

# Bellas Artes 74

Handwritten notes on the left margin, including the number '22' and some illegible scribbles.





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



# GAVAR

NUEVA SALA, ALMAGRO, 32 - TELEFONO 410 45 77

MADRID - 4



## I. GARCIA - ERGÜIN

**EXPOSICION DICIEMBRE 1974**

### MAESTROS DE LA PINTURA VASCA:

ALBIZU, AMARICA, APELLANIZ, ARANOA, ARRUE, ARTETA, BARCELO, BAROJA, BAY-SALA, BIENABE, CAMPOS GOITIA, CASTRESANA, ECHEVARRIA, ECHAURI, ERENCHUN, FLORES KAPEROTXIPI, MENCHU GAL, GALARTA, CECILIA GARATE, GARCIA-ERGÜIN, GARCIA-BARRENA, GARCIA-OCHOA, ITURRINO, IRENE LAFFITTE, LALA, LOSADA, MARTINEZ-ORTIZ, MUÑOZ-CONDADO, OLAORTUA, PARRAGA, RUIZ-BALERDI, TELLAECHÉ, TOJA, UCELAY, URANGA, ZUBIAURRE, ZULOAGA, ETC.

### IMPORTANTES OBRAS DE:

BARDASANO, EDUARDO VICENTE, JULIO ROMERO DE TORRES, ENRIQUE MARTINEZ CUBELS, ETC.



**SALA DE ARTE Y SUBASTAS**

Serrano, 12

Teléf. 401 34 00 - MADRID-1

**SUBASTA EXTRAORDINARIA DE NAVIDAD  
ESPOSICION EN SALA**

Lunes, 9 de Diciembre a las 10,45 de la noche

HOTEL WELLINGTON

NOTA: Entrada previa reserva de plaza y presentación del ticket numerado

**IMPORTANTISIMAS OBRAS DE:**

Manuel Alcorlo, Francisco Arias, Gustavo Bacarisas, Aureliano de Beruete, José Beulas, María Blanchard, Rafael Boti, Pascual Bueno, Manuel Capdevila, Eduardo Chicharro, Manuel Colmeiro, Francisco Cortijo, Guillaume Couston, Michel Coxie, Juan Díaz Caneja, Narciso Díaz de la Peña, Jean Dufy, Rafael Durancamps, Escuela Holandesa S. XIX, Pedro Flores, Guillermo Gómez Gil, José Gutiérrez Solana, Lucas Jordán, José Lapayese del Río, Eugenio Lucas Villamil, Raimundo Madrazo, José María Mallol Suazo, Juan Martínez Abades, Nicolás Martínez Ortiz, Francisco Masriera, Segundo Matilla, Charles Maurin, Jaume Mercadé, Gaspar Montes Iturrioz, Ignacio Mundo, Eduardo Naranjo, José Navarro, Benjamín Palencia, José Palmeiro, Alfredo Palmero, Joaquín Peinado, Pablo Picasso, Jan Provost, Giuseppe Recco, Eduardo Rosales, Francisco Sales, Pablo Salinas, Marceliano Santamaría, Enrique Serra, Pedro Sobrado, Joaquín Sorolla, Arturo Souto, Joaquín Sunyer, Rufino Tamayo, Joaquín Terruella, José de Togores, Joaquín Vaquero Palacios, José Vela Zanetti, Cristino de Vera, Julio Vila y Prades, Miguel Villa, Hernando Viñes, Rafael Zabaleta.



Rarísima moneda de oro: Doble-dobla de los Reyes Católicos 1475

**CERAMICA Y PORCELANA:** (Anfora griega S. VII a. d. C., jarrón Sèvres S. XIX, jarrones Capodimonte, centro de mesa Meissen, grupo de porcelana parisina).

Extraordinaria escultura de piedra de Otero Besteiro

**ESTATUILLA Y PIEDRA DURA CHINA S. XVIII**

**TALLA EN MARFIL CHINO S. XVIII**

**MUEBLES:** (Barómetro París 1740, cómoda época Luis XV, cómoda inglesa 1850, escritorio inglés 1860, farol S. XIX).

**CURIOSO GRAMOFONO 1889 - 1892**

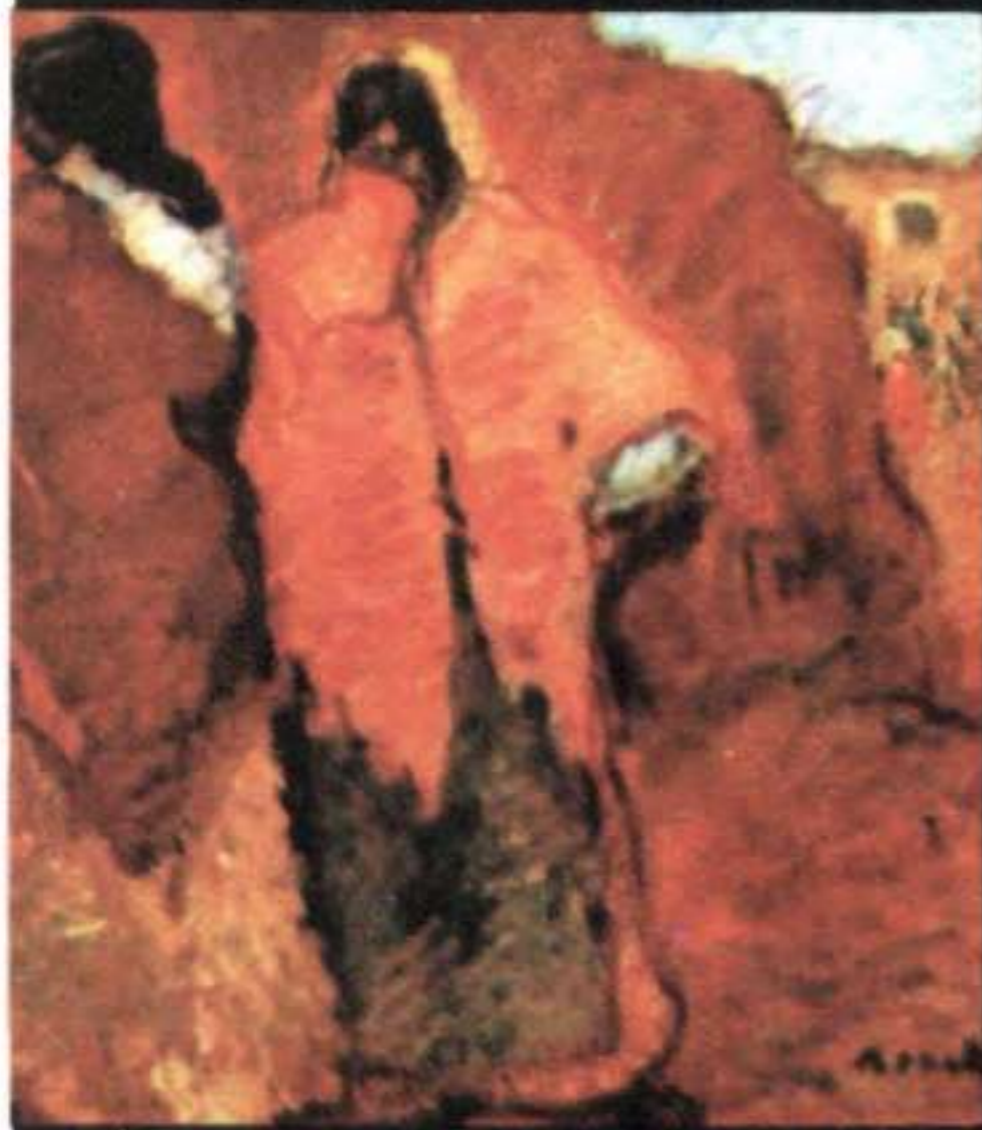
**ESPLENDIDO TAPIZ BRUSELAS S. XVII**

**ORFEBRERIA:** Candelabros Londres 1856, candeleros holandeses, enfriadores Jorge III, escribanía Martínez, relicario S. XVII - XVIII).

**JOYERIA:** Pendientes de esmeralda.

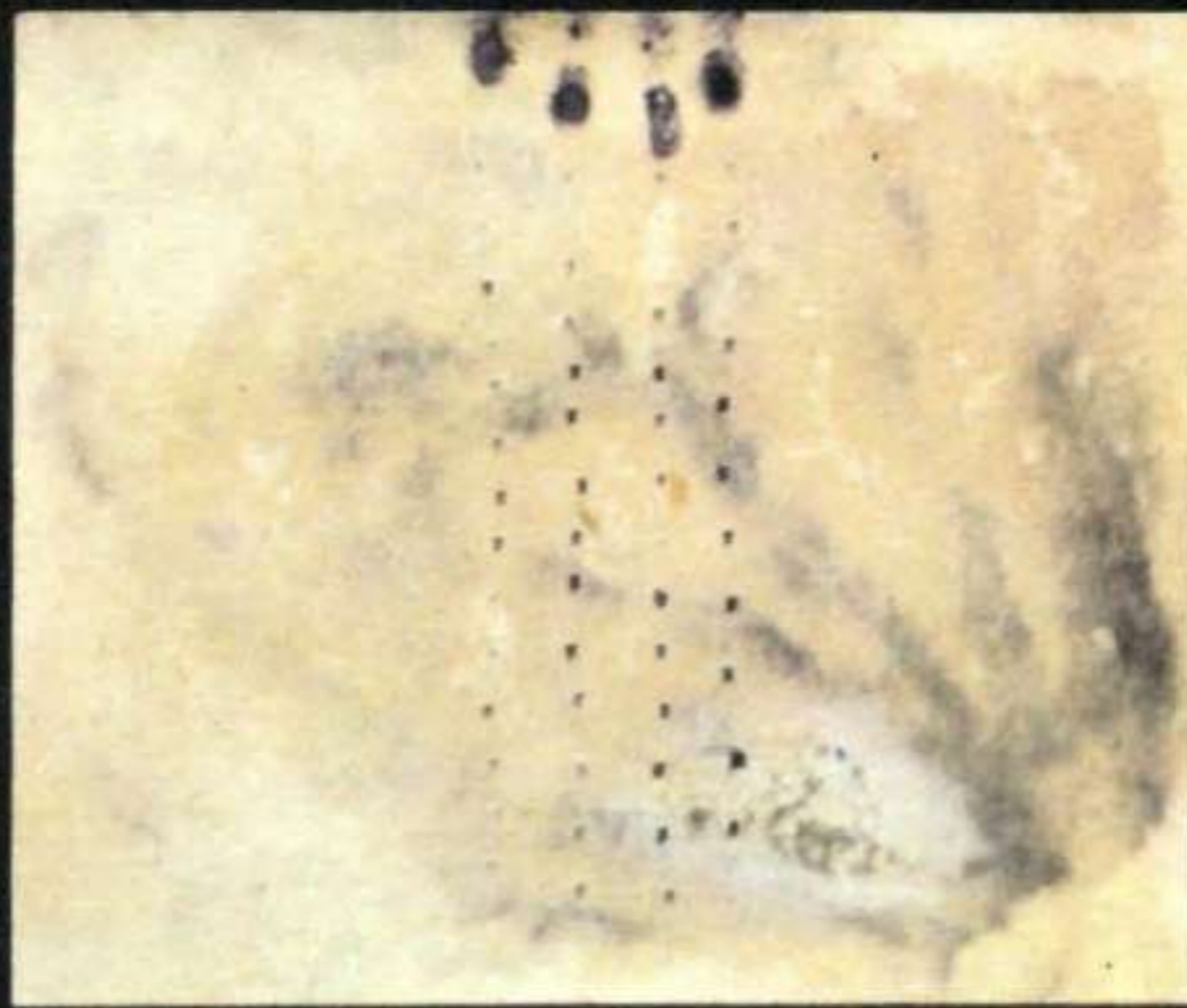
**RELOJES:** Reloj de sobremesa época Luis XVI y reloj sobremesa en mármol francés.

NOVEDAD



José María  
GARRUT

DOS SIGLOS  
DE PINTURA  
CATALANA  
(XIX-XX)



 IBERICO  
EUROPEA  
DE EDICIONES, S.A.

UN TEXTO ORDENADO Y OBJETIVO DE UN GRAN CRITICO DE ARTE: D. JOSE MARIA GARRUT. PRESENTADO A TODO COLOR CON 600 PAGINAS DE CONTENIDO Y MAS DE 300 REPRODUCCIONES. ENCUADERNACION DE LUJO Y GRAN FORMATO. (33 x 24 cm).

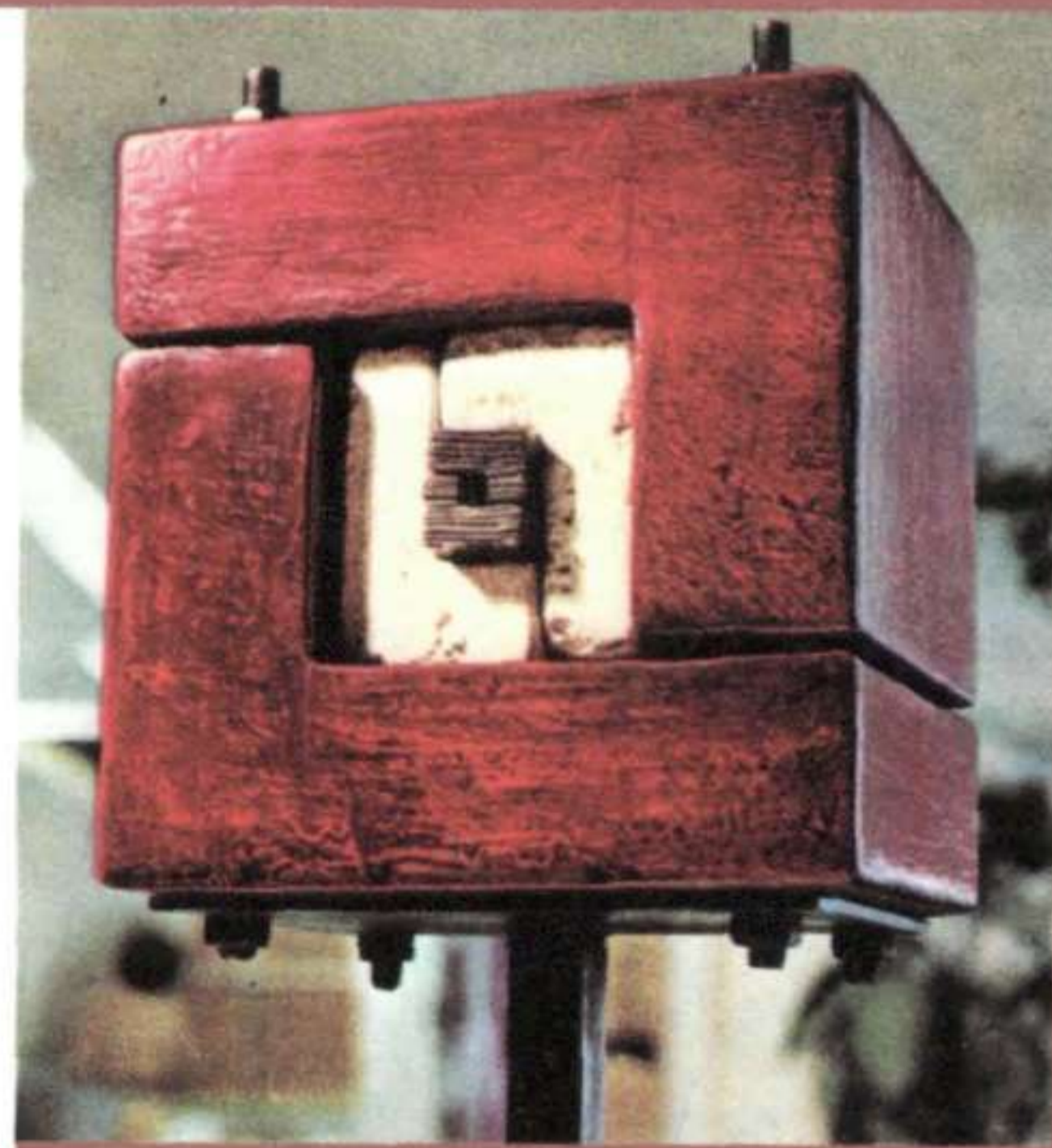
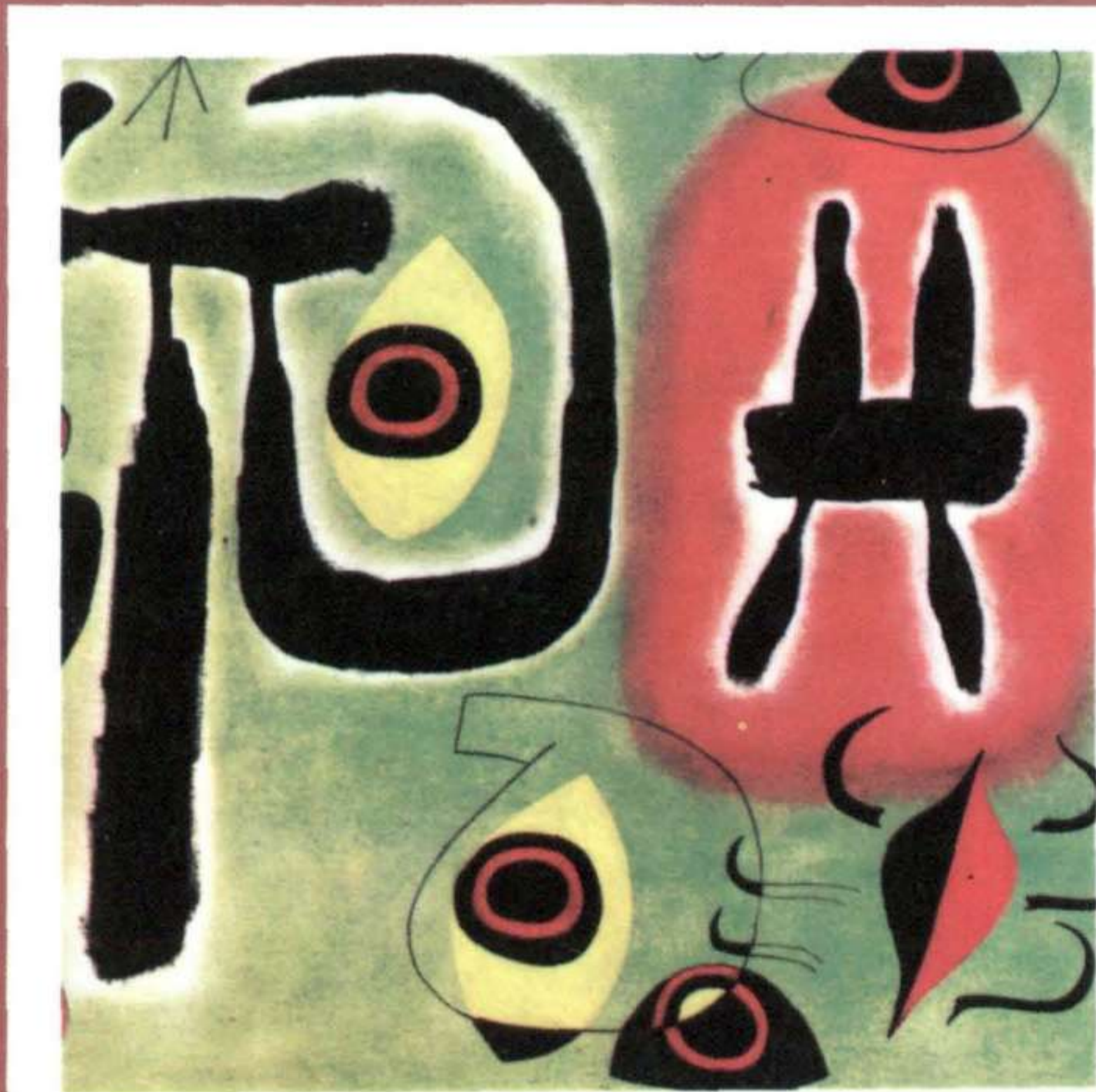
ADQUIERA ESTA OBRA EN LAS PRINCIPALES LIBRERIAS O SOLICITELA  
CONTRA-REEMBOLSO DE SU IMPORTE (4.500 ptas.) ESCRIBIENDO A:

**IBERICO EUROPEA DE EDICIONES, S. A.**

SERRANO. 44 - MADRID-1 - TELEFONOS 275 44 92 - 226 15 78

# Artistas Españoles

## Contemporáneos



**PINTORES.** Ortega Muñoz, Guinovart, Villaseñor, Rivera, Barjola, Tharrats, Zabaleta, Miró, Dalí, Benjamin Palencia, Tapies, Alvaro Delgado, Vaquero Turcios, Prieto Nespereira, Solana, Pancho Cossio, Canogar.

**CERAMISTAS.** José Llorens, Antoni Cumella.

**ESCUPTORES.** Chillida, Victorio Macho, Pablo Serrano, Julio González Failde, Chirino, Amadeo Gabino, Plácido Fleitas, Subirachs, Angel Ferrant.

**MUSICOS.** Joaquín Rodrigo, Argenta, Luis de Pablo, Cristóbal Halffter, Oscar Esplá, Andrés Segovia.

**ARQUITECTOS.** Gaudí, Fernando Higueras, Miguel Fisac, Rafael Echaide y Ortiz-Echagüe.

### ULTIMOS 10 TITULOS

- N.º 71 Piñole
- N.º 72 Joan Ponc
- N.º 73 Elena Lucas
- N.º 74 Tomás Marco
- N.º 75 Juan Garcés
- N.º 76 Antonio Povedano
- N.º 77 Antonio Padrón
- N.º 78 Mateo Hernández
- N.º 79 Joan Brotat
- N.º 80 José Caballero

Precio del ejemplar 80 Ptas.  
 Suscripción por 10 títulos 675 »  
 Precio especial de 80 títulos 5.000 »

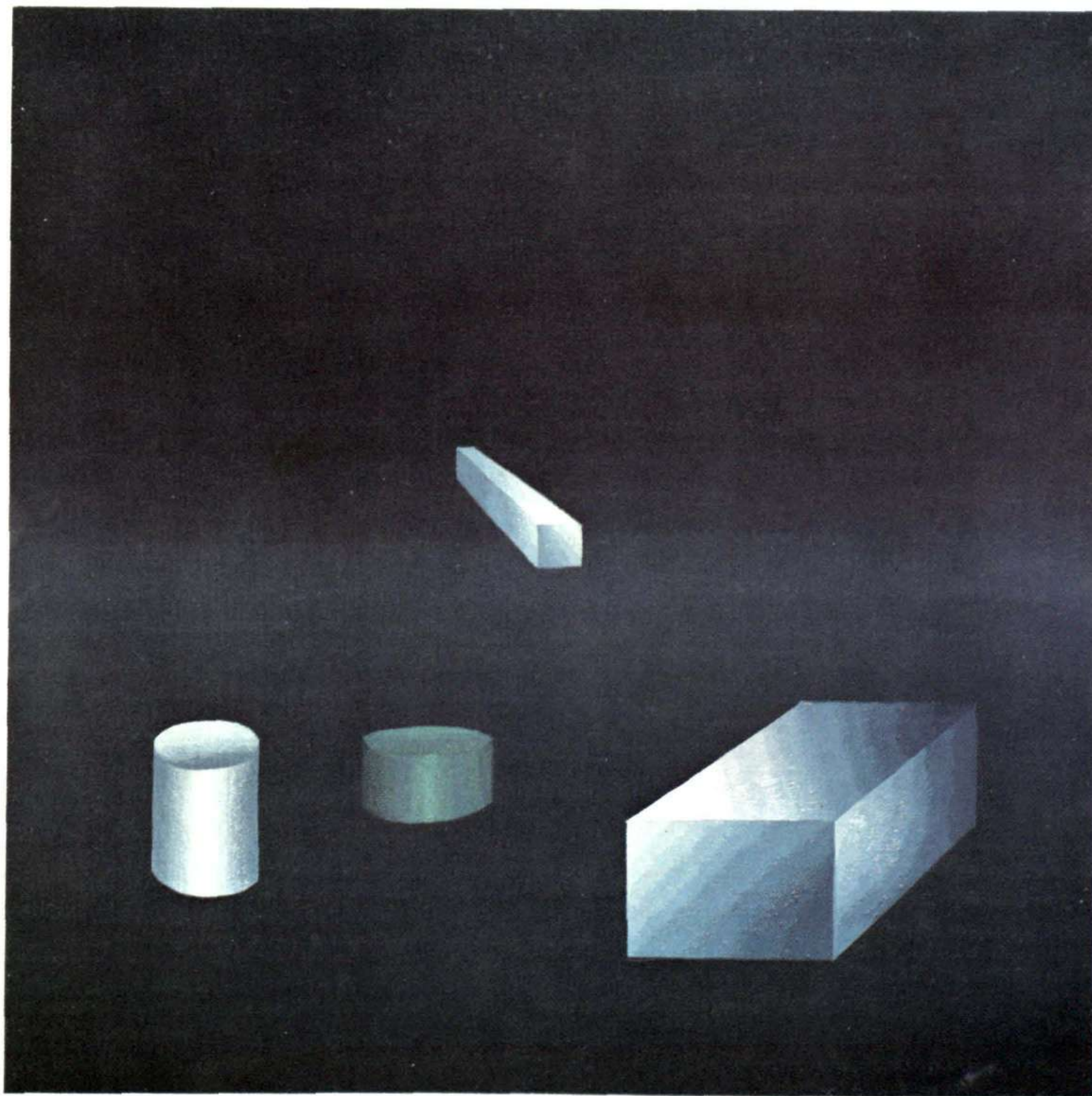


SERVICIO DE PUBLICACIONES DEL MINISTERIO DE EDUCACION Y CIENCIA - Ciudad Universitaria, Madrid-3.

*biòsca*

GENOVA, 11 - TELEF. 419 33 93 - MADRID-4

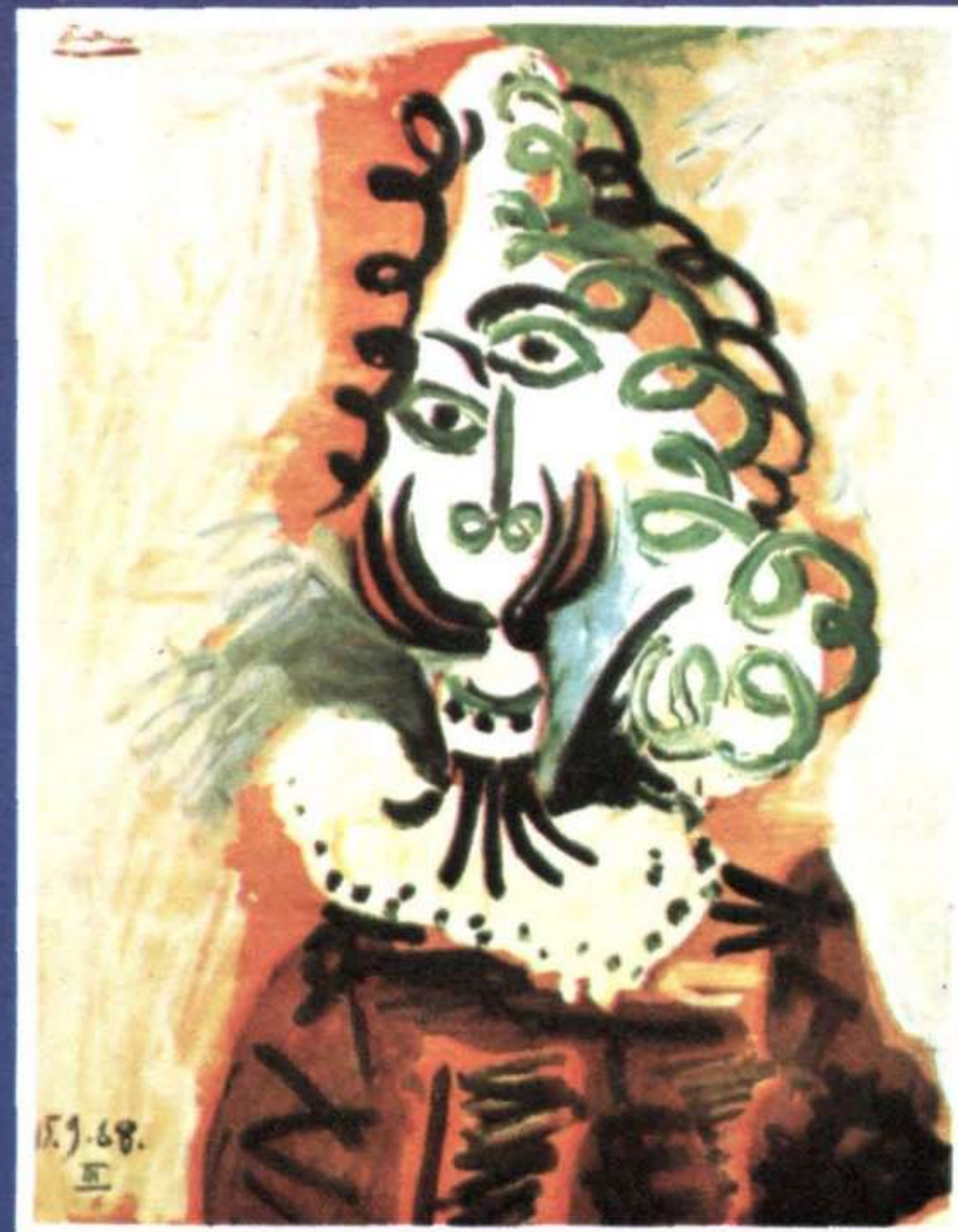
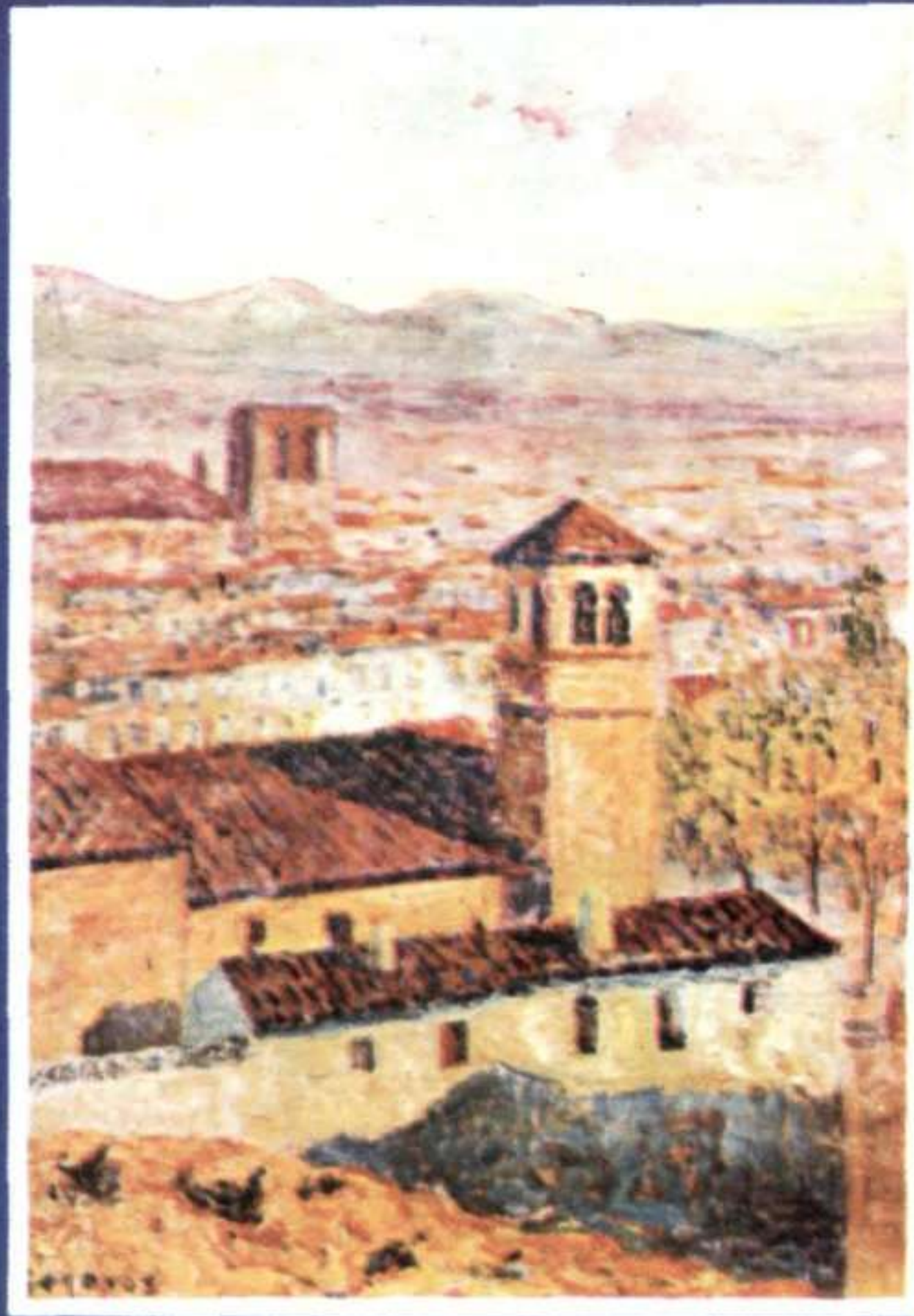
---



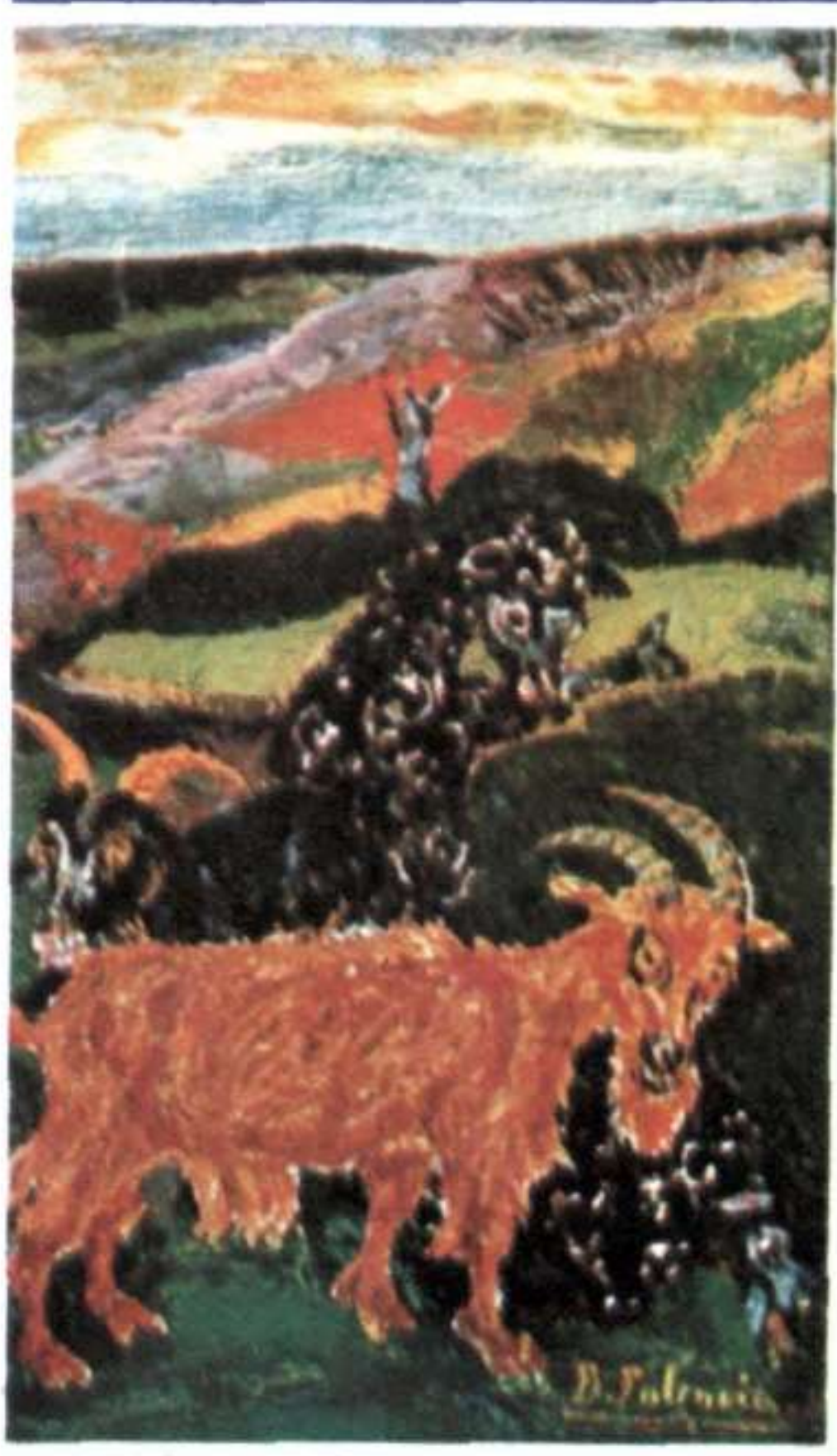
JOAN PONÇ

**DICIEMBRE**

NOVEDAD



JULIAN  
CASTEDO MOYA



# 5 AÑOS DE SUBASTAS

EN DURAN (1969 - 1974)

 **IBERICO  
EUROPEA DE  
EDICIONES, S. A.**

UN ARCHIVO DE CONSULTA, INDISPENSABLE QUE LE INFORMARA SOBRE LAS COTIZACIONES, LE ORIENTARA EN SUS COMPRAS Y LE AYUDARA A SELECCIONAR LOS ARTISTAS DE SU COLECCION. ILUSTRADO A TODO COLOR CON 400 PAGINAS DE INFORMACION Y MAS DE 300 REPRODUCCIONES, ENCUADERNACION DE LUJO Y GRAN FORMATO.

**ADQUIERA ESTA OBRA EN LAS PRINCIPALES LIBRERIAS O SOLICITELA  
CONTRA-REEMBOLSO DE SU IMPORTE (3.000 ptas.) ESCRIBIENDO A:**

**IBERICO EUROPEA DE EDICIONES, S. A.**

SERRANO. 44 - MADRID-1 - TELEFONOS 275 44 92 - 226 15 78



PROXIMAS SUBASTAS

Noviembre 28

Diciembre 19

Enero 5



**suscríbese a  
nuestros catálogos**  
**Se admiten obras  
para próximas subastas**

Celso Lagar  
"Los Saltimbanquis"  
Oleo sobre lienzo  
94 x 126 cms.  
Vendido en 675.000 pts.  
el 7 de Mayo de 1974.  
Precio record mundial para un Lagar



**SASKIA-SOTHEBY'S**

subastas de arte

SASKIA SOTHEBY'S  
Pedro Teixeira, 8  
Madrid-20  
Tels. 455 06 05/07

# DICCIONARIO ENCICLOPÉDICO ABREVIADO

## Apéndice II

Con la adquisición de este nuevo

### A P É N D I C E

tendrá usted esta impar obra completamente actualizada

#### CARACTERÍSTICAS:

1.524 páginas

1.347 grabados

31 láminas en color

15 láminas en negro

17.500 artículos

122.500 acepciones

1.295.060 palabras

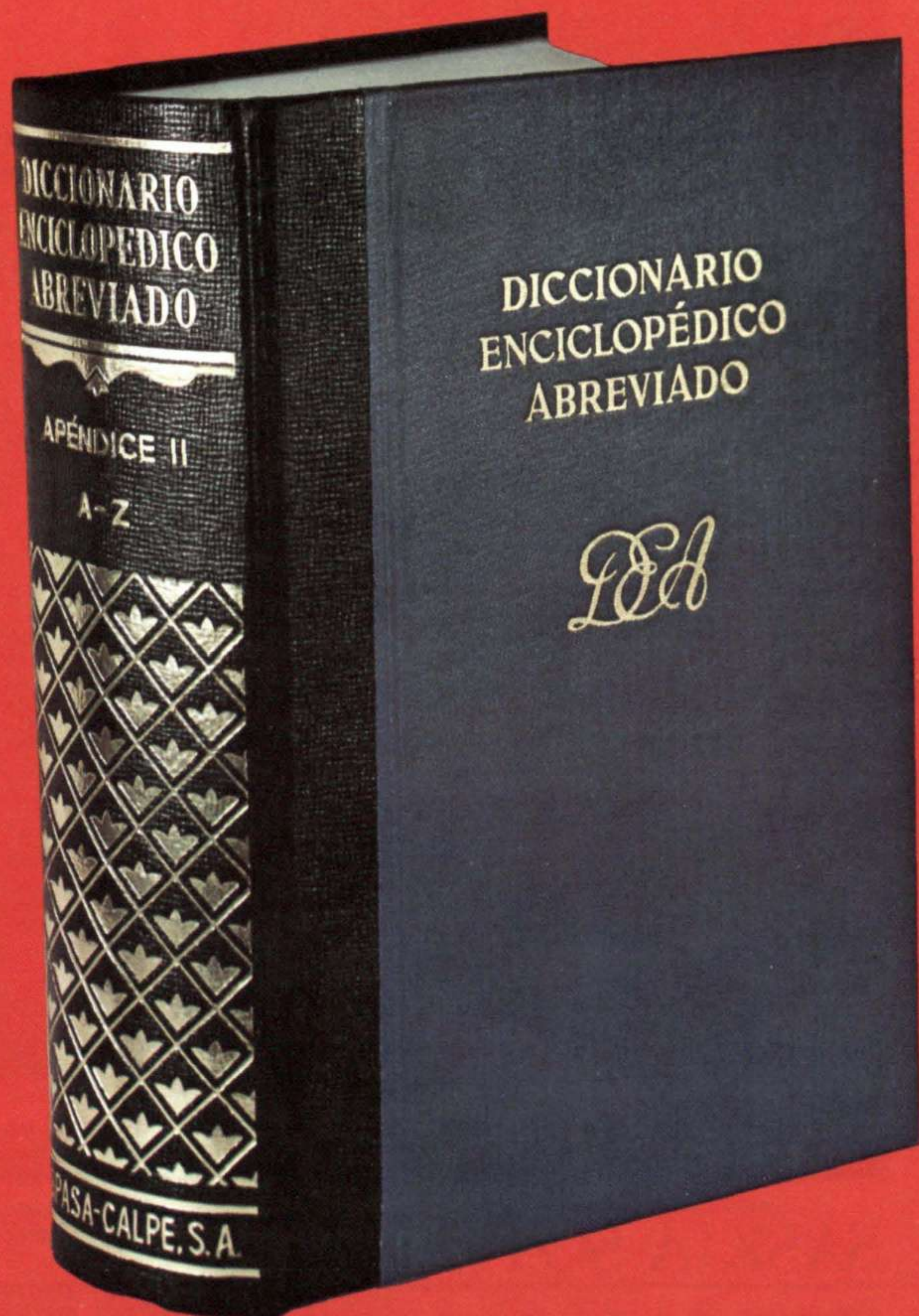
6.475.300 letras

Fecha de publicación:  
septiembre, 1974

Precio: **1.250 pesetas**

\*\*\*

Precio de la obra completa  
en 9 tomos: **6.450 pesetas**



## 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 37 • NOVIEMBRE 1974

REVISTA EDITADA POR EL PATRONATO NACIONAL DE MUSEOS / MINISTERIO DE EDUCACION Y CIENCIA / ESPAÑA

**PRESIDENTE DEL CONSEJO DE DIRECCION:** MIGUEL ALONSO BAQUER, Director General del Patrimonio Artístico y Cultural.

**CONSEJEROS:** RAMON FALCON, Comisario Nacional del Patrimonio Artístico.  
MANUEL JORGE ARAGONESES, Comisario Nacional de Museos y Exposiciones.  
FRANCISCO CALES OTERO, Comisario Nacional de la Música.  
LUIS GARCIA EJARQUE, Comisario Nacional de Bibliotecas.  
AMALIO GARCIA-ARIAS, Jefe del Gabinete de Estudios de la Dirección General del Patrimonio Artístico y Cultural.

**SECRETARIO:** ANTONIO MANUEL CAMPOY.

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

**REDACCION, PUBLICIDAD Y DISTRIBUCION:** Paseo de Calvo Sotelo, 20 Teléfono 226 82 48 - Madrid - 1

## ENSAYOS

- 3 VINTILA HORIA: El Greco, Velázquez, Goya y otros paisajes españoles.
- 9 ENRIQUE AZCOAGA: Crítica y propaganda.

## NOTAS

- 11 JOSE BERNIS: Formación musical y participación cultural.
- 13 ANTONIO MARTINEZ CEREZO: La pintura en Murcia (y III).
- 17 NIEVES VALENTIN RODRIGO Y JESUS DE MAZO MARTINEZ: Sistemas naturales para la conservación de obras de arte. Factores ecológicos.
- 21 MARIA DEL PILAR CORELLA SUAREZ: La iglesia de San Pedro Apóstol de Polvoranca (Madrid).
- 24 ROBERTO PADRON: En torno al bossa nova.

## POEMA

- 30 JOSE LUIS ALEGRE: La última muerte de Aquiles.

## ACTUALIDAD

- 31 EL I SYMPOSIUM INTERNACIONAL DE ARQUEOLOGIA ROMANA, por Alonso Zamora Canellada.
- 33 XXIII FESTIVAL INTERNACIONAL DE GRANADA, por Enrique Sánchez Pedrote.
- 36 MURIEDAS Y SU PREMIO EN LA BIENAL DE ALEJANDRIA, por Arturo del Villar.
- 39 LA INICIACION MUSICAL EN LAS ESCUELAS MUNICIPALES BARCELONESAS, por Juan Guinjoán.
- 41 EL REGRESO DE VICENTE DE ESPONA, por Carlos Areán.
- 43 REFLEXIONES EN TORNO A CEZANNE CON OCASION DE SU EXPOSICION EN PARIS, por María Fortunata Prieto Barral.
- 46 AGUAFUERTES DE MIRO, por Rafael Soto Vergés.
- 49 DOS FORMULAS OPUESTAS, por José Gerardo Manrique de Lara.
- 51 **ANTOLOGIA DE LA MUSICA ESPAÑOLA ACTUAL**  
JOSE RAMON ENCINAR, por Tomás Marco.  
ENCARTE: Cuatro páginas de música de José Ramón Encinar.

## CRONICAS

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

## NOTICIARIOS

- 64 INTERNACIONAL Y NACIONAL, por José de Castro Arines

## 70 BIBLIOGRAFIA Y DISCOGRAFIA

PORTADA: Velázquez. Autorretrato. Fragmento de «Las Meninas».  
FOTOGRAFIAS: Oronoz. Mariano Pérez. Joaquín de Alba. Roxer.



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: Paseo de Calvo Sotelo, 20. Madrid-1.

## COLABORADORES DE ESTE NUMERO

VINTILA HORIA.—Novelista y ensayista. Premio Goncourt. Director de la revista «Futuro Presente».

ENRIQUE AZCOAGA.—Escritor. Secretario de la Asociación Española de Críticos de Arte.

NIEVES VALENTÍN RODRIGO.—Biólogo. Jefe de la Sección de Biología del Servicio Nacional de Restauración de Documentos.

JESÚS DE MAZO MARTÍNEZ.—Biólogo. Colaborador del Servicio Nacional de Restauración de Documentos.

JOSÉ BERNIS.—Musicólogo.

ROBERTO PADRÓN.—Poeta. Profesor de la Universidad de Sevilla. Director de la colección poética «Aldebarán».

MARÍA DEL PILAR CORELLA SUÁREZ.—Licenciada en Filosofía y Letras.

JOSÉ LUIS ALEGRE.—Poeta. Premio «Adonais» de poesía.

ALONSO ZAMORA CANELLADA.—Conservador-Director del Museo de Bellas Artes de Segovia.

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

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

RAFAEL SOTO BERGÉS.—Poeta y crítico de arte. Premio «Adonais» de poesía.

## EN PROXIMOS NUMEROS, COLABORACIONES DE:

JOSÉ CORREDOR MATHEOS, JOSÉ ANTONIO PÉREZ RIOJA, J. A. VALLEJO NÁJERA, RAMÓN BARCE, SANTIAGO AMÓN, ROSA MARÍA LÓPEZ BARRIS, FERNANDO MON, ARTURO BERENGUER CARISOMO, ALFONSO ALVAREZ VILLAR, JOSÉ AYLLÓN, JOSÉ MARÍA IGLESIAS, ELENA FLÓREZ, JOSÉ MARÍA DE LABRA, RAFAEL SOTO VERGÉS, MARÍA ROSARIO LUCAS DE VIÑAS, CIRILO POPOVICI, SATURNINO ALVAREZ TURIENZO, LUIS BOROPIO, EMILIO DEL RÍO, ANTONIO R. ROMERA, LEOPOLDO RODRÍGUEZ ALCALDE, VERNES TOMÁS MORA BROTONS, FERNANDO PONCE, LÁZARO SANTANA.

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

# EL GRECO, VELAZQUEZ, GOYA Y OTROS PAISAJES ESPAÑOLES

VINTILA HORIA

*Los fragmentos que publicamos a continuación forman parte del aún inédito Journal de la guerre au soir (1965-1968), de Vintila Horia, continuación del Journal d'un paysan du Danube, publicado en 1966 (París, La Table Ronde). Edición española. Plaza Janés, Barcelona, 1968.*

Viernes, 14 de octubre (Madrid).

HOY en Toledo. Descubrimiento deslumbrador del Palacio de Santa Cruz, una de las obras arquitectónicas más curiosas, más ricas de Europa. Una cruz de dos pisos, que forma en la plataforma de sus brazos, allí donde la nave encuentra el crucero, un espacio vacío donde se juntan los ocho brazos, cuatro y cuatro, superpuestos, sobre una pequeña cúpula blanqueada. Los techos son de madera tallada. Las proporciones del conjunto son de una gracia sobrehumana, pero conservando límites de armonía que se deslizan por todas partes, en todos los detalles. Obra maestra del arquitecto Egas, edificada a principios del siglo XVI, para cobijo de los huérfanos. Estas ocho salas en cruz eran los dormitorios para cientos de niños cuyos padres, bajo Carlos V, morían en Italia, en Francia, en Flandes, en Africa, en las Indias occidentales. Imagen soberbia y dolorosa del imperio y de la guerra, en una época en la cual Toledo era la capital del mundo. Idea audaz la de construir semejante edificio, de tal modo engalanado, con un fin aparentemente tan modesto; pero los españoles siempre han amado mucho a los niños. Obras del Greco desbordantes de alegría: *La Asunción de la Virgen*, de sus últimos años, *San Pedro*, *El Velo de la Verónica*, *Juan Bautista* y *Juan Evangelista*. Un claustro fabuloso en el que cuatro cipreses parecían agitarse solos, bajo el impulso de un pensamiento, balanceándose rítmicamente como si este movimiento fuese una conversación. Se hablaban por gestos, cada uno a su manera, en el aire inmóvil del atardecer. *El entierro del Conde de Orgaz*: el cadáver refleja perfectamente

las intenciones del pintor: tiene la postura de Cristo en el Descendimiento de la Cruz, queriendo indicar la imitación, la presencia permanente de Cristo en nuestros actos esenciales. La parte superior del cuadro no es más que el modelo de la parte de abajo, la idea de éste. Pintor platónico. Uno de los más grandes por su intencionalidad. Este cuadro, concebido sobre varios planos, es de una riqueza que significa; es el universo entero, una quintaesencia de lo visible y de lo invisible. Tan grande como *Las Meninas*, de Velázquez, que he vuelto a ver el otro día en el Prado, concebido también sobre varios planos, como una síntesis de todo, lo trascendente extraordinariamente sugerido, en medio de un tema tan profano, por el personaje que, subido en lo alto de la escalera, a la derecha y al fondo del cuadro, corre una cortina que descubre el mundo dorado, casi sienés, del misterio y del más allá. Esto implica, en todos los detalles de este cuadro, construido sobre cuatro planos (el de las «meninas» como introducción o presente cotidiano; el de la pareja real, borrado, exilado en el espejo del fondo, como un pasado extrañamente presente; el del pintor como demiurgo; el de la ventana abierta hacia el interior y la eternidad, imitación de la edad de oro), esto implica una visión del mundo tan rica y poderosa como la de un novelista, un poeta y un filósofo. Pocos artistas han alcanzado esta sutileza. El Greco, volviendo a él, es, bajo más de un aspecto, mucho más moderno y actual que Picasso, en el cual la problemática no sale de lo visible. El drama de éste es profano y terrenal, inmenso y cambiante, pero pendiente de sus propias insuficiencias, como un fabuloso caracol pegado y condenado a su concha, limitado por una frontera existencial infranqueable. Las nubes del Greco. El paisaje de Toledo, al fondo de sus lienzos, como el de El Escorial al fondo de los lienzos de Velázquez, sobre todo en *El príncipe Baltasar-Carlos*, o *las escorias* de El Escorial primitivo, aparecen por intuición, probablemente, en el reflejo metálico del paisaje. El Escorial fue un centro de forjadores.

.....

*Domingo 11 de diciembre.*—Hace algunos días, todavía convaleciente, bajé con esfuerzo del coche para dar unos pasos sobre la hierba verdeante al sol de diciembre, en el bosque de la Casa de Campo, en lo más alto. Ante mí, de repente, la cara, o la máscara, de Madrid: yo diría la antigua cara, constituida por lo que queda todavía de su pasado. El Palacio Real, algunas cúpulas, algunos edificios. Y la máscara actual, visiblemente futurista y regresiva a la vez, en la medida en que lo que es flamantemente nuevo promete una continuación y asegura la existencia progresista del pasado. Dos aspectos, pues, entrelazándose sobre dos planos diferentes, pero tendiendo el uno hacia el otro. Reconozco la cara de Goya en el plano primitivo que envejece. No ocurre lo mismo en el otro. Es curioso. Es implacable. He visto Madrid, de lejos, buscándose otro maestro. Es posible que toda esta novedad alcance en algunos años las dimensiones de Goya, sus colores, su dramatismo beethoveniano. Pero esto me parece difícil. Es indudable que el espíritu de rebeldía que agitó a Goya y a Beethoven (incluso sus figuras son muy parecidas) no sea más que una ráfaga ya fijada por la Historia y que la herencia de Goya, tan vibrante en todo lo que es Madrid, sea cada día más vaga. Permanecerá grande en la idea que lleva su sello y su nombre, pero perderá sus rasgos en la cara de la ciudad y de sus habitantes. Sobrevivirá como Velázquez, en precursor, no en contemporáneo. Hay además en Goya, de un lado «revolución 1789», como en Beethoven, un optimismo racionalista que ha hecho envejecer el lado mundano de su obra. Está también el otro lado, el de la *Quinta Sinfonía* y el de la «pintura negra», el lado sombrío y pesimista que los coloca fuera de los snobismos de su tiempo, para ponerlos en comunicación con lo intemporal, que es la absoluta indiferencia, quiero decir la única posibilidad y oportunidad de sobrevivir de los grandes artistas. Platón forjó y apoyó a Dion, pero no es como profesor de la Academia ni como doctrinario como ha sobrevivido, sino como autor de *Fedon*. Lo que le salvó fue su psicología metafísica, por así decir.

Está también este cielo azul, en verano y en invierno, que soportará todos los cambios de abajo. Pero no se trata de Goya. Pertenece más bien al teatro del siglo de oro, con algunas otras luces, cada vez menos perceptibles. ¡Pero cómo tocar esta hierba con los pies, estos árboles con la punta de los dedos, este palacio con la mirada, sin pensar en la «Quinta del sordo», la casa que Goya habitó y que se levantaba por ahí, no lejos del Manzanares, sobre la parte derecha, cerca de la Casa de Campo!

Entre mi mirada y la ciudad había un árbol, deshojado por la estación, perfectamente dibujado sobre el cielo, con una pureza de contornos casi japonesa, cada rama gris redondeada por la precisión de la luz soleada, recortada sobre el fondo ideal. Me era muy agradable mirar la ciudad a través de las ramas más bajas, el cielo a través de las más altas, para admirar la belleza conferida al todo por la mañana de invierno, fresco pero suave, cuya perfección residía en la calidad completamente especial del aire. Ni una nube,

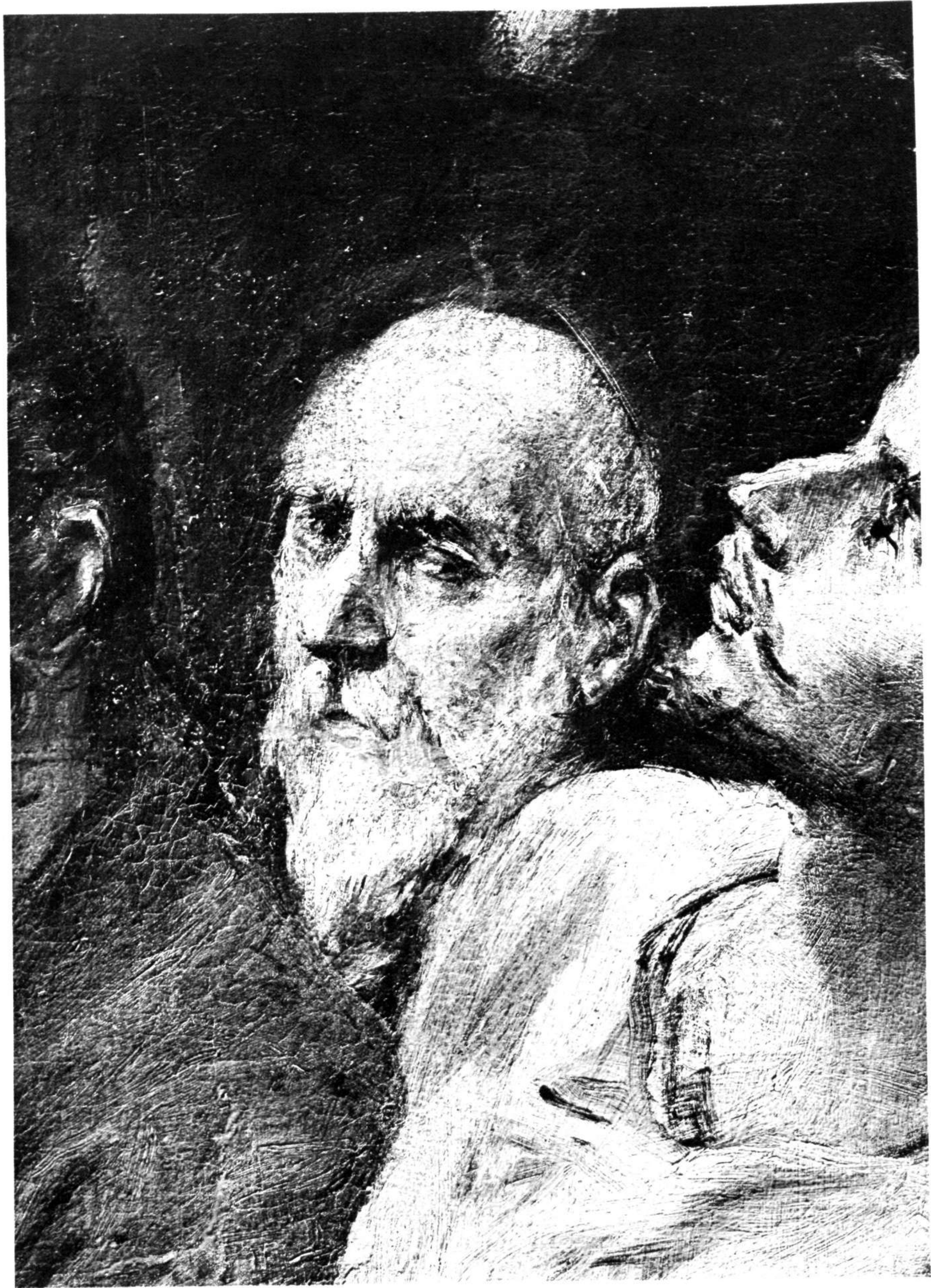
ni una ráfaga, ni una sombra de humo. El parque verde ondulante hacia el río, cubierto por las crines y las grupas de los pinos, la ciudad entre roja, ocre y gris, según la situación de los edificios en el tiempo, y este árbol, más delgado y más pequeño que los otros y que daba al paisaje una razón de ser vertical y transparente. Briznas de hierba rojas a mis pies, de un rojo amarillo y vivo que me sugería un sentido primaveral del otoño.

.....

*Sábado 24 de diciembre (Soria).*—Víspera de Navidad. Tan solitaria como las trágicas Pascuas de Elvas, en Portugal. Todo el mundo se reúne hoy en torno al hogar familiar, salvo nosotros cuatro y otros sin-familia, quiero decir apátridas, que frecuentamos esta noche los hoteles del mundo occidental, los que todo han perdido y nada olvidado. Me consuelo mirando este paisaje y sus ropajes de invierno. Visito iglesias románicas, admiro el brillo del sol en las aguas del Duero, sobre la nieve lejana, en las laderas abruptas, donde el invierno ha pintado todo en gris rocoso. La ciudad me hace pensar en Acquila, por donde pasamos en agosto de 1961, al dirigirnos hacia Sulmona. Ciudad de montaña, de buenas salchichas y excelentes dulces, pero Soria no es ni Berna, ni Friburgo, a pesar del frío, el río y las montañas nevadas. Esto es Castilla en todo su esplendor literario, la de Antonio Machado y de «Numancia». Basta con mirar el cristal intenso e inmóvil del aire.

Hemos bajado al borde del agua para visitar el claustro de San Juan. Contemplado desde fuera, me recuerda Saint-Come y la tumba solitaria de Ron-sard, al borde del apacible Loira. El agua pasa dulcemente entre las verdes orillas. Altos árboles deshojados nos llevan, como postes indicadores, al antiguo monasterio donde sólo las columnas del antiguo claustro han quedado en pie, rodeadas de murallas, entre la carretera y el río. Mitad románico, mitad árabe («árabe-siciliano», dice el guía). Comprendo de repente su oculto significado, cuando me entero de que el convento pertenecía a los Templarios. Se trata de un *edificio simbólico*, queriendo expresar la unión, o bien la posibilidad de fraternización de dos religiones, la de Cristo y la del Profeta. Es una verdadera gnosis arquitectónica, venida directamente de Palermo y de la corte de Federico II, el emperador, quizás loco, que soñó con esta síntesis. Lugar turbador, donde gentes del siglo XII pensaban en *reuniones* entonces imposibles y que terminaron en sangre, tortura e injusticia. Todo precursor es aplastado por la justicia. Todo, a nuestro alrededor, está lleno de sangre injustamente derramada. En el interior de la iglesia en ruinas hay una tumba con un caballero esculpido en bajorrelieve, sobre la tapa de piedra, la cruz de su orden, bien visible, así como un cáliz que podría ser el del Santo-Graal, sobre el pecho.

Esta tarde hemos estado en Numancia, donde, de la vieja ciudad fortificada, pocas piedras quedan, salvo algunos restos de columnas, el trazado de calles y de murallas. La ciudad fue conquistada por los romanos, después de un largo sitio. Cervantes lo des-



cribió de manera muy realista en su más bello drama. Los habitantes mataron a sus mujeres y a sus niños y ellos mismos se dieron muerte para no caer vivos en las manos de los conquistadores. Vi la obra en Madrid, el mes pasado. Creo que, de todo el repertorio clásico, ésta es una de las obras mejor conservadas, de las más geniales y actuales, puesto que hace revivir la dimensión horrible de la Historia: el sacrificio del débil, el sufrimiento absolutamente inútil, la atrocidad de la guerra, desprovista de toda justificación, y la antipática victoria del más fuerte, que puede tener su razón de ser sobre un plano colectivo, macrocósmico, pero que en el individual, con su grito de desesperación y de dolor, que escuchamos desde hace siglos, no se puede aceptar, ni comprender. La Historia es la enemiga de lo individual (por esto se habla de un *sentido* de la Historia, axiomático y predeterminado por una doctrina u otra) y ninguna tragedia personal se perdona bajo esta perspectiva. Los personajes de Cervantes están ahí para demostrarlo. Su sufrimiento, entre los muros de Numancia, su resistencia, su voluntad de demostrar hasta el fin el deseo de oponerse a la injusticia, son y serán siempre actuales. Basta con recordar a los polacos de Varsovia, sacrificados por los alemanes bajo las cómplices miradas de las tropas rusas, o la matanza de judíos, también en Varsovia. O a los rumanos matados por los rusos en 1944, delante de sus casas, porque un hombre trataba de defender a su mujer, a su hijo o, simplemente, su reloj. O a los que cayeron de frío y de hambre a lo largo del Canal de la Muerte, trabajo gigantesco que debía comunicar el Danubio con el Mar Negro, y que fue abandonado después de la muerte de Stalin; el fin del tirano puso fin a este horror técnico inútil, tan parecido a su creador, y que hoy no es más que un vasto cementerio, hermano gemelo del de Katyne, inscrito en el mismo orden que confunde en sí mismo ideología y sed homicida, sentido nauseabundo de la Historia, que el futuro juzgará en su justa medida, tarde, siempre tarde. La civilización que los romanos trajeron a estos parajes no iguala en intensidad comparadora la muerte de esta joven muerta por su amante y que Cervantes ha sabido prolongar hasta nosotros, como un fantasma esclarecedor. Un día será preciso hacer un proceso de todo esto. ¿Por qué solamente Nuremberg? El realizador de *Numancia*, en Madrid, pequeño progresista inhábil y profanador, o simple imitador de la misma obra representada en París, ha querido «actualizar» a Cervantes vistiéndolo a los romanos de soldados alemanes. Esto es dar un nombre parcial a la infamia. Esto es ridículo y partidista. Hay que ser cruelmente idiota para permitirse hoy tales actitudes, tratar de ocultar la verdad de la desgracia, que no es ni alemana ni rusa, sino humana, terriblemente humana. Hubiera podido vestir a estos soldados de rusos stalinianos, también de chinos invasores del Tíbet, de veteranos napoleónicos. Esta mezcla hubiera resultado igualmente ridícula. Hubiera sido suficiente vestirlos de romanos según las indicaciones del autor. Esto hubiera colocado a la obra no en la parcialidad de hoy, sino en su proyección eterna, mucho más conmovedora. Los espectadores reían en la sala cuando un

soldado romano-alemán encendió un cigarrillo para dar más verosimilitud al truco-tramoya-efecto. Y cuando los habitantes de Numancia aparecían en la escena vestidos de partisanos, blandiendo los fusiles como los contrabandistas de *Carmen*. Hay que ser una cabra reducida a los límites impuestos por el poste y su cuerda (ideológica) para permitirse tales mutilaciones. Felizmente, el texto de Cervantes, como una bofetada, borraba las payasadas, y yo temblaba al escucharlo.

Esta tarde he recorrido las calles de Numancia bajo el viento que hacía cantar a los árboles secos. Un obelisco recuerda la tragedia, una placa evoca el paso de Cervantes, que pasó por aquí camino de Zaragoza. A lo lejos, sobre otra colina, semioculta, se ven las casas y alrededores de Soria, las más elevadas. En un solo día —hace falta poco para acercarse a la verdad— he vivido plenamente dos tragedias monstruosas: la de Numancia y la de los Templarios.

Las tiendas y las calles están abarrotadas. Al lado de los guardias de circulación las gentes depositan regalos, botellas de champaña, dulces, botes de conserva, como delante de altares. Estamos alojados en el Parador Antonio Machado, sobre el lugar del antiguo castillo. De una parte se domina el Valle del Duero, y de la otra la ciudad. Montañas por todas partes. Hace una hora contemplaba la puesta del sol. Este color naranja que el azul de arriba y el gris de abajo ponen de relieve de manera tan marcada sobre todos los cielos de España, ha sido pintado por un pincel árabe. Acabo de descubrirlo.

Conservo en el fondo del oído, a la vez que escribo estas líneas, los sonidos de las canciones de mi infancia, en la víspera de Navidad, la Estrella llevada por los niños en todas las ciudades y todos los pueblos de Rumania nevados. ¿Qué tengo que hacer para salvarme, para quedar en algún orden, aferrado a realidades que no son transhumancias? ¿Borrar el pasado sería suficiente? ¿Quién puede hacerlo? ¿Qué hacen con su pasado los autores del *nouveau roman*, esa otra parcialidad? ¿Hay concepto más inactual y más inhumano que el de *partisano*? ¿Quién ha tenido la idea de inventar esta palabra que describe de manera tan perfecta el rasgo típico de nuestro siglo, su manera de sufrir, su técnica de autodestrucción? El *partisano* es el heredero de su antiguo enemigo, sobre el plano político de la cuestión. Pero lo ha penetrado todo: la literatura especialmente, donde su desfase hace tanto mal como en política los prejuicios ideológicos. Son quizá los vanguardistas de 1910: futurismo, dadaísmo, surrealismo, cubismo (es ahí donde Picasso es pequeño), los que han hecho posible el concepto de *partisano*, puesto que todos sus Manifiestos han sido reflejo de la parcialidad, de las antimetafísicas. Hay que tratar de descubrir terrenos vírgenes, donde no haya ni vencidos ni vencedores, ya que los vacíos ideológicos o de etnias se declaran igualmente culpables, a fin de alcanzar de un salto su salvación. ¿Por qué lo que les está permitido a las plantas, según De Vries, estará prohibido al género humano? No basta con destruir el pasado, como pretendía Mari-





Joya 1815

599

netti o Breton, sino reconocer todo como válido, quiero decir como cómplice en el acto de existir. Es partiendo de ahí como podemos soñar en empezar una etapa menos cruel. Todos hemos colaborado en la conquista de Numancia. Todos hemos gritado de dolor y desesperanza entre sus murallas.

*Domingo 25 de diciembre.*—Navidad. Nos hemos despertado con niebla. Hemos asistido a la misa de medianoche en una vieja iglesia llamada «la Mayor». Oficio sencillo, coro formado por algunas monjas y algunas voces de fieles, que cantan claramente las palabras bien pronunciadas de esta lengua de campesinos. Eramos los únicos extranjeros. Los únicos lejanos. La plaza y los edificios que la rodean estaban vivamente iluminados cuando salimos. Bombillas multicolores colgaban de los árboles. Un poco más alto, las estrellas refulgían como descargas eléctricas en el frío sin límites.) A mediodía la niebla continúa. Salimos hacia Zaragoza. A un lado y a otro de la carretera, los arbustos y los árboles están cubiertos de escarcha que les da un aire débil y fantasmagórico. Aquí y allí el sol logra penetrar la niebla e, inmediatamente, apenas desaparecido, la escarcha se despega de los hilos telegráficos en largas bandas de nieve convertidas en agua antes de haber tocado el suelo. A la vuelta visitamos la ermita de San Saturio, metida en la roca, al borde del Duero. La niebla no oculta ya más que las cimas. El agua está inmóvil y todo se refleja con gran claridad, hasta el fondo del cielo invertido. Las ramas brillantes. ¿Han mirado alguna vez las ramas en invierno como patinadas por el frío? La mitad superior es mucho más brillante que la de abajo, sombría y mate, como un reflejo de los oscuros surcos de la tierra. Sensación de absoluta paz de la tierra en reposo limpia de insectos, de versos, de pájaros, de pasos. Tiene aspecto de reposo o de espera, a lo largo de los setos y del río, bajo la caricia suave de la niebla, como para no despertarle. Los cuervos y los gorriones son los únicos habitantes sin reposo de este sueño. Vuelan en el aire como sueños.

Ayer por la tarde, después de la visita a Numancia, cogí un camino secundario que atravesaba los escasos pueblecitos entre las montañas llamadas Sierra de Urbión. Tierras trabajadas y bosques de encinas y de pinos. El sol acaricia el paisaje con un dorado melancólico. Un amarillo, cobre de invierno, pero también de fiesta, algo irreal, un amarillo teatral, de decorado en el que el drama va a estallar pronto. Quería pararme, pero tenía miedo y deambulaba en esta luz para no encontrar personajes llenos de dolor, para no asistir a su historia, ni participar en su destino. En un cierto momento, al salir del pueblo, tan irreal como el resto, me di cuenta de que yo era uno de estos personajes y me paré, como si todo fuera de repente inútil, como si hubiera aceptado al fin mi papel después de una gran duda.

En este momento me veo de repente —son las siete y cuarto de la tarde— entre los míos. Oigo sus risas, reconozco la voz de cada uno de ellos, las voces que tenían hace veintidós años cuando las oí por

última vez. La voz de mi madre, ligeramente teñida de dulzura moldava; la de mi padre, de acento muy puro, a menudo irónico o bonachón; una voz hecha a la imagen de la tierra que le gustaba medir con su paso metódico; la de mi hermano, un poco nasal, como la mía, acariciando la piel de las palabras; la de mi tío Ionel, cortante y autoritaria, vestido de coronel, flexible y duro, como un sable de antaño; la voz de mi prima, tan risueña como una brecha abierta de repente en un tonel lleno de vino rojo y dulce, cloqueante la felicidad de manifestarse y de derramarse en el aire soberbio de la vida. Todo mi pasado, en ondas sonoras, vive alrededor mío en este momento. Lo oigo más allá de los sonidos, en la memoria del oído. Feliz Navidad a todos vosotros.

*Lunes 26 de diciembre.*—Esta mañana en Agreda. Gran ciudad, en otros tiempos poderosa, fortificada, habitada por nobles campesinos y ricos agricultores, hoy visiblemente próspera, a juzgar por sus cafés, sus tiendas de ultramarinos bien surtidas, pero completamente profanadas por los tiempos modernos. La gran iglesia del centro, gótica en sus comienzos, ha sido restaurada en el interior, barroquizada, ha llegado a ser fea sin ninguna razón aparente. La decadencia del siglo XVIII y las guerras civiles del XIX han estropeado muchos lugares de España. La de 1936-39 ha sido, en cierto modo, más benévola, pues ella ha destruido sin reformar. La iglesia de San Miguel conserva sólo una torre estropeada, único vestigio de su esplendor romano; el resto desaparece bajo adagios encenegados, condenada a la fealdad desde su nacimiento. El interior barroco ha sido completamente cubierto de yeso. Pero en el claro oscuro, una luz azulada suaviza los contornos, los llena de fantasía y los convierte en grabado, separado del presente, reducido a la tercera dimensión que es la de lo real. La plaza está rodeada de casas anodinas. Las calles que suben hacia el convento de la Hermana María, la santa de Agreda, no tienen ningún encanto, pero una extrañeza castellana, que viene de la pureza del aire, da su gracia a la ciudad. Al marchar, me paro, lejos de las últimas casas que siguen el trazado de la antigua muralla. Ventanas abiertas, viejos muros de convento, un hombre que anda por el campo, con un cesto en la mano; la montaña de la Muela, con la cima cubierta de nieve, perfilada sobre el cielo azul como un Fouji Yama; un burro, un perro, un gato, los cipreses del cementerio al final del camino. Respiro este aire bajo el sol primaveral, un sol de Pascua. Mi cuerpo se siente a gusto. Durante largos instantes, me siento sin problemas, tan ligero y puro como esta atmósfera en la que incluso mi memoria descansa.

Compramos miel en una tienda de ultramarinos, con un profundo olor a romero. Miel fabricada por «abejas movilizadas», nos informa el tendero, porque viven en colmenas que instalan en el mes de mayo, sobre un camión, que pasean por la región a través de los bosques donde crecen las matas de romero. Peripatéticas, en suma, como los viejos filósofos de las órdenes mendicantes.

# CRITICA Y PROPAGANDA

ENRIQUE AZCOAGA

ALGUNAS veces, cuando en la «Academia Breve de Crítica de Arte» se consideró la importancia del escritor, que frente a la creación expresiva se convierte voluntariamente en su *tasador* voluntario o involuntario, no faltaron amigos empeñados en que la «crítica de arte», ejercida al filo de cotidianas exposiciones, apenas si era otra cosa que una vulgar y beneficiosa propaganda. Aunque eran los tiempos en que los pintores españoles apenas si se cotizaban, apenas si vendían los cuadros que de una o de otra manera pintaban, recuerdo la tarde en que algún compañero, importantísimo en el terreno de la historia artística, llegó a argumentar que el crítico importaba en ocasiones más que el artista, y que no se excedía al asegurar que gran número de cultivadores de la crítica artística se *habían inventado* pintores y escultores que, sin sus apasionados comentarios, no habrían sido lo que luego fueron en el porvenir normal de las artes. Un grupo de los reunidos defendíamos *la apuesta* por ese pintor posible que luego, por razones obvias, se convierte en un recursista o en un cultivador de cierta fórmula más o menos personal, con la que deja en bastante mal lugar al que se convirtió en su padrino... Otro, el más abundante, defendía la valoración de logros y la crítica implacable de desaciertos, operación por la que la crítica de arte tiene un puesto reconocido en el área siempre problemática de las disciplinas intelectuales. Existía el tercero, más joven, más militante, desengañado en principio del poco esfuerzo de muchos artistas llamados modernos, convencidos desde sus iniciales vagidos de la necesidad de una crítica exegética, abiertamente laudatoria, por la que el escritor de arte se convierte en cómplice, y su función obligadamente orientadora, en una exaltación parcial de alguien

que muchas veces necesita el varapalo más que la exaltación...

Entre los que tales problemas discutíamos, y por encima de enfoques, había dos tendencias particularmente claras: la que consideraba a la función crítica, secundaria, dependiente en cualquier momento de la obra artística criticada, y aquella para la que muchos valores en circulación lo eran, o se suponían tales, en virtud de la atención de escritores de arte que con sus teorías unas veces y con sus directas valoraciones otras, *creaban* sin advertirlo destinos plásticos cotizables. Según la primera, lo importante era el sol, y no el reloj, que hasta cierto punto lo medía... En opinión de la segunda, sin la capacidad valorativa de quienes se acercan a la pintura y a la escultura, como se acercan a tantas otras problemáticas intelectuales, aquéllas tienen poca existencia...

En realidad, aunque sendas posturas sigan manteniéndose por los siglos de los siglos, algo conviene destacar en momentos que la *cotización* de los pintores significa una posición bastante seria en el medio ambiente dentro del que viven. La crítica, lo mismo invente que defina, lo mismo ayude en exceso que haga la justicia necesaria, hace tiempo que se ha convertido en algo así como una *respetable propaganda* y, por consiguiente, en un quehacer que comenzó teniendo bastante importancia y hoy se ve reducido, cuando no preterido, por el efecto divulgatorio de un oportuno reportaje. Para su «currículum», la mayoría de los pintores siguen prefiriendo la atención inteligente de quienes ante su obra se plantean problemas que al definirla la categorizan. Pero no hay que engañarse: lo que un expositor busca en los papeles públicos no es siempre el comentario agudo de quien tiene derecho a hacerlo, sino la desmesurada publicidad de quie-

nes cultivan un periodismo sencillamente sin contraste. En momentos particularmente que son muchos artistas los que se consideran «maestros» de manera harto precipitada, siempre que de una de sus exposiciones se trata, lo que más importa a los mismos y a las galerías que les promocionan no es tanto la valoración considerada del verdadero crítico como la mancha periodística donde, a base de adjetivos y de zalemas, en ocasiones abochornantes, un pintor se convierte por arte y poca magia de la irresponsabilidad periodística en algo extrañamente sensacional. Por otra parte, sin saber demasiado por qué, en un momento que tantos plásticos cotizados a precios muy altos no hacen una pintura suficientemente acordada con la importancia de sus precios, salir a la palestra con motivo de la muestra de uno de ellos y decir sencillamente: «La exposición de Fulano es francamente mala», supondría una subversión considerable. Porque en medio de todo lo que se publica, como alrededor más o menos publicitario de los sucesos artísticos con los que se justifican sucesivas temporadas, sonaría un poco *extraño* que el crítico exigente, harto de dedicar loas sin cuento a gentes estancadas, presas de una fórmula, víctimas de lo que a toda velocidad llaman «su estilo», razonase dentro del pequeño espacio de la tribuna que ocupa por qué este o aquel artista, que en un momento aparecieron como posibilidades extraordinarias, se han quedado en unos *sietemesinos más o menos refinados*, ante los que el snobismo ambiente y un periodismo poco amigo de la sutileza valorativa ponen los ojos en blanco.

Sin embargo, hasta que la crítica en función de una seria exigencia no imponga su voz en el bati-burrillo celebratorio en que actual-

mente consisten los comentarios con los que se celebran casi de idéntica manera buenas y malas exposiciones, escribir sobre un artista será hacerle el juego en sus limitaciones, en vez de definir una serie de valores, beneficiosos para quienes los disfruten. En la actual hora del arte, la discusión de si la crítica es más importante que la obra o la obra el motivo sin el cual no existe la crítica, debe darse un poco de lado, y reemplazarse por esta otra, a nuestro modo de ver, mucho más grave: si el hecho de que una crítica matizada al máximun, pero sin la suficiente valentía valorativa, no es uno de los factores que más contribuyen al barullo, al desconcierto, al «todo es magnífico y nada despreciable» con que nos encontramos desde hace tiempo en especializadas y no especializadas publicaciones. Antes de saber que un pintor es «maestro», «magnífico», «excepcional», «fabuloso», yo necesito saber lo que ha hecho y cómo lo ha hecho para llegar a merecer calificaciones tan desmesuradas. Antes de saber, por otra parte, la cotización alcanzada por alguien que, a fuerza de propaganda generalmente, ha conseguido una nombradía que no sobrepasa, como todo el mundo sabe, los límites nacionales, yo necesito estar convencido de lo justo de esa cotización. ¡Menudo problema, por ejemplo, el del crítico que, a la vista de una muestra perteneciente a cierto pintor cotizadísimo, se vea en la necesidad de proclamar lo que hay en él de trampa, de recurso, de formulismo generalmente modesto! Pero ¡triste destino el de cualquier crítico que, en tanto no valore como es debido las excelencias o los errores de un artista comentado, se convierta en algo así como una *beneficencia*, como una complicidad dolorosa —aunque la expresión nos duela— de todos aquellos que en vez de entregarse por vocación a un camino de elevación y riesgo, cultivan para su desgracia el refinamiento de unos límites, de una pobreza espiritual, que a casi nadie se le oculta! Espíritus muy avisados, ante el ensayismo extenuante de gran parte de la pintura, se han atrevido a decir: «¡La pintura ha muerto...!». A la vista de la confusión de una crítica que por no cumplir con su heroico deber hace tiempo

que se la confunde con la triste propaganda, no resulta excesivo proclamar: «¡La crítica de arte ha muerto en tanto en cuanto no se libere de una pobre condición publicitaria y jaleadora...!».

El problema en la ocasión no se reduce a denunciar a unos críticos y señalar a los que cumplen con su misión de manera plausible. Las cosas, por desgracia, en el cotarro de las artes se han puesto de tan inadmisibles maneras que a todos, absolutamente a todos, se nos puede decir en cualquier momento: «Eso que usted dice de tal pintor no es mentira, pero tampoco la crítica, la valorativa, la definitoria verdad...». Pasada la fiebre de distinguir una creación, salvándola por el hecho de verla adscrita a cualquier tendencia moderna en juego, ha llegado el momento de superar el empantanamiento actual de las artes, producido por: los que cada día se exigen menos en el plano expresivo y los que cada día nos contentamos con propagar sus escasas exigencias, tan bien cotizadas, sin enjuiciarlas como se merecen. Momento que, si no se esclarece, si no se jerarquiza, determinará —¡ya lo está determinando!— el triunfo de la decoración en sus múltiples aspectos sobre la pintura y la escultura legítimas. Cultivadas por lo general con tanta modestia, con tanta sutileza sin riesgo, con tanta delicadeza carente de tensión expresiva obligada, no ya por quienes, carentes de vigor creativo, integran las filas segundonas, colmadas de presuntos artistas hasta el aburrimiento, sino en el plano destacado donde funcionan en una impunidad crítica lamentable artistas que, en vez de procurar el punto y aparte que el arte moderno necesita, continúan por los senderos de la tentativa o de los planteos tan mediocres como exquisitos, sin verse desenmascarados en ningún momento por quienes tienen la dolorosa obligación de hacerlo. Obsérvese, por ejemplo, que después de luchar durante muchos años contra el «pompiérismo académico», por lo que éste tenía de objetivo disecante de cierta realidad parcialmente entendida, la pintura concretamente, está cayendo en un «nuevo pompiérismo» que, so pretexto de lo que se llama «nueva realidad», «nueva figuración», etc., no hay ya quien lo so-

porte... Y obsérvese que, por un afán de seguir siendo modernos, críticos jóvenes que debían como ninguno de sus compañeros plantearse los problemas que hemos tratado de esbozar en este escrito, actúan de «propagandistas» de dicho «pompiérismo», como si lo que la pintura necesitase, en vez de una discriminación valorativa profunda, fuese un calor compañero, una adhesión incondicional sospechosísima de quienes, en vez de críticos, se convierten, por desgracia, en apasionados correligionarios.

La crítica sólo puede hacer generosamente la propaganda de los valores. En momentos que los espectadores conocen mejor que nunca los caminos descubiertos por los «ismos», y que defender éste o el otro importa menos que definir con precisión los valores justificativos de una pintura positiva, por ejemplo, todo lo que no coadyuve a poner de relieve lo que la propaganda egoísta oculta supone colaborar a una incalificable confusión. La crítica no puede, por no desmontar el mundo siniestro de las cotizaciones, decir que los que incluso llegan a ser suficientemente cotizados pintan o esculpen peor que cuando no vendían un cuadro o una pieza. El mundo del arte, envilecido como tantos otros por la tiranía del dinero, no es un mundo donde se adquieren cosas para matar la soledad de las paredes o para acompañarnos decorativamente como lo hacen tantos objetos, no precisamente artísticos, en nuestra vida cotidiana. Sino un mundo que merecerá así llamarse cuando después de un tiempo lamentable en el que todo se confunde, porque en el fondo todo se aplaude, vivir en su seno sea orientarse como consecuencia de los valores descubiertos por los artistas, a lo alto y a lo inmenso. Durante años, decir que cualquier cosa era «más moderna» que otra, bastaba. Cuando estamos a punto de cumplir el primer centenario del arte moderno, todo lo que no sea diferenciar críticamente lo auténtico de lo simulado, lo legítimo de lo falso, permitirá el ejercicio de un quehacer literariamente importante desde que la crítica de arte moderna dio sus primeros pasos. Pero el cumplimiento de un arriesgado, forzoso, heroico deber intelectual.

# FORMACION MUSICAL Y PARTICIPACION CULTURAL

JOSE BERNIS

Desde el año pasado se viene desarrollando en Barcelona, bajo los auspicios de Juventudes Musicales, un ciclo de 25 conciertos-coloquio, adaptándose con una intención bien clara al calendario universitario. En esta nueva fórmula, las audiciones de obras, cubriendo una amplia gama dentro de la historia de la música, desde la polifonía medieval hasta las últimas tendencias de vanguardia, se comunican con unos debates planteados por Jordi Llovet según un temario preestablecido y en el que se incluyen diversos aspectos de carácter estético, sociológico, cultural, histórico o psicológico que de alguna manera están relacionados con el concepto «música».

## CRISIS

No creo pecar de pesimista al afirmar que la evolución de este ciclo ha llegado a una situación extremadamente delicada debido a la progresiva y radical disminución de público, circunstancia ésta que ha llevado a plantear en el mismo seno de Juventudes la posibilidad de su clausura, achacándose el fracaso más a la misma idea de concierto abierto que no a posibles errores de enfoque. En cualquier caso, es evidente que de la escasez de público se deriva un problema económico esencial: los gastos, es decir, alquiler de local, edición de programas, publicidad, etc., etc., superan forzosamente a los ingresos. Además, si se tiene en cuenta que los honorarios de los músicos son proporcionales a la recaudación neta en taquilla (la mayoría de las veces de signo negativo), las muestras de descontento por parte de éstos, profesionales al fin y al cabo, parecen tan lógicas como inevitables. En este sentido se han obtenido respuestas muy diversas: aplazamientos indefinidos, misteriosas sustituciones de última hora, programas preparados con desgana... Por otro lado, ha habido también auténticas manifestaciones de dignidad artística, preparando con gran meticulosidad programas que entrañan graves dificultades y que se han representado ante un auditorio numéricamente ínfimo. Tal es el caso de X. Joaquín y A. Soler en la sesión dedicada a la música contemporánea francesa para percusión o del Trío Ciudad de Barcelona con el «Opus 1» de Beethoven. Sin duda, el gran aliciente de este ciclo es que está poniendo en evidencia, al menos para los pocos que lo siguen de cerca, a todo el escaparate de intérpre-

tes barcelonés, con su amplio universo de virtudes y defectos. Se trata, ciertamente, de un contacto vivo, directo y doblemente interesante en sus aspectos artístico y humano.

Aun aceptando su crisis actual, sería, sin embargo, muy lamentable ver ahogada en un callejón sin salida esta iniciativa, que orientada de forma adecuada puede contribuir grandemente no sólo a la difusión cultural de la música, sino a crear un foco activo de libre discusión de cuestiones más generales sobre las que es muy necesario ver claro: relaciones entre arte y sociedad, interacción entre distintas artes, figuración-abstracción, arte y religión, educación de masas, medios de comunicación y su control, evolución dialéctica arte-historia, etcétera, etc. Lamentable sería además, por lo que representase en adelante como precedente negativo, al llegar el fracaso una vez demostrada la inquietud y buena disposición por promover una actividad que, al menos en su intención inicial, se presenta como una novedad y como un revulsivo contra el ostracismo en el que hace ya demasiado tiempo duerme la vida musical barcelonesa. Es un triste reconocimiento de la incapacidad local el hecho de que hasta ahora las excepciones a la regla hayan provenido siempre de la iniciativa de entidades como el Instituto Alemán, el Instituto Francés...

## DIAGNOSIS

Después de haber seguido bastante de cerca la trayectoria del ciclo, mi atención en este momento es la de crear un poco de crítica constructiva a su alrededor, procurando proponer soluciones viables a su situación actual. A mi entender, existe cierta confusión de ideas en la mentalidad con que se ha planteado: ¿Pretenden ser sus fines didácticos o meramente especulativos? Del examen del temario se desprende una clara voluntad didáctica, pero que trascendiendo el plano exclusivamente técnico y específico de la música se sitúa en niveles más amplios y referentes al contexto histórico-social. Tal trascendencia meta-didáctica se pretende que sea inducida a través de los comentarios de Jordi Llovet para provocar una indispensable postura participativo-creativa por parte del asistente. Y aquí es donde sinceramente creo que reside el equívoco: se intentan incorporar en un solo acto la finalidad didáctica y la de participación creativa, cuando ambas exigen de por

sí actitudes iniciales distintas y por tal motivo no pueden tener el mismo público. En el primer caso la condición del asistente es básicamente receptiva; se trata ineludiblemente de una relación de mayor a menor, de maestro a alumno: al asistente «alumno» se le presentan razonadamente una serie de conceptos básicos (y no innatos, de los que por lo tanto precisa una primera noticia) que, sin poder pretender ser verdades eternas, vienen avalados por una dedicación y un estudio previos por parte del comentarista «maestro». Estos conceptos, una vez contrastados empíricamente a través de la propia experiencia, quedan asimilados, concediendo al «alumno» un «status» de verdadera potencialidad crítica que le abre las puertas de la participación creativa. En este segundo nivel el comentarista y el público se confunden, debiéndose limitar aquél a exponer el tema correspondiente y a actuar de moderador y árbitro en las discusiones.

### TERAPEUTICA

Una vez aceptada esta dicotomía, ¿cómo rectificar el desarreglo funcional de los actuales conciertos-coloquio para intentar salvarlos de su autodestrucción y hacerlos socialmente útiles, accesibles al máximo número de personas?

Un fenómeno paralelamente opuesto a la progresiva desaparición del gran público ha sido el tímido despertar de otro, al que podríamos llamar especializado, que si bien en número limitado y en esporádicas ocasiones, se ha ido interesando en las cuestiones debatidas, dando a entender un grado de madurez suficiente como para intervenir de una forma activa y eficaz. Por otra parte, no se puede culpabilizar estrictamente al estudiante universitario, presunto participante en este ciclo, por su falta de asistencia; es más, su respuesta me parece muy coherente. Sin embargo, cuesta mucho pensar que una gran cantidad de ellos no se sentirían atraídos por un programa más pedagógico, metódicamente estructurado y orientado exclusivamente, en un primer nivel, hacia la comprensión del fenómeno sonoro: ¿es tan descabellado pensar que estos conciertos-coloquio de Juventudes Musicales pudieran venir a cubrir el hueco de una formación musical universitaria en estos momentos inexistente?

Entonces, si realmente existen dos públicos perfectamente definidos y diferenciables, ¿por qué no des-

doblar la estructura del actual ciclo en dos ramas autónomas, pero que de hecho se complementarían? Con un replanteo en los términos propuestos, para el que podrían servir idénticamente como base conciertos de características similares a los programados este curso y junto con un lanzamiento publicitario en facultades, conservatorios e incluso colegios y academias (el nivel debería ser perfectamente accesible hasta alumnos de los últimos cursos de bachillerato), el no esperar una aceptación masiva sería una pobre muestra de desconfianza respecto de la inquietud y ansias de conocer inherentes a la juventud, de cuya formación musical la asociación organizadora se proclama protectora y responsable. Además, quedando asegurado un público consistente, el problema económico, que está en la base de la crisis actual, desaparece de modo automático. Dentro del presente curso es ya tarde; pero a partir del próximo se debería facilitar el seguimiento del ciclo poniendo a la venta unos apuntes al estilo universitario, de edición sencilla y precio ajustado, en los que se resumiera de una forma sistemática y organizada el desarrollo del temario, sin olvidar los esenciales apartados dedicados a bibliografía y discografía.

De otro lado, el mismo plan general adoptado este curso para los coloquios se podría utilizar como referencia para la programación de otra actividad paralela con la participación directa de este público especializado al que antes me refería. No hay que decir que en este segundo enfoque se podría prescindir del gravoso concierto, sustituyéndolo por el manejo, más flexible, de una adecuada discografía, y que entonces un local de reducidas dimensiones sería suficiente. Si se tiene en cuenta que en las últimas discusiones han tomado parte críticos musicales, compositores, diversos especialistas, manifestando sus propias opiniones e inquietudes, se podrá intuir la trascendencia que alcanzarían estos coloquios como auténtico foco de movimiento cultural a una gran altura y como origen de actividades que, por citar algunas, podrían ir desde el intercambio de discografía hasta la elaboración de temas monográficos muy concretos en grupos de trabajo, pasando por la publicación de una revista periódica, organización de conciertos especializados, intercambios con agrupaciones afines... En fin, el campo a recorrer es extraordinario; todo depende del interés de la organización; el de los participantes sólo es cuestión de saber suscitarlo.

# LA PINTURA EN MURCIA Y (III)

ANTONIO MARTINEZ CEREZO

**L**O que más ha de sorprender a los estudiosos del arte en Murcia es la tardanza manifiesta con que llegan y arraigan los movimientos. Afirmábamos, con anterioridad, que las primeras láminas con reproducciones de obra moderna e impresionista no se ven y divulgan con amplitud hasta los años veinte. En la ciudad se vive dentro de unos cotos cerrados a las innovaciones artísticas. No es muy proclive el artista murciano a dejarse vislumbrar e influenciar por las ideas ajenas hasta tanto le vencen y convencen. La falta de galerías comerciales ha tenido en ello no poca influencia. Se ha visto muy poco arte. Mientras que en otras provincias se han sucedido las exposiciones de grandes pintores contemporáneos, principalmente españoles, en Murcia han sido los nativos los que han colmado la demanda local.

El artista murciano es muy proclive a encostrarse en su terreno, viaja poco, reside en la tierra, y así no puede sino gozar de las prebendas de su público, pero también sufrir su influencia condicionante.

Resulta, ciertamente, inexplicable y, en cierto modo, ruboriza afirmar con llaneza y convicción la inexistencia de una pujante vanguardia creativa. Se han ido sucediendo etapas, "ismos", corrientes y gustos, sin que obtuvieran la menor resonancia entre la pléyade juvenil. Algún brote aislado, algún prosélito que pronto ha perdido fuerza, pero nada más. Ni la abstracción, ni el informalismo, ni la nueva figuración, ni el constructivismo, ni el hiperrealismo, ni las nuevas corrientes... ¿Qué pasa? No es propio de una ciudad que desafía al futuro con un crecimiento desorbitado, no es propio de una ciudad que cuenta con una población universitaria que debiera enrolarse, guiada de su ímpetu, investigador e inconformista, con lo novedoso. Y, sin embargo, no se vislumbra nada que anime a pensar que se está fraguando una vanguardia estilística.

## TRADICION FIGURATIVA

Siguen las individualidades ligadas a la tradición figurativa, sin más brotes de inclinación que el expresionismo y la neofiguración lineal. Pero esto no son sino vástagos de un mismo tallo, ramas de un árbol realista. Ignórase la fórmula de la vacuna que impidió aquí fraguar al llamado sarampión abstracto. Desafiando los gustos imperantes en el resto del país

donde la fiebre no-figurativa imperaba, los creadores murcianos se mantuvieron al margen, a la expectativa, sin que pueda señalarse ni un sólo hombre que se haya distinguido en este campo. Excepción hecha de Barceló, cuya madurez formativa se produce en Bilbao, y la adscripción dudosa de Ceferino Moreno, natural de Villena, cuya juvenil presencia, inquieta donde las haya, dejó huellas profundas de su paso en el teatro, la poesía y la pintura. Llegó en 1951 para cursar estudios de Derecho en la Universidad, y durante su estancia fructificó su vocación artística. Intelectual de primera magnitud, esteta de rigurosas convicciones, defensor del arte nuevo como tantas veces ha demostrado desde su puesto de co-

misario de exposiciones, orientó su búsqueda en el "collage" y el "assemblage", que ha abocado en una síntesis "construcción-expresión" como alternativa post-informal. Con las naturales reservas se le incluye en este compendio murciano por cuanto ha significado su contacto y ejemplo para quienes con él han compartido jornadas de trabajo. Igual consideración habría que tener con el extremeño José Luis Cacho, residente en Murcia desde los once años, creador sensible en constante evolución.

Con arrolladora fuerza se movió también en terrenos no figurativos Pedro Borja (1938), a quien cabía augurarle los mayores logros de haber continuado con la interesante experiencia iniciada sobre la base de



FALGAS.



AURELIO PEREZ.

las tintas planas aplicadas con rodillo en una sucesión de grises inigualable. El quehacer borjiano se fundamentaba en el aprovechamiento al máximo de cualquier módulo conceptual. El más característico de su obra es el gancho. Forma plana, compuesta de recta y curva, que jugaba con el sugerente encanto de las ocultaciones. Derivó más tarde hacia la cerámica. Y no fue vano el viraje, porque Borja ha demostrado tener grandísima condición de ceramista. Lástima que la producción en serie reste tiempo a otras ocupaciones, acaso menos lucrativas, pero más sugerentes y artísticas. Sus murales en cerámica gritan desde el barro. Los tonos férreos de sus armaduras no tienen parangón posible.

En la escultura, Pedro Pardo cultiva la dimensión vacía, el hueco, el laberinto, con tendencia a crispar sus formas en supuestos desgarros expresionistas. En su forma no quedan más que levisimas alusiones a lo real. Más realista es la escultora Elisa Séiquer, cultivadora de una forma huidiza, estilizada, muy expresiva en lo matérico.

Dignos de seguirles la pista son los hermanos Pastor. Luis Manuel y José María, ambos cultivan formas nuevas y se han acreditado como inquietos investigadores. Más vocado parece el primero hacia la escultura. Esteban Campuzano practica un hiperrealismo social de última hora, más próximo al americano que al europeo. No se queda, sin embargo, en una línea excesivamente rígida y fotográfica, sino que intenta pintar bajo un presupuesto que anuncia tintas expresionistas.

Hasta aquí lo que, por el momento, puede exhibirse como pintura nueva, pintura de apertura, pintura vanguardista. Los tirones de la no-figuración han pasado sin demasiada fuerza. No hay grupos, no hay identificación conceptual, ni siquiera aunamiento de intenciones, no hay más que individualismo y dispersión de esfuerzos. La situación está clara si pensamos con sentido autocrítico y lo expresamos con honestidad. Modernista no es quien se pone camisa a cuadros, se deja crecer la barba, calza sandalias frailunas, se hace jirones en los "blue-jeans", pasea la

ciudad con el estudio bajo el brazo y expone al sol de la Plaza de la Cruz. Eso no es más que un brote de inconformismo, de denuncia, o de reclamo. Derecho al pataleo. Detrás de las manifestaciones han de esconderse los hechos, y, entonces, huelga toda alusión extravagante o bohemia.

No hay escuela en sentido amplio. Tampoco en sentido restringido. Simplemente se pinta de acuerdo con un credo personal que gusta de que lo representado sea reconocible. Los pintores murcianos, normalmente, son buenos dibujantes, porque la grafía es el pilar de su obra. El color emborracha no pocas veces. La sensualidad circundante es un elixir que embruja los pinceles. Es difícil resistir el canto de sirena de lo que se ha dado en llamar "finura" peculiar de la atmósfera murciana. Se comienza pintando la luz y se acaba poseído de ella. El dominio de la luz queda muy cerca del virtuosismo. Y es curioso el dato, porque muchas veces en mi juventud oí decir, de labios no muy avisados, que en Murcia hay muchos pintores. Ciertamente hay muchos, pero lo que cuenta es la genialidad, a la que muchos son los llamados y pocos los elegidos.

#### LA RENOVACION PAISAJISTICA

Hay que confiar en las buenas maneras de Aurelio Pérez (1930), pintor a la vieja usanza. Antigua esencia, bajo nueva presencia. Aurelio ha tomado de las generaciones pasadas el gusto por las veladuras, la composición bien construida, el color armonioso, pero todo ello lo pasa por su

cedazo de hombre de nuestros días. El resultado no puede ser más sugestivo. Lástima que Aurelio no se prodigue más. Muchos años volcado como profesor le han impedido producir a un ritmo encomiable. Sus obras salen lentas, se hacen esperar, se ansian. Parte de la lentitud se debe a la cocina aureliana, que confía buena parcela de la materia al temple. Aurelio pinta esquematizando, reduciendo las formas a pura geometría, a figura algebraica. Nada accesorio se encontrará en sus composiciones, únicamente lo esencial, lo imprescindible. Sus mayores brujerías residen en el color, color blanquecino y ocres, casi oros con una pátina museable. Con tan limitada gama construye un abanico inaudito de tonalidades. Sabe que el oro es peligroso y lo oculta bajo el blanco o en leve toque de carmín o añil. Mucha sapiencia pictórica tiene quien se firma Aurelio. La etapa de actividad plena que ahora comienza permite augurar no infundadas esperanzas. El mayor salvoconducto de su futuro es el pasado.

Si en el quehacer aureliano el bodegón y el paisaje se alternan por mitades, en el caso de Manuel Avellaneda (1938) es el paisaje la principal fuente de inspiración. Paisajista nato, caso único en la experiencia provincial. No se piense, sin embargo, que es el suyo un paisaje levantino, nada más lejos de la realidad. Parte en su concepción de la nueva simiente sembrada por Benjamín Palencia cuando descubre que Castilla es una fuente inagotable de sugerencias pictóricas. Vuelve Avella-

AURELIO PEREZ.







JOSE BARCELO.

neda de estudiar en Madrid con la resuelta decisión de convertirse en el pintor de la osamenta murciana. Y lo consigue. En sus lienzos no hay vegetación exuberante, sino tierra, barro, labrantios, tierras yermas, horizontes lejanos y arboledas que no son sino puntos de referencia para identificar las lindes. Mucha tierra y poco cielo hay en su obra. Entre los árboles destacan los olivos y los almendros, reconocibles en los primeros planos, simples puntadas en las lejanías, organizados en legiones geométricas. Bajo una pincelada densa y jugosa se encierra una técnica peculiarísima. Singularmente atractivos son sus paisajes de tierras oscuras. Los otros, los de tierras abrasadas aguardan que el pintor les de salida bajo un ángulo de mira distinto. Avellaneda sabe que éste es su gran riesgo, el de encasillarse en un modo de hacer que amenaza con el grave riesgo de repetirse. Es colorista nato, no es capaz de conseguir con el blanco y negro idénticos resultados a los que alcanza con los pigmentos.

Expresionista, y de ley, es María Dolores Andreo (1935). Sus cristos son un grito negro que rememoran a Rouault. Cuando pinta vuelca toda su fuerza en los colores puros tal y como salen del tubo. Es bastante proclive a la acumulación de detalles, tan connatural al talante expresionista. No saltan a veces toques fauvistas y siluetas ingenuas. Su exquisito color y amplitud de miras la sitúan en lugar destacado dentro de la nómina femenina nacional. Lo que no debe entenderse como feminoide o feminista. Nada más lejano a la pintura de María Dolores Andreo que lo sensiblero.

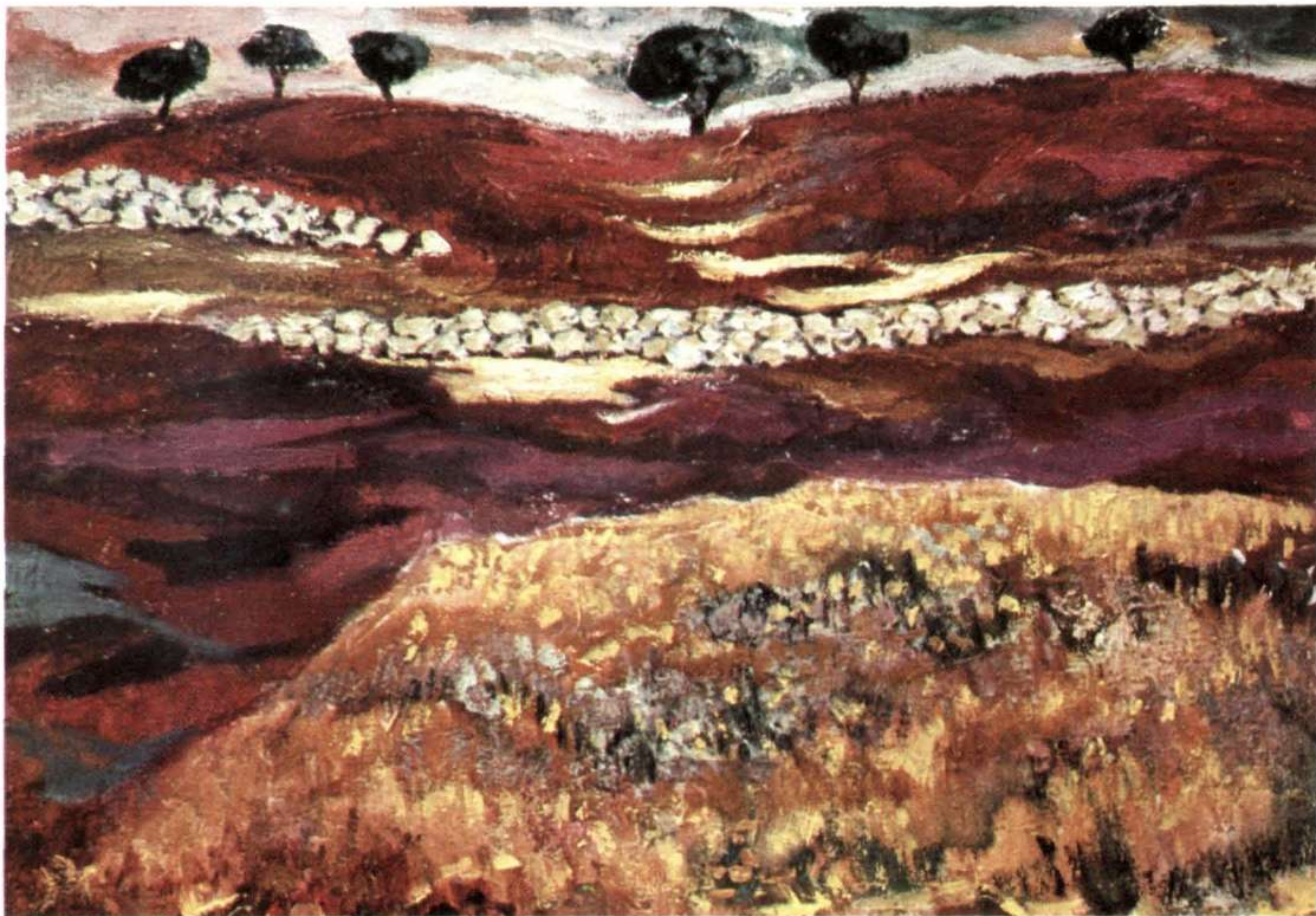
El camino de Hernansáez posiblemente se oriente hacia una paleta más oscura, más nórdica, más espectral. En tal sentido apuntaba el lienzo presentado al último premio Ciudad de Murcia de Pintura. No carece Hernansáez de sólidos conocimientos pictóricos, su mano contornea con firmeza y precisión, sin titubeos ni

rectificaciones. El color es atrevido y resuelto. Si quiere huir de su etapa colorista anterior habrá de obligar al pigmento a que humille. Quizás aquí se encuentra el quid de la cuestión. Los pintores del norte comienzan a pintar con negros, para ir progresivamente iluminando la paleta. De ahí que no se les desmande. En Levante se comienza en sentido inverso. Lo malo es que el oscurecimiento, la mayor parte de las veces, no llega, y todo se queda en propósito. En el caso de Hernansáez no se puede hablar de promesa, ya es una realidad.

Muy cercano al magisterio de Martínez Novillo quedan los paisajes desprovistos de humanidades de Francisco Cánovas. Caseríos compactos, fantasmales, apiñados en la encrucijada de un camino cualquiera. Andaluces, manchegos, levantinos por partes iguales, acusan recias masas de color que rebotan en los encañados muros de las casas. El paisaje vence, progresivamente, al bodegón y otros temas tocados por Cánovas\*.

Sorprendente exposición la que hace algunos años colgó en la sala Zero, Almansa Pascual. Esquemático hasta lo indecible, se rebela contra la tradicional ínfula barroca. En él sólo se da la mancha, desprovista de todo contorno, sin referencias lineales compactas. El paisaje es una mera alusión, casi fantasmagórico el aire, envueltos los objetos entre cendales grises. Soterrado yace el magisterio inimitable de Turner, de quien, posiblemente, Almansa Pascual toma y hace suyo. O puede que sea una mera casualidad, como le ocurría al montañés Cossío.

MANUEL AVELLANEDA.

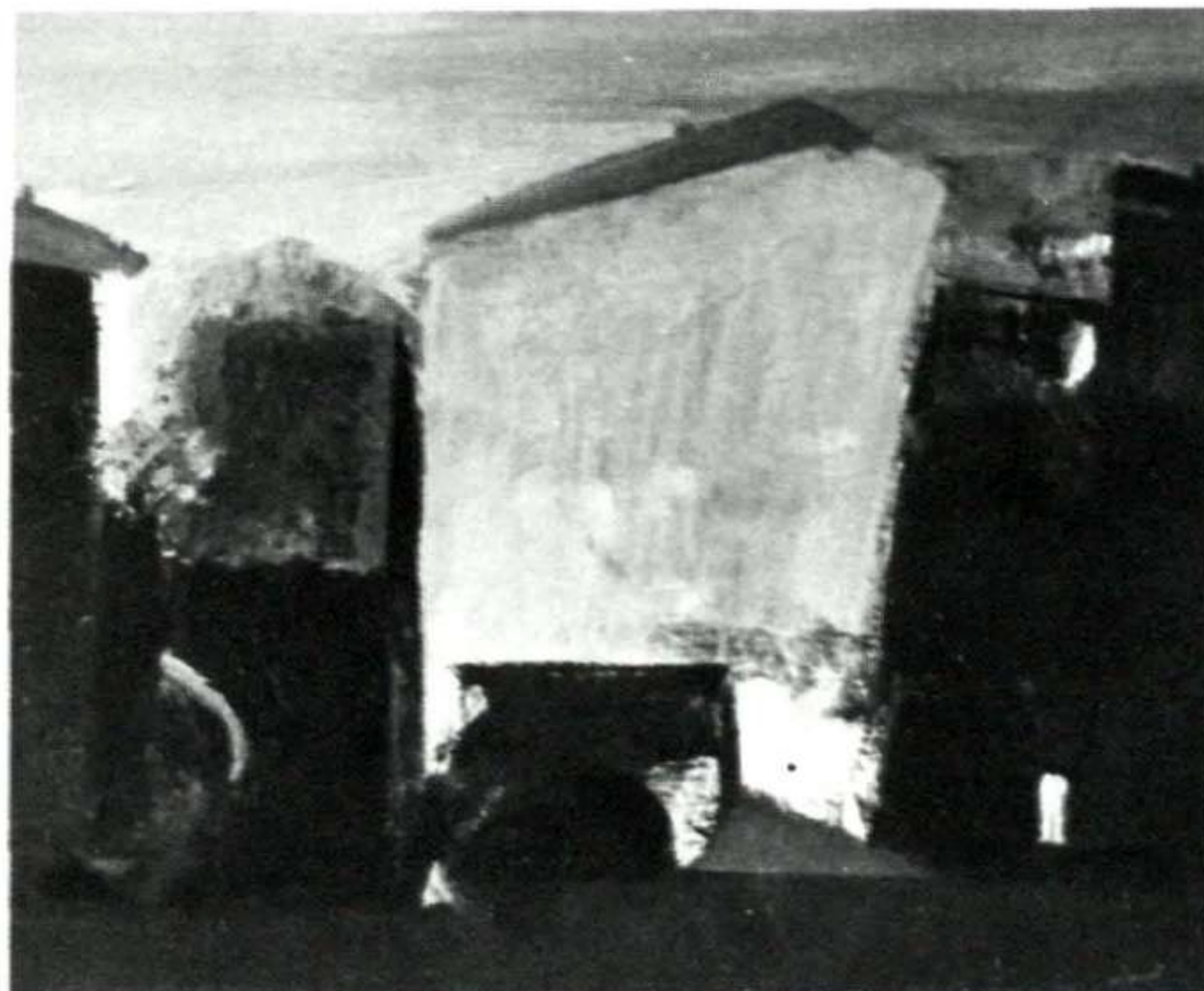


PARRAGA, DIBUJANTE Y PIROGRABADOR

Cronológicamente, no debiera cerrar este estudio la figura de José María Párraga (1937), estilísticamente tampoco, pues si bien Párraga sigue reclamando para sí la incompreensión de sus conciudadanos, ya no es por su vanguardismo, es cuestión de rarezas, proezas, heroicidades y alguna que otra extravagancia. Siempre he afirmado, y él se muestra de acuerdo con esta aseveración, que Párraga no es pintor. El color no es su fuerte, aunque lo maneja con habilidad. Su fuerte es el dibujo, una grafía envolvente, más vibrante que firme, nerviosa, sabia, sapientísima. Y es curioso, porque observada de cerca parece torpe, discursiva, titubeante. Para él habría que reclamar uno de los primerísimos puestos del dibujo actual si residiera en Madrid y contuviera la producción en un ritmo más cualitativo que cuantitativo. Párraga es un manantial de flujo continuo. Pocos creadores podrán igualar su proceso creativo. Crea sin orden ni concierto, sin medida, rozando el apresuramiento. Su defecto no es la inspiración, que jamás le ha desertado, sino el no poder materializar las ideas con la rapidez con que se le presentan. Su mundo se asienta sobre el sólido trípode Picasso-Modigliani-El Bosco; de los primeros ha cogido el esquematismo de la línea y la composición, y del último la intención barroca de la construcción. Es preciso matizar, no obstante, que los puntos de apoyo del lanzamiento inicial pudieran ser para-



MANUEL AVELLANEDA.



JOSE BARCELO.

ellos, pero nunca convergentes, toda vez que Párraga tiene su propio módulo, fácil de copiar, pero muy difícil de imitar. Fértil imaginación surrealista, casi desconcertante; talante barroco, decorativo y muralista. Es, como Hernández Carpe y Muñoz Barberán, quien más murales ha realizado. Como pirograbador raya en cotas inalcanzables.

#### BALANCE Y CUENTA NUEVA

Y esto es cuanto, en el apretado balance que el medio exige, puede decirse con respecto a los hombres que han configurado la historia pictórica de los últimos tres cuartos de siglo. Hombres que han volcado —que vuelcan— su ilusión para labrarse puesto de honor en la pintura contemporánea. Cada nueva generación se distingue por su inconformismo e intolerancia hacia las precedentes y alberga virtudes y también defectos, lo que denota su condición humana, falible, permeable. Rodando nieve se consigue que la bola engrose y adquiera fuerza. Nuevas capas remozan y dinamizan. Nuevos brotes sustituyen a los tallosidos. Una ciudad sin juventud es una ciudad muerta, una ciudad sin futuro, una ciudad abocada al pánico y la desesperanza. Lo bueno de la ju-

ventud es que combate para ser vanguardia sin darse cuenta de que está condenada a dejar de serlo tan pronto como se abran paso los que vienen arreando detrás. Es fundamental que los artistas maduren en lo físico, pero el ánimo hay que conservarlo joven y abierto a toda innovación positiva. Ni ultraismo ni inmovilismo. Se impone el sentido común, ese que dicen ser el menos común de todos los sentidos, el equilibrio, el término medio. Donde impera la discusión, las voces impiden el entendimiento; no así donde hay diálogo, fuente del entendimiento. Los conflictos generacionales podrían evitarse si se dialogara con espíritu abierto. Pero la mayor parte de las veces se hace desde puntos de vista antípodas, desde compartimentos estancos, desde posiciones conflictivas y beligerantes. Véase si no cuánta tinta, cuánta palabra, cuánta gatzmoñería se ha vertido, se ha malgastado inútilmente para confrontar dos posiciones artísticas tan diametralmente opuestas como son la figuración y la no-figuración. Quienes se han mantenido tercamente en sus trece han perdido la partida, que han ganado quienes han huido de uvas altaneras y han fundido ambos conceptos en un ideal intermedio. Ahora que se habla insistentemente de vuelta incondicional a la figuración,

quienes llevan toda la ventaja son aquellos de la nueva figuración, los que no se apartaron nunca de ella, los que tomaron y dejaron en prudente dosis.

De los artistas murcianos en ejercicio cabe mucho que esperar. De donde no hay no se puede sacar. Pero aquí no faltan vocaciones indómitas. Hay nombres que han de subir como la espuma en el escalafón patrio. Otros quedarán para andar por casa. Pueden mis paisanos pensar que hago un flaco servicio a la pintura local con esta proverbial manía mía de llamar a las cosas por su nombre. Podrán tacharme de excesivo rigor, pero nunca de insincero. Las Artes no necesitan blandenguerías y compadreo, sino honradez, crítica y objetividad en los enjuiciamientos. No se deben desalentar vocaciones primerizas, pero a nada conduce levantar ídolos de barro.

---

\* En lindes figurativas se mueven asimismo Sánchez Borreguero y Medina Bardón, configurando ambos un paisaje de nueva orientación más presidido por el color que por el contorno dibujístico riguroso.

---

# SISTEMAS NATURALES PARA LA CONSERVACION DE OBRAS DE ARTE FACTORES ECOLOGICOS

NIEVES VALENTIN RODRIGO Y JESUS DEL MAZO MARTINEZ

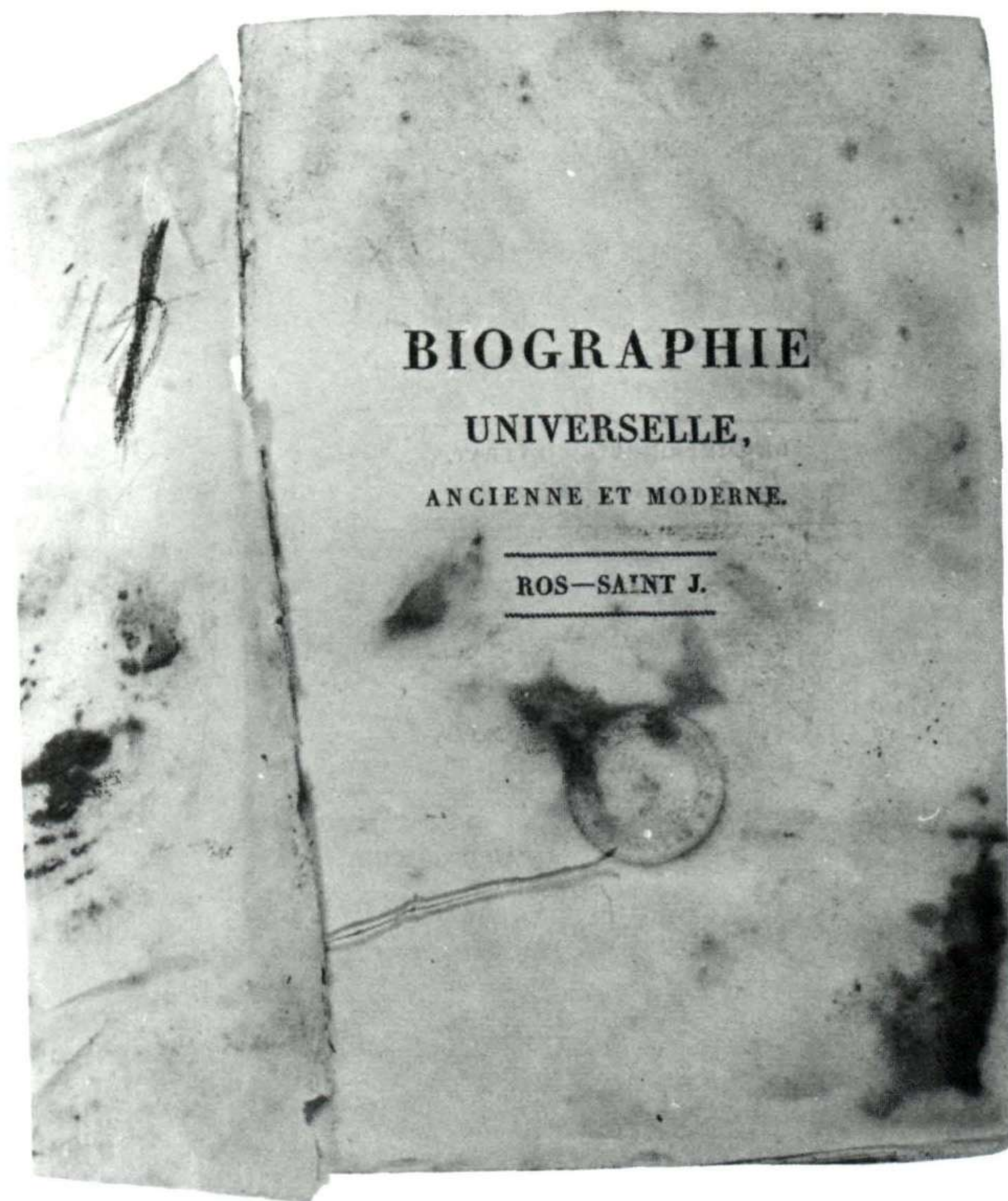
**H**ABLAR hoy de Ecología es, quizás, correr el riesgo de que se convierta en un nuevo tópico de nuestra sociedad. Si nos preguntamos el porqué de este fenómeno conservadurista y este afán por entender los fenómenos ecológicos, tendremos que contestar que es precisamente la Ecología el estudio de las interrelaciones entre los seres vivos con su entorno vital. Tal vez esté aquí el sentido de este «boom» científico-social.

El hombre, pues, es parte integrante de un ecosistema natural, y, a su vez, de las propias manifestaciones de éste, los diferentes modos de expresión cuentan a la hora de establecer patrones y sistemas de relación naturales entre los diferentes individuos de esta especie «homo sapiens», o de sí mismo con su ambiente. Posiblemente entre las manifestaciones más primitivas de las necesidades de relación entre los hombres, esté el arte. Y es mediante el arte, en sus diferentes facetas, el medio por el cual podemos conocer la expresión de sus actividades, formas de vida, pensamientos, sentimientos..., es decir, el conjunto de su capacidad vital. Estas manifestaciones artísticas que el hombre ha ido dejando a lo largo de los tiempos se han visto afectadas por los otros elementos naturales del medio ambiente, en el que se encontraba la obra, muchas de las cuales llegan a nosotros, total o parcialmente destruidas. Diferentes agentes externos, tales como catástrofes (inundaciones, incendios, etc.), falta de cuidados (humedad, olvido, mutilaciones), y elementos bióticos (contamina-

ciones por microorganismos, invasión por roedores, plagas de insectos), hacen que las obras de arte se pierdan para siempre. Tanto el conservador como el técnico restaurador luchan para contener su total destrucción.

Hoy no podemos contentarnos con esto, y aquí es donde entrará de nuevo la Ecología. El medio que nos rodea está cargado de diferentes tipos de microorganismos (bacterias, hongos), éstos son transportados por el

DETERIORO MANIFESTADO, POR LA APARICION DE PIGMENTOS DE ORIGEN MICROBIOLÓGICO, EN LA ANTEPORTADA DE UN LIBRO.





AISLAMIENTO DE UN HONGO (ASPERGILLUS) SOBRE PLACA  
 CON MEDIO DE CULTIVO CZAPEK.

aire, el agua, el polvo, etc., cuando uno de estos microorganismos, en estado de latencia (espora), cae sobre un medio adecuado, y en unas condiciones propicias, germina y se reproduce, dando lugar a lo que denominamos colonias de bacterias, levaduras y mohos (hongos). Muchas de las obras de arte están compuestas de sustancias o materiales propicios para que se desarrollen a expensas de ellas estos microorganismos, que pululan por el ambiente. Como ya dijimos anteriormente, no solamente cuenta para el crecimiento de estas colonias el medio del que se nutren, sino que es fundamental la influencia de los factores ambientales que le rodean (luz, humedad, temperatura, etc.).

Otros tipos de organismos destructores del Patrimonio Artístico son animales más perceptibles como insectos e incluso roedores; en este último caso, generalmente, es fácil remediar el problema: cuando acontece una invasión por micromamíferos se pueden utilizar modernos sistemas para su combate. En cuanto a los insectos, las dificultades son mayores y la solución no está clara, no obstante se conocen multitud de insecticidas o productos similares que, empleados adecuadamente (no siempre aplicados correctamente, debido a su uso indiscriminado), podrían resolvernos, momentáneamente, la cuestión, y decimos momentáneamente porque los resultados obtenidos con cualquier tratamiento de este tipo

son limitados con respecto al tiempo, es decir, que un tratamiento con insecticidas proporciona la seguridad de que los individuos que ocasionan el problema en «ese momento» van a desaparecer. Lo mismo podemos observar para el caso de una contaminación por microorganismos, pero incrementada la dificultad a la hora de aportar la solución.

Todo tipo de esterilización de la obra de arte o del medio en el que se encuentra resuelve momentáneamente el problema, ya que esa obra y ese medio están expuestos nuevamente a la contaminación o a la infestación (caso de los insectos) por agentes similares. En lo referente a microorganismos hemos de tener en cuenta la extraordinaria facilidad que tienen estos gérmenes para acceder a la obra que intentamos proteger.

Es cierto que en cada caso la problemática es distinta. Las circunstancias en las que se encuentra un lienzo, un documento, una pieza etnológica, etc., son absolutamente diferentes. Por otra parte, hemos de atender a la finalidad; en un museo, los objetos artísticos son piezas puramente contemplativas, destinadas a la observación, contrariamente al material documental de archivo, el cual cumple una misión, esencialmente, de consulta.

Los métodos más comunes para combatir la contaminación están basados en el tratamiento con gases tóxicos, esterilizantes, en cámara especial, en la que se hace un vacío antes de introducir el gas, o bien directamente en la sala infestada o infectada, después de ser sellada totalmente. Estos gases (los más utilizados, óxido de etileno no puro y mezclas de óxido de etileno con anhídrido carbónico o con freón) se difunden por todos los resquicios, incluyendo la propia estructura del material a esterilizar (fibras de papel, fibras de lienzo, suturas de madera, pavimento, estanterías, mobiliario, etcétera), lo que hace que su acción sea completa, aunque no

perdurable. Llega un momento (que dependerá del caso y características de la obra o de la sala) en que la permanencia de estos gases sea mínima o nula, con lo que estarán expuestas nuevamente a una contaminación si el medio sigue siendo adecuado.

Es sabido que todo organismo vivo tiene posibilidades de desarrollarse en torno a un margen de condiciones ambientales óptimas para cada especie, que es lo que denominamos «zona de confort».

La adaptación conseguida por cada especie del medio en que vive nos va a dar las características de estas condiciones de confort.

Es indudable que para poder mantener una lucha biológica es necesario conocer las características de las especies contaminantes. No debemos olvidar, por otra parte, que estos microorganismos que se desarrollan sobre un objeto artístico no están aislados, sino que forman comunidades de diferentes especies. Para mantener un conocimiento de todos estos factores, que están influyendo en el desarrollo de los «destructores biológicos», había, pues, que llevar un análisis de reconocimiento e información sobre especies presentes, comunidades, condiciones bioclimáticas, factores limitantes, relaciones alimentarias, etcétera, en los medios donde están desarrollándose junto con una experimentación paralela en el laboratorio. Pues bien, cuando se realizó un estudio preliminar de los factores ambientales y de los microorganismos que contaminaban las obras de arte de un museo de Madrid para algunas especies, pudimos observar que solamente se encontraban entre ciertos márgenes de temperatura o humedad; así, para la bacteria *Bacillus cereus*, a la temperatura de algunos puntos del museo de 10° C y 19,5° C, no era posible detectar ningún microorganismo de esta especie; igualmente, para el moho *Aspergillus niger*, ya a la humedad de 52 por 100 y a partir del 60 por 100 no se encontraba



CONTAMINACION FUNGICA Y BACTERIANA SOBRE MATERIAL BIBLIOGRAFICO. CRECIMIENTO EN LOMO Y EN CORTES.

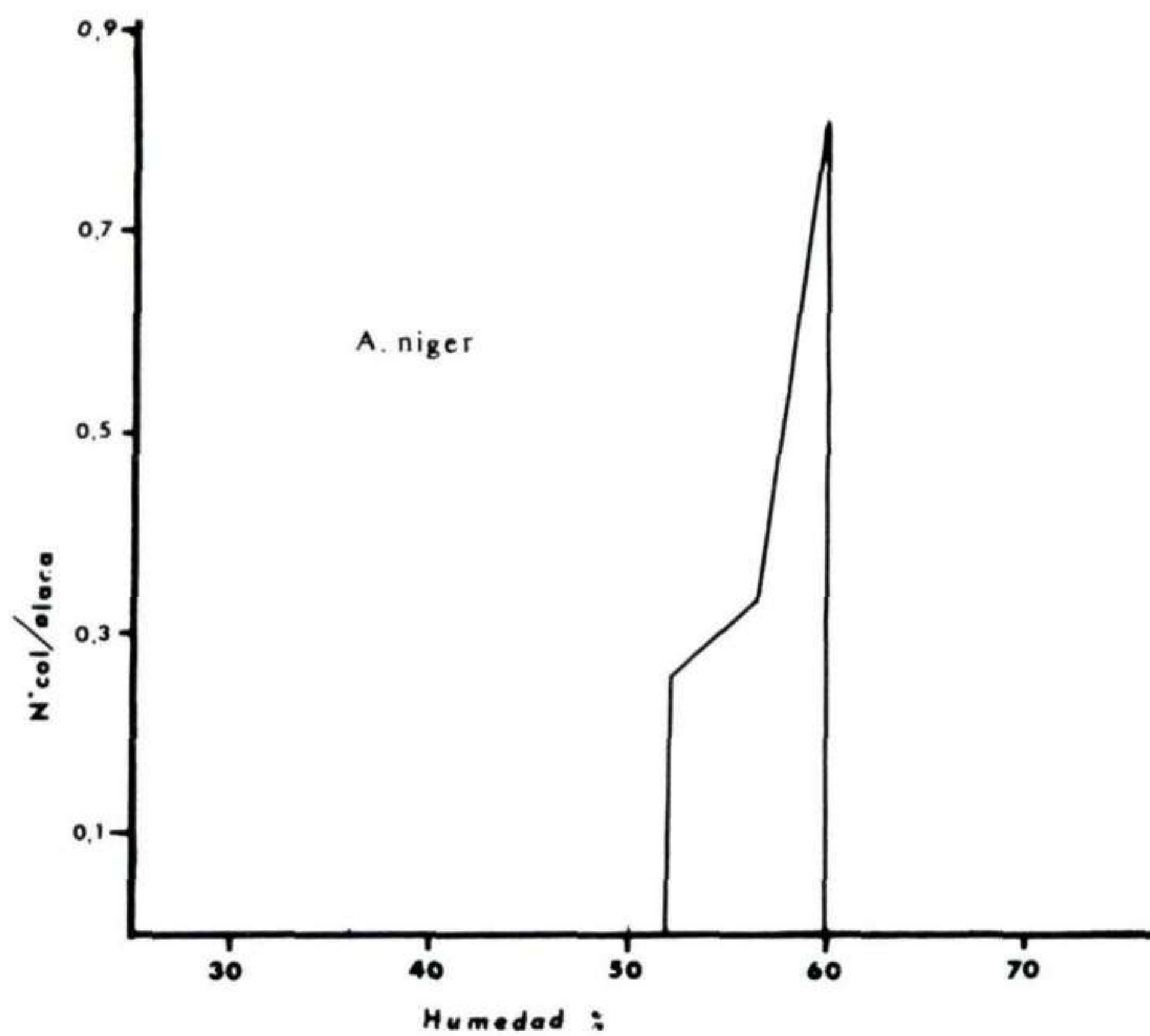
tampoco. Estos resultados no quieren decir que estos puntos de temperatura o humedad, es decir, que estos factores fueran «limitantes», puesto que, como ya hemos apuntado anteriormente, no son aisladamente como se deben considerar los factores ecológicos, sino que es necesario tomarlas en conjunto, es decir, que todos los factores están interrelacionados, y operan en el desarrollo de estos agentes biológicos que ocasionan el deterioro o destrucción de la obra de arte.

Con este somero esquema, es fácil darse cuenta que si para el desarrollo de un organismo o más bien de una comunidad, en este caso de «destructores biológicos», intervienen múltiples factores ambientales, alimentarios, etcétera, en equilibrio, bastaría con anular este equilibrio para que los destructores no pudieran desarrollarse. Es una labor similar, pero contrapuesta al ecólogo, que estudia el equilibrio ecológico de un bosque o un lago, para tratar de conservarlo, impidiendo que la mano del hombre introduzca en ese ecosistema cualquier elemento extraño, que destruya el equilibrio natural de ese hábitat; para esta labor, el ecólogo necesita conocer todas las comunidades

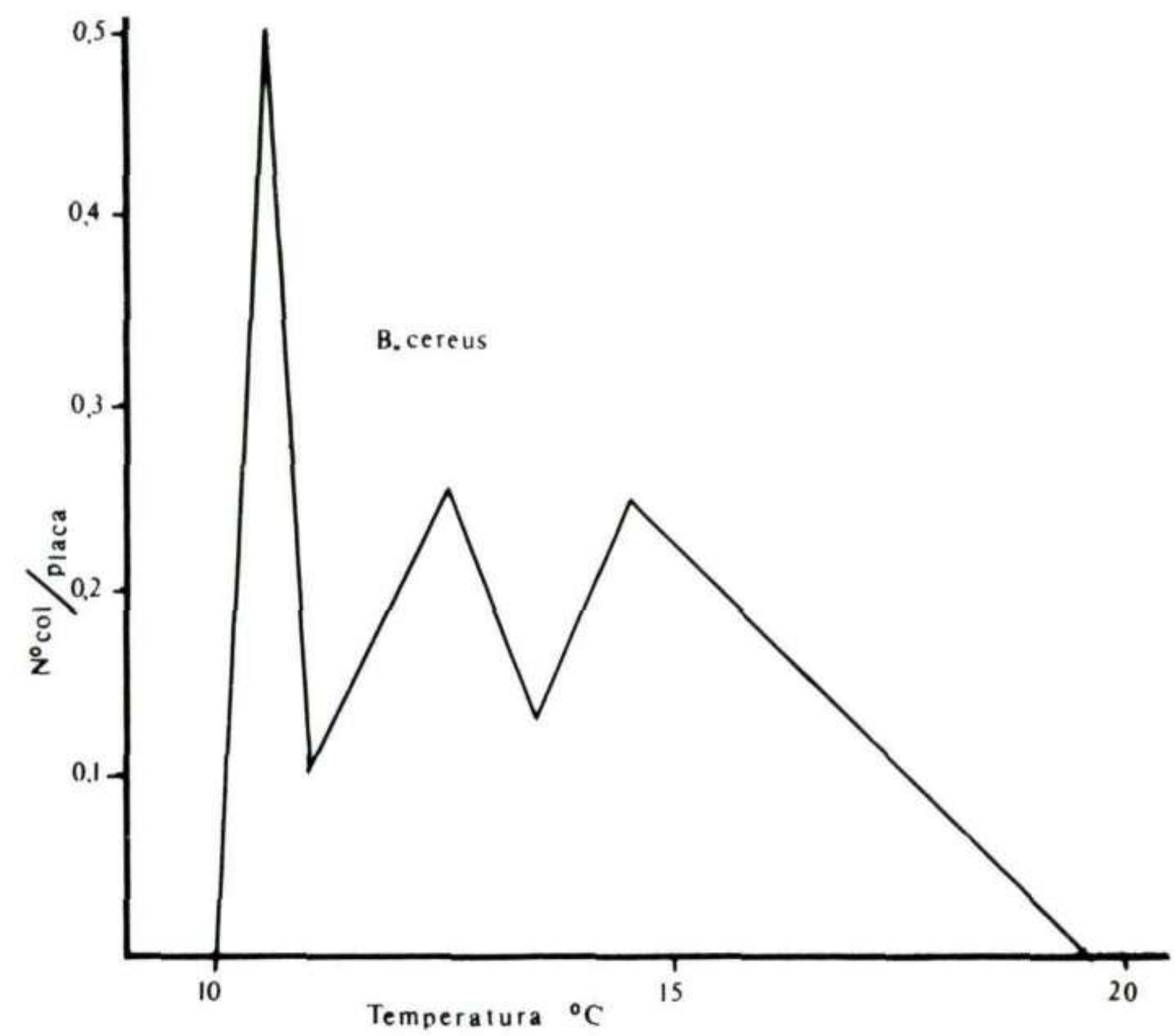
y especies de animales y plantas, así como sus relaciones entre ellos y con el medio ambiente.

Nuestro problema es inverso, pero con la misma base, mediante el conocimiento del ecosistema (obra de arte, museo, archivo, etc.), impedir que se cree involuntariamente un ambiente que permita el equilibrio ecológico y, por tanto, el desarrollo de unas especies o comunidades destructoras de esta obra que es necesario conservar.

Mediante el estudio y la experimentación de los factores, causas y efectos de la contaminación biológica, se buscará cuál debe ser el medio que impida esta contaminación, teniendo siempre en cuenta que las condiciones ambientales (luz, temperatura, humedad) en las que debe estar la obra o sala no alteren, en absoluto, el objeto artístico, al que, además, pueda tener acceso el hombre para su estudio u observación. Es por esto por lo que no podemos atender solamente a un factor, por ejemplo, humedad; si mantuviéramos la humedad en unos límites muy bajos, no sería posible probablemente el desarrollo de estos agentes biológicos, pero, por otra parte, correríamos el peligro de que a esta humedad tan baja la obra se vería alte-



RELACION ENTRE EL CRECIMIENTO DE UN HONGO CLASIFICADO COMO ASPERGILLUS NIGER Y EL INCREMENTO DE LA HUMEDAD.



RELACION ENTRE EL CRECIMIENTO DE UNA BACTERIA CLASIFICADA COMO BACILLUS CERLUS Y EL INCREMENTO DE LA TEMPERATURA.

rada. Es necesario, pues, hacer un análisis multifactorial para destruir el equilibrio ecológico, como decíamos, pero sin perjudicar la obra.

El interés que pueden tener estos sistemas de conservación residen en que podemos atacar una contaminación biológica mediante métodos totalmente naturales, es decir, es una lucha contra la Naturaleza con sus pro-

pias armas. Otra ventaja sería la de poseer una solución permanente y no más o menos momentánea.

La lucha que mantiene el técnico restaurador por salvar la obra deteriorada se vería aliviada, en parte, si toda esta diversidad de procesos a los que se ve sometida la obra de arte en el tiempo fuera atenuada en lo posible. Desgraciadamente, no

todos los sistemas operantes en la alteración de las obras de arte son de índole biológica, pues, entonces, como ya se ha expuesto, los medios más eficaces deberán ser de prevención y conservación, por lo que el restaurador necesita permanecer en su labor para impedir que se pierda para siempre el legado artístico-cultural, patrimonio de toda la Humanidad.

# LA IGLESIA DE SAN PEDRO APOSTOL DE POLVORANCA (MADRID)

MARIA DEL PILAR CORELLA SUAREZ

*«Si un príncipe o un señor fija su residencia en un lugar grato, y si otros señores acuden allá y se establecen para verse y tratarse, este lugar se convertirá en una ciudad.»*

(CANTILLON: *Essai sur la nature du comerce*. Apud WERNER SOMBART: *Lujo y Capitalismo*. «Rev. de Occidente». Madrid, 1928; pág. 65.)

VAMOS a tratar en las siguientes páginas sobre el templo parroquial de una villa desaparecida, que, por serlo, sus restos tienen un doble interés. Se trata del pueblo de Polvoranca, a unos dos kilómetros de la actual población de Leganés, en la provincia de Madrid. El edificio es una de esas piezas exquisitas de arquitectura que todavía quedan en Madrid, pero cuyo olvido y falta de información sobre su existencia es uno de los motivos por los que la iglesia está a punto de desaparecer.

Como fuentes históricas son básicas para conocer incipientemente el desarrollo de la villa las siguientes: las Relaciones... de Felipe II (1) y las Descripciones de Lorenzana (2). En las primeras se dice de Polvoranca (en síntesis): a 29 de diciembre de 1579 el justicia y regidores de la villa declaran que su nombre ha sido siempre el de Polvoranca, que hay una casa principal del *señor de la villa* y 42 casas de vecinos; la villa tiene alcalde mayor cuando el señor lo provee y las justicias seculares las pone el señor de dicha villa. Hay una iglesia pa-

roquial; su advocación, Señor San Pedro.

Datos muy curiosos los que nos ofrecen en esta relación de 1579, muy interesante a la vez por ser el más antiguo testimonio del pueblo tomado de viva voz de sus habitantes. Lo que más destaca en ella es su régimen de señorío; todo está supeditado a la voluntad de un señor: el gobierno, las justicias.

Polvoranca fue uno de los lugares que estaba incluido en la jurisdicción de las cinco leguas, como privilegio de los alcaldes de Casa y Corte de Madrid. No aparece su nombre incluido junto con los restantes pueblos en el manuscrito de 1625 ni en el de 1673. Pero en 1657, en los que se anotan como sacados de la jurisdicción, sí aparecen; consiguió la exención el 3 de octubre de 1630 (3).

Polvoranca pertenecía en el último cuarto del siglo XVIII al Arzobispado de Toledo y, por consiguiente, también están incluidas sus respuestas en las Descripciones de Lorenzana, y son, en síntesis, las siguientes: villa del señorío de los Belluti de Granada.

Viven en la villa 24 personas a causa de padecerse en el pueblo «perniciosas tercianas». Hay ocho casas y un palacio grande derrotado. Hay un alcalde mayor, que nombra el feudal. El templo parroquial pertenece a la vicaría de Madrid y se dedica a San Pedro Apóstol, con capacidad para 300 personas. Es de una sola nave, con capilla mayor; se inició su construcción en 1655, terminándose en febrero del año siguiente. En marzo se derribaba la fábrica antigua. El cuerpo de la iglesia se hizo por cuenta de los partícipes, que tuvieron que pagar 7.000 ducados, según se anota en el Archivo parroquial.

Creo que Polvoranca surgió como centro cívico con la repoblación de la zona del Tajo después de la conquista de Toledo; de ahí que sus restos de «torre antigua» y de cripta subterránea, que ya se citan en las relaciones de 1579, quizá testimonio de una actividad constructiva más medieval que el cercano pueblo de Leganés. Cosa muy destacable de la descripción de 1786 es el determinamiento con que describen la iglesia parroquial, para lo que es

norma en estas relaciones. La capacidad de la iglesia nos indica que el pueblo tuvo su momento álgido en la mitad del siglo xvii, que es cuando se construye la iglesia, sobre una fábrica más antigua (por los restos de torre y cripta que ya se citan en 1579), y también que Polvoranca se iba despoblando paulatinamente, para estar a mediados del siglo xix (Madoz) anejo al Ayuntamiento de Leganés. Es muy importante que nos dé las fechas de construcción de la iglesia parroquial, pues así sabemos que se construyó en cuatro meses, período de tiempo que me parece excesivamente corto, a juzgar por los restos del templo; no obstante, nos da la fecha del comienzo de las obras segura y que no se conserva en ninguno de sus libros parroquiales, algunos de ellos existentes en el Archivo Histórico parroquial de Leganés, pero no los más interesantes, que han desaparecido (4). Es muy posible que si no en cuatro meses sí en algo más de tiempo se levantara la iglesia, ya que contando con un señor feudal es muy posible que él costeara la mayoría de la obra, aunque los partícipes debieron contribuir con 7.000 ducados.

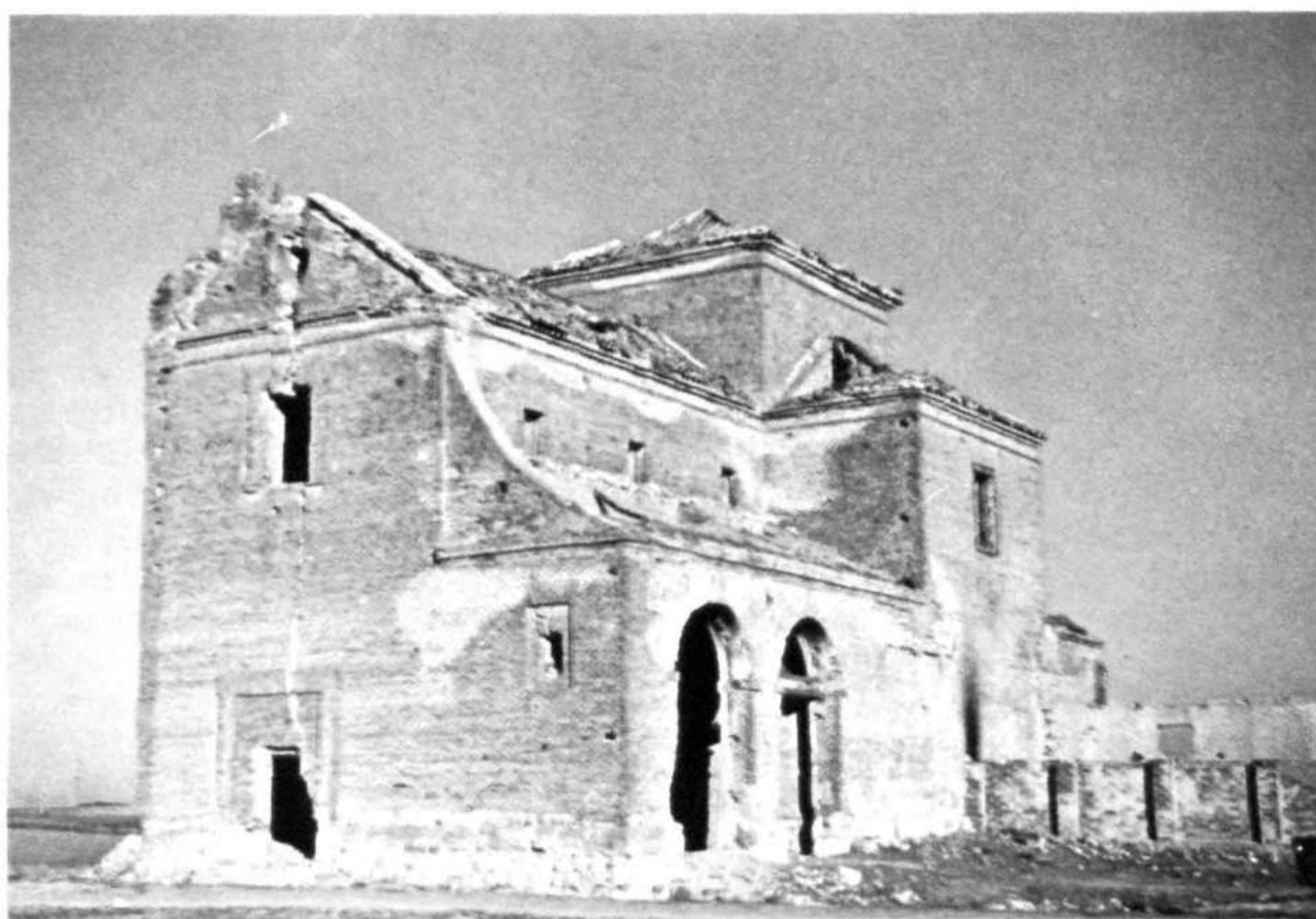
Actualmente la iglesia de Pol-

voranca y todo el conjunto a su alrededor se hallan en un estado ruinoso, que con el tiempo hará desaparecer el templo; pero aún quedan elementos suficientes como para adivinar el gran templo que debió de ser. Es una lástima grande, siendo un edificio de muy bellas proporciones, de una gran unidad constructiva, de volúmenes claros y sinceros, fachada y aparejo de ladrillo descubierto muy hermoso. Actualmente se conserva totalmente exento, aunque en tiempos debió de tener adosada parte de la casa noble de la villa, por los restos que se conservan. La distribución espacial del interior es de una sola nave, cubierta con bóveda de cañón con lunetos; crucero saliente en planta, con cúpula semiesférica sobre pechinas; la cabecera, rectangular, se cubre con cascarón. Debajo de ella se encuentra una cripta con crucería que parece ser desde siempre enterramiento de los señores de Polvoranca. A la altura del arranque de la cubierta central la recorre una cornisa que se quiebra en las desviaciones del crucero. Todas las cubiertas exteriores son a dos aguas. Por la fecha de construcción, 1655, y sobre todo por los restos mismos del edificio vemos que es una obra

que sigue en la mejor línea a la arquitectura de la primera mitad del siglo xvii, que crearon los Mora y que después continuaron Alonso Carbonel y su círculo, extendiéndose después a toda la provincia y fuera de ella. La fachada tiene un puerta adintelada ahora modificada; es una fachada muy plana, nada plástica, como es lo normal en la fachada madrileña de la primera mitad de siglo, si exceptuamos el claroscuro pretendido e intencionado. Es un rectángulo rematado por un frontón triangular barroco, con óculo en el centro. La proporción entre la longitud y altura del frontón no es la clásica. En el lado sur se añade un porche, cubierto con aristas, y en el norte se levanta la torre, hoy perdida totalmente y quizá sobre las ruinas de una anterior mudéjar. La parte superior de la fachada está unida al porche por unos aletones sencillos de ladrillo, como toda la construcción, de tono muy jesuítico. Aunque toda ella es de ladrillo, especialmente se cuida la claridad del aparejo de la cabecera. La planta de la iglesia es casi imposible sacarla debido a los múltiples desperfectos de ladrillo, yeso y piedras existentes en el suelo de la misma, que darían una medida poco exacta y ajustada a la realidad. La longitud aproximada es de unos 25 metros por 4 de nave central y 10 en el crucero. Hay como una disonancia estilística entre el interior del templo, enlucido, y la fachada y el porche, como si hubiese dos maestros rectores distintos, uno en la línea madrileña y otro en la jesuítica, bien que continuase uno la labor inacabada del otro.

Su riqueza interior era considerable en los buenos tiempos, como lo demuestra el inventario de su iglesia conservado en el Archivo parroquial de Leganés (San Salvador), año de 1687 (5). La plata era muy abundante, así como las casullas, capas, frontales, doseles, mangas, palios, bolsas de corporales, paños de cálices, libros, imágenes, etc. Las pinturas también eran abundantes y se insiste mucho en lo finísimas de ejecución que eran. Estaban los

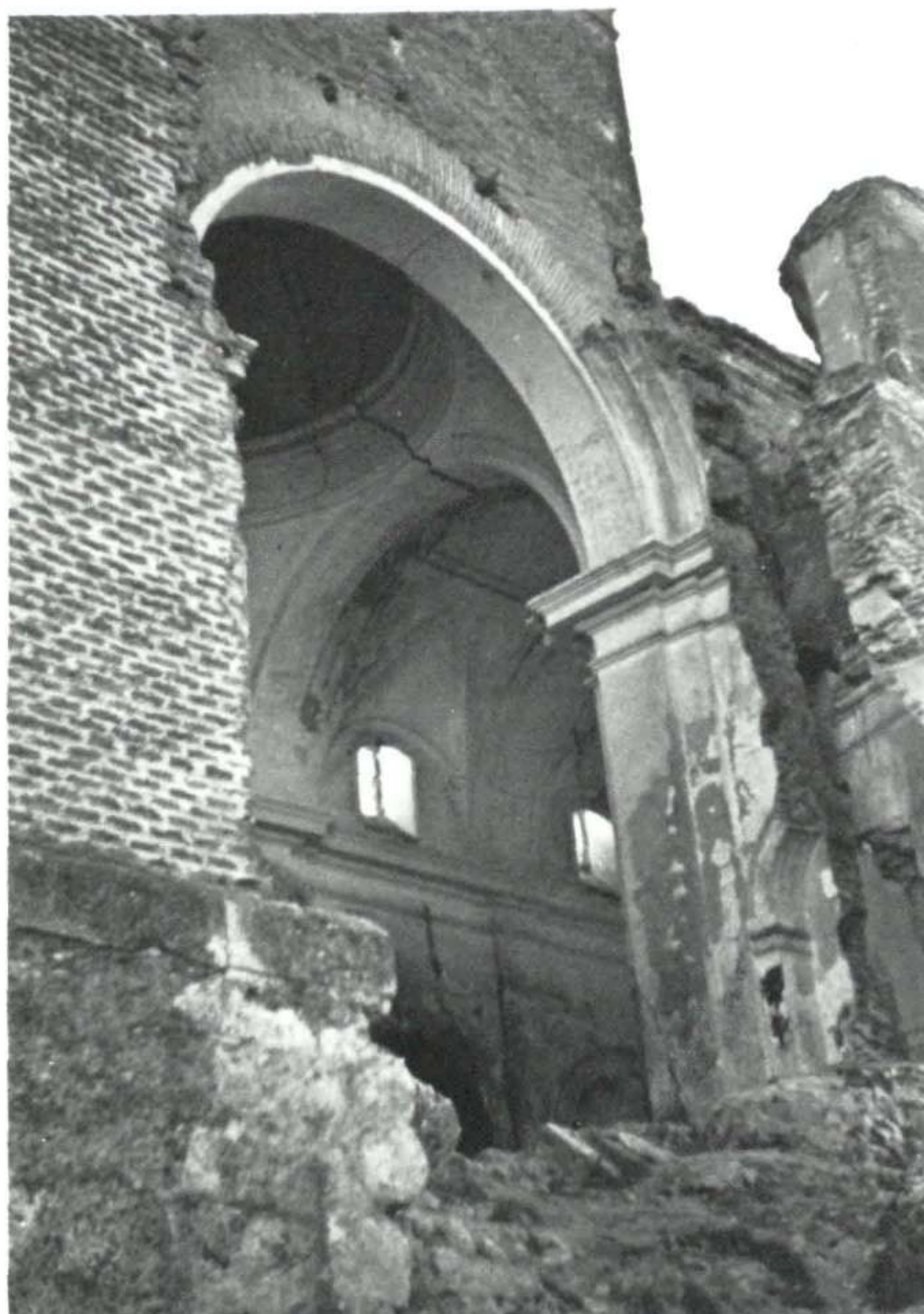
IGLESIA PARROQUIAL DE POLVORANCA (MADRID). HACIA 1655. ASPECTO GENERAL, FACHADA DE PONIENTE Y PORCHE.



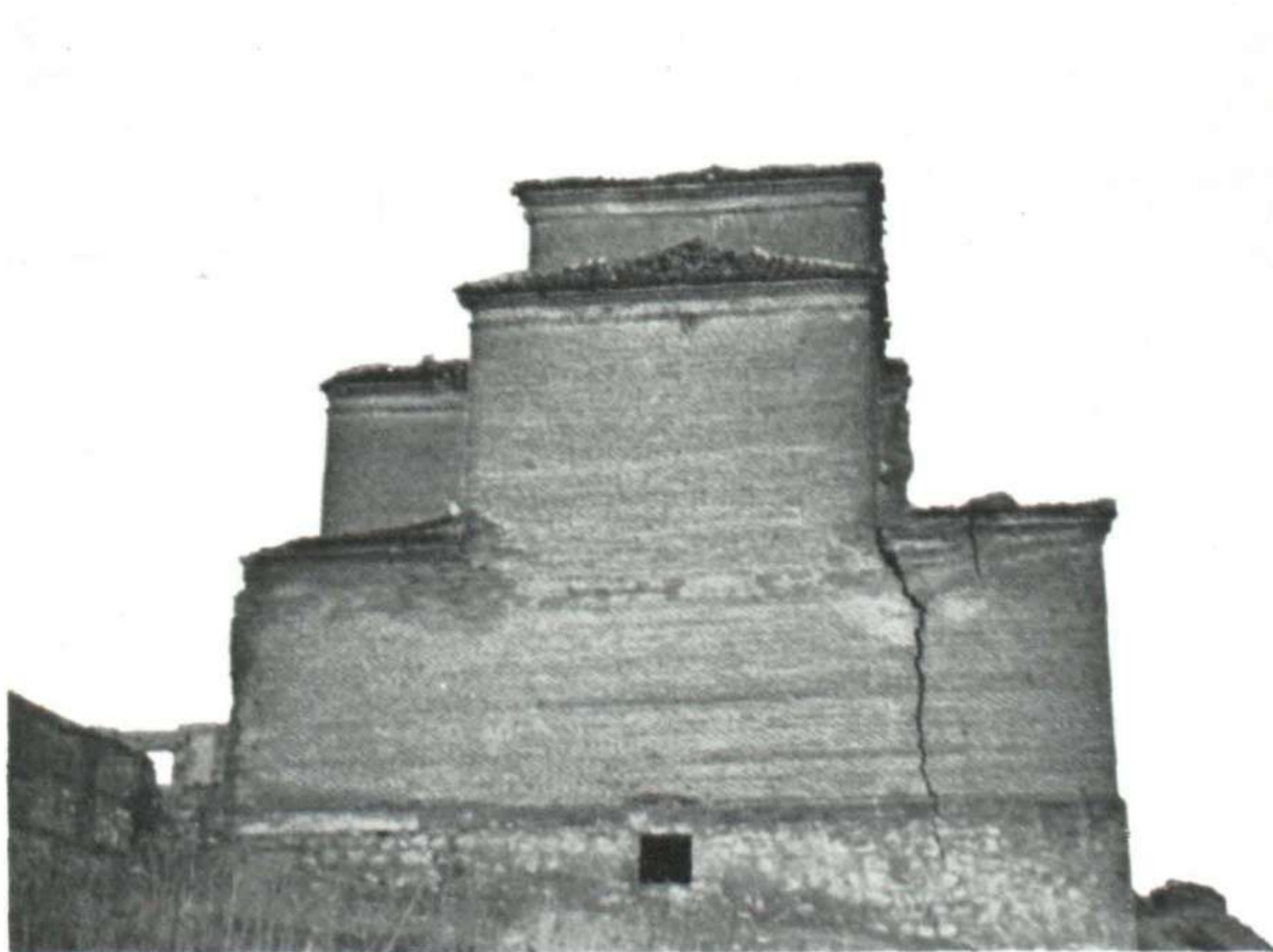


lienzos repartidos por toda la iglesia; incluso había en la capilla del enterramiento una pintura de San Francisco. Los altares debían ser numerosos y todos contenían pinturas. La iconografía era la siguiente: un Descendimiento de Cristo, Nuestra Señora con el Niño Jesús dormido, San Pedro arrepentido, San Bartolomé, San Sebastián, Lavatorio de Pilatos, Prendimiento de Jesús, Nuestra Señora del Popolo, imagen morena. Estas pinturas arriba referidas son de Roma y Nápoles, muy ricas, tanto como las que puede haber en El Escorial y en todo el Arzobispado de Toledo. Así lo refiere el inventario. No se conserva ninguna, por desgracia. Todo ha desaparecido de la iglesia; la arquitectura misma está a punto de desaparecer también. Lástima grande para tan magnífica iglesia. El infatigable viajero D. Antonio Ponz no nos dice nada de este hermoso templo, quizá solamente por breve tiempo.

CABECERA  
RECTANGULAR  
CON CRIPTA.



ASPECTO DEL CRUCERO DERRIBADO E INTERIOR DE LA IGLESIA.



(1) *Relaciones histórico-geográficas-estadísticas de los pueblos de España*, hechas por iniciativa de Felipe II. Provincia de Madrid, 1575. El manuscrito original se conserva en El Escorial. He manejado la edición de Carmelo Viñas y Mey y Ramón Paz. C. S. I. C., Madrid, 1949.

(2) *Descripción de los pueblos para la Historia y Mapa Topográfico*, 1782 (Archivo Diocesano de Toledo). Hechas por el entonces arzobispo de Toledo, Cardenal don Francisco Antonio Lorenzana, en la misma línea que las iniciativas de La Ensenada (1752) y Floridablanca (1787).

(3) R. Esquer Torres: *Lugares de las cinco leguas. Madrid y sus aldeas*. Anales del Instituto de Estudios Madrileños. Tomo V, página 121.

(4) Los únicos manuscritos que se conservan del Archivo parroquial de Polvoranca se hallan actualmente en el Archivo parroquial de San Salvador, de Leganés, donde he llevado a cabo la investigación. No se conservan libros de fábrica del XVII de Polvoranca. Desde estas páginas quiero agradecer a D. Félix Lorrío Mangas, D. Justiniano Gutiérrez, D. Isidro Sansano y don José Ramos, sacerdotes de San Salvador, su colaboración y apoyo a mi trabajo.

(5) «Inventario de los bienes de la iglesia de San Pedro de Polvoranca siendo cura ecónomo el licenciado D. Jerónimo de la Cruz Herrera. Año de 1687».

# EN TORNO AL BOSSA NOVA

## ROBERTO PADRON

Iberoamérica vive bajo un signo de cambios, proceso que ha tomado una mayor aceleración conforme ha avanzado en edad nuestro siglo. El nuevo continente, desde el Río Grande para abajo, se encuentra en plena búsqueda de una voz auténtica y propia que se manifiesta, por una parte, en una fuerte tendencia nacionalista y, por otra, en un no menos potente afán de universalidad.

Quizá sea en el campo de las artes donde hallamos un termómetro propicio para medir los grados de esta evolución. Así nos encontramos, y nos sirve de ejemplo, con una literatura que ha abandonado lo nacional-típico, en ocasiones —bajo un prisma actual— rayano en lo típico, que tuvo su gran desarrollo hasta finales de la década del 40 —con autores de talla sobresaliente como José Eustasio Rivera, Ricardo Güiraldes, Rómulo Gallegos, Jorge Icaza, Ciro Alegría, Mariano Azuela— para pasar a lo nacional-universal, que ha llevado a la literatura hispanoamericana, y en especial a su narrativa a ocupar un sitio de honor en el panorama mundial de las letras. Exponentes de esto último son autores como Alejo Carpentier, Jorge Luis Borges, Asturias, Neruda, Juan Rulfo, Octavio Paz, Vargas Llosa, Gabriel García Márquez y otros muchos. Este proceso literario es muy sintomático y explica en parte el presente musical de Iberoamérica. Creemos en la interrelación de las artes y que por ello un fenómeno en un campo artístico puede ser muy útil para comprender o ilustrar a las

demás manifestaciones creativas del hombre.

Una característica muy importante del acontecer iberoamericano la tenemos en que el arte ha pasado a ser urbano. Así la literatura dejó al gaucho y su pampa, al indio y su montaña o su selva, cambiando su escenario de tierra por uno de concreto. Al borrar el tópico de lo típico se ha buscado con más empeño las raíces más profundas de la realidad del Nuevo Mundo, pero al mismo tiempo se ha ganado en universalidad. Universalidad de temas, de problemas y de planteamientos.

A ese espíritu urbano y universal es que responde plenamente el bossa nova —o nueva cosa, nueva ola o nueva voz— que es, sin duda, una de las más importantes contribuciones que ha dado al mundo la música ligera americana en las últimas décadas.

Un mundo tan diverso y único, al mismo tiempo, como el de América, es en sí mismo ejemplo y producto de múltiples fusiones, aculturaciones, contactos e intercambios entre los muy distintos elementos que lo componen. Y la música no puede escapar a esta constante.

En el caso específico del bossa nova se nos presenta, por de pronto, una aculturación musical entre dos pueblos geográficamente lejanos —aunque ya sabemos que en nuestros días las distancias no existen— y diferentes en muchísimos aspectos. El bossa nova no es más que el vástago primero de un matrimonio entre el jazz norteamericano y la samba brasileña.

Hay muchas circunstancias que pueden explicar este enlace, pero,

por de pronto, nos vamos a ceñir a una. Ambos ritmos tienen en sí mismos un gran vínculo de parentesco y este radica en su común progenitor: el negro americano, padre tanto del jazz como de la samba.

Por lo tanto, comencemos a escarbar un poco en la entraña de lo negro y ya después en el jazz y en la samba, para así llegar a una mayor y mejor comprensión del fenómeno bossa nova.

### Geografía de lo negro

Desde aquella contradictoriamente humanitaria solución propuesta por Bartolomé de Las Casas en el siglo XVI —para aliviar la situación del indio americano sustituyéndolo por esclavos de África— el negro hizo acto de presencia en el Nuevo Mundo y añadió una nota más de color al continente. Hoy, cuatro siglos después, podemos hablar de toda una geografía americana de lo negro. Descendientes de África hay actualmente en toda América, aunque en algunas partes se trate tan sólo de un número mínimo, como en Alaska, donde sabemos que hay unos 200. En la actualidad existen en toda América más de 40 millones de negros y mulatos. Como es de suponer, esta presencia del negro no es en todas partes igual. Por ello, al hablar de una geografía de lo negro, o sea de aquellas zonas donde lo negro es un elemento importante no sólo por la influencia de su cultura sino también por su número, nos tenemos que ceñir, fundamentalmente, a Estados Unidos (que a mediados de este si-

glo contaba con más de 14 millones entre negros y mulatos), las Antillas (con unos seis millones de negros y más de tres millones de mulatos) y al Brasil (con más de nueve millones de negros y seis de mulatos). En cuanto a porcentajes nos encontramos también con múltiples variantes: en Canadá negros y mulatos no llegan siquiera a un 2 % del total de la población; en los Estados Unidos representan alrededor de un 12 %; en Brasil son aproximadamente un 35 %, y en las Antillas suman poco más del 60 %. Pero esta última cifra es de por sí muy elástica, pues engloba muy diversas islas donde la presencia del negro y del mulato no es uniforme. Así vemos toda una escala de porcentajes: Haití cuenta con el 100 % de su población negra y mulata, siendo los negros puros prácticamente el 90 %; la República Dominicana es, por otra parte, el mejor ejemplo de un proceso de mestizaje, pues dentro de una población de color que alcanza poco más del 70 % del total, los

mulatos representan el 60 % de la nación; Jamaica cuenta con casi el 80 % de su población esencialmente negra, pues por un británico prejuicio racial apenas se ha dado el mulatismo. Por otra parte, Cuba y Puerto Rico cuentan ambas con una población de color que, al menos oficialmente, casi no supera el 25 %.

Esta geografía de lo negro presenta también otras variantes: variedad, por ejemplo, en cuanto a aquella población blanca de diversa raíz europea con la que la Historia puso al negro en contacto y con la que convive; y variedad también en cuanto a las raíces o procedencias africanas de la misma población de color. Así podemos hablar de negros hispánicos —habitantes de la América española—, negros franceses —como los de Haití, la Guayana y las Antillas francesas—, negros portugueses —como los del Brasil—, negros holandeses —en las Antillas holandesas y en Surinam—, y negros anglosajones —en los Estados Unidos, Jamaica, Bahamas, Guayana, Antillas británicas,

etcétera.—, bajo la influencia de la Unión o de la Gran Bretaña.

Sin embargo, otro factor importantísimo y que generalmente escapa al hombre blanco —al igual que a otros hombres de otras razas a la hora de ver a miembros de razas distintas a la suya— es la diferencia de rasgos físicos y culturales, de procedencia y de nación africana de los negros, considerándolos a todos iguales. Así nos encontramos con una gran diversidad dentro de los mismos descendientes negros de América. Sus raíces pueden ser, por ejemplo, ararás o mahíes, yorubas o lucumíes (de Nigeria y otras regiones sudanesas), bondos (interior de Africa entre los ríos Gambia y Senegal), carabalíes (del Calabar), congos, mandingas (entre los ríos Senegal y Níger), mayombes (región del Congo francés), songos (otra región del Congo), angolos o bantúes. Cada uno de estos pueblos tenía su propio sistema cultural, religión, música, etc.

América ha sido y es, de esta manera, el escenario que ha con-



gregado a muy diversos pueblos. Ese contacto ha dado como resultado una recíproca influencia. Si los hombres de color han querido —por razones sociales y económicas— imitar al blanco en muchos aspectos, también el blanco ha adoptado rasgos culturales de origen negro, como, por ejemplo, determinados gustos culinarios, términos de su vocabulario, nuevas formas artísticas o hasta pequeños detalles como señalar objetos más con los labios que con el dedo o mover el cuerpo al cantar. Podemos así distinguir un doble proceso de aculturación. Si bien, a lo largo del tiempo, el negro se ha ido **desafricanizando** al seguir los moldes blancos dominantes, el blanco se ha **africanizado**. En ambos casos podemos decir que se ha seguido un criterio selectivo tomando, en general, cada uno del otro lo que mejor podía ser adaptado a sus normas tradicionales.

Pero es, sobre todo, en el campo de la música donde el hombre de color ha dejado más su huella, huella que ha trascendido incluso las fronteras americanas y pertenece ya al mundo entero. Muchos ritmos de origen africano se han transformado en bailes de salón y han paseado su triunfo por América y Europa. Elementos musicales negros y blancos se han fundido para dar paso a una música híbrida o mestiza. Podemos ilustrar este punto con un par de ejemplos.

De la unión de la vieja coreografía bantú con el flamenco español nació un importante baile nacional hispanoamericano que se ha extendido, por un lado, a la Argentina y, por otro, a Bolivia: la zamba, cueca o zamacueca.

Más universal es el caso del bolero. El bolero cubano tiene sus más antiguas raíces en el bolero español. Este resurgió en la Península en el siglo XIX y pasó a Cuba, donde experimentó un cambio al establecer contacto con los instrumentos de percusión africanos. Con ello su ritmo pasó de un 3 por 4 al de 2 por 4, más sensual, y con la añadidura del «toque negro». O sea, se logró una síntesis

entre noble melodía y ritmo de color. Hoy por hoy, el bolero incorpora en ocasiones algunos elementos que no son propiamente suyos como, por ejemplo, el montuno o estribillo, que es originariamente del **son**. Este montuno es una especie de apéndice o coda que surge de la inspiración del solista con respuesta del coro. El esquema solista-coro lo incorpora directamente del negro.

Otros bailes americanos con gran influencia de color son, entre otros: el merengue (República Dominicana); la conga, la rumba, el mambo (Cuba); el calipso (Jamaica); el jazz (Estados Unidos); la samba brasileña; el bambuco colombiano (cuyo nombre procede de la tribu africana Bambuk); el sangreo venezolano (en lengua bantú **sanga** significa bailar); el tango argentino y muchos más.

#### Los padres del Bossa Nova

El bossa nova, como ya mencionábamos antes, es el resultado de una fusión entre dos ritmos de por sí universales: la samba brasileña y el jazz.

La samba es un baile derivado del **maxixe**, otro baile brasileño, y sus orígenes más remotos habría que buscarlos en los ritmos bantúes y en los bailes eróticos de Angola. Es de destacar que el vocablo **semba** en Angola designa uno de los rasgos más característicos de sus bailes: la «ombligada» o, como se dice en Brasil, la «umbligada», que significa encuentro o contacto de los ombligos. La umbligada era un elemento de incitación que con sus ademanes imitaba en la primitiva samba el comportamiento sexual de la pareja. Sin embargo, en ese proceso de asimilación o aculturación entre lo blanco y lo negro, la samba fue desprovista de la umbligada y, con ello, de su carácter sexual.

La samba ha pasado a ser el baile propio del carnaval y tiene carta de naturaleza entre todos los sectores brasileños. Son famosas hasta las «escuelas de samba» de Río de Janeiro. Hoy por

hoy decir «samba» y pensar en carnaval es prácticamente una misma cosa. No por ello debemos olvidar que el carnaval —tal como actualmente lo conocemos— es de origen relativamente reciente. Antes era un rito con carácter religioso, que en Portugal recibía el nombre de «Entrudo», aunque en el Sur de Francia era ya denominado «Carnaval».

El carnaval es hoy un claro exponente de todo un folklore negro que dejó el campo y se ha hecho urbano. Pero también es un buen ejemplo del dualismo negro-blanco. En realidad aunque simultáneos, existen dos carnavales: el carnaval de los blancos en los salones y el de los negros en las calles. Esta situación recuerda un poco a la colonia, cuando por una parte los negros bailaban sus danzas frente a sus chozas o su barracón, mientras en la casa del amo los blancos bailaban quizá un vals con música de piano y violines. Actualmente unos y otros bailan la samba y no en una hacienda, sino en la ciudad. La explanada frente a las chozas toma hoy la forma de grandes plazas y avenidas.

Un aspecto muy importante a tener en cuenta es que muchos rasgos e instituciones puramente africanos viven hoy gracias al carnaval, que ayuda muchísimo a la conservación del folklore africano y negro. Esto se da no solamente en Brasil, sino en todos los sitios donde ha triunfado tal festejo: en todas las Antillas, las Guayanas y el Sur de los Estados Unidos (Nueva Orleans). No hay que pasar por alto que los carnavales encajan perfectamente en una característica muy propia de los negros. Los bailes de origen africano son fundamentalmente colectivos y ello responde a que los negros tienen un mayor sentido **comunal** y **social**.

Si la samba brasileña tiene raíces negras, el jazz responde también al mismo color. Es de todos conocido que la patria chica del jazz es Nueva Orleans. El jazz es otro caso de música negra plenamente urbana, como actualmente es la samba. Al igual, también,



que la samba, tiene orígenes bantúes. Pero asimismo los tiene de los congos. De hecho, la palabra **jazz** en sí es un término sexual aplicado a los bailes congos. Sabemos que en Nueva Orleáns triunfó la **Bambula**, de ascendencia bantú. La bambula fue prohibida en 1843 por su carácter obsceno, pero reapareció después de la supresión de la esclavitud con el nombre de **cabinda**. Este baile pasó de las plazas públicas a las tabernas de Nueva Orleáns, pero el cambio de local forzó también a un cambio de instrumentos, a lo que contribuyó la influencia de lo blanco.

Todo ello puede haber sido el fondo o el eco lejano que operara en una serie de músicos negros de Nueva Orleáns a comienzos

del presente siglo y que dio como resultado un nuevo ritmo universal, vigente hasta nuestros días y tomado quizá como el más representativo de los Estados Unidos. En sus comienzos, el jazz era una música que surgía y se plasmaba en la improvisación. Este carácter de espontaneidad es fundamental para llegar a la esencia más pura de este ritmo, aunque hoy admite ya arreglos. Entre sus rasgos principales están sus notas sincopadas, su ritmo de 2 por 4 y de 4 por 4, acentuando las disonancias y sus variaciones melódicas. Su instrumental es blanco: piano, contrabajo, saxofón, clarinete, trompeta, trombón, aunque es esencial la percusión de la batería.

El jazz recibe también otros

nombres, que indican sus variantes. Así, el «swing» es el jazz interpretado por grandes bandas —como las que hicieron famosas un Benny Goodman, un Glenn Miller o, ya cercano a nosotros, un Duke Ellington— y toman un gran desarrollo a partir de 1935. Por otra parte, los «blues» son como una elegía en jazz. Se trata de un jazz lento con letras melancólicas, que nace de las canciones folklóricas de los negros en las granjas, para convertirse con el tiempo en una manifestación típicamente urbana.

Hasta aquí un panorama de la samba brasileña, del jazz y del papel que han jugado las raíces negras en ambos. Podemos ya acercarnos a lo que es, hoy por hoy, el bossa nova.

## Bossa Nova: ¿Jazz brasileño o samba norteamericana?

El bossa nova no es más que el producto de un doble proceso de experimentación: el de unos brasileños que exploraron los caminos del jazz y el de unos norteamericanos que penetraron en la samba. Es interesante destacar esta mutua corriente de atracción, que nos indica su paternidad dual.

Esta doble nacionalidad la vemos presente en sus mismísimos momentos de nacer. Fue en 1947 cuando el bajo norteamericano Harry Barbasin y el guitarrista y compositor brasileño Laurindo Almeida hicieron en los Estados Unidos unas grabaciones en las que se daba ya una cierta mezcla de la samba con el jazz. De momento este experimento no tuvo repercusión alguna, pero es que, en realidad, como todo lo absolutamente nuevo, transportaba una carga de «efecto retardado». Almeida llevó algunos ejemplares de su disco al Brasil y los distribuyó entre compositores y músicos. Una década más tarde, el bossa nova era tocado por todas las orquestas de Río y de São Paulo, con el mismo efecto catalizador que años antes tuviera el jazz en Harlem a través de las melodías de Cole Porter y de Gershwin.

Entre los brasileños que posteriormente indagaron en el jazz estaban el guitarrista y compositor Luiz Bonfá, los compositores João Gilberto y Carlos Jobim, además del propio Laurindo Almeida. Hubo también en Estados Unidos una serie de músicos atraídos por la samba, entre ellos: el saxo Stan Getz, los guitarristas Charlie Byrd y Jim Hall y el arreglista y director de banda Quincy Adams.

El salto a un plano internacional fue dado en 1962 cuando Stan Getz —veterano del jazz— y Charlie Byrd grabaron el disco titulado, precisamente, «**Jazz Samba**», que alcanzó primero un gran éxito en Estados Unidos y después en el resto del mundo. Entre las piezas claves de aquella grabación estaba una que dio la vuel-

ta a la tierra con el título de «Desafinado».

No podemos perder de vista la recíproca influencia entre el jazz y la samba, patente desde sus pioneros en el bossa, y este aspecto lo podemos ilustrar con algunos ejemplos.

Tomemos el caso de un Luiz Bonfá, oriundo de Río. Bonfá nació a la música a los once años, cuando comenzó a estudiar guitarra clásica con Isaías Savio. Llegó a dar incluso cinco conciertos en ese género hasta que decidió pasarse a la música ligera. En 1957 visitó los Estados Unidos y estableció contacto directo con el jazz. Volvió a aquel país a dar unos recitales en 1957 y 1958, viaje que aprovechó para seguir estudiando de cerca aquella música norteamericana y para experimentar. Actualmente es uno de los compositores e intérpretes más importantes en el mundo del bossa nova. Si bien es posible que no muchos conozcan o recuerden su nombre, sus obras son muy famosas ya desde hace años. Él es el autor de la música de la película «Orfeo Negro» y de la bellísima canción «Mañana de Carnaval», hoy universal.

Otro ejemplo lo tenemos en el norteamericano Charlie Byrd, que proviene de una familia de guitarristas y que en su formación instrumental cuenta con las enseñanzas que recibiera de Andrés Segovia en Italia en 1954. Byrd se entusiasmó con los ritmos del Brasil en una gira artística que diera a aquella nación en 1961. Cuando regresó a Estados Unidos llevaba bajo el brazo un buen número de partituras brasileñas. Al año siguiente grababa con Stan Getz el disco «Jazz Samba», que ya hemos citado y calibrado su importancia.

Por tanto, el bossa nova responde a una doble influencia y podemos incluso afirmar que a una doble nacionalidad, si bien cuenta quizá, en apariencia, con más elementos formales de la samba que del jazz en algunas composiciones. El bossa nova es

una música nueva con dos banderas y dos patrias.

El bossa tiene, a pesar de todo, un sello totalmente personal que lo distingue tanto de la samba como del jazz. Es una criatura con personalidad propia y muy definida, aunque sus rasgos recuerden —como casi siempre— a los de sus padres. Haciendo uso de sus dos ciudadanías, el bossa nova, música mestiza de un continente llamado a ser mestizo, ha logrado una síntesis perfecta. Es uno de los casos más patentes e impresionantes de un proceso de aculturación musical. Partiendo de la base de que tanto el jazz como la samba son el producto de la desafinación del negro y de la africanización del blanco, el bossa nova es doblemente mestizo. Pero esto en cuanto a sus raíces, porque —por otra parte— en cuanto a sus intérpretes y creadores, es un caso clarísimo de incorporación y asimilación por parte del blanco de los contextos negros. Resulta que la gran mayoría de los compositores e intérpretes más conocidos del bossa nova son blancos.

Dentro del bossa existen diversas escalas y tipos: desde un ritmo más lento que recuerda a los «blues» —tal es el caso de «Meditación», canción compuesta por Carlos Jobim y por Mendonça— hasta uno más rápido y vibrante —como la pieza titulada «Agua de beber», del propio Jobim y De Moraes. Asimismo tenemos una versión bossa del «swing», interpretado por grandes bandas, como la de Quincy Adams.

Esta nueva música tiene un sabor auténtico y muy suyo. El bossa nova es, ante todo, una **forma** de hacer música. Es por lo que utiliza indistintamente partituras ya existentes de la samba, del jazz, así como de otras piezas más nuevas que han sido concebidas especialmente para ser interpretadas en el nuevo estilo.

Para cantar el bossa nova se necesita de una «voz especial», fenómeno que no debe sorprendernos, pues ocurre con casi todos los cantos en sus distintos géneros. La voz potente y casi ope-

rística de un intérprete de jota aragonesa poco tiene que hacer a la hora de cantar un buen fandango andaluz. Cada música tiene su metal de voz apropiado. La voz del bossa es suave; es, de hecho, una voz a media voz, como un susurro ajeno a toda estridencia. Es indispensable la **sensibilidad**, la **naturalidad**. No hay aspavientos en el bossa nova y existe una absoluta carencia de «pose». Esa espontaneidad y naturalidad le viene fundamentalmente del jazz, que es improvisación pura. Este rasgo conviene ser destacado y puede explicar, en buena parte, la aceptación mundial que ha logrado esta nueva forma de hacer música en una sociedad que rechaza lo artificial. Actualmente quien quizá encarna y personifique mejor esta cualidad es la cantante brasileña Astrud Gilberto, esposa del compositor Joao Gilberto y famosa mundialmente desde que, hace ya algunos años, grabó la pieza «La chica de Ipanema», composición que no es precisamente de su marido, sino de Carlos Jobim.

El ritmo del bossa nova es uno que «flota». Es mucho más sutil y suave que la samba, pero no me-

nos rítmico. En realidad —y aquí caemos en un aspecto esencial— se trata de un movimiento o impulso controlado. Aunque, como el jazz, mantiene un esquema rítmico fijo —una base—, siempre da la sensación de que va a «lanzarse». Lleva una poderosísima carga de fuerza, pero bien sujeta. Por ello es una música sensual, diríamos incluso sexual. Hierve por dentro del ritmo, en apetito insatisfecho, en deseo reprimido. Su ritmo es como esa «chica de Ipanema», de la playa carioca, que pasea sus contornos, pero sigue de largo... En este sentido encontramos en el bossa nova una nota muy femenina, una coquetería fina que se mantiene en el pedestal de lo inalcanzable o del sexo con perenne sabor a nuevo.

Y no está de más decir todo esto, si efectivamente queremos llegar a un sentido profundo del bossa nova. Aquí flotan ineludiblemente aquellas raíces eróticas de la «umbligada» prohibida o de aquella bambulla bantú censurada por obscena en Nueva Orleans a mediados del XIX.

En el bossa encontramos, pues, importantes transformaciones. La

improvisación del jazz ha tomado forma de espontaneidad sin afeites y de naturalidad sincera. El ritmo desbordado de la samba se ha convertido en llama interna, en fiebre controlada. El erotismo africano —bantú, congo o angola— se esconde tras cada sugerencia.

Estas notas características las lleva impresas desde su primer apogeo a comienzos de la década del 60 hasta nuestros días, en que vive un prolongado éxito gracias a figuras como Sergio Mendes, Astrud Gilberto y Baden Powell.

Por otra parte, el bossa es un fenómeno musical urbano e internacional y como tal lo hemos trazado desde sus semillas inmediatas. Vida urbana e internacionalidad universalista —apoyadas por los grandes medios de comunicación e información— son características esenciales de esta segunda mitad del siglo XX.

Se nos presenta así el bossa nova como uno de los mejores exponentes de las tendencias más significativas de nuestro mundo actual. Nueva voz —bossa nova— de las raíces africanas de un continente mestizo, que aún tiene mucho que decir.

## POEMA

### LA ULTIMA MUERTE DE AQUILES

*está sobre la cama su figura  
yacente como un dios sin un olvido  
la figura del hombre descubierto  
durmiendo entre sus sueños de grandeza*

*pequeñajo muchacho reposando  
del esfuerzo común de no ser nadie  
durmiendo entre sus sueños de tristeza  
está sobre la cama su figura*

*yacente como un dios desconocido  
como un dios sin esfuerzo sin esfuerzos  
soñando con figuras figurines*

*está sobre la cama la figura  
en persona del héroe que sueña  
que ya yacen los héroes en cama*

José Luis Alegre



# **EL I SYMPOSIUM INTERNACIONAL DE ARQUEOLOGIA ROMANA**

Los pasados días 29, 30 y 31 de agosto y 1 de septiembre tuvo lugar en Segovia el I Symposium Internacional de Arqueología Romana.

El Comité organizador estuvo integrado por las siguientes personas:

Presidente: Ilmo. Sr. Dr. D. Joaquín Pérez Villanueva, Director General de Bellas Artes.

Director: Dr. D. Antonio Blanco Freijeiro, Catedrático de Arqueología de la Universidad Complutense de Madrid.

Vicepresidente: Ilmo. Sr. Dr. don Juan Maluquer de Motes, Comisario Nacional de Excavaciones Arqueológicas.

Secretario: D. Alonso Zamora Canellada, Director del Museo Provincial de Bellas Artes de Segovia.

Vocales:

Ilmo. Sr. Dr. D. Gratiniano Nieto Gallo, Rector Magnífico de la Universidad Autónoma de Madrid.

Dr. D. José María Blázquez Martínez, Director del Instituto Español de Arqueología.

Dr. D. Martín Almagro Basch, Director del Museo Arqueológico Nacional de Madrid.

El Symposium, celebrado en colaboración con el Bimilenario del Acueducto y dentro del Congreso Internacional de Estudios Clásicos, acogió numerosas ponencias y comunicaciones sobre arqueología romana, especialmente orientadas hacia las construcciones hidráulicas de la época, teniendo como fondo permanente y motivo principal de estudio el gran monumento segoviano. Las sesiones, que se desarrollaron en el Aula de la Academia de Historia y Arte de San Quirce, del Instituto Diego de Colmenares, se agruparon en torno a tres capítulos principales: Ingeniería hi-

dráulica, Acueductos en España y Arqueología romana en general.

Este apretado programa estuvo realizado por varios actos:

Día 29: Llegada de los congresistas y visita a la ciudad, iluminada.

Día 30: Vino de honor ofrecido por el Excmo. Ayuntamiento de Segovia en la Exposición de Arqueología que la Dirección General de Bellas Artes había instalado. Concierto en la Sala de la Galera, del Alcázar, a cargo del Cuarteto vocal Tomás Luis de Victoria.

**EL DIRECTOR GENERAL DE BELLAS ARTES DURANTE SUS PALABRAS INAUGURALES.**



Día 31: Visita a las Excavaciones arqueológicas de la iglesia de Nuestra Señora de las Vegas, de Pedraza, y cena en la Hostería Pintor Zuloaga. Este mismo día los señores congresistas fueron obsequiados por la Excelentísima Diputación Provincial con un vino de honor en el Patio de Cristal de esta entidad.

Día 1: Tuvo lugar la clausura, precedida por las interesantes palabras de D. Antonio Blanco Freijeiro, quien expuso las posibilidades de llegar a fechar el acueducto intentado reconstruir la leyenda dedicatoria que coronaba el banco central. Tras unas cortas pero emotivas palabras de D. Antonio Tovar, D. Joaquín Pérez Villanueva clausuró el Symposium con su hablar afable y sincero.

Paralelamente a la celebración de las sesiones, la Dirección General de Bellas Artes instaló en el Torreón de Lozoya, amablemente cedido por la Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Segovia, una exposición de arqueo-

PROFESOR MALUQUER DE MOTES.



logía segoviana, organizada y distribuida en cuatro conjuntos. El primero, en torno al patio pequeño, estuvo integrado por materiales de epigrafía romana e hispano-romana, procedentes del Museo Provincial. El segundo conjunto, montado ya en la primera sala, agrupaba diferente documentación en torno a las excavaciones que la Dirección General realizó en el acueducto, así como parte de los materiales encontrados en las mismas y maquetas de la monumental obra y de la antigua distribución de la plaza del Azoguejo. Igualmente se expusieron ejemplares bibliográficos de gran valor, en los que aparece reflejado el monumento, cuyo bimilenario se celebra este año.

En la segunda sala la exposición ofrecía diversa documentación sobre la ingeniería hidráulica romana en España, ampliada por gráficos y fotografías de ejemplos concretos, como las conducciones de Mérida, o la de Toledo, o la de Los Bañales. Resultó especialmente interesante el apartado dedicado a Segóbriga, por la novedad de las noticias y excelente estado de conservación de los canales. En esta misma sala se expuso una bomba de agua romana, ejemplar único cedido expresamente para esta ocasión por el Museo Arqueológico Nacional de Madrid.

En la tercera sala aparecía un esquema, ampliamente ilustrado, de la arqueología de la provincia. A través de sus vitrinas, y desde la prehistoria, con ejemplos paleolíticos, como los grabados de la Cueva de la Griega, de Pedraza, o los bifaces de Roda de Eresma, o el posible neolítico de la Cueva de la Vaquera, de Torreiglesias, y el ajuar campaniforme de Samboal, hasta la reutilización de los restos de los muros de la villa romana de Aguilafuente como necrópolis visigoda, los numerosos visitantes pudimos apreciar claramente la gran importancia que



PROFESOR STRAUB.

los estudios arqueológicos pueden alcanzar en esta provincia. Son de destacar, además, los materiales procedentes de las excavaciones de D. Antonio Molinero en Cuéllar, así como las interesantes acuñaciones de la Ceca segoviana. Todos estos materiales, que se alinean entre los fondos del Museo Provincial, nos hacen concebir la esperanza, ya cercana realidad, de su correcta exposición en un Museo definitivo. Es bien sabido por todos que los hallazgos de época visigoda, en espera de exposición, calificarán a este futuro Museo como uno de los primeros de España en la especialidad. Ello ha sido posible gracias a la larga y meritoria labor de D. Antonio Molinero, a quien esta Institución ha de estar ampliamente agradecida.

Es de destacar el sentido didáctico de la Exposición, realzado enormemente por la profusión de planos y explicaciones. Quede bien patente nuestro agradecimiento a D. Joaquín Pérez Villanueva y la labor de la Dirección General de Bellas Artes por habernos brindado esta gran ocasión tanto de escuchar a los mejores especialistas en el mundo romano, españoles y extranjeros, como de haber expuesto ante nuestros ojos la enorme labor que queda por realizar, que habrá de acometerse en un futuro ya cercano.

ALONSO ZAMORA  
CANELLADA

# XXIII FESTIVAL INTERNACIONAL DE GRANADA

Cuando el cronista ha llegado a Granada ya ha transcurrido la primera semana del XXIII Festival Internacional de Música y Danza. Comenzó con el Festival de cante jondo y «Diálogos Flamencos», en las dos primeras sesiones. Tanto estos actos como las tres actuaciones del «Ballet de la Opera de Hamburgo» tuvieron por escenario los espléndidos jardines del Generalife. Hubo, como todos los años, ese recuerdo emotivo a los grandes músicos y personalidades desaparecidas. Así en las misas dedicadas a la memoria de Manuel de Falla, Joaquín Turina y Luis Seco de Lucena (Comisario de este Festival durante muchos años), celebradas en la Capilla Real, actuaron, respectivamente, el Coro «Williams Chambers Singers», el de los alumnos del V Curso Manuel de Falla, dirigido por su profesor Oriol Martorell y el de la Iglesia del Salvador granadina, bajo la dirección del maestro Peinado.

Una estela de entusiasmo han dejado los dos conciertos de «The Angels Chamber Orchestra», dirigidos por el conocido maestro Neville Marriner, en el Palacio de Carlos V. En el mismo palacio actuó la Orquesta Nacional de España, visitadora fiel de estos Festivales, que en su primer concierto fue dirigida por el maestro Jesús López Cobos. Se estrenaba la obra-encargo del Festival debida a Antón García Abril «Piezas áureas. (Pequeña suite para orquesta)». El autor nos explica cómo se concibe esta obra con motivo del nacimiento de su hija Aurea. Este motivo inspira una ternura especial a ciertos trozos de la «Suite» —Preludio, Canción, Poema—, unida a intencionadas formas de ingenuidad y caracteres simples, como sucede con el «Rondino», «Arietta» y el «Nocturno». En su intencionalidad estética nos parece haber percibido

uno de esos característicos retornos representados en nuestros días por Benjamin Britten. El «Final», sin embargo, es página de juguetona y animada modernidad, quizá algo próxima en ciertos momentos a Strawinsky. Junto al mayoritario aplauso del público hubo algunas protestas del sector juvenil, inexplicables a nuestra manera de ver. Porque si de algo debía mostrar su disconformidad no era precisamente de la obra, que nos parece sincera, atinada y dentro de la línea propuesta por el propio autor, sino de un precipitado montaje que indudablemente restó posibilidades para conseguir una audición auténticamente feliz.

Después figuraban el «Concierto en la menor», para violonchelo y orquesta Op. 129, de Roberto Schumann, felizmente interpretado por Pedro Corostola, que revalidó, una vez más, su extraordinario estilo y su buena técnica instrumental. «Cuadros de una Exposición», de Musorgsky, instrumentado por Ravel, cerraba el programa. Nos gustó más en esta obra la actuación de López Cobos, a nuestro criterio superior a la de las partituras anteriores. Hubo muchas ovaciones del público, que obligaron a salir a saludar al compositor, director y solista. En el segundo y último concierto de la agrupación nacional, ésta fue dirigida por su titular, Rafael Frühbeck de Burgos. La «Oración del Torero», de Joaquín Turina, abrió marcha en este acto. Seguimos siendo partidarios de la versión cuartetística de esta obra o, en todo caso, de un grupo de cámara sumamente reducido. Las innecesarias duplicaciones emborronan la exquisita transparencia del original. Quizá sea una sala cubierta y un más reducido número de intérpretes la fórmula ideal para reflejar fielmente la intención del compositor sevillano. El violinista Víctor Mar-

tín demostró cumplidamente sus extraordinarias dotes en el «Concierto núm. 1», de Max Bruch, creación asequible a muy pocos virtuosos del instrumento para llegar a frutos tan felices como consiguió el joven artista por su fuerza, vigor en el ataque, limpieza de timbre y una magnífica técnica de arco. La «Sinfonía Fantástica», de Héctor Berlioz, es partitura que cuadra al temperamento del maestro Frühbeck, y tal circunstancia pudo comprobarse en el gran éxito alcanzado en esta oportunidad. Clamorosos gritos de entusiasmo y muchos aplausos rubricaron la brillante actuación de la Orquesta, el maestro director y el violinista Martín.

Con relación a otros años, quizá se ha registrado una cierta disminución en la asistencia al patio de Carlos V. Nos parece muy interesante estudiar este problema y tenemos noticias de su posible solución cubriendo el recinto totalmente y ampliando su cabida de manera muy notable. Ello permitirá unos precios más asequibles y mayor afluencia de ese público joven, en el cual nunca debemos dejar de pensar.

Uno de los momentos cumbres del Festival granadino ha sido el concierto encomendado al «Ensemble Contraste de Viena», con motivo de la celebración del centenario de Arnold Schoenberg. Este conjunto es verdaderamente excepcional, ya que superó con total éxito el difícil montaje de las obras del padre del dodecafonismo. El grupo de diez cantantes fue dirigido, magníficamente dirigido, por Gunther Theuring. El programa ofrecía una espléndida panorámica de la evolución del famoso compositor. Desde las «Tres piezas para coro mixto», Op. 27, a la Op. 50 en su «De profundis» (de tan honda sensibilidad, enraizada en la mejor tradición eclesial del «Ars nova», no

obstante su atonalidad), pasando por los «Cuatro lieder» Op. 2, las dos «Baladas», Op. 12; «Tres sátiras», Op. 28, de extraordinaria movilidad y gracia (para coro mixto, viola, piano y violonchelo), todas estas últimas de una clara ascendencia del ambiente vienés de los «lieder» de Strauss o de Brahms, o las piezas para coro de hombres de la Op. 35. Muy merecidamente resonaron grandes ovaciones y voces de entusiasmo en el patio de los Arrayanes al finalizar su maravillosa actuación el «Ensemble Contraste de Viena».

El «Cuarteto italiano», compuesto por Paolo Boricani, Elisa Pegreffi (violines), Piero Farulli (viola) y Franco Rossi (violonchello), lleva casi treinta años de gloriosa tradición en el programa camerístico de Europa. En esta oportunidad visitan por segunda vez el Festival Internacional de Granada. El programa fue un recorrido por la historia del cuarteto de arco. Comenzó con el núm. 3 Op. 76 («Emperador»), de J. Haydn. Tras él iba el escrito en do menor Op. 51, núm. 1 de J. Brahms, cuya interpretación alcanzó los mismos honores de entusiasmo de un público muy numeroso, presente en los Arrayanes. Pero el punto culminante lo marcó la sensacional, increíble versión del «Cuarteto en sol», de Claude Debussy. La maravillosa transparencia, el fuerte y marcado ritmo del segundo movimiento, la pasión puesta en el final, todo fue obra de grandes maestros unidos en un solo y exquisito instrumento. Ovaciones y gritos de aprobación obligaron a dar a este grupo italiano las versiones de un Minué mozartiano y un tiempo de Dvřrak. Asimismo fue auténtica sesión de gala el magnífico recital de Alicia de Larrocha en el Patio de los Arrayanes, donde brindó la versión íntegra de la Suite «Iberia», de Isaac Albéniz. Tuvimos la impresión de ver crecerse en un continuo afán de superación el arte, siempre extraordinario, de la gran pianista catalana. Al concluir «Eritaña», inacabables aplausos del auditorio, que abarrotaba materialmente el famoso Patio de la Alhambra, obligaron a la artista a prolongar su actuación con deliciosas muestras de Debussy, Albéniz, Turina y Granados.

Dos conciertos ofreció la «London Symphony Orchestra». Es habi-

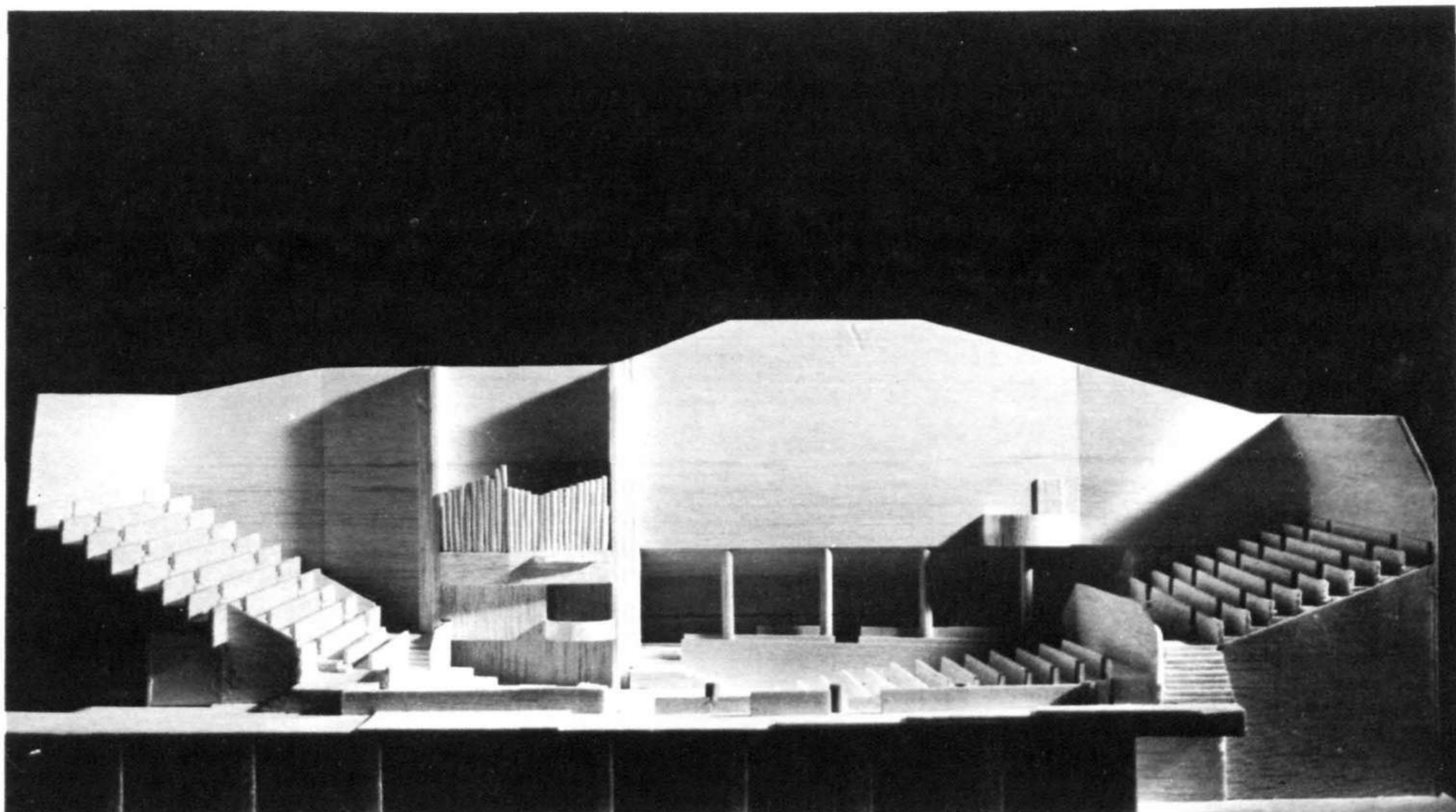
tual la visita a la capital granadina de prestigiosas agrupaciones sinfónicas: una de ellas la constante de la Orquesta Nacional de España y otra la de alguna de las grandes orquestas extranjeras. En la presente edición ha ocupado el escenario del Patio de Carlos V la «London Symphony Orchestra», que lleva una brillante andadura de setenta años. La famosa agrupación londinense venía al mando del maestro vienés Eric Leinsdorf. La inclusión de «Leonora II», de Beethoven, podía muy bien haberse sustituido por la núm. 3, mucho más hermosa y perfecta. Quizá también hubiésemos preferido a la «Octava Sinfonía», de A. Dvřrak, otra partitura de mayor entidad para apreciar las condiciones de un vehículo tan perfecto como la orquesta de la cual nos ocupamos. Tras estas composiciones se escuchó el «Preludio a la siesta de un fauno», de Debussy. Si notables fueron las versiones de las dos primeras páginas, en ésta el delicado mundo impresionista encontró espléndidas matizaciones bajo la dirección de Eric Leinsdorf, así como la riqueza tímbrica y las traviesas andanzas de «Till Eulespiegel», de R. Strauss, vertidas con notable acierto. Un nutrido público asistió a las dos actuaciones de la Sinfónica de Londres, entusiasmado y generoso en sus aplausos. Lamentamos que en el segundo concierto fuese sustituido el «Pájaro de fuego», de Stravinsky, por «Los encantos del Viernes Santo», del «Parsifal» wagneriano, y «La condenación de Fausto», de Hector Berlioz. En ambas partituras consiguió una extraordinaria brillantez la orquesta británica. Cerraba este concierto la «Sinfonía núm. 1», en Do menor, de Brahms, en versión verdaderamente impecable. Nuevas y calurosas ovaciones acogieron el final de las obras y del concierto. Y de nuevo (fue la tercera vez que la brindó) Leinsdorf ofreció de «extra» la «Marcha Húngara» de la mencionada obra de Berlioz. Pensamos si fue imposible ofrecer otra partitura de regalo o si el maestro vienés se dejó influir por el efectismo.

En resumen, un brillante programa en el cual cabe destacar las actuaciones de la «London Symphony Orchestra», el «Cuarteto italiano» y el «Ensemble Contraste de Viena».

## V CURSO MANUEL DE FALLA

A pesar de su reciente creación, uno de los frutos más maduros y de mayor trascendencia del Festival Internacional de Música y Danza de Granada es, sin duda alguna, el Curso «Manuel de Falla», que ha tenido su quinta edición en el presente año. Del 17 de junio al 7 de julio, más de un centenar de alumnos españoles y extranjeros de muy diversos continentes han seguido las enseñanzas de perfeccionamiento en disciplinas musicales, bajo la dirección de notables maestros. Albergados estos cursos durante sus cuatro primeros años en la famosa casa del Chapiz, en el presente tuvieron el magnífico local de la Fundación Rodríguez Acosta, que abrió sus puertas generosamente a esta empresa de la misma forma que supo abrirlas a otros empeños culturales. Eduardo del Pueyo, en las clases de piano; Regino Sainz de la Maza, en las de guitarra; Pedro Corostola, como profesor de violonchelo; Enrique de Santiago, rigiendo las clases de viola; Agustín León Ara, al frente de las clases de violín; Ludwig Streicher, en las de contrabajo; Rafael Puyana, como profesor de clave; Rodolfo Halffter, en composición; Miguel Querol, como profesor de Paleografía Musical; Oriol Martorell, música oral; Ramón González de Amezúa, el órgano y su mecánica, y Ko Segawa, construcción y afinación del piano. Con la eficacia que supone trabajar intensamente y en grupos reducidos de alumnos, los resultados obtenidos son muy satisfactorios no sólo por la materia explicada, sino también por el constante y vivido ambiente de una docencia que se prolonga fuera de clase en largas y fructíferas conversaciones, consultas, comentarios de los conciertos, etc.

Paralelamente a las enseñanzas reseñadas, el Curso Manuel de Falla tuvo su acto inaugural en la conferencia-concierto de Eduardo del Pueyo, sobre «Beethoven y el pianismo de nuestro tiempo», ofrecida en el Paraninfo universitario granadino. Intervenciones de José García de Paredes, Antonio Fernández-Cid y el cronista que suscribe trataron de «El auditorio Manuel de Falla», «Evo-cación de Joaquín Turina, músico andaluz, en el XXV aniversario de



AUDITORIUM "MANUEL DE FALLA" DE GRANADA (PROYECTO).

su muerte» y «La Orquesta Bética y algunos amigos de Manuel de Falla», respectivamente. La clausura fue un brillante acto en el Paraninfo de la Universidad con la conferencia-concierto sobre «La vihuela y el laúd renacentista», a cargo de Regino Sainz de la Maza, cerrado con unas palabras del Director General de Bellas Artes, Joaquín Pérez Villanueva, donde se glosó las tareas del mismo y un avance de lo que ha de ser la política musical española en los próximos años.

#### EL PROYECTO DE AUDITORIO «MANUEL DE FALLA»

La vinculación de Granada al gran compositor español, y los muchos motivos que mantienen vivo el recuerdo del ilustre gaditano en la «ciudad de los cármenes», han hecho posible el proyecto de auditorio destinado a completar y recoger las variadas actividades musicales y artísticas en la proximidad de lo que fuera vivienda de Falla, hoy Casa-Museo. Se proyecta emplazar este

centro en los tres cármenes adyacentes a los Mártires y al de la Casa-Museo: Matamoros, Santa Rita y Gran Capitán, provistos de arbolado, magnífico paisaje y facilidad de acceso y estacionamiento de vehículos. El centro de estudios constará de biblioteca, archivo, discoteca, sala de conferencias, seis aulas-seminario, salón de exposiciones y oficinas para los directivos. El auditorio constará de una sala de conciertos con capacidad para unas mil doscientas localidades. Tendrá un escenario regulable, además de foyer, zona de descanso, vestuarios y salas para músicos y cantantes, camerinos y demás elementos accesorios. La importancia de la inversión justifica el adaptar estos edificios para muy diversos usos; tales como congresos, teatro y cualquier clase de reuniones o manifestaciones culturales, además de la finalidad esencial que es la música.

Se ha procurado por el arquitecto José García de Paredes una ordenación de los volúmenes producidos, de forma que no se altere el equilibrio paisajístico de la zona. Ha pro-

curado que el cuerpo principal sobresalga lo menos posible de la rasante del Paseo de los Mártires. También se procuró preservar las importantes especies arbóreas que constituyen parte integrante de la silueta de la ladera donde se asentará el auditorio. Han sido minuciosamente estudiadas todas las condiciones aprovechables y, de manera especial, la acústica del salón de conciertos. El escenario tendrá 181 metros cuadrados de superficie, suficiente para alojar un conjunto sinfónico completo, con tres graderíos posteriores para el coro. El proyecto abarca la solución de los problemas accesorios, como son los de luminotecnica, controles de sonidos y maniobra mecánica de los elementos deslizables de cierre, con emplazamientos para cámaras de televisión, cabinas de grabaciones y traducción simultánea.

Esta gran empresa ha sido abordada por el Ayuntamiento de la ciudad y esperamos que muy pronto logre su plena realización.

ENRIQUE SANCHEZ PEDROTE

# MURIEDAS Y SU PREMIO EN LA BIENAL DE ALEJANDRIA

Si la X Bienal de Arte de Alejandría significó el triunfo de los artistas españoles, ya que nuestro país obtuvo la medalla de oro por el conjunto de la muestra enviada al concurso, para Ramón Muriedas representó una confirmación de que se halla en el camino cierto el que su escultura «Hombre y mujer sentados» recibiese la segunda medalla. Varias veces sus obras han atravesado las fronteras para que las contemplen los públicos más varios, las culturas más distintas; siempre lo hicieron con éxito, desde aquella primera ocasión que fue la Feria Mundial de Nueva York, en 1965. Diez años ya significan mucho y poco; mucho por los triunfos conseguidos y poco por la juventud del escultor, nacido en 1938.

El mundo sirve de sala de exposición itinerante a las figuras en barro o bronce de Muriedas; sin embargo, lo que el artista refleja en ellas no es precisamente ese mismo mundo, sino el suyo propio, su intimidad. Hay mucho de autorretrato psicológico en las formas que salen de sus manos. Conviene tener en cuenta esta circunstancia, característica no de un estilo, pero sí de una intención veraz. Tanto los niños, tan frecuentes en su obra, como las mujeres y los hombres llevan algo de la personalidad del escultor, y por eso repiten un gesto común, una actitud semejante, una desgana o desencanto que nos resulta familiar. Y es que este mundo de Ramón Muriedas, con ser interior a él, parece el mismo que conforma el de cada uno de nosotros. Hombre de su tiempo y nuestro tiempo, sabe reproducir sensaciones comunes, temores compartidos, la frustración total que pesa sobre el planeta en guerra permanente consigo mismo.

Como ha escrito Pablo Serrano, hablando de Ramón Muriedas, «esta escultura, que rompe con la clásicamente considerada "académica", toma la figura del hombre para recrearse en la magia de una conciencia actual, social, que trata de escapar del dolor de una doliente humanidad en busca de un refugio espiritual». Ha pasado el tiempo de los héroes; al escultor actual no le queda más recurso que fijarse en el pobre hombre solitario que clama por un poco de paz y comprensión de sus angustias. Este es el nuevo héroe de la literatura, o el antihéroe, si se prefiere, y también de las otras artes. El hombre sin atributos ni confianza en sí mismo, ya que la perdió en los demás.

## HOMBRES DE BARRO

Ramón Muriedas empezó modelando el barro y supo encontrarle su trascendencia. La materia más sencilla, para el ser más sencillo del planeta: el hombre que espera serlo entre los demás, aunque se sienta solo, desgajado de un tronco común. Suele fundir sus obras en bronce, pero le gusta conservar los barros y les da el máximo valor; otras veces ni siquiera se atreve a llevar sus personajes al fundidor: están completos así, en ese barro que es parte del ser humano. Fabrica hom-

bres con sus manos y los deja reposar; no, nunca podrán echar a andar, porque no sabrían a dónde ir. Esperan, sencillamente, solos y desolados.

Hubo un tiempo en que Muriedas esculpía mujeres voladoras. Primero hizo niños, en seguida grumetes de barcos que nunca llegarían al puerto, niños marineros perdidos en el mar de la vida cotidiana. Eran cabezas de ciegos, tremendamente semejantes; eran niños con una historia atroz sobre sus gorros marineros, una historia que habla de incomprendimientos y amenazas; eran niños que no deseaban crecer porque eran viejos en el mismo instante de su nacimiento, tan viejos como la humanidad atada a la noria de sus apetencias.

Sin embargo, un día esos niños crecieron a pesar de todo y se vieron envueltos en las inquietudes de la tierra. Entonces fue cuando las mujeres intentaron echar

“MUJERES”, 1972.



a volar; no fue posible; permanecían atadas a la tierra por un cordón umbilical incortable: su misma humanidad. Buscaron el modo de convertirse en ángeles y se dieron cuenta de que carecían de espíritu. Se quedaron en lo que les conformaba, en mujeres de barro encaminadas a volverse un diálogo compacto con la tierra de la que surgieron.

### EL GRUPO SOCIAL

Al comprenderlo así no vieron mas solución que agruparse. Entre varias figuras es más sencillo, al parecer, cumplir los ciclos de la vida sin confianza. Esperaban realizarse en grupo, conservando la esencia de cada uno. A veces se juntaban dos hombres, para apoyarse mutuamente; otras veces eran varias mujeres las que formaban corro. No sirvió de nada. Ahí está cada uno por su lado. Sí, hay dos hombres juntos, pero están separados por siglos de incomunicación: marchan uniformados, marcando el paso de las dudas, a un ritmo igual que tiene sonido de danza de la muerte medieval; no se hablan, son líneas paralelas hacia la nada; es imposible que se encuentren frente a frente y que lleguen a intercambiar opiniones algún momento; de todos modos se recelan, ignoran si el de al lado es un amigo o el que les dará muerte.

Y, por fin, se sentaron. Solos también, cada uno en su sitio; aquí hay un hombre solitario en un gran sofá de barro como él mismo; quizá llegue a tenderse sobre los muelles insensibles para perderse en su propia falta de ánimo. Así encontrará sentido a su quehacer inamovible. Este hombre no está esperando a nadie, no está esperando nada. Tampoco los demás, ni siquiera los niños. Carecen de ademanes, están quietos, hieráticos,

"NIÑOS DISFRAZADOS", 1970.



"DOS MUJERES SENTADAS", 1970.

con la mirada perdida en un horizonte sin luz. No tienen nada que hacer para salvarse de su angustia, no aspiran a nada, no confían en nadie. Simplemente están. Ni siquiera son, no consisten más que en esa posición de espera sin esperanza.

Estas descripciones de la evolución formal sufrida por Ramón Muriedas nos llevan a pensar en un ideario romántico de la existencia. Con cierta uniformidad la crítica ha señalado que en sus esculturas se alían la poesía y la plástica, y es evidente que se prestan a la meditación, sin que baste mirarlas por encima para comprenderlas. Bien entendido que se trata de un neorromanticismo y que está aplicado a la intencionalidad creadora, no a la estilística. Los maestros de Muriedas son más antiguos y más próximos: los antiguos configuraron el románico en un mundo amenazado por las epidemias y las luchas constantes; los actuales han buscado la expresividad del hombre dominado por la ame-

naza atómica. Entre unos y otros se yerguen las figuras de Muriedas, como si no estuviesen sometidas al paso del tiempo.

#### ENTRE REALISMO Y ABSTRACCION

Sus esculturas son, desde luego, realistas, si bien se tropiezan en determinadas partes leves toques abstractos. Esto se ve mejor en los relieves, trabajados con tal detenimiento que en algunos lados destacan con realismo expresionista y en otros se esfuman en tonalidades abstractas. Identificados fondo y forma, el escultor trabaja serenamente, sin prisas, hasta el punto de que en muchas ocasiones su taller está vacío. El impacto del mundo interior del artista da una cierta uniformidad a todas las esculturas, lo que a fin de cuentas va a ser constitutivo de su estilo.

No es fácil hablar de influencias o parentescos próximos. Como todo artista joven, Muriedas recoge el ambiente arropante, pero le da su propia categoría estética. Es forzoso partir de los modelos anteriores para crear una forma peculiar: en tal sentido, podrían darse nombres próximos al hacer de Ramón Muriedas; sin embargo, no tendría sentido pensar en una dependencia de ellos. En su camino evolutivo, y habida cuenta de su juventud, Muriedas habrá de renovarse y transformarse; con todo, la obra que hoy en día puede presentar a los públicos de cualquier parte del mundo posee la suficiente entereza estilística como para destacar por sí sola.

En el nuevo realismo español se dan conexiones no buscadas, por supuesto; algunos críticos han encuadrado a Muriedas en el llamado «realismo mágico», denominación tan amplia como vaga. De cualquier manera, ese toque romántico señalado antes idealiza la actitud realista y la transforma. Las etiquetas sirven para clasificar, pero a este escultor en plena actividad improvisadora las etiquetas le vienen anchas todavía. Ha tenido dos profesores que le enseñaron la técnica: Víctor Orizaola y Benjamín Mustieles; ha trabajado mucho durante años de silencio, y ha roto mucho también. Ahora se expresa con determinación y sinceridad, al margen de las escuelas o las tendencias, y desde luego con dominio de la materia. Es suficiente para hacer de sus obras figuras estéticas con valor cierto, personales, auténticas.

#### TESTIMONIOS CRITICOS

Lo que está fuera de toda duda es que Ramón Muriedas testimonia con sus obras el acontecer de esta época crítica. Nadie va a permanecer impasible ante ellas, porque cualquier espectador se siente solidario de la insolidaridad de estos personajes sensibilizados por unas manos intranquilizadoras. Aquí late el resultado de muchos años de frustraciones humanas. No cabe la postura majestuosa de un Miguel Ángel frente a estas esculturas; nadie será tan osado como para pedirles que hablen: tendríamos miedo de oírlas expresar nuestro miedo más oculto. No; se hallan condenadas al silencio, y eso nos da confianza, un poco de calma para imitar su actitud esperante.

Conviene aclarar que el realismo trágico de Ramón Muriedas no puede inscribirse en la línea social o de denuncia que por lo apuntado hasta ahora se podría su-



“HOMBRE Y NIÑO SENTADOS”, 1972. PRESENTADO EN LA BIENAL DE ALEJANDRIA.

poner. Nada más alejado de estas obras que las actitudes rebeldes o incitantes a la rebelión; aquí no se encuentran más motivaciones que las artísticas, y ya es bastante. Pero como nada humano le es ajeno al arte, cualquiera está en condiciones de retratar sus mismas ansias en la obra realizada. Muriedas toma los adjetivos del hombre, para que el espectador los vea y se vea.

El joven artista, empero, se resiste a quedarse sin su trozo de esperanza. Acepta a regañadientes las deducciones negativas que emanan de sus esculturas, y pone todo su empeño en advertir que en seguida nos hará ver cómo sonríen. El se halla convencido de que lo conseguirá, aunque los propósitos no sirven para mucho en el arte. En cualquier caso, quede constancia de que Ramón Muriedas desea encontrar a la alegría en el barro que modela; quizá esté allí y nos la enseñe.

Mientras tanto, su camino es un buscar continuo la garantía de la fidelidad expresiva anímica. Si le hubiera sido posible colocar a otro hombre al lado del que ocupa el sofá, tendría tal vez resuelto el fin de la aventura artística. No ha sido así, y el problema de la comunicación persiste aún para él y para sus personajes. Muriedas se define así como retratista de una sociedad en crisis con todas sus oscilaciones, dentro de un realismo psicológico atemperado por su visión poética de las circunstancias. Un artista bien dotado para expresar la realidad interior, esa que refleja a un gran número de personas en cualquier parte del planeta.

ARTURO DEL VILLAR



# LA INICIACION MUSICAL EN LAS ESCUELAS MUNICIPALES DE BARCELONA

Habiendo tomado nuestro siglo plena conciencia de las infinitas propiedades que aporta la música en su triple aspecto artístico, cultural y humano, tanto las múltiples iniciativas de orden educativo como los grandes adelantos técnicos han permitido a través de la evolución de la sociedad esta fulgurante y extraordinaria trayectoria musical que ha cristalizado con una amplia proyección hacia los más diversos públicos. Efectivamente, perteneciente la música a la denominada «Área de Expresión Dinámica», no cabe la menor duda de que ésta es capaz con varios objetivos: Consideremos por un momento que el universo sonoro ha sido integrado dentro de «Las Técnicas de Expresión» y que la disciplina que abarcan van encauzadas hacia diversos logros, como pueden serlo: un desarrollo personal para que el niño alcance un máximo grado de madurez y capacitación a todos los niveles, el enriquecimiento de la personalidad con el fin de descubrir el gozo de la realización y sensibilización para la recepción de toda forma estética, y la obtención de un sentido comunitario entre los hombres, entre otros muchos factores. En este aspecto, la música será un arte idóneo para cumplir con este cometido tan importante como fundamental para el cultivo del espíritu y para contribuir eficazmente al mantenimiento de una armonía y equilibrio en el hombre moderno.

Grandes personalidades sobresalientes en el campo musical e intelectual han realizado sendas investigaciones acerca de las propiedades que la música lleva consigo; sin embargo, para darnos cuenta de su significación a lo largo de la Historia de la Humanidad, basta citar al compositor Henri Pousseur, quien, en el preámbulo de su interesantísimo libro, «Musique-Sémantique-Société», amplía hasta puntos extremos el fenómeno mu-

sical afirmando, entre otras cosas, lo siguiente: «Siendo el sonido desde su origen un aviso, una información y un signo (o significación de un algo), toda concepción de lo real que lo integra anula forzosa-mente cualquier diferencia absoluta entre el conjunto de cosas que forman parte de la vida real y el lenguaje sonoro, y también, como consecuencia, entre la materia y el pensamiento. Considerándolo desde este punto de vista, todo es susceptible de interpretación y comparación, presentándose la música como un arte eminentemente realista, y enseñándonos, incluso a través de sus formas más elevadas y aparentemente separadas de todo cuanto rige al mundo, que la gramática musical es ni más ni menos una gramática de lo real y que los cantos no sólo forman parte de la vida, sino que, además, son capaces de transformarla. Bajo este planteamiento, los sonidos no se presentan, pues, como entidades independientes y separadas de las demás realidades; al igual que las vibraciones luminosas, nos aportan la imagen de las cosas, así como una información sobre sus propiedades, como, por ejemplo, su peso, su tensión, su elasticidad, su energía potencial, etc., y teniendo la música el privilegio de hacernos sentir la reacción de otros factores de la vida, será una verdadera historia lo que podrá contarnos cada sonido y cada estructura sonora perfectamente comparable a otras historias que se pueden observar sobre otros planos de realidades». Luego, Pousseur propone varias categorías de sonidos y ruidos que dan entrada a un profundo análisis plenamente válido para corroborar su criterio.

## EDUCACION MUSICAL A GRAN ESCALA

Es evidente que a partir de estas apreciaciones se impone una educación musical a gran escala,

empezando por los primeros niveles, educación que, por otra parte, no tiene nada que ver con las enseñanzas impartidas en los Conservatorios de orden profesional, si bien una buena cultura musical es capaz de hacer sentir al niño la necesidad de ingresar en uno de estos centros docentes descubriéndole su verdadera vocación.

En el campo de la Iniciación Musical para Escolares, Barcelona ha sido, y continúa siendo, escenario de intensas actividades, como las llevadas a cabo por Juventudes Musicales entre otras. No obstante, limitándonos a las Escuelas Municipales, podemos afirmar que gozan de un verdadero privilegio, ya que el excelentísimo Ayuntamiento de Barcelona no tan sólo se ha limitado a conceder siempre especial interés a la música, sino que, poniendo todos sus medios a la disposición de su Delegación de Servicios de Cultura, ha permitido una iniciativa de gran envergadura, ampliando la rama de enseñanza práctica de la música, según los imperativos de la Educación General Básica, con audiciones para escolares acompañadas de comentarios eminentemente didácticos, dedicados, por un lado, a la clasificación del género musical interpretado (música sinfónica, de cámara, «Jazz», folklore, etcétera), y a la significación estética de cada partitura, y, de otro, al proceso social, intelectual y artístico de la época en que fue escrita. En este sentido —y sin temor a exagerar— hemos podido constatar después de haber asistido al Seminario de la última «Decena» celebrada en Toledo, organizado por la Dirección General de Bellas Artes a través de su Comisaría General de la Música (y cuyo tema trataba de la juventud musical en España y su problemática), que las experiencias realizadas y la planificación general de los programas dirigidos a los universita-



ASPECTO DEL PALACIO DE CONGRESOS DURANTE LA REPRESENTACION.

rios, eran equivalentes a las sesiones de cultura y sensibilización del oído que reciben los alumnos de las Escuelas del Municipio, cuya edad oscila entre los diez y catorce años.

#### ACTIVIDAD EN LAS ESCUELAS MUNICIPALES DE BARCELONA

Aparte las especiales condiciones de pedagogo exigidas al educador, es indispensable, para cumplir con una tarea de esta índole, disponer de los equipos propios para la reproducción mecánica (tocadiscos y magnetofones), de una nutrida discoteca formada por obras adecuadas y, sobre todo, de la presencia de intérpretes para las audiciones en directo que, en fin de cuentas, son las que aportan mejores resultados. Todo ello ha sido concedido por el excelentísimo Ayuntamiento de la Ciudad Condal, y, limitándonos al último curso 1973-1974, podemos constatar, con verdadera satisfacción, que en un corto período de tres años ha sido alcanzada una etapa que consideramos fundamental: la creación de varios clubs musicales y de un ambiente idóneo capaz de despertar en el niño el más vivo interés hacia la buena música.

La labor de iniciación musical es una experiencia constante y, a pesar de existir una preparación de programación premeditada para cada ciclo o curso, a veces algún tema musical de máxima actualidad puede ser aprovechado en esta tarea educativa. Por ejemplo, para el pasado curso se había pensado en una historia del Poema Musical, pero ante la muerte del genial violoncelista Pau Casals fue dedicado un ciclo al violoncelo, comentándose sus principales características, así como la significación histórica del maestro dentro del campo instrumental. Otro tema de actualidad imprevisto fueron las funciones dedicadas al género operístico que brindó la Empresa del Gran Teatro del Liceo a los escolares barceloneses, gracias a la feliz iniciativa de nuestro alcalde, señor Masó, y del empresario del Liceo, señor Pamias. Antes de asistir a las representaciones de «El barbero de Sevilla» o de «La novia vendida», tuvieron lugar en cada escuela unas sesiones preparatorias y dirigidas a los grupos escogidos para estas funciones.

En cuanto a las audiciones en directo, se celebraron dos ciclos: uno dedicado a la sección de madera (representada en esta oca-

sión por dos clarinetes y un fagot), con un programa subrayado por los nombres de Mozart y Poulenc, y otra que integraba los instrumentos más importantes pertenecientes a la familia de percusión, que dio lugar a una verdadera exhibición de sus respectivas posibilidades y al análisis de los sonidos y los ruidos. Teniendo en cuenta que en estas sesiones la participación del niño debe de ser activa, han sido realizados una serie de trabajos y dibujos donde los alumnos expresan sus impresiones, las cuales sirven, según los resultados, de guía para un educador en los futuros ciclos. Por otra parte, los niños que dominan algún instrumento han sido estimulados a intervenir en estos ciclos. Citando tan sólo un ejemplo: En la Escuela del Mar una alumna ofreció un recital de arpa comentando ella misma las características técnicas y expresivas del instrumento. A raíz de esta positiva experiencia que estimuló en grado sumo a los compañeros de la alumna, y ante el excelente nivel que han logrado los profesores especializados en música de cada escuela, es muy probable que en los futuros ciclos participen, al lado de reputados solistas profesionales, conjuntos vocales e instrumentales infantiles, para cumplir con tan importante tarea.

Toda la actividad realizada durante el pasado curso alcanzó un punto culminante con un «encuentro» de todas las escuelas en el Palacio de Congresos. Allí fue representada la célebre «Historia del soldado», de Stravinsky, ante unos mil niños, asistiendo a la velada el Delegado de Servicios de Cultura, don José Luis de Sicart; doña María de Rabassa, y el Director del Instituto Municipal de Educación, don Eduardo de Robles. La magnífica actitud de los niños, que fue ampliamente destacada por la Prensa barcelonesa, demostró su total preparación para asimilar en su doble sentido, musical y escénico, todos los valores de esta obra que interpretada por el conjunto «Diabolus in musica», cerró brillantemente el curso 1973-74.

JUAN GUINJOAN

# EL REGRESO DE VICENTE DE ESPONA

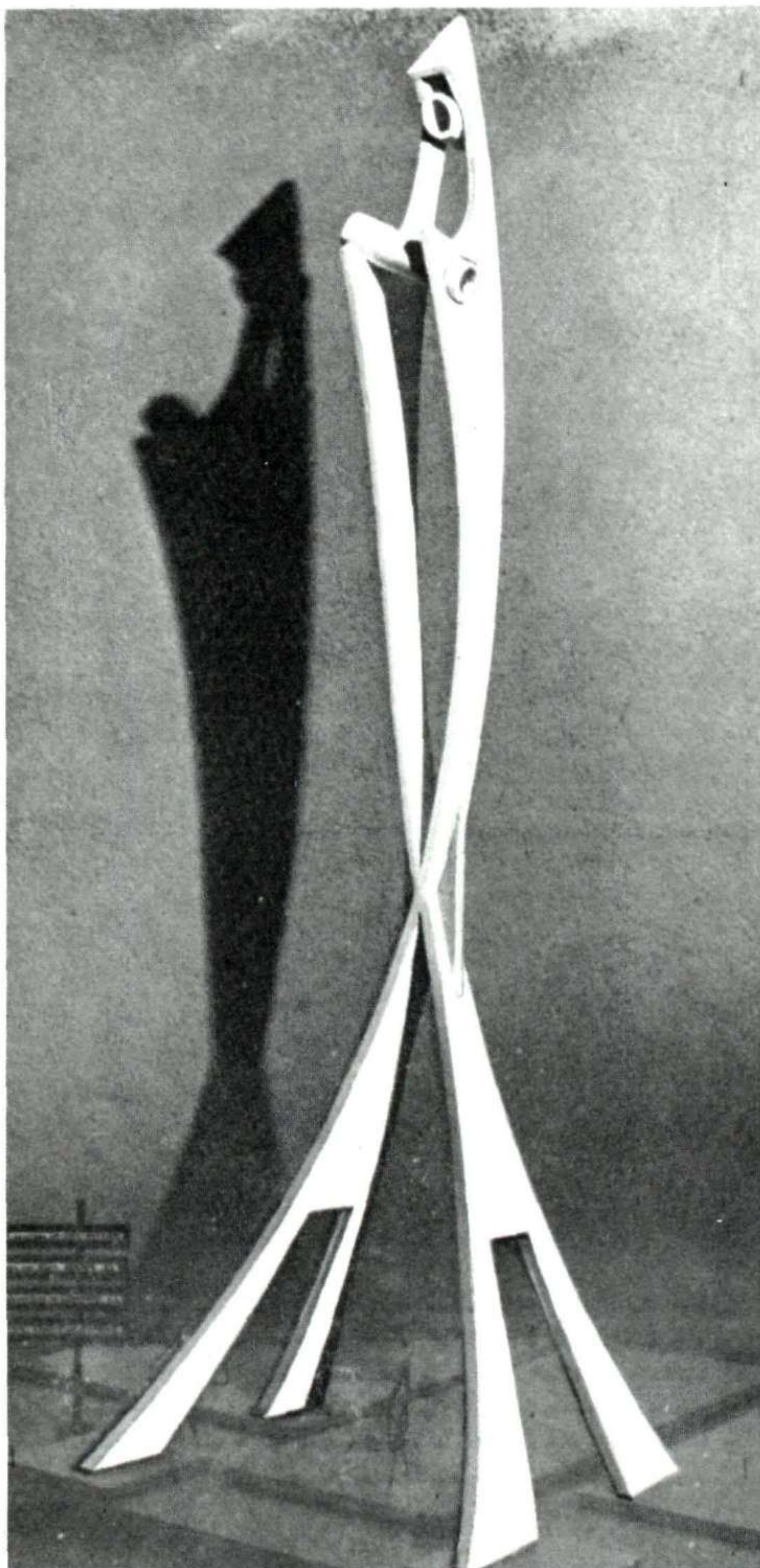
Nuestras ciudades tienen problemas acuciantes. Es comprensible si se tiene en cuenta que los planos de casi todas las de Occidente datan de hace más de dos siglos y que todo es hoy diferente en lo que se refiere al tráfico, a la industria, etc. La manera de resolverlo depende de la colaboración conjunta de los hombres de Estado, de los arquitectos, de los ingenieros, pero también de la manera como los artistas estudian el juego de proporciones entre los objetos que centren las plazas o se inscriban en el paisaje y las casas, bosques o peñascos que puedan rodearlos. En este último problema, que me parece, de momento, el de más fácil solución, ya que no tiene que enfrentarse con nuevos elementos perturbadores, es en el que quiero concentrarme en este momento. Las estatuas de los pórticos de las catedrales eran al mismo tiempo escultura y arquitectura, pero no sólo formaban parte del edificio, sino también de la estructura de la plaza en la que se alzaban. Más claro es lo que acaecía en la Acrópolis, en la que el conjunto de los templos, incluidos los propileos, fue distribuido y ornamentado sin que ninguno de ellos perturbase, sino que lo magnificase, tanto el equilibrio de los que se hallaban en sus proximidades, como el de la totalidad.

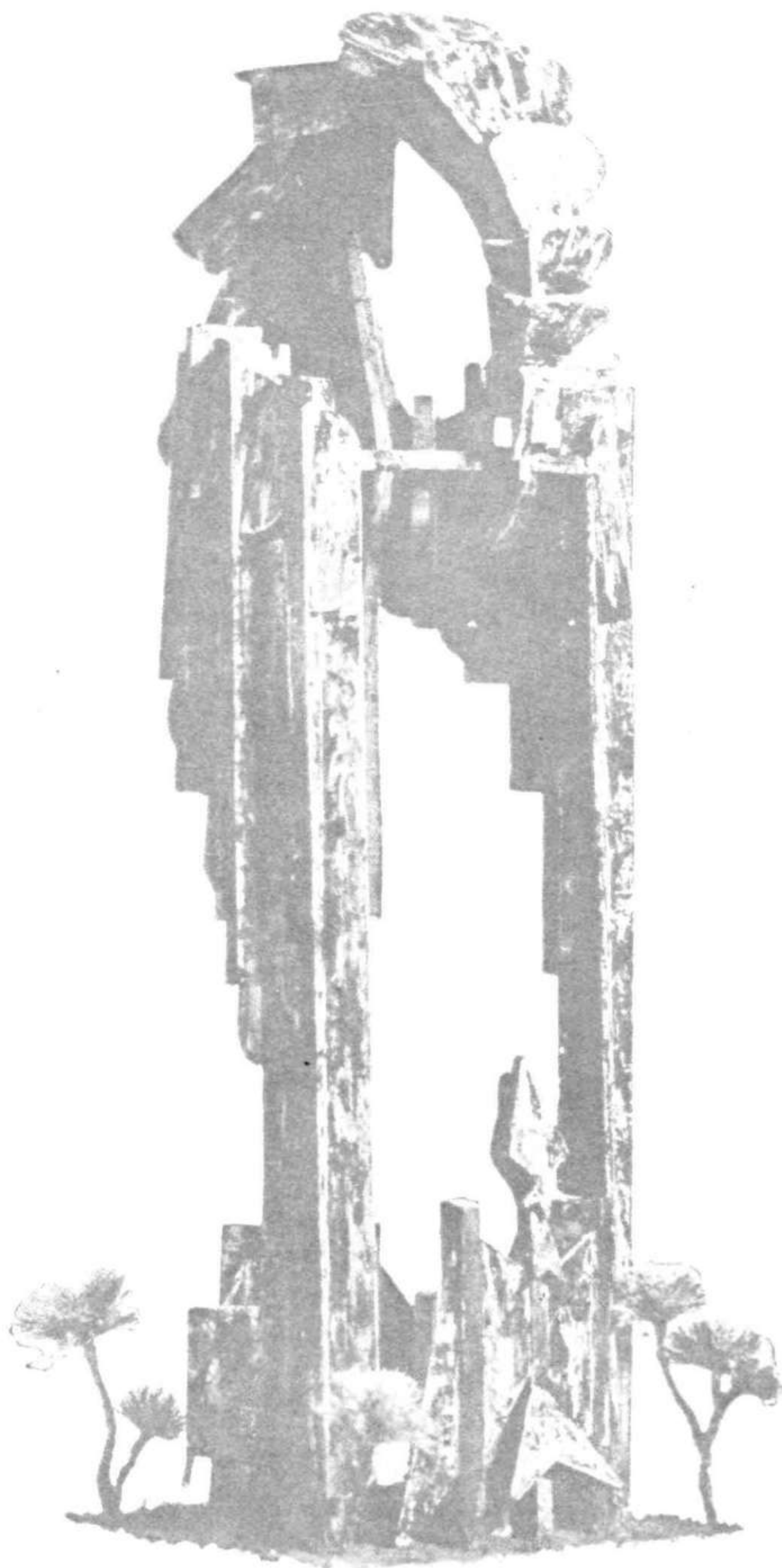
Una mentalidad semejante, aunque con lógicas modificaciones debidas a problemas de detalle, no es imposible hoy. No se trata, claro está, de hacer la obra maestra que es la Acrópolis. Eso acaece una vez en la historia. Las nuevas pretensiones pueden ser más modestas, pero tener, no obstante, mayores posibilidades de hacer más agradables paseos y plazas. Un buen ejemplo es el del caballo gigante de Picasso, bajo los rascacielos de una de las más hermosas plazas de Chicago. No se sabe qué admirar más allí: si las proporciones de la escultura horadada y atravesada por el aire y la luz, o las de las distancias entre ésta y cada uno de los extremos de la plaza, o su manera de proyectarse ante el rascacielos. Se trata de un equilibrio a lo Luca Paccioli, que basta por sí solo para hacer acogedor el ambiente de esa plaza bellísima y el de la próxima State Street.

Otro ejemplo igualmente digno es el de la torre cibernética de Lieja. Aquí Schoffer no sólo integró entre sí diversas artes —música, luminotécnica, escultura y arquitectura por lo menos, aunque tal vez fuese posible contar también la pintura—, sino también a la obra conjunta en un ambiente al que magnifica con su sola presencia. En España se han hecho también varios intentos en ese camino y cabe destacar el del monumento a la madera, con el que en la serranía de Cuenca nos demostró Torner que también un ámbito agreste es susceptible de constituir dintorno adecuado para una escultura que encuentre su emplazamiento exacto. Cabe recordar también algunas obras recientemente instaladas en varias plazas o encrucijadas madrileñas y barcelonesas, en especial algún acierito de Eudaldo Serra y de Subirachs. El ámbito urbano, que

antes parecía amorfo, se convierte de repente en algo vivo y dinámico gracias al choque de la estructura que no lo mueve desde su centro, sino en una posición ligeramente

CEMENTO ARMADO PINTADO DE BLANCO. EDIFICIO MARIA II. MARBELLA, MALAGA.





**PALOMA DE LA PAZ.**

lateral dentro de un juego exactísimo de distancias. Más espectacular todavía me parece la aportación de Ricardo Ugarte a la Plaza del Centenario, de San Sebastián. Allí el hierro es una retícula pura que sirve para compartimentar las dimensiones de la plaza y para dotarla de ese eje que hasta entonces le faltaba.

Son, como ha podido verse, varios los artistas españoles que se sienten preocupados por esas nuevas posibilidades de integración. Uno de ellos, el polifacético Vicente de Espona, recién regresado a su patria tras varios años de ausencia en varios países de Hispanoamérica, ha montado un estudio con el solo objeto de aportar soluciones espaciales a los arquitectos y directores de inmo-

biliarias. Sus gestiones se vieron coronadas con el éxito y algunas de esas colaboraciones se han convertido ya en realidad. En una inmobiliaria marbellense de edificios dignos, pero monótonamente repetidos, Vicente de Espona ha hecho alzarse y entrecruzarse dos láminas de acero en tensión, que se encuentran de nuevo en su cima. Sugieren entre ambas una figura humana esquematizada, una especie de monje en temblor permanente. Para que la obra no sólo estructure el conjunto de los edificios, sino que tenga también un no sé qué de funcional, es por debajo de ella como se entra al grupo de inmuebles. Es así posible contemplarla bajo todas las perspectivas y ángulos, pero sirve al mismo tiempo para ratificar el despliegue de los edificios que se alzan tras ella.

En otro proyecto para mí más ambicioso, un gigantesco monumento que en los afanes de Vicente de Espona debe hallarse dedicado a la paz, el objeto escultórico no se limita a estructurar una urbanización, sino que pone en movimiento una montaña entera. Espona sabe que por muy digna que sea una escultura figurativa, puede chocar en medio de un paisaje abrupto. El ideal es que, aunque la envergadura de la obra alcance el medio centenar de metros, no ofrezca ninguna forma que pueda chocar con las de la naturaleza y que tampoco rompa con su cromatismo la unidad del conjunto natural. De ahí que la textura del hierro no sea demasiado diferente que la de la roca, y de ahí también que las desgarraduras de los peñascos parezcan constituir un eco de los huecos que dan vida al interior de la escultura. Nos hallamos un poco, pero trasladados al paisaje, en lo que era lo más esencial en la torre cibernética de Lieja, en la creación de una armonía entre un terrible objeto bronco pero delicado y todo cuanto lo rodea. Espona ha querido llamarle a esta obra «Paloma de la paz»; pero dicho título es estrictamente simbólico, ya que la obra es abstracta sin ningún género de concesiones. En la manera de enfrentarse esas formas de inspiración megalítica, pero construidas en hierro y no en piedra, hay un primer espacio prismático sobre el que se yergue un hueco circular emotivamente dentellado. Su propio autor ha escrito a propósito de dicha construcción que aspiraba a que fuese «un símbolo de nuestra fe en el amanecer de nuestra patria y patente muestra de confianza en las generaciones futuras».

El feliz regreso de Vicente de Espona a España se ha producido en el momento en que su obra había alcanzado la plenitud y la madurez deseadas. Es también el momento en el que el ser humano, sobrepasada la cincuentena, puede comenzar a hacer el balance de toda su experiencia en cuanto artista y en cuanto hombre. Los éxitos conseguidos en México, Brasil y otros varios países hispánicos, ya no son para él motivo de vanidad ni de orgullo, sino únicamente un acicate para realizar aquí sus nuevas esculturas con una intención casi misionera: la de contribuir no sólo a que el ámbito urbano se vuelva más acogedor y más grato, lo que ya constituiría un servicio a sus semejantes, sino a que cobre también una grandiosidad unitaria, más necesaria hoy que nunca, dados los peligros a que se halla expuesto debido a las múltiples causas confluentes, tantas y tantas veces analizadas en estas mismas páginas.

CARLOS AREAN

# REFLEXIONES EN TORNO A CEZANNE

## CON OCASION DE SU EXPOSICION EN PARIS

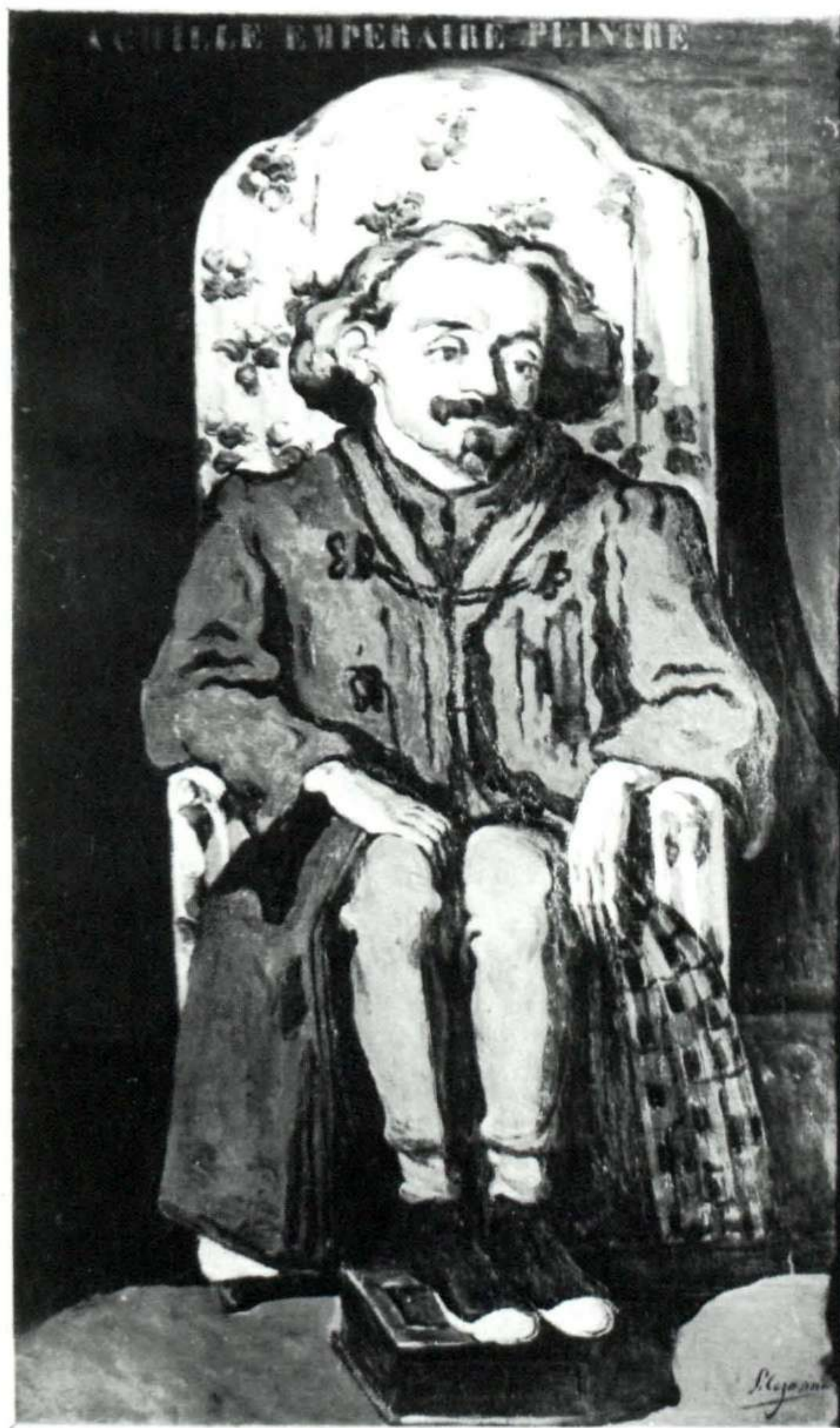
«Todos partimos de Cézanne», reconocían conjuntamente en la contestación a una encuesta Braque, Fernand Léger y Jacques Villon en 1953. Y hoy todavía —¿qué duda cabe?— su lección está muy lejos de haber caducado. No es menos evidente aquella perplejidad que expresaba el lógico Maurice Denis cuando confesaba: «Nunca he oído a un admirador de Cézanne darme las razones claras y precisas de su admiración.» Entre estas dos verdades se sitúa, creo, la exacta dimensión del maestro de Aix, que aparece, según los criterios con que se le juzgue, como un dogmático calculador y teórico o como el «primitivo de una nueva era» (así se definía él mismo), rústico, tosco y casi analfabeto (el *bárbaro* que describía Jules Renard) que dio en el clavo a ciegas.

Hay mucha literatura —en el buen y en el mal sentido de la palabra— en torno a Cézanne: más de 600 libros que tratan exclusiva o principalmente de su pintura. Difícil sería establecer un balance ponderado entre tantas opiniones diferentes y contradictorias; pero lo que sí aparece incontestable es que universalmente se ha reconocido que Cézanne es el punto de partida del arte moderno: se atribuye el Cubismo a la famosa síntesis cézannesca de concretar la naturaleza al cono, el cilindro y la esfera; el Fauvismo encuentra su origen en la modulación del color con que Cézanne obtenía sus volúmenes; en su lenguaje plástico de larga pincelada *colocada* en función de la estructura ven los abstractos un directo antecedente; todo neoclasicismo le reivindica como continuador de la tradición naturalista.

Es muy significativo que en su tiempo los primeros admiradores sinceros capaces de comprender el valor de la innovación que Cézanne aportaba fuesen precisamente unos pocos artistas cultos y lúcidos, más notables como teóricos y coleccionistas esclarecidos que como pintores (el mencionado Maurice Denis, Camoin, Caillebotte, Emile Bernard) y el singular Vollard, que con sus ojos adormilados y su aparente indiferencia supo ver cuanto tuvo interés en su época. La crítica, el público, los pintores *serios* que triunfaban en los Salones clamaban indignados o se mofaban, y hasta el escritor Zola, amigo entrañable de juventud, estaba convencido de que Cézanne era un fracasado, genial, pero abortado. Nada de esto es para extrañarnos, por supuesto; todo gran renovador choca con la incompreensión de su entorno inmediato. Ahora bien, hay matices un tanto especiales en este caso que se prestan a reflexión. Abundando en el sentido de lo que arriba

cito, puedo añadir que en mi largo trato constante con pintores, españoles y franceses, no he encontrado casi ninguno a quien Cézanne apasione: hay que convenir en que suscita más admirativo respeto en la escala de valores

RETRATO DEL PINTOR ACHILLE EMPERAIRE.  
OBRA DE JUVENTUD.





"AUVERS SUR OISE", 1872.

profundo que aquella pintura al aire libre supeditada al efecto momentáneo y circunstancial (*impresionismo* era entonces un adjetivo injurioso), para trasladar, con la noble dignidad del clasicismo, la percepción sensorial de lo real en lo que la naturaleza tiene de más perenne e inmutable, y no por medio de engañosas transparencias, puntillismos convencionales, calculadas perspectivas y esfumadas irisaciones, sino con aquella «su albañilería»: firme estructura modelada por el color según la estudiada relación de valores cromáticos, pincelada densa y franca tributaria de la construcción de planos, rotunda geometría de las formas contorneadas de un trazo oscuro. Esa *albañilería* de apariencia espontánea, fresca, hasta un poco torpe en ciertos casos, sería en realidad el resultado de una intensa y constante observación de la naturaleza —paisaje, objeto, fruta, figura— que llegaría hasta querer investigar la estratificación geológica para mejor captar la sensación exacta de la realidad en su totalidad cromática y concretándola, a fuerza de atención concentrada, a su geometría esencial.

«Cuando el color llega a su máxima riqueza, las formas alcanzan también su plenitud.» «Puedo causar asombro en París sólo con una manzana»... Esto nos parece hoy evidente porque hemos aprendido a *mirar* de otra manera, a asimilar las relaciones plásticas y estéticas con muy

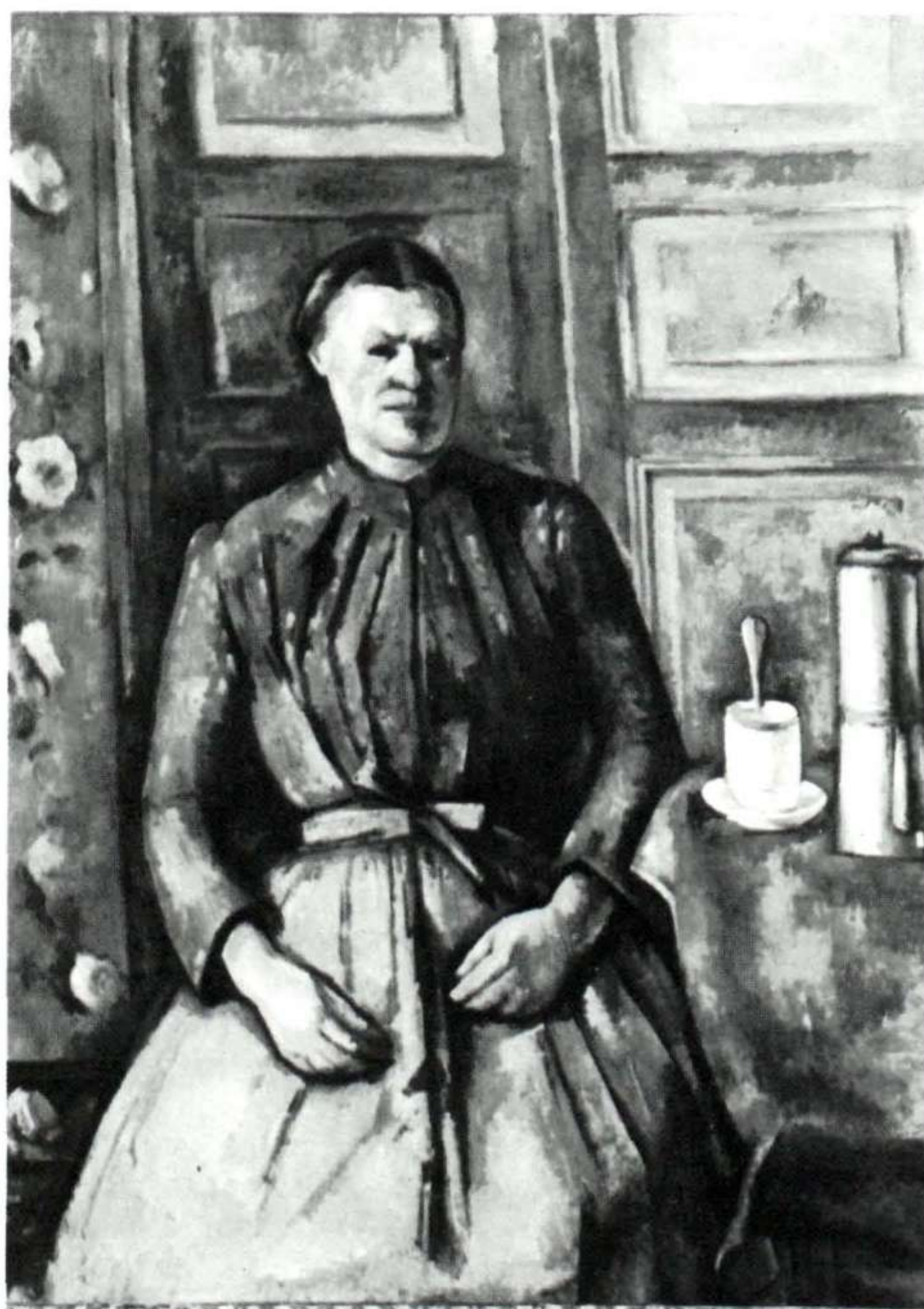
didácticos que emoción intensa. La razón valora siempre el alcance de su magisterio; pocas veces, que yo sepa, se produce el irrazonado chispazo de las afinidades emotivas.

La exposición que ha estado abierta de julio a octubre en la Orangerie de París, como anticipo al centenario del Impresionismo, ha vuelto a poner de actualidad la vigencia de este pintor excepcional y ha atraído numerosísimos visitantes. Aun tratándose de una muestra restringida, limitada al patrimonio nacional —apenas 50 cuadros y menos de una veintena de dibujos y acuarelas—, y aunque faltaban obras de capital importancia que pertenecen a colecciones y museos extranjeros, ha ofrecido un conjunto lo bastante completo para apreciar la evolución de un artista que, al fin y al cabo, pintó muy lentamente y repitió los motivos con obsesionante insistencia.

A decir verdad, más que como prelude del Impresionismo, debería colocarse a Cézanne como epilógación irreversible de la pintura del siglo XIX, como ruptura saneadora que sirviera de cimiento a nuevas formulaciones. Si en un momento se sintió atraído por los impresionistas y participó con ellos en la primera manifestación de grupo (la famosa exposición en el estudio del fotógrafo Nadar, celebrada con gran escándalo en 1874) y si bien aprendió mucho de Pissarro, con quien mantuvo la amistad, su adhesión fue sobre todo reacción contra el «pompiérismo» burgués que detestaba, y no debe incluirse en el movimiento impresionista, cuya finalidad de privilegiar el estudio de la luz captando sus fugitivos efectos, en detrimento de la forma y del color, conduciría a una disociación que para Cézanne era casi traicionar la función de la verdadera pintura.

«Yo quiero hacer del Impresionismo algo sólido y durable como el arte de los museos», pretendía Cézanne con ingenua clarividencia; esto es: ir mucho más lejos y más

"FEMME A LA CAFETIERE". 1890-95.









distinta sensibilidad. Pero entonces, cuando Cézanne lo afirmaba y lo demostraba, era un choque brutal, puesto que suprimía la habitual oposición de luz y sombra y el claroscuro que modelaba los volúmenes dentro de una perspectiva convencional. La noción de realidad es algo subjetivo determinado por diversos factores, según las épocas, los comportamientos, la forma de sensibilidad del individuo y de la sociedad en un lugar y en un momento dados. A la percepción sensorial de la apariencia real hay que añadir todas las asociaciones de ideas, de emociones, de simbolismos que esa realidad suscita en función de la experiencia de cada cual.

Las generaciones siguientes le han atribuido probablemente a Cézanne más de lo que éste intentó expresar; a él se han referido casi todos los interrogantes, con o sin respuesta, del arte moderno. Por lo que hoy nos concierne todavía profundamente es por el planteamiento que ofrecía del binomio sensación-inteligencia, esa necesidad interior de crear una *realidad pictórica* propia, según la íntima circunstancia personal, sin anular la «petite sensation» percibida ante la *realidad natural*. En todo caso, no es nada seguro que Cézanne fuese plenamente consciente de su revolucionaria innovación; siempre estuvo torturado por dudas y contradicciones que expresaba a veces no sin cierta confusión y amargura, con lógica más intuitiva que analítica. «Sigo siendo el primitivo de la vía que yo he descubierto...» «Usted sabe bien —dirigiéndose a Vollard— que soy el pintor más grande de mi tiempo...», clamaba jubiloso en momentos de clarividencia; pero también se preguntaba si su arte no vendría de trastornos psíquicos y ópticos y si, de todas maneras, «no habría venido demasiado pronto para no ser más que un jalón antes de que otros siguieran después...». «Como pintor, me hago más lúcido ante la naturaleza, pero en casa la realización de mis sensaciones es siempre muy penosa. No puedo llegar a la intensidad que se desarrolla en mis sentidos...» «Me hallo en tal estado de trastorno cerebral, un trastorno tan grande que he temido por mi débil razón... ¿Llegaré algún día a la meta que tanto he buscado y perseguido?...» Estas últimas frases de dolorosa inseguridad fueron escritas a un amigo al final ya de su vida, después de que se hubiera reconocido públicamente su talento en la exposición antológica que se le consagró en el Salón de Otoño de 1904 y de la entusiasta veneración que desde entonces le testimoniaran los jóvenes artistas.

Inteligente y educado en un medio acomodado —que detestaba, pero gracias al cual pudo disfrutar siempre de independencia económica para pintar sin tener que gustar a la posible clientela—, Cézanne fue, no obstante, un provinciano que exageraba su acento del «Midi» y reprochaba a Manet y a Zola su aburguesamiento. Tímido y colérico, impulsivo cuanto retraído, generoso pero terco, ansioso de claridad y clasicismo mientras piñaba de instintiva potencia renovadora, la vida y la obra de Cézanne entrañan una dramática lucha antagónica de la que nunca se supo absolutamente vencedor. Creyó que el estudio del clásico Poussin le llevaría a «concretar su sensación ante la naturaleza» y ya sabemos cuán diferente fue su visión; intentaba una y otra vez ser admitido en los Salones donde se exponía una pintura que despreciaba («¡Yo querría ser recibido en el Salón de Bouguereau!»); reverenciaba los honores oficiales (¿no llegó un día a arro-



“POMMES ET BISCUITS”, 1880.

dillarse ante Rodin, artista condecorado?) y se encerraba en su aislamiento; era anárquico y subversivo y mantenía unos rígidos principios reaccionarios. En casi todo lo que intenta hay fracaso: rompe con los amigos, no aprueba el ingreso en la Escuela de Bellas Artes, acaba casándose sin amor con la modelo que le dio un hijo, sólo por regularizar una situación clandestina, y los sucesivos lugares de residencia —Aix-en-Provence, Meudon, Auvers, l'Estaque, París, sus alrededores y la provincia meridional— serían tanto retiro como huida.

Esa tremenda tensión mantenida con salvaje independencia y a costa de incertidumbres y sinsabores fue generadora de una creciente fuerza de concentración sin la cual seguramente no hubiera sido posible lograr tal grado de intensidad. En circunstancias más favorables y con mejor equilibrio psíquico quizá no hubiera Cézanne pasado tan largas horas contemplando la naturaleza como un conjunto de elementos plásticos, antes de decidirse a dar una pincelada, ni hubiera necesitado cien sesiones para pintar unas cuantas naranjas y manzanas que, al cabo de tanto mirarlas, llegaban a perder su identidad; como tampoco hubiera tratado los retratos de su mujer con la misma indiferencia sentimental que si se tratara de un objeto cualquiera cotidianamente colocado en la misma «pose» hierática y fría durante más de tres meses seguidos.

«Para bien comprender los orígenes del arte moderno, tenemos ante todo que comprender la finalidad perseguida por Cézanne», escribe el historiador Herbert Read. Pero con toda seguridad, como siempre ocurre con el soplo de la creación genial, el alcance de la proyección que después tuviera tal aportación precursora va aún más lejos de lo que el artista se propusiera. Su finalidad no fue un fin, sino un principio.

M.ª FORTUNATA PRIETO BARRAL

# AGUAFUERTES DE MIRO

Ochenta años de Miró y como si nada. El hombre sigue viendo al mundo bajo el cristal de aumento de los odios, de la impiedad y de las guerras. La pequeña libélula es un monstruo que la bota grosera pronto pisa; la verde sabandija es un enorme carro de combate, acorazado por el ojo humano, y hasta al liviano insecto rumoroso, cuyo zumbido alegra la penumbra, le es asignado el triste oficio de las protervas obsesiones. Porque aún existe el odio, la racionalidad no ve con ojos claros. Oscuridad, miedo y misterio son los atributos de un universo mágico e inocente, poblado por entidades diminutas, bajo la esfera fascinante de los aerolitos de colores, de los cometas rozagantes y las divinas lluvias estelares. Ochenta años de Miró y como si nada. El hombre condenó la infancia, la magia de lo simple y verdadero, la maravilla del amor minúsculo.

Sin embargo, algunos corazones blancos, como este mágico y franciscano del senil niño Miró, aún se esfuerzan por conservar un mundo donde la mariposa es hada madrina de las centellas y las flores; un ámbito encantado y un universo ingenuo en donde incluso la ferocidad, los movimientos destructores guñan un ojo lindo, prestigiado por el zumbón humor poético, a la indulgencia y a la comprensión. Ciertos adultos juguetones, cuya filosofía y cuyo

arte se cifran en una *travesura* creadora, tocan aún la flauta de Hamelín, convocando a las categorías primigenias, a los animalitos prodigiosos, para que invadan nuestra tierra y nos la salven.

En mis continuadas correrías por galerías y salas de pintura, he podido aprender una verdad consustancial a todo el quehacer artístico predominante en nuestra época: el arte contemporáneo despliega abiertamente un radical ataque de lo irracional contra la razón. Para ser más exacto, debería decir que este nuestro arte actual intenta, está intentando de una manera agónica, desesperadamente regresiva, la infantilización de sus sistemas expresivos, de sus recursos estilísticos y, en suma, de su visión del mundo. En los grabados y en los óleos de Joan Miró, por ejemplo, se observa claramente este fenómeno. Toda su teoría dibujística parece descansar en la tarea excavadora de las representaciones visuales de los niños; en el afloramiento de un mundo iconográfico ajeno a la visión de los adultos; en el mágico, arbitrario y felizmente irracional hallazgo de aquella arqueología de la infancia que cada hombre lleva sepultada, bajo mil toneladas de tierra pesada, de experiencias amargas y de aplastantes lógicas, en lo más hondo de su espíritu.

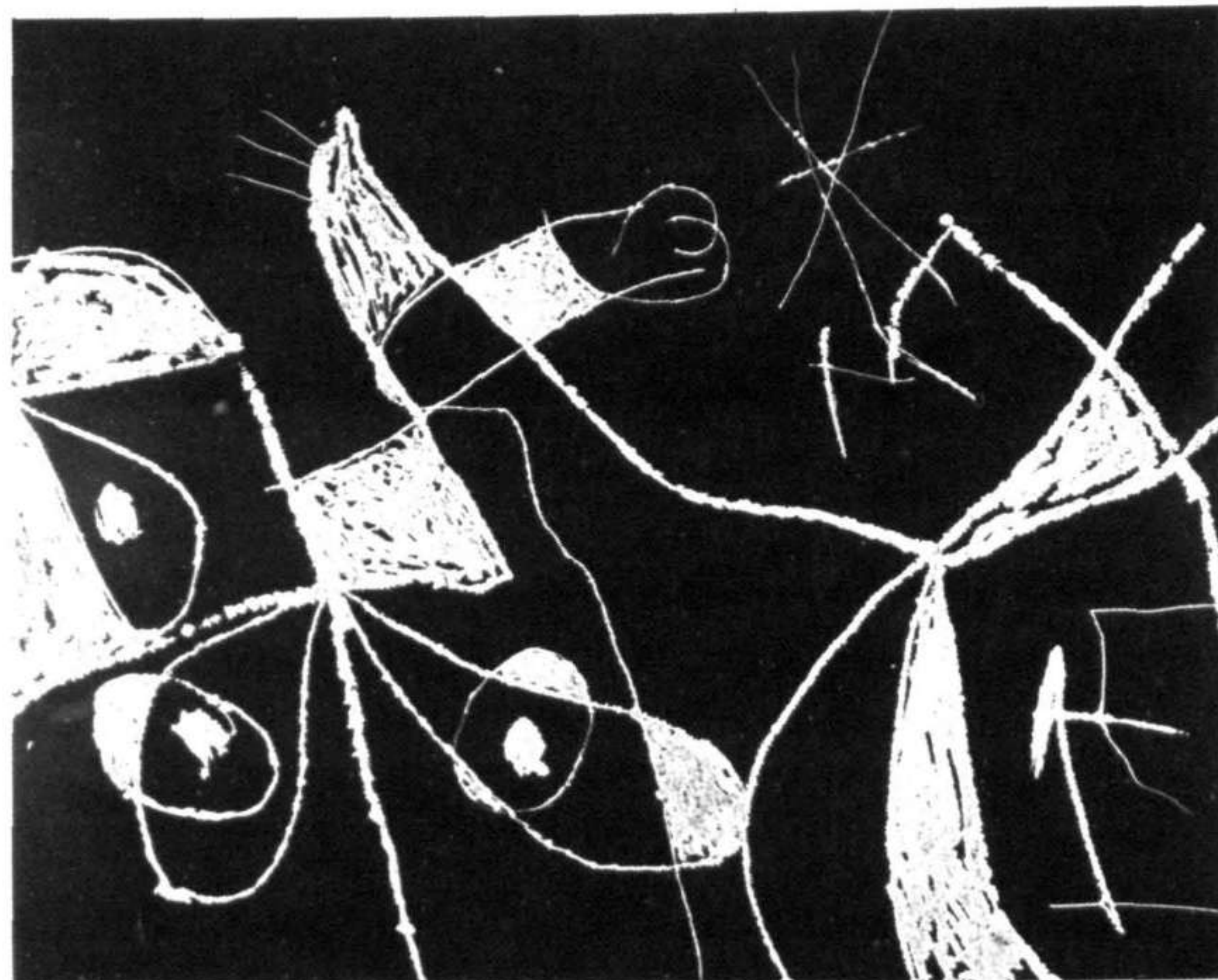


Pero este hecho, que ahora se evidencia de una forma febrilmente premiosa en las vanguardias de las artes plásticas, no encierra novedad alguna. El abandono de la lógica, de las formulaciones académicas, de las convenciones y los cánones de una cultura artística, viene a representar, ni más ni menos, una franca repulsa de esa misma cultura caída en desprestigio bajo el peso de la desgracia histórica. Así, la pintura surrealista no hubiera aparecido sin esa coyuntura catastrófica que nos trajo la primera gran guerra. El desplome de los valores humanísticos, el gran lavado de cerebros que acarreó esa ingente riada de la sangre, aquella crisis dolorosa, general y profunda del espíritu humano, trajo el advenimiento de *Dada* y del *Surrealismo*, como una carreta cargada de desesperación y de desencanto, de tensiones estrafalarias y dramáticas, pero también repleta de interrogaciones singulares, de infantiles preguntas a aquel candor original de la herida existencia. Así fue cómo surgió la obra de Miró, quien en su Barcelona de 1917 habría de conocer la revista dadaísta «391», publicada allí mismo por Picabia y quien, cinco años más tarde, empezaría sus amistades con André Masson, Antonin Artaud, Prévert, Breton, Aragon, Benjamín Péret y Paul Eluard, participando luego en la exposición surrealista del año veinticinco.

Con la segunda guerra, el ciclo convulsivo se repite. Michel Tapié redacta el testamento del humanismo clásico. Los artistas que vuelven de los frentes, manchados por el asco y por la sangre, por el terror de un mundo adulto que se había destruido a sí mismo, refugian su esperanza y su futuro en una regresión a la niñez, a la visión arcana e impoluta, al abandono de la lógica, de los intereses y los cálculos. La infantilización de la conducta creadora traía, comportaba, implicaba ese sacral bautismo de una etapa nueva, emancipada del rencor, restañante y purificadora.

De todos modos, por encima de la agudización de este fenómeno bajo las crisis bélicas y humanísticas, toda obra verdaderamente creativa implica el desalojo de las maneras más cristalizadas del pensar y del imaginar racionalmente. Las motivaciones inconscientes, aleatorias, lúdicas y alegres, como esos juegos locos de los niños en la hora del colegial recreo, dominan, rompen, rasgan —en la zona del arte— toda esa pobre superficie de la consciente sensibilidad y de la percepción diferenciada. Todo esto nos aproxima al caos. Pero los niños saben, y también los surrealistas y Joan Miró, como ninguno entre ellos, que la felicidad no radica en el orden, al menos en el orden de las inhibiciones negativas, de la cultura inválida, de la visión oscurecida, de las buenas costumbres desgraciadas. Claro está que, para los adultos, las formas más audaces de creatividad suponen destrucción, ruptura con la norma establecida. Pero éstos también saben, o deberían saber, que, atacando a su propia razón, a sus mezquinos intereses, a sus seguridades programadas, podrían conseguir un nuevo y mejor orden, ese que nos enseña la simple maravilla de la vida.

Ochenta años de niñez es la respuesta de Miró a un mundo corrompido, demasiado maduro. Tomad algún dibujo de un pequeño y colocadlo al lado de una obra de ese maestro fabuloso. Comprenderéis seguidamente que ambos —el uno, con su desfachatez indisciplinada; el otro, con esa ingenuidad elaborada en la infancia perenne de su espíritu— os llevan sin rodeos a su común destino verdadero, a ese mágico orden tan distinto de la armonía racio-



nal e hipócrita, reprimida y nostálgica, en que nos encontramos sumergidos los adultos. Pero también, quizás, podréis aleccionaros sobre aquel misterioso y primario proceso de las artes, ese proceso que Miró parece haber adivinado en la naturaleza de las cosas y en la justicia de los cosmos. La fantasía inconsciente de los niños no conoce —¡afortunadamente para ellos!— aquello que, desde Kurt Kofka, Rudolf Arnheim, Harold Osborne, Anton Ehrenzweig, E. H. Gombrich y otros, otros muchos respetables y excelentísimos estetas, se ha venido llamando psicología de la *Gestalt*, esto es, la percepción diferenciada, lógica y concreta de las cosas. Ellos, nuestros niñitos fantasiosos, aún no han sufrido. No sabrían diferenciar a un lobo de un cordero. Su fantasía los mezcla, los sincretiza en ese caos inocente e indefenso que todavía ignora la axiología del bien y el mal, la escala de valores de nuestra humana ética; los disimulos y las falsas pieles, las zarpas escondidas y las caricias traidoras. Ellos mezclan al lobo y al cordero, igual que la cosmogonía funde la primavera y la tormenta, los ciclos renovadores y los destructores, en la sola unidad y razón de las necesidades estelares y de los mecanismos de los cielos. El bien y el mal tal vez no existan, sino tan sólo esos procesos cosmogónicos cuyo descubrimiento, en la pintura de Miró, incluye la poetización de la existencia.

El más simple y poético, el más característico de los pintores surrealistas, sigue y sigue tocando su flauta de Hamelín, llevándose tras él (como profetizaron, en su célebre *Diálogo*, Jacques Prévert y Georges Ribemont-Dessaignes) no el árbol del bien y del mal de la buena y de la mala pintura, sino un árbol regalo; no grandes hombres, sabios, generales o almirantes, sino nada más que hombrecitos y animales. Sigue y sigue pintando su mágico, amoroso universo cuya esfera sostienen aquella libertad permanente y aquel lirismo suyo, esencial y esquemático, denotador de una pureza cristalina, embrionaria y auroral. La Galería Kreisler Dos, en pequeño homenaje a sus ochenta años, hoy nos lo brinda así, tan nuevo en la frescura de su fragancia creadora, de aquella *infancia progresiva* que aleccio-



na a los hombres tan adultos. Dijo Dalí un buen día que los genios llevan asimilado en su cerebro el alcohol de la vejez. La frase, siquiera sea por esta vez, no nos ha parecido ninguna tontería. Aunque, en el caso de Miró, quizás deba decirse que el maestro tiene enbriagado su cerebro por ese zumo dionisiaco de la infancia del mundo. En realidad, Miró ha cumplido, en el pasado abril, sus ochenta y un años, pero la galería Kreisler Dos quiso ahora y así, en números redondos, rendir un homenaje a esa arqueología viva del espíritu, *ochentañal* y variopinta, rupestre y chorreosa, lúdica, fascinada y fascinante.

La exposición está compuesta por una decena de aguafuertes, de los cuales uno, en color, se titula «Nocturno catalán», y los nueve restantes, en blanco y negro, constituyen la serie «Mallorca»; cinco litografías de las que una, sobre tela, en color, lleva por título «L'Esquimeau Febrile», agregándose a ésta las tres litografías de la serie «Libro Joan Miró» y otra litografía más, sobre color; se completa la muestra con un óleo sobre papel japonés (62 x 96 cm.), que data de 1969, y en donde los elementos caligráficos, la vaga atmósfera cromática (que facilita la macilenta luminosidad del color básico) y las ligeras perfecciones tímbricas de aquellos signos interpuestos prestan a esta obra, adscrita a la experiencia de las «pinturas orientales», un valor singular. No en vano, Gillo Dorfles ha observado, en ciertos pictogramas de Miró, indicios de una forma de arte gestual. No sólo en las *white writings* de Tobey, notoriamente posteriores, sino en Kandinsky y en Miró florecerían tentativas de aquella abstracción lírica que acercan la pintura de Occidente a esos campos sígnicos de un arte caligráfico oriental. Si los pintores surrealistas fueron los creadores del *automatismo*, no podría extrañarnos que Miró, el más lineal de ellos, se haya acercado felizmente a un arte gestual, improvisado.

Los elementos esenciales de la pintura de Miró están presentes, en mayor o menor grado, en cada una de estas



obras gráficas. Aquel espacio contenido y tenso, como a la espera de las mutaciones y los signos, se abren a las figuras esquemáticas, ingenuas y burlonas, poblando todo el ámbito que surcan simplísimas centellas, polvillos estelares, aureolados planetas de colores. Fosforescencias, motas, halos, en gozosa dialéctica de luces y de juegos, bañan el todo en la embriaguez danzante de una naturaleza liminar y frágil, en donde emergen larvas y embriones, conatos de existencias y de sueños, deseos y querellas vegetales, seres minúsculos que ensayan el movimiento arduo de su vida por la primera vez. La pequeñez de un mundo deviene, bruscamente, en su grandeza. Miró ha hecho suya esa escalabilidad graciosa y móvil de la cosmogonía inenarrable: *Como dijera Kant, es la irrupción inmediata de lo infinito en lo finito*, nos aclara. Y esa irrupción nos llega en una especie de movimiento inmóvil, de silencio verboso; en la poética tensión de los comicios naturales, excitantes y mágicos.

Ochenta años de Miró y como si nada. Sigue el odio pisando flores, luciérnagas, preciosas existencias humanas. Y Joan Miró nos mira y nos remira, regalándonos un arte de indulgencias. En su inventiva no hay *Gestalt*, razonamiento frío ni vallas, sino ese sincretismo sin fronteras, propio de la mirada de los niños, que entremezcla los bulbos y los rostros, los pájaros y damas, los helechos y estrellas, por si pudiera ser posible una paz tan sencilla y un abrazo tan cálido como nos muestra su pintura.

RAFAEL SOTO VERGES

# DOS FORMULAS OPUESTAS

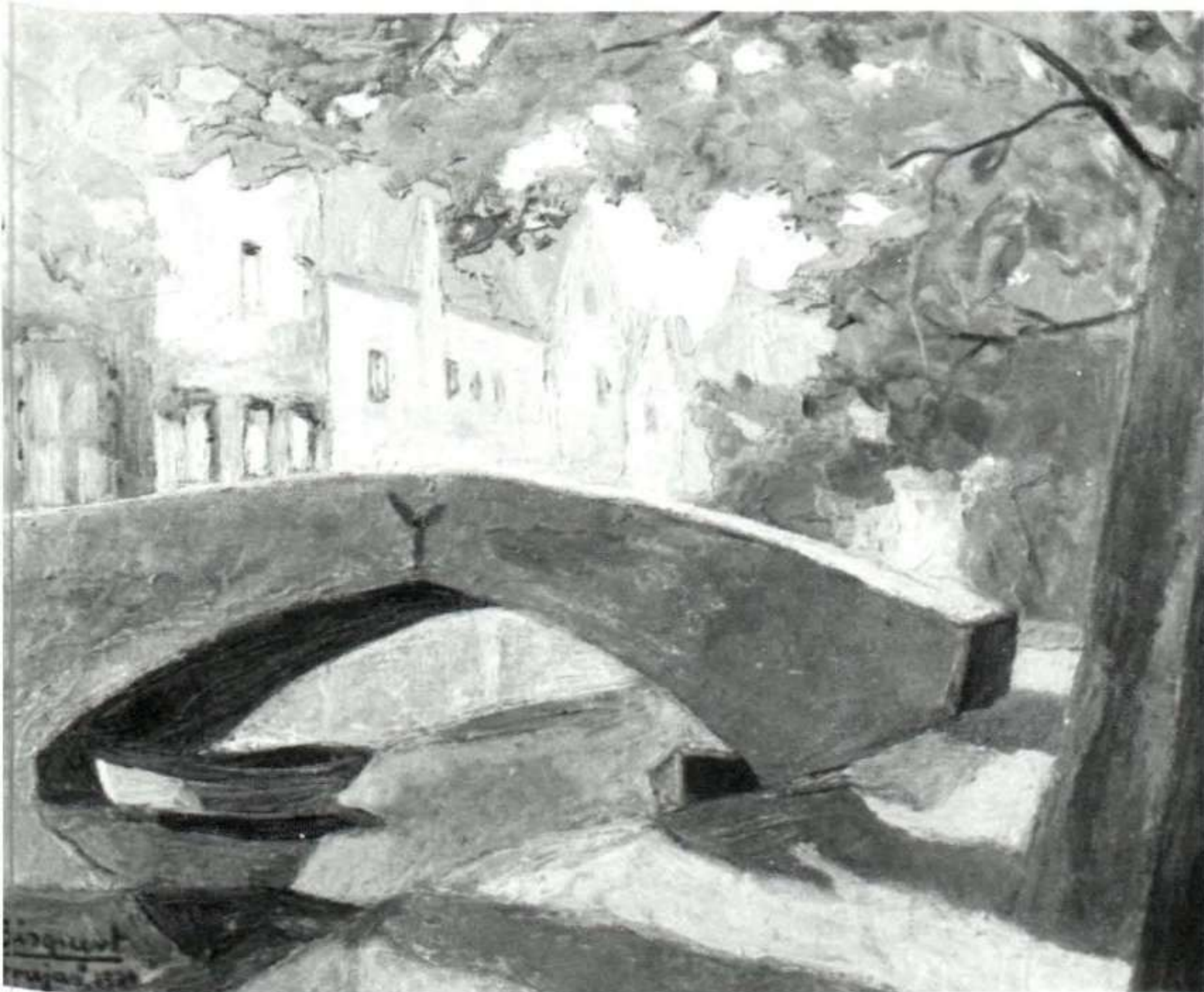
Se han inaugurado simultáneamente en Madrid dos exposiciones de pintura que quizá no tengan otra concomitancia que el detalle episódico de su simultaneidad. Bisquert ha expuesto en la Galería Kreisler, y María Angeles de Armas, en Heller.

## BISQUERT

La última exposición de Bisquert se celebró en el Club Pueblo y tuvo un carácter antológico. Era una de esas exposiciones nada frecuentes, que denotan una larga y sapiente ejecutoria, en la que nos fue posible seguir la trayectoria de un pintor que ha tenido tiempo de encontrarse a sí mismo en muy diferentes facetas de su ánimo y con el dominio incontestable de su oficio. Si hubiera que definir a Bisquert de una manera inmediata y urgente, yo diría que lo que mejor le caracteriza es su proteica diversidad. A menudo, cuando se enjuicia la labor de un artista, se pone en tela de juicio su manera de hacer si ésta se ve afectada

por una cierta dispersión o por una falta de trayectoria lineal. Si el pintor opta por una senda claramente definida, se le adjudica inmediatamente una personalidad que le «salva», le redime cuando menos ante la opinión de la crítica. Pero esta apreciación a mí me parece un arma de dos filos, porque se está dando frecuentemente la circunstancia de que un pintor, por el hecho de insistir en una misma preocupación estética se convierte en un ser aburrido y capcioso que carece del menor interés. La personalidad no se adquiere a través del raro «virtuosismo» de la reiteración. Insistir con desmayo sobre una misma fórmula conduce fatalmente al amaneramiento. Bisquert tiene el peligro que representa siempre el dominio de un oficio. Hábil restaurador y conocedor de las técnicas pictóricas, no se le escapa esa posibilidad potencial que tiene el artista de aceptar el riesgo —por comprometido que sea— de cualquier empresa. Si es cierto que esto puede perjudicar en algún aspecto, no lo es

menos que, como contrapartida, el pintor dispone de un ancho margen de confianza que nos hace poner nuestra mejor atención en cada una de sus experiencias. En esta exposición, Bisquert nos ofrece una única parcela de su arte reducida a una copiosa serie de pequeños paisajes de mundos contemplados en Europa a lo largo de un correteo inquieto en el que, teniendo una óptica levantina y sensual como es la suya, no ha podido sustraerse al encanto de las distintas sorpresas en donde el color y la topografía establecen el perfecto sincretismo de la belleza. La técnica paisajística de Bisquert en estas pequeñas tablas sueltamente ejecutadas tiene un antecedente impresionista y muestra en todo momento una sabia colocación de luces, aunque muchas veces falsea la intensidad de las manchas de color de una manera premeditada para arrancar los más óptimos efectos. Eso quiere decir que no basta el mensaje de la naturaleza, sino que añade a ella la sabia digitación del artista. Gante, Brujas, París —hay





una plasmación del Sena con unos tonos grises y brumosos, para mí inolvidable—, Mallorca, Barcelona, Santander, rincones muy varios de la península de La Magdalena captados prodigiosamente durante su estancia en el Curso de Arte de la Universidad Menéndez Pelayo, aspectos de su residencia en Ciudad Lineal, y tantos otros rincones llenos de encanto y de luz que nos gustaría estar contemplando en cualquier momento, seguros de no incurrir en hartazgo, tedio o pesadumbre.

### MARIA ANGELES DE ARMAS

Y aquí viene la parte contraria. No por ser mujer, sino por abordar la empresa pictórica a través de un tratamiento de la figura y preocupada en todo momento por incorporar a su obra un mensaje temático. También la inquietud humana y los estados conflictivos del hombre originan unos paisajes, unos planos astrales en los que se registra cada una de

nuestras intenciones o ansiedades. María Angeles de Armas, cuando se asoma al paisaje real lo hace deformándolo con una inocencia distanciadora que disminuye la realidad hasta convertirla en un mero pretexto. Lo que a ella le importa y la conmociona son los estados anímicos, las soledades, las intimidades, las acciones inobservadas e impunes en las que ella puede revelarse libremente como mejor le acomoda. Claro está que en toda conciencia de ensimismamiento crecen árboles psicológicos y prominencias que vienen a equivaler a la enorme tensión de nuestras preocupaciones. María Angeles de Armas entiende mucho mejor la expresión de la figura que a veces es una fórmula narcisista que resuelve la intención en su propia entidad somática. A menudo se muestra tan retraída en su pintura, que no le basta con absorber un mundo de total intraversión, sino que sus figuras nos dan la espalda para quedar al mismo nivel de su ruborosa y honda preocupación.

La espalda se convierte entonces en una frontera que detiene una inmensidad de tortuosas asechanzas. Cuando se enfrenta a la realidad, la tristeza es el único contrapeso que determina la expresión de los rostros. Pero quizá lo más importante de todo, con ser su temática el exponente de una honda preocupación espiritual, sea su técnica de veladuras que aplica a los fondos de una manera valiente y casi agresiva y que reduce a sensaciones etéreas e impalpables cuando trata de infundir un halo de misterio a la corporeidad de sus temas. Algunos de ellos —cabía esperarlo así— surgen con apoyaturas poéticas. Gerardo Diego y Victoriano Crémer quedan incorporados a ese ámbito de misteriosa intimidad en que María Angeles de Armas se refugia para soñar y para crear ajena a toda influencia o a toda vinculación con lo que la crítica y la moda desbroza para suplir la falta de personalidad.

JOSE GERARDO MANRIQUE DE LARA

## ANTOLOGIA DE LA MUSICA ESPAÑOLA ACTUAL

# JOSE RAMON ENCINAR

Uno de los nombres más recientes de la actual música española es el de José Ramón Encinar, compositor que, pese a su juventud, puede ya considerarse incorporado plenamente a la joven promoción de músicos españoles que triunfa en el mundo. Incluso, a pesar del poco tiempo transcurrido desde su salida a la composición activa, Encinar es ya uno de los nombres de peso en las nuevas corrientes musicales, con una voz propia que ha empezado ya a cosechar atención internacional. José Ramón Encinar se ha desarrollado en un triple aspecto de guitarrista, director de orquesta y compositor. Es en este último como viene hoy a nuestras páginas. Nacido en Madrid en 1954, José Ramón Encinar se formó en su ciudad natal y posteriormente en Milán y Siena, siendo sus profesores principales Franco Donatoni y Boris Porena. Ya desde su primer estreno, incluso aunque luego el autor haya prescindido de esta obra en su catálogo, Encinar llamó la atención por su personalidad y empuje.

—Se trata del «Quinteto para el comienzo del mundo», una obra que escribí en 1969 para cuarteto de cuerda y piano. Posteriormente he retirado de la circulación esta obra, pese a que había sido ejecutada varias veces, por considerar que no pertenece todavía a una manera propia de sentir la música. Creo que está aún muy influenciada por las obras de Arnold Schönberg y que por consiguiente no puedo mirarla como un trabajo propio sino más bien como un ejercicio que me fue muy útil. La obra se basa en un fragmento del «Génesis».

Desde el principio, el compositor se muestra muy exigente consigo mismo y rechaza todas las obras que no siente como plenamente suyas, incluso aunque se trate de trabajos que de por sí tengan ya interés. También la segunda obra del autor está en la actualidad descatalogada.

—Esta segunda obra es «Variaciones para guitarra y orquesta de cuerda», una obra escrita en 1970 en la que me ejercito dentro de mi propio instrumento. Quizá aquí haya algún elemento más interesante que en la anterior, como por ejemplo un trabajo serial más riguroso en torno a dos series, una de doce sonidos y otra de doce. También hay alguna influencia del jazz, pero en todo caso no considero que la obra tenga aún la suficiente madurez como para poder considerarla hoy por hoy plenamente inserta en mi manera musical propia. Esta es la razón por la que tampoco cuento ya esta pieza en mi catálogo activo.

A partir de este momento, las obras que va produciendo José Ramón Encinar cobran una dimensión más personal y el autor las considera más acordes con su propio pensamiento musical.

—El «Quinteto segundo» es de 1971 y está compuesto en Siena, en un periodo en que mi lenguaje musical ya empieza a afirmarse y tomar cuerpo. La obra está escrita para clave, arpa, guitarra, violín, y violoncello, conjunto instrumental que por su sola enumeración indica las preocupaciones de tipo tímbrico que encierra. Creo que es el primer trabajo riguroso sobre un material elaborado ya por el propio autor y en el que no interviene ningún tabú interválico. Creo que hay aquí una explotación más sistemática de los timbres en los arcos, e incluso en la guitarra.

Este interés por el timbre seguirá manifestándose en los trabajos posteriores, entre los cuales el «Homenaje a Cortázar» es un ejemplo bastante claro.

—«Homenaje a Julio Cortázar» está compuesta en 1971 y fue estrenado no hace mucho. El conjunto



incluye mezzosoprano, flautín, flauta, fagot y contrafagot. Se trata de trabajar un material previo en una forma que podría llamarse en sentido extenso, de tema y variaciones. Sin embargo, debo aclarar, que se trata de dos materiales sonoros distintos, uno para la voz y otro para los instrumentos. El texto de Cortázar se descompone fonéticamente y en cada una de sus tres intervenciones, hay una gradación continua desde el fonema hacia el sonido cantado.

Los problemas aleatorios empiezan también a informar la labor compositiva de José Ramón Encinar.

—Este fenómeno es muy claro en «Intolerancia», una obra para 19 cuerdas que se podría describir como la parodia de un ensayo de orquesta. De esta manera, en el material inicial se van introduciendo elementos aleatorios que no controla el director. Este descontrol va progresivamente en aumento hasta que el director abandona la escena en una especie de rasgo de teatro musical.

En obras anteriores hemos visto cómo la presencia de la guitarra es manifiesta, lo que resulta lógico en un compositor que domina este instrumento como ejecutante. La próxima obra de Encinar estará destinada directamente a este instrumento.

—La obra es «Abhava» para guitarra y cinta magnetofónica. Está escrita en 1972 y es mi primera obra influida por el pensamiento oriental. Parte de intervalos de octava y dieciseisava en distintos timbres, utilizando sonidos al aire que se van abriendo y desarrollando hasta alcanzar en total los doce sonidos cromáticos.

Esta influencia oriental seguirá persistiendo, e incluso acentuándose en obras posteriores del autor.

—«Yantra», para trombón y violoncello, es un ejemplo de orientalismo, posiblemente la más rigurosa en ese terreno que he escrito, por lo menos en cuanto a concepción y desarrollo temporal. La obra está escrita en 1972 y tiene una larga duración, unos sesenta y cinco minutos, plagada de sonidos tenidos y silencios. Se trata de conseguir un objeto sonoro que conduzca a la máxima concentración, pero creo que sigue siendo la postura de un occidental, puesto que la elaboración es muy grande.

El ciclo orientalista continúa, y se completa con la que, a mi juicio, es una de las obras más conseguidas de Encinar.

—«Samadhi» es la última obra de esta etapa y posiblemente la menos orientalizante. Está escrita en 1972 para conjunto de cámara y tiene algo de música programática, ya que la idea inicial era una especie de ópera estática de tres personajes. Estaba planeada para una representación en Siena, pero finalmente la dejé como está ahora en tres fragmentos instrumentales.

La transición hacia una nueva etapa compositiva va precedida de un necesario recogimiento y de una meditación sobre el propio trabajo.

—Tras «Samadhi», pasé unos seis meses reflexionando y suprimiendo las obras que pudieran surgir sin una crítica rigurosa. El primer resultado

fue «Takuna», obra escrita en 1973 para un clarinete primero, y luego para cuatro clarinetes. Está dedicada a Jesús Villa Rojo, que la estrenó en Roma, y es un trabajo combinatorio. La idea me vino de un fragmento de Lévi-Strauss contenido en «Le cru et le cuit».

Tras esta obra, Encinar compone uno de sus trabajos fundamentales que obtendrá, en este año, público reconocimiento en la Tribuna Internacional de Compositores que la UNESCO celebra anualmente en París.

—«Cum plenus forem enthousiasmus» está escrita en 1973 por encargo de Radio Nacional de España. Los instrumentos son una vihuela solista, oboe-corno inglés, clarinete bajo, fagot, contrafagot, xilofón, tres percussionistas, viola y violoncello. Se trata de una recapitulación de todo lo que he compuesto a partir del «Quinteto segundo». La obra se divide en tantos fragmentos como obras he escrito, pero estos fragmentos van unidos entre sí. La semejanza es tímbrica no tanto en el proceso como en el punto de vista del oyente. Cada fragmento, lleva un texto que ha sido importante para mí en algún momento. Este texto no llega al oyente, sino que los intérpretes lo leen para sí, de este modo pueden comprender mejor la interpretación del pasaje. De esta manera, cada uno tiene una función cultural con respecto a la obra que glosa en cada momento. Digamos que la composición se convierte así en una especie de autobiografía musical.

Llegados a este punto nos encontramos en la época actual de José Ramón Encinar, que concluye en estos momentos un proyecto sumamente ambicioso.

—Se trata de «Di quella pira», escrita entre 1973 y 1974. El título surge de un aria de «Il trovatore», de Verdi, y la composición es una obra instrumental en torno al mundo de la música escénica. Hay diecinueve solistas, que son los mismos que los de la música de escena de «Lulú», de Alban Berg, y que van dirigidos por un director A. Además una orquesta normal sin percusión, que dirige un director B; luego, piano, arpa, xilofón, guitarra, seis instrumentos en eco y cinta magnetofónica. La relación con la música escénica es múltiple. La tímbrica, por ejemplo, es la de la orquesta que acompaña el «Di quella pira» verdiano. Los movimientos se encadenan según el esquema del «Don Juan», de Mozart, pero sin repeticiones. La reacción entre los dos directores se asemeja a la que hay entre el director de orquesta y el cantante en la ópera, el eco recuerda el de la ópera wagneriana y la cinta lleva fragmentos de danza como los del «Daphnis y Chloe», de Ravel, o «El mandarín maravilloso», de Bartók. Los cuatro solistas tienen un material independiente, que funciona como el argumento secundario de algunas óperas, «La flauta mágica», por ejemplo, y hace las veces del clave en los recitativos del grupo.

Como puede verse, el proyecto de Encinar es amplio y constituirá sin duda un hito más en la carrera ascendente de este compositor español de nuestro momento.

TOMAS MARCO



Comienza un nuevo curso para esta pequeña parcela de «Bellas Artes 74» que es la Crónica de Madrid. Un nuevo curso que comenzó con fuerza porque se presentó con noticias de cierre de galerías, de apertura de otras y anuncios de cambios de domicilios de otras. Es natural tanto cambio, en apariencia y en realidad distintos porque distinta y varia es también la naturaleza que aconseja la existencia de tanta galería de arte como hay en Madrid. En este caso como en otros muchos, las cifras solamente no dicen fielmente la verdad. Cierto que la afición al arte aumenta, pero no todo el aumento se debe a la verdadera razón que impulsa una superior atención a las obras de arte que no es otra que el aumento de la cultura. La atención al arte ha aumentado en los últimos años en nuestro país por razones extrañas a la cultura. Más bien podemos afirmar que ese aumento, la puesta de moda del arte, se debe a razones sociológicas, a la superior disponibilidad económica, al deseo de decorar las estancias y hogares de entidades y particulares. Por esta razón las inseguridades económicas que se ciernen por todo el mundo y también por nuestro país, son causa de que, de momento, se retraigan ciertos adquirentes de obras de arte, ciertos consumidores del cuadro objeto decorativo y se vengán abajo algunos establecimientos nacidos y sostenidos sólo para dar cauce y salida a un tipo de cuadro decorativo. Las verdaderas Galerías de Arte, las que se plantean una línea de actuación y exhibición estética, las que se proponen mantener una unidad de nivel artístico y de lanzar unos nombres a la consideración nacional y a la consideración y el conocimiento de los extranjeros, esas Galerías siguen y no pueden desaparecer. Su auge está seguro y el futuro no se les presenta incierto ni le acechan temores de desastre. Los adquirentes de sus productos son más conscientes de lo que adquieren y por qué lo adquieren. Son coleccionistas impulsados por esa verdadera razón que es la cultura en un determinado nivel a partir del cual se precisa la información y la presencia del producto o productos de ella.

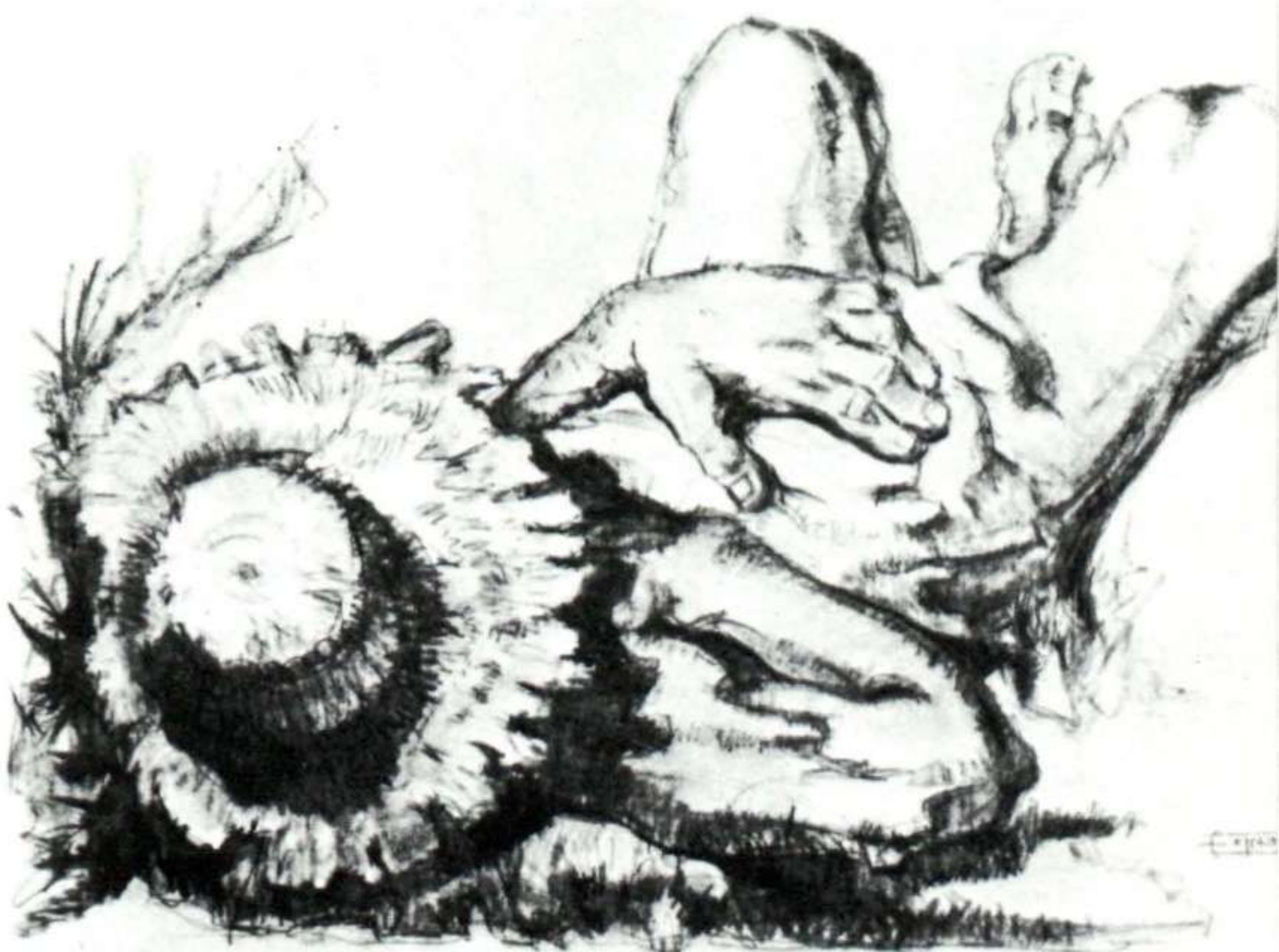
Así, el panorama artístico se presenta rico. Quizá existan demasiados pintores respecto a los escultores o es que los escultores tienen que pensarlo más que los pintores a la hora de mostrar una exposición y trasladar sus obras a materias definitivas, materias evidentemente mucho más caras que las de los cuadros. En cualquier caso, los pintores deciden muchas veces ampliar su campo de experiencias en el dibujo y en el grabado, lo cual, según pienso, es signo de inequívoca vocación y sinceridad artística, ya que el grabado presenta ingentes dificultades en ese amplio proceso productivo y el dibujo se muestra muchas veces menos atrayente al público consumidor al que nos referíamos antes, generalmente público poco serio al preferir una pintura porque dicen que es más valiosa y a ser posible pintura sobre lienzo montado en bastidor, como si otro soporte cualquiera no fuese tanto o más duradero, tanto o más aconsejable su uso en determinados casos y estilos.

Un ejemplo de investigación y atención principalísima al dibujo nos lo mostró en una exposición en la Galería Sei-

## EXPOSICIONES EN MADRID

quer el artista Luis Brihuega. Brihuega es un artista muy bien formado. No obstante esa formación, se muestra inquieto por arrancar secretos al trazo, a las calidades, a las interpretaciones, a la imagen entera. Brihuega, que tanto en su obra pictórica como en los dibujos ha conseguido muestras de un realismo sorprendente en todos los tamaños, tanto en el mural como en esos apuntes realizados con técnica casi de miniatura, se dedica en la colección que comentamos a dibujar figuras y composiciones transformando las realidades corpóreas. Es algo así como desdibujar lo verdaderamente dibujado. Un desdibujo que no es ciertamente así, puesto que la verdadera estructura del dibujo sigue presente por muy libre que aparezcan las transformaciones, por otra parte, transformaciones acordes con una idea central de pura interpretación. Luis Brihuega considera los cuerpos al modo como lo hacen los escultores, en todas sus dimensiones. Por

GENARO NO.

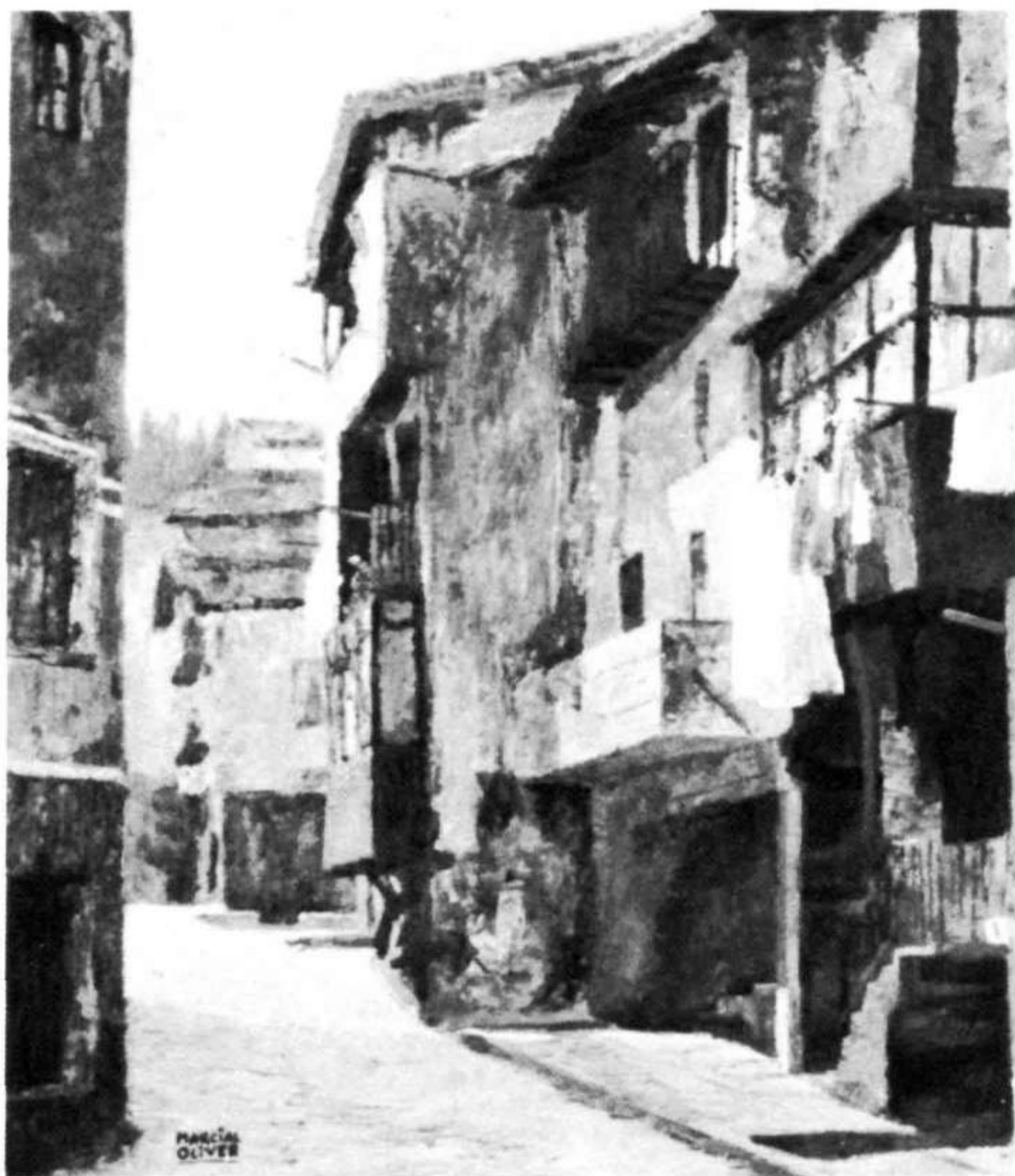


eso el artista traza unas líneas, unos planos que contribuyen a dar la dimensión de relieve. Ello permite al artista afianzar la estructura y proporcionar al conjunto de sus dibujos un aspecto de obra interpretada. De esa manera los dibujos de Luis Brihuega, aparte de presentar una corpórea apariencia muestran también una composición en el doble sentido de esos cuerpos dibujados y de esos planos geometrizarlos de las figuras llevadas a sus obras.

En esta abundante aparición y desaparición o transformaciones de Galerías de Arte destaca al comienzo del presente curso la reapertura de las dos salas del Ateneo. Cerradas las Salas del Prado y la Sala Santa Catalina durante el curso pasado, ahora vuelven a abrir sus puertas con las noticias de que la primera, la Sala del Prado, estará dirigida por el crítico de arte Carlos Antonio Areán, que ya fue director e impulsor de aquella inolvidable colección de catálogos, los primeros catálogos importantes que se editaron en España. La Sala Santa Catalina la dirigirá el crítico de arte Antonio Manuel Campoy, del que tampoco cabe dudar realizará una labor a la altura de sus conocimientos y de su categoría profesional.

La Sala del Prado presentó la obra más reciente de José Lapayese Bruna. El padre de la dinastía Lapayese del Río (que recorre el dominio y práctica de las artes de la pintura, la escultura, la arquitectura y la música), no descansa. Con sus setenta y cinco años trabaja con la misma intensidad que en su juventud, y sobre todo con un aire de modernidad y creatividad poco corriente. José Lapayese, maestro en el dominio de las diversas técnicas y tratamientos de materiales, pone su pericia al servicio de invenciones de formas en composiciones de gran mérito. A las pinturas propiamente

MARCIAL OLIVER.



QUESADA.

dichas hay que añadir sus escultopinturas, formas en relieves doradas y pintadas sobre el cromado.

José Lapayese Bruna da ejemplo de cómo es posible y también aconsejable conectar la investigación con lo aprendido, con la técnica. A él no le vale la disculpa de que la vida es corta para conseguir algo en el campo de la creatividad y de la invención. La investigación y la creación, la búsqueda de novedades y secretos de la forma y del color, no están en contraposición con el estudio y el conocimiento de los materiales y la técnica empleadas. Al contrario, ese dominio y ese conocimiento son, muchas veces, motivos para aligerar, para precipitar los resultados y emprender el logro de nuevas metas. Así se explica cómo Lapayese Bruna, en un ejemplo de modestia y de humildad artística, emprendiera hace sólo unos años los estudios de las técnicas cerámicas en la Escuela de Cerámica de Madrid. Con todos sus logros, con su prestigio, con su obra, se matriculó en la Escuela de Cerámica para aprender. Ahí están sus logros: cuadros en cerámica.

La otra Galería del Ateneo, recién inaugurada, es la sala Santa Catalina, que presenta una colección, en cierto modo antológica, de la obra del pintor español Francisco Salés. Su educación en Barcelona, muy influida por las corrientes francesas, le llevaron más tarde a París. No obstante, Salés no puede considerarse como un pintor encuadrado en un determinado momento o grupo estético. Es un pintor captador de valores que en ocasiones le influyen, pero fiel a un sentido de personal ejecución.

En la obra de Salés vemos experiencias variadas. El «collage» y su estudio de posibilidades, el trato de la materia y siempre el predominio del dibujo aún en los cuadros en los que el artista se propone una mayor interpretación personal.

El dibujo de Francisco Salés es rotundo, elaborado, propio de un convencido, de un artista firme que, pese a haber vivido y trabajado en unos años y en unos ambientes de grandes inquietudes e inseguridades, ha logrado mantenerse fiel a una técnica y a unas representaciones nacidas de su particular observación.

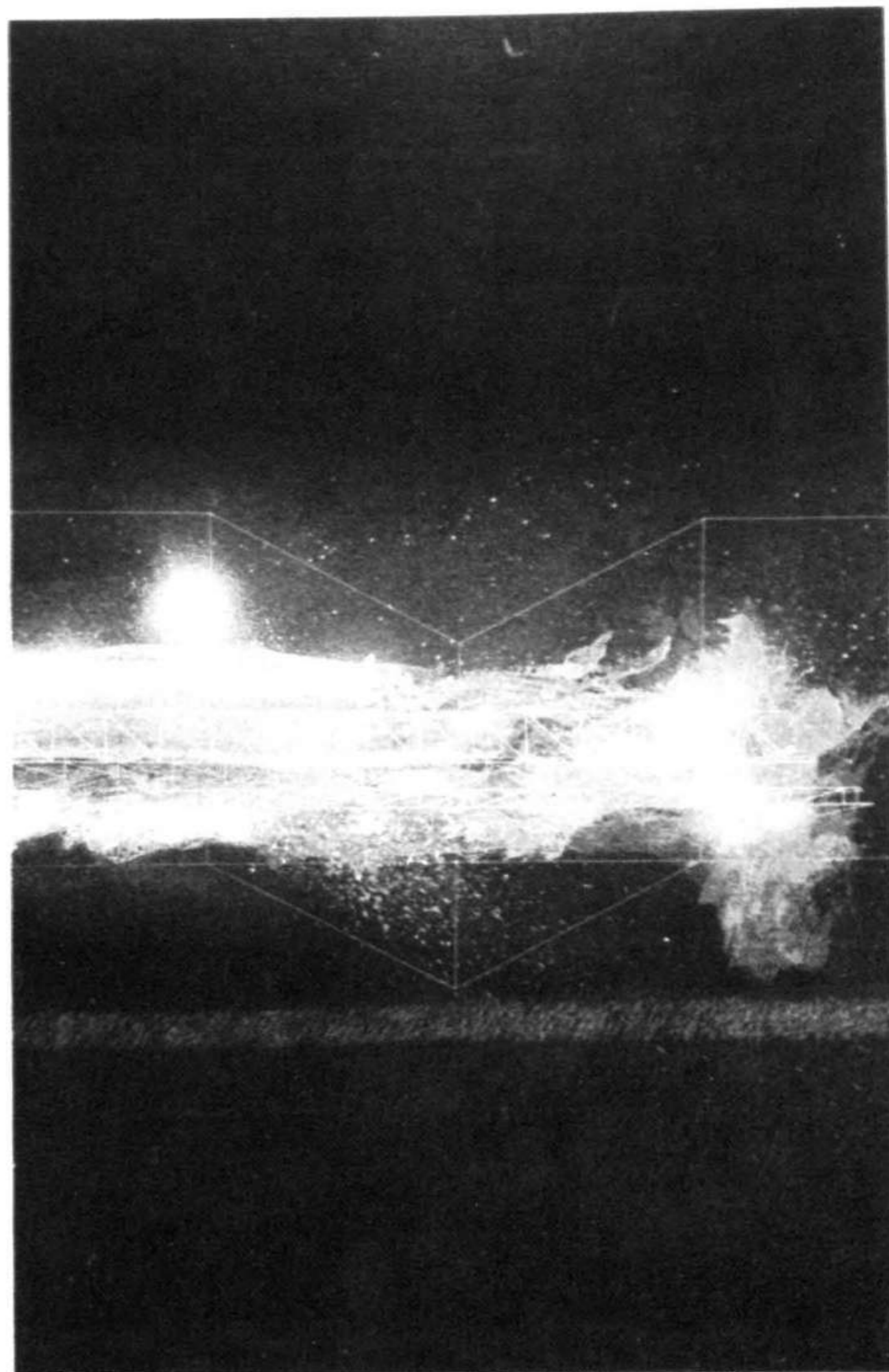
En los cuadros de Salés hay construcción arquitectónica, rotundidad de líneas, materia bien elaborada y mucha técnica desarrollada a través de experiencias, trabajos y observación de todo lo que rodea al artista.

La Galería Círculo 2 presentó la obra de Aracil Albertus. Una sinfonía de entonaciones cromáticas ejecutadas, en algunas ocasiones, con técnica de acuarela, aprovechando los efectos de los chorreones de pintura, en unos paisajes evocadores, de serena contemplación, envueltos en aires de misterios pacíficos.

La misma galería presentó también una interesante muestra del artista levantino Batiste San Rok, del que recordamos otra muestra presentada en Madrid el pasado año. Ya entonces señalábamos las cualidades de gran colorista y esa libertad expresiva que saltaba por todos los fragmentos de sus cuadros. Hoy, ese aire de artista libre, al que se le queda pequeño el rectángulo de su cuadro, está más acusado aún. También más hecho, más firme. San Rok es un pintor de talento al que hay que exigirle mucho porque, no dudamos, puede dar mucho. Sus dibujos están bien contruidos, pese a la dificultad que el autor busca siempre en las posturas. Para Batiste San Rok el encuadre de un escenario o de un dibujo es algo natural, algo que está muy lejos de lo premeditado y de lo establecido. Por ello llama la atención la manera de componer, muy original, las posturas de sus personajes e incluso el tratamiento colorista y de ejecución a base de color abundante y pincelada briosa y presente siempre como si el artista quisiera comunicar al espectador en cada ejemplo y en cada momento todos los pormenores del particular proceso creativo. Y es que el artista necesita comunicar sus sentimientos, sus sensaciones, sus emociones con la misma generosidad con que lleva a sus lienzos esa luz cegadora de su tierra levantina.

Otro magnífico dibujante es Genaro Nó, que presentó su obra más reciente en la Galería Bética, galería que tiene la buena costumbre de seleccionar sus exhibiciones con criterio exigente. Los dibujos de Genaro Nó están contruidos con generosidad de pequeños trazos que forman un conjunto

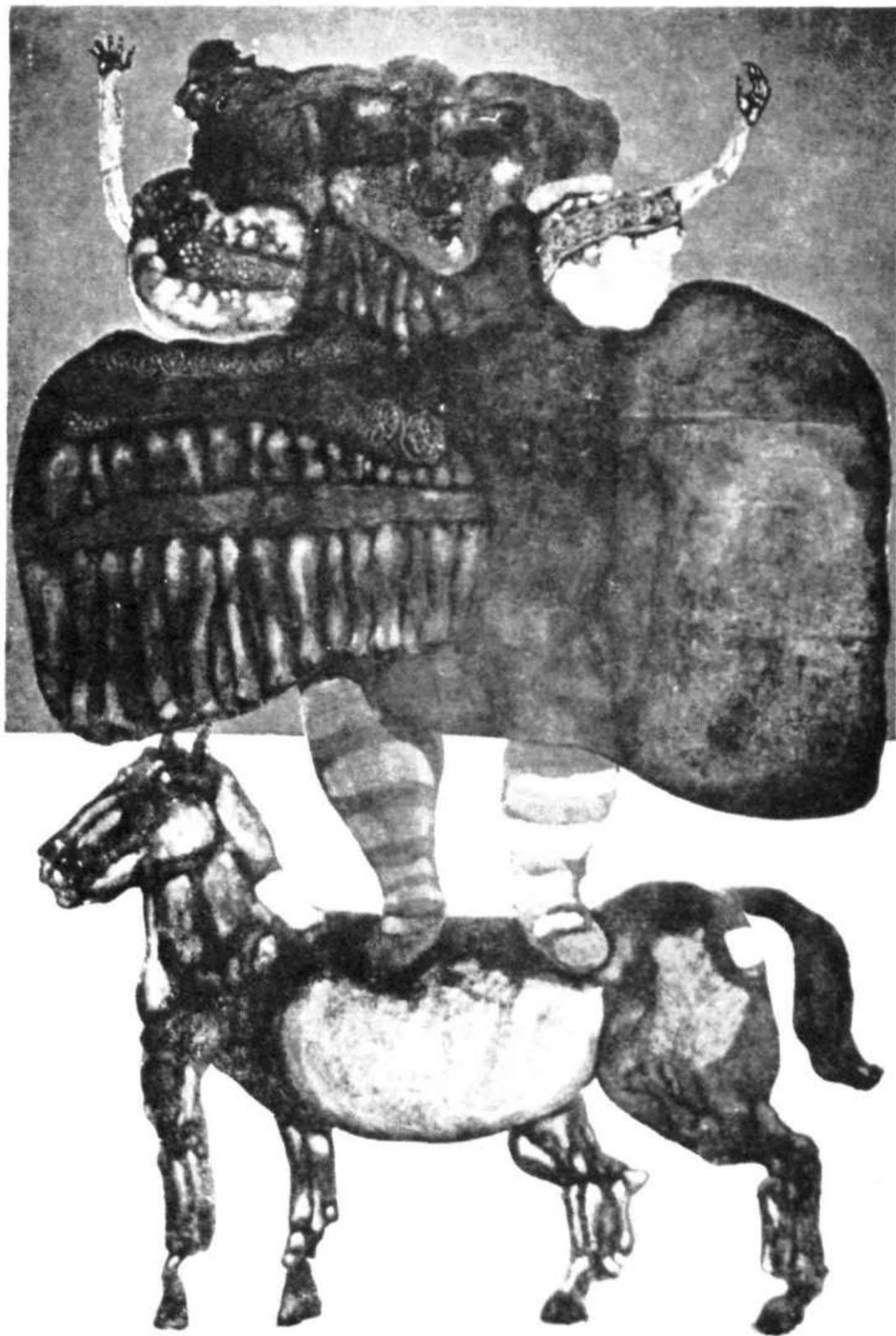
ANGEL GALAN.



GOMEZ MARCO.

muy armónico y muy vivo. La personalidad presente en las deformaciones provocadas, agrandamientos de manos y brazos, recuerdan algo la manera de construir y de interpretar de Alvaro Delgado. La pintura está hecha a base de manchas, que también en una gracia muy peculiar se integra en el conjunto de las composiciones. Las manchas, aunque muy abundantes, tienen una forma distinta, lo que hace que la monotonía no se haga presente y, por el contrario, las superposiciones de los toques de color se produzcan con el encanto de lo natural.

En la misma Galería Bética presentó una colección de cuadros el artista Marcial Oliver, habitual expositor del que recordamos otras muestras anteriores. Marcial Oliver sigue firme ese camino iniciado hace años de tratar la materia con mayor o menor abundancia, considerando los distintos planos y las distintas zonas del cuadro, del escenario representado en el cuadro. Una mayor madurez y seguridad se aprecia en la muestra a la que nos referimos. Otra peculiaridad de su pintura es la que se refiere a la entonación cromática. No usa Marcial Oliver de tonalidades vivas, de colores llamativos. Al contrario, el artista ve los escenarios envueltos en unas tonalidades sobrias y muy entonadas en grisáceos y verdosos. Hay que destacar en esta consideración cromá-



RODOLFO ALVAREZ.

tica del paisaje la atención concedida al espacio, al aire que proporciona a los escenarios, en cada hora y en cada circunstancia, una entonación acorde y unitaria.

Otro paisajista que lucha por dar a sus interpretaciones un sello de personalidad y que lo consigue en muchos casos es Antonio Rodríguez Hidalgo, que presentó una colección de cuadros en el Rincón de Arte Meliá-Castilla. Hidalgo (como firma sus cuadros) es un pintor realista que, sin embargo, siente una gran necesidad por las formas libres, por el trato del color, por valorar las manchas de los colores unidas de manera natural por efecto de la fusión líquida. Manchas de casualidad provocada por el artista. Así vemos en sus paisajes como dos partes distintas en apariencia de trato, pero que cada una de ellas responde a una parcela de sus inquietudes y apetencias plásticas. Mientras los cielos y las tierras, en zonas de grandes dimensiones, se presentan bajo esos aspectos del mármol (líquidos fusionados y solidificados al fin) los detalles urbanos, los accidentes del paisaje, los árboles, las personas, se presentan tratados, dibujados, con fidelidad a la realidad del entorno.

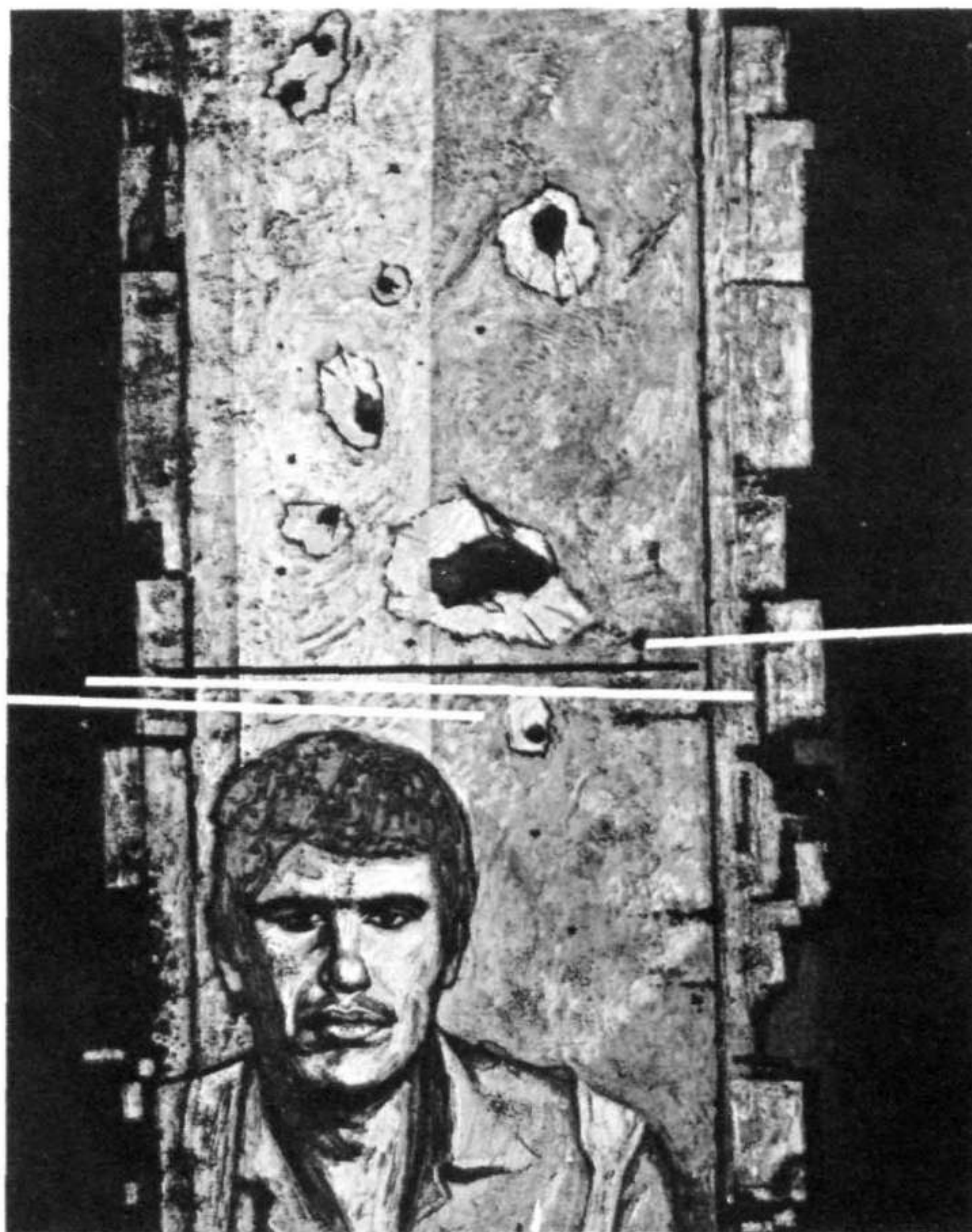
Este efecto que produce el color mezclado libremente al modo como ocurre en el género de la acuarela lo utiliza también la pintora Adelina Covian, que presentó una colección de óleos en la Galería Balboa 13. Una pintura muy idealiza-

da, en donde los escenarios aparecen tratados bajo un velo de sugerentes tonos, de misteriosas cavidades.

La acuarela tuvo dos exposiciones interesantes en el comienzo del presente curso. Una de ellas, la de Quesada, que se expuso en Grifé y Escoda, es modelo de síntesis, de aparente sencillez. El trato del color que se extiende por la superficie de los cuadros construyendo de manera sorprendente las formas de esos paisajes urbanos de complicada trama de matices y de objetos, nos hablan de un verdadero maestro, uno de los mejores acuarelistas de estos años, de estos momentos. Quesada es un maestro muy completo. Por supuesto que el dominio técnico es algo muy suyo, pero ese dominio técnico adquiere visos de virtuosismo y de investigación propia muy lograda. Acuarelas como las de Quesada ratifican la opinión del cronista de que no existen géneros chicos ni grandes en pintura, como parecen querer demostrar y defender muchos teóricos y público. Hay pintura buena y buenísima por encima de los géneros y procedimientos. Porque lo mediocre o lo malo ya no es pintura, es otra cosa más o menos «bonita», más o menos «graciosa».

La otra muestra de acuarela a que nos referíamos es la que presentó en la Galería Liria el artista Francisco Galán. Una acuarela sólida en matices que sabe dar con el efecto preciso en unas lagunas blancas, sin materia alguna. Galán sigue firme el verdadero procedimiento de la pintura al agua y en ocasiones, después de demostrar ampliamente su dominio y su respeto por lo establecido en la técnica de la acuarela pura, síntesis de manchas, brillos, cuerpos y luminosidades obtenidas por comparación de tonalidades, se permite dibujar algunos cuadros, precisar en el dibujo con trazos

FELIPE VALLEJO.



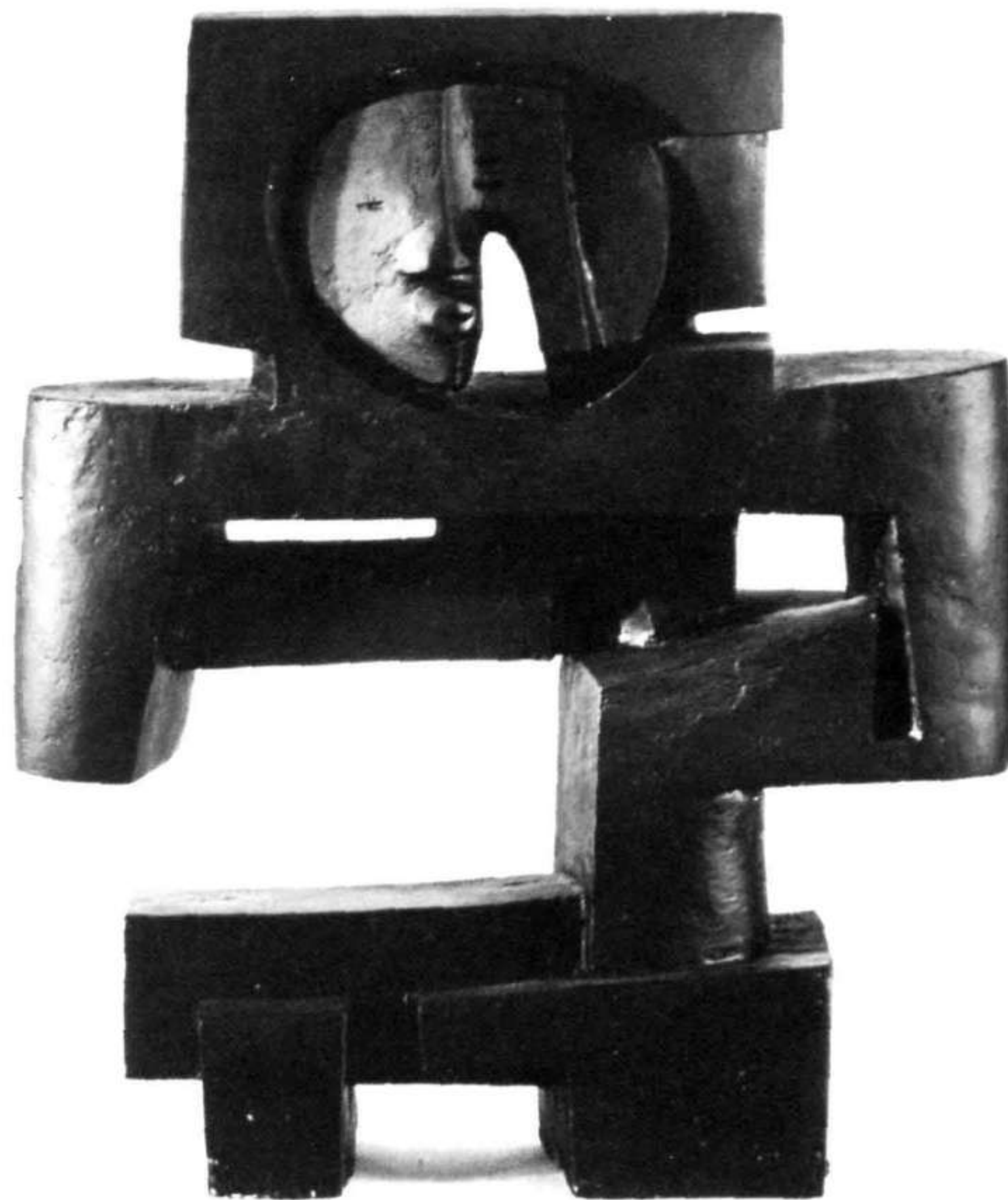
negros, firmes, presentes. Se trata de licencias o investigación en busca de una técnica mixta entre dibujo y pintura al agua. Algo conscientemente perseguido y claramente manifiesto que no aparta, en absoluto, al artista del procedimiento de la acuarela. Al revés, le introduce más y más en sus secretos técnicos y siente la necesidad de investigar, experimentar y hacer algo nuevo. Cuando se ha trabajado en la acuarela auténtica, en la acuarela pura y presenta ejemplos bien elocuentes de ese esfuerzo y ese dominio, las licencias y originalidades están no solamente justificadas sino aconsejadas y dignas por tanto del aplauso.

Otra exposición que no queremos dejar de reseñar siquiera sea brevemente es la que presentó, para inaugurar la temporada, la Galería Eureka. Cuarenta y cinco artistas en homenaje a la memoria del que fuera director de Eureka, el crítico de arte Luis Gil Fillol. Bernardino de Pantorba, que presentó el catálogo, recuerda la labor en pro del arte realizada por Gil Fillol como escritor, como periodista, como crítico y como organizador de exposiciones. Su ahijada y sobrina María Rosa Duce lleva ahora la sala de arte con gran acierto, uno de los cuales es este de reunir obras de habituales expositores en homenaje a su tío.

La Galería Sen presentó una interesante muestra de la obra de Rodolfo Alvarez, dibujos y óleos de gran fuerza expresiva y contenido satírico que en ocasiones nos recuerdan al modo de hacer de Manuel Alcorlo. Rodolfo Alvarez posee gran preparación y sentido crítico de la vida en sus más diversos aspectos. Una técnica depurada y firme puesta al servicio de unas estructuras corporales trastocadas en sus dimensiones reales, nos ofrece un rico mundo, muy sugerente en apariencias y en símbolos.

Felipe Vallejo, artista del que hacía tiempo no veíamos nada de sus producciones, se presentó ahora, recientemente, en la Galería Orfila con una muestra en donde no faltaron sus «collages», género que cultivara con acierto en otro tiempo. Vallejo presentó también una obra nueva donde deja ver su recio dibujo, sus conocimientos del trato de la materia y un rico mundo de trasfondo humano, de signo literario. Relatos, sensaciones, angustias se dejan entrever sensiblemente en la actual producción artística de Felipe Vallejo. La presentación del catálogo, a cargo de José María Iglesias, es un ejemplo de comprensión del arte de Felipe Vallejo, que a través de su lectura bien separada y definida para espectadores antes de ver la muestra presentada, durante la visita a la misma y después de ella, así como para quienes no hayan visto la exposición, es un claro ejemplo didáctico de un tipo de obra de arte que pretende algo más que la simple contemplación visual.

La exposición que presentó en la Galería Kreisler 2 el artista Gómez Marco puede calificarse de magnífica. La obra de Gómez Marco es segura y trascendente desde hace años, pero en estos momentos, y dentro de la misma línea escogida, llega en la actualidad a sacar nuevo partido de algo que ya en sus comienzos parecía agotado. El mundo del cosmos en contacto con el hombre de hoy, con la ciencia y la técnica aeroespacial, informan las composiciones de Gómez Marco. Esos escenarios vistos e intuitos en su fantasía lumínica, se nos presenta en la obra de este artista con elementos cromáticos muy simples, a base de azules y de blancos en una escala de tonos medios muy ricos y sabiamente distribuidos en los elementos corpóreos que semejan aeronaves, cápsulas y módulos y en el espacio silencioso. Unos destellos de tonos cálidos, simples líneas rosáceas, ponen la



LEANDRO NBOMIC.

nota ambiental de un murmullo de motor en funcionamiento, con lo que la ambientación de esos escenarios cobran vida al pertenecer al hombre que trata de descubrir sus secretos y penetra en sus dominios.

La escultura la vimos representada en dos exposiciones. Una en Kreisler, en la obra de Ayllón, la otra en Rottenburg, en la muestra de Leandro Mbomio.

Ayllón es un escultor exigente que se plantea el problema de los espacios y de los cuerpos a grandes dimensiones. Su obra tiene una doble apariencia pero una misma esencia teórica de la escultura o de la arquitectura. Arquitectura propiamente dicha construida con piezas de plásticos transparentes donde el espacio interior salta a la vista en estructuras inventadas e irrealizables en pura arquitectura de utilización y esas otras obras llevadas a términos de realización en materiales cromados, brillantes, dotadas de movimientos. En resumen, se trata de una escultura muy pensada y experimentada.

Leandro Mbomio es también un escultor muy actual, con un concepto muy elevado y muy amplio de la escultura que fragmenta en piezas que, separadas, podrían constituir obras independientes y en conjunto ofrecen una escultura única de superior tamaño y tratamiento cubista o que nos recuerda el cubismo. Hay un claro entronque entre la escultura de figuración y la escultura de volúmenes, campo en el que Mbomio se muestra muy firme y en el que viene ofreciendo resultados de sumo interés.

FRANCISCO PRADOS DE LA PLAZA

# EXPOSICIONES EN BARCELONA

La temporada se ha iniciado con abundantes muestras colectivas. La sala de subastas Hastam ha comenzado sus actividades con un interesante conjunto formado por obras de cinco artistas: Rodrigo Báez, Antonio Beneyto, Bielsa Pina, Antonio Mesa y Lolita Rodríguez. Dadas las amplias dimensiones de la sala, cada uno de ellos ha contado con espacio para estar suficientemente representado. Rodrigo Báez dentro de la nueva figuración incorpora a su trabajo también los nuevos materiales y con frecuencia logra superar las limitaciones del espacio estrictamente pictórico. Su obra tiende hacia el muralismo y es en las grandes dimensiones donde seguramente logrará los mejores frutos de su posterior desarrollo. A propósito de este pintor ha dicho Alfonso Sánchez en el catálogo: «Rodrigo utiliza cada posibilidad a fondo: sabe muy bien que un azul (un rojo, un amarillo) fue una vez infinitos azules y va hasta allí y los nombra y recupera para todos nosotros su virtuosismo pictórico, nos impresiona de frío y de distancia». Las obras de pequeño formato del escritor-pintor Antonio Beneyto tienen ese toque poético que es característico de este tipo de artistas. Una tarea que se sale de los múltiples cauces habituales para situarse, dentro de nuestra época, en un punto de confluencia de suscitaciones imaginativas que enlazan con la gran tradición de la fantasía. En el texto de Juan Eduardo Cirlot que reproduce el catálogo se dice: «Domina por entero en Beneyto un factor «irrealizante» (idealizante nihilismo) que es lo que delata en él al poeta, no al buscador de «calidades» ni al plasmador de texturas o de formas por su cerrado valor tectónico y plástico». Bielsa Pina es un plástico puro al que no parece le muevan otras suscitaciones que aquellas que le empujan con los colores hacia el lienzo. A mitad de camino entre figuración y abstracción lo importante en él es la huella de ese entusiasmo que le hace crear y que da como consecuencia unos cuadros alegres y austeros a un tiempo, fruto de una convicción, una necesidad y un esfuerzo. Del texto, sin firma del catálogo, son estas líneas: «La obra de Bielsa Pina no es otra que la evocación de los fantasmas que surgen del silencio, ilusiones fantásticas que flotan en el ambiente como sombras de realidades ocultas. La obra de Bielsa es la en-

carnación de un mundo de sensibilidad y de raíces tremendamente humanas, no es una obra de azar». El trabajo de Antonio Mesa representa una búsqueda extremadamente original. En ella, la tensión creadora ha prescindido de todo tipo de anécdota, de cualquier sombra de adorno, para dirigirse a lo esencial. Sirviéndose de materiales como los clavos, la madera y el espejo crea una atmósfera que convoca un mundo de irrealidad y de certeza, incontaminado y consecuente, de gran audacia plástica. Del texto que acompaña a su presentación son estas líneas de Miguel García de Sáez: «Antonio Mesa ha encontrado su verdad y bracea con ella. Se desespera, pero crea estética y vida. Sus cuadros son mucho más que una novedosa composición en la que los verdes luchan entre cándidos azules o mórbidos rosas. Sus cuadros tienen un verbo enjuto y herido». El caso de Lolita Rodríguez es el de una pintora naif en estado puro, que realiza sus cuadros dejándose llevar por su necesidad de que quede constancia de las cosas y de los recuerdos que le han impresionado. El color y la línea estallan en secuencias de optimismo. En uno de los testimonios del catálogo dice Arnaldo Puig: «Lolita Rodríguez expende este tipo irreal de pasaportes, sus dibujos y pinturas borrachos de color, que nos hacen pensar y nos dejan entrever que el cielo debe ser algo así, es decir, lo que no es la tierra». La exposición se complementa con un pase de diapositivas en las que se penetra en el ambiente del artista, como clave de su obra.

A. Linde ha ido recogiendo, en su deambular cotidiano, trozos de madera y de hojalata y aceptando la forma como han llegado hasta él, los ha utilizado de soporte para realizar sus pinturas. El resultado de su trabajo lo ha expuesto en la galería Taller de Picasso. Estas obras recuerdan las telas y pinturas de algunos pueblos primitivos y tienen cierto punto de contacto con la obra desmitificadora de un creador como Gaston Chaissac, posiblemente no buscado adrede, aunque se mantiene a una respetable distancia, en cuanto a la calidad de los resultados. No obstante, la exposición siquiera sea como síntoma, no carece de interés.

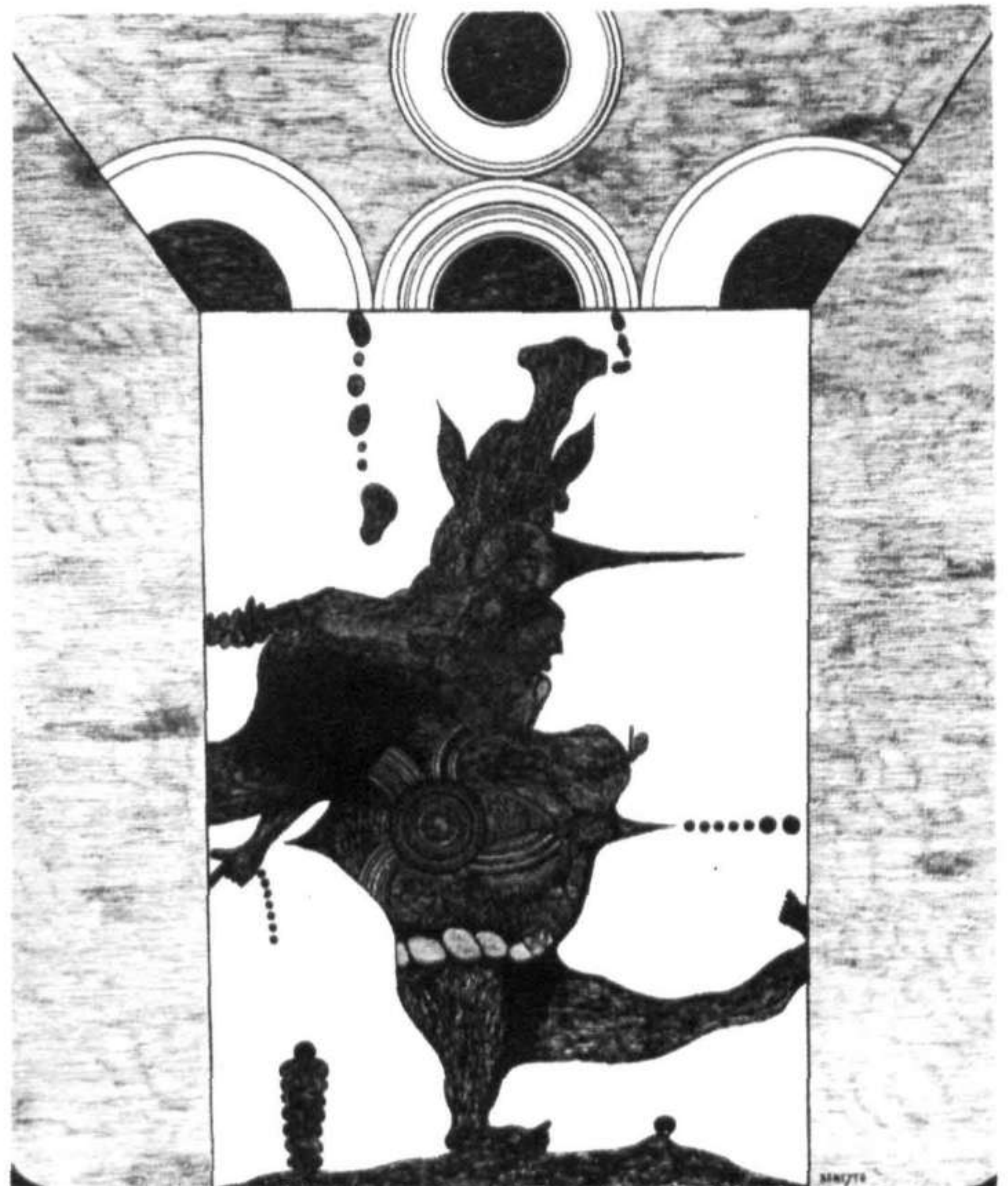
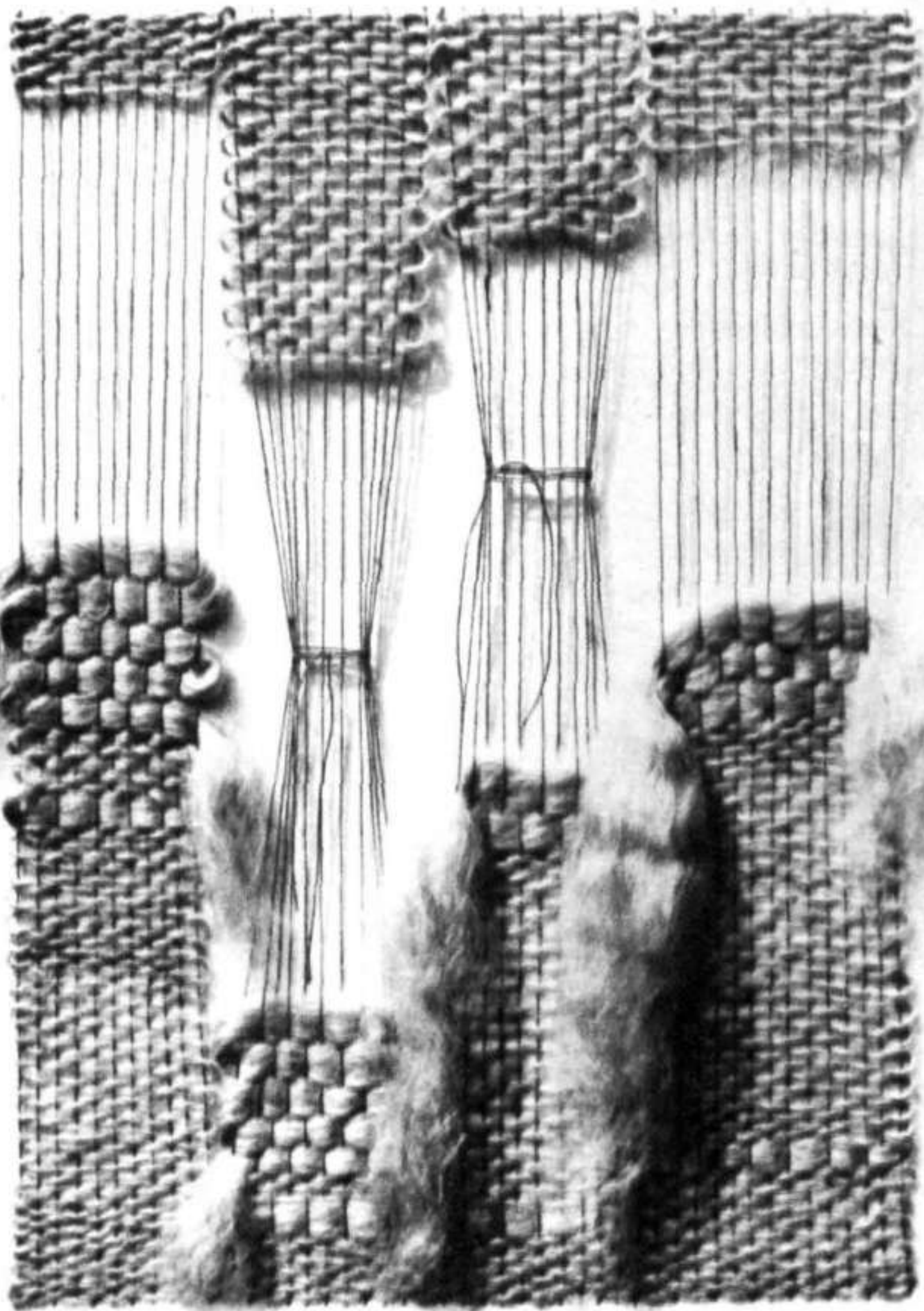
Con el título «El Papel y el Arte Popular», y procedente de la colección de arte popular de Juan Ramírez de Lucas, se han exhibido hasta ochocientas piezas, que todas ellas tienen como materia fundamental o exclusiva el papel, en la exposición presentada en el Colegio de Arquitectos de Cataluña y Baleares. El catálogo de la exposición, redactado por el propio coleccionista, termina con estas palabras: «Papeles que pronto se rompen, que pronto los decolora la luz, que los destruye el viento. El arte en papel es el más efímero de todos, precisamente por la poca consistencia de la materia con que se hace. Pero que sea poco consistente no quiere decir que no sea bello y deslumbrante. La demostración está en la presente exposición, para la cual se han seleccionado muestras muy diversas de cuanto se hace en papel para el pueblo y por el pueblo en los diversos países. Papeles recortados, modelados, superpuestos, trenzados, pin-

tados, tan trabajados a veces que adquieren el aspecto de otras materias más duraderas, pero que en esencia siguen siendo papel. Papel del que el pueblo hace un uso multicolor y festivo en todos los rincones del mundo». Las piezas, llenas de un encanto popular ofrecen una extraordinaria variedad y riqueza de temas, siempre referidas a circunstancias populares y están representados diversos países: España, México, Japón, Portugal, China, Tíbet, Tailandia, Birmania, Alemania, Austria, Suiza, Argelia, Rusia, Indonesia, Perú, Dinamarca, Egipto, Formosa, Holanda, Estados Unidos, Kenia. El conjunto reunido por Ramírez de Lucas, a lo largo de los años y de sus viajes por el mundo, es una parte de su colección que acoge unas nueve mil piezas, y es uno de los más importantes conjuntos que existen, de arte popular. La exposición, presentada con extraordinario gusto, es una auténtica fiesta para el espectador.

La obra del mexicano Edmundo Aquino en la Galería Pecaníns es el testimonio de una sensibilidad que trasmuta lo real con una visión de carácter expresionista. De este modo acentúa los rasgos lineales de los seres y de los objetos de forma que la mancha tiende a trasmutarse en signos caligráficos, no reconocibles, ni asimilables a un determinado modelo, sino que son la creación que se corresponde con la necesidad de comunicación y testimonio que procede del ser interior del artista, estimulado por las suscitaciones de la realidad.

La colectiva en Galería Laitena ha reunido obras de Alba, Alvar, Aleu, Avia, Barjola, Bores, Castillo, Charbonnier,

MARIA TERESA CODIME.



ANTONIO BONEYTO.

Coutaud, Colmeiro, Domínguez, Fernández, García-Llort, Guanse, Miró, Manolo Hugué Niebla, Olivares, Orozco, Pacheco, Pelayo, Toral, Torres-Monso y de Vargas. Nombres internacionalmente famosos alternan con otros que lo son a escala nacional y con jóvenes que están llamados a representar un destacado papel en el mundo del arte, ya que también en estos casos sus obras son, en líneas generales, de una indudable calidad que se corresponde con la realidad de su trabajo en marcha.

Miguel Conde, mexicano, aunque nacido en Pittsburg, Pensilvania, en 1939, y formado también en los Estados Unidos ha expuesto sus cuadros en Galería de Arte Sarrió. A propósito de su obra dice Daniel Giralt-Miracle en la presentación de su catálogo: «Miguel Conde representa a nuestro juicio, este mundo fantástico que tanto Vargas Llosa como José Donoso han descrito de un modo tan original, traspuesto a la pintura. Sólo que él inventa una nueva mitología, su propia mitografía, probablemente surgida de la antigua, de la que su país y tantas naciones latinoamericanas siempre han tenido y sentido en el substrato de la cultura». Es una pintura que reúne en su forma de expresión el alcaloide de varias escuelas contemporáneas, desde el realismo mágico, pasando por el expresionismo y el informalismo, con elementos del fauvismo, el surrealismo y la nueva figuración, hacia donde viene a desembocar. Pero esencialmente es una obra de trasfondo satírico, eminentemente plástica, que se vale de todo aquello que puede ayudarle en su realización. Sus cuadros, de una gran libertad de composición, poseen un color vivo, que aúna la agresividad de sus tonos con una sutil delicadeza. La línea del dibujo es de una espontánea libertad y parece moverse

sobre el fondo del color, que en ningún momento disminuye la agilidad del dibujo. Aunque posea un mundo personal, al buscarle referencias plásticas a las obras de Manuel Conde podríamos ir desde un Arcimboldo hasta un Willem de Koning. El sentido del color, del impacto expresivo de la mancha está unido a una intención crítica y lúdica también, como si en sus escenas hubiera un trasfondo de circo y de manicomio.

En Galería 42, una colectiva de obra gráfica, en lo que se ha especializado esta galería, agrupa los nombres de Adserá, Aguadé, Artigau, Bechtold, Bonifacio, Canogar, Castillo, Equipo Crónica, Cuixart, Chillida, Gabino, Hartung, Heras, Hernández-Pijuán, Hinterreiter, Hurtunam Kunkel, Marca Rello, Micus, Millares, Miró, Lucio Muñoz, Puigros, Quijada, Saura, Sempere, Serra de Rivera, Bob Smith, Subirachs, Tapies, Usandizaga y Vila. Un conjunto realmente importante.

La obra textil de María Teresa Codina ha merecido el siguiente poema de Alberto Sartoris: «Un poème textile dans l'espace. Les signes de l'âge sont effacés / et ceux du futur se / métamorphosent lorsque le / créateur et son oeuvre ont / été soumis valablement à la / double épreuve de la / tradition sélective et de l'esprit / pénétrant événements / nouveaux, pour dresser dans / l'espace l'image saisissante / de l'incommensurable et de / l'infini de l'art». Su exposición en Galería Dau al Set ha sido, sin duda, un destacado acontecimiento artístico. María Teresa Codina es esencialmente una creadora, cuyo dominio técnico le sirve para darles forma a sus sueños. Su obra rompe las barreras de los géneros y el tapiz, como tal, que lo realiza con originalidad y sensibilidad, le da paso a la escultura. Una escultura que como las de Calder, pero con materiales textiles, en lugar de metálicos, coordina con los elementos de la naturaleza. Los árboles, el viento, la lluvia, las nubes, son las realidades que evoca, con las que se penetra. Su mundo plástico está realizado a base sobre todo de sutileza, de sentido del material. En ocasiones casi aparentemente no hace otra cosa que presentarlo virgen, pero en su elección, en la que hay un largo proceso de eliminación de todo lo accidental y retórico, potencia lo elegido a la categoría de lo artístico. Esencialmente poeta de la materia en cierto modo su obra se sitúa en un lugar paralelo a la de Duchamp, pero muy lejos del nihilismo de este gran creador (por abstención en tantos casos), la suya está plena de optimismo. Un sentido popular de la creación va en ella unido a la investigación de carácter vanguardista, de la misma forma que lo artístico se une con lo artesanal. Y de esta forma consigue una obra plena de frescura y de vitalidad que en muchas ocasiones, con muy simples elementos, alcanza una gran expresividad, exenta de retórica.

La Galería Lleonart ha iniciado sus actividades en la presente temporada con la colectiva «Selección 74», en la que ha brindado la oportunidad de exponer a los jóvenes artistas, ninguno excede de los veintiún años, F. Fidalgo, Jordi Mir Gisbert, Pablo Rodríguez, y Ucles, pintores, y a la escultora Elisabeth Morgui. El conjunto es de una digna calidad y cada uno de estos jóvenes, que dan claras muestras de poseer una personalidad, ofrecen una obra abierta a posibles futuros desarrollos. Una ocasión que ha ofrecido la sala a artistas noveles desvinculados todavía de los circuitos comerciales y artísticos.

La exposición de Arte Virreinal de Bolivia, ofrecida al público en el Palacio de la Virreina, ha sido un aconteci-

miento artístico de grandísimo interés. El conjunto de treinta y cinco obras, anónimas y firmadas, de los siglos XVII y XVIII pertenecen a colecciones como la de Antonio Mariaca, de la Paz, Museo Nacional de Arte (La Paz), Museo de San Francisco (La Paz), Museo Nacional de Arte y Colección del Banco Central de Bolivia y una obra, *San José*, pintada por un seguidor de Herrera y Velarde, de una colección particular de La Paz. Reunido el total con un acertado criterio, los cuadros dan una espléndida impresión de cómo floreció el arte en estos siglos, en lo que fue el territorio de la Audiencia de Charcas. Estos pintores, influidos por el arte europeo, y procedentes de Europa algunos de ellos, seguían de cerca o de lejos a algunos maestros del viejo continente, pero el medio en que realizaban su obra influyó de forma que, sin dejar de reconocerse las huellas de los modelos ideales, la realización quedó marcada por el sello del lugar donde fuera creada. El resultado fue que dentro del manierismo y del barroco, floreció el arte de forma que la escuela, la academia, el oficio que poseían estos pintores se empapó de una dosis de popularismo que impregna de un encanto incomparable a estas obras. El candor de la mejor estirpe, la espontaneidad, la gracia están presentes en ellas, tanto cuando son de autor anónimo como cuando están firmadas. Entre los artistas conocidos figuran Gregorio Gamarra, Melchor Pérez Holguín, Gaspar Miguel de Berrio, Nicolás Ecoz, más las pertenecientes al círculo de Bernardo Bitti, círculo de Gamarra, seguidor de Herrera y Velarde, imitador de Leonardo Flores, anónimos potosinos, anónimos de la escuela Colla, anónimos de la escuela del Collao, anónimos y anónimos populares. El encanto principal de estas obras no reside en la indudable maestría de pintores como Gregorio de Gamarra o Melchor Pérez Huguín, sino en que tanto éstos, como los demás y los cuadros anónimos están animados de la evidencia de que el artista realizó estas obras bajo el impulso de la inspiración, respondiendo sobre todo a una necesidad de expresarse a través de la pintura. Todas ellas poseen una gran libertad de expresión, aunque se ciñan a temas muy concretos. Todas las obras expuestas son de carácter religioso, sólo hay un retrato, de pequeñas dimensiones, de autor anónimo, el Retrato de Campos, Obispo de La Paz, pintado hacia 1780. Retrato de una finura expresiva y de una delicadeza que hacen de él una auténtica joya. Lo popular en él está robustecido con la maestría, con el dominio técnico del pintor que lo realizara. Cuando en alguno de estos cuadros, tal *Santa Casilda*, de autor anónimo de la escuela Colla, ofrece detalles de deficiente realización, en cuanto a la técnica, estos escollos quedan ampliamente salvados por la gracia poética que no falta nunca en este conjunto, que sobre la calidad intrínseca de la pintura que reúne, posee un valor que parece ir más allá de lo estrictamente artístico en sí, pues estas obras, más que por el hecho de estar bien pintadas, atraen por el «duende» que cada una de ellas posee, y que se potencia en relación con las demás. También es justo resaltar el hecho de que bastantes de estas obras estén encuadradas en bellísimos marcos de época, que en sí mismos ya son destacadas obras de arte y que la ambientación de las salas ha sido un acierto de fidelidad y de buen gusto. El catálogo editado con este motivo ha quedado también a la altura de las circunstancias.

ANTONIO FERNANDEZ MOLINA



# ANTIGÜEDADES Y SUBASTAS

Octubre marca, tradicionalmente, la apertura de un nuevo ciclo en el mundo artístico. Y este octubre, el de 1974, aparece coronado por una interrogación en lo que respecta al comercio de obras de arte. La delicada coyuntura económica, a escala mundial, hace que la actitud de compradores y vendedores resulte imprevisible. No somos alarmistas en cuanto a la demanda, porque el dinero razonable y razonadamente dedicado a la adquisición de obras de arte no rinde tributo al consumo, sino al ahorro. La pieza de categoría, desde el cuadro hasta la porcelana, se ha mostrado —en otras circunstancias semejantes— como uno de los valores más sólidos; acaso como el único capaz de salir, tras una crisis, no ya intacto, sino revalorizado. Pero no parece superfluo que repitamos una vez más lo que viene siendo, desde el comienzo de nuestras crónicas, un consejo machacón y vehemente: sólo lo bueno permanece; sólo lo sincero sobrenada en la torrentera de la moda; sólo aquello adquirido para complacencia de nuestra sensibilidad artística, acaba por compensar también nuestras apetencias de beneficio. Y lo bueno no es una tendencia, ni una firma, ni un tema pictórico, ni una obra apoyada por abundante bibliografía, ni siquiera lo que más se paga en el mercado. Lo bueno puede participar de todo esto —y bien está que así sea—, pero no depende de ello. Libros, fama, nombre, precio, son elementos circunstanciales. La obra cumbre de un maestro menor supera al esbozo de circunstancias firmado por un nombre estelar, y la humilde cerámica puede tener más valor intrínseco que el gran lienzo del retratista de moda.

Estamos —es nuestra esperanza— ante un momento más selectivo que crítico. Más purgatorio

que aniquilación. Si se hundieren muchas esperanzas, culpa será de la ambición que no del arte. Resulta curioso que el verdadero amor sea más prudente que la avaricia. Viene aquí al caso —ejemplo de fácil moraleja— una historia que acabamos de conocer; la historia de un joven matrimonio de coleccionistas que, hace unos años, no sobrados de dinero, prefirieron decorar su casa con buena cerámica que con malos cuadros. Hoy poseen, decuplicada en su valor, una colección de loza de Alcora importante, seria y completa.

Húndanse en buena hora las famas publicitariamente cimentadas; tiemblen los coleccionistas de pacotilla; véanse las salas de subastas obligadas a ofrecer menos y mejores lotes. Nada de eso será una crisis, sino una depuración.

## Los anticuarios

Con sabiduría aquilatada por experiencias y generaciones, los anticuarios, los buenos anticuarios —que nada tienen en común con el chamarilero ni con el «snob»— parecen haber contemplado, desde un balcón de impasibilidad, los modos y las modas. Han comprado, muchas veces contra corriente, en las mismas subastas, y nos atrevemos a sospechar que también han utilizado en ocasiones la fácil tribuna de la subasta pública para desembarazarse de alguna morralla artística que inquietaba su sensibilidad de conocedores. Hoy nos llega la noticia de que preparan una magna exposición. Probablemente se inaugurará, a finales de noviembre, en el dignísimo marco del Palacio de Congresos y Exposiciones de Madrid. Recordamos el éxito de la celebrada, hace aproximadamente diez años, en el Casón del Buen Retiro. En di-

ciembre del pasado año, en un coloquio que mantuvimos en el Tercer Programa de Radio Nacional de España, nos permitimos rogar al presidente del Grupo, señor Romero, que se repitiese la experiencia. Nos honra saber que ya está en vías de realización. Querriamos para España una Feria del Anticuariado, periódica y seria, como existe en la mayor parte de los países europeos.

Según las primeras noticias que nos llegan, esta vez la exposición no será colectiva, sino individualizada y se prevé la posibilidad de ventas. No se nos escapa la multitud de dificultades que supone una coordinación de tantos intereses y el sacrificio económico que para muchos anticuarios supondrá el concurrir a la muestra. Sacrificio que acaso algunos de ellos no puedan afrontar. Pero deseamos que cada decisión de participar o de abstenerse se tome en función de supuestos reales y cuidadosamente contrastados. Nunca en recelos profesionales que no tienen razón de ser. El éxito de la exposición no será sólo el triunfo de unos pocos; será, sobre todo, el de un cuerpo y habrá de repercutir sobre los grandes y sobre los más modestos.

Si el acontecimiento se produce —como esperamos—, dedicaremos una o dos crónicas completas a su minuciosa descripción.

## Las subastas

En el momento de cerrar esta crónica, forzados por necesidades de programación, no se han celebrado aún subastas importantes. El mes próximo podremos contar a nuestros lectores lo que haya sucedido.

J. M. CARRASCAL MUÑOZ

# VIDA MUSICAL

Al empezar en Madrid la temporada 1974-75, un hecho comentado, discutido, pero generalmente aplaudido, ha sido la vuelta de los conciertos de la Orquesta Sinfónica de R.-TV. E. al marco del Teatro Real. Los verdaderos aficionados deben estar de enhorabuena, pues nuestra estupenda orquesta se va a mover en un medio que favorece el desarrollo de sus auténticas posibilidades. Fuimos muchos los que señalamos la mala acústica —en lo que se refiere a la música— del Palacio de Congresos y Exposiciones. Es posible que tengan razón quienes dicen que la del Real no es perfecta —faltaría ponernos de acuerdo sobre lo que entendemos por ese término—, pero todo el mundo reconoce que resulta brillante, clara para la distinción de los timbres y sensible hasta el extremo de que un director puede permitirse los más sutiles pianísimos sin que se pierda una nota. La única dificultad del Teatro Real, mientras sea sala de conciertos, es la que se deriva del automóvil, nuestro gran tirano. El Palacio de Congresos cuenta con la comodidad de su propio aparcamiento. Para el Real no son suficientes, ni mucho menos, los próximos aparcamientos públicos, con la circunstancia agravante, comprobada muchas veces, de que una guardia municipal que se afana por facilitar el estacionamiento de vehículos alrededor de los estadios, se ocupa sistemáticamente del envío de la odiada grúa a la plaza de Oriente, para dedicarse a la caza del coche que allí han dejado los sufridos filarmónicos. El Ayuntamiento de Madrid debía participar también en los acuerdos.

Es de esperar que la acción conjunta de los Ministerios de

Educación y de Información, a través de sus departamentos respectivos, no termine en el uso de una sala o la difusión televisada de los conciertos de la Nacional. La política musical tiene muchos y variados aspectos, que deben tomarse desde el punto de vista de la colaboración. Si lo que se ha conseguido es importante, no hay que olvidar que existen otros muchos temas que pueden ser abordados con grandes probabilidades de éxito.

El III Festival Internacional de Danza, desarrollado, como de costumbre, en el Teatro de la Zarzuela, y organizado por el Ministerio de Información, con la colaboración del Ayuntamiento, se ha presentado este año muy apretado de actos variadísimos e interesantes. Puede afirmarse que el programa general no dejaba fuera ningún estilo coreográfico vigente, desde el ballet más clásico a los espectáculos de vanguardia, pasando por el baile español.

Coincidiendo con el Festival se presentó en el gran escenario del Palacio de los Deportes el Ballet Siberiano Krasnoiarsk, que presenta un espectáculo comercial, en el mejor sentido de la palabra. El ritmo escénico se mantiene del principio al final, gracias a un montaje acertado en todos sus aspectos y a la sorprendente perfección técnica del conjunto. Los factores folklóricos, en danza y música, están muy estilizados, e incluso influidos en ciertos momentos por líneas que se encuentran lejos, no sólo de lo autóctono siberiano, sino también de lo ruso-europeo. Cuando los modernos músicos soviéticos quieren hacer algo ligero, les sale una especie de tardía consecuencia de las comedias musicales americanas, que alcanzaron la difusión mundial hace 40 años. En esta ocasión, hay números que recuerdan demasiado a las revistas escénicas occidentales, pero con una gracia en el movimiento y una justeza cronométrica que éstas no alcanzan casi nunca.

El London Festival Ballet, gran organización que sabe se-

guir las mejores tradiciones sin dejar de interesarse por los estilos más avanzados, presentó, para inaugurar el Festival Internacional, dos programas un poco desequilibrados. La puesta en escena de «Giselle», de Adam, nos hizo pensar que el ballet romántico, el típico ballet con argumento, es uno de los géneros escénicos que han sufrido mayor deterioro con el tiempo. Aquella música que era poco más que un pretexto para la coreografía, ha perdido completamente su valor estético. El tema argumental y la necesidad de la ingenua mímica son causa de que hoy veamos estas obras un poco como piezas de museo. Sólo llegan a interesarnos cuando el virtuosismo de los bailarines es muy grande, cosa que afortunadamente sucede en el caso del London Festival Ballet. El espectáculo sin argumento y sobre una música valiosa, aunque no esté muy bien interpretada, se mantiene en todo su encanto. Un ejemplo: «Las Sifides». Los artistas ingleses presentaron otros cuadros de distintas tendencias, para rubricar su actuación con unas «Danzas del Príncipe Igor» bastante necesitadas de renovación plástica.

Hace dos años el público de Madrid vio, por primera vez, dentro del primer festival internacional celebrado, al Nikolais Dance Theatre. La impresión fue muy grande y se tradujo en un gran éxito, lo mismo que en esta nueva presentación. En el teatro del polifacético, imaginativo y fantástico Alwin Nikolais, es éste interesante personaje el autor de todo: coreografía, vestuario, música y luminotecnia. Así logra un espectáculo completo, cuyas partes no podrían separarse. Lo sonoro, por ejemplo, muy bien realizado electrónicamente con elementos también de música concreta, es un fondo rítmico para el movimiento, que no valdría mucho si lo considerásemos aisladamente en su valor musical. Se ha hablado de deshumanización en el arte de Nikolais, pero el hombre es tanto más humano cuanto menos se funda en la Na-



LONDON FESTIVAL BALLET.

turalidad o en lo que le rodea y más penetra en sí mismo, porque entonces es cuando exalta en mayor grado su propio poder creador. Nikolais busca, en cierta forma, la geometrización de los movimientos humanos, con la fundamental ayuda del vestuario. Cuando utiliza bandas elásticas o sacos que ocultan al bailarín, busca como una escultura abstracta en movimiento. A esto se añaden las proyecciones luminosas, que logran efectos insospechados y hasta consiguen «vestir» a los miembros del ballet modificando su aspecto corporal. El resultado es de gran originali-

dad y belleza. Los números primeros que concibió Nikolais están más fundados en los recursos que varían el aspecto corporal. Sus últimos grandes ballets, como «Foreplay» o «Cross-Fade», tienen su mayor fundamento en lo lumínico.

Hay países, como España o Méjico, en los que parece obligada la referencia al folklore cuando se trata de danza. El Ballet Nacional de Méjico es muestra de que ese importante arte puede quedar desligado casi por completo de las esencias autóctonas. Se debe aplaudir la iniciativa y gran parte de lo con-

seguido, aunque este ballet mejicano se resiente de un exceso de retórica. Sus dirigentes deben volver la mirada a las fuentes de la sencillez, sin intentar siempre ser transcendentales. Las coreografías resultan, en muchos aspectos, demasiado pretenciosas, aunque adquieran valor por el entusiasmo y la disciplina que muestran los elementos de la compañía. El Ballet Nacional de Méjico actúa con grabaciones, no siempre de buena calidad. El éxito, sino muy entusiasta, fue señalado.

CARLOS GOMEZ AMAT

# NOTICARIO INTERNACIONAL

## ESCUELA DE PAISAJE

En Francia, y para la enseñanza paisajista, está prevista la creación de una nueva institución llamada «Escuela Nacional Superior del Paisaje», que deberá, en la prolongación de la antigua sección de paisaje, asegurar, en el más alto nivel, la formación de los futuros paisajistas, de los que Francia tiene necesidad. La Escuela —cuyas modalidades de reclutamiento serán también fijadas por decreto— recibirá alumnos llegados al nivel de un diploma de estudios universitarios generales (D. E. U. G.).

La duración de los estudios será de tres años, seguido de un cursillo profesional. La Escuela recibirá igualmente, en tercer curso, a los alumnos llegados al final del segundo ciclo a nivel de maestría. El título de paisajista D. P. L. G. será otorgado a los candidatos recibidos en los exámenes finales. Por último, los alumnos de las escuelas nacionales superiores agronómicas que deseen adquirir una especialización paisajista después de obtener su diploma de agronomía general al final del segundo ciclo de enseñanza superior, podrán continuar sus estudios en la Escuela Nacional Superior de Paisajes durante un año. La titulación, cumplido con éxito el curso, será equivalente al diploma de agronomía exigido para obtener el título de ingeniero agrónomo sección «Paisaje». Tendrá además la posibilidad, después de haber seguido el curso profesional, de presentarse a las pruebas finales que dan derecho al título de «Paisajista D. P. L. G.».

Se proyecta también crear, en el marco de la Escuela Superior de Horticultura, una sección dedicada a la «Protección de los vegetales». Esta sección tendría una doble misión: asegurar la preparación del diploma de agronomía superior, «Protección de los cultivos» (los alumnos de la E. S. N. A. interesados por esta especialización podrán ir a Versalles para seguir los cursos correspondientes a este primer curso del tercer ciclo), y al tiempo encargarse de algunas enseñanzas dadas actualmente en la Escuela

Superior de Ciencias Agronómicas Aplicadas, de la ciudad de Dijon, y de interés para los alumnos funcionarios que se destinan al servicio de protección de los vegetales.

## PINTURA ESPAÑOLA EN MEXICO

El secretario general del Instituto de Cultura Hispánica, don Carlos Abella, ha celebrado en México, durante su reciente viaje al país, distintas entrevistas con los miembros del Instituto en la capital mexicana, Puebla y Guadalajara, sobre la conveniencia de activar la presencia de Cultura Hispánica en las Universidades de México y de organizar exposiciones de arte español en suelo mexicano, especialmente de la pintura española del siglo XIX. Se tiene ya proyectado para el bienio 1975-1976 una exposición en cuatro grandes ciudades de Hispanoamérica —entre las que se supone que se encuentre México—, que será una muestra global de las artes plásticas españolas e iberoamericanas.

## HALLAZGO ARQUEOLOGICO

Una cabeza de bronce que representa al dios griego Poseidón ha sido descubierta por hombres-rana en el lecho de un río, en cuyas riberas se levantaba la antigua colonia griega de Poseidonio, actual Pestum, a cincuenta kilómetros al sur de Nápoles. La obra parece pertenecer al siglo V antes de Jesucristo, según estimación de los arqueólogos que examinaron la obra. De gran belleza, presenta la cabeza barbuda del dios de las aguas —Neptuno en el panteón romano— de austera serenidad. La escultura entera, a juzgar por las medidas de la cabeza, debía ser de tamaño natural. Los expertos creen que la estatua estaba en el célebre templo de Hera, que se hallaba en la desembocadura del río. Es la primera vez, subrayan dichos expertos, que se encuentra en Pestum una obra antigua en material de bronce.

## DUNOYER DE SEGONZAC

André Dunoyer de Segonzac, decano de la pintura francesa tradicional, ha muerto en París a los noventa años de edad. Para él, los verdaderos artistas eran, ante todo, los sensibles al acento de verdad desprendida de las obras de arte. La emoción verdadera, decía Dunoyer de Segonzac, es la que confiere a la obra de arte la calidad y la duración. En 1902, Dunoyer entró en la Escuela de Bellas Artes de París, viajando después por Italia, España y África del Norte. De regreso a la capital francesa, expuso en el Salón de los Independientes y más tarde en el Salón de Otoño. Sufrió también la influencia cubista, de la que se desprendió más tarde. Segonzac, cuya obra ocupa plaza en numerosos museos, recibió grandes premios internacionales: el Premio Carnegie, en 1933; Medalla de Oro de la Bienal de Venecia; la Medalla de la Villa de París, en 1964... Dunoyer de Segonzac era miembro de la Academia de Bellas Artes de París.

## CUPULA DE SAN PEDRO

En la cúpula de la basílica romana de San Pedro, obra famosa de Miguel Ángel, han comenzado los trabajos de reforzamiento de las estructuras superiores que sujetan la gran cruz metálica y el pararrayos situados sobre la esfera que domina el templo, a 143 metros de altura. Según ha precisado el jefe del departamento técnico de la «Reverenda fábrica de San Pietro» —el organismo vaticano que se ocupa del cuidado de la basílica—, se trata de obras de manutención normal dedicadas esta vez a la cruz existente desde hace casi cuatro siglos, es decir, desde cuando fue terminada la cúpula que Miguel Ángel diseñó en la mitad del siglo XVI.

## POBLADO PREHISTORICO

Un poblado prehistórico formado por una estructura de piedra en forma tronco-cónica de unos

treinta metros de diámetro y de una serie de piedras irregulares esparcidas sobre una superficie de mil metros cuadrados, ha sido descubierto en el fondo del lago de Bracciano, a unos veinticinco kilómetros de Roma. El anuncio ha sido formulado por el geólogo Lamberto Ferriricchi, en el curso del primer simposio nacional del Comité Italiano de Investigaciones y Estudios Subacuáticos celebrado en la Universidad romana.

Según ha explicado el citado investigador, la estructura en piedra del pueblo descubierto, que se halla a unos seis metros de profundidad, hace pensar en la existencia de una fortaleza o en los fundamentos de un edificio particularmente sólido, y es idéntica a la descubierta hace quince años en el lago de Bolsena, en el pueblo palafítico del «Gran Carro».

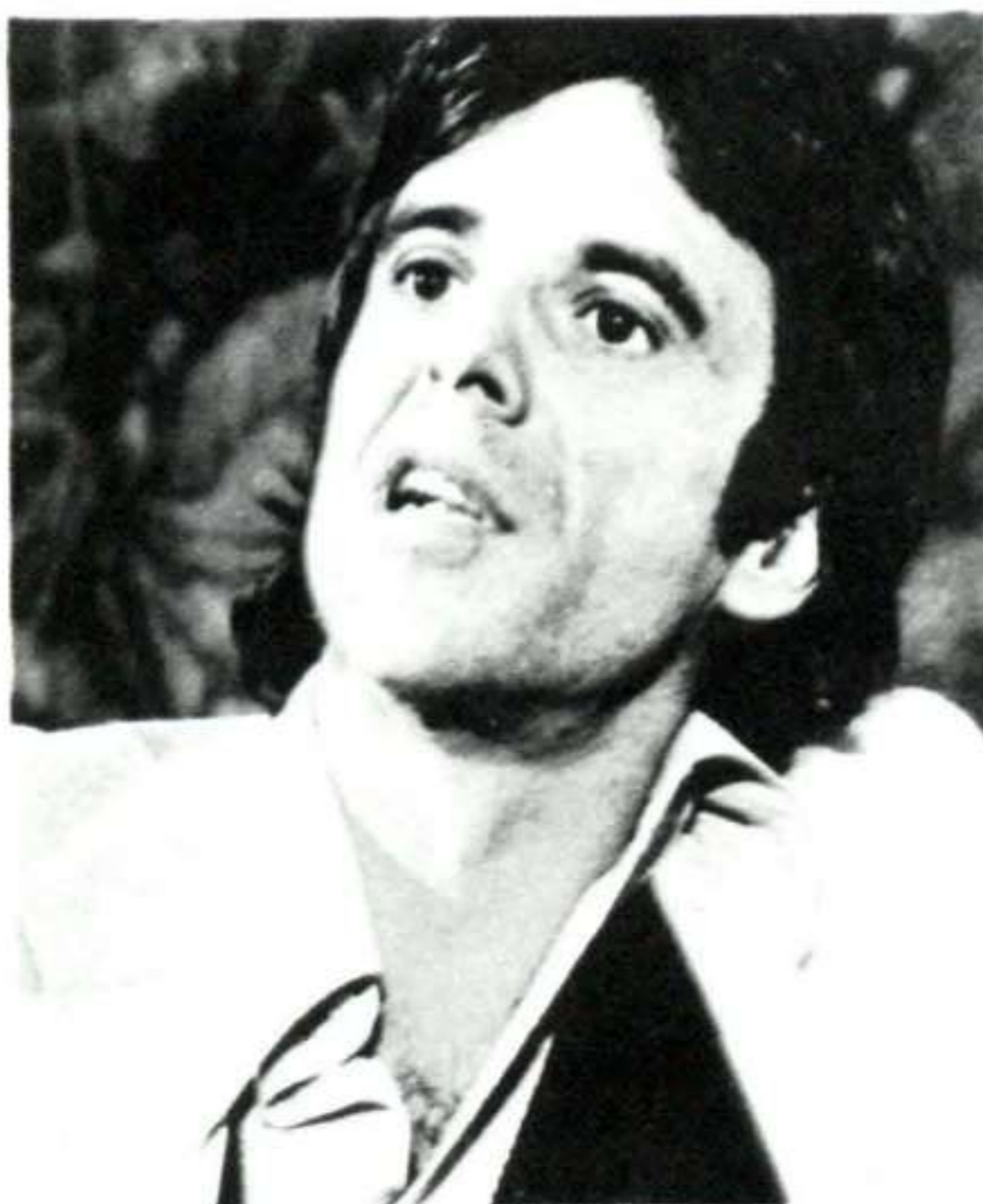
### FERNANDEZ ALBA, EN COLOMBIA

Invitado por la Sociedad Colombiana de Arquitectos, y para dictar distintas lecciones en torno a «Las tendencias actuales de la arquitectura», en las Facultades colombianas de Bogotá, Medellín, Cali y Barranquilla, ha visitado Colombia el arquitecto y catedrático de la Escuela de Arquitectura de Madrid, Antonio Fernández Alba. Con Stirling y Gian Carlo di Carlo, Fernández Alba centró la atención arquitectónicamente cultural del ciclo de «Actualización y ampliación de conocimientos», que se dictan durante el actual curso en las citadas Facultades de Arquitectura. Con grupos de cincuenta arquitectos en cada una de dichas Facultades, la Sociedad Colombiana de Arquitectura aspira, según sus propias informaciones, a vincular a este programa a no menos de dos mil arquitectos durante los próximos cinco años de realización de dos ciclos anuales.

Fernández Alba, al igual que los famosos arquitectos Le Corbusier, Wierner, José Luis Sert, Candilis, fue nombrado miembro honorario de la Sociedad Colombiana de Arquitectos, que celebra actualmente el XL aniversario de su fundación.

### RICARDO BOFILL

Ricardo Bofill, joven arquitecto barcelonés, ha sido designado por el Gobierno francés para dirigir un equipo que propondrá medidas concretas para elevar el nivel de la



arquitectura en Francia a través del proyecto de un jardín para Les Halles, antiguos mercados centrales de la capital francesa.

El Presidente de la República, Valery Giscard d'Estaing, ha escogido personalmente la idea de Bofill entre los proyectos de espacios verdes para Les Halles, presentados por diversos arquitectos internacionales. Según la prensa francesa, Bofill es uno de los cinco arquitectos que cuentan hoy en el mundo. Por su parte, el arquitecto barcelonés se ha limitado a explicar que los jardines de Les Halles serán un lugar «con el que sueñan todos los parisienses. He tratado de trabajar en relación con estos sueños —añadió—. El arquitecto artista es un medium. Debe dedicarse a una interpretación del subconsciente colectivo para acabar traduciendo en formas».

Bofill será el animador de un grupo de arquitectos, poetas, escritores y sociólogos encargados por el Gobierno de Francia de reflexionar sobre la situación de la arquitectura francesa. El equipo se dedicará, sobre todo, a la investigación de proyectos públicos: calles, jardines, plazas e incluso autopistas. Bofill ha prometido «acabar con el bloque racionalista que ha convertido la arquitectura en una cosa horrorosa y triste». El arquitecto español promete «reconciliar a los franceses con la arquitectura, porque la arquitectura es un arte y los especialistas deben recoger los deseos del hombre de la calle».

Para contribuir a la educación del público, Ricardo Bofill ha propuesto la creación en Francia de un museo de arquitectura, que sería, al mismo tiempo, un centro de documentación e investigación arquitectónica.

### PROFESOR MARAINATOS

El arqueólogo y académico griego Spyridon Marainatos resultó muerto a consecuencia de una caída mientras dirigía unas excavaciones en la isla helénica de Santorín. El profesor Marainatos, de setenta y tres años de edad, se hizo famoso por el descubrimiento de una serie de frescos en la isla volcánica de Santorín, en el mar Egeo, a los que había señalado como el último vestigio de un desconocido continente sumergido.

### COMITE RENOIR

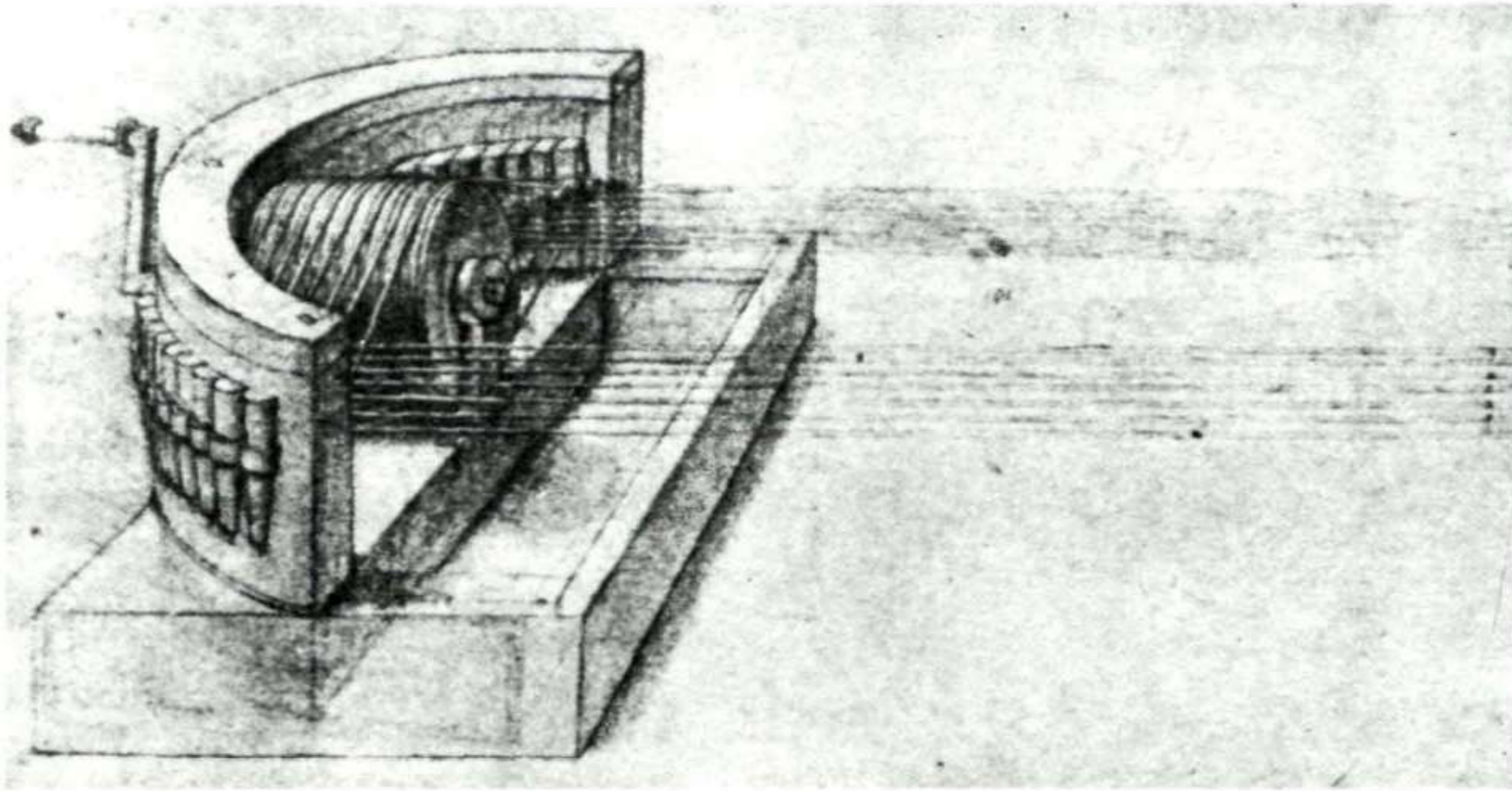
Un Comité fundado y animado por Paul Renoir, uno de los nietos del famoso pintor impresionista, ha sido instalado en el Museo de Montmartre, de París, en la rue Carnot, en el mismo lugar en donde August Renoir pintó su famoso «Moulin de la Galette». Este Comité tendrá como principal objetivo dar a conocer la vida y la obra de Renoir, hacer un inventario de sus obras bajo el control de una comisión permanente, descubrir los cuadros falsos atribuidos a Renoir y reconocerlos como tales por la comisión permanente del mismo.

La primera manifestación del Comité fue una exposición consagrada a «Renoir íntimo», presentada en el Museo de Montmartre, al mismo tiempo que en el Grand Palais se conmemoran los primeros cien años del Impresionismo.

### LOS «CODICES» DE LEONARDO

El Museo de Historia y Tecnología de la Institución Smithsonian, de Washington, expone hasta fines del año actual los ya famosos «Códices de Madrid», de Leonardo de Vinci, propiedad de nuestra Biblioteca Nacional, y que es la exposición más completa que se recuerda de manuscritos originales de Leonardo, que han sido ya reproducidos por una editorial norteamericana y puestos a la venta en cinco volúmenes al precio de 750 dólares.

Un crítico alemán, el profesor de la Universidad de Munich, Ludwig Heydenreich, señaló en la conferencia inaugural de la exposición que los manuscritos leonardescos eran «una mina de oro», por la increíble cantidad de invenciones contenidas en ellos, con un adelanto de siglos sobre su realización práctica. El profesor alemán, que



MAQUINA DE QUINCE HUSOS  
PARA LA FABRICACION DE CUERDA.  
DIBUJO DE LOS CODICES DE MADRID.

calificó a la vez a los códices como «Manual técnico del siglo xv», cree que gracias a esta difusión mundial de los manuscritos se podrá tener una nueva información sobre la historia de la mecánica. Los «Códices de Madrid» han terminado con los sueños de inventor de muchos que, hasta ahora —señalan los informadores en Washington de este suceso de arte— habían ganado fama de ser los padres de tales descubrimientos. La víctima más notable es, sin duda, el escocés Kirpatrick MacMillan, de quien hasta ahora se creía ser el diseñador de la primera bicicleta con cadena en 1839.

Gracias a Pompeyo Leoni, el gran escultor de Felipe II, que adquirió en el siglo xvi los manuscritos de Leonardo, y la Biblioteca Nacional de Madrid, que los conservó —un tanto quizá misteriosamente— durante siglos, Leonardo está hoy de moda en los Estados Unidos. Si el famoso pintor, ingeniero, escultor y tratadista de Vinci pudiese cobrar hoy los derechos de autor por la reproducción de sus manuscritos —señalan también los comentaristas americanos de prensa—, tal vez no daría crédito a sus ojos:



tan sólo la edición norteamericana ha costado imprimirla dos millones de dólares.

### VIDRIERAS DE CHAGALL

Han dado comienzo en la catedral de Reims la colocación de las vidrieras dibujadas por Marc Chagall. Las seis vidrieras fueron realizadas por el maestro vidriero Charles Marq, y son ellas colocadas en una capilla ubicada en la parte más antigua de la catedral.

La Sociedad de Amigos de la Catedral de Reims tenía como objetivo, desde hace algunos años, completar las vidrieras destruidas durante la primera guerra mundial, de 1914 a 1918, que iluminaban el interior del templo. La Sociedad había hecho una llamada a los industriales de la región para poder llevar a cabo esta tarea y se establecieron contactos con Marc Chagall, que acababa de realizar una obra semejante en Jerusalén y en la catedral de Metz. Chagall considera que las vidrieras de Reims, con el techo de la Opera de París, constituyen una de las creaciones más importantes de su vida de pintor.

## SALON DE OTOÑO: HOMENAJE AL MARQUES DE LOZOYA

Pocos homenajes tan justificados y tan desinteresados como el que ha tributado la Asociación Española de Pintores y Escultores a don Juan de Contreras, marqués de Lozoya. El XLIV Salón de Otoño que se mostró en el Palacio de Bellas Artes del Retiro madrileño entre los meses de octubre y noviembre, se dedicó al marqués de Lozoya. Para ello, el Salón presentó una Sala especial de maestros consagrados, académicos y primeras medallas, que respondieron con sus obras y su adhesión a la idea lanzada por la Asociación Española de Pintores y Escultores.

La tradicional comida de hermandad que la entidad celebra cada año coincidiendo con la celebración del Salón de Otoño se dedicó también a don Juan de Contreras que, en unas sentidas palabras pronunciadas a los postres, resaltó su simpatía por la Asociación en todo momento. Hablaron también el subdirector general de Bellas Artes, don Ramón Falcón; el primer teniente de alcalde del Ayuntamiento de Madrid don Jesús Suevos y en nombre de sus compañeros de corporación, el académico señor Pérez Comendador.

El presidente de la Asociación Española de Pintores y Escultores, don Ramón Ferreiro, pronunció unas palabras de ofrecimiento del homenaje e hizo entrega al marqués de Lozoya de la Medalla de Oro del Salón de Otoño y de un libro con las firmas de los asociados y amigos asistentes al acto.

A continuación, se entregaron los premios del XLIV Salón de Otoño: Medalla de Oro Premio de la Dirección general de Bellas Artes, a Martínez Alcover. Medalla Eduardo Chicharro, a Julio Péres Torres. Medalla Mateo Inurria, desierta. Premio Ayuntamiento de Madrid, a Santiago Díaz. Medalla Prado López, a Josefina Gómez de Fuentes. Cuatro premios especiales para distintas especialidades: el de óleo a Francisco Moreno Navarro; el de acuarela a Milagros

García Hernández; el de escultura a José Barragán y el de grabado y dibujo a José Emilio Antón.

El premio especial Princesa Sofía fue para Pedro Marcos Bustamante. En óleos, hubo primeras medallas para Francisco Herrera Arjona y para Juana Pueyo; segundas medallas para Joaquín Yela y para Maravillas Flores y terceras medallas, para Milagros del Remedio Esteve, Manuel González Santana y Carlos Morago. En la sección de acuarela, primera medalla para María Rosa Pina; segunda medalla a José Estellés y tercera medalla a Milagros Santonja. En escultura, las primera y segunda medallas quedaron desiertas y las terceras se otorgaron a José Luis Llebra Martín y Antonio Palau Fernández. En las secciones de dibujo y grabado todas las medallas quedaron desiertas.

También se entregaron las Medallas de Oro del Salón de Otoño a los artistas y críticos de arte que compusieron los jurados de esta edición del certamen y que se han distinguido por su labor en pro de la difusión y fines de la Asociación. Resultaron galardonados el Presidente de la Asociación Española de Pintores y Escultores, Ramón Ferreiro, los artistas Guillermo Vargas Ruiz, Venancio Blanco, Francisco Moreno Navarro, Luis Brihuega, Pedro Mozos y Agustín Ubeda y los críticos de arte, Antonio Manuel Campoy y Francisco Prados de la Plaza.

## BARCELONA: MUSEO DE ARTE CONTEMPORANEO

La Diputación provincial de Barcelona ha puesto en marcha la creación de un Museo de Arte Contemporáneo, para lo cual un Patronato formado por expertos de la Diputación y de las veinticinco galerías de arte más importantes de la Ciudad Condal seleccionará obras para ser compradas en sucesivas exposiciones barcelonesas. La primera muestra presentada por la Diputación, y que recorrerá a la vez la provincia en sucesivas exhibiciones, se ofrecerá posiblemente en la próxima festividad de San Jorge,

Patrono de la Diputación, con el título «1975-I». Las obras que constituirán el nuevo Museo serán de artistas que vivan o hayan residido en nuestro país, condición obligada aunque se trate de artistas de fama internacional.

## SIMPOSIO SOBRE ARTE MUDEJAR

En vista del interés general por las artes plásticas, y dentro de ellas por los problemas geométricos de diseño cinético, en vinculación con tantas manifestaciones de forma y color, con imagen abstracta y comunicación de nuestra cultura, la Diputación provincial de Teruel acordó crear el Primer Simposio sobre Arte Mudéjar, para estudiar y divulgar temas y cada una de las manifestaciones de este excepcional arte, partiendo de Teruel, cuna del mudéjar, y donde se cuenta con los ejemplos más genuinos de esta manifestación artística.

El Primer Simposio tendrá lugar en 1975, en la ciudad de Teruel. Entre otros temas se tratará sobre biografía del arte mudéjar, su proceso histórico, la sociedad de su tiempo, el arte mudéjar como fuente de inspiración del arte actual, su vigencia, la orfebrería mudéjar, la música en todas sus manifestaciones y la forma y el colorido dentro de esta manifestación. Es obvio consignar que un estudio serio a nivel nacional o internacional del arte mudéjar lleva consigo muchos gastos y que se hace indispensable la presencia de entidades colaboradoras. A tal efecto prestarán ayuda técnica y económica las Embajadas de los países árabes en nuestro país, el Ministerio de Educación y Ciencia, bien por sí mismo como por mediación de los Seminarios de Historia del Arte de las diversas Universidades; el Colegio Oficial de Arquitectos, el Museo de Arte Contemporáneo, la Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Zaragoza, Aragón y Rioja; el profesorado de Educación General Básica y diversas galerías de arte. Los trabajos realizados durante el Simposio de Teruel serán publicados por el Instituto de Estudios Turolenses.

## DISEÑO INDUSTRIAL

El Ministerio de Comercio va a crear una sección especial de Diseño Industrial, según ha manifestado en Barcelona el Director general de Exportación del Ministerio de Comercio, don Luis Medina Peinado, en una mesa redonda organizada por la Cámara de Comercio, Industria y Navegación y el Centro de Diseño Industrial de Barcelona. «En estos momentos, para un país urgentemente necesitado de exportar, como es el nuestro —señaló el señor Medina Peinado—, el diseño industrial es una necesidad.» El Director general se mostró convencido de la importancia del diseño, por su estrecha relación con la exportación, a la que calificó de tarea nacional. Así se va a crear una sección especializada en diseño industrial en el Ministerio de Comercio, que actuará de enlace entre la Administración y los interesados en la promoción del diseño. También sugirió la conveniencia de adoptar medidas como la de dar incentivos para la exportación a empresas que se preocupen por el diseño de sus productos o la de exigir determinadas actividades de diseño a las empresas exportadoras, prometiendo ayuda a las entidades promotoras del diseño industrial y también directamente a las empresas que manifiesten un interés real por el desarrollo del mismo.

## EL ARTE Y LOS INGENIEROS

Desde ahora presidirá las tareas del Colegio Oficial de Ingenieros de Caminos un ingeniero-artista: José Antonio Fernández-Ordóñez, elegido para dicho cargo por votación en recientes elecciones. Fernández-Ordóñez es autor, con su equipo técnico, del estudio sobre «Prefabricación», que obtuvo el premio internacional «Eduardo Torroja»; explicó Historia del Arte en la Escuela de Caminos, en Madrid; es proyectista del paso elevado sobre el paseo de la Castellana, en la capital española; del Museo de Escultura al Aire Libre, también en Madrid; del nuevo puente de Martorell; cofundador del Grupo 15; ensayista... El nombre de Fernández-Ordóñez es, sin duda, en el mundo de la ingeniería nacional, pieza clave para una incorporación de los quehaceres ingenieriles a nuevas proyecciones artísticas, tan necesarias como figuras visibles en la obra de nuestros ingenieros.

Con el nombramiento del autor

de «Arquitectura y represión», uno de los más importantes estudios publicados en España en torno a los más urgentes modos constructivos del tiempo moderno, le pueden venir nuevas direcciones sensitivas a la ingeniería nacional; el derecho propio del saber de los ingenieros a intervenir en la creación, dirección y educación del arte nacional, en el que estando comprendidos desde siempre, es posiblemente ahora cuando podrán mediar a través del Colegio en la vida y desarrollo de nuestro arte, puesto que como artista es estimado Fernández-Ordóñez y como obras de arte se pueden considerar muchos de sus personales proyecciones ingenieriles.

## TORRE DE SEÑIGO

La torre de Señigo, en tierras alcarreñas, fortaleza medieval de gran interés histórico y arquitectónico, se ha hundido parcialmente a causa de las grietas de más de un metro de anchura que la hendían de arriba abajo desde hace muchos años. La torre era la única fortaleza de carácter civil existente en la provincia de Guadalajara; había sido construida en el siglo XII para proteger la heredad de Señigo o Santiñigo, distante unos tres kilómetros de Sigüenza; tenía forma circular, medía unos trece metros de altura y, característica de estas torres, era cuadrangular.

En diferentes ocasiones la prensa local había denunciado la inminente ruina, sin que haya podido evitarse el derrumbamiento, aun después de que fuesen colocados unos fuertes cables que ceñían la torre.

## PATRIMONIO ARQUITECTÓNICO EUROPEO

Por sendas órdenes del Ministerio de Asuntos Exteriores, insertas en el «Boletín Oficial del Estado», se nombró secretario general y vocal del Comité Nacional del Año del Patrimonio Arquitectónico Europeo 1975 a José Antonio Vaca de Osma y Esteban de la Reguera, ministro plenipotenciario adscrito a la Dirección General de Relaciones Culturales, y a Manuel Sáinz de Vicuña y García Prieto, marqués de Alhucemas, subdirector general de Planeamiento de la Dirección General de Ordenación del Turismo, del Ministerio de Información y Turismo.

## CENTRO JOAN MIRO

En Barcelona, la empresa constructora del que será Centro de Estudios de Arte Contemporáneo Joan Miró, levantado en la plaza del Solsticio del parque de Montjuich, en terrenos cedidos por el Ayuntamiento de la Ciudad Condal, ha hecho entrega oficial del mismo. Aunque el edificio, proyectado por el arquitecto José Luis Sert, no está terminado totalmente, se espera que podrá ser inaugurado en mayo o junio del próximo año. Dicho edificio tiene una extensión de 2.500 metros cuadrados, con un salón de actos y de conferencias de 212 metros cuadrados y un aforo de 192 personas. La biblioteca y otras salas donde se expondrán objetos de arte, pinturas, esculturas, tapices, etc., tendrán luz totalmente natural a través de vidrieras que se han colocado estratégicamente para ello. Igualmente han sido colocados materiales especiales de aislamiento hidráulico para evitar las humedades.

Aparte de la sala de actos y la biblioteca, habrá una sala en la que los jóvenes puedan mostrar sus obras sin necesidad de hacerlo en una galería, en la que deben pagar por ello. El Ayuntamiento barcelonés, aparte de ceder los terrenos, ha corrido con la mitad del coste de la construcción, por lo que el edificio pasará a ser del Municipio, encargándose de la conservación y mantenimiento y aportando asimismo una subvención.

## EL SOL Y LA ARQUITECTURA

En Madrid se ha celebrado una Reunión Internacional dedicada a estudiar las fuentes de energía solar, principalmente en su vertiente arquitectónica, con la participación de veinticinco países y la presentación de medio centenar de ponencias. Sobre el citado congreso recogemos las siguientes apuntaciones:

Es necesario recordar el origen por el cual fue creada la vivienda. En principio no era más que un macrovestido que crearía las condiciones mínimas de confort para el desarrollo de las actividades vitales del hombre. Sin embargo, actualmente —se apuntó en la ponencia del arquitecto Guillermo Yáñez— se ha llegado a olvidar con gran facilidad este punto y hemos creado mitologías arquitectónicas que, en definitiva, venían a ocultar el origen básico del problema ar-



quitectónico. En este sentido, y como consecuencia de haber sido ignorada la función de macrovestido que realiza el edificio, se han desarrollado con cierta arbitrariedad una serie de técnicas de climatización artificial que en gran parte venían a compensar unos errores en el diseño, tanto a escala urbana como a escala de edificio.

La arquitectura popular nos ha dado una histórica lección magistral de cómo adaptar el edificio al medio. Esta arquitectura, consciente de la función de macrovestido que realiza el edificio, ha comprendido la importancia que tiene la radiación solar, así como las diferentes variables, en la forma y estructura de los edificios. Se debe destacar que esta arquitectura es, esencialmente, arquitectura solar, ya que ha tenido siempre muy en cuenta el Sol al hacer arquitectura. Como modelos de arquitecturas españolas populares en las que se activa la radiación solar como figura de mayor rango, se pueden citar la gallega —por las galerías acristaladas— y la almeriense.

Como conclusiones y comentarios en torno a este Congreso se podría indicar que hay que seguir reforzando la investigación en este campo de la heliotécnica y la arquitectura. El hecho de que se haya realizado este Congreso en España y en las circunstancias actuales de crisis energética por la que atraviesa el mundo, ha creado un estado de opinión muy favorable a este sector de la investigación. Así se confirma una vez más en los medios científicos que uno de los mayores campos de aplicación más interesantes de la energía solar está en su aprovechamiento para las necesidades domésticas. Esto supone unas posibilidades enormes para España en este campo de la energía, ya que reúne unas condiciones geográficas y climatológicas muy favorables para el aprovechamiento de tal energía, dado que cuenta con un magnífico soleamiento, principalmente en la parte meridional, en donde llega a las tres mil horas de media solar anual, pudiendo alcanzar en algunos lugares hasta las tres mil seiscientas horas anuales.

Si a todo lo anterior añadimos que cerca de un tercio de energía total consumida por una sociedad se dedica a la climatización y acondicionamiento de edificios, es fácil entender la gran importancia del tema propuesto en el Congreso, que indudablemente marcará un nuevo camino a recorrer en el futuro.

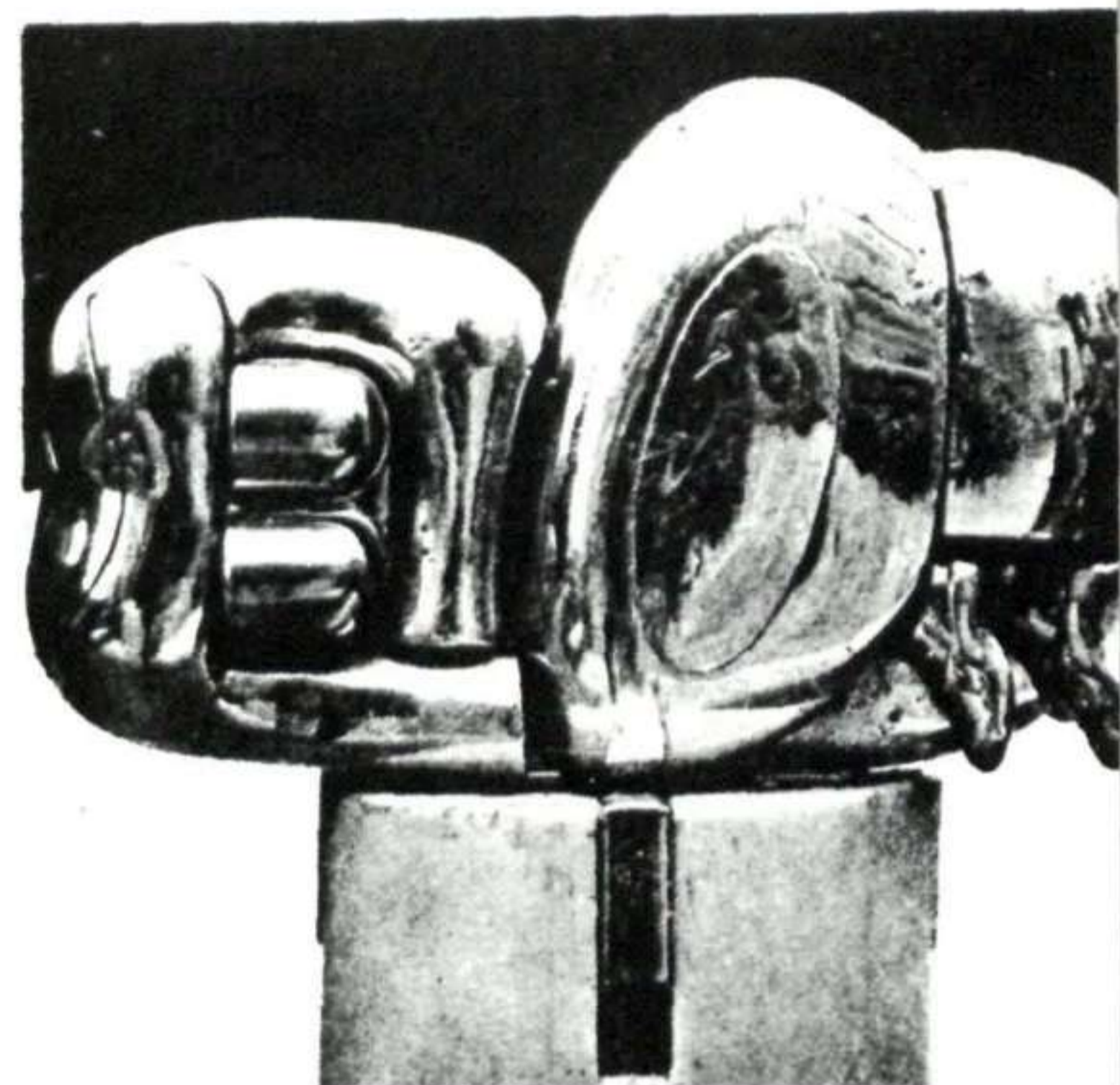
La arquitectura solar deberá enfocarse globalmente. No podrá ser una arquitectura convencional —aunque ello es inevitable en una época de transición—, en la que se apliquen unas instalaciones solares. La climatología y la heliotécnica tendrán que conformar desde el principio el diseño del edificio. Los estudios e investigaciones en este campo —y de este hecho fue también consciente el Congreso— se tendrán que hacer en equipo interdisciplinario, donde el arquitecto deberá coordinar sus esfuerzos con los ingenieros, los físicos, los meteorólogos, etc.

Para coordinar esfuerzos debe proponerse la creación de un Centro Nacional de Energía Solar donde, aparte de realizar una investigación de seguimiento debe, sobre todo, crear una investigación propia, dirigida especialmente a las aplicaciones arquitectónicas más necesarias y rentables en nuestro territorio nacional. Este Centro deberá conjuntar los esfuerzos del campo de la investigación y del campo de la industria.

Un aspecto muy interesante en las aplicaciones solares en la arquitectura es la descentralización característica de esta fuente natural de energía, que nos lleva a cualquier parte; facilitará extraordinariamente su utilización, especialmente en las áreas rurales. Por último, la utilización de la energía solar se vino a entender en las conversaciones del Congreso, exigirá un cambio de mentalidad en el usuario, el cual deberá adaptarse a una nueva situación menos artificial que la anterior, producto de la sociedad de consumo.

## EXPOSICIONES EN ESPAÑA

En la primera quincena de octubre, Antonio M.<sup>a</sup> Almazán expuso una buena muestra de su obra en la Caja de Ahorros Provincial de Valladolid. El mes anterior, en la Galería Carmen Durango de la misma ciudad del Pisuerga, había mostrado sus «Cinco años de pintura» el artista Manuel Salamanca. La Galería Carmen Durango —que edita unos catálogos muy cuidados— expuso también las esculturas y múltiples de Miguel Berrocal, exposición que anteriormente se había mostrado en la Casa del Siglo xv, de Segovia, donde a continuación se exhibieron los primorosos esmaltes de Aurora de la Puente.



MIGUEL BERROCAL.



JOAQUÍN PEINADO.

En la Sala de Exposiciones del Banco de Granada se mostraron 34 obras de Eduardo Sanz durante los meses de octubre y noviembre. Gloria Merino, expuso en la Galería Nonell, de Castellón, y Mercedes R. Elvira en la Sala Alerta, de Santander, presentó una estimable muestra de pinturas y esculturas.

En Vigo, a principios de septiembre, se inauguró la Sala de Arte Van Gogh, con una exposición importante, «Seis maestros de la Pintura Española», en la que colaboraron Antonio Guijarro, Laxeiro, Pedro Mozos, Manuel Prego, Alfredo Salazar y Agustín Ubeda.

En la Galería-Arte Cairasco, de Las Palmas de Gran Canaria, exhibió sus pinturas Juan Betancor. C. Ortiz en el Museo de Logroño. Miguel Vicens, en la Galería Nike, de Valencia. Y a Alicante llegó, gracias a la Caja de Ahorros del Sureste de España, la colectiva «20 pintores españoles en París».

# BIBLIOGRAFIA

## BERNARDINO DE PANTORBA: «EL PINTOR JIMENEZ ARANDA».

86 PAGINAS DE TEXTO, 182 ILUSTRACIONES. BIBLIOGRAFICA. MADRID, 1973.

Jiménez Aranda es, aunque a veces se lo ignore, uno de los más grandes, refinados y puros pintores españoles del siglo XIX. Bernardino de Pantorba es uno de nuestros mejores historiadores de la pintura en el momento actual. Un libro del ilustre historiador sobre el ilustre pintor tenía que ser, por tanto, importante; pero en este caso las resonancias afectivas se duplican, dado que el autor es nieto de Jiménez Aranda. Ello le ha permitido disponer de una documentación todavía más exhaustiva que la que ha utilizado en otros muchos de sus libros; tanto, que a pesar de que con modestia nos dice Pantorba que en su apéndice no ha hecho otra cosa que un ensayo de catálogo, la verdad es que figuran en él todos, absolutamente todos los cuadros conocidos de Jiménez Aranda, incluidos, claro está, los muchos que identificó el propio Pantorba, así como la casi totalidad de sus aguadas, acuarelas, pasteles, etc. El número de obras de la catalogación-apéndice es de 320 en el cuerpo de la obra, más otras cinco en una «Nueva edición» a la misma, lo que bastaría para hacer insustituible la presente investigación.

He iniciado mi crítica por el apéndice para evidenciar hasta qué punto es en el aspecto más controvertido exhaustiva esta investigación de Pantorba. Al leerla, en lo que a su texto propiamente dicho se refiere, podemos ratificarnos una vez más en nuestra vieja visión de Jiménez Aranda. Es posible que le hubiese influido el último Meissonier más que Fortuny, lo que redundó en beneficio de su obra, ya que hizo más contenida su luminosidad y su factura. Es de señalar asimismo de que a pesar de que en 1871 inició en Roma una cordialísima amistad con Fortuny, supo mantener en todo instante su independencia. Es sumamente doloroso, por tanto, que en 1881, en el año precisamente en que nació Picasso en Málaga, tuviese que emigrar Jiménez Aranda a París, por no encontrar en España un público que comprendiese la delicia fragante de su pintura. Pintó allí gran cantidad de cuadros de pequeño formato con escenas de género, que prueban la seguridad de una captación armónica de la realidad circundante. Sus perfectas dotes de dibujante le habrían permitido, además, convertirse, si lo hubiese querido, en un gran realista. Lo fue, en efecto, en parte durante los últimos años de su vida, pero sin exageraciones que su buen gusto le impedía, incluso si ello no favorecía la venta rápida, dado que ese nuevo enfoque de la realidad se había puesto de moda en París.

Su muerte, acaecida en 1903, llegó en

el momento en que Jiménez Aranda se hallaba dispuesto a meter un nuevo soplo de aire y de vida abierta en sus lienzos. Bernardino de Pantorba lo recuerda con nostalgia cuando nos dice: «De haber vivido un decenio más, Jiménez Aranda hubiera tenido mayor y más lucida intervención en la pintura de aire libre, en el paisaje, y aclarando su paleta, habría logrado algunas de aquellas finas transparencias atmosféricas que no tardaron en poner en nuestra pintura del novecientos los pinceles renovadores de Gonzalo Bilbao y Joaquín Sorolla.»

Esta realidad de una vocación que no podía orientarse ya por otro camino se vio truncada, es verdad, por la muerte, pero cabe señalar que ese aclaramiento de la paleta, que sería una de las grandes conquistas del paisajismo español inmediatamente posterior, se había iniciado ya en Jiménez Aranda en muchos de sus cuadros de género. Es de señalar también hasta qué punto, tal como insinúa a vuelapluma el autor, fue Jiménez Aranda en sus interiores burgueses un artista que captaba el ambiente antes que el personaje y que supo situarnos en presencia de unas maneras de comportarse y de unas estructuras sociales que aparecen más vivas en sus pinceles que en las obras de los novelistas contemporáneos suyos. El realismo, tal como recuerda Pantorba en otro lugar de su estudio, lo llevaba Jiménez Aranda en la sangre, pero ello no evitó que supiese elevarse siempre sobre la anécdota vulgar y llegar hasta el último sustrato de cada vivencia y de cada manera de relacionarse entre sí los seres humanos. «Pero ello —y con estas muy significativas palabras de Bernardino de Pantorba termino mi nota— es que renovó su arte, y lo hizo después de cumplir sus cincuenta años, cuando la gran mayoría de los artistas no hace ya sino repetirse, vivir de la obra ya impuesta, explotar el éxito pasado.»

CARLOS AREAN

## LOUIS ARAGON Y ANDRE BRETON: «SURREALISMO FRENTE A REALISMO SOCIALISTA».

TUSQUETS EDITOR. BARCELONA, 1973.

En este libro, que recoge seis ensayos de André Breton y dos de Louis Aragon, se plantea el tema ineludible de la libertad total del arte. Es conveniente recordar que *La Révolution Surréaliste*, más que de arte o de literatura, nos habló de la necesidad de cambiar la existencia e hizo proposiciones acerca de la condición humana y de la vida que, verdaderamente, trascendían el ámbito operacional de la creación artística y de la especulación estética. Más que de artistas netos, se trataba de unos reformadores cuyos antecedentes más pre-

cisos habría que buscar en Fourier, en Rimbaud o en Lautréamont. Los surrealistas mezclaron frecuentemente sus ideas poéticas con lo político y lo filosófico y, paralelamente, a su peculiar espíritu de investigación se mezclaba un afán por la aventura y el escándalo. El carácter esencialmente reformista de sus teorías y de sus poéticas podría muy bien sintetizarse en su intención provocadora de *épater le bourgeois*. Así, pues, más que una ruptura simplemente formalista con las retóricas tradicionales de la palabra y de la imagen, el surrealismo venía a significar la fundación de una actividad creadora totalmente distinta y de una nueva concepción del universo, de los hombres y de los medios expresivos. En la declaración colectiva del 27 de enero de 1925, que suscribieron Aragon, Artaud, Breton, Crevel, Desnos, Eluard, Leiris, Péret, Queneau y Soupault (vid. M. Nadeau: *Documents surréalistes*, Edit. Seuil; París, 1948), se decía: *El surrealismo es un medio de liberación total del espíritu*; y más adelante: *El surrealismo no es una forma poética. Es un grito del espíritu que se vuelve hacia sí mismo decidido a pulverizar desesperadamente sus trabas*. Vemos así que el surrealismo, por un lado, no aceptó nunca el arte como un fin en sí mismo; pero, por otro lado, tampoco aceptaría una versión de arte comprometido, en el sentido habitual y vigente, esto es, en función de la proclama y la defensa de particulares intereses, sea cual fuere su índole. La estructura ideológica del surrealismo excluye el compromiso, el color local político, la funcionalidad parcelaria y mermada, porque, en su acepción más lata, sólo comprende el arte en función de esa unidad cerrada y globalizadora que es el nuevo humanismo que propugna. Como nos dice Pellegrini, *la preocupación fundamental de los surrealistas fue siempre el hombre concreto: su necesidad de realizarse y de conocer, sus deseos, sus sueños, sus pasiones, su mundo anímico profundo, su afán de trascender, su ansia de autenticidad frente a una sociedad artificial, regida por normas éticas y sociales absurdas, frente a una sociedad mecanizada e hipócrita, con valores arbitrarios y falsos* (vid. Aldo Pellegrini: *Antología de la poesía surrealista*. Comp. General Fabril Editora. Buenos Aires, 1961).

La libertad y el amor son los pilares básicos de la concepción surrealista del mundo, de su acepción noble del hombre. Pero esa misma libertad, que ve en lo maravilloso y en lo oculto, en lo subconsciente y en lo mágico, no una negación de lo real, sino una amplificación del concepto de la realidad; aquella alegre libertad, que es el emblema y el espíritu mismo del surrealismo, entra inevitablemente en colisión con las estrechas normas programáticas del realismo socialista. El mundo surrealista

fundamenta sus relaciones expresivas a partir de estructuras «irracionalistas». Pero esas estructuras, utilizando las palabras de Mircea Eliade, permiten al hombre la libre circulación a través de todos los niveles de lo real. Y, sin embargo, es en este punto donde se recrudescen las antiguas diatribas entre dos formas de conocimiento, dos sistemas críticos, dos concepciones antagónicas acerca de la realidad y de la historia. Esa es la controversia que enfrenta a Lévi-Strauss y Sartre, a estructuralismo y dialéctica, a surrealismo y realismo socialista. No podemos soslayar la indudable proyección que en el ámbito gnoseológico o del conocimiento ejerce una actitud tan típicamente irracionalista como la del surrealismo. Se hace necesario salvar la barrera interpuesta por Lukacs, en quien todo irracionalismo viene a constituir aquella estructura ideológica de la burguesía decadente, glorificadora de la intuición y del oscurantismo, de un universo indecifrado, elusivo y estático; de aquella burguesía incapaz de conformar un mundo en que se asuma positivamente la razón y la ciencia. Solamente una reelaboración de las estéticas sociorrealistas podría conciliar esa actitud reveladora de la realidad, contenida en el surrealismo, con la actitud dialéctica de las poéticas nacidas a la sombra del materialismo histórico. Cuando toda esta zona del pensamiento estético y social quiera pararse a meditar cómo los *Manifestos surrealistas*, de Breton, coincide con la *Estética*, de Lukacs, en sus axiologías más profundas; cuando quiera de una vez por todas analizar aquellas coincidencias en la base de los términos «trascendencia», «realidad» y «fenomenología del conocimiento», entonces tal vez llegue a la conclusión de que las estéticas de la realidad no deben conducirnos a esas efervescencias doctrinarias ni a esas fragmentaciones del campo filosófico. Esta diatriba antigua, entre las formas de conocimiento, se tipifica en el antagonismo radical que sitúa al surrealismo frente al realismo socialista. De ahí el interés extraordinario de este libro, contestatario inteligente a las exigencias draconianas de un realismo que atenta contra la «pura realidad». En el célebre manifiesto *Por un arte revolucionario independiente*, contenido en esta obra, escribe André Breton: *En cuestiones de creación artística, importa esencialmente que la imaginación escape a toda clase de imposiciones, que bajo ningún pretexto se deje imponer moldes.*

RAFAEL SOTO VERGES

**«HABLA EL AGUILA», VERSION POEMATICA DEL APOCALIPSIS. JOSE CAMON AZNAR.**

BIBLIOTECA DE AUTORES CRISTIANOS, 1974.

El asombroso Libro del Apocalipsis ha sido, hasta la fecha, más objeto de comentarios teológicos o doctrinales que

de versiones poéticas o de glosas de sus formidables virtudes épicas. Se olvida a menudo que, aun en el caso de disentir de una interpretación metafísica, nos hallamos ante una creación literaria de incalculable impulso: si el visionario de Patmos no queda incluido, para algunos, en la cohorte de los profetas, sí ha de ser estimado entre los más grandes poetas que hayan existido. Si despojamos al Libro del Apocalipsis de su carácter sobrenatural, admiraremos siempre su fulgurante potencia de fantasía, la tremenda grandiosidad de sus visiones, el aliento comparable al de las más grandes creaciones épicas, el vértigo de misterio ante el cual se antojan reducidos los más sublimes transportes de los grandes poetas alucinados. Como el Cantar de los Cantares, el Apocalipsis habría de citarse siempre entre las más definitivas inspiraciones de la poesía universal.

Es preciso, pues, el doble caudal de valentía y de sensibilidad para emprender una versión poética de las tremendas visiones de San Juan; para los que creemos plenamente en el rango sobrenatural del texto apocalíptico, es preciso también que el adaptador posea esa llamada de fe sin la cual su labor quedaría incompleta. Y esas cualidades requeridas se han reunido, afortunadamente, en quien hoy nos proporciona una lírica versión castellana del sublime libro: José Camón Aznar, cuya magistral tarea de pensador y de crítico se ha desarrollado paralelamente a una creación literaria tan variada y ambiciosa como firme, en la que descuella el cultivo de la poesía.

El estro de José Camón Aznar ha sonado siempre al compás del viento de las cimas: su poesía tiene arranque, fuego, dinamismo, profundidad. Muévase entre las más hondas palpaciones humanas y las luminosidades espirituales, y exterioriza ese aleteo por medio de una forma que puede calificarse de flamígera. Solemne y escueta, rauda y contundente, consistente y clarísima. El grito y la visión no son ajenos a esta lírica colmada de brio y de sinceridad, ampliamente sostenida por una fe recia y comunicativa: este cúmulo de condiciones integran la aptitud para afrontar la adecuada traslación del inmenso poema de Patmos, hasta hoy menos favorecido de los poetas españoles que el Cantar de los Cantares o los Salmos davídicos. Por todo lo expuesto, hemos de saludar la incorporación a nuestra actual lírica de los versículos del Apocalipsis, tan cálidamente interpretados por un real poeta.

Camón Aznar ha elegido para su versión ese difícil verso libre que, paradójicamente, ofrece una magna sensación de ritmo riguroso y de interior equilibrio. Verso fluido y majestuoso a la vez, dotado de una musicalidad infalible que subraya con precisión el movimiento de las frases, ese pausado y dramático oleaje de asombros y de éxtasis, de clamores y de laudes que recorre la declaración de San Juan. El poeta español ha acertado en la vestidura del texto apocalíptico, sin incurrir en el

menor resabio de ese seudoclasicismo que tantas veces se transparenta en las versiones de las páginas universalmente consagradas. La voz pertenece rotundamente a la tradición bíblica, pero la inflexión es actual: «Habla el Aguila» es un gran poema de hoy, señal evidente de la fidelidad del reflejo del inmortal Libro, accesible a todos los tiempos, que no han extraviado aún el deseo de penetrar en el deslumbrante arcano de ese cortejo de catástrofes y de resplandores, de confortaciones y de amenazas. Es muy verosímil que tan bella versión bíblica de Camón Aznar se cite perdurablemente entre las más acertadas adaptaciones castellanas de los santos libros.

A la versión apocalíptica se añade, en el presente volumen, un extenso conjunto de breves poemas originales que el autor calificó de «Casi Poemas», por estar formados de «timidez, aproximación nebulosa, roce de aroma, intuición desvanecida». Las palabras quedan «sujetas entre sí por el "cuasi asunto", en un ritmo que las cohesionan un instante antes de su silencio»; y tales poemas —en realidad poemas plenos, sin «casi»— responden a ese designio de concentración y de sencillez, aunque no es imperceptible la relación con el máximo poema que acompañan, pues no faltan los temas personales inspirados en la lectura bíblica, que se extienden y desarrollan en «Las siete cavernas», poema cuajado de sentido trascendente, impregnado en el estremecimiento del misterio entrevisto. Los «Casi poemas» pueden ser comparados a esos apuntes impresionistas que, en a filigrana de raudas y breves pinceladas, encierran el alma viva de un paisaje o la luz absoluta de una hora, síntesis —propia de un gran artista— de la hondura y de la levedad.

LEOPOLDO RODRIGUEZ ALCALDE

**JOAQUIN CASTRO DE BERAZA: «MAROLA». PRESENTACION DE A. M. CAMPOY.**

GALERIA DE LUIS. MADRID, 1974.

Breve es el texto que sirve para presentarnos al pintor asturiano. Breve, pero suficiente. Si acaso, le sobran unos versos...

Campoy, en las palabras preliminares, nos dice que «la alianza del esfuerzo y de la naturaleza artística la vemos claramente en la obra de Marola, que ya es el resultado final de un largo proceso creador, con sus años de aprendizaje, sus años de experimentación, sus búsquedas, su madurez y, por fin, el encuentro de su expresión más pura». Para Campoy, el elemento tal vez más original en la pintura de Manuel Rodríguez Lana (que así se llama el pintor, pues Marola es el nombre artístico, formado con sus tres primeras sílabas) es el fantasmagórico. Afirma también que Marola «es la antítesis del especializado».

Entrando en el texto de Joaquín Castro de Beraza (que, como confiesa, se limita a apuntar «brevemente las características esenciales de la vida y la obra marolianas que sirven a quien esto escribe como boceto de un futuro libro de más reposado estudio biográfico y artístico del pintor»), diremos que, con sencillez y concisión, cumple perfectamente el afán que se había impuesto de dar a conocer a un pintor injusta y desgraciadamente poco conocido. Cuenta su peripetia biográfica, siempre decisiva. Y apunta un estudio crítico muy acertado. Resaltamos los párrafos finales: «En la obra total de

nuestro pintor no son abundantes los brillantes alardes cromáticos. Una gran parte de sus cuadros, por el contrario, se repliegan hacia ensordecidas monocromías derivadas de los sepias y de los sienas, vitalizadas en su unidad plástica por un peculiar y sugestivo cabrilleo lumínico, extraordinariamente armonizado en sus diversas intensidades, con lo que consigue un activo cañamazo pictural enraizado en los hábiles y poéticos contrastes del clarooscuro».

El libro, que también ofrece una versión inglesa del texto, está profusamente ilustrado, lo cual no quiere decir que nos ofrezca una buena muestra del pin-

tar de Marola, dada la baja calidad gráfica de las reproducciones y sus reducidas dimensiones en muchos casos. Unamos a este grave defecto otros del mismo jaez: la mala confección, con inexplicables páginas en blanco, sin criterio y sin estética, espacios irregulares y mala paginación. En la composición hay demasiadas erratas, algunas de ellas divertidas, como la que nos explica que Marola estuvo en «Gilón» el año de 1973... Un libro de arte merece mucho más cuidado por parte de los impresores, que suelen ser verdaderos artistas.

L. S.

## DISCOGRAFIA

### «POEMA DEL EXTASIS», OP. 54 DE SCRIBIN. «NOCHE TRANSFIGURADA, OP. 4 DE SCHÖNBERG.

ORQUESTA FILARMONICA DE LOS ANGELES. DIRECTOR ZUBIN MEHTA. DECCA SXL 6325. ESTEREO.

Malcolm Rayment, en su comentario para la carpeta de este disco —medianamente traducido por cierto—, señala con razón el parentesco postwagneriano de las dos obras grabadas. Sin embargo, difícilmente podrán encontrarse dos compositores más distintos en su técnica, sus ideas y la misma concepción del arte sonoro que Scriabin y Schönberg. El ruso fue una de las figuras más curiosas e interesantes en el panorama de principios de siglo. La personalidad de Schönberg es bien diferente. Scriabin sueña, se exalta, pero pasa. Schönberg también se agita, pero en la fecunda corriente de un expresionismo que dará como resultado un rico camino para su arte.

Alexander Scriabin, tardío continuador en el teclado de Chopin, con algunas gotas de Liszt, encuentra en la gran orquesta, en el conjunto sinfónico gigantesco, el cauce para sus ideas influidas por las filosofías orientales. Fue precursor en cuanto imaginó relaciones entre el sonido y otros elementos, como el color, muy difíciles de llevar a la práctica en su tiempo. La música grande de Scriabin es interesante por su riqueza de ideas y su notable unidad dentro de la variedad. Nuestro espíritu parece rechazar los «argumentos» más o menos literarios o filosóficos para sustentar las páginas musicales. La música permanece por sí misma. Es secundario que el «tema» extramusical sea claro y poético o, como en el caso del «Poema del éxtasis», intrincado y confuso. Hoy vemos esta página como una gran realización sonora, que vuelve por sus fueros gracias a su auténtico valor estético y que logra un gran efecto ante cualquier público por su impresionante despliegue de sonoridades.

Lo que se ha dicho sobre «argumentos» puede aplicarse a la muy bella «Noche transfigurada» de Schönberg. Está muy clara aquí la procedencia de Wagner en lo que se refiere al lenguaje, y no es difícil, sobre todo en el final, encontrar similitudes con el mejor Richard Strauss. No es creíble que a nadie pueda apasionarle hoy el tema literario de «Noche transfigurada». En cambio, no sólo los interesados por la marcha de la música en el siglo XX, sino cualquier aficionado de espíritu sensible, debe encontrar en esta obra una extraordinaria arquitectura y un toque de misterio, una expresión viva que son causas de su permanencia. El autor, después de la primera versión para sexteto, realizó dos para orquesta de cuerda, la última —que es la que se interpreta en este disco— en 1943. Esto prueba cuánto estimaba Schönberg esa obra compuesta a los veinticinco años y que, aunque sorprendió al público por sus audacias, se encuentra muy lejos de la revolución que el músico emprendería más tarde.

La Orquesta Filarmónica de Los Angeles es una de las mejores de los Estados Unidos. Admirable en sus elementos, lo es también como conjunto. Zubin Mehta es director apasionado y expresivo, poseedor además de una firmísima técnica, y por lo tanto capaz de imponer su visión personal, que nunca resulta caprichosa. Una grabación de excelente calidad nos permite gus-

tar de un Scriabin lleno de vigoroso poder y un Schönberg reconcentrado, pero abierto a la emoción.

### «SONATA N.º 3 EN DO MENOR» OP. 45 DE GRIEG. «SONATA N.º 5 EN LA MAYOR» OP. 162 DE SCHUBERT. «SONATA N.º 8 EN SOL MAYOR» OP. 30 N.º 3 DE BEETHOVEN.

FRITZ KREISLER, VIOLIN; SERGEI RACHMANINOFF, PIANO. RCA VICTROLA AVMI-9109. COLECCIONISTA. MONAURAL.

Una de las mejores contribuciones de la grabación sonora a nuestra cultura es la permanencia de las grandes interpretaciones debidas a famosos artistas. Las compañías más antiguas pueden permitirse ofrecernos, en cuidada reconstrucción, estos viejo registros. Importa poco el inevitable ruido de fondo o la toma de sonido, muy inferior, como es natural, a las que hoy se llevan a cabo. Lo fundamental aquí es comprobar la justicia de famas casi legendarias. Tanto Fritz Kreisler como Sergel Rachmaninoff alcanzaron tiempo de gran perfección en la industria fonográfica, sobre todo el violinista, muerto hace sólo doce años, que llegó a conocer el microsurco. Sin embargo, los discos que nos interesan son los realizados en plenitud de facultades. Las grabaciones reunidas en esta ocasión fueron el resultado feliz de una labor conjunta durante el año 1928.

La grabación eléctrica estaba entonces en sus comienzos. Pensemos que la industrialización del llamado «pick-up» y del amplificador por válvulas, junto con el uso del micrófono, son cosas de dos o tres años antes. Debieron ser hechos estos registros con un cuidado especial. Se notan ciertas diferencias entre la «Sonata» de Grieg, grabada en Berlín, y las otras dos obras, que fueron registradas en Nueva York. La balanza se inclina de la parte europea, en cuanto a la fidelidad en el timbre de los instrumentos y también en lo que se refiere al equilibrio entre éstos.

El vital Kreisler y el taciturno Rachmaninoff se entendieron perfectamente, porque los dos eran grandes músicos, además de auténticos virtuosos. El sonido de Kreisler, dulcísimo, redondo, arropado en un fraseo perfecto y en maravillosos afectos dinámicos, nos sorprende a pesar de las dificultades de reproducción que han tenido que salvarse. Se nos aparece el Kreisler alegre, de simpatía desbordante, burlón, capaz de engañar a los críticos más sesudos con aquellas páginas que componía, atribuyéndoselas luego a viejos y gloriosos compositores. Rachmaninoff actúa como un perfecto colaborador, sin dejar asomar, más que en ciertos momentos, su poderosa garra.

La interpretación es de una deliciosa sencillez en Schubert, de una gran técnica en la «Sonata 8» de Beethoven, una de las mejor conseguidas del genio, pues no hay antagonismo, sino armonía entre los dos instrumentos, y de un hermoso lirismo en Grieg. El disco adquiere valor con unos textos de Charles Foley e Irving Kolodin, que sitúan muy bien a los dos grandes músicos en su época.

CARLOS GOMEZ AMAT



**GALERIA EDURNE**

**SEMPERE**

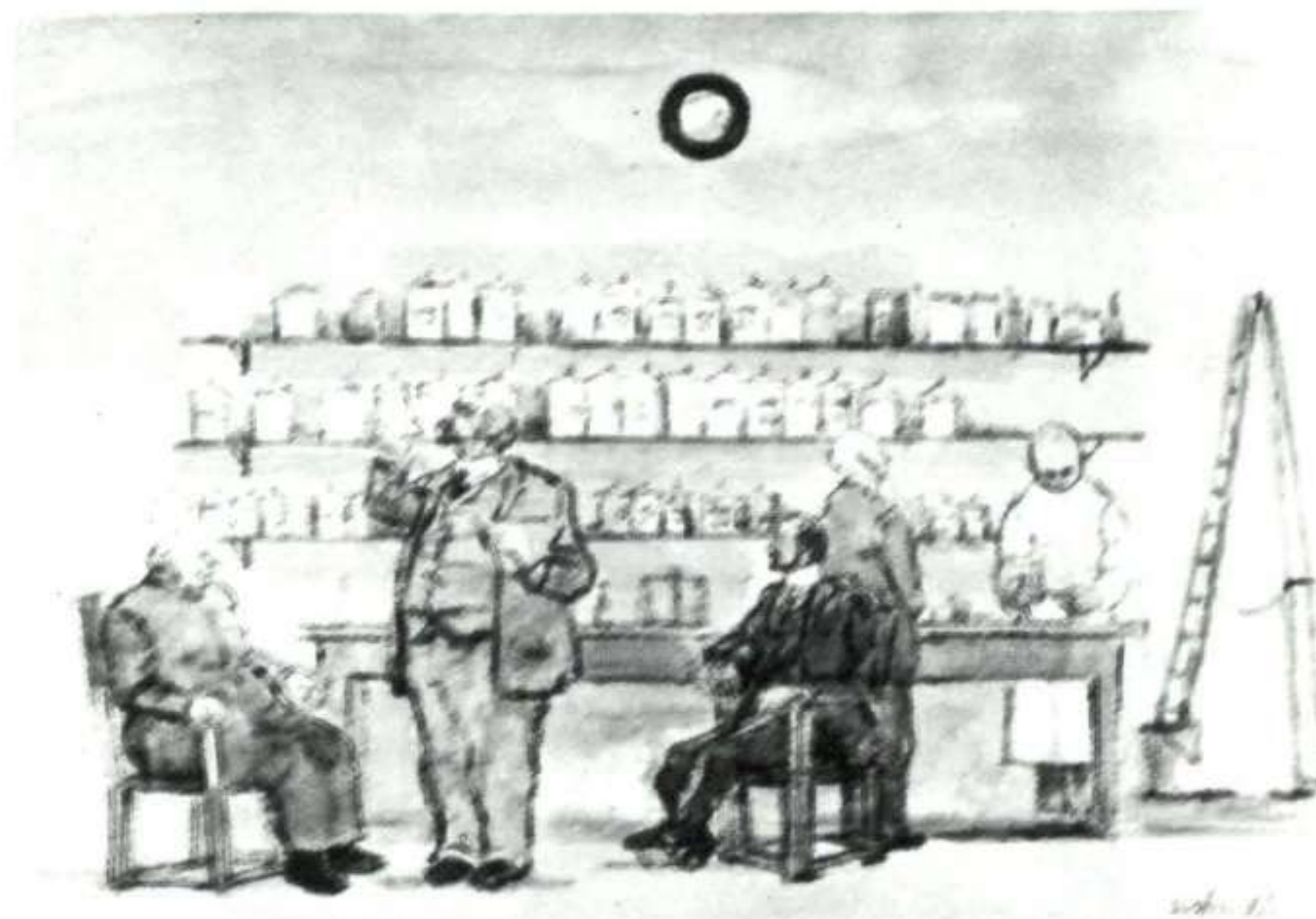
**DICIEMBRE**

**MONTE ESQUINZA, 11 - TEL. 419 13 88  
MADRID-4**

**GALERIA ESTUDIO**

**CID**

Núñez de Balboa, 119-1.º - Telef. 261 15 46



**Esplandiu**

del 26 Noviembre al 14 Diciembre



**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

GALERÍA JUANA MORDÓ, S. A.

Villanueva, 7 - Madrid-1 - Teléf. 225 11 72



**ERTE**

DICIEMBRE

GALERIA  KREISLER DOS



ALFONSO FRAILE "JARDIN A1"

**AGUEDA DE LA PISA**

hasta el 10 de Diciembre

**ALFONSO FRAILE**

12 Diciembre - 10 Enero

hermosilla, 8 teléfono 226 42 64 madrid-1

la  
**estafeta**  
literaria

Director: RAMÓN SOLÍS  
Subdirector: JUAN EMILIO ARAGONÉS  
Redactor Jefe: ELADIO CABAÑERO  
Secretario  
de Redacción: MANUEL RÍOS RUIZ

REVISTA QUINCENAL DE LITERATURA Y ARTE

REDACCION: C/ del Prado, 21, Madrid-14.  
Teléfonos 222 85 14 y 232 33 74

Publica ensayos, comentarios, artículos, noticias, informaciones, concursos permanentes de poesía y cuentos, secciones de teatro, cine, música y plástica

PRECIOS DE SUSCRIPCION ANUAL

Normal	
España.....	425 pesetas
Resto de Europa.....	600 pesetas
Demás países.....	840 pesetas
Especial aérea	
Europa.....	800 pesetas
Demás países.....	1.900 pesetas

Indíquese lo que interese con una cruz.



## GALERIA CIRCULO 2

MANUEL SILVELA, 2 - TEL. 446 69 86 - MADRID - 10



**FRANCISCO MATEOS**



## GALERIA CIRCULO 2

MANUEL SILVELA, 2 - TEL. 446 69 86 - MADRID - 10

EXPOSICION

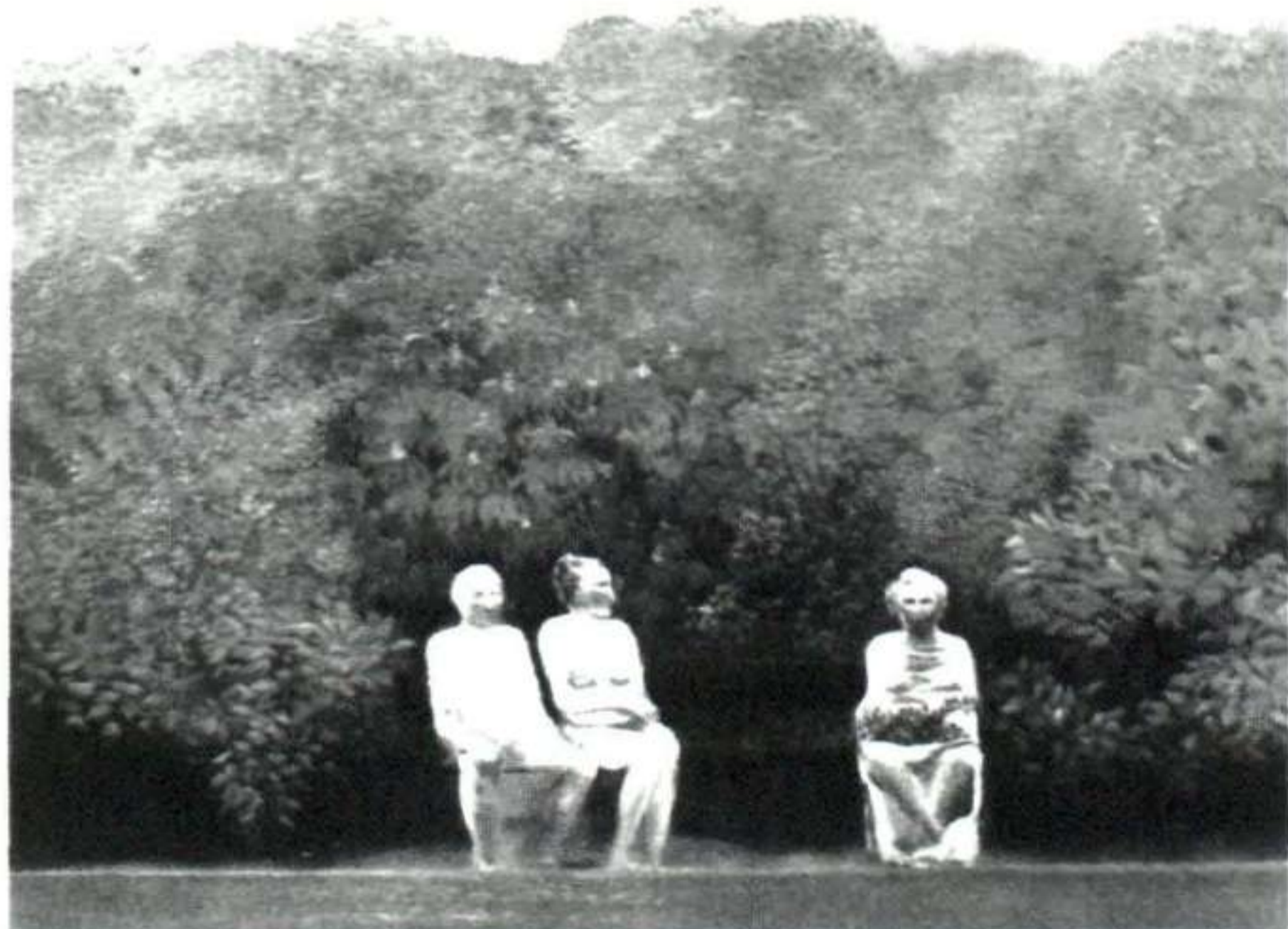
## TORO DE JUANAS

OLEOS  
DIBUJOS

3 al 21 Diciembre



Conde de Xiquena, 8  
(Esquina a Marqués de Monasterio)  
Teléf. 232 19 59. MADRID-4



**M.<sup>a</sup> ANTONIA SANCHEZ ESCALONA**

DICIEMBRE

**GALERIA** *Kreisker*

Serrano, 19. Telf. 2761664. Madrid.

**F. DE LA PUENTE**  
(MARINAS)

DICIEMBRE 1974

# 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



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

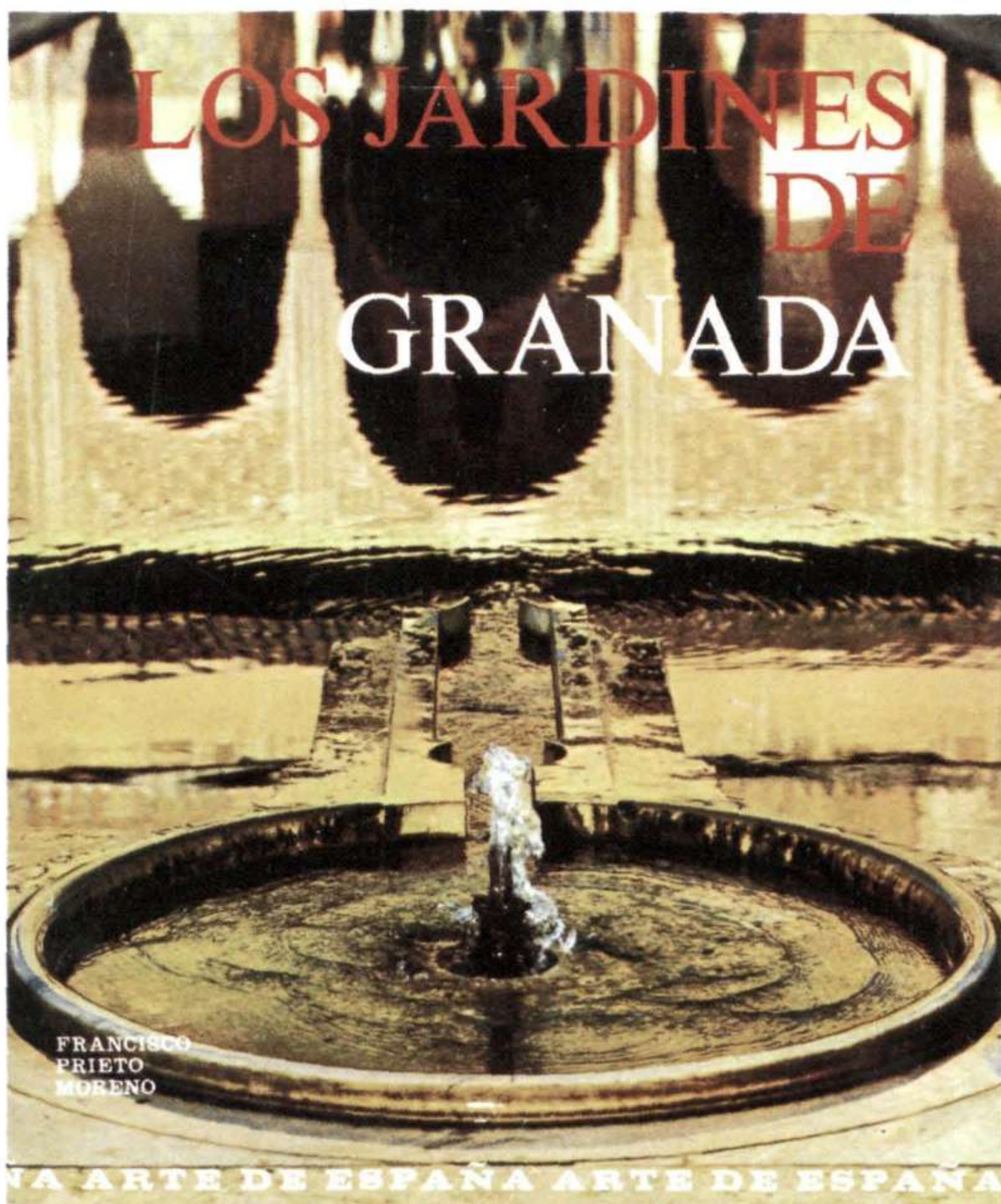
JORGE CRUZADO ASENJO  
Especialidad en mosaicos  
Romanos, Bizantinos, etcétera  
Colonia San Nicolás, 9  
MADRID

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 extrema sencillez dispuestos en reducido espacio.

\* \* \*

### IMAGENES DE LA VIRGEN EN LOS CODICES MEDIEVALES DE ESPAÑA

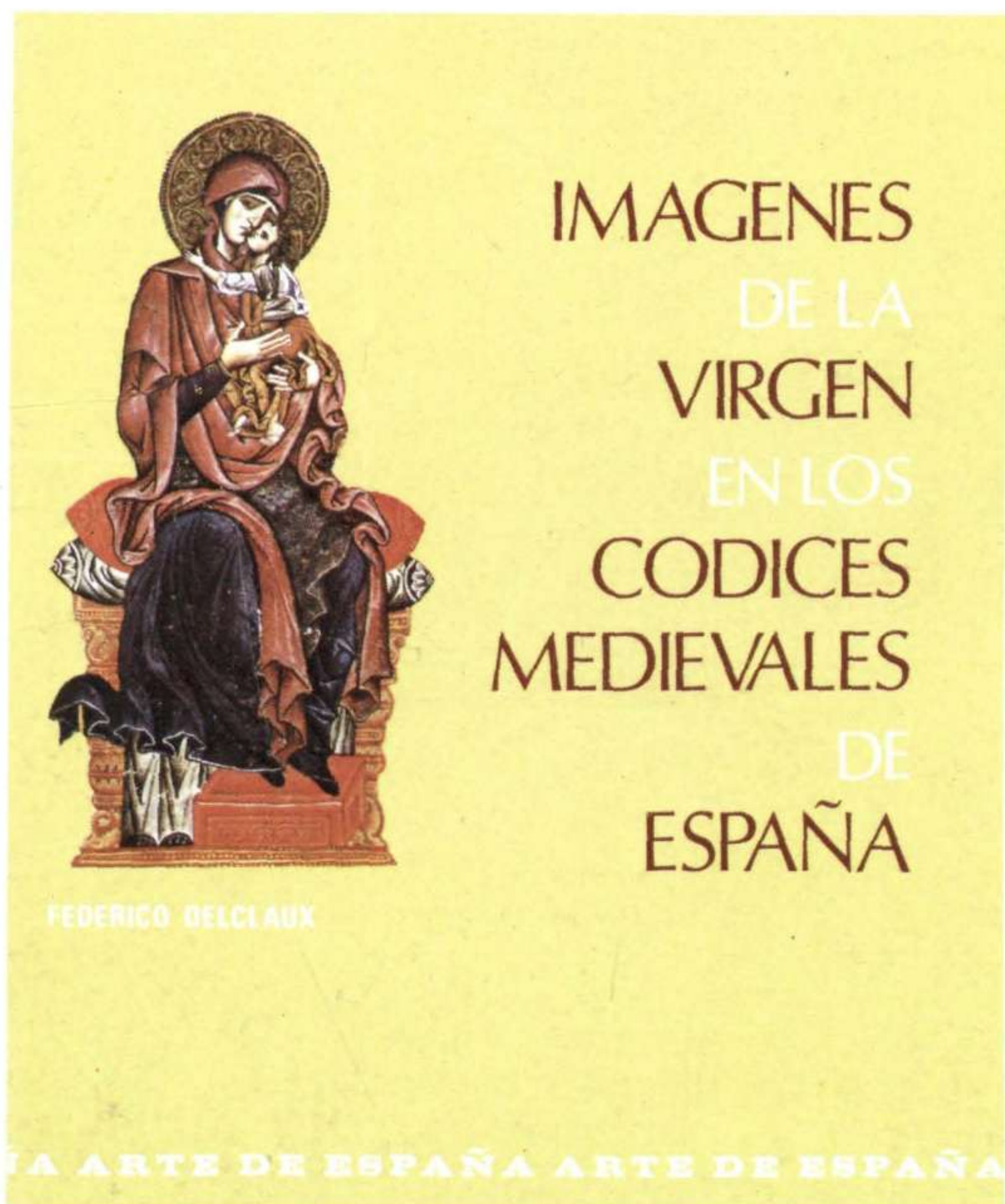
Federico Delclaux  
388 páginas

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 encuadrados, 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.

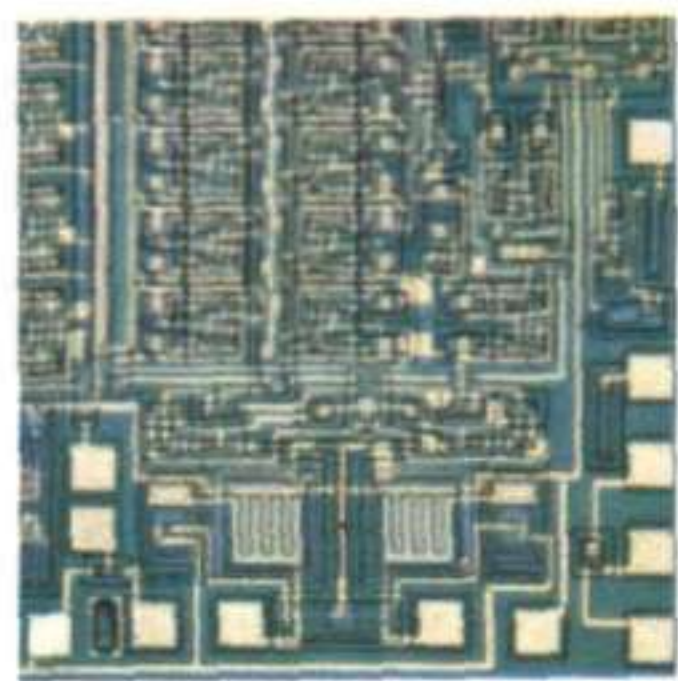


# OMEGA ES LA ELECTRONICA

**Al dividir el segundo en 2.359.296 partes, Omega aporta nuevas normas a la noción del tiempo.**

## La experiencia electrónica: Una historia bien completa.

En 1.952, OMEGA, a la vanguardia de la investigación, producía el TIME RECORDER, basado en el oscilador de cuarzo. Entonces fue destinado al cronometraje deportivo. Hoy es utilizado también para determinar los tiempos de pasaje de los satélites artificiales.



Circuito integral a su tamaño real.

Otra etapa notable: el célebre OMEGASCOPE, un cronógrafo electrónico que inscribe los tiempos de los competidores deportivos en las pantallas de TV.

Dos sólidas bases que han facilitado el desarrollo electrónico de OMEGA.

## El reloj digital: Otra innovación en la electrónica.

El OMEGA TIME COMPUTER es el reloj del futuro. Un reloj con fijación digital de la hora que no contiene ninguna pieza mecánica móvil. Tras la esfera-pantalla de color rubí, una célula fotoeléctrica asegura la fijación de la hora que es legible en cualquier momento con o sin luz. El TIME COMPUTER tiene una precisión de 5 segundos al mes.

## A un segundo de la precisión absoluta.

En nuestra colección, el excepcional MEGAQUARTZ 2'400 se lleva la palma. Es un reloj electrónico en el que el cuarzo vibra 2.359.296 veces por segundo, lo que le proporciona un grado de precisión sin precedente del orden de un segundo al mes. Esto hace que sea el reloj de pulsera más preciso que hasta ahora haya sido fabricado. A su extrema precisión se añaden una gran seguridad y varias características exclusivas: por ejemplo, un dispositivo que permite modificar la hora instantáneamente al cambiar de horario en los viajes internacionales.



**Omega Megaquartz 2'400 cronómetro de marina**

Es el primer reloj de pulsera del mundo que ha obtenido un boletín oficial de cronómetro de marina. Su precisión, que ha sido controlada por el Observatorio de Neuchatel, es de 2 milésimas de segundo al día.

## Omega fabrica el 95,8% de los cronómetros electrónicos.

Para que un reloj pueda ser distinguido con el nombre de "cronómetro", debe soportar antes las pruebas más rigurosas de precisión en los Institutos Suizos para Cronómetros Oficiales. El éxito de OMEGA en estas pruebas está demostrado por el hecho de que en 1972 el Cronómetro Electrónico OMEGA f300 obtuvo el 95,8% de todos los títulos otorgados por dichos Institutos; en consecuencia, cada f300 obtuvo su propio certificado de calidad.

## Un apoyo y una garantía a escala internacional.

Además del extenso surtido de modelos, estilos y precios, OMEGA cuenta con un gran apoyo de información publicitaria y promocional. Su red mundial de servicio post-venta sigue siendo inigualada. Para asegurar el mantenimiento de la precisión y de la seguridad de sus relojes electrónicos, OMEGA ha creado para sus concesionarios aparatos tales como el Deltatest y el Alitest. Estos aparatos han sido creados y perfeccionados al mismo tiempo que los relojes. Nuestra garantía internacional, que cubre todos los relojes electrónicos OMEGA es respetada en 156 países.



**1 Omega Genève f 300.**

Cronómetro electrónico. Automático y calendario y semanario. Ref. ST 198.020.

**2 Omega Constellation f 300.**

Cronómetro electrónico. Automático y calendario. Ref. ST 398.816.

**3 Omega Time Computer.**

Reloj con resonador de cuarzo. Fijación digital de la hora. Ref. GF 396.812.

DISALCO

125



# OMEGA

la marca mundial de la electrónica relojera

6 *sp* > 7 *sp* > *ord* > 8 9 10 *st* *st* >

Chit.

11 *st* *st* *st* 12 13 *sp* *ord* > 14 *ord* > 15

Chit.

5

Musical score for the first system, featuring four staves with piano accompaniment. The first two staves are in treble clef, and the last two are in bass clef. Dynamics include *ff*, *p*, and *mp*.

N D E N E T E M E S O S O A D G N U V E D L

Musical score for the second system, featuring four staves with piano accompaniment. The first two staves are in treble clef, and the last two are in bass clef. Dynamics include *p*, *mp*, and *p*.

R A N A E S A S T E N Z O R O U N A B A S E O

4  
♩ = 45

(9)

(10)

Ob.  
Cl. b.  
Fg.  
8' Lutto  
Cl.  
8' Lutto  
Xp. l.  
V. ucl. - vicino al ponte  
T. Bf.  
C. J. ii  
Perc. W. Bl.  
Perc. Bong.  
Vla.  
Ve.

ppp  
mp  
f  
mf  
ppp  
ppp  
ppp  
ppp

7 8 5 9 7 4 5 11 9 11

9 5 3 16 20 10

18 11 21 16 11 17 10 14 3

Handwritten musical score for a symphony orchestra. The score is written in 4/4 time with a tempo marking of ♩ = 45. It features multiple staves for woodwinds (Oboe, Clarinet in B-flat, Bassoon, Clarinet in C, Bass Clarinet), strings (Violins, Violas, Cellos, Double Basses), and percussion (Wood Block, Bongos). The score includes dynamic markings such as ppp, mp, f, and mf, and various musical notations including slurs, ties, and articulation marks. Measure numbers 9, 10, 16, 17, 18, 19, 20, 21, and 22 are indicated throughout the score.

