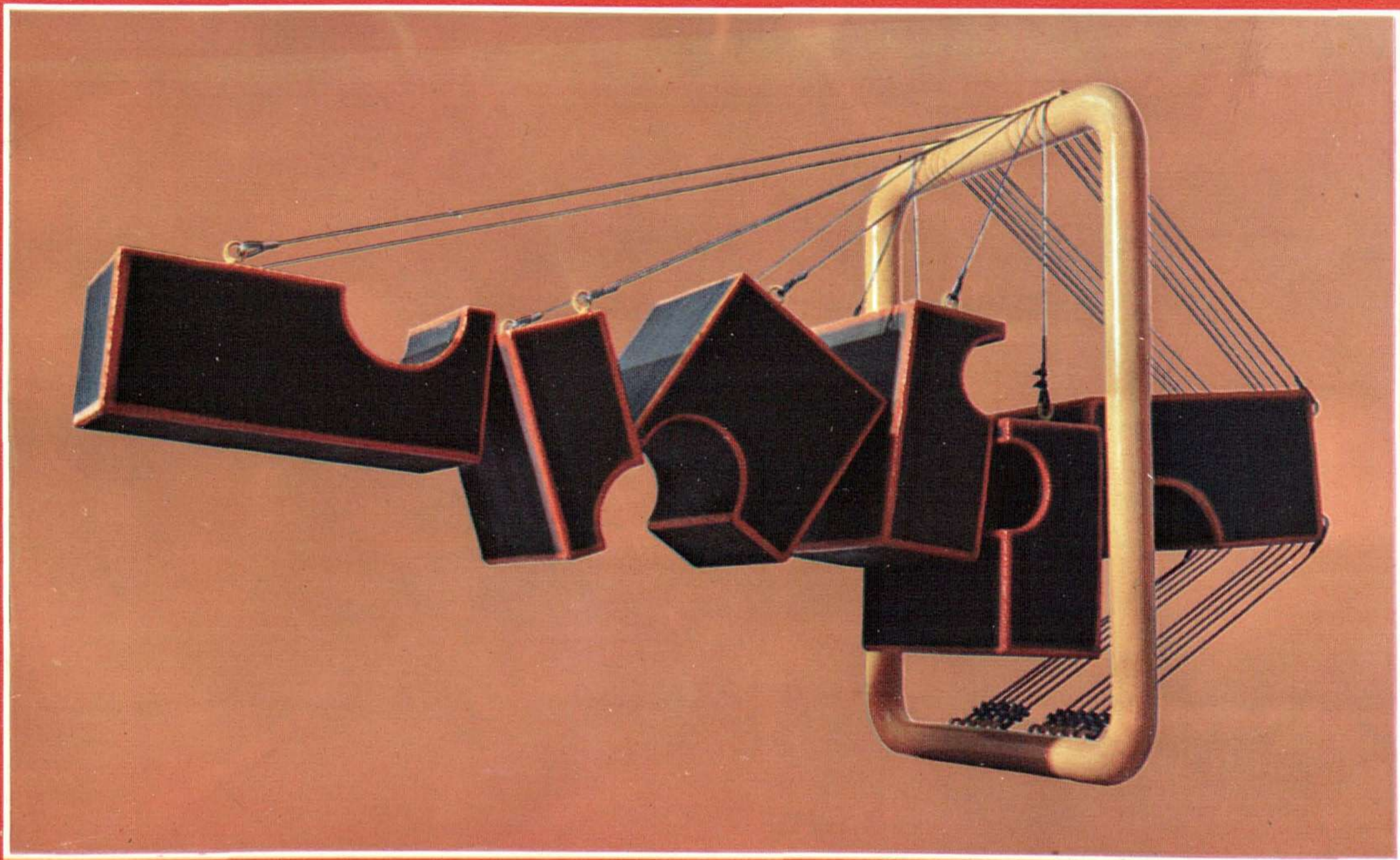


Bellas Artes 76





JUAN BRAVO, 33

MADRID-6

*Representante en España de las
primeras marcas mundiales:*

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



Artistas Españoles

Contemporáneos

DIRECCION GENERAL DEL PATRIMONIO ARTISTICO
Y CULTURAL



TITULOS PUBLICADOS:

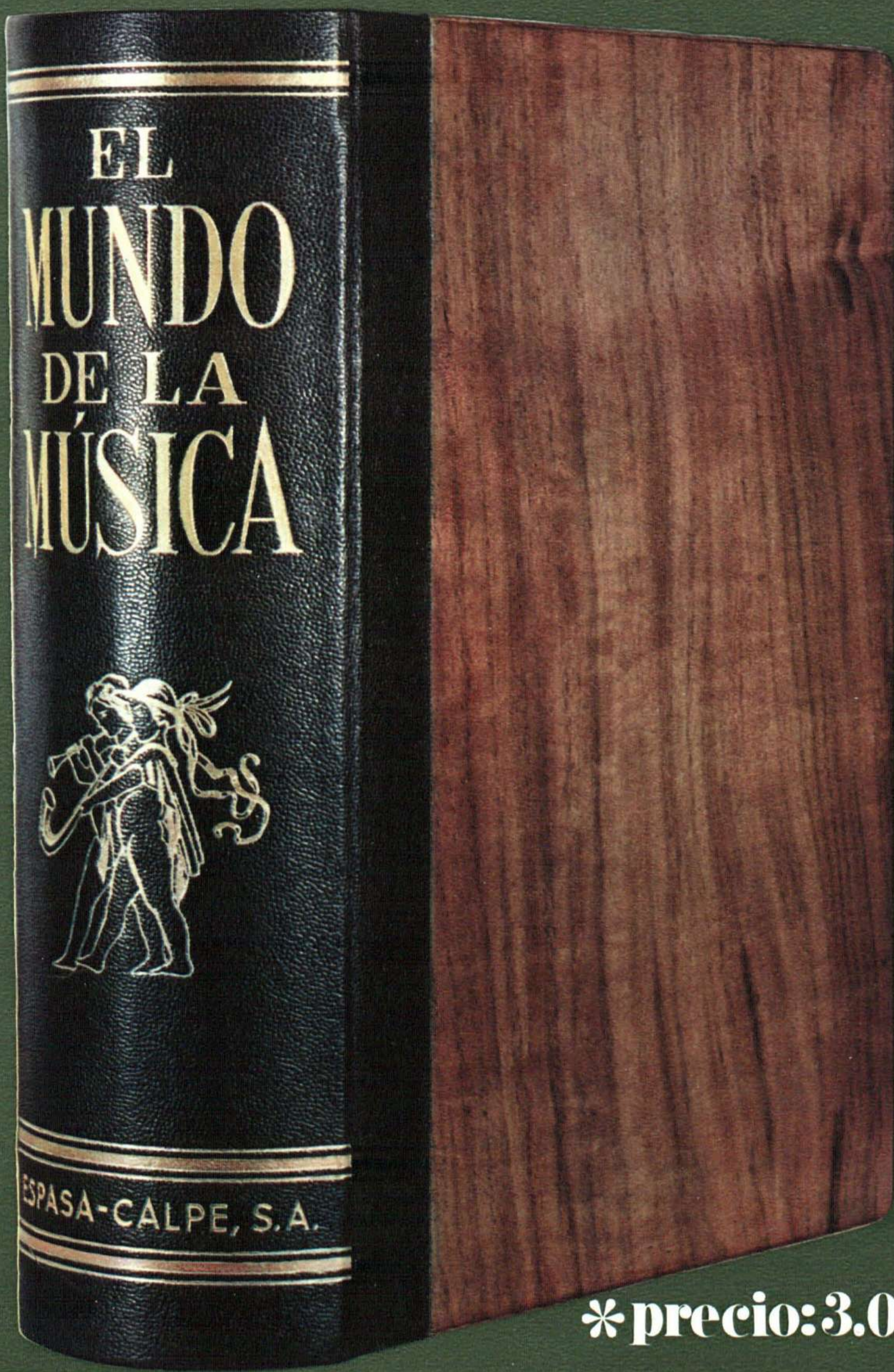
- 1/ *Joaquín Rodrigo*, por Federico Sopena.
- 2/ *Ortega Muñoz*, por Antonio Manuel Campoy.
- 3/ *José Llorens*, por Salvador Aldana.
- 4/ *Argenta*, por Antonio Fernández Cid.
- 5/ *Chillida*, por Luis Figuerola Ferretí.
- 6/ *Luis de Pablo*, por Tomás Marco.
- 7/ *Victorio Macho*, por Fernando Mon.
- 8/ *Pablo Serrano*, por Julián Gallego.
- 9/ *Francisco Mateos*, por Manuel García-Viño.
- 10/ *Guinovart*, por Cesáreo Rodríguez-Aguilera.
- 11/ *Viñaseñor*, por Fernando Ponce.
- 12/ *Manuel Rivera*, por Cirilo Popovici.
- 13/ *Barjola*, por Joaquín de la Puente.
- 14/ *Julio González*, por Vicente Aguilera Cerni.
- 15/ *Pepi Sánchez*, por Vintilla Horia.
- 16/ *Tharrats*, por Carlos Areán.
- 17/ *Oscar Domínguez*, por Eduardo Westerdahl.
- 18/ *Zabaleta*, por Cesáreo Rodríguez-Aguilera.
- 19/ *Falide*, por Luis Trabazo.
- 20/ *Miró*, por José Corredor Matheos.
- 21/ *Chirino*, por Manuel Conde.
- 22/ *Dali*, por Antonio Fernández Molina.
- 23/ *Gaudi*, por Juan Bergós Massó.
- 24/ *Tapies*, por Sebastián Gasch.
- 25/ *Antonio Fernández Alba*, por Santiago Amón.
- 26/ *Benjamín Palencia*, por Ramón Faraldo.
- 27/ *Amadeo Gabino*, por Antonio García-Tizón.
- 28/ *Fernando Higuera*, por José de Castro Arines.
- 29/ *Miguel Fisac*, por Daniel Fullaondo.
- 30/ *Antoni Cumella*, por Roman Valles.
- 31/ *Millares*, por Carlos Areán.
- 32/ *Alvaro Delgado*, por Raúl Chavarrí.
- 33/ *Carlos Maside*, por Fernando Mon.
- 34/ *Cristóbal Halffter*, por Tomás Marco.
- 35/ *Eusebio Sempere*, por Cirilo Popovici.
- 36/ *Cirilo Martínez Novillo*, por Diego Jesús Jiménez.
- 37/ *José María de Labra*, por Raúl Chavarrí.
- 38/ *Gutiérrez Soto*, por Miguel Ángel Baldellou.
- 39/ *Arcadio Blasco*, por Manuel García-Viño.
- 40/ *Francisco Lozano*, por Rodrigo Rubio.
- 41/ *Plácido Fleitas*, por Lázaro Santana.
- 42/ *Joaquín Vaquero*, por Ramon Solís.
- 43/ *Vaquero Turcios*, por José Gerardo Manrique de Lara.
- 44/ *Prieto Nespereira*, por Carlos Areán.
- 45/ *Román Vallés*, por Juan Eduardo Cirlot.
- 46/ *Cristino de Vera*, por Joaquín de la Puente.
- 47/ *Solana*, por Rafael Florez.
- 48/ *Rafael Echaide y César Ortiz Echagüe*, por Luis Nuñez Ladeveze.
- 49/ *Subirachs*, por Daniel Giralt-Miracle.
- 50/ *Juan Romero*, por Rafael Gómez Pérez.
- 51/ *Eduardo Sanz*, por Vicente Aguilera Cerni.
- 52/ *Augusto Puig*, por Antonio Fernández Molina.
- 53/ *Genaro Lahuerta*, por A. M. Campoy.
- 54/ *Pedro González*, por Lázaro Santana.
- 55/ *José Planas Peñálvez*, por Luis Nuñez Ladeveze.
- 56/ *Oscar Esplá*, por Antonio Iglesias.
- 57/ *Fernando Delapuenta*, por José Luis Vázquez-Dodero.
- 58/ *Manuel Alcorlo*, por Jaime Boneu.
- 59/ *Cardona Torrandell*, por Cesáreo Rodríguez-Aguilera.
- 60/ *Zacarias González*, por Luis Sastre.
- 61/ *Vicente Vela*, por Raúl Chavarrí.
- 62/ *Pancho Cossio*, por Leopoldo Rodríguez Alcalde.
- 63/ *Begoña Izquierdo*, por Adolfo Castaño.
- 64/ *Ferrant*, por José Romero Escassi.
- 65/ *Andrés Segovia*, por Carlos Usillos Piñeiro.
- 66/ *Isabel Villar*, por Josep Meliá.
- 67/ *Amador*, por José María Iglesias Rubio.
- 68/ *Maria Victoria de la Fuente*, por Manuel García-Viño.
- 69/ *Julio de Pablo*, por Antonio Martínez Cerezo.
- 70/ *Canogar*, por Antonio García-Tizón.
- 71/ *Piñole*, por Jesús Baretini.
- 72/ *Joan Ponc*, por Corredor Matheos.
- 73/ *Elena Lucas*, por Carlos Areán.
- 74/ *Tomás Marco*, por Carlos Gómez Amat.
- 75/ *Juan Garcés*, por Luis López Anglada.
- 76/ *Antonio Povedano*, por Luis Jiménez Martos.
- 77/ *Antonio Padrón*, por Lázaro Santana.
- 78/ *Mateo Hernández*, por Gabriel Hernández González.
- 79/ *Joan Brotat*, por Cesáreo Rodríguez-Aguilera.
- 80/ *José Caballero*, por Raúl Chavarrí.
- 81/ *Ceferino*, por José María Iglesias.
- 82/ *Vento*, por Fernando Mon.
- 83/ *Vela Zanetti*, por Luis Sastre.
- 84/ *Camín*, por Miguel Logroño.
- 85/ *Lucio Muñoz*, por Santiago Amón.
- 86/ *Antonio Suárez*, por Manuel García-Viño.
- 87/ *Francisco Arias*, por Julián Castedo Moya.
- 88/ *Guijarro*, por José F. Arroyo.
- 89/ *Rafael Pellicer*, por A. M. Campoy.
- 90/ *Molina Sánchez*, por Antonio Martínez Cerezo.
- 91/ *M.ª Antonia Dans*, por Juby Bustamante.
- 92/ *Redondela*, por L. López Anglada.
- 93/ *Fornells Pla*, por Ramón Faraldo.
- 94/ *Carpe*, por Gaspar Gómez de la Serna.
- 95/ *Raba*, por Arturo Villar.
- 96/ *Orlando Pelayo*, por M.ª Fortuna Prieto Barral.
- 97/ *José Sancha*, por Diego Jesús Jiménez.
- 98/ *Feyto*, por Carlos Areán.
- 99/ *Goñi*, por Federico Muelas.
- 100/ *Manifiestos y Declaraciones del Arte Español de la Posguerra*, por Vicente Aguilera Cerni.
- 101/ *Gustavo de Maeztu*, por Rosa Martínez Lahidalga.
- 102/ *Montsalvatge*, por Enrique Franco.
- 103/ *Alejandro de la Sota*, por Miguel Ángel Baldellou.
- 104/ *Néstor Basterrechea*, por Juan Plazaola.
- 105/ *Esteve Edo*, por Salvador Aldana.

En preparación:

- 106/ *Maria Blanchard*, por Leopoldo Rodríguez Alcalde.
- 107/ *Elvira Alfageme*, por Vicente Aguilera Cerni.
- 108/ *Eduardo Vicente*, por Rafael Florez.
- 109/ *García Ochoa*, por Francisco Flores Arroyuelo.
- 110/ *Juana Francés*, por Cirilo Popovici.

Servicio de Publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia

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



* precio: 3.000 ptas.

«A todos aquellos para quienes la melodía más sencilla es una fuente de inefable belleza y de placer duradero»

espasa-calpe, s.a.



DIRECCIÓN, OFICINAS Y TALLERES: Carretera de Irún, km. 12,200 (Variante de Fuencarral).
Apartado 547. Madrid-34

LIBRERÍA: "Casa del Libro", Avda. de José Antonio, 29. Madrid-13

DELEGACIONES: Diputación, 251. Apartado 552. BARCELONA-7. -Prim, 41. BILBAO-6

Bellas Artes 76

AÑO VII • NUMERO 50 • MARZO-ABRIL 1976

REVISTA EDITADA POR EL PATRONATO NACIONAL DE MUSEOS / DIRECCION GENERAL DEL PATRIMONIO ARTISTICO Y CULTURAL / MINISTERIO DE EDUCACION Y CIENCIA / ESPAÑA

PRESIDENTE DEL CONSEJO DE DIRECCION: ANTONIO LAGO CARBALLO, Director General del Patrimonio Artístico y Cultural.

CONSEJEROS: RAMON FALCON, Comisario Nacional del Patrimonio Artístico.
MANUEL JORGE ARAGONESES, Comisario Nacional de Museos y Extensión Cultural.
ENRIQUE DE LA HOZ, Comisario Nacional de la Música.
LUIS GARCIA EJARQUE, Comisario Nacional de Bibliotecas.
FEDERICO UDINA MARTORELL, Comisario Nacional de Archivos.
ANTONIO AMADO MORENO, Jefe del Servicio de Acción Cultural y Exposiciones.

SECRETARIO: ANTONIO MANUEL CAMPOY.

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

Z-389

REDACCION, PUBLICIDAD Y DISTRIBUCION: Servicio de Publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia. Ciudad Universitaria. Madrid-4. Teléfono 449 77 00.

ENSAYOS

- 3 JULIAN GALLEGO: Wols o la otra realidad.
- 8 ISMAEL F. DE LA CUESTA: El canto mozárabe, tema de investigación.

NOTAS

- 14 CIRILO POPOVICI: El lenguaje de Brancusi.
- 17 JOSE MANUEL VALLES: Los sueños de Enrique Senis.

POEMA

- 19 RAFAEL MONTESINOS: Dos poemas del libro "Estatua del olvido".

ACTUALIDAD

- 20 JEAN DUBUFFET, por Enrique Azcoaga.
- 23 ANTOLOGIA DE ANTONIO POVEDANO, por Antonio García Tizón.
- 25 ORLANDO PELAYO: Entre París y Madrid, por M.^a Fortunata Prieto Barral.
- 28 LORENZO GOÑI EN SU MUNDO IMPOSIBLE, por José Gerardo Manrique de Lara.
- 29 QUINCENA DE MUSICA EN SEVILLA, por Enrique Sánchez Pedrote.
- 32 VI SEMANA DE NUEVA MUSICA, por F. Taverna-Bech.
- 34 OSCAR ESPLA, SINFONISTA, por Tomás Marco.
- 36 XIII FESTIVAL INTERNACIONAL DE MUSICA DE ROYAN, por Leopoldo Hontañón.
- 38 EL ORFEBRE FERNANDO MARMOLEJO, por Rosa Martínez de Lahidalga.
- 40 ARTE CANARIO: RECUENTO DE VEINTICINCO AÑOS, por Lázaro Santana.
- 45 LUIS SOUTER Y ALFONSO DE OLIVARES, por José M.^a Iglesias.
- 47 FARRERAS, por José Marín-Medina.
- 50 EDUARDO SANZ Y BEGOÑA IZQUIERDO, por Arturo del Villar.
- 55 EL EXPRESIONISMO REALISTA DE GARCIA OCHOA, por Elena Flórez.
- 58 ANTONIO QUIROS, por Antonio Bestard Fornis.
- 60 ANTONIO SUAREZ, por Teresa Soubriet.
- 61 FRANCISCO PEINADO, por Rafael Soto Verges.
- 64 XV SEMANA DE MUSICA RELIGIOSA EN CUENCA, por Carlos Gómez Amat.
- 65 LA XI BIENAL DE ALEJANDRIA, por José M.^a Ballester.
- 70 WILL FABER, por Carlos Areán.

CRONICAS

- 72 EXPOSICIONES EN MADRID, por Francisco Prados de la Plaza.
- 76 EXPOSICIONES EN BARCELONA, por Antonio Fernández Molina.
- 81 ANTIGÜEDADES Y SUBASTAS, por José María Carrascal.
- 83 VIDA MUSICAL, por Carlos Gómez Amat.

NOTICIARIOS

- 85 INTERNACIONAL Y NACIONAL, por José de Castro Arines.
 - 89 MUSICA VIVA.
 - 93 BIBLIOGRAFIA Y DISCOGRAFIA.
- PORTADA: Escultura de Feliciano Hernández, galardonado con el primer premio en la XI Bienal de Alejandría.
FOTOGRAFIAS: Oronoz, Muller, Juan Dolcet, Lendínez, Graficolor, Adolfo-Keim.



El precio, en España, de cada número será de 150 pesetas. La suscripción anual, que comprende seis números, importará 900 pesetas.
En otros países: 4 \$ USA número suelto y 20 \$ USA la suscripción anual.

COLABORADORES DE ESTE NUMERO

JULIÁN GALLEGO.—Profesor de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Autónoma de Madrid, miembro de la Asociación Internacional de Críticos de Arte y del Colegio de Aragón del CSI.

JOSÉ MANUEL VALLES.—Crítico de Arte.

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

RAFAEL MONTESINOS.—Poeta. Premio Nacional de Literatura.

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

ANTONIO GARCÍA TIZÓN.—Escritor. Jefe del Departamento de Medios Audiovisuales del Servicio de Publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia.

M.^a FORTUNATA PRIETO BARRAL.—Periodista. Crítico de arte.

JOSE GERARDO MANRIQUE DE LARA.—Escritor y poeta. Premio Ciudad de Barcelona de poesía. Premio Elisenda de Montcada de novela.

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

JOSÉ MARÍN-MEDINA.—Escritor y crítico de arte.

EN LOS PROXIMOS NUMEROS. COLABORACIONES DE:

MARÍA JESÚS LOSADA GÓMEZ, LUIS BOROBIO, ANTONIO FERNÁNDEZ MOLINA, LEONARDO ROSA HITA, FERNANDO ORTIZ, FRANCISCO TOLEDANO, DIGNA PALOU, EDUARDO CHICHARRO, JOSÉ LUIS NÚÑEZ, GABINO-ALEJANDRO CARRIEDO, JULIA CASTILLO, EMILIO DEL RÍO, ALFREDO GÓMEZ GIL, CLARA JANES, VIDAL BENITO REVUELTA, J. M. BLÁZQUEZ, MARIANO CUESTA DOMINGO, ANTONIO GARCÍA TIZÓN, FLORENCIO DE SANTA ANA Y ALVAREZ OSORIO, J. A. VALLEJO-NÁGERA, et-
cétera.

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

WOLFGANG O LA OTRA REALIDAD

JULIAN GALLEGO

LOS datos biográficos que acumulamos sobre un artista no sólo explican lo esencial de su arte, sino que hasta arriesgan enterrarlo, como bajo laudas de inscripciones.

Con los mismos hechos familiares y sociales, Wolfgang Schulze pudo ser un joven alemán de los muchos que entraron en las milicias juveniles nacional-socialistas para terminar muriendo oscuramente o adquiriendo un puesto en la Administración, más tarde discutido, o llegando a ser héroe o criminal de guerra, loco o emigrante a Brasil o a USA, instructor de mercenarios en Africa o contrabandista, profesor de violín o guía turístico, lector de alemán en una Universidad o vendedor de folletos políticos.

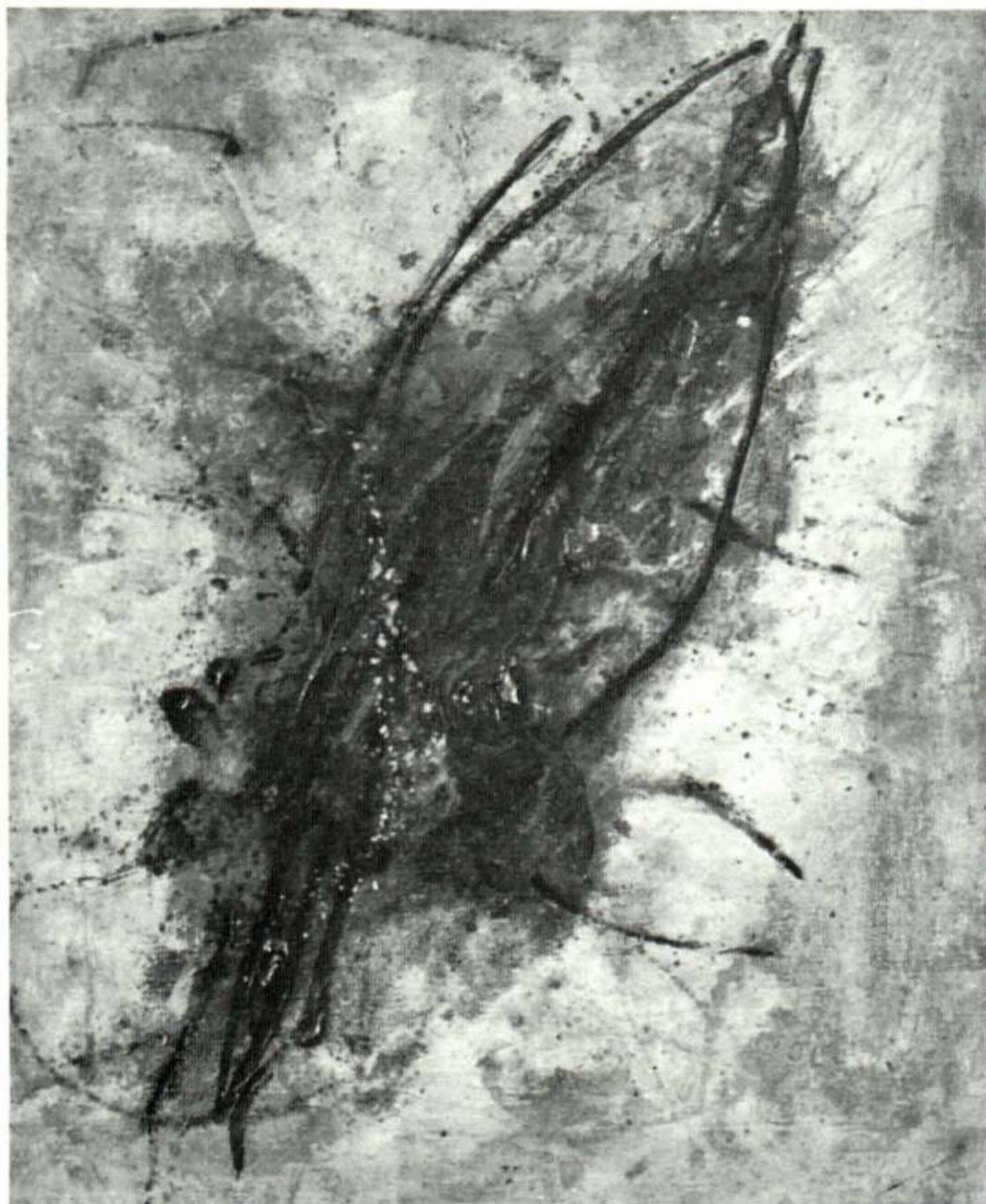
Si la situación de familia era tan sólida y respetable (su padre, alto funcionario), Wolfgang pudo terminar siendo un gran intérprete de Mozart o un gran director de Beethoven. Es innegable que el director de la Opera de Dresde le ofreció una batuta, en plena juventud, y él rehusó. Pudo ser asimismo un científico, un gran investigador, un jefe de laboratorio, un apóstol contra una de esas plagas casi infinitas que la Humanidad tiene cada día el dudoso placer de descubrir. En fin, pudo ser pintor, pero *pintor* de veras, de esos con barba y melena cortadas según el "Vogue" de las Artes, cuya excentricidad no roza el campo de las conveniencias sociales, corteses si valientes, con premio en cada Salón Nacional o en cada Bienal, Trienal o Cuadrienal, con encargos oficiales y cotización entre los millonarios con veleidades artísticas.

Como en los cuentos de hadas del siglo XVII francés, una serie de damas con varita mágica fueron inclinándose ante su cuna, como ante el trono de un Delfín, el 27 de mayo de 1913, y le ofrecieron todos los dones, internos y externos: inteligencia, sensibilidad, belleza, posición social, familia amante y cultivada, en un Berlín musical y artista que ya hemos olvidado. Cuando la familia se trasladó a Dresde —nombre que suena a título de ópera, que se desgrana como un verso—, la educación de Wolfgang todavía salió ganando. Wolfgang demostró sus dotes extraordinarias en música, en laboratorio, en pintura, en fotografía, hasta en un taller de reparación de automóviles (Mercedes, *s'il vous plaît!*). Si el director de la Opera le brindaba su atril, el del Parque Zoológico le cedía su puesto de domador científico, viendo en él su indiscutible sucesor. Y todo eso sin prostituirse en el más mínimo grado, sin tener que abdicar de ninguna idea ni casarse con la *Fräulein* gordita y con gafas, hija de éste o de aquél. Wolfgang podía, en cualquiera de esos caminos (o en el de la antropología, que le tentó también), alcanzar una situación honorable y terminar su larga vida cubierto de condecoraciones y de besos de nueras elegantes y de nietos con marineras.

Wolfgang eligió la pintura. Casi se puede decir que la pintura lo eligió a él, como una de esas mujeres fatales ante las que apenas cabe resistencia. Hay pintura y pintura, ya lo he dicho. La pintura que sedujo a Wolfgang no era la que repite armoniosamente una belleza prevista, natural o artificial, sino la que pone en tela de juicio toda belleza en bus-

LA BOTELLA.





ALA DE MARIPOSA.

ca, naturalmente, de otra más sincera, aunque los demás la llamen fealdad. En Berlín, donde conoce a Laszlo Moholy-Nagy, una de las cabezas más lúcidas, más abiertas a lo nuevo del combatido y casi desaparecido *Bauhaus*, y más tarde en París, el fecundo París de entreguerras, donde en 1932 trata al ex dadaísta Arp, al ex surrealista Giacometti, al ex cubista Léger, Wolfgang se va haciendo de la pintura una idea mucho más amplia de lo que creían los vanguardistas de Dresde, que se figuraban que estaban hundiendo el mundo cuando imitaban a Kokoschka o a Otto Dix. Alemán consciente y reflexivo, Wolfgang se enrolla en la pintura como en un comando prospectivo, toma el zurcido hábito de artista y se casa con la Pobreza, primero, y con Gréty, después.

Hoy es difícil hacerse una idea de lo que era esta soledad del artista introspectivo en la sociedad, todavía muy académica, de antes de la última guerra mundial. Ahora no faltan marchantes o galerías para cualquier situación o posición, con tal que sea pintoresca o aparentemente nueva. Como ha escrito Marta Traba, uno de los críticos más abiertos de toda la América del Sur, "nada me produce mayor desconfianza que las vanguardias tal como se promueven hoy en día, como lanzamientos a un espacio desconocido sin más incentivo y finalidad que la aventura. Porque así como hace unas décadas la discusión versó alrededor del 'arte puro', hoy debería formularse en torno a la aventura pura. Cada vez más, el mundo del arte y la creación en la órbita capitalista en que vivimos se asemeja a un escenario del *Far-West*, donde quien entra y dispara primero lleva las de ganar y reduce al silencio al resto de la población,

así como a los otros pistoleros, menos rápidos" (*Mirar en Caracas*, Caracas, 1974, página 14). El símil no es sólo vivo, sino exacto. La mayor parte de esos novedosos, lo que quieren con sus disparos es apoderarse de la caja de caudales o del saco que transporta el tren. Cuando se les termine el dinero, organizarán otro asalto de otro estilo.

UN CONCEPTO DE BELLEZA

Hay, en cambio, la novedad de quien sólo sabe respirar aire puro, la de quien se ahoga en la atmósfera que ya han contaminado los demás, la de quien tiene que ir labrando su propio camino. Wolfgang es de esos que anteayer, ayer y hoy han de ser minoritarios hasta lo desconocido. Sus descubrimientos han de llegar a todos (o cuando menos, a una minoría cuantiosa), so pena de quedarse en "Le chef d'oeuvre inconnu", como es posible que hayan quedado tantos. Una rama posible de la arqueología del futuro consistirá en descubrir, no ya las obras que se hicieron con las bendiciones oficiales y el respeto de la comunidad (ese arte grecorromano, por ejemplo, que cuando un excavador con pujos de dibujante trata de imaginarlo en una lámina, tiene tan consternante parecido con una Gran Vía cualquiera de arquitectura ministerial y bancaria), sino las que estuvieron a punto de hacerse y no se hicieron, o las que si se hicieron (como las del pintor del siglo XVI Frenhofer, en la citada novela de Balzac) no dejaron huella. En arte, como en todo, la Historia no cuenta más que éxitos, con lo que olvida en la oscuridad la mitad del universo (con optimismo). ¿Qué sabemos nosotros de tantos artistas condenados al silencio por la sociedad de su tiempo, con razón o sin ella? ¿Qué de tantos que cambiaron de oficio, hartos de miseria, de disgustos, de envidias o de burlas? El éxito es, sin duda, una garantía relativa de habilidad; un artista sin dotes no puede triunfar mucho tiempo, aunque se conjuren a su favor todas las jerarquías celestes y terrestres.

Pero esa habilidad puede ser superficial, mediocre; puede ser la prueba de que ese hombre no es un verdadero artista, sino que se limita a reproducir una belleza que le es ajena. El fracaso en bastantes ocasiones está causado por la insuficiencia del propio artista, pero en algunas puede ser obra de la insuficiencia de la sociedad. ¿Quién puede ser juez, si todos somos partes? Y tras descubrir, con la colección Uhde, el arte de los "naïfs" que no sabían pintar, y con la colección Dubuffet el "art brut" de quienes ni siquiera saben pensar rectamente (locos, anormales, retrasados), podemos creer que en la peor obra artística, si es sincera, hay una chispa de aquella electricidad que pasa, como un fluido eterno, de la mano enérgica del Padre al lánguido índice de Adán en el famoso fresco de Miguel Angel, tan justamente célebre, tan justamente admirado, tan oficialmente hermoso, acaso porque fue creado con angustia y esfuerzo por un gigante solitario de quien muchos desconfiaban, y que salió de esa obra enfermo y viejo.

"Entre muchas actividades posibles —ha escrito René Guilly a propósito de Wols—, el pintor ha elegido el ademán fundamental de trazar, de cubrir, de animar un plano y de transformarlo en pantalla donde se agitan y se fijan formas más o menos complejas... No se trata de rellenar un esquema para llegar a un objeto previamente definido. Nada preexiste al acto de pintar. Las ecuaciones que el pintor establece no hallan un equilibrio más que en el momento en que termina el cuadro: lo desconocido se revela, la aventura ha terminado... Un cuadro es un acontecer, la revelación de un comportamiento objetivado. El pintor auténtico no puede, pues, contar más que consigo: es hombre solo. En ese momento es cuando el mito de la Pintura, elaborado por el espectador, está a punto de embrollarlo todo. Exac-



LAS VOCALES.

tamente se trata de una invitación a la facilidad, a la traición. Si en vez de realizarse y de asumirse, bastara observar un dogma, responder a una tradición, realizar una idea preexistente a la pintura..., ¡qué liberación! Si a su vez el pintor considera sus cuadros como objetos y no como actos dolorosos, si hay reglas para fabricar tales objetos y si ahí reside lo que suele llamarse el clasicismo, entonces el pintor queda justificado, esto es, mistificado" (Wols, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 1974).

No hay que olvidar que el primer mentor que Wolfgang ha tenido al adentrarse por el infierno de la pintura es Moholy-Nagy, un Virgilio que no ha olvidado del todo las *Bucólicas* en aras de las *Geórgicas*. Laszlo Moholy-Nagy fue el responsable del Curso Preliminar del *Bauhaus*, en Weimar y Dessau, de 1923 a 1928 (será más tarde el animador del *New-Bauhaus* de Chicago). Ese curso era la base en que se fundaba toda la enseñanza de esa escuela de artes arquitectónicas. Se trataba, ante todo, de educar la sensibilidad del alumno, no sólo en los valores ópticos, sino en los táctiles: objetos de diversas materias, de varias texturas (liso, rugoso, duro, blando, rayado, estriado, nudoso...), objetos que responden a una presión o la resisten, que dan un sonido o quedan mudos, etcétera. Era un aprendizaje no de algo externo, como el de quien copia cabezas de yeso, sino de uno mismo. Era un modo de abrir sus propias puertas, al que respondían de modos diversos unos y otros. Hay quien se contentaba con jugar con las maderitas y los alambres. Otros descubrían en ellos la posibilidad de nuevos lenguajes. Parece probable que Moholy-Nagy incitara a Wolfgang a descubrir el suyo propio.

La educación es una segunda Naturaleza; casi diría que la primera. Es la que nos enseña a ver y pensar de cierto modo, en cierto orden. Hasta los más revolucionarios de la Academia de Dresde partían de un concepto de la Belleza, de cierto "klassizismus" grecolatino, corregido y aumentado por el sentido de lo virtuoso y de lo "kolossal" de los neoclásicos alemanes. El cerebro infantil está continuamente bombardeado con las palabras bueno y malo, bonito y feo. Luego puede creer que sus ideas y sus gustos derivan de una fuente natural. No digo que no: pero fuertemente condicionada. Los pintores, incluso los de vanguardia, saben perfectamente lo que es bonito y lo que es feo según, ya no las reglas, sino la sensibilidad tradicional y general. Ni los futuristas, ni los cubistas, ni los abstractos suelen franquear la arriesgada frontera de la fealdad, semejante a aquellas tierras bárbaras que los griegos y romanos dejaban fuera de sus mapas de cultura, ignorándolas como incógnitas sin interés. Si algo ha precipitado el retroceso de la pintura abstracta, creo que ha sido, precisamente, el hecho de estar basada en un *buen gusto* que deriva rápidamente hacia lo trivial, hacia la corbata o la bufanda, el papel de pared y la caja de bombones. ¿Por qué Fidias o Pousin iban a hacer remilgos ante un Carrá, o un Gris, o un Pasmore? En cualquier caso, se trata de realizar cierto concepto de belleza más o menos preexistente en la mente de cada artista y de cada espectador. Nadie ignora que una composición en aspa o en pirámide o en círculo, que una entonación en gris con blancos, azules o rojos, debe *funcionar*... La educación de Wolfgang consistió en ir perdiendo la educación.

Este proceso es fatal para la mayor parte de los mortales y nuestra generación lo sabe mejor que ninguna. No por perder la educación se encuentra otra, de no serse genial y asceta. Poner los pies en la mesa o salir dando portazos está al alcance del más incapaz, que es quien, precisamente, se figura que con ello está cambiando el mundo: lo único que consigue es hacerlo algo más inhabitable. Para crearse su mundo, su propia educación, hay que soportar el calva-

rio de Wolfgang Schulze, emigrante a España en 1932 para librarse de la presión y del servicio nacional-socialista, para vivir y trabajar en paz, con Gréty, aunque sea haciendo fotografías con una cámara ambulante, aunque sea de chófer. El sabe que, por mucho que Picabia hubiera pasado por Barcelona, un artista (o lo que fuere) como él tenía poco que esperar de la afición del país entre 1932 y 1935, cuando todavía no estaba en uso el esnobismo que compra lo que menos entiende, lo que le parece peor, con una conmovedora confianza en su infalible falta de olfato. En aquella época, a lo menos creía poder hablar libremente. Pero las autoridades españolas y alemanas consulares no eran de esa opinión. ¿Qué estaba haciendo ese Schulze en Barcelona? En octubre de 1935 lo detienen; lo sueltan en Navidad. Su esposa ha de expatriarse; los dibujos se desparraman, se pierden, sin que ni aun los basureros les echen una mirada.

Y, sin embargo, en esos dibujitos, delicadamente rayados y coloreados a la acuarela (la belleza tradicional anida todavía en esos azules, en esos rosas, en esos amarillos pálidos de garabatos posteriores, que nos han llegado), Schulze estaba creando su propia modesta belleza. Una belleza que no consiste, como la de las academias, en negar una parte de lo que nos rodea, de ignorar la otra cara de la Lu-

DIBUJO A TINTA CHINA ACUARELADA.

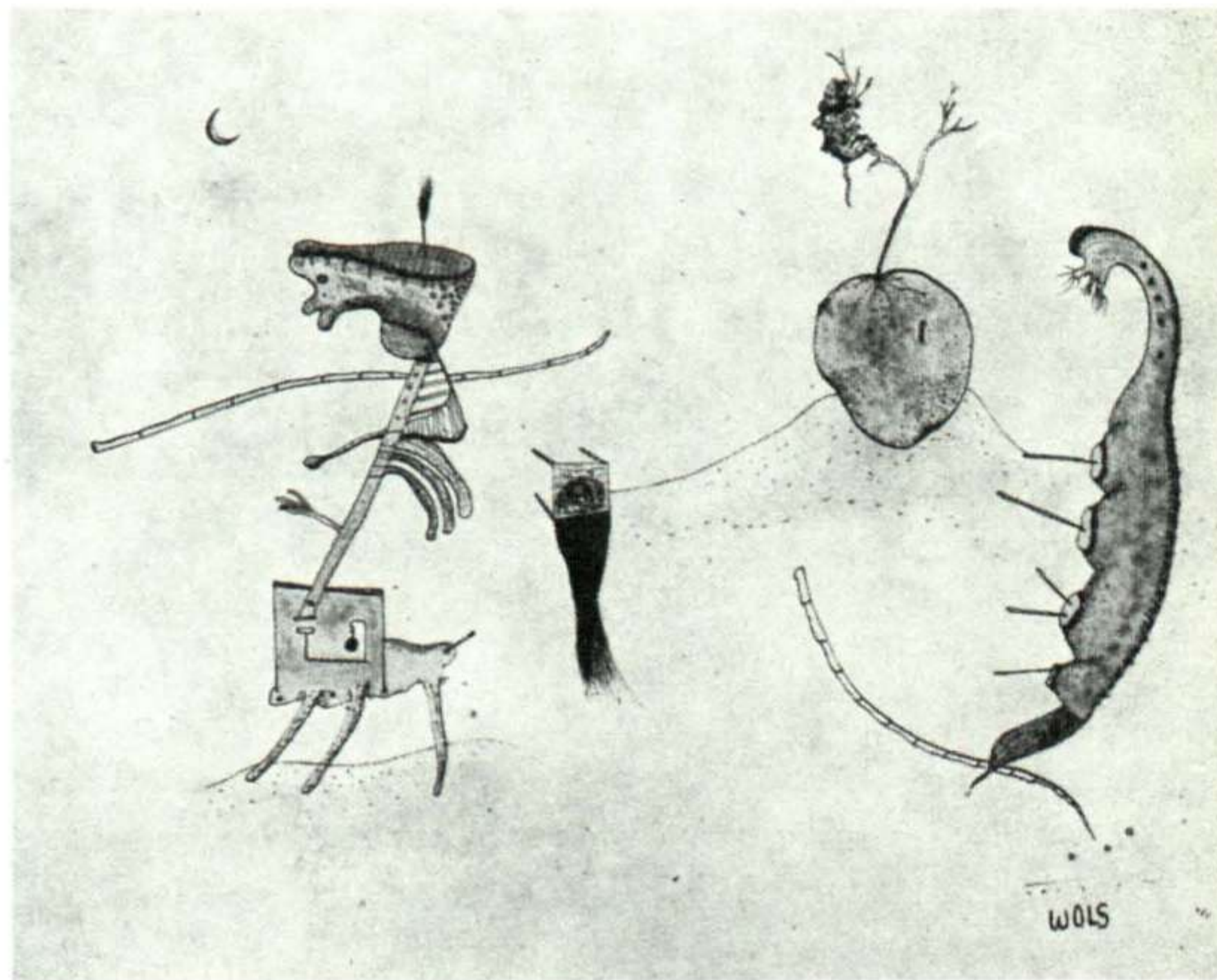


na, sino en explorar lo inexplorado, lo ignorado acaso porque, como *La carta robada*, de E. A. Poe, lo tenemos demasiado delante de los ojos. La belleza escolar está hecha de sacrificios, de supresiones. Como decía Winckermann, la Belleza es una, y toda particularidad la afecta. ¡Suprimamos aquello que se aparte de las estatuas griegas! Wolfgang, como un ropavejero, como un basurero, como un pobre vagabundo que es, va recogiendo esas porquerías que los demás ni miran, porque no es de buena educación. La belleza de las formas claras, geométricas, ha dejado en la oscuridad una enorme parte del Universo, que el microscopio se obstina en revelar: sinuosa, fluyente, cambiante, vellosa, viscosa, casi repugnante: de niño, ante cualquiera de esas formas, de esos colores, nos hubieran advertido: "¡Caca!".

UN ARTE OTRO

Un amigo de Wolfgang, Henri-Pierre Roche, acaso su único amigo, que le puso en contacto con el marchante parisiense René Drouin, cuando Wolfgang y Gréty, huyendo de los campos de concentración, se escondieron en las montañas de la Drome, en la aldea de Dieulefit (singular nombre para la vivienda de Wolfgang: Dios hizo todo, lo hermoso como lo feo, según decía nuestra *Pícara Justina*), ese amigo ha escrito algo muy justo sobre él: "Se deja deslizar como un buzo hasta el fondo de sí mismo y su mano garrapatea cuanto ve, telarañas, gramíneas, selvas de algas, monstruos, moluscos, ciudades semejantes a montañas rusas, barcos que son casas, carnicerías-bisuterías, atracciones diversas, grietas, núcleos de horror... Todo eso y mucho más... Cuando, acurrucado en su cama, toma su plumilla y sus colores, no sabe lo que va a hacer. Cuando dibuja, no sabe lo que está dibujando. Cuando termina, lo mira y no sabe lo que ha hecho... Secreta sus dibujos como el caracol su concha, con naturalidad y dolor. La fatalidad de esa secreción pesa sobre él... Cada dibujo suyo es como un reflejo del Supremo a través de su prisma interior, que él recoge, refunfuñando un poco"... Creo que estas líneas revelan claramente el estado de desdichada gracia en que vive este exiliado de Dieu-le-fit (Dios lo hizo), este miserable alcohólico y enfermo, dejado (como dicen) de la mano de Dios, pero que de modo paradójico es capaz de recoger el reflejo de Su Belleza en la ranura, en el escupitajo, en el detritus.

Junto a Moholy-Nagy, y sobre todo junto al "colega" de éste, el profesor de *Bauhaus* Paul Klee, angélico "Mozart" de la magia blanca, Wolfgang, que desde su primera exposición en París, 1937, toma el modesto nombre de Wols (formado por las tres primeras letras de su nombre y la inicial de su apellido), es, como ha dicho Sartre, un pobre diablo, el Emperador de un Norte sin brújulas ni guías, pero que señalará nuestros sueños más hiperbóreos, nuestras más hondas obsesiones. Wols no está en contra del buen dibujo, de los rasgos magistrales, seguros de sí: pero no le salen. Pinta humilde, desesperadamente, como un niño nervioso, olvidado de todo, en la alucinante y alucinada actividad de *crear* con líneas torpes, con formas indecisas, con colores emborronados. Cuando, rara vez, emplea el óleo, los colores se le apelmazan, la tela se le raya, está inven-



UN MONSTRUO ATACADO.

tando, sin darse cuenta, ese "art autre" de cuyas pobrezas han de sacar sus sucesores tantas rentas. Larvas, hierbas, nervios, cabellos, microbios, gusanillos, insectos, tentáculos, grietas: todo un país maldito y extraño, lejos del clasicismo que sólo admite formas regulares y petrificadas. Wols se interesa sólo por lo irregular, por lo subcutáneo, por lo purulento. Pero si el Señor estaba, según la afirmación poco discutible de Santa Teresa, entre los pucheros de la cocina, que El no creó, al menos directamente, ¿cómo no ha de estar en estos tubérculos, en estas bacterias, en estas larvas que Su Mano modeló antes que los músculos de Adán?

Desde 1945, cuando René Drouin empieza a interesarse por su pintura, hasta 1948, en que una caída le deja cojo para siempre, se sitúan los años de cierta felicidad de Wols: entonces es cuando, gracias a las telas y colores que Drouin le proporciona, puede pintar al óleo. Eso me hace pensar en la falsa miseria, de niños mimados, de "enfants-à-papa", de tantos gestuales que derrochan materiales y hasta ediciones en busca de una pobreza que está al alcance de cualquiera. Viendo a Wols se piensa en mucho de lo que le ha seguido. De este alcohólico que trata de salir de su miseria cuando muere, en 1951, depende buena parte de la pintura más lúcida del tercer cuarto de nuestro siglo, que sigue escarbando en esas fosas que Wols excavó en su propio cuerpo. El otro arte, la otra pintura, las texturologías y el *action-painting*, la nueva realidad y la hiperrealidad eran ya intuitas, desde los años treinta, por este desgraciado Wolfgang Schulze, a quien todo sonreía en la realidad de su familia, de su clase, de su país, de su mundo, de la belleza general, pero que prefirió la otra realidad.

EL CANTO MOZARABE, TEMA DE INVESTIGACION

ISMAEL F. DE LA CUESTA

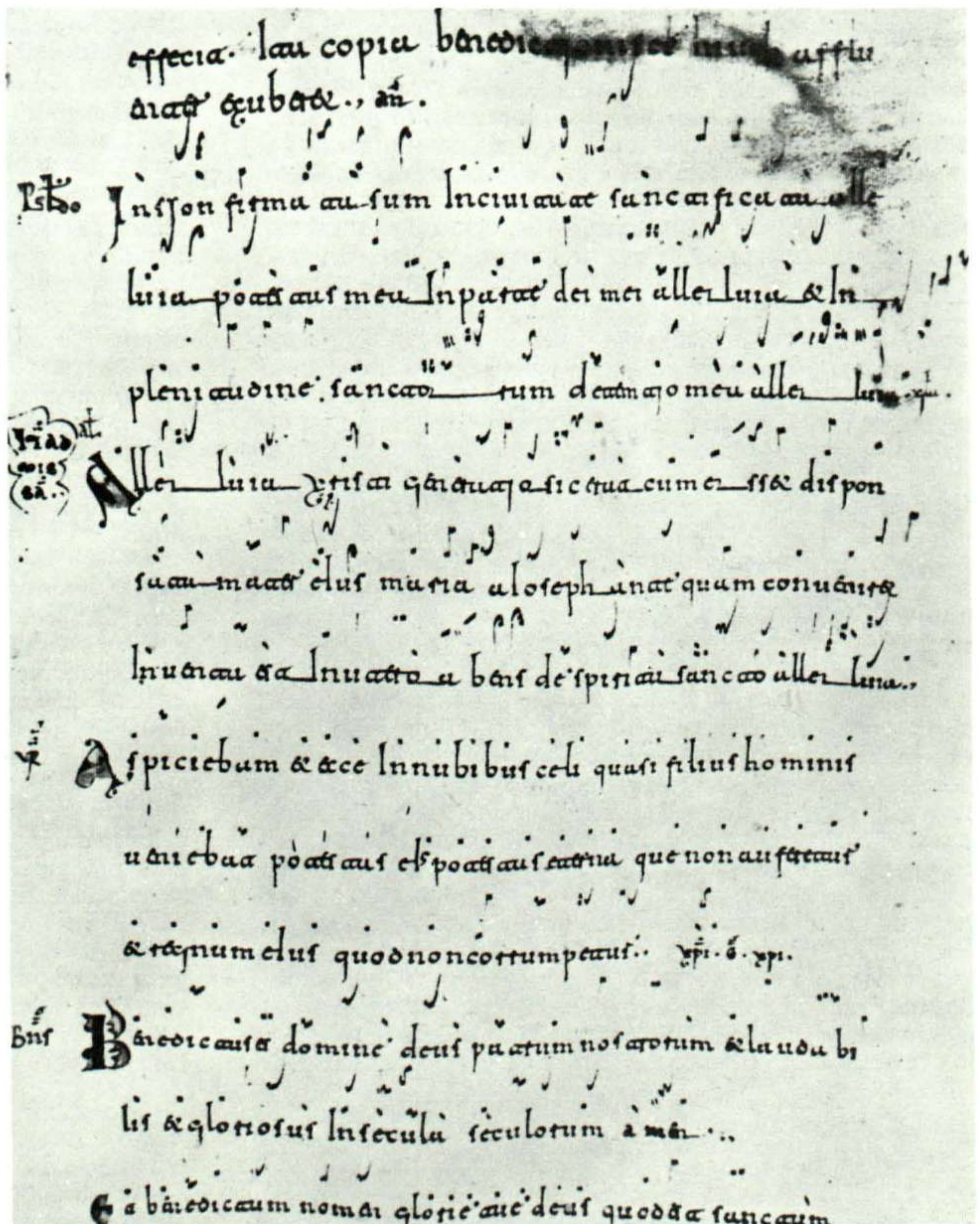
Uno de los mayores enigmas con que se enfrenta, desde hace más de medio siglo, la ciencia musicológica es, sin duda alguna, el canto llamado mozárabe o visigótico-mozárabe. Es un enigma, por otra parte, de gran atractivo, cuyo estudio está lleno de alicientes y apasiona de manera creciente al musicólogo, hasta que, al término de la investigación, se siente repentinamente defraudado e impotente ante la ausencia de un solo dato que proporcione la diastematía de la música.

El atractivo le viene al canto mozárabe por varios capítulos.

El más importante es, tal vez, su condición de único superviviente a la implantación, en todo el Occidente cristiano, del canto gregoriano. Los investigadores del siglo pasado, Lambillotte (1) y los propios fundadores de la Paléographie Musicale Grégorienne, de Solesmes, incluido el mismo Dom Guéranger, admitían sin dificultad que el canto gregoriano había sido obra personal del Papa San Gregorio Magno. Los modernos musicólogos, por el contrario, se han percatado rápidamente de que la música que se cantaba en las basílicas romanas no debía ser necesariamente la misma de nuestro repertorio litúrgico actual, antes bien, éste tomó cuerpo en la reforma carolingia como expresión de un nuevo canto galorromano.

¿Qué fue del primitivo canto romano? El llamado "viejo-romano", como lo ha demostrado ampliamente J. Gajard (2), es bastante posterior.

La misma pregunta puede hacerse sobre la música pregregoriana en las Galias, en Inglaterra, etc. No tenemos noticia de un canto específicamente galo, o germánico, o inglés anterior a la reforma gregoriana, aunque, a no dudarlo, debió existir. En cambio, en la Península Ibérica, dada la resistencia atávica de sus habitantes a cualquier



FACSIMIL DE UN FOLIO DEL "ANTIFONARIO" DE SAN MILLAN DE LA COGOLLA (MADRID, ACADEMIA DE LA HISTORIA MS. 30). UNO DE LOS TESTIGOS MAS IMPORTANTES, JUNTO CON EL "ANTIFONARIO" DE LEON, DE LA MUSICA VISIGOTICO-MOZARABE.

innovación venida del exterior, pudo pervivir un canto autóctono hasta la segunda mitad del siglo XI, momento en que se implanta, por imposición papal, secundada por los reyes, el canto gregoriano. Mas cuando llegó el momento de la supresión ya habían vuelto a florecer los "scriptorium" de los monasterios, que habían prácticamente cerrado durante la crisis milenarista, y habían vuelto a copiarse los más importantes códices de la Liturgia hispánica. Y aquí tenemos otro gran atractivo para la investigación del canto visigótico-mozárabe: sus códices.

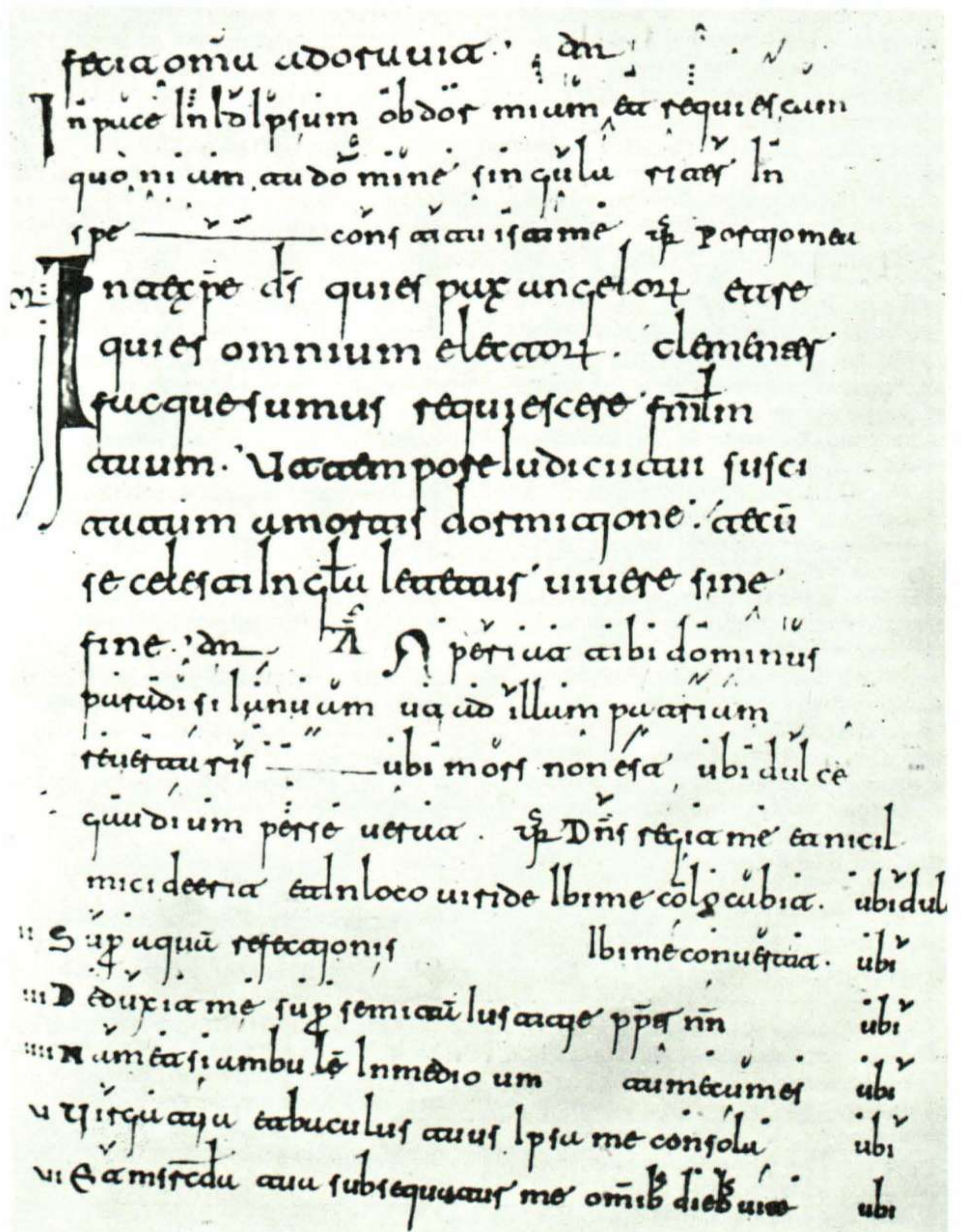
La tradición manuscrita de esta música, pese a la fuerza con que fue implantado el gregoriano, es relativamente importante. Pasan de cuarenta los códices que, de una manera singularmente exacta y coincidente, nos transmiten aquella música, total o parcialmente. Uno queda sorprendido, incluso, por el lujo material de los códices hispánicos, como el del Antifonario de León, si se compara con la aparente rusticidad de un Antifonario de Hartker (San Galo, Mss. 390-391) o el de Einsiedeln (Ms. 121), cuya precisión semiológica presenta, no obstante, todo el rigor y la técnica de la escritura sangalense.

A mayor abundamiento, los cantorales de facistol que mandó componer el cardenal Cisneros a finales del siglo XV para la recién fundada capilla mozárabe del Corpus Christi, en la catedral de Toledo, no tienen nada que ver con los manuscritos anteriores a la invasión gregoriana.

Todo ello y la circunstancia de que la supresión de la Liturgia y canto hispánicos ocurriera cuando balbuceaban los primeros intentos de la escritura diastemática, hacen de esta música un enigma, pero un enigma de gran atractivo para el investigador (3).

VALORACION MUSICAL DE LA NOTACION NEUMATICA

Como es sabido, el canto visigótico-mozárabe nos viene transmitido en escritura "in campo aperto", esto es, sin clave ni pauta. Los neumas, es decir, los símbolos musicales, están escritos encima del texto sin precisión absoluta de altura melódica. Cada neuma, no obstante, puede ofrecer al lector, en sus variadas formas, datos múltiples de dinámica y rítmica que en el canto gregoriano, por ejemplo, nos son cada vez más conocidos, y una precisión melódica relativa, en el sentido de que los diferentes sonidos de un neuma poseen entre sí una relación de grave a agudo, dentro de la escala diatónica. Así, sabe-



FACSIMIL DE UN FOLIO DEL "LIBER ORDINUM" (ARCHIVO DE SILOS, MS. 4). ESCRITO EN LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XI

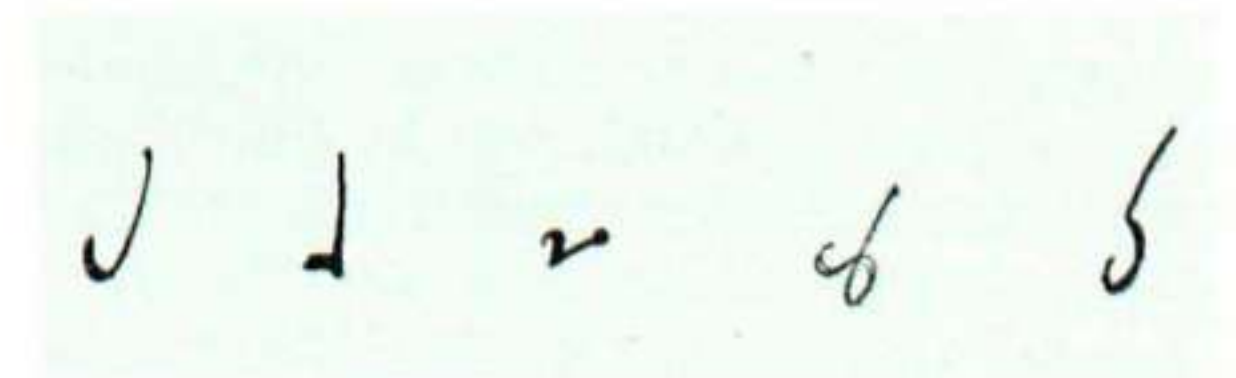
mos que un "pes" y una "clivis" tienen dos notas cada uno. En el primero, la primera nota es grave, y la segunda, aguda. En la segunda, la primera nota es aguda, y la segunda, grave.

Por otra parte, la multiplicidad de formas que reviste un mismo símbolo musical está siendo estudiada en el canto gregoriano, y su incidencia en el canto hispánico puede ser del mayor interés.

Tomando como muestra la notación de los manuscritos de San Galo, el referido "pes" puede presentar las siguientes grafías principales, cuya intención musical apenas ofrece dificultad:



En los manuscritos hispánicos o, por citar uno solo, en el Antifonario de León encontramos el referido "pes" con las siguientes grafías:



Su intención musical no es bastante conocida, porque falta por hacer un estudio semiológico completo.

Los trabajos hasta ahora realizados sobre esta música hispánica, aunque escasos, han aportado datos interesantes sobre su escritura musical, valoración de las diversas fuentes manuscritas, comparación entre las diversas escuelas paleográficas, etcétera (4). Se advierte en todos ellos una lógica preocupación por el aspecto melódico o diastemático y su desaliento final al comprobar la inutilidad de sus pesquisas, puesto que buscaban una clave musical y esa clave no existe o no se ha encontrado. Este interés por la diastematía ha dejado prácticamente en olvido el aspecto meramente paleográfico y, sobre todo, semiológico.

Ante tal circunstancia, el musicólogo moderno desiste del propósito de encontrar la clave o "piedra Rosetta" del canto visigótico-mozárabe —porque su hallazgo sería meramente fortuito en algún hipotético código escondido en algún viejo desván conventual— y vislumbra todavía un inmenso campo de trabajo para llegar a descubrir, más allá de la melodía que duerme en los neumas mozárabes, la intencionalidad musical que describen las diversas grafías antes de llegar a la diastematía.

CANTORES, COMPOSITORES E INTERPRETES

Por influencia del clasicismo y de las escuelas armónicas del siglo pasado, los musicólogos de los primeros lustros de nuestro siglo se dieron a investigar, generalmente, la música antigua sin deshacerse del todo de los esquemas melódicos, armónicos y rítmicos del siglo XIX. Los efectos de esta mentalidad en la investigación de la música medieval primitiva, escrita en neumas —como hemos dicho— "in campo aperto", podían ser particularmente graves, pues podían llevar a una comprensión inexacta de lo que era la música para los grandes cantores o "praecentores" de la Alta Edad Media.

Los técnicos de la música y los artistas, que eran los cantores, tenían una gran personalidad. Eran muy pocos los que podían acceder a un cargo tan importante como el de cantor. Hemos de pensar que la actitud de un cantor frente a un código tuvo que ser forzosamente muy distinta de la de los intérpretes actuales ante una partitura de Beethoven o de Brahms. Ante una escritura musical, el intérprete actual pone todo su arte para plasmar, con la mayor autenticidad y verdad posible, la intención musical de un compositor determinado. Los símbolos musicales son precisos y

exactos en cuanto al ritmo, armonía, melodía, y pueden venir acompañados de indicaciones gráficas para indicar un efecto o una modificación rítmica o dinámica que no han podido ser explicados en las puras notas.

Los cantores de la Alta Edad Media se servían de sus códigos de manera bien distinta a como se utilizan normalmente las partituras. Podemos decir que su actitud era muy similar a la del intérprete de música de vanguardia. El cantor no era un intérprete en el sentido riguroso de la palabra, pues participaba de algunas funciones que han venido atribuyéndose posteriormente al compositor. Debía haberse aprendido de oídas el repertorio, o más bien las fórmulas y centones. Luego lo cantaba con la ayuda nemotécnica de la escritura. Y frente a la retahíla de neumas de un responsorio o de una antifona, el cantor era auténtico protagonista, intérprete y compositor al mismo tiempo, para quien lo único que importaba era la objetividad de la música en sí que él podía hacer oír, y no la verdad del compositor o escritor de los neumas de su código.

Esta observación es sumamente importante a la hora de tomar un código para hacer una transcripción musical. A la distancia de casi un milenio y habiéndose cortado el cordón umbilical de la tradición oral y auditiva, debe evitarse la tentación de examinar los neumas con un criterio rítmico o melódico actual. Por el contrario, la primera labor a realizar será la de intentar descubrir y asimilar, fuera de los condicionamientos a que nos ha sometido la música posterior, la actitud estética de aquellos cantores. Sería anticientífico encasillarse en unos módulos de transcripción que sólo puede servir para una música posterior.

MODOS Y CENTONES

Los estudios más recientes sobre el repertorio gregoriano, llevados a cabo por E. Cardine juntamente con sus alumnos del Pontificio Instituto de Música Sagrada de Roma (5), y J. Chailley (6), demuestran que las melodías gregorianas no fueron compuestas sobre determinados modos, ya que los mismos tratadistas medievales se embrollan en su definición, por intentar seguir los clásicos modos griegos, que con tanta oscuridad transmitían los viejos y sagrados maestros, Boecio, Casiodoro, etcétera. Antes al contrario, las melodías se formaron por centones o fórmulas preexistentes que se aplicaban a determinados textos con una cierta libertad, y a veces en tesitura diversa (7). A modo de ejemplo podemos citar la

cadencia tan frecuente en "scandicus subbipunctis", "punctum" y "clivis":



Encontramos esta fórmula en el modo primero sobre la tónica **re** y sobre la dominante **la** (véase, por ejemplo, el Intronito **Misereris** del Miércoles de Ceniza), sobre **sol** (Antífona **Immutemur**, del mismo día). La encontramos también en el modo segundo sobre la dominante **fa** (Comunión **Multitudo languentium**, de la fiesta de San Sebastián y de muchos otros mártires) y sobre la tónica **re** en casi todos los responsorios del modo segundo. Asimismo se da en buena parte de las cadencias de los modos quinto y sexto, como puede verse en los tonos comunes de **alleluia** para el tiempo pascual. Los ocho modos gregorianos —no confundir con los modos rítmicos que son, principalmente, seis y algo muy distinto— les fueron aplicados "a posteriori" por los teóricos de los siglos XI y XII.

CENTONIZACION EN EL CANTO VISIGOTICO-MOZARABE

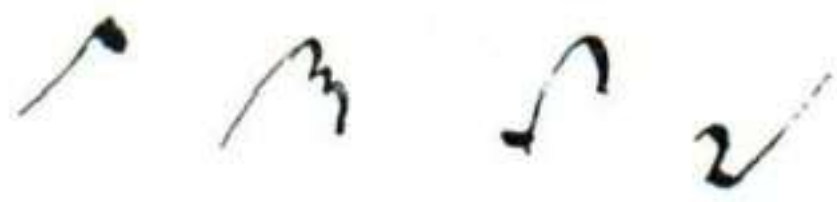
Esta constatación puede ser muy importante si logramos aplicarla al canto visigótico-mozárabe.

El profesor norteamericano M. Randel ha podido agrupar los versículos de todos los responsorios mozárabes en unas cuantas fórmulas (8). La cuestión y su respuesta eran obvias con sólo abrir cualquier código, y sobre esto ya nos habían puesto sobre la pista C. Rojo y G. Prado (9). Randel realiza un trabajo serio y riguroso. Ahora bien, esta clasificación no solamente puede realizarse en los versículos de los responsorios, sino también en otras piezas, antifonas, "psallendos", "sonos", alleluias, etcétera, incluso entre elementos de diversa función litúrgica.

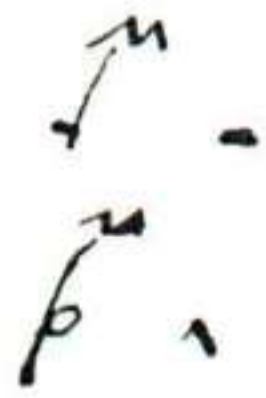
Ciñéndonos únicamente al Antifonario de León, podemos traer, a título meramente indicativo, las siguientes muestras:

Si analizamos las cadencias de las diversas piezas del Oficio de la Ascensión (Antif. de León, fol. 198 v. ss.), sean medianas o finales, todas ellas se reducen prácticamente a tres, y constan, por regla general, de los siguientes neumas, por este orden:

a) De un "scándicus", precedido de un "tórculus" y una "clivis":



b) De un "scándicus", de tres o cuatro notas, o de dos "pes" y una "clivis":



c) También puede acabar en "pes" precedido de "quiliisma" o de "scándicus" o de un grupo de notas ascendentes:



Esta misma cadencia se repite por todo el Antifonario. Véanse, por ejemplo, las piezas del "Officium de Quotidiano", que son como los cantos comunes para todo el año cuando no hay una celebración especial (fol. 281 ss.).

La clasificación de estas y otras cadencias pueden dar resultados curiosos. Vamos a ofrecer las de una sola pieza.

Elegimos, para mayor facilidad de esquematización y claridad, el canto de bendición del cirio pascual del día Sábado Santo (Antifonario de León, fol. 172-173). Ponemos, primeramente, los neumas y a continuación, en sus columnas correspondientes, el texto cadencial de cada frase. Estas van numeradas en el margen derecho por orden, y el número de cada una se ha puesto también en las diversas cadencias para que pueda reconocerse la frase o frases que corresponden a cada cadencia neumática. (Véase figura 7.)

Según puede apreciarse a simple vista en el esquema, la primera columna coincide con la primera sílaba acentuada de la cadencia, y, salvo en dos casos, números 4 y 21, se trata siempre de un "pes" simple o de un "scándicus", que es un "pes" prolongado. En cuatro casos, números 10, 18, 20, 28, encontramos el "pes" que indica el medio tono (10). Ello quiere decir que los restantes neumas de la columna se hallan también en el lugar del semitono, aun cuando gráficamente no se haya indicado. Esta misma observación vale

CADENCIAS DE LA "BENEDICTIO LUCERNE"

(Antif. León, fols. 172-173)

	↓			- /		↘		-	30, 31.
	↓			- /		↘	-	-	11, 12, 17, 22, 23.
	↓			- /		↘	-	-	9, 14, 15, 24, 26.
	↓			↓		↘	-	-	27.
	-			- /		↘	-	-	4.
	↘			- /		↘		-	10.
	↘			↓		↘		-	18.
	↓			- /	-	↘		-	32.
	↘			- /	-	↘		-	28.
	↘			↓	-	↘		-	20.
	-	↓ ^		↓	-	↘		-	21.
	↓	↘			-	↘		-	13.
	↓	↘				↘		-	1, 2.
	↓	↘				↘		-	33.
	↓	↘				↘		-	3.
	↓	↘				↘	-	-	5, 7, 8.
	↓	↘				↘		-	25.
	↓	↘				↘	-	-	29.
	↓	↘				↘	-	-	6, 16.
	↓	↘				↘	-	-	19.
	Chris-	te				De-	us	1	
ex-	al-	tas				pau-	pe-	rem	2
minis-	tra-	ri	ser-			mo-	nem	3	
ui-	ta-		lis ex-			or-	di-	um	4
	sum-	psit	of-			fi-	ci-	um	5
pre-	ue-	ne-	rit	dor-	mi-	en-	tis	6	
repa-	ra-		tur	ex		per-	di-	to	7
prevaricati-	o-	ne	cap-			ti-	bos	8	
fe-	cun-		da plan-			ta-	sti	9	
a-	ma-		ra po-			mo-	rum	10	
ui-			ta non			la-	bi-	tur	11
uin			xit in-			le-	ce-	bra	12
lux						sa-	lu-	tis	13
mor-			tis ex-			ci-	di-	o	14
ce-	le-		stis a-			pe-	ru-	it	15
tri-	bu-	e-	re	et	re-	gres-	sum	16	
uiuifi-	can-		tur ex			pre-	ti-	o	17
clementi-	us		quan	cre-	a-	sti	18		
passus	est		ut	prod	es-	set	19		
exu-	it		ma-	ge-	sta-	tem	20		
	pro-	pria	non	re-	lin-	quens	21		
pu-	do-		re con-		cep-	tus	22		
quee-	ter-		nus in		pa-	t (e) re	23		
ele-	ua-		re ter-		res-	tri-	a	24	
pate-	re-	tur		in-	fer-	num	25		
te-	ne-		ri non		po-	tu-	it	26	
euacu-	a-		ta		spo-	li-	o	27	
oc-	ci-		dit in	tro-	phe-	o	28		
	per-	di-	dit	ad-	qui-	si-	ta	29	
resur-	gen-		tis ex-		ce-	pit	30		
re-	sol		vit e-	le-	men-	ta	32		
salu-	ta		ris abs-		ter-	sit	31		
	ho-	mo	con-		sur-	git	33		

para la tercera y cuarta columnas, en las que encontramos el referido "pes" del semitono, número 19, para la tercera columna, y número 3 para la cuarta. El "punctum" y la "virga" de esta cuarta columna quedan, las más de las veces, suplidas por un "pes", salvo en los números 33, que es una nota larga, y 25, donde se pone una "virga" simple. Los neumas de la tercera columna tienen el mismo movimiento melódico, aun cuando la agrupación de los sonidos presenten grafías diferentes. La antepenúltima columna nos presenta, de manera invariable, una nota de conducción, esto es, un "oriscus", que coincide siempre con el último acento y significa que su sonido no se encuentra al unísono con la nota que le sigue y cuya distancia puede ser de una segunda, mayor o menor. En fin, el sistema de distribución de los neumas en las sílabas, acentuadas o no, podrían llevarnos a otras reflexiones sobre la estilística de las cadencias que el propio lector podrá hacer a la vista del cuadro.

Como puede observarse, la escritura neumática, aun en el canto visigótico-mozárabe, posee una verdadera riqueza de grafías y una no excesiva variedad de fórmulas neumáticas. En la notación sangalense sabemos que dichas variadas grafías significaban otros tantos variados matices rítmicos, fonéticos, estilísticos. Pero, por lo que se refiere a su aspecto melódico y modal, la imprecisión era, por el contrario, casi absoluta. Los neumas tan sólo podían indicar el número exacto de sonidos y la dirección o movimiento de cada uno de ellos.

EL PROBLEMA DE LA TRANSCRIPCIÓN

Puestas así las cosas, surge una pregunta obvia: ¿podían aquellos cantores de la Alta Edad Media interpretar una pieza musical, escrita en notación neumática, con la misma precisión y dentro del mismo esquema modal con que podemos nosotros interpretar una me-

lodia escrita en notación diastemática? La memoria, efectivamente, jugaba un papel importante, como lo recordaba San Isidoro de Sevilla: "Nisi memoria teneantur, soni pereunt quia scribi non possunt" (11). Pero, ¿podía la memoria ser tan fiel a una vieja melodía como lo es una escritura diastemática? La pregunta puede hacerse, incluso, más radical: ¿interesaba tanto la estructura melódica y modal de una pieza en su conjunto, como la unidad de cada uno de los centones reunidos en una sola pieza, muchos de los cuales eran, como hemos visto, válidos para distintas estructuras modales?

Evidentemente, puede uno contestar a todas estas preguntas con un dato indiscutible: las piezas del repertorio gregoriano, escritas en notación diastemática, responden con asombrosa precisión a las contenidas en los códices neumáticos.

Pero nuevamente se suscita otra cuestión: los poseedores de la notación diastemática en los siglos XI y XII, ¿no debieron ellos mismos pasar a la nueva forma de escritura, con cierta libertad, el elemento melódico guardado en su memoria y consignado, sólo de manera indicativa, en los neumas?

Son preguntas todas estas que el musicólogo puede formularse con toda legitimidad y que deben pesar seriamente a la hora de plantearse la posibilidad de la transcripción de unos neumas escritos "in campo aperto".

Aceptando, por un momento, la hipótesis de que la melodía importaba menos en aquella época que unos siglos más tarde, ¿cuál debe ser el planteamiento exacto de la transcripción a notación moderna de una música como la mozárabe, escrita únicamente en notación neumática, si tal vez nunca tuvo una melodía fija como la música posterior?

El gran pionero de la restauración del canto gregoriano, autor de la versión gregoriana actual, pues a él se debe, junto a las primitivas ediciones solesmenses, la elaboración de los diversos

libros de la Edición Vaticana, Dom J. Pothier, compuso el oficio completo de la fiesta de Santo Domingo de Silos transcribiendo la música de un códice silense conservado en el British Museum (Mss. Add. 30.850). El códice es un breviario-antifonario romano, pero la escritura, así del texto como de la música, es visigótica. En el oficio de Pascua contiene vestigios, al parecer, de un drama litúrgico (fol. 106 [105] v.). Y al final (fols. 223 [219] v. ss.) trae un oficio del referido Santo, que no debió estar compuesto mucho después de su muerte, ocurrida en 1073. La notación musical es, pues, de neumas "in campo aperto" y de la transcripción que hizo Dom Pothier tomamos la siguiente Antífona, cuya notación paleográfica reproducimos del propio códice: Véase figura.

Después de la "virga" de la tercera sílaba, y un poco en alto, hay una "c", que es como la clave de la Antífona, lo mismo que en otras piezas aparece la letra "f", origen de lo que será más tarde la clave de **do** y la clave de **fa**. Es un dato muy curioso dentro de la notación neumática. Dom Pothier lo ha tenido en cuenta y por eso ha colocado en **do** la sílaba "en".

No podemos asegurar que la transcripción de Dom Pothier sea melódicamente la misma que aquella que se cantó por vez primera en el siglo XI o en los albores del XII. Tampoco podemos asegurar que algún cantor no la cantara alguna vez de modo aproximado a como la ha compuesto el célebre gregoriano basándose en los datos que proporciona la escritura musical. Cuando el musicólogo no posee más datos que los que ofrecen los neumas "in campo aperto", ¿traicionará el espíritu, la intención musical de las piezas, y dejará de tener una garantía científica si "interpreta" y fija por su cuenta el movimiento o la dirección del elemento melódico, esbozado en los neumas, y trata de ser lo más fiel posible a los otros datos musicales, consignados con todo rigor en los códices? ¿Será preferi-

O- be- di- en- tiam ui- ri sancti in cunctis e- ius

o- pe- ri- bus di- ui- na co- mi-ta- ta est gra-ti- a.

ble, por el contrario, que sigan durmiendo los neumas su sueño secular hasta tanto se descubran otros datos más precisos?

Creemos que merecía la pena formularse esta serie de preguntas para que el avisado lector pueda dar la respuesta que le parezca más justa.

Y, en todo caso, lo que aquí nos interesa destacar es que todavía no puede considerarse cerrado el ciclo de investigación sobre el canto visigótico-mozárabe. La ausencia de clave no debe estorbar el camino para un estudio más completo de los símbolos musicales y para la elaboración, incluso, de una semiología mozárabe que permita descubrir el significado musical exacto de cada uno de los neumas.

ISMAEL FERNANDEZ
DE LA CUESTA

NOTAS

(1) L. Lambillotte, *Antiphonaire de Saint-Grégoire*, París, 1951.

(2) J. Gajard, "*Vieux-Romain" et "Grégorien"*, simple contribution à l'étude du répertoire primitif, "*Études Grégoriennes*" 3 (1959), 7-26.

(3) Sobre este punto, véase nuestro opúsculo *Música medieval hispánica*, Pamplona (Casa de la Cultura), 1973.

(4) Citemos los nombres de G. Suñol, *Introduction à la Paléographie musicale grégorienne*, París, 1935, p. 317, ss.; C. Rojo y G. Prado, *El Canto Mozárabe*, Barcelona, 1929; L. Brou, *Notes de Paléographie musicale mozárabe*, "*Anuario Musical*", 7 (1952), 51-76, y 10 (1955), 23-44; M. Randel, *The Responsorial Psalm Tones for the Mozarabic Office*, Princeton University Press, 1969.

(5) E. Cardine, *Semiología Gregoriana*, Roma 1968. Véase también el anuario "*Études Grégoriennes*", publicado por los monjes de Solesmes, donde aparecen frecuentes trabajos realizados por los alumnos del Instituto Pontificio de Música Sagrada de Roma.

(6) J. Chailley, *Le mythe des modes grecs*, "*Revue de Musicologie*", 38 (1956),

96-98; *L'imbroglia des modes*, París (Leduc), 1960.

(7) Szigeti, *Les formules dans l'esthétique grégorienne*, "*Études Grégoriennes*", 7 (1967).

(8) *The responsorial Psalm Tones*, págs. 10-101.

(9) *El Canto Mozárabe*, pág. 90.

(10) Uno de los puntos de referencia más importantes para conocer el significado de los neumas mozárabes es el Ms. Add. 30.850 del Museo Británico que contiene los oficios según el rito romano, pero la escritura, tanto musical como textual, es visigótica. Otro punto de referencia es el Ms. 56 de la Biblioteca de la Academia de la Historia que contiene unas 21 piezas en escritura aquitana. Pues bien, en ambos se encuentra el "pes" números 6, 7, 9, 10 de la primera columna del cuadro sinóptico que hemos construido, y el primer símbolo de la tercera columna, en el último renglón, para designar un semitono.

(11) *Etimologías*, III, 15, 2.

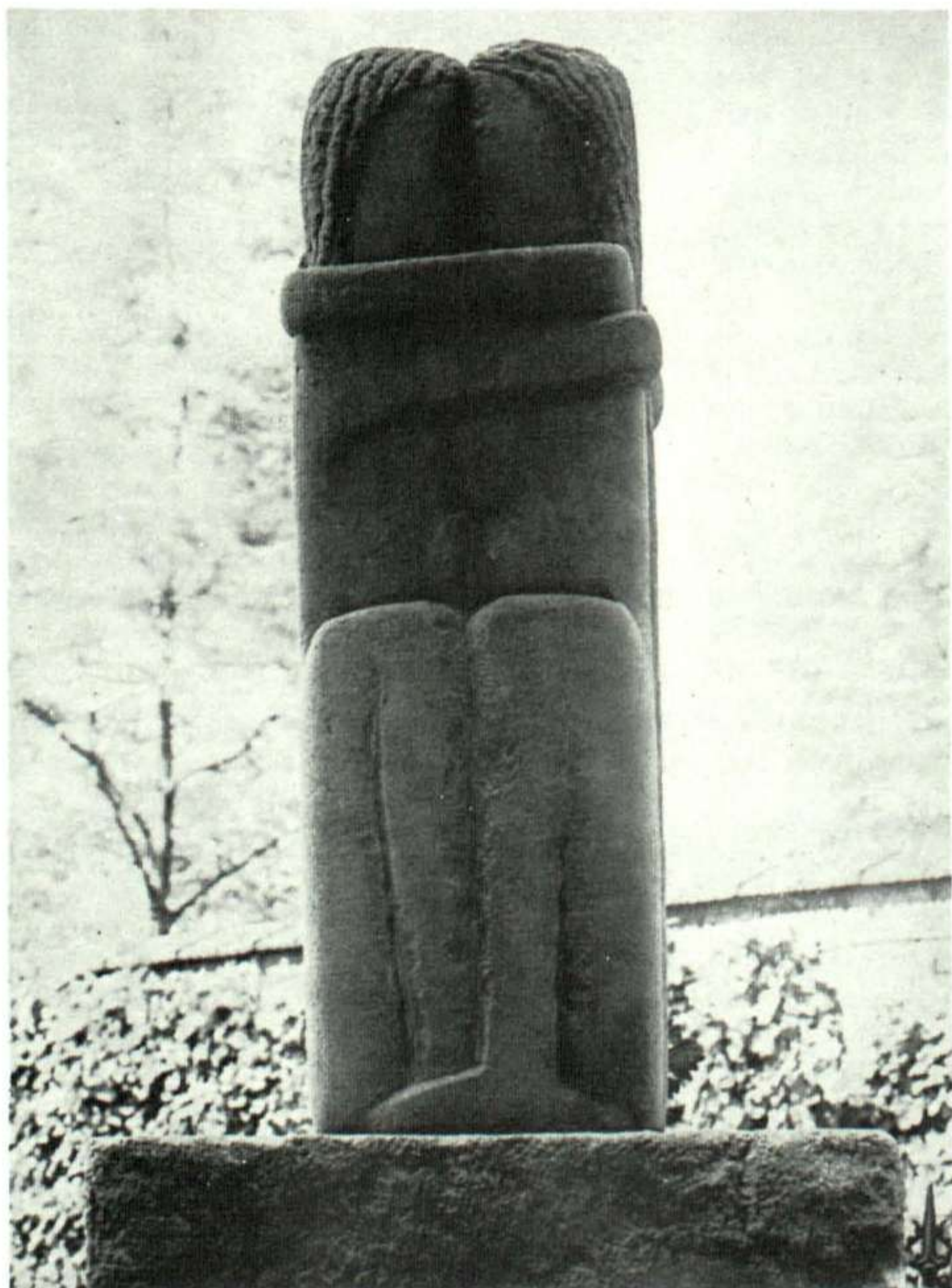
EL LENGUAJE DE BRANCUSI

CIRILO POPOVICI

El pasado mes de febrero se han cumplido cien años del nacimiento de Constantin Brancusi, figura cimera de la escultura contemporánea y, positivamente, uno de esos privilegiados inventores de formas que han promovido un cambio de rumbo para el

arte en nuestro siglo. Dos escritores rumanos, afincados desde hace años en nuestra Patria, profesores de la Universidad de Madrid y habituales colaboradores de nuestra revista, se ocupan en sendos trabajos de la obra de su ilustre compatriota.

"EL BESO". MONUMENTO FUNERARIO. GRANITO. 1908.

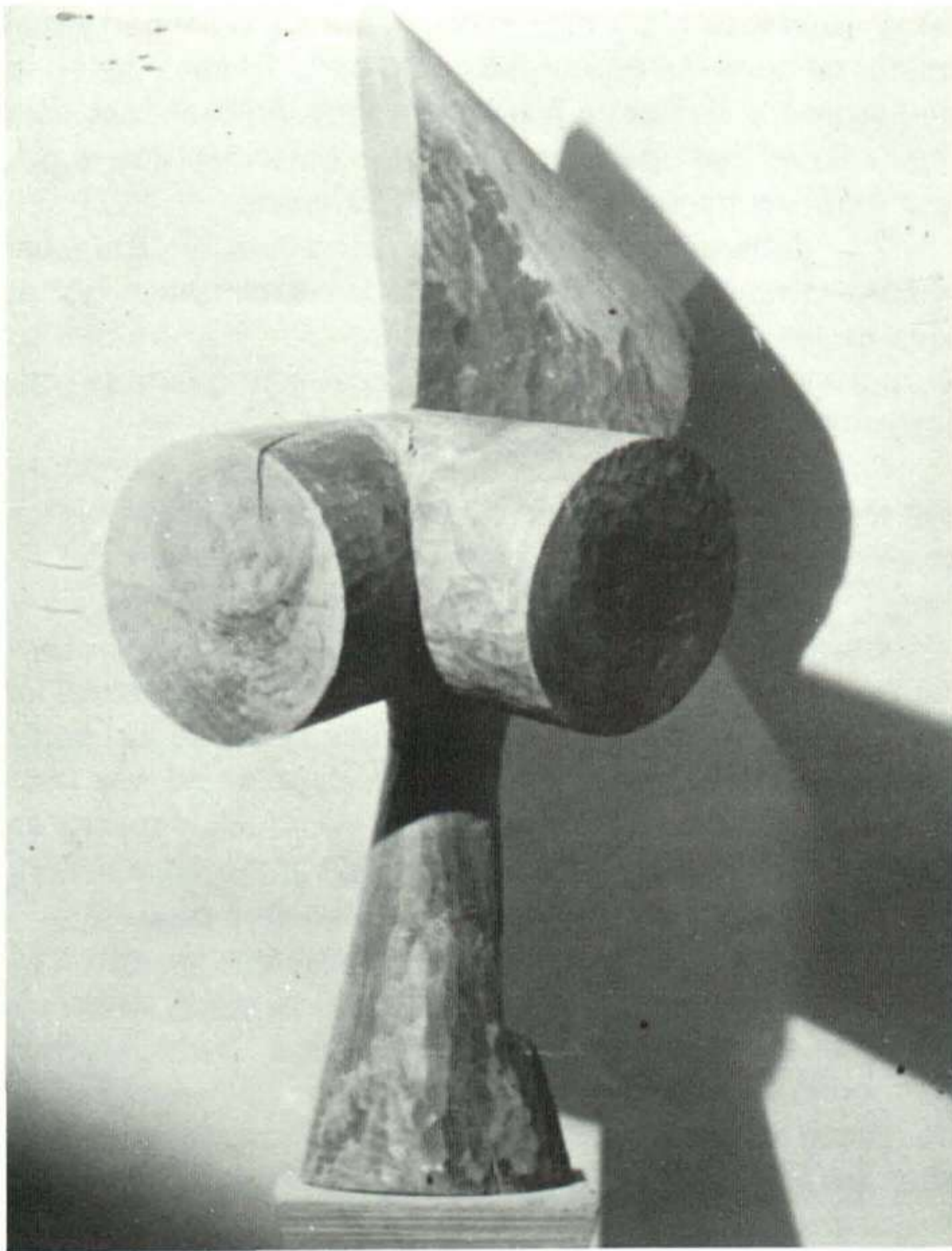


1. Se ha dicho, por gente muy calificada, que Brancusi "rompe" el curso de la escultura, tal como lo hicieron otrora un Fidias o un Miguel Angel. Creo que Brancusi no rompió el curso de la escultura, sino que hizo algo mucho más decisivo: acabó con ella. En efecto, con Brancusi se cierra el ciclo de un arte más que milenario y, que ha integrado una de las estructuras fundamentales de nuestra cultura occidental. Por ello habrá que considerarlo como un totalizador o, mejor aún, como un **cuantificador universal** de todo lo que significa la escultura (sacralizada como tal) antes de él. Después de Brancusi ya no se ha vuelto a "esculpir". Se ha hecho "otra cosa".

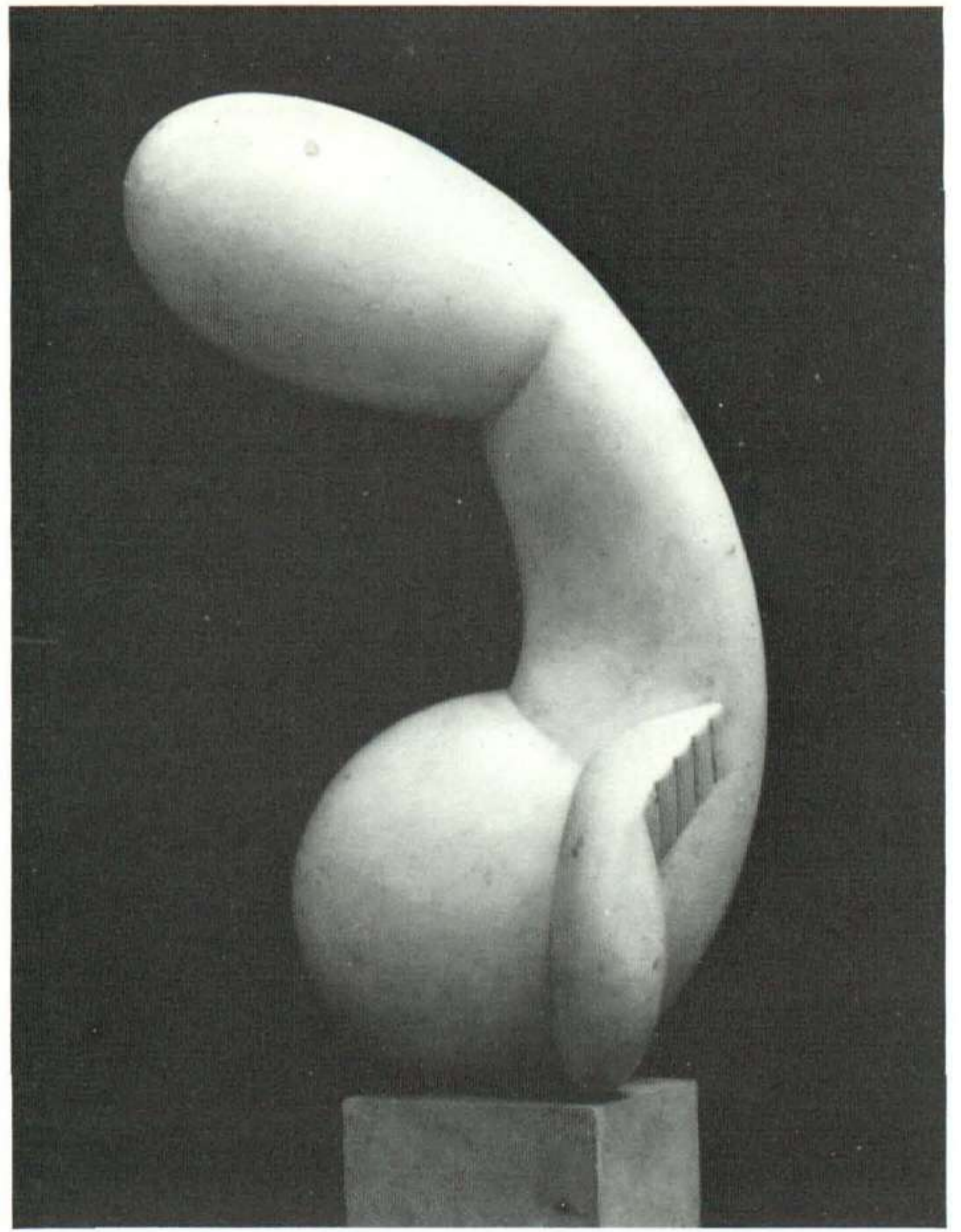
No me refiero aquí a los epígonos que continúan con una tradición vaciada de todo contenido y que emplean un lenguaje que nada nuevo nos dice; me estoy refiriendo a los auténticos creadores (innovadores), que se enfrentan con otra problemática del espacio, cuyos materiales, signos y codificaciones se apartan radicalmente del pasado hasta quedarse en una posición absolutamente conflictiva con éste. Hablar de tales epígonos es hablar de **mortuis in lingua mortua**.

2. ¿Significa este "cierre" brancusiano que se debe adoptar frente a su obra una postura iconoclasta? Sería como decir que tal postura es obligatoria ante toda escultura —o arte— tradicional, lo que contradice una realidad histórica, y por ello irreversible. Lo que es preciso es concienciarse de una vez con la aporía que encierra su obra: es positiva por todo lo que niega. Es fructífera por todo lo que esteriliza.

3. Intentaré desbaratar aquí uno de los andamiajes apologéticos —que no son pocos— con que se envuelve la obra de Brancusi y que resumen toda una conducta, diría, **idealista**, cuando, en realidad, se trata de una **praxis**. Con este idealismo se introduce en dicha apologética, además, y con toda su carga verborreica, el más inseguro, frágil y conflictivo de los conceptos que ha paralizado todo inten-



BRUJA.



PRINCESA X. 1916.

to de constituir una estética que da cuenta no de un concepto del arte —al que tampoco logró definir—, sino de aquella realidad tangible que es un **objeto** de arte.

4. Brancusi, por su origen y forma mental, es un campesino, o sea, el producto inmediato de una cultura folklórica. Pero cabe añadir, a renglón seguido, que sobre esos cimientos originarios se han articulado unos conceptos y unas técnicas plásticas típicamente cultos. Es en estas raíces y en estas articulaciones donde se deben buscar las connotaciones de toda su obra.

5. Esta obra presenta, sin embargo, una diversidad que no la hace susceptible de ser reducida a unos parámetros globales. Pero tampoco las antinomias que acusa son tales como para no dejar lugar a ciertas zonas de interferencia, lo cual complica aún más los intentos que se pueden hacer para establecer unos criterios más ajustados para su categorización.

6. Sabido es que toda cultura folklórica (popular, rural o arcaica) ostenta unas estructuras cerradas y, en cuanto tal, sus sistemas de signos (símbolos) son muy poco convencionalizados, de modo que es muy difícil su traslado a otras clases de sistemas y especialmente a los cultos. Es por lo que el signo folklórico necesita de una **reco-dificación**, en el caso de que se intente una manipulación de este tipo. Esta, de todos modos, deberá operarse de acuerdo con los sistemas tipificados como cultos, que, por el contrario, son **abiertos**.

Para entender, pues, el folklorismo de Brancusi —ya señalado como tal— habrá que partir de dichos presupuestos generales y es por lo que conviene tener presentes sus antecedentes rurales, máxime si pensamos que se trata de una región rumana, cuya ecología es de enorme riqueza e inventividad. Por ello no es nada de extrañar el que Brancusi haya tomado “préstamos” de los **signos** que “tenía a mano” y que vienen inscritos tanto en contextos fundamentales estéticos (tapices, bordados, escultura en madera o piedra, etcétera), pero también de los fragmentos del repertorio de los objetos de utilización diaria (mesas, sillas, postes, utensilios domésticos, etcétera), y que no llevan decoración alguna.

En lo que respecta a los primeros signos (estéticos), su utilización por parte del gran artista supone una nueva codificación de sus iniciales **artemas** (análogo estético del morfema como primera unidad de un sintagma). En el segundo caso —de los puros fragmentos objetuales—, su utilización supone, en primer lugar, un proceso de **desfuncionalización**, o sea, una **autonomía** propia, y luego su caracterización como artemas, para terminar por su codificación en un sistema sígnico culto y altamente **convencionalizado**, debido a la intercomunicación de las grandes culturas.

En ningún caso el proceso se limita a unos simples **collages** de un tema folklórico en un contexto arbitrario —tal como sucede de costumbre—, pues eso llevaría a



RETRATO DE LA SEÑORITA POSANY.

unos resultados híbridos y dudosos por su trivialidad y mal gusto, tal como se comprueba, con harta frecuencia, en lo que se podría llamar un **kitsch** folklórico. En Brancusi, esta "textualidad" se opera a un nivel tan auténtico que el objeto estético parece una creación **ex novo**.

7. Cabe añadir que, en esta recodificación, Brancusi integra también los pedestales de las esculturas —sobre todo en las obras talladas en madera—, de manera que su lectura incluye al pedestal, con lo cual éste queda prácticamente **eliminado**.

Pero hay más. Brancusi no ha vacilado en recomponer con los mismos elementos de práctica rural otros objetos con finalidad práctica, tal como la llamada "Mesa del silencio" con sus respectivas sillas, diversos pórticos, bancos en madera, etcétera. En este sentido es lícito pretender que Brancusi ha sido un "designer" **avant la lettre**. Es obvio que la codificación del objeto se opera según parámetros extrafolklóricos (en realidad, cultos), así que bien podría decirse que alrededor de una de aquellas mesas se sentirían más a gusto los críticos de París o Nueva York que los campesinos de Hobitza, pongo por caso.

8. He aludido a las articulaciones y a las técnicas que utilizó Brancusi. Con esos elementos ataca su escultura a que —para entendernos— llamaría extrafolklórica. En la primera fase de este proceso, Brancusi parece seguir los rasgos de Rodin, pero pronto abandona este **modelado** de superficie, incidiendo paulatinamente (y coincidiendo con su escultura "folklórica") en la estructura profunda del objeto y de sus posibles mensajes. De este modo, entre las diversas opciones que se presentan, Brancusi prefiere las que pueden garantizarle la máxima información con el mínimo de redundancia. Ello implica también la inserción de una estructura estética que formaliza el proceso, y ello de tal suerte que su impacto persuasivo es absoluto y sin ninguna posibilidad ulterior de erosión.

El aludido proceso obliga, por cierto, a una destilación fraccionada de todo lo accesorio o aditivo, hasta llegar a unas esquematizaciones límites, que prohíben así al objeto la autoanulación de su **ipseidad**, lo cual sería contrario a la intención representativa del autor.

LOS SUEÑOS DE ENRIQUE SENIS

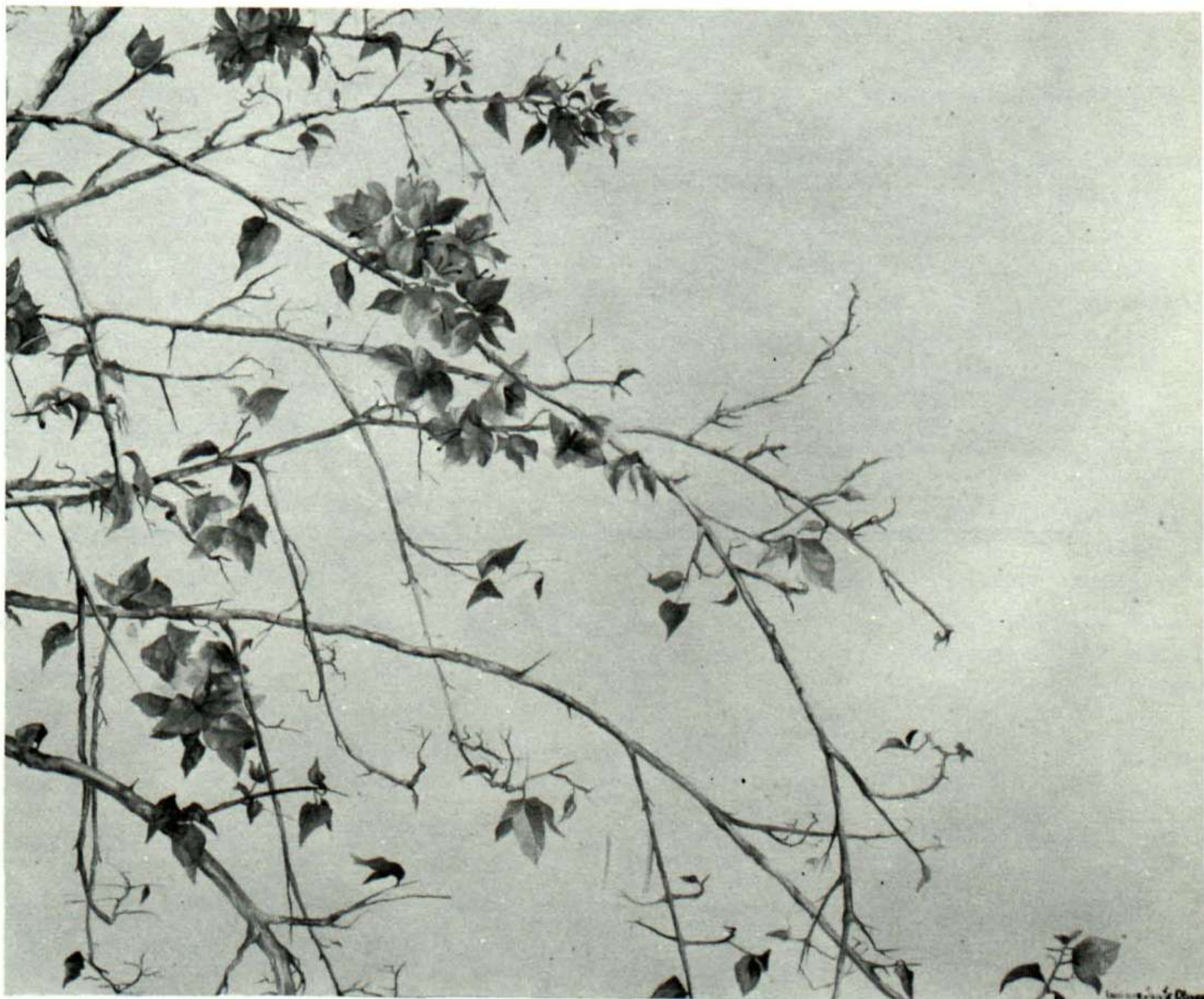
JOSE MANUEL VALLES

Antes de conocer a Enrique Senís Oliver me lo imaginaba con mucha experiencia, hombre viejo. Me refiero cuando lo conocí a través de alguna de sus obras, pues tanta maestría vi en ellas, tanto saber pintura, tanto dominar, que no pensaba fuese aquel joven de treinta y nueve años, con su hijo correteando por el estudio, entre lienzos y pinceles, tubos y bocetos que amenazaban volar sin la intervención de su esposa, mujer complemento del artista que aquella tarde de junio del verano marbellí nos habíamos encontrado en su apartamento de descanso.

Gran tarde para soñadores. Así es su pintura, sueños y fantasías, como tituló su última exposición celebrada en Nueva York, en la galería Rima.

El valenciano Enrique Senís vive en Estados Unidos de América, en Nueva York, hace bastantes años, once. Pinta, expone y trabaja.

Pero antes de afincarlo en Nueva York, hace más años, Enrique Senís estudia ingeniería; abandona y marcha a Francia, a París, no a pintar, sino a escribir; era más joven, pero tenía muchos colores impregnados en su retina —su padre fue un gran coleccionista de obras de arte—. Desde su infancia había ido conociendo maestros en los lienzos de su casa y este recuerdo, este sentir que se lleva dentro, ha de salir y así es como el año mil novecientos cincuenta y nue-





ve comienza a pintar e inicia su periplo, sus retratos en Suiza, Alemania, Bélgica, Italia, Grecia, Panamá, Estados Unidos, Brasil, pintando personajes de todas las esferas sociales.

En el año mil novecientos setenta y uno, ya viviendo en Nueva York, comienza la decoración del Harkness Theatre, un bello teatro dedicado a la danza, que aunque pienso que la estadística no tiene buena relación con el arte, son 2.000 metros cuadrados de lienzos los expuestos de la obra de Senís en este teatro, que se inauguró el 9 de abril de 1974, en el 4 East 75th Street, de Nueva York.

De su obra diremos que está repartida por varias colecciones, como la de Onassis, Rockefeller, Rudin, Rebeka, Harkness, Karamanlis, Lívano, etcétera.

La pintura de Enrique Senís, como me decía, "son mis sueños, interpretación del sentir". Colores que nos hacen soñar y descansar a cuantos nos ponemos ante su obra. Con el predominio del color claro, aunque no por eso deje de emplear el naranja, azul y amarillo, siempre limpios. Colores románticos, soñadores, fantásticos o fantasía, pintura hiperrealista, que nos refleja su interior con gran lucidez, para que poco a poco vayamos ordenando nuestras ideas, colocando los espacios que al ser fáciles de distinguir nos parecen confusos.

El detalle, sus límites, el observar de cada día, la vivencia íntima del hombre, esas imaginaciones suyas que al fin son las nuestras tan difíciles de plasmar y tan fáciles de delatar, es lo bello en la obra de Enrique Senís.

Cuando ríe, cuando recuerda, cuando ahonda en el ser humano, lo disfraza con tal sutileza, lo embellece con tal delicadeza de colorido que nos hace parecer menos malo y más real.

Así, en cuatro rasgos, hemos hecho un breve boceto del gran pintor Enrique Senís, que el pasado año, en diciembre, se presentó por primera vez en España, en su tierra, Valencia, y que en febrero ha dejado su rincón neoyorquino para exponer en Málaga. Las luces de su tierra soñadas en lugares americanos resaltan ante la luz del Mediterráneo.



DOS POEMAS

(Del libro inédito "Estatua del olvido")

CIELO NATAL

Amé tu luz, tu cielo, tu alegría
(hecha para unos pocos por el lento
rasguear de los siglos). Yo era sólo,
melancólicamente pensativo,
aquel niño vendado a la injusticia
del lado en que caí.

Ya puedo hablarte,
cielo natal pintado para el gozo
de unos pocos, con la palabra justa:
quilla de amor que rompe contra el muro
de los que me creyeron a su lado.

LA TORRE

Esbelta estaba allí, creciendo bella
en medio de mi mundo (que era todo
el mundo para mí), alto sonido
rodeado de nubes, de jardines,
de un azul que tocaba con mi mano;
alto temblor primero de mi pecho.

Cedió la dicha, porque todo al cabo
ha de ceder al viento que lo barre,
y allí sigue la torre, hermosa y triste,
rodeada de olvidos y de nubes,
disparada a un azul que ya no es mío,
mientras el pecho, sosegado, muere.

RAFAEL MONTESINOS



JEAN DUBUFFET

Hay dos lenguajes, el de la realidad y el lenguaje tradicional expresivo, que pueden convertirse, al creador, en elementos obstaculizantes para su desarrollo y para su vuelo. En la cultura, al lado de los abundantes *continuadores*, no nos va a sorprender a estas alturas la existencia de un buen número de espíritus adánicos, de *adanes* concretamente que, incompatibles con el contexto dentro, del cual se desarrollan, se preguntan, como Jean Dubuffet (Le Havre, 1901), considerado como uno de los artistas más importantes surgidos después de la segunda guerra mundial y uno de los más singulares experimentadores del arte informal, "si nuestro Occidente —por ejemplo— no tiene nada que aprender de las civilizaciones llamadas primitivas, así como de sus propias maneras de pensar". Para ellos, *lo complejo*, que para tanto civilizado es algo así como una conquista exquisita e indiscutible, resulta insoportable. Para este tipo de personas, a quienes la excesiva celebración y el refinamiento, fatiga y asfixia, el peligro en que puede caer el arte moderno —como señaló Julián Gállego el día que hizo la presentación de la primera muestra del francés en los salones de la Fundación March, donde se ha celebrado la primera gran exposición de su obra—, es el *bon goût*. En lucha permanente contra tan importante asechanza, intentan una creación que proclaman no arte, inscrito en una cultura que avergonzada de su nombre se dice anticultura, a una estética que se quiere antiestética... Porque Adan Dubuffet, que así podría llamársele al francés de quien hemos tenido la ocasión de contemplar 54 pinturas y 29 esculturas que abarcan desde los retratos al óleo de su primera época hasta sus últimas realizaciones, "se empecina en buscar y recobrar la ingenuidad. Y en oposición al arte 'naïf' que tiene sus revistas en color y sus tesis doctorales, él busca un *art brut*, que podríamos traducir por *arte de los brutos*, de los locos, de los subnormales". O lo que es lo mismo, siguiendo nuestro planteo, un *adanismo* expresivo desenraizado todo lo posible en cuanto a procedimiento y concepto se refiere, al planteamiento pictórico-escultórico tradicional.

ESTILO ADANICO

Ahora bien, si cualquier estilo creador es siempre adánico, por lo que tiene de principio, de replanteo, de punto y aparte en definitiva, el de los adanes de la escultura y el ar-

te como Dubuffet, "consciente de que no hay una regla, un ídeal de belleza", de que "lo bello no tiene objetividad alguna, sino que se crea", se eleva sobre un propósito inicial, lo mismo en su aurora, que cuando desde 1962, con la serie llamada de Hourloupe, inicia el nuevo ciclo dentro del que en cierto aspecto se mantiene hasta nuestros días, amante de lo embrionario, lo iniciado, lo imperfecto, lo mezclado. Lo que Gállego llamó "estilo inculto, garabato delirante de analfabeto solitario" con justeza crítica plausible, es la consecuencia de un respeto proclamado alguna vez por Dubuffet hacia el instinto, la pasión, el capricho, la violencia, el delirio, valores del salvajismo. Este adán de la anticultura francesa, a quien le gustan los diamantes en bruto rodeados de ganga, con defectos más que de otra manera, cree, por encima de todo, en la necesidad elemental de expresión alejada de normas o patrones artísticos. Por ello, toda su creación, orientada más hacia la imperfecta verdad que hacia la representación tradicional engañosa, acredita de manera preferente su adánica pasión por lo directo y genuino. Y por ello también su adanismo le lleva a la invención de un mundo plástico propio que, incompatible con quienes se valen de lo real para reflejarlo tradicionalmente, pretende una serie de *invenciones* en vez de un cúmulo de *representaciones*, en las que predominan la espontaneidad, la frescura, la libertad y lo legítimo de un ser, amante de los garabatos en las paredes, de los dibujos de niños y de personas al margen del proceso cultural.

EL EMPEÑO

El empeño dubuffetiano hay que tenerlo muy en cuenta a la hora de valorar los resultados originales que nos ofrece. El adán de nuestro cuento ha declarado alguna vez que él "se esfuerza en constituir un terreno en el que las ideas de lo bello y lo feo, lo sublime y lo innoble, lo trágico y lo gozoso, no ocupen lugar alguno en absoluto". La eliminación de resonadores tan importantes como los arriba enumerados, condiciona los resultados expresivos, según fácilmente puede verse. Una obra de Jean Dubuffet no trasciende en colaboración con todas esas virtudes del arte tradicional con que tantas lo hicieron, sino a cuerpo limpio, apelando a una desnudez provocadora, sin preocuparse nunca de algo peligrosísimo: su insolidaria desnudez. El problema

para él no es otro, sino el de que la obra sea *actuante*, produzca el más limpio e inmediato de los impactos. Para Dubuffet el lenguaje plástico no está cristalizado en el lienzo, sino cuando el mismo actúa, se siembra, alcanza su destino de semilla en la conciencia del espectador. No obstante, alguna vez ha dicho: "Lo que me interesa del lenguaje pictórico no es el momento en que se cristaliza en ideas formales, sino los estadios anteriores a esa cristalización". Y los resultados alcanzados —diríamos nosotros—, por esa "tentativa de lenguaje" en que consisten la mayoría de sus personalísimas soluciones. La palabra tentativa —y la tentativa como conducta— tan explotada como cualquiera sabe en los capítulos últimos del arte moderno, adquiere al contemplar la obra de Dubuffet en su conjunto una importancia extraordinaria, porque una creación situada al margen de la norma tradicional, deseosa de no verse comprendida como consecuencia de la aplicación de la norma, parte de un convencimiento: creer que la pintura es un instrumento mucho más rico que el lenguaje escrito. Sin importarle, como es lógico, que el resultado pictórico consiga buena nota en caligrafía, en técnica, etc., sino en conmoción, en trastorno, en zona de influencia sobre quienes, al enfrentarse con los mundos de creación del artista que comentamos, captan lo que los mismos inauguran, preludian, inician, ponen en nuevo juego.

SUSTANCIAS Y PALABRAS

Los cuadros tradicionales, para Dubuffet, están demasiado colmados de palabras. Toda obra de arte, en su criterio, cuando pretende ser un lenguaje, corre un peligro: convertirse en una palabrería, en un almacén de vocablos bien o mal utilizados por el correspondiente administrador. Prevenido contra fallo tan importante de lo que Dubuffet considera expresión acabada, su creación tiende a un juego, a una oposición sutilísima de sustancias. Su aspiración va hacia un arte que esté directamente conectado con la vida de todos los días, con un arte que surja de ella. En los cuadros más representativos de Dubuffet, lo real, desenmascarado por completo de lo aparental, interviene de alguna manera para adentrarnos más y más en el misterio insondable de lo verdadero. Pero no para expresarlo, para aludirlo con palabras —formas y colores— dignas de ser consideradas por su empaque y prestancia, sino para convertirlo en proximidad y cercanía, para que lo escuchemos en su raíz. Y de ahí que, a pesar de "lo poco importantes" que son sus lienzos y esculturas, sintamos ante ellas ese sobrecogimiento que a veces sentimos ante las tumbas abiertas o ante las flores descifradas. ¿Qué dice el juego trágico y pueril, importantísimo y aparentemente desgarrado de la obra dubuffetiana?... lo que diría un corro de niños que enunciase verdades tremendas. Verdades que, de manera poco expresa —¡aunque atrocemente expresiva!—, nos ponen en contacto, por la sustancia de que están hechas, con ese misterio que toda obra de arte revela, quiera o no, porque el adánico, el despreocupado por los procedimientos —y ello es muy importante—, a la hora de manejar sustancias muy escogidas, de apariencia poco definida, fascina con algo que está más allá de las técnicas, de los repertorios expresivos, etc., etc. Y que cuando, de alguna manera, no palpita en las creaciones personales, hace a éstas de naturaleza gratuita y desvalorizada.

FASCINACION

"Un cuadro —ha dicho Dubuffet— me interesa en la medida que consigo alumbrar en él una cierta llama que puede llamarse vida, presencia, existencia o realidad". "La fascinación —ha resumido en declaración tan precisa— es



la clave del arte". El problema —continuaríamos nosotros— resulta alumbrar, de una manera o de otra, núcleos pictóricos que por su vitalidad expresiva actúen como fascinadores, porque todo lo que carezca de esta *fascinación* elemental, para hablar de arte ante cualquier resultado, invalida los esfuerzos creadores, planteados con arreglo a miles y miles de conceptos expresivos. Y porque cualquier resultado expresivo que no *fascine* en virtud del misterio descifrado, enredado en el complejo mundo de sus formas, podrá ser todo lo esforzado y meritorio que se quiera, pero no alcanzará la categoría suficiente para subyugarnos con su aporte descifrador. Sabido es de todo el mundo que la fascinación artística se ha buscado tradicionalmente en la suntuosidad, en la opulencia, en el aparato... Pues bien: aquí tenemos a un artista de cuerpo entero, para quien lo más fascinante puede ser un resto, cualquier cosa cotidiana, un fragmento elemental... Contra lo convencional, en cualquiera de sus formas, la simplicidad, lo que grita en cualquier despojo, lo abandonado tantas veces al olvido... Convencido quien a tales exaltaciones se dedica que *la palabra* puede traicionar en muchas ocasiones a la *voz interior* más cargada de sentido. Y que lo que interesa artísticamente, de una forma o de otra, es conseguir ese acontecimiento o reunión de voces interiores al que llamamos de siempre cuadro o escultura, donde lo que se nos plantea no es un resultado adorable, sino un fascinante fermento elevador.

OJOS Y ESPIRITU

Los ojos no son el destinatario último del arte. Para creadores como Jean Dubuffet existe esa cosa tantas veces puesta en duda llamada *espíritu*, y es al espíritu a quien el artista se dirige en su criterio, cuando de la manera más pura, más elemental, más pueril en apariencia, crea lo que consideraríamos su intransferible proposición. La pintura de ojos, o para ojos, es un montaje por desgracia, que acaba, como es natural, en la torpeza o habilidad con que se montan sus elementos. La pintura que va más allá de complacer a una mirada, pertenece como la que Dubuffet consigue a aquella otra que por encima —y sobre todo por dentro— de su maraña formal y colorística cuenta con pájaros, entregados constantemente a entonar su canción. En la organización casi siempre depurada de los tingladistas, algo nos abrumba, generalmente, y nos aburre: un mortal silencio. En el desgarbo y en los ritmos lúdicos de las intenciones de Dubuffet lo que más sorprende es el trasfondo con que queremos que no nos las habemos, pese a la apariencia informal de su expresivismo originalísimo. Nuestros ojos, en la primera clase del arte estudiado, naufragan en un vacío particular, una vez realizado el encuentro natural con la llamada obra de arte. Nuestro espíritu, no digamos que ofendido por el talento casi nada respetable de la sustancia plástica con la que Dubuffet trabaja, se nutre por aportes misteriosos provenientes de la obra contemplada, ya que aquella está empapada de rumores y perfumes que no lo están las obras construidas para ser simplemente miradas. La función de las obras de Dubuffet se obliga a intervenir en un quehacer superior: en el juego del espíritu, "el más alto juego del hombre" como el francés lo ha considerado. Y resultados que en apariencia tienen que ver más con los juguetes que con las creaciones solemnes nos fascinan —otra vez la palabra—, aunque lógicamente no nos lo expliquemos, porque en vez de ser leales a la apariencia, como lo fueron en tantas ocasiones los de los artistas que no superaron las exigencias de un realismo aparental y huero, lo son a ese misterio, a ese espíritu, a esa canción, a ese himno secreto que constituye la savia de toda la obra de Dubuffet, pese a su apariencia nada grandilocuente.

VARIACIONES DE TECNICA

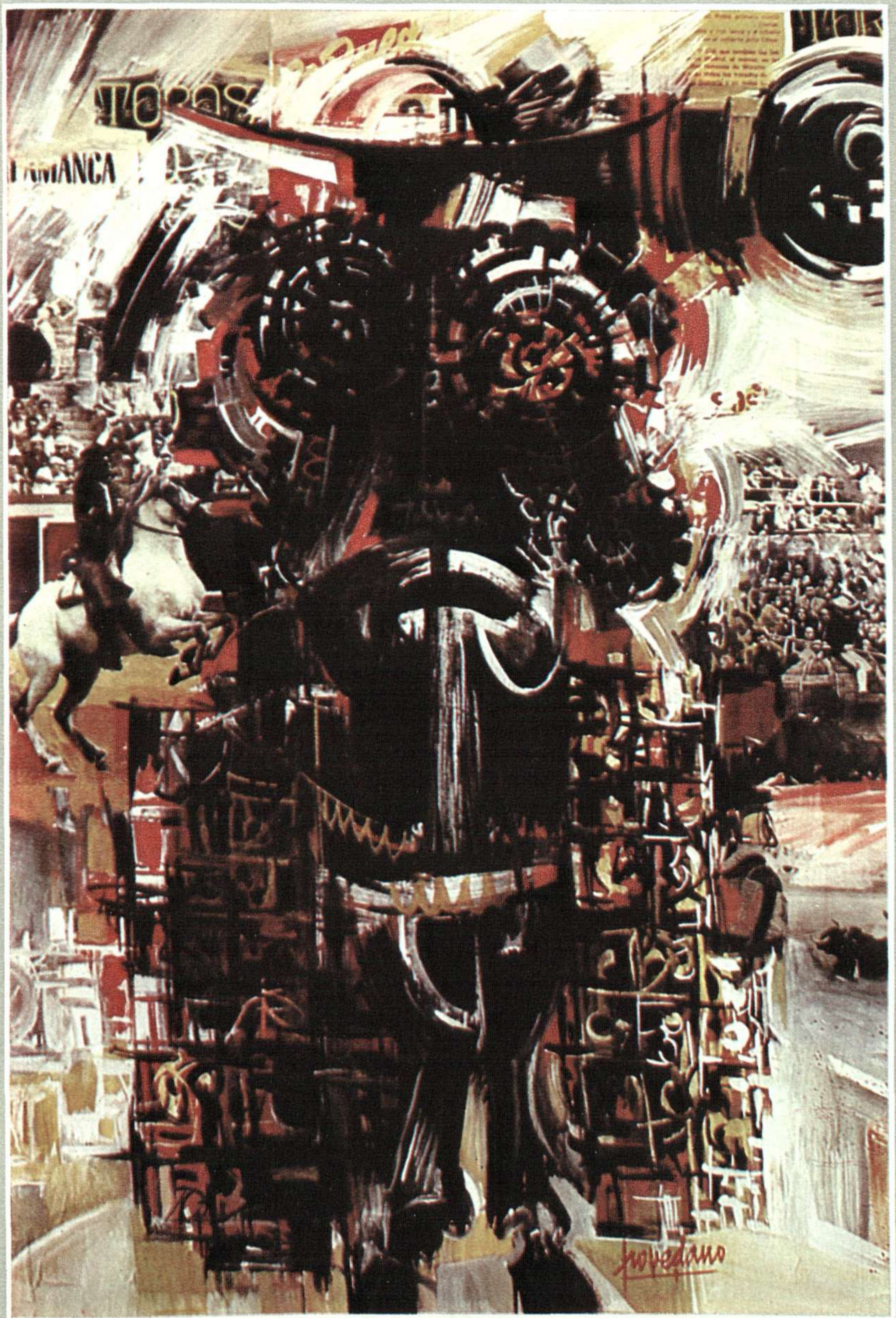
Es curioso que en la obra de Dubuffet, las *variaciones de técnica*, no se produzcan para enorgullecer a ésta, sino para incorporarlo y hacerla valer como vehículo de descubrimientos misteriosos más profundos. Es curioso que desde 1962, por ejemplo, "Dubuffet, ávido de toda expresión verdadera —y recurrimos de nuevo a Gállego—, se haya dado cuenta de la fuerza del arte abstracto geométrico, de la alegría visual de los campos cebrados, del interés de los nuevos materiales, deleitándose en esa paradoja de lo figurativo que no lo parece, lo automático que es real, lo artificioso que corresponde a lo más natural". Sus pretensiones no se ponen en ningún momento al servicio de descubrimientos auxiliares, como por desgracia ocurre en tantos casos, sino que son las técnicas las que refuerzan —sin posibilidad de enriquecerlos— hallazgos y conquistas. Lo secundario, pese a todo lo que se diga, no multiplica lo esencial, sino que, dejándose utilizar por el creador en el plano del recurso simplemente, clarificar hasta cierto punto su pretensión creativa. Obsérvese algo importantísimo para calificar a un artista incuestionable: que la mejoría técnica no desorienta al creador, impertérrito en su camino. Y obsérvese algo aún más definitivo: que las variaciones técnicas que Jean Dubuffet, a lo largo de su obra, ha experimentado, no han sido para acreditar una subida de tensión de la originalidad pertinente, cosa siempre sospechosísima, sino

para apuntalar la constante palpitación, la vida personal de un proceso, planteado y pretendido mucho antes del descubrimiento de cualquier variación técnica. En cualquier proceso creador considerable, los aportes técnicos —una vez puesto el artista en un plano expresivo indiscutible— no enriquecen, aunque se piense con frecuencia cosa distinta. Porque si a un lenguaje lo enriquece su articulación, su empaste más que sus palabras, es porque el creador de ese lenguaje tiene un sentido de la riqueza bastante personal. Dubuffet supo pronto que la creación exige una naturalidad para trascender aquello que esencialmente la justifica. Y por consiguiente que todo lo que atenta contra esa naturalidad, todo aparente enriquecimiento que en el fondo no vitaliza profundamente lo que trata de enriquecerse, no merece connotación excesiva.

CAMINO DEL PRODIGIO

El mérito de un cuadro —según Jean Dubuffet— reside todo él en que arrastre al observador a un mundo de prodigios en el que los objetos representados o sugeridos aparezcan con aspecto desacostumbrado, pero plausible e irrefutable, de forma que se tenga el sentimiento de que, por primera vez, se les ve con su verdadero aspecto y como si hasta entonces se les hubiese percibido entre sombras. Jean Dubuffet o Adán Dubuffet, como quiera llamársele, se replantea, como todo gran creador, los problemas del arte, pero siendo un adán no es un bárbaro, y pretendiendo con sus garabatos y jeroglíficos acercarse más a lo primitivo que a lo que llamamos civilizado, dice de la obra que pretende... lo que probablemente pudieran decir todos los que en la Historia han pretendido vivir de la creación en vez de la continuación. De ninguna manera habla de técnicas extrañas, sino de escrituras liberadas de contagios impuros. En ningún momento Dubuffet ha insistido, en sus "Prospectus et tous écrits suivants", sobre la necesidad de decir de diferentes maneras conquistas misteriosas, sino sobre la obligación, a la hora de lo expresivo, de transmitir lo más honesta, abierta, generosamente posible, conquistas debidas al puro esfuerzo heroico. La obra de arte —como un nido, como una tela de araña—, según Dubuffet ha dicho, nos da algo muy particular de sus autores. Pues bien; toda la colección que la Fundación March nos ha brindado demuestra que lo que que Jean Dubuffet ha pretendido siempre no ha sido que el nido o la araña nos fascinen por la categoría técnica que la califique, sino por la propiedad, por las características, por la intransferibilidad con que su creador excepcional encontró en ellas vida y pensamiento. Lo primero que un creador nos enseña en cualquier creación es el camino del prodigio; cómo se las ha arreglado para verlo o entreverlo. Y lo que en la obra importantísima que hemos tenido ocasión de ver reunida hemos admirado no ha sido la manera de plantear técnicamente una serie de problemas y conflictos vinculados al espíritu de manera directísima, sino a un espíritu encaminado al prodigio, a la poesía, que al brindarnos nidos y arañas ha permitido que comulgásemos con ese encantamiento dentro del que todo artista creadoramente se pierde, cuando humanamente trata de encontrarse.

ENRIQUE AZCOAGA



ANTOLOGIA DE ANTONIO POVEDANO

“No es cosa literaria que se añade a la pintura, sino una cosa que brota de esa superstición de colores, de esa técnica que no se aprende en las academias y que provoca la atmósfera como una consecuencia impremeditada”.

RAMON GOMEZ
DE LA SERNA,
“El Greco”

Después de diez años de ausencia de las salas madrileñas, Antonio Povedano —moderación, exactitud y serenidad cordobesa— nos ofrece una exposición antológica en la sala Santa Catalina del Ateneo de Madrid. Y el pintor, para justificar este silencio, en el catálogo de la exposición escribe unas notas de presentación en las que incluye unas aclaraciones sobre su quehacer pictórico. Ante las diversas etapas por las que ha pasado su obra, nos dice campechanamente que en su línea de pintor no logró “permanecer en una manera personal, descubierta o adoptada de una vez para siempre”.

En un hombre meditativo y de reposado saber, esto que nos dice forzosamente hay que tomarlo como un ejercicio de probada humildad. Tal vez, el artista quiera dar a esa frase una intencionalidad que no alcanzo, porque hacerse con una manera personal y adaptarla para siempre constituye la manera menos personal de permanecer un pintor. Y me detengo en ese asunto, por el hecho de que en la obra de Povedano, en cualquiera de sus etapas, siempre destaca la marca de su personalidad. Todo aquello que toca queda señalado por su modo de sentir, ver o pensar, aunque no se haya pro-

puesto permanecer en una manera personal. Tanto es así, que basándome precisamente en ese “toque” povedanesco, me voy a referir, más que al análisis cualitativo de su obra, a una sola cualidad de la misma, en donde, de una manera obsesiva, incide su persona (y que conste que esto que va por escrito fue dicho en repetidas ocasiones y hace mucho tiempo, con tema de conversación, ante la obra de Povedano, durante los inolvidables años de mi vida pasada por Córdoba).

Difícilmente es dado encontrar una pintura en donde hombre y obra, siempre y de una vez, estén tan fuertemente entrelazados y necesitados entre sí. Por eso me temo que Povedano, en sus “apuntaciones”, se refiere a que su obra es varia, que ha pasado por texturas distintas, expresada en modos diversos (abstracción constructivista, expresionismo abstracto, neofiguración, expresionismo), y que, en defini-

tiva, en diversas maneras ha procedido el despliegue de variados modos de expresar unos valores persistentes en todo su trabajo. Pero, en suma, los distintos modos no son otra cosa que diferentes tonos de un modo fundamentalmente el mismo. Y ese modo, manera o expresión se denomina desgarrado, hondo desgarrado.

En abstracción o en neofiguración, en constructivismo o expresionismo, la vena del pintor consiste en una hondura de pinceladas resueltas como punzaduras musicales, a modo de melismas o vibraciones vocalizadas, con una insistencia pausada, lacerante como un martinete.

El hecho de que sobre la obra de un artista se aluda sin más a su desgarrado es bien poca cosa, a no ser que se analice lo que se entiende por tal, y que en Povedano no es precisamente aplicación de pinceladas efectistas, sino una pincelada atormentada que soporta y





contiene el claroscuro y el sometimiento de los colores, donde lo que pudo ser un grito aparece como una contenida lamentación.

Han transcurrido una docena de años desde mis conversaciones con Povedano en su "estudio" y ante sus cuadros. Con todo ese tiempo atrás, me encuentro entre las citas que aparecen en el catálogo de la exposición de Povedano, con una de Aguilera Cerni que analiza cómo su pintura "vibra y se agita con un fondo irremediablemente dramático, algo desgarrado y extrañamente gracioso, como un cantar inverosímil, como una fantasía violenta, decepcionada y dolorida.

Ahondando en esta referencia de Aguilera Cerni, sería ocioso, y en nada nos ayudaría a aproximarnos a la obra de Povedano, si pretendiéramos distorsionar los conceptos hasta el punto de presentar una equivalencia entre música y color o hallar una correspondencia seudocientífica entre expresión cromática y expresión musical. Sin pretender llegar a la identificación de los dos lenguajes, como comenta Dorfles de Kandinsky, pero tomando en cuenta la presencia de una componente temporal en la línea. Refiriéndose al término "cromático" utilizado por los griegos, el propio crítico italiano atribuye a la "impresión de gradaciones y desvanecimientos que

pueden obtenerse en la música mediante el empleo de sonidos muy aproximados entre sí, como se puede obtener con una gradual secuencia de colores".

A esa componente musical en la obra de Povedano hay que añadir la cualidad de cuajo, de arranque: la necesidad de expresar desde muy hondo lo inexpresable, dolorosamente. Esa ascensionalidad y distorsión de cante jondo, que Marañón lo define referido al Greco: "Y no sólo el origen y la trayectoria y la floración común unen al cante jondo y a la pintura del Greco, sino también su técnica y su ímpetu. La melodía del cante jondo tiene el mismo arabesco enigmático que las figuras del cretense, la misma medida sin medida, la misma emoción de jeroglífico que aspira a superar su propia expresión, a sabiendas de que no lo podría conseguir".

Esto nos ha llevado a pensar en esa constante, a la que aludía anteriormente en la obra de Povedano, que sobre manera se manifiesta en sus "Picadores", "Toreros", "Cantaores" y "Retratos", temas de tan larga persistencia en la obra del pintor. Me refiero a la gradual secuencia de los colores, a las aproximaciones rítmicas o tratamientos circulares, que constituyen juegos melódicos sobre una misma órbita (sílabas-círculo), y que, en definitiva, constituye el carácter melismático, propio del cante gregoriano y del cante jondo.

Pero, además, esos planos circulares, como notas insistidas, significan una de las mayores deudas de Povedano al cubismo. Cubismo que Povedano ha convertido en circulismo. El cubo es sustituido por el círculo; lo grisáceo, por lo negruzco. Todo, entre una aspiración, una pretensión de movimiento: en sus lamentos, en sus ritmos arabescos de su barroca rasgadura plástica.

Antonio Povedano —el hombre medido, reconcentrado— es el pintor que hace estallar su fuerte interioridad en la pintura. Pintura dramática, rota, pero continuada y aureolada en órbitas sucesivas. La obra de Povedano —como le sucedía a la de Paul Klee, condicionada por ser el pintor un brillantísimo violinista— es la de un excepcional conocedor e intérprete de ese cosmos extraño, insondable en superstición de colores, del cante jondo.

ANTONIO GARCIA-TIZON

ORLANDO PELAYO

ENTRE PARIS Y MADRID

"La pintura de Pelayo persiste en interrogarnos sin dejarnos el derecho de escapar. Nos pone frente a nuestra propia condición; sin demagogia. Hay que saber responder 'presente'". Esta frase, que traduzco literalmente, figura en el libro de firmas de la galería Bellechasse, donde Pelayo ha expuesto en febrero pasado. Una opinión entre otras muchas, no sabemos de quién, de un señor particular cuya firma no identificamos, buen ejemplo del impacto que causó esta pintura de tan elocuente contenido. La crítica, el "amateur" cultivado, el público en general ha recibido la impresión muy clara de que algo serio y grave nos están transmitiendo esas imágenes mal pergeñadas, esas criaturas inventadas, esas escenas apenas descifrables que no tienen nada de explícitamente trágico o contestatario, y que son en esencia las mismas que ha podido contemplar el espectador madrileño en la gran muestra con que ha abierto sus puertas la nueva sala Altex.

Es interesante analizar el alcance de esta reacción, sobre todo cuando se habla tanto de incomunicabilidad, de dificultad para movilizar opiniones y lograr transmitir "mensajes" íntimos. Incluso la crítica profesional, avezada y conocedora, al fin y al cabo, de la obra de Pelayo, ha acusado el golpe. De los artículos publicados pueden entresacarse muchos párrafos como éstos:

"Interioridad hecha de violencia, de tragedia, incluso de horror a veces que ya no puede callarse..., al borde del grito..."

"Henos aquí metidos en el drama. Todo concurre a ello... Las pinceladas, casi rabiosas; los negros y grises sordos bañan los fondos. Semejantes a ríos de lava, a relámpagos en la tormenta, ráfagas malvas, toques amarillos o verde ácido, son otras tantas heridas que se añaden al caos, a la angustia"...

"Y si este mundo cruel y furioso es de una extraña belleza que no puede

por menos de conmovernos en lo más vivo de nuestro ser, como una advertencia más o un remordimiento, hay en él algo de desolador y de irremediable..."

"La pintura de Pelayo es de una agresiva crueldad expresada con infinita dulzura. Logra provocar sin miramientos un sentimiento de malestar y de irresistible implicación..., malestar a la vez maravilloso y cruel, tierno e inquietante"

"El horror, al fin y al cabo, no será nunca tan profundo y diverso en las guerras y en los innumerables dolores de la realidad como en lo imaginario"

"Según la gran tradición española, pinta la angustia, el miedo, el sufrimiento..."

"Pelayo reorganiza un universo que nos parece mágicamente hispánico en su determinación de fijar la vida, el miedo y la fealdad en una misma dimensión sagrada"

LAS RAICES DE LA MANDRAGORA.



"Pelayo, por necesidad, ha soltado sus monstruos en su pintura... Los muestra ahora en una ciudad donde la gravedad, la violencia, el exceso mismo de 'lo hispánico' siguen fascinando".

¿Es que, acaso, ha pretendido Pelayo una más acusada intención? ¿Ha iniciado algún cambio, pensado o subconsciente? No; puede afirmarse que poco ha variado su lenguaje plástico desde aquellos impresionantes primeros "Retratos apócrifos" y aquella inolvidable "Pasión según Don Juan". Lo que sí hay es un mayor empeño en profundizar más y más el tuétano del misterio, en la exploración de lo que él dice "los más oscuros túneles de mi mundo, de mi biografía, de mi historia, que son un poco —o un mucho— la biografía de mi prójimo". Si antes encontrábamos referencias alusivas a inquisidores e infantas, a bichas y curanderos, en los anales que iban tejiendo su crónica indagatoria, ahora son más bien abstracciones

interrogantes de una inquietud muy concreta: "La reductible realidad", "El sueño es una vida", "Las huellas inmemoriales", "Mirada de eternidad, ojo del instante", "La ceniza de los sueños no se enfría jamás"...

Para los que, como yo, estamos encariñados con el hombre y con su pintura desde hace muchos años, son menos evidentes, quizá, las posibles variaciones de grado de intensidad en las sucesivas etapas del quehacer que, lógicamente, va ahondando el cauce ya definido. Familiarizada con esta pintura que he ido conociendo casi día a día, la veo como un todo sin solución de continuidad y pienso si tal vez no hará falta distanciarse un poco para distinguir si los últimos cuadros expresan mayor violencia o si el repertorio actual de evocaciones es o no más típicamente español. Todo este tiempo en que Pelayo se ha prodigado tan poco —va para diez años que no había hecho en París una expo-

sición de tal importancia— ha producido, sin duda, esa pequeña distanciamiento para recibir el impacto desprevénidamente. La reacción ha sido, en efecto, elocuente, inequívoca: confirmación de que la fuerza de la sinceridad trasciende a todos los estratos, a los críticos profesionales, muy de vuelta de todo, como a la sensibilidad individual y anónima que se enfrenta por primera vez con tanta pintura.

Me queda la pequeña comezón de si el vapuleo que nos asesta Pelayo no dejará, tal vez, tan aturdido al contemplador no apercebido para la aventura, que obnubile un poco la capacidad receptiva para detectar otros valores más sutiles y soterrados. Por ejemplo, no es exacto que Pelayo "esté confinado en sí mismo, cerrado a la esperanza", y que "vanamente buscaríamos en esa marmita de brujas en donde amasa sus colores, ni la más leve sombra de un rayo de esperanza". Es ignorar la ternura, el humor, la actitud interrogante y abierta a todas las comprensiones —nunca tajantemente acusadora ni suficiente— de éste, que es uno de los artistas más indulgentes que conozco. No se cierra, antes nos pone en trance de darnos por aludidos; no se encierra en su posible desesperanza, pues que posee tan prodigioso don para proyectarla. El enunciado mismo de esta reciente exposición y los títulos de sus cuadros nos avisan, precisamente, de que se trata de "Conjeturas", no de amargas certitudes.

Sin duda que hay exceso cuando en París se invoca el hispanismo interpretado en su registro de extremismo, des-cuidando —o ignorando— la vena sarcástica, la constante convivencia de burla y drama en cualquiera de las expresiones artísticas, literarias o populares de nuestro país, el poder del chiste y la piraeta esperpéntica para exorcizar injusticias y dolores, la sana y generosa vitalidad del buen pueblo que puede con todos los males y todas las miserias. Tantas cosas, en fin, que contribuyen a configurar el fenómeno de **lo español** auténtico.

"Qué lección de sinceridad y de fuerza" en esta pintura, como subraya el eminente Frank Elgar, qué prueba tan concluyente. Si el impacto tiene tal repercusión a nivel humano —no me refiero al éxito en el circuito profesional—, si hay lugar incluso para el exceso en la interpretación, es porque pasa una corriente de alto voltaje cuya sacudida brutal no puede evitarse ni disimularse. Cada cual la recibe y la sufre en la medida de su sensibilidad y de su predisposición; siempre fuerte, violenta, insoslayable. Se diría, sin embargo, que estamos ya curados de choques y violencias en todos los terrenos del arte;

EL CONTEMPLADOR.



abunda y sobra el drama de encargo, la falsa angustia, el feísmo de feria que se sirven condimentados con distintos ingredientes picantes para disimular la falta de verdadera sustancia. La pintura de Pelayo sin cocina alguna, sin imaginaria trágica, sin demostraciones dialécticas, nos coge, nos prende y nos conduce a conjeturas graves. Es como el relato ininterrumpido de una crónica que contra la verdad más verídica de la Historia, la subterránea, la invisible o paralela, que está más allá del hecho cotidiano y de la efemérides datable. La historia de ayer y de hoy y de mañana y que nos atañe a todos, deducida con ayuda de los signos criptográficos de los sueños, de los fantasmas íntimos. El mundo es lo que es y también lo que esperamos, lo que intuimos, lo que tememos, lo que soñamos; la vida está hecha de realidades y de enigmas; la alucinación, el presagio, el deseo, el temor, nos hieren con esa luz cortante, reveladora, fulgurante que viene de un "más allá" misterioso y se cuele por el desgarrón del alma, dejándola malherida o gozosamente dolorida.

Una observación que también me parece importante entre los ecos recogidos de la exposición parisiense, situada, como decía, en la misma línea que la de Madrid, es la que hace Marie-Hélène Parinaud al destacar a Pelayo como uno de los grandes creadores del momento: **"Es una pintura sobre todo para pintores"**. Una dimensión más en el criterio de apreciación que estimo altamente reveladora. Es cierto que a Pelayo le admiran muy particularmente



LA MUSA DE VELAZQUEZ.

los otros pintores. En general, no nos engañemos, son los propios artistas los mejores críticos, aunque no siempre acierten en la forma de manifestarlo, y cuando puede decirse de un pintor que

es ante todo "para pintores", es un "test" infalible, la irrefutable aprobación de su clase excepcional.

MARIA FORTUNATA
PRIETO BARRAL

LA ESPERA.



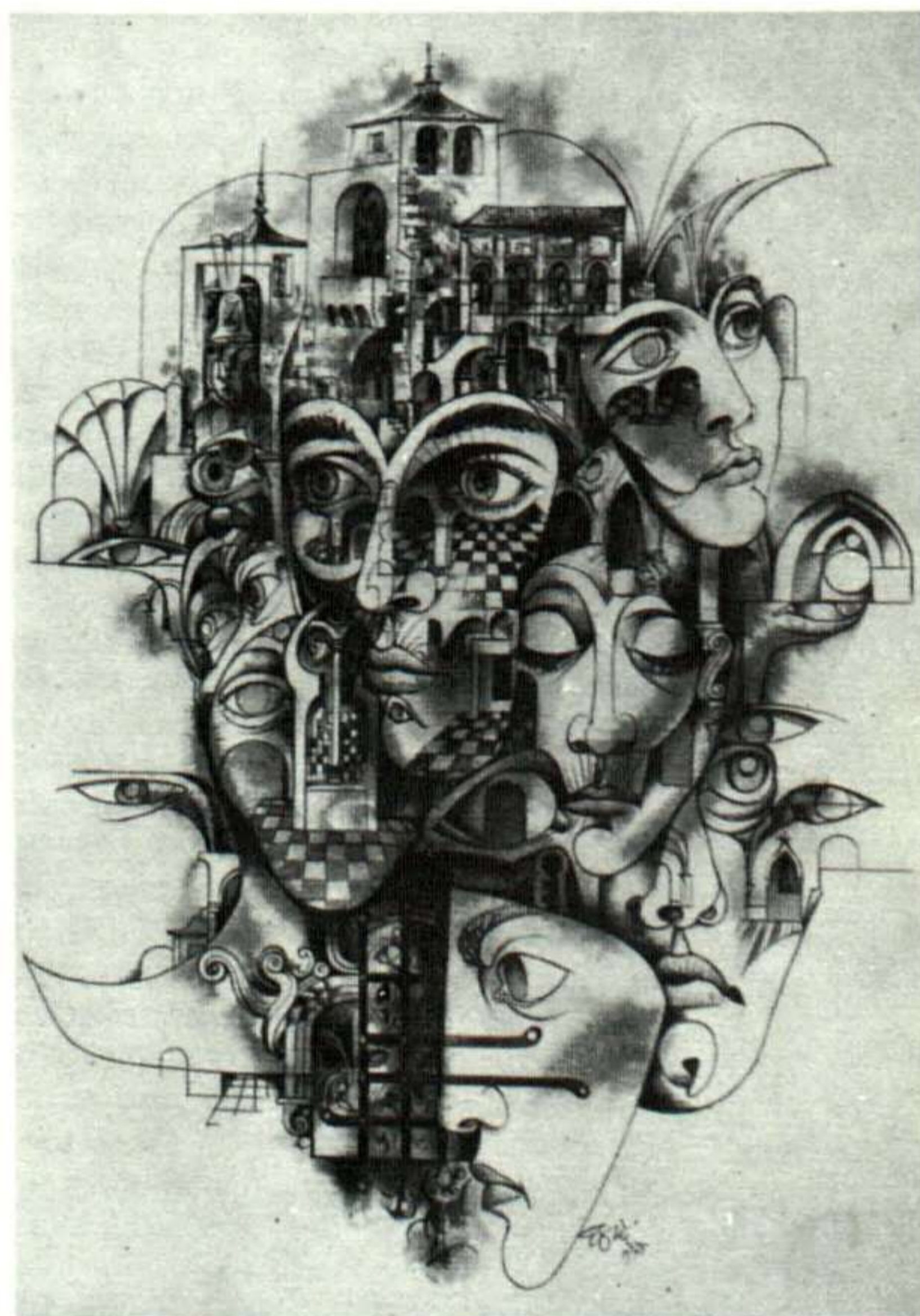
LORENZO GOÑI

EN SU MUNDO IMPOSIBLE

Lo he pensado a menudo. Más de una vez he sentido deseos de pedir a Dios un poco de imaginación para los urbanistas, los políticos, los ingenieros de Caminos y los proyectistas de organismos públicos. El hombre se salva siempre por su capacidad imaginativa.

La exposición de Lorenzo Goñi en la galería Rojo y Negro viene a arropar generosamente estas ideas mías que cifran en la sorpresa y en la creación de mundos desorbitados la esperanza de hallar una metafísica del comportamiento humano. No es absurdo el hecho de intentar una deformación de la realidad por cuanto tal actitud representa una tendencia de supe-

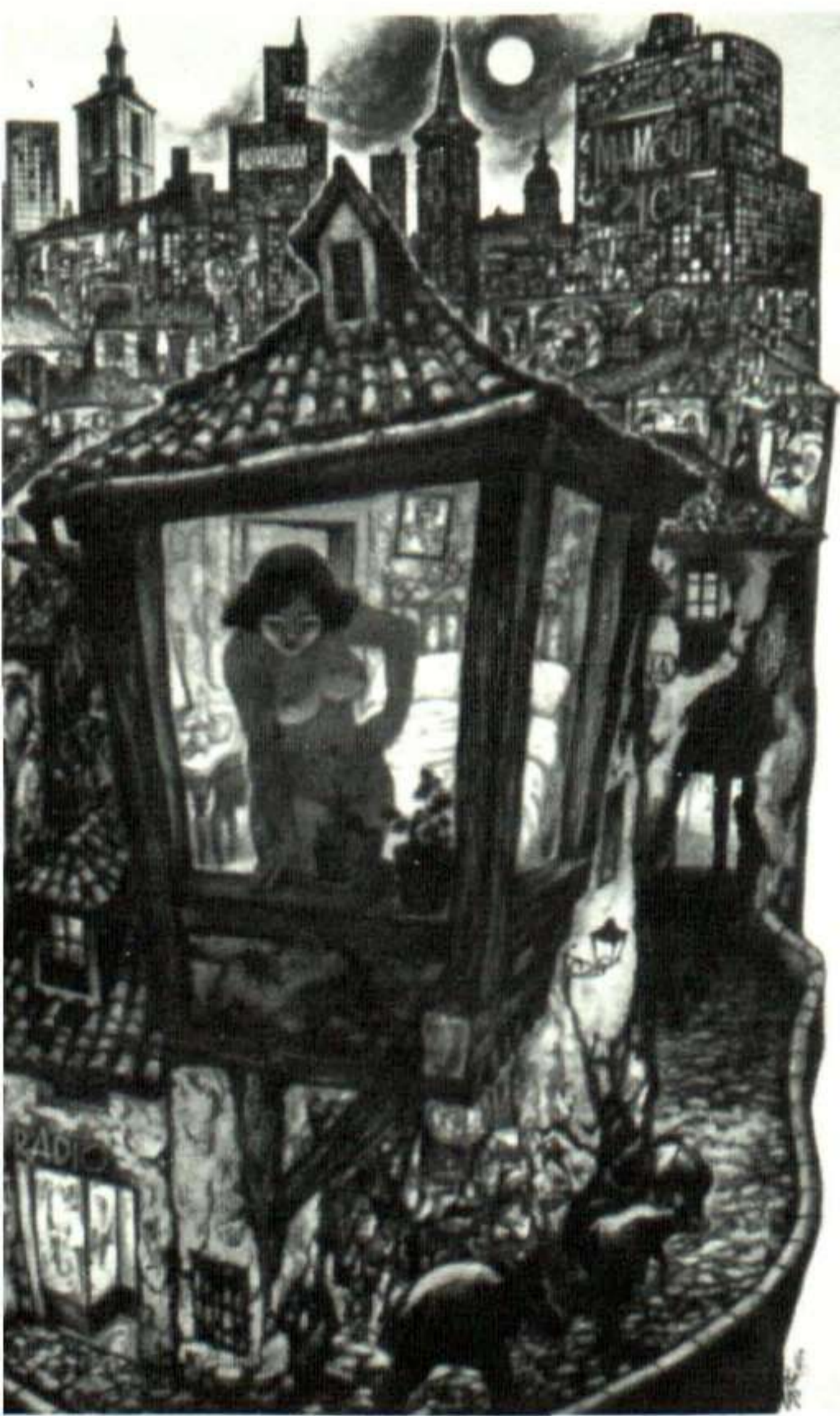
ración y de búsqueda. Lo realmente absurdo es atenerse estrictamente a la realidad sin otras miras inmediatas. Dejando aparte la imaginatividad de Lorenzo Goñi en estas fecundas plasmaciones en aguadas y óleos acrílicos, podemos admirar un cúmulo de virtudes muy poco usuales en la tónica media de lo que viene exponiéndose cotidianamente en nuestras galerías de arte. La honestidad en la factura siempre minuciosa e implicada en la más nimia detallación, presentando en cada cuadro un pequeño universo que incluye toda una teoría ideológica. Cualquiera de sus **manchas** temáticas implica al mismo tiempo la representación de un número de rostros, de interiores, de intenciones, de situaciones, de combinaciones cromáticas, de anécdotas hilarantes, de pasiones solitarias, de sensaciones enervadas en lo más hondo del subconsciente, de alardes de insospechada fantasía, de técnicas de gran ilustrador. Y todo ello surge al servicio de una verdad privada que Goñi nos ofrece de una manera confesional, como si quisiera arrastrarnos a su mundo y colocarnos en el epicentro de su gran explosión onírica, que abarca mundos inacabables definidos con asombrosa perfección en mínimas entidades máticas. La combinación de rostros trasluce infinitas superposiciones ambientales. Sus paisajes circundados o integrados por extrañas geologías y formas humanas con inercia telúrica nos hacen entender mucho más de lo que el pincel expresa **de facto**. Una buhardilla de Goñi digna de albergar la más consumada bohemia contiene, sin embargo, la dulce objetividad provocadora de la inspiración. En sus interiores aparecen las desnudas Mimís que acaban de tender su colada y se peinan a la luz de la luna mientras en el alféizar un búcaro barrunta la calidez de unos labios sensuales y ávidos. Son mansardas a la francesa cabezonas y enjutas, como si no tuviesen piernas o apareciesen ante nosotros en paños menores con sus últimas raíces mobiliarias enroscadas en el íntimo hueso de la tierra.



Interiores iluminados de misteriosa candidez donde el aire no cuenta porque es el silencio el que sustituye y define la situación ambiental o quizá porque todo está ocurriendo al mismo tiempo dentro de una pequeña gota casi exhausta que ya no admite la propina de un átomo.

Goñi ha elegido el camino de la magia sin apearse del todo de la realidad y sirviéndose de la propia condición humana, hasta el punto de que todos sus temas revelan una asombrosa sinceridad.

JOSE GERARDO MANRIQUE
DE LARA



QUINCENA DE MUSICA EN SEVILLA

Hace mucho tiempo que los organizadores de las Decenas de Música en Sevilla aspiraban a conseguir la transformación de este destacado festival en "Quincena". Por fin se ha visto logrado el deseo de los sevillanos y de las autoridades madrileñas que hacen posible su realización, en la edición de 1975. Bajo los auspicios y la dirección de la Comisaría Nacional de la Música, dependiente de la Dirección General del Patrimonio Artístico y Cultural, con una amplia nómina de entidades colaboradoras, encabezadas por los organismos oficiales de la provincia y la ciudad, la proyección de esta primera "Quincena de Música" en Sevilla (realmente la número siete de estas manifestaciones filarmónicas) alcanza unos amplios sectores que se responsabilizan, a partir de este momento, para llevar a buen término las futuras quincenas sevillanas.

Es habitual la inauguración con intervenciones de distintas personalidades de la música española. La conferencia de este año estuvo a cargo del eminente musicólogo catalán Miguel Querol Galvada. Tema de la misma fue "Sevilla y la música española del Renacimiento". El acto tuvo lugar en el salón de grados de la Universidad hispalense y en ella se hizo un amplio y notable recorrido por tan interesante período de la música española, que para el disertante es uno de los que honran no solamente a la música sevillana, sino también a la occidental de aquellos momentos.

El Mariemba-Ballet de España inició las actuaciones en el teatro municipal Lope de Vega. En sus dos días de actuación presentó los siguientes programas: "Ballet-Suite" (A. Soler), "Iberia" y "Clásica y Gitana" (M. Ravel), "Boleros y Flamencos" (C. de Iscar), "España" (E. Chabrier) y "Paso clásico español" (Danzas de la escuela bolera), "Polo gitano" (T. Bretón), "Danzas Fantásticas" (J. Turina), "El amor brujo" (M. de Falla), "Flamencos de Santa María" (C. de Iscar) y "Aragón" (Popular).

Como es costumbre habitual en las anteriores Decenas de Música en Sevilla, la Orquesta Nacional de España ha intervenido en la presente edición con dos actuaciones. La primera se realizó bajo la dirección del titular de la Orquesta Filarmónica de Sevilla y catedrático de nuestro Conservatorio Superior de Música, Luis Izquierdo, que por primera vez ocupaba el podio de la agrupación. Otra novedad la constituía el estreno de la obra-encargo para esta Quincena, original del compositor español Ramón Barce. Se trata de "Primera sinfonía en nivel re II", de la cual el propio autor nos dice que "desde el punto de vista formal, esta sinfonía, en un solo movimiento, consta de una estructura fundamental de enormes dimensiones (más de seis minutos), que se repite íntegramente tres veces. Se ha aplicado aquí el principio de la variación, pero de una manera peculiar: el material se repite estrictamente, sólo que en cada ocasión prolifera creando derivaciones en otros instrumentos o grupos que no habían participado anteriormente". Ramón Barce nos aclara también que armónicamente está escrita la obra en la escala segunda del nivel re, según un sistema de niveles que viene utilizando desde 1965. El autor ha procurado que predomine la exposición lineal y ha evitado toda "mancha impresionista y todo efecto de masa". Esta obra-encargo está dedicada a Antonio Iglesias y escrita entre diciembre de 1974 y mayo de 1975.

Ya era conocido del público sevillano el violonchelista Radu Aldulescu. El artista rumano domina los recursos del instrumento, al que arranca un hermoso y limpio timbre de amplia sonoridad. Llevó a cabo una versión de muy buena calidad del "Concierto en si menor", op. 104, de Anton Dvorak.

En los "Cuadros de una exposición", de Mussorgsky, la Orquesta Nacional sonó como en sus buenos momentos, con cuerda

coherente y llena de matices, con un viento hermoso y flexible. Nos parece que en ella la identificación del grupo con su director ocasional llegó a su más feliz momento.

En la segunda actuación de nuestra Orquesta Nacional estuvo al frente de ella Vicente Spiteri. El violinista ruso Philipp Hirshhorn colaboró como solista en el "Concierto en re mayor", de J. Brahms. "La escala de seda", de G. Rossini, refleja en su obertura la facilidad, ligereza y amable clima, tan grato al mundo musical en el cual se desenvolvía. La Orquesta Nacional y su director, Spiteri, cumplieron debidamente en esta página, que resultaba intrascendente al lado de la espléndida que le seguía en el programa. Spiteri llevó muy bien la creación brahmsiana y Philipp Hirshhorn lució una técnica irreprochable. Sonido claro y hermoso el de este instrumentista, aunque de no muy gran volumen. Fue una lástima que tan idóneo vehículo dedicara su meritorio empeño, en la última parte, a las piezas de "Iberia", de Albéniz, instrumentadas por Fernández Arbós. Echamos de menos en la segunda sección del programa una obra orquestal del empuje de los "Cuadros", que tan general aplauso merecieron en el concierto anterior. Todas las intervenciones fueron subrayadas con ovaciones del público asistente al Lope de Vega.

Una de las encomiables normas seguidas por la Comisaría de la Música en sus Decenas y Semanas Musicales es la de aprovechar las mañanas de los domingos para organizar recitales en los órganos catedralicios (restaurados en estos últimos años por la Dirección General del Patrimonio Artístico y Cultural, de la cual depende). Gracias a este gesto, los buenos aficionados a la música del gran instrumento —cada vez más numerosos— gozan de una ocasión de escuchar programas espléndidos, especialmente en aquellas catedrales donde escasean las oportunidades. Siempre cuenta Montserrat Torrent con un público fiel en Sevilla. Lo vimos en su recital del domingo en la iglesia metropolitana. Casi dos millares de personas estaban presentes para disfrutar del hermoso, vario y completo programa ofrecido. Se iniciaba con una "Sonata" del padre Antonio Soler, dicha por la organista con una limpieza, una bella pulcritud que cautivaron desde el primer momento a los oyentes. "Preludio y fuga en fa sostenido menor", de D. Buxtehude, y "Tocata y fuga en re menor", de J. S. Bach, completaron la primera parte. La interesante obra de Buxtehude y la popular de Bach ofrecieron oportunidad a Montserrat Torrent para lucir, juntamente con su habitual maestría, los amplios y hermosos registros que con razón constituyen el orgullo de nuestra catedral. "Preludio, fuga y variación", de César Franck, son compases que expresan la grandiosidad del arte del célebre compositor galo. Uno de los más señalados momentos de este bello recital fue el dedicado al "Preludio", donde su exquisita intimidad estuvo plasmada con insuperable arte por la ejecutante. A juicio del crítico, la "Pastoral" (basada en una de sus "Canciones y danzas"), de Federico Mompou, es partitura que pierde soltura y gracia al pasar de la ágil sonoridad del piano a la especial estructura del órgano. Cerraba la velada una "Sinfonía vasca", de A. Alberdi, que en el reflejo de ancestrales resonancias de Vasconia presenta momentos felices, aunque algo premiosa en sus desarrollos.

Parece que la máquina o la pluma quisiera correr a velocidad superior a la del pensamiento cuando el cronista se enfrenta con la reseña que ha de hacer, juzgando los conciertos de la excepcional calidad de los ofrecidos por el octeto de la Orquesta Filarmónica de Berlín, dentro del programa —extenso y magnífico por cierto— de la VII Quincena de Música en Sevilla. Un Mozart de calidades impresionantes, de gracia exquisita, vertió con sensibilidad de la más buena ley, precedió al "Quinteto" de J. Brahms. El denso, grandioso

contenido que el compositor alemán imprime a sus creaciones tiene claro asiento en él. Pero es un Brahms de muy perceptible vena romántica. Lo dijeron con una exhaustiva riqueza de detalles, de finos y espléndidos matices. Amplio y con importante mensaje, ni por un momento produjo en los auditores el menor síntoma de fatiga. El "Septimino" beethoveniano resultó pleno de novedad. Mucho puede escribirse sobre las cualidades de los instrumentos de arco (sirva sólo de exponente el violonchelo, el contrabajo y el primer violín, en las excepcionales manos de Steiner, Zepperitz y Gellermann, respectivamente); pero aún quedan en el recuerdo de todos las sonoridades maravillosas de Seifert (trompa) o del clarinetista Klein. Mas todos, con su arte, hicieron pasar un par de horas excepcionales al público, que se entregó desde el primer momento a la sin igual interpretación de estos ocho artistas (que, por cierto, debieron incluir algún octeto en su programa).

Los dos conciertos ofrecidos por I Musici, en los jardines del monasterio de Santa Clara y Torre de Don Fadrique, han logrado asombrar y levantar el entusiasmo del público en un "crescendo" fuertemente perceptible en el ambiente de las actuaciones. El aforo fue no solamente completado, sino desbordado por la afluencia de aficionados y un numerosísimo público, que obligó a los organizadores a estudiar, palmo a palmo, todas las posibilidades de ampliación. Bajo la dirección efectiva de una concertista del prestigio de Pina Carmirelli, este grupo de doce auténticos virtuosos ha brindado al público de nuestra capital una oportunidad excepcional de gozar de señeras producciones de la música del barroco, sólo audibles, a este nivel, en muy raras ocasiones por estas latitudes. A la perfección máxima, a la asombrosa seguridad de estos maestros (donde la técnica del arco se conjuga con una irreprochable soltura y afinación en el empleo de la mano izquierda) se les nota ese impulso eminentemente latino, con sensibilidad, que aúna la bien contenida y compensada fogosidad con los más extremos límites del buen gusto. De este dominio de los planos sonoros se tuvo buen ejemplo cuando acompañaban a la sensacional clavecinista María Teresa Garatti. No obstante efectuarse la audición al aire libre y habida cuenta de la escasa potencia sonora del bello instrumento de tecla, los acompañantes consiguieron que nunca su intervención desdibujase o llegara a oscurecer la tenue voz del clave. Mención aparte merece la violinista y alma de esta agrupación Pina Carmirelli. El gran "stradivarius" puesto a su disposición por el Conservatorio romano de Santa Cecilia no ha podido encontrar mejores manos. Aquí ha llegado la Quincena a un momento de plenitud indiscutible.

Los Madrigalistas de Praga es una agrupación constituida por el Departamento de Música del Museo Nacional de dicha capital. Fundamentalmente interpreta música vocal e instrumental antigua, pero también —como ha podido apreciarse en su actuación en Sevilla— incluyen en sus programas obras de autores contemporáneos. Con razón ha titulado su comentario al programa Carlos Gómez Amat "Del madrigal del XVI a la polifonía del XX", puesto que el amplísimo recorrido señalado en el mismo nos dio oportunidad a los oyentes a deleitarnos con obras que partían del manierismo y albores del barroco, hasta los compositores del último momento. Los "Cantos guerreros y amorosos" de Claudio Monteverdi abrían este magnífico programa, que se continuaba con obras de carácter instrumental, anónimas, representativas de las danzas eslovacas interpretadas en los castillos y cortes de los siglos XVII y XVIII. Música que respiraba, al mismo tiempo que un jugoso origen popular, innegables rasgos señoriales de los lugares donde eran interpretadas y habían ascendido por propios méritos. Resultaba una auténtica delicia para el oído la sugestiva y amable combinación de flauta, fidula, trompa e instrumentos de arco, en las páginas ancestrales que esta admirable agrupación incluyó en su concierto. Cerraban la primera parte "Cuatro cantos eslovacos populares", de Bela Bartok; "Canción de esponsales de Poniky", "Canción de la siega del heno", "Canción de danza de Medzibroad" y "Canción de danza de Poniky" son creaciones vocales armonizadas genialmente por el gran compositor húngaro y que encontraron una justa, atinada y espléndida versión en los cantores del grupo bohemio. En la segunda parte del programa se incluían las "Tres moralías", del gran músico esloveno Jacob Handl Gallus. Estos encantadores madrigales nos recuerdan las andanzas del autor por tierra italiana. La gracia, la movilidad, los recursos técnicos vocales de sus "Harmoniae morales" tienen un irrenunciable sabor itálico. "Pragensia 1973" ha sido escrita por un músico de nuestro tiempo, muy destacado en el campo del género vocal. Petr Eben ha creado en esta partitura una extensa composición, donde se conjugan admirablemente los nuevos recursos de la música actual y las viejas sonoridades de los instrumentos antiguos. A la calidad extraordinaria de los cantantes que componen los Madrigalistas de Praga ha de añadirse la hábil labor de acompañamiento de los tañedores de instrumentos antiguos. Todo este esfuerzo, auténticamente genial, es presidido por la certera dirección de Miroslav Venhoda, que ha sabido dar cima a un empeño que suponemos pocas veces logra alcanzar cota tan elevada.

El recital de Misha Dichter en el Patio de las Doncellas congregó una audiencia que podría cifrarse en el millar de personas. Dentro del clima de una hermosa noche de otoño sevillano, ofreció un espléndido recital el pianista Misha Dichter. En él corroboró la gran fama y prestigio que ha alcanzado como intérprete internacional. El programa estaba compuesto por: "Polonesa y rondó en sol mayor", de L. van Beethoven; "Danzas de Davidsbündler", op. 6, de R. Schumann; "Sonata núm. 3", de S. Prokofieff, y "Rapsodia húngara núm. 14", "Loreley" y "Mephisto vals", de F. Liszt.

Dichter —no hace falta encarecerlo— es pianista de dotes fuera de lo común. Su garra es de excepción. En la dicotomía técnica-sensibilidad, posiblemente todavía, y debido a su juventud, la balanza se inclina más a la primera. De todas formas, logró cautivar a los oyentes, que ovacionaron y lanzaron voces de entusiasmo. Ofreció al final, para corresponder al multitudinario aplauso, un "lied" de Schubert transcrito por Liszt.

El Ensemble Contraste de Viena ofreció dos magníficas actuaciones en esta Quincena de Música en Sevilla. La primera estuvo dedicada a la música de Franz Schubert y la segunda a la Escuela de Viena contemporánea. Ha sido un gran acierto la presentación de dos programas alusivos a dos momentos tan interesantes de la siempre vigente música vienesa, para que el público sevillano pudiera apreciar momentos tan estelares como distintos y separados por un siglo en la historia de la música. Del concierto dedicado a la música del siglo XX podemos afirmar, como Gómez Amat asegura en sus comentarios, que "pocas veces se da la ocasión de comparar directamente a los tres grandes de la nueva escuela vienesa, a esos hombres sin los que no se concebiría lógicamente la marcha de la música en el siglo XX". Se refiere a Alban Berg, Anton von Webern y Arnold Schoenberg. El "Canon" (para cuatro voces mixtas a capella) del primero se encuentra dentro de la serie dodecafónica esencial. Las "Siete canciones de primavera" (para soprano y piano), del mismo autor, son obras que hoy nos suenan a clásicas. De Webern se escucharon "Las tres piezas para violoncello", "Cuatro lieder", op. 12 (para voz y piano); "Cinco tiempos", op. 5, para cuarteto de cuerda, y "Huid en ligeras embarcaciones", op. 2, para coro mixto a capella. Solistas y cantantes volvieron a mostrar seguridad y musicalidad extraordinarias. Del patriarca del grupo, Arnold Schoenberg, escuchamos "Tres sátiras", op. 28 (escritas para coro mixto, viola, violoncello y piano); "Letanía", op. 10, para cuarteto de cuerda y soprano; "Tres mil años", op. 50 A, y "De profundis", op. 50 B. Estas dos últimas, para coro mixto, forman parte de lo que el autor llamó "Modernes Psalm" y participan de gran dramatismo y profunda belleza. Debe hacerse constar que los muchos aplausos y cerradas ovaciones escuchados en el Patio de las Doncellas fueron compartidos tanto por los ejecutantes como por la importante tarea de Günter Theuring.

Dos actuaciones muy particulares de la Quincena de Música.—Con este epígrafe pretendemos referirnos a los dos últimos actos de la VII Quincena de Música en Sevilla, que, si bien revisten un carácter muy particular, no sabemos si verdaderamente encajan en las generales directrices de un Festival de Música a la manera usual. Uno de ellos fue la presentación de los Monjes Tibetanos en la iglesia del Divino Salvador y el otro la actuación de Ravi Shankar en el teatro Lope de Vega. Es innegable que el primero revestía especial interés. La curiosidad despertada entre la juventud se manifestó en el lleno absoluto del amplio templo, en su mayor parte por el elemento estudiantil. Muchos factores influyen en esta atracción, y no es el menor el establecer un contacto directo con ambientes exóticos, muy aireados hoy por la práctica y afición a una serie de elementos esotéricos que hacen furor en las más distantes latitudes. También nutrió la asistencia la simple y sana curiosidad de presenciar una ceremonia tibetana, al mismo tiempo que —en éstos cabe incluir a los aficionados a la música— escuchar de cerca y calibrar cantos de lejanas culturas, apenas entrevistas en grabaciones de escasa circulación. Subrayando el interés ya señalado se encontraba la vistosa y atractiva presentación de un ceremonial, cuyo color puede competir con los más delicados y sugestivos montajes de cualquier escenografía. Incluso el contraste con el ambiente en el cual se desenvolvía la ceremonia, tenía de común con el espíritu de Oriente el barroco de la iglesia sevillana, cuya exuberante decoración tantos puntos de contacto estético guarda con la arquitectura oriental. Dos ceremonias ofrecieron estos monjes: una la del Kangso Chenmo y otra la titulada Rabne Chenmo. No hubo descanso, y al público se le advirtió previamente (en el programa impreso y en la propia iglesia) se abstuviera de aplaudir. La combinación vocal e instrumental de este grupo, compuesto de diez monjes, asistidos por una especie de maestro de ceremonias, y que se ajusta en todo a las características especiales de unos sistemas que ya había señalado nuestro Manuel de Falla —al tratar incidentalmente de la música hindú, como antecedente del flamenco—, se desenvolvían en un ámbito tonal muy reducido.

Terminaron las actividades de la VII Quincena de Música con la anunciada actuación de Ravi Shankar (sitar) y Alla Rakha (tabla) en el teatro municipal Lope de Vega. Ravi Shankar es lo que puede considerarse como un número auténticamente "taquillero" en el argot de los espectáculos. La tremenda afluencia de público juvenil al

teatro ha confirmado lo que ya sabíamos con respecto a la aureola que rodea al famoso intérprete indio. Popularizado por su intervención en renombradas películas, incluso sus actuaciones con solistas internacionales del prestigio de Yehudi Menuhin, su arte se ha incorporado plenamente al concierto de las actividades desarrolladas dentro de la música occidental. Verdaderamente hay que alabar las maravillosas condiciones de ejecutante de sitar que concurren en este genial representante de la música hindú tradicional. Su acompañante, Alla Rakha, alcanza también alturas insospechadas en el manejo de la tabla, el tambor más popular de la India, al que saca sonoridades y ritmos de fabulosos efectos. Un tercer instrumento típico —tambura— da con sus cinco cuerdas refuerzo a la actuación del solista.

Conclusiones del seminario sobre "Los coros no estatales: su problemática".—En más de una ocasión se ha elogiado desde estas páginas el buen camino emprendido por la Comisaría Nacional de la Música (Dirección General del Patrimonio Artístico y Cultural), a través de la organización de unos seminarios simultáneos con las decenas o quincenas de música. La efectividad, en cuanto a las consecuencias prácticas, de estas reuniones de estudiosos lo dirá el tiempo; pero la utilidad en cuanto al contacto de personas y entidades vivamente interesadas en los problemas musicales de nuestro país es evidente. No solamente se realizan estos fructíferos cambios de impresiones, sino que la Comisaría, a través de las publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia, ha editado las ponencias y conclusiones que en cada uno de los seminarios tuvieron lugar. Este año tocó a Sevilla el congregarse en la sala de juntas de la Facultad de Filosofía y Letras el relativo a "Los coros no estatales: su problemática". El contenido del seminario ha sido estudiado a través de las siguientes ponencias: "Organización y funcionamiento de los coros", por Carmelo Llorente; "Los coros universitarios", por Luis Izquierdo; "Funcionalidad sociocultural de los conjuntos corales", por Oriol Martorell; "Formación de los directo-

res de coro y repertorios corales", por Luis Millet, y "Capillas musicales, escolanías, puericantores, etcétera: naturaleza y misión", por el padre José Ignacio Prieto. Actuaron como director y secretario de esta reunión los señores Antonio Iglesias Alvarez y Miguel Alonso Gómez. Otras muchas agrupaciones corales estuvieron presentes por medio de comunicaciones, dando una visión bastante panorámica y completa del problema de los coros en España. Debemos destacar las conclusiones surgidas del mencionado seminario. En ellas se reconoce el valor educativo, artístico y sociocultural de estos grupos, aconsejando el fomento de ellos por los organismos competentes. Estima imprescindible la confección de un catálogo general de los coros existentes en nuestro país; asimismo, la creación de una oficina de información coral que preste su asesoramiento a los organismos y entidades patrocinadoras. Determina la atención preferente que debe prestarse al perfeccionamiento técnico del director de coros. Se domicilia la Oficina de Información, a escala nacional, en el Secretariado de los Orfeones de Cataluña, que tiene su domicilio en la calle Amadeo Vives, 1, Barcelona-3. Para conseguir un mejoramiento del futuro nivel musical de los coros españoles se recomienda vivamente una especial atención por parte de los centros de enseñanza, Conservatorios, Escuelas Universitarias para el Profesorado de EGB, Institutos, Universidades, etcétera, hacia la práctica del canto colectivo. También se procurará fomentar la ampliación del repertorio coral actual mediante encargo de obras a nuestros compositores, por medio de la organización de concursos y cualquier otro procedimiento para estimular la transcripción y revisión de partituras antiguas. De forma especial se recomienda el fortalecimiento de la ayuda y asesoramiento de los coros universitarios y se reconoce la importancia que el director de coro ha de desempeñar en las necesidades docentes marcadas por la Ley General de Educación.

ENRIQUE SANCHEZ PEDROTE

VI SEMANA DE NUEVA MUSICA

Antes de pasar a glosar los siete conciertos, quisiéramos comentar algunos aspectos de la organización que a nuestro juicio han carecido del necesario cuidado y no presagian un futuro optimista. En primer lugar no apreciamos, como decía T. Marco en el programa editado, que la "Semana" fuese "una institución que va afincándose en el panorama de los festivales anuales que se celebran en España", sino, al contrario, la serie ha ido degradándose, como se comprueba por las siguientes observaciones: En ediciones anteriores, la colaboración de conjuntos y artistas extranjeros alcanzaba mayor importancia; este año, los únicos representantes han sido: el coro Madrigal, de Budapest; el violoncelista Siegfried Palm y un pianista acompañante, Jean-Pierre Dupuy. En verdad, poca cosa es si se tiene en cuenta el prestigio de Barcelona como uno de los centros importantes de la música contemporánea española. Tampoco acaba de comprenderse el cierto aire de improvisación reflejado por los cambios de local a última hora, en las dificultades de un conjunto para encontrar el instrumentista preciso con el cual realizar el programa anunciado, en el conferenciante que veinticuatro horas antes de su disertación no sabía aún si sería factible su conferencia, en artistas que no percibieron su "cachet" en el debido plazo, etc. Sinceramente, después de seis años de organizar esta serie de conciertos, consideramos que la experiencia y también la conducta tendría que ser muy distinta, pues estos certámenes fijos habrían de estar definitivamente estructurados no con semanas, sino con meses de antelación.

Se inició la VI SEMANA en el Camarote Granados con una conferencia del profesor Franco Donatoni y un breve recital de la clavecinista María Lluïsa Cortada. En su charla, Donatoni señaló cómo los conceptos formales han dejado

paso al interés tímbrico, constituido en agente esencial para la estructuración de las obras, y la singular condición —semejante a la figura de un arabesco— de su transcurso sonoro, donde la noción de principio y fin nunca alcanza un papel determinante. María Lluïsa Cortada ofreció unas versiones presididas por la claridad expositiva y un acertado equilibrio dinámico-estructural. Las obras de Henze, "Six absences pour le clavecin", y de G. Bialas, "Chanson variée nach Guillaume Machault", dentro de una fidelidad a las estéticas de Schoenberg (en Henze) y de Bartok y Hindemith (en Bialas), denotaron un dominio y una imaginación fecunda de las técnicas compositivas. "Espiral for Harpsichord", de Jordi Alcaraz, con unos procedimientos ya más acordes con la actualidad estética, destacó por sus brillantes contrastes tensionales y una notable originalidad, aunque el desarrollo de las ideas resultó reiterativo.

La segunda sesión se celebró en el Conservatorio Superior Municipal de Música y estuvo encomendada a la cantante Anna Ricci y al pianista J.-P. Dupuy. Quizá la obra más interesante y de auténtico contenido fuera "Defilé-Entreacte-Revérence", de H. Otte. Las tres composiciones de J. Cage no pasaron más allá de la pura "boutade", si bien en su fondo hay una real inquietud creadora. Tanto "We", de L. de Pablo, como "Retrato del poeta", de T. Marco, solamente subrayaron la escasísima calidad artística y unas audacias sin base de los procesos constructivos. Por último se estrenó —con el pomposo calificativo de "mundial"— "Secuencia para Anna", de A. Lewin-Richter, donde el espíritu científico-experimental más que humano ofrece interesantes mixturas de la voz y la grabación electrónica. Anna Ricci no fue sólo una magnífica especialista del género, sino que mostró madurez interpretativa y una máxi-

ma plenitud de sus facultades vocales. El pianista J.-P. Dupuy fue un excepcional colaborador y se reveló como figura importante para la música contemporánea.

En el Palau de la Música Catalana se presentó el coro Madrigal, de Budapest, con un programa panorámico de música vocal húngara que incluía también el estreno de "Coros tejiendo, voces cantando", del valenciano J. Evangelista. Actuación espléndida del coro tanto en el aspecto técnico como en el emotivo. Sus versiones impresionaron por la perfecta conjunción de las voces, la precisión rítmica, el fraseo y la ajustadísima afinación. De las composiciones húngaras, en modo general de carácter conservador, sobresalieron "Libera me", de L. Bardos, y "Senecae Sententiae", de L. Kalmar. La obra de Evangelista nos atrajo por la belleza de sus sonoridades y la rica textura musical de su lenguaje sonoro.

Del concierto ofrecido por el conjunto Diabolus in Musica, que dirige J. Guinjoan, hemos de resaltar su capacidad más que suficiente para exponer con el mayor crédito artístico posible las obras contemporáneas. La audición se inició con "Heptandre", de J. Homs, cuyo lirismo trasciende más allá de los aciertos de su estructuración formal. La "Música fúnebre" de Barce reveló un notable sentido de la instrumentación, si bien expresivamente la obra delata un origen meramente especulativo. A los veinte años de su estreno, "Kontrapunkte", de Stockhausen, no acusó el paso del tiempo, sino que se acrecentó su valor como testimonio de una época. La "Oda" de Cristóbal Halffter, con la excepción de su poético clima evocador, no nos pareció una creación importante del conocido compositor. Una plausible coherencia de lenguaje musical fue la característica más sobresaliente de "Joc", de X. Benguerel. Finali-

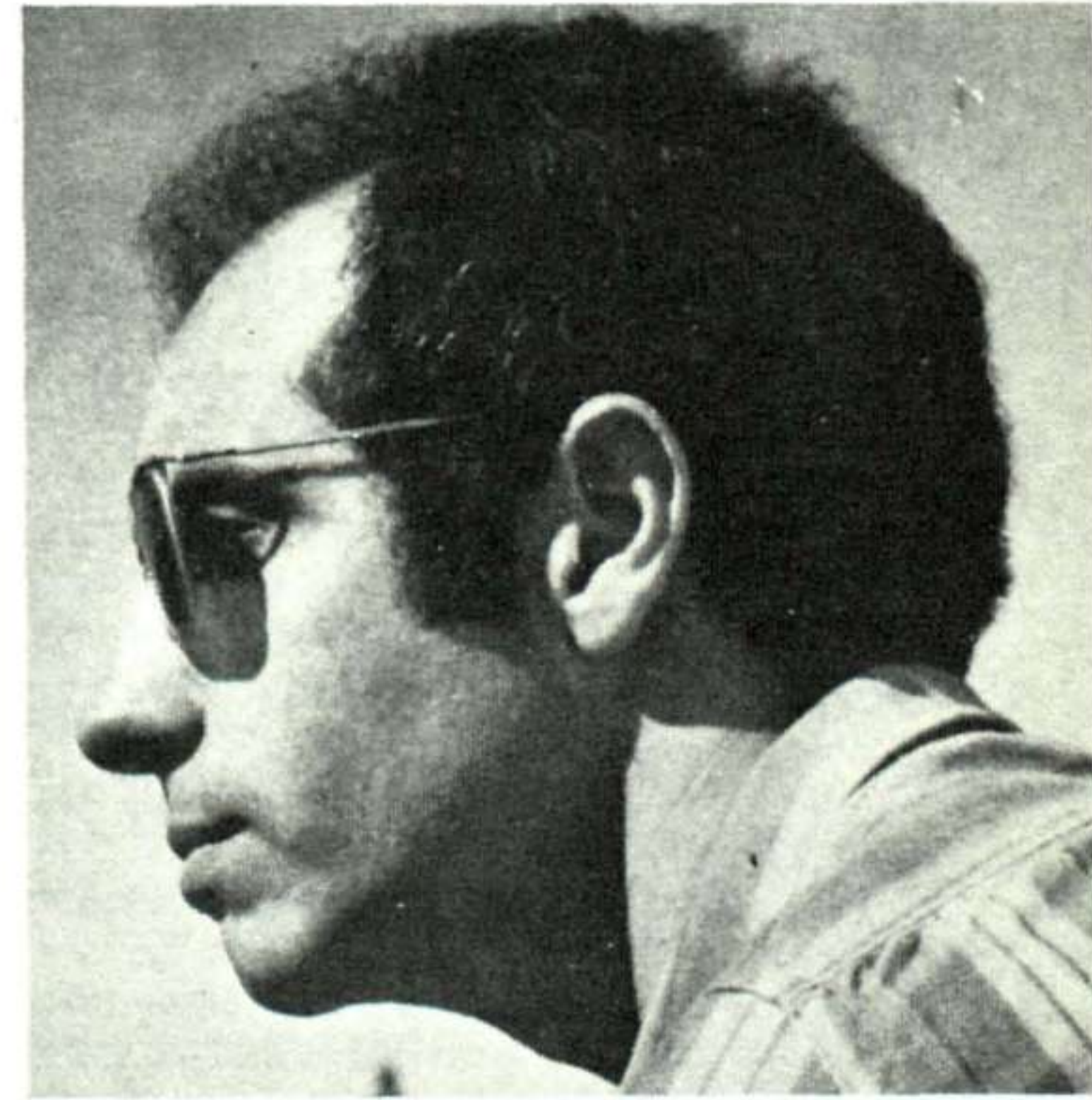
zaba la audición con el estreno español de "Celebration-Sequent I", de Dorrance Stalvey, que por medio de esta obra se nos reveló como un excepcional talento creador y con un absoluto dominio técnico de la composición. Su obra es brillante, agresiva y de inusitado interés.

El concierto de Siegfried Palm, celebrado en la gélida iglesia de Sant Felip Neri, fue sencillamente una lección magistral de todos aquellos elementos que conforman la ejecución moderna. Palm clarificó procesos constructivos y dignificó, en lo posible, la naturaleza lúdica de las composiciones. Por su vital poder comunicativo destacaron la "Sonata" de A. Zimmermann y "Schattenspiele", de Tilo Medek, pudiendo calificarse el resto del programa del siguiente modo en orden decreciente de méritos: "Gli-sées", de I. Yun; "Capricho", de Penderecki; "Serenata", de Henze, y "Siegfried-P", de Kagel.

El aburrimiento y la monotonía de recursos presidió la actuación del Grupo Zaj (Hidalgo-Marchetti), cuyas dos composiciones fueron puro enfatismo.

Se clausuró la "Semana" con un concierto de la Orquesta Ciudad de Barcelona, dirigida por A. Ros Marbá, donde el acierto en la programación y la magnífica intervención de los intérpretes mencionados y del pianista A. Bes-ses le convirtieron en el acto de más

brillante realización y de mayor resonancia artística. En él se estrenó la obra-encargo de la Comisaría destinada a esta "Semana", "Apuntava l'alba", de Josep Soler. La composición es consecuencia de una plena madurez y alcanza la fuerza expresiva de un símbolo de nuestra Historia, manifestando en todo su dramatismo la idea que el propio Soler exponía en el programa: "Al apuntar el alba se consume una vez más la iniquidad humana; el hombre es un lobo para el hombre y cree que el poder y su razón están en la fuerza y su intolerancia". El otro estreno que se ofrecía era el "Concierto para piano y orquesta", de Besses, obra de un pianismo brillante, donde las influencias de Bartok e incluso de Lutoslawsky no son obstáculo para que el músico catalán se exprese sinceramente; su segundo movimiento nos pareció la página más lograda. De C. Prieto oímos su bella "Catedral de Toledo", partitura de acertado colorido sinfónico y originales recursos. Si en la fecha de su creación, "Apparitions", de Ligetti, significó una decidida evolución, la obra, desde una perspectiva actual, ha afirmado la validez de su contenido y ha adquirido el carácter de obra definitiva, lo cual constituye un ejemplo que muchos compositores de hoy deberían seguir, porque en "Apparitions", detrás de las inquietudes de búsqueda y experimentación, hay la esencia imperece-



JOSEP SOLER. 1935.

dera, la expresión auténtica de un hombre y sus vivencias.

F. TAVERNA-BECH
Crítico de la revista "Destino"
y "El Correo Catalán"

OSCAR ESPLÁ, SINFONISTA

Con la perspectiva que toda una obra definitivamente completada y un autor cuyo ciclo vital ha concluido para entrar en el problemático libro de la Historia, resulta demasiado fácil señalar influencias, acusar carencias o jugar al ex futuro unamuniano de lo que pudo haber sido pero acabó ocurriendo de otra manera. No es raro, por esta misma razón, que los estudios sobre compositores fallecidos poco antes de la aparición de los mismos acaben por ser o panegíricos indiscriminados o escondidos pliegos de agravios ante una obra que pertenece a su época y no a la del que escribe, fenómeno que este último rara vez percibe. Por ello, al hablar aquí y ahora de la obra de Oscar Esplá se impone referirse continuamente al contexto en que se produjo, hace mucho más tiempo de lo que la longevidad del autor haría suponer por su presencia física entre nosotros. Quiero decir que las luchas de Esplá por alcanzar su lenguaje pertenecen a comienzos de nuestro siglo y que la plena madurez está alcanzada para los tiempos de la guerra española. A partir de ahí existe una profundización en sus materiales, no una evolución continua, pero me parece estúpido pedir al artista una evolución perpetua cuando lo mejor que puede hacer, una vez alcanzada la madurez creativa y el estilo propio, es perfilarlos en su propia línea.

Por eso me interesa en este trabajo contemplar la faceta que más importante me parece en los comienzos, y por consiguiente también en la continuación, de la carrera compositiva del autor: el sinfonismo. El propio Esplá afirmó en alguna polémica conferencia que él fue el "inventor" del sinfonismo español, aseveración que, despojada de lo que pueda tener de exclusivismo, no deja de tener su razón. Hay que retrotraerse, para convencerse de ello, a los comienzos de nuestro siglo para comprender que fue en ellos cuando aparece un verdadero sinfonismo español de talla internacional. Hasta entonces, y rota la incipiente carrera sinfónica de Arriaga, el XIX español no muestra apenas nada que pueda ser llamado tal. Los autores nacionales, encerrados por las circunstancias sociales del país en el "ghetto" de la zarzuela, apenas si tuvieron fuerzas para otra cosa que para intentar además una ópera española que fracasó gloriosamente por las mismas circunstancias que impedían a un músico español ser sinfonista. Como, por otra parte, nuestra vida musical siempre ha tendido a ser olvidadiza con el propio patrimonio sonoro, apenas podemos conjeturar nada sobre el posible valor de las sinfonías románticas de Miguel Marqués ni sobre los intentos tímidos de algunos zarzuelistas —Barbieri, Bretón, Giménez o Chapí— para crear un cierto sinfonismo que los ejemplos que han perdurado de la llamada escuela "alhambrista" muestran como un esbozo aún corto y pintoresquista. Ni siquiera los músicos de primera fila que indican el renovar de la música hispánica pueden ser considerados como tales por la frustración parcial de la obra de Felipe Pedrell y el no poder ser considerados sinfonistas "strictu sensu" ni Pablo Sarasate ni Isaac Albéniz, ni aun el mismo Enrique Granados, pese a algún intento. Son músicos que dignifican nuestra creación y la internacionalizan, pero no precisamente por el camino de la gran orquesta. Corresponde esta tarea a los compositores de la promoción siguiente, entre los que figuran a la cabeza Manuel de Falla, Oscar Esplá, Joaquín Turina y Conrado del Campo, sin olvidar tampoco nombres como los de Julio Gómez o Facundo de la Viña, por no citar más.

Oscar Esplá se encuentra así en la primera línea y en los primeros momentos del sinfonismo español y sus comienzos son particularmente brillantes. No puedo hablar de la "Suite levantina" ni de "Poemas de niños" por la sencilla razón de que no las conozco, por no haberse interpretado hace muchísimos años. La particular falta de memoria de nuestra vida musical tiene aquí otro ejemplo. Pero una obra de la primera época tiene una significación importante: "El sueño de Eros". Recordemos que este poema sinfónico data de 1912, el año de "La procesión del Rocío", de Turina, cuando Falla aún no ha compuesto ninguna de sus obras mayores, salvo "La vida breve", que está aún sin estrenar. Nos encontramos aquí con una forma conectable con el poema sinfónico centroeuropeo y un talante sinfónico inédito en la música española. Importante es en esta obra la distensión del arco de la frase que la conecta con César Franck o con Richard Strauss, algo que percibiremos en algunas de las primeras obras camerísticas de Esplá, como la compleja "Sonata para violín y piano", una obra camerística de talante sinfónico, como ocurre en algunas del aludido maestro belga. Pero "El sueño de Eros" no es ninguna copia de la tradición europea sin conexión con el entorno español. Su mérito principal está en no desligarse del contexto en que nace, es una partitura particularmente mediterránea, en la que no se plantean problemas directos de folklore, pero sí un embrión de fórmulas armónicas levantinas que van a jugar un papel preponderante en la evolución posterior del músico alicantino.

En "El sueño de Eros" llama la atención también la orquestación, cobrando un relieve que va más allá del puro ropaje, algo que casi sin excepción era a lo que había quedado reducida la instrumentación en los compositores españoles anteriores que intentaron un sinfonismo. Una orquestación con papel estructural, un sonido que realza la forma y la armonía es algo que Esplá consigue en esta obra, aunque probablemente todavía sin encontrar un camino instrumental completamente propio, como ocurre con otros elementos de la misma pieza. Es en obras posteriores donde la orquesta de Esplá va a intentar ser un vehículo de sus ideas sobre una música levantina que no sea directamente folklórica. "La Nochebuena del diablo", en cualquiera de sus versiones, es un buen ejemplo de ello. Aquí, el coqueteo de Esplá con lo popular, eludiendo el dato musical directo, le lleva a reforzar el ambiente con un empleo de la instrumentación en la que muchas veces las líneas se adelgazan y otras se emborronan, según el tipo de subrayado que al autor le interese. No oculto que la orquestación de esta obra me parece en ocasiones fallida, pese a reconocer su singular maestría y la eficacia con que Esplá maneja sus ideas. La razón me parece que había que buscarla en la sombra que Falla proyecta ya en los momentos en que la obra se produce, en 1924. En efecto, no son ya los años de arranque de "El sueño de Eros", sino unos momentos en que la obra de Falla ha alcanzado su plenitud e incluso se anuncia la aparición de una nueva promoción de compositores, la Generación del 27. No ocurre que el lenguaje de Esplá se haya quedado anticuado; sí ocurre, en cambio, que el tratamiento del mismo problema en obras como "Noches en los jardines de España" o "El amor brujo" había resuelto la cuestión antes y de mejor manera. El propio Esplá era consciente de hasta qué punto la sombra de Falla se cernía sobre su propia obra, y era algo que, sin decirlo expresamente, exteriorizaba en ocasiones. Pero,



en justicia, este problema con que "La Nochebuena del diablo" se enfrenta, está mejor enfocado en ella que en la mayoría de otros compositores españoles que no tuvieron la sombra de Falla, sino que pura y simplemente fueron aplastados por su poderío sonoro e inventiva musical.

Esta misma cuestión que suscitamos a propósito de "La Nochebuena del diablo" tiene consecuencias en dos obras de carácter popular: "La pájara pinta" y "Canciones playeras". Los resultados son, sin embargo, diametralmente opuestos. Por un lado, el foso se ensancha en lo que se refiere a "La pájara pinta", una obra no sólo más directamente popular que "La Nochebuena del diablo", sino que además es una de las pocas producciones de Esplá donde el folklore se emplea directamente. En cambio, en las "Canciones playeras", la orquestación cobra nueva vida, subraya y soslaya a la vez el pintoresquismo y vertebrado considerablemente la obra. Esplá vuelve a recobrar en esta obra de 1930 el pulso de su esencial talento de sinfonista. Bueno sería comparar estas canciones orquestales con otras muchas que alrededor de la misma época, y posteriormente, se producen en España. Veríamos entonces cómo las canciones de Esplá se elevan, en cuanto a contenido sinfónico, por encima de todas ellas.

De todas maneras, debo decir que he citado las "Canciones playeras" como resumen de una vía no siempre lograda en "La Nochebuena del diablo", pero no como rehabilitación de nada, puesto que tal obra es también considerable y en el mismo 1924 Esplá produce una de sus obras más perfectas desde el punto de vista sinfónico. Me refiero a "Don Quijote velando las armas". Es sintomático que nos encontremos ante un nuevo poema sinfónico, un género no muy prodigado por el maestro, pero en el que, sin embargo, estamos viendo sus mejores logros. Hay en este trabajo un indudable trasfondo levantino; Esplá se quería y fue siempre un músico mediterráneo, pero es un elemento de estilo que no tiene necesidad de arroparse en una orquestación que se hace autónoma, que dota a la obra de un magnífico armazón sin el que las ideas musicales no se expresarían con tanta claridad. "Don Quijote velando las armas" es una obra importante, uno de los mejores logros sinfónicos de su autor.

Puede que todas estas consideraciones pesaran, consciente o inconscientemente, en los mecanismos creativos del músico cuando acometía una de sus obras más ambiciosas, la "Sonata del Sur". Una obra que necesita tres redacciones diferentes, afectando los cambios más sustanciales en todas ellas a la instrumentación, indica bien a las claras cómo el compositor intuye una problemática orquestal. Incidentalmente digamos que Esplá como casi todos los compositores del pasado, no solía ser un creador directamente sinfónico a la manera moderna, sino que la idea inicial no se convertía en sinfónica sino a través del proceso de orquestación de su material. Por eso hay que distinguir siempre en él entre composición e instrumentación, algo que en nuestros días apenas si tendría sentido, pero que es común a los grandes compositores de su generación. La última versión de la "Sonata del Sur", de 1945, cristaliza muy claramente un pensamiento compositivo que está más cerca del planteamiento genérico de "Don Quijote velando las armas" —siendo más abstracta que ésta por no basarse en ninguna anécdota concreta— que de la problemática popularista, más que popular, de "La Nochebuena del diablo". No ignoro que la "Sonata del Sur" es una obra densa y en ocasiones de orquestación enmarañada e intrincada, pero pienso que ello obedece a un plan deliberado del autor antes que a cualquier quiebra de un camino compositivo que es exacto y de feliz resultado.

A mi juicio, la mejor aportación, desde el punto de vista sinfónico, de Esplá es posiblemente una obra de senectud, la "Sinfonía Aitana", de 1964. Al margen de cualquier consideración sobre los problemas de lenguaje que la obra suscita en la tardía fecha de su composición, disculpables en un compositor de su edad, que además dedica la obra "A la música tonal, in memoriam", la "Sinfonía Aitana" es con seguridad la pieza de Esplá en la que más claramente se ve desde el principio una ideación plenamente sinfónica. No se trata de melodías de origen vagamente vocal, como ocurre en otras obras suyas, sino de auténticos temas sinfónicos de carácter abstracto, pese a su color levantino, que generan una forma y una instrumentación. De esta forma, la "Sinfonía Aitana" no es sólo su mayor esfuerzo formal, posiblemente también su mayor logro sinfónico. Y su lección influirá en el tratamiento de obras posteriores que han llamado poco la atención —"Salmo 129, De Profundis", "Cantata de los Derechos Humanos", "Llama de amor viva"—, pero que en el sentido que aquí las contemplamos son logros indudables.

Un último grupo de trabajos podría centrarnos en la problemática de Esplá sinfonista. Son sus orquestaciones a diversas obras de Albéniz, concretamente "Granada", "Cataluña", "Sevilla", "Cádiz", "Asturias", "Aragón", "Castilla", "Cuba", "Córdoba" y "Puerta de tierra". Sabida es la dificultad que orquestar a Albéniz entraña y la discusión suscitada por todas las orquestaciones existentes, incluidas las de Arbós. Esplá tiene buen cuidado de no coincidir con ninguna de este último y en la realización encontramos algunos problemas similares a los que hemos visto en "La Nochebuena del diablo" o "La pájara pinta". Creo que ello es porque, precisamente por evitar comparaciones con Arbós, Esplá no se acerca a la "Iberia", sino a composiciones menos complejas y en las que el dato popular está menos elaborado. De esta forma, el compositor alicantino se encuentra con la obra ajena en una situación en la que ya estuvo con las propias. Pero sabe encontrar recursos suficientes para salir del paso siempre con dignidad y, a veces, como lo demuestra "Puerta de tierra", con originalidad y brillantez.

La carrera de Esplá ha sido larga y compleja. Contemplarla en su totalidad obliga a una serie de operaciones simplificadoras y a una adaptación a los diversos contextos históricos en que se mueve. Aquí he preferido contemplarla desde sus propios presupuestos y a partir de su origen, sin establecer comparaciones posteriores. Creo que es la única manera de acercarnos a Oscar Esplá sinfonista, uno de los primeros creadores —y no sólo cronológicamente— del sinfonismo español.

TOMAS MARCO

XIII FESTIVAL INTERNACIONAL DE MUSICA DE ROYAN

En la crónica que dediqué el año pasado, aquí mismo (número de mayo de BELLAS ARTES 75), a la manifestación francesa, terminaba augurando dos cosas: continuidad viva y rozagante del Festival y futuros nuevos éxitos de la música española en él. Pues bien, al comentar ahora la edición de 1976, puedo venturosamente afirmar que ambos augurios se han visto cumplidos.

Se comprenderá que, de una parte, pueda hablarse de la vitalidad intensa y lozana de que goza el Festival de Arte Contemporáneo de Royan —al menos en lo que a su semana de música se refiere—, sólo con fijar un momento la atención en los siguientes datos: en la decimotercera edición que se acaba de celebrar, de un total muy aproximado de noventa obras interpretadas, se han estrenado más de cincuenta con carácter absoluto y unas veinte en Francia; con pocas excepciones, la edad media de los casi setenta compositores presentes este año en Royan se sitúa entre los veintinueve y treinta años; finalmente —y este extremo es ciertamente decisivo para poder formular la afirmación de que se ocupa este párrafo—, finalmente, digo, la animación, la concurrencia y la atención del núcleo aficionado han sido permanentes y muy grandes.

En el segundo aspecto —nuevos éxitos de nuestra música—, veremos en el apartado que sigue hasta qué punto se ha confirmado, y extendido, el que obtuvieran el año pasado Luis de Pablo, José Ramón Encinar y Cristóbal Halffter, de signo extraordinario, como se recordará, el de este último.

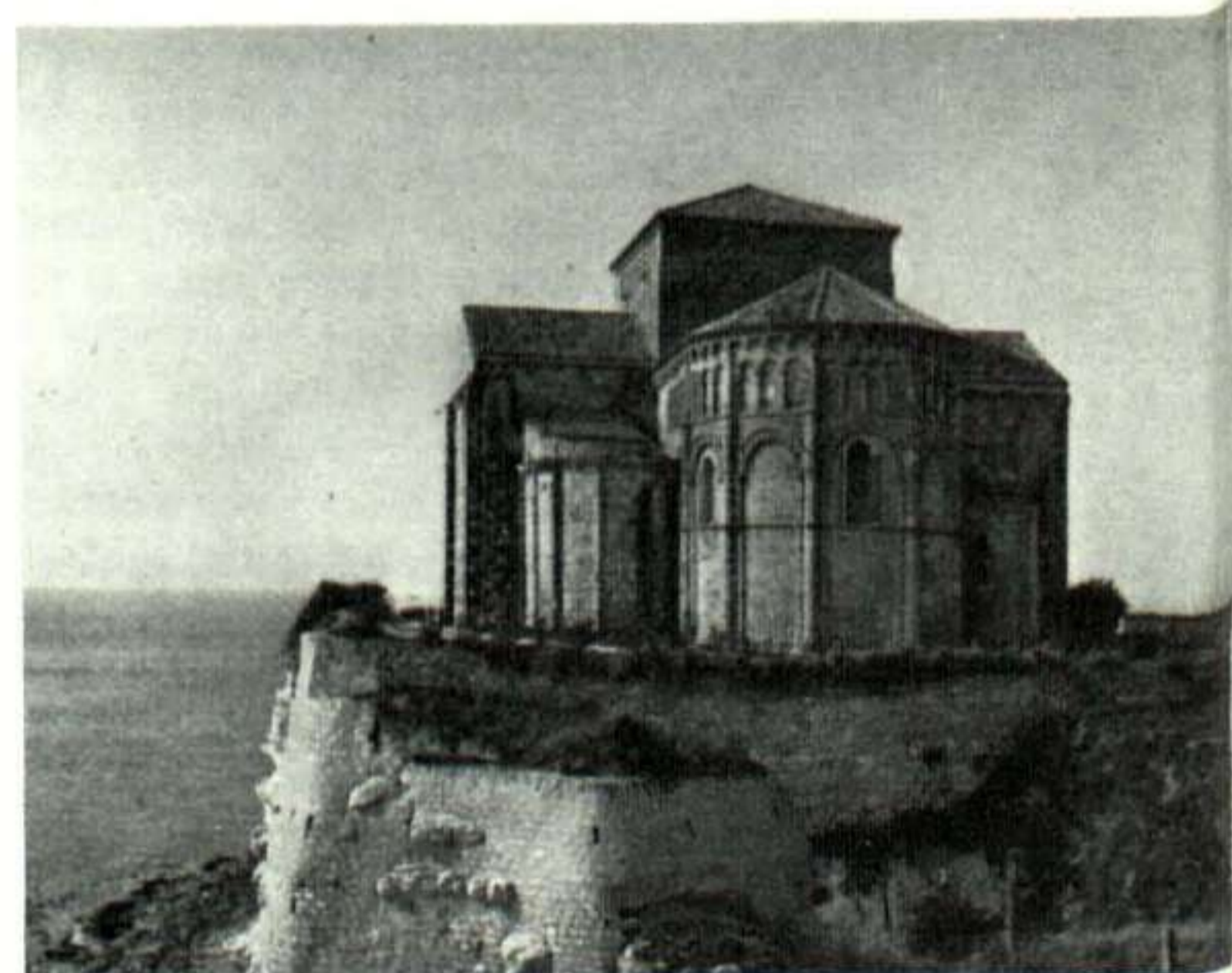
PRESENCIA DE LO ESPAÑOL

No tengo a la vista los programas de todas las convocatorias anteriores al Festival. Creo, sin embargo, poder asegurar que ésta de 1976 ha sido en la que más compositores españoles han figurado. Hasta el punto de que entre todos los países invitados sólo Italia se ha visto representada con número superior a los ocho nuestros: Halffter, De Pablo, Marco, Villa-Rojo, Alonso Bernaola, González Acilu, Guerrero y Encinar. Por otro lado, Jesús Villa-Rojo representó a la interpretación española con la máxima brillantez. Tanta, que con Halffter y Marco compuso el gran tríptico triunfador de la edición.

Fue de verdad emocionante ser testigo presencial de la acogida que tributó el siempre difícil auditorio royanés al estreno francés del "Concierto para violoncello", de Cristóbal Halffter. Salidas y más salidas entre aclamaciones y en compañía de Sigfried Palm —solistas afortunadísimo, que también lo fuera en las anteriores versiones españolas— y de Giuseppe Sinopoli, que condujo con acierto a la orquesta "des Pays de la Loire", significaron el mayor éxito de público de todos los conciertos por mí presenciados en este viaje. En cuanto al de crítica, baste señalar que el diario "Sud-Ouest" tituló así la correspondiente al día en que se interpretó la partitura de Halffter: "Una obra maestra". Éxitos merecidos y esperados, sin lugar a dudas, para la espléndida página (ver la sección "Música viva" del número correspondiente a los meses de agosto-septiembre de

BELLAS ARTES 75), pero que cobran dimensión especial disfrutados allende nuestras fronteras.

"... Es bueno y reconfortante escuchar una música escrita por un profesional que conoce su oficio y que —¡qué audacia!— tiene algo que decir. Esto es lo que ha sucedido con 'Autodafé', de Tomás Marco —que ofreció el 'Collectif 2e 2m de Champigny'—, especie de concierto de piano tocado de maravilla por Claude Lavoix y muy bien dirigido por Paul Mefano. Una partitura viva, airosa, que suena bien, que no se niega a cantar y que ha conseguido un éxito merecido". Pienso que estas frases, escritas por Pierre-Petit en "Le Figaro" del 24 de marzo, son bastante expresivas. Empero puedo aseverar, por varios y fidedignos informes —no había llegado a Royan aún la tarde que se estrenó en Francia "Autodafé"—, que quizá no reflejen con el debido énfasis la favorabilísima acogida dispensada a la pá-



gina de Marco; el éxito creador, con el de Halffter, más festejado del Festival y que viene, por otra parte, a ratificar el acierto del Jurado que discernió los premios del II Concurso de la Confederación Española de Cajas de Ahorro. (Ver la sección "Música viva" del número de diciembre de BELLAS ARTES 75.)

Tercer gran triunfo hispano: el interpretativo obtenido por nuestro eminente clarinetista, también compositor, Jesús Villa-Rojo. Su dominio del instrumento y la demostración de sus posibilidades llegaron a causar asombro en un lugar donde podría pensarse acabada la capacidad para sentirlo. Asombro y, naturalmente, admiración, determinante de un éxito personalísimo. Obtenido, además, "haciendo patria". En efecto, de las seis obras que interpretó en su "concert-promenade" del Château de la Rochecourbon, cinco de ellas —cuatro estrenos absolutos y uno, el de Encinar, francés— estaban firmadas por compositores españoles: "Juegos gráfico-musicales III" (1972), del propio Villa-Rojo; "Clarinete-concepto" (1975), de Agustín González Acilu; "Superposiciones variables" (1975), de Carmelo Alonso Bernaola; "Tukuna" (1974), de José Ramón Encinar, y "Akellarre" (1975), de Tomás Marco. Todas alcanzaron acogida favorable, sobre manera las de Bernaola y Marco, presente éste y ovacionado en unión de Villa-Rojo.

Fue una lástima que el bien concebido trabajo de Francisco Guerrero —su primera obra para orquesta—, "Ecce opus" (1973), estreno mundial, no fuera ofrecido con las debidas garantías interpretativas. Una lástima, digo, porque una mejor preparación de la página por los, por otro lado, espléndidos músicos e instrumentistas que la ejecutaron —Orquesta "des Pays de la Loire" y elementos del Conjunto Vocal de Pau, dirigidos por Jean-Claude Casadesus— hubiera terminado de redondear el que, en cualquier caso, ha sido destacado triunfo de la música española en Royan.

OTROS CREADORES

Pretender que todas las obras que se estrenan en la atractiva localidad francesa sean de alta calidad,

JESUS VILLA ROJO Y TOMAS MARCO, EN EL PARQUE DEL CHATEAU DE LA ROCHECOURBON, DONDE SE CELEBRO EL RECITAL DEL PRIMERO Y SE ESTRENO, ENTRE OTRAS OBRAS, "AKELARRE", DEL SEGUNDO.



sería necio. Lo sería, incluso, exigir esa calidad en la mayoría, cuando cumplidos y bien cumplidos se pueden considerar los objetivos que el Festival persigue con tal de que en cada edición puedan anotarse ocho o diez páginas de interés y dignas del elogio. Como ha sucedido en la reciente.

Porque, aun cuando han sido el "Concierto", de Halffter, y "Autodafé", de Marco, los hitos creacionales del Royan 76, no han faltado varias otras partituras de valor. En la imposibilidad de incluir en esta crónica ni siquiera un breve intento de análisis, quede al menos constancia de los títulos principales y de sus autores: "Ring" (1975), para órgano y conjunto instrumental, de Philippe Boesmans; "Ondes" (1975-76), para diez instrumentistas, de Paul Mefano; "Cross Sections and Colour Fields" (1975), para orquesta, de Earle Brown; "Sacral d'Ilx" (1975), para oboe, trompa y clave, de Mauricio Ohana; "Requiem Hashshirim" (1975-76), para cuatro grupos corales, de Giuseppe Sinopoli, y "Atmen Gibt das Leben" (1975), obra coral de Stockhausen.

OTROS INTERPRETES

Ya me he referido a algunos y entre ellos a quien por derecho propio debe ocupar lugar de privilegio en este apartado. Me refiero al insigne violonchelista alemán Sigfried Palm,

amén de presidente de honor este año —sucesor en tan señalado cometido de Cristóbal Halffter, que lo fue en 1975—, protagonista portentoso de un recital ejemplar y de las misiones solistas de los conciertos de Halffter y de Isang Yun.

Entre el resto de los solistas invitados este año a Royan debo referirme en seguida a Fernando Grillo, estupendo contrabajo, que tuvo a su cargo —paralelamente a Villa-Rojo— un recital en el Château de la Rochecourbon y dos "ateliers". Y no olvidarme, aparte las citadas antes, de las actuaciones verdaderamente destacadas del organista Bernard Focroulle y la pianista Jacqueline Mefano.

En cuanto a directores y conjuntos, no deben omitirse —aparte de los que se hayan nombrado ya— los nombres de Gilbert Amy, Friedrich Cerha y Helmut Franz, entre los primeros, y de la Nueva Orquesta Filarmónica de Radio-Francia, el coro de la NDR de Hamburgo y la compañía de danza "Teatro del silencio", de La Rochelle, entre los segundos.

Panorama, como se ve, unido al creador, de altura e interés más que suficientes como para que —no importa repetirlo— se pueda asegurar sin hipérbole que el Festival de Royan sigue a la cabeza de los de su especialidad.

LEOPOLDO HONTAÑÓN

EL ORFEBRE

FERNANDO MARMOLEJO

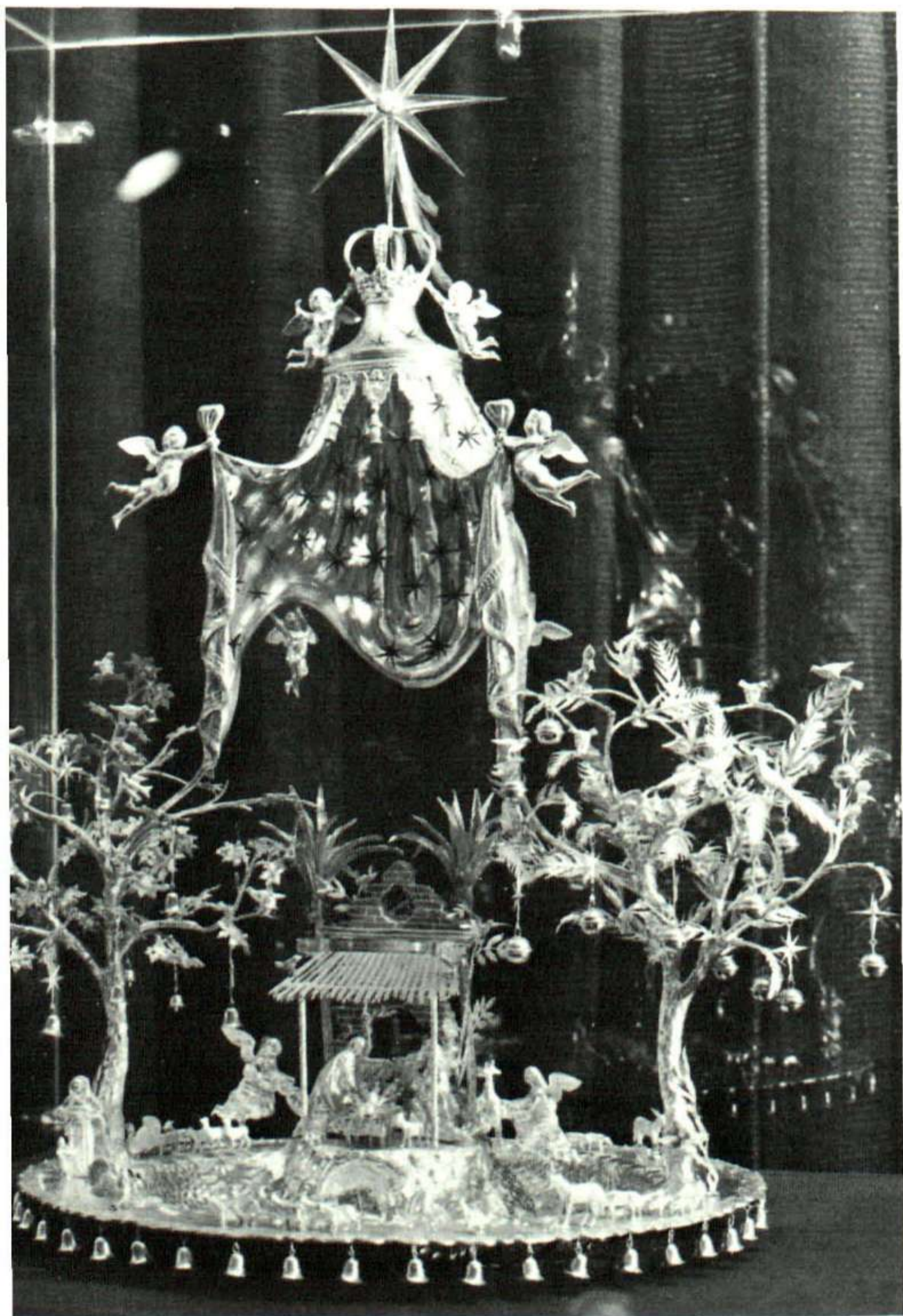
La orfebrería no concluye en la realización de objetos de adorno personal, sino que se halla condicionada a la arquitectura en un doble sentido: De una parte, constituye un elemento de adorno fundamental, sea en el templo como relicario u objeto para el culto, sea en los edificios civiles; y de otra, en la medida que quiso representar en muchos casos los propios caracteres arquitectónicos de los diversos estilos. Aun cuando en los objetos de orfebrería se buscaron desde antaño los contrastes de color —por adición de esmaltes, piedras preciosas, vidrios o mediante el juego de reflejos entre los diversos metales—, no podemos olvidar

que constituyen un capítulo de la escultura, y que los objetos metálicos son, ante todo, estructurales, pese a que en determinadas épocas se haya impuesto la profusión decorativa a la misma estructura compositiva.

Sirva este breve preámbulo como introducción al comentario de un acontecimiento de interés, que ha tenido lugar en Madrid entre los últimos días del mes de diciembre y los primeros del nuevo año. Se trata de la exposición que el artista sevillano Fernando Marmolejo presentó en el Club Urbis, en la que figuraban diez belenes de plata y diversas piezas de orfebrería sevillana: retablos miniatura, relicarios, faroles procesionales, la maqueta camarín de Nuestra Señora de la Esperanza Macarena, realizada en mármol, plata cincelada y bronce dorado, y el maravilloso arca-relicario de los "Reyes Magos", en plata dorada, oro y pedrería, reproducción del original que se conserva en la catedral de Colonia, joya entre las más preciadas que produjo la escuela del Rin durante la época romántica, piezas que figuran junto con otras diversas de orfebrería religiosa y civil.

Es ya sorprendente encontrar un artífice con el dominio que este artista posee en el tratamiento de los metales nobles, y conocimiento de las técnicas y diseños que han caracterizado a la orfebrería española a través de la Historia; sin embargo, su trabajo como orfebre no concluye en la reproducción de obras irremplazables y de incalculable valor —como las del Tesoro de Guarrazar, incluidas las piezas que se conservan en el Museo de Cluny, que ha realizado para el Museo Visigodo de Toledo, o el Tesoro de El Carabolo y de Torredonjimeno, donadas por el propio Marmolejo al Museo Arqueológico de Sevilla—, sino que su habilidad y conocimiento sirve a una labor auténticamente creadora, y sus obras, dotadas de expresividad propia, responden a una original concepción y factura al tiempo que ponen de manifiesto una gran delicadeza estructural y una bien orquestada fantasía ornamental y compositiva.

La existencia en España de yacimientos de plata, cobre y oro aseguró desde antaño una gloriosa tradición de este arte menor, pero a diferencia de la orfebrería que se desarrolló en otras áreas geográficas, en nuestro suelo predominó la de carácter religioso, desde la época visigoda hasta la barroca lo que en parte explica el hecho de que se asimilaran siempre las corrientes estilísticas con algo de retraso. Los materiales tradicionalmente empleados fueron primordialmente metales preciosos —oro, plata y platino—, aun cuando en épocas de penuria llegó a utilizarse el plomo (para la fabricación de arquetas e incluso de cálices), el cobre, en general esmaltado, y el latón o azófar. Durante la Baja Edad Media se hizo uso abundante de los esmaltes; de vidrio y piedras preciosas en las épocas visigóticas y barroca, pese a que han adquirido plena independencia en la época moderna tanto en las ramas de joyería como de bisutería. En el Renacimiento se combinaron metales y cristal; metal y corales en el barroco, siendo muy aplicada la técnica crisoelefantina, a base de marfil y oro, en algunos objetos del









románico, como tapas de evangelarios y plaquetas que forraban arquetas, como las del célebre relicario de San Millán de la Cogolla. Si en general el oro fue base de estas obras, durante las etapas árabe y mozárabe se impuso la técnica de la ataujía o damasquinado, en la que el metal sirve de complemento, que en forma de hilillos de oro o plata se embute sobre piezas fabricadas en hierro o en acero.

Las obras visigodas —muchas de las cuales ha reproducido Marmolejo— ponen de manifiesto la pobreza de la época. El trabajo en plancha, con decoración recortada, contrasta con la solidez de las piezas con tendencia al relieve realizadas en fechas anteriores, y para disimular la carestía de material se impuso un criterio colorista con la implantación de piedras preciosas tratando de imitar, en cierto modo, la técnica de los esmaltes cloisonés, de origen bizantino, que prefieren la decoración lineal. Piezas representativas de este período son las coronas votivas que los Reyes entregaban a la Iglesia como símbolo de sumisión del reino, y bellísimas las conocidas de Recesvinto, de doble plancha calada, con piedras incrustadas, que se conserva en el Museo Arqueológico de Madrid, y la de Suintila. Caracteres similares ofrecen restos de cruces que se conservan, así como fibulas en forma de águila o broches de cinturón.

Marmolejo, en la creación de piezas originales, utiliza los más diversos materiales. Junto con la plata, el oro, bronce, hierro forjado y cobre cincelado, hace uso del marfil y del vidrio, de cuarzos, cristales, espejos, ágatas, turquesas y piedras finas, así como de terracota policromada, de paños bordados en oro e incluso terciopelos.

En su "Árbol-Belén" utiliza el artista plata cincelada con motivos sobredorados, piedrecitas de marfil, ágatas y piedras finas. La estructura simula un árbol con profuso rameado en el que se sustentan pequeñas figurillas alegóricas dispersas, en aérea ordenación, en torno al nacimiento. Campanillas y cascabeles —tan típicos del folklore sevillano—, espejuelos y doseles que imitan telas de Damasco, or-

namentan otros belenes. De extraordinaria belleza es la "Nave-Belén", en la que una estrella corona dos fragmentos semicirculares que a manera de mástiles, trabajados en oro, marfil y turquesas, penden sobre la nave, recordando la estructura propia de las coronas votivas, con letras suspendidas y sueltamente enlazadas. Otros nacimientos muestran las figuras del misterio estilizadas, ajenas a todo barroquismo, reducidas a fino escorzo que remata una composición floral.

La personalidad artística de Fernando Marmolejo no es en modo alguno extraña a la rica tradición de la orfebrería española, y se halla estrechamente vinculada a su ciudad natal. La catedral de Sevilla guarda obras de categoría mundial que desde su juventud conoce el artista, como el relicario en forma de tríptico titulado "Tablas Alfonsíes", que mandó construir Alfonso X el Sabio, y que es sin duda el mejor ejemplo del gótico castellano del XIII, pese a que manifiesta ya alguna influencia de los Pissano; la famosa custodia de Juan de Arfe, obra sin par en su género, que el culto orfebre labró para la catedral entre 1580 y 1587. La pieza consta de cuatro cuerpos cilíndricos, dentro de los cuales colocó una estatua simbólica de la fe, que sería más tarde sustituida por una imagen de la Inmaculada Concepción, hecha por Juan de Segura en 1668; o los grandes frontales de Aleixandre, concebidos con un sentido pictórico, o de tapiz, sin que sea fácil localizar en ellos el punto de referencia de su organización. Estas y otras piezas resultan familiares a Marmolejo, que se formó inicialmente en el taller de su padre, cerrajero artístico; allí aprendió el oficio de cincelador de metales, ampliando posteriormente estudios en la Escuela de Artes y Oficios y de Bellas Artes de Sevilla, donde ingresó en el año 1933.

Desde que realizara sus primeros trabajos de importancia, que fueron la corona para la Virgen de los Milagros, del monasterio de La Rábida, en Huelva, así como el frontal de plata y los candelabros del altar de esta imagen, a su famoso camarín de la Virgen de la Esperanza Macarena, en Sevilla, concluido en 1975, tal vez su obra más ambiciosa, se extiende una amplia trayectoria con obras que han contribuido a revitalizar una gloriosa tradición artística de siglos.

En la exposición, y dentro de las piezas de orfebrería civil, destacan dos "buffets" en plata cincelada y sobredorada, con fondos de espejo y motivos ornamentales de fauna y frutos, con profusión de calados medallones, repujados y estrellas, conglomerado de formas que contrasta con la sobriedad estructural de un trazado neoclásico.

Puede decirse que en España la orfebrería civil alcanza su esplendor en el siglo XVII, persiste con el barroquismo, pero ya en la segunda mitad del siglo aparece la reacción neoclásica. La platería del XIX mezcla en general las distintas normas del pompeyano, romanticismo, neogótico y neobarroco, tal como acontece en la arquitectura, antes de surgir el nuevo estilo que propugnarán definitivamente los nuevos materiales —el cemento, el hierro y el cristal—. Hoy en España la orfebrería civil sigue las tendencias y modas que implanta la platería de lujo, no siempre autóctonas, sino influidas por normas extranjeras, a excepción de adornos de tipo popular y folklórico, en los que perviven nuestro rico acervo de formas, estructuras y técnicas. La obra de Marmolejo es una excepción a las innovaciones foráneas. Gran parte del pasado artístico, con sus implicaciones culturales, parece revivir en estas formas que dan respuesta a una potente voluntad creadora. El nombre de Marmolejo figura en la nómina de los más grandes orfebres mundiales, y supone una cota más en la ascensional trayectoria de la rica orfebrería hispana.

ROSA MARTINEZ DE LAHIDALGA

ARTE CANARIO

RECUERTO DE 25 AÑOS

La Dirección General del Patrimonio Artístico y Cultural ha organizado en Madrid una exposición colectiva de artistas canarios, muestra que resume el trabajo realizado por aquéllos en los últimos veinticinco años. La exposición en sí adolece de los defectos congénitos de este tipo de certámenes: su excesivo conservadurismo ha excluido prácticamente de él a los artistas más jóvenes, aunque, sorprendentemente, también ha negado audiencia a pintores como Juan Guillermo, Oscar Domínguez, Juan Ismael, Antonio Padrón, y escultores como Manuel Bethencourt y Angel Pérez, todos ellos lo suficientemente consagrados como para merecer la atención de los organizadores. Sin duda, éstos han obrado precipitadamente o sin una adecuada información. Tampoco el número de obras exhibidas —una por cada participante— y la escasa representatividad de muchas de ellas contribuyen a aclarar sustancialmente la importancia que tiene el trabajo personal de los artistas. No obstante, esa exposición constituye una coyuntura favorable para reflexionar acerca del desarrollo que las artes plásticas han tenido en Canarias en los últimos años. Ese es, en definitiva, su mérito principal.

PRECEDENTES

Con anterioridad a 1936, las artes plásticas habían alcanzado en la región canaria un alto nivel, tanto en número como en calidad. Integrados principalmente en dos núcleos (Escuela Luján Pérez, en Las Palmas; Gaceta de Arte, en Tenerife), un grupo de artistas, entre los que se contaban Fleitas, Santana, Arencibia, Domínguez, Oramas, Monzón, Ismael, etcétera, realizaron una obra de ruptura, muy en la línea de la vanguardia de los años veinte. La guerra civil colapsó el desarrollo de

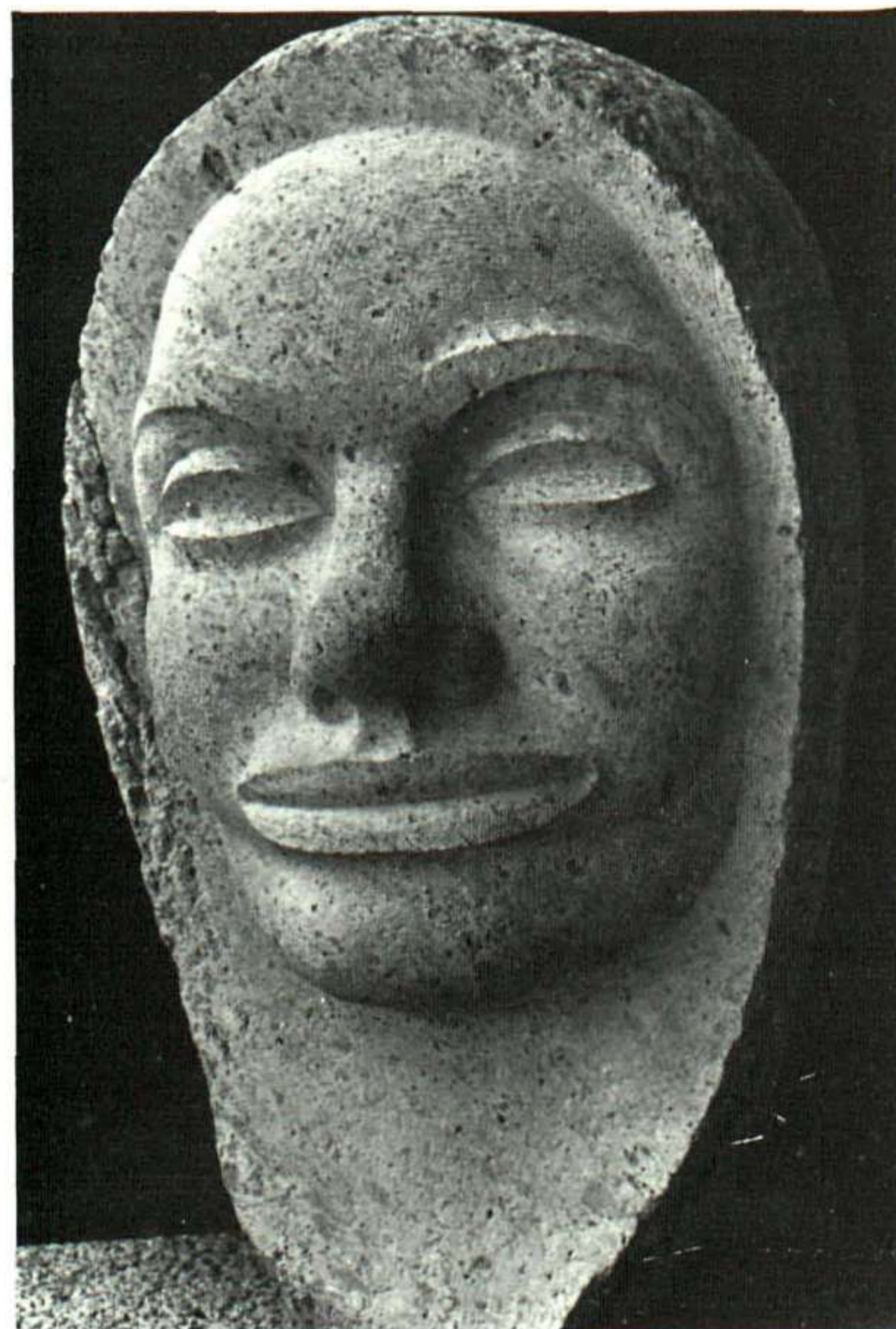
aquel movimiento, y la conclusión del conflicto bélico no impulsó a nadie, por razones de inoportunidad política, a reanudar el clima que existía con anterioridad a aquél. Sólo a comienzos de la década del 50 se fundó en Las Palmas el grupo Ladac, integrado idealmente en el circuito periférico de Pórtico (Zaragoza), Dau-al-set (Barcelona), Escuela de Altamira (Santander), etc., cuyo trabajo se iba a revelar como vital en la evolución del arte español de los años siguientes. A semejanza de aquellos grupos, también Ladac preconizaba la realidad de un arte de ruptura, en abierta rebeldía contra el academicismo entonces vigente. Entre otros artistas de menor trascendencia, constituían aquel grupo Monzón, Fleitas, Ismael y Millares. Tales artistas, a los que habría que añadir Domínguez —entonces en París—, Chirino, César Manrique y Juan Guillermo (los dos últimos residían en Madrid), formaron la primera vanguardia artística que surgía en las islas después de la guerra civil.

LOS ARTISTAS DE LADAC Y OTROS

La obra de todos esos artistas es bien diversa entre sí, aunque tienen como rasgo común un mismo afán de ruptura. Fleitas (1915-1972), prosiguiendo la línea de su figuración estilizada, va paulatinamente desembocando en la abstracción. Tras su bellísima serie de "Muchachas del Sur", "impresionantes y rudas cabezas que son como los emblemas presentes, sin nostalgia, del antiguo pueblo guanche" (Aguilar Cerni), talladas en piedras de barranco, de ritmo mórbido, ejecuta directamente, según era su costumbre, grandes rocas de origen marino, de formas barrocas, valorando el hueco como elemento de composición volu-

métrica y dándoles un significado mágico en su inserción con la Naturaleza circundante. Monzón (1910), más versátil en cuanto a las formas de creatividad (para él, un mero pretexto de investigación plástica), deja sus dibujos de temática indigenista para abordar un tipo de composición surrealista: sus aéreas piscinas, pequeñas obras donde el dibujo, de mágica infantilidad, aparece inserto entre líneas de más cerrada geometría. Esta misma tensión geométrica

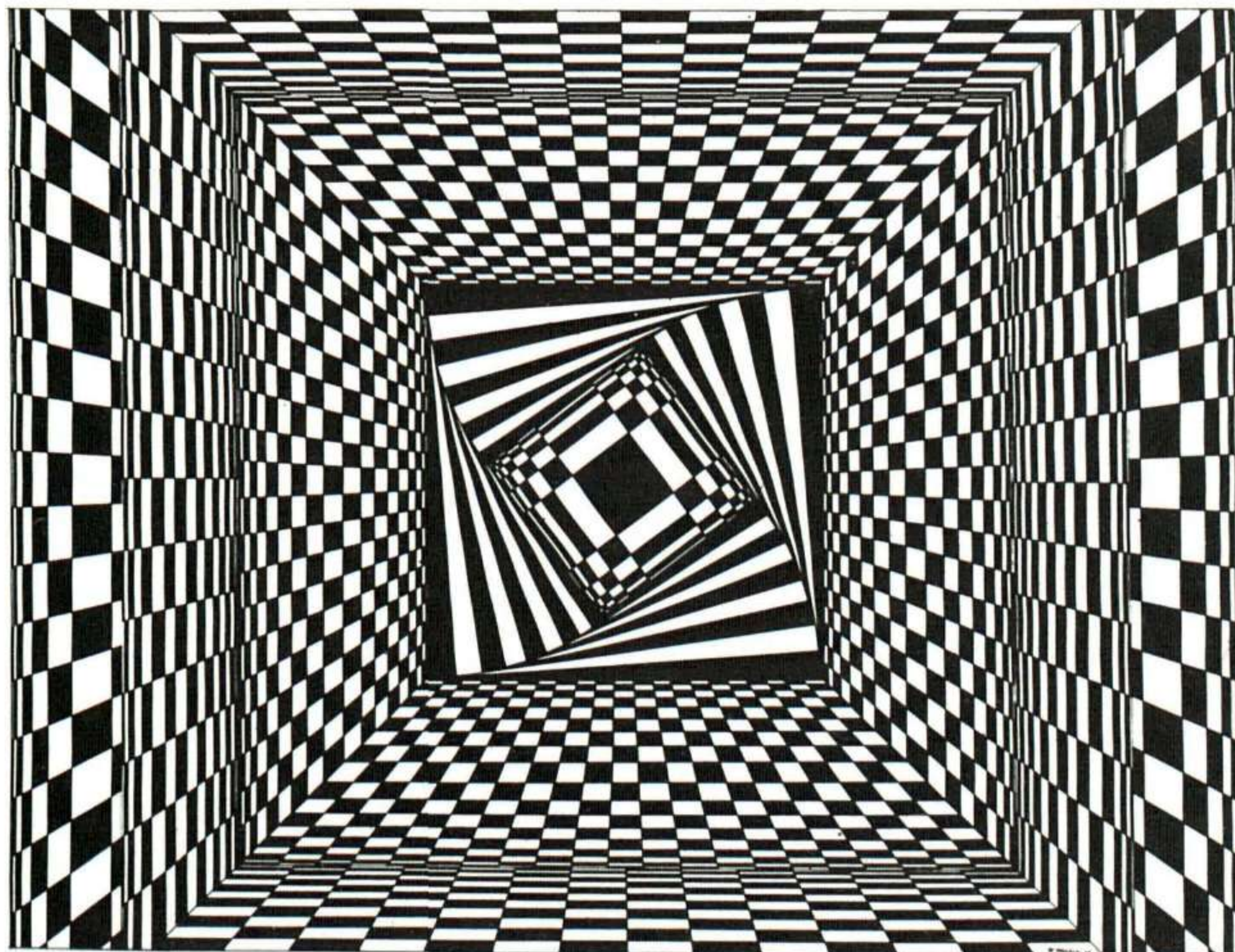
PLACIDO FLEITAS



caracteriza sus obras plenamente abstractas, en las que utiliza profusamente la materia, así como sus construcciones ortogonales, y, últimamente, sus series cinéticas desarrolladas a partir de módulos matemáticos. Millares (1926-1972), después de su dilatada etapa de aprendizaje, durante la que realiza una obra de filiación confusa, utiliza (hacia 1955) la arpillera como elemento esencial de su trabajo. Hasta 1958 ó 1959, su aplicación en el saco tuvo como objeto elevar la categoría estética de un material pobre y degradado. Millares "compone" la arpillera, empleando incluso diversas calidades de tela. A partir de la última fecha aludida, el pintor utiliza la arpillera en un sentido totalmente nuevo. La abstracción es entonces sustituida por un reconocible figurativismo, más concreto a medida que evoluciona. La arpillera adquiere, por sí misma y por los materiales que incorpora, un específico simbolismo de talante dramático, social y moral.

Juan Ismael (1912) y Oscar Domínguez (1906-1957) permanecieron fieles a sus principios surrealistas. El primero construye un universo donde las cosas parecen sorprendidas en un momento de metamorfosis; hay en ellas una simbiosis de elementos humanos y vegetales que se prolongan unos en otros, sublimando ambiguamente su significación. En cierto modo, también la obra mejor de Domínguez (la hecha antes de 1940) se inscribe dentro de ese mismo ámbito, incluyendo ciertos elementos (el paisaje cósmico, el calculador automático, etc.) que aún hacen más sugestivas y fantasmagóricas sus representaciones. Domínguez cayó luego bajo una destructora influencia picassiana: agotado su poder de invención, optó por el suicidio.

Martín Chirino (1925), a comienzo de la década del 50, hacía un tiempo de escultura figurativa, siguiendo de lejos las enseñanzas del cubismo. Sus experiencias abstractas las inicia casi al mismo tiempo que Millares, hacia 1955. Entre este año y 1958 utiliza un esquema constructivo de cierta rigidez ortogonal, de líneas rectas que se curvan ligeramente en algunas piezas, a cuya estructura básica suele incorporar planchas de metal martillado. Chirino rompe posteriormente esa rigidez ortogonal, introduciendo en su obra un gestualismo más expresivo: sus esculturas son de mayor tamaño y densidad, y las formas se expanden con libertad. Tal libertad se amplía



CUADRADOS DINAMICOS. MONZON.

en los años siguientes, incluyendo un propósito barroco donde el hierro se desarrolla desde sí mismo (sus series de "espirales del viento"), alcanzando finalmente la ligereza y la expansión del aire.

La obra de Manrique (1920), en su etapa de madurez, está unida a la geología de la isla nativa del pintor: Lanzarote. El artista, que comenzó sus investigaciones abstractas después de 1950, halló en la epidermis de aquella isla el modelo preciso para concretar sus indagaciones texturales. Obviamente, Manrique no se limita a copiar la Naturaleza: ordena y distribuye los distintos elementos de la misma hasta obtener una apariencia imaginativa de la realidad. Las rocas volcánicas, las gravas granulosas, la arena negra, ofrecen al artista sugerencias y enigmas que él reelabora con la alianza de una técnica dúctil y precisa. Por otra parte, Manrique ha desarrollado una importantísima labor de urbanista y arquitecto.

Como la de Manrique, la obra de Juan Guillermo (1916-1968) y de Antonio Padrón (1920-1958) están muy ligadas al ámbito geográfico en que se producen: la primera, en el castellano; la segunda, en el gran canario. Guillermo captó la singularidad del hombre y del paisaje de Castilla; Padrón, la del hombre y del

paisaje de Gran Canaria. Ambos pintores, aunque practican convicciones estéticas diferentes, coinciden en interpretar la realidad sin copiarla literalmente, extrayendo de ella su esencia metafórica. Guillermo la asume en su pintura de forma dramática; Padrón, de manera más poética y melancólica. Los dos dan preferencia al orden, incluso geométrico, en sus composiciones. Y exaltan la vida (mísera en el campo de Castilla, abigarrada y popular en el gran canario) con un colorido fauve. Otros artistas: Eduardo Gregorio (1903-1974), escultor en la línea de Fleitas, y José Aguiar (1895-1976), cuya obra más relevante data del período anterior a la guerra civil.

NUESTRO ARTE

Mientras en Las Palmas se producía la eclosión plástica que acabamos de reseñar sumariamente, ningún suceso parejo ocurría en Tenerife (Domínguez vivía en París, totalmente desligado de lo que pasaba en la isla). Allí hubo que aguardar hasta 1963 para que hiciera su aparición el grupo Nuestro Arte, que trajo consigo una inquietud renovadora. Dicho grupo fue ante todo resultado de la labor de Pedro González (1927), cuyo trabajo, hecho en Venezuela, se había orientado hacia nuevas for-



ANTONIO PADRON.

mas estéticas, de acuerdo con coordenadas desconocidas en el ámbito tinerfeño. La obra de González, a comienzos de la década del sesenta, asumía una orientación claramente especialista; su textura, reducida a la mínima expresión, consistía en grandes manchas de colores delicados —azules, rosas, grises—, obtenidas por frotación. Tales manchas, ingravidas, transparentes, parecían flotar en un espacio bidimensional. El rompimiento de esas manchas inicia una nueva etapa en el proceso evolutivo de la pintura de González. Fragmentadas en diversas partes, establecen en el cuadro una relación expectante, propendiendo a un planteamiento barroco de las formas. Estas se insinúan como cosas vivas, apenas reconocibles. Su paulatina definición da origen al Cosmoarte, rótulo que indica la actitud del pintor hacia la realidad humana donde las aventuras técnicas conforman nuevas dimensiones físicas y metafísicas. Las últimas producciones del pintor, más desgarradas y esperpénticas, insisten en tratar irónicamente la realidad mediante retratos viscerales.

José Luis Fajardo (1941), otro de los integrantes de Nuestro Arte, acoge al aluminio como soporte básico de sus formas expresivas, utilizando una técnica que recuerda a la de los viejos plateros. En esa superficie fría y aséptica graba el artista formas viscerales. La perforación (cuyos bordes conservan las significativas huellas de un impacto de bala) dan a sus piezas un carácter espacialista y, a la vez, la integran en un contexto social definido. Si las obras de Fajardo parecían, en principio, idóneas

para integrarse en un ambiente arquitectónico, sin que su función excediera de la que alcanzara en aquel conjunto, posteriormente, en virtud de la amplitud y riqueza que han ido alcanzando sus formas, desde el punto de vista plástico tanto como del ético, se han ido situando en un plano de mayor consideración.

Maribel Nazco, María Belén Morales, Enrique Lite y José Abad completan el grupo Nuestro Arte. Todos ellos son autores de una obra poco definida, aún en trance de formación. Destacaríamos quizá las "aerovaciones" de María Belén, piezas donde se integra el hierro, el plástico, la madera, el cobre, etc., materiales cuya distinta expresividad textural aprovecha la escultura articulando un lenguaje actual, principalmente en consideración a la mitología de la materia.

UN INDEPENDIENTE

Cristino de Vera (1931) constituye un caso ciertamente raro entre los artistas plásticos. Su obra está integrada en un circuito de tradición perfectamente reconocible: todos sus símbolos —el vaso, la rosa, el espejo, el cráneo, etc.— tienen sus antecedentes en la pintura española del siglo XVII. Pese a ello, el resultado de su trabajo resulta enteramente original. Quizá esa originalidad venga dictada en primer término por el caso que el pintor hace de la luz, distinguiendo aquí una luz física (la que da sombra) y otra metafísica (que procede del interior de las formas presentes en el lienzo), luz que el pintor consigue mediante la utilización de una técnica personalísima y cuyo origen lejano es el puntillismo. El universo de Cristino es un universo elemental, de cosas simples, aunque de significación profunda: un universo silencioso y expectante. Su meditación más constante la hace en torno a la muerte, enfrentándola de manera poética y serena. La disposición surrealista que usualmente asumen sus composiciones tiene como corrector una rigurosa estructura y limpidez, que aleja de ellas cualquier tipo de tumulto onírico.

DOS ESCULTORES

Manuel Bethencourt (1931) y Angel Pérez (1926) realizan un tipo de obra que puede incluirse, con algunas salvedades, dentro de la tradición expresionista. Ambos escultores estilizan las formas figurativas, sin

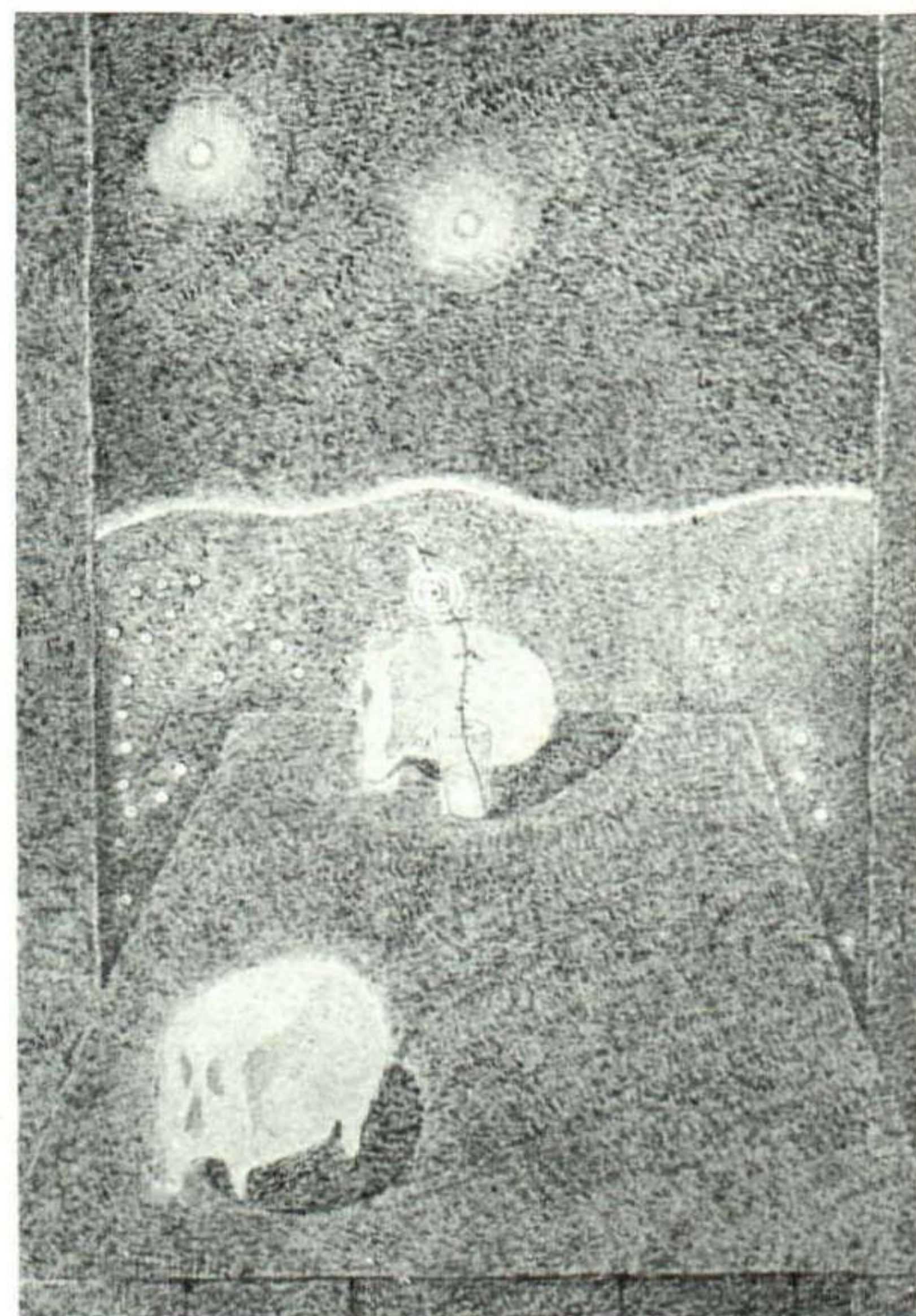
que tal estilización llegue nunca a la deformación dramática. Hay en esas obras una clara tendencia hacia la serenidad clásica, muy mediterránea en su concepción (Bethencourt estudió en Roma; Angel Pérez, en París, donde reside desde hace más de veinte años), obra severa y elegante. Los dos escultores utilizan con preferencia el bronce, aunque Bethencourt suele también tallar directamente la piedra y la madera con gran dominio artesanal.

Otros escultores —Tony Gallardo, Borges, Montull, García Ramos, etcétera— llevan a cabo un trabajo disperso, poco valorable aún.

UN NUEVO SURREALISMO

La pintura de Félix Bordes (1936) se adscribe a la órbita del surrealismo, pero de un surrealismo diferente al de Domínguez e Ismael. Bordes es surrealista en cuanto su obra tiene de libertad expresiva de un mundo interior, un mundo de recuerdos y de premoniciones que incluye las esotéricas propuestas del Tarot y de la cábala. Pero también hay en ella algún punto de contacto con el informalismo, dada la anarquía de los elementos que asume, e incluso con

CRISTINO DE VERA.



el constructivismo, por el orden que allí rige.

Ritos y personajes esotéricos están igualmente perpetuados en la obra de Pepe Dámaso (1933), aunque éstos aparezcan enraizados en la tradición de los aborígenes canarios. Las danzas pánicas (serie "La Rama"), los personajes fabulosos ("Juanita", la seudobruja que enterraba raíces secas y cosechaba mariposas), las diversas figuraciones de la muerte (conectada con algún precedente mexicano) constituyen algunos de los temas recurrentes de este pintor. Su filiación técnica va del informalismo al "pop", usando el "collage" (telas viejas, mármoles, arenas) con gran libertad y riqueza expresiva.

Juan Bordes, Luis Carlos y Hernández Cornet, más jóvenes que los anteriores, prosiguen actualmente la práctica del surrealismo, de tan fecunda tradición en las islas.

LA ACUARELA

Manuel Martín Bethencourt (1941) ha hecho una aportación decisiva a la técnica de la acuarela: los arrancados. La calidad matérica que el pintor consigue destrozando la superficie del papel es realmente admirable. Sus obras (paisajes, por lo general) están integradas por un gran plano blanco, de textura rugosa, sobre el que se distribuye el color, insinuando formas evanescentes de árboles, rocas, casas, etc. Esa llanura blanca soporta en la práctica toda la potencia expresiva del conjunto hasta un extremo de eficacia increíble.

Jesús Ortiz (1922), artista de temperamento ponderado y meticuloso, poseedor de una técnica exigente y dúctil, es autor de sugerentes paisajes: geográficos, unos; mentales, otros. En los primeros capta la entraña soledosa de la tierra, y son parques y hondos de color. En los segundos, caracterizados por su fría asepsia, el hombre aparece junto a la aridez y al gigantismo de los edificios de hormigón: es un número humano más que trasciende el desamparo colectivo.

Manolo Sánchez (1930), contrafigura de Ortiz, inquieto, versátil, ha logrado romper la tradición realista impuesta a la acuarela por el viejo maestro Bonnin, ejecutando una obra ágil y suelta de factura. Quizá lo más notable de su labor sea el dibujo, ligeramente acuarelado, que aglutina a una masa humana a través de una línea continua de trazo neto y seguro.

Otros acuarelistas: Martín Madera, Raúl Tabares, Dimas Coello, etc.

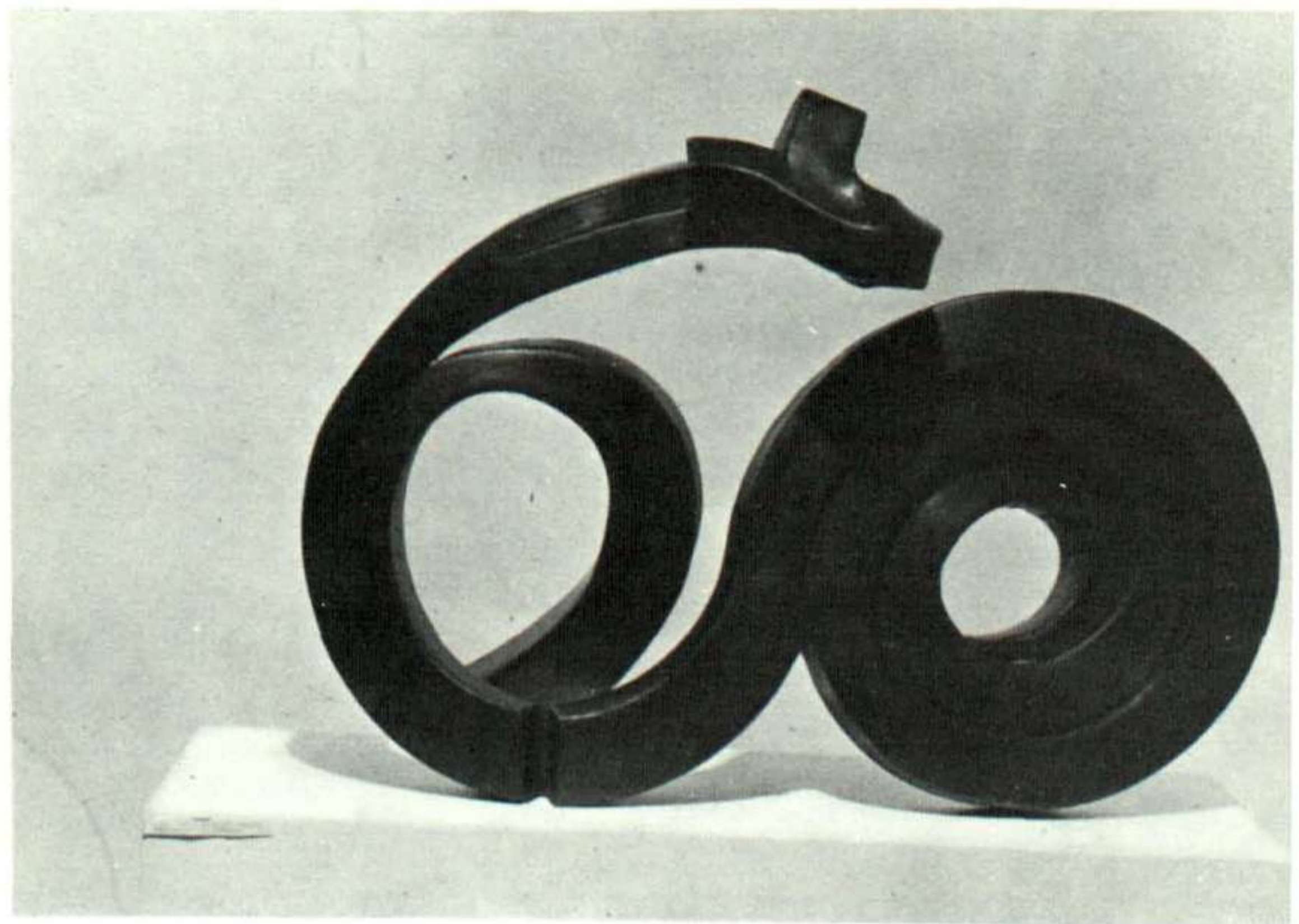
LOS ULTIMOS (POR AHORA)

La temática usual de Luis Alberto (1947) tiene un insistente carácter testimonial. Su pintura es desgarrada, roza el esperpento y traduce, en definitiva, un estado de angustia. Alberto ha creado un tipo humano roto en su sentido físico y moral: hombres, mujeres, niños, de quienes podemos ver sus vísceras a través de cuerpos lacerados y enflaquecidos. También la pintura de Rubén Darío Velázquez (1937) asume un carácter de testimonio existencial; pero es más directamente crítica y menos desgarrada que la de Luis Alberto. Una insistente ironía y un corrosivo humor están presentes en aquellas obras que podríamos llamar "ceremoniales", donde supuestos relevantes personajes, ataviados con los símbolos de un oscuro poder, muestran la grosería de su auténtica condición. José Luis Toribio (1942) ha seguido una rápida aunque inconexa evolución: sus aglomeraciones pétreas de cuerpos entrelazados que tenían, en expresión de Moreno Galván, una vocación ciclópea, se han individualizado posteriormente en una imagen de porciones de la figura humana, reducida a sus límites esquemáticos y con implícita significación erótica. Juan Betancor (1942), tras haber realizado una excelente pintura de paisaje, ha incorporado a su obra una densa materia en la que traza líneas y hace hendidos de diversas profundidades. El grafismo revela formas de hojas, geología de

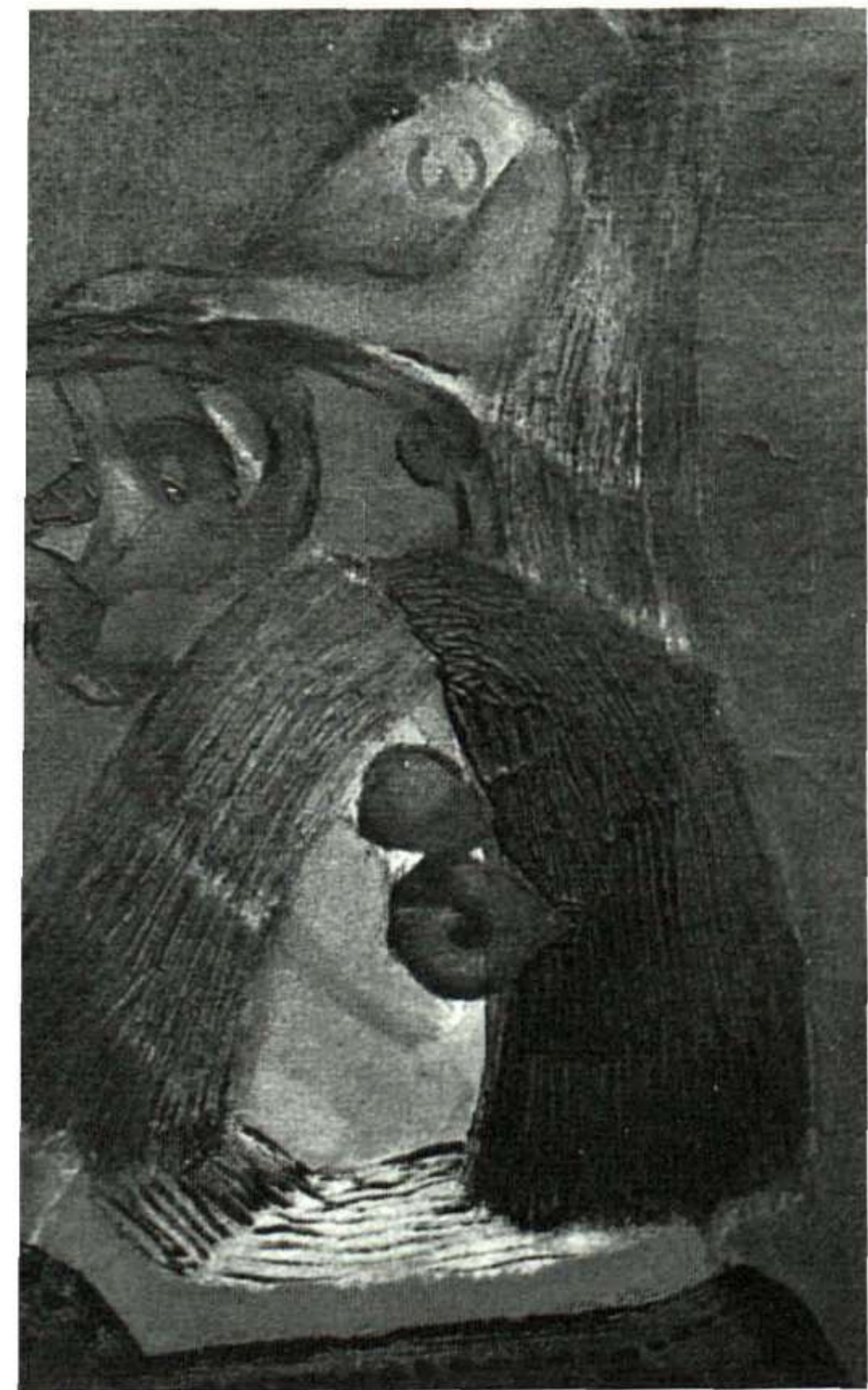


RUBEN DARIO VELAZQUEZ

costas y escarpaduras: una figuración conseguida con un esquematismo casi abstracto. Cedrés (1942) penetra en el interior de las cosas y nos da su visión desde dentro. Fantasía y adivinación parecen moldear las imágenes que el pintor recrea con nitidez y precisión a través de una técnica impecable. Sus obras habría acaso que emparentarlas con las del



MARTIN CHIRINO



PEDRO GONZALEZ.

realismo mágico, tan arraigado en países del centro europeo.

Los pintores citados últimamente se enfrentan, como acaso pueda deducirse de la esquemática descripción hecha de su trabajo, a la construcción de unos mandos personales diversos entre sí que, en la actuali-

dad, aparecen en grado distinto de madurez. No obstante esa disparidad temática, los conecta una característica común: su buen oficio; el suyo es un trabajo bien ejecutado. Circunstancia esta nada desdeñable hoy, cuando tantos artistas descuidan (o no alcanzan a asimilar) las elementalidades materiales de un oficio cuya posesión es indispensable para hacer una obra seria. En esta misma dirección de rigor formal hay que citar a otros pintores como Janina, Pepa Izquierdo, Zuppo, Monagas, Calvo, Gil, Valido, Valme, Ruiz, etc.

FINAL

El trabajo de muchos de los artistas citados en este recuento ha contribuido, en medida mayor o menor, a crear en las islas un ambiente propicio al desarrollo de las artes plásticas: ambiente del que hoy se benefician los más jóvenes. No ha sido fácil la tarea: ésta se ha desarrollado enmarcada por un ambiente hostil o indiferente, falto de estímulos, tanto a nivel oficial como privado. No se ha contado aquí con Escuelas de Bellas Artes (una funciona de Artes y Oficios) ni —hecho más penoso— con museos medianamente efectivos. Algunos artistas (Millares, Chirino, Guillermo) optaron finalmente por la emigración, aunque manteniendo contacto —más o menos esporádico— con las islas. Otros (Monzón, González) han permanecido en ellas, siendo éstos los que mayor influencia han tenido en el devenir de la plástica canaria. Tanto su obra propia como su actividad docente, orientadas

con permanente propósito investigador, constituyen ejemplos que, seguidos por otros artistas más jóvenes, ha impedido la eclosión de un arte adocenado y provinciano, riesgo que siempre subyace cuando el pintor o el escultor vive alejado de los centros de arte activo, falto de crítica: dejado, en resumen, inmerso en sus propias dudas e intuiciones.

En la actualidad, a niveles oficiales apenas se ha modificado el clima poco propicio existente en años anteriores. Socialmente, el artista se ve ahora mejor acogido por el público, aunque éste todavía dista de tener gusto y criterio exigente, dejándose manipular con frecuencia por intereses ajenos al arte mismo.

Pese a esos desgraciados condicionamientos, la labor de conjunto de los artistas canarios ha sido notable, y no pocos de los hallazgos estéticos de algunos de ellos han trascendido los límites de las islas, incorporándose al contexto mayor del arte hispano. Las arpilleras de Millares, la investigación óptica de Monzón y matérica de Manrique, la obra inclasificable de Cristino de Vera, el Cosmoarte de González, constituyen hitos de excepción en la historia reciente de ese arte. Todas esas formas de enfrentar la creación plástica suponen el ensanchamiento de unos límites: un acto de vanguardia. Los artistas más jóvenes siguen insistiendo en tal actitud. Y es probable que algunos de ellos sean próximamente autores de una obra tan significativa como hoy lo son las cinco citadas y unas pocas más.

LAZARO SANTANA

LOUIS SOUTTER Y ALFONSO DE OLIVARES

Este artista suizo, nacido en 1871, permaneció prácticamente desconocido en su obra hasta que noventa años después, en 1961, se celebró una retrospectiva de su arte en el Museo Cantonal de Bellas Artes de Lausanne. Su vida, que se anunciaba fácil y cómoda, habría de cambiar su signo. Su arte, de grafismo insistente y torturado, de temas en los que la angustia existencial tiene plena acogida, es un reflejo de la vida del artista. Por parte de su madre se encontraba emparentado, primo hermano, con Le Corbusier, el gran arquitecto, que apreció siempre el arte de Soutter, tan diferente del suyo. Su formación es frecuente en jóvenes acomodados en la Europa finisecular. En 1892 comienza a estudiar Arquitectura en Ginebra. En 1890 había comenzado los estudios de ingeniero, que interrumpió al año de iniciados. A finales de 1892 se decide por la música. Durante tres años reside en Bruselas, siendo alumno del Real Conservatorio de la capital belga, con Eugène Ysaye, durante tres años. Precisamente una alumna de Ysaye, Madge Fursman, se convertirá en su mujer en 1897. En 1895, en París, comienza a estudiar pintura. En 1897 viaja a los Estados Unidos pensando establecer un estudio de arquitectura y decoración. En Colorado Springs se casa con Madge Fursman. Da lecciones de dibujo y de violín. Su matrimonio dura hasta 1903. Regresa a Europa; primeramente vive en París, luego en Morges. En 1904 fallece su padre. En 1906 reside durante un año en la clínica Sonnefels, de Spiez, Berna. Desde 1907 a 1915 trabaja como violinista en la Orquesta del Teatro de Ginebra, primeramente, y luego en la Orquesta de Ginebra. A partir de 1915 actúa en pequeñas orquestas de las estaciones turísticas. En 1923 es ingresado en un asilo de ancianos e indigentes en Ballaiges, donde pasó los últimos diecinueve años de su vida. La obra mostrada en esta exposición es casi todo el conjunto de la totalidad. Se han distinguido en ella cuatro períodos, que aparecen perfectamente delimitados y ligados a las vicisitudes anímicas y materiales de su autor. En las obras de juventud, período que abarca entre 1892 y 1915, Soutter se nos aparece como un buen dibujante de corte académico. Poseen un cierto misterio y una tendencia al intenso rayado que parece presagiar el posterior paroxismo. Abundan los paisajes umbrosos, los castillos, todo envuelto en una atmósfera opresiva y angustiosa que recuerda ciertos aspectos de la obra de Arnold Böcklin. El segundo período, que se extiende de 1923 a 1930, denominado "dibujos en cuadernos", nos muestra el inicio del rayado intensificado, obsesivo. Tanto a tinta como con lápiz parece como si el punto de partida no fuese el tema sino un rayado inicial del cual nacerán las figuras, bien humanas, bien árboles o temas ornamentales, barrocos e insistidos, sombreados y reforzados sus contornos de manera arbitraria. El feroz expresionismo posterior se anuncia. El tercer período, "manierista", se extiende entre 1930 y 1937. Aquí el tema es solamente referencial. El rayado, que a menudo produce manchas por el violento entrecruzado de las líneas, se independiza de toda necesidad referencial. Los cuerpos humanos se distorsionan, los rostros poseen violentos ángulos y acusados contrastes entre convenciona-

les luces y sombras. La calidad es irregular. El posible dominio es sometido a la urgencia. La mano manda y es más rápida que la mente que debiera regir todo. Los formatos son mayores que las vulgares hojas de cuaderno del período anterior. Desembocamos así en el cuarto período del artista. El de la pintura digital, que abarca desde 1937 a 1942. Sobre la hoja blanca extiende la tinta con el dedo, creando unas figuras esquemáticas, similares a figuras procedentes de pinturas rupestres. Consigue curiosos efectos entre el negro de los cuerpos y el blanco del fondo. Algunos signos y líneas agudizan la dinamicidad del conjunto. Hay un extraño misticismo, como si la obra poseyera un carácter mágico destinado a conjurar peligros desconocidos. "Catástrofe", "Vayamos a la aventura", "Los divinos"... son títulos de algunas de estas obras, donde nada permanece quieto, los cuerpos y los miembros se contorsionan en una inacabable secuencia de blanco y negro, con ligeros toques de rojo, amarillo, azul u ocre.

Aunque en vida había participado en algunas exposiciones colectivas y realizado también tres individuales (Connecticut, 1936; Lausanne, 1937, y Nueva York, 1939), su consagración llegaría diecinueve años después de su muerte, como si el diecinueve estuviese

CATASTROFE



destinado a marcar al artista; diecinueve años finales de su vida en el asilo donde moriría y diecinueve de "purgatorio" para su obra, en la retrospectiva en el Museo Cantonal de Bellas Artes de Lausanne, de marzo a mayo de 1961. Si antes de su muerte solamente Le Corbusier le había dedicado un artículo, en "Minotaure", en 1936, a raíz de su exposición consagratoria, importantes firmas se ocuparon de él. Hermann Hesse le dedica un poema en 1961 y Jean Dubuffet otro artículo en 1973. No conozco ninguno de ellos, pero es fácil colegir que la vida y el arte de Soutter debieron impresionar tanto al autor de "El lobo estepario" como al panegirista del "art brut".

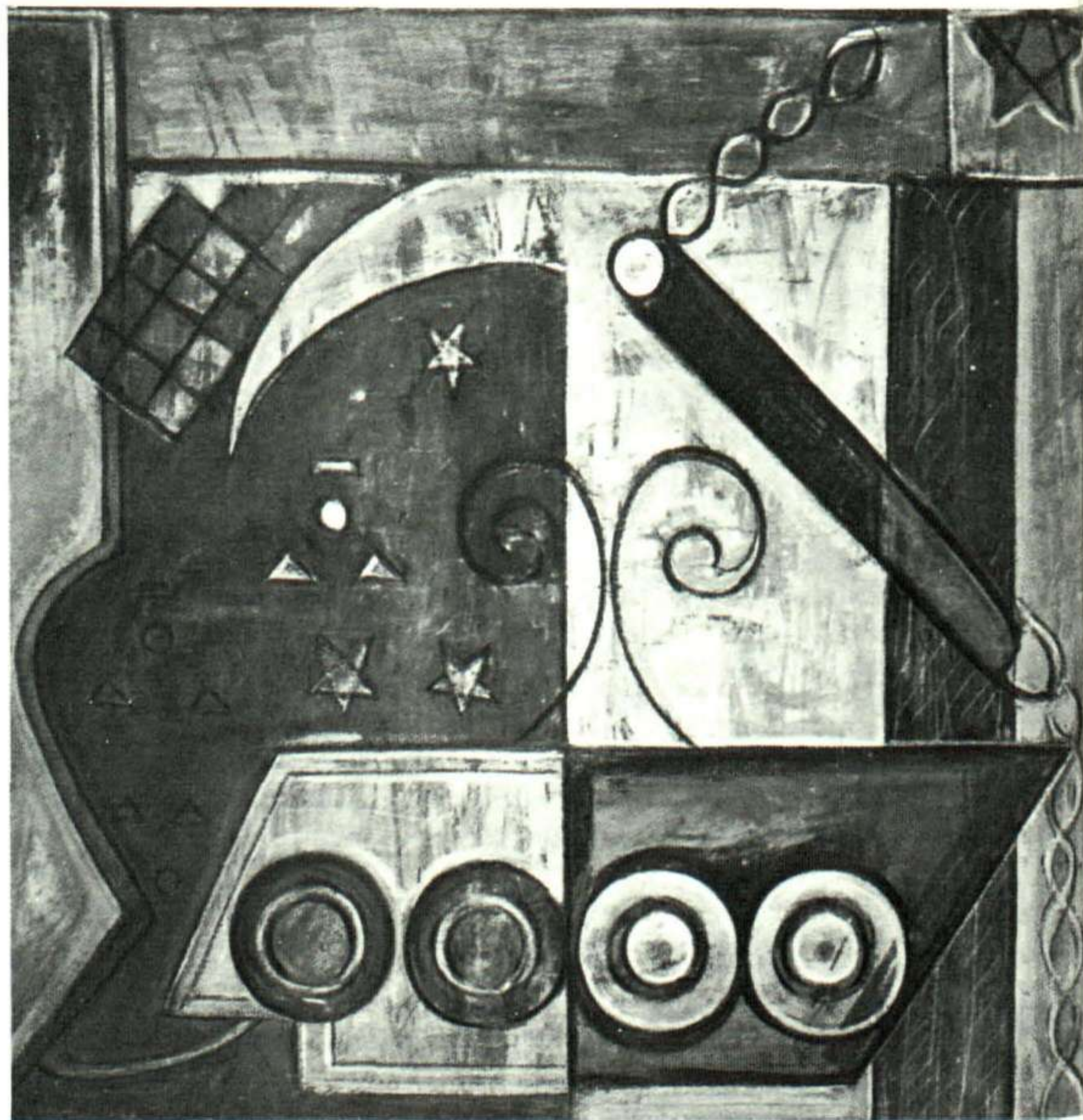
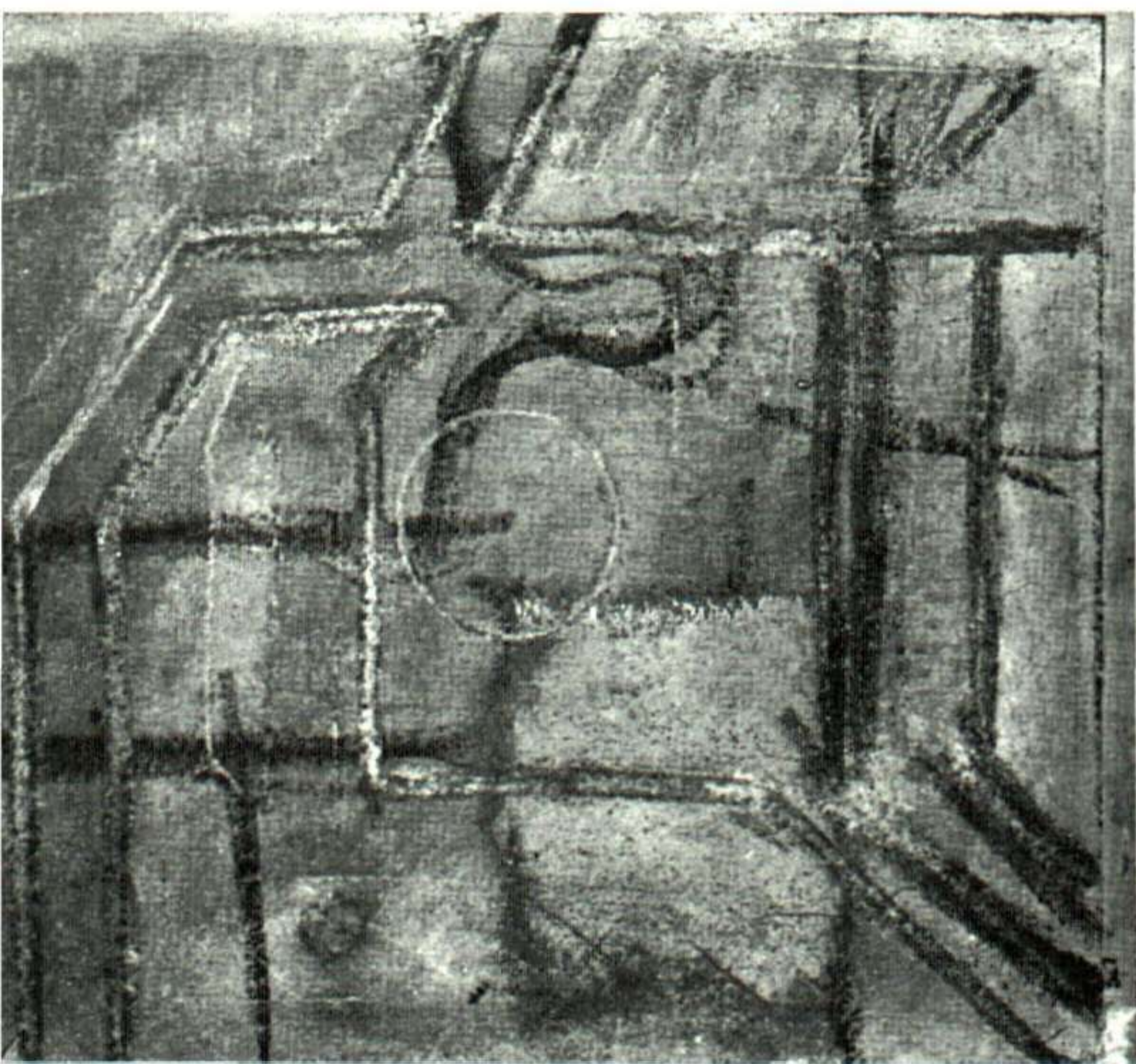
La exposición antológica de Alfonso de Olivares (1898-1936) en las salas de la Dirección General del Patrimonio Artístico y Cultural sirve para mostrarnos la existencia de un pintor español instalado en las vanguardias artísticas de su tiempo. He hablado de las pinturas de Olivares y el plural no es debido a la obviedad de que son varias las obras presentes en la exposición, sino por ser varios los estilos o maneras que las animan. Así podemos hablar de cubismo. O más exactamente de poscubismo, de un personal poscubismo que si por un lado se apropia de muchas de las peculiaridades del movimiento, especialmente en la relación entre los objetos más que en el análisis de éstos y el espacio circundante, por otro se nos muestra como fantasioso y personalísimo. Hay otras en las que el interés por la materia pictórica es evidente y a ella se subordina la composición de toda la obra. Un núcleo de tres o cuatro obras se inserta en el futurismo. El movimiento de masas y figuras mediante la repetición de perfiles las acercan al futurismo por un lado y por otro, a cierto aspecto de la obra de Kandinsky, el más libre, el de las "improvisaciones". También ciertos aspectos del surrealismo pueden detectarse entre el medio centenar de obras que componen la muestra y hasta el informalismo, entonces prácticamente inexistente y nada de moda, aparece de un modo próximo al de Fautrier. Formas deliberadamente imprecisas en las que materia y color son componentes únicos.

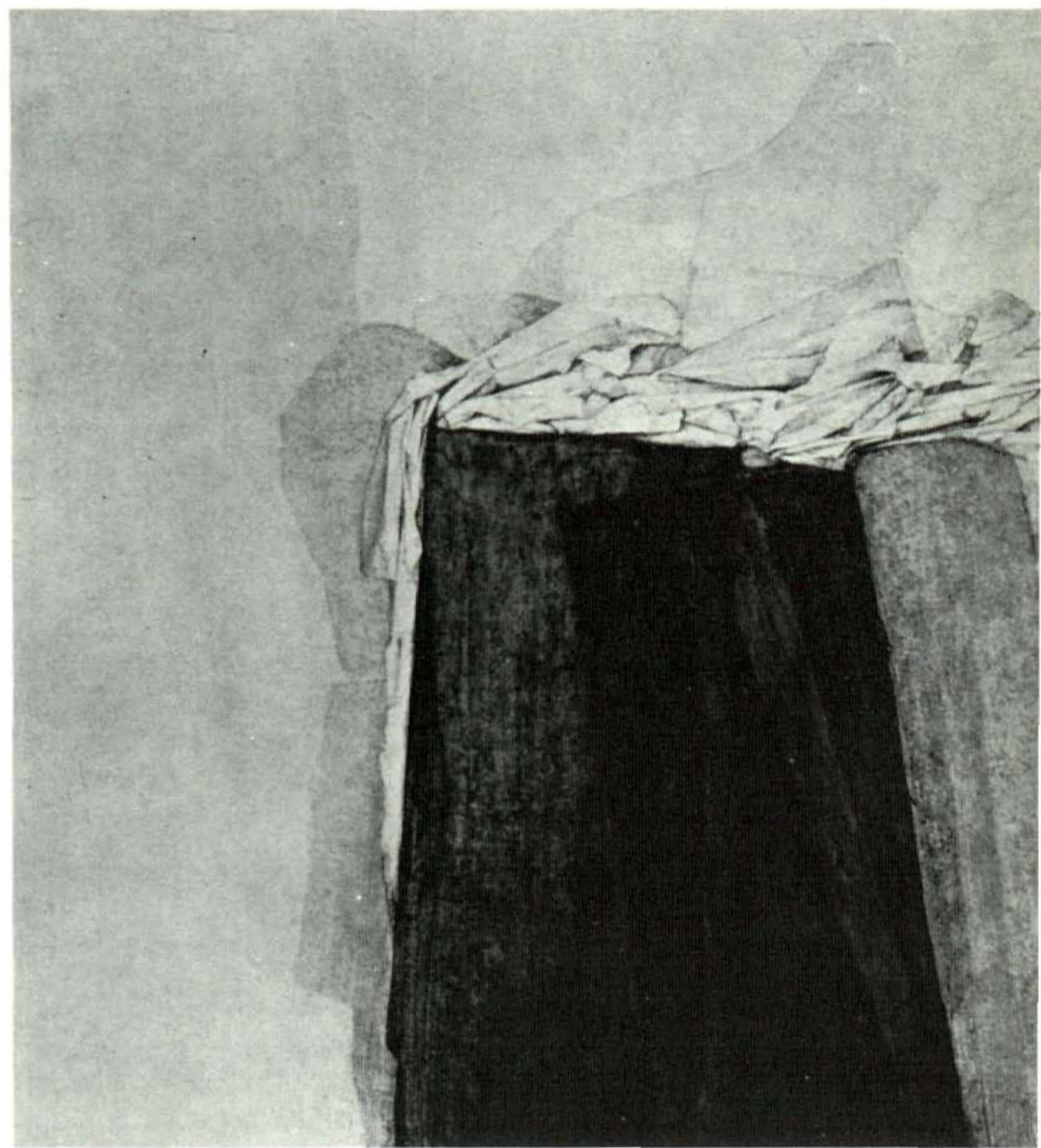
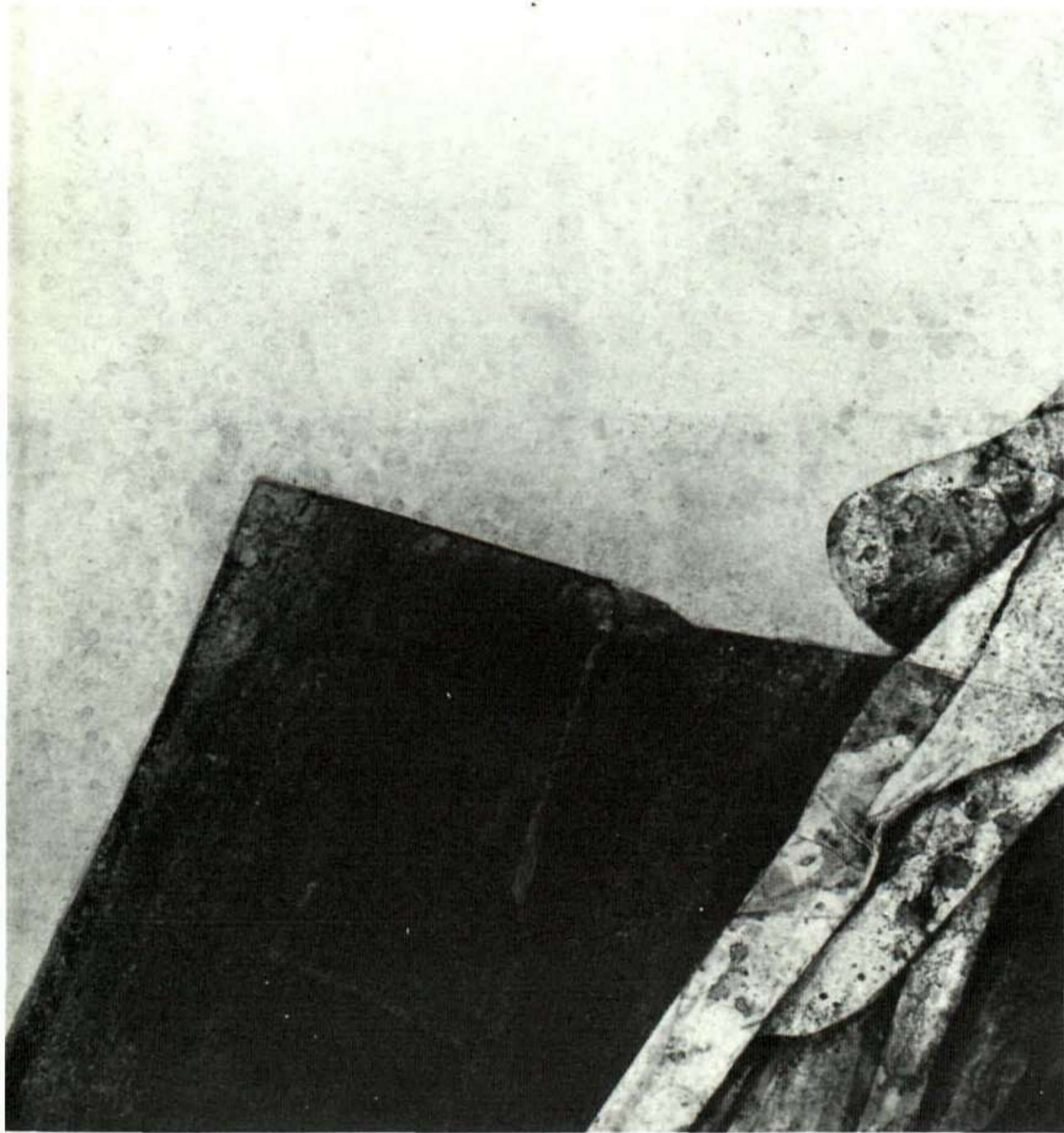
Dicho todo cuanto antecede será bueno advertir que a Olivares le faltó tiempo para buscar la síntesis después de experimen-

tar en su propia obra y con muy personal acento las más arriesgadas formas del arte de su tiempo. Hoy, cuando los movimientos aparecen clasificados y disecados, cuando la continuidad y muerte de los "ismos" han sido certificados con mayor o menor acierto, nos resulta difícil creer que hubo exposiciones en que todos los creadores de arte nuevo, por antagónicos que fueran o que hoy nos lo parezcan, apareciendo juntos. Lo mismo ocurrió a nivel personal y tal es el caso de Olivares, consciente de lo obsoleto de lo que de manera demasiado simple podríamos denominar pintura tradicional y de la tremenda pujanza con que estaba naciendo un arte nuevo, acorde con los tiempos.

La pintura de Olivares, a través de lo que esta muestra nos revela, posee en primer lugar una enorme frescura. Sea en las obras poscubistas, de composición muy estricta; con los objetos reconocibles y otros, generalmente los más pequeños, como tazas, tenedores, cucharillas, reducidos a signos transparentes que juegan su papel compositivo sin interferir el todo cromático; sea en las que me ha parecido detectar la influencia futurista y en las que juega con la repetición de líneas y el regrisamiento de los planos, recurso del cubismo que, sin embargo, él no empleó en las obras poscubistas; sea en alguna otra obra en la que la figura aparece empleada al modo constructivista de Torres-García, aunque sin la limitación cromática de éste, la pintura de Olivares se nos muestra siempre con la frescura de la obra de primera mano, con el casi fanático convencimiento de quien se sabe adelantado de las nuevas expresiones plásticas. Pese a los grandes nombres —en la memoria de todos—, nuestra historia artística de la primera mitad del presente siglo no abunda en creadores tan convencidos y de tanta calidad como este Olivares, un genuino creador del período de entreguerras. Son, pues, algunas de las obras de entre este medio centenar expuesto verdaderos hitos para recomponer lo que fue la vanguardia española por un lado y por otro contemplar los resultados de una personal investigación e interpretación de algunos de los movimientos básicos en el arte contemporáneo.

JOSE MARIA IGLESIAS





FARRERAS

Entre las exposiciones fundamentales que se han celebrado en el país durante la temporada artística 1975/76, hay que contar la muestra de pintura y "collages" sobre papel que Farreras ha presentado en Madrid y en Barcelona, de febrero a abril.

La exposición madrileña, en la galería Juana Mordó, ha sido la evidencia de un Farreras en plenitud soberana, y también la provocadora proximidad de una creación solitaria y apasionante, que exige el detenimiento y la profundidad de unas meditaciones; porque Farreras es un pintor que nadie discute, que a todos asombra con su dominio técnico, pero que está precisando un riguroso entendimiento en profundidad.

Por otra parte, la exposición barcelonesa, en la galería Trece, de la Rambla de Cataluña, ha supuesto la revelación del pintor en su propia tierra, pues Farreras, nacido en Barcelona el año 27, todavía no había tenido allí ninguna exposición personal, dando sólo fe de su pintura a través de la ya lejana III Bienal Hispanoamericana, celebrada en la Ciudad Condal en 1954, y gracias asimismo a los dos extensos murales realizados en el aeropuerto barcelonés en 1957.

A la vista de la obra actual de Francisco Farreras, de entrada, dos cuestiones se hacen patentes: el pintor es dueño de una técnica particular y perfecta, y su creación no es el producto de resortes arrebatados, sino el ejercicio y práctica de una facultad. O lo que es lo mismo: atendiendo a los trabajos de Farreras, uno debe aceptar aquellos puntos de partida que Venturi y Rodin solicitaban para la recta profesión de las disciplinas artísticas. Lionello Venturi escribió: "Las técnicas de la pintura son infinitas. Ahora bien, no hay pintor auténticamente artista que no tenga una propia perfección técnica, diferente de las de todos los demás". Y Auguste Rodin aconsejaba siempre: "Paciencia. No contéis con la inspiración. No existe. Las únicas cualidades del artista son sabiduría, atención, sinceridad y voluntad. Es decir: tenéis que realizar vuestra obra como humildes obreros".

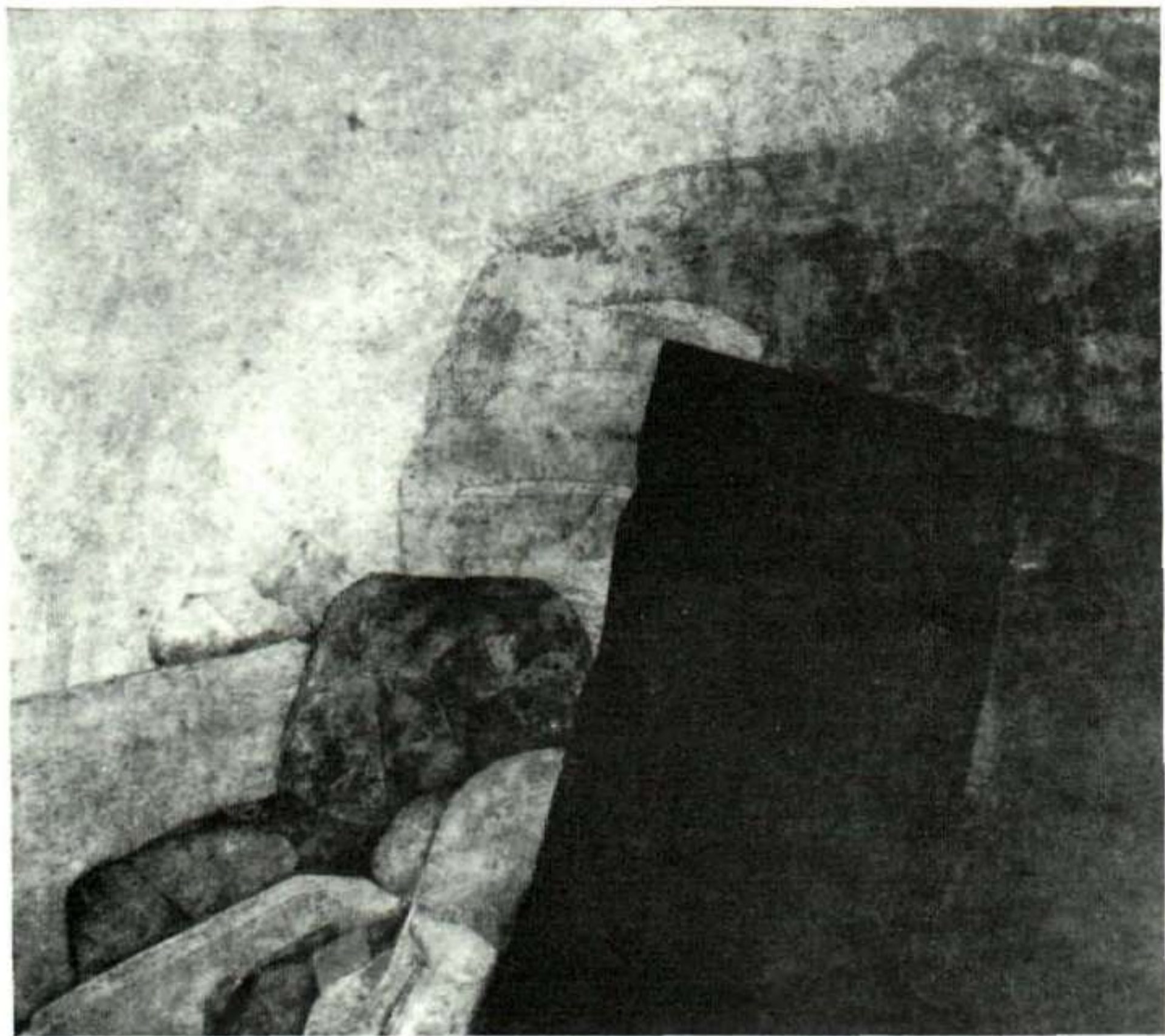
LOS ELEMENTOS PLASTICOS

La pintura de Farreras, que se había iniciado con gruesos empastes y que se estaba empleando en un enriquecimiento matérico a base de polvo de mármol, pigmentos y

alquil, en 1959 toma un rumbo totalmente nuevo, inusitado y esplendente, al encontrarse el artista, casualmente, con las posibilidades del papel de seda como elemento pictórico (no como elemento de "collage"). Se trataba de pintar únicamente con papel. El descubrimiento era sorprendente, pero en principio nadie podía sospechar las calidades y el enorme alcance plástico que iba a obtener Farreras de un material pictórico tan frágil y limitado.

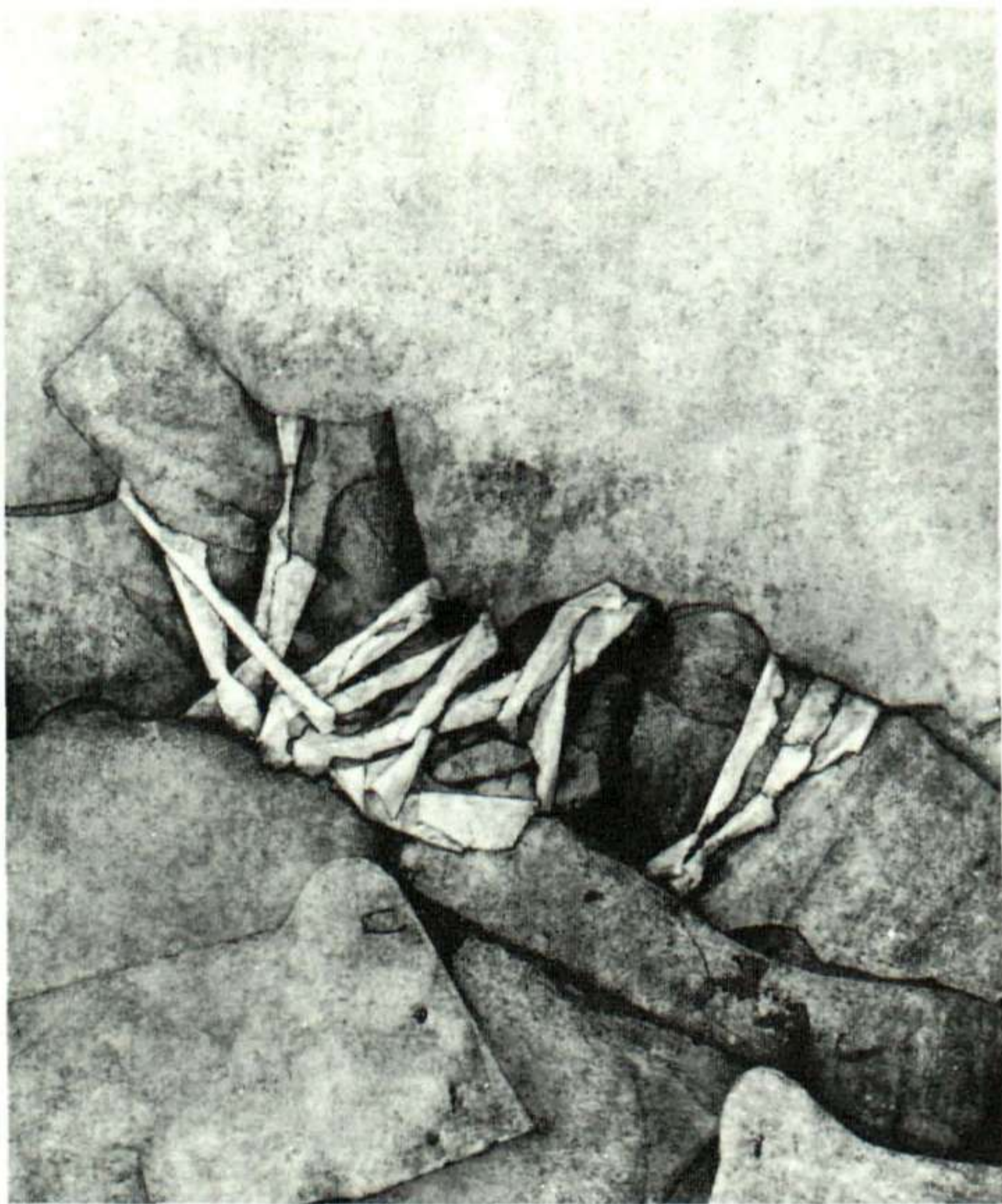
En nuestro mundo artístico fueron aquéllos los años en que se acrecentó la preocupación por la materia. Era la aventura de las arenas de Tàpies, los empastes de Suárez, las arpilleras de Millares, las maderas de Lucio Muñoz, las telas metálicas de Manuel Rivera, las láminas de cinc de Gustavo Torner, las chapas de metal de Salvador Soria y estos papeles de Farreras. Dígase lo que se quiera, la preocupación matérica en nuestra pintura no ha acabado aún; la han mantenido calurosamente los espejos de Sanz, las tierras de Guinovart, las chapas de madera recortada de Cruz de Castro, las tablas viejas de Argimón, los plastificados de Villalba, las tintas fotográficas de Armengol, los materiales de desecho del propio Tàpies en su colaboración al "arte pobre", el cuero de Martín de Vidales... La verdad es que esta preocupación matérica, ahora radicalizada, es muy antigua. Ya escribía Delacroix: "El trabajo mayor es evitar esa infernal comodidad del pincel. Es preferible una materia difícil de trabajar. Volverla rebelde, para vencerla con paciencia". Nadie puede olvidar que la materia constituye el primer elemento plástico, que en la materia comienza la pintura.

Son tan asombrosas las calidades obtenidas del papel en la obra de Farreras, que uno corre el riesgo de quedar deslumbrado por esa base matérica, sintiéndose como absuelto del análisis de los demás elementos plásticos y como dispensado del esfuerzo de penetrar en los contenidos iconográficos e ideológicos de esta pintura. Caer en esa tentación sería tanto como renunciar al arte.



Al operar ahora Farreras con recortes de papel tintado, la forma, el dibujo y hasta los ritmos de composición del cuadro son el resultado de un solo hecho: la combinación de los diversos trozos de papel, previamente coloreado, sobre un soporte plano y rígido, en el que se fijan con cola, pudiendo ser retocados ya muy ligeramente. De modo que Farreras nunca hace un boceto previo; el elemento material, el papel troceado, ya es forma, color y dibujo (la línea de sus bordes); Farreras dispone esa materia (conformada, coloreada y rítmica), impone un orden sobre la anarquía, orienta la dirección dinámica de líneas y colores. Si queda satisfecho de esta fase elaborativa, termina los trabajos de ejecución de la obra; pero si en cualquier momento de la previa elaboración el pintor no se satisface con los primeros resultados, no hay otra solución que la de destruir el cuadro, pues lo ya hecho no puede modificarse.

El espacio, la luz y el color son elementos plásticos fuertemente interdependientes en la pintura de Farreras. En estas obras, el plano, en la práctica, no actúa ni como imagen ni como ilusión óptica de tercera dimensión, sino que se quiere que el espacio opere aquí como un envolvente ilimitado, al que se confía un firme valor expresivo. Y las formas pueden respirar así la atmósfera de un misterio deshumanizado y en desolación. La eficacia de comunicación en esta pintura se debe, en gran medida, al elemento espacial que, así entendido, condiciona con rigor el sistema de luces y sombras y, en consecuencia, la distribución de la gama de color. Por lo tanto, ahora me parece gratuito el parentesco que solemos señalar a Farreras con el claroscuro español del Siglo de Oro. Más próximo está Farreras de Goya que de Ribalta o Zurbarán. No hay que fiarse jamás de las superficiales coincidencias, y sí debemos atender al planteamiento tan moderno que Farreras hace de la pintura, partiendo, por supuesto, de los propios elementos plásticos.



LOS CONTENIDOS ICONOGRAFICOS E IDEOLOGICOS

¿Ha pertenecido Farreras realmente al informalismo? Yo creo que nunca, y sé que es esta una cuestión importante para la lectura y para la comprensión cabal de su arte.

Francisco Farreras, desde sus comienzos, ha venido a la busca de las nuevas formas. Es decir: el tema siempre ha sido un pretexto en su proceso artístico. Por eso el Farreras juvenil siempre anduvo entendiendo la realidad en estilizaciones y disposiciones geométricas bastante clásicas; y, luego, el Farreras adulto ha mantenido continuamente una decidida voluntad formal, un intento de formas capaces de significar no ya la realidad exterior, sino los estados esenciales del hombre y del universo. Nunca se ha tratado en esta pintura de "reproducir" el mundo apariencial, pero tampoco se ha huido de la figuración en favor del abstracto; muy al contrario: la pintura de Farreras siempre ha sido y es rigurosamente figurativa, dedicada a la generación de formas nuevas, de figuras inéditas. Es esto precisamente lo que confiere vigor, modernidad y universalidad a los trabajos de Farreras. Porque, como ya observaba hace algunos años Werner Hofmann, lo radicalmente nuevo en el arte contemporáneo ha sido la actitud del artista ante la forma, su fe en la primacía de la forma. Este siglo ha llegado al descubrimiento de que la forma es lo constitutivo de la obra de arte.

Con tales presupuestos vengo a afirmar que Farreras es (junto con Juan Barjola) el iniciador de la auténtica "nueva figuración" en la pintura española de posguerra. Supongo que esto "sonará" extraño entre nosotros, porque aquí se viene confundiendo la verdadera "nueva figuración" con simples vueltas al expresionismo, e incluso con el mimetismo ramplón (por puramente artesano) que se proponen ciertos estilistas, todo sea dicho, a favor de los vientos comerciales que tanto desconcierto han levantado por el país.

Farreras ha creado un universo de formas geológicas y humanas en estado imparable de corrosión y de catástrofe, y también consigue —partiendo del espacio y del color— la presencia de una atmósfera opresiva, tensa, sobre la desolación de una angustia extrema, donde se nos antoja la vida del hombre ya prácticamente inviable. Y ello, dentro del recto sentido de esa "nueva figuración" que, como ha observado Bozal, "no pretende tanto criticar cuanto poner de



manifiesto la descomposición y degradación de la sociedad contemporánea".

Pocas obras de nuestra pintura actual hay más terribles que éstas de Farreras. La conquista de esta pintura no-literaria, desnuda y conminatoria, es lo que da a Farreras un significado en la cultura europea actual y la aceptación unánime de su proceso artístico.

JOSE MARIN-MEDINA

EDUARDO SANZ y BEGOÑA IZQUIERDO

Eduardo Sanz ha colgado dos exposiciones al mismo tiempo en Madrid, durante el mes de marzo. La primera en la galería Kreisler Dos, con su obra más reciente, bajo el título de "Cartas de amar"; la segunda, en Ruyuela 19, con una muestra antológica de sus diversas etapas, para presentar al mismo tiempo la edición del volumen "Las metáforas de Eduardo Sanz", escrito por Marcos Ricardo Barnatán: un libro muy ilustrado, anticrítico y antiinformativo, como parece ser que ha puesto de moda la

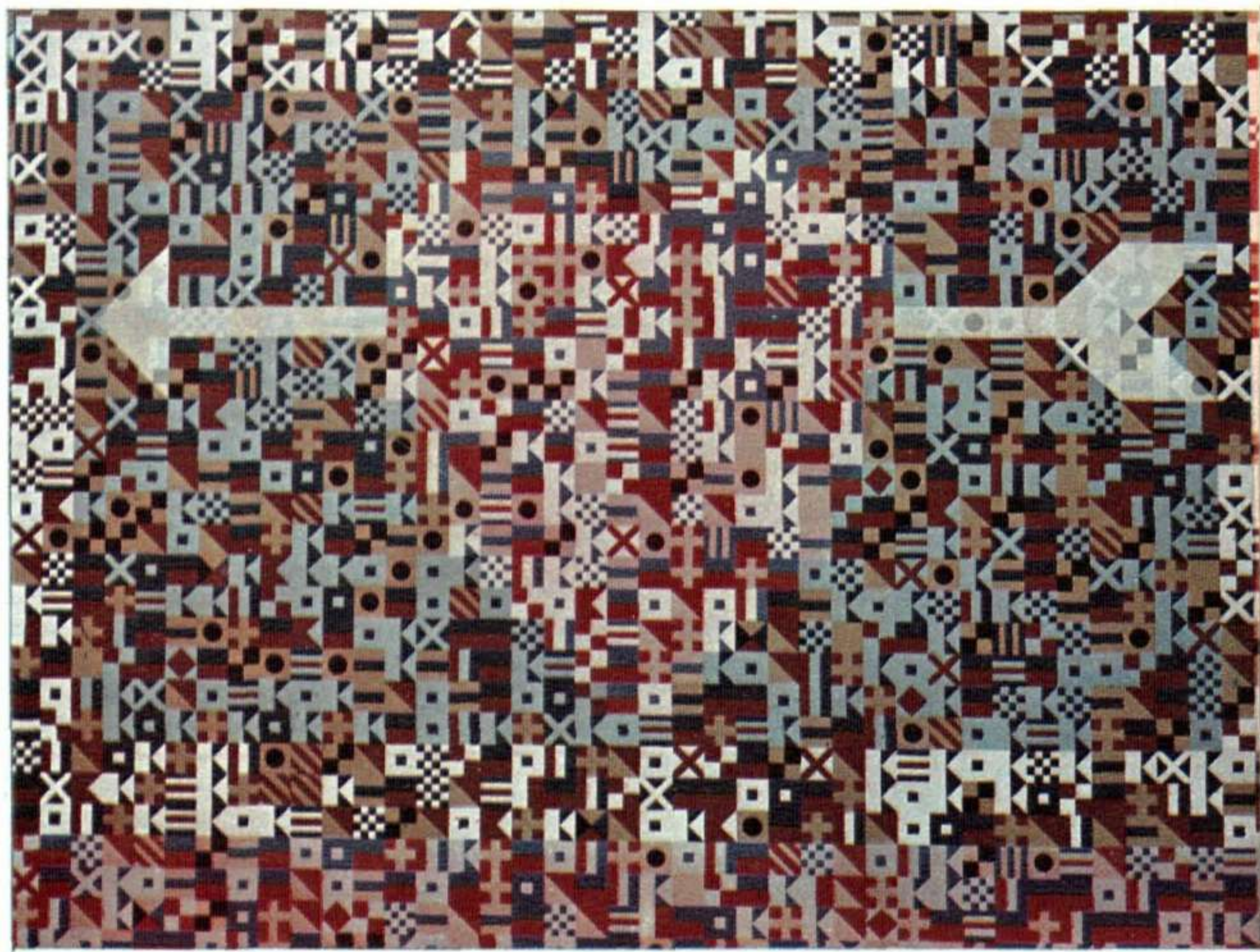
anticultura. De las dos exposiciones, ofrece mayor interés la primera, puesto que con ella asistimos a la aparición de un nuevo estilo en la ya serpenteante línea evolutiva del artista: del realismo con preferencia por el paisaje pasó al concretismo, se relacionó con el informalismo, descubrió el valor de los espejos para reflejar una cierta realidad, les incorporó diversos elementos nuevos, los convirtió en alfombras, y por fin ha desembocado en la creación de un código particular para hablar de amor.

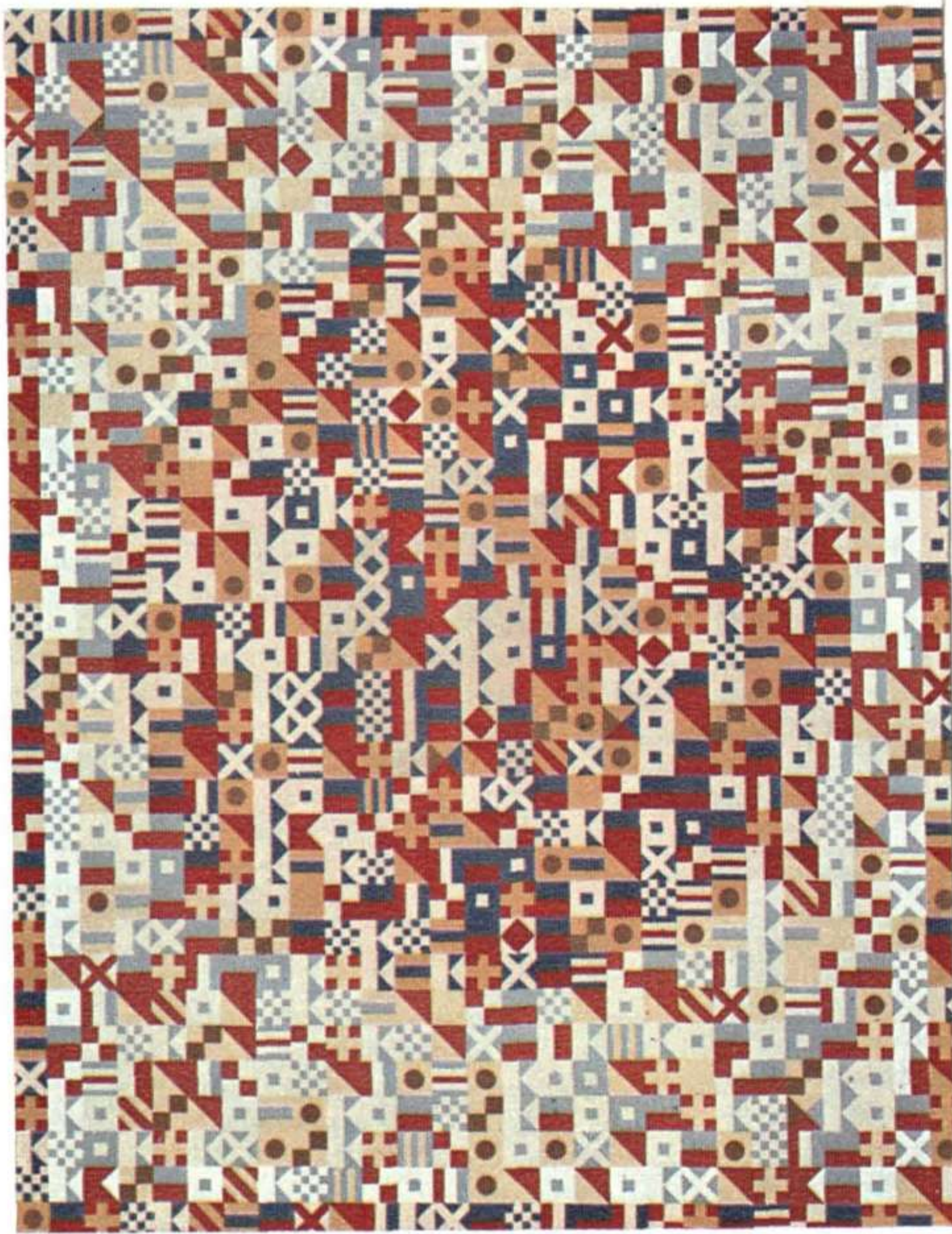
Dos principios remotos presentan estos cuadros de su última producción: el alfabeto de banderas internacionalmente usado en los mares del planeta y esos libritos que aún se editan con ejemplos de diversas cartas amorosas. A simple vista no se observa ninguna relación entre ellos, pero Sanz se la ha encontrado: en sus cuadros reproduce las cartas modélicas de los enamorados por medio de la transcripción al código de banderas. Es decir: cada cuadro está formado por un gran número de pequeñas banderas de señales dibujadas, que traducidas a nuestro alfabeto corriente expresan sentimientos amorosos, de admiración, pasión, rencor, ruptura, celos, etcétera.

Para facilitar el entendimiento de sus amplias cartas amorosas, Sanz editó un cuaderno en el que reproduce varios textos de esas correspondencias eróticas a veces no correspondidas y el código internacional de señales; el pintor le pone un prefacio entre irónico y desmitificador, burlándose finalmente de algunas costumbres románticas y cursis; además, incluye muchas frases de carácter amoroso y la explicación del llamado lenguaje del pañuelo, esto es, la comunicación entre dos amantes por medio del pañuelo de uno de ellos. Un asedio completo, pues, a viejos formulismos y a fórmulas internacionales. Navegar por el amor no es cosa fácil, se zozobra a menudo y a veces no se salva nada del naufragio, ya se sabe.

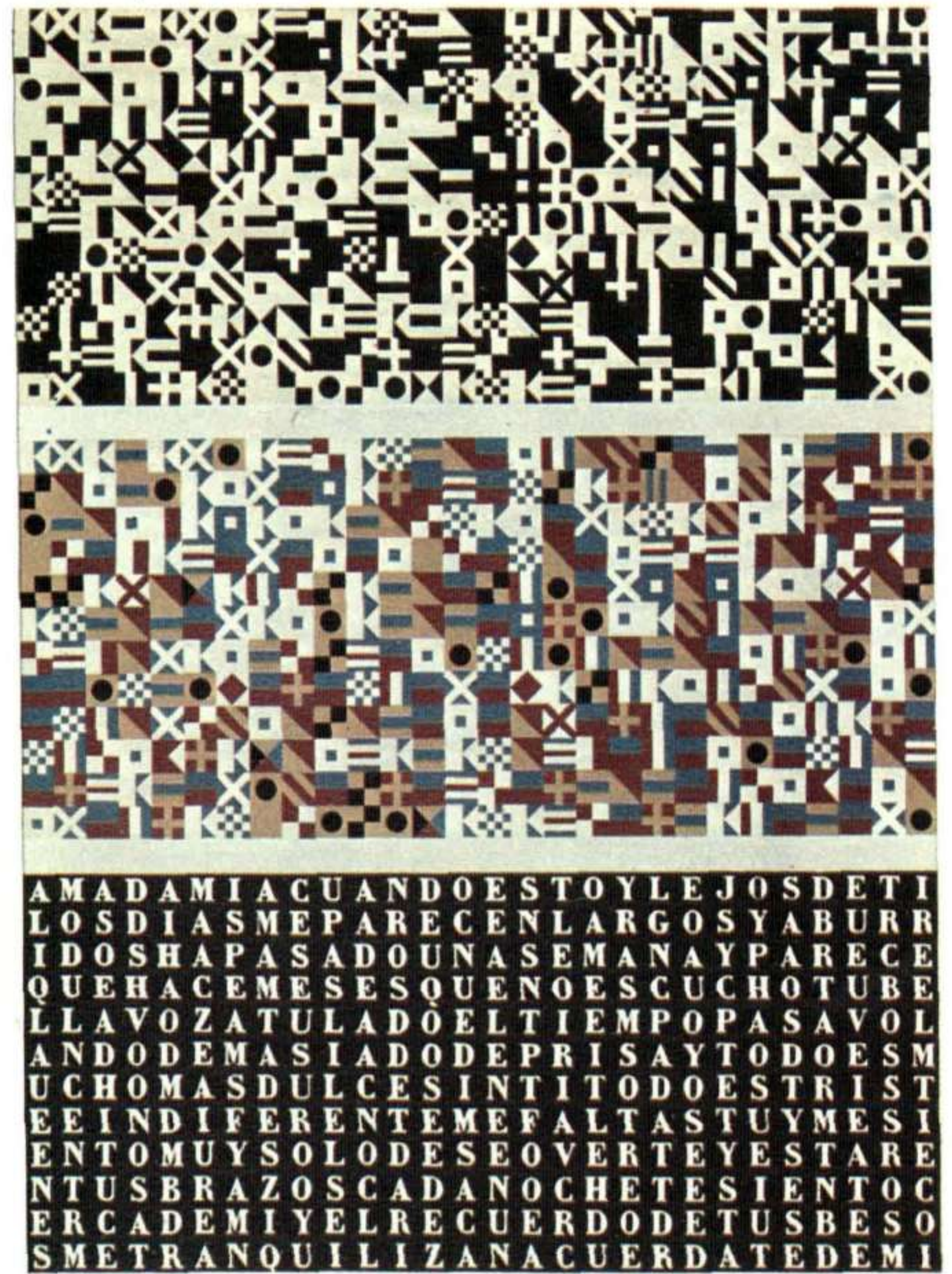
Sanz no tercia en cuestiones amorosas, sino en las posibilidades de establecer otros códigos de comunicación entre las gentes. En su caso, de forma destacada entre el artista y el espectador. Realmente, el contenido de las cartas es lo de menos, ni nos importa la historia que rodea siempre a una carta de amor; eso es asunto de novela rosa o de libro pornográfico-

UN AMOR IRRESISTIBLE.





A UNA MUJER SOÑADORA.



A UNA MUJER SENCILLA.

co. Para el artista, lo primordial es ponerse en contacto acertadamente con los demás; el arte es la expresión de unos sentimientos que debe captar alguien más que el propio autor, si no quiere perderse en un narcisismo esteticista absolutamente sin sentido por la misma internacionalidad comunicadora del arte en todas sus manifestaciones.

NUEVO CODIGO ESTETICO

De ahí que esta exposición de Sanz nos interese especialmente por la invención de un código estético. Lo que merece la pena resaltar es el esfuerzo realizado en su afán por disminuir la distancia entre creador y espectador, tan ancha a menudo en el arte de nuestro siglo. La anécdota puede ser, desde esta perspectiva, una ayuda más, algo así como la sorpresa encerrada en la caja que hay que encontrar primero: la sorpresa de la sorpresa. El lenguaje hablado se forma de sonidos traducibles en signos por medio de la escritura. El lenguaje artístico se compone de materiales muy diversos, aplicables a cada

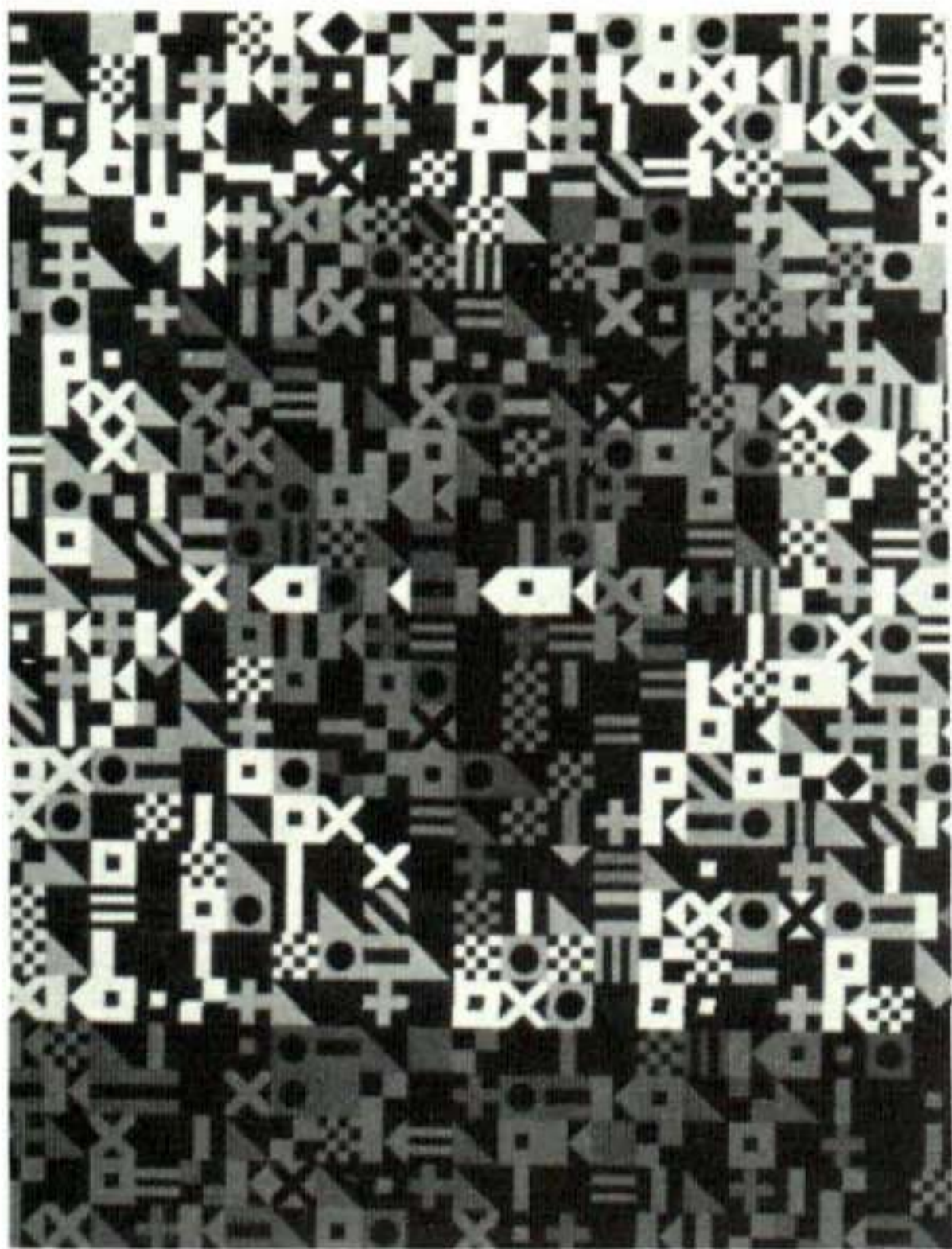
una de las artes tradicionales, que deben ser traducibles a la sensibilidad del espectador por medio de la adaptación estética peculiar a los signos del espectador y símbolos aceptados históricamente.

La escritura ofrece un valor caligráfico que cae en la órbita estética. La escritura árabe y la escritura china poseen un valor simbólico en las letras, que se relaciona con otros valores numéricos y permite una doble lectura: la real y la simbólica. Para el occidental, los rasgos chinos pueden ser a menudo símbolos y abstracciones. Incluso en Occidente se han ampliado los límites de la escritura por medio de las transformaciones predicadas por la poesía experimental, y las letras adquieren un valor ajeno a las palabras. Dentro de este contexto general debemos situar los intentos de Eduardo Sanz para hacerse con este nuevo código.

El problema que el código de Eduardo Sanz presenta es que no tiene alcance más que para comunicarse él con los espectadores: en arte, la imitación rebaja la calidad y la anula, de modo que si otro pintor utilizase el

mismo código, aunque la comunicación seguiría estableciéndose, el valor estético de las obras quedaría muy disminuido, caso de existir. La originalidad rebaja en este caso la extensión del código, por ser efectos opuestos de la misma causa. En cambio, sólo atañe de manera reducida al valor estético.

La escritura conforma los períodos históricos; antes de ella se habla de prehistoria precisamente. Relacionar la escritura con la pintura es una tarea propia de investigadores en la comunicación directa del arte. Fue en su inicio una colaboración explicativa: Fray Angélico dibujaba las palabras de salutación del ángel a María, con objeto de que el espectador tradujese la escena; para los futuristas y los cubistas, las letras fueron un complemento de intención integradora, puesto que esos movimientos derivaban de o hacia la poesía. Paul Klee tituló unos cuadros "Escritura vegetal". Y en el presente caso, Eduardo Sanz escribe cartas de amor con banderitas (es posible que haya supuesto una aceptación primordial de los marineros por esos manuales



A UNA MUJER MUY JOVEN.

de cartas amorosas, y de ahí la relación con el código de señales marinas; en cualquier puerto dejarán quizá una carta para el amor del puerto anterior; sea como fuere, supuesta o no por el pintor, la relación se da, así que hallamos una información múltiple en los cuadros).

SU ABSTRACCION

Dejemos ya a un lado la anécdota con sus ramificaciones; quede advertida su multiplicidad para comprender que el origen de estas obras no es casual. Nos debe interesar más ahora la calidad pictórica del código que su entropía, puesto que ante todo se trata de obras de arte (si no lo fuesen, carecería de interés su mensaje, pues el autor las presenta como pinturas en una galería de arte). Nos hace difícil establecer una clasificación específica; de un lado, está Sanz muy próximo a la abstracción en cuadros compuestos a base de pequeñas banderas de colores; de otro, esas manchas de color no son obedientes a la técnica pictórica, y en vez de buscar la compenetración cromática intentan narrar algo al espectador.

Pero aún se complica más el análisis de esta lectura, porque determinadas zonas del cuadro aparecen recubiertas tenuemente por un colorido uniforme por encima del color propio de cada banderita. Para el espectador no termina la expresividad de la obra en la transcripción del código de señales, sino que superponen otras figuras geométricas monocromáticas sobre los cuadrados. A la

lectura tradicional de la obra de arte se unen otras: la traducción del código de señales y la representación geométrica. Semejante polidiscursivo no se conforma con un espectador pasivo, exigiendo una recepción activa, especialmente por la falta de redundancia en cada obra, que parte de un mismo código, pero adopta signos distintos por medio de estímulos semejantes. Ya con los espejos buscó Eduardo Sanz la participación del espectador, llegando a una especie de "body art" abreviado; en su nueva manifestación pública reclama un esfuerzo mayor.

En el diagrama estructural general advertimos unas flechas en la superposición cromática. Equivalen, sin duda, al subrayado de la escritura habitual. El escritor que desea resaltar una palabra o una frase la subraya, pero en el código utilizado por Sanz no se ha previsto esta posibilidad. De ahí que proponga una lectura hipológica a partir del descifrado de las flechas; determinado concepto se expresa con doble fuerza al estar enfatizado por dos condicionantes coloristas. Por consiguiente, hemos de señalar una nueva llamada de atención al receptor, que siendo en realidad una ayuda para la correcta interpretación del mensaje, parece una complicación más que se añade a las anteriores. El receptor observa la señal sobre la señal y ha de poner más interés.

INTERPRETACIONES MULTIPLES

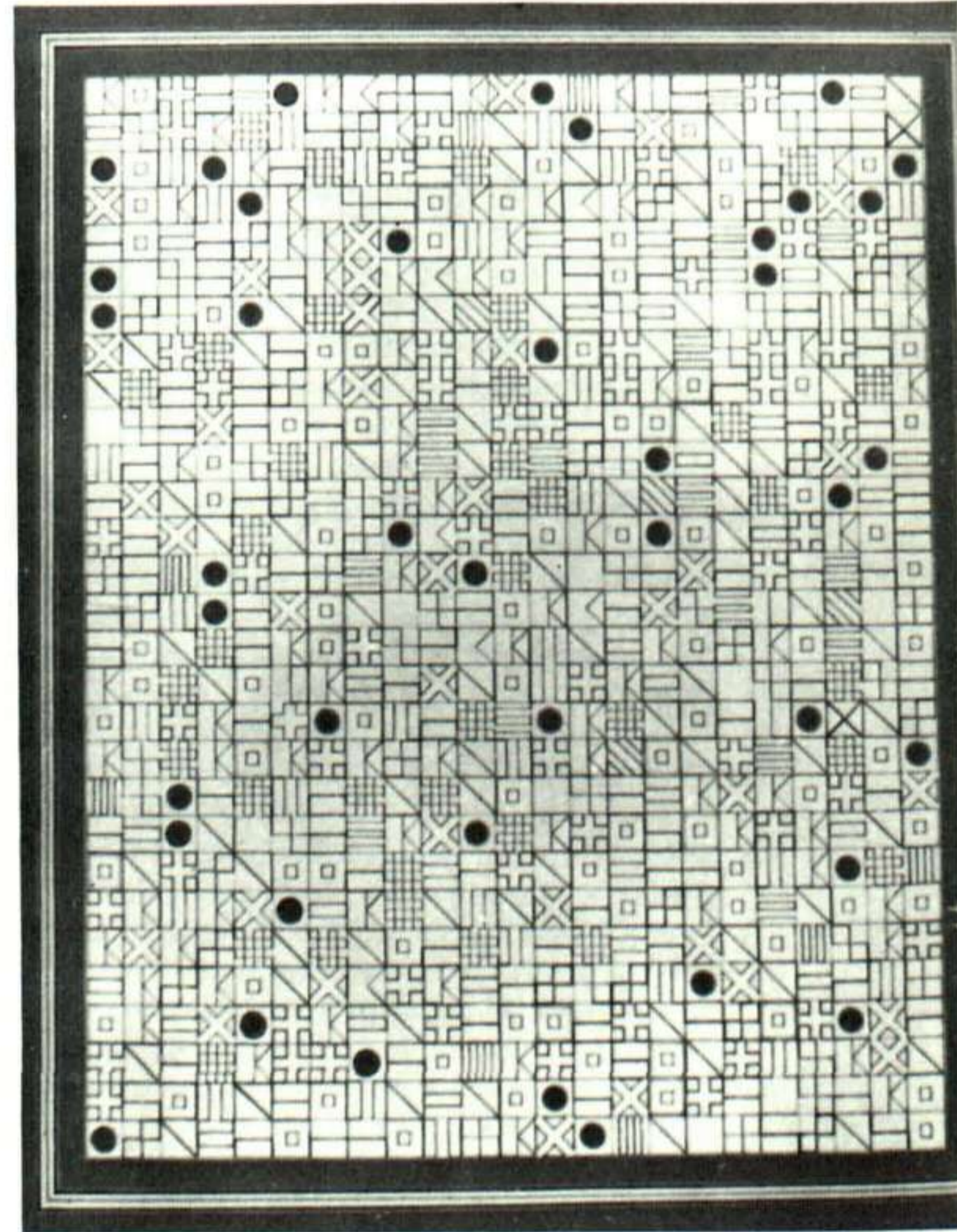
Todo está advertido por el artista: el pie del código indica: "Código internacional de señales para uso de Eduardo Sanz y de usted". No hay subjetivismo, por consiguiente, ni mensajes cifrados para una minoría de elegidos que posean la clave. Por eso la sintaxis no es particular, no es un idiolecto de Sanz; por el contrario, es nada menos que un código internacional, ni siquiera propio de un país: rechazarlo equivale a negar la evidencia de las relaciones humanas más allá del lenguaje hablado. ¿Y no es el arte asimismo un medio de comunicación internacional? Incluso es más duradero que los idiomas y deja vestigio de culturas extinguidas. He aquí una multiplicación más de las posibilidades puestas en juego a partir de esta última exposición de Sanz, la aparición de una percepción distinta del objeto en su multiplicidad comunicadora (es como si se reflejase en varios espejos a la vez, llevando al infinito la imagen: así son de variadas las interpretaciones de los cuadros compuestos a base de banderas; el pintor no ha partido de cero, sino que ha recogido su labor precedente).

La copia de las banderitas ofrece también varias posibilidades al artista: simples cuadrados, círculos, triángulos, etcétera, por lo que respecta a la geometría. Pero cabe igualmente interlinear las banderas, como si el

enamorado autor de la carta en cuestión usara papel rayado o una falsilla para no torcer los renglones. Las banderas pueden ir unidas unas a otras, tanto horizontal como verticalmente, y asimismo pueden quedar separadas por completo sobre una superficie monocroma: se correspondería a una escritura a mano, muy unida, y a otra composición de imprenta. Más aún: las banderitas en algún caso aparecen con unos pliegues figurados, como si las ondease el viento. Ciertos cuadros presentan unos colores fuertes, mientras que otros los tienen desvaídos: serán cartas recién escritas o cartas ya viejas.

Como se ve, las posibilidades no se agotan ni el pintor se repite. A los cuadros responde un título adecuado, que hasta cierto punto ayuda a explicar los motivos de que esté compuesto con esa factura precisa: es muy cierto que no se puede escribir la misma carta para solicitar una cita que para romper un compromiso, por ejemplo. Los colores acrílicos constituyen un factor decisivo, al permitir unos niveles de representación casi sin límite. La materia pictórica importa por lo que es y por lo que sugiere, desmembrada con acierto por el artista. Aun siendo único el tema y el tratamiento, la exposición de

CARTA DE ROMPIMIENTO.



Kreisler Dos quedó libre de monotonía.

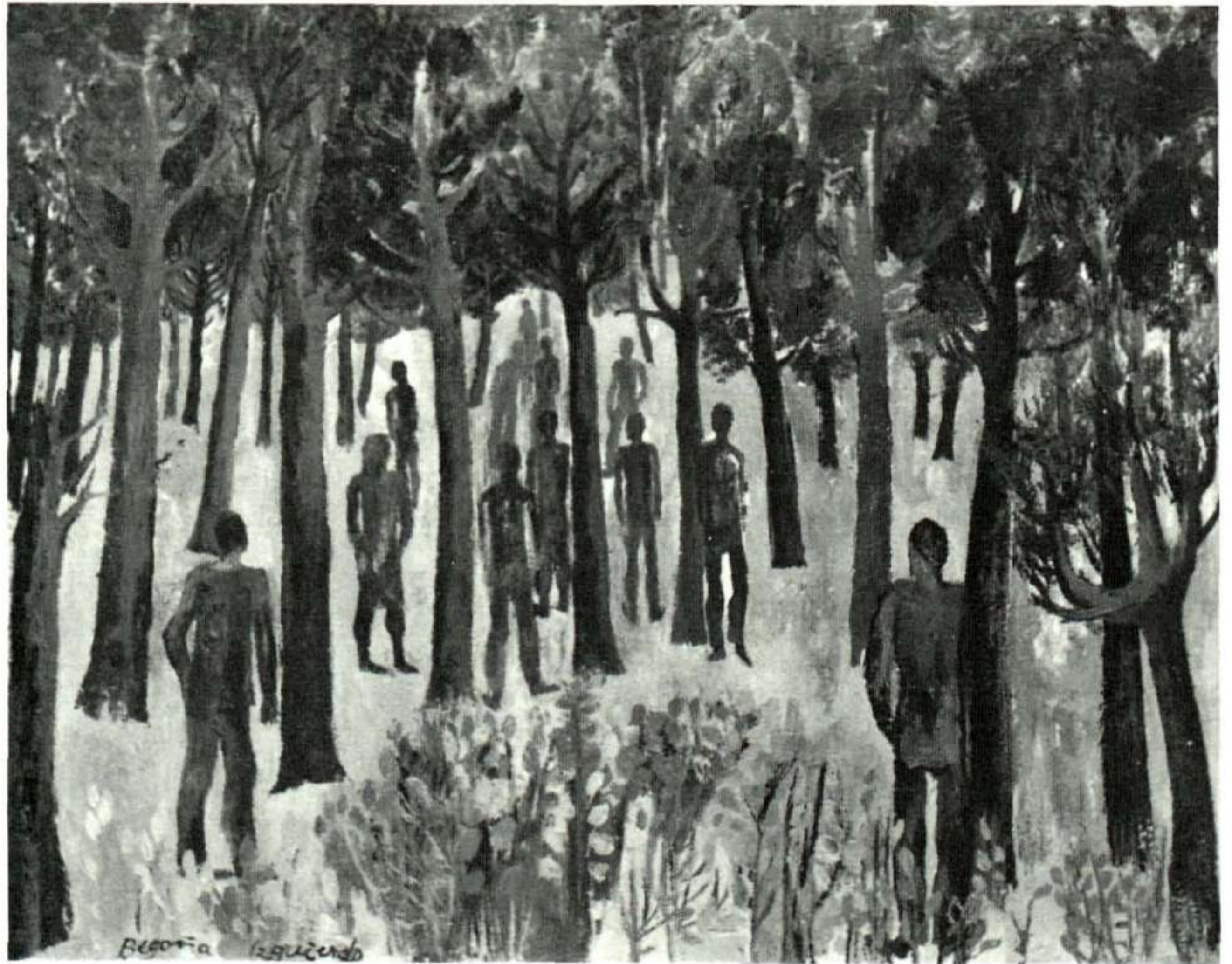
Eduardo Sanz ha abierto un camino importante y dificultoso para la comunicación estética con su nuevo código adaptado al arte. Por supuesto, la obra realizada constituye ya algo con interés, según creo haber demostrado, pero hace entrever mayores posibilidades. La elección de este tema es posible que se deba a la inmensidad del sentimiento amoroso, conocido por todos los seres vivientes en uno u otro grado. A partir de aquí, las verificaciones se van a ampliar seguramente y lo que de momento es una teoría apenas practicada puede constituir una justificación inédita del arte, sin confusiones ni condicionamientos sutiles ajenos a la realidad actual. Las exigencias mínimas que estas obras proponen al espectador parece ser que fueron aceptadas, aunque resultó frecuente buscar más una denominación que un entendimiento explicativo de su función. El tema es progresivo.

Las polisémicas cartas de amar de Eduardo Sanz son objetos estéticos, sí, pero también procesos encaminados a evitar la separación del pintor y el público, mediante la utilización de un código de múltiples aplicaciones prácticas. Cada obra está acabada, y juntas conforman una progresión estética hacia la comunicabilidad más sencilla; por el camino habrán de irse quedando para cada receptor las posibilidades interpretativas que no le interesen, realzando las otras. Sanz nos demuestra que sigue siendo uno de los artistas españoles más inquietos por asegurar la comunicación del arte al mayor número posible de personas. Sus experimentos consiguen además la réplica artística suficiente. He aquí cómo de la unión entre un código internacional y un código personal se deducen un objeto estético y un proceso interpretativo con las puertas abiertas a la comunicación. No hay nada gratuito ni improvisado: el arte no es casi nunca una casualidad, sino un trabajo bien realizado. Sanz lo sabe y lo demuestra.

LA SOLEDAD

Al poner la mirada en el mundo, Begoña Izquierdo encuentra un vacío del que salen diversas figuras, cada una por su lado y como ajenas entre sí. Repárese en algunos títulos de los cuadros que expuso recientemente en la galería Orfila, en Madrid: "Niños que salen de los hoyos", "Mujer que sale de ahí", "Mujer de frente y hombre de espaldas", "Mujeres y puentes que no van a ninguna parte", "Niños escondiéndose", "Figura oculta", etcétera. La realidad humana se muestra aquí en toda su creciente crueldad, y hasta los juegos de los niños adquieren un tono sombrío.

La pintora bilbaína coloca a sus figuras doloridas en un tono expresio-



FIGURAS EN EL BOSQUE.

nista frío. Su querencia por los colores de la gama fría consigue el suficiente distanciamiento para que el dramatismo de la representación pictórica no hiera demasiado al espectador. Su intención no llega hasta el extremo de acusar o pedir responsabilidades, sino que le basta con señalar un hecho serenamente. El resultado es una pintura que hace pensar y preocupa a la conciencia social. Ninguna mente medianamente sensible podrá ver estas obras sin inquietud.

Claro que Begoña Izquierdo también evita la fealdad o lo repulsivo. Y, por supuesto, nunca ha caído en los condicionamientos mostrencos del realismo social. Por los caracteres predominantes en sus cuadros, cuya línea evolutiva es recta y sin tensiones, se vincula al expresionismo, pero de un modo relativo. Las clasificaciones escolásticas resultan demasiado tajantes, y en este caso es conveniente matizar la adscripción de la pintora al expresionismo sin más; diríamos que se trata de un expresionismo existencial que testimonia las relaciones humanas, muy a menudo por sus elementos negativos, por su ausencia.

Personas metidas en agujeros de la tierra, personas de espalda a los demás personajes o al espectador, personas que se pierden dentro del

paisaje, todas con sus pies desnudos y sus rostros entristecidos, inducen a creer que Begoña Izquierdo está concienciada de la imposibilidad de alcanzar una praxis social comunitaria. Podría entonces cortar la oreja a sus personajes o rodearlos de un medio ambiente distante. Hay que pensar que la predilección por los colores fríos radica en su visión de las relaciones humanas como una pregunta sin respuesta. Azules, blancos, ocre tienen la palabra como medio, nunca como fin.

¿Y el amor? Tampoco el amor implica necesariamente diálogo o comprensión en toda la obra de esta pintora. Cuando se anima a retratar a una pareja en el campo, no se piense que va a contar un idilio romántico, ni siquiera enfrente a las dos personas, no las une, sino que las retrata de espaldas la una a la otra, demostrando no tener nada en común, admitiendo la imposibilidad de cualquier clase de comunicación entre ellas. El ser humano es esencialmente soledad, vive y muere solo, aunque algunos instantes de su existencia consigue relacionarlos con alguien ajeno.

TESTIMONIO SOCIAL

A veces nos tropezamos con varias personas en la misma tela. Pero

cuando es así observamos idéntica situación, porque esa colectividad trascendida no constituye un cuerpo social; antes bien, se trata de seres aislados a los que el azar pone en un contacto relativo. En todo caso, la pintora nos advierte desde los títulos que esos caminos, esos puentes, esas vías que suelen cruzar por las telas no conducen a ningún sitio. Esas figuras incluidas en la misma tela marchan separadas unas de otras, sin hablarse ni mirarse siquiera, ajenas a la existencia de nadie más sobre el planeta. Y a menudo andan entre árboles, en algún bosque innominado, perdidas sin remisión, porque ese bosque a buen seguro carece de salida.

Hoy en día está de moda acusar a las grandes ciudades de ser el motivo de la deshumanización del hombre, al impedir unas relaciones sociales precisas para desarrollar la convivencia y facilitar el afán de continuidad vital. Begoña Izquierdo conoce el origen de la soledad y no quiere circunscribirlo al ámbito ciudadano ni a la masificación de los puestos de trabajo en semejanza con las máquinas; el origen de la soledad no es exógeno, y por eso se apresura a colocar a sus seres en medio de la Naturaleza libre. Nadie hable de un retorno a la Naturaleza, pues, como solución, porque en la Naturaleza también está solo el hombre y tan perdido entre los árboles como entre los demás seres humanos.

MUJER QUE SALE DE AHI.



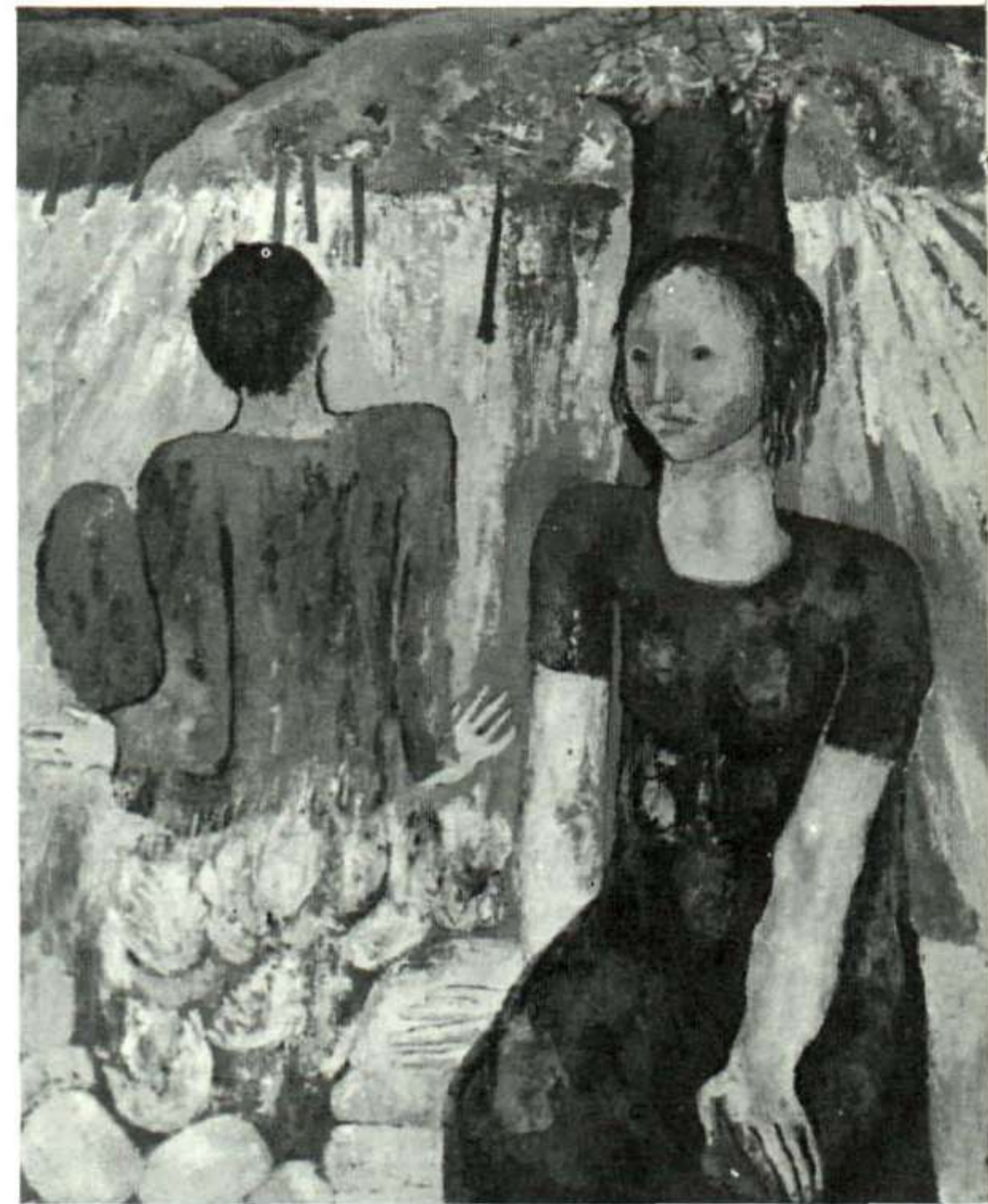
Los niños, ingenuos, salen de los hoyos. Esperan, probablemente, resolver así su aislamiento. En el simbolismo social que tiñe toda la obra de esta pintora, la salida de los hoyos es como un nacimiento a la vida de relación. Después, los resultados nos son conocidos; en los niños persiste la esperanza, que la vida misma se encargará de ir matando. El resultado psicológico de la obra de Begoña Izquierdo es triste, y no lo evita la buena factura de la composición, sino que lo acrecienta. No es pintura para decorar ni para entretener, desde luego, pero tampoco para asustarse; sólo para pensar que algo debe hacerse cuando aún es tiempo.

Las figuras eluden cualquier gesto desagradable. Diríamos que se han resignado con su suerte y continúan aceptando la realidad. El expresionismo no radica en el gesto, sino en la actitud. Incluso la "Mujer que sale de ahí", extrañamente doblada y retorcida, no gesticula, sino que adopta una posición semejante a un árbol; es decir, crece hacia lo alto, saliendo de ese "ahí" que puede muy bien simbolizar la realidad cotidiana, en un afán de evadirse hacia otra realidad soñada, y siempre los sueños se sitúan en el cielo, quizá porque son inalcanzables.

UN MUNDO INFELIZ

Nunca se detiene la pintora en los detalles; los rasgos de las caras están sugeridos más que dibujados, y las ropas apenas si aparecen cortadas por unas leves manchas que inducen a suponer las formas corporales encubiertas. Tampoco el paisaje que rodea a las figuras se define con precisión; no son éstas las pretensiones del expresionismo. Por la sencillez de los trazos y la actitud hierática de los personajes, se aproxima a veces a las pinturas románicas, salvadas todas las enormes distancias que aunque sólo fuese temporalmente les separan. El punto de contacto radica en el equilibrio de las figuras, soldados el gesto físico y la preocupación psíquica. El románico ponía como culminación vital la comunicación del hombre con la divinidad, y Begoña Izquierdo insiste en la comunicación de los hombres entre sí; el afán espiritualista es semejante, si bien las vías resulten distintas, como es lógico cuando median tantos siglos.

Obsérvense los pies descalzos de estos seres; como no van a ningún lado, porque la vida es un círculo vicioso y se regresa siempre al mismo sitio del que se partió, pueden caminar sin zapatos, sintiendo la dureza de la tierra y sabiéndose por ello vivos. Sus miradas, en cambio, no se dirigen a la tierra, se pierden en algún punto indeterminado del horizonte, probablemente en ese cielo al que ya se ha aludido. El cansancio no surgirá de andar, sino de vivir pendientes de esa lejanía inalcanzable. El final de la



MUJER DE FRENTE Y HOMBRE DE ESPALDAS.

existencia de estos seres se nos antoja tan vano como su vida; fueron sombras desde el principio, y al final serán sombras. Quizá esos grupos que alguna vez descubrimos en estas pinturas se encaminan a la muerte colectiva sin saberlo; tan solos en su vida aislada residen que ni esa noticia son capaces de comunicarse. Tristeza, sí, es una palabra que enmarca estas obras. Los colores suaves y fríos contribuyen a impresionar al espectador tristemente. Pero así es la vida, en efecto, y no podemos culpar a la pintora de que la refleje con tanta exactitud.

No quiero terminar estas notas sin hacer dos aclaraciones; por si acaso de lo dicho antes se deducen dos falsos conceptos, relacionados con el simbolismo de las obras y con la condición femenina de la autora. La simbología es clara, aunque no sea posible llamar simbolistas a estas pinturas, porque el simbolismo es algo muy concreto en la historia del arte y Begoña Izquierdo queda fuera de ello. Tampoco debe pensarse que su pintura es "femenina", entendiéndose por tal blanda y endulzada; su mano es bien firme y en nada delata que pertenezca a una mujer. Quizá resulta innecesario, pero conviene que quede advertido.

ARTURO DEL VILLAR

EL EXPRESIONISMO REALISTA DE GARCÍA-OCHOA

“Busqué el equilibrio entre el saber, el sentir y el poder que, como había dicho Paul Valéry, había quedado roto para las artes. Busqué el encadenamiento de las potencias que operan sobre el **hombre sensible** en un intento de totalidad. Busqué la nueva noción de la belleza de la mano de Federico Hegel, no como idea abstracta anterior a la manifestación, sino como idea concreta inseparable de la forma; y con él quise llegar hasta las fuentes de lo grotesco, considerando el humor como una desvergüenza del espíritu. Quise concebir la imagen como una metáfora cargada de símbolos y busqué apasionadamente una percepción del cuerpo plástico”.

(Luis García-Ochoa. Del catálogo de su exposición en galería Biosca. Madrid, febrero de 1976.)

Veintiocho óleos sobre lienzo realizados en 1974-1975 y de composiciones que comprenden paisajes, figuras, escenas de invención, estudios de cabezas, desnudos y un autorretrato. Es la muestra más completa y de mayor calidad de las que conocemos del pintor guipuzcoano.

FONDO DE UNAS OBRAS

Su expresionismo es ahora más acorde en forma-color. Y más exasperado. Tal vez, con un punto de desesperación agnóstica que recorre la médula de las composiciones totales, aunque de manera sutil; porque está revestido de un deliberado propósito de equilibrar lo que vemos con lo que es o puede ser: para el artista o para el hombre común menos alertado en profundidad, más desgastado por la superficialidad de lo cotidiano.

El llamado expresionismo y su origen germano y nórdico —casi lo mismo— cuenta con siglos de vivencia en imágenes. Desde Pacher Altdorfer y Grünewald hasta Munch y Ensor. Pero también están Soutine y Chagall. Entre todos, El Greco y Berruguete, Juan de Mena y Valdés Leal. En la escuela hispana es realismo. Desde aquí, e inevitablemente español, Luis García-Ochoa.

De las dos —porque la nórdica es herencia que se mezcla

en posterior autonomía— enlaza, libres ya las maneras de expresión en el siglo XX, la contundencia simbólica, lo radical de sus maneras de entenderlo y de expresarlo. El expresionismo es laico cuando traduce el pesimismo sartriano de: “El hombre es una pasión inútil”. Y enlaza con algunas rigideces normativas de la Reforma o sus derivados calvinistas. El realismo radical —de raíz española— tiende a expresar la angustia del dolor cristiano ante los imperativos redentores y aceptados del mandato divino. El Greco puede situarse entre las dos cuestiones. Se adelanta, en imágenes de pagana intención

APOCALIPSIS DE LA OLMEDA.



—aunque de apariencia religioso-católica—, a las dudas de trascendencia circunscrita a la desesperación del **más acá** del pensador francés. Actualizando las líneas generales del expresionismo en el arte llegamos por ambos caminos —tratados en este estudio en sus dos núcleos esenciales, religioso y laico—, nos encontramos con la pintura de García-Ochoa: quizá el expresionista más **ultra** de los artistas españoles.

Para él podemos recurrir, otra vez, a Sartre cuando arguye, con verdad, que: “El infierno son los otros”. (Con lo cual, todos lo somos para todos.) Del retrato de lo que aparece extrae el hombre-pintor preocupado por las fuerzas interiores que nos impulsan a actuar —llámese instintos— esas formas gesticulantes al albedrío descontrolado en que nos convertimos. Y, a la Naturaleza, el mismo rasero.

Goya lo hizo ante **sus circunstancias**. Hoy, García-Ochoa, sin tener puesto palatino que corresponder, llena la circunstancia del hombre que contempla tomándola desde **su circunstancia**. Tres puntos de apoyo vitales que configuran, ayer y hoy, comportamientos de recambios, a través de los siglos, en el hombre.

Y como esas piezas parcheadas por sucesivas civilizaciones en el tiempo han desfigurado o falseado la cara real, nues-

tro pintor las desdibuja y ensombrece, las mancha de polvo y mentiras, les resta detalles fisonómicos —salvo en alguna composición de retrato— para darles el significado de la barbaridad humana en la Historia.

Eso y otras cosas que tantos pintores noruegos, franceses y germanos, rusos y polacos han puesto de relieve con sus **expresionismos** suele traducirse —salvo en Chagall— en caricaturas. De las que existen precedentes en un Hogarth o Daurier. Goya se puede preguntar, parafraseando y adelantándose a Sartre, si el hombre no es una pasión mortal. Quizá ante ese terrible convencimiento borra de su pintura todo rastro de refinamiento y ternura; todo color que recuerde alegría de contar y amar. Y se mete a brochazos de escoba o caña cortada con los negros cenicientos y de sima más audaces y acusatorios de toda la historia del arte.

García-Ochoa enrojece rostros y cuerpos, tiñe pajizos cabellos de artificiosos peinados y bizquea miradas; plantado todo en ambientes con luces de sangre, de añiles y verdeamarillo: paredes que reflejan misteriosas reuniones de gentes despavoridas o capaces de causar pavor a otros. Cuando hay caballos en la composición, son siempre desbocados, a galope azuzados por alguien que siente exacto temor enloquecido. “Los jinetes salvajes” es todo un título revelador.

Se serena la mente del artista ante la idea de la interpretación de una suerte de vestal incensaria que planea sobre el cielo tormentoso de “El Apocalipsis de la Olmeda”, así como la versión quattrocentista del pueblo a la derecha del lienzo y ajeno al hervir cataclísmico. En cambio, las figuras agrupadas, amenazadoras ante la visión de la figura femenina y de los pequeños ¿ángeles? turiferarios que vuelan en derredor, enlazan con esos otros pequeños monstruos que caracterizan los simbólicos mensajes de estas obras.

En otra publicación —“El Alcázar”, 24-XI-76— hemos escrito acerca del lienzo antes comentado: “El cuadro capital de esta exposición es ‘Apocalipsis de la Olmeda’, en el que se entremezclan la figura femenina alegórica y rosetiana, áurea y sutil... El refinado tratamiento pictórico de la imagen es todo un alarde de empleo de la materia empastada densamente, hacia dentro. Podría figurar en el Museo del Prado”.

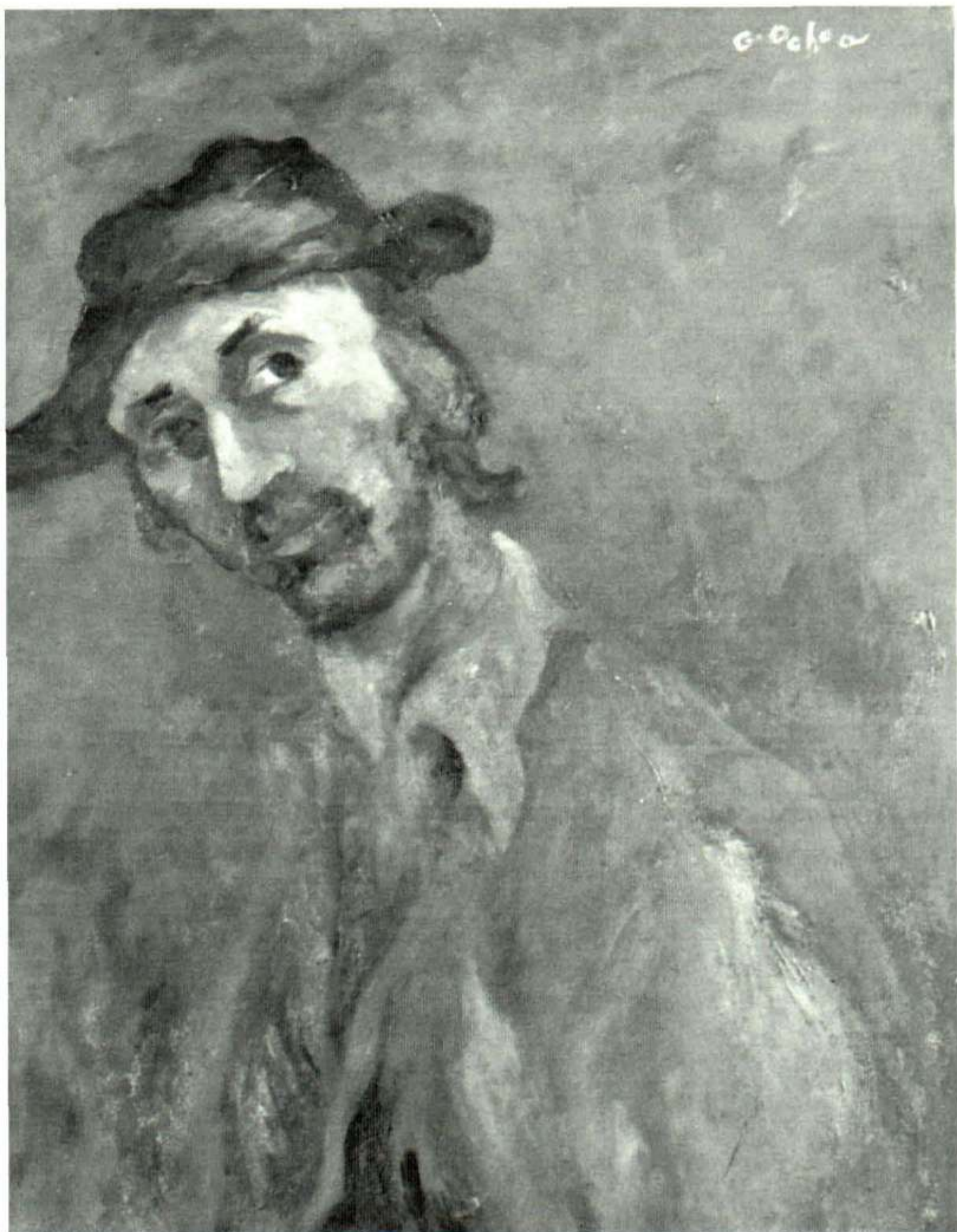
MATERIA Y DIBUJO

La utiliza el artista —lo es— de modo entero y apretado en los cuerpos y rostros. Las telas, el vestido de la vestal antes citada y la camisa del autorretrato, o la “Cabeza de picador”, por ejemplo, tienen el óleo más fluido y tembloroso. En los fondos, paisajes y vegetación, el pincel se utiliza en sesgos o pequeños y certeros trazos.

Se cubre el soporte de materia salpicando unas veces, otras empujándose los toques hasta convertirse en superficie afelpada y táctil; con movimiento rápido y, al mismo tiempo, esparcidamente con una suerte de curioso desarrollo por simpatía.

La dicción pictórica de García-Ochoa es —volvemos a la crónica antes citada— “tan flamante como las gamas de color que utiliza. Divisoria en el trazo para los fondos, la Naturaleza, el agua y la atmósfera. Para los cuerpos, tanto humanos como de esos caballos salvajes que figuran en algunos cuadros, la materia parece utilizada como pellas aplastadas sobre el soporte. La luz es determinante, rojiza o añil. Violenta y turbadora como emanada de la inquietante actitud de las figuras: o de interiores morbosos”.

CABEZA DE PICADOR.



El dibujo es límite de los volúmenes. Para unas composiciones tan turbulentas como las aquí expuestas, el autor no permite que se confundan los cuerpos con las sombras. Todo se perfila con preciosa rotundidad. Hasta las bocas gritadoras de esos seres patológicos que viven en el **mundo** del artista. “Y busqué apasionadamente una percepción del cuerpo plástico”, ha escrito.

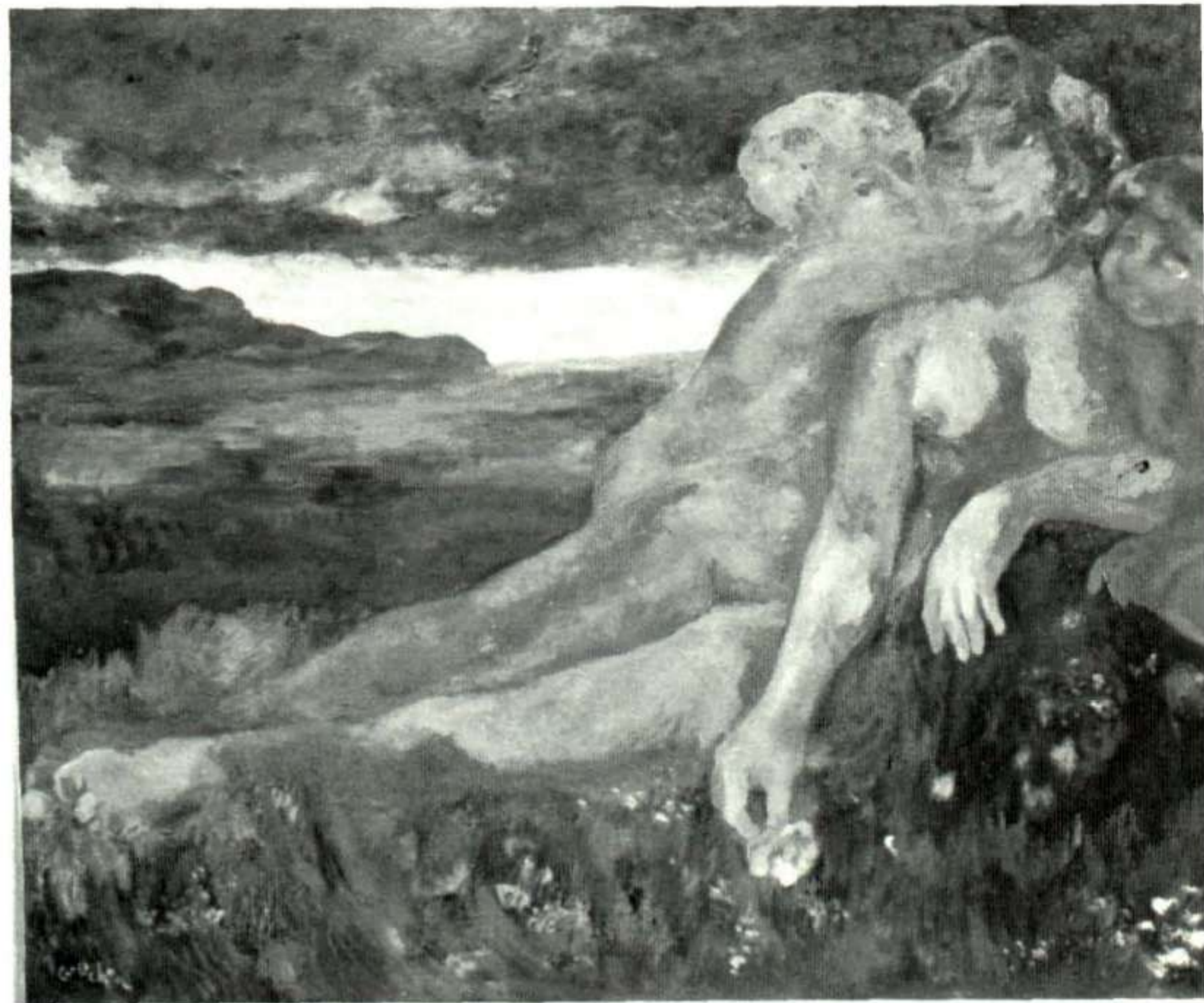
De ahí que no permita confusión de líneas que hayan escapado de su cometido señalador. Y los perfiles se encuentran minuciosos —paradójicamente, en una pintura de alusiones tan variadas, entre la que se encuentra una cierta ¿política?—, como marcando lo que es y en lo que se convierte. Desdice, así, García-Ochoa a Malraux: “El carácter fundamental del arte moderno consiste en no contar nada”.

Aquí, en estos cuadros, se cuentan tantas cosas como posibles interpretaciones de cada quien que los estudie. Y tanto por las imágenes e intenciones como por el lenguaje pictórico que se puede leer en su vario y complicado trabajo.

Entendemos que es la magna exposición del artista guipuzcoano. Sin abandonar, a lo largo de su trayectoria profesional, las vías de expresión expresionistas, ha llegado a un punto donde queda lo esencial de ambas cosas.

Sin dejar los elementos tradicionales de la pintura desde hace cinco siglos, García-Ochoa es, continuamente, actual. Talento y personalidad se llama esa figura.

ELENA FLOREZ



MATERNIDAD MITOLOGICA.

ANTONIO QUIROS

La Comisaría Nacional de Museos y Exposiciones ha organizado una vasta exposición que recoge muy diversas obras pertenecientes a varias etapas del quehacer de Antonio Quirós —Santander, 1912—. Ciertamente, es innegable la consecución de una sapiente antología del ilustre y raro montañés. El muestrario indica estas alfa y omega: 1933-1975. Por ello cabe felicitar a la Comisaría en el buen cumplimiento de su deber, aunque otra cosa pudiera ser la lícita —y obligada— inquisición acerca del carácter egregio de muchas de las obras expuestas. Empero, si no está acaso lo mejor de este Quirós total, lo que está es más que suficientemente representativo. Piénsese que los cuadros han sido cedidos por coleccionistas particulares y habrá existido, sin duda, en bastantes casos la negativa o el silencio frente al cumplimiento de un deber social y cultural. Ello no explica, claro es, el penoso resultado de que muchos de los cuadros expuestos carezcan de fecha en la catalogación.

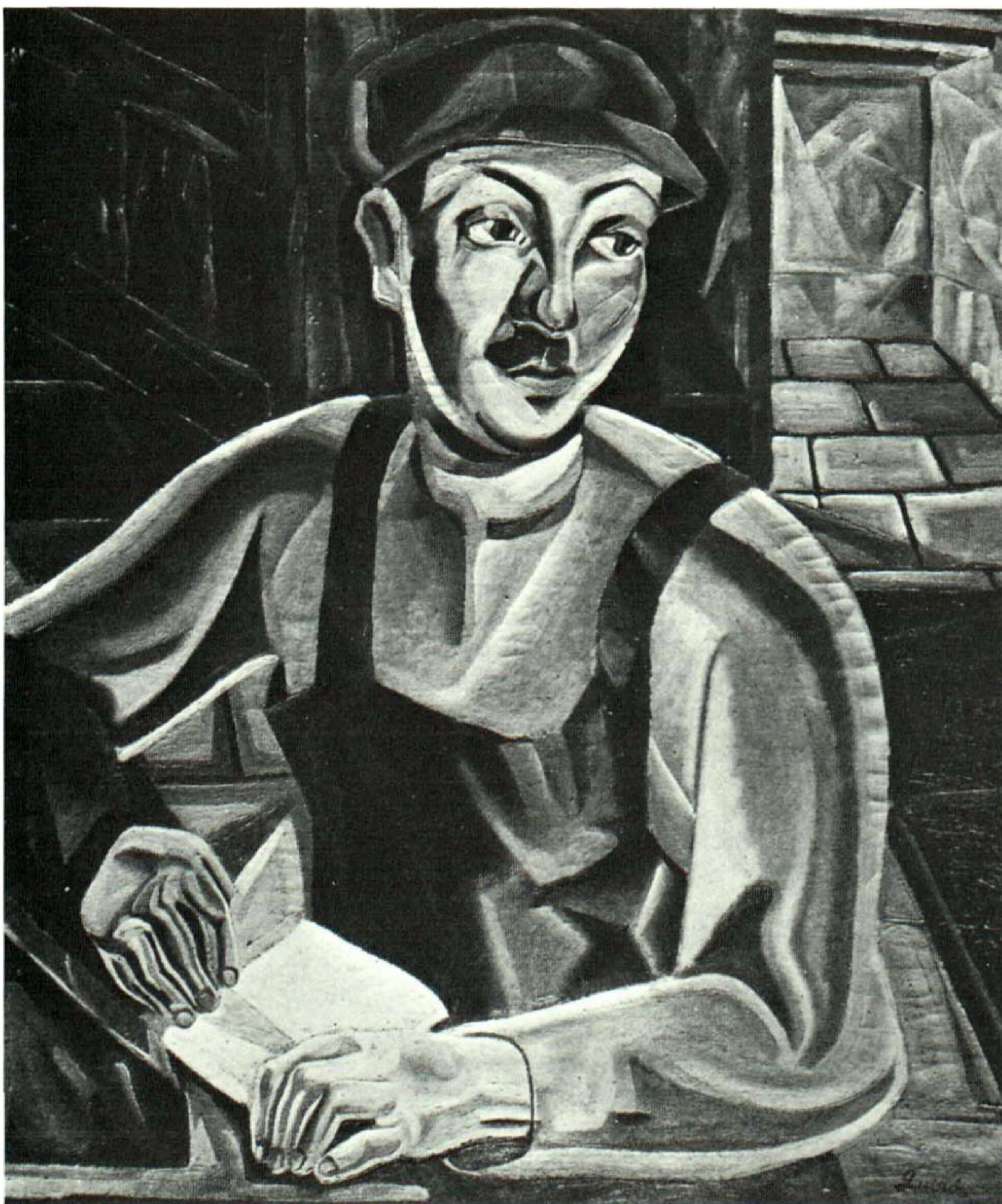
El santanderino José Hierro ha escrito un muy excelente texto, en el catálogo, que considero altamente recomendable para el público general y también para los particularmente avisados. Además de contener un serio trazado de las líneas capitales de la pintura santanderina y de especificar el español caldo de cultivo de Quirós, separa, clasifica su pintura y emite ponderados y sagaces juicios de valor.

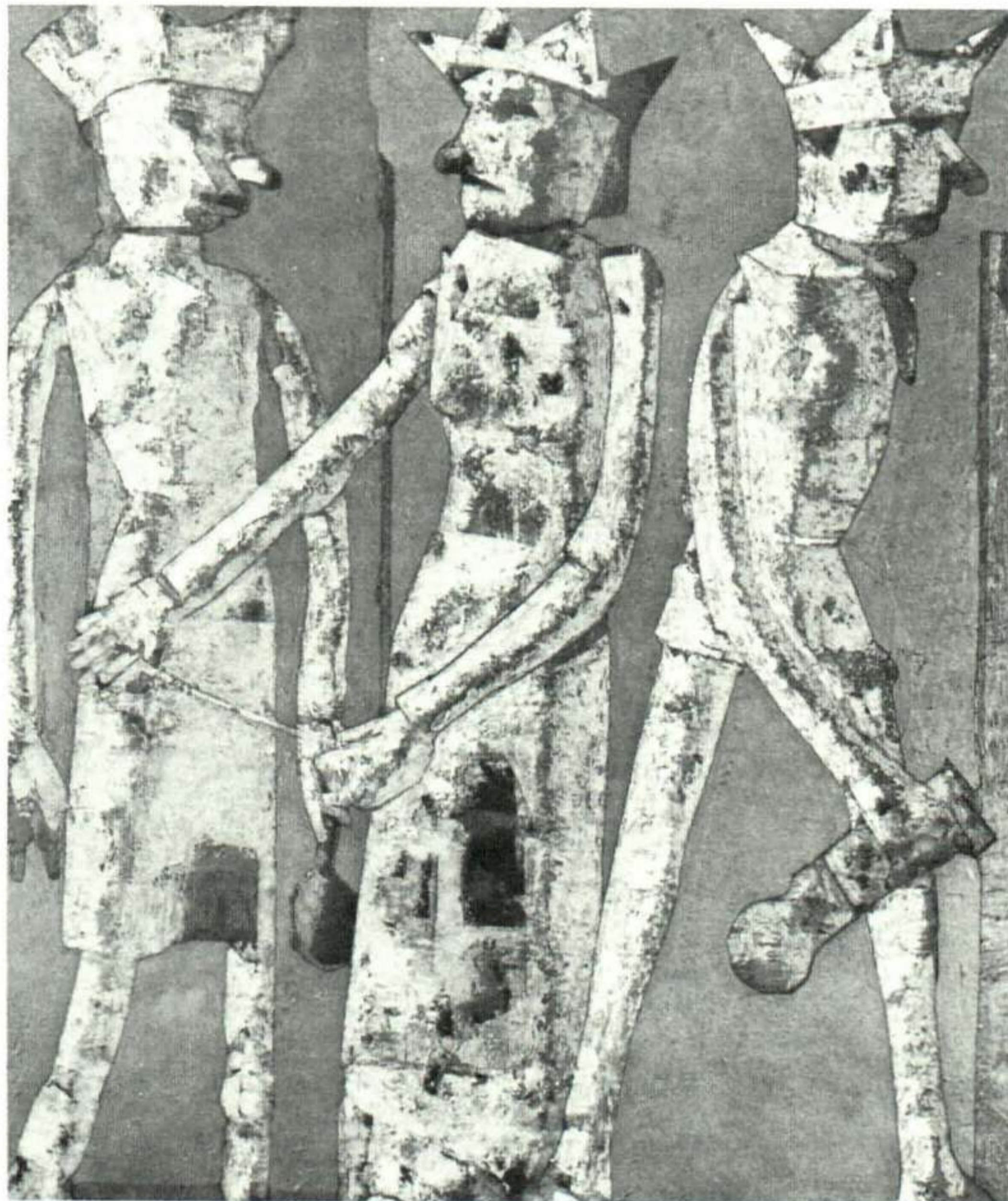
En mi criterio, la obra toda del pintor santanderino es la felicitaria afirmación de un quehacer insólito, diferente, verdaderamente creador y deshacedor de falsillas. Por su concepción y verificación formal, por su intransferible gálibo conceptual y temático, es Antonio Quirós un pintor irrepetible. Y, desde luego, uno de los más considerables de la hora

mundial. Vamos a ver sumarisimamente cómo es así.

Tras unos pasos, correspondientes a andadura muy juvenil, en que es notoria una presencia imprecisa, diferenciada, de María Blanchard,

la española muerta en París en 1932, parienta de los Quirós, cuya exhumación, por cierto, no se ha verificado en nuestro país como es debido, dándose el caso de que la obra de María es notablemente más cono-





cida y cotizada fuera de España que en ella —conozco tan sólo una monografía sobre la Blanchard, publicada en 1944 por la condesa de Campo Alange: Hauser y Menet, Madrid; existe otra firmada por Juan José Cobo Barquera y publicada en la "Antología de Escritores Montañeses" y también una tercera de próxima aparición, original de Leopoldo Rodríguez Alcalde—, Quirós cultiva un personal surrealismo que nada dista, globalmente y en definitiva, del llamado realismo mágico.

En seguida importará en el quehacer de nuestro santanderino, como trasunto de su exacto y amargo pensar y sentir la realidad, una especie de monumentos establecidos por bloques geométricos, extraños artilugios quedos y potentes. Pero muy pronto quedará Quirós subyugado por la inagotable sorpresa de la elaboración de la materia. Nunca como un fin, sí como un vehículo, el pintor realizará ya siempre sus obras con una "cocina" prodigiosa, se demorará en calidades formales y cromáticas cuyo secreto le pertenece. Maestro, en este sentido, de una alta e insólita brujería.

"... Unas como naturalezas muertas —dice José Hierro— compuestas

por piedras, o frutos fosilizados, o muñones oblongos que nada tienen que ver con las realidades de cada día. Una gravedad zurbaraneca preside estas intervenciones que parecen no pertenecer al tiempo y que despiertan en quien las contempla una sensación de inquietud, tras haberle hechizado con la magia de sus colores y calidades". Y añade: "Quiero decir que Quirós practica una pintura —composición, atmósfera, perspectiva— concebida como la tradicional. Lo que no resulta tradicional es cada uno de los elementos integrados en el cuadro... El cuadro no se plantea como una invención estrictamente pictórica, sino como la versión pictórica de unas realidades desconocidas por nosotros antes de que el artista nos las revelara".

Antonio Quirós, normalmente atemperado cronista del horror, testigo y fiscal de una realidad humana mineralizada, realista trazador de misteriosas joyas, es, otras veces, para mí las más señeras, el burlado por su propio sarcasmo silente, impávido. Cuando en algún retrato o lacerado friso excepcionalmente dinámicos podemos percibir también la crispación angustiosa de su autor, pienso que la técnica inimitable y el

concepto archisabido se resquebrajan para que una fulguración ya estrictamente genial, desarbolada, nos diga, sin apelación posible, la insondabilidad del horror y el cuestionable brillo metálico que comporta cualquier conducta integérrima.

Es pertinente añadir que el pintor, veintinueve años ya habitante de Madrid, carece de libro considerador de su quehacer. A ello pondrá remedio pronto Leopoldo Rodríguez Alcalde. Pues otro habitante de nuestra ciudad, José de Castro Arines, escribió no mucho después del regreso de nuestro santanderino un pequeño libro que nunca vio la luz. En compensación, Carlos Bousoño ha escrito en "Las monedas contra la losa" un sagaz poema. Suya es esta estrofa:

*La luz era un escándalo,
se pintaba los labios
la verdad, se disfrazaba
de mendigo el honor,
la crueldad de sacerdote,
el placer se metía
a arzobispo algunas tardes,
y se iba cojeando
ligeramente
hacia el pasado nuestro
afán de vivir.*

ANTONIO BESTARD FORNIS

ANTONIO SUAREZ

Cuando la mirada de Antonio Suárez va del presente al pasado, atraviesa el espacio del tiempo en su dimensión metafísica en busca de los orígenes de los seres, absolutamente consciente de que en el encuentro formas-color se está produciendo una vibración íntima y reveladora.

La imagen se libera, atraviesa los límites espaciales, adquiere su autonomía. Y ese sentido visceral de su pintura como visión primera del mundo en actividad va eviden-

ciando la actitud del artista en su constante búsqueda de un núcleo vital, origen de las formas.

En sus últimas y reciente exposiciones en Madrid (galería Juana Mordó y galería Ruiz Castillo), Suárez nos muestra que su proceso de investigación sobre las formas y el color ha llegado a un punto en que unas y otros se integran en una equilibrada simbiosis. Nuevas y más depuradas gamas grisáceas, verdosas, sepias, neutras le han exigido nuevos planteamientos ordenadores de los cuadros con la integración de una serie de elementos geométricos en las formas rectangulares de ventanales, chimeneas o dinteles entre dos estancias.

Es como si Suárez, sin renunciar a su preferencia por los elementos curvos, necesitara ahora encerrar las masas de color, congelando la atmósfera en torno. Suárez sabe muy bien que la recta es siempre signo ordenador, elemento de la razón en definitiva. Y armonizar, en cualquier caso, la ambigüedad de las masas curvas con el rigor de las imágenes rectangulares creo que puede señalarse como un difícil y gran acierto. El planteamiento de la fusión es de un enorme atractivo y de una total maestría. Hay todo un mundo de sugerencias en esa rica materia en la que Suárez nos transmite siempre la palpitación de lo esencial.

Algo está vivo en las obras de Suárez. Algo se está ordenando y agrupando al otro lado del prisma. Y la calidad de su ejecución pone un sello indefinible de intimidad y lirismo. Suárez posee el "instinto de la pintura". Desde sus obras, el mundo debe resultar frío, complejo, agónico. Pero la Humanidad no le es ajena y su lenguaje plástico le sumerge en el dilema conflictivo de esa eterna contradicción de que todo lo vivo se está destruyendo.

Las imágenes, aun encerrando una ambigua carga de ensoñación, inquietan por lo que tienen de carga de creación y destrucción constante.

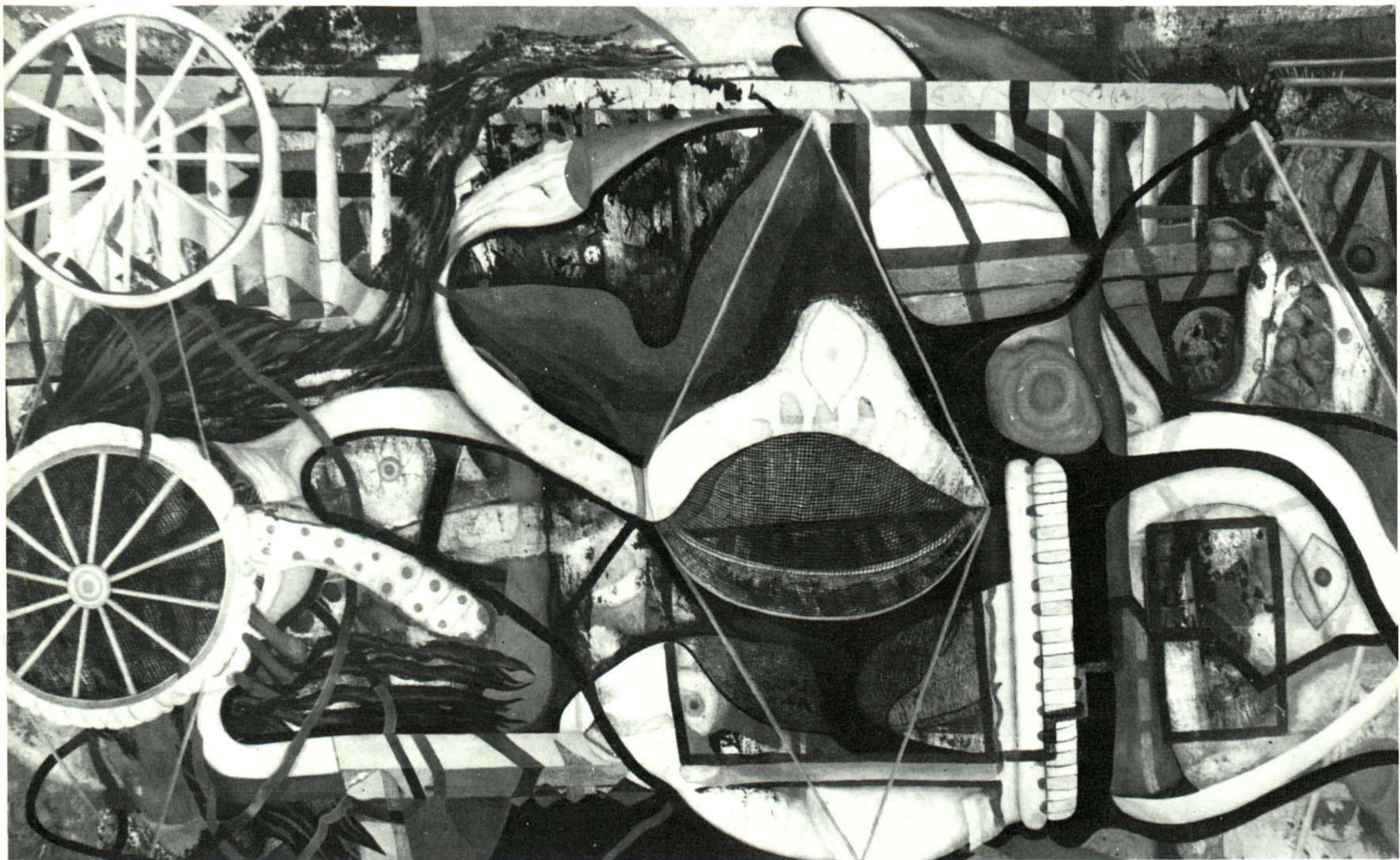
Pero no acaban con lo anteriormente señalado las dualidades en su pintura. Una elementalidad y al mismo tiempo una suntuosidad cromática dan a sus obras lo que antes llamaba "atmósfera neutra". Un cierto informalismo con elementos formales y un refinado expresionismo mientras Suárez domina su emoción en el gesto de pintar. El resultado es una obra personalísima que lo distingue con peculiaridades propias, no sólo de quienes fueron sus compañeros en los inicios del grupo El Paso, sino de los otros pintores de su generación.

"El arte (confesaba Henry Moore en sus meditaciones epistolares) contiene elementos clásicos y románticos: orden y sorpresa, intelecto e imaginación, consciencia e inconsciencia. Todos los aspectos de la personalidad del artista han de tener su papel".

Antonio Suárez se nos ha mostrado ahora en su más rigurosa ambivalencia.

TERESA SOUBRIET





FORMA DE LADRON.

FRANCISCO PEINADO

En arte, hablar con una propia voz nos parece difícil y, sin embargo, es aún más problemático conseguir que esa voz esté en su tiempo. Esta doble cuestión podría bien situarse en ese gran esquema dicotómico de la estructura enfrentada a la dialéctica. Encarar el valor estructural contra el valor histórico no es asunto sencillo. Piénsese en la polémica entablada, y no cerrada, entre Lévi-Strauss y Sartre. Nos hallamos no tan sólo frente a una laguna filosófica (talón

de Aquiles de las estéticas nacidas al socaire del materialismo dialéctico) y frente a un vacío de los saberes que no consiguen rellenar esos dos instrumentos antagónicos, fuertes, del actual conocimiento, sino que también nos encontramos frente a una laguna exegética, o de criterios de valores, en el orbe específico de la expresión artística. Recuérdese que, hace sólo unos años, ciertas poéticas ceñidas al entonces llamado expresionismo abstracto se abrogaban una

virtualidad dialéctica, como instrumentaciones **a propósito** acerca del conocimiento real del mundo: hasta se llegó a hablar de **realismo abstracto**; recuérdese también cómo, antes y después, aquella misma virtualidad dialéctica supuso de igual modo un sustantivo adorno tanto para el **expresionismo crítico** como para la **crónica de la realidad**. Tenemos, pues, ante los hechos, la mediana evidencia de que el carácter diferenciador o más exactamente **diferencial dialéctico**, no estriba en la figura por lo que al universo de la plástica concierne. Parece ser, entonces, que ese **diferencial** lo imponen no imagen o abstracción, sino los presupuestos éticos (esa ética de ir al ritmo de la Historia), las posturas creadoras del artista, cuando no la adscripción más o menos espontánea a determinadas facciones ideológicas cuya virtualidad dialéctica es, desde todo punto, históricamente revisable.

A Francisco Peinado se le ha querido encasillar con los tarjeteros surrealistas. Sin presentar polémica, pues no es esa la intención que nos anima, convendría deslindar en su caso; convendría distinguir entre

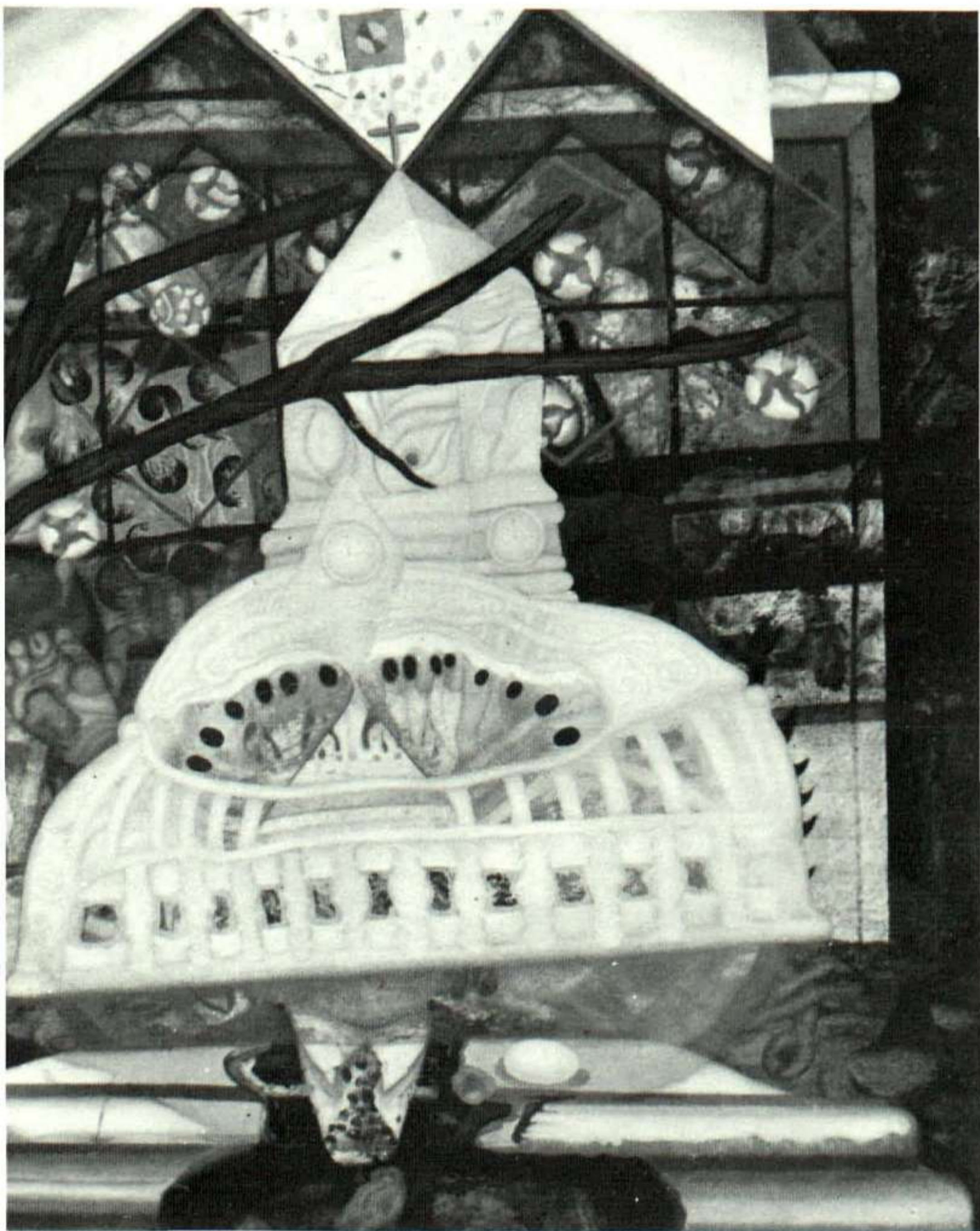
surrealismo histórico, surrealismo revisado e **instrumentación surrealista del expresionismo**. El tercer y último título es el que mejor cuadra, así al menos pensamos, a la investigación de formas que cultiva Peinado. Su posición no es insólita (y ello hace a nuestra propuesta defendible), pues sobre ese u otro plano similar, hallamos últimas obras de Barjola, etapas de Joan Ponç y actualísimos dibujos del recién revelado y ya considerable pintor Mario Cerón (hemos citado, expresamente, diversas cotas conocidas, y menos conocidas, para objetivizar nuestra propuesta). Su posición no es insólita, aunque su voz es bien distinta. Y si al surrealismo histórico o revisado se les quisiesen imputar algunas remisiones o desfases o aportes arcaizantes (según fuese la agudeza dialéctica del estudioso o crítico de turno), también es cierto que a ese expresionismo a que aludimos, formalmente instrumentado por los escoterismos anatómicos (léase dislocaciones, informalidades e incongruencias en las disposiciones **ad natura** de los cuerpos vivos), o bien por los escoterismos espaciales (o descoyuntamientos de la composición tradicional a que las leyes de la gravedad, de la visión o la **Gestalt** nos tienen obligados), formalmente instrumentados, decimos, por todos los hallazgos que heredamos del surrealismo; a ese arte, fundamentalmente expresionista, a esa tercera alternativa en la que pretendemos situar honradamente a la pintura de Peinado, nunca podrá negársele su inmersión en un tiempo presente, su funcionalidad histórica o dialéctica: su idoneidad, aquí y ahora, comunicativa y expresiva.

Hasta este punto, nuestro hilo ha seguido la puntada por esa misma orilla de la cuestión dialéctica. Así lo preferimos, por enfrentarnos cara a cara, sin sofismas, a la **acaso** cuestionable validez histórica de ese, para nosotros mal llamado, surrealismo de Peinado. No se ha tratado, pues, de agarrar el toro (la etiqueta) por los cuernos; así lo han hecho muchos, acaso por comodidad o acaso por excesivo y alicorto formalismo. Contrariamente, se ha tratado de bajar al terreno del toro, al terreno de nuestros grandes compromisos críticos.

Pero, si dando un giro a nuestro rumbo derivamos hacia el aspecto estructural, en donde se disciernen los valores ontológicos, los más puros impulsos personales y las categorías absolutas de la simple estilística genética o individual, allí también veremos cómo esta pintura tormentosa, excitante y crispada, se encuentra colocada por derecho propio en el plano lingüístico de un arte plenamente actual. El mismo Peinado nos ha dicho: "Creo que mi pintura podría ser mi retrato propio, o sea, el retrato del hombre de una época que es la mía. Por todo ello, creo sinceramente que mi pintura es retrato de mi época".

Cuando se ha dialogado con Peinado (y nosotros lo hemos hecho, deliberadamente abiertos a la confesionalidad de todo arte) se reitera aún más esa impresión del **contenido** expresionista de su obra. Para Francisco Peinado, la pintura siempre nace del sinsabor y el sufrimiento; pero, en todo este sufrimiento, también existe siempre un rigor interior. Así, pues, de esta angustia se origina cierto orden interno, cuya pu-

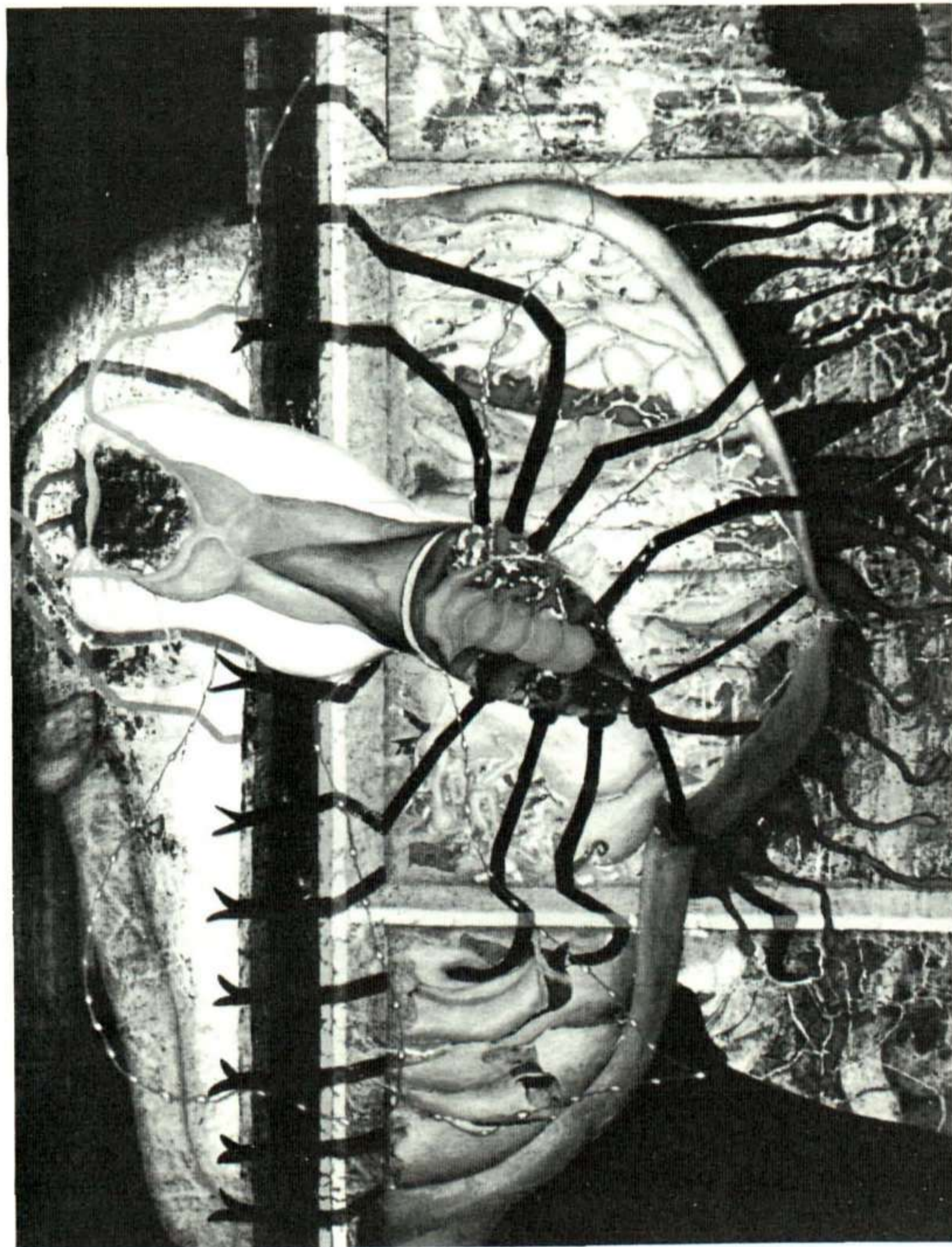
LA CATEDRAL



blicidad o versión expresiva halla resolución a través de las formas e imágenes. Y sucede que, en el acto creador, el primer sorprendido es el artista quien, creando, se ha encontrado a sí mismo. Mas Peinado no cree en el hallazgo, en la espontaneidad pura, automática, sino tan sólo en el trabajo como auténtica búsqueda de nuestro propio ser. ¿Acaso esta poética, estas declaraciones de principios, extraídas del simple hatijo coloquial, son leña para echar al fuego de las postulaciones surrealistas? El surrealista sufre el mundo pero, queriéndolo cambiar, lo toma **desde fuera**, lo trastoca, desequilibra su sintaxis, lo destripa para exponerlo luego a la vergüenza de las conciencias de su época. Peinado sufre el mundo; en ese sufrimiento y en su concienciación moral es en donde coinciden expresionismo y surrealismo. Peinado sufre el mundo, pero lo sufre **desde dentro** y, en un proceso inverso, procura recomponerlo desde dentro, desde dentro del sueño y la emoción, desde dentro del patetismo y la ternura. En un óleo suyo (*La huida*, 1975, 75 x 65 cms.), que bien podría ser autorretrato del artista, se observa cómo el ojo concita hacia su cuenca todos los negros rayos de un mundo pavoroso y tremante. Peinado sufre el mundo, lo contempla callado y dolorido: la facultad de la visión es, para él, un potro de tormento. Se nos antoja imaginar que las analogías de su espíritu deberían buscarse en un niño sensible y asustado, contemplador involuntario de un Universo brujeril, perverso, inextricable y misterioso, de interminables maquinaciones viscerales, de viscosas conjuraciones infinitas. Su ojo silencioso así lo ve y, luego, por una laborterapia instintiva, lo **repinta**, lo configura, lo denuncia, para arrojarlo luego por una cuenca abierta, desahogada y liberada de esa visión infame que le mancha y le enferma. El propio artista nos ha dicho, con una sinceridad más que diáfana: "En aquella destrucción-construcción de imágenes y formas, encuentro algo que me consuela".

Hemos entrado ya, por propia boca del pintor, en ese hálito expresionista que configura o que provoca sus **formalizaciones** surrealistas. En sus procesos creadores, descoyuntantes, taxonómicos y recomponedores queremos observar un mecanismo emocional (ira de niño despechado que rompe su enigmático juguete), por encima de cualquier mecanismo sintáctico/estilístico enraizado en el crear surrealista.

Quienes contemplen las obras de Peinado, tal vez se sientan inclinados a pensar en su **cocina**. Cierto es que este artista nos muestra un mundo formalmente complejo y laborioso, pero no existe en él **cocina**, si por ésta se entiende un trabajar desde **supuestos virtuosistas**, con el fin de obtener brillantes resultados. Para Peinado, la elaboración es espontánea y sincrónica con los procesos creadores **in mente**. El concepto de la elaboración sólo es aceptable si se estima, no peyorativamente, sino como una herencia de cultura y de estética que, todos los que trabajan en el arte, llevan consigo irremediabilmente. Si se observan las tensiones formales de su obra, podrá pensarse fácilmente que, en Peinado, la técnica se origina desde el sufrimiento, o desde la inconformidad interior. No se deja el artista dominar por su cuadro, sino que lucha



LA HUIDA.

siempre por llevar hasta él toda su carga emocional y toda su visión de la existencia que, interiorizadas, soportadas, sufridas, le testimonian luego como un hombre **contemporáneamente** herido por el dolor oscuro y sus asuntos. No olvidaremos nunca que Peinado nos dijo: "Tan sólo me interesa la pintura parida del interior sufrimiento". En sus últimos lienzos, el artista evidencia una transformación muy sintomática, un apartarse paulatinamente de ciertas formas surrealistas que, tal vez, algunos considerasen inherentes. Las instrumentaciones surrealistas de ese tal personal expresionismo ni quitan ni ponen luz al eminente brillo de esta buena pintura de Peinado.

RAFAEL SOTO VERGES

XV SEMANA DE MUSICA RELIGIOSA EN CUENCA

Es fácil aplicar al número quince un sentido metafórico, según el cual coincidiría con una edad peligrosa. Sin embargo, tratándose de festivales de música, de volúmenes de una enciclopedia o de ediciones del "Quijote", tal número sólo tiene, como sus próximos parientes el catorce y el dieciséis, un solo valor: el de la permanencia. Permanencia en el esfuerzo y en el consiguiente éxito, que son garantía de segura continuidad.

Si hay algún festival musical en España que no necesita revisión es la anual Semana de Música Religiosa en

Cuenca. Su carácter monográfico está plenamente justificado por la fecha en que se celebra, la Semana Santa; cumple una determinada y específica misión artística; a través de su historia se ha demostrado una flexibilidad de criterio que permite ir desde lo litúrgico hasta la obra de inspiración religiosa; por fin tiene en su haber un real enriquecimiento de la música española de carácter sacro. Ciertamente es que algunas veces podría haberse mejorado el aspecto interpretativo, pero aquí nos encontramos con las dificultades económicas y las de los días libres. En fin,

me parece que la Semana de Música Religiosa en Cuenca es un hecho cultural del que puede sentirse orgulloso su director técnico, Antonio Iglesias.

Este año, la semana número quince ha comenzado con un pregón conferencia a cargo de Miguel Alonso, que ha aclarado el concepto de música religiosa en estos festivales. Los conciertos se han celebrado en sus tradicionales escenarios: antigua iglesia de San Miguel e iglesia de los padres paúles, más la preciosa iglesia románica de Arcas, que de nuevo se ha reservado para la clausura, en el Domingo de Resurrección.

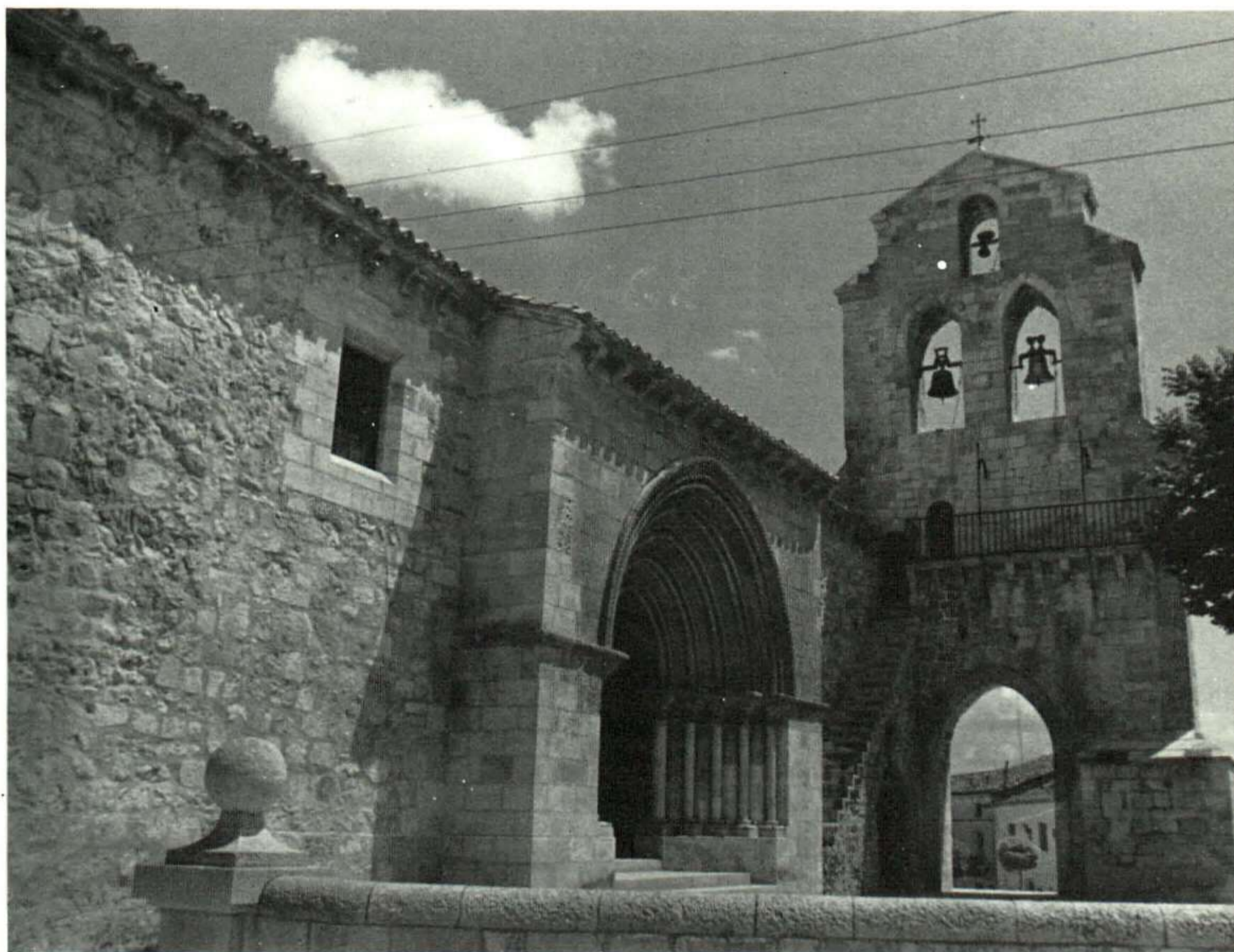
Repasamos brevemente el contenido de la Semana correspondiente a este año. El primer día, The Ambrosian Singers, bajo la dirección de John McCarthy, ofrecieron un pequeño panorama de variada polifonía religiosa inglesa y después una selección de música para la Semana Santa, clasificada en los distintos días que la forman. Desde el canto llano a nuestro Tomás Luis de Victoria, pasando por las páginas geniales y personalísimas de Carlo Gesualdo, príncipe de Venosa, sin que faltasen aquí también algunas páginas británicas.

La música para dos pianos es abundante en la Historia y poco frecuentada. El dúo que forman la bilbaína Begoña Uriarte y su esposo, el alemán Karl Hermann Mrongovius, tiene calidad internacional reconocida, como lo demuestran sus excelentes discos. Uno de ellos recoge las "Visiones del Amén", obra impresionante de Olivier Messiaen, que fue interpretada junto a la "Sonata para dos pianos" de Paul Hindemith, cuyo subtítulo justifica la inclusión.

Muy bello fue el concierto que

IGLESIA DE SAN MIGUEL.





IGLESIA DE ARCAS.

Eduardo Cifré dirigió al meritorio Orfeón Universitario de Valencia y a la Orquesta Municipal de la ciudad levantina. Comenzó con las "Letanias al Santísimo" de Juan Bautista Comes, uno de los músicos más interesantes del siglo XVII español. Seguía el "Magnificat" de Pergolese, con su particular equilibrio, y la "Misa en si bemol", llamada "Harmoniemesse", obra luminosa y brillante del gran Haydn que cantó a la Divinidad con el mismo lenguaje que utilizara siempre, quizá por la razón de que su inspiración llegaba, en cualquier momento, de las alturas. Fueron solistas Carmen Bustamante, Enid Hartle, Julián Molina y Jesús Zazo.

Odón Alonso dirigió su Orquesta Sinfónica de RTVE, con el Coro del que es titular Alberto Blancafort. Ambas agrupaciones mostraron la flexibilidad de sus matices bajo la batuta del maestro, que ofreció dos breves muestras de Manuel de Falla, "Fanfarria" y "Tamtum ergo", muy justamente sacadas del olvido. Otro emotivo recuerdo se dedicó a Oscar Esplá, precisa-

mente con una obra escrita para Cuenca, el "Salmo 129 (De profundis)". Este es el Esplá más austero y espiritual. En la segunda parte se interpretó el rico y vario "Stabat Mater" de Alessandro Scarlatti. En las obras de Esplá y Scarlatti intervinieron con acierto los solistas Marian Orán, You-Chi, Mariana Yu, Manuel Cid y Julio Catania.

Grupos de Cámara de la Orquesta Filarmónica de Madrid y el Coro Nacional de España, preparado éste por Miguel Roa, actuaron a las órdenes de Isidoro García Polo. Unas evocadoras páginas de Giovanni Gabrieli dieron paso a la obra encargo de la Semana, "Apocalipsis", de Tomás Marco, con el propio autor como narrador. En otro lugar de la revista se juzga esta nueva obra de Marco, músico prolífico por la seguridad de su escritura, que sabe adaptar su lenguaje a los más diversos motivos de inspiración, demostrando siempre la posibilidad de una variedad dentro de un camino bien marcado. Los comentarios del público a este nuevo subrayado sono-

ro de las visiones de San Juan, demuestran el éxito. Es sabido que en la Semana de Cuenca no se aplaude. Dos "Cantatas" de Juan Sebastián Bach completaron el programa, con la voz cristalina de Ana Higuera como protagonista. Merecida es la mención de los solistas instrumentales: el oboe Angel Beriain, el violín Wladimiro Martín y el viola Emilio Matéu.

En Arcas cerró la Semana la Capilla Musical del Seminario de Estudios de la Música Antigua, bajo la dirección de Angel Botia, un auténtico especialista en los viejos géneros vocales. Si fue especialmente interesante la primera parte, con polifonía religiosa medieval, resultó también muy bella la segunda, con páginas de los siglos XV y XVI. La interpretación del SEMA se distingue por un acertado planteamiento de las partes vocales e instrumentales.

Las Semanas de Cuenca siguen su camino de éxitos y desde aquí brindamos nuevamente nuestro aplauso.

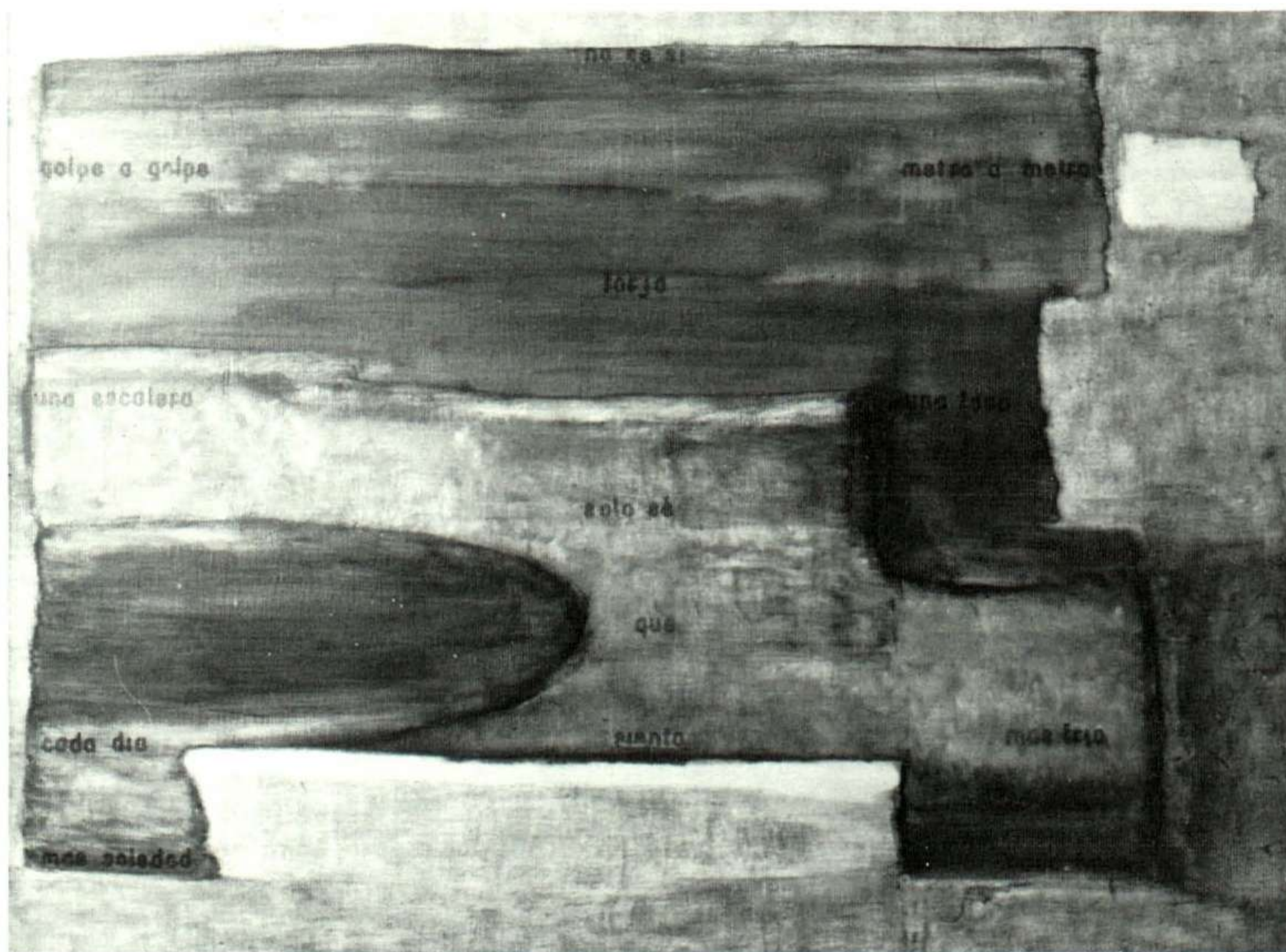
CARLOS GOMEZ AMAT

LA XI BIENAL DE ALEJANDRIA

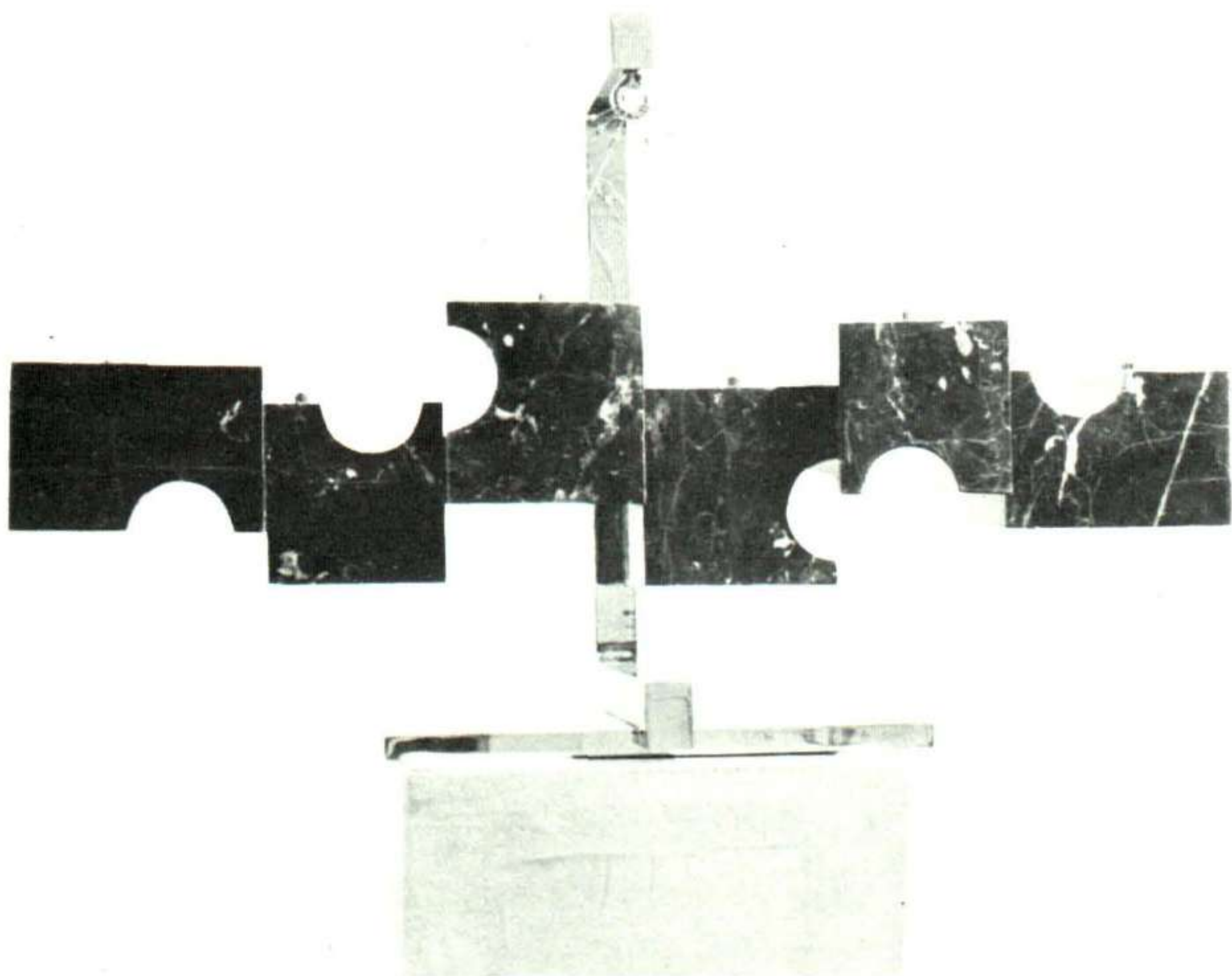
Acaba de clausurarse la undécima edición de la Bienal de Alejandría, que abrió sus puertas el pasado mes de enero en el marco ya tradicional del Museo de Bellas Artes de la famosa ciudad egipcia y que este año se ha visto concurrida por diez participantes nacionales —además de la oficial de la República Árabe de Egipto— de países ribereños del Mediterráneo: Argelia, España, Francia, Grecia, Italia, Libia, Palestina, Túnez, Turquía y Yugoslavia. Asistencia masiva que llenó a tope las salas del citado museo y dio la medida de la aceptación general y la madurez alcanzadas por este certamen, convertido ya en cita obligada y encrucijada de confrontación para el arte de los países mediterráneos. Once ediciones felizmente realizadas —desde que iniciara su andadura en el año 1955, bajo los auspicios del entonces gobernador de

Alejandría y hoy presidente de los Jurados de la Bienal, Hussein Sobhi— constituyen un buen palmarés para este certamen que cumple a la perfección su papel informativo —antes que competitivo— y ha contribuido al lanzamiento internacional de no pocos artistas que hoy gozan de fama y prestigio.

Por lo que a España se refiere, nuestra participación ha ocupado siempre un lugar relevante dentro de la Bienal. Bien lo acreditan los sucesivos premios obtenidos en las sucesivas ediciones y la medalla de oro —única concedida en toda la historia de la Bienal— recibida en la décima edición en mérito a ser el país mediterráneo que mayor número de primeros premios había ganado en este certamen. Certamen —dicho sea de paso— que nuestro país fue el primero también en aceptar y apoyar desde el momento mismo en que se



CARMEN CULLEN.



FELICIANO

proyectó. Y este mérito corresponde por igual a los artistas participantes que prestaron sus obras con generosidad y prescindieron de ellas durante largos períodos de tiempo, a los diferentes comisarios encargados de seleccionar las diferentes participaciones —Vicente Aguilera Cerni, Luis González-Robles, Miguel Rodríguez Acosta, Ceferino Moreno, entre los que recordamos ahora...— y a la Dirección General del Ministerio de Asuntos Exteriores, bajo cuyos auspicios se realiza la participación española en esta y en cuantas Bienales tienen carácter oficial.

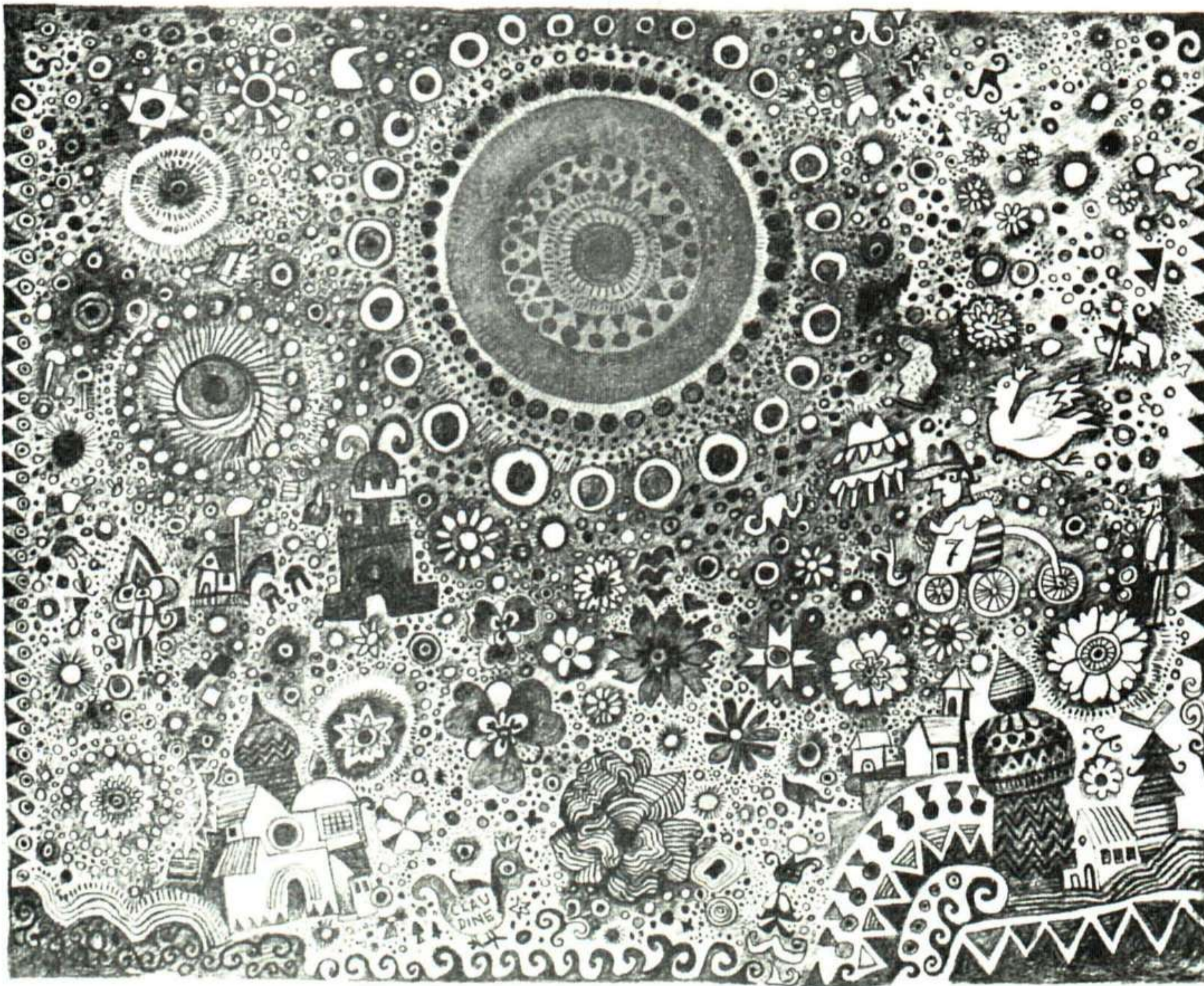
Este año, la participación española se había conformado según el mismo criterio seguido en la edición anterior: seleccionar muy pocos artistas, pero que éstos concurrieran con una obra abundante y suficientemente representativa de su actividad. Agrupados de una forma coherente y dentro de unas tendencias cuyo denominador común fuera la rigurosa actualidad. Ya en la décima edición de la Bienal, donde el arte español obtuvo el reconocimiento más completo en toda la historia del certamen, nuestra participación giraba en torno a tendencias polarizadas entre la nueva figuración y el nuevo realismo. En la presente edición se ha querido insistir en ese fenómeno tan característico del arte de nuestro tiempo como es la inquietud existente en torno al problema de la realidad y sus nuevas posibilidades de expresión plástica.

Más allá de la nueva figuración, del hiperrealismo o del llamado realismo mágico, surgen a diario corrientes nuevas que luchan por buscar nuevas formas expresivas en el mundo de lo real. Formas y experiencias, sistemas de signos, códigos y lenguajes que gi-

ran, por vía de ensayo, en torno al más viejo problema que tiene planteado el arte desde el comienzo de su propia historia: la valoración, interpretación y expresión de la realidad. Por eso, a la hora de conformar la participación española en esta XI Bienal se ha querido mostrar alguna de esas experiencias y presentar la obra de un grupo de artistas cuyo trabajo entrañara, de alguna manera, una aportación inédita a este viejo problema de lo real, entendido en sus más amplias y variadas acepciones.

Así vemos cómo Juan Ignacio de Blas propone un lenguaje esencialmente comunicativo, apoyado sobre elementos tan primigenios como son la materia y el signo. En un grafismo ancestral donde la propia figura humana, apenas modulada, se repite de forma cadenciosa hasta crear toda una red de ritmos y melodías. Por su parte, Luis Delacámara se sumerge en una especie de figuración analítica, que se centra en la ordenación selectiva de la realidad y parte siempre —en su labor de síntesis— de un factor humano, integrado en un ambiente concreto y rodeado de las cosas que forman su mundo circunstancial.

Carmen Cullén, equidistante entre la figuración y la abstracción, no circunscribe su indagación a una sola vertiente de la realidad, sino que ha ideado su propio lenguaje —signos y palabras—, susceptible de una lectura polivalente. Donde palabras y guarismos se inscriben sobre la superficie-color y dan lugar a verdaderos cuadros-poema, en una insólita y curiosa dimensión semántica del color. Por otra parte, la novedad de la aproximación que intenta Juan Bordes cruza el límite de lo surreal y se proyecta en una do-



JUAN ROMERO.

ble realidad pictórica y escultórica. Entendida la escultura como fase previa y antecedente inmediato de la pintura, en un juego de interrelaciones mutuas cuyas formas blanquecinas y humanoides rozan, como decimos, el límite de los sueños y funden en una misma cosa, como alguien ha escrito, lo que de "eros" y "thanatos" encierra la propia naturaleza humana.

En los dibujos simples y primarios de Pilar Coomonte se encierra el mundo feliz que alumbra la desbordante fantasía de su autora. Dibujos lineales, transparentes y mágicos, llenos de reminiscencias simbólicas, que entran de lleno en el mundo de la llamada figuración fantástica. Igual de feliz es el mundo de formas y de colores, de sueños más que de vivencias, plasmado en los grabados del pintor sevillano Juan Romero. Donde el mundo de lo onírico se entremezcla con las referencias reales, donde todo se transforma por obra y gracia de unos colores, de unos signos, de unos guarismos mágicos y narrativos a la vez. En un cosmos irreal y posible, con miles de seres, de cosas y de elementos.

Contrapunto de esta selección fue el espíritu racionalista, la disciplina y el sentido del rigor que conforman la obra escultórica de Feliciano. Módulos geométricos y multiformes, integrados en el espacio mediante un complicado juego de tensiones dinámicas.

Suspendidos por cables, protagonistas de un equilibrio que unas veces les lleva a caer por la simple fuerza de la gravedad y otras, desafiando esa misma fuerza, dirige sus tensiones en direcciones contrapuestas. Hacia una actitud de síntesis donde se funde la esencia expresionista de sus primeras obras con el espíritu racionalista adquirido en años posteriores.

En el aspecto competitivo —quizá el menos interesante de la Bial—, los resultados fueron positivos. Máxime si, aceptando la dialéctica de la propia competición, se tiene en cuenta que en la edición anterior la selección española había copado los premios y recibido galardones en pintura —con el Gran Premio—, escultura y grabado, lo cual mermaba en cierta manera sus "posibilidades". Pero no fue obstáculo para que obtuviera el primer Premio de Escultura con la obra de Feliciano y el segundo de Grabado con la obra de Juan Romero. El pintor griego Vasilis Kelaidis, en una obra poética de raíz surrealista, obtuvo el primer Premio de Pintura y Turquía el Primero de Grabado. Para Francia fue el único Premio de Dibujo y quizá Italia, que había realizado un gran esfuerzo de montaje y selección, fuera la gran postergada de la Bial con un Premio de Estimación que valoraba el conjunto de la obra presentada.

JOSE MARIA BALLESTER

PREMIOS OBTENIDOS POR ARTISTAS ESPAÑOLES EN LA BIENAL DE ALEJANDRIA

I BIENAL. AÑO 1955

PRIMER PREMIO DE PINTURA: ALVARO DELGADO.

TERCER PREMIO DE PINTURA: LUIS FEITO.

II BIENAL. AÑO 1957

PRIMER PREMIO DE ESCULTURA: EUDALDO SERRA.

SEGUNDO PREMIO DE PINTURA: MAXIMO DE PABLO.

III BIENAL. AÑO 1959

PRIMER PREMIO DE ESCULTURA: FRANCISCO TORRES MONSO.

SEGUNDO PREMIO DE PINTURA: JOSE VENTO.

IV BIENAL. AÑO 1961

PRIMER PREMIO DE PINTURA: JUAN BROSTAT.

V BIENAL. AÑO 1963

PRIMER PREMIO DE PINTURA: MANUEL LOPEZ VILLASEÑOR.

PRIMER PREMIO DE ESCULTURA: VENANCIO BLANCO.

VI BIENAL. AÑO 1965

PRIMER PREMIO DE PINTURA: LUIS GARCIA OCHOA.

SEGUNDO PREMIO DE GRABADO: ANTONIO ZARCO.

VII BIENAL. AÑO 1968

GRAN PREMIO DE PINTURA: JOSE BARCELO.

SEGUNDO PREMIO DE GRABADO: ADOLFO BARTOLOME.

VIII BIENAL. AÑO 1970

PRIMER PREMIO DE PINTURA: FRANCISCO ECHAUZ.

SEGUNDO PREMIO DE ESCULTURA: ELENA ALVAREZ LAVERON.

IX BIENAL. AÑO 1972

PRIMER PREMIO DE PINTURA: JOSE LUIS VERDES.

PREMIO ESPECIAL ADQUISICION DE OBRA: JOSE IRANZO "ANZO".

X BIENAL. AÑO 1974

MEDALLA DE ORO CONMEMORATIVA DE LA X EDICION A ESPAÑA POR SER EL PAIS QUE OBTUVO MAYOR NUMERO DE PRIMEROS PREMIOS DURANTE LAS DIEZ EDICIONES DE LA BIENAL.

PRIMER PREMIO DE PINTURA: JUAN GOMILA.

SEGUNDO PREMIO DE ESCULTURA: RAMON MURIEDAS.

SEGUNDO PREMIO DE GRABADO: ROSA BIADIU.

XI BIENAL. AÑO 1976

PRIMER PREMIO DE ESCULTURA: FELICIANO HERNANDEZ.

SEGUNDO PREMIO DE GRABADO: JUAN ROMERO.

PARTICIPACION ESPAÑOLA EN LA XI BIENAL DE ALEJANDRIA. EXPOSICION ORGANIZADA POR LA DIRECCION GENERAL DE RELACIONES CULTURALES DEL MINISTERIO DE ASUNTOS EXTERIORES

COMISARIO

JOSE MARIA BALLESTER
ARTISTAS PARTICIPANTES

PINTURA

JUAN IGNACIO DE BLAS
CARMEN CULLEN
LUIS DELACAMARA

PINTURA Y ESCULTURA

JUAN BORDES

ESCULTURA

FELICIANO

DIBUJO

PILAR DE COOMONTE

GRABADO

JUAN ROMERO

WILL FABER

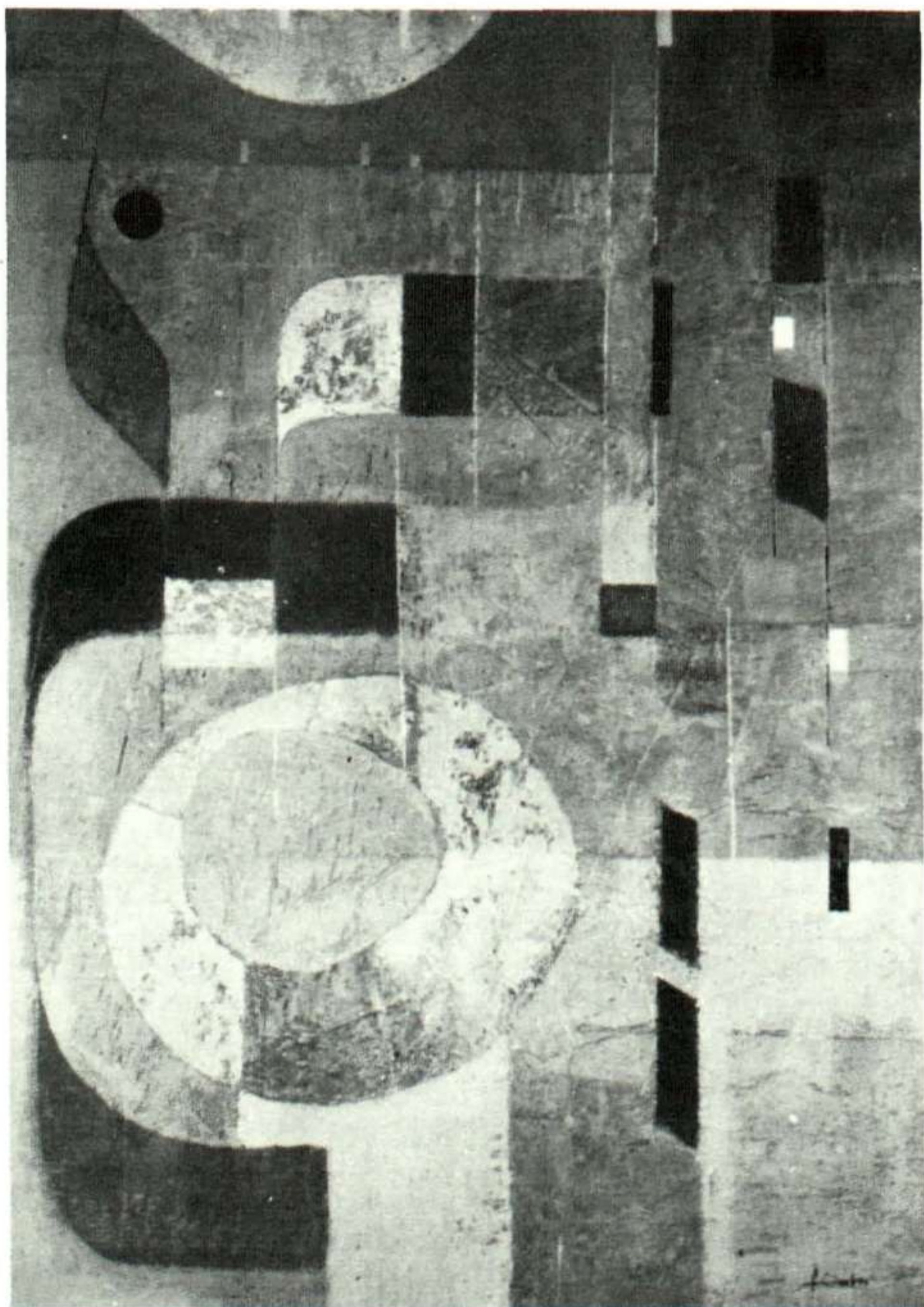
La reciente exposición de Will Faber en la galería Arte Horizonte, de Madrid, nos ha puesto en contacto una vez más con esa sutileza exquisita de color y de forma, de sugerencias oníricas y de entrega total a un quehacer que constituyen una de las más perdurables características del maestro hispano-alemán desde los días aurorales de su exposición berlinesa de 1923.

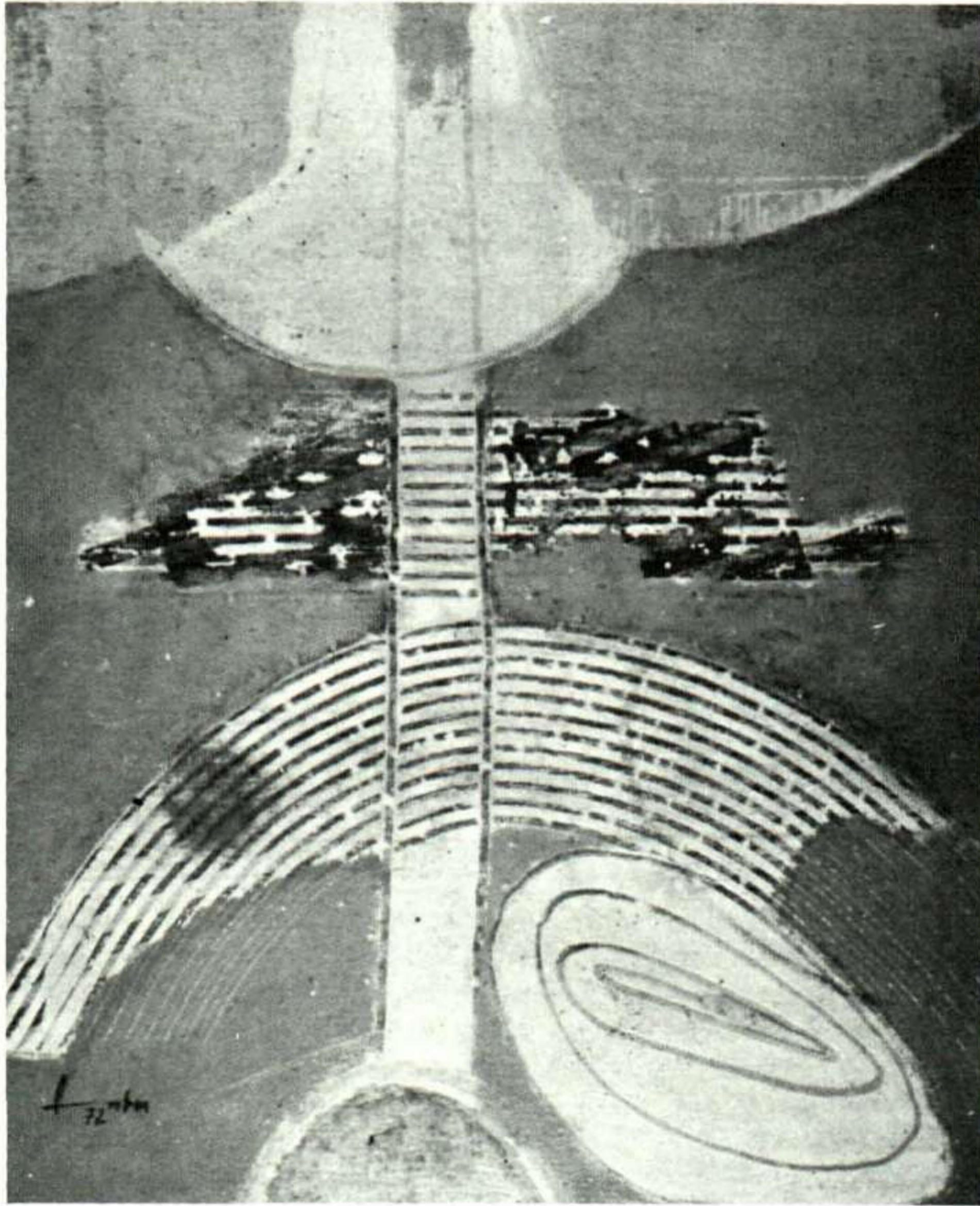
Coincide esta nueva muestra española con los tres cuartos de siglo de vida de Will Faber. Se trata de una vida consagrada a su familia y a su arte y que tiene ya mucho más de española que de alemana. Faber nació en Saarbrücken en 1901, pero reside en Barcelona desde 1932 y es allí en donde ha pintado la mayor parte de sus obras. Su momento actual es abstracto,

pero hay en su obra una tal unidad de expresión que resulta literalmente imposible encararse con ninguno de sus momentos sin descubrir en él la huella o el espíritu de todos cuantos le precedieron.

Surrealista en sus orígenes, lo era con una gracilidad alada en la que contaban más la levedad del signo y la sutileza del espacio inventado que la sugerencia onírica propiamente dicha. Atravesó luego un intermedio ponderadamente expresionista, pero se convirtió con rapidez en un inventor de formas que aportaba a la problemática pictórica de la escuela de Barcelona algo todavía más importante: un extraño, emocionado e inconfundible color luminiscente que fue aportación simultánea y conjunta suya y de Tharrats. Formas ardientes o frías, en las que la luminiscencia poco tenía que ver con la gama, destellaban desde sus azules y sus rojos o se agarraban a sus amarillos levemente erosionados. Fue aquélla una época en la que reticuló a menudo los campos cromáticos —hay algunas obras inspiradas en el espíritu de las ahora comentadas en la exposición que ha originado esta nota—. Hay también superformas que llenan la casi totalidad del campo cromático y que crean un juego ambiguo de avances y superposiciones. La luminiscencia del color perdura, pero es obligatorio tener en cuenta que para Faber ha sido en todo momento (y lo es todavía hoy) un camino, pero no un encuentro definitivo. Eso en Occidente les está reservado casi exclusivamente a los místicos, en especial a los desasidamente desorbitados, que tanto abundan en su propio pueblo o a los que en España han bebido en el extremo contrario, en unas fuentes islámicas que hacen que San Juan de la Cruz sea para nosotros un hijo espiritual del divino Al-Farid.

Faber es un hombre de carne y hueso que se contenta con ser bueno, serio y honrado. No aspira en su modestia a que sus obras sean un reflejo bizantinizante de la luz increada. Le basta con que sean reflejo fiel de una de las facetas de la evolución de Occidente en el momento en que las crea. Lo que sucede es que nuestra época es, entre nosotros, tanto más compleja que cualquiera de las que la han precedido. Tan válido y tan europeo de nuestro siglo es, por tanto, elegir la denuncia o desmelenarse en un gestualismo de colores sombríos y materia deshinchada en colgajos, como conseguir que los niños que contemplan la propia obra se extasíen ante un mural —el que hizo Faber para los Hogares Mundet— y lo bauticen, a causa de la ponderación equilibrada de sus formas, de la riqueza variadísima de sus texturas y de la armonía ilumi-





nada de su color, con el nombre insustituible de "El muro de la alegría".

Los niños aciertan muy a menudo. Son arbitrarios, pero parecen carecer de prejuicios. No suelen entender, por fortuna, de arte, pero pueden vivirlo. No conocen tampoco los escalafones del marchandismo, pero saben descubrir por instinto lo que es verdad y lo que suena a oropel. Cuando ponen un mote, suele ser despiadado. Cuando eligen un nombre para algo que admiran, suelen hacerlo con clarividencia instintiva. Ellos bautizaron al muro de la alegría y definieron de paso la pintura de Faber. La misión de la misma es ésa precisamente: aportar un poco de alegría y de comprensión, unas gotas también de resignación ante lo inevitable y mucha ternura viril. Una ternura de raigambre germánica que no pone jamás en peligro su autoexigencia de calidad. En su muestra en la galería Arte Horizonte todo eso existía y alcanzaba uno de esos momentos de equilibrio que le están reservados a la total madurez. Faber derrocha más alegría que nunca y es más que nunca inefable y libérrimo en su dominio del ritmo, en su signografía y en su ordenación contrapesada, cantarina y saltante. Lo es siempre dentro de un orden de la sensibilidad, que es también un orden de la razón. De la orteguiana razón vital, no el de la teórica.

Este último lo ha superado hace tiempo y acabó así de hacerse uno con su pintura y convertirse verdaderamente en él mismo.

CARLOS AREÁN

EXPOSICIONES EN MADRID

Comenzamos nuestra crónica de exposiciones en Madrid con la muestra de una artista de noventa y seis años: Minnie Getman Horton, norteamericana. Su primera exposición, para más señas, presentada en sala Cellini. Un colorido acorde, un dibujo de trazo esquemático reforzado con certeras manchas que dan prueba de sensibilidad y buen gusto. Una muestra de vocación tardía, pues aunque no haya empezado ahora a pintar, sino que lleva años de dedicación y estudios, éstos comenzaron en 1953, cuando se retiró con su familia a vivir en una colonia de artistas al Sur del Estado de Indiana. Desde el sesenta y uno vive en Madrid, donde ha dado clases de dibujo y pintura con Alvaro Delgado.

La galería Aele-Puigcerdá presentó una muestra de Rafael Baixeras, un artista cargado de datos intelectuales, propuesto y comprometido con la originalidad, desconocida a veces, que produce la consideración de interrogantes y preguntas que el artista se formula y que pretende darle plasticidad sin hacer caso de técnicas ni condicionantes tradicionales. Ruptura, novedad, sinceridad, aun dentro de la incertidumbre de los resultados, es lo que Baixeras nos muestra. Sabe bien del contenido espacial de su obra y conoce también lo que puede hacer y de dónde desea partir. Lo explica en unos textos que son más propicios al entendimiento del espectador. Considera su obra como un problema de construcción, ya que el fenómeno plástico se le presenta como algo infinito, inquieto, temporal, cuando no evanescente, y la materia —sigue afirmando— puede existir como algo independiente de la inercia encerrada en un plano. La obra —creemos— está en consonancia con el contenido de los textos presentados por el artista, en los que define, con claridad, los orígenes mentales de los que se nutre, como temas, su obra.

Vicente Mateo presentó en Toisón una colección de cuadros en los que se advierte un cambio más llamativo que real, nada preciso por otra parte en este ejemplo. Vicente Mateo es un hombre que lleva tiempo trabajando e investigando en la pintura de materia y en el sentido espacial. El cromatismo es otro punto sobre el que se asienta su investigación creativa en busca de emociones y sensaciones. Los fondos negros y el cromatismo vivo de unos colores mezclados en la paleta primero y en el soporte después, al configurar las masas compositivas, encuentran en este instante en la obra de Vicente Mateo una serie de dibujos más concretos. La misma técnica al servicio de una más visible figuración en la serie de gatos y otros animales, en los que cabe destacar esos puntos centrales, en torno a los cuales gira el cromatismo aéreo de su pintura.

Otro artista, Pedro Picó, presentó en galería Kreisler una colección de cuadros en donde el sentido simbólico sobresale en

cada tema. Los temas son objetos, rincones habituales, escenarios que nos son familiares, realizados con fidelidad lineal, en cuyas realizaciones, sin embargo, cuenta mucho el símbolo. Las máquinas, los útiles, están ahí, fielmente presentes, con cuidada perspectiva, como amenazantes, más como enemigos de una libertad que como colaboradores del vivir humano. Picó se muestra algo surrealista en algunas muestras, la linealidad y los estudios de perspectiva le sitúan siempre cerca de esa visión.

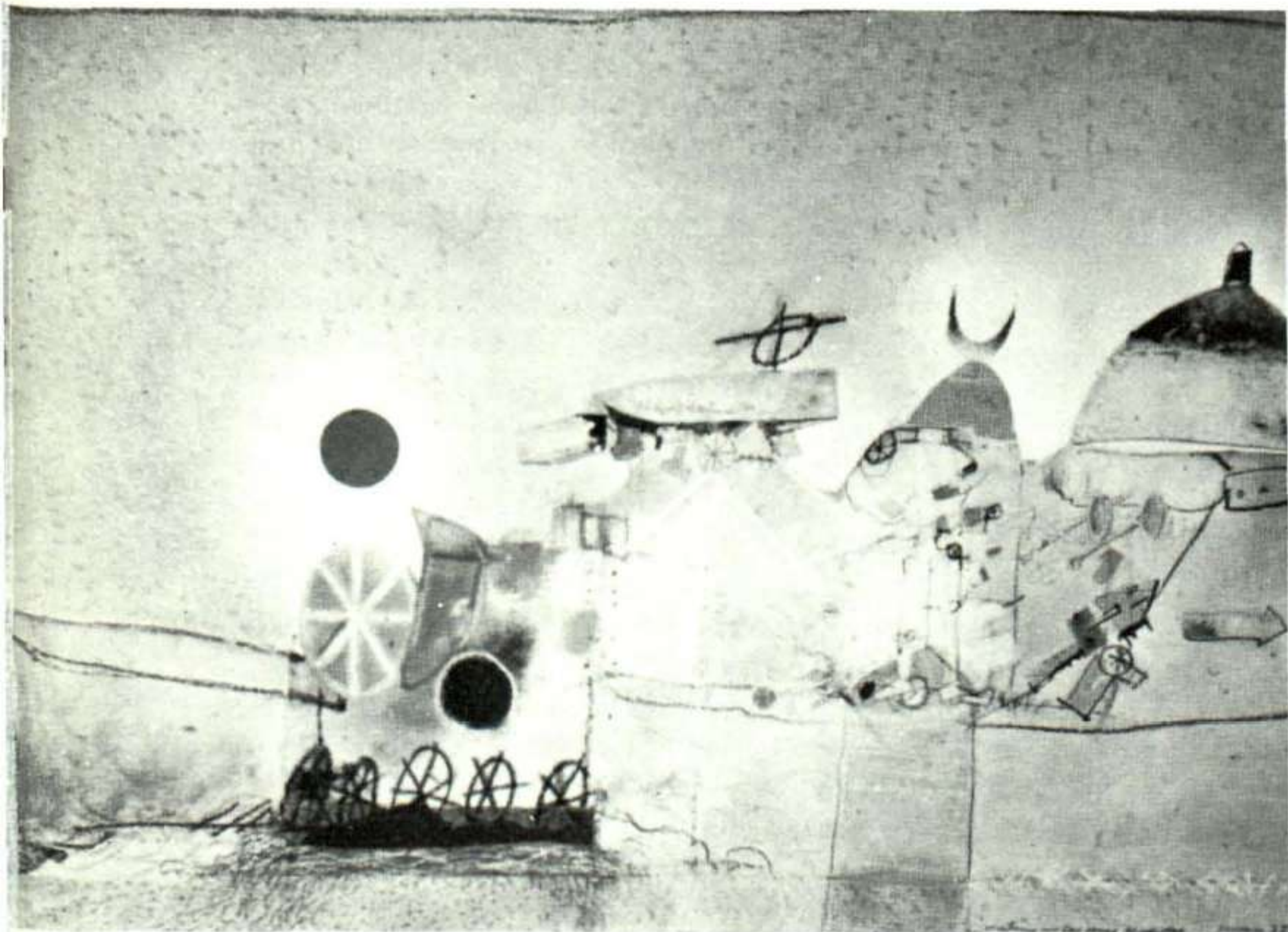
Moreno Navarro, pintor de campos, de tierras y de tipos populares, nos presentó en Eureka una colección de su obra más reciente. Dominio técnico, dibujo bien construido y estudio de las luces y de los datos gráficos populares, se encuentran en los cuadros de este artista manejados con maestría. El colorido de Moreno Navarro es un colorido peculiar, pues el artista gusta de mezclar los colores en la paleta en busca de tonalidades intermedias entre un color y otro, en busca de matices cromáticos exclusivos.

Hay un gran contenido fantástico y dominio técnico en la obra que el artista Glyn Jones nos presentó en la galería Foro. Manchas de color perfiladas con un dibujo interesante crean escenas, cuadros de contenido etéreo. La decoración, que no es escasa en la obra de este artista, se encuentra muy superada por méritos más elevados de composición, cromatismo y simbologías. Una obra en donde se entremezclan estos tres valores sin que necesariamente ninguno de ellos se proponga sobrepasar a otro en importancia, en dedicación y en interés.

Dos hermanos, Eloy y Joaquín Amestoy, presentaron su obra fotográfica en la galería de Luis. Se trata de su primera muestra pública, tal vez porque la fotografía, por esas causas inexplicables que imponen criterios casi herméticos, no se presenta en su aspecto artístico con la frecuencia ni la dignidad que cada vez con más acento reclama. Sin duda, los hermanos Amestoy se plantean el problema estético-plástico desde un plano intelectual de categoría, que ven en nuestro entorno una serie de imá-

MORENO NAVARRO.





ANTONIO LORENZO

genes que pasan y dejan en nosotros un sello, en forma de recuerdo gráfico, en forma de recuerdos sentimentales..., etc. La posibilidad de presentar el cúmulo de esas imágenes en una instantánea transformada de la realidad vista, pero que sigue siendo realidad vivida, de unas sensaciones, de unos recuerdos, es lo que justifica sus trabajos, muy certeros y de gran interés, que, sin duda alguna, proporcionarán a estos artistas gran éxito.

Las colectivas están a la orden del día por motivos varios, algunos dignos, motivos que se proponen difundir el arte de nuestros días con toda su riqueza y variedad; otros, menos dignos; podríamos contar los casos improvisados en los que sólo interesa llenar una fecha vacía por fallo de otra exposición o dar una nueva oportunidad a los expositores de una galería. Las colectivas, generalmente, no nos convencen demasiado, a no ser un caso como el que presenta, afrontando todas las críticas posibles, la galería Theo, que a lo largo de temporadas enteras se entrega a la exhibición de colectivas bajo aspectos y agrupamientos bien hechos que son motivo de exhibición de lo mejor del arte actual. En esta ocasión presentó una muestra bajo el título "Gran formato". Dieciséis firmas pertenecientes al arte de este siglo: Bacon (1909), Beaudin (1895), Botero (1932), Fraile (1930), Genovés (1930), Gleizes (1881-1953), Kacere, Mampaso (1924), Matta (1911), Michavilla (1926), Mignoni (1929), Miró (1893), Navarro (1931), Rothko (1903), Tápies (1923) y Vasarely (1908). Una muestra, como se ve, muy variada y de altura, a través de la cual cualquiera podría (en el caso de que no contase con más datos que el de la exposición) formarse una idea exacta de la variedad y de las modas que corren en la plástica en el siglo XX.

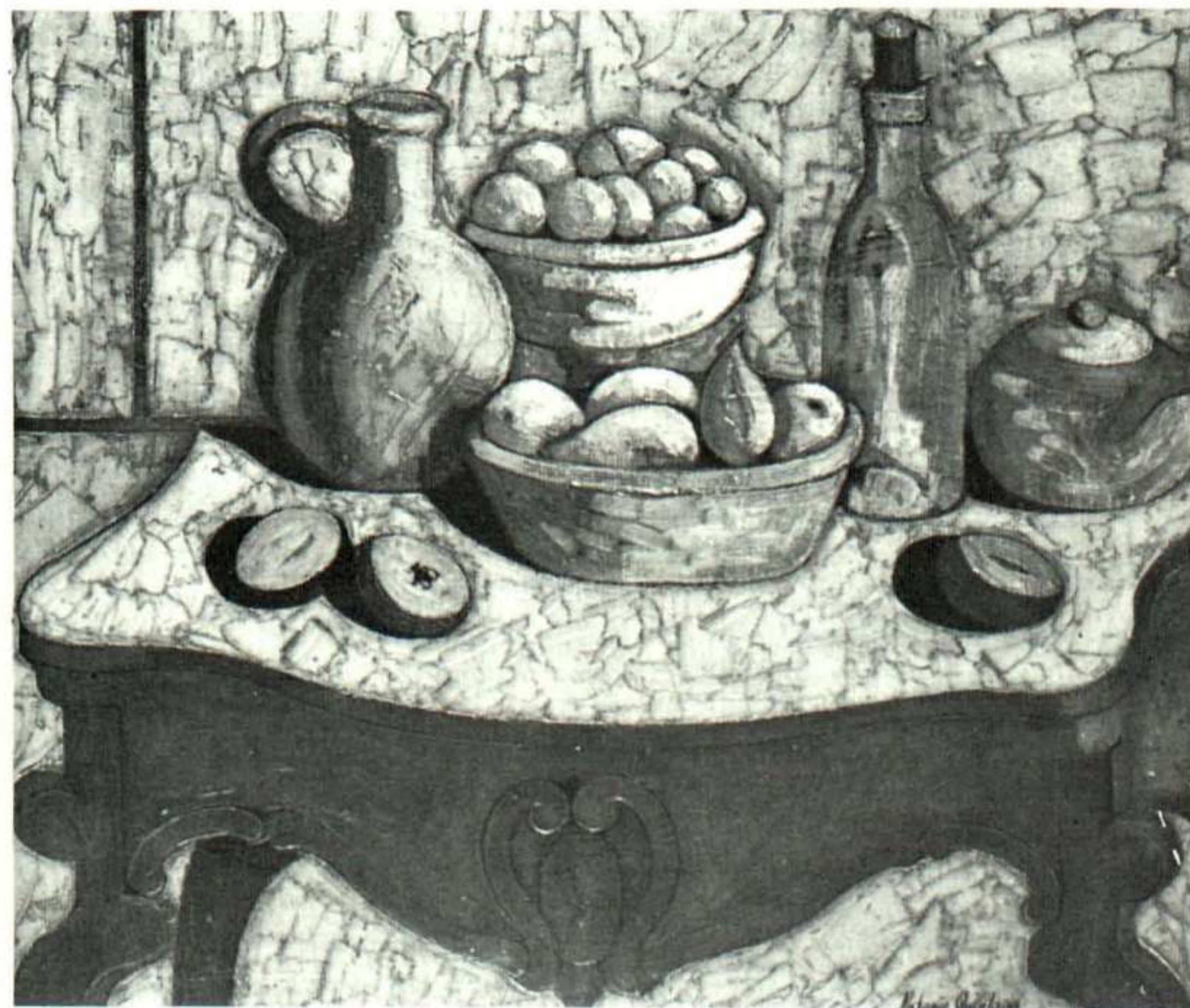
La nueva pancrónica de Antonio Lorenzo se presentó en la galería Kreisler Dos, con acusadas variaciones en lo puramente grafista respecto de su obra anterior. Este momento nuevo de Antonio Lorenzo podríamos verlo como consecuencia, como continuación de esas búsquedas expresivas del mundo de la máquina de la que el hombre no puede evadirse, y en cierto modo le domina, o teme éste que le domine. Naves, artilugios en el espacio amplio, misterioso. Este mundo de sensaciones y misterios se mostró en la obra anterior de Lorenzo más serena, más misteriosa, silente, en escenarios amplísimos, gigantescos. La técnica minuciosamente limpia, definida en trazos y perfiles,

se vuelve ahora menos misteriosa, más improvisada. Hay en esos trazos y objetos elementos nuevos que enriquecen la dialéctica de sus expresiones. Lo que el artista comunica a un entendido espectador es menos ceremonioso, menos irreversible, más cotidiano. Se diría que al misterio del dominio de la máquina sobre el hombre de otra hora existe hoy una consideración de una varia utilización de esas máquinas por el hombre. ¿En bien o para mal? Esa cuestión no está determinada ni tiene el artista que determinarla. El artista, lo que hace ante esta visión es apuntar la serie de oportunidades posibles en escasos trazos enmarañados al modo infantil, un modo que encierra mayores verdades y verdades más serias de lo que creemos todos o casi todos.

El Centro Difusor de Arte Kandinsky presentó dos exposiciones de interés: Molina Cigés y Puig Benlloch. Molina Cigés realiza una pintura cuya temática obsesiva en torno al sexo, en su vertiente triste del complejo de castración, salta a la vista y distrae la atención sobre otros valores que su obra tiene indudablemente. En efecto, el tema es obsesivo: torsos masculinos y a veces femeninos, mutilados, muestran visiblemente esa supeditación del ser humano, esa privación de libertad, de normal comportamiento. Pero dejando a un lado la temática, de indudable interés y escabrosas ramificaciones, hay que destacar en la pintura de este artista su técnica, bien hecha, depurada, donde la composición de formas incompletas nos recuerdan esos mosaicos-"collages". Hay dibujo en los cuadros de Molina Cigés y composición corpórea y cromática. Todo está hecho, los fragmentos de objetos identificables están pintados, no recogidos de la fotografía o de la reproducción gráfica.

El otro caso, el de la exposición de Ramón Puig Benlloch, nos llamó poderosamente la atención. Sigo la marcha y el desarrollo de este artista desde hace años, en que empecé a creer en su arte en serio, con una seriedad que se sale de lo común. La sorpresa en esta ocasión es debida al cambio aparente en lo visible, en lo formal, de sus cuadros. Ramón Puig, al que puede considerarse como uno de los valores más prometedores de la nueva figuración, madura los temas, los vive y se identifica con ellos. Así, al pintar todo, absolutamente todo, no solamente lo

ANTONIO QUINTANA





LUIS MERA.

corpóreo, sino la expresión, el colorido, el espacio, está tratado en función de esa identificación del artista con la humanidad que el tema ha adquirido en su mente, a través de un rico proceso en el que se han fusionado la cultura, la técnica, el temperamento y el sentimiento del pintor. En el momento presente, la obra de Puig Benlloch sorprende a quienes hayan seguido su proceso de desarrollo por la simplificación. Los elementos de los escenarios o de las figuras han sido sabiamente seleccionados, y fruto de esa selección ha sido esa apariencia improvisada, de ejecución rápida. La pincelada, que siempre tuvo fuerza especialísima en la obra del artista, cobra ahora más vigor al definir colores que son elementos de composición con entidad propia e independiente.

José Luis de Dios presentó en galería Arte Horizonte una muestra de su quehacer en el que el pintor sitúa al hombre, al ser humano, envuelto en mil problemas. Esas son las premisas temáticas de José Luis de Dios que le sirven para ejercer en los lienzos esos juegos de luces, de colores envolventes. Cosas, objetos, más que imitados, semejantes o que nos recuerdan a objetos existentes. No se precisa ciertamente ni su identidad ni aun siquiera su utilidad. En cierto modo, ello nos da un testimonio aún más certero del mundo que José Luis de Dios nos quiere presentar y en torno al cual el artista se pronuncia. El hombre, atado, atacado por cosas, objetos, imágenes, pensamientos, problemas que le son consustanciales algunas veces y otras no identifica siquiera, le pasan por delante perturbando su capacidad de concentración. Interesante mundo simbólico el de este artista que cada vez enriquece más, dotándolo de una filosofía más profunda y comprometida.

En esta misma galería Arte Horizonte vimos una interesantísima exposición de Karel Appel, pinturas en su mayoría de la úl-

tima época, aunque no faltasen del todo obras de años atrás. No puede hablarse de una antológica completa porque Appel, como se sabe, es un inquieto artista al que la pintura se le quedó pequeña y así hubo de experimentar en esculturas policromas, cerámica, vidrieras y relieves. La plástica bajo el signo reaccionario a modas y modos imperantes y acaparadores, le interesa al artista. Sus cuadros son como sueños recobrados, plasmados. Colores vivos, tal como salen del tubo, sin demasiadas mezclas en medio de negros que le aíslan y le obligan a la llamada de atención. Influidos por Picasso, Braque y Dubuffet, Karel Appel, junto con Corneille y Nieuwenhuys, fundó en Amsterdam el Grupo Experimental. Corría el año 1948. Al finalizar ese mismo año, el pintor Appel participó también en la constitución del Grupo COBRA junto con Ager Jorn, Corneille y Alechinsky.

Destacamos también las muestras de Paloma Romero, en Fondo de Arte, pintura cargada de materia y dotada de poesía compositiva y cromática. Sus paisajes tienen esa nota creativa y sutil que podríamos llamar interpretación, por encima de la copia. La realidad observada le sirve de base para la captación y exposición de valores coloristas y ambientales.

Pedro Vilarroig expuso en Eureka una colección de cuadros. Dominio técnico de la acuarela, al que nos tiene acostumbrados el artista desde hace muchos años, presentes en esta ocasión en una variedad temática cada vez más amplia, a través de la cual el pintor se plantea y se enfrenta con dificultades mayores. Sus resoluciones le definen y le valoran por sí mismas.

Pro Pac presentó una exposición de grabados portugueses con la colaboración de la Fundación Calouste Gulbenkian y la Fundación Enrique IV de Castilla, y la exposición de Emilia Nadal con sus visiones surrealistas, plenas de espacialismo.

En Rayuela vimos la muestra del pintor argentino Julio Le Parc con sus estudios y trabajos sobre secuencias y progresiones. Le Parc escogió doce colores que parten del amarillo y regresan a él, resumen de posibles variaciones de mezclas cromáticas. Con el color, el artista establece un mismo rigor y tratamiento al que somete las formas. Ha trabajado mucho en equipo y entre artistas de importancia ha difundido las teorías de sus realizaciones. Admirado por unos, combatido por otros, Le Parc ha sabido mantener firmes sus pensamientos. A lo largo de doce años, el artista ha ordenado, revisado y agrandado su obra y sus estudios, dando a su producción formas más comprensibles.

La obra del artista lituano Yona Lotan fue presentada en la

ENRIQUE JOSE



galería Juana Mordó. Una obra fragmentada en piezas, algunas muy pequeñas, piezas de aristas y ángulos cortantes que imprimen una constante en sus composiciones. Esos mosaicos coloristas que son los cuadros de Yona Lotan encuentran una segunda fragmentación a través de líneas de fuerza, siguiendo las cuales es posible establecer una visión continuada, sucesiva, de las distintas partes de las composiciones, lo que permite al espectador ir descubriendo la esencia de los signos representados. La parcelación constante de figuras y grafismos encierra un acento especial hacia el hecho del hombre privado de libertad, que no cuenta con el libre movimiento.

En la pintura que Antonio Quintana presentó en sala Monzón se advierten técnica y elaboración de calidades en primer lugar. El dibujo, las figuras y sus significaciones son lo de menos. Al artista le importa la mancha de color sobre todo. El contorno le es indiferente, aunque escoge siluetas o figuraciones de cuerpos de animales u objetos propios del bodegón a modo de pura coincidencia que cualquier día, en cualquier momento, pudiera el artista abandonar sin que el valor pictórico sufriera merma ni alteración alguna. Hay referencia o recuerdo a la obra de Quirós o a algunas experiencias de Alvarez Ortega.

Destaquemos también la exposición de Luis Mera en Bética. Una pintura construida con el color donde no existen líneas definidas. Sí hay, sin embargo, cuerpos identificables, figuras humanas o útiles de uso corriente, hechos con luces y sombras mediante el manejo y el dominio de un impresionismo agradable de contemplarse.

Después de varios años de ausencia del mundo de las exposiciones, el pintor Erich Degner nos presentó una muestra en la galería Tartessos. Una pintura hecha a base de materia llevada al lienzo salvajemente, con ímpetu y fuerza expresiva. Degner usa de las estructuras para definir formas y objetos. En el paisaje da importancia al color y a la precisión de las arquitecturas, que cumplen un papel importante en el estudio de la perspectiva.

Miguel Angel de Frutos es otro pintor del que hace tiempo no sabíamos nada. Ahora, a través de la exposición de cuadros que mostró en galería Toisón, podemos afirmar que el tiempo transcurrido ha sido aprovechado, bien aprovechado, en forma de trabajo y estudio por el artista, más seguro dentro de que conserva sus dotes primeras, que conocimos y valoramos hace muchos años. Miguel Angel de Frutos tiene temperamento y tesón, tiene talento, y ahora, en años de maduración, presenta notas dignas de elogios. Compone bien y esto no es tarea fácil. Mueve la distribución de la figuras en una obra apta para el mural de grandes proporciones y esa misma facultad la muestra en los paisajes, en esa distribución de la materia, atenta a mantener una viveza y unas líneas de fuerza con el juego presente en la dirección en que el pintor hace discurrir los pinceles.

Nos alegra mucho ver muestras artísticas del pintor Enrique José, cargado de sentido profundo de la vida. El artista presentó una colección de cuadros en la galería Orfila. Sus máscaras, ti-



ERICH.

pos populares, mitad realidad, mitad soñados o intuitivos, encuentran en la obra de este artista un sentido trascendente. La parte soñada de la obra de Enrique José es muchas veces realidad interpretada a través de sus vivencias, de su fantasía, que vuela en busca de sensaciones. Hay en su pintura mucha observación, mucho amor a la vida, algo de inconformismo manifiesto con sentido crítico y dejamos a un lado, porque no disponemos de espacio, el conocimiento técnico y las cualidades de gran dibujante de este artista, que por sí solo ya le valdrían el aplauso y el reconocimiento que aún no se le ha sabido dar.

Queremos destacar también la labor que realizan las galerías Seiquer en el campo del dibujo y del grabado. Interesante por cuanto estos géneros y técnicas están muchas veces olvidados y nada valorados entre el público. La obra dibujada de un artista dice mucho de su sensibilidad y de su habilidad. La obra grabada suma a lo anterior el tratamiento y la investigación de técnicas difícilísimas y de gran mérito que muchas veces no se sabe apreciar. Recordamos la muestra de Felipe Hodgson (dibujo de líneas y de manchas), Pedro Salaverri (pintura esquemática y que valora las tonalidades de los colores), María Luisa B. Miñambre (veladuras y misterio en las representaciones surrealistas) y José María Jiro (juego de luces y geometrías).

FRANCISCO PRADOS DE LA PLAZA

EXPOSICIONES EN BARCELONA

Homenaje a Rafael Zabaleta en galería Laietana. Conjunto que da la medida de este gran artista, uno de los que en los años iniciales de la posguerra realizó una obra dinámica y abierta al porvenir, al mismo tiempo que profundamente enraizada en una tierra y en un ambiente. Si con la victoria avasalladora del informalismo quedó parcialmente eclipsada su estrella, ahora, transcurridos unos cuantos años de su muerte (vivió entre 1907-1960) y superados los condicionamientos artísticos circunstanciales, su luz brilla como la de una de las grandes personalidades que ha dado el arte español en todos los tiempos. Situado en una línea que podría situarse en los nombres de Goya, Picasso, Solana, Zabaleta reúne en su obra las inquietudes artísticas de los años de su formación y la fidelidad a una tierra, la de su Quesada natal. Y el resultado es de una profunda originalidad y de una expresividad que hacen de él uno de los grandes pintores expresionistas que entre nosotros tiene por compañero, quizá únicamente, a Solana. Zabaleta en ningún momento hizo la mínima concesión a lo manido o a lo superficial. En toda ocasión se expresó de forma que su pintura se nos aparezca sólidamente cimentada, de manera que línea, color y composición alcanzan una tensión interna que hacen de su pintura un conjunto pleno de fuerza y de autenticidad. A formarle contribuyeron tanto la reflexión sobre el entorno que le era más consustancial, el ambiente, los seres y el paisaje de su Quesada, y su profunda inquietud, que le llevó a interesarse en primer lugar por la obra de Picasso y a recibir el impacto de movimientos como, especialmente, el cubismo, el fauvismo y el surrealismo. Con todo ello incorporó a su personalidad los elementos más idóneos para realizar un trabajo creador que al mismo tiempo que coherente con la tradición es absolutamente moderno, la obra ya de un clásico de nuestros días. Su mundo oscila entre el realismo y lo imaginario, entre Quesada-Picasso y surrealismo-París, entre la actualidad inmediata de su tierra y los recuerdos personales de su infancia, y más atrás los ecos de finales y muy principios de siglo. Al mismo tiempo que habla en sus obras de las gentes de Quesada, sus ocupaciones y distracciones, sus edificios y sus campos, los rincones de su casa, con todo un conjunto ambiental de muebles y objetos que testimonian de su nostalgia hacia un tiempo que inexorablemente se desliza. Y sus colores, encendidos y de una audacia pocas veces igualada, ponen en tensión la línea de dibujo, realizada, al mismo tiempo que con cierto barroquismo, con una austeridad de índole popular. Lo popular y lo culto se dan en la obra de este pintor que vivió, con conocimiento de causa de lo que testimonia, la vida del campo, que conoció los detalles de las faenas agrícolas y que estaba profundamente familiarizado con la fauna, la flora y la geografía de su región y que también captó el ambiente de la clase media pueblerina, con un sentido tan tiernamente cursi que hacen de él un poeta de este ambiente, como, en sentido próximo a lo machadiano, lo es en la parte más característica de su pintura. Pero al mismo tiempo que fue un artista de lo real, lo fantástico, próximo al mundo de un Julio Verne, también está en buena parte de su obra, especialmente en algunos dibujos que evocan todo un mundo de



ZABALETA

cientifismo finisecular, de los tiempos de los antecedentes y los inicios del cinematógrafo, toda una evocación de sueños y de sombras chinescas en las que su autor trazó interesantes capítulos de su íntima autobiografía, de sugerencias y de anhelos. Toda una aventura que se daba paralela a su acontecer cotidiano, a su sentirse maravillado con los detalles de lo real. Pero, además, en este mundo onírico hay, como en buena parte de sus dibujos de la serie de "Los sueños de Quesada", la transcripción surreal de los acontecimientos mundiales inmediatos y la afloración del subconsciente, todo ello realizado con una riqueza de matices y una agilidad de imaginación que le emparentan a un Magritte. Sus dibujos huyen de lo anecdótico y de lo ilustrativo, aunque se apoyen en ello para expresar todo un mundo que tiene, al mismo tiempo que un valor testimonial, un valor permanente, narran a la vez los episodios de una comedia humana y una fábula de sueños por las que la sutil sensibilidad de este gran creador se expresaba y soportaba, en tantas ocasiones, su acentuado doliente sentir. Zabaleta, sin duda, queda ya para siempre como un gran artista, original, consciente e inquieto.

La galería Barbie, a lo largo de su primer año de existencia, ha mostrado una loable inquietud y actitud renovadora, que ha cristalizado en buenas y estimulantes exposiciones. Para celebrar el acontecimiento de su primer año de existencia ha exhibido una serie de obras de sus fondos. En la exposición están representados los siguientes artistas: Appel, Arranz Bravo, Bartolozzi, Brotat, Clavé, Chillida, Cuixart, Dalí, Feito, Angel Ferrant, Guinovart, Francisco López Hernández, Medina Campeny, Millares, Ponç, Sandalinas, Saura, Subirachs y Tapes. Entre estas piezas hay algunas de una extraordinaria calidad.

Dos artistas "naïf" en la galería Pecannins: la cubana Barreto, residente en Málaga, y la catalana Aleix, que vive en México. Los cuadros de la primera, algunos tienen una decidida vocación de realizar una pintura sólida, como la de los museos, y si lo que consigue no se identifica como la obra de un discípulo manido de lo tradicional es porque su personalidad candorosa y apasionada salta por encima de las dificultades y resuelve los cuadros con una desenvoltura llena de encanto. Sus escenas poseen el hálito de lo maravilloso con mucha frecuencia; en otras, la de lo encantador ideal cotidiano. Sus vivos colores acentúan la expresividad, la reciedumbre que sustenta la arquitectura de esta obra, sensible y abierta a la sensación de lo fabuloso, al encanto de la belleza que su autora descubre en lo existente y en sus recuerdos. Aleix, de una gracia cotidiana, posee el don de narrar con gran precisión, ingenuidad y encanto expresivo los acontecimientos, las distracciones y las anécdotas de la vida cotidiana. Visto todo a través de la perspectiva que los años dan a una sensibilidad femenina. En sus cuadros, los personajes se mueven con la desenvoltura que les proporciona una atmósfera clara y unos espacios suficientes para poderlo hacer con desenvoltura al mismo tiempo que se sienten acompañados de otras personas y también de animales, árboles, casa, objetos, jardines, montañas, nubes, todo ello como ordenado con la mano de un niño que fuera situando los elementos de la composición en un escenario, ante nosotros. Su dibujo, pleno de un encanto elemental que no se detiene en ningún accidente retórico, se apoya en un colorido alegre que hace referencia a una actitud festiva permanente.

Ganador en 1975 de la Primera Bienal de Pintura Moderna de Barcelona, Niebla, nacido en Tetuán (1945) y resi-

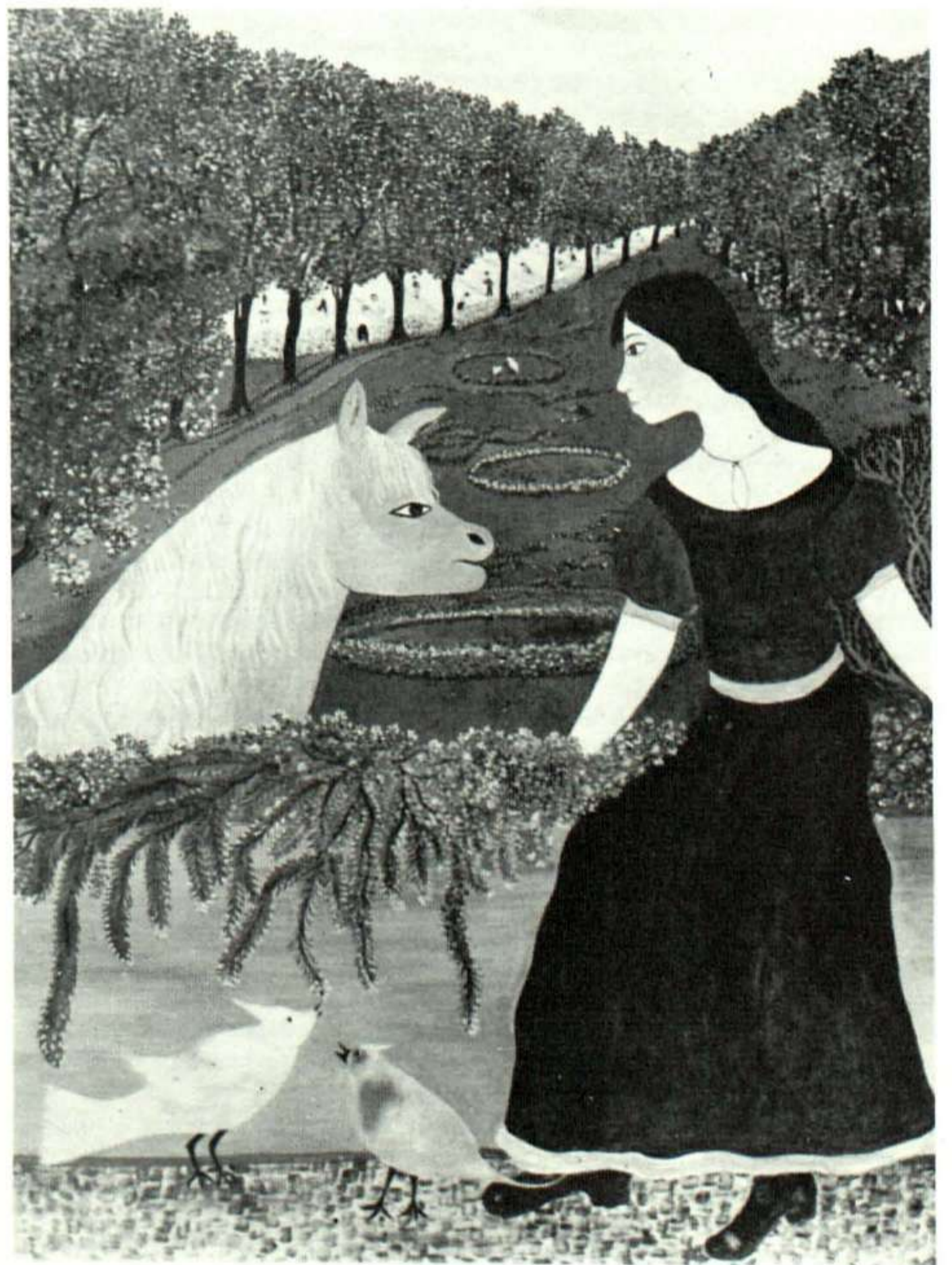
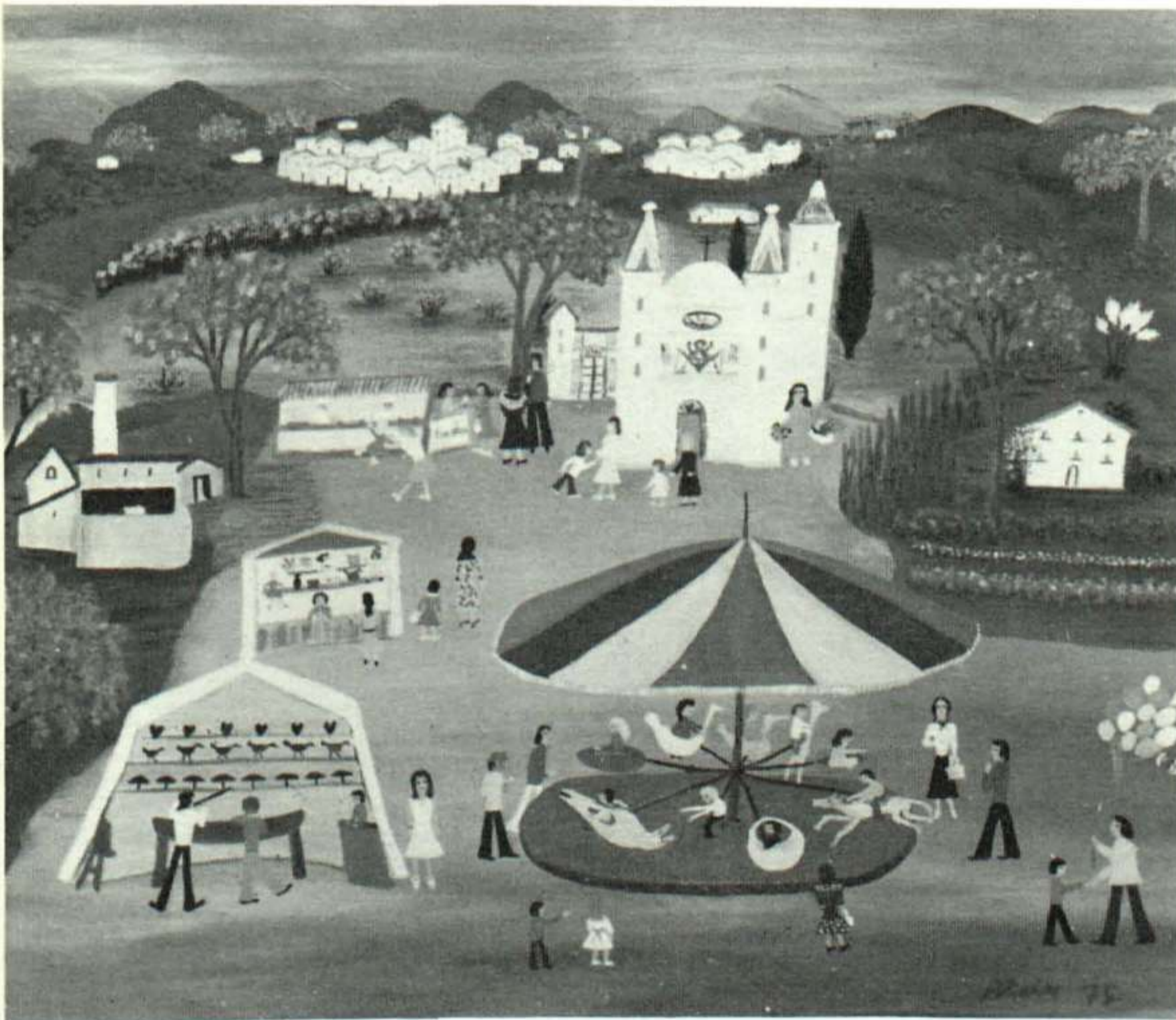
dente en Barcelona, ha expuesto sus obras en la galería Juan Mas Zamit. Su pintura incorpora, con indudable personalidad, elementos y suscitaciones del "pop", el conceptualismo y el minimal, principalmente, con algunos detalles del informalismo. En su obra, realizada con precisión y con ingenio, destaca especialmente su humor, que se orienta hacia lo testimonial. En ocasiones su lenguaje posee cierta ambigüedad que comunica a sus cuadros.

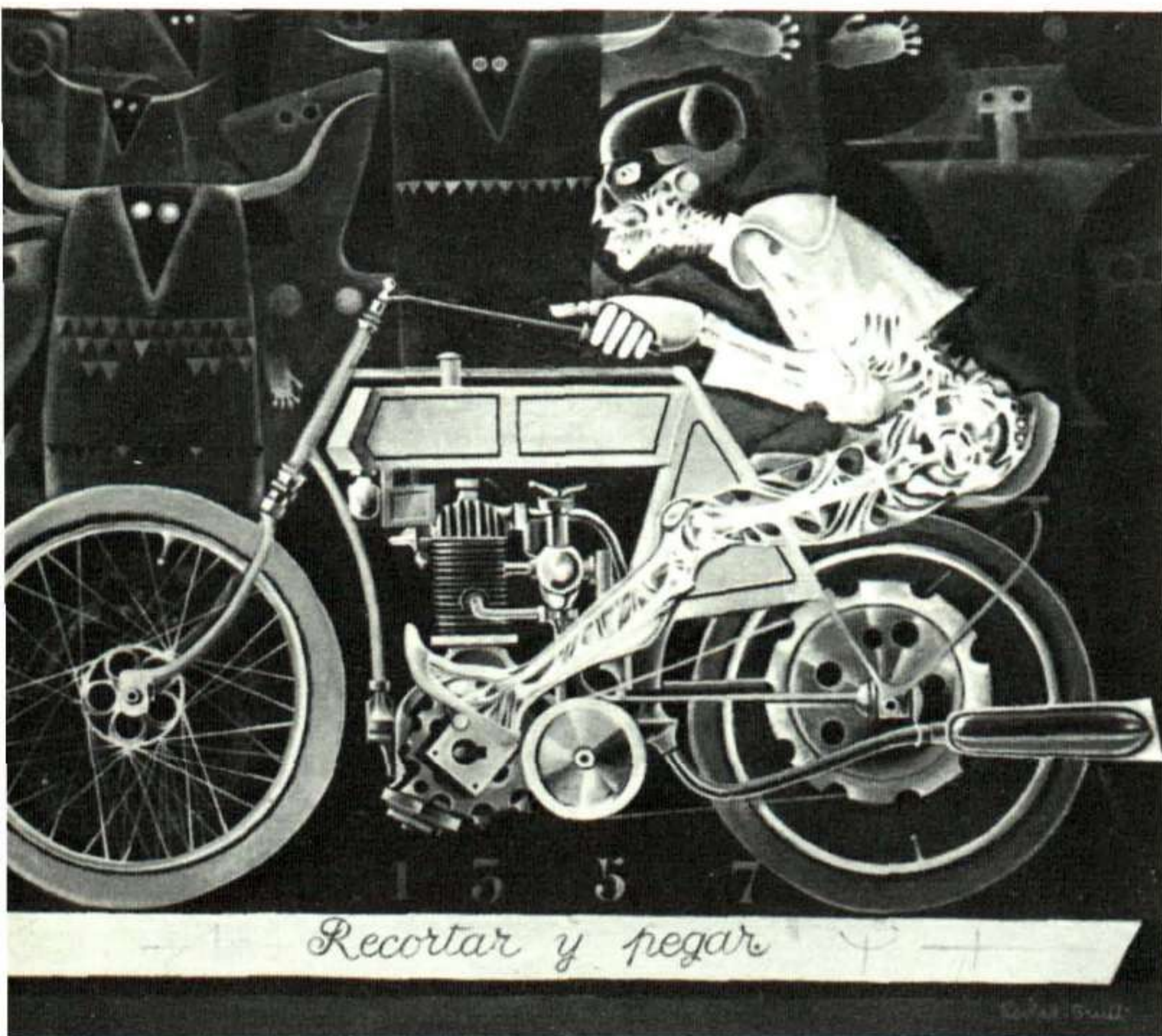
En galería Sarrió, Feria del Grabado con los siguientes autores que proclaman la calidad de la muestra: Anzo, Arnáiz, Barjola, Bonifacio, Calvo, Canogar, Castillo, Celis, Condoy, Cuixart, Dalí, Dimitri, Equipo Crónica, Equipo Realidad, Font, Fosa Viadiu, Gallardo, Guerrero, Guinovart, Guitart, Horacio Silva, Hsiao Chin, Hurtuna, Isabel Villar, Islam, Lorenzo, Mateos, Mompó, Muñoz, Nawar, Ochoa, Palazuelo, Paluzzi, Pericot, Raventós, Rodríguez Cruells, Sempere, Sisquella, Suárez, Urculo, Victoria, Will Faber e Yturralde.

Rovira Brull, en sala Gaudí. Oleos, anilinas, dibujos y litografías. Inicialmente formó parte del grupo Sílex con Alcoy, Hernández Pijuán y Planell, y posteriormente ha seguido un camino personal y definido. Adscrito a la figuración, en su obra hay una voluntad crítica que pretende lograr con elementos tremendistas. De este modo, sobre ella gravita una enorme carga literaria en la que más que las soluciones y los problemas plásticos o desde la plástica, se sumerge en el mundo de la anécdota elaborada. Sus personajes recuerdan con mucha frecuencia los de la familia Munster. Es todo un mundo alucinado el que se agita en sus obras. Sin duda lo más positivo de su trabajo es la plasmación de una desafortada imaginación, sugestiva y entretenida. Pero en lo que hace se advierte algún desajuste entre la temática y la realización. Es un mundo que trata de trasponer a los momentos

BARRETO.

ALEIX.





ROVIRA BRULL.

actuales el de un Bosco. Pero del artista que más cerca se encuentra es de Ponç, aunque a una respetable distancia, no alcanza su nivel. Oleos y dibujos de Garayo en René Metras. El realismo de este pintor está muy alejado del hiperrealismo y de las tendencias "pop" para situarse en los territorios del realismo mágico. Garayo toma de la realidad que le resulta más afectiva unos elementos esenciales a los que incorpora las motivaciones esenciales de sus recuerdos o de su subconsciente; por eso su obra, aunque nos la comunica dentro del realismo, nos orienta hacia el territorio de los sueños. Sus cuadros tienden a expresarse dentro de una atmósfera que sugiere la cinematográfica en blanco y negro. Por ello sus productos parecen provenir de una fábrica de sueños. La realidad de Garayo remite a otra realidad inasible. Muchos de sus cuadros tienen alguna influencia de Antonio López García y también poseen coincidencias con la obra de Damián Jaume.

Dibujos y acuarelas de P. Ventura Juliá en galería Majestic. Este artista adscrito al realismo posee una indudable personalidad. Sus obras están resueltas con una sutil técnica puntillista que nos remite a Seurat. Pero el modelo en todo caso le sirve como estímulo para realizar un trabajo sensible y muy agradable, que se orienta hacia representar los aspectos amables de los seres y las cosas, sin gazmoñería, sino con un poético sentimiento que transmite al espectador.

En galería Meifren, óleos de García Moreno. El protagonista de los cuadros de este pintor es la luz mediterránea, que envuelve sus escenarios y sus personajes hasta el punto de parecer irradiar de su interior. Esta sensibilidad para la luz es, sin duda, su cualidad más positiva. Por lo demás, su actitud plástica es la de situarse en una actitud conservadora, dentro de la que logra algunos efectos de calidad. Pero se echa de menos en su trabajo algo de aventura y riesgo.

En la galería Adriá ha colgado Cesc su obra. Este extraordinario humorista es también un buen pintor y dibujante. Pero en ningún momento deja de estar presente su condición de humorista, que nos sorprende con una aguda observación o con un chiste. Y en su humor nunca hay matices negros, sino una suave melancolía de solidaridad con el hombre situado en el laberinto de la civilización. Las peculiaridades

características de su observación con frecuencia le proporcionan singulares puntos de vista plásticos que en ocasiones nos sugieren, sin que exista una influencia, el recuerdo de Steinberg. Obra la de Cesc que cautiva tanto por su calidad como por la humanidad de que está empapada.

Arte tantra, cosmogramas tántricos en la galería Ciento. En estas manifestaciones en las que el arte es una consecuencia, pues se trata de unas obras que no están concebidas con finalidades estéticas ni realizadas cumpliendo una satisfacción de este tipo, sino que poseen un carácter de guías para el acceso al conocimiento y la autorrealización, con implicaciones científicas y espirituales de diverso tipo. Pero sucede que los móviles que actúan sobre actividades humanas que en principio no dependen unas de otras, con frecuencia tienen motivaciones paralelas y canales de intercomunicación. Dejando a un lado su razón de ser principal, estos cosmogramas tántricos alcanzan en la mayoría de las ocasiones una expresividad y una belleza de primerísima calidad. Y siempre poseen esa atmósfera plástica que convece y subyuga porque responde a una necesidad de expresión auténtica, totalmente alejada de las implicaciones que adulteran en buena medida la actividad artística (competencia, divismo, comercialización, etc.). Resulta asombroso comprobar los resultados obtenidos por estos artistas, que no buscaban serlo, pero que alcanzaron también esta categoría, por añadidura, al poseer unos dones que se logran a través del ejercicio y la reflexión, acordes con un sistema de vida. Algunos de los mandalas exhibidos son de una belleza que puede parangonarse con la de las obras mejor logradas de artistas tan poéticamente sabios, intuitivos y conscientes como un Klee.

Exposición antológica de Cuixart en Dau al Set. Conjunto que agrupa obras entre 1942-1945. Un amplio panorama que da ocasión para conocer con bastante amplitud la obra de este pintor, sin duda uno de los artistas españoles más importantes de su tiempo. Un recorrido en torno a Cuixart pone de manifiesto de qué forma es un artista preocupado por comunicarnos con una dimensión que se sitúa más allá de la inmediata; corresponda ello a la convicción de la existencia de esa zona o al deseo o la necesidad de provocar esa sensación, son en definitiva sensaciones que tienden a un punto común. En todo caso, o sólo en sentido profundo, la obra de Cuixart no es testimonial de lo inmediato, sino de las preocupaciones, conscientes o no, de su autor. Y lo mejor en este caso es que, situándose su obra en una postura tan difícil de mantener el equilibrio, ha conseguido en muchos casos no sólo realizaciones de gran belleza, sino perfectamente coherentes. Sobre su obra, en los mejores momentos parece haber descendido una atmósfera de suscitaciones esotéricas. Símbolos, referencias que nos inquietan, signos que nos sorprenden y sobresaltan, todo ello se confabula para crear un ambiente de magicismo. En su primera época, la que llega a los años 1953-54, en los albores del informalismo, se carga de sentido con el paso del tiempo. La calidad y la belleza logradas se dan la mano con la sabiduría que emana de estas obras. Estas características, a pesar de que aparecen más veladas, se mantienen durante la etapa informalista, que en Cuixart tiene unos caracteres muy peculiares. Su originalidad en esta etapa es manifiesta, ya que sus cuadros, aparte de lo puramente plástico, aportan una especie de mensaje cifrado que parece venir de otros espacios, de otras civilizaciones. En ocasiones nos remite a Lovecraft, autor que por aquellos años no era precisamente ni difundido ni muy accesible. Su obra, en este período, más que remitirse hacia una actitud de meditación ante el significado de la materia o de que la materia nos induzca a la meditación, nos sitúa ante el asombro que podría producirnos un fragmento de otro mundo, especialmente en obras producidas entre 1955-61. Desde aquí hasta 1965 hay una evolución hacia las formas figurativas, pero ahondando en lo desconocido, aludiendo a significaciones que captamos con una atracción de profundidad. De ello son buena prueba "Arcanos", "Venus Kebrada", "Geómetra". Su última etapa, a partir de esta fecha hasta el momento presente, se vuelca más de lleno hacia una figuración en la que hace escapadas a otros territorios como en su "Llunaquí". Un tema que trata con reiteración es el de la cabeza femenina con ciertas reminiscencias modernistas. Cuixart, en

la madurez de su obra, posee potencialmente un caudal de posibilidades que pueden llegar a sorprendernos aun por encima de lo en tantas ocasiones conseguido. Su originalidad y su personalidad son tan acusadas como pocas veces se dan en un artista. Esto resulta evidente.

En la galería Maeght, una amplia exposición del italiano Valerio Adami. Telas, bastantes de ellas de considerable formato, guaches y dibujos. Un conjunto que da idea suficiente de la medida de su autor, uno de los más destacados pintores "pop". El mundo de este artista aparece muy vinculado al del psicoanálisis y más que por cualquier otro artista parece influido por Freud, pero su traducción pictórica no ofrece el menor detalle literario, sino que es eminentemente plástica, tal y como se corresponde a la naturaleza de la pintura. En este sentido está más cerca, aunque en principio en nada les sea deudor, de un Cézanne o un Braque que de cualquier artista, tal un Tanguy u otro similar, cuya obra haya o parezca haber buceado en el subconsciente. Adami, si se asoma a regiones mentales, parece hacerlo hacia algunas que no se sitúan en zonas sombrías, sino que se manifiestan a la luz. Por eso sus alusiones, sus pistas y referencias se ofrecen, aunque precisas de una interpretación, claras y contundentes. Sus narraciones plásticas están perfectamente estructuradas en su composición y, aunque ésta sea audaz, aparece equilibrada. Su dibujo es nítido y firme como si se dispusiera su línea para que se incida sobre ella en la superficie del soporte. En sus guaches, y especialmente en sus telas, delimita el color con energía y la potencia de sus altos tonos aparece condensada dentro de los límites de estas parcelas plenas de una exaltación brillante y moderna. Y el de modernidad es un concepto que su acepción de permanencia coordina con este trabajo que excede los límites de la actualidad, aunque otra cosa pudiera parecer a un superficial examen, precisamente por su técnica próxima al cartel. Sus colores planos logran decir de una manera contundente al primer golpe de vista, pero siguen descubriéndose nuevas etapas de significación a un examen más detenido. La fuerza de su mensaje la consigue con elementos muy simples, aunque, eso sí, elaborados con su personal alquimia. Esta logra

SARAYO.



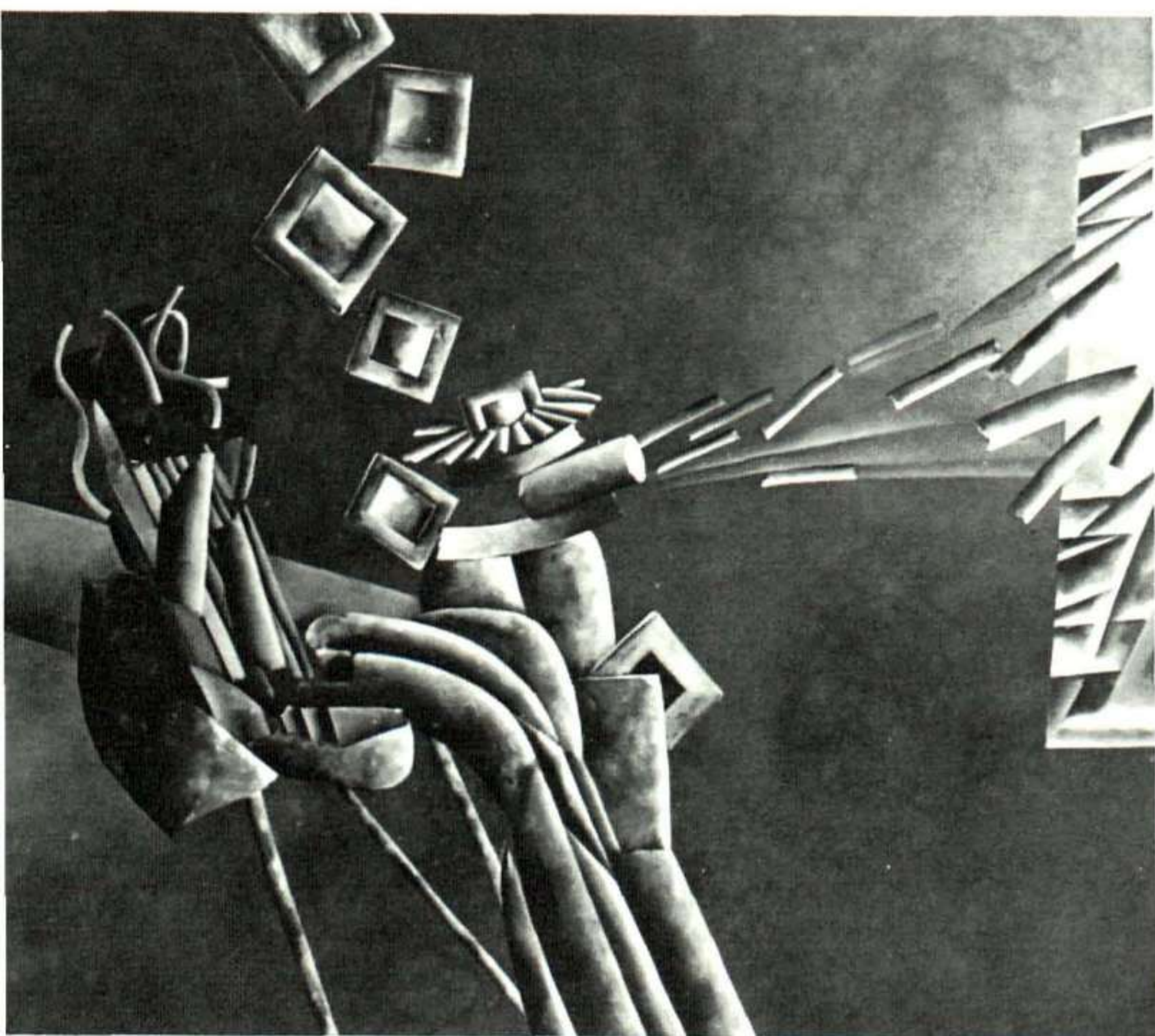
ADAMI.

tensiones entre las amplias zonas de sus colores, prodigados con un absoluto desparpajo que tiene tanto de sabor popular como de sugestivas relaciones que ayudan a la penetración en el tema y a la complejidad de su relato.

Un curioso "naïf" en Populart: el ex pescador alicantino Jaime León presenta una inquietante galería de personajes y algún otro cuadro de distinta temática. Sus retratos son interpretación personal de seres históricos o historiables que J. León ha tomado de algún libro, situándolos en una dimensión fuera de la habitual, pues este artista posee el don de transmutar a sus modelos, acaso de una manera fatal e irremediable, en fragmentos de nebulosas con rostro humano que de algún modo sentimos aluden a su propia biografía, a sueños, a ideas que afloran del subconsciente, pues esta pintura saca al exterior una zona del alma en la que habitan algunos recuerdos que, si pertenecen al pasado, de algún modo tocan nuestra sensibilidad presente. Por eso sus rostros están más allá de la sensibilidad de su autor. Son como presencias que surgen espontáneamente o convocadas por algún fenómeno mediúmnico. Muchas que al aparecer sobre la superficie del soporte coinciden con un rostro de todos conocido o que puede ser reconocido por todos. Ante obras de tal naturaleza, el arte deja de ser una ocupación elaborada para ser un acontecimiento.

El aragonés Natalio Bayo, en galería Tom Maddock, con alrededor de treinta obras entre óleos y dibujos en torno al tema de la paloma, que aunque muestra la cabeza despierta y la mirada avizora, aparece atada y envuelta de modo que no puede utilizar las alas. Plásticamente es de una gran audacia en el color y de un dibujo preciso y flexible. El resultado es, en las mejores ocasiones, de una alta sugestión, pues en ellas logra comunicar sutileza al color y a la composición. Natalio Bayo ha dado en poco tiempo un gran paso hacia adelante y las reminiscencias académicas prácticamente han desaparecido de su obra. Le queda de aquellas enseñanzas lo positivo que la técnica le ofrece para el desenvolvimiento y el desarrollo de su obra, que ha ganado mucho en calidad e interés, situada en un proceso ascendente en el que es de esperar aumente la calidad, que ya es muy digna de tener en cuenta. Se ha presentado también una carpeta de obra gráfica con un poema de José Antonio Labordeta.

Brian Nissen nació en 1939 en Londres y tras de vivir en varios lugares de su patria residió una temporada en París. En 1962 se trasladó a México, su habitual lugar de resi-



BRIAN NISSEN.

dencia, desde donde realiza frecuentes viajes por América y también por España. Su exposición en la galería Pecanins incide en sus temas y en su mundo habitual. De este modo tenemos ocasión de asistir a escenas alucinadas en las que la realidad está vista con un desplazamiento de su eje que es en cierto modo similar a la valleinclanesca visión esperpéntica. Sus seres humanoides nos dan la impresión de que si saltaran de la superficie del cuadro no llegarían a proyectar sombras mientras realizan actividades como las de cabalgar bicicletas que se duplican o acicalarse con peines y cuchillos que se confunden con cabellera y dentadura. Siempre situados en una dimensión que está a mitad del camino del interior de algún edificio o del aire libre. Y sin ser ni una cosa ni la otra, no deja de participar de ambas. El resultado es incisivo y divertido al mismo tiempo. Y si Nissen en su trabajo nos advierte e intenta llamar la atención hacia actitudes reales o reelaboradas por la imaginación, lo hace de tan humorística manera que su tono es ya en sí el ingrediente principal de su creación. Oficio e inspiración son, en este artista, de muchos quilates.

Una interesante muestra colectiva de artistas abstractos ha agrupado en galería Subex obras de Agustín Ballester, Codina Corona, Esteve Fort, Hernández Pijuán y Rafols Casamada. La motivación que decidió a reunirlos fue la de ofrecer un conjunto de creadores abstractos bastante ecléctico que agrupara, junto a algún nombre consagrado, el de algún otro que sin gozar, digámoslo así, del favor del público, posee una indudable categoría y calidad. Tal es el caso de Agustín Ballester, sin duda uno de los artistas importantes y con fuerte personalidad que entre nosotros se han dado en los últimos años. Con una obra muy digna de una mayor difusión, lo que es de desear no tarde en suceder. El conjunto es de alta calidad. Interesante exposición, sin duda.

Boix posee una espectacular técnica y una vez más lo ha demostrado con la exposición en galería Adriá. Sus alardes puede decirse que están logrados. Su virtuosismo para reproducir la realidad elegida es realmente una muestra evidente de su pericia en el oficio. Una forma en cierto modo de superar o justificar lo académico. Pero la pericia queda muy por encima de la inspiración y en este sentido la obra esta desequilibrada.

Dibujos y pinturas de Chema Cobo en la sala Vinçon. Aunque este conjunto se adscribe por intención y algunos de sus métodos al mundo "pop" y hacia lo psicodélico, aboca también en las consecuencias del fauvismo y el expresionismo. De este modo nos ayuda a observar de qué forma aquellos movimientos son en algún aspecto precursores de éstos más actuales. Aunque represente con frecuencia la figura, el motivo consciente, o no buscado o espontáneo, de sus cuadros es la Naturaleza exuberante y feliz, que estalla de luz y de optimismo. Estas obras recuerdan algunos aspectos de la pintura de vascos como Iturrino y Juan Echevarría y al mismo tiempo posee un tono muy actual, unido a cierto sabor del pasado, que deja un buen gusto.

Refiriéndose a la pintura de Francisco Rodríguez, dice Cesáreo Rodríguez Aguilera en la presentación de su catálogo en la galería Tramontán: "El acento propio evoca castellanismos del mejor tono, universalismos también, en unas síntesis de comunicación en las que la pasión contenida y el rigor colectivo han podido determinar que se califique esta obra como reflejo de expresionismo y abstracción. Y ello aunque respecto de aquél se haya de hacer referencia al espíritu de las cosas, y en cuanto a ésta reconozcamos que queda contenida en una realidad que nunca se destruye (o se transforma) del todo. La pintura de este artista, enraizada en la realidad que con la búsqueda se hace inmediata, posee una tensión que le comunica una gran fuerza. Es pintura de recia condición, donde, más que la línea, los volúmenes, sin darse rotundos y sí como envueltos en una atmósfera de vocación, nos manifiestan su presencia con el poder de suscitarse a través de manchas que son la traducción de la emoción con que este artista se sitúa ante los motivos que le sirven de modelo.

ANTONIO FERNANDEZ MOLINA

ANTIGÜEDADES Y SUBASTAS

La actividad de las salas de subastas se mantiene estable. Contra todo pronóstico, la crisis económica no parece haber afectado a la demanda. El arte continúa siendo un valor refugio y las modificaciones que se han producido en el mercado son accidentales. Afectan más, en realidad, a la calidad que al volumen global de ventas. Como no siempre son detectables a simple vista, vamos a efectuar un rápido análisis de los distintos sectores.

PINTURA Y ESCULTURA

Continúa siendo, en apariencia, la estrella de las subastas; pero, en nuestra opinión, ha experimentado un fuerte descenso. Las adjudicaciones se ciñen a las bases de salida con demasiada frecuencia. La pintura del último tercio del siglo XIX y de los primeros treinta años del actual no sube con la euforia de temporadas anteriores. Algunas retiradas de cuadros, firmados por pintores que estuvieron en la cumbre de la demanda, no son sino un síntoma de la atonía generalizada. El peor síntoma es la adjudicación por la base. Significa, desde luego, que uno sólo, entre los presuntos compradores asistentes a la subasta, se interesa por el lote; pero puede significar también que es el propio propietario quien cubre esa única

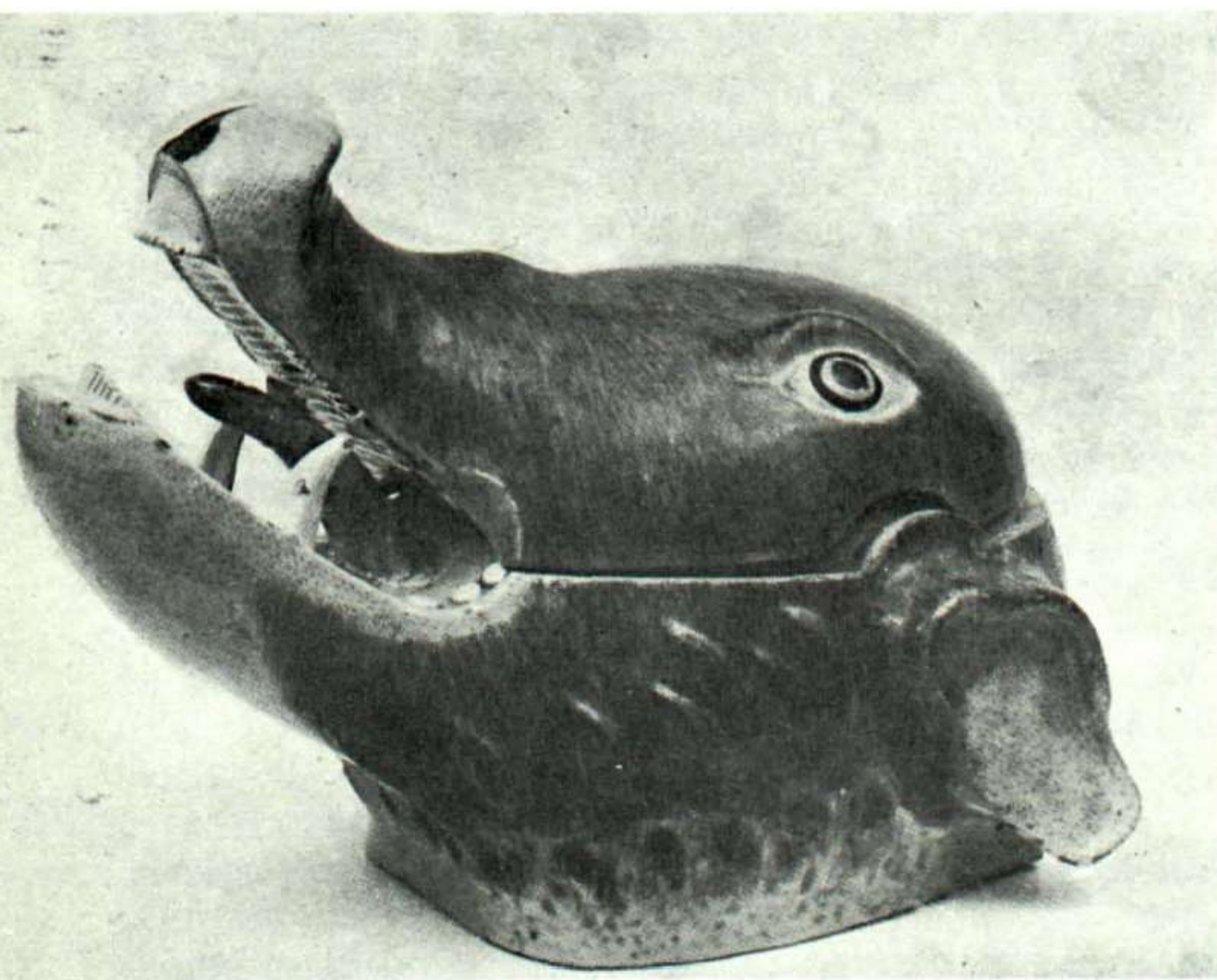
oferta para evitar a su cuadro al baldón de la retirada.

No es extraño que esto suceda. Los precios se habían disparado en temporadas anteriores hasta llegar a una hipervaloración de artistas muy dignos pero cuya proyección internacional era prácticamente nula. Un mercado de arte no puede sostenerse indefinidamente dentro de unas fronteras. La curva, ascendente durante varios años, se ha detenido en la cresta de la ola. Tenemos que felicitarnos de que no se haya derribado de manera estrepitosa.

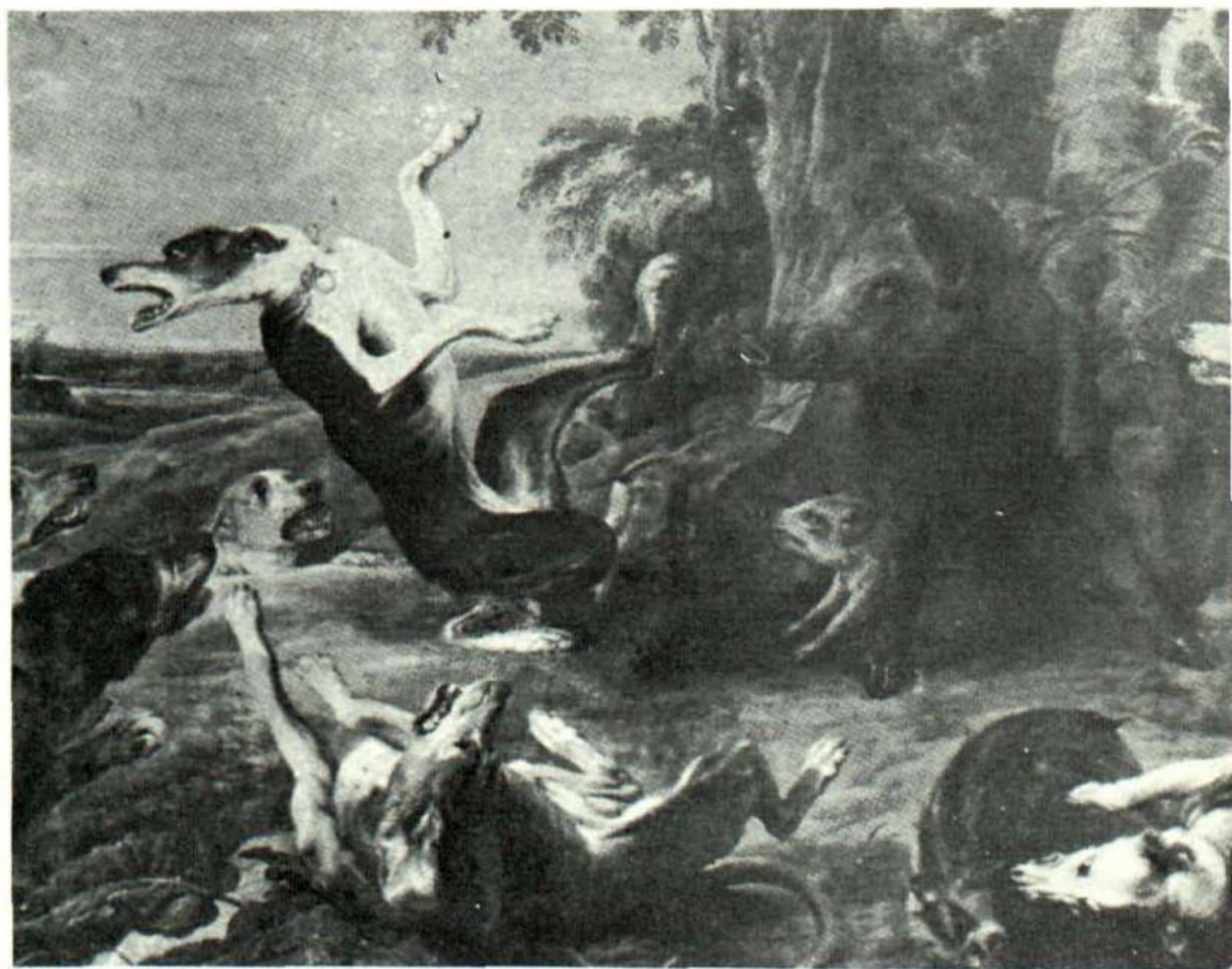
Como grandes obras de grandes pintores contemporáneos no suelen aparecer en nuestras subastas, es imposible vaticinar si encontrarían ahora la acogida oportuna. Pero lo que se afianza cada vez más es la pintura de alta época, incluso la de tema religioso, tan absolutamente desdeñada hasta hace poco más de un año. Desde estas páginas apostamos, en numerosas ocasiones, por su revalorización. Se ha producido, como era lógico. Creemos que aún están sus cotizaciones por debajo de su valor real; pero el fenómeno es irreversible. Cabe decir que no se produce ya la retirada de ninguna obra pictórica antigua que se ofrezca a un precio moderado.

Algo semejante ha ocurrido con las tallas, cada vez más buscadas y cada vez más difíciles de encontrar. En este sector se han disparado los precios.

SOPERA DE COMPAÑIA DE INDIAS. S. XVIII. VENDIDA EN 525.000 PESETAS.



FRANS SNYDERS. ACOSO DEL JABALI. ADJUDICADO EN 1.700.000 PESETAS.





JARRA HOLANDESA DE MARFIL, S. XVII. VENDIDA EN 300.000 PESETAS.

LAS ARTES DECORATIVAS

Son ahora el verdadero caballo de batalla de las subastas. En la cumbre, las porcelanas y la orfebrería. La oferta masiva de porcelanas de Compañía de Indias que se produjo a principios de temporada continúa, aunque con una dosificación mayor. Pero en cada caso se repiten las subidas asombrosas que, a veces, multiplican por diez las bases de salida.

Resulta curioso pensar que hace sólo un par de años el conocimiento que los coleccionistas españoles tenían de los productos de las Compañías de Indias se reducía a los más co-

rrientes ejemplares de la familia rosa. Su cotización, por otra parte, estaba estancada en unos precios medios. Ahora han irrumpido en el mercado piezas realmente capitales, representativas de toda la amplia gama de estilos decorativos y, desde el primer momento, los precios han pasado a cotas estelares; cotas que, a nuestro juicio, están desorbitadas pero que, por lo menos, responden a una auténtica rareza y a una verdadera calidad.

La cerámica española se mantiene en altos niveles y pensamos que es un valor seguro teniendo en cuenta su creciente escasez. En este año, por ejemplo, no se ha ofrecido en venta un solo plato de reflejos metálicos de alta época y los pocos que han aparecido de los siglos XVII-XVIII han alcanzado precios insospechados. Lo mismo puede decirse de los productos talaveranos. Señalemos el creciente interés por la cerámica de Alcora y, de manera especial, por la producción de la primera época.

En las cotizaciones de la cerámica entran, por supuesto, factores nacionalistas. Moustier alcanza en Francia precios que no obtendría entre nosotros. Alcora se subestima en el país vecino. Este es un fenómeno mundial que limita el campo de aceptación de un producto pero que no afecta a su estabilidad.

La orfebrería se ha situado en cotas prohibitivas. Es el prestigio de los metales nobles en épocas de incertidumbre económica. El fenómeno ha coincidido entre nosotros con una oferta masiva de platería portuguesa de los siglos XVIII y XIX. Como sucedió con la porcelana de Compañía de Indias, esta invasión del mercado ha tenido la rara virtud de estimular la demanda. La orfebrería portuguesa se ha situado en niveles equivalentes a la platería francesa del siglo XVIII.

El mobiliario de época se vende siempre y bien; pero, en realidad, su aparición en el mercado es cada vez más rara. Un bargeño policromado se podía adquirir hace cinco años por 200.000 pesetas. Hoy se ha situado su precio en torno al millón y medio.

Señalemos, por último, que —como esperábamos— se está produciendo un alza implacable de los vidrios españoles. Concretamente de los productos de La Granja, ya que los de otros hornos son muy mal conocidos por el gran público. El precio record alcanzado hasta ahora en una venta pública madrileña por una pieza de vidrio se obtuvo en Durán. Lo consiguió un vaso con esmaltes policromos reproduciendo el escudo borbónico con los cuarteles invertidos, rodeado de láurea y con la inscripción "Viva el Rey de España". Presentado en el catálogo como catalán, se trata de una obra de vidrieros bohemios establecidos, en el siglo XVIII, en la región levantina. Tras reñida puja se adjudicó en 30.000 pesetas.

El gran auge de las artes decorativas exige, por parte del público, decisiones de compra razonadas. Sólo las piezas de calidad excepcional son valores seguros. Por parte de las salas de subastas hay que procurar descripciones exactas y juicios de valor ponderados. En lo que se refiere a cristales y porcelanas europeas, los catálogos dejan mucho que desear.

J. M. CARRASCAL MUÑOZ

VIDA MUSICAL

Dentro del curso que organizó el Instituto de España en homenaje a Manuel de Falla, y a través del cual Federico Sopena pronunció una serie de magistrales conferencias, se celebró un acto en la Escuela Superior de Canto, cuya significación se debe señalar. Hablaba Sopena de "el milagro estético de las canciones de Falla" y Ana Higuera cantó las "siete canciones populares", siempre sorprendentes y más en una alta interpretación, con la gran colaboración de Miguel Zanetti en el piano.

También con Miguel Zanetti realizó Montserrat Alavedra un precioso "Homenaje a Conchita Badía" dentro de Los Lunes de Radio Nacional. Recordando a la gran cantante desaparecida, cuyo repertorio era muy amplio, Montserrat Alavedra demostró su flexibilidad y finura. En otros actos de esta serie escuchamos al oboe Miguel Quirós, la pianista Rosario Andino y el violinista Jaime Laredo. En el teatro Real ofreció un recital benéfico Montserrat Caballé con el éxito acostumbrado.

En el ciclo de Ibermúsica tuvimos a dos grandes pianistas, uno joven y otro veterano. Christian Zacharias es un pianista de técnica poderosa y sentido musical que evita la superficialidad. Hizo un programa muy bonito, con cuatro bellas sonatas de Scarlatti, los "Valses" y "Gaspard la Nuit" de Ravel y la "Sonata op. 11" de Schumann, muy bien planteada y resuelta. Nikita Magaloff es artista de gran prestigio en España. Con su proverbial elegancia tocó Beethoven, la alucinada "Sonata 10" de Scriabin, cuatro "Estudios" de Strawinsky y la maravilla de los "Veinticuatro preludios" de Chopin.

En tres días consecutivos se presentó la Camerata Eslovaca en el Monumental, que no es el escenario más adecuado para los músicos de Bratislava. Un poco heterogéneo era el espectáculo, con música orquestal, arias de ópera y escenificaciones. Lo mejor fueron las dos breves óperas, ofrecidas

con buen sentido escénico. La humorística "Pimpinone", de Telemann, fue cantada y representada con soltura. Mejores calidades hubo en "La agencia matrimonial", del italiano contemporáneo Roberto Hazon, artista que realiza una especie de neopuccinismo.

En el Ateneo, Agustín León Ara y José Tordesillas desplegaron su estudio de arte en páginas de Esplá, Schubert y Beethoven. Ernesto Bitetti, a su vez, ofreció un recital variado en el que quedó claro que este guitarrista argentino, radicado en España, es una de las primeras figuras de su especialidad. Tocó Gaspar Sanz, Bach, Sor, Falla, Rodrigo, Villa-Lobos y Leo Brouwer, más una sonata de Jose Buenagu, donde se aprovechan hábilmente las posibilidades del instrumento.

La representación de "Rigoletto" en la Zarzuela pareció plantearse alrededor de la aparición del barítono Sergio de Salas. No puede juzgarse este "Rigoletto" como si hubiera sido preparado dentro del festival de primavera. No hubo nada extraordinario, pero sí un esfuerzo estimable. Salas es un cantante de voz plena y bien timbrada, al que le falta trabajo y experiencia.

Al frente de la Orquesta Nacional, Cristóbal Halffter hizo un programa de gran responsabilidad: "Symphoniae Sacrae", de Gabrieli; el "Concierto para violoncello" del propio Halffter, magistralmente interpretado por Siegfried Palm, y la "Sinfonía núm. 1" de Penderecki. El público respondió perfectamente a esta ración de música poco frecuentada. Aldo Ceccato, director expresivo y apasionado, llevó a la orquesta la significativa "Partita" de Petrassi, la curiosa "Primera sinfonía" de Strawinsky y la "Rapsodia española" de Ravel, más el "Tercer Concierto para piano" de Prokofieff, con el joven solista Michele Campanella, cuyo renombre es bien merecido.

Theo Alcántara es uno de los directores españoles con más clara trayectoria internacional. Dirigió la "Suite núm. 3" de Bach, estrenó la "Recerca-

da" de Manuel Angulo, obra de la que hablo en otro lugar, y obtuvo un gran éxito con las "Metamorfosis Sinfónicas" de Hindemith. Nikita Magaloff tocó con claridad el "Concierto" de Grieg. El último concierto de febrero de la Orquesta Nacional fue el que hacía el número dos mil en su gloriosa historia. Con este motivo le fue concedido a la agrupación sinfónica la medalla de oro al Mérito en las Bellas Artes. La de plata se le entregó también a los catorce estupendos músicos que han trabajado en la orquesta desde su fundación. Al solemne acto asistió S. M. la Reina, que también había inaugurado la Exposición Falla en el Real, con motivo del centenario. Rafael Frühbeck de Burgos dirigió la hermosa "Misa in Tempore Belli" de Haydn, y la Segunda Suite de "Daphnis y Chloe" de Ravel. Coro Nacional y Orquesta respondieron de forma muy sobresaliente. Alicia de Larrocha—que también había ofrecido un recital—tocó, como ella sabe hacerlo, las "Noches en los jardines de España".

La Orquesta Sinfónica de RTVE fue dirigida por Odón Alonso en "Escorial", gran obra de Tomás Marco; el "Tercer Concierto para piano" de Bartok, con Philippe Entremont, y la "Novena" de Schubert, con aliento y equilibrio. Alberto Blancafort, que se prodiga poco como director, logró una buena versión de la "Misa en si menor" de Juan Sebastián Bach, al frente de su Coro y de la Orquesta, con un cuarteto de solistas del que no hay nada especial que señalar.

El norteamericano Milton Katims dirigió e interpretó a la viola, junto a Jaime Laredo, la "Sinfonía concertante" de Mozart. Laredo, con su gran sonido, intervino en el "Tercer Concierto" de Saint-Saëns, y Katims realizó una estimable "Segunda", de Brahms. Juan Pablo Izquierdo es un director chileno que, a juzgar por su concierto con la Orquesta de RTVE, no se distingue por su finura interpretativa. Hizo la "Heroica" de Beethoven y "La valse", de Ravel. Fue inte-

resante, en esta ocasión, la interpretación de obra tan poco conocida como el "Segundo Concierto" de Weber, muy bien tocado por el pianista Malcolm Frager.

Con una representación en el teatro de la Zarzuela, a la que asistió S. M. la Reina, culminó la maravillosa serie ofrecida en Madrid por el Teatro de Marionetas de Salzburgo, en la poco adecuada sala del Monumental.

También terminó en el mes de marzo el ciclo de Ibermúsica, celebrado en el teatro de la Zarzuela. Escuchamos a Cristina Bruno, en cuyo arte se produce el misterio de la versión personal, sin traicionar en ningún momento a la verdad de la música. Fuerza y delicadeza en una unión esencial. Tocó Cristina Bruno el precioso Mozart de las Variaciones "Ah vous direi-je maman", una Sonata de Schubert y el "Carnaval" schumanniano. Estrenó una muy interesante "Pieza para piano" de Carmelo Bernaola que, en su brevedad, representa una de las mejores realizaciones de la música española contemporánea para teclado. El gran Dimitri Bashkírov cerró el ciclo con Mozart, dos sonatas de Beethoven y la "Sonata en si bemol menor" de Glazunov. Fue el Bashkírov de siempre, aunque no me convenciese personalmente el planteamiento beethoveniano.

La Orquesta de RTVE fue dirigida por Manuel Ivo Cruz, heredero de una gran tradición portuguesa, director fino y de buen oficio. El programa estaba constituido por una obertura de Marco Antonio Portugal, "El duque de Foix", el "Segundo Concierto" de Prokofieff, muy brillantemente interpretado por el pianista Mario Monreal, y la hermosa "Sinfonía" de César Franck, con algunas precipitaciones que no emborronaron el buen resultado. Muy bonitos conciertos fueron los dirigidos por Enrique García Asensio, con finura, flexibilidad y honda musicalidad. En el primero escuchamos cuatro páginas que interpretaban por primera vez el Coro y la Orquesta. Montserrat Alavedra, siempre sensible y natural, cantó las "Cinco melodías sobre texto de Paul Valery", íntima serie de Federico Mompou, que recogió personalmente los aplausos. También fue solista en la juvenil "Demoiselle Elue" de Debussy, donde destacaron las voces femeninas del Coro. Jorge Demus, pianista conocido de nuestro

público desde hace años y que siempre es aplaudido, intervino en dos obras infrecuentes: el "Concierto en re mayor" de Haydn y la deliciosa "Balada" de Fauré.

El otro concierto de García Asensio contó con solistas de clase extraordinaria: el violín José Luis García Asensio, el viola Emilio Mateu y el violoncello Pedro Corostola. Abrió un "Adagio y rondó para violín y orquesta de cuerda" del Schubert menos personal. Luego, el admirable "Don Quijote" de Strauss, que no escuchábamos hace años. Corostola estuvo fenomenal y Mateu le dio excelente réplica. Por fin, con soltura y buen aire romántico, el "Doble Concierto" de Brahms. Con algunas de sus obras más queridas, se rendía homenaje a Pablo Casals en su centenario. Corostola realizó su emocionado tributo personal con el "Cant dels ocells".

Odón Alonso también dio programa con solistas. El flauta José Moreno tocó muy bien la "Suite núm. 2" de Bach, que sonó con levedad y buen estilo. El "Concertino" de Salvador Baccarisse, bonita obra de un compositor olvidado injustamente, tuvo como protagonista excepcional e inmejorable a Narciso Yepes. Como rúbrica, la interesante "Sinfonía para ocho voces y orquesta" de Luciano Berio, modelo de arquitectura sonora en un lenguaje actual, con el conjunto Swingle II, para quienes fue escrita.

Stanislaw Skrowaczewski dirigió la Nacional con "Decoration Day", del precursor Charles Ives, que nuestra gente acogió friamente; el "Concierto para piano" de Schumann, con el técnico Horacio Gutiérrez de solista, y una estimable "Quinta" de Tchaikovsky. Alexander Gibson, director enérgico pero sin matices, prendió nuestra atención con la versión completa de "La condenación de Fausto", de Berlioz. El Coro Nacional se lució y su directora logró aplausos especiales. De los solistas no hay nada que decir. En una segunda intervención al frente de la Orquesta Nacional, Gibson hizo Mozart y las Variaciones "Enigma" de Elgar, una de las más bellas páginas en toda la historia de la música inglesa. Gibson encontró aquí su mejor estilo. También escuchamos en esta ocasión al pianista Walter Klien, que tocó briosamente el "Tercer Concierto" de Beethoven.

Rafael Frühbeck de Burgos dirigió

el beethoveniano "Emperador" con el siempre admirado André Watts, que fue desde la bravura hasta la emoción en un rico despliegue de matices. En este mismo concierto escuchamos el oratorio "Illeta", de Francisco Escudero, que, aunque no parece corresponder a la época en que fue escrito, tiene momentos de alta calidad. El Orfeón Donostiarra, que dirige Antonio Ayestarán, puso entusiasmo, técnica y sonido. El barítono Antonio Blancas le dio a su parte una acertada expresión.

De Los Lunes de Radio Nacional recordamos las actuaciones de Jorge Fresno, con vihuela, laúd y guitarra; el violinista José María Alpiste, en muy bellas obras catalanas; Joaquín Parra, en páginas juveniles de Granados y Albéniz, y Dupuy, en un programa de piano francés del siglo XX.

En el Ateneo, Genoveva Gálvez al clave, con un programa tan variado como atractivo, y el Coro de Cámara del Smith College. La música de cámara, bien servida con el Cuarteto Amadeus, con Haydn, Mozart y Brahms, un nuevo éxito de los Amigos del Teatro Real y el Trío Beaux Arts, para "Cantar y tañer", con un programa Beethoven.

El Club Urbis patrocinó una nueva presentación del barítono Sergio de Salas en la Zarzuela: una versión mediana de "El trovador", con Giuliana Trombin y Amadeo Zambon en los protagonistas. Lo mejor fue la gitana de Bianca Berini.

En la Escuela Superior de Canto se nos ofreció una gran representación, muy cuidada en todos los detalles, de "Los cuentos de Hoffman", de Offenbach. Sería muy larga la relación escueta de todos los alumnos que intervinieron, pero hay que decir que hubo momentos de gran calidad. Dirigió José María Franco Gil.

El Colegio Mayor San Juan Evangelista tiene un Club de Música de actividad digna de aplauso. Éxito especial tuvo la actuación de un grupo de cámara de la Orquesta Filarmónica de Madrid (casi solamente el glorioso nombre para formaciones ocasionales) bajo la dirección de García Polo.

En el Ateneo, y en su Aula de Teatro, Ana Lázaro volvió a ofrecernos un buen despliegue de sus alumnos, con detalles de invención y realización dignos de elogio.

CARLOS GOMEZ AMAT

ARQUEOLOGIA SUBMARINA

La expedición submarina organizada por el comandante Jacques-Yves Cousteau para encontrar los vestigios de la ciudad legendaria de la Atlántida ha dado comienzo en las aguas griegas del mar Egeo. La búsqueda se hace a lo largo de la isla de Santorín, en donde, en efecto, se han encontrado frescos y objetos de barro entre las cenizas volcánicas que recubren una parte de dicha isla.

"Partimos para esta expedición con un espíritu muy abierto —ha señalado el comandante Cousteau—. Tenemos la intención de verificar minuciosamente todas las informaciones recogidas. Estamos persuadidos de que vamos a descubrir cosas extraordinarias".

El buque de investigación oceanográfica, "Calipso", lleva a bordo numerosos arqueólogos, que disponen para su trabajo de un material electrónico moderno y de un circuito de televisión que les permite estar en relación constante con los investigadores que trabajan en las profundidades del mar.

El Gobierno griego financia con dos tercios esta expedición. Las dos partes compartirán los beneficios de la proyección de las películas filmadas en esta ocasión, que comenzará a finales de este mismo año de 1976 en las televisiones de todos los países del mundo.

ARTE DEL SIGLO XX

Al arte del siglo XX será dedicado el VII Salón Internacional Art 76, que se realizará del 16 al 21 de junio inmediato. Más de trescientos expositores de varios países mostrarán su novedades en una asamblea de arte considerada como la más importante del mundo en su dedicación al arte moderno. Una demostración especial será dedicada al arte español, seleccionadas las obras que se habrán de exhibir por un conjunto de galerías españolas. Los treinta y cuatro artistas seleccionados —26 pintores y 8 escultores— han sido los siguientes (salvo modificaciones nominales posteriores a la hora de redactar esta noticia).

Pintores: Tapies, Guinovart, Canelo, Saura, Millares, Hernández Pijuán, Jorge Castillo, Canogar, Darío Villalba, Lucio Muñoz, Feito, Eusebio Sempere, Equipo Crónica, Palazuelo, Genovés, Teixidor, Porta Zusch, Guerrero, Antonio López, Rivera, Hernández Mompó, Raba, Gordillo, José Hernández, Farreras y Viladecáns.

Escultores: Chillida, Berrocal, Vicente Larrea, Chirino, Mendiburu, Julio Hernández, Pablo Serrano y Francisco López Hernández.

En beneficio de estos artistas, puesto que el espacio de exposición es limitado, se ha renunciado a llevar al Pabellón de España a las grandes figuras de nuestro arte por ser grandemente familiares al aficionado internacional: Picasso, Miró, Juan Gris, Julio González...

LA CIUDAD DE HERCULANO

La famosa ciudad latina de Herculano, según recientes investigaciones, renació poco después de su destrucción por la erupción del Vesubio, en el año 79 de nuestra era: esta es la tesis que los arqueólogos defienden tras el encuentro casual, cuando se realizaban obras de cimentación en una edificación moderna, de un ánfora conteniendo un esqueleto, es decir, una tumba del siglo II de Cristo, lo que indica la existencia de una necrópolis en el lugar. Este indicio demuestra que existió un renacer de la ciudad de Herculano, destruida, como ya indicamos, por la terrible erupción del Vesubio, a la vez que fue destruida Pompeya. Sobre esta tesis inició sus investigaciones y estudios el profesor Alfonso de Francis, con el director de las excavaciones de Herculano, profesor Giuseppe Magi, que han dispuesto en toda la zona un nuevo plan de excavaciones.

Hasta ahora se estimó que, una vez destruida la ciudad por la lava del volcán, quedó abandonada y que sólo renació a finales de la Edad Media, con la fundación del poblado de Resina. Estas nuevas excavaciones conducirán a llenar un período de la vida de la ciudad, considerado inexistente hasta la fecha.

PINTORES DE LENINGRADO

Los pintores no conformistas de Leningrado han pedido el reconocimiento oficial de su existencia como pintores libres en una carta abierta dirigida a la comisión que preparó el reciente XXV Congreso del Partido Comunista. Fecha el pasado 15 de febrero en Leningrado, una copia de esta carta ha sido entregada en Moscú a los corresponsales occidentales de prensa. "Nos dirigimos a vosotros —dicen en la carta— para que nos ayudéis a la consecución de los derechos naturales de los pintores, derechos que garantiza la Constitución soviética, a sa-

ber: reconocimiento oficial de la Asociación de Exposiciones Experimentales que existe en Leningrado y que se pongan a disposición de esta Asociación salas de exposiciones, en donde se pueda dar noticia real de nuestra existencia".

CONGRESO DE CIENCIAS PREHISTORICAS

El próximo Congreso de la Unión Internacional de Ciencias Prehistóricas y Protohistóricas, en su novena edición, se celebrará del 13 al 18 del próximo septiembre en los anfiteatros del Parque Valrose, de Niza. Será la primera vez que un Congreso semejante, que agrupa



a prehistoriadores y protohistoriadores del mundo entero, tendrá lugar en Francia. Estará presidido por el profesor Lionel Balout, del Museo Nacional de Historia Natural y director del Instituto de Paleontología Humana. La preparación del Congreso ha sido confiada a Henry de Lumley, director del equipo de Investigación en el Centro Nacional de Investigaciones Científicas y catedrático de la Universidad de Aix-Marsella.

Son esperados más de cuatro mil participantes, la mayoría de ellos profesores, directores de museos, investigadores y especialistas en prehistoria. Durante seis días se realizarán coloquios y se presentarán comunicaciones sobre las cuestiones siguientes: Metodología; Paleolítico inferior, medio y superior; Epipaleolítico y Mesolítico; Neolítico; Edades del Cobre y del Bronce; Edad del Hierro; período de las grandes migraciones, y Arqueología prehistórica y protohistórica submarina.

Se han previsto en el marco del Congreso numerosas excursiones a todas las regiones de Francia que ofrezcan interés científico, como son, por ejemplo, los enclaves paleolíticos de Provenza y el Languedoc, y los enclaves protohistóricos y galo-romanos de las mismas regiones y de Córcega.

MIGUEL ANGEL Y LA IGLESIA

“Ante los falsos principios inspirados en una concepción de la vida sin espe-

ranza superior, que amenaza hacerla decaer de sus sublimes tareas, es necesario que el arte se acerque a Dios, lo conozca y lo ame, en un esfuerzo constante de purificación y entrega”. Tal pensamiento ha sido dictado en Roma por Pablo VI en la homilía pronunciada en la basílica vaticana, durante la Misa concelebrada con motivo del V centenario del nacimiento de Miguel Angel.

El Papa definió el rito de testimonio de gratitud, que, después que a Dios, se dirige a Miguel Angel por la ayuda que el mismo dio a nuestra oración, alentándonos con su visión de arte a elevarnos hacia lo divino. En su exaltación de la obra artística de Miguel Angel, que precisamente en la basílica vaticana y en la Capilla Sixtina se funde con el hondo sentido religioso del artista, el Pontífice subrayó que la actualidad de su mensaje consiste en su alta y genuina inspiración de los valores religiosos. “Con su arte, Miguel Angel no sólo quiso superar la imagen de la materia, la figura de la piedra, la idea del dibujo —dijo Pablo VI—, sino que se esforzó, a través de admirables formas sensibles, en revelarnos los aspectos más auténticos de la dignidad del hombre, de la sacralidad de la vida, de la belleza misteriosa de la concepción cristiana”.

Indicando en el ejemplo de Miguel Angel una lección que debe continuar en nuestros días, el Papa, dirigiéndose a los artistas presentes, puso de relieve que el arte, como toda actividad humana, debe estar orientado en un esfuerzo de sublimación, como la música, como la poesía, como el trabajo, como el pensamiento, como la oración, dirigirse hacia lo alto. “Por ello —concluyó Pablo VI—, Miguel Angel os recuerda cuánta ayuda representa la fe para el artista, hallando en ella el continuo estímulo para superarse, para expresarse mejor, para fundir su experiencia en aquellas magníficas síntesis de las cuales la historia del arte, en sus monumentos más elevados, nos ha dado modelos incomparables. Tan sólo así —agregó—, como exige vuestra altísima misión de artistas, sabréis ponerlos al servicio noble y consciente del hombre, que continuamente necesita ser ayudado e instruido para pensar bien, para sentir bien y para vivir bien”.

En otro momento posterior a esta homilía papal, Pablo VI volvió a rendir homenaje a Miguel Angel, dirigiéndose a los fieles congregados en la plaza de San Pedro. Indicó el Papa: “Honremos a los artistas, recordando que todos, émulos y seguidores, deben a Miguel Angel el homenaje que merece este gran maestro gigante, que a cada uno puede enseñar una cosa: saber fundir en la obra de arte la belleza de la forma con la riqueza y la densidad del contenido”.

HANS RICHTER

Una gran figura del arte moderno, Hans Richter, uno de los creadores de “dadá”, el primero de los movimientos de vanguardia artísticos que se enfrentó con los movimientos de medio siglo

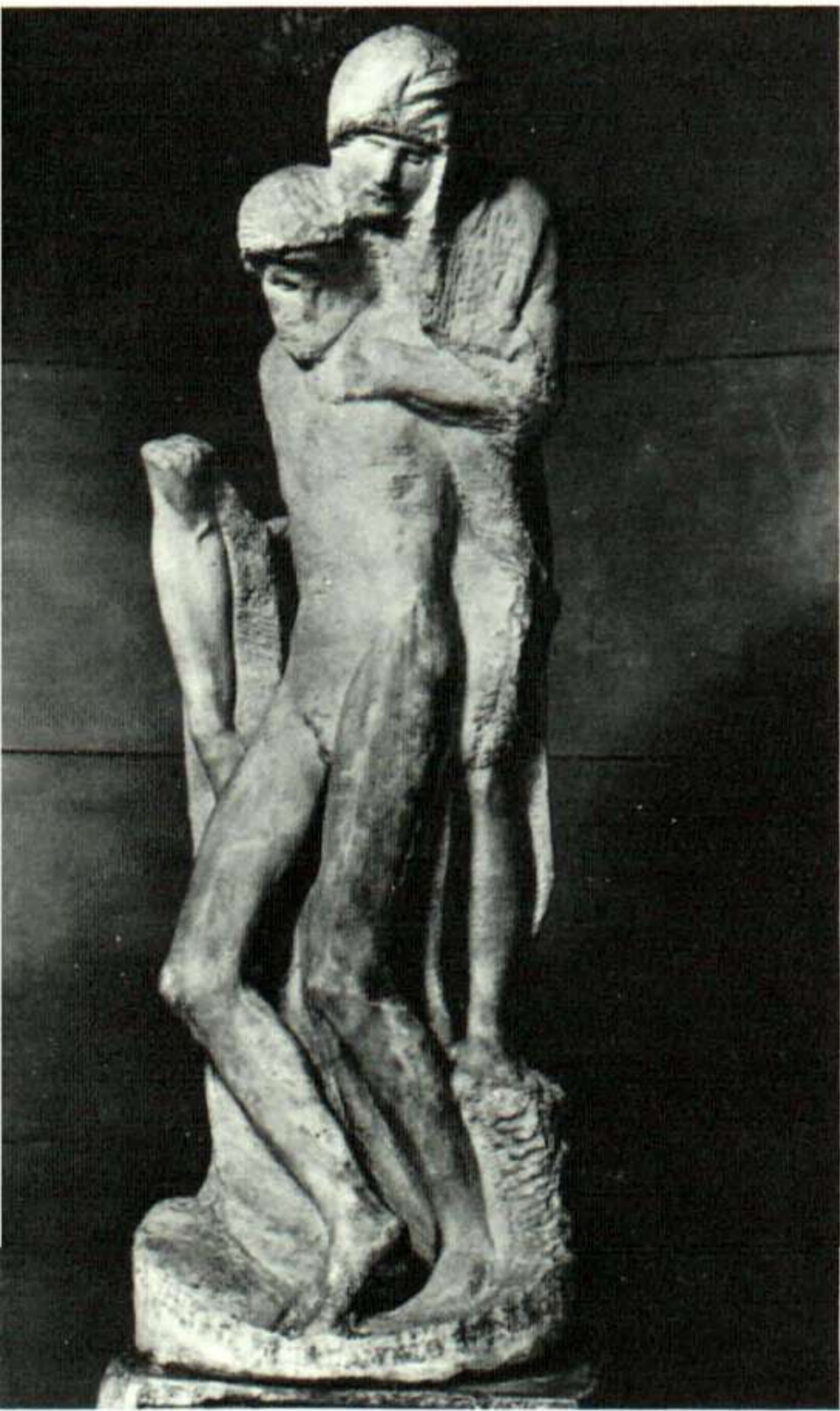
atrás, acaba de fallecer en Suiza. Richter nació en Alemania en 1888 y tomó parte en el movimiento expresionista de su país. En la época de entreguerras fijó su residencia en Zurich, donde se fundó “dadá”. De esta fecha data su actividad más febril firmando manifiestos —es el tiempo de las grandes proclamas que habrán de transformar los restos del arte del siglo XIX—, publicando textos, dibujos y “acciones” dadaístas, colaborando con las grandes figuras del momento: Tristan Tzara, Hans Arp, Giacometti... En 1920 regresó a Alemania para activar allí los núcleos centrales del dadaísmo alemán, tan dinámicos como sugerentes, e iniciar sus trabajos en el campo del cine. A partir de 1941, y durante muchos años, Richter enseñó arte moderno en Nueva York.

Entre los libros escritos de Richter figura una “Historia del dadaísmo” —de la que hay traducción castellana—, que se encuentra entre los documentos más importantes de la historia del arte moderno. Richter es una de las grandes figuras de “dadá”, protagonista de excepción como testigo de las convulsiones que dinamitaron las formas habituales de la representación artística. Fue a la vez uno de los grandes impulsores del arte no figurativo. Su “Historia del dadaísmo” nos muestra, en amplia panorámica crítico-informativa, los modos más vivos donde se gestaron los pensamientos que habrán de inventar el arte contemporáneo. Pocos cronistas, como Richter, estuvieron tan cerca, en este caso, de la historia que nos relatan. Con él desaparece uno de los más vivos testigos de la creativa artística de décadas atrás, singularizada en “dadá”, pero altamente significativa en el desarrollo de las artes de nuestra cultura moderna.

EXPOSICIONES PARISIENSES

Dos recientes exposiciones parisienses vienen hoy a nuestra información. La primera de ellas da cuenta de la exposición celebrada en el Centro de Creación Industrial de París y Museo de Artes Decorativas, dedicada al estilo de vida y a la estética de los Shakers, secta cristiana de los Estados Unidos. Fundada en Inglaterra a finales del siglo XVIII por una mujer, Anne Lee, la comunidad de los Shakers está emparentada con los cuáqueros y los profetas franceses llamados los “comisards”. Los primeros Shakers desembarcaron en Nueva York en 1774. Su experiencia se extiende a lo largo de casi dos siglos. Actualmente no quedan más que dos comunidades Shakers en los Estados Unidos.

La estética de los Shakers está ligada a las exigencias de perfección, que se aplican no solamente a la comunidad y a cada uno de sus miembros, sino también a todo el espacio y a todo objeto. Todos sus actos y todas sus creaciones están llenos de pureza y de simplicidad. Los edificios, los muebles, los utensilios, el entorno todo, creados enteramente por sus manos, son racionales y prácticos. La idea de provecho les era ajena. Su finalidad era adaptar el objeto a su uso.



Entre todas las realizaciones artesanales de los Shakers, la fabricación de muebles es la que más ha llamado la atención. Por otra parte, pasaron muy rápidamente de la producción artesana y doméstica a la industrialización y la producción en serie. Favorables al progreso y a las innovaciones técnicas, llevaron a cabo numerosos inventos y perfeccionamientos como, por ejemplo, la batidora, la sierra circular, la turbina hidráulica, la cocina rotativa y otras creaciones singulares del diseño industrial.

En el Petit Palais de París se han presentado una gran muestra del arte colombiano a través de los siglos. Las obras, agrupadas en diferentes épocas, permiten seguir cronológicamente el proceso histórico del arte de Colombia:

— El primer período, llamado "período prehistórico", termina con el descubrimiento de América en 1492. Reúne las obras de arte —cerámica y orfebrería— realizadas por diferentes grupos de población, que se desplazaban de Norte a Sur del Continente americano, desde el 1500 antes de Cristo.

— El segundo período, a continuación de la conquista española —finales del XV y primera mitad del XVI—, está repre-

sentado por obras de estilo gótico, renacentista y manierista. Los misioneros hacían traer de España, o bien sacaban copias en la metrópoli, de pinturas y esculturas de madera policromada, destinadas a la propagación de la fe. La casi totalidad de las pinturas, esculturas y piezas de orfebrería de los siglos XVI; XVII y XVIII fueron concebidas para las iglesias y los devotos fundadores de capillas o donadores de imágenes piadosas. Las artes menores, como la orfebrería y el bordado, estuvieron al servicio de la liturgia.

Al lado de las obras españolas y criollas se presentaron obras de artesanos mestizos y de algunos indios, debidas a aficionados piadosos más que a artistas de oficio. El arte contemporáneo estuvo representado por los pintores Fernando Botero, Enrique Grau, Manuel Hernández y Alejandro Ogregín, los escultores Edgar Negret y Eduardo Ramírez Villamizar, y las "esculturas tejidas" de Olga de Amaral.

PICASSO, "GUERNICA" Y MATISSE

Según recientes noticias de prensa, un gigantesco mural de Henri Matisse ocu-

pará el lugar del "Guernica" de Picasso, en el Museo de Arte Moderno de Nueva York, cuando la obra famosa picassiana —que fue pintada para el pabellón español de la Exposición Internacional de París de 1937— sea devuelta a su hora a España. Tal ha sido la declaración hecha por el director de las secciones de pintura y escultura del citado museo, William Rubin.

La obra de Matisse, compuesta por varios paneles pictóricos, cubrió un tiempo las paredes del comedor de la casa del artista y ha sido adquirida por el museo neoyorquino a cambio de objetos de su propia colección por un importe de un millón de dólares. "La piscina" —que tal es el título del gigantesco mural— es fruto del tiempo último del pintor y mide, aproximadamente, 18 por 2,5 metros; el museo piensa construir una habitación idéntica al comedor de Matisse para su instalación. "La piscina" tiene como motivo pictórico un grupo de nadadoras recortadas en papel azul, de figura simplificada hasta la abstracción, pegadas sobre una banda horizontal blanca que, a la vez, está montada sobre lienzo marrón. Las gestiones para la adquisición de esta obra venían realizándose desde hace cuatro años y medio.

NOTICARIO NACIONAL

CENTRO MUNDIAL ARQUITECTONICO

Ha sido creado en la capital española el Centro Mundial de Información e Investigación Arquitectónica, para el cual el Gobierno español ha concedido una subvención de doscientos cincuenta mil dólares. Una de las conclusiones del XII Congreso Mundial de la Unión Internacional de Arquitectos, celebrado en Madrid en mayo de 1975, fue la "necesidad de creación de un Centro Mundial de Información e Investigación Arquitectónica" en los campos de Análisis de Programas Funcionales, Tecnológicos y de Composición. A tal fin, la Unión Internacional de Arquitectos (UIA) acordó la creación de dicho Centro, proponiendo su sede en Madrid, y la propuesta fue aceptada por el Gobierno español, ofreciendo la ayuda material precisa para que tan trascendental medida tecnológica sea una pronta realidad. El equipo de preparación del XII Congreso inició las gestiones y trabajos necesarios para la puesta en marcha del proyecto. Para su

realización se solicitó la colaboración de la Unesco, ya que en virtud de su acta constitutiva está encargada de asegurar la difusión del saber por las vías de la cooperación internacional.

En consecuencia, durante el pasado mes de julio se firmó en la sede de la Unesco en París un protocolo inicial, donde dicho organismo, representado por su director general; la UIA, por su secretario general, y el Ministerio español de la Vivienda acordaron la puesta en marcha del proyecto, con una subvención de 250.000 dólares por parte del Gobierno español.

Este será el primer centro que sobre información e investigación arquitectónica a escala internacional se crea en el mundo, así como la primera vez que un organismo de estas características, dependiente de la Unesco, tenga su sede en Madrid, lo que implica la importancia dada por la Unesco a España y su participación en la cultura universal. En torno a este centro se ha celebrado en la capital española la sesión constitutiva de

su Comité Directivo. En ella, además, se han marcado las directrices generales para el desarrollo de los estudios del centro. A esta sesión han asistido representantes de la UIA, de la Unesco y de la Dirección General de Arquitectura y Tecnología de la Edificación Española.

A propuesta de la Unesco, el proyecto se denominará Arkisyst, Sistema Mundial de Información e Investigación Arquitectónica, quedando inscrito en Unisist, Sistema de Investigación de la Unesco. Su presidente será el prestigioso arquitecto Ernst Neufert, de la República Federal Alemana. El proyecto Arkisyst supondrá una contribución positiva y concreta al presente internacional, a fin de procurar mejores condiciones para la existencia humana y una mejor calidad de la vida.

La Unesco prevé, dentro de su estructura general, otros proyectos que acentuarán la presencia de España en Europa, así como su acción cultural conjunta con América Latina y aquellas relativas al mundo árabe o Africa. Particularmen-

te, el prestigio siempre intensamente vivo de ciudades tales como Córdoba o Granada, y de toda la civilización andaluza hispano-árabe, debe permitir la creación de instituciones y actividades culturales de interés común a los diversos países del mundo.

MONUMENTOS NACIONALES

Por acuerdo del Consejo de Ministros y por Decretos del Ministerio de Educación y Ciencia, se declaran monumentos histórico-artísticos de carácter nacional, la iglesia de San Martín, en la localidad leonesa de Salas, y conjuntos histórico-artísticos varios sectores del casco antiguo de la ciudad de Murcia.

Por igual acuerdo y Decreto del citado Ministerio, se declara igualmente monumento histórico-artístico de carácter nacional la Puerta de Alcalá, de Madrid, con su entorno de la plaza de la Independencia.

A la vez, en el "Boletín Oficial del Estado" fueron publicados los Decretos del Ministerio de Educación y Ciencia por los que se declaran monumentos histórico-artísticos el hospital de Peregrinos de la villa abulense de Mombeltrán, fundado a principios del siglo XVI por el prior de la iglesia-catedral de dicha ciudad, don Guy García Manso, y el conjunto formado por el palacio de Villahermosa y la iglesia de Pedrola, en Zaragoza. La declaración de monumento histórico-artístico ha sido hecha también para las siguientes obras del arquitecto catalán Puig y Cadafalch: Casa Martí, "Els catre gats", Casa Amatller, Casa Macaya, Palacio del Barón de Cuadras, Grupo de casas Terrades, Fábrica de Casarramona y Cavas de Codorníu.

Igualmente, por Decretos del expresado Ministerio y aprobados por Consejo de Ministros, se declaran monumentos histórico-artísticos de carácter nacional, la iglesia de Santa María, de la localidad barcelonesa de Arenys de Mar; el Pont Nou y su entorno, en Camprodón, provincia de Gerona; la iglesia colegial de San Lorenzo de Morunya, en Lérida; el antiguo cuartel del Conde-Duque de Madrid, con los edificios y terrenos que lo constituyen, y el conjunto formado por los jardines colindantes al palacio del marqués de Villena y las terrazas, escaleras, estanque y fuente, en la localidad madrileña de Cadalso de los Vidrios.

SEVILLA: MUSEO DE LA SEMANA SANTA

Ha cerrado sus puertas el Museo sevillano de la Semana Santa, a los diez años de su fundación. Según informaciones de prensa, el museo venía arrastrando grandes quebrantos económicos, que se pueden estimar en el momento de su cierre en medio millón de pesetas. Al no tener subvenciones, las arcas del museo cofradiero hispalense sólo se alimentaban de la entrada para los visitantes, la mayoría turistas, recaudación que era insuficiente para pagar al personal de servicio. Según declaraciones del direc-

tor del museo, don José Luis de la Rosa, se ha tratado por todos los medios de no llegar al cierre, hablando con el alcalde y otras autoridades sevillanas, sin encontrar más que medias palabras. Hasta el Consejo de Cofradías se desentendió últimamente del problema. Prácticamente, nadie de Sevilla se ha preocupado de apoyar económicamente al museo. En éste se integraban, gratuitamente cedidas por las diversas Hermandades, muestras de lo que constituye la famosa Semana Santa de Sevilla. Hubo momentos en que el museo fue auténticamente exponente de valor y arte encierran los desfiles procesionales.

SALAMANCA: CASA DE LAS CONCHAS

En Salamanca se ha iniciado el expediente de declaración de ruina de la famosa Casa de las Conchas. La Comisión Permanente del Ayuntamiento salmantino acordó prestar con urgencia su aprobación a un escrito del director general del Patrimonio Artístico y Cultural, en el que se solicita dicha declaración.

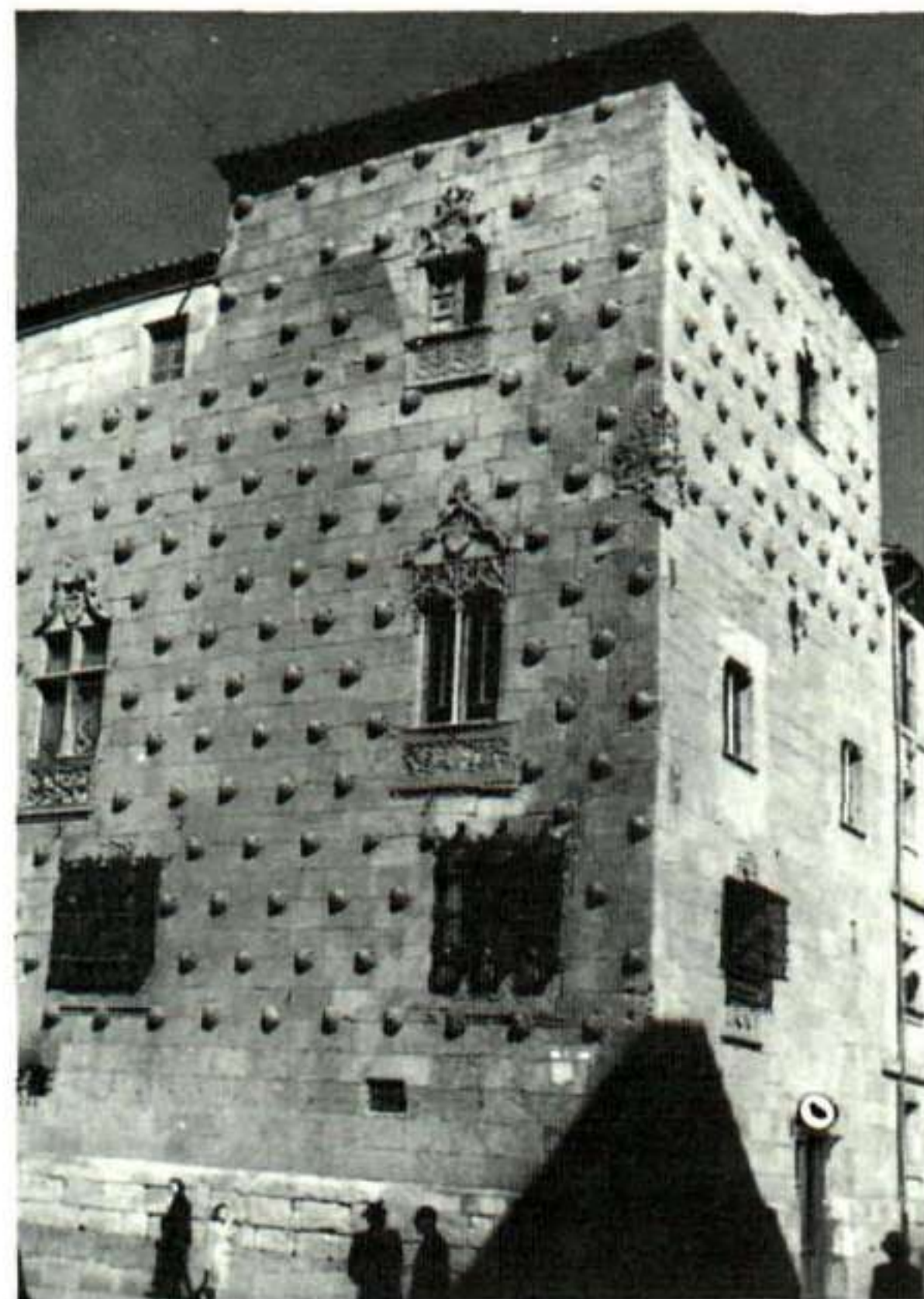
La Casa de las Conchas, edificio plateresco de tan original cobertura ornamental, fue mandado edificar a finales del siglo XV por el doctor Rodrigo Arias Maldonado, y depende desde mayo de 1973 de la citada Dirección General por un contrato de traspaso del Ayuntamiento, que lo tenía en usufructo por la renta simbólica de una peseta de oro anual, según acuerdo del municipio salmantino con el propietario, conde de Santa Coloma, en 1967, y por un período de noventa y nueve años. La Casa de las Conchas acogió durante algún tiempo al Museo Provincial de Bellas Artes y ahora se proyectaba instalar en el palacio un museo popular salmantino.

NORMAS TECNOLOGICAS

Por una Orden recogida en el "Boletín Oficial del Estado", se han aprobado provisionalmente las Normas Tecnológicas de la Edificación. Transcurrido un año desde la publicación de las Normas Tecnológicas a que se refiere dicha Orden, sin que se haya modificado la Norma en la forma establecida, la Dirección General de Arquitectura y Tecnología de la Edificación propondrá al Ministerio de la Vivienda las modificaciones pertinentes a la Norma que por la presente Orden se aprueba. Se especifica en ella que la Norma regula las actuaciones de diseño, construcción, control, valoración y mantenimiento, que se encuentra clasificada bajo los epígrafes de "Revestimiento de paramentos y revocos".

DERRUMBES EN LA CATEDRAL SEVILLANA

Inmediatamente después de ocurrido el derrumbamiento parcial que afectó los pasados días a la techumbre de la galería del Lagarto, de la catedral de Sevilla, se han iniciado las obras de reparación



de la misma, mientras se inspecciona detenidamente la armadura del techo ante la posibilidad de que tenga que ser sustituida en su totalidad. Por fortuna, el artesonado mudéjar de dicha galería no se ha visto afectado en absoluto. El parcial hundimiento afectó también a una parte de la Biblioteca Colombina, aunque ninguno de los valiosos tesoros artísticos que en ella se guardan se vio dañado.

Al procederse ahora a la reparación se están intensificando, al mismo tiempo, las obras de adaptación en el palacio arzobispal para el traslado al mismo de las Bibliotecas Colombina y Capitular, que funcionan conjuntamente en dependencias de la catedral. Con este traslado, los noventa mil volúmenes que se guardan en estas bibliotecas —mil de ellos son incunables— quedarán a disposición de los investigadores en mejores condiciones para su consulta, al mismo tiempo que se podrá llevar a cabo de manera más completa la restauración del Patio de los Naranjos, anejo a la galería del Lagarto, en cuya techumbre, como hemos dicho, ocurrió el hundimiento.

VISITANTES MUSEALES

Informes oficiales dan noticia del número de visitantes habidos en el Museo del Prado de Madrid, Casa del Greco y Museo Sefardí de Toledo durante el año 1975: 1.020.691 correspondieron al Museo del Prado, 340.506 a la Casa del Greco y 129.035 al Museo Sefardí. Según la misma información, 369.680 fueron las visitas gratuitas al Prado, contra 651.011 de pago; 59.486 gratuitas y 291.038 de pago en la Casa del Greco; 27.314 gratuitas contra 101.721 de pago para el Museo Sefardí. Al parecer, estas cifras representan un notable incremento de visitantes a los museos citados, que no son los únicos dependientes de la Comisaría de Museos de la Dirección General del Patrimonio Artístico y Cultural en la zona museal de Madrid y Toledo.

FRANCISCO CANO: "AQUARIUS".

ESTRENO ABSOLUTO: 3 DE ABRIL DE 1976. TEATRO REAL. MADRID. INTERPRETES: ORQUESTA DE RADIOTELEVISION ESPAÑOLA, DIRIGIDA POR PEDRO PIRFANO.

En "Aquarius", escrita en 1975, el compositor nos propone una alegoría. Por descontado, la música expresa a menudo ideas abstractas valiéndose de símbolos y, por lo mismo, puede ser alegóricamente interpretada; pero así como ciertas obras, y aun estilos, apenas toleran una aproximación crítica de este género, la nueva producción de Francisco Cano nos invita a ella. Vamos, pues, a intentarla.

Nuestro músico, apoyándose en la tradición esotérica, informa críticamente sobre un proceso histórico, precisamente el que ahora se está desarrollando, en virtud del cual una cultura se debate en el caos y declina, en tanto que otra, que se anun-



cia armoniosa, vive sus instantes aurales. Cano se sirve de elementos gramaticales propios del expresionismo (Schönberg, Berg) y del romanticismo tardío (Wagner, Strauss) para caracterizar ambas, contraponiéndolas a través de la duración y resolviendo el conflicto, utópicamente, por cierto, con el triunfo de aquel de los contrarios que convencionalmente representa el acuerdo y la unión (¿no es la utopía un sueño no realizado, pero realizable?). El trabajo del compositor, según vemos, ha consistido en tomar algunos rasgos típicos y generales de la práctica musical centroeuropea, primero, para luego relacionarlos agónicamente, acreditando en todo ello su pericia.

Sería erróneo, empero, creer que Francisco Cano contempla la historia de la música como un devenir en el que a la vigilia de la inteligencia, aquí representada por el sistema tonal, sucediese el método para componer con doce notas solamente relacionadas una con otra, visto, con notable miopía, como sueño de la razón; o, dicho de otro modo, que al orden jerárquico de la tonalidad siguiese el anárquico desorden atonal: la ejecutoria del artista prohíbe atribuirle afán restaurador alguno.

¿De qué se trata, entonces? Tal y como anticipábamos más arriba, la música no es en "Aquarius" sino mediación y su artífice la utiliza para comunicarnos el miedo a la esperanza que la realidad en él provoca y despierta. La historia, pues, a que "Aquarius" se refiere y sobre la que nos mueve a reflexionar no es otra que la vivida cotidianamente y la que, en alguna medida, protagonizamos.

MIGUEL ANGEL CORIA

ANDRES LEWIN-RICHTER: "SECUENCIA PARA ANNA".

ESTRENO: CONSERVATORIO DE BARCELONA. VI SEMANA DE NUEVA MUSICA, 31 DE ENERO DE 1976. INTERPRETE: ANNA RICCI.

Andrés Lewin-Richter ocupa un lugar muy especial entre los compositores españoles. Trabaja en un laboratorio electroacústico de Barcelona, laboratorio al que él mismo ha aportado, junto con Josep María Mestres Quadreny, una importante labor de creación técnica. Lewin-Richter es un auténtico especialista, y en la generalidad de los casos, su obra, no muy extensa, es una consecuencia de su actividad técnica.

"Secuencia para Anna", obra escrita en 1976 y dedicada a Anna Ricci, continúa el trabajo de relación entre voz y sonido electrónico iniciado con "Per tante cose" (1974) y "Om" (1975). Consta de dos elementos fundamentales: la voz y la grabación en cinta magnetofónica. La voz emite sonidos (no propiamente un texto) que son a su vez modificados electrónicamente. La cinta —que es el material inmutable de la pieza— contiene una grabación que tanto se acerca como se aparta del material vocal, creando un clima alternativamente de cooperación y de fantasía. No se ha buscado ningún efecto espacial o estereofónico explícito, sino que los altavoces, situados a ambos lados y lo más cerca posible del intérprete, funcionan como si fueran instrumentos musicales. En cierto sentido, se trata de una obra de cámara para tres elementos: voz y dos pistas de magnetófono. El resultado es notable en cuanto a la síntesis sonora y muy atractivo por la variedad del desarrollo.

Hay que hacer notar la precisa grafía de la partitura, en la que Lewin-Richter ha obtenido una máxima claridad (es sabido los problemas gráficos que presenta toda música electrónica). Cada elemento de los tres va sobre una línea, y un grafismo sencillo y eficaz permite la inmediata comprensión de los eventos sonoros en cada momento de la obra.

RAMON BARCE

ANTONI BESSES: "CONCIERTO PARA PIANO Y ORQUESTA".

INTERPRETE: ORQUESTA CIUDAD DE BARCELONA. DIRECCION: ANTONI ROS MARBA. SOLISTA: ANTONI BESSES. LOCAL: PALAU DE LA MUSICA CATALANA. FECHA: 5 DE FEBRERO DE 1976 (CONCIERTO DE CLAUSURA DE LA VI SEMANA DE NUEVA MUSICA).

Desde el punto de vista estructural, la obra adopta el patrón clásico-romántico de la división en tres tiempos, que responde al esquema tradicional **Allegro-Adagio-Rondó**.

El movimiento inicial constituye una tumultuosa exposición de ideas, sin conseguir que se destaque el hilo conductor que informe acerca de su intencionalidad expresiva. El uso constante del **tutti** orquestal, aparte de ahogar al instrumento solista, crea un **continuum** sonoro en el que se eliminan contrastes y planos instrumentales. Tal vez ello responda a la intención del autor, pero para el oyente la sensación es de caos. En el segundo tiempo, y como contraste, surge como motivo esencial una melodía de corte lírico en los límites de lo convencional y de lo formulario.

La parte conclusiva —una variante del rondó— sin carecer de imaginación contiene abundantes préstamos de los acentos del "metroquebrado" de Bartok y de la coloración tímbrica e instrumental de Prokofieff. Su desarrollo es irregular, pero no carece de interesantes atisbos temáticos. Nos hallamos en definitiva ante una página inmadura y desigual en su planeamiento expositivo e intencional, típica y propia de un joven que busca su camino. Porque, aunque la composición sea vacilante en su intención, su vitalidad expositiva denota a la postre la innegable inquietud expresiva de su autor.

MANUEL VALLS

JUAN HIDALGO: "TAMARAN".

ESTRENO: MADRID, C. M. U. SANTA MARIA DEL ESPIRITU SANTO. 6 DE FEBRERO DE 1976. INTERPRETE: JUAN HIDALGO.

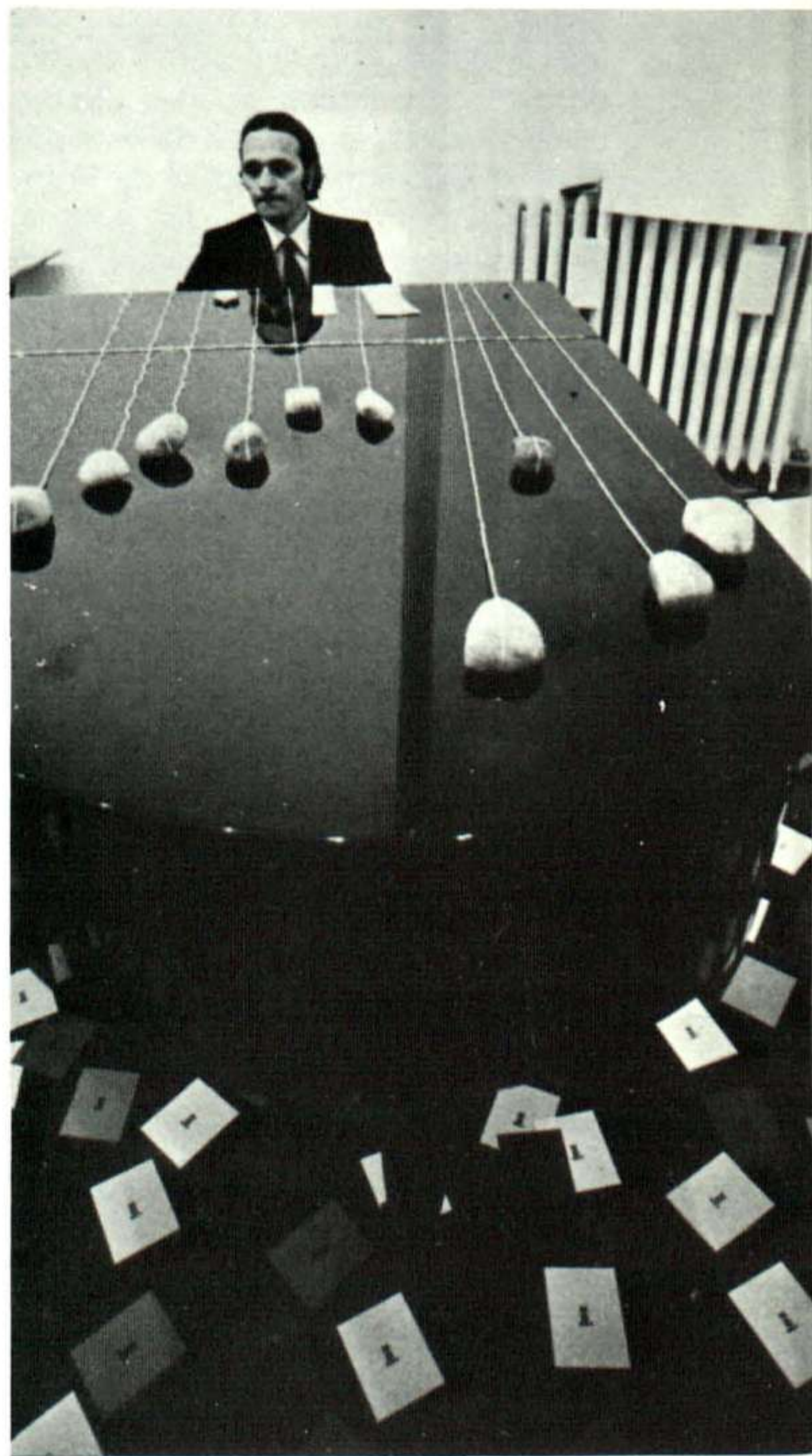
Luego de una prolongada ausencia —la última actuación del Grupo Zaj en España tuvo lugar en Pamplona, durante los Encuentros allí celebrados el verano del 72—, Juan Hidalgo y Walter Marchetti han venido a Madrid para presentar su obra reciente. Es justo decir que esa venida —el grupo reside ahora en Milán— no hubiera sido posible sin la colaboración de algunas personas, vinculadas a la cultura oficial, pero capaces, sin embargo, de superar obstáculos poco menos que insalvables. Así, por ejemplo, Carlos Usillos —y su equipo—, de Televisión Española; Francisco Calés y Miguel Alonso, de la Comisaría Nacional de la Música, y, por último, pero muy en primer plano, el C. M. U. Santa María del Espíritu Santo, que acogió a nuestros artistas y sufragó los gastos acarreados por la representación. Gracias a ellos el público madrileño interesado por el arte —no podemos aquí referirnos a la actuación del grupo en Barcelona, aunque parece que fue sistemáticamente obstaculizada por los propios organizadores de la VI Semana de Nueva Música, en cuyo marco esa actuación se llevó a cabo— ha tenido ocasión de tomar (o reanudar su) contacto con los protagonistas del hecho cultural más importante producido en nuestro país tras la guerra civil.

"Tamaran", última obra publicada de Juan Hidalgo (Cramps Records, Milán, CRSLP 6102), es una pieza de cuarenta minutos, a través de los cuales el autor derrama una auténtica lluvia de armónicos pianísticos sobre el oyente. Esta composición de Hidalgo no puede ser referida a otras, porque se trata de una música inadscribible a tendencia alguna y que invariablemente nos remite a sí misma. Diremos, pues, solamente, que para la ocasión fue utilizada, aproximadamente en su cincuenta por ciento, como decorado sonoro de una serie de acciones, realizadas por el compositor sobre el estrado.

La parte visual de "Tamaran", siguiendo la tradición Zaj, consiste no tanto en la transformación de unos actos cotidianos y triviales en arte

como en un intento, por lo demás, plenamente logrado, de revelar la artísticidad que lo trivial y cotidiano encierra, es decir —muy sucintamente, por cierto—, que la cualidad de artístico reside en el sujeto y no, al modo tradicional, en el objeto. Será, pues, aquél, quien insufla, dote o impregne a éste de valor —conviene no olvidar, cuando de Hidalgo se trata y lo mismo vale para Marchetti, que términos como arte, artístico, etc., deben asimilarse a la "téchne" griega o al "asobi" japonés, esto es, que denominamos así el juego de que el artista se vale para iluminar a su público—.

¿Cómo se produce esa iluminación (satori)? Con la máxima economía: recordemos que Zeami, al que se atribuye la creación del teatro No —y John Cage ha calificado a Zaj de "más No que el No"—, dijo que "un maestro del arte no moverá



el corazón de su público sino prescindiendo de la danza, del canto, de los gestos y de las palabras mismas"; "entonces —prosigue— la emoción brotará de la quietud". Ese enriquecimiento por sustracción acarrea una pobreza radical; pobreza, empero, tan esencial a la poética de Zaj como el lúdico carácter que anima sus realizaciones. Para decirlo con Ad Reinhardt: "menos es más".

Hablábamos más arriba de iluminación. ¿Cómo alcanzarla? Dejemos que sea Zeami, nuevamente, quien nos instruya: "... debe olvidarse el espectáculo y mirar al No; olvidar el No y mirar al actor; olvidar el actor y contemplar la idea; contemplar la idea... y comprender el No". Si, como afirma Daniel Charles ("Revue d'Esthétique", núm. 4, 1972), cada "performance" de Zaj se configura como un "Koan" —en el que, según esto, cada acto aislado de la secuencia sería un "mondo"—, ello no quiere decir sino que se nos invita a reflexionar. Reflexión, empero, en la que las convenciones dialécticas occidentales no nos serán de gran utilidad y que, por lo tanto, requiere otras, como veremos seguidamente.

WALTER MARCHETTI: "J'AIME-RAIS JOUER AVEC UN PIANO QUI AURAIT UNE GROSSE QUEUE".

ESTRENO: MADRID, C. M. U. SANTA MARIA DEL ESPIRITU SANTO. 6 DE FEBRERO DE 1976. INTERPRETES: W. MARCHETTI Y J. HIDALGO.

Se podría decir que esa sustitución que más arriba recomendamos, arrumbamiento, en definitiva, de una tradición con más de veinte siglos a su espalda (¡y a la nuestra!) es inadmisibile —y, efectivamente, ha sido dicho—. Mejor será, sin embargo, que dejemos a un lado a cuantos, sin mayor motivo, se atribuyen el papel de celos-guardianes-de-la-civilización-occidental, y que advirtamos que la cultura es un proceso acumulativo. ¿Por qué seleccionar esta o aquella área? La aldea mundial macluhiana no es hoy más real de lo que lo fue antaño: las analogías del pensamiento presocrático con el budista, cuando unos y otros formulan casi al mismo tiempo la idea del "fluir de las cosas" —rasgo típico y general a

ambas imágenes metafísicas del mundo—, bastarían por sí solas para dar por tierra con la cualidad de unigénito que los historiadores reaccionarios de la cultura han atribuido al pensamiento del occidente europeo.

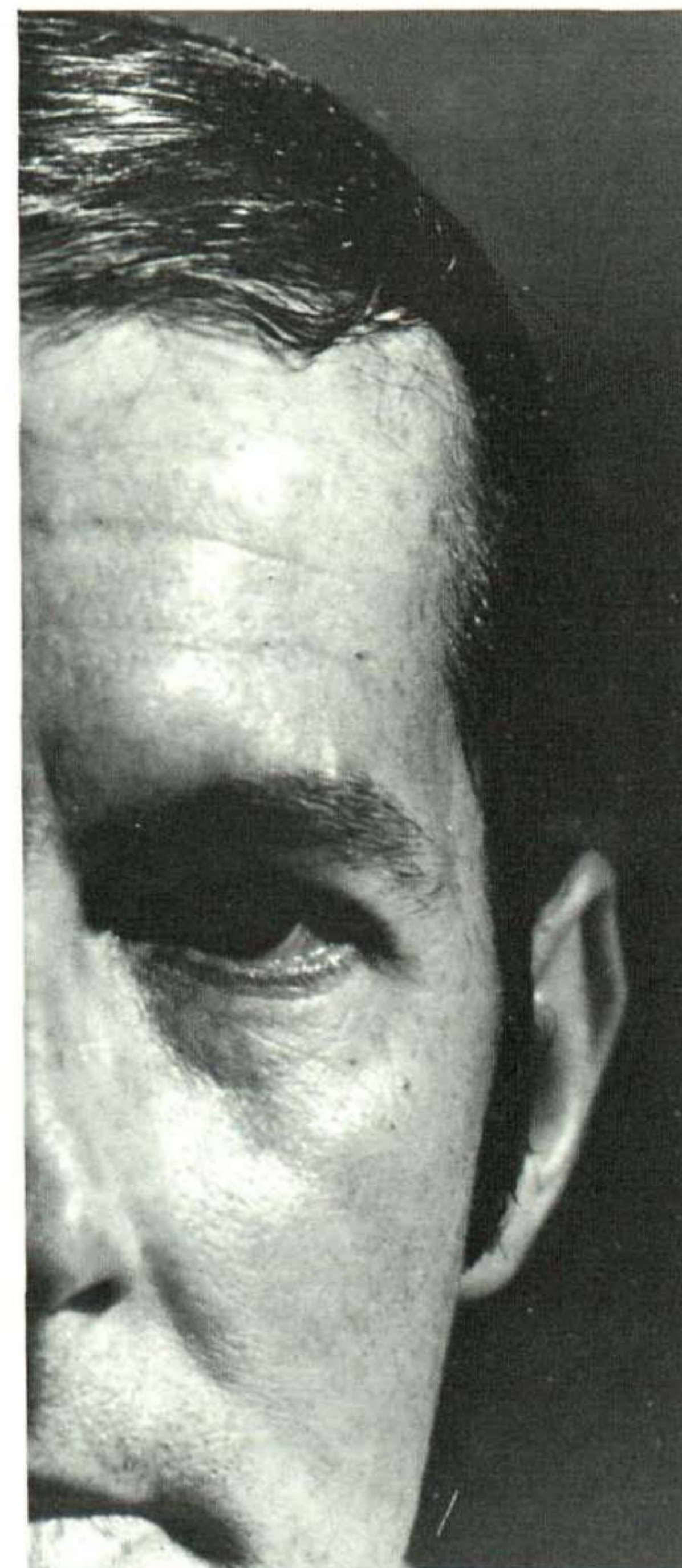
Valga este excursus como epílogo de "Tamaran" y prólogo de "J'aimerais jouer...", las músicas Zaj que aquí comentamos.

Por lo que hace a esta última (cuya música ha sido grabada ya por la misma casa discográfica que la de Hidalgo), anotemos como característico de Marchetti un radicalismo que en esta ocasión se manifiesta, por cierto, dentro de la mejor tradición europea meridional: un colosal corte de mangas (la "grosse queue" se adosa, finalmente, al piano) hace en la pieza las veces de cadencia.

Cabría, claro es, preguntarse por el destinatario de gesto tan poco ambiguo. ¿Acaso el público? —vulgar provocación, sin embargo, sería ésta. ¿Tal vez los músicos?— merecidísimo, sin duda; pero hay cosas mejores en que ocuparse. La indagación, fatalmente, va a conducirnos ante la música misma, cuestionada por Marchetti en su muda apariencia —¡la música, exclama en las notas al programa, ese tenue olor a carroña que extasía!—.

Y es que hoy, bien como soporte de alguna ideología, bien como fármaco inhibidor del pensamiento, la música ocupa la cabeza (previamente vaciada) de cada vez más extensas áreas de población. Si William Godwin afirmaba (en 1793) que "toda repetición formal de ideas ajenas me parece, mientras dura la ejecución, como un aprisionamiento del libre ejercicio del espíritu", ahora, cuando los denominados medios de comunicación de masas (sustituir comunicación por dominación sería más apropiado) tratan a todas horas de atenazarnos con sus mensajes y con no menor empeño atentan contra nuestra privacidad, hemos de estar más en guardia que nunca contra las imágenes, visuales y/o sonoras, que tratan de instalarse en nuestra memoria y de apoderarse o dejar laxa nuestra voluntad.

Todo ello hace que las relaciones del compositor con sus materiales sea extraordinariamente conflictiva. ¿Qué hacer? ¿Fingir ignorancia y seguir contribuyendo al, a lo peor, de-



finitivo asentamiento de la sociedad del espectáculo? ¿Abandonar toda práctica artística? Aporías estas que dificultan seriamente la faena del artista; dudas radicales, en nosotros entrañadas y que contra nosotros se encarnizan.

Pero es el caso que las peripecias visuales de "J'aimerais jouer...", al igual que las de "Tamaran", y en tanto que duran, son acompañadas por una música que, también a semejanza de la ofrecida por Hidalgo, soporta la acción, sin que ello quiera decir que le está subordinada. ¿Se trata, entonces, de una negación que a sí misma se afirma?

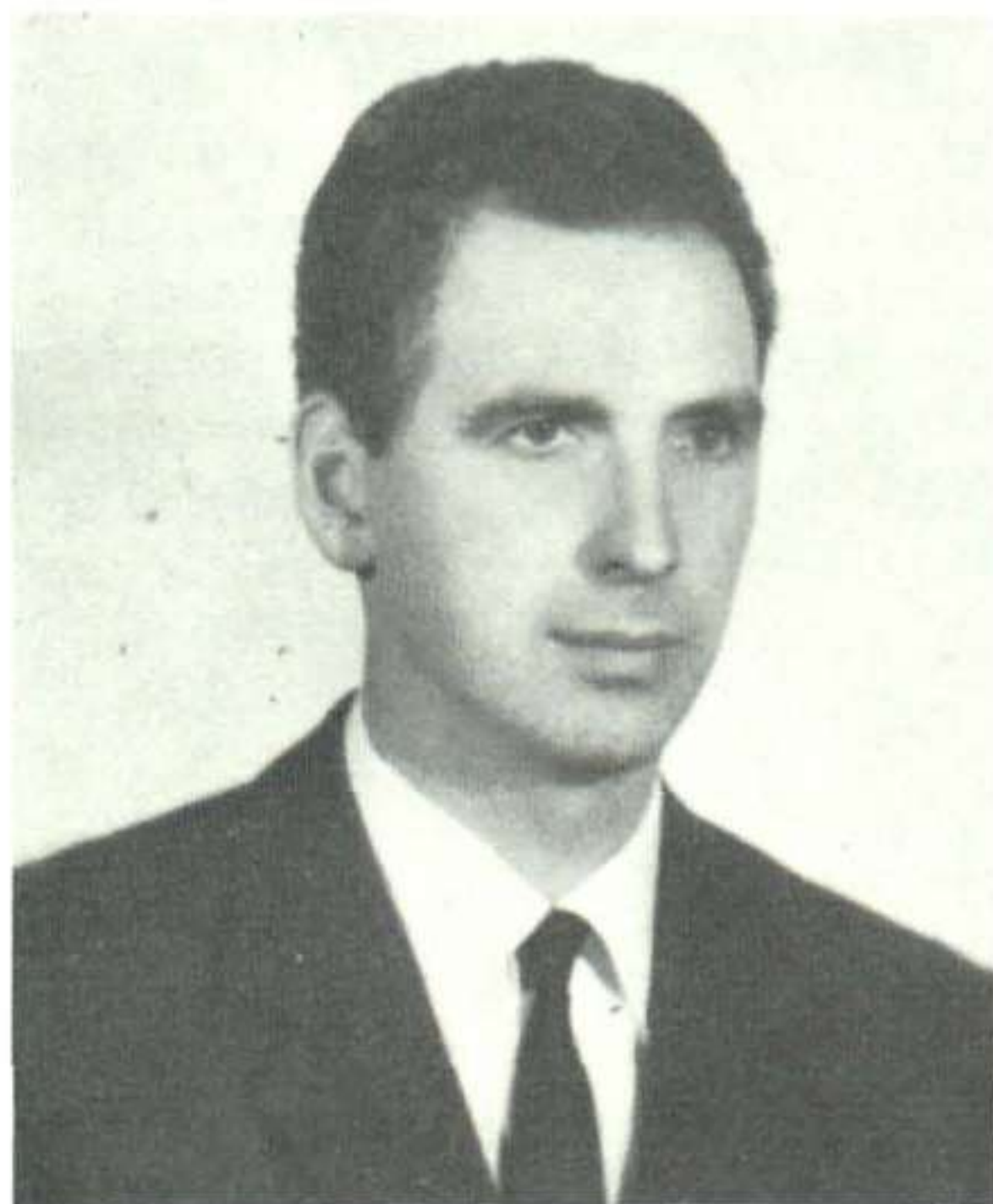
Creo o, mejor, aventuro, que lo que Walter Marchetti hace es jugar con los contrarios, el ying y el yang, parcialmente inscritos el uno en el otro. Y que con su obra nos está diciendo: siendo, no soy, como si de un "haikú" se tratase, y en cierto modo así es. O afirmando (con Gorgias): No-ser, es.

MIGUEL ANGEL CORIA

MANUEL ANGULO: "RECERCADA".

OBRA ENCARGO DE LA COMISARIA NACIONAL DE LA MUSICA. ESTRENO: TEATRO REAL DE MADRID. ORQUESTA NACIONAL DE ESPAÑA. DIRECTOR: THEO ALCANTARA. 20 DE FEBRERO DE 1976.

Lo primero que se advierte en esta nueva página de Manuel Angulo es la justificación de su título. Tal como hacían nuestros antiguos músicos, Angulo parece buscar algo preciso a partir de unos elementos generadores que él mismo señala en su nota al programa de mano. En realidad, desde su base creativa, el compositor va en busca de la misma esencia de la música y de lo que el arte sonoro representa. Angulo utiliza los instrumentos normales de la orquesta sinfónica sin salirse del timbre propio de cada uno, consiguiendo siempre una particular densidad. La escritura es segurísima, de mano maestra. Se puede hablar aquí de un expresionismo sin gritos, una especie de raro equilibrio entre la serenidad y la angustia. La "Recercada" de Angulo es una obra de cierto carácter sombrío, que va conducida siempre por caminos de severidad, sin concesiones a esos jue-



gos tímbricos que a veces se establecen, sin tener su justificación en la propia marcha de la música.

Comienza la obra con un pasaje de exposición, en el que cuerda y madera se ven asistidas por la percusión, en detalles leves que se van haciendo más y más importantes. La materia sonora tiende poco a poco a una mayor densidad. Llega a una especie de "scherzo", pero el "scherzo" en esta ocasión resulta

bien serio. Detalles tímbricos, pequeñas llamadas, sonidos aislados, nos llevan a un final solemne que parece establecido en una línea tradicional de monumentalidad, pero con un lenguaje plenamente actual. Hay momentos claramente aleatorios, como superficies sonoras que se resuelven en cortas secciones dedicadas, respectivamente, al metal, a la madera, a la cuerda y a la percusión. El orden de todo esto es también aleatorio, y se confía al director su distribución en el momento de interpretarse.

El clima se hace más tenso al final, con sonoridades incisivas, hasta que todo parece perderse, lentamente, en el silencio.

Esta última música de Angulo se manifiesta en un ambiente sereno, que no pierde sus calidades ni en los momentos de mayor plenitud sonora. Vuelve a demostrar nuestro compositor —al que diversas actividades tienen alejado, por desgracia, de la creación— su inquietud estética y su talento, que le hacen una de las figuras más sobresalientes de su generación.

CARLOS GOMEZ AMAT

GERARDO DIEGO: "28 PINTORES ESPAÑOLES CONTEMPORÁNEOS VISTOS POR UN POETA".

IBERICO EUROPEA DE EDICIONES. MADRID, 1975; 285 PÁGS.

Cada día se habla más de la integración de las artes, aunque cada día parece más difícil conseguirla. Gerardo Diego, poeta y músico, ha estado siempre próximo a los pintores, y son varios los que le han retratado con sus pinceles y varios los que él ha cantado con sus versos o retratado con su prosa. En este libro de tan largo título agrupa sus comentarios en prosa y verso a veintiocho pintores contemporáneos. A todos los trató personalmente, excepto a Regoyos y Picasso. Por razones de paisanaje, el autor de *Mi Santander, mi cuna, mi palabra* concede especial atención a los pintores montañeses o vinculados a la provincia, como Agustín Riancho, Solana, Cossío, Gerardo de Alvear...

En una nota preliminar explica el poeta que no es ningún técnico en arte y que no intenta hacer crítica de pintura. El se limita a dar su opinión personal acerca de una obra que personalmente le sugiere algo. Ahora bien: muy a menudo, los poetas están demostrando que aciertan a dar con sus intuiciones claridad y precisión a las renovaciones estéticas; ejemplos notorios, y en diversas lenguas, son Baudelaire, Rilke y Juan Ramón Jiménez. Por su parte, Gerardo Diego apunta: "La unidad, la única justificación de este libro o lo que sea, será ésa: la de una visión de poeta. Y como tal, intensamente humana. La pintura de nuestro siglo no sé si se ha vuelto más

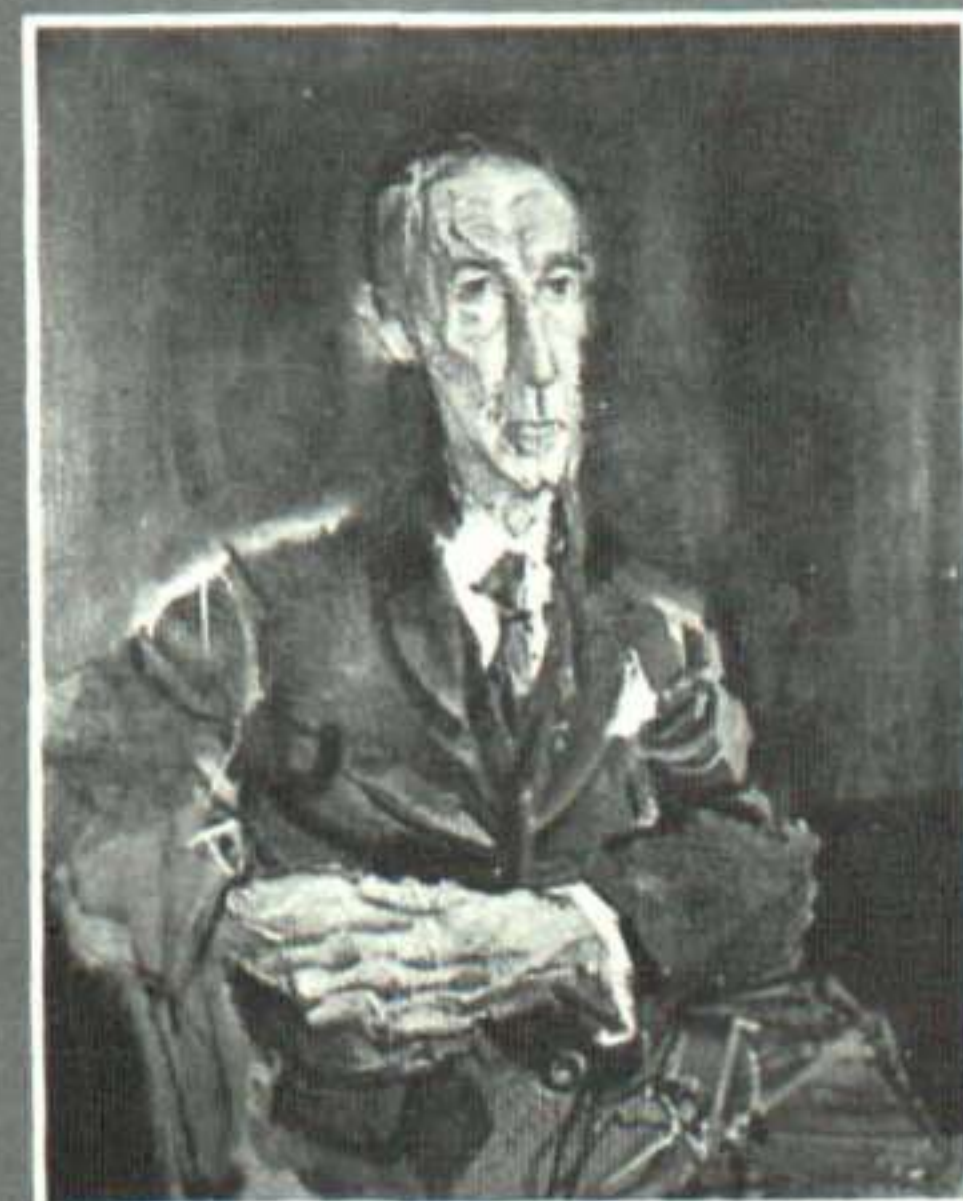
poética que la de cualquier siglo pasado. No lo sé, pero muchos pintores así lo sienten y muchos críticos han pretendido demostrarlo. Al menos ha reclamado libertades, hermanas de las que la poesía se había adelantado a proclamar y practicar, aunque no faltan quienes creen que los pintores empezaron antes". Realmente, dicho sea de paso, por lo que respecta a España, el pintor Picasso se adelantó a todos los poetas cuando en 1907 realizó "Les demoiselles d'Avignon", aunque lo pintase fuera de su Patria.

Precisamente con ese cuadro opinan algunos críticos que nació el cubismo, una tendencia estética muy relacionada con ciertos movimientos poéticos, entre ellos el creacionismo, importado a nuestro país por el chileno Huidobro y representado por dos poetas: Juan Larrea y Gerardo Diego. No es el momento de analizar ahora las conexiones entre el cubismo y el creacionismo, pero sí conviene anotar que a Gerardo Diego le gusta mucho esa escuela plástica: bien lo demuestra el comentario que hace a Juan Gris en este libro, lleno de aciertos y sugerencias, lo mismo que el poema —creacionista, por supuesto— con que se aproxima a su pintura. Las glosas que hace a las teorías expuestas por Juan Gris corroboran la cercanía entre los dos artistas, el pintor y el poeta.

De los veintiocho pintores seleccionados (y digo seleccionados porque el poeta se ha ocupado de muchos otros, tanto en artículos de diario como en poemas de sus libros), los que han merecido más atención de Gerardo Diego son Daniel Vázquez Díaz y Eduardo Vicente. Con los dos mantuvo larga y estrecha amistad. El retrato

GERARDO DIEGO

28 pintores españoles contemporáneos vistos por un poeta



Iberico Europea de Ediciones

de Manolete pintado por Vázquez Díaz es comentado cumplidamente por el poeta, que también dibujó al torero con sus versos; en la conferencia que pronunció en torno a ese retrato, aquí reproducida, traza unas líneas paralelas que son la pintura, la poesía y el toreo, y que a veces se tuercen y se tropiezan.

A Eduardo Vicente lo retrata Gerardo Diego en varios tiempos, con motivo de exposiciones y en un largo estudio del artista y de su obra. Acierta a llegar a la intimidad del pobre pintor de los pobres, al que considera el dibujante de la elegancia: "¿Elegancia —dirá alguno— en este pintor de harapos mendicantes, de miserias y fisiologías y avitaminosis

de arrabal sucio y polvoriento? Pues sí. Elegancia llena de significación, pero expresándose por una simple geometría que podríamos llamar orgánica pensando en la química del mismo nombre".

Sobre la pintura abstracta discurre en el comentario que le inspira Manuel Viola. No cree del todo en ella, porque opina que la pintura es por naturaleza concreta y que la mejor pintura abstracta no lo es del todo. En el caso de Viola, por ser pintor y amante de su oficio, se consigue una comunicación espiritual con el espectador que el poeta considera esencial: "Porque lo que importa en la pintura, como en la poesía o en la misma música, no es la coincidencia de interpretación con el creador, sino la justificación y crecimiento o acrecentamiento que el contemplador siente ante el estímulo de la obra ajena".

Son siempre certeros los juicios de Gerardo Diego; no le hace falta la erudición estética para llegar a meternos en el mundo del pintor. Esa comunicación que él reclama está conseguida en sus textos, y muy cercana su poesía a los cuadros que señala. Un libro, pues, que se lee con doble interés, ya que revela cuestiones acerca de la poesía y la pintura que sólo son apreciables desde dentro de ellas; el lenguaje claro y ameno, cosa cada vez más rara entre los críticos "oficiales" de arte, es otra de sus virtudes. La edición, en cambio, no es todo lo buena que desearíamos.

ARTURO DEL VILLAR

"VARIACIONES PSICOANALÍTICAS SOBRE UN TEMA DE MAHLER"

AUTOR: THEODOR REIK, TAURUS. MADRID, 1975.

En este ensayo sobre psicoanálisis musical, su autor, Reik, se pregunta: "¿Por qué apareció en mí el motivo coral, inicio del último tiempo de la segunda sinfonía de Mahler y con carácter de pro-

tagonismo absoluto durante una semana entera?". ¿Qué relación hay entre este fenómeno y el resto de mi psiquismo, de mi historia personal? En esta indagación, los hallazgos obtenidos pueden valer de paradigmáticos para ulteriores investigaciones, siempre en el contorno de unas variables y de factores coyunturales imprevisibles.

Este motivo musical tan completo sobreviene en Reik cuando acaba de enterarse de la muerte del psicoanalista Karin Abraham, su maestro. Entre el tema sonoro mahleriano y el de la muerte en su doble aspecto de ideas y de fenómeno existencial acaecido, media una íntima relación. ¿Qué concausas motivaron la aparición de este motivo tan específico en la conciencia de Reik, durante las Navidades de 1925? ¿Por qué tardó otros veinticinco años en dar con el intrincado complejo causal que había producido este fenómeno tan simple en apariencias? Nunca con anterioridad se había manifestado en Reik de esta manera tan imperiosa un tema de esta índole, con tan profundas raíces en lo biográfico y en lo musical concreto.

Tras de recibir la noticia de la muerte de Abraham, Reik sufrió un fuerte impacto y lo derivó hacia lo que significaba esta pérdida para el mundo del psicoanálisis, así como para la propia familia del desaparecido, pero él no experimentó pesar alguno. Pasó a meditar sobre la alocución fúnebre que había de pronunciar unos días después, en la reunión de la Sociedad Psicoanalítica de Viena, y fue en esta precisa coyuntura cuando le sobrevino la melodía, en inesperada irrupción que no llegó a identificar en principio y que cuando volvió a acometerle, reconoció al punto: "Eran los primeros compases del coro del último tiempo, de la segunda sinfonía de Mahler: tenía la impresión de sufrir el ataque fantasmal del coro, de las voces elevándose en octavas, al principio misteriosas, solemnemente". "Fue sólo después cuando recordé las palabras del poema 'Resurrección', de Klopstock, que se

halla en el final de este movimiento: Te elevarás de nuevo corazón mío en un momento y serás llevado a través del combate hacia Dios". Fue este final triunfante el que acabó por predominar en Reik. La melodía, en principio sólo apareció como una intrusa, con un claro matiz dominador y, por otra parte, parecía expresarse en una lengua que él no conocía; intentó una especie de autoanálisis fragmentario, desgajó de la melodía el tema coral de la "Resurrección" y ni en este motivo, ni en el Día del Juicio, ni en la Marcha de los Muertos, ni en la Gran Llamada encontró ninguna afinidad con el resto de sus pensamientos. Recordó que en 1913, en una conversación con Abraham, Reik se había expresado en términos entusiastas sobre la obra sinfónica de Mahler y esta admiración fue recibida por su maestro con evidente hostilidad, lo que no pudo por menos que contrariar a Reik.

Tras la alocución fúnebre pronunciada por Reik, Freud, presente en este acto, le comentó que en los planos de la inconsciencia tenemos miedo de los muertos y, dominados por este terror oculto e invencible, hablamos de ellos a menudo en términos elogiosos, para que no se enojen. Le hizo observar que Reik, sin embargo, había hecho notar en su discurso debilidades y deficiencias del fallecido. Esto le llevó a pensar en las autobiografías escritas con la idea puesta en la propia muerte, como un intento de sobrevivir de alguna manera. Evocó a Bruckner en una anécdota: este compositor le decía a un visitante que debía terminar su décima sinfonía, pues de otro modo Dios le iba a juzgar con gran severidad; cuando le sobrevino esta vocación, Reik olvidó de momento quién era este visitante y más tarde recordó que se trataba del propio Mahler. Lo curioso es que en las palabras de Bruckner aparecía una clara alusión al día del Juicio Final, si bien con una variante respecto al coral que obsesionaba a Reik. Esta obsesión duró desde el día de Navidad de 1925 hasta el de Año

Nuevo y ya no volvió aparecer en él, al menos en primer plano.

Reik se documentó de modo exhaustivo sobre la vida de Mahler en todos sus aspectos y dedicó estos veinticinco años a profundizar en sus componentes biográficos.

Mahler narra cómo surgió en él la inspiración del cuarto movimiento de su segunda sinfonía; ocurrió en las honras fúnebres del director de orquesta tan famoso en su época Von Bulow: en ellas, un coro de niños entonó los versos de Klopstock: "Os levantaréis de nuevo". Reik diferencia tres momentos en este episodio: 1.º El estado emocional ideológico que rodeaba en Mahler a su segunda sinfonía, inconclusa entonces y que formaba parte de su laboriosa gestación. 2.º La sorpresa profunda, auténtico deslumbramiento del compositor al oír este coral y en semejante trance. 3.º El estado psíquico latente de Mahler. Bulow había rechazado en vida el primer movimiento de esta sinfonía cuando Mahler lo interpretó para él. Al rematar éste su composición, precisamente con el tema sugerido durante el funeral del gran director de orquesta, quería expresar: "Así como se ha cumplido mi deseo inconsciente de que murieses tú, que me rechazaste como compositor, mi sinfonía quedará terminada y se convertirá en una obra maestra".

A través de un complejo proceso psíquico, Reik enlaza su propia posición existencial profunda, frente a la muerte de Abraham y el paralelismo que existe entre la que adoptó Mahler ante la de Bulow. La convergencia entre estas dos series existenciales se halla en la alegría que Reik sintió, a su pesar, por el fallecimiento de su maestro, basada en la mortificación que le había inferido en su vanagloria de compositor. Abraham apreciaba a Reik como psicoanalista, pero no como terapeuta. Bulow estimaba a Mahler como director de orquesta y lo rechazaba en cuanto compositor. Tanto en el caso de Reik como en el de Mahler, da la impresión de que su obra no podía alcanzar

consistencia ni ser mínimamente valiosa sin la muerte de las dos personalidades que, respectivamente, la habían rechazado.

Fue el complejo de culpabilidad inconsciente de Reik lo que impidió que su estructura psíquico-cultural emergiese hasta pasados veinticinco años, cuando ya el impacto de culpa aparecía sublimado y difundido en un contexto muy distinto del que surgió.

J. A. MARIN MORALES

VARIOS AUTORES: "PEDRO BUENO".

COL. MAESTROS DEL ARTE ESPAÑOL CONTEMPORANEO, ED. LA GRAN ENCICLOPEDIA VASCA. BARCELONA, 1975. 16 + 31 PÁGS.

La colección "Maestros del arte español contemporáneo" se inicia con una monografía sobre el pintor cordobés Pedro Bueno; ha aparecido coincidiendo con la exposición antológica que el artista celebró en la galería Biosca el año pasado, exposición que fue comentada en estas páginas, con lo que evitamos ahora cualquier crítica pictórica, para limitarnos a la referencia bibliográfica.

La base de este volumen de gran formato (25 x 34 cm.) es la iconografía: en 31 páginas se reproducen, a todo color, retratos, numerosos bodegones y un solo paisaje; es cierto, a Pedro Bueno se le cataloga especialmente como retratista, y con razón: desde sus mismos comienzos oficiales como pintor prefirió dedicarse a la figura humana sobre cualquier otro tema, con el éxito que es bien conocido.

También las páginas prologales, junto a diversos textos críticos, están ilustradas abundantemente con fotografías del artista y reproducciones de algunas obras, en su mayoría apuntes. Es lástima que sólo dos o tres obras estén fechadas, aunque la mano de Pedro Bueno ha sufrido pocas modificaciones ante el lienzo.

Los textos que acompañan a la edición se han seleccionado entre

las críticas y presentaciones de los catálogos. También en este punto hemos de sentir que en su mayoría datan de 1974, porque parcializan la comprensión de sus evoluciones plásticas. Su primera exposición, en 1943, era apadrinada (en el catálogo) por Enrique Azcoaga, que enunciaba una declaración de principios estéticos en aquellos momentos de grandezas imperiales, y decía que Pedro Bueno "pretende —muy lejos del academicismo y del pobre realismo— 'resucitar' la pintura a su inmensa ambición".

Muy incisivos son los comentarios que Manuel Sánchez Camargo le dedicaba en 1965, resaltando que el mejor calificativo de su pintura es el de profunda. En general, todos los críticos señalan como dato considerable que Pedro Bueno es un artista independiente, sin sujeción a escuelas determinadas ni a presupuestos estéticos o éticos; según Moreno Galván, pertenece a una vanguardia paralela a la vanguardia conocida, o, como explica el mismo Azcoaga en un comentario reciente, es moderno por libre. Las buenas reproducciones de este volumen atestiguan el acierto de los críticos y el de la mano maestra de Pedro Bueno. Buen comienzo, pues, para esta nueva colección de monografías artísticas.

ARTURO DEL VILLAR

JOSE CORREDOR-MATHEOS: "SUBIRACHS".

EDICIONES POLIGRAFA. BARCELONA, 1975.

La obra del escultor Subirachs está situada en la cumbre de una madurez que se proyecta en sentido ascendente. José Corredor-Matheos ha conseguido en su libro estudiarla en profundidad. Para ello se ha servido de su buena preparación como crítico y de su sensibilidad de poeta.

Al mismo tiempo que sigue paso a paso, y desde sus primeros, la trayectoria artística de Subirachs, y estudia su obra de una

manera coherente y racional, en ello introduce sus intuiciones poéticas. Y si Corredor no ha ahorrado un paso para una información lo más completa posible de la materia que es el tema de su libro, procurando que no se le escapara nada esencial, lo que puede decirse que lo ha conseguido, al mismo tiempo ha puesto su sentido de lo poético en la interpretación de esta obra.

Se ha remontado a los orígenes del escultor y a través de ellos ha ido desarrollando su historia artística de una manera coherente, y así ha proseguido el hilo de esta aventura hasta el final. De este modo resalta la profunda necesidad por parte de su autor de crear la obra tal y como lo ha hecho, obedeciendo, en primer lugar, a sus impulsos interiores más auténticos, a las suscitaciones del medio en que se ha formado y desenvuelto y a las inquietudes del arte de nuestro tiempo. Con ello ha conseguido una obra personalísima que le sitúa en el primer plano del arte de hoy.

El libro agrupa varias partes siguiendo el proceso de la evolución de Subirachs. Comienza con el dedicado al tema de "El espíritu mediterráneo", sigue con "La etapa expresionista", "El abandono de la representación", "Escultura en hierro", "Penetraciones y tensiones" y "La nueva realidad figurada". La sola enumeración de estos temas ya da una idea muy clara del proceso de Subirachs y de cómo lo ha ido siguiendo puntualmente este libro, que se complementa con un epílogo que recapitula sustancialmente las ideas expuestas, las notas, biografía, catálogo de la obra escultórica, índice de las obras reproducidas en catálogo, museos donde se conservan obras de J. M. Subirachs, bibliografía y relación de textos del escultor.

En el libro se estudian treinta años de trabajo de un artista que comenzó su tarea unos años antes de cumplir los veinte. A lo largo de él se sigue un proceso artístico que por ser coherente no es menos turbador, pues en esta

obra se resumen y se exaltan valores y suscitaciones diversas que pasan por el Partenón, Bernini, el modernismo..., y entrando de lleno en el arte de nuestro tiempo no cesa de inventar fórmulas que aúnan lo más dinámico del clasicismo con el espíritu de vanguardia. En ocasiones parecen darse la mano en sus trabajos cosas al parecer tan dispares como son el renacimiento y el dadaísmo. Características de sus esculturas, como puede deducirse a través de los sagaces comentarios de Corredor, confirmados por las reproducciones de su obra (y hay que destacar que también en este sentido es éste un libro perfectamente cuidado, que nos da una idea muy exacta y completa de Subirachs), son la solidez rotunda, no exenta de gracia y por supuesto impregnada de misterio, y su sentido del humor, un humor gris que no aflora a primera vista pero que llena de contenido a su trabajo.

En cuanto al dominio de los materiales, es grande su sabiduría. Los maneja como si al mismo tiempo que un gran escultor fuera también un arquitecto de similares características. Y el sentido de lo arquitectónico está presente en él no sólo en los motivos de la arquitectura que frecuentemente utiliza, sino en la sabia ordenación de las masas, que son rotundas y contundentes, aunque sean ágiles. Al esculpir, al contrario que ocurre con otros escultores, se acerca mucho más a la arquitectura que al dibujo. Su obra está más cerca de las pirámides egipcias, con todo lo que de ciencia y misterio comportan, que de las construcciones primitivas. Su arte así inspirado, es sabio, producto de un espíritu civilizado y cultivado al máximo. En él han confluído saberes diversos de la civilización. En este sentido, es un espíritu renacentista.

Pero también hay que señalar su labor de dibujante. Como tal, si no existiera su obra de escultor habría que darle un lugar muy destacado. Aunque sus dibujos sean los de un escultor y en ellos aparezcan con frecuencia los motivos escultóricos, tienen también

un valor independiente. Y su raciocinio, profundamente imaginativo, le lleva a conseguir realidades plásticas plenas de gracia, de ingenio y misterio a través de la línea.

A. F. MOLINA

ANTHONY EVERIT: "EL EXPRESIONISMO ABSTRACTO".

EDITORIAL LABOR. 1975

Al estudiar esta tendencia destacada del arte contemporáneo que floreció especialmente en las décadas del cuarenta y el cincuenta, el autor agrupa facetas artísticas íntimamente relacionadas y que en ocasiones confunden sus campos y son cultivadas varias a la vez por un mismo artista. Dentro del expresionismo abstracto incluso la abstracción gestual, la abstracción lírica, la "action painting", el arte bruto, el informalismo, la pintura matérica, el tachismo...

Aunque el volumen sea de un texto evidentemente reducido para la amplitud del tema, el cabal conocimiento que de la materia tiene el autor le ha dado la oportunidad de sintetizar sus líneas fundamentales y a hablar de los artistas más importantes en lo que se refiere a los de Estados Unidos y Europa. Si en el volumen se advierte, por ejemplo, la ausencia de Vedova y Sam Francis, en líneas generales puede admitirse como bastante completo.

A través de su lectura, el amplio movimiento estudiado aparece visto con la perspectiva que dan alrededor de veinte años ya transcurridos desde los momentos de su máximo apogeo, y ya como un clásico y seguramente más importante que ningún otro de los que le han sucedido (muchos de ellos a velocidad vertiginosa), y en perfectas condiciones ya para ser archivado, clasificado y guardado en los museos, sin que éstos tengan que aparecer como de vanguardia. El libro

además esta suficientemente ilustrado, con varias reproducciones en negro y sesenta en color de una calidad muy aceptable, elegidas con muy buen criterio y comentadas en el texto de una manera muy oportuna. Sin embargo, a este libro cabe hacerle un reproche y es el de su parcialidad, pues de una forma bastante desequilibrada se inclina a darles la primacía y la máxima importancia a los artistas norteamericanos, dejando a los europeos en un tendencioso segundo plano.

No hay que disminuir, por supuesto, la importancia destacadísima del expresionismo abstracto

en los Estados Unidos, que ha dado figuras como la de un Pollok, de una trascendencia que debe situarse en primerísima línea. A su lado hay otros artistas como Gorky, Rotkho, etc. Pero no es, por supuesto, de menor importancia el papel desempeñado por un Wols, un Fautrier, un Dubuffet o por grupos como el Cobra, que en este volumen aparecen estudiados con bastante menos generosidad. Y es lástima, pues si no cupiera el hacerle este reproche, sería, dentro de sus dimensiones, un manual casi modélico.

Pero también hay que señalar que el autor destaca la importancia que la influencia europea tu-

vo para que los pintores norteamericanos encontraran su propio medio de expresión influidos por la llegada, desde Francia, con motivo de la segunda guerra mundial, de destacados artistas y poetas que les revelaron, entre otras cosas, las posibilidades de expresión que les brindaba la técnica del automatismo, que no es, en definitiva, sino entregarse a la llamada, sin limitaciones, de la inspiración y el azar situados en un estado de disponibilidad para hacer surgir al exterior lo más posible de su zonas más profundas.

A. F. MOLINA

DISCOGRAFIA

"LA BAXA DANZA Y LA ALTA" (S. XV-XVI).

COLECCION DE MUSICA ANTIGUA ESPAÑOLA/22. CONJUNTO INSTRUMENTAL PRO MUSICA HISPANIARUM. VIHUELA: RODRIGO DE ZAYAS. DIRECTOR: ROBERTO PLA. HISPAVOX HHS 21 ESTEREO.

Dentro de la "Colección de música antigua española", en la que se encierran ya tantos grandes tesoros de nuestro arte sonoro, este disco tiene una especial significación. Si en otras ocasiones se recoge una selección de la obra de un compositor o la música reunida en viejos manuscritos, aquí se profundiza en un mundo tan poco estudiado como es el de la antigua danza cortesana. Pensemos que hasta la terminología ha sido dudosa durante mucho tiempo, y aún existen lagunas que tendrán que rellenar los musicólogos con sus investigaciones.

Un hombre como Felipe Pedrell, en su "Cancionero musical popular español", que sigue siendo un monumento a pesar de sus errores, supone que la "alta" y la "baja" son danzas que proceden respectivamente de la "Alta" y de la "Baja" Alemania, cosa que, a poco que se reflexione, cae por su base. No parece lógico que una denominación danzaria pueda tener un origen geográfico tan poco concreto. De todas formas, estas son materias difíciles. Buena prueba de ello son las discusiones sobre una palabra tan sencilla como "pavana".

Roberto Plá, en el documentadísimo estudio que se incluye en el disco, fija estos viejos nombres, relacionándolos con algunas manifestaciones folklóricas —danza "a lo alto"

y "a lo bajo"— que se refieren no a un género musical preciso, sino a la manera de bailar, según los pasos se funden en el salto o en el movimiento natural de los pies sobre el suelo. La "baxa" y la "alta" serán así, pues, dos maneras o estilos de baile cortesano, que engloban diversos aires musicales.

Una rica colección de temas de los siglos XV y XVI se suceden en la grabación. Sus procedencias son muy diversas, y sólo la selección constituye un muy meritorio trabajo musicólogo. Roberto Plá, buen conocedor del mundo de nuestra música antigua, ha realizado los arreglos instrumentales con gran respeto al original, pero sin querer limitarse en la realización, pensando siempre en que la seca musicología puede achicar el ancho campo artístico.

También es un acierto el ir a buscar los temas de origen español allí donde se encuentran, sin tener en cuenta el país donde se escribieran o la nacionalidad de los músicos. Es admirable cómo se sigue el rastro, por ejemplo, del tema titulado "La España". Si encontramos aquí nombres españoles como los de Francisco de la Torre, Antonio de Cabezón, Luis de Narváez o Enríquez de Valderrábano, también hay una serie de anónimos procedentes de manuscritos extranjeros y otras piezas musicales firmadas incluso por compositor tan importante como Dufay. De esta forma, el disco que comento no es solamente una obra cautivadora en lo artístico y muy interesante en lo histórico, sino un documento de ciertas influencias españolas en la música europea.

La grabación, hecha en el Museo del Prado, resulta

muy cuidada, pero también natural. En ella se quiere dar una verdadera presencia de los instrumentistas, y no llevar a cabo algo químicamente puro con perjuicio de la verdad musical. El trabajo musicológico se manifiesta en una interpretación de muy alta calidad. La atención queda prendida desde que comienza esa "alta" de Francisco de la Torre que figura en el "Cancionero de Palacio" y que también recogió Pedrell tomándola de Pisador.

**"PEDRO Y EL LOBO", OP. 67, DE PROKOFIEV.
"GUIA DE ORQUESTA PARA JOVENES", OP.
34, DE BRITTEN.**

THE ROYAL PHILARMONIC ORCHESTRA. DIRECTOR: ANTAL DORATI. NARRADOR: FERNANDO REY. DECCA PFS 4104 ESTEREO 4 FASES.

No viene este disco a la sección crítica por la novedad de su acoplamiento, sino por la calidad de la grabación y por su buena realización, general. En efecto, el acoplamiento de "Pedro y el Lobo" y las "Variaciones y fuga sobre un tema de Purcell" es tan común, que figura en casi todos los sellos importantes. Resulta lógico el presentar juntas estas dos obras que tienen tantos puntos de contacto. En primer lugar, las dos fueron escritas para un público infantil o juvenil, y las dos tienen —en una más y en otra menos explícito— un carácter didáctico. Dejando aparte otras composiciones de menor significación, las de Prokofiev y Britten se han hecho indispensables en cuanto se refiere al conocimiento de los instrumentos de la orquesta.

Resulta también curioso que ambas obras estén pensadas para ir acompañadas de la imagen. Prokofiev —en cuyo catálogo, por cierto, es importante la música de inspiración infantil— escribió "Pedro y el Lobo" con destino al Teatro para Niños de Moscú. Britten, por su parte, compuso su "Guía" por encargo del Ministerio de Educación inglés, para un documental en el que fue director de la orquesta y explicador el siempre elegante sir Malcolm Sargent.

Tanto en el caso del ruso como en el del inglés, la fantasía, la inspiración y el entusiasmo indudables dieron un resultado quizá inesperado. Es posible que los dos compositores no supusieran, al crear estas páginas, lo universal de su destino. "Pedro y el Lobo" es un cuento, un gracioso y sencillo relato, donde el narrador es indispensable. La "Guía de la orquesta", por el contrario, resultó una obra de la suficiente personalidad y atractivo para pasar dignamente a las salas de conciertos con un éxito indiscutible. Así es lógico que se conozca por dos títulos, uno en el que se refleja la intención didáctica y otro puramente musical.

Antal Dorati plantea la música de Prokofiev y la de Benjamín Britten con toda la riqueza de planos y la distinción de timbres que resultan necesarios para su buena expresión. La grabación recoge esos elementos con gran fidelidad. Fernando Rey responde siempre a su calidad de maestro. Recordamos un precioso "Pedro y el Lobo" que hizo en directo con la Orquesta Sinfónica de RTVE. El comentario a la "Guía de la orquesta", que algunas veces se adorna sin necesidad con vana literatura, está aquí reducido, acertadamente, a su forma más escueta y directa.

"DER FREISCHÜTZ", DE WEBER.

BIRGIT NILSSON, ERIKA KÖTH, NICOLAI GEDDA, WALTER BERRY, FRANZ CRASS, WOLFGANG ANHEISSER, DIETER WELLER, JURGEN FORSTER, CORO Y ORQUESTA DE LA OPERA DEL ESTADO DE BAVIERA, MUNICH. DIRECTOR: ROBERT HEGER. ALBUM DE TRES DISCOS. FOLLETO CON COMENTARIOS Y LIBRETO BILINGÜE. EMI-LA VOZ DE SU AMO, SERIE ANGEL J 165-28351/53. ESTEREO.

Carl Maria von Weber es una interesantísima figura, cuya obra se escucha menos de lo que debiera entre noso-

tros. A veces, echando una ojeada a nuestros catálogos de discos o a los programas de nuestros conciertos, puede parecer que Weber es el autor de la "Invitación a la danza" o "Invitación al vals", como aquí se la suele llamar con la rutina de una traducción inexacta, la obertura de "Der Freischütz", la de "Oberon" y poca cosa más. Antes, en el repertorio sinfónico madrileño eran corrientes estas oberturas y algunas otras de menor significación. Ahora, hasta esto parece haberse olvidado. Son modas que vienen y se van sin saber por qué. Cuando se incluye algún concierto con solista, alguna página importante de Weber, casi se le da carácter de descubrimiento. Esto prueba que el inmovilismo musical puede no referirse sólo a las novedades. Lo cierto es que hasta de los compositores más ilustres, reconocidos y aplaudidos, se toca siempre lo mismo, sin ocuparse de conocerlos a fondo.

Bien venida sea a nuestro mercado esta estupenda versión de "Der Freischütz", ópera fundamental en la historia del teatro musical y ejemplo sorprendente de creación romántica de primera hora. "Der Freischütz es, sin duda, la obra maestra de Weber, artista especialmente dotado para los escénico. Weber se daba cuenta perfecta de la novedad de su contribución, aunque juzgando a los demás, y sobre todo al gran Beethoven, se equivocase frondosamente. Pocas opiniones de unos compositores acerca de otros —a menudo tan injustas— nos sublevan más que aquella de Weber, cuando consideraba a Beethoven "maduro para el manicomio".

El mérito de Weber y el de Schubert, como iniciadores del romanticismo junto a Beethoven, tiende a veces a difuminarse en listas de nombres sin ningún sentido. Nunca se repetirá bastante, para guía de críticos pecadores, que Weber murió un año antes y Schubert un año después de Beethoven, es decir, en fechas en las que Mendelssohn, que era el mayor de los grandes románticos, no había salido de la adolescencia. Esto agiganta la figura de los dos hombres, muertos en la juventud.

"Der Freischütz" es una obra plenamente romántica, por su asunto, su desarrollo y su música. Y también por su acogida, ya que uno de los signos del teatro romántico, musical o no, de la novela y la poesía románticas, fue su éxito popular. La gente estaba harta de academicismos y neoclasicismos. Quería fantasía y misterio, pasión e impulso. Los románticos buscaron en otras épocas y en la raíz de lo popular sus temas y su inspiración. Todo esto produciría grandes explosiones. Recuérdense los estrenos de "Hernani" o de la "Sinfonía Fantástica" y, entre nosotros, los de "El trovador" o "Don Alvaro". Lo mismo que las frases de estos dramas españoles pasaron a la conversación y hoy se dicen sin saber su procedencia, las melodías de Weber fueron cantadas por todos, chicos y grandes, nobles y plebeyos. El teatro musical alemán tomaba de esta forma una fuerza que culminaría en la producción gigantista de Ricardo Wagner. Una oportuna nota de la edición trata de aclarar la traducción del título, errónea en todos los casos, tanto si se dice "El cazador furtivo" como "El francotirador". "Freischütz" es palabra que no tiene traducción breve. Si acudimos al venerable diccionario de Tolhausen, encontraremos: "Cazador que, según una superstición, antiguamente dominante en Alemania, en consecuencia de un pacto hecho con el diablo, no puede errar el golpe; cazador hechicero, balletero que posee el arte mágico de que siempre acierte el tiro". Justo sería, como dice el traductor del libreto, decir "El cazador endemoniado", pero no hay forma de torcer la costumbre. Por eso se suele dejar la mayoría de las veces en alemán. La grabación, excelente en todos los sentidos, lleva la garantía de unas voces famosas y siempre aplaudidas. El director Heger no se deja llevar por

exuberancias interpretativas. La misma obertura está ya planteada con serenidad y equilibrio.

"MADRIGALES", DE GUERRERO. "LA ORACION DEL TORERO", DE TURINA. "CINCO PIEZAS", DE STRAWINSKY. "TRES DANZAS CONCERTANTES", DE MONTSALVATGE.

QUARTET TARRAGO. BASF 37 53902. ESTEREO.

Este sello, que viene presentándonos un ejemplar e interesante panorama de música infrecuente, comienza sus grabaciones españolas con algo que tampoco es normal, ni en vivo ni en disco. El Quartet Tarragó está formado por cuatro jóvenes guitarristas catalanes que han querido recordar, en el nombre adoptado, al gran maestro Graciano Tarragó. Componen el cuarteto Laura Almerich, Manuel Calve, Jordi Codina y Josep Joan Henríquez.

Como precedente de esta original agrupación camerística, cabe recordar al cuarteto de laúdes Aguilar, que durante años alcanzó muy buenos éxitos dentro y fuera de nuestras fronteras. Para el Cuarteto Aguilar se escribieron bastantes páginas, entre las que destaca "La oración del torero", de Turina, interpretada aquí en la forma más pró-

xima al original, muy curioso después de que la obra se ha popularizado en versión muy diferente. También el Quartet Tarragó contribuye a enriquecer nuestra música. Buena prueba de ello es otro disco en el que han grabado obras nuevas de Joaquim Homs, Leonardo Balada, Antonio Ruiz-Pipó y Carlos Guinovart.

Excelentes son las individualidades de estos artistas y muy buena su cohesión, lograda a través de una identificación de estilo y un cuidadoso trabajo de conjunto. El repertorio resulta atractivo y sugerente. Los bellos villancicos o madrigales de Francisco Guerrero están transcritos con respeto y buen gusto. "La oración del torero", como he dicho, reencuentra su original perfume. Que nos guste más o menos en esta forma es cosa diferente. Las graciosas "Cinco piezas" de Igor Strawinsky proceden de las "Suites" números 1 y 2, formadas en principio a base de las piezas fáciles para piano a cuatro manos, y de las que hay las más varias transcripciones. También existen varias versiones, realizadas por el propio compositor, de las "Tres danzas concertantes". En ellas encontramos al Montsalvatge que gusta de jugar "a los estilos" sin caer nunca por ello en el pastiche. Música imaginativa, caracteriza nacionalidades a través de giros, ritmos y ambientes, sin que el compositor deje de ser él mismo.

CARLOS GOMEZ AMAT

JUAN DE JUNI

J. J. MARTIN GONZALEZ



Vázquez Díaz, *Vida y Pintura*, de Angel Benito Jaén; Juan Gris, de Daniel-Henry Kahnweiler; *La Música en el Museo del Prado*, de Federico Sopeña y Antonio Gallego; *Tartessos y el Carambolo*, de Juan de Mata Carriazo; *Los Jardines de Granada*, de Francisco Prieto Moreno, *Imágenes de la Virgen en los Códices Medievales de España*, de Federico Delclaux y *Juan de Juni*, de J. J. Martín González, son los primeros títulos de la colección **Arte de España**, nueva serie de volúmenes con los que la Dirección General del Patrimonio Artístico y Cultural desea contribuir a presentar dignamente los grandes temas del arte español, en especial los de nuestro tiempo.

Volúmenes de 30 × 25 centímetros lujosamente encuadernados, con sobrecubiertas a todo color, impresas en papel especial de Fournier y profusamente ilustrados en color y negro.

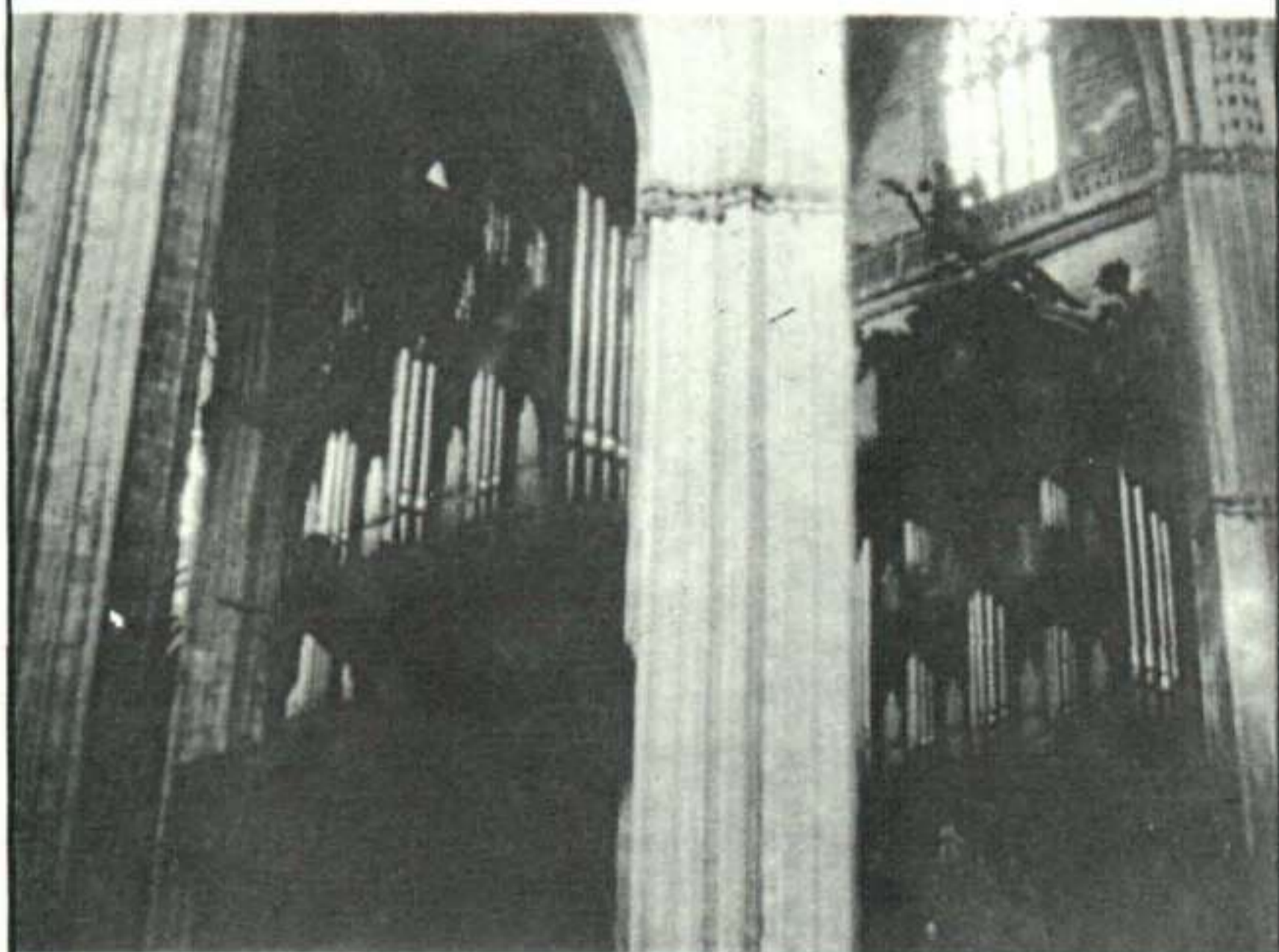
Puede adquirirlos en su librero habitual o directamente enviándonos la tarjeta correspondiente.

PATRONATO NACIONAL DE MUSEOS

DIRECCION GENERAL DEL PATRIMONIO ARTISTICO Y CULTURAL

MINISTERIO DE EDUCACION Y CIENCIA

José Enrique Ayarra Jarne



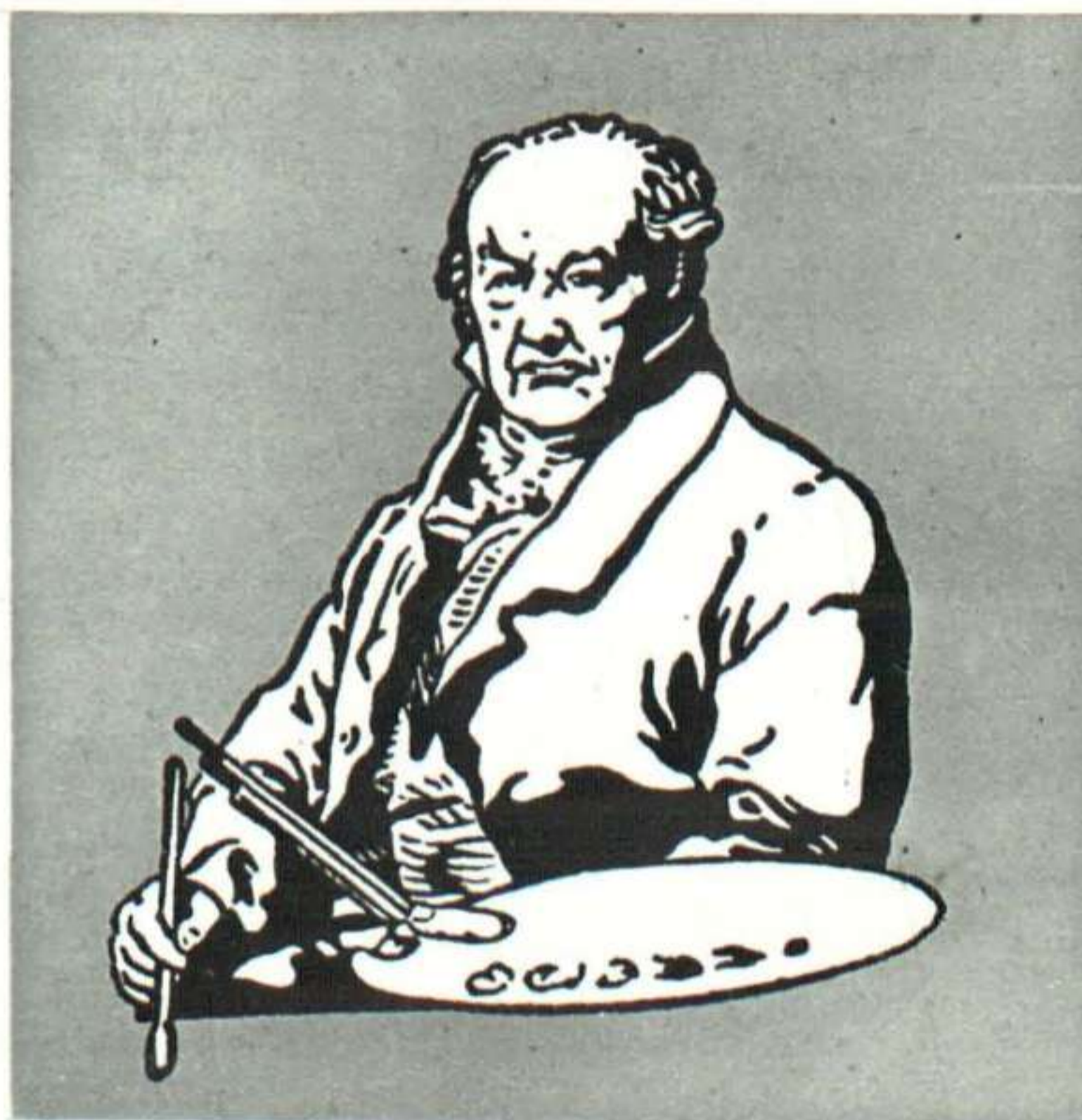
Historia de los
Grandes Organos de Coro
de la Catedral de Sevilla

Rafael Puertas Tricas



Iglesias hispánicas
(siglos IV al VIII)
Testimonios literarios

PATRONATO NACIONAL DE MUSEOS
DIRECCION GENERAL DEL PATRIMONIO ARTISTICO Y CULTURAL
MINISTERIO DE EDUCACION Y CIENCIA



MACARRON S.A

PINTURA - DIBUJO - GRABADO
ESCULTURA - DIBUJO TECNICO
REPUJADO - MARCOS-
EMBALAJE Y ENVIO DE OBRAS
DE ARTE - MONTAJE DE EXPO-
SICIONES - EXPOSICION Y VEN-
TA DE CUADROS

JOVELLANOS, 2

TELEFONOS 222 64 97-6-5-4

MADRID-14

DIRECTORIO PRACTICO DE ARTE

ANTICUARIOS

ANTIGÜEDADES MIQUELEZ
Avda. de Roncesvalles, 11
PAMPLONA

VAN GOGH SALA DE ARTE
José Antonio, 32
Vigo.

ANTIGÜEDADES ALONSO
Eloy Bullón, 11
SALAMANCA

ANTIGÜEDADES ESPERANZA
Mon, 20
OVIEDO

OLD HOME
Serrano, 118. Teléfono 262 78 49
MADRID

SALAS Y GALERIAS DE ARTE

 **GALERIA
M ARTETA**
Iparraguirre, 15
Teléfono 23 93 69
BILBAO-9

CALLES
Hortaleza, 41
MADRID-4

COFRE
Barón, 4
PONTEVEDRA

**ESTI-ARTE OBRA GRAFICA
CONTEMPORANEA**
Almagro, 44
MADRID

GALERIA BETICA
General Goded, 12
MADRID-4

GALERIA CIRCULO 2
Manuel Silvela, 2
MADRID

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
Almagro, 32
Teléfono 410 45 77
MADRID-7

GALERIA ORFILA
Orfila, 3. Teléfono 419 88 64
MADRID-4

REMBRANDT
Orense, 35
MADRID-20

SALA DELTA
Fuencarral, 55
Teléfono 232 60 87
MADRID

SALON CANO
Paseo del Prado, 26
MADRID

SERVICIOS

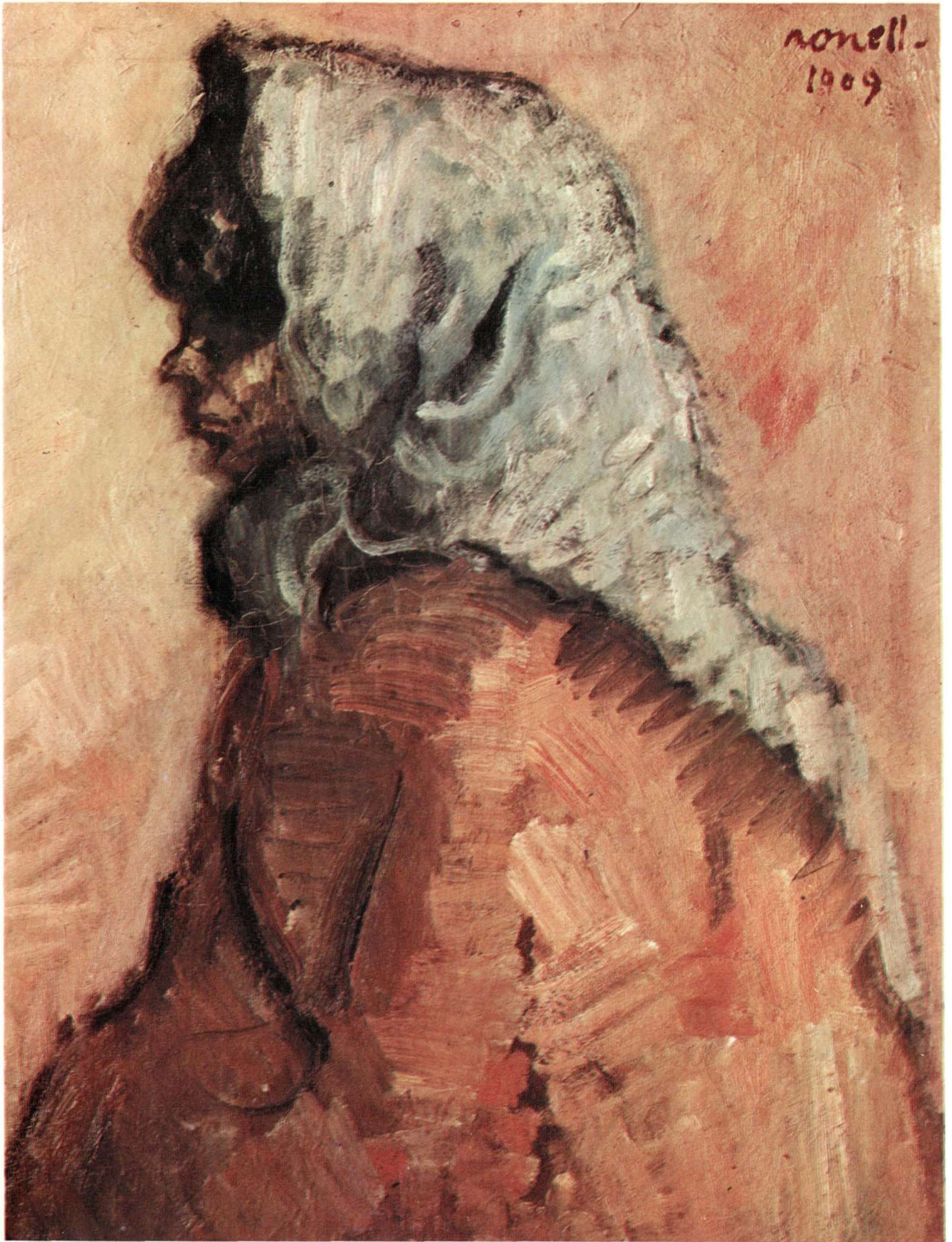
Embalajes, mudanzas
y transportes

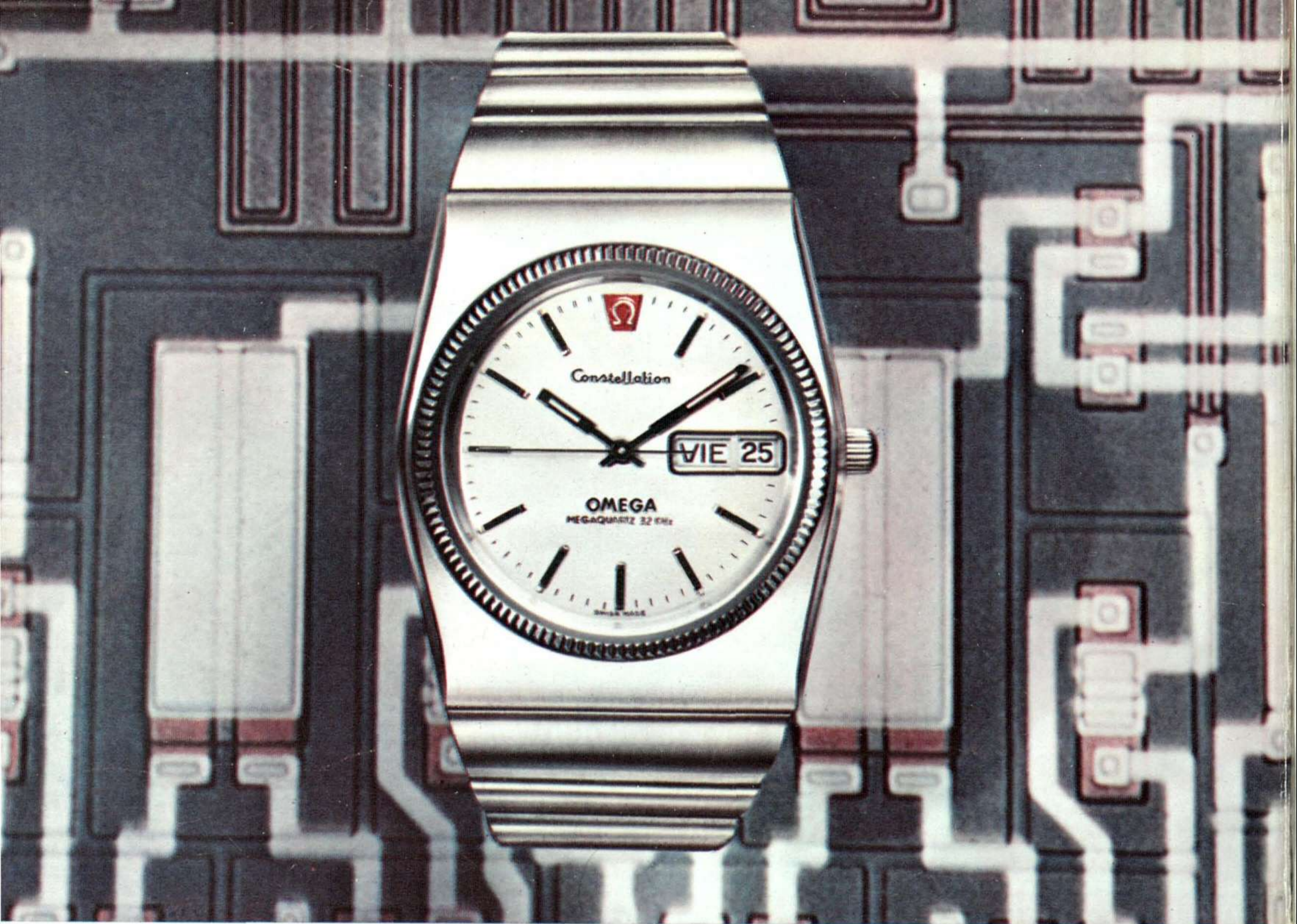
A. CERDA (Embalador)
Especialista en obras de arte
Aviñó, 29
BARCELONA-2

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

Restauraciones

J. F. BOLET
Técnico restaurador
C. Milans, 4. Teléfono 302 27 37
BARCELONA-2





Ref. ST 396809. Omega Constellation Megaquartz 32. Cronómetro electrónico certificado oficialmente. Día y fecha. Impermeable.

LA PRECISION ELECTRONICA OMEGA

Desde las fábricas suizas Omega, estamos cambiando la mentalidad humana ante el concepto abstracto del tiempo y su medida. Una revolución se ha producido ya en el mundo de la precisión, con la adopción de la electrónica como técnica de marcha para los relojes de pulsera. Esta revolución comenzó hace relativamente pocos años.

Hace algún tiempo, los relojes eran todavía mecánicos exclusivamente, basados en un resorte al que se le daba cuerda. Poco tiempo atrás empezaron a ser automáticos, dotados de un sistema basado en el propio movimiento de la muñeca y de una precisión muy aceptable.

Y sólo recientemente dió comienzo lo que hoy se puede considerar ya como una auténtica revolución en el arte de medir el tiempo: la adaptación de circuitos electrónicos miniaturizados en el mecanismo de marcha de los relojes de pul-

sera, y su combinación con resonadores sonoros o de cuarzo de alta frecuencia.

Con su modelo Megaquartz 2.400, último de toda una raza de purasangres electrónicos, Omega ha conseguido dividir el segundo en 2.359.296 latidos del resonador de cuarzo más perfecto del mundo, llevando a la muñeca humana la precisión casi absoluta en la medida del tiempo. Es el reloj electrónico de pulsera más preciso del mundo y el primero que ha obtenido el título oficial suizo de "Cronómetro de Marina".

Todos los modelos Omega electrónicos participan de esta revolución que lleva la precisión y la seguridad a cotas jamás alcanzadas —ni quizá soñadas— por los relojes de pulsera.

**OMEGA, EL MAS AMPLIO Y MEJOR DOTADO
SERVICIO TECNICO ELECTRONICO POSTVENTA
DEL MUNDO, CON GARANTIA EN 156 PAISES.**




OMEGA
ELECTRONIC

cambiamos la percepción humana del tiempo