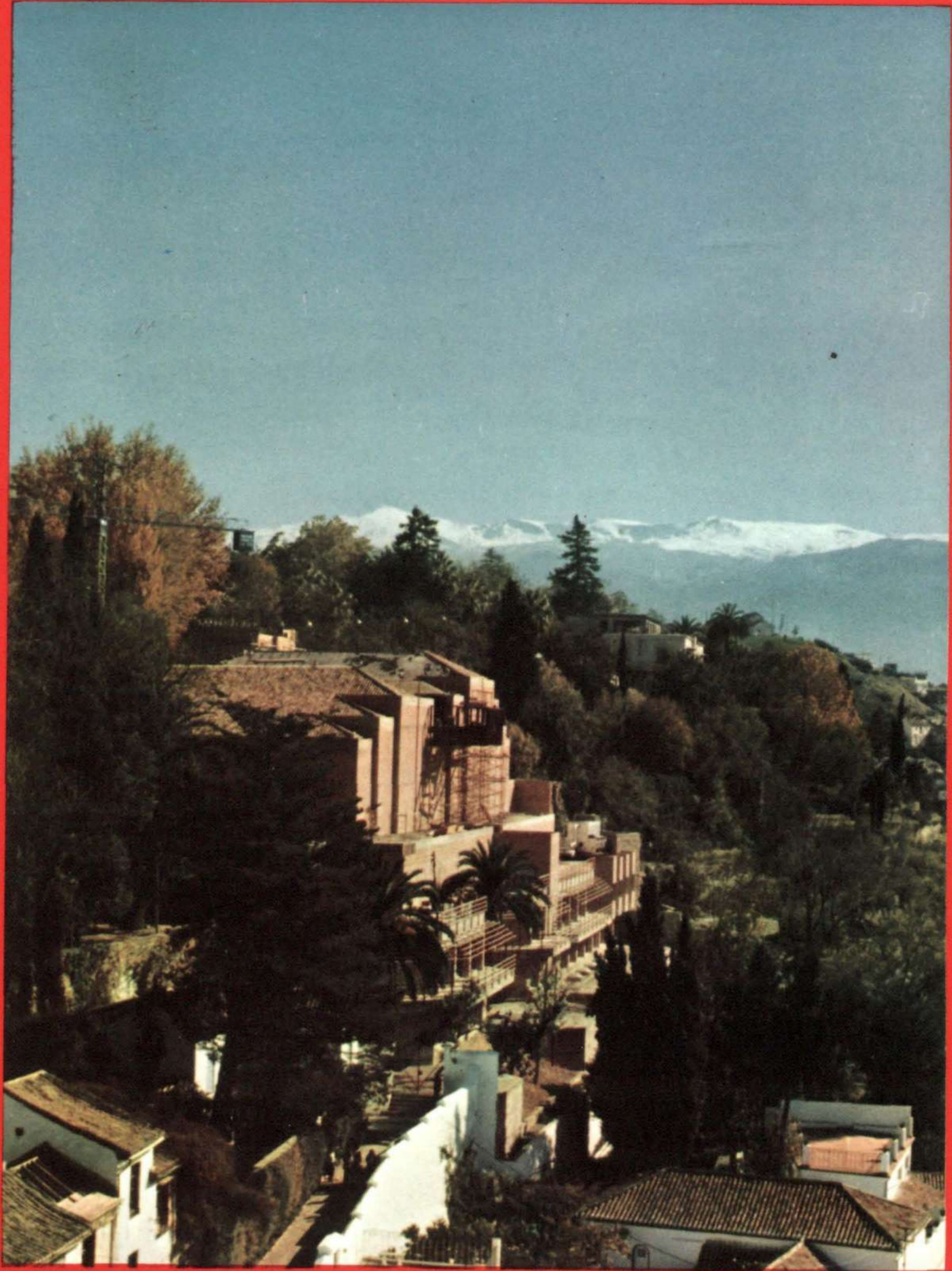


CAJA ...
FOLLETO ...

Bellas Artes 78



HORARIOS DE MUSEOS Y SALAS DE EXPOSICIONES DE MADRID DEPENDIENTES DE LA DIRECCION GENERAL DEL PATRIMONIO ARTISTICO, ARCHIVOS Y MUSEOS

MUSEO DEL PRADO

Paseo del Prado. Tels. 468 09 50 - 230 62 04.

Horas de visita: de 10 a 6.
Domingos, de 10 a 2.

Entrada: 50 pesetas.

MUSEO DEL PRADO

(Sección siglo XIX) CASON DEL BUEN RETIRO.
Felipe IV, s/n. Tels. 230 91 14 - 468 04 81.

Horas de visita: de 10 a 2 y de 5 a 8.
Domingos, de 10 a 2.

Entrada: 25 pesetas.

MUSEO ARQUEOLOGICO NACIONAL

Serrano, 13. Tels. 403 65 59 - 403 66 07 - 403 67 47.

Horas de visita: de 9,30 a 1,30.

Entrada: 50 pesetas.

MUSEO NACIONAL DE ARTES DECORATIVAS

Montalbán, 12. Tel. 232 64 99.

Horas de visita: de 10 a 5.
Sábados y domingos, de 10 a 2.
Lunes cierra.

Entrada: 50 pesetas.

MUSEO ESPAÑOL DE ARTE CONTEMPORANEO

Avda. Juan de Herrera, s/n. Tel. 449 71 50.

Horas de visita: de 10 a 6.
Domingos, de 10 a 2.
Lunes cierra.

Entrada: 50 pesetas.

MUSEO ROMANTICO

San Mateo, 13. Tels. 448 10 45. - 448 10 71.

Horas de visita: de 11 a 6.
Domingos, de 10 a 2.
Cerrado en agosto.
Lunes cierra.

Entrada: 25 pesetas.

MUSEO ETNOLOGICO Y ANTROPOLOGICO

Alfonso X, 68. Tels. 239 59 95 - 230 64 18.

Horas de visita: de 10 a 1,30.
Lunes cierra.

Entrada: 50 pesetas.

MUSEO DE AMERICA

Avda. de los Reyes Católicos, s/n. Tels. 243 94 37 - 449 26 41.

Horas de visita: de 10 a 2.

Entrada: 50 pesetas.

PALACIO DE VELAZQUEZ

Parque de El Retiro. Tels. 273 62 45 - 274 77 75.

Horas de visita: mañanas, de 10 a 2; tardes, de 4 a 6.
Lunes cierra.

PALACIO DE CRISTAL

Parque de El Retiro.

Horas de visita: mañanas, de 10 a 2; tardes, de 4 a 6.
Lunes cierra.

SALAS DE EXPOSICIONES DE LA DIRECCION GENERAL DEL PATRIMONIO ARTISTICO, ARCHIVOS Y MUSEOS

Paseo de Calvo Sotelo, 20. Tel. 226 96 28.

Horas de visita: de 5 a 9.
Sábados, de 10 a 2 y de 5 a 9.
Domingos y festivos, de 10 a 2.
Lunes cierra.

La Revista BELLAS ARTES está a la venta en Madrid

- Museo del Prado.
- Museo del Prado (Sección del Siglo XIX) (Casón del Buen Retiro).
- Museo Español de Arte Contemporáneo: Avda. de Juan de Herrera.
- Museo Romántico: San Mateo, 13.
- Salas de Exposiciones de la Dirección General del Patrimonio Artístico Archivos y Museos: Calvo Sotelo, 20.
- Palacio de Velázquez y Palacio de Cristal del Retiro.

Y en todos los Museos Provinciales dependientes del Patronato Nacional de Museos, Dirección General del Patrimonio Artístico, Archivos y Museos.

R. - 14.238

Bellas Artes 78



AÑO IX • NUMERO 61 • TERCER TRIMESTRE 1978

REVISTA EDITADA POR EL PATRONATO NACIONAL DE MUSEOS / DIRECCION GENERAL DEL PATRIMONIO ARTISTICO, ARCHIVOS Y MUSEOS / MINISTERIO DE CULTURA

PRESIDENTE DEL CONSEJO DE DIRECCION: Evelio Verdera y Tuells, Director General del Patrimonio Artístico, Archivos y Museos.

CONSEJEROS: Felipe Vicente Garín Llombart, Subdirector General de Museos.
Manuel Chamoso Lamas, Subdirector General del Patrimonio Artístico.
Juan Maluquer de Motes y Nicolau, Subdirector General de Arqueología.
Federico Udina Martorell, Subdirector General de Archivos.

DIRECTOR: Isabel Cajide.

SECRETARIO DE REDACCION: Angel Marcio.

ADMINISTRACION: Raúl Díez Gómez.

MAQUETA: José María Iglesias.

2.389

3. EL CENTRO MANUEL DE FALLA. CONDICIONANTES Y DESARROLLO DE UNA IDEA, por Miguel Angel Baldellou.
9. APUNTES SOBRE EL AUDITORIO «MANUEL DE FALLA», por José Luis Sert.
10. AL SERVICIO DE LA MUSICA, por Carlos Gómez Amat.
11. CRONICA DE LONDRES: «HOMENAJES A HENRY MOORE».—«DADA Y SURREALISMO DE NUEVO», por Ildefonso Alvarez Díez.
25. «PANORAMA 78».
35. CRONICA DE PARIS: «JOAN PONÇ Y ANTONI CLAVE EN EL MUSEO DE ARTE MODERNO».—«TITUS-CAMEL: «UN DIBUJO QUE PRECEDE A LA REALIDAD», por María Fortunata Prieto Barral.
43. MINIMAL: MAXIMO DE SELECCION, MINIMO DE ELECCION, por Eduardo Alaminos.
47. CHARLOT EN EL ARTE, por José María Iglesias.
49. SOLEDAD SEVILLA, por Juan Antonio Aguirre.
51. CINCUENTA AÑOS DESPUES: COLORIDO Y PLASTICIDAD DEL «ROMANCERO GITANO», por Arturo del Villar.
57. CAMINOS Y PASEOS EN EL MADRID DE LA ILUSTRACION: LA REFORMA EXTERIOR DE LA CIUDAD, por Santos García Felguera.
65. EL PADRE ANTONIO SOLER Y/O FREDERICK MARVIN, por Jaime Ferrán.
67. JOAQUIN ARAUJO, PINTOR DE COSTUMBRES, por Soledad Lorenzo Fornes.
73. ARTE YUGOSLAVO CONTEMPORANEO, por Francisco Sánchez Ortiz.
78. VIDA MUSICAL EN MADRID, por Carlos Gómez Amat.
79. VIDA MUSICAL EN BARCELONA, por José Arnau.
80. DISCOGRAFIA.

PORTADA: AUDITORIUM «MANUEL DE FALLA».

Revista BELLAS ARTES. Redacción y Distribución: Paseo de Calvo Sotelo, 20.
Salas de Exposiciones de la Dirección General del Patrimonio Artístico, Archivos y Museos.

El precio en España de cada número: 150 pesetas. La suscripción anual (comprende cuatro números): 600 pesetas.
En otros países: 4 & USA número suelto y 20 & USA la suscripción anual.

DEPOSITO LEGAL: M. 14.752-1970 - ARO ARTES GRAFICAS, S. A. - Josefa Valcárcel, 24. MADRID-27.



JUAN GRIS



DANIEL-HENRY
KAHNWEILER

LA MUSICA EN EL MUSEO DEL PRADO

FEDERICO SOPEÑA

ANTONIO GALLEGO



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

EL CENTRO MANUEL DE FALLA

CONDICIONANTES Y DESARROLLO DE UNA IDEA

Por Miguel ANGEL BALDELLOU

Sucede raras veces que una obra de arquitectura compendie en sí misma tantas cosas. La tradición constructiva de un lugar, la emoción de un recuerdo con el que se sienten unidas tantas personas, la belleza casi mágica de un paisaje humano, la síntesis de la obra de un arquitecto, la propuesta cultural presente en el programa del proyecto.

Es el caso, que Granada cuenta desde junio pasado, con una obra de arquitectura digna de encontrarse en la colina de la Alhambra. Al mismo tiempo, el edificio rinde público homenaje, museo permanente y sede de los Cursos Internacionales que llevan su nombre, a uno de nuestros más insignes músicos, Manuel de Falla, conservando en su mismo recinto el Carmen que habitó el maestro durante sus años granadinos.

Procurando dejar al margen las connotaciones sentimentales que el Centro Manuel de Falla tiene, vamos a procurar analizar algunos de los aspectos que mejor pueden explicarlo como obra de arquitectura.

I. EL TEMA. ARQUITECTURA PARA LA MUSICA

Para la música en un sentido muy amplio, como hecho cultural que presenta aspectos notables como espectáculo visual, que pretende ser vehículo de comunión social, que se produce por participación entre la idea y la emoción compartida en tiempo y espacio concretos.

Un tema determinado comporta un tipo arquitectónico concreto. La tipología de los edificios destinados a salas de concierto, tiene semejanzas obvias con la teatral y con la de auditorio de conferencias, mítines y congresos. Ello quiere decir que cualquiera de los edificios que hoy se proyecten para alguno de esos fines predominantes debe tener en cuenta a los otros y que en definitiva ha de pensarse en un espacio multifuncional. Además, la idea misma que hoy se tiene sobre cada una de estas actividades, tanto como el modo de estar, de acudir a ellas, es bien distinta de lo que hasta hace bien poco se entendía como adecuado. El cambio rápido de los comportamientos debe ser asimilado por el edificio. Todo ello acompañado de una dosis de singularidad arquitectónica inherente al tipo.

No cabe duda de que se trata de edificios complejos en su funcionamiento, comprometidos en sus aspectos técnicos, formales y económicos. Desafío inquietante para el arquitecto.

No es extraño, pues, el que haya sido tema preferente en las investigaciones de muchos arquitectos notables, que

con sus aportaciones hayan ayudado a ir definiendo paulatinamente el tipo.

Desde el venerable nombre de Palladio hasta el polémico de Utzon la lista de quienes con talento se dedicaron al tema es realmente importante. Todos intentaron de alguna manera, aparte de sus credos estéticos, resolver el problema básico de audición y visualización del espectáculo, recurriendo para ello a distintas formas de relación entre el escenario y el espacio ocupado por el público, siempre en función de lo que en cada momento histórico se tenía como más adecuado concepto de la música (distintos tipos de música, a su vez acondicionados por el espacio musical, el grupo social al que iba dirigida y, desde luego, por el tipo de instrumentos utilizados). No obstante, la evolución lenta en todo un larguísimo proceso, ha favorecido una estabilidad del tipo bastante acusada, cuyos extremos podríamos fijar entre el Teatro Total de Gropius y la Opera de Sydney de Utzon. Si tenemos en cuenta que uno de ellos no pasó de la idea y el otro la superó a muy duras y costosas penas, los teatros-salas de música realistas se mueven entre unos límites relativamente próximos, que aparte de las vestiduras estilísticas más superficiales tienen relativamente en cuenta los aspectos formales.

Son siempre auténticos contenedores cuya misión consiste en separar el sonido musical interior del ruido externo evitando que éste penetre en el interior del edificio y procurando que aquel disponga de las condiciones óptimas para su audición.

La atención al hecho social de la representación musical debe reflejarse tanto en el interior como en el exterior. El distinto modo de este papel representativo es quizá el aspecto que más claramente puede diferenciar las distintas fases en la evolución del tipo.

La forma y disposición de la platea y del lugar ocupado por el escenario en la planta, definen el papel desempeñado por el público: ver y ser visto, formar parte del espectáculo, participar, son términos de una cadena de la que estamos en el último eslabón. En el Auditorio de García de Paredes se ha tenido en cuenta de modo cuidadoso todas las posibilidades que la historia del tipo ha ido sancionando en el tiempo, atendiendo como es lógico de modo muy especial a las últimas aportaciones, entre las que cabe citar las de Aalto y Sdiaroun, aunque en el modo de actuar haya pretendido el arquitecto huir de unas formalizaciones singulares a priori.

Así, pues, las condiciones previas que tipológicamente están implícitas en el tema de un auditorio, resultan ser

bastante abstractas en cuanto a la forma que debe tener el edificio, que en cualquier caso debe ser un verdadero contenedor dependiente del número de plazas y del volumen de aire capaz de albergar.

Simplificando, se trata de diseñar una sala y su envolvente debiéndose para ello proceder de dentro hacia afuera. La base del proyecto, el «espacio servido», es en consecuencia la sala. Y ésta depende de una serie de factores audiovisuales que la condicionan. Ateniéndonos a los meramente auditivos son fundamentalmente de dos tipos. Por un lado la naturaleza del sonido y su propagación en el aire y por otro los umbrales de percepción del oído humano. El mismo García de Paredes exponía con claridad cómo estos factores condicionan acústicamente la sala de audiciones: «En un espacio cerrado el sonido viaja hasta el oído del espectador en línea recta desde el punto emisor (sonido directo) e indirectamente a través de múltiples reflexiones en paredes, suelo y techo, perdiendo gradualmente intensidad hasta extinguirse (sonido reverberante). Este sonido, que persiste en un lugar cerrado después que ha cesado su emisión, es básico en la sensación acústica y su duración es el llamado tiempo de reverberación. Depende, como descubrió ya Sabine a finales del siglo pasado, directamente del volumen de aire encerrado en la sala, e inversamente de la suma de las superficies absorbentes, pero es en absoluto independiente de la forma del recinto.»

«Por ser la recta el camino más corto entre dos puntos, evidentemente el oído percibe, en primer lugar, el sonido directo y a continuación, tras un breve intervalo, la serie de sonidos reflejados durante el tiempo de reverberación. Este intervalo inicial debe ser mantenido dentro del límite fisiológico de 0,07 de segundo de percepción, lo que supone, por tanto, que el camino recorrido por la primera reflexión no deberá ser superior en 24 metros a la distancia entre el espectador y el punto de emisión. Es decir, estos dos hechos, el físico y el fisiológico, nos han limitado matemáticamente las distancias a que deben estar situados el techo y las paredes de la sala.»

«El intervalo inicial y la duración del sonido reverberante son, pues, factores acústicos decisivos puesto que inciden directamente sobre el tamaño de la sala y la superficie que ocupa el público como principal factor de absorción en la fórmula de Sabine.»

De este modo, la arquitectura para la música tiene unas premisas funcionales de partida abstractas y sutiles, que formalmente no definen una solución prefijada, pero que acotan los posibles diseños entre unos límites muy concretos.

II. EL LUGAR

Si el tema condiciona por razones funcionales y tipológicas, el lugar impone unas preexistencias ambientales que limitan la presencia física del edificio a proyectar.

Se plantean entonces las posibles contradicciones implícitas en la implantación de un edificio singular (por volumen, uso, etc.), en un entorno tipológicamente definido, históricamente fijado a una morfología edificatoria contrapuesta al intento, sacralizado a causa de la proximidad de la obra maestra del arte nazarí y del contenido emocional que toda operación sobre la colina de la Alhambra tiene desde la histórica actuación de Machuca.

Aquí se presenta el lejano ejemplo renacentista de imposición-confrontación del palacio de Carlos V como una opción extrema para el arquitecto. Entre ésta y el mimetismo orientalista del Alhambra Palace, todas y cada una de las actuaciones en la colina se han enfrentado en mayor o menor medida con el dilema que plantea el lugar,

aumentado con la situación de dominación que sobre la ciudad se ejerce desde esa altura privilegiada.

La elección de una u otra posibilidad ha ido cambiando con el paso del tiempo en función de las teorías predominantes en cada etapa, en el vano intento de salvar la dificultad de la obra mediante coberturas ideológicas. Los resultados finales demuestran con suficiente eficacia la trampa conceptual siempre renovada. La excepcional implantación de Machuca justifica en tan escasa medida la teoría del destrozo de la preexistencia, como la mediocre imitación del hotel «kitch» la del arqueologismo. En un caso, la falta de sensibilidad para la cultura ajena sólo se salva gracias a la potente creencia en la propia. En el otro, no se elude la evidencia del pésimo gusto y de la inseguridad mediante el recurso al expediente arabista. Queda al final, tan sólo, la posibilidad del acierto de lo nuevo, que por sí mismo justifica la teoría en que se apoya o que la puede generar en virtud de su propia existencia. De este modo, las variables a emplear como constantes, o «invariantes», por usar un término tan unido a un lugar, su medida y su valoración dependen en última instancia del sistema proyectual aplicado, y la adecuación formal al lugar resulta de la coherencia interna de la propia implantación.

Si en la colina de la Alhambra existen los módulos pequeños y delicados, también, y con anterioridad, las grandes masas casi opacas del ladrillo y, desde su existencia, los almohadillos de la piedra renacentista, e incluso (su presencia es abrumadora) las formas orientalistas y los revocos pintados en bermejo. Cuáles son las auténticas preexistencias, si las más antiguas o las más evidentes, las que la historia ortodoxa sanciona como sagradas o las iconoclastas agresiones a un pasado supuesto como único, es en cualquier caso un pretexto que no justifica por sí mismo el acierto o el fracaso final.

El repertorio iconográfico que ofrece la colina es realmente desconcertante. Desde el léxico popular andaluz en sus vertientes más elegantes hasta el historicismo culto y cosmopolita de Anasagasti, pasando por la contundencia unitaria de Machuca y la interminable serie acumulativa de la Alhambra.

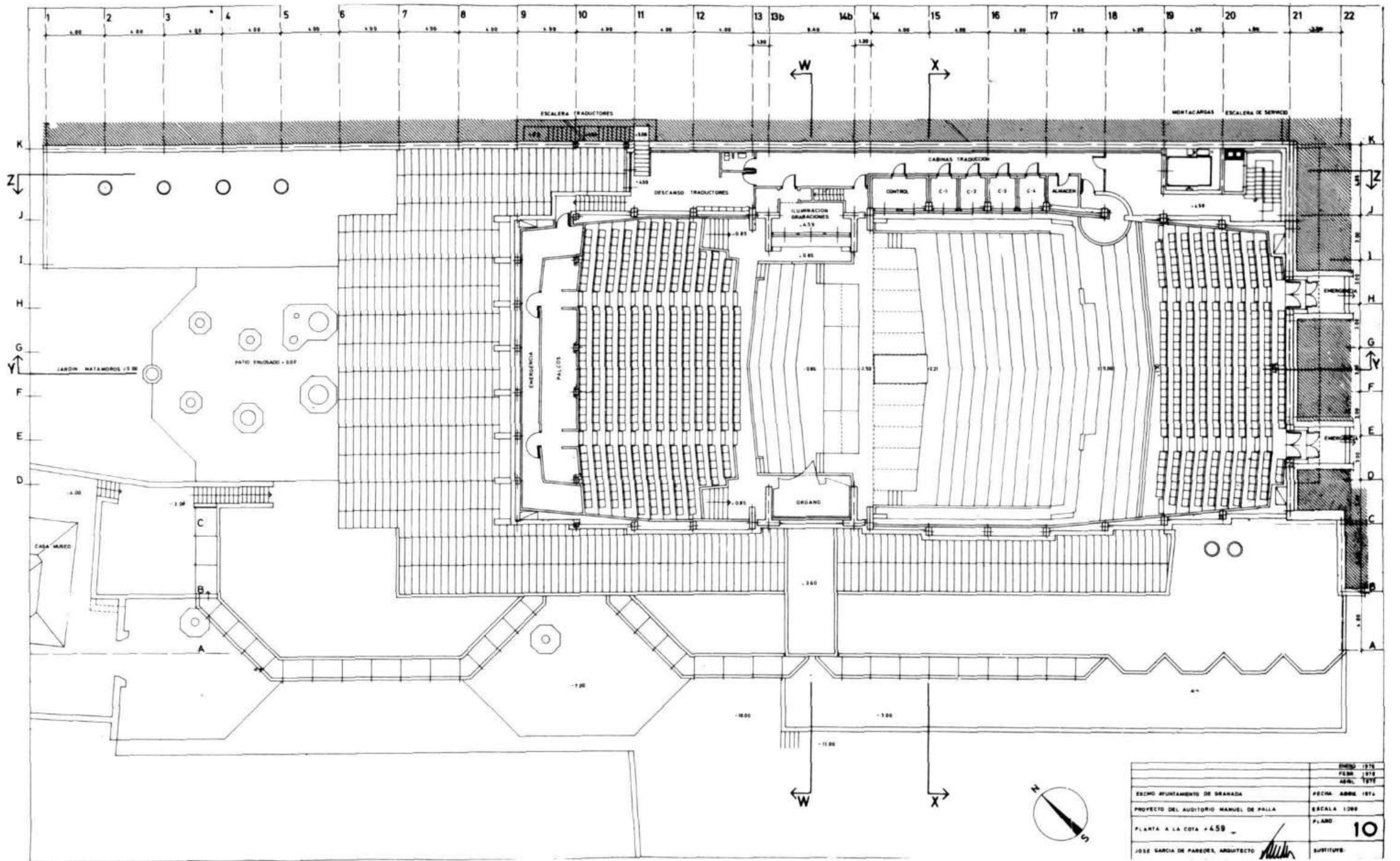
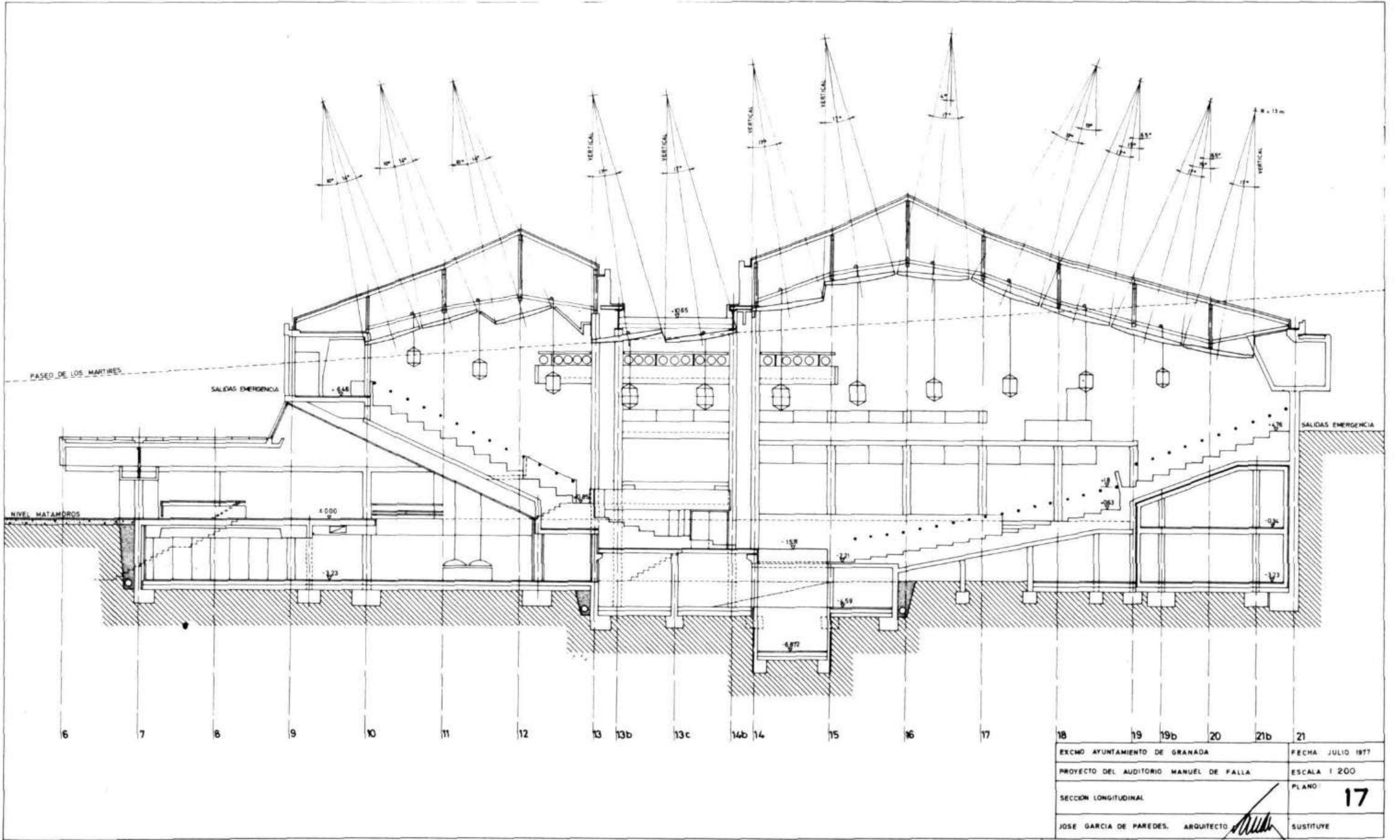
También, todas las agresiones a la arquitectura y al paisaje han sido cometidas desde distintas posiciones. Y, sin embargo, queda, como en un encantamiento, un cierto aire unitario que caracteriza aquella amalgama de formas y de intenciones. La dificultad en hallar las claves de identidad con el lugar puede pasar a un término secundario a cambio del logro de la propia intensidad del edificio.

III. EL PROYECTO

III. 1. Génesis de una idea

El parto del Auditorio Manuel de Falla ha sido largo y laborioso. Todo tipo de dificultades ha contribuido a ello, desde el compromiso con el lugar («He sentido la responsabilidad impresionante de poner mis manos sobre la Colina Roja»), la complejidad del encargo, la personalidad del homenajado, y las estrictamente técnicas, algunas de ellas fundamentales en este caso, con el agravante de que no puede responderse de su acierto hasta que el edificio está terminado y en uso.

García de Paredes explica cómo se produjo el encargo: «En 1962 el Ayuntamiento de Granada adquiere la casa de la Antequeruela Alta, donde habitó Manuel de Falla entre 1921 y 1939, para instalar en ella su Casa-Museo. Sin embargo, la íntima relación que existió entre el maestro y la ciudad no parece que deba quedar reducida a un recuerdo exclusivamente sentimental, aunque de absoluto



rigor histórico, como es la restauración y acondicionamiento de la Casa-Museo que, por otra parte, no ofrece condiciones para el montaje y exhibición del material bibliográfico y documental disponible.»

«El que Granada sea, además, una ciudad culturalmente viva, con Universidad, Conservatorio de Música, Cátedra Falla adscrita a la Facultad de Letras, importantes instituciones culturales y sede del Festival Internacional de Música y de los cursos Manuel de Falla, justifica que la relación Falla-Granada se manifieste con una mayor profundidad de proyección intelectual.»

«Surge, pues, casi de un modo espontáneo, la idea de un centro íntimamente ligado con la actual Casa-Museo, que recoja todo este material bibliográfico y documental y que esté dotado de los órganos adecuados para su manejo en la investigación, es decir, biblioteca, seminarios de estudio, archivos de correspondencia y grabaciones, exposición permanente de material autógrafo, y una sala de conciertos que, además de servir permanentemente la vida musical de Granada, sea elemento complementario de los escenarios naturales en los que se desarrolla el Festival Internacional y los cursos Manuel de Falla.»

Hasta aquí las palabras del arquitecto pertenecientes a la memoria del proyecto fechado en 1974. Pero desde mucho antes, una larga serie de tanteos, de aproximaciones, de dudas, habían ido configurando una idea de lo que debía ser el auditorio, en ese lugar concreto y con una finalidad determinada.

Desde 1966, en que García de Paredes piensa en un auditorio próximo al iluminismo y al teatro griego en cierto sentido, de escenario tradicional, hasta 1970 en que se plantea una solución de escenario central, han pasado unos años en los que el arquitecto ha madurado el tema que en distintas ocasiones, los concursos de Nueva York (1963), del palacio de Opera de Madrid (1964), del Palacio de Congresos de Madrid (1964) ha ocupado su tiempo más especulativo. A partir de esa fecha de 1970 se suceden variaciones que pretenden encontrar un camino viable a la solución de dos salas. En 1971 aparece una variante de la versión definitiva en la que el volumen se fracciona claramente, funcionalmente. En 1972 surge una solución radical en volumen, que desarrolla en planta una idea semejante a la Opera de Essen y que, del mismo modo que ésta, incluía las salas en una envoltura en apariencia muy distinta de ella. Sólo que en la versión de Granada se utiliza la cubierta como enorme plataforma pública sobre la ciudad. Esta atractivísima solución, tan potente en su implantación como lo fuera la de Machuca, fue abandonada al año siguiente. Había en ella recuerdos de Cuenca, Almedrales... Sin embargo, algo quedaría en el proyecto definitivo, el uso de la cubierta como espacio público o balcón sobre la Vega y quizá la tendencia al polígono octogonal. García de Paredes optó por la medida en el proyecto, casi ya definitivo, de 1973. Aquí ya está clara la ocupación del terreno, utilizando la sección mayor en el sentido de las curvas de nivel. Escenario central, dos salas separables, cubierta de cerchas y paseo-balcón sobre el



CENTRO MANUEL DE FALLA. VESTIBULO.

escenario. La variante de 1974 añade a la anterior los apéndices del fondo de las salas y el desdoblamiento de la cubierta, según sus dos funciones, que como respuesta funcional, adoptan una línea curva exótica en el lugar. El balcón en semicírculo repite el tema que, otra vez la renuncia en favor de la medida, será abandonada en la versión definitiva, mediatizada en ese extremo por las formas árabes tan próximas, el octógono y las cubiertas de teja independientes y fraccionadas.

Es una historia larga, entremezclada, que muestra las precauciones del arquitecto al definir lo que seguramente constituye su proyecto más comprometido. Lejos, muy lejos, de caprichos y de improvisaciones.

III. 2. El proyecto definitivo (1975-1978)

Entre las distintas opciones que tanto tema como lugar ofrecían para la elaboración del proyecto, García de Paredes fue procediendo con cautela, respetando a uno y otro de tal modo que pareciese el resultado producto natural de sus respectivas exigencias. Se cuidaron las especies vegetales de los Cármenes ocupados por el Auditorio (Matamoros, Santa Rita y Gran Capitán) procurando conservar el mayor número de árboles importantes. El equilibrio del paisaje existente se mantiene dentro de lo posible, al evitar que el cuerpo principal, que debía de albergar las salas de conciertos, sobresaliera sobre la rasante del Paseo de los Mártires, acceso del Auditorio. En esta línea, el paseo sobre el escenario, además de ser un mirador espléndido

sobre la Vega, tiene como misión dividir (y unir) el volumen de las salas en dos, cuyo tamaño compitan así, menos con las arquitecturas próximas de la Antequeruela. A evitar el excesivo choque contribuyen las magníficas cortinas vegetales constituidas por los árboles conservados y, fundamentalmente, el interesante juego volumétrico desarrollado por los rítmicos retranqueos en terrazas y en muros verticales.

El Auditorio se encaja en el terreno mediante un gran muro de contención que sobrepasa los 15 metros de altura. La firmeza de su asentamiento no impide una sensación de ligereza y naturalidad. La misma que puede apreciarse en la forma elemental de resolver la cubierta mediante cerchas en el sentido de menor luz, sin caer en las tentaciones de los alardes estructurales tan al uso. La estructuración del edificio, siguiendo el programa de necesidades en dos grandes grupos de elementos, centro de estudios y auditorio, facilita su diseño de acuerdo a la distinta modulación volumétrica, elementos de módulo pequeño el primero y unidad espacial el segundo.

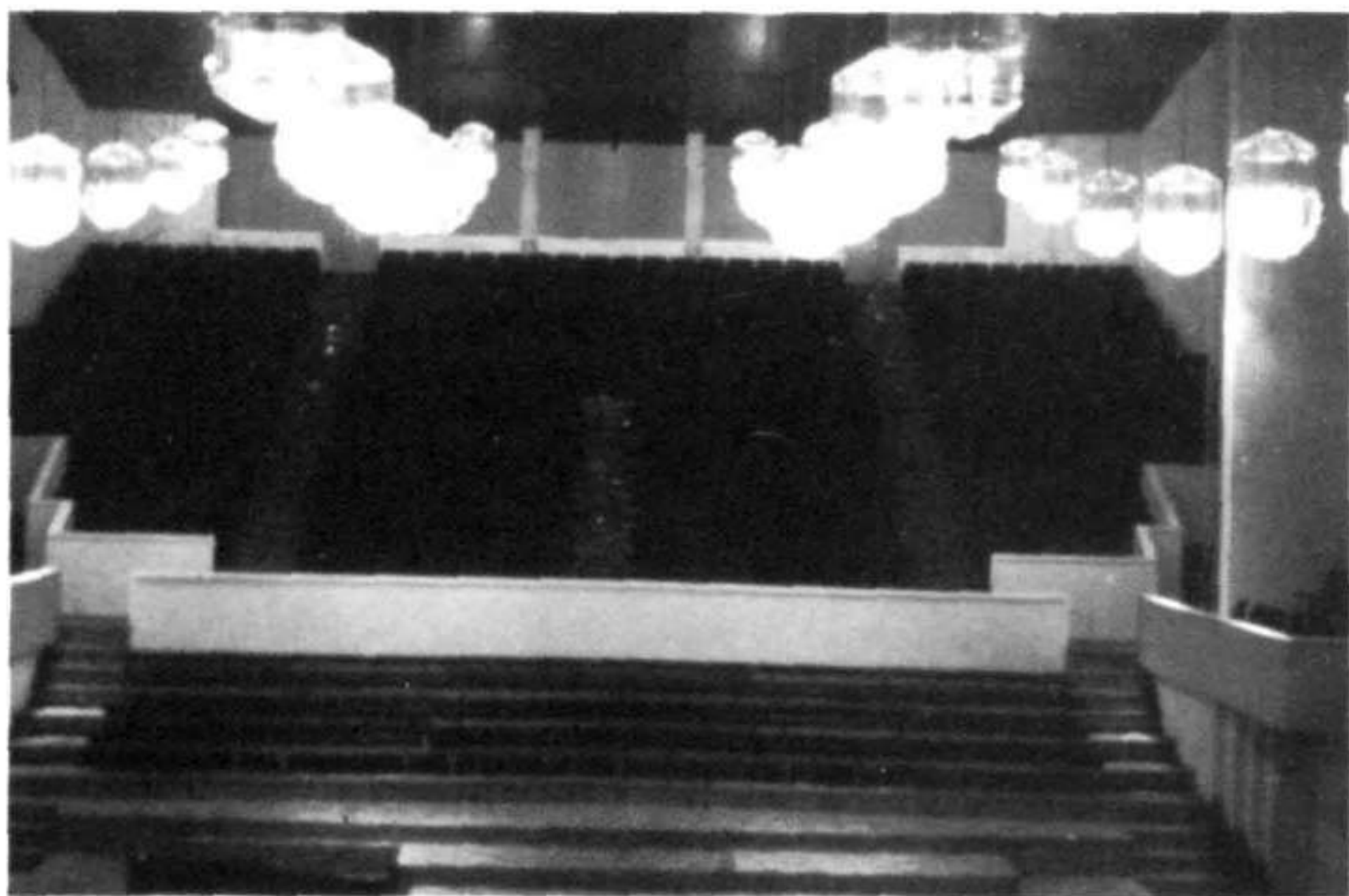
Dos aspectos muy cuidados en el proyecto desde su planteamiento son las relaciones de comunicación (con la ciudad, en el interior del Auditorio y del Centro, etc.), y la flexibilidad en el uso del edificio (no sólo en cuanto a la posibilidad de utilizaciones distintas sino y, especialmente, a las distintas capacidades de las salas del Auditorio).

Algunos detalles muy interesantes a nivel de diseño pueden relacionarse con análogos de la Alhambra y, si de

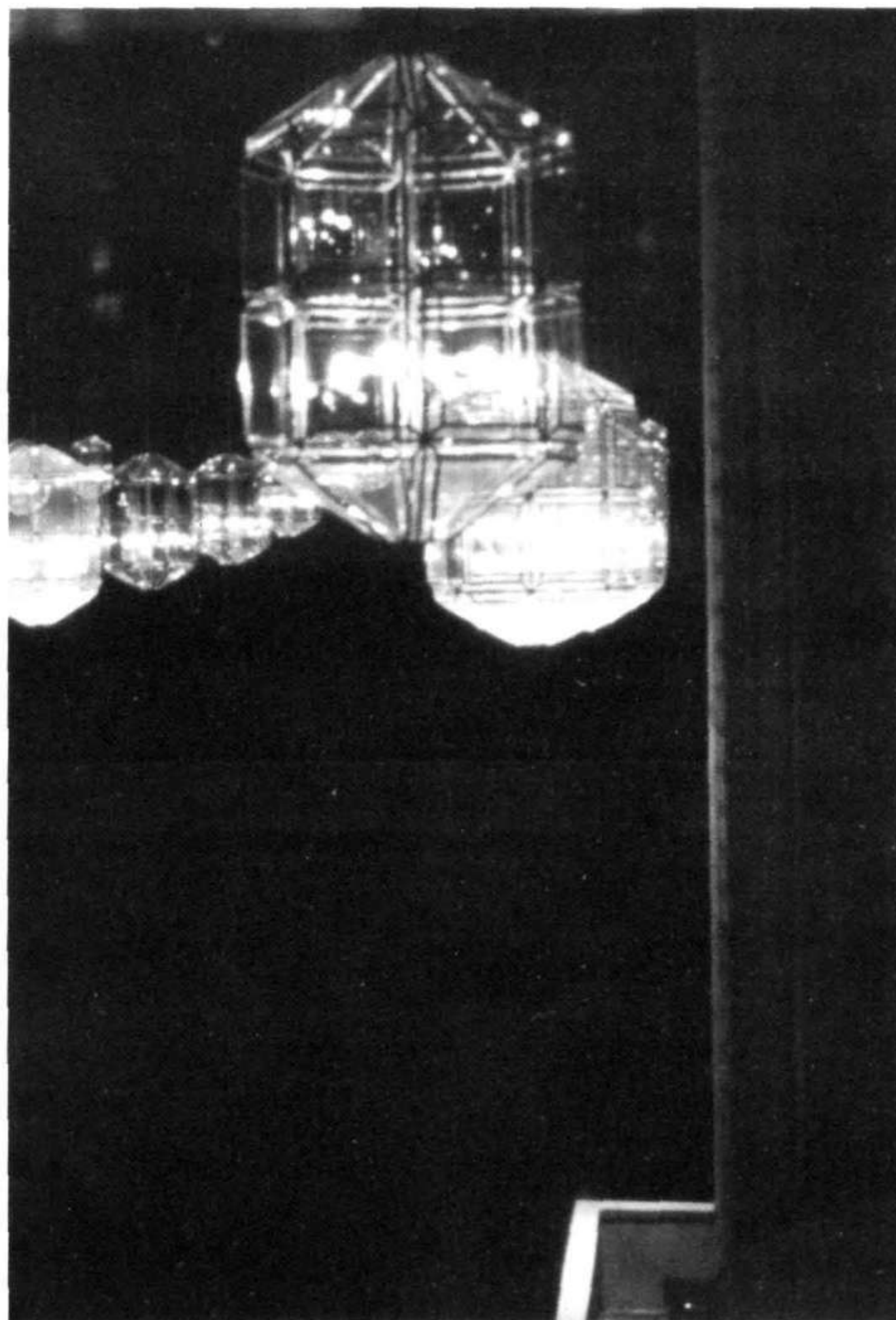


CENTRO MANUEL DE FALLA





CENTRO MANUEL DE FALLA.



LAMPARAS DE LA SALA.

modo general el conjunto obedece a pautas con raíces profundamente mediterráneas como pueden ser la forma de utilizar la luz, o los volúmenes, o las texturas, quizá las formas de acceso, tampoco está ausente el recuerdo a una arquitectura centro-europea y nórdica en la relativa asepsia lingüística, en la contención global del edificio. La complejidad del diseño y la reposada solución de los problemas hacen pensar en un control equilibrado por parte del arquitecto de las posibilidades formales, lo que le ha llevado a una creación tradicional y renovadora al tiempo, sacrificando en aras de la perfección técnica (acústica fundamentalmente), otras cuestiones más superficiales.

En cuanto a la sala de conciertos, verdadero generador del proyecto, el estudio de las condicionantes acústicas han producido como consecuencia, que ese espacio se haya beneficiado de una sencillez y funcionalidad realmente ejemplares. La colaboración del profesor Lothar Cremer, autor con Scharoun de la Filarmónica de Berlín, ha prestado precisión casi absoluta a una arquitectura que la llevaba implícita en su origen. La elección de la capacidad del auditorio, 1.311 localidades utilizando las dos salas juntas, se realizó en función de unas condiciones acústicas buscadas, cuyo tiempo de reverberación fuese de 1,8 segundos (para frecuencias medias), implicando todo ello el volumen de aire, de 10.000 m³, a encerrar por la sala. La forma, próxima al rectángulo en planta, así como la sección longitudinal del edificio son consecuencia asimismo de los estudios realizados sobre las salas de condiciones acústicas más acreditadas.

Todas las cualidades arquitectónicas que, sobre todo en las salas del Auditorio, mueven a considerar esta obra como una herramienta perfecta para su fin, pueden quizá resumirse en aquella sabida y olvidada máxima que nos recuerda que, simplemente, la «belleza es el resplandor de la verdad».

APUNTES SOBRE EL AUDITORIO «MANUEL DE FALLA»

Por José Luis SERT

Mirando a la Colina de la Alhambra del lado de la Vega, aparece el Centro Manuel de Falla como un conjunto de volúmenes bien definidos y diferenciados. Son éstos las envolturas de los Auditorios que predominan sobre volúmenes menores.

Tiene el conjunto una clara expresión geométrica, es un racimo de formas que ha crecido de dentro a fuera como las del recinto de la Alhambra.

Predominan los grandes muros ciegos como el de la Alcazaba y la Torre de las Comadres.

Unicamente se abren al exterior, a la Vega, en las plantas bajas por terrazas, balcones y jardines.

Como la Alhambra es el Centro en su concepción básica totalmente diferente del noble palacio de Machuca, ejemplo del mejor renacimiento donde los interiores se sacrifican a las cuatro fachadas.

El conjunto, de nueva construcción, es nuevo, sin preocuparse de parecerlo, sin tratar de impresionar al espectador ni dominar el entorno.

Los materiales empleados, debido al predominio del ladrillo y la teja dan al conjunto tonos de tierra, que evocan los de las antiguas construcciones.

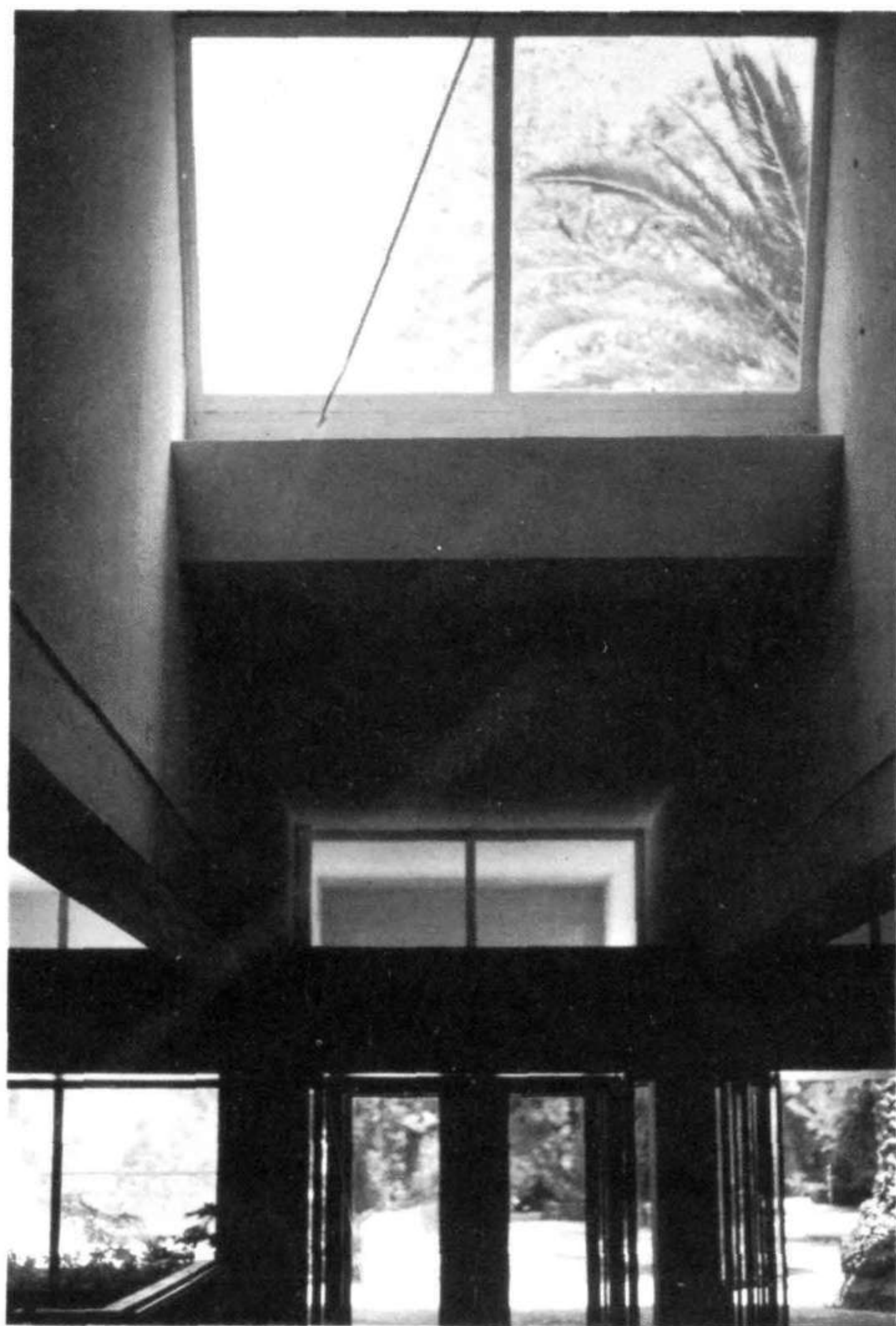
La silueta escalonada de las cubiertas sigue la topografía del terreno. Pasados los primeros años, dará la impresión el Centro de ser parte integrante de un conjunto, de haber estado siempre allí. Lo plantado y lo construido, se unen ya sin esfuerzo.

Las sorpresas de este conjunto, como debería pasar más a menudo, nos la reservan los espacios interiores.

Los Auditorios, receptáculos de sonidos y acogedores de multitudes, tienen medida y escala humana que dominan el gran espacio visualmente, dividiéndolo sin dividirlo. Lo más difícil de conseguir, se ha conseguido con medios a la vez tradicionales y actuales. El Auditorio tiene una dimensión dominante, es vasto y abierto, pero articulado y compuesto de partes. Es todo lo acogedor y animado que puede ser un espacio de estas dimensiones, cerrado a la luz natural, rodeado de sol que nunca penetra. Todo se ha sacrificado a la perfección acústica. Era tan fácil que resultase otro espacio-garaje, tan frecuente en nuestras salas de espectáculos hoy. Sin embargo, éste es un espacio vivo cuando está lleno de sonido y de gente, que son su animación.

Es monástico en su sobriedad, y no trata de evocar salas de conciertos de otras épocas en un revivalismo fácil. Los sienas y el blanco predominan, siguiendo la más pura tradición andaluza. Las farolas poliédricas islámicas y andaluzas visten el espacio de gala y contribuyen a medir visualmente su profundidad, como sucede en algunas grandes mezquitas.

El vestíbulo es un espacio con dirección marcada, acentuada por las grandes vigas y las claraboyas que hacen que los jardines acompañen al público hasta las puertas de los auditorios. Los espacios menores, bibliotecas, archivos, aulas, seminarios y estudios cuidadosamente proporcionados ayudan a dar mayor medida a los auditorios exteriormente, y sirven de puente visual a las pequeñas construcciones de la Antequera.



CENTRO MANUEL DE FALLA. VESTIBULO.

El Centro Manuel de Falla es, además, un buen ejemplo en dos aspectos: se beneficia de la tecnología moderna más avanzada, en las estructuras del auditorio, en el uso del equipo mecánico necesario y, sobre todo, de los conocimientos acústicos más recientes. Hace el Centro uso de sus ventajas logrando se integren naturalmente en el diseño, sin alarde de modernidad; ello será una mayor garantía que esta arquitectura no pase de moda en poco tiempo. Hay tantas construcciones hoy que llevan la fecha grabada en forma tan evidente.

Finalmente es, a su manera, un ejemplo de construcción que responde a una necesidad de hoy, disponer de lugares de encuentro entre las artes y el público en general. Los cambios de estructura político-sociales requerirán se multipliquen en nuestras ciudades centros semejantes, siguiendo el irreversible proceso de democratización.

AL SERVICIO DE LA MUSICA

Por Carlos GOMEZ AMAT

El Centro Manuel de Falla, en Granada, ejemplar realización del arquitecto José María García de Paredes es, como se sabe, un conjunto de Auditorio y otras dependencias, que se complementan para servir a las artes, desde la didáctica hasta la presentación al público. Durante el último Festival de Granada, tuvimos la alegría de ver al Centro Manuel de Falla funcionando, con alumnos en sus aulas y público en su sala.

Es cierto que el Auditorio, capaz para tres aforos diferentes, puede servir para celebrar congresos o para espectáculos no musicales. Pero la mayor virtud de esa sala es el perfecto estudio de la acústica, que ha dado como resultado una cosa perfecta. Bien asesorado por quien es quizá el mejor especialista en la materia, García de Paredes ha pensado indudablemente en la música, arte que preside su concepción arquitectónica. Por propia experiencia pode-

mos, pues, asegurar que el Auditorio del Centro Manuel de Falla se cuenta entre las salas de conciertos más logradas. En el concurso de guitarra que allí tuvo lugar durante el festival, quedaron claras las condiciones de sonido, a través de un instrumento tan delicado.

Es el nuevo Auditorio una obra magnífica, que honra a su autor, a Granada y también al mundo musical español. El Centro, además, cumple la importante misión de romper una ya vieja leyenda de imposibilidades. Se ha construido en poco tiempo y, relativamente, con poco dinero. Otras ciudades —entre ellas Madrid— pueden seguir el ejemplo. Para hacer una sala de conciertos es necesario querer hacerla y encargarla a un verdadero especialista. Nuestra música lo necesita para poder cumplir su alta misión cultural y social.



CENTRO MANUEL DE FALLA. DIA DE LA INAUGURACION (9-6-1978).

CRONICA DE LONDRES

Por Ildefonso ALVAREZ DIEZ

HOMENAJES A HENRY MOORE

La obra artística del escultor inglés, Henry Moore, que resume veinte mil años de escultura universal, está siendo festejada en Londres, durante cuatro meses, con dos exposiciones simultáneas: *Henry Moore* en la Serpentine Gallery y *Dibujos de Henry Moore* en la Tate Gallery. En exposición homenaje, la Tate Gallery muestra también las 36 esculturas originales, que el artista donó al museo, en su magnificencia, para festejar el octogésimo aniversario de su nacimiento.

La exposición *Henry Moore* en el palacete de la Serpentine Gallery, tiene un ambiente de intimidad. Dos vitrinas, provenientes del estudio del escultor, muestran los «objetos encontrados» que inspiraron formas y ritmos, presentes en la obra del artista: conchas de mar, guijarros, huesos, cortezas de árbol y corales. Y también muestran un centenar de modelos de yeso. «Cuando tengo una idea escultórica, explicó Moore, produzco varios modelos en yeso, tan pequeños que cada uno cabe en mi mano». Así, al cerrar sus ojos, el artista lee con sus manos todas las formas del modelo, al mismo tiempo que ve con su imaginación, las posibilidades y tamaños de las formas elegidas.

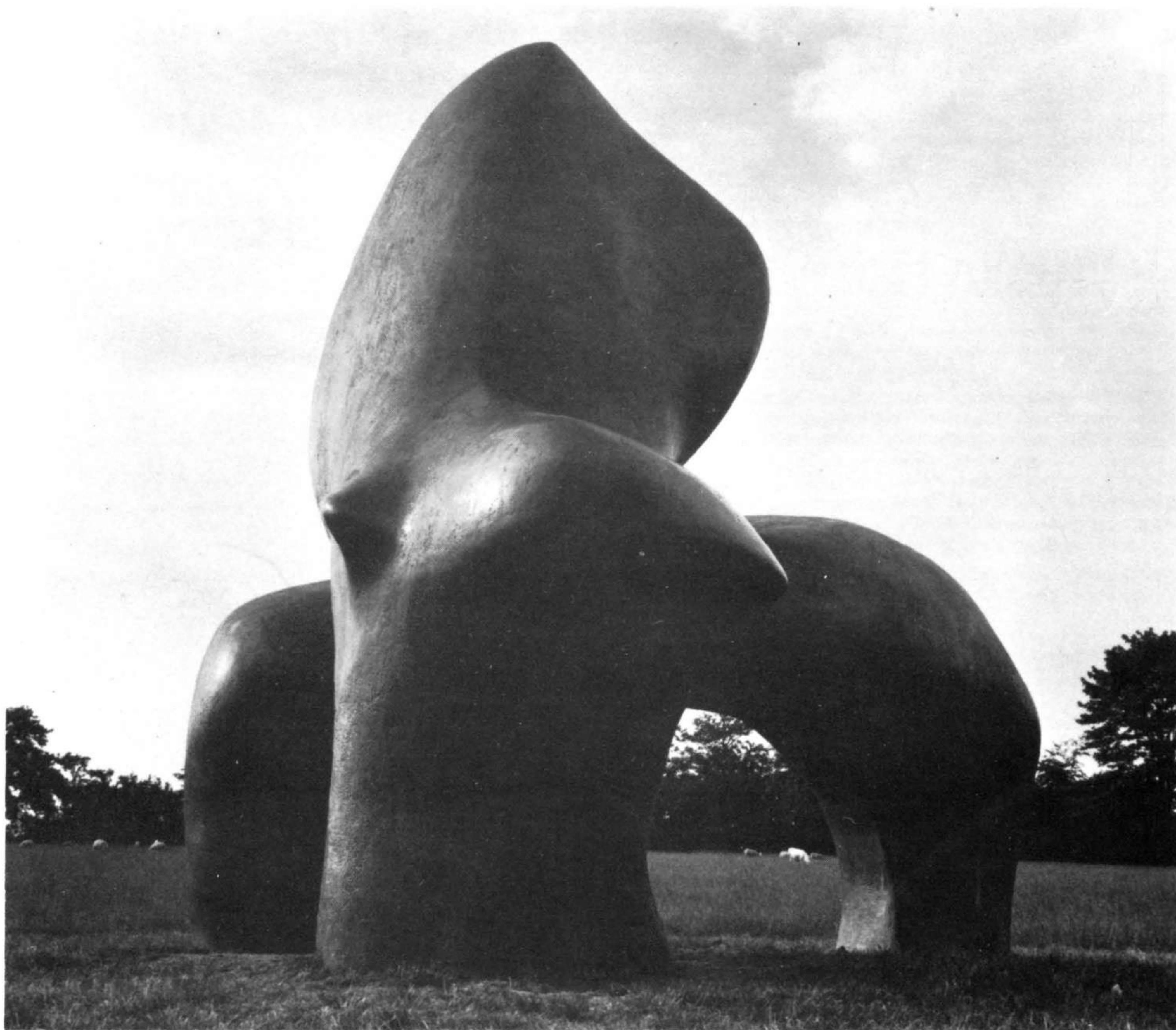
Pero el proceso creativo por el que pasa una maqueta hasta llegar a ser escultura, suele durar unos seis años. Por ello, más que divisible en períodos, la enorme producción artística de Henry Moore, aparece unificada por dos corrientes continuas: la naturalista, propia de la representación de la figura humana, *Modelo reclinado, con una pierna, Rey y reina, La familia*, y un movimiento hacia algo más abstracto, *Figura reclinada: puntos*, y *Gran huso*, que a veces puede provenir de su método de talla directa, como en la escultura *Mariposa*, en la Serpentine Gallery, en la que el artista esculpió el mármol dejando que su belleza material, su color amarillo dulce y las sinuosidades de sus vetas, aparezca con todo su esplendor en las alas y en el cuerpo de esta *Mariposa* de mármol. «Mi escultura, explicó el artista, se convirtió en algo menos figurativo y menos sometido a una simple copia visual. Algunos lo llaman estilo abstracto. Pero lo hago porque sólo así puedo representar, con mayor intensidad y franqueza, el contenido humano y psicológico de mi trabajo».

Entre las numerosísimas *Figuras reclinadas*, de Henry Moore, destaca su recentísima talla en madera de olmo, titulada *Reclining Figure: Holes*. El tema es en sí un canto constante a la «madre Tierra», a quien el escultor representa como una mujer reclinada, cuyas formas se identifican descriptivamente con los accidentes geológicos: valles y montañas, bravíos acantilados y rocas horadadas. En la escultura de Moore, un bloque de piedra o una masa de bronce, pueden estar taladrados de lado a lado, sin recibir por ello la más leve debilitación, como sucede con el arco. Esos agujeros que produce, llamados también esculturas del aire, ofrecen al espectador la fascinación misteriosa que la humanidad siente ante las cavernas en las laderas y en los acantilados.



CABEZA DE HENRY MOORE, POR MARINO MARINI.

Los visitantes, al salir de la Serpentine Gallery, tienen la grata impresión de descubrir en los jardines de Kensington, nueve esculturas emplazadas en el lugar que el mismo escultor eligió. Entre ellas llaman la atención el bronce *Hill Arches*, con sus formas libres y equilibradas, exteriores e interiores, y la obra bucólica titulada *Sheep Piece*, en la que dos grandes masas de bronce, una inclinada y otra ascendente, representan a un corderillo que retoza con su madre. Refiriéndose a su arte, Moore explicó que las esculturas que le satisfacen son las que «tienen vida y perfección en sí mismas, es decir, cuando sus formas alcanzan una realización plena y actúan como masas en oposición, no simplemente configuradas en el relieve de una superficie, y además cuando no poseen una simetría perfecta, y son estáticas, poderosas y vitales, reflejando de algún modo la energía y el poder de las montañas, con una vida en sí mismas, independiente del objeto que representan».



«SHEEP PIECE», EN BRONCE.

Por su parte, la Tate Gallery muestra por primera vez la exposición completa de los *Dibujos de Henry Moore*. A diferencia de Rodin, el escultor inglés se sirve del dibujo como un método para buscar ideas para sus esculturas. «Encuentro, dijo, que el dibujo es un soporte para expresar las ideas que uno no tuvo tiempo de esculpir. La visión más allá de mis dibujos, añadió, no es bidimensional, sino tridimensional». Moore en sus dibujos no sólo acentúa los contornos en negro, sobre fondo verde, sino que a partir de 1930 inicia una serie de dibujos de líneas seccionales. *La familia y Figura sentada*, entre otros, en las que la profundidad de la figura está conseguida gracias a líneas matemáticas semejantes a las de un mapa geodésico.

Durante veinte años, siendo primero estudiante y luego profesor del Royal College of Arts, Henry Moore se inspiró continuamente en las magníficas colecciones de escultura universal del British Museum. Allí estudió, dibujándolas, las obras de Arte Sumerio, Egipcio, Mejicano, y Griego arcaico. «Me convencí pronto, declaró Moore, de que el ideal realista de belleza física, que surgió en la Grecia del siglo V, fue sólo un desvío de la gran tradición escultórica mundial, mientras que el Románico y el Gótico primitivo entran dentro de esa corriente principal».

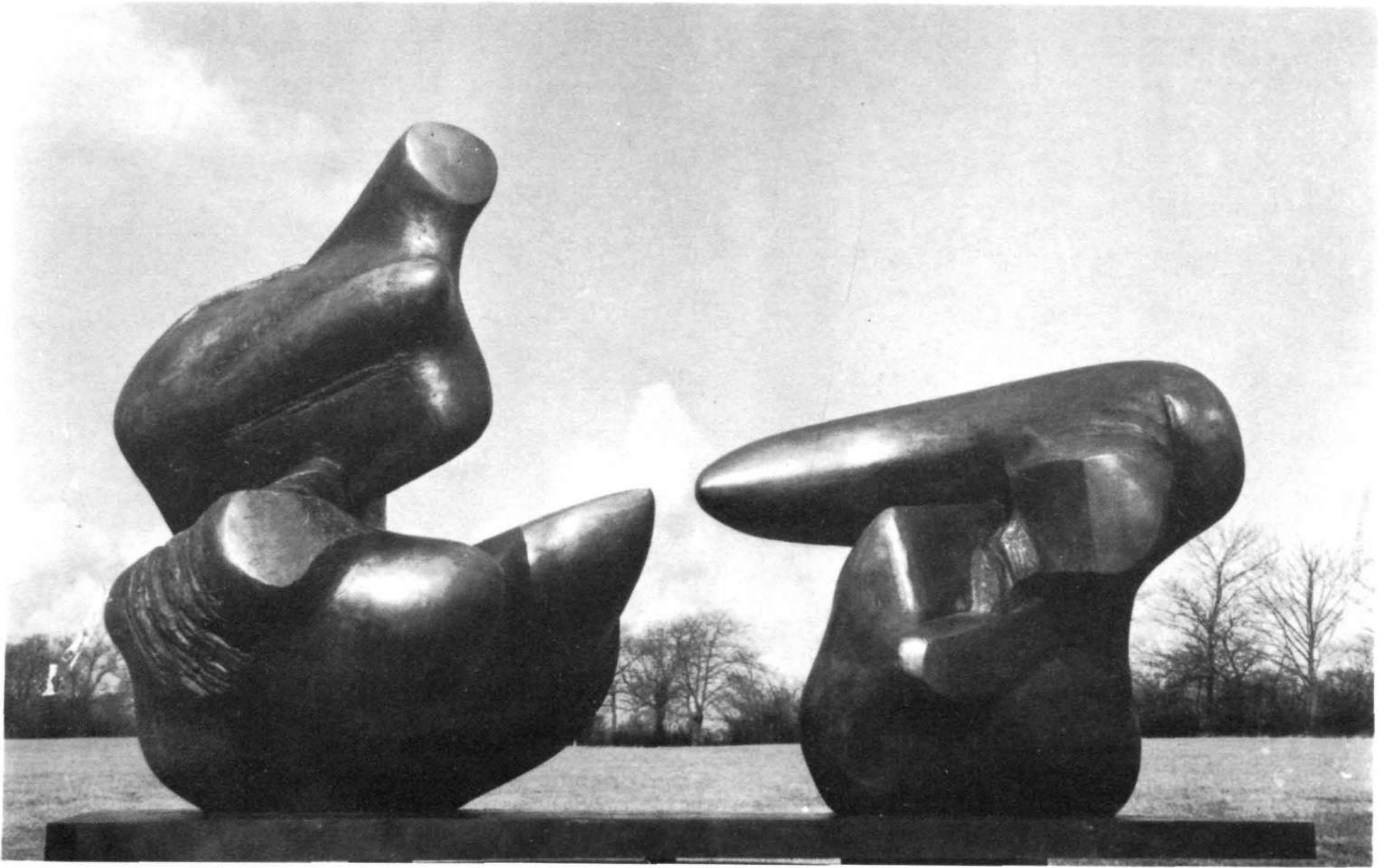
En 1925, durante su primer viaje de estudios a Italia, Moore estudió a Masaccio, Giovanni Bellini y Miguel Angel. Más

tarde tomó apuntes de Durero, Rubens, Gauguin, Cézanne y Renoir. Su serie más famosa de dibujos originales se titula *Shelter Drawings*. Durante la Segunda Guerra Mundial, los londinenses usaron los andenes del metro y los espacios junto a las vías como refugios aéreos. Moore tomó apuntes de estas escenas del metro, y con una dignidad propia de Miguel Ángel, dibujó a los refugiados, durmiendo en líneas paralelas, protegidos por la perspectiva sin fin del túnel. Otros dibujos maravillosos son *Dibujos de transformación* y *Dibujos para escultura*, que son estudios de huesos y piedras, convertidos, tras un pequeño retoque, en representaciones completas de la figura humana. Sus dibujos más recientes, dos apuntes a lápiz originalísimos, representan las manos en reposo del artista.

En tres salas, la Tate Gallery expuso las 36 esculturas que Henry Moore donó al museo. De entre ellas destacan *Vertebrae*, *Upright Form: Knife-Edge* y el bronce *Atom Piece* que sintetiza las formas del cráneo humano y del hongo atómico. «La finalidad de mi escultura, dijo Moore, no es la belleza entendida en el sentido de la Grecia clásica o del Renacimiento. Entre la belleza de la expresión y el poder de la expresión hay una diferencia de función. La primera tiene como objeto el deleite de los sentidos. La segunda tiene una vitalidad espiritual que es para mí más impresionante, y va más adentro que los sentidos».



«FIGURA RECLINADA», EN DOS PIEZAS.



«FIGURA RECLINADA», DOS PIEZAS: PUNTOS.



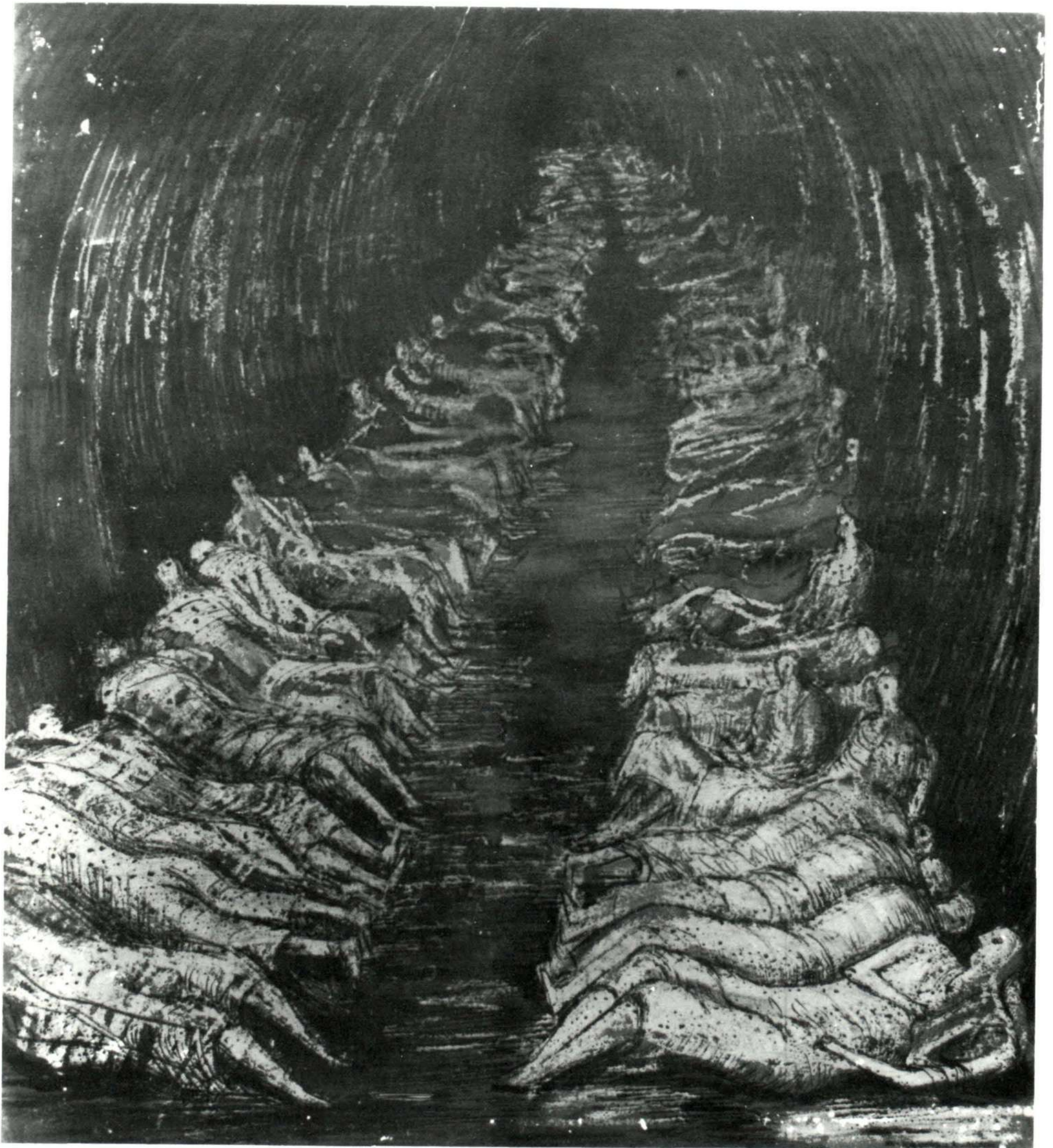
«FIGURA RECLINADA CON UNA PIERNA». TALLA EN GRANITO.



«GRAN HUSO». BRONCE.



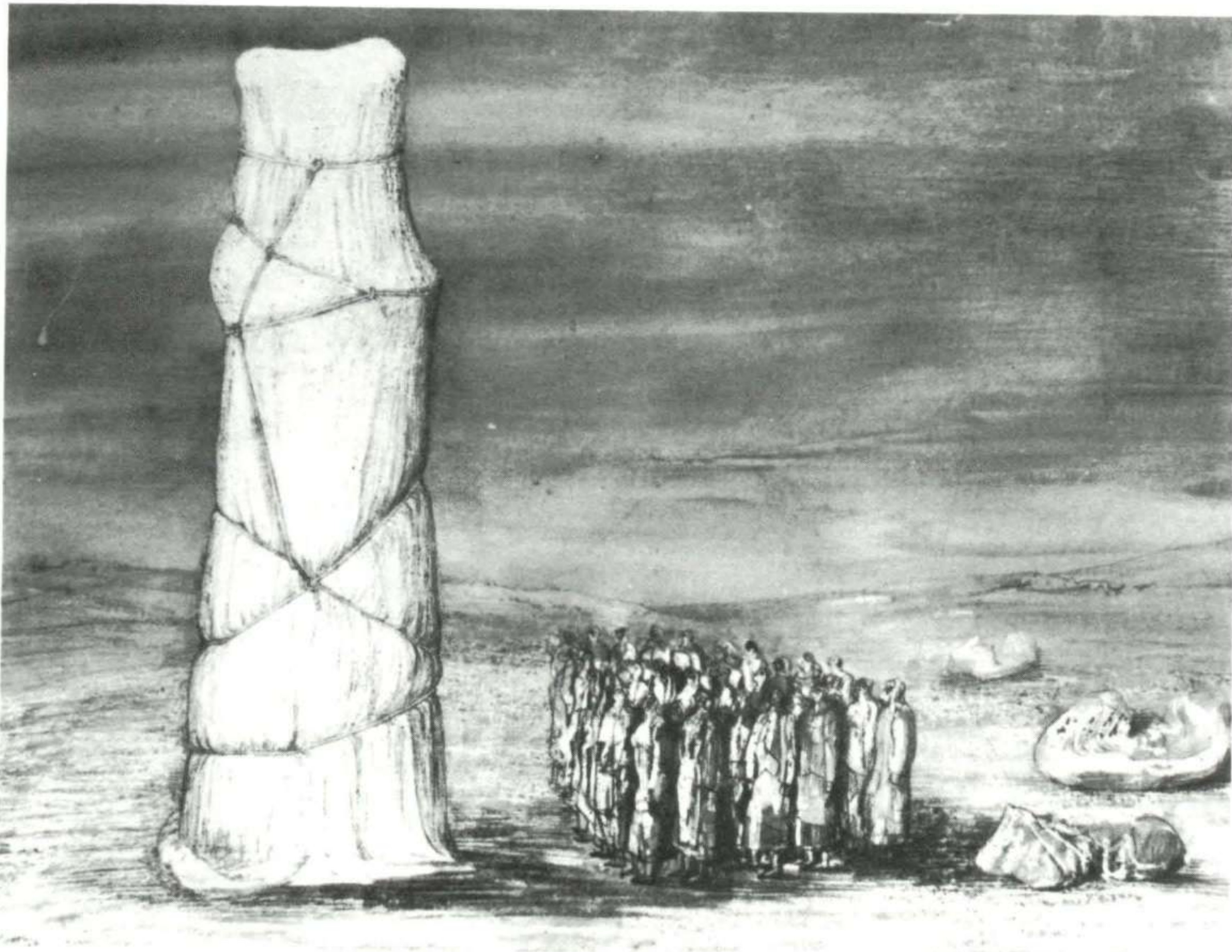
«FIGURA SENTADA». DIBUJO QUE REPRESENTA A LA ESPOSA DEL ARTISTA.



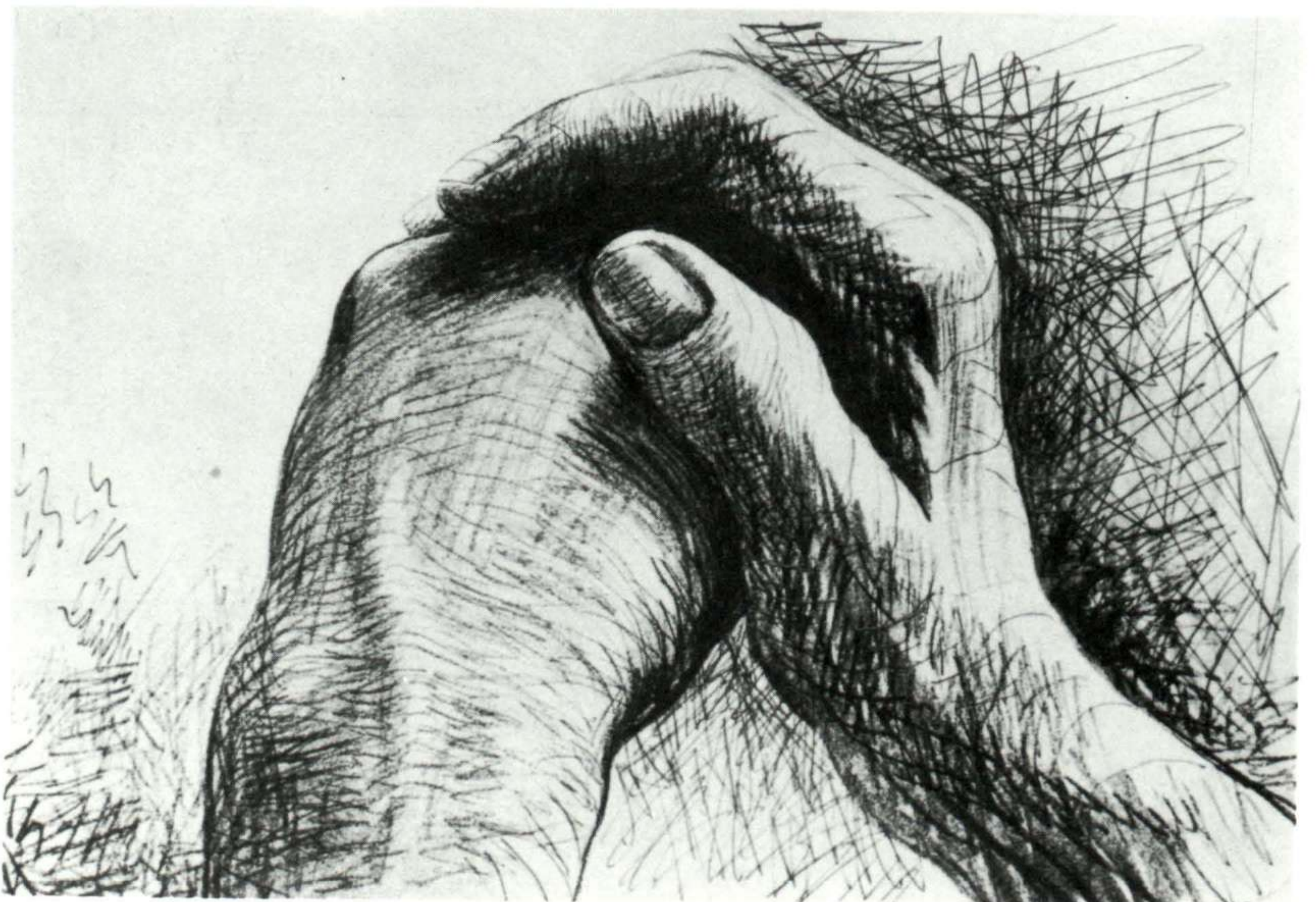
«TUBE SHELTER PERSPECTIVE» DIBUJO



«LA FAMILIA». DIBUJO REALIZADO CON LINEAS SECCIONALES.



«MUCHEDUMBRE MIRANDO A UN OBJETO ATADO». DIBUJO.



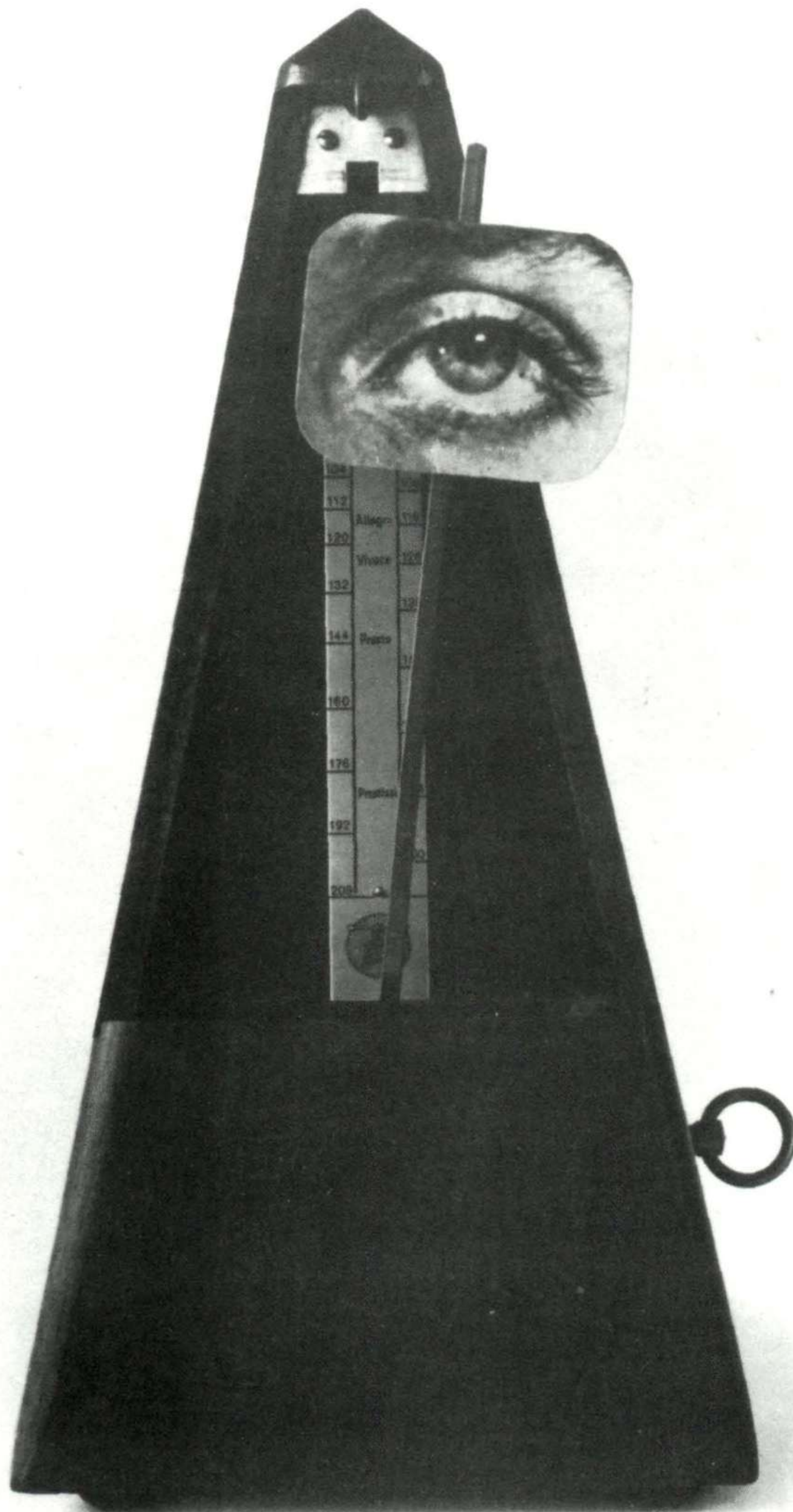
«LAS MANOS DEL ARTISTA». DIBUJO.

DADA Y SURREALISMO, DE NUEVO

El éxito de la exposición *Dada and Surrealism, reviewed*, en la Hayward Gallery de Londres, con más de cuatro mil visitantes diarios, mostró el enorme interés que acompaña a las obras artísticas, lo mismo que literarias, realizadas a partir del subconsciente humano. En las 17 salas de la exposición, los documentos dada y surrealistas, las pinturas, las esculturas y los objetos, en número superior a dos mil, estaban agrupados en torno a las revistas de arte que publicaron los avances y las teorías de ambos movimientos. Este binomio, revista y obras, fue el eje lógico y originalísimo de la exposición. El catálogo, el más voluminoso visto hasta la fecha, superó en tamaño a una guía telefónica. Además de las conferencias y seminarios sobre el tema, el Arts Council de la Gran Bretaña patrocinó el nuevo documental *Europa después de la lluvia*, filme que expone durante ochenta y cinco minutos el aporte esencial a nuestro siglo de los movimientos Dada y Surrealismo dentro de las artes plásticas y de la historia de las ideas.

La exposición abrió con los artistas denominados pre-dada, figurando en la primera sala trece cuadros del italiano Giorgio de Chirico, quien utilizó un decorado de plazas y arcadas renacentistas para demostrar la conexión perturbante que existe entre metafísica y perspectiva. Destacaron sus cuadros *Misterio y melancolía de una calle*, *Estación Montparnasse* y el *Retrato de Guillaume Apollinaire*, el poeta francés que descubrió la sorpresa como cualidad esencial en Chirico. La técnica psicológica de la sorpresa sería pronto adoptada por todos los surrealistas.

El normando Marcel Duchamp figuró también entre los artistas pre-dada, con su primer dibujo, realizado en Munich en 1912, relativo al tema de *La casada desnudada por los solteros, mismo*. «Ese dibujo, declaró el artista, pertenece a la serie de estudios que hice para el *Gran cristal*. Reemplazando la técnica de la mano libre por otra muy precisa, me embarqué en una aventura con independencia pictórica de las escuelas existentes». En 1913, Duchamp pintó el *Moedor de chocolate*, tal como lo vio en un escaparate en Rouen. La obra, incorporada en el panel inferior del *Gran cristal*, constituye la réplica masculina



MAN RAY: «OBJETO INDESTRUCTIBLE»

al tema de *La casada*. Muchos visitantes se aproximaron a la *Rueda de bicicleta*, montada sobre un taburete, para hacerla girar. En esta obra de 1913, uno de los primeros *objetos ya hechos*, Duchamp desplazó el sentido puramente funcional de la rueda y lo substituyó por una idea nueva. El concepto gratuito del *objeto ya hecho* representó una innovación central en la actividad del movimiento Dada.

COMIENZOS DE DADA

La Primera Guerra Mundial hizo vacilar el honor, el patriotismo, la familia, el arte, la religión y la moralidad. Los comienzos de Dada, en ese gran teatro bélico, no fueron artísticos sino de disgusto. En Zurich, en la Suiza neutral, Hugo Ball fundó el cabaret *Voltaire*, plataforma artística de lecturas de poesía simultánea, de recitales con palabras sin conexión y de conciertos. En la revista *Cavaret Voltaire* contribuyeron entre otros Basilio Kandinsky y Pablo Picasso. La revista *Dada* apareció en 1917, y la palabra, recién acuñada, sirvió también de calificativo de las actividades del nuevo grupo: «Dada por naturaleza no tiene sentido, Dada está en favor de la naturaleza y en contra del arte, Dada está lleno de contradicciones, es creativo y destructor, Dada denuncia al mundo y quiere salvarlo».

El número tres de *Dada* contiene el primer *Manifiesto Dada* (1918), firmado por el poeta rumano Tristán Tzara: «Escribo un manifiesto y no quiero nada... ¿es que pedí algo? Y en principio estoy contra los manifiestos lo mismo que estoy en contra de los principios». Al mismo tiempo, en el hospital de Nantes, el joven estudiante de medicina, André Breton, llevaba a cabo sus análisis y experimentos sobre los sueños de los heridos por las bombas. Breton encontró a un soldado que aseguraba que «toda la guerra era mentira. Las balas son fingidas, las heridas simple maquillaje, y a los muertos los sacan de noche de los hospitales para depositarlos en el campo de batalla».

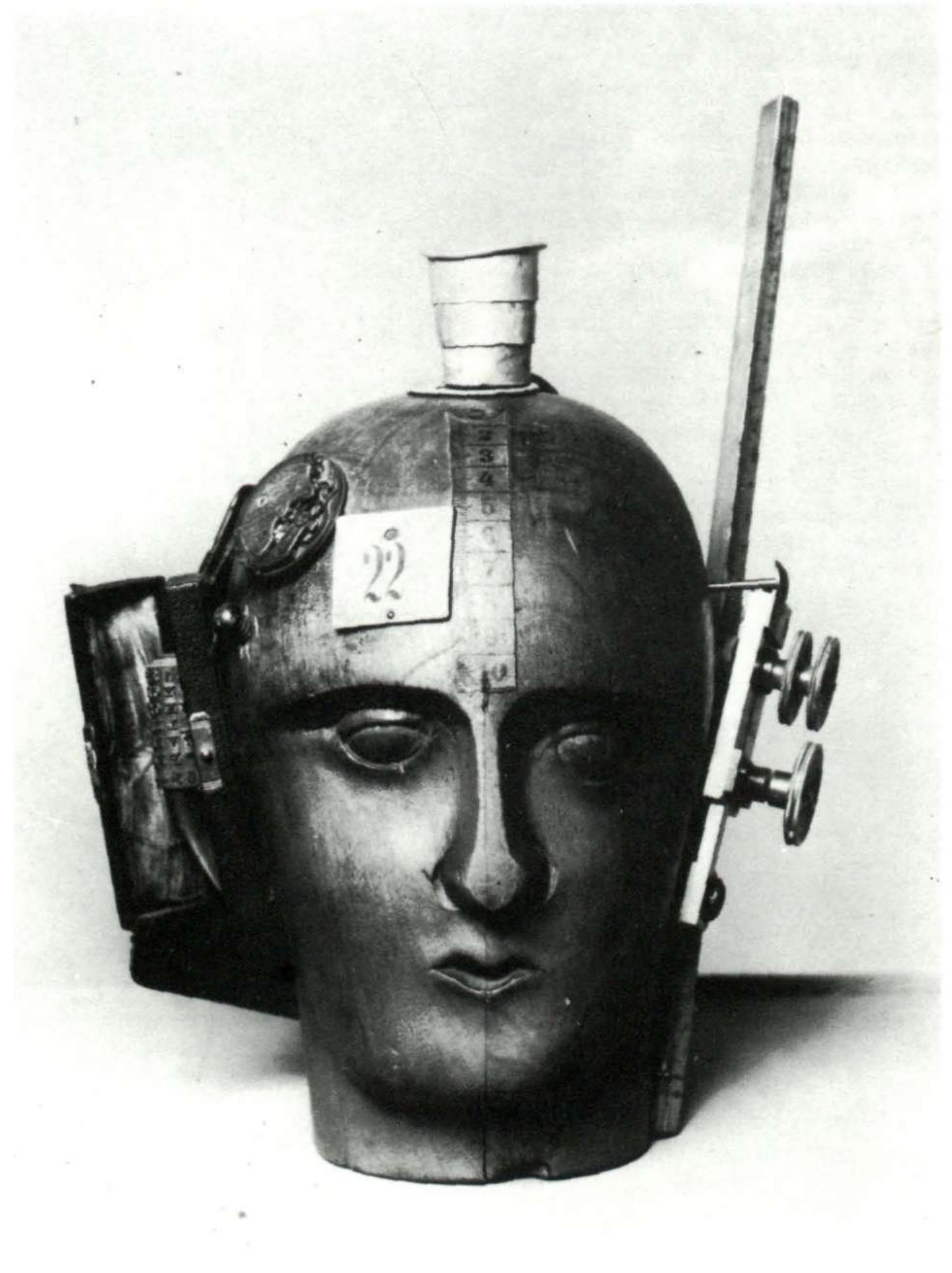
Mientras Alemania conocía la derrota, la revolución, la abdicación del emperador, la sublevación espartaquista y la implantación de la República, Dada se extendía a Berlín y Colonia. En Berlín la revista *Dada* cambió cuatro veces de nombre para esquivar la censura. Del grupo Dada berlinés cabe destacar los dibujos, con *collages* y fotomontajes, de George Grosz, caricaturizando acérrimamente a la sociedad de la época, y la escultura de Raoul Hausmann, *El espíritu de nuestro tiempo*, constituida

por la cabeza de un maniquí de madera sobre la que hay pegados un vaso plegable, un joyero, una boquilla, una regla, material fotográfico, una cinta métrica y cifras. *El espíritu de nuestro tiempo* plasma la idea de Hausmann de que «el hombre hoy es solamente capaz de contener lo que la suerte le pegó a su cráneo, su cerebro está vacío».

El grupo Dada de Colonia creció en torno a la personalidad de Max Ernst. De esta época es su pintura *Aquis submersus*, obra que muestra una clara influencia de Chirico. En *L'éléphant Célèbes*, realizado en Colonia en

1921, y en sus *collages*, los futuros surrealistas reconocerán la existencia de un paralelismo entre la organización visual pictórica y la organización verbal de la escritura automática, cuando ambas surgen de un imperativo inconsciente.

En 1920, Tzara lleva Dada a París, siendo recibido como un mesías. Breton edita en París la revista *Littérature*, en la que los textos dada aparecen intercalados con los textos automáticos surrealistas. Pero dos años más tarde los dadaístas y los surrealistas discuten acerbamente. Tzara escribió en la oración fúnebre por Dada:



RAOUL HAUSMANN: «EL ESPIRITU DE NUESTRO TIEMPO».

«Dada es una actitud mental, por eso se transforma a sí mismo y se adapta a todos los sucesos y naciones que encuentra. Dada es el punto en el que el sí y el no y todos los opuestos se encuentran, no con ruido en los palacios de la filosofía humana, sino simplemente en las esquinas como los perros y la langosta. Dada no tiene pretensiones, lo mismo que la vida no las tiene».

SURREALIDAD Y SURREALISMO

De las cenizas de Dada, Breton organizó la búsqueda sistemática para entrar en el subconsciente. «Tengo fe, escribe, en que los dos estados, el del sueño y el de la realidad, de apariencia tan contradictoria, se fusionarán en una especie de realidad absoluta, a la que se puede llamar Surrealidad». Por esta época André Masson realizó sus numerosos *Dibujos automáticos*, en dos fases: la primera con sólo garabatos y la segunda dando paso a las imágenes. Ambas fases, soldadas en una, el artista las realizaba de forma inconsciente. Joan Miró, magníficamente representado por sus cuadros *Maternidad*, *La poetisa*, *Carnaval Arlequín*, *Este es el color de mis sueños* y 30 títulos más, admitió por su parte cierta actividad consciente en la elección de su sistema de signos intuitivos: «Cuando me pongo a pintar y mientras pinto, la pintura comienza a tomar valor ella misma bajo mi pincel. La forma se convierte en un signo, mujer o pájaro. Para mí una forma nunca es algo abstracto, es siempre el signo de una cosa».

La palabra Surrealismo la definió Breton en el primer *Manifiesto del Surrealismo* (1924): «Puro automatismo psíquico con el que se intenta expresar, verbalmente o de otra manera, el funcionamiento real del pensamiento. Dictado del pensamiento en ausencia de todo control ejercido por la razón, y fuera de toda preocupación estética o moral». Los escritores surrealistas se adentran hasta las nuevas fuentes de inspiración y ponen al lenguaje en estado de efervescencia. Para el poeta surrealista —escritor o pintor—, la imagen más hermosa es la que une los elementos de una realidad extraña lo más directa y rápidamente posible. René Magritte, en sus cuadros *La historia central* y *El soñador temerario*, aísla los objetos de la vida ordinaria yuxtaponiéndolos de forma insólita hasta crear su propio estilo directo y dramático. «Los sueños, como él afirmó, no son para seguir dormido, sino para despertar». Yves Tanguy, con las figuras abstractas y biomórficas de *Hacia lo que*

quería, *Al exterior*, y *Tierra de sombra*, logró en sus semidesérticos cuadros una desorientación narrativa previa al mismo sueño.

REVISTAS Y LOGROS

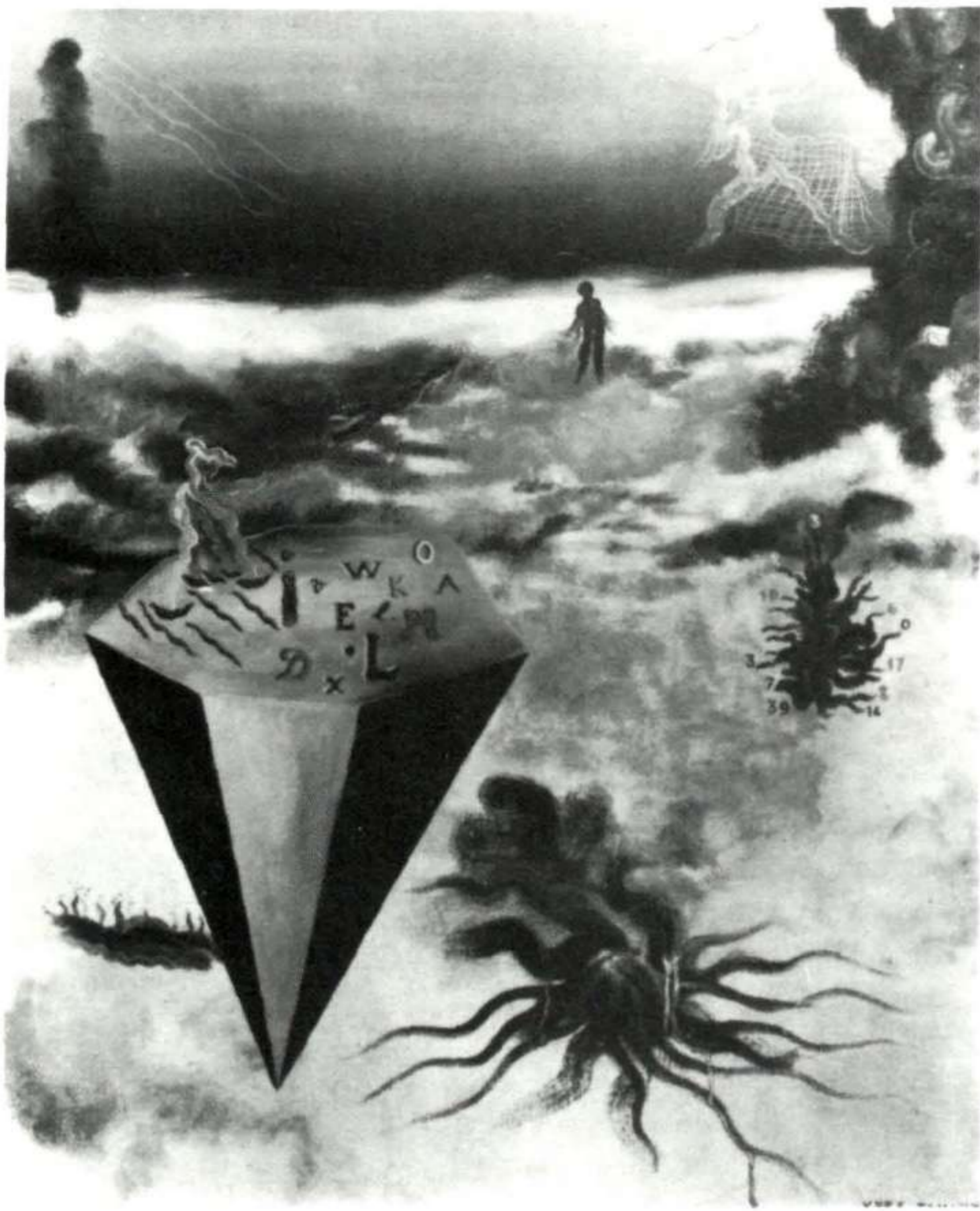
La primera revista del grupo de París fue *La revolución surrealista*, publicada en relación estrecha con la Oficina de Investigaciones Surrealistas, cuya finalidad era «anular la clasificación lógica y sustituirla por la reclasificación espontánea de las cosas, según un orden más profundo y sutil, al que la razón humana no puede

llegar por carecer de medios para ello». A partir del número cuatro, la revista, bajo la dirección de Breton, incrementó la publicación de las obras de Ernst, Chirico, Picasso, Magritte, Tanguy y otros pintores.

Menos popular, pero de energía más concentrada, la segunda revista, titulada *El Surrealismo al servicio de la Revolución*, se dedicó más a la discusión política y social que a la evolución teórica. El fiel de la balanza se inclinó finalmente del lado de la exploración pura del subconsciente sin doblegarse a los mandatos de ningún partido político. Sigmund



MARCEL DUCHAMP: «GRAN CRISTAL».



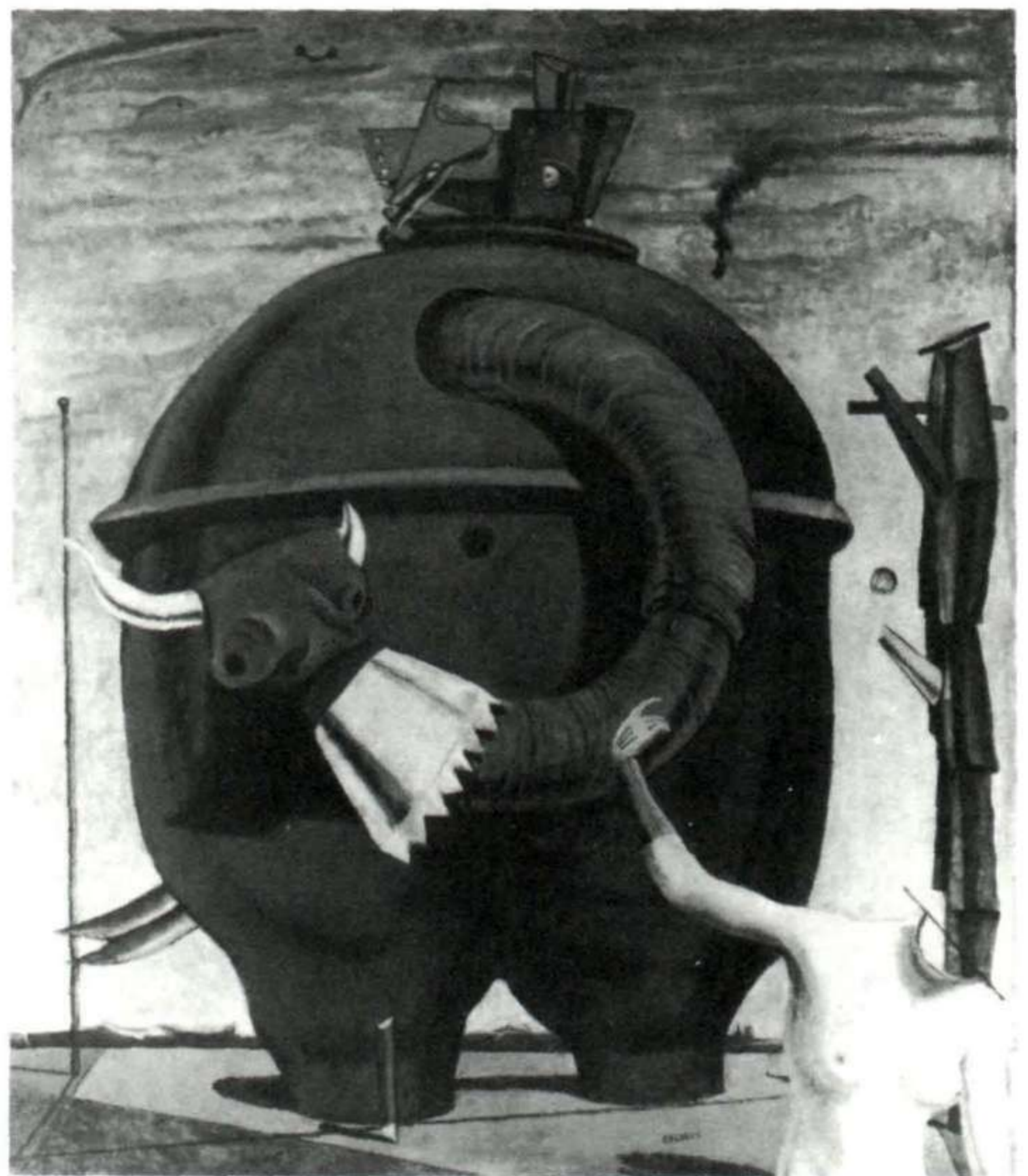
YVES TANGUY: «HACIA LO QUE QUERÍA».

Freud fue criticado por no haber ido más allá en la interpretación de sus propios sueños, mientras que los escritores Marqués de Sade y Conde de Lautréamont, y los pintores Paolo Uccello, Arcimboldo y Joost de Momper, fueron aclamados como antepasados del Surrealismo. La nueva revista cubrió los llamados años difíciles del Surrealismo, cuando Breton en el *Segundo manifiesto del Surrealismo*, (1930) excomulgó a varios surrealistas independientes. El grupo recibió una transfusión de sangre nueva con la adhesión de Luis Buñuel, René Magritte y Salvador Dalí.

La llegada de Dalí coincide con la segunda fase del Surrealismo, caracterizada por la creación de *modelos concretos de irracionalidad*. Pronto en *El Surrealismo al servicio de la Revolución* apareció publicado el método crítico paranoico de Dalí, que constituye una faceta completa de la actividad surrealista. Dalí se propone obtener secuencias de imágenes dobles en las que la imagen de un caballo puede ser al mismo tiempo la imagen de una mujer: por ejemplo, del centro mismo de su cuadro *Resurrección de la carne*, Dalí hace surgir la sonrisa burlesca de Voltaire en un paisaje for-

mado por una agrupación de personas especialmente ataviadas. De esta época es el *objeto de irracionalidad* titulado *Busto retrospectivo de mujer*, de Dalí, formado por la cabeza y el busto de una maniquí que sostiene sobre su cabeza una larga barra de pan, sobremontada a su vez por un tintero de mesa al que adornan las dos figuras del *Angelus* de Jean François Millet. Con la finalidad de provocar deseos inconscientes, Alberto Giacometti creó también numerosos *objetos de funcionamiento simbólico*, como sus esculturas *Bola suspendida* y *Objeto sin base*.

En 1938, huyendo del nazismo, Freud encontró refugio en Londres donde se entrevistó con Dalí: «Hasta hoy, comentó Freud, me incliné a pensar que los surrealistas, que me eligieron al parecer por su santo patrón, estaban locos por completo. Pero este joven español, de ojos fanáticos y con un dominio técnico indiscutible, me ha hecho revisar esa opinión y las pinturas de los maestros, dado que a mí también me interesa investigar el subconsciente». A la ocasión Dalí le mostró a Freud el cuadro *Metamorfosis de Narciso*. «El misterio de Dalí, prosigue Freud, se manifiesta con claridad. La pintura no es más



MAX ERNST: «L'ÉLÉPHANT CÉLÈBES».

que un mecanismo para revelarse a sí misma». Dalí estuvo ampliamente representado por 29 de sus obras.

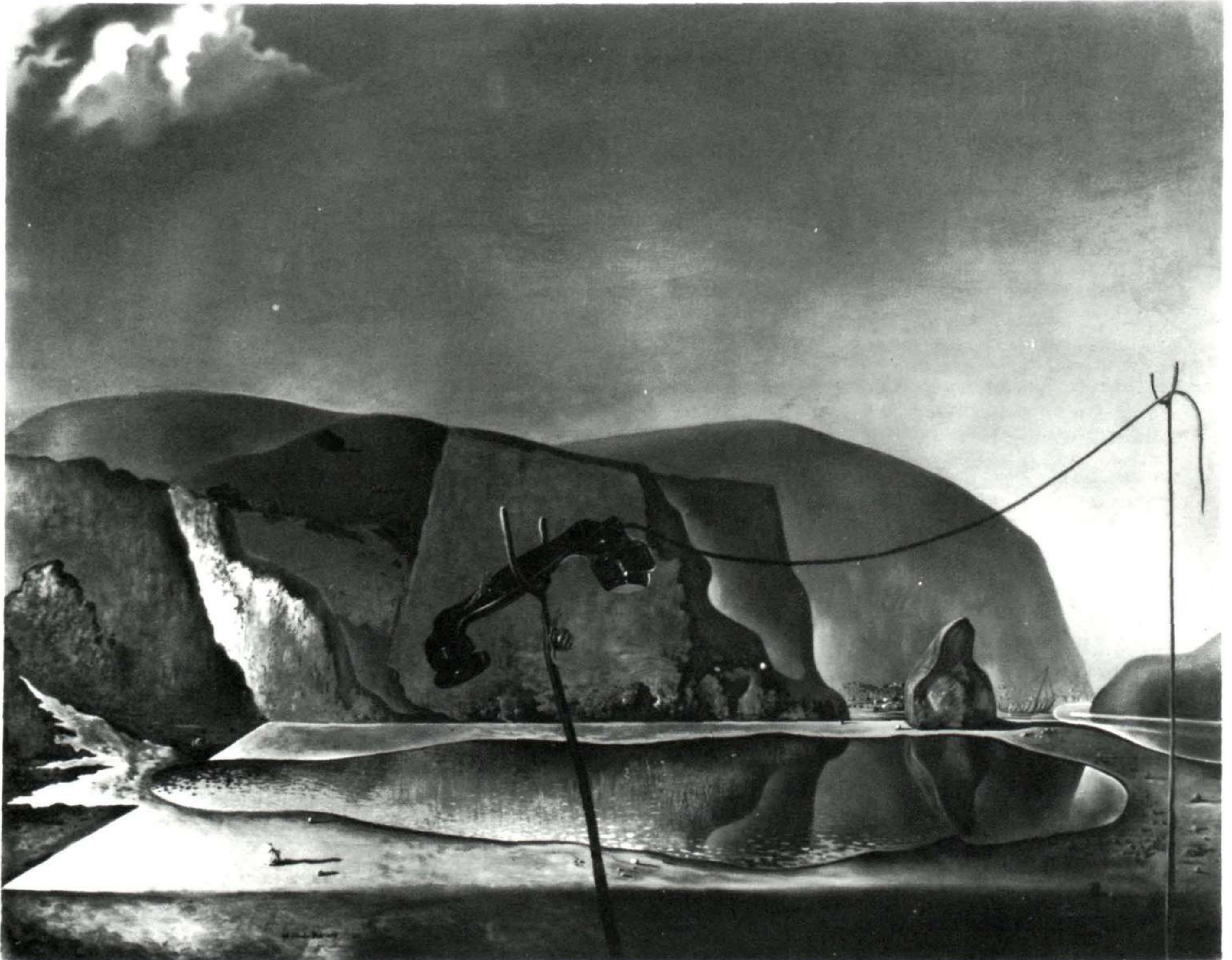
La tercera gran revista surrealista *Minotauro* produjo una floración de la imaginería del subconsciente. En sus páginas se publicaron fotografías del mexicano Manuel Álvarez Bravo. Los jóvenes artistas que se adhirieron al movimiento en los años treinta: Víctor Brauner, Wolfgang Paalen, Eduardo Matta y Oscar Domínguez, entre otros, favorecieron la vuelta al automatismo. En el último número de *Minotauro* apareció el artículo *Recuerdo de México*, donde Breton cuenta con apasionamiento su entrevista con Diego Rivera y con León Trotski, fundadores los tres de la Federación Internacional por un Arte revolucionario indepen-

diente. En México, Breton vio la obra pictórica de Frida Kahalo, esposa de Rivera, «quien empleaba ideas surrealistas sin conocer el movimiento». Su obra *Arbol de la esperanza mantente firme* representó a la pintora en la exposición. En Chile y en la Argentina se publicaron las revistas surrealistas *Mandrágora* y *Lettres Françaises* respectivamente.

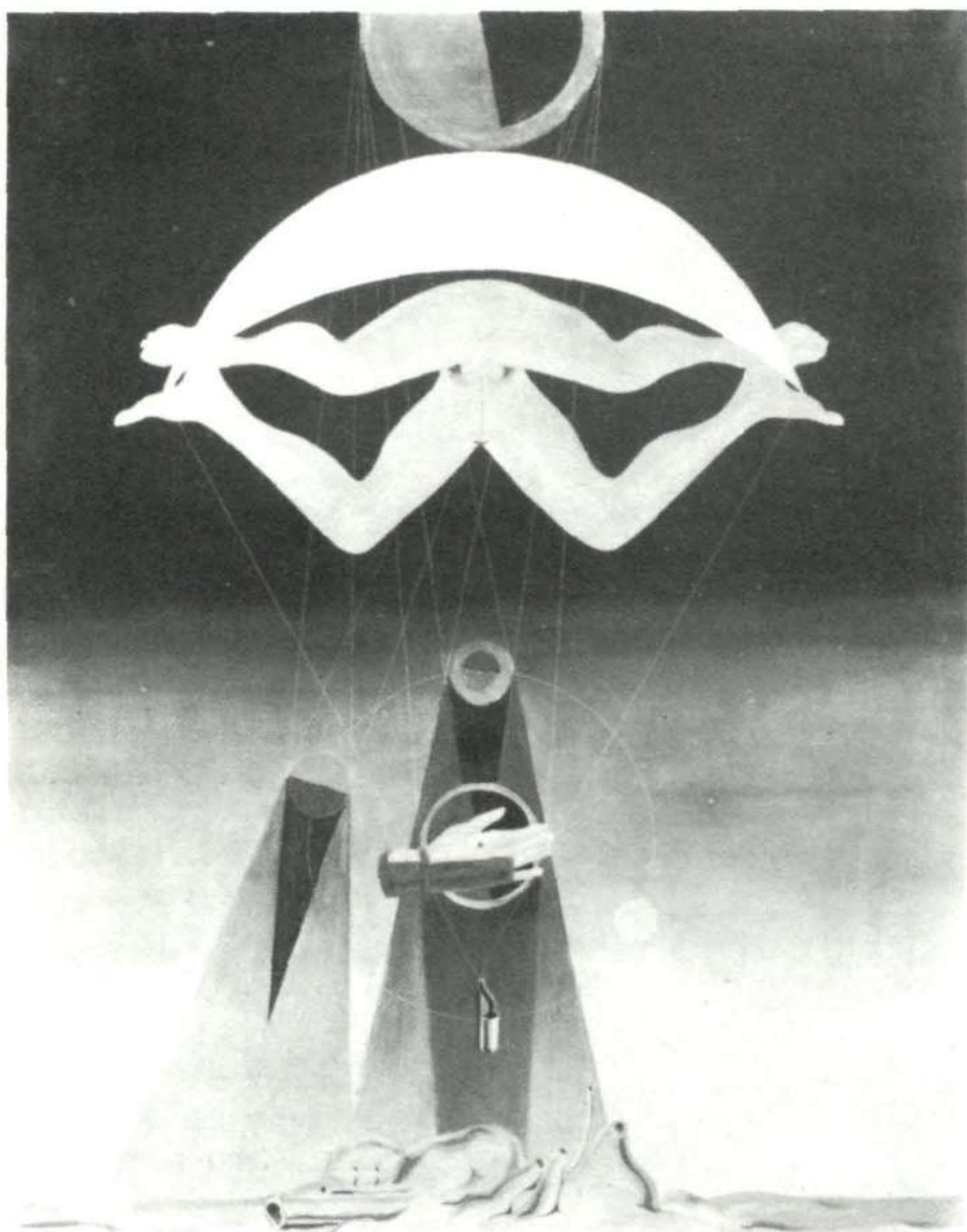
Mientras los surrealistas abandonaban París por Nueva York, Ernst pintó *La ciudad entera*, cuadro que refleja la atmósfera inquietante, previa a la Segunda Guerra Mundial. Entre los objetos de esta época fueron presentados el *Objeto (desayuno en piel)* formado por un platillo con tazón y cuchara, realizados en piel de foca, obra de Meret Oppenheim, y *La caja verde*, de

Duchamp, con 94 documentos, más bien alusivos que aclaratorios, sobre la génesis y realización de las imágenes del *Gran cristal*.

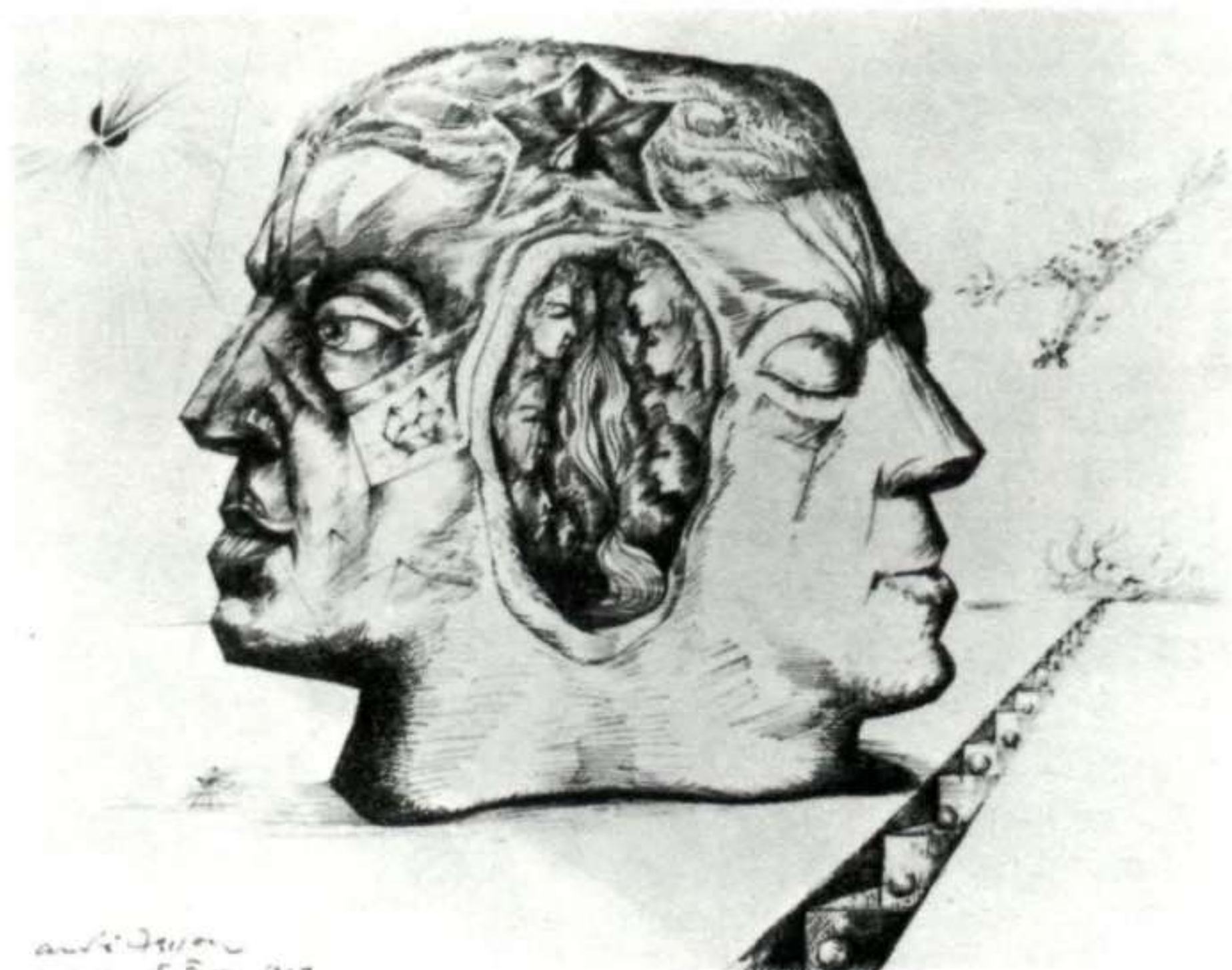
Las salas 13, 14 y 15 fueron dedicadas respectivamente a Bélgica, Inglaterra y los Estados Unidos. El grupo de Bruselas se diferenció del de París por su tendencia más social que doctrinal y por favorecer el optimismo. Entre los pintores belgas destacó Paul Delvaux, quien repite, de diversa manera, la misma mujer de sus sueños, en sus pinturas *La rosa* y *La llamada de la noche*. Magritte, representado en toda la exposición por 30 obras, sobresalió con sus cuadros *El vestido de la aventura*, *La condición humana* y, su escultura, *El futuro de las estatuas*, obra formada por la mascarilla de



SALVADOR DALÍ: «PAISAJE DE PLAYA CON TELEFONO».



MAX ERNST: «DE ESTO LOS HOMBRES NO SABRAN NADA».



ANDRÉ MASSON: «RETRATO DE ANDRÉ BRETON».

Napoleón sobre la que el artista pintó un cielo azul y cúmulos blancos.

En torno a Sir Roland Penrose, el grupo surrealista inglés se organizó en forma de un club, al que sucesivamente pertenecieron los artistas más importantes de la época. La búsqueda de lo surreal en la naturaleza —en las formas de las piedras, de los troncos y de los huesos—, caracterizó y sigue caracterizando al Surrealismo británico. En 1940, en la exhibición *Surrealismo hoy*, participaron Penrose, Henry Moore, Edward Burra, John Tunnard y Paul Nash. De esta época fueron presentados dos broncees *Casco* y *Dos formas*, de Moore, la escultura *El último viaje del capitán Cook*, de Penrose, y los cuadros *Estudio de líquenes* y *Viajes de la luna*, de Nash.

En Nueva York, en 1942, Breton fundó la revista *VVV*, colaborando en ella Ernst, Masson, Matta y Duchamp. El contacto directo con los surrealistas influyó vitalmente en la joven generación de artistas americanos, y Robert Motherwell, Jackson Pollock y Willem de Kooning descubrieron un

automatismo pictórico extraordinariamente más libre. Representado por seis obras, el pintor surrealista americano Arshile Gorky, sobresalió en *El sol*, *el derviche en el árbol*, pintura que fusiona el automatismo surrealista de Masson y de Matta, con la forma y el color de una vegetación en flor.

Terminada la Segunda Guerra Mundial, Breton volvió en 1946 a un París hostil. Jean Paul Sartre, el filósofo existencialista, comentó: «La originalidad del Surrealismo estriba en sus esfuerzos por apropiarse de todo: metafísicas, aristocracia, parasitismo y alineación con los grupos revolucionarios. Pero al llegar el momento de actuar, de hecho, ninguno de ellos estuvo preparado para la acción. Algunos se suicidaron. Otros se exiliaron, y los que permanecieron entre nosotros vivieron como en exilio». Breton, que colaboró en las revistas *El Surrealismo mismo* y *La brecha*, respondió a Sartre en esta última revista afirmando que la finalidad del Surrealismo está en otro sitio «más allá de la acción política..., nosotros, escribimos, nos dedicamos a la revalorización

poética del pensamiento». Años más tarde, Breton excluyó del grupo surrealista a Ernst, por haber aceptado el primer premio de pintura de la Bienal de Venecia, y a Dalí, entre otras cosas, por emplear una técnica que él calificó de «retrógrada». La imperturbable respuesta de Dalí fue: «Yo no soy un surrealista. Yo soy el Surrealismo».

En 1966, André Breton, el infatigable teórico del Surrealismo, muere: «Todo induce a creer, escribió, que existe una zona central del espíritu en la que la vida y la muerte, lo real y lo imaginario, el pasado y el futuro, lo comunicable y lo incommunicable, lo alto y lo bajo, cesan de ser percibidos contradictoriamente». El centro del Surrealismo dejó de existir tras la muerte de Breton y el movimiento se fraccionó en grupos sin una revista central. Pero el Surrealismo continúa siendo un maravilloso venero donde se inspiraron y se inspiran muchos de los más avanzados escritores y pintores de nuestra época.

I. A. D.

PANORAMA 78

UNA EXPOSICION QUE NO FUE SELECCIONADA: «PANORAMA 78»

Plantearse una exposición colectiva sin establecer criterios de selección y con la disposición de presentar todo lo que se recibe parece arriesgado, y, sin embargo, en este país nuestro puede, es preciso suponerlo así, hacerse esta jugada sin que los resultados rompan el equilibrio que es preciso para ofrecer una buena muestra de lo que el arte español puede ofrecer en su conjunto; en definitiva: todo lo que los artistas españoles, de todas las tendencias, hacen día a día.

«PANORAMA 78», presentada por las Asociaciones Sindicales de Artistas Plásticos en el Museo Español de Arte Contemporáneo, asumió la responsabilidad de reunir, en una convocatoria abierta, seiscientos sesenta y seis obras procedentes de todos los países de España entre los cuales hay una apreciable medida que podría calificarse de excelente.

El resultado de esta exposición es semejante al de cualquier otra convocatoria hecha a nivel nacional. La novedad de la que ahora nos ocupa es que en ella no ha habido selección. La ausencia de los nombres más jaleados de nuestro panorama artístico —hay algunas excepciones— responde igualmente a la respuesta que los grandes del arte español suelen dar a este tipo de manifestaciones.

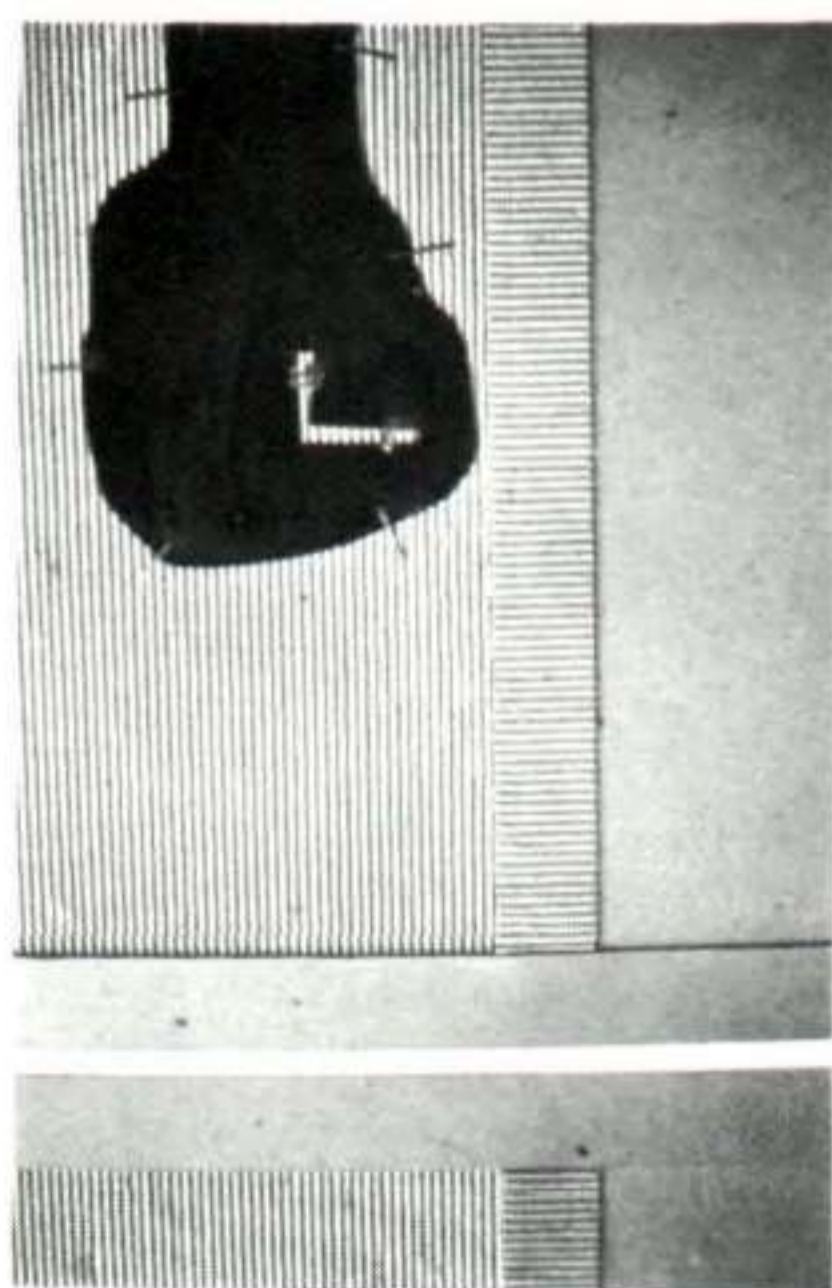
Las razones que avalan esta convocatoria están expresa-

das por los organizadores de esta exposición: «“PANORAMA 78” pretende mostrar la práctica artística actual en España, pero no pretende ser una muestra exhaustiva de todo lo que se está haciendo, sino un punto de partida para abrir un debate sobre la situación de los artistas plásticos y de su trabajo, en un intento de avanzar hacia la meta propuesta en nuestros puntos reivindicativos. Esta exposición nos puede proporcionar algún elemento más para avanzar hacia la meta.

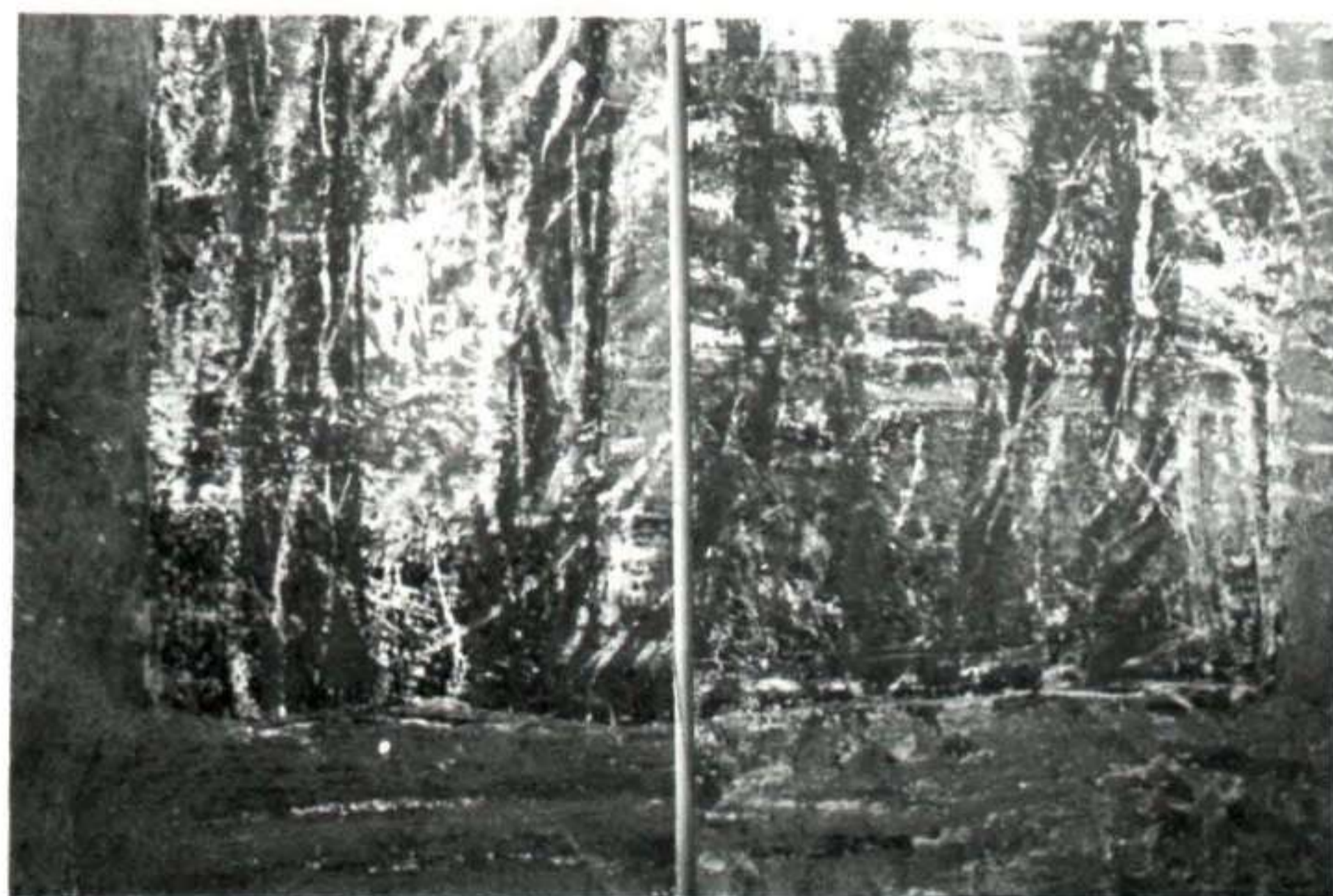
Comprende la exposición obras de cerámica, diseño, escultura, fotografía, grabado, pintura, tapiz. La participación ha estado abierta a todos los artistas plásticos de las nacionalidades y regiones del Estado, y extranjeros residentes en España, estén o no asociados a las A.S.A.P., y no ha habido selección.»

A lo largo de los dos meses que dura la exposición se van a realizar charlas sobre técnicas y estilos artísticos, proyecciones de películas y diapositivas, representaciones teatrales, debates sobre la problemática de los artistas y de las artes plásticas.

Pretendemos que esta exposición pueda empezar el diálogo roto con el espectador, pueda plantear el arte como expresión y comunicación, pueda servir como un paso más para conseguir la libertad de creación y de expresión para todos.



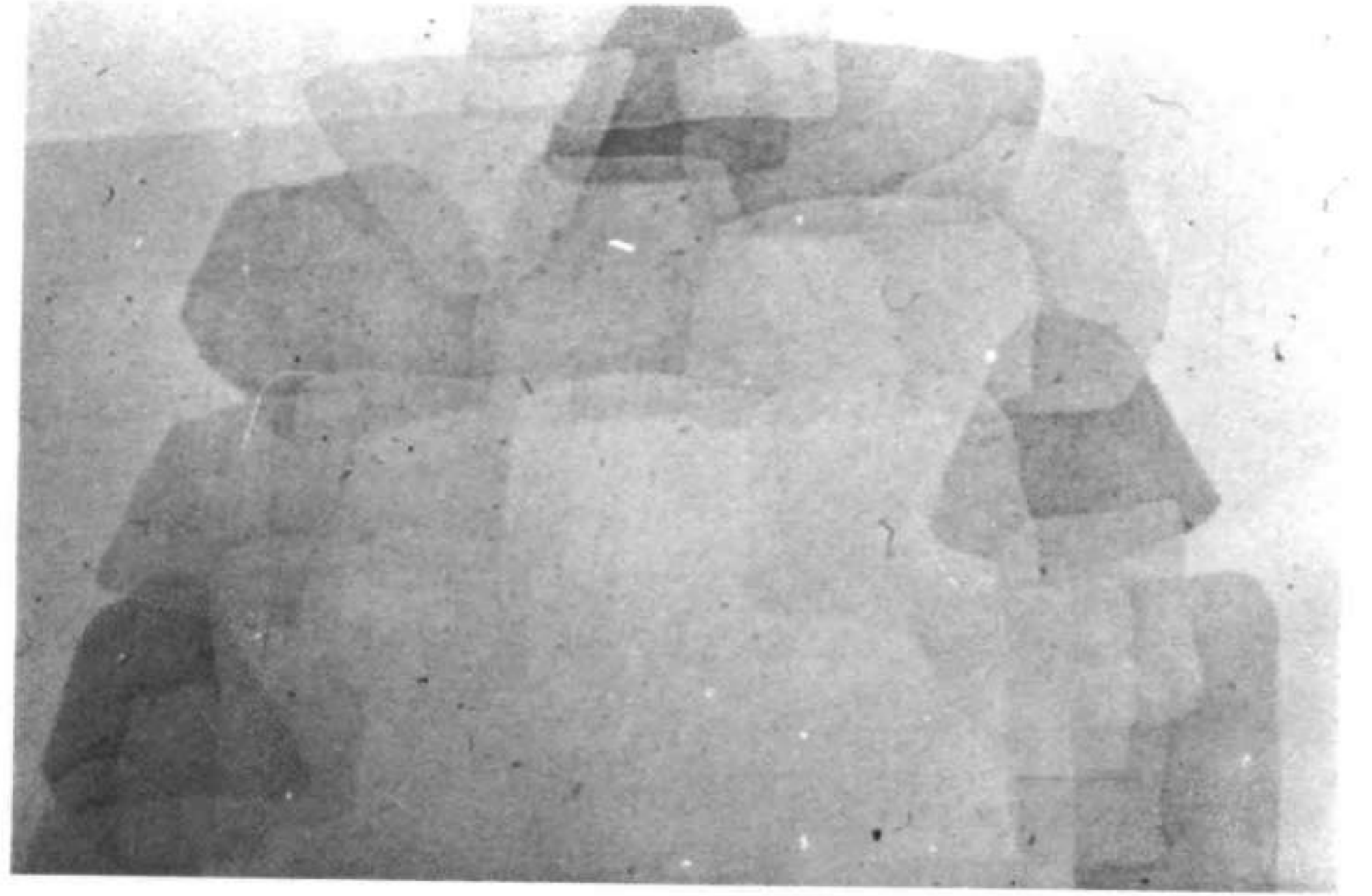
BLANCO, ULISES



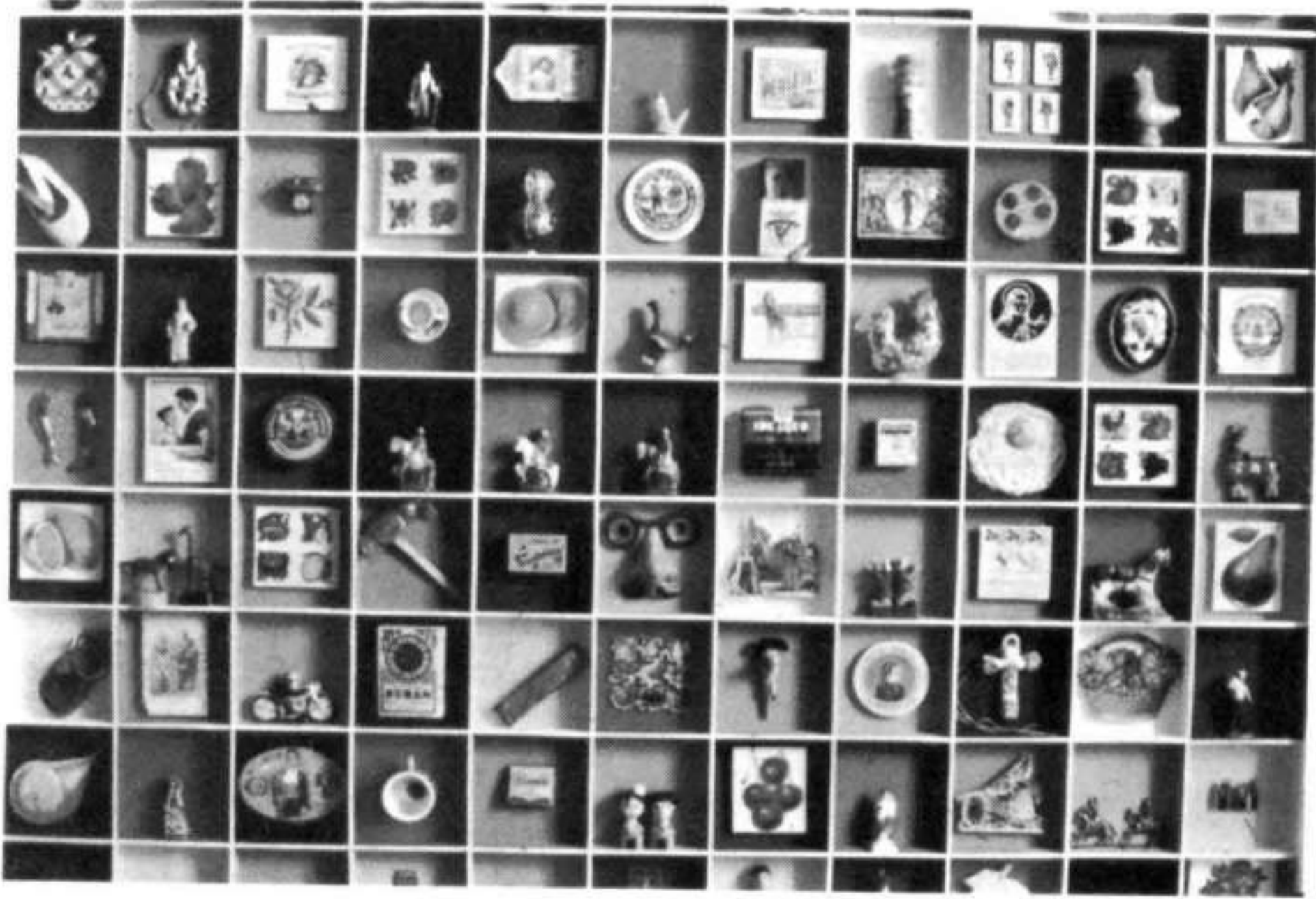
MOLINERO CARDENAL, MARCOS



VILORIA, ANDRES



ABASCAL, CARMEN.



ALCAIN, ALFREDO.



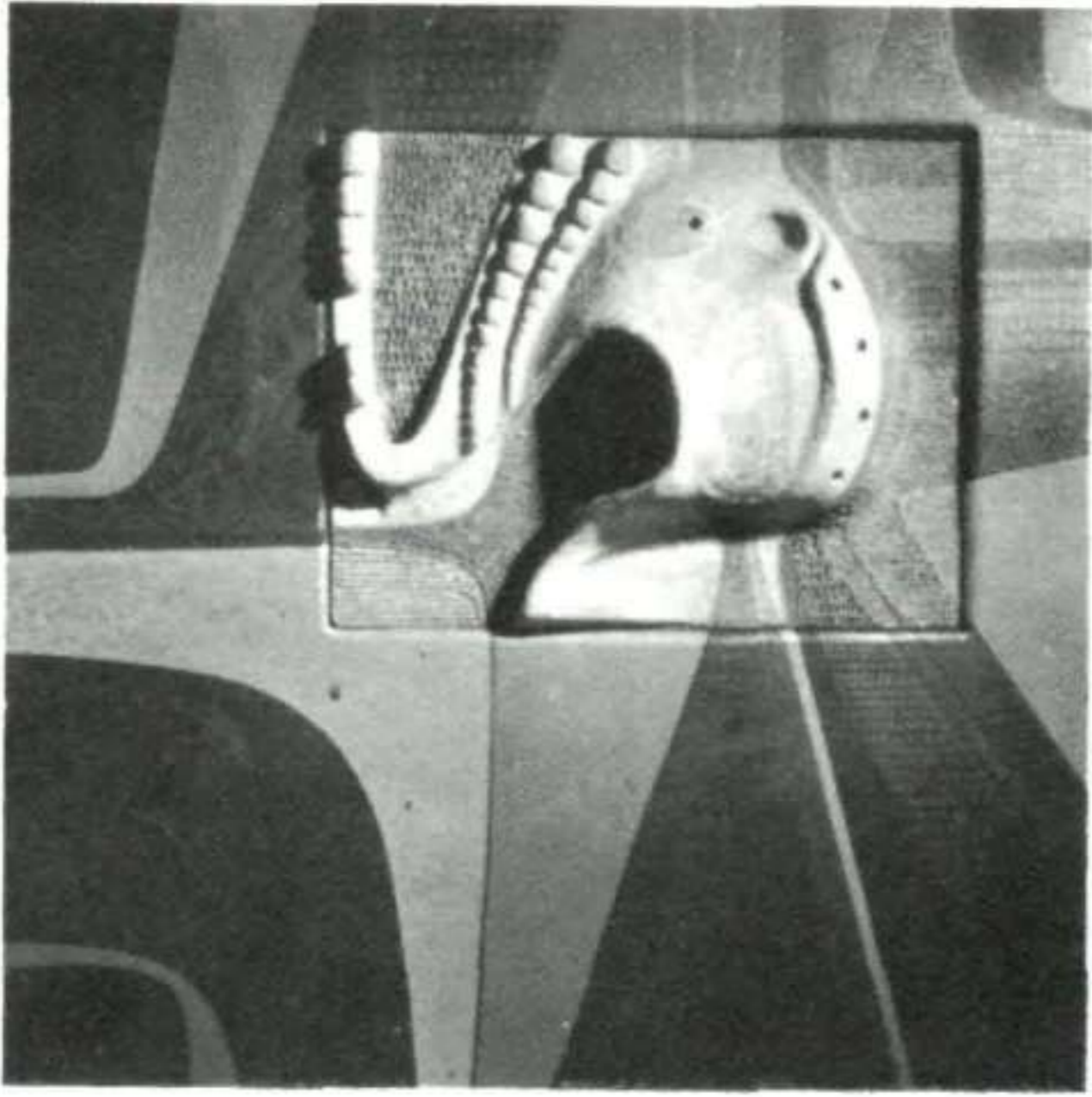
AGUIRRE, LUIS FERNANDO.



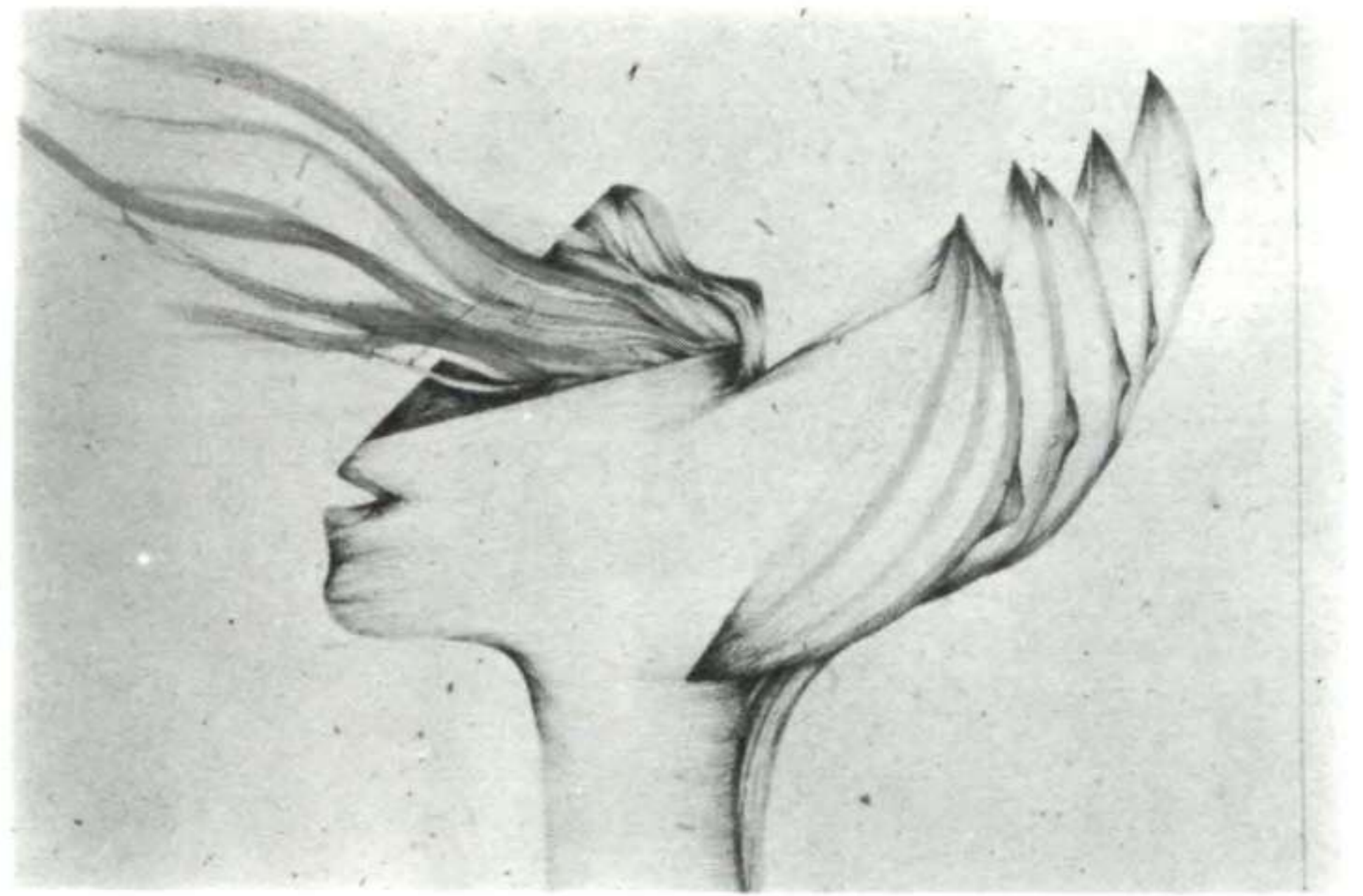
BOYER, CHRISTIAN



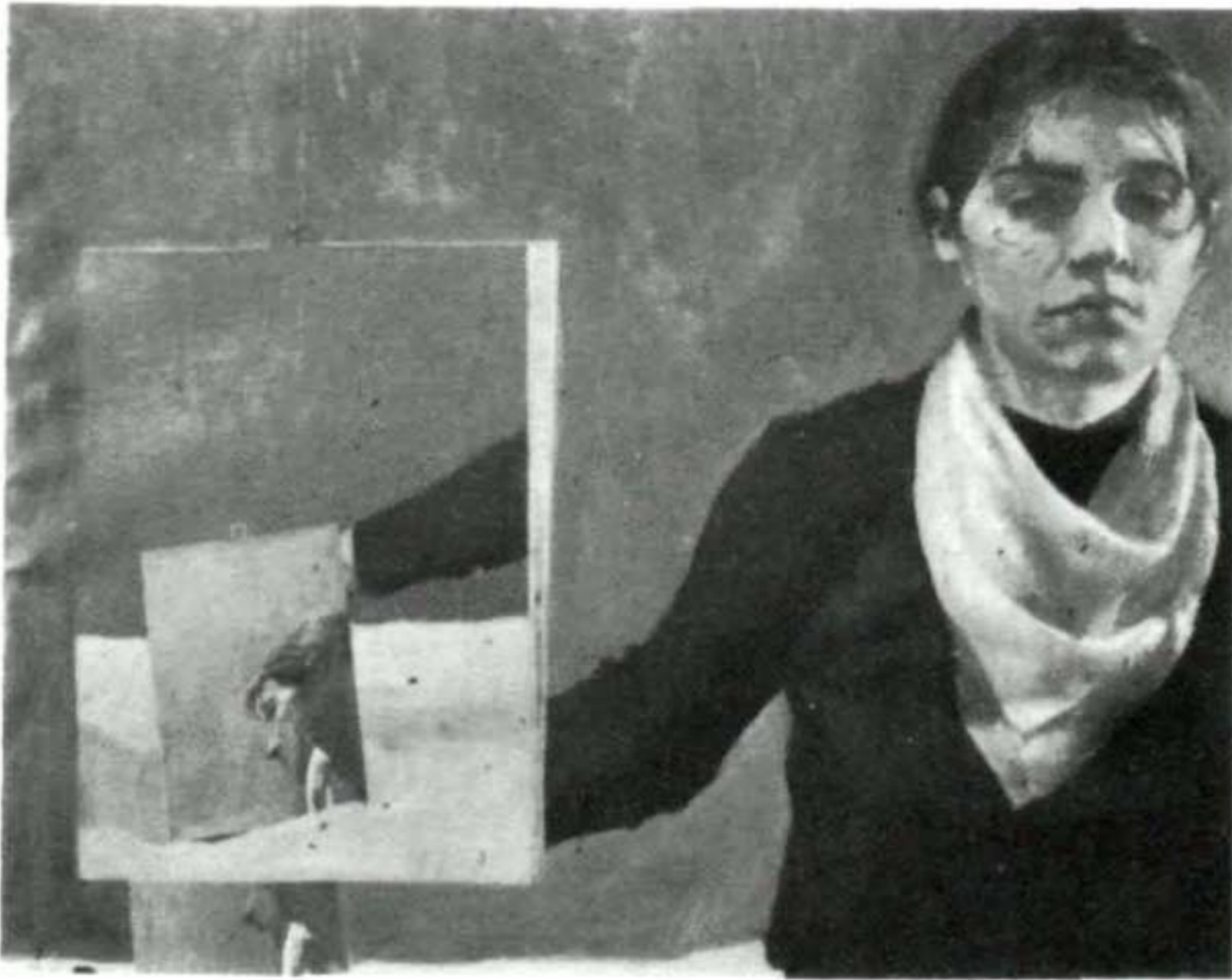
AVIA, AMALIA.



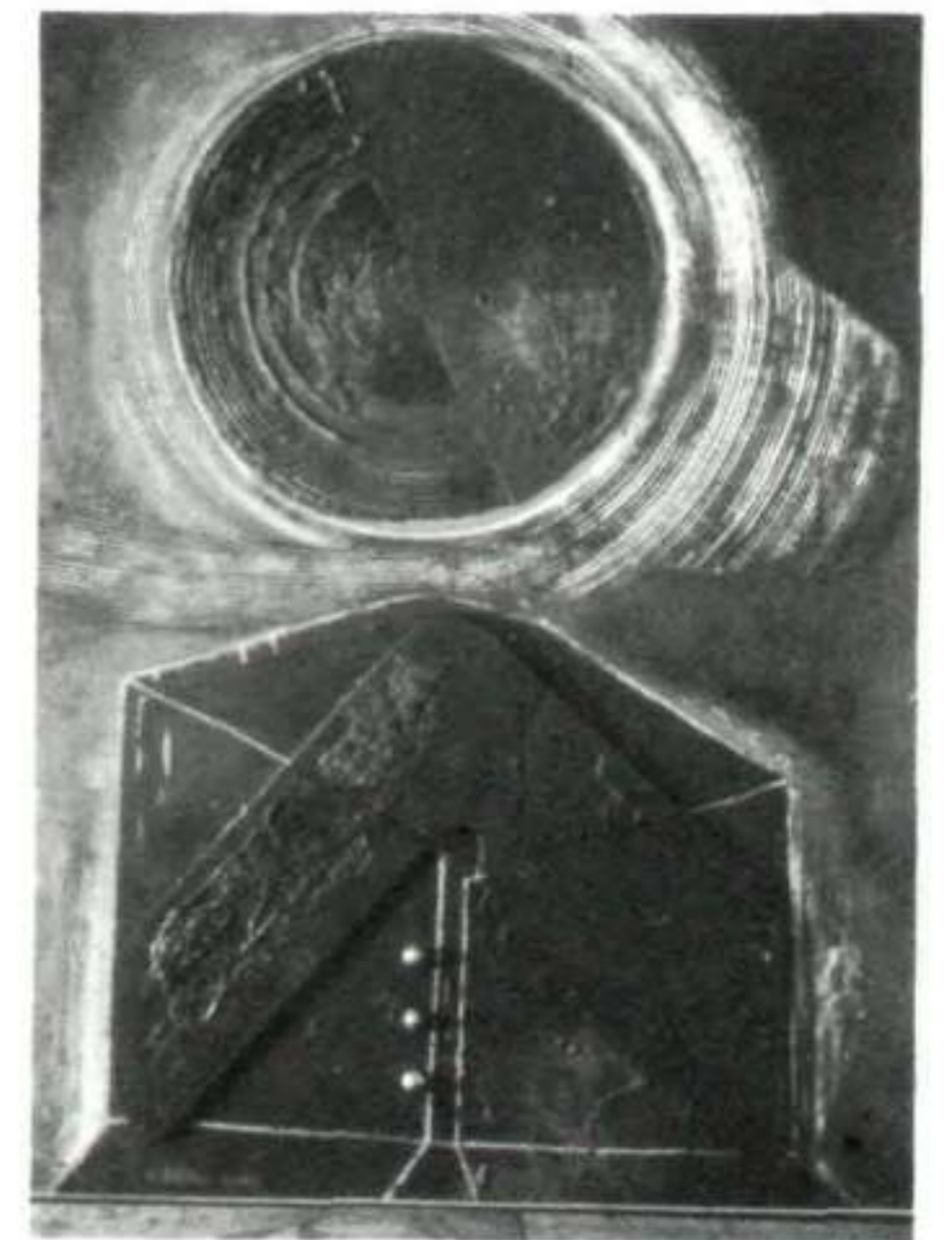
BLASCO, ARCADIO



BILLOIR, OLGA



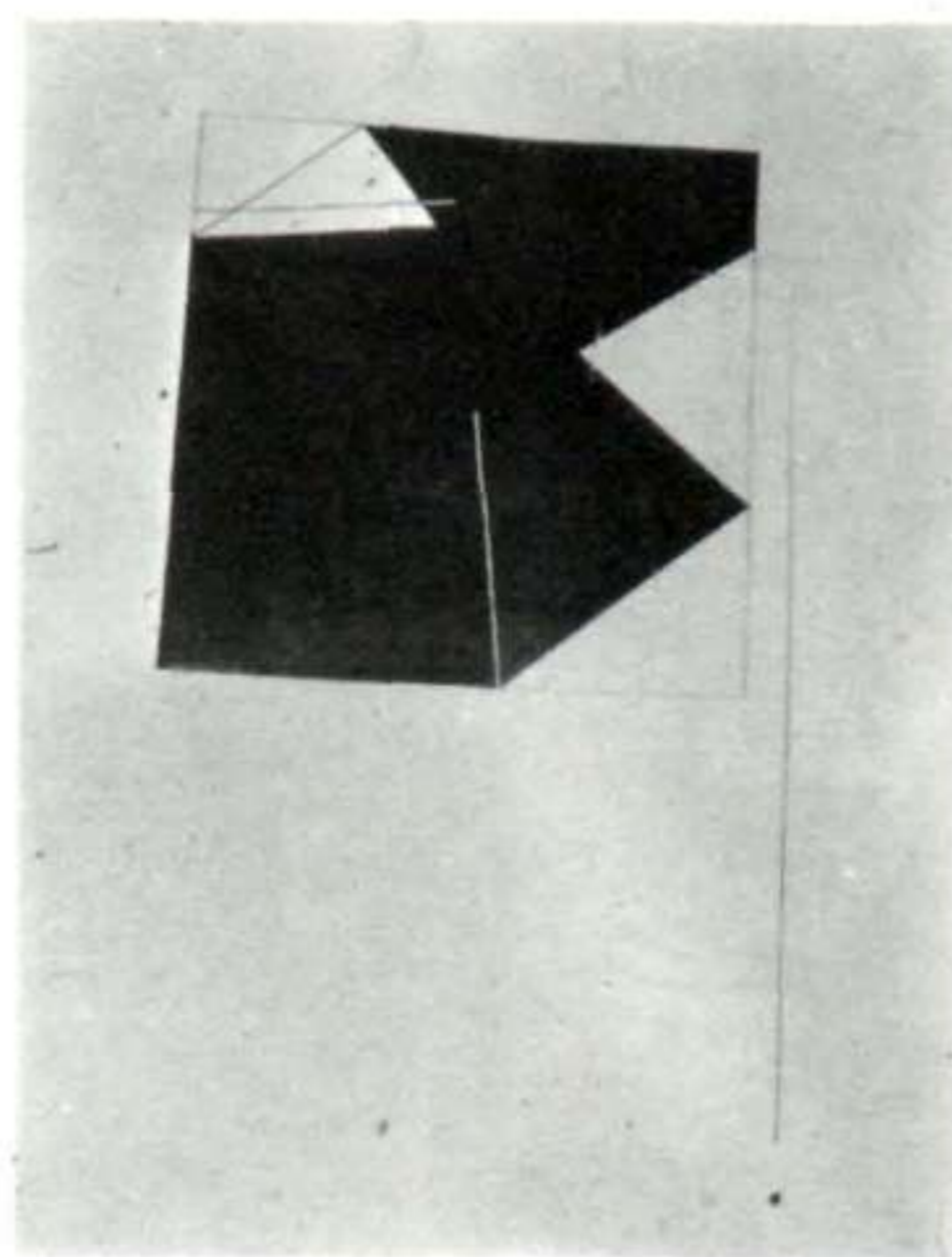
CARDENAS, MARTA



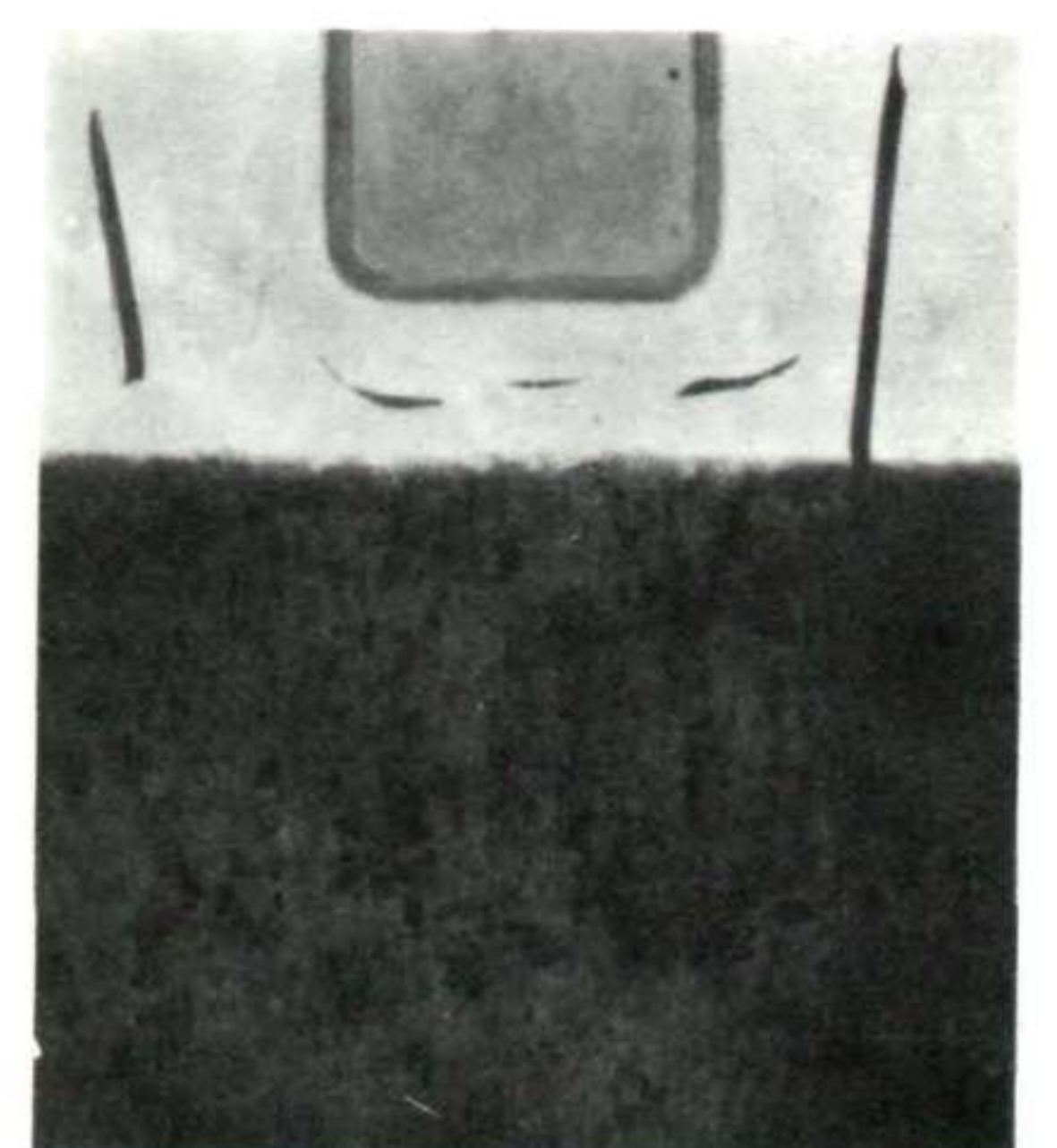
CABALLERO, JOSE



CALVET, MARIA



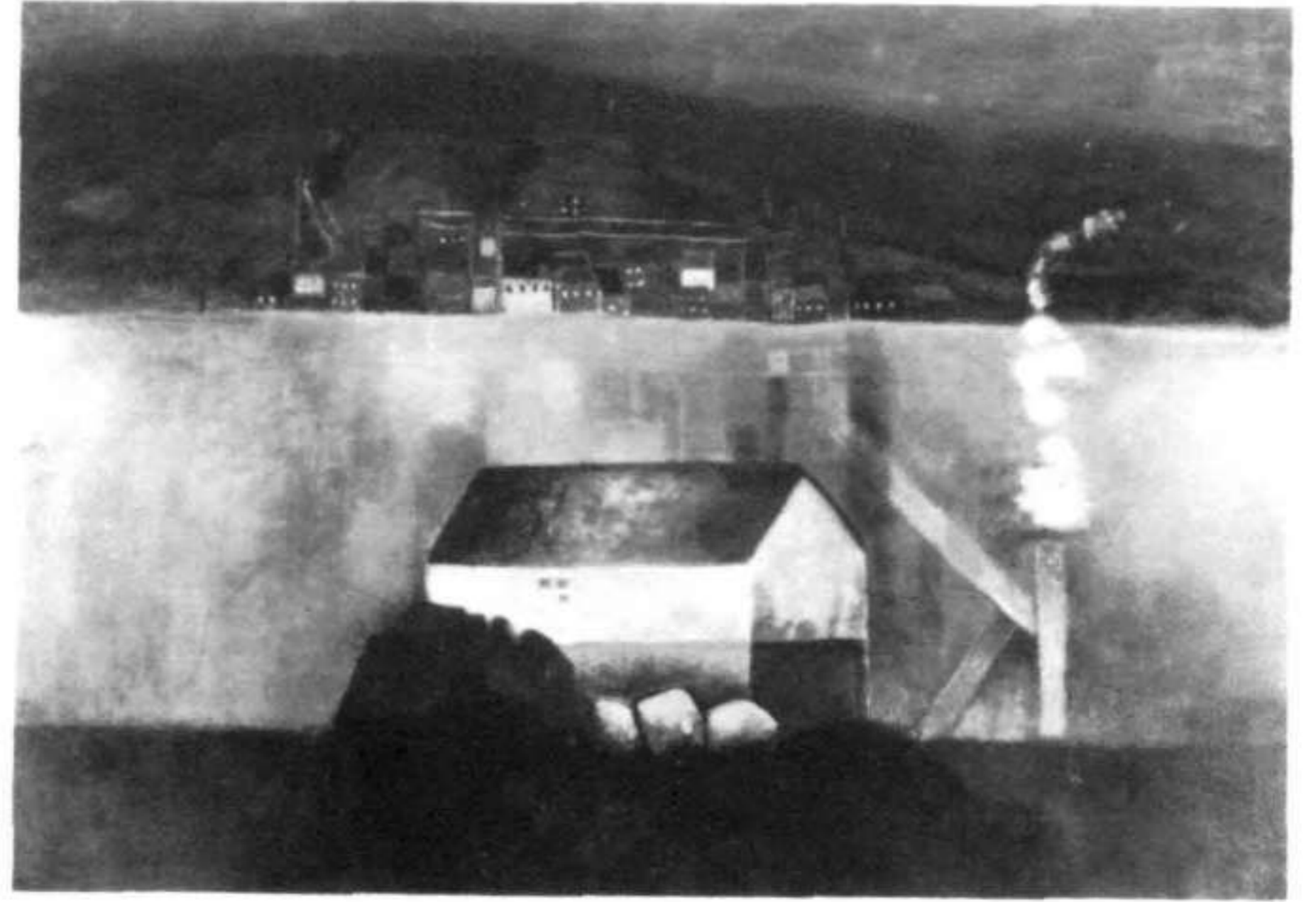
CALABUIG, JESUS



CARMELITANO, FRANK



CRISTOBAL, RICARDO



DANS, MARIA ANTONIA



DELACAMARA, LUIS



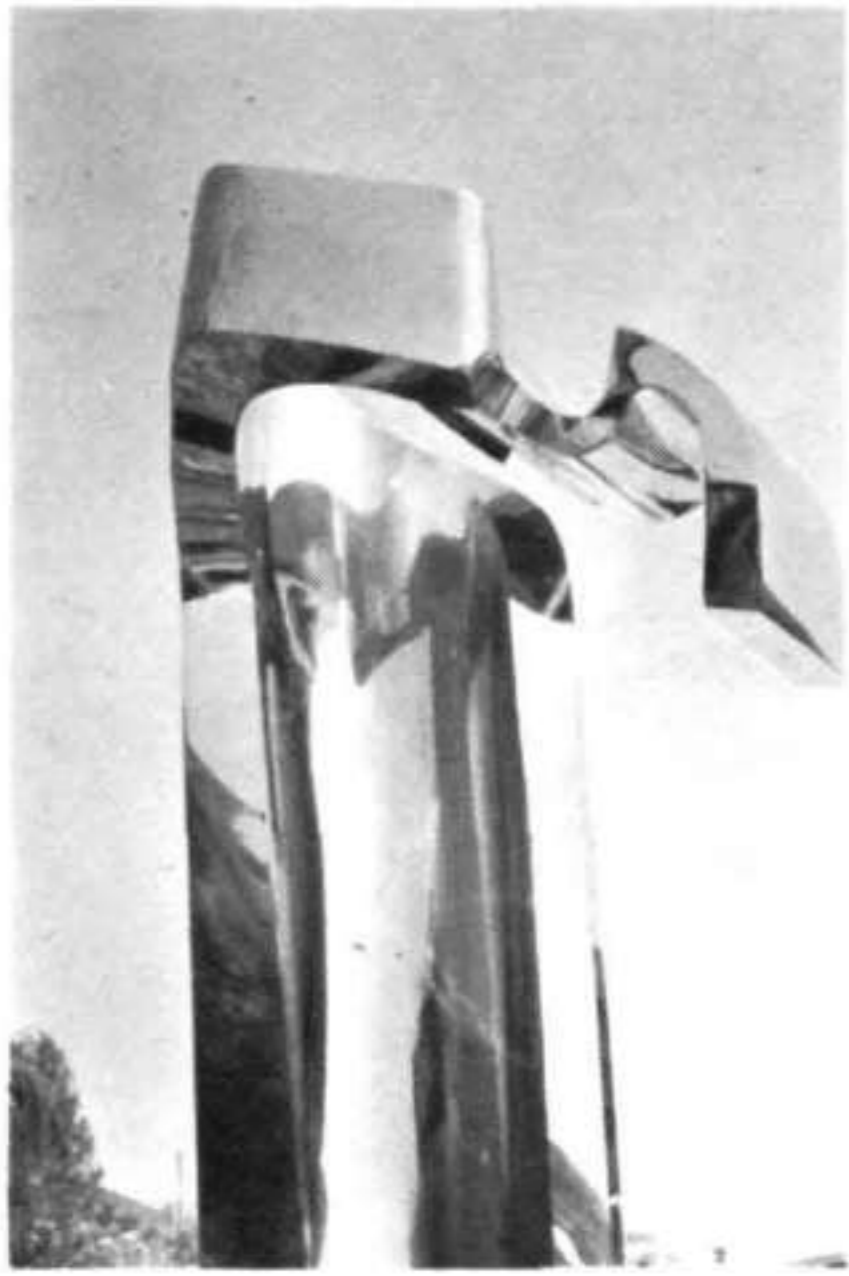
DROC, MARIA



DIOS, JOSE LUIS DE



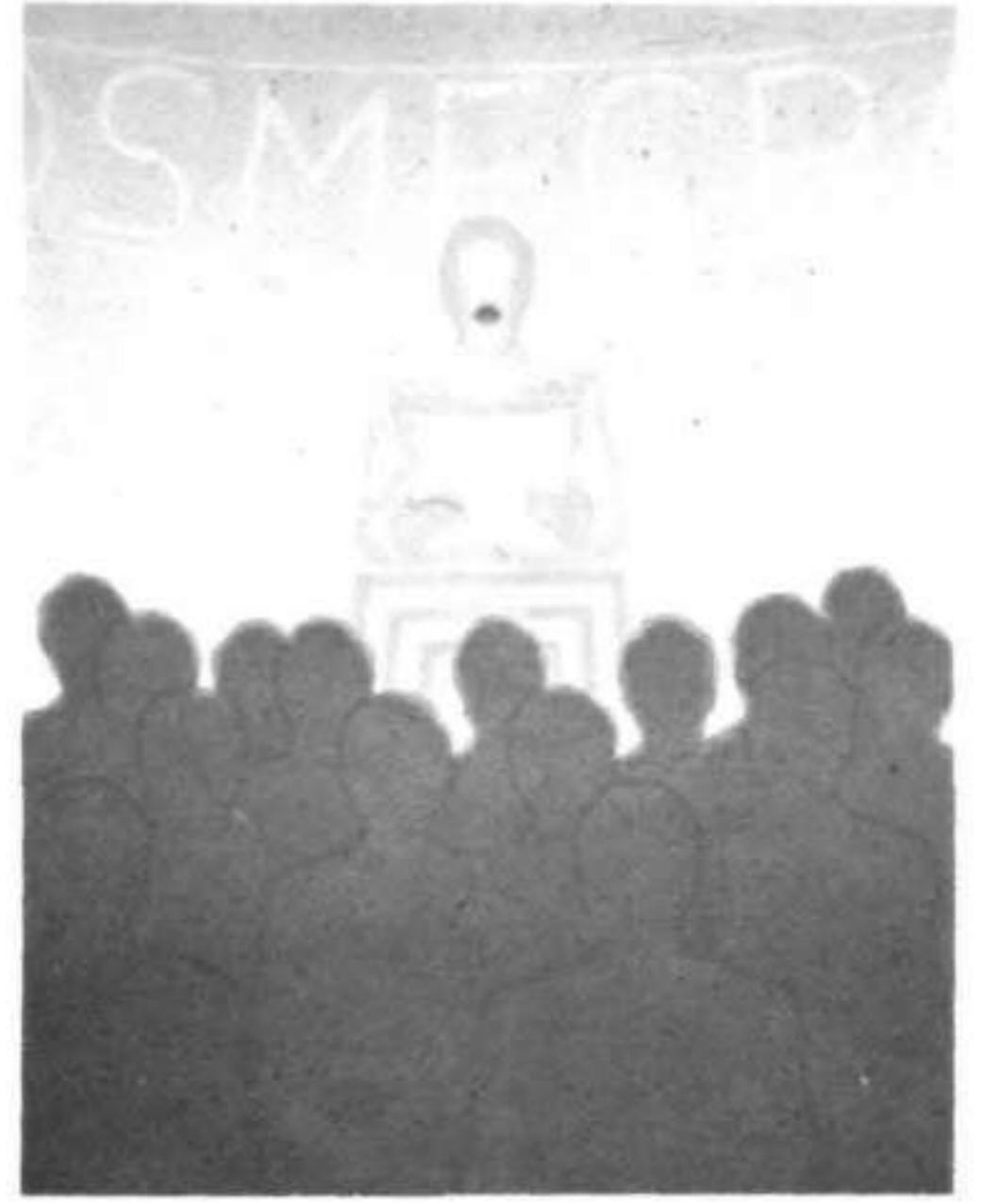
DATAS, ALBERTO



EGUIBAR, TERESA.



FRECHILLA, LORENZO



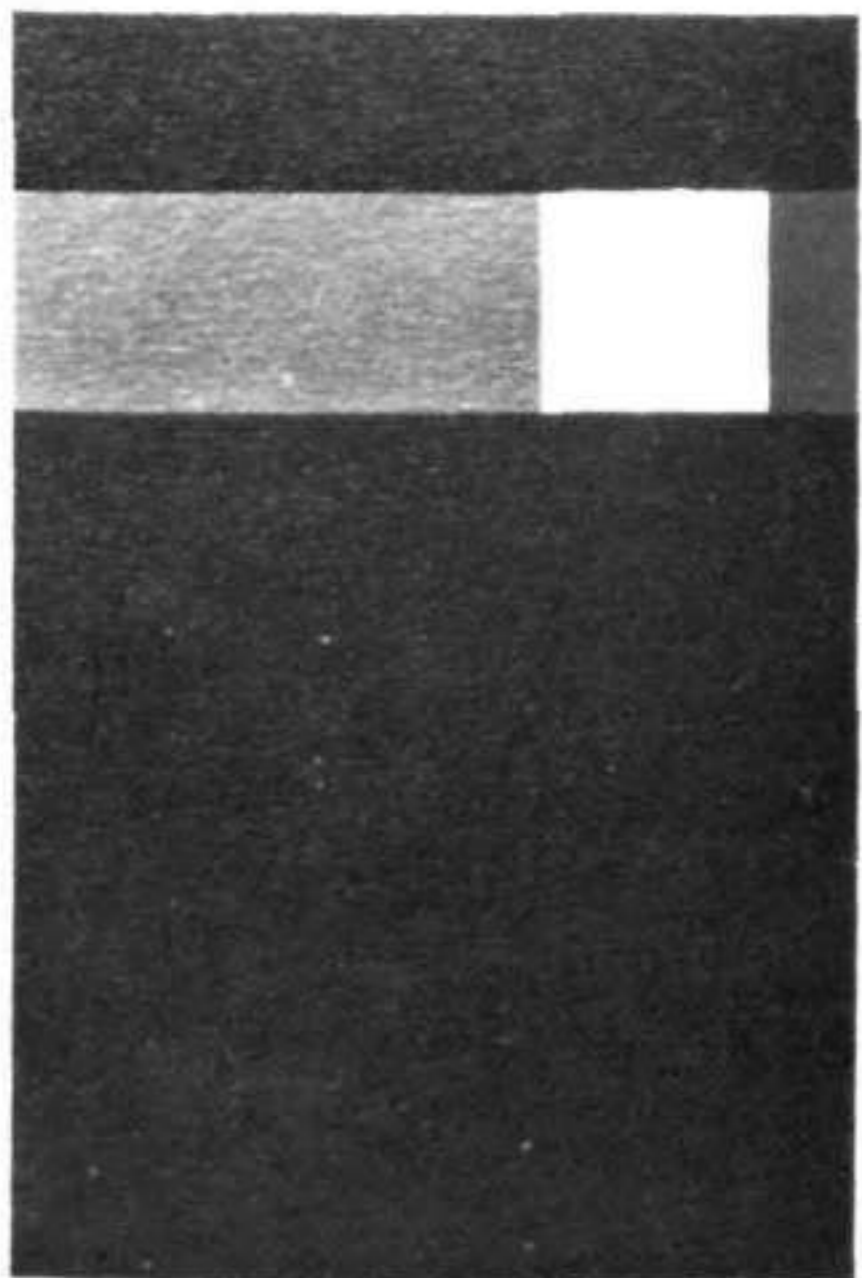
EGIDO, PABLO MANUEL.



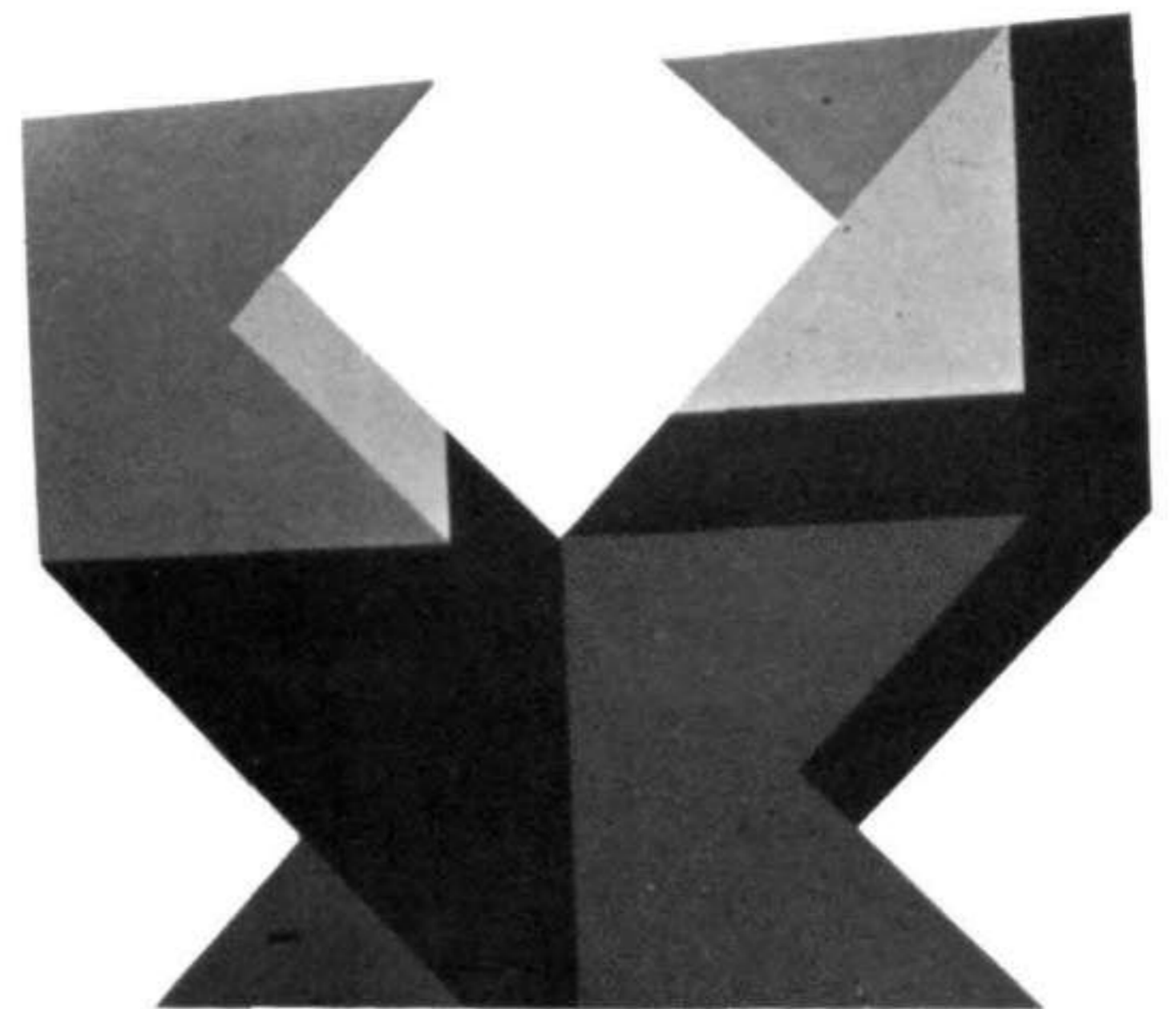
GENOVES, JUAN.



GARCIA GESTO, JOAQUIN



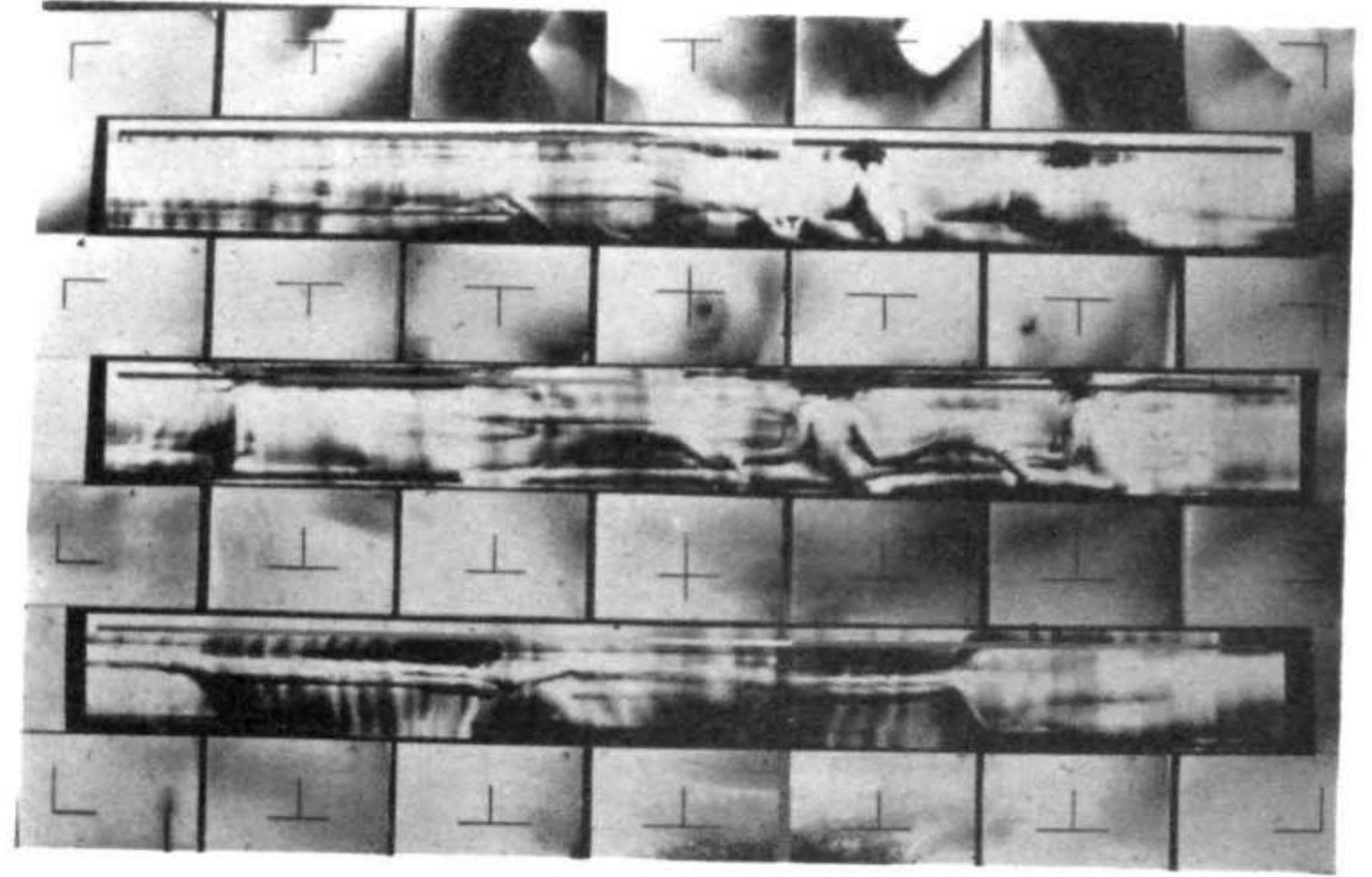
GOMEZ PERALES, JOSE LUIS.



GIL, JULIAN.



GONZALEZ CUASANTE, JOSE MARIA



GOMEZ MOLINA, JUAN JOSE



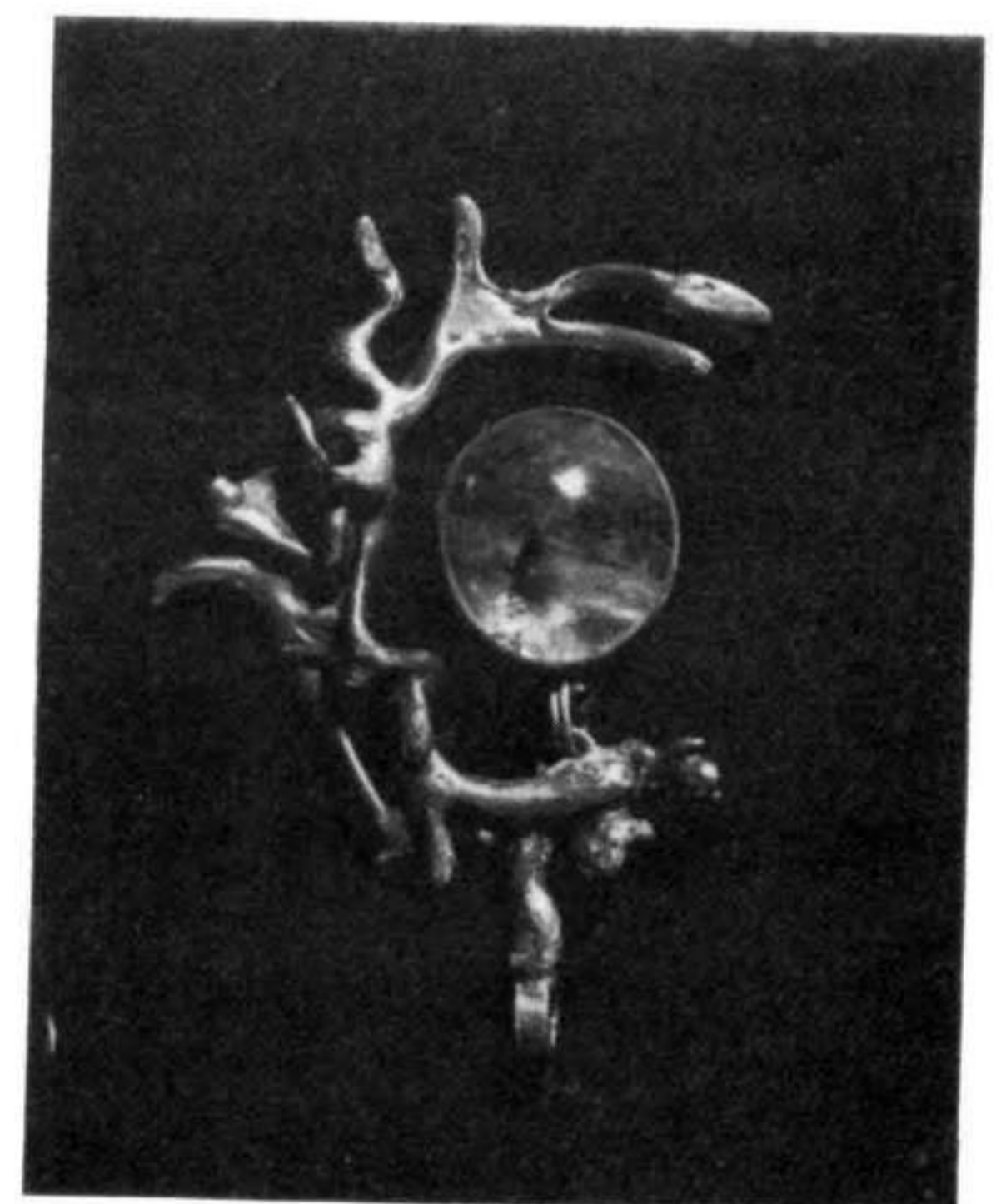
GUERRAS, MARIA



HERMOSILLA, CONCHA



LOPEZ FACI, JOAQUIN



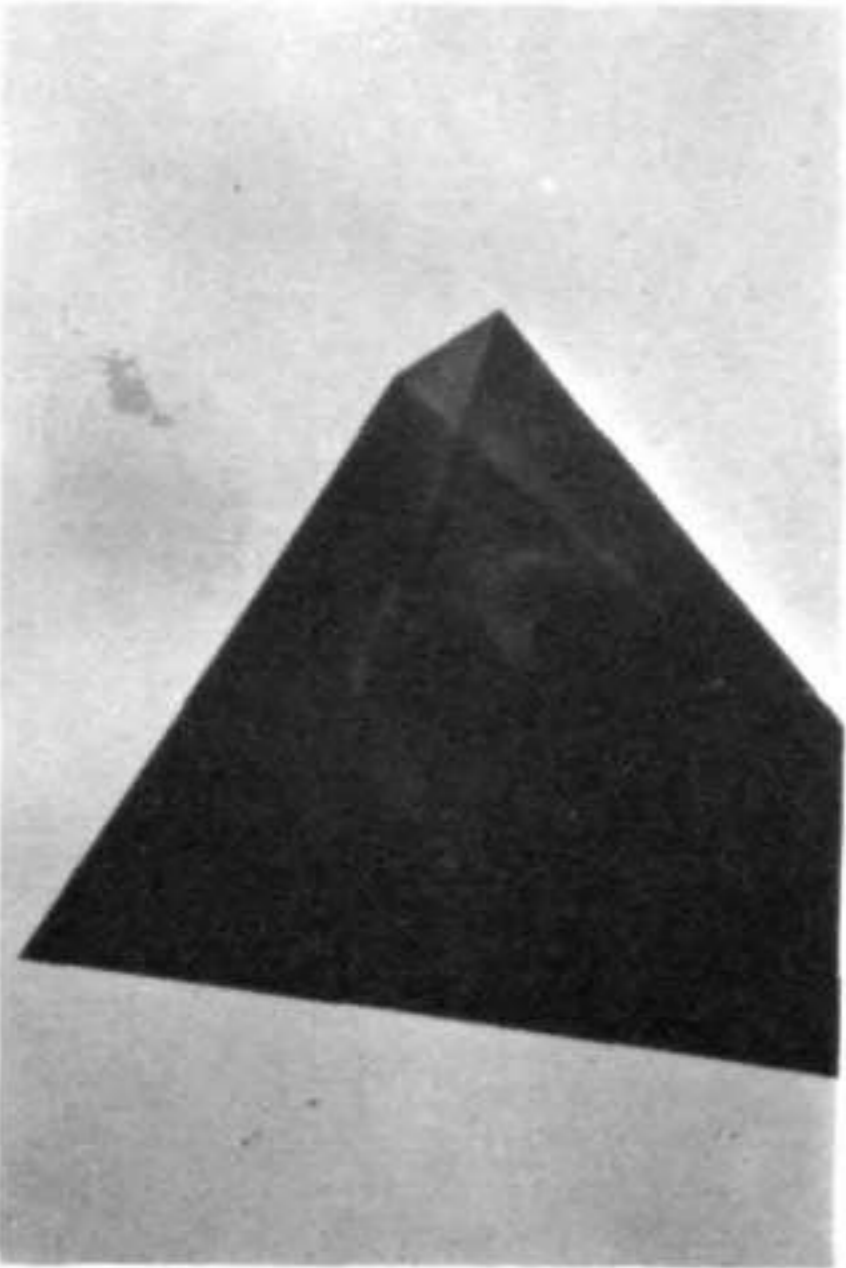
KRAHE, MARIA LUISA



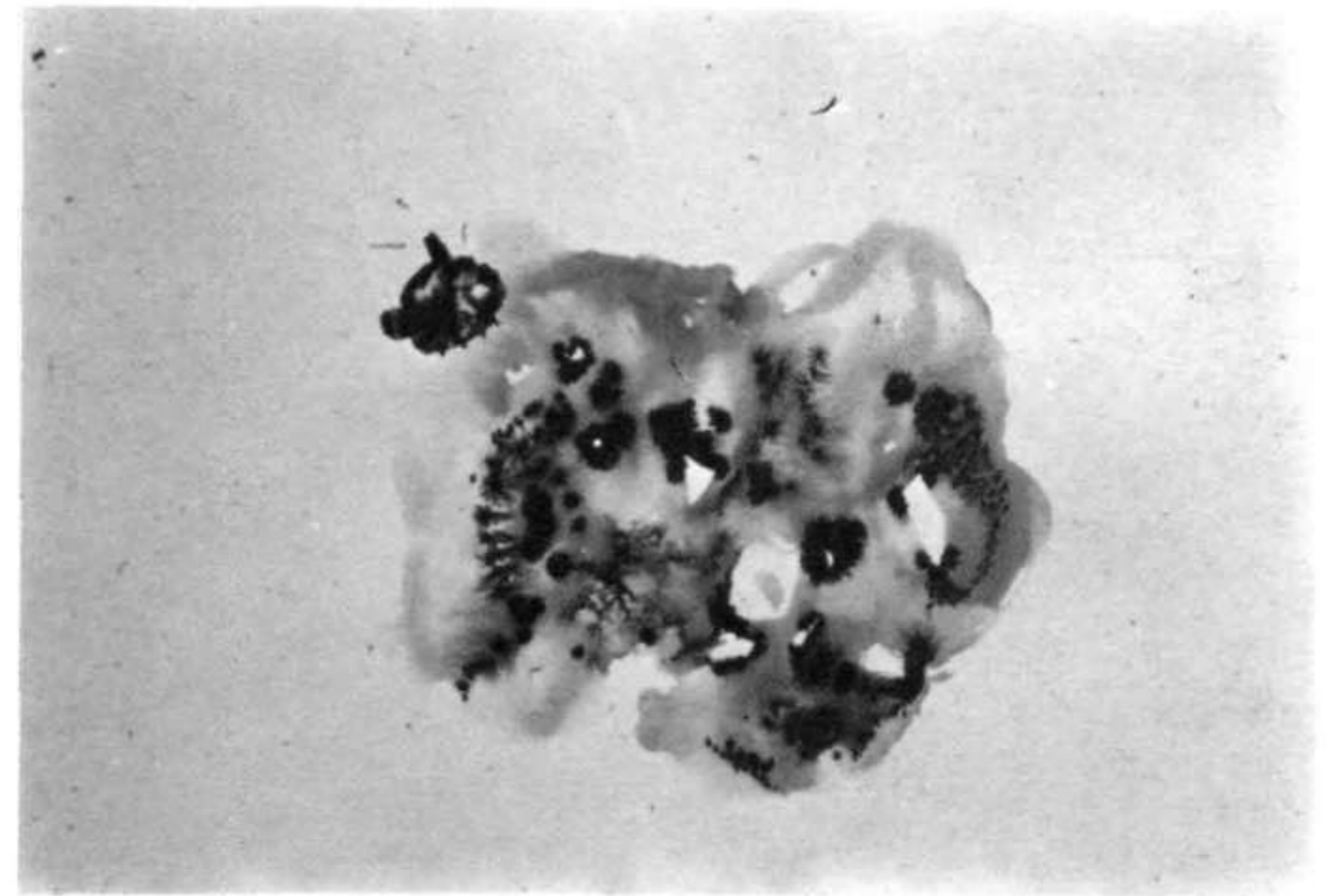
LUBROTH, ADAM.



LUBROTH, MIL.



MANESI, OSCAR.



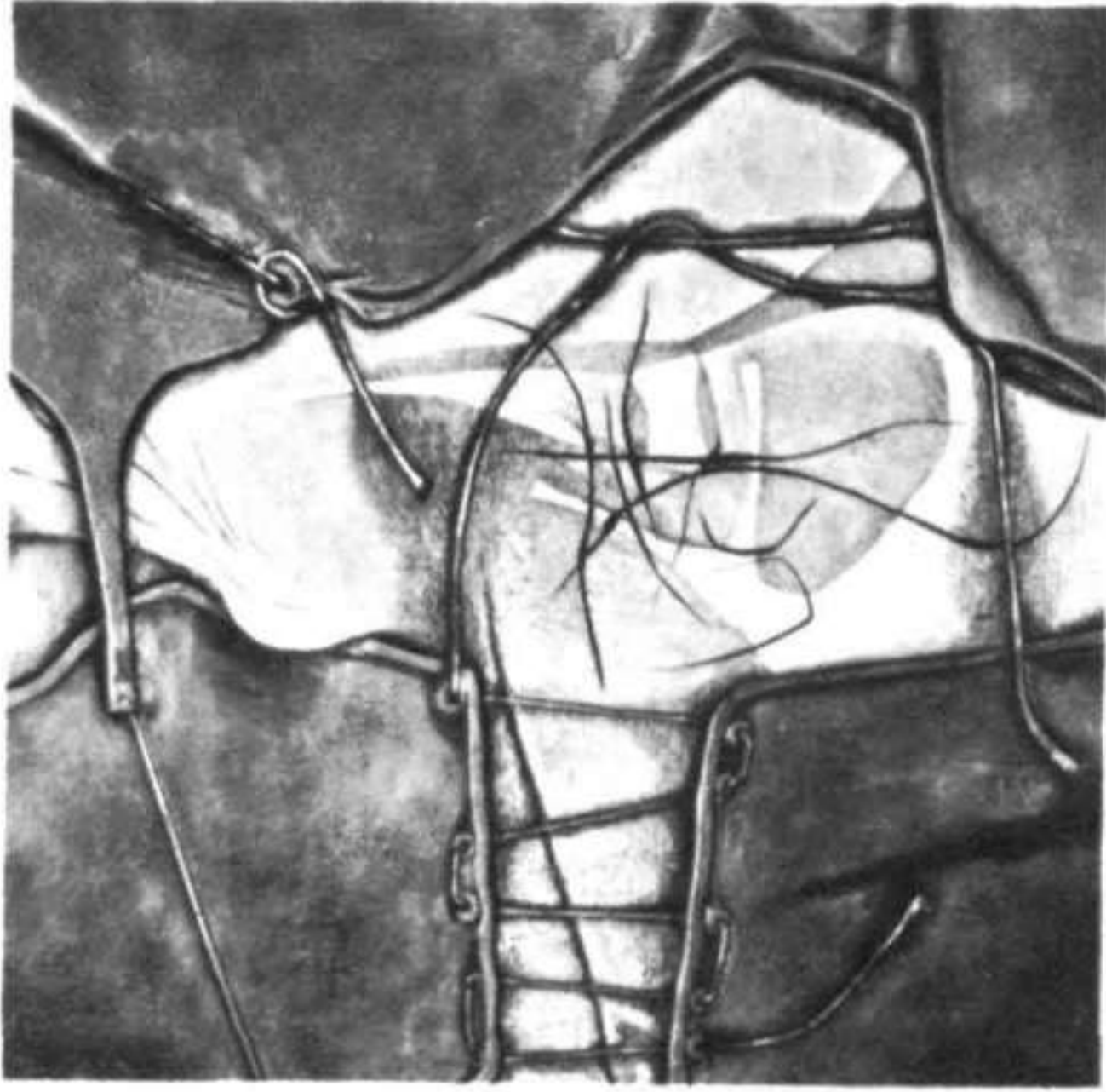
MATAMOROS, EDUARDO.



MUÑOZ, LUCIO.



MENDEZ, MANUEL.



MARMOL, IGNACIO.



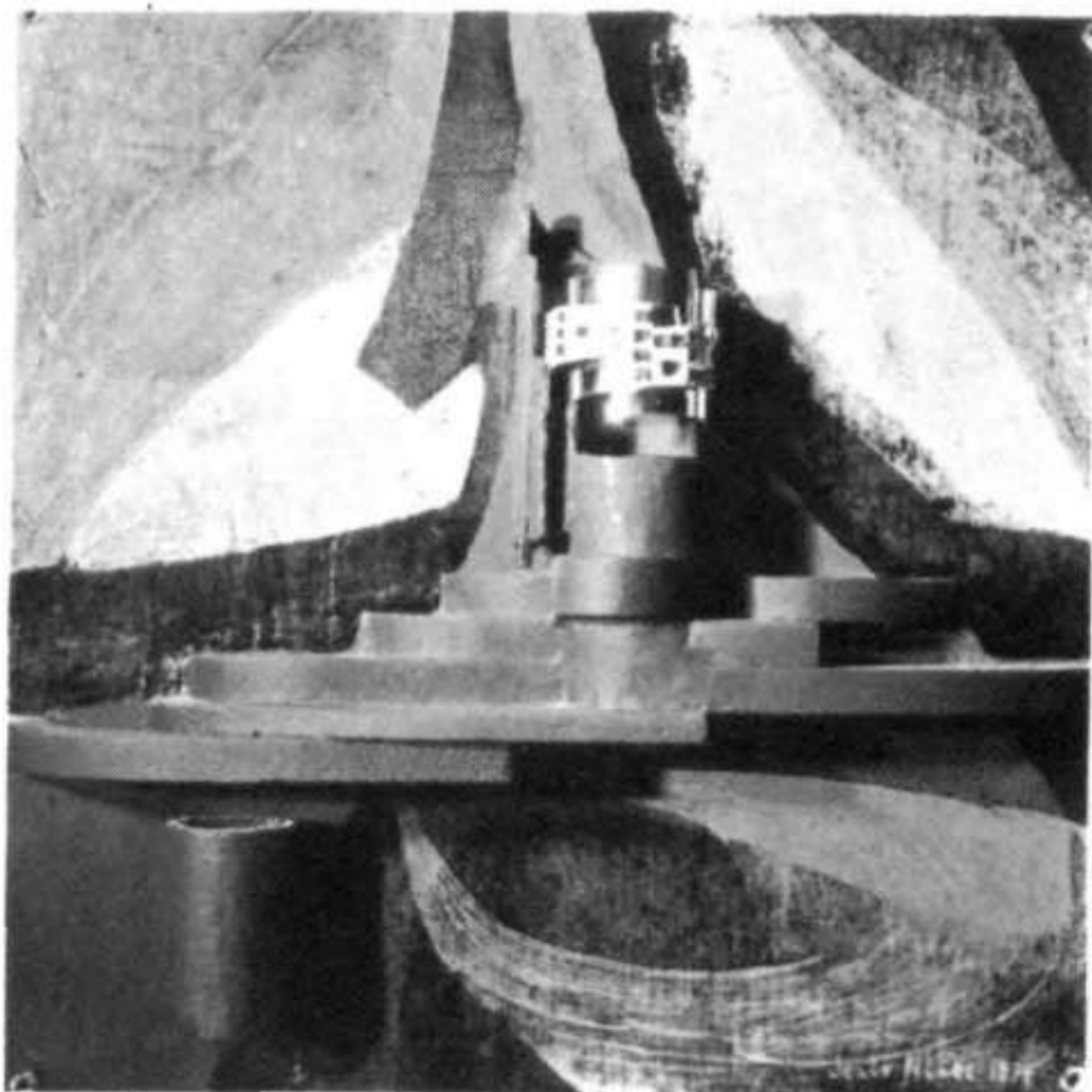
MENENDEZ PIDAL, PILAR.



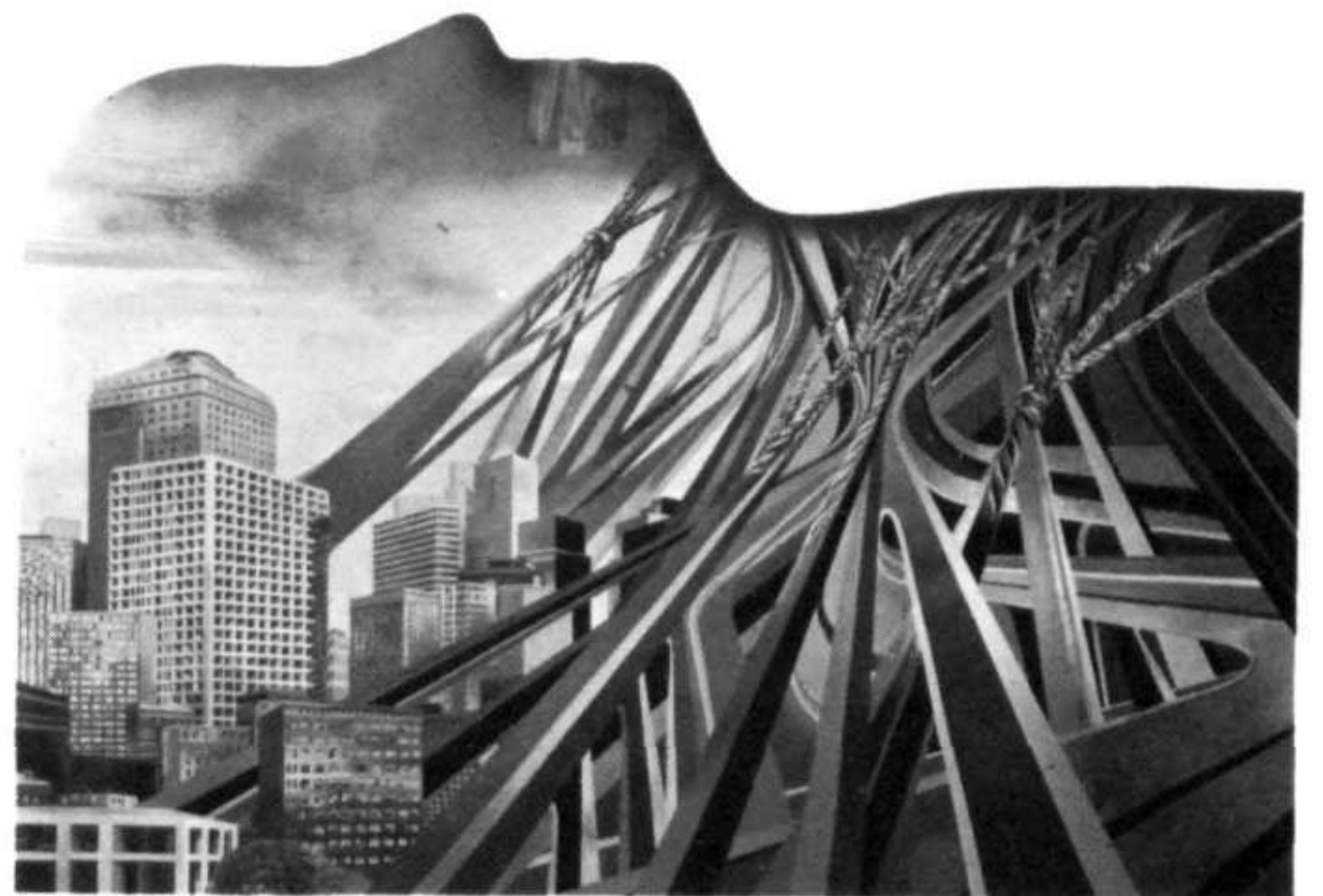
MERINO, DANIEL.



MURIEDAS, RAMON.



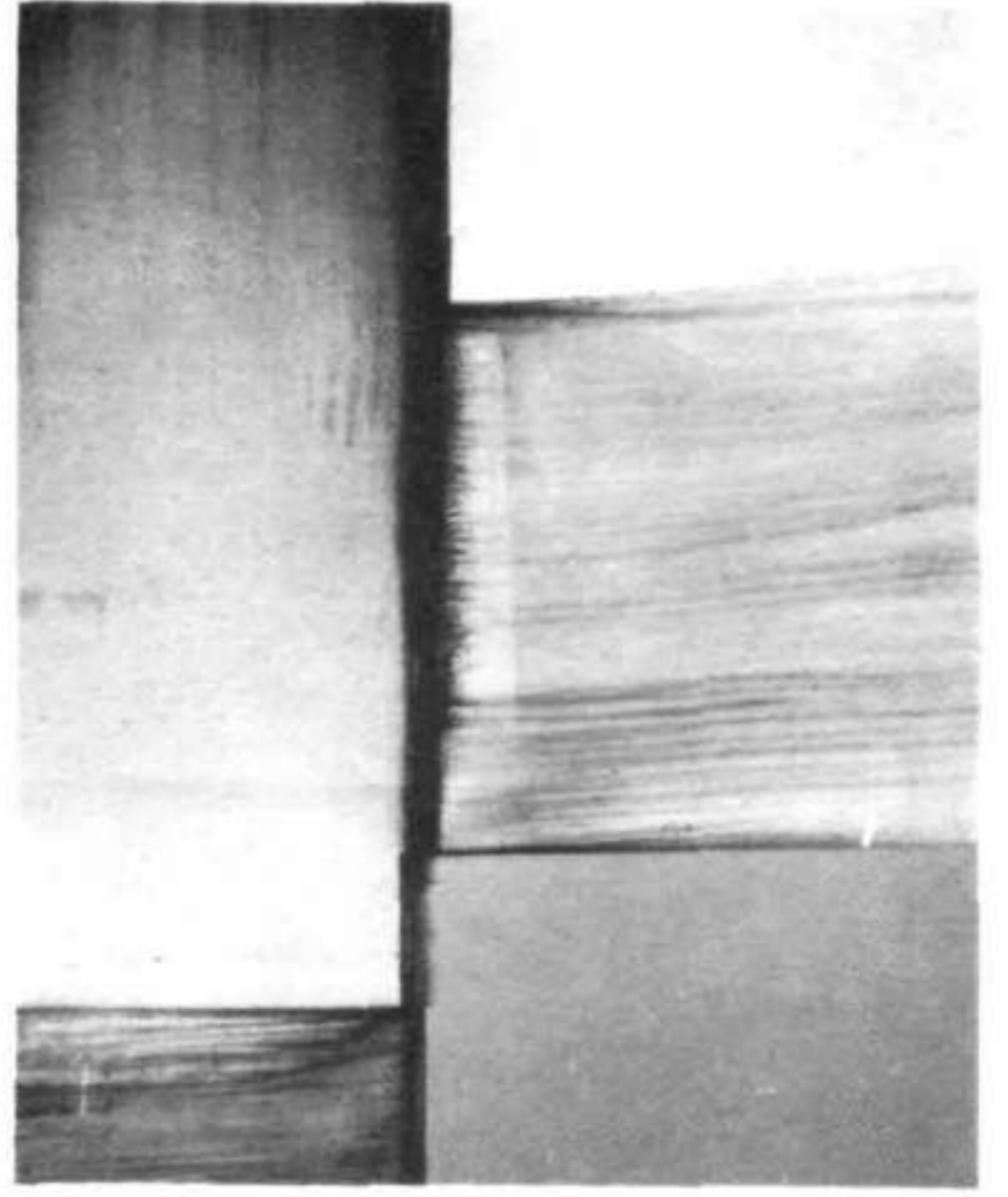
NUÑEZ, JESUS.



ORCAJO, ANGEL.



PAPAGEORGIOS, DIMITRI



PISA, AGUEDA DE LA



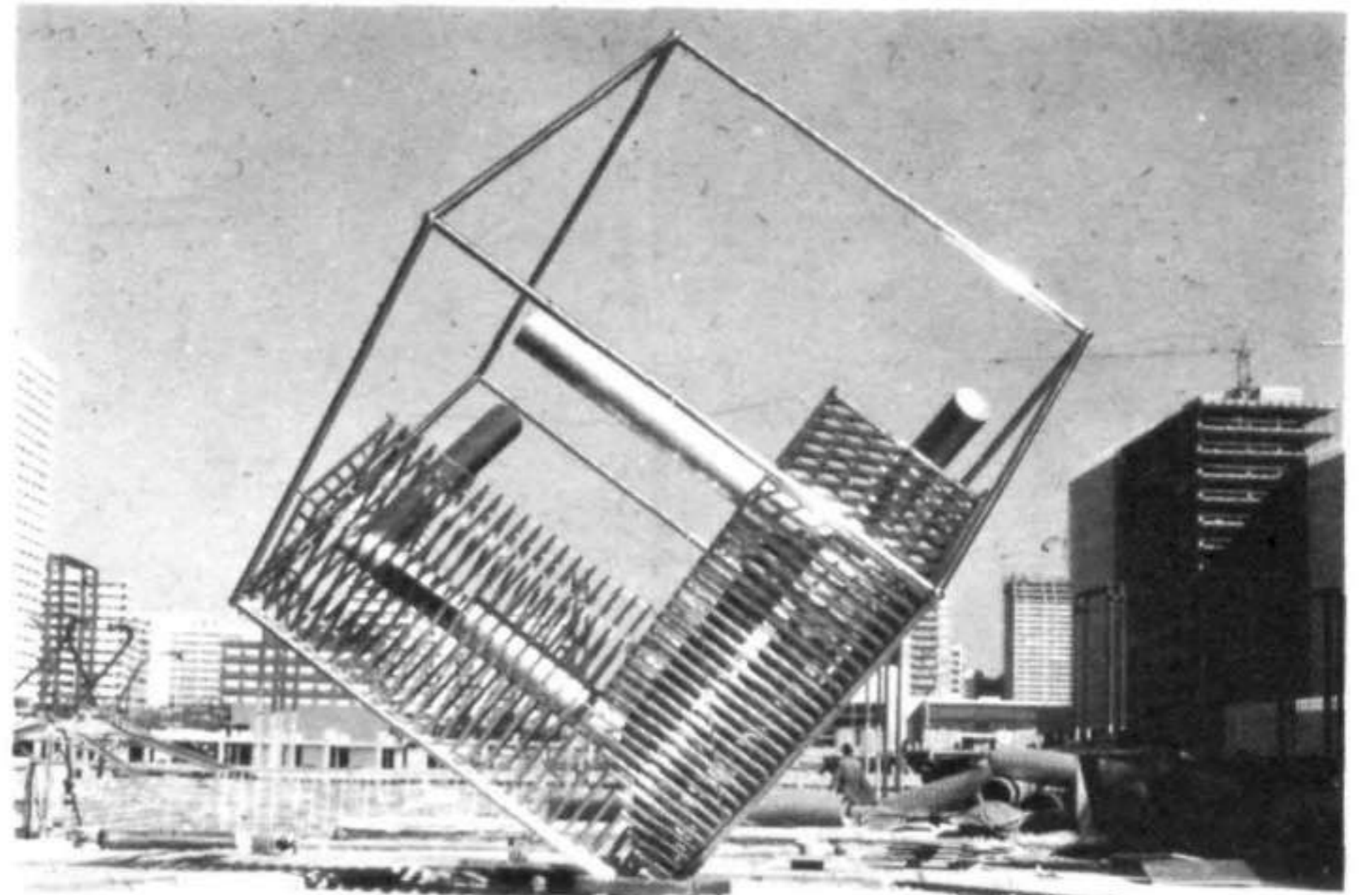
PERUJO, CARMEN



SANTALO, ISABEL



SANTONJA, ANTONIO



SALAMANCA, ENRIQUE



SANCHEZ, JOSE LUIS



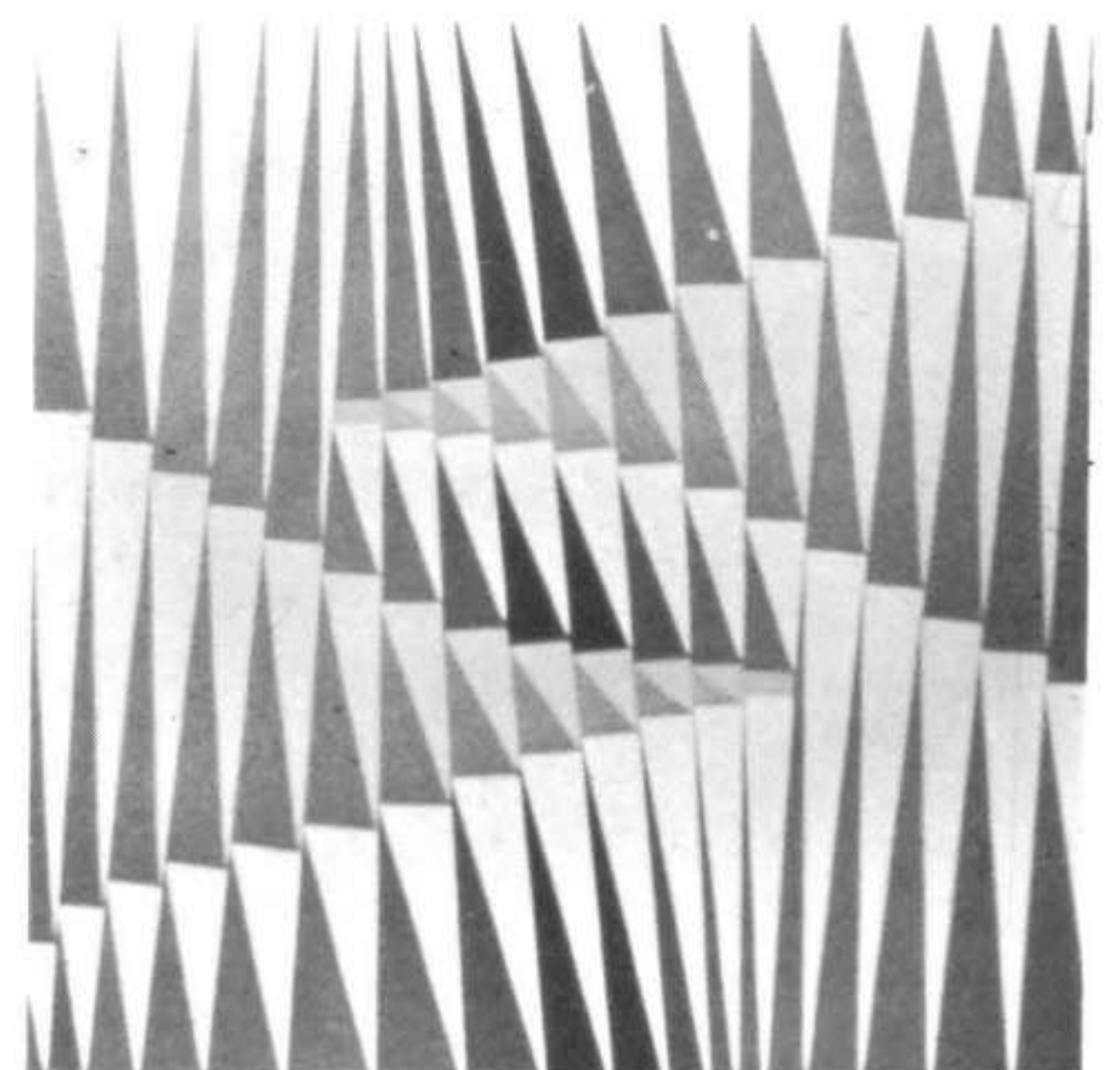
SUAREZ, ANTONIO



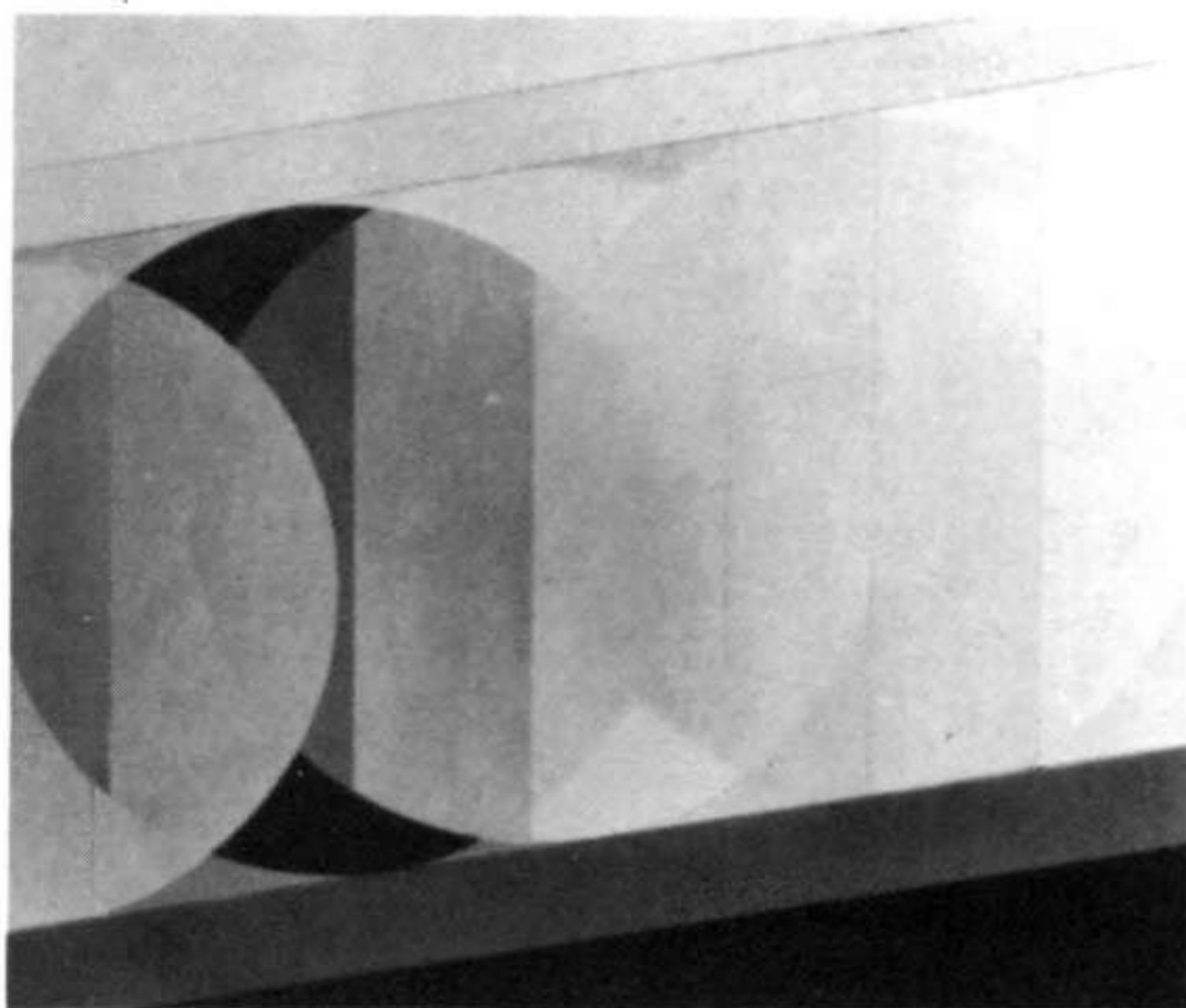
TAPIA, RAMIRO.



VILLALBA, DARIO



VIRSEDA, JAVIER.



VICTORIA, SALVADOR



MIRO, ANTONI.

CRONICA DE PARIS

Por María Fortunata PRIETO BARRAL

JOAN PONÇ Y ANTONI CLAVE EN EL MUSEO DE ARTE MODERNO DE LA VILLA DE PARIS

«Raramente he visto una pintura tan significativa... Hay que marcar con una piedra blanca la exposición de Joan Ponç, catalán, hijo de esa tierra privilegiada que, misteriosamente, nos ha dado algunos de los más grandes pintores...» ha escrito el eminente Henry-François Rey. Señalar con marca especial entre la rica profusión de una temporada excepcionalmente cargada e interesante. La cosa merece destacarse, sobre todo, porque estamos acostumbrados a que en este París suele desdeñarse con apática desgana todo lo que no ha sido sacralizado aquí y clasificado con diagnóstico infalible. Jacques Lasaigne está haciendo en el museo una notable apertura que no siempre tiene el eco que merece.

La tarde del «vernissage» en el Museo de la Villa, me decía Ponç, dolido y asombrado: «¿No te da que pensar esto de que me haga Francia una exposición oficial antes que mi propio país?» Si, puede pensarse que la queja de Ponç es justificada, y hasta preguntarnos si no ha habido circunstancias especiales para que se haya mantenido un poco de lado. Sus años pasados en Brasil y su aislamiento no lo explican todo. Cuanto más marginal se mantiene un artista, más razones hay para ir a buscarlo; en este caso parece que ha sido todo lo contrario y hasta hace muy poco no se ha empezado a notar la voluntad de situarle en su lugar. No vale invocar eso de que «nadie es profeta en su tierra...», aserto sólo a medias verdadero: si se mira al panorama artístico español hay que convenir que algunos encubramientos se han cimentado con buena argamasa nuestra y se sustentan a golpe de triunfalismo nacional o regional.

A mí me cumple traer recado de París y puedo anotar con satisfacción que aquéllos que se han acercado con tiempo y receptividad abierta a esta pintura extraña y desazonante reconocen que «por encima de la influencia surrealista... nos libra un mensaje profundamente moderno» y que nos hallamos ante un gran creador cuyo trabajo está al margen de intereses, presiones y modos, este «loco profesional y fulgurante poeta que ha rebasado las categorías normales del pensamiento y de la sensibilidad... mensajero de otro planeta, del de las angustias y los abismos, de todos los vértigos... y para que su mensaje sea claro se ha inventado una escritura nueva, un ballet de signos y de señales tan agresivos como fascinantes.»

Ha habido también quien se ha sentido sobrecogido, temiendo adentrarse en lo que consideran «pintura desconcertante, mórbida, difícil de ver y de analizar...». Y como es difícil, lo más cómodo resulta no hacer nada. O recurrir a la descripción superficial de una «imagería fantástica de fábula poblada de duendecillos, magos barbudos en levita y chistera pedaleando alegremente, cielos constelados de estrella y maravillosos fondos de mar, en bellos colores de aurora y de crepúsculo...» Si es cierto que «la mirada se deja prender por el encantamiento de las apariencias» (como apunta Raoul-Jean Moulin) y por la «sabia arquitectura de los colores», al ir penetrando más asusta ese «dibujo preciso como un escalpelo», hiriente porque brota de algo herido. Salvo H.F. Rey que ha visto en Ponç «el hombre al desnudo, desarmado, no comprendiendo nada de lo que vive si no es, tal vez, que todo es absurdo», en

general se ha pasado por alto *el hombre y su circunstancia*; quiero decir la identidad humana de Joan Ponç, que explica tantas cosas, y el historial del «Dau al Set» que, lógicamente, debería haber interesado a los profesionales. Se le juzga más por esta exposición que por lo que haya podido significar su aportación. Ni siquiera R.J. Moulin, que se precia de conocer la evolución de la pintura catalana y es amigo de sus conocidos protagonistas, alude a ningún antecedente cuando analiza a Ponç «sumergido en el abismo donde la memoria y lo imaginario se confunden». Es verdad que estamos ante un fenómeno de artista solitario, a pesar de la decisiva importancia que tuvo como factor de atracción en la gestación del «Dau al Set».

No sé si una mayor popularidad, en España, aquí o en cualquier parte, no habría sido desvirtuar algo del *cómo* entiende Joan Ponç el arte. El encubrimiento con honores hubiera cuadrado mal con el talante de este hombre dolido hasta la médula por la constante interrogación sobre su identidad, sin otra respuesta posible que un exaltado estado de gracia para pintar y pintar más allá de sus fuerzas. «La angustia, siempre atenta a mis baches, se apodera de mí en cuanto la exaltación me abandona. Ponç es un hombre para quien la existencia es drama y conflicto, desde el primer momento. «La vida es algo que nos crea unos problemas que ella misma es incapaz de resolver... Creo que ha sido para evadirme de un mundo cruelmente real por lo que empecé a vivir en otro fantástico al que he sido fiel toda la vida y que, con el transcurso del tiempo, ha adquirido una realidad más sólida que la exte-

rior». Sólo el arte es para él salvación del alma aunque el cuerpo se le quede en el empeño. Cuando, de chico, vio por primera vez una reproducción de «El entierro del conde de Orgaz» le pidió al maestro del colegio el ingreso en «la Orden de los pintores», convencido de que esa profesión era algo como una congregación religiosa. «No estaba tan lejos de la verdad», escribe ahora.

Tremendo esfuerzo ha debido costarle sacarse de las entrañas la autobiografía que incluye el libro editado por la Polígrafa coincidiendo con esta exposición. ¿Qué biógrafo hubiera podido contar esa vida en perpetuo escozor y en exaltación constante? ¿Quién sería capaz de analizar los arcanos de un ser frágil, vulnerable, atormentado, que pintando se siente coloso hasta la demencia? Aceptado ahora, tal vez deseado, el trance de la confesión, Ponç se pone en carne viva, sin indulgencia, pero sin rencor. Apenas un poco de amargura en la ironía: «Los niños bien de antes iban detrás de las coristas, ahora persiguen la fama intentando también comprarla... No es de extrañar cómo se deforman los hechos en nuestro país si recordamos que es el lugar que da los mediocres más geniales del mundo. Al filo de una introspección que finge ser narración burlona, hallamos fogonazos que aclaran las zonas oscuras de una pintura enigmática, en la que presentimos bajo el magicismo del lenguaje, el poder también de su propio exorcismo. «No me he apartado de la contemplación de lo terrible, pues me ha enriquecido. Sólo huyo de lo banal. Por esa razón he vivido solitario».

Confieso que yo conocía insuficientemente la obra de Ponç como para hacer un juicio exacto; pocas veces había llegado hasta mí noticia y ocasión de adentrarme en su pintura, aparte el hecho, que ya es historia, de que él es el único que ha permanecido fiel al espíritu que animó el grupo memorable del «Dau al Set». Ahora, esta exposición y la charla que con él me deparó han sido buena oportunidad para tocar algo de la estremecedora verdad que olvidamos con harta frecuencia: el arte es esa necesidad grave e indefinible por la que viven algunos seres. Y por la que también se puede morir.

Cuando la pintura llega a ser droga vital y antídoto, salvación suprema y abismo en el que sucumbir sin remedio, las consideraciones de estilo, de estética y de éxito quedan reducidas a banal quincallería. La belleza le parece a Ponç «cosa aburrida y descaradamente fea», sin poder alguno para conjurar su mal. Sin embargo, en su pintura imaginativa por excelencia, la imaginación no ha sido más que un medio, nunca un fin en sí misma. A Ponç le hubiera gustado poder pintar como Velázquez y Goya, o como

Cézanne, que son sus ídolos de siempre; pero le sale una fantasmagoría de criaturas extrañas paridas por la *Inquietud*, la *Alucinación*, el *Remordimiento*, el *Sueño* delirante, el presentimiento de la *Muerte* (son títulos y temas de series que, desgraciadamente, han sido a veces vendidas por separado y que sólo en su unidad conservan todo su sentido).

Ponç interroga a la vida y es sobre todo la muerte la que consiente en dejar oír su indescifrable respuesta. Proyectando su mirada hacia el universo sideral, aguzándose todo en el micromundo orgánico, indagando en los trasfondos de sus dudas y de sus esperanzas, vislumbra sólo chispazos en lo visible y cobra certitudes en lo invisible. Las «suites» de ojos inmensos queriendo verlo todo cuando la ceguera le ronda amenazadora y le causa sufrimientos indecibles, la colección de cabezas alzadas hacia el cielo en agudo perfil, claman el dolor y la esperanza.

Extenuado, enfermo, maltrecho, camino de quedarse ciego, Ponç sigue en

la sagrada Orden de la Pintura y el trabajo diario le sirve de cilicio y de bienaventuranza, agotándose día a día en su éxtasis ardiente. (Ha ingresado también en la congregación, bendito milagro, la seráfica y fuerte Mar que le arropa con su ternura eficaz). Cualquiera que sea la impresión estética que produzca esta pintura torturada, nos inspira un respeto profundo y el vago temor de estar asomándonos a una dimensión desacostumbrada que no entra en los criterios habituales.

Respecto a la ilustración de Kafka, en un largo artículo de Georges-Henry Gourier se leen cosas como ésta:

«Al ver hoy un gran artista como J. Ponç ilustrar esta obra maestra, implica una nueva lectura de la obra. Jamás un ilustrador —a menos de remontar a G. Doré con *Don Quijote*— nos habrá dado con tal fuerza, a la vez una obra original en su propia creación pictórica y esencial por su complementariedad visual, para captar una narración simbólica...» «Ponç pertenece a la gran tradición de grabado-



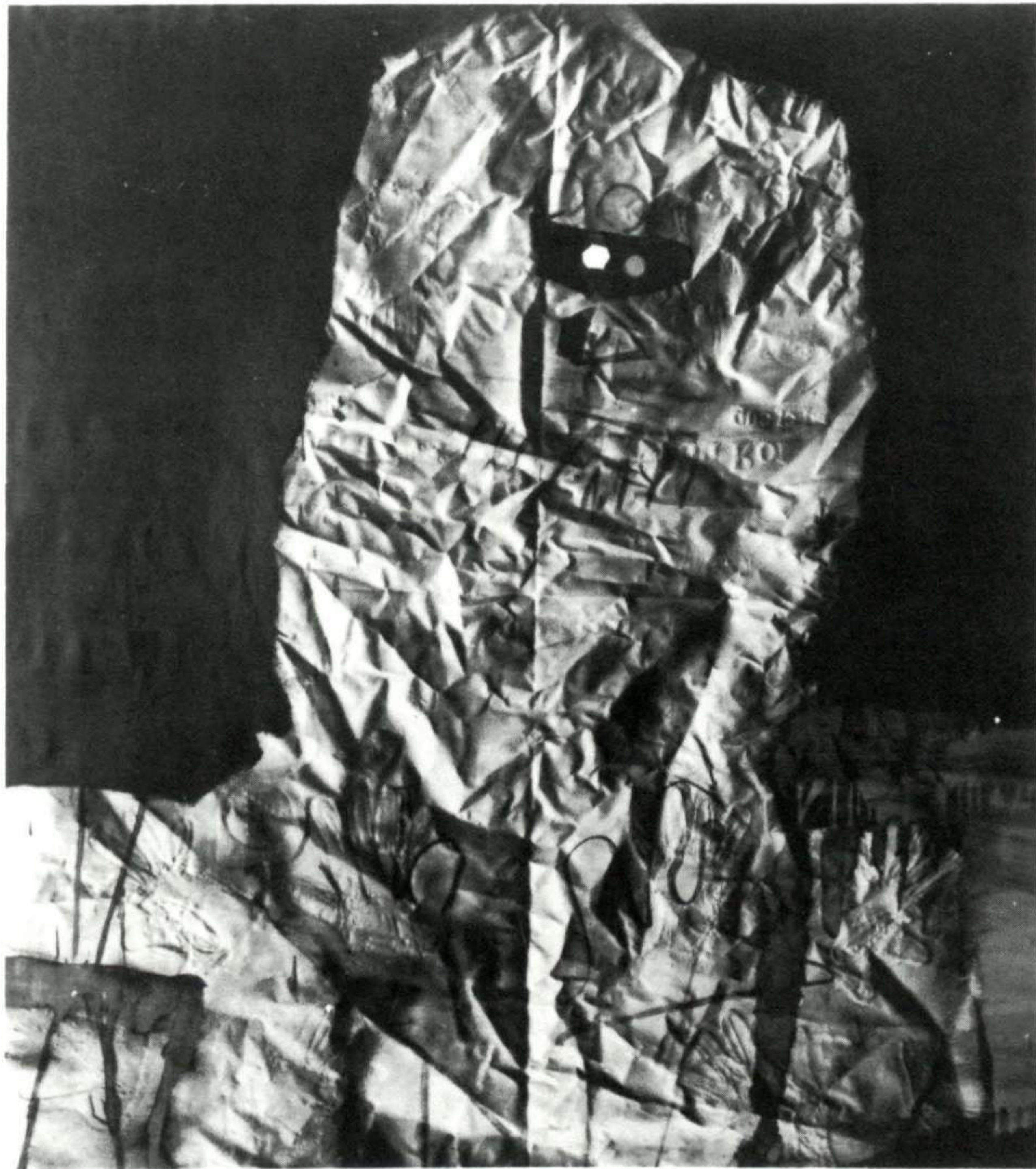
ANTONI CLAVE: «TRES GUANTS», 1972.

res que, de Jacques Callot a Dürero, de Rembrand a Goya, han expresado en el furor del cobre y del ácido las esperanzas y las locuras de los siglos...» «En ese desorden trágico, Ponç ha elegido una medida rigurosa que se identifica admirablemente con el universo kafkiano, cuyas palabras resuenan con cruel lucidez, pero más terribles aún son los grabados de Ponç». «Joan Ponç es ircontestablemente uno de los grandes visionarios del arte contemporáneo. En el gran cisma de lo imaginario, organiza con diabólico virtuosismo un teatro de muerte y de metamorfosis...»

Con Clavé se diría que ocurre todo lo contrario. Aquí parece que estamos ante el puro gozo de pintar, ante el ejemplo mejor del artista soberanamente dotado y sin problemas, que consigue cada día, con facilidad, lo que se propone, sin más que el manejo habilísimo de la materia que se torna, sea lo que sea, plástica sabrosa, sensual, espléndida. El deleite se produce inmediato y la contemplación se prolonga con el regocijo de hallarnos en terreno amigo y el remusgo estimulante de descubrir un nuevo horizonte.

La antológica con que la Villa de París rinde homenaje a Antoni Clavé comprende una cincuentena de grandes obras que abarcan veinte años, desde un «Guerrero negro» de 1958 hasta la abstracción última y los recientes papeles arrugados «maruflés» en tela. (Buena parte de estos cuadros los presentó en primicias la Galería Gavar de Madrid, a finales del año pasado). Puesto a elegir entre el amplio registro de Clavé, no ha querido Jacques Lassaigne la antológica tradicional que es como un inventario de etapas y de descubrimientos, de preferencias y de logros: ha optado, con buen tino, por presentar «lo que en la obra de Clavé se desprende como revelación y trascendencia de las cosas de la vida», y entreabrir los secretos itinerarios por donde lo imaginario viene a injertarse a lo real. Menos representaciones, pues, de los reyes y del preciosismo colorista de los momentos más conocidos; una sola alusión al poso del Greco que temporalmente le obsesionó y, en cambio, una mayoría de esta última década, precisamente porque ya otro tipo de preocupaciones había ido borrando los temas y la peligrosa facilidad del oficio para encararse con exigencias nuevas.

Hay óleos sobre lienzos y sobre gruesa textura de tapiz antiguo; hay pintura y collage sobre táblex y contrachapado; hay embalajes usados que pierden su identidad y telas pintadas en una suerte de «trompe l'oeil» que cobran aspecto de papel viejo. La huella de una mano, el fino calado de un guante, maculaduras de tipografía, las cuatro barras de Cataluña, esgrafiados, relieves, plegados y desplegados; mezcla de técnicas y



ANTONI CLAVÉ: «GUERRIER AU FOND NOIR», 1976.

procedimientos inéditos, presencias concretas trastocadas para mistificar la realidad y manipulaciones prodigiosas para revelar la secreta magnificencia que puede esconder una apariencia miserable. Artesanía y experimento se confunden, la destreza es en sí invención del espíritu y la mente se ha nutrido de todas las prácticas de las manos. Cualquier materia se vuelve sustancia viva, la palpitación del gesto anhelante se materializa en la impronta inconfundible.

Ha sido fácil mantener un cierto equívoco de Clavé como ejemplo típico y tópico del pintor que ilustra una España de fasto y de ceremonial barroco, con exceso de brío y de *facultades* y un sentido decorativo para representar la comedia trágica del ruedo ibérico. Los negros profundos podían ser el carácter triste ya austero de todo lo hispano; los blancos fulgores se interpretaban como resplandores metafísicos desgarradores de tinieblas; los rojos, azules y verdes de gema evocaban nostalgias suntosas; las

luces rosadas traían el toque goyesco y los reyes de baraja a lo mejor eran disfraces de bufón. Se ha celebrado en Clavé, sin regatos, el talento *sui generis*, aunque en algún momento se tachara de superficialidad, sin haberle calado en toda su dimensión. Que es hombre escudado en pudores y recatos, esquivo a la confianza, y pareceme que en su pintura también hubo siempre algo más grave, soterrado, oculto casi por la riqueza de medios.

Viene esta retrospectiva a los diez años justos de su última exposición particular en la Galería Creuzevault, cuando aquel mayo del 68 tan poco propicio a manifestaciones artísticas. Manifestaciones y exposiciones tenían en aquel momento un muy otro sentido. Desde entonces, sólo hemos visto unas cuantas obras en una muestra conjunta y una imagen de su forma de trabajo en la serie de reconstituciones documentales que viene haciendo el Centro Pompidou de «Ateliers d'aujourd'hui». En París,

donde él se formó y fue consagrado, de cuya mal deslindada «Ecole» fue niño mimado, no estábamos al día con Clavé; mucho menos, sin duda, que en Barcelona y Madrid, atentas a seguirle de cerca. Particularmente los Gaspar han sido celosos de este hijo pródigo recuperado, uno de los más ilustres y queridos. Diez años de ausencia voluntaria, demorando proposiciones, soslayando apariciones públicas; dos lustros —que es mucho en una vida de artista— de recogimiento inquieto queriendo ignorar compromisos ya inevitables y pretendiendo olvidar lo que ya sabía. (No voy a contar aquí la machacona insistencia que he puesto en verle para escribir una monografía que todavía no he podido empezar, y todas las galerías que con él tratan tienen que aceptar su resistencia a los «vernissages»).

Cuando le tratamos —cordial Antoni, hombre vital de risa franca, amigo entrañable— como cuando contemplamos su pintura —opulenta de inéditos esplendores— se hace difícil pensar que nos encontramos con un inquieto en estado permanente zozobra. No creo que sea un individuo asaltado de problemas vivenciales, aunque sí un poco secreto y seguramente bastante más tímido de lo que pudiera parecer por su acogida cálida; pero en el trasfondo íntimo de quien libra combate cada día en esa liza misteriosa de la necesidad creadora, Clavé duda, y se interroga, y desfallece. Inventando sortilegios para decir lo indecible como jamás aún se haya dicho, sucumbiendo al pánico después de conocer el arrebató. Clavé desconfía de su facilidad, recela de la mano segura, ataja los recursos de la costumbre, se pregunta dónde termina la habilidad del oficio y donde comienza el arcano nunca explicado del arte. «Yo soy un artesano, es verdad, lo de artista ¡es algo tan inmenso» y a fin de cuentas ¿qué es? Por mi parte, no lo sé». Confesión tremendamente lúcida y sincera que encierra la angustia gozosa, la Gran Duda perenne que es, precisamente, la marca del artista verdadero.

En 1965, Clavé decide dejar París, desertar Montparnasse para instalarse definitivamente en el sur de Francia, cerca de Saint Tropez. No era la culminación sibarita del artista «arrivé», sino el comienzo de una etapa de ascesis y de renunciaciones para mejor contraste a sí mismo. En ese retiro idílico, frente a una bahía de la Costa Azul, el pintor de imaginarios esplendores *no* ve la hermosura de la naturaleza; en la tranquilidad de saberse estimado y cotizado, el artista biendotado pasa sus «noches tristes» interiores, no iluminadas por la luz mediterránea, esclarecidas sólo cuando logra llegar más a fondo. Esto es, desaprendiendo para volver a empezar, buscando la aventura y rehuyendo sus seduccio-

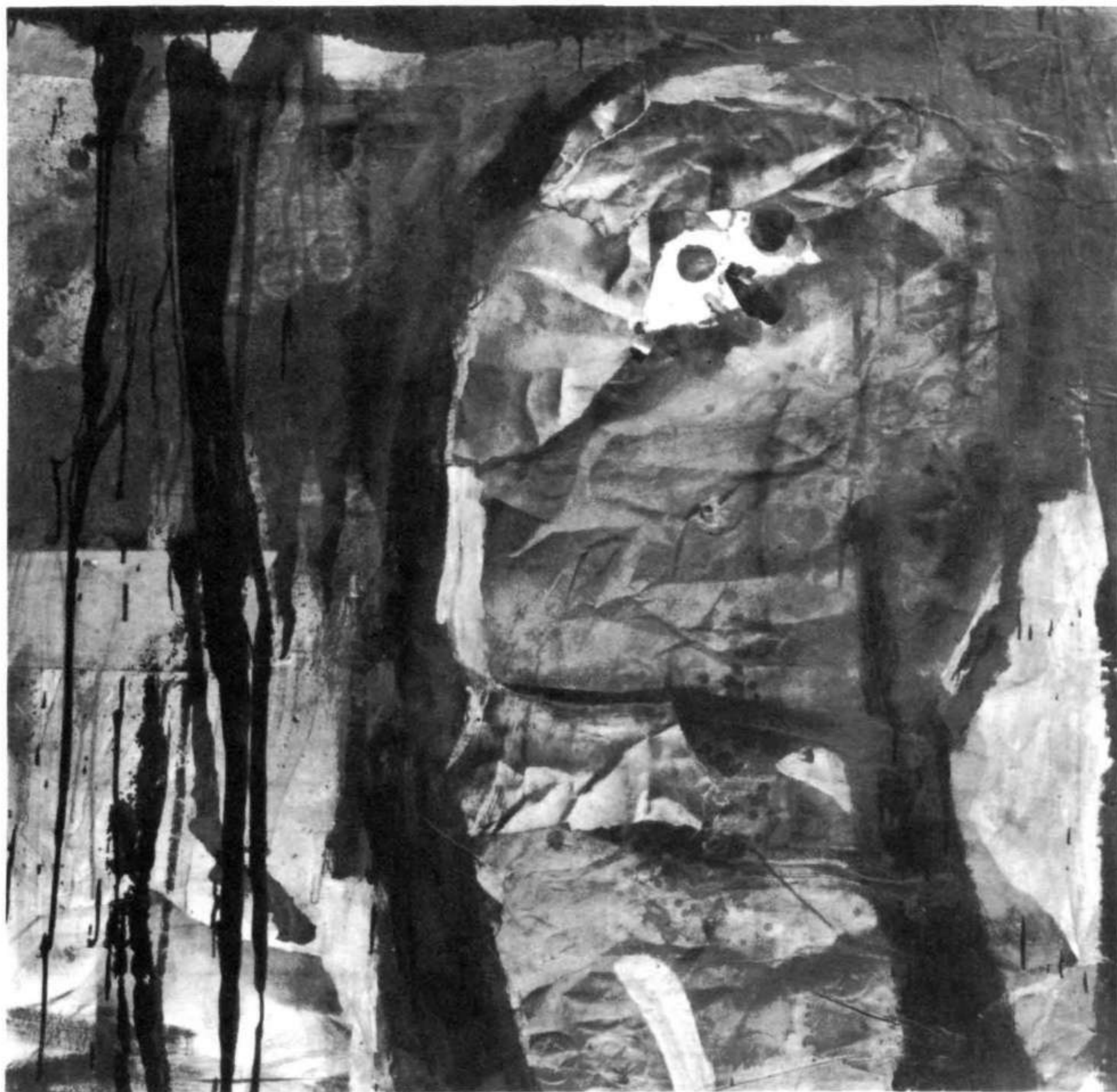
nes, despojándose a cada paso de lo que le va enriqueciendo.

Evidentemente, en las últimas obras ha hecho sacrificio de exuberancias y de motivos, en aras de una mayor intensidad y de una más desnuda sencillez. Los tonos sombríos se han comido casi el color, toda referencia sugestiva ha desaparecido, la punzada de ironía se ha hecho más grave. «Ha entrado en el universo de la serenidad y ha alcanzado una suerte de gongorismo sutil», opina Jean Bouret, viejo conocedor de la pintura española, y Pierre Cabanne apunta que «España se ha ido retirando de los cuadros para no ocupar ya más que la memoria». Los eruditos comentan que «ha encontrado la noche... y la austeridad...», pero a lo mejor es que se le ha encendido una nueva luz incandescente. Quizá sea un poco exagerado decir ahora —como escribe Pierre Schneider en el catálogo— que «Clavé se ha incorporado a la modernidad, es decir, lo que hoy es de siempre, por el desconcierto...» y que «avanza a través de la obra como el rey Lear titubeando por las landas, a tientas...» (En el original queda mejor, es cierto que en francés se pue-

den escribir florilegios de estilo que en español quedan altisonantes). Pintor profundo y muy de nuestro tiempo, creo yo que Clavé lo ha sido siempre, al menos desde que dejó la ilustración y el decorado para entregarse de lleno a la pintura.

¿Tendrán, acaso, razón? También Cabanne conviene en que «va ahora como viajero vacilante...» Las vacilaciones, sin embargo, no se ven, todo lo hecho aparece tan logrado, tan rotundo que la menor duda parece imposible. Desconfiemos. Cuando le doy el abrazo de enhorabuena, Clavé me confiesa que está cada vez menos seguro de sí mismo.

Que es la única seguridad posible. Ya decíamos que eso del puro gozo de pintar sin problemas era sólo apariencia. Clavé, artista auténtico, de los pocos que siguen renovándose con el solo instrumento de la pintura-pintura exenta de cualquier otro soporte circunstancial, vive la perpetua angustia bienhechora, la inquietud insatisfecha que no tiene fin. Pero *qué bien hallado estás en tu desesperanza*, amigo pintor, como sintiera aquel otro gran artista, Juan Ramón Jiménez, al conocer el amor.



ANTONI CLAVÉ: «TOUJOURS LA...», 1975.

TITUS-CARMEL: UN DIBUJO QUE PRECEDE A LA REALIDAD

La gran exposición de Titus-Carmel con que abrió temporada la Galería Maeght, después del espaldarazo oficial en el Centro Pompidou, la primavera pasada, viene a ser la consagración de este artista como joven maestro del dibujo y uno de los artistas más originales de su generación, en cualquier latitud y nivel que le situemos. Gérard Titus-Carmel, francés, de París, se mostró públicamente por primera vez en 1964, cuando tenía sólo veintidós años y, desde entonces, ha participado en más de 150 certámenes internacionales, ha realizado una cuarentena de exposiciones particulares en diversos países, firmas prestigiosas le han consagrado crónicas, libros, monografías, películas documentales, 30 museos o centros culturales poseen obras suyas, entre ellos la Fundación Miró. Todo esto imponiéndose, salvo unas primeras pinturas, con la sola expresión del dibujo en su vena más realista.

Nunca hubo titubeos, desde el principio Titus-Carmel se significó como dibujante fuera de lo común que los movimientos conceptuales y las tendencias más hiper quisieron asimilar. Pero su virtuosismo formal va mucho más allá del puro concepto y el propósito es más

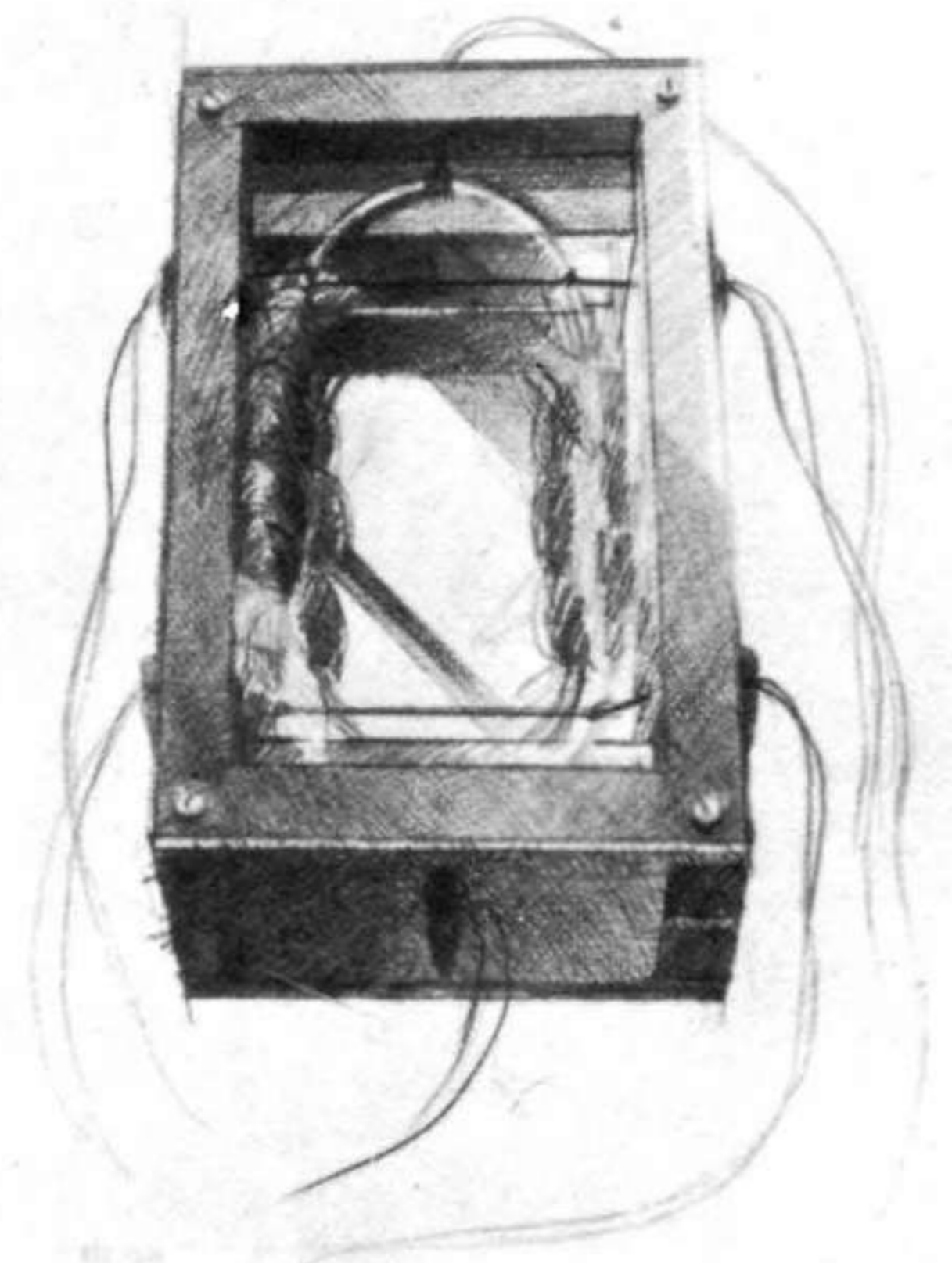
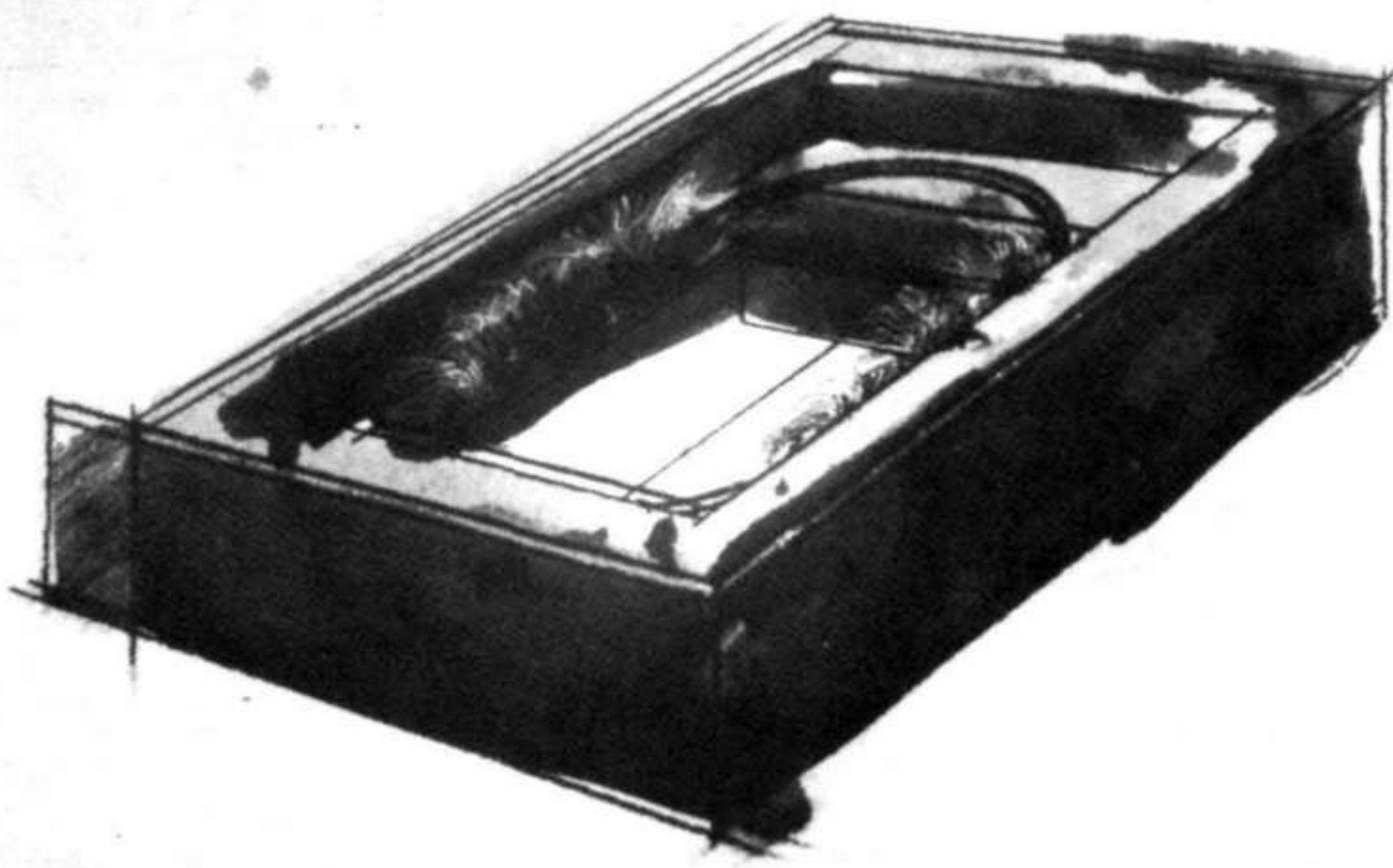
hondo que la transcripción congelada de la realidad. Podríamos decir que es un superverismo que precede a lo real con tan limpida nitidez que raya en la implacable exactitud de los sueños. Cuando la apariencia de las cosas —sean reales o imaginadas— alcanza ese grado, deja casi de ser lo que es y cobra el misterio de lo inverosímil.

Titus-Carmel no rehusa explicarse sobre su trabajo y sistemáticamente escribe notas acerca de los procesos que sigue. En principio, no dibuja del natural, sino que comienza por imaginar un motivo único y simple —una cuerda, unos jirones de tela atados a un palo, el plegado de unos lienzos, una caja oblonga— y, a partir de una primera forma adoptada, va componiendo toda una serie de variaciones, modificando detalles, probando intensidades, cambiando puntos de vista, privilegiando un ángulo, ampliando o reduciendo. En algunos casos siente la necesidad de construir luego ese motivo con los materiales que ha dejado bien reproducidos en el papel, y lo coloca junto a los dibujos, de manera que parece la operación inversa: una realidad cualquiera tomada como modelo para ejercicio de virtuoso.

No es, sin embargo, tal ejercicio de

habilidad estilística, sino búsqueda y reinención constantes, hasta el agotamiento de las posibilidades del motivo y de la capacidad física de realizarlas. Titus-Carmel llega lúcidamente al cansancio, aborda el hastio de la saturación. «El cansancio considerado como instrumento de cirugía», dice, como herramienta mental para explorar las metamorfosis posibles e imposibles de lo que imagina. La presencia de esos objetos, que no son habitualmente más que materiales en bruto de cierta manera arreglados por la mente, se nos antojan retazos fortuitos del imaginario invisible que se hubieran convertido en evidencias palpables.

Pocos artistas tienen tan plena conciencia como Titus-Carmel de que la materialidad de su quehacer, desde afilar un lápiz hasta la disposición de los útiles en taller, de la elección de procedimiento a las anotaciones complementarias, comporta en sí una necesidad intelectual. Su trabajo lo explica como una doble realización, es tanto mental como física —incluso sensual—, como el artesano seguro de su oficio y enamorado de sus materiales se recrea en la labor minuciosa que hora a hora progresa, con la confianza de que la precisión de la



técnica controlará la prisa de la inspiración inicial y la laxitud de la insistencia. Probablemente, no es ajeno ese deleite artesano y esa seguridad de ejecución a su formación profesional en la famosa *Ecole Boullé* donde se perpetúa la buena tradición de las artes decorativas aplicadas y el mobiliario, y que dispensa una enseñanza muy completa, sobre todo en dibujo y grabado.

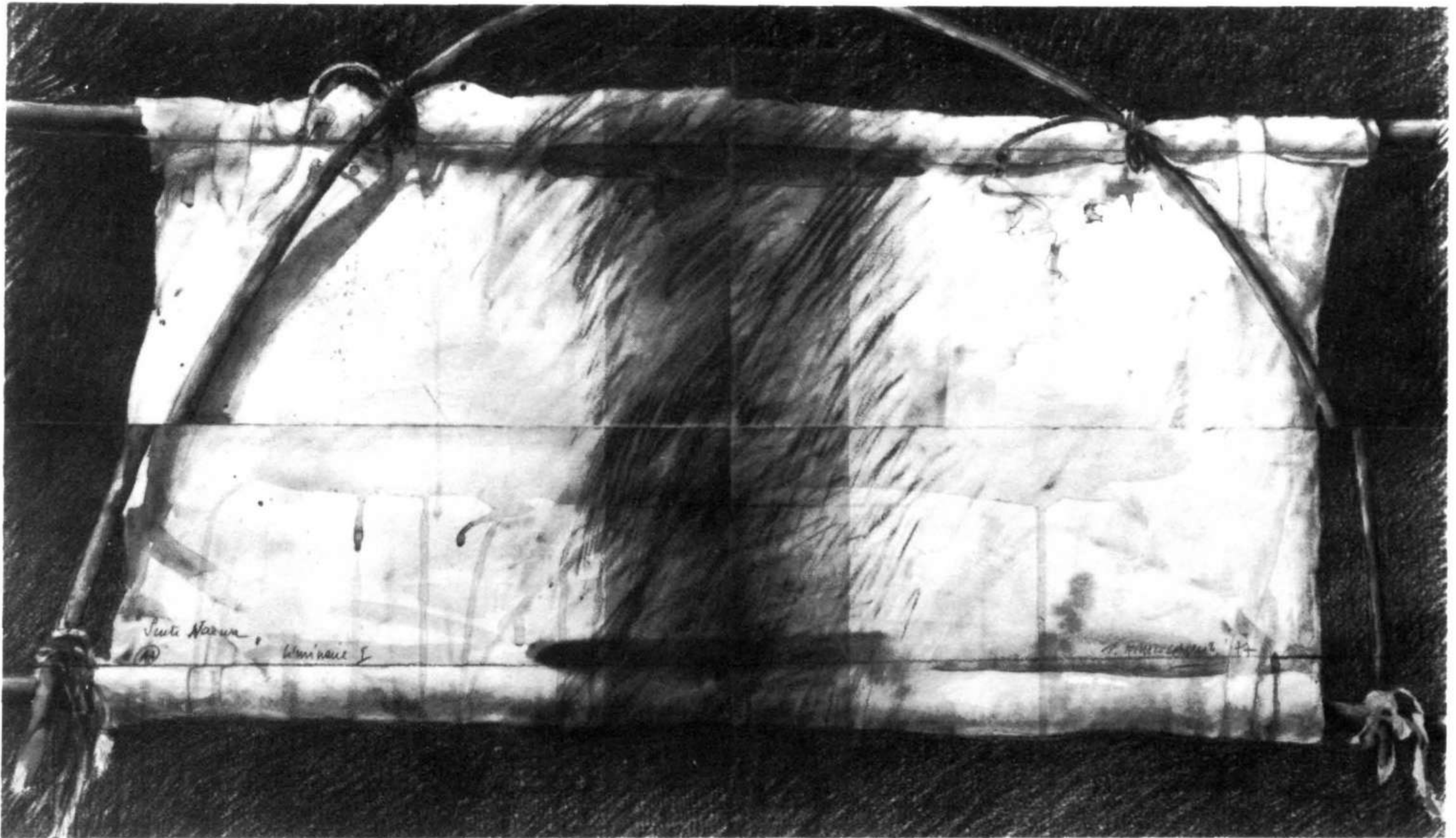
La necesidad constante de variaciones seriadas tuvo en la exposición del Centro Beaubourg su máximo exponente: una serie titulada «Pocket Size Tlingit Coffin», compuesta de 127 dibujos diferentes de una misma caja rectangular insignificante en su aspecto exterior, a la cual había provisto de vez en cuando de unos cordeles como propuesta de posibles ataduras. A lápiz conté, a mina de plomo, a la acuarela, en tinta china, Titus-Carmel repitió la caja vista como estuche, como ataúd minúsculo, con perspectiva monumental, en línea, en sombras, transparente o maciza, contorneada en netos ángulos rectos o esbozada en manchas. ¿Qué era aquella cajita cuya realidad material *a posteriori* clausuraba la tarea de un año? Era... nada, inexistente. Y podía serlo todo: el recipiente cerrado sobre algo celosamente secreto y el cofre abierto al ensuelo; el vacío total y el contenido inesperado; arquilla de te-

soro escondido, hucha de ahorros modestos, cajón de sastre, relicario, banal paralelepípedo. Caja exenta de misterio y virtualmente sin interés, pero cuya multiplicidad obsesionante infundía una suerte de fascinación angustiada.

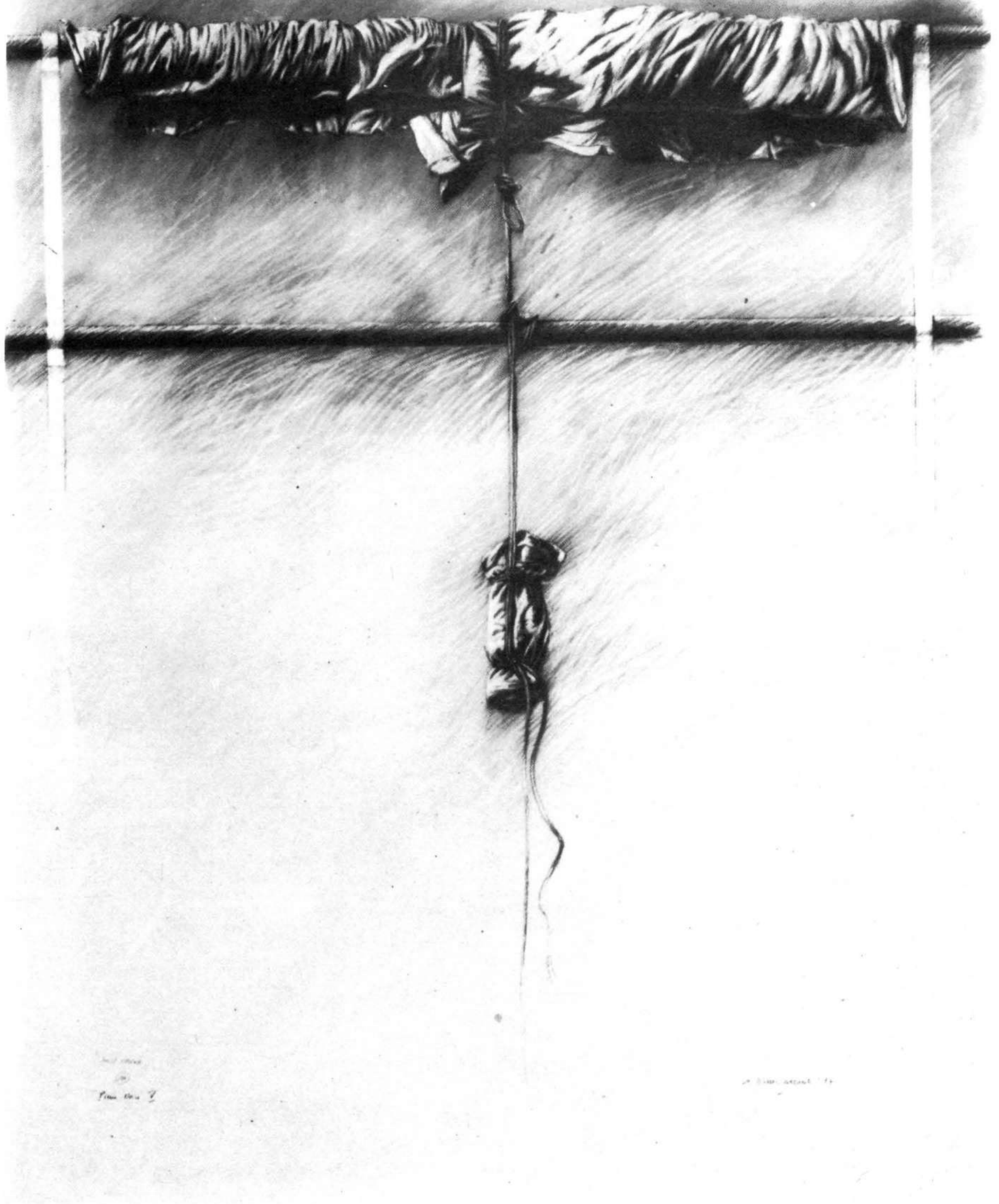
Al «Pocket...» siguieron otros nueve motivos diferentes y una serie más extensa con el título genérico de «Suite Narwa», que es la que ahora expone Maeght. Contradiendo la elementalidad de los motivos, sorprende el exotismo rebuscado de muchas de las denominaciones. Es evidente que Titus-Carmel cultiva una cierta xenofilia y me pregunto si su poco galo apellido no tendrá un peregrino origen que se imponga a través del tiempo (a menos que sea no confesado seudónimo intencionado latino-hebraico). En todo caso, le interesan mucho el Extremo Oriente y la cultura mediterránea y tiene un gusto muy definido por las incursiones a civilizaciones foráneas. Encontramos, por ejemplo, la serie «Noren» (palabra japonesa que designa las enseñas de comercio), nombres de poetas italianos en algunas inscripciones, y el «Tlingit» infiltrado en las cajas se refiere a cierta etnia india de Alaska. A la actual «Suite Narwa» se le pueden buscar etimologías diversas: por un lado, parece ser que evoca para su inventor un nombre de navío que saliera

a la aventura y la obsesiva repetición de la serie vendría a ser una lenta, sofocante navegación en calma chicha. También se ha supuesto que se trata de una locución de origen *francique* (lengua de los francos) que significa herida, deterioro, cicatriz —alusión a la subyugada atención con que Titus-Carmel observa, a lo largo de su trabajo, la progresiva alteración de las cosas, hasta metamorfosearse o fenecer.

Sean cual fueren las referencias cultas, se concretan en unas constantes más o menos conscientes, muy semejantes entre sí y formadas siempre por elementos primarios: las cuerdas anudadas y los aparejos rústicos. Sogas y cordeles atados, desatados, anudados, deshilachados cuentan entre los primeros dibujos que le valieron a Titus-Carmel premios y promociones, y en el Centro Pompidou campeaba una extensa serie de «Agrès» impresionantes (aparejos de barco o de albañilería o sin posible finalidad práctica). Ambas cosas —la atadura de cuerda y el trapo atado— se combinan y se completan en imprevisibles variantes de amarres, jirones, rebuños, plegados, drapeados, lazadas, tensiones; colocado todo y dispuesto con un orden riguroso que puede llegar a una perfecta simetría y conformado con un arte supremo del dibujo que ha rebasado



LIMINAIRE I. GOUACHE, ACUARELA Y LAPIZ SOBRE PAPEL, 1977



DE LA «SUITE NARWA»

el «*trompe l'oeil*». Un par de motivos y la infinita expresividad del blanco y negro componen el reducido repertorio de una obra importante.

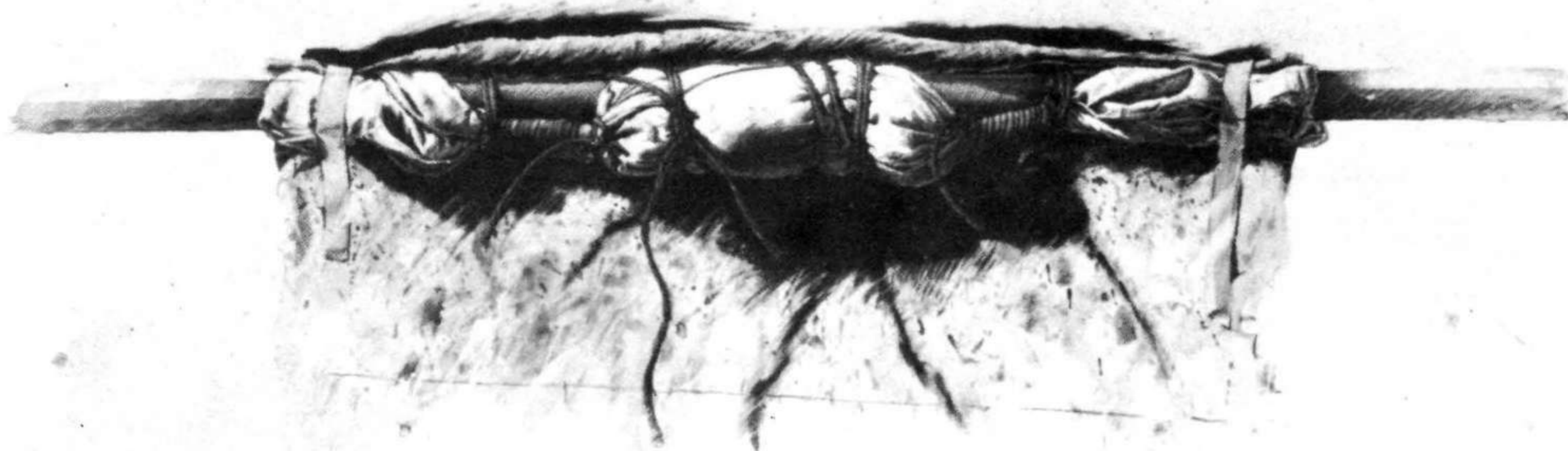
Es indudable que el plegado de paños ha tenido en la historia del dibujo una importancia capital, con toda la diversidad de luces y sombras, de relieves, de texturas, de caída perpendicular o desiguales arrugados; telas ligeras modelando un cuerpo, colgantes lienzos combados por el peso... En los dibujos de Titus-Carmel los drapeados no caen libremente, las colgaduras nunca están sueltas, ninguna figura se vestirá con estos tejidos rasgados. Todo está sujeto, anudado, agarrotado, estrangulado. Más que relacionarlos con los carnes de un Leonardo, por ejemplo —que describió magistralmente este tema—, el indudable atractivo táctil de estos aparejos nos hacen penetrar en otro orden de sensa-

ciones y hallamos remotas analogías con los juegos de habilidad manual aplicados a usos sociales de algunas tribus primitivas de Africa, Oceanía, Perú, Australia, diestros en hacer atadidos de trapos y pieles, sabios en el cálculo de los nudos que servían de contabilidad administrativa.

La «Suite Narwa» se compone de un gran objeto-aparejo y 26 dibujos divididos en serie, y de un objeto pequeño y cinco grabados y aguatinas (aguafuertes) con la doble estampación del objeto entero reducido y la ampliación de un fragmento en dimensión mucho mayor. Ha empleado el artista minas de plomo, pizarra negra, tizas blancas, guache y acuarela. El color discreto, elegante, muy controlado y la presencia de arcos tensos aportan una pequeña innovación a la que Titus-Carmel saca el máximo partido. Un toque de azul o de carmin transparente,

el rafagueado que da a las telas una consistencia diferente, ponen una nota suntuosa en la habitual limitación del blanco y negro. El gran objeto está construido con dos maderos paralelos de cinco metros cada uno, paños blancos y skai negro. En su desnuda sencillez y rusticidad resulta un monumento insólito y refinado.

Elementos que parecerían más bien destinados al arte pobre, pero que le sirven a Titus-Carmel para un rico despliegue de formas y líneas, de rigideces y tensiones, de texturas y sustancias que desconciertan, a primera vista, por la precisa perfección realista y la no-realidad de su imaginado modelo. Cada obra aislada es un alarde de conocimiento de los efectos del dibujo, el conjunto produce una impresión tal de intensidad que cobra mayor presencia que la realidad misma.



MINIMAL: Máximo de selección, mínimo de elección

Por Eduardo ALAMINOS

Escultura, objeto mínimo, estructura primaria, nada que implique un atributo estético, elementos imprescindibles o necesarios para la existencia de una obra de arte, cuestionamiento de las limitaciones (?) del lenguaje pictórico, negación de la superficie ilusoria o dramática, formas radicalmente autónomas, abiertas, desmaterializadas, nuevas consideraciones espaciales, interno, arriba, abajo, dentro, simetría, repetición, serie, totalidad, módulos, idea, concepto, arte difícil, tecnología avanzada, producción masiva, negación de la mano, formas singulares y frías, percepción lógica e inmediata, idea como elemento dominante, renuncia al formalismo, base científica, no ciencia, monumentos, pirámides, obeliscos, túmulos, zigurats, aeropuertos, autopistas modernas, escala inmensa, competencia visual, ambientes, emplazamientos públicos, arqueología, hermetismo, intelectualización, *impersonalismo subjetivo*.

La interrogación y el subrayado precedentes son míos.

Hasta aquí, esquemática y reducida la caracterización que Lucy Lippard hace del *minimal americano*. Flash que nos puede dar una idea aproximada de la nueva mitología que el minimalismo en tanto que tendencia o movimiento artístico aportó al panorama de las imprescindibles y no menos necesarias mitologías modernas, las artísticas.

Cabe, pues, que tales caracteres puedan ser resumidos en las cinco siguientes *ideales proposiciones*:

- Una) El objeto tiene que ser mostrado, visto, con la mayor claridad.
- Dos) Una manera (procedimiento) de conseguir el objeto minimalista es presentarlo en el contexto que lo muestre más claramente.
- Tres) La aproximación estructural a la obra es otra manera de conseguir claridad. Es una forma de evitar los dilemas del pasado.
- Cuatro) Si las relaciones son exactas y están controladas de forma precisa, la confusión se evita y la claridad se enfatiza.
- Cinco) Se utilizan las formas estandarizadas, repetidas, pesadas, porque son las más primordiales y primarias que existen.

Aquellos y éstas pueden ser fácilmente resumidas en el siguiente *precepto*: Máximo de claridad, mínimo de confusión igual a mínima materialización, máxima desmaterialización.

LA OBJECION COMO FORMA INDIRECTA DE DISCUSION:

Criterio de identidad y contenido estructural

En la tradición artística y cultural de Occidente se ha dado una predisposición permanente por parte del artista —y del comentario en general— a fijar nuestra atención sobre un objeto particular, haciendo a éste portador de unas característi-

cas determinadas y propias. Hablamos del objeto artístico. El artista reclama en ello una individualidad concreta. Hace de su objeto un objeto cualitativa y cuantitativamente distinto de los otros.

El signo por el que se caracteriza y se define finalmente el *objeto minimalista* difiere tanto morfológica como funcionalmente del objeto artístico *tradicional*. Y para los minimalistas lo tradicional no era el arte del XIX o de principios del XX, sino algo tan cercano a ellos como el Expresionismo Abstracto, Pollock o Rothko, incluso, por extensión, todo aquel arte que generalmente se señala como origen de esta tendencia, el constructivismo ruso, De Stijl, o la forma según la cual el artista encarga sus obras por teléfono, como es el caso de Moholy Nagy o Malevich. Negación sistemática, por tanto, con todo lo que pueda representar una *tradicción*, incluso, aunque ésta sea la de la *modernidad*. Y si no tanto en lo morfológico, sí en lo funcional, en cuanto al discurso que produce *lo artístico*. Deudores, fatalmente, de Duchamp.

El arte minimal *acentúa por carencia* lo que es visible eficazmente en todo el arte de la tradición, manualidad, esfuerzo concreto de la decisión, gesto, inconsciente...

Pero ¿cómo es posible que el minimal sea reconocible estilísticamente, nombrable? Aunque no hablemos de estilo en el sentido estético, técnico o antropológico que existe en el resto del arte, sabemos *identificar* un ambiente lumínico de Flavin, los *drawings* en la pared, de LeWitt o las esculturas de Judd. ¿Qué ha variado entonces?

¿El discurso sobre arte sustituyendo a la práctica del arte? No. En el lugar donde había una formulación *no-repetitiva* que originaba precisamente la individualidad visible y reconocible, producto de la mano, y de su servidumbre si se quiere, se ha instalado el hecho mismo de la repetición constante y sucesiva, la insistencia sorda de un mismo contenido por siempre igual, capaz de diferenciarse por el registro mismo de su autosemjanza.

LeWitt: *La idea es la máquina que produce la obra*. No hay que instruir al espectador, sino darle una información. Que el espectador comprenda o no esta información es secundario para el artista. El azar, el gusto o la forma recordada a nivel inconsciente no debe jugar ningún rol en el resultado final.

Morris: La forma la tiene que percibir el espectador lógica e inmediatamente.

Bladen: No me considero minimalista, utilizo una mayor reducción con la finalidad de obtener un mayor *drama*. Me intereso, por ejemplo, por un área de agitación que pertenezca a los fenómenos naturales, como pueda ser una onda gigante en equilibrio antes de caer.

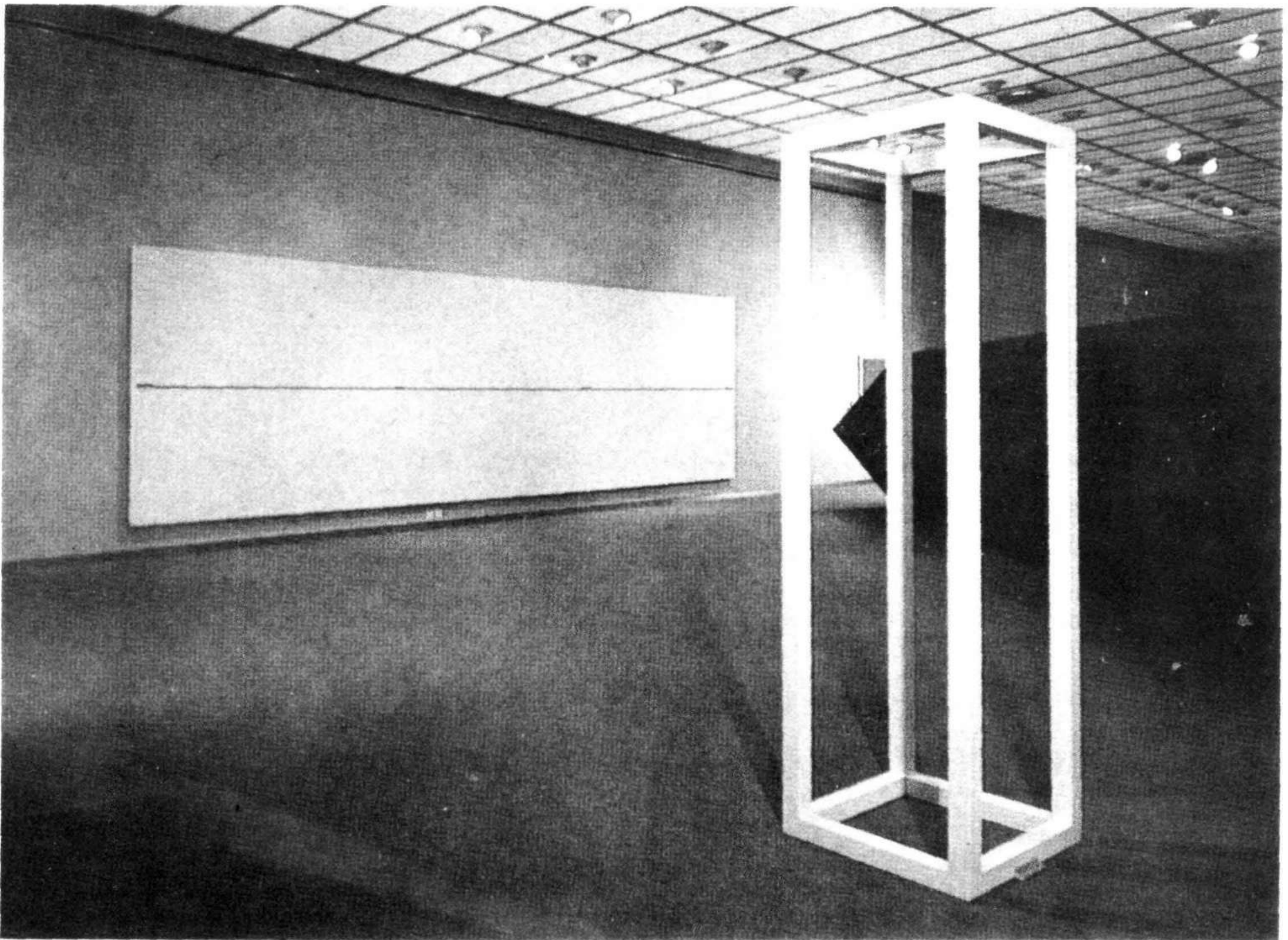
La idea es la máquina que produce la obra, formulación emparentada aunque lejana, posiblemente opuesta —¿o, no?— a aquella otra de Andy Warhol *I want to be a machine*, necesito, deseo, ser una máquina cuando pinto, pero que nos pone sobre aviso de una cuestión no menos fundamental e interesante:

LO QUE NO ES ARTE

Pensamos con Gregory Battcock en la introducción que hace a su antología del *minimal* que el rasgo distintivo que caracteriza a los artistas *minimalistas* no es el que hayan reducido drásticamente los procedimientos y elementos típicos de la mayor parte del arte tradicional, sino que continúen en pleno siglo XX la tendencia hacia una mayor conciencia y un mayor conocimiento de todo lo que no es arte. Opción que, sabemos, fue inaugurada por Marcel Duchamp. La forma en cómo esto se manifiesta es múltiple. Señalemos alguna: en cuanto a lo que podríamos llamar la metodología o proceso de la obra y en cuanto a la definición lingüística del término *obrar* en la expresión *obra de arte*.

El procedimiento *procesual* se hace patente en la constitución misma del objeto, en su *selección*, en la autonomía que traduce, en la *ausencia*, en definitiva, de cualquier tipo de referencialismo familiar. Lo que el artista minimalista ensaya es la eliminación de cualquier significado externo o contenido simbólico de los elementos que constituían la obra de arte

tradicional. Las líneas, los colores, las formas, la escala, la proporción, el espacio no se han usado para representar un objeto real, sino para ser mirados por ellos mismos. Este tipo de estructuración —nueva tipología— está afectando a la expresión misma de la constitución artística y a la representación del esfuerzo o trabajo en tanto que elementos primordiales de la elaboración de la obra de arte. Esta carencia que como ya dijimos lo es por ausencia de esfuerzo, decisiones o trabajo nos incita a reconsiderar tanto la morfología como la función del nuevo objeto artístico. En este sentido parece obvio que el arte minimal es más un arte de la percepción que de la construcción. No en vano, sus materiales, la mayor de las veces prefabricados e industriales, son antes que construidos, seleccionados, ensamblados. Así, el contenido minimalista aparece en tanto que ausencia material y simbólica de aquel otro que debía sus acepciones al azar y la decisión. El arte minimal, el objeto minimal, por tanto, se inserta en el espacio como pura materialidad en la materialidad del mismo ambiente. No modifica nada. No hace lugar a ningún tipo de espontaneidad, azar o producción inconsciente puesto que para él lo irracional no tiene lugar en el arte.



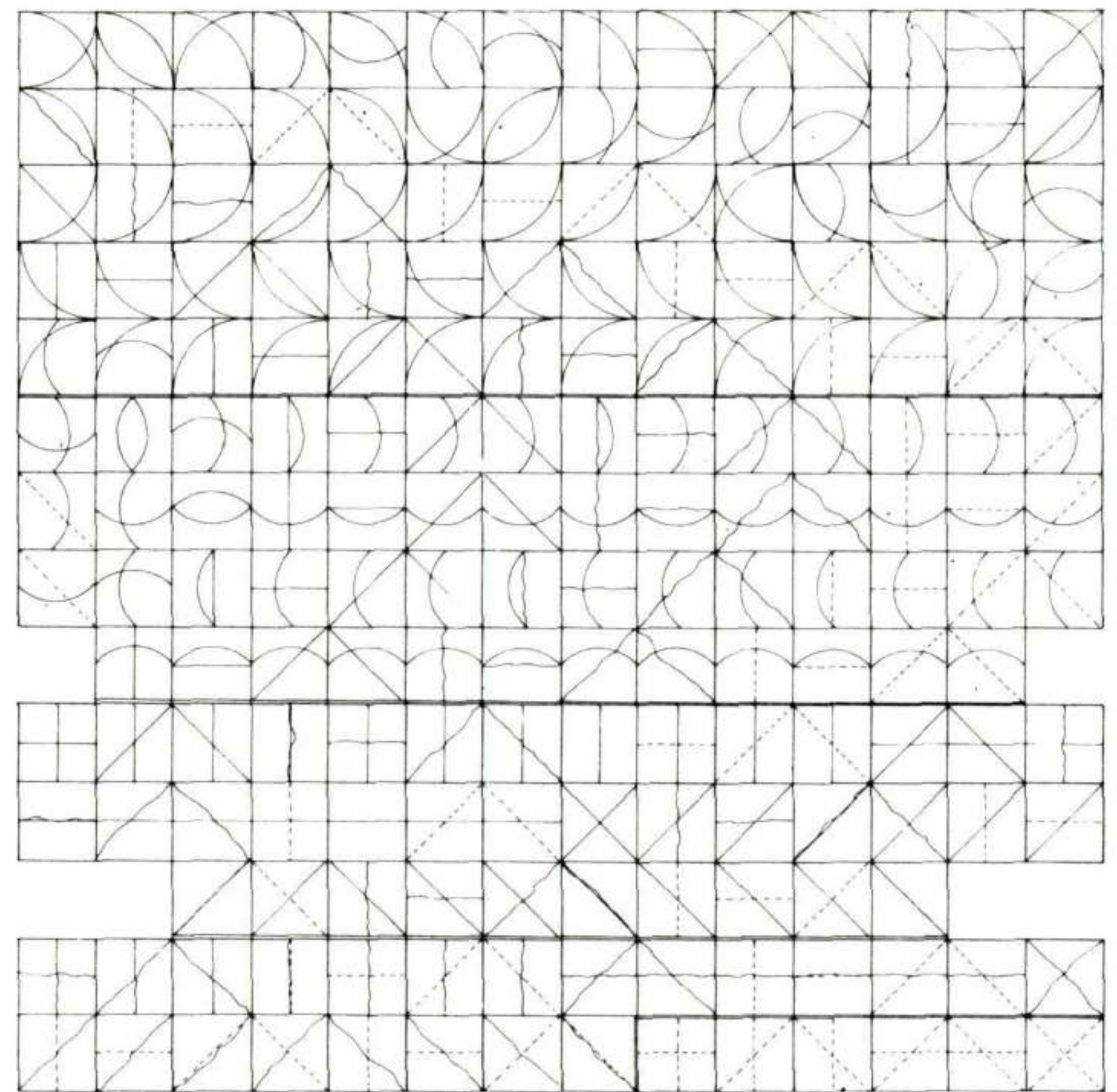
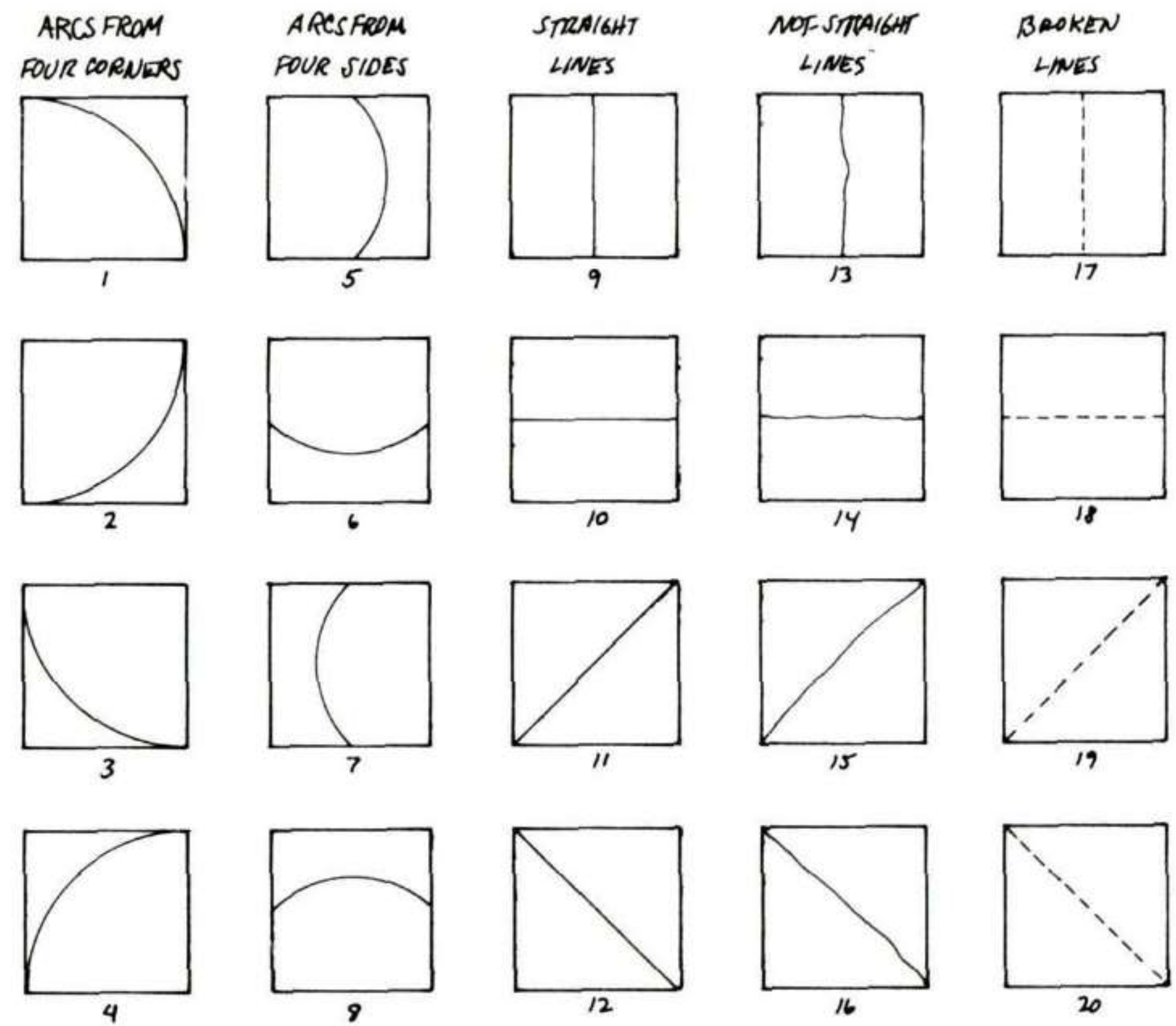
LA EXPRESION OBRA DE ARTE

La expresión «obra de arte» nos remite al lugar que ocupa en ella el concepto del *obrar*, tanto el esfuerzo de la realización global como el trabajo de la ejecución concreta y, sobre todo, a la función que asignamos insistentemente al contenido último de la obra.

En el arte tradicional el *obrar* estaba íntimamente asociado a los componentes técnicos, al procedimiento que hiciese visible la organización total de la obra, o bien a las disposiciones que la ocultaran, pero, sobre todo, a las variaciones que el artista introducía en el espacio de sus codificaciones.

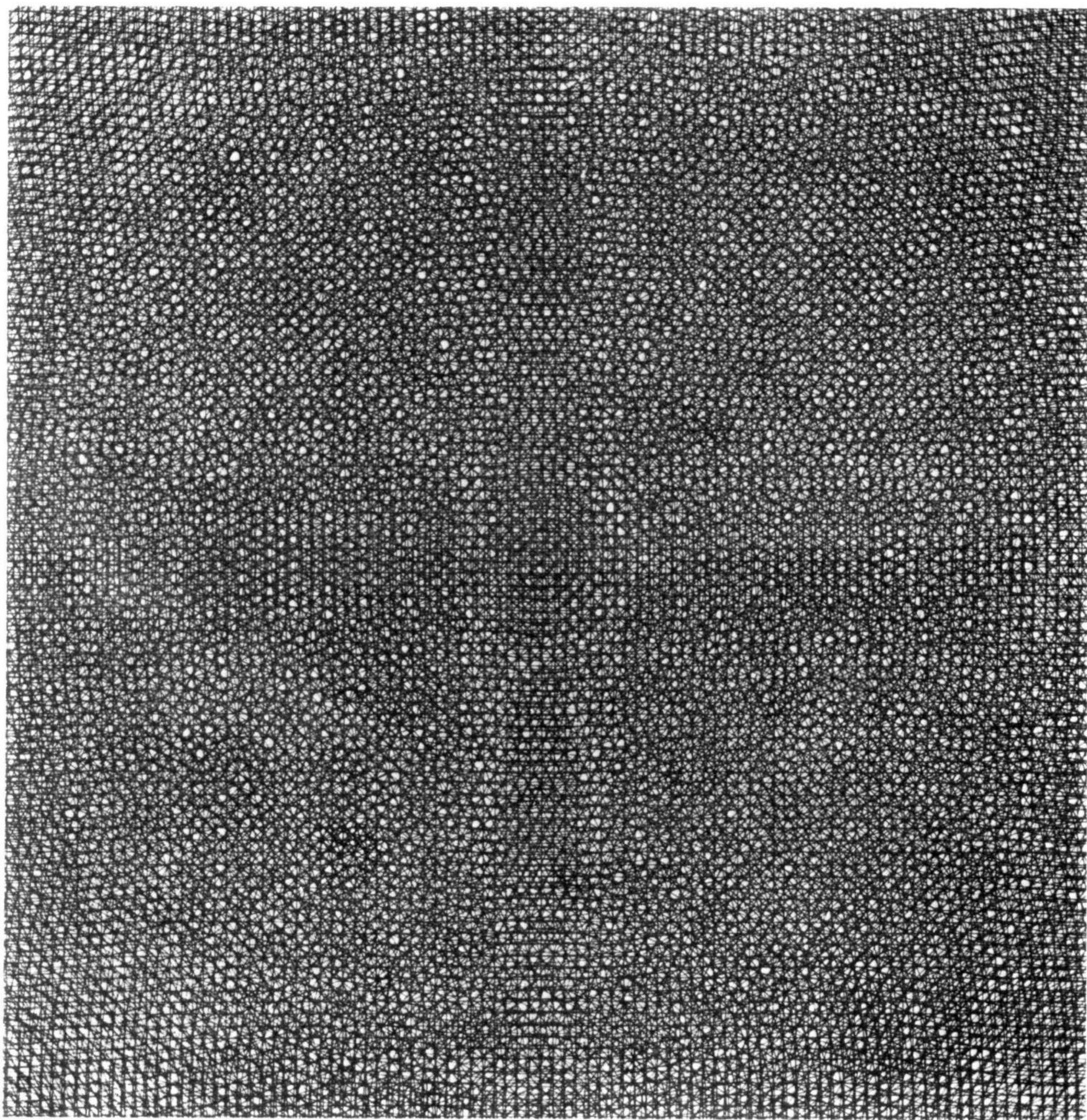
Con la aparición del *ready-made* duchampiano surge un nuevo problema, aún no resuelto, en el interior de la expresión que nos ocupa, y, con él, una nueva demanda sobre la concepción y producción global del arte. La idea de trabajo en tanto que sostén primordial de la obra, y su nivel más específico, la ejecución, son desplazados por un nuevo signo, el de una *elección* que no compromete ni a la capacidad ni a la inteligencia de la mano, a la servidumbre, en definitiva, del arte visual. El *ready-made* —según Duchamp— dependía del objeto y de la indiferencia que se tuviera de él, de la carencia y ausencia de toda identificación artística con el objeto, del buen o mal gusto. Estaba asociado a la idea de *rendez-vous*, cita, en cualquier lugar y momento el artista podía elegir un objeto cualquiera para trasladarlo sin más —posteriormente con ligeras modificaciones— al contexto artístico. La idea, el objetivo esencial de Duchamp fue anular del campo artístico todo lo que hiciera referencia al trabajo, al esfuerzo, y, en consecuencia, a la inspiración, a la base misma de la posibilidad de existencia de la obra de arte. Lo que Duchamp parece que pretendía inicialmente con sus primeros *ready-mades* —la rueda de bicicleta, el portabotellas, de 1913 a 1914 respectivamente— fue asignar en esta expresión un lugar repetitivo en el que instalar funcionalmente el grado cero de la cuestión, no el punto de partida como luego se ha visto. El error duchampiano sin duda fue asegurar la repetición, el elemento temporal, asimilable, en el interior del límite espacial que hubo impuesto no sin escándalo y controversias. Ese grado cero lo podemos entender como contenido artístico inexistente, vacío, que el arte minimal va a emplazar, enfatizar, agigantar, precisamente a partir de la repetición, relacionando mínima materialización (objeto) con máxima desmaterialización (idea/discurso).

Para terminar, los antecedentes inmediatos de estas cuestiones convenientes a tener en consideración para comprender el *minimal*, los encontramos en el *ácromo* de Manzoni, en el *monóchromo* y la idea de vacío de Klein, en las últimas pinturas y las doce reglas para una nueva academia de Reinhardt, en el *dripping* pollockiano, en los *dibujos* para monumentos de Oldenburg, o en las banderas y dianas, por no extendernos más, de Jasper Johns. Todo ello apunta como hemos visto a la sustitución del trabajo por la elección, bien considerando aquel como mínima intervención, bien tratando a ésta como reflexión sobre la obra de arte. Pero el problema, el nudo gordiano de la cuestión, reside en que el *minimal* ha sustituido la problemática de la elección por un *dispositivo* que le asegure en tanto que forma y tendencia artística: el de la *selección*. Selección de lo que es arte por medio de un contenido mínimo, poco, que nos obligue a considerar de nuevo las mismas cuestiones de siempre, formas, proporciones, escala, líneas, color, simetría, ambiente.



SOL LEWITT. «COMBINACIONES CON ARCOS Y LINEAS».





SOL LEWITT: «CIRCULOS Y ARCOS DESDE CUATRO LADOS Y CUATRO ESQUINAS».

CHARLOT EN EL ARTE

Por José María IGLESIAS

Un propuesto —y pospuesto— homenaje a Charlot, proyectado por una galería madrileña a raíz de la muerte y accidentada peripecia del robo de su cadáver y consistente en una exposición en la que artistas de muy diferentes tendencias expresivas mostraran sus obras, en las que el tema es la figura del gran artista, se ha llevado por fin a cabo.

Recuerdo haber leído hace muchos años que en un cuadro existente en algún museo británico aparece una figura en todo semejante al entrañable vagabundo que Chaplin hiciera famoso. Creo que era *ABC* el periódico y hasta me parece estar viendo la fotografía sepia del cuadro en cuestión, obra de escaso mérito artístico y de cuyo autor he olvidado el nombre, si es que alguna vez lo supe.

La figura de Charlot se ha prestado en ocasiones para que buenos artistas la tomaran como motivo de alguna creación. Seguramente el más famoso de cuantos se han ocupado del tema sea Fernand Léger, el gran pintor francés, quien realizó un Charlot derivado del cubismo, con la peculiar utilización de rectas y curvas en que había consistido la visión cubista del Léger. La obra, de madera, tosca, tiene el aspecto de un juguete popular, de niño pobre. Se describe como «madera animada» y, supongo, debía estar dotada de movimiento mediante el sencillo artilugio de diversos cordones.

Ramón Gómez de la Serna incluye el «charlotismo» entre los «ismos» que estudia o glosa en su libro titulado precisamente *Ismos*. Y el «charlotismo» le proporciona al escritor un tema en el que se vuelca con su peculiar humor y gracejo, con lluvia de definiciones y aproximaciones, con palabras y palabras destinadas a la descripción del personaje de todos conocido y que nos presenta como nuevo. Guardia de paisano, ambulante de Correos en Carnaval, genio de brazos cortos, escritor en la noche del aniversario antes de vomitar de entusiasmo. Silbante, gracia farádica. Electricidad crónica de corriente alterna.

Saltamontes cinematográfico. Gran pálido, pálido de mala educación, pálido de escepticismo, pálido de una gran comilona entre amigos la noche de un sábado, pálido de sobar mujeres, pálido de mareo de autobús. Muñeco de la calle dotado de gomas súbitas. Y muchas cosas más, casi todas destinadas o referidas al movimiento, al modo de transitar por la pantalla de la pequeña figura blanca y negra.

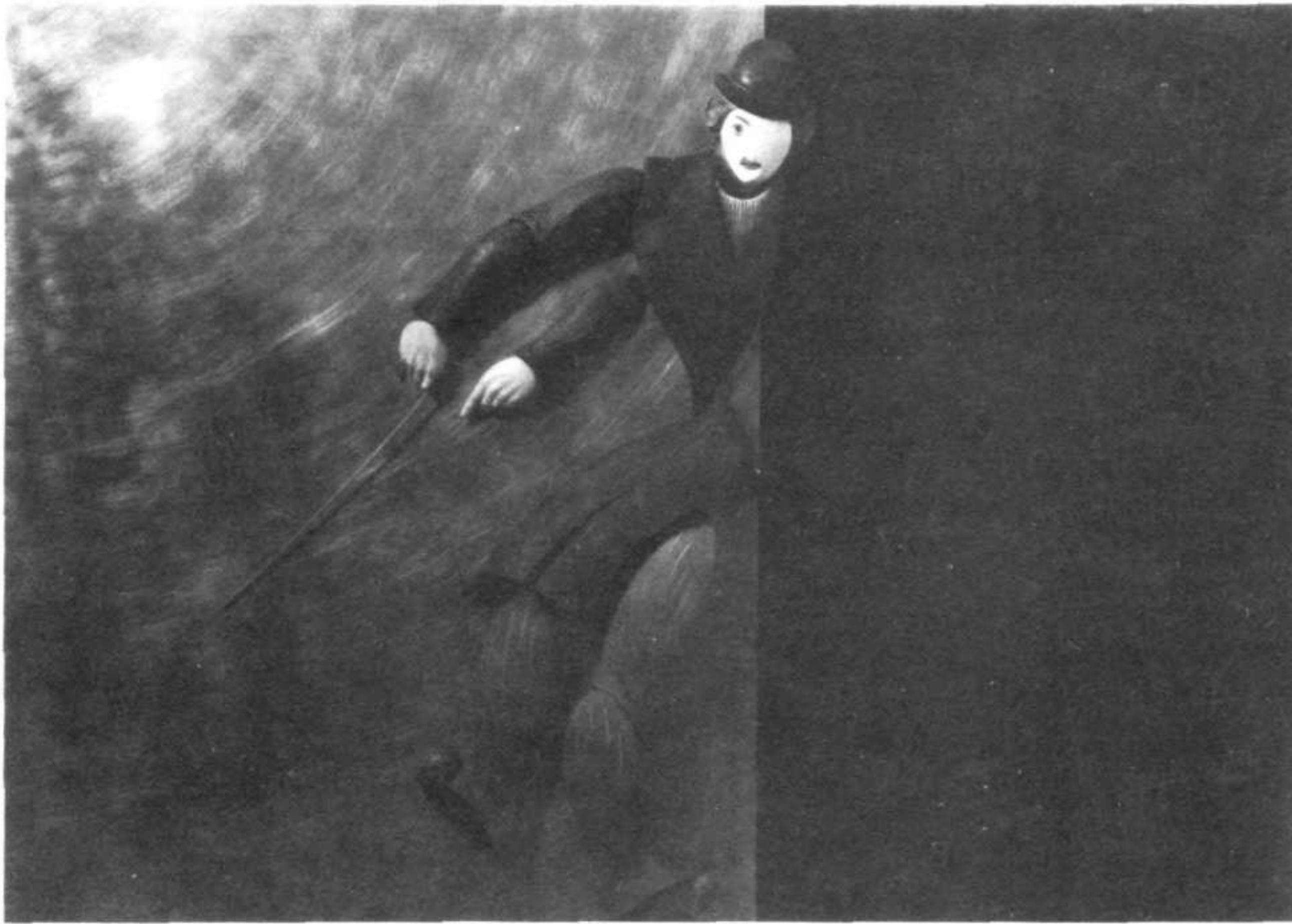
José Castro Llamas, escultor granadino, presenta un original Charlot, dentro del camino en que su obra se viene moviendo últimamente. Poco dado al mundo un tanto bullanguero de las exposiciones, con espaciadas apariciones en colectivas de mayor o menor cuantía, solicitado por amigos que tienen el raro privilegio del acceso a su obra, presenta su Charlot articulado e imantado, descuartizado y dividido en once piezas independientes con las que el espectador puede jugar, armar y desarmar, configurar

múltiples actitudes, siempre charlotescas, pues el escultor se ha cuidado de resumir en cada elemento tanto la referencia inmediata como la solidez formal. Jugando prácticamente con el blanco y el negro, solamente el gris que resulta de la fusión de ambos y la palidez ramoniana del rostro vienen a alterar el estricto juego ascético y cinematográfico. Concebida la obra en forma de relieve, esto es, no de volumen exento, el lado derecho en negro profundo contrasta con la parte izquierda que es donde tiene lugar el juego y la articulación, sobre el fondo metálico imantado.

El arte actual ha abundado en obras en las que la intervención del espectador viene a completar la obra, en donde el movimiento de las formas es dirigido o provocado por él, pero en este tipo de trabajos suelen darse con formas no imitativas e incluso geométricas. Recuerdo alguna obra de Luján también imantada, pero la pieza que se desplazaba era una pirámide.

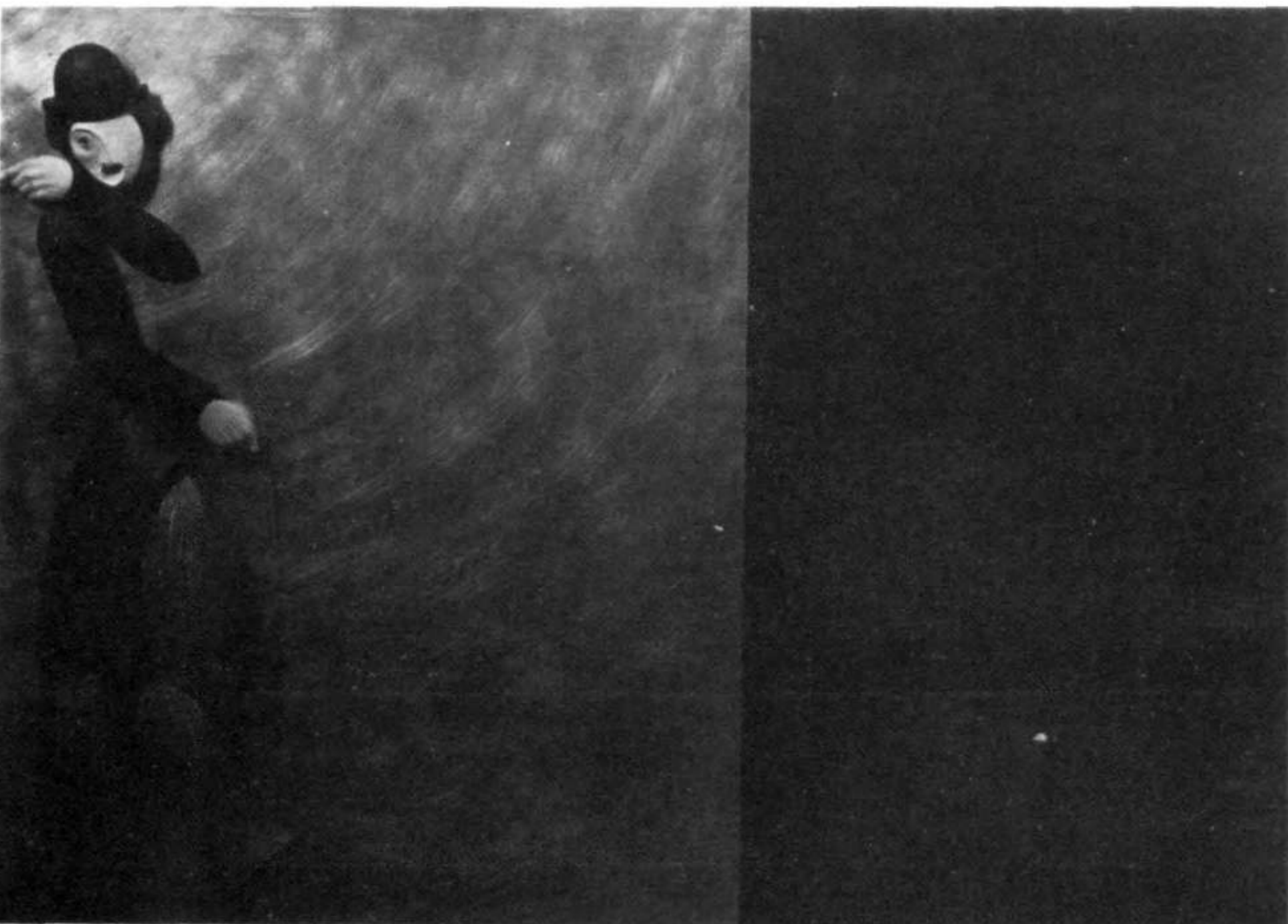
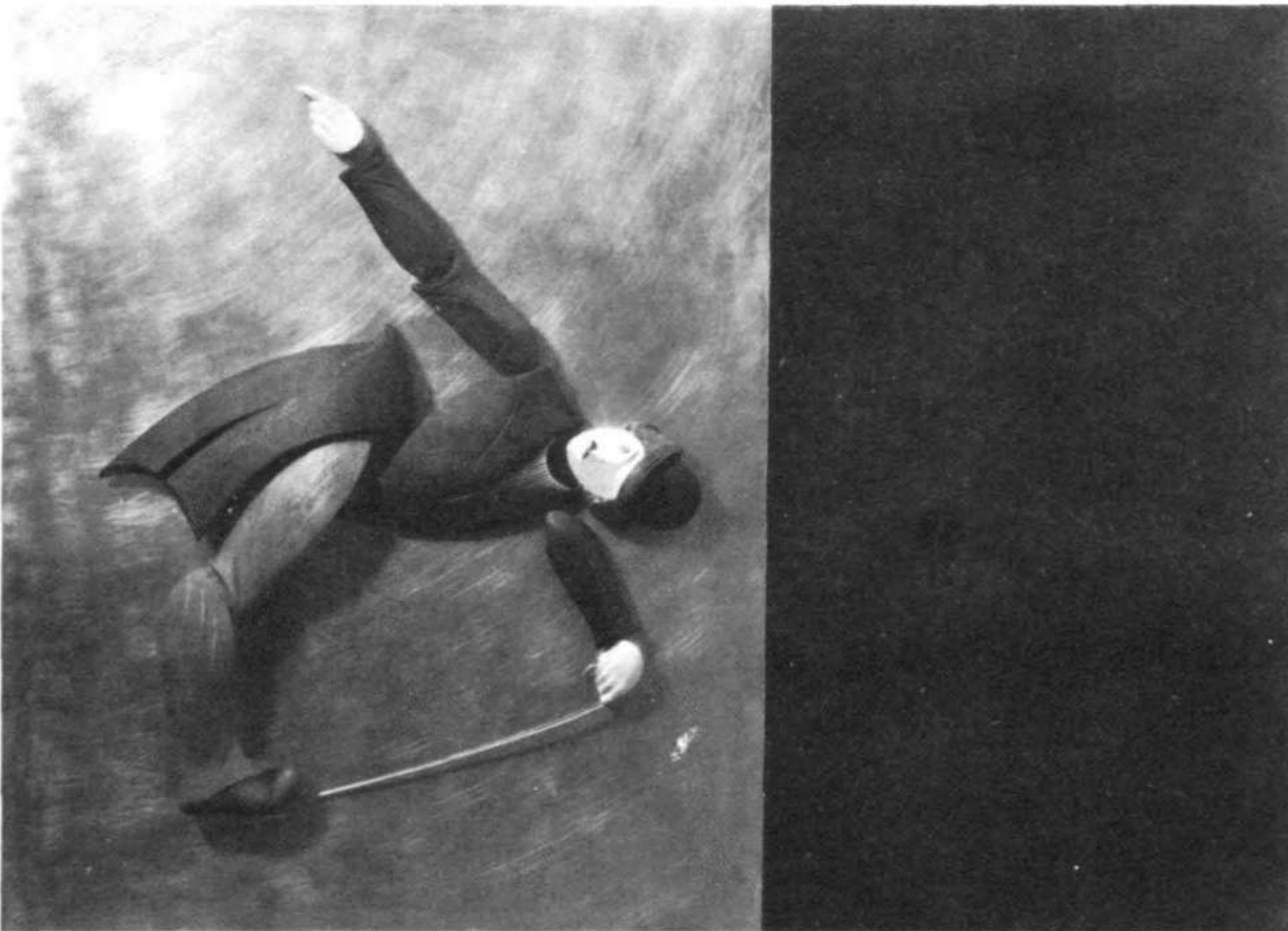


JOSE CASTRO LLAMAS: «CHARLOT».



Indudablemente eran otros los propósitos y supuestos de los que partía y a los que aspiraba este artista. El Charlot de Castro Llamas no deja de ser Charlot en ningún momento, pueden incluso suprimirse algunas de las piezas que le forman y siempre la actitud y el gesto serán los del genial actor. Quiero resaltar también el trabajo realizado con la madera. La obra ha sido concienzudamente tallada, lo cual resulta bastante insólito en nuestro panorama de poliéster.

La exposición reúne muchos nombres significativos, lo que viene a demostrar cómo la figura de Charlot supone un buen tema para los artistas. La figura y el mundo que le rodeó siempre en sus películas, pues son varios los artistas que han amalgamado ambas cosas, como queriendo demostrar de qué manera la peripecia vital del vagabundo le hacía aguzar el ingenio para salir airoso de difíciles trances. Airoso y, casi siempre, enamorado. Aguirre, Celis, Goñi, Andrés Barajas, José Sancha y muchos otros forman con sus obras parte de la exposición, y si en cierto modo dedico esta crónica a glosar el trabajo de Castro Llamas es debido a lo inhabitual de su propuesta. Las cuatro ilustraciones de la citada obra muestran bien a las claras las posibilidades lúdicas, no exentas de humor, de la obra del escultor granadino.



JOSE CASTRO LLAMAS:
«CHARLOT». DIVERSAS POSICIONES DE LA OBRA.

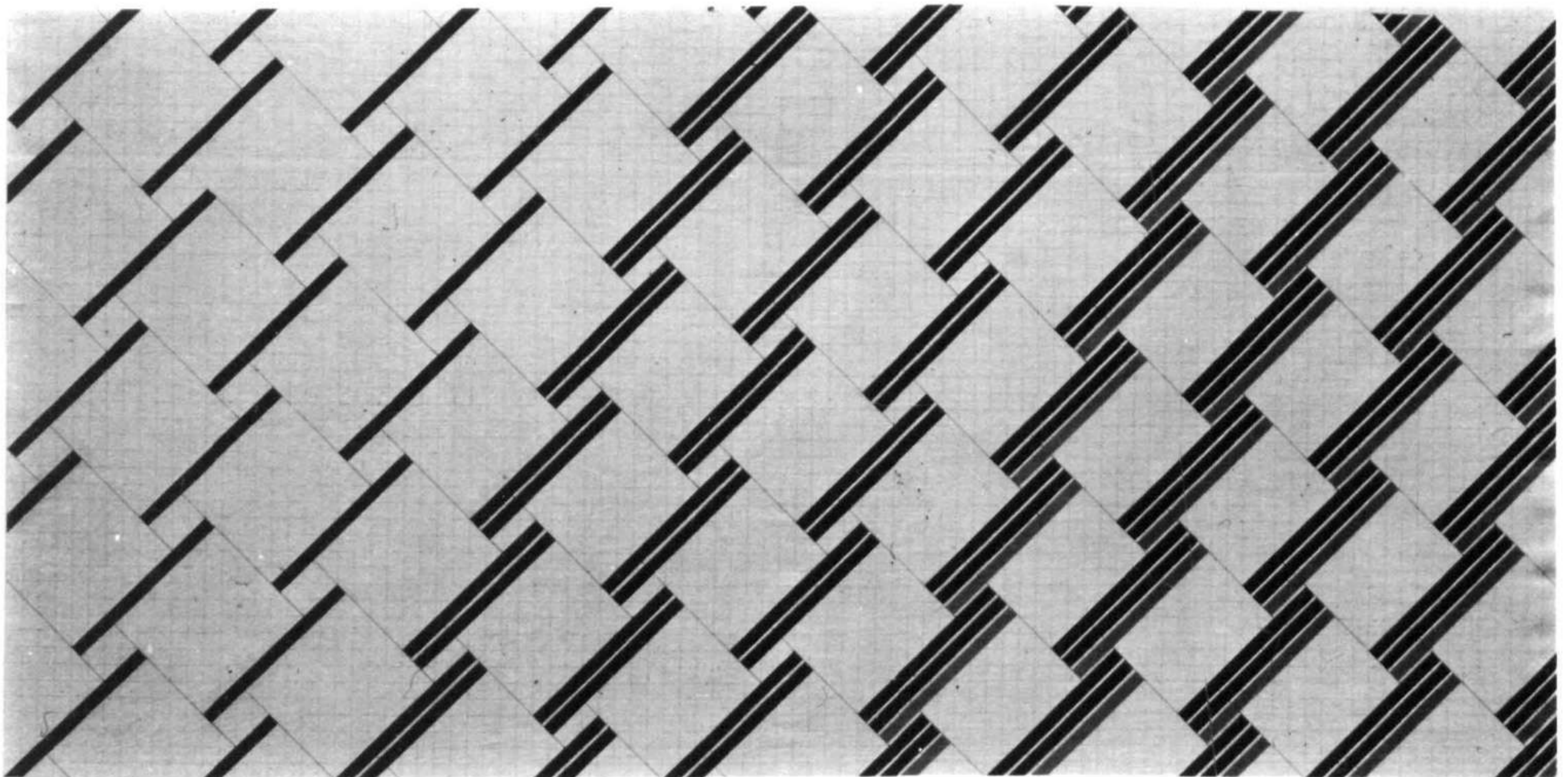
SOLEDAD SEVILLA

Por Juan Antonio AGUIRRE

Soledad Sevilla (Valencia, 1944) realiza su primera exposición en la Galería Trilce de Barcelona en 1969, el mismo año que comienza a trabajar en el Seminario de Generación Automática de Formas Plásticas, organizado en el Centro de Cálculo de la Universidad de Madrid, según una idea de Manuel Barbadillo. La problemática de ese Seminario concuerda perfectamente con la poética inicial de esta pintora, perfectamente asimilable a la del grupo valenciano que por aquellas fechas era representante de un nuevo arte geométrico en nuestra escena: Teixidor, Yturralde, etc. Los trabajos iniciales de Soledad Sevilla se desarrollaron dentro de una pintura modular próxima a la de Barbadillo, si bien menos exageradamente intelectual, más flexibilizada. Su tema, dentro del estilo abstracto entonces imperante, y contrapuesto al anterior expresionismo de nuestra Generación Abstracta de los años cincuenta, era la concepción racionalista del espacio, la consecución de un material plástico organizable y convencionalizable, tras lo que supuestamente

habría de lograrse un lenguaje menos críptico, más consciente, con el que el pintor pudiera «hablar con propiedad». Su postura, diametralmente opuesta a la subjetividad del informalismo, encuentra pocos años después su fuente de inspiración en los diseños del alicatado islámico, que ella reestructura eliminando la simbología tradicional subyacente para quedarse con su pureza plástica. Continuando esa misma lógica, vamos encontrándonos con el mundo visual de imágenes entramadas que protagonizan los cuadros recientemente expuestos en su individual en las Salas A y B de la Dirección General del Patrimonio Artístico, Archivos y Museos.

Lo más sorprendente de esta hermosísima muestra es descubrir en Soledad Sevilla la definición de un camino lírico inesperado. No es la geometría aquí más cosa que un control frente al azar; ni la cuadrícula tiene otro sentido, a nuestro entender, que el metódico, un elemento previo que organiza la

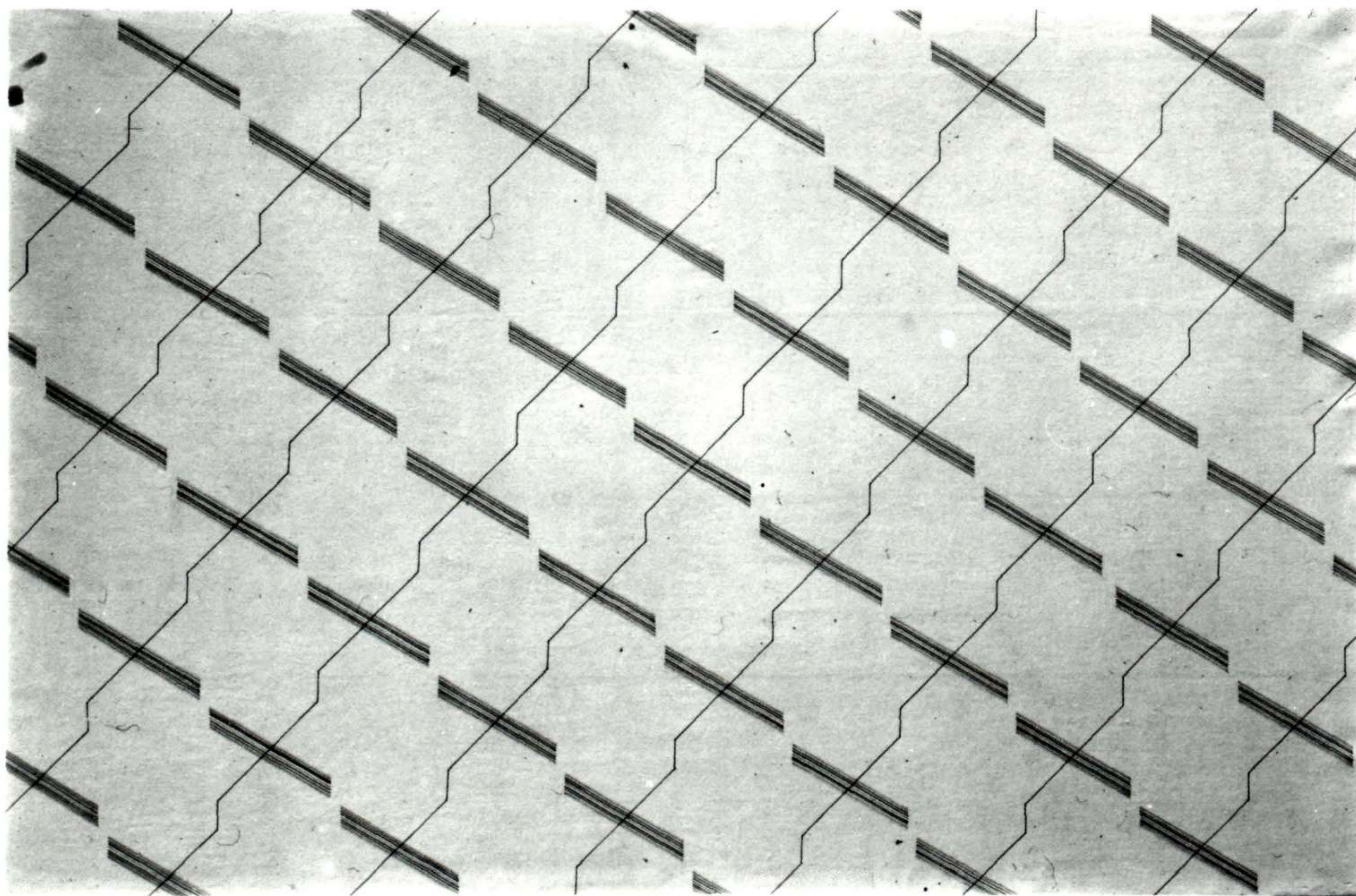


libertad, extrañamente cercano al garabato automático inicial de las obras de Gordillo. No estamos aquí tampoco ante una pintura con vocación de rigor, sino todo lo contrario. Es un arte de sorpresas cuya lectura está abierta a una meditación y a un análisis múltiple. A diferencia del geometrismo tradicional, donde el pintor buscaba dar al espectador un mensaje preciso, inequívoco, objetivo, la palabra aquí es poética e indudablemente rellena de ambigüedad. Más próximo a Rothko que a Bridget Riley o a Ellsworth Kelly. Lejos de la poética científica, lejisimos de la poética del aburrimiento, continuadora de la antigua tradición del arte como imagen para la ensoñación.

Tras la pintura modular y las estructuras de arabesco, tras una progresiva complicación generadora de las actuales tramas, encontramos ahora un espacio sin definir, abierto, tendente a rebasar el plano para buscar una sofisticada y hermosa metafóricación, sin soltar de su mano la herramienta geométrica, flexibilizando al máximo la materia que trabaja para lograr una inteligente y sutil fusión de ondulaciones y ritmos musicales.

Sus cuadros tienen el agradable transcurrir de la cadenciosa bajada de las primeras gotas de lluvia fina a la tierra de primavera, o el movimiento de estrellitas con el fondo de la bóveda celeste recortada en los límites de nuestra ventana, abierta por la noche. Una pintura anhelantemente narrativa.

«La red en mis obras es un fondo para el pensamiento y el arte pasa por encima como una especie de reflejo». Las palabras de Soledad Sevilla explican con inteligencia su actual postura de flexibilización del lenguaje geométrico que viene utilizando desde sus comienzos. Las dos obras que reproducimos enseñan, a través de su deliciosa concepción de estructura, cómo unos elementos seriados mínimos llegan a configurar esa imagen casi literalmente musical, con los desplazamientos espaciales precisos para crear el ritmo lírico exacto y satisfactorio. Hay un espacio infinito y un elemento tiempo incluidos en esta imagen, fragmentaria y total. La red acota un espacio real que es utilizado, por el contrario, con intención trascendental y metafórica.



CINCUENTA AÑOS DESPUES

COLORIDO Y PLASTICIDAD DEL «ROMANCERO GITANO»

Por Arturo DEL VILLAR

El año 1928 tiene una especial significación en la historia de la poesía lírica española: se publicó el primer libro de Vicente Aleixandre, *Ambito*, y también el primero y durante mucho tiempo único libro de Jorge Guillén, *Cántico*; además, la Revista de Occidente editó el *Primer romancero gitano* escrito por Federico García Lorca, entonces un joven poeta de treinta años que ya tenía impresos un libro de prosas viajeras, *Impresiones y paisajes* (1918), y dos versos, *Libro de poemas* (1921) y *Canciones* (1927), y que por si fuera poco todo esto había estrenado dos obras dramáticas, una con fracaso total, *El maleficio de la mariposa* (1920), y otra con enorme éxito, *Mariana Pineda* (1927). Como no sentía ninguna prisa por editar libros, mantenía por lo menos dos o más copias manuscritas, *Poema del cante jondo* (escrito en 1921 y publicado diez años después), y *Primeras canciones* (escrito en 1922 y publicado en 1936).

Sus versos circulaban manuscritos, como sucedía siglos atrás con los de Góngora, durante esos lapsos. También los del *Romancero gitano* que fueron compuestos entre 1924 y 1927 y en seguida conocieron la popularidad. Su amigo Luis Cernuda comenta: «Hacia 1924, cuando sus poemas circulaban por Madrid en copia manuscrita, se hablaba de él como de alguien dotado de esa cualidad inefable que los españoles, o mejor dicho los andaluces llaman *ángel*. (...) En mayor o menor grado algunos españoles tienen *ángel*, pero nadie ha hecho de esa cualidad algo tan elevado, depurado y excepcional como Federico García Lorca» (1). El testimonio de otro amigo y compañero del grupo de poetas denominado del 27, Rafael Alberti, resulta esclarecedor para conocer las reacciones del público ante los romances gitanos: en el Ateneo de Sevilla y en diciembre de 1927, durante el homenaje a Góngora en el

tricentenario de su muerte, leyeron sus versos algunos de los poetas considerados entonces más vanguardistas, y «el delirio rebasó el ruedo cuando el propio Lorca recitó parte de su *Romancero gitano*, inédito aún. Se agitaron pañuelos como ante la mejor faena, coronando el final de la lectura el poeta andaluz Adriano del Valle, quien en su desbordado frenesí, puesto de pie sobre su asiento, llegó a arrojarle a Federico la chaqueta, el cuello y la corbata» (2).

El *Romancero gitano* ha sido siempre el libro más famoso de Lorca, el más popular. Por razones estéticas resultan más interesantes dos libros que se editaron después de muerto el autor, *Poeta en Nueva York* y *Diván del Tamarit*, pero sólo se ha reconocido así desde hace pocos años. El profesor Martínez Nadal, la última persona que estuvo con Lorca en Madrid el día de su marcha a Granada para consumir la tragedia, recuerda «la incompreensión o frialdad con que la mayoría de sus amigos iban acogiendo *El público*, incompreensión que explica las dificultades del texto y que, en menor escala, se extendía a toda la obra poética que trajo de América. Recuerdo la reserva, a menudo velada hostilidad, con que algunos amigos oyeron las primeras lecturas de los poemas neoyorquinos. Fue necesario que Lorca pusiera en juego todos sus formidables recursos de recitador para lograr imponer sin reservas su nueva visión poética» (3).

Si esto sucedía con los amigos cercanos al poeta, podemos imaginar la sorpresa de lectores no advertidos ante unas imágenes cerebrales que cuesta mucho descifrar si no está inmerso en el ambiente lorquiano. Tampoco faltan en el *Romancero gitano*, desde luego, pero aquí pasan inadvertidas por el ritmo popular del romance octosilábico y por la débil trama argumental siempre visible. Los

poemas en verso libre y las gacelas y casidas parten de un estado anímico peculiar del poeta, y muchos lectores aún hoy son incapaces de penetrarlo. El público pedía más romances gitanos a Lorca, y es probable que él estuviera dispuesto a escribirlos, teniendo en cuenta que tituló el libro en su edición de 1928 *Primer romancero gitano*, título que después se ha abreviado porque no hubo más romances. Es lógico suponer que si llamaba «primero» a ese libro fuera porque pensaba continuarlo.

Siguiendo con las suposiciones, resulta presumible que abandonase el tema gitano precisamente debido a su popularidad. Sabemos que no sentía ninguna prisa por editar sus libros, y sabemos también que le horrorizaban los encasillamientos. A comienzos de 1927, es decir, un año antes de la aparición del *Romancero gitano* en libro, confesaba en una carta a Jorge Guillén, excusándose de no enviarle colaboraciones para *Verso y Prosa*, la revista murciana que nació en enero de aquel año: «Mandaros algo no puedo. Más adelante. Y desde luego no serán romances gitanos. Me va molestando un poco *mi mito* de gitanería. Confunden mi vida y mi carácter. No quiero de ninguna manera. Los gitanos son un tema. Y nada más. Yo podía ser lo mismo poeta de agujas de coser o de paisajes hidráulicos. Además el gitanismo me da un tono de incultura, de falta de educación y de *poeta salvaje* que tú sabes bien no soy. No quiero que me encasillen» (4).

La base creativa de los romances está constituida por imágenes tomadas del lenguaje popular y exaltadas hasta un plano estético gracias a su cerebralización. El tema es realmente lo de menos en la mayor parte de los 18 romances que componen este libro, y con frecuencia las alusiones gitanas parece que están añadidas para dar unidad al conjunto. Prescin-

Romancero gitano



por

Federico García Lorca

1924

1927

Revista de
Occidente



1. Primera página de la cubierta de «Romancero gitano»
(Madrid, Revista de Occidente, 1928)

damos de los «Tres romances históricos» y de los dedicados a los arcángeles san Miguel, san Rafael y san Gabriel, que podían tener cabida en cualquier otro libro, y veremos qué fácil era eliminar la gitanería en muchos otros: en «La casada infiel» la única referencia la dice el narrador, al asegurar que «Me porté como quien soy./Como un gitano legítimo», pero la frase incluso se presta a ambigüedades interpretativas. El «Romance de la luna», presenta a los comparsas como gitanos, y los protagonistas son la luna y el niño muerto en la fragua. «La monja gitana» que borda alhelíes es gitana porque lo dice el título solamente, ya que el contenido del romance es aplicable a cualquier muchacha campesina encerrada en un convento, etc.

Romances netamente gitanos son «Preciosa y el aire», «Reyerta», los dos inspirados por el prendimiento y la muerte de Antoñito el Camborio, y el «Romance de la Guardia Civil espa-

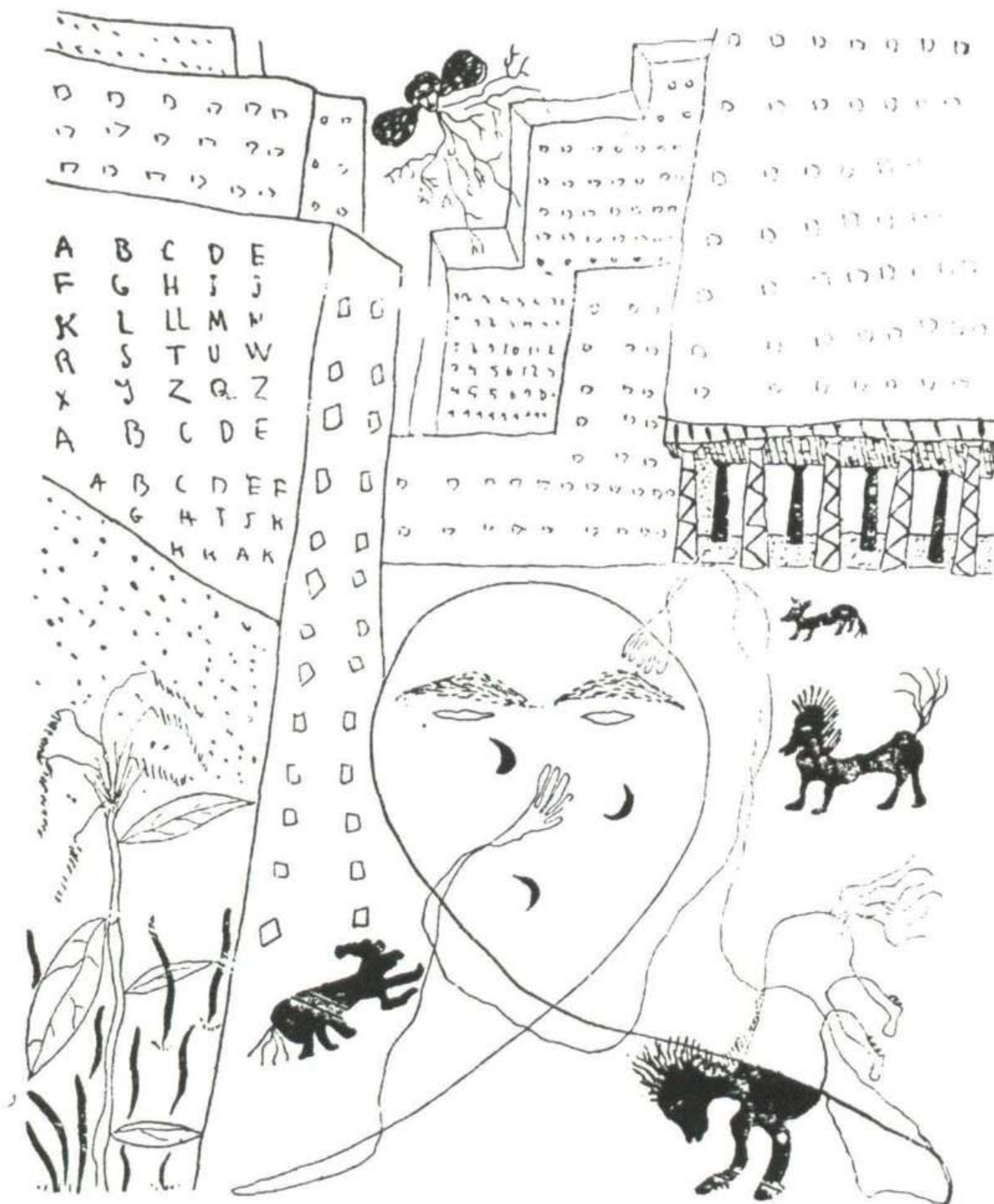
ñola», si bien en este último se producen unas dislocaciones de espacio y tiempo que probablemente guardan relación con las técnicas cinematográficas y que transforman a los personajes a voluntad del poeta, con la única excepción de los 40 guardias civiles.

La trama argumental es pequeña, por lo que se halla adornada con todo lujo de detalles semánticos. Los personajes acaban perdiéndose entre el barroquismo de las imágenes sucesivas, ya que el poeta suele describirlos con abundancia de elementos accesorios y eliminación de los datos principales. Aparte de los arcángeles y los personajes históricos santa Olalla, don Pedro y Tamar y Amnón, sólo conocemos los nombres de tres hombres y tres mujeres: Preciosa, Soledad Montoya, Anunciación de los Reyes, Juan Antonio el de Montilla, Antonio Torres Heredia el Camborio, y El Amargo; en un segundo plano o como «actores invitados» por utilizar el lenguaje cinematográfico, encontramos a los

cuatro primos Heredias del Camborio, a Pedro Domecq y al propio Federico García en la invocación agónica del Camborio.

Lo barroco del lenguaje consigue que se pierda de vista el argumento lineal. Así, para contar que tuvo relaciones sexuales con una mujer casada que se fingía soltera utiliza el poeta 55 versos; para describir el sufrimiento de Soledad Montoya en su vacío amoroso emplea 46 versos; para narrar el prendimiento del Camborio por la Guardia Civil precisa también de 46 versos; para decir que el viento levantaba las faldas de Preciosa se recrea escribiendo 58 versos, etc.

Vagaba ya por el ambiente el surrealismo. Las fechas de composición del *Romancero gitano* indican 1924-1927, y la primera coincide con la publicación en París del primer manifiesto surrealista. El 18 de abril de 1925 dictó una conferencia en la Residencia de Estudiantes, donde se alojaba Lorca, el entonces destacado su-



perrealista Louis Aragón, aún no vendido por la política. La amistad con Luis Buñuel y Salvador Dalí pudo ser asimismo un puente hacia esa nueva tendencia estética que desde París iba a conquistar la cultura occidental. En sentido estricto, es imposible considerar a Lorca superrealista de acuerdo con los postulados de André Bretón y su grupo; sin embargo, no es raro que le interesen unas técnicas de composición que su amigo Luis Cernuda consideraba trascendentales para expresar unos sentimientos que hasta entonces no se atrevía a declarar; es muy posible que a Lorca le sucediera otro tanto, y así lo presuponen las fechas de composición de *Poeta en Nueva York* (1929), *El público* (1930), y *Así que pasen cinco años* (1931). Tal discusión no es de este lugar (5).

Las imágenes ilógicas del *Romancero gitano* son distintas de la escritura automática superrealista, por supuesto, y ya quedó dicho que parten de la tradición popular o de la tradi-

ción culta popularizada, lo que viene a ser igual. Expresa así el atardecer en el campo después de una reyerta entre gitanos: «La tarde loca de higueras/ y de rumores calientes/ cae desmayada en los muslos/ heridos de los jinetes./ Y ángeles negros volaban/ por el aire del poniente. / Angeles de largas trenzas/ y corazones de aceite» (pág. 357). La humanización de la tarde en figura de mujer asustada ante la sangre vertida viene de nuestra poesía clásica culta, pero Lorca la actualiza con la supresión de una referencia intermedia, la que debía enlazar la realidad visual con su traducción al plano cerebral.

Del mismo modo, en el famoso soneto dedicado por Góngora a describir su Córdoba natal se acumulan las imágenes de acuerdo con unas categorías estéticas dispuestas a sustituir la realidad observada por su representación metafórica de conformidad con una lógica exagerada. Lorca ve así a

Córdoba a través del arcángel san Rafael: «Pero Córdoba no tiembla/ bajo el misterio confuso, / pues si la sombra levanta/ la arquitectura del humo, / un pie de mármol afirma / su casto fulgor enjuto. / Pétalos de lata débil / recaman los grises puros / de la brisa, desplegada / sobre los arcos de triunfo» (pág. 368 y s.). Aquí los mármoles y los arcos de triunfo quedan envueltos en el colorido opaco de la sombra, el humo y los grises, pero se mantienen firmes con sus siglos de existencia, como decía Góngora de sus muros y sus torres: Lorca transfiere la realidad a la imaginación.

La plasticidad de las imágenes es uno de los recursos más sutilmente puestos en juego por Lorca, y viene exigida por ese barroquismo verbal ya señalado. Puesto que rodea la acción principal de varias pequeñas acciones secundarias, cada una de ellas debe estar representada con una gran perfección plástica, hasta el punto de que en muchos casos sea posible desga-



jarlas del total y formar con ellas breves acciones independientes. En el «Romance de la pena negra» adquiere tanta importancia paisajística el lugar donde se desarrolla la aventura como el simple hecho narrado, ya desde el comienzo mismo: «Las piquetas de los gallos / cavan buscando la aurora, / cuando por el monte oscuro / baja Soledad Montoya» (pág. 364). La imagen del alba cercana se manifiesta mediante una imagen excelente, dado que el gallo es en la tradición literaria y culta el anunciador del día, desde el *Poema de Mio Cid*: «Apriessa cantan los gallos o quieren quebrar albores» (verso 235 del «Cantar primero», muy próximo a la imagen lorquiana).

La muerte del niño en el «Romance de la luna, luna» se ofrece metafórica por el influjo de la luna, que llega a la fragua «con su polisón de nardos» y cuando el niño la mira «en el aire conmovido / mueve la luna sus brazos / y enseña, lúbrica y pura, / sus senos de duro estaño» (pág. 353). La luz blanquecina de la luna danza por la fragua mientras el niño se muere solitario; no es una danza macabra, sino alegre y erótica, pero también pura porque la luna representa (o representaba antes de los vuelos espaciales) la virginidad. Con sus palabras reproduce Lorca una acción irreal en términos de absoluta precisión pictórica: no olvidemos su interés por la pintura, manifestado en los

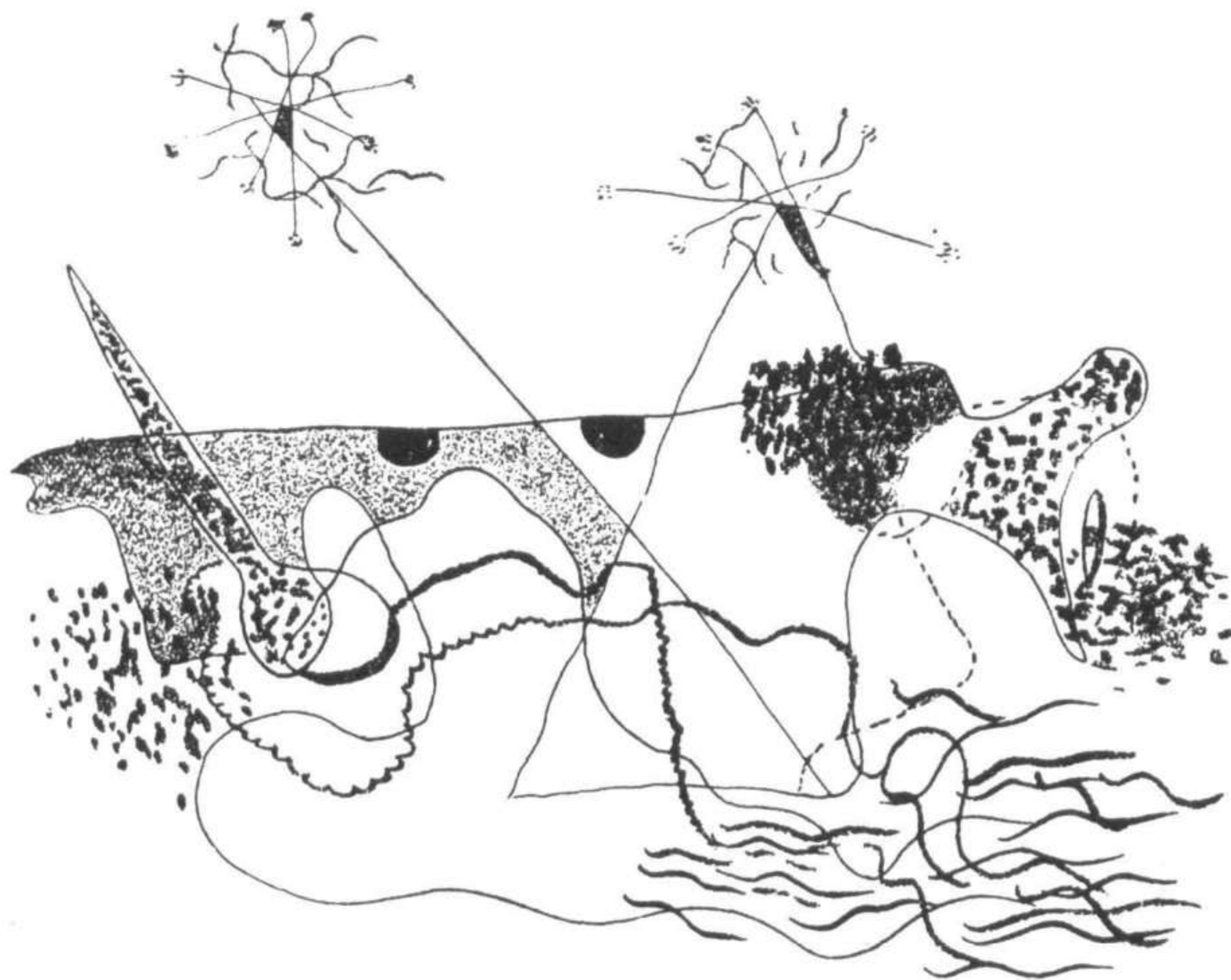
dibujos muy claramente, que él pensó editar con unos poemas complementarios. Picasso dijo en alguna ocasión que cuando escribía unos versos o un drama lo que hacía era pintar con palabras. En el caso de Lorca se entrelazan esas dos manifestaciones estéticas hasta el extremo de pintar también con palabras, pero añadiendo la musicalidad al conjunto, eso que le faltó a Picasso: «El jinete se acercaba / tocando el tambor del llano» (pág. 353), mezcla en el verso la figura del caballista con el monótono sonido de los cascos contra el suelo, en una galopada rítmica.

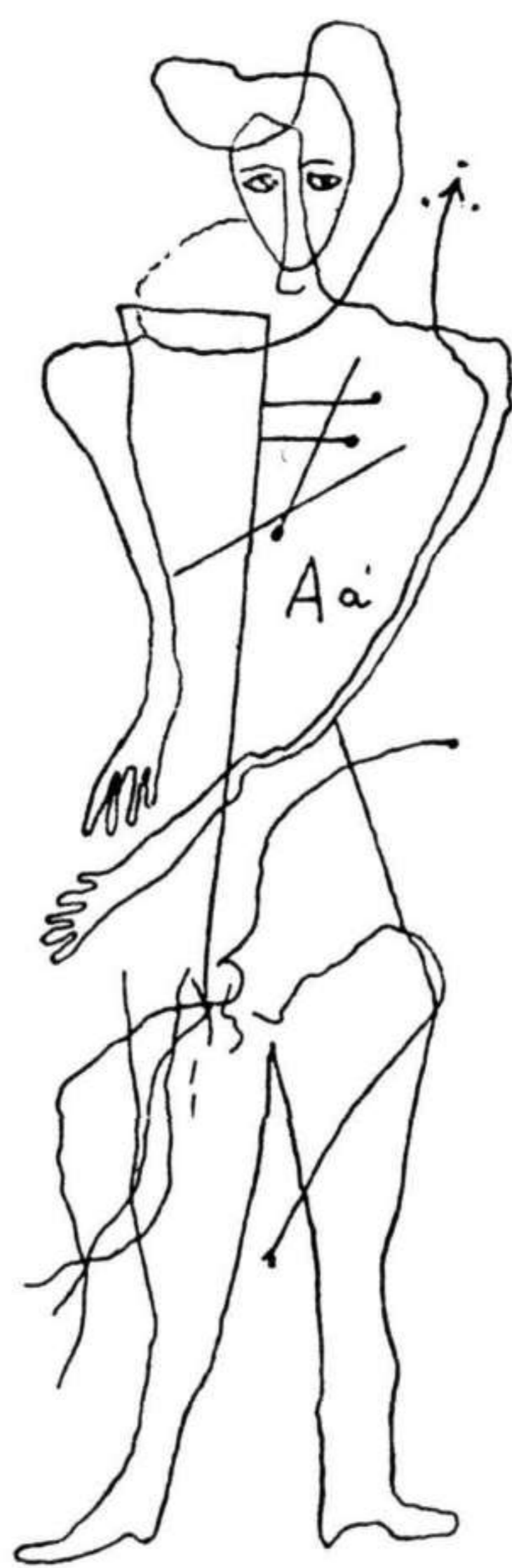
Los dos planos, el real y el fantástico, se presentan encadenados por la metáfora creada en el pensamiento del poeta. Con ello no se facilita la lectura del texto y, sin embargo, el *Romancero gitano* es un libro de enorme popularidad, imitado por cuantos escriben versos en las provincias españolas. La razón se encuentra en el mantenimiento de una metodología escriturística propia de la tradición española, tanto en la forma como en el fondo mediato. El sustrato ilogicista no es tenido en cuenta por los lectores, sencillamente.

Arturo Barea ha dado una explicación de la popularidad lorquiana que parece convincente: «Cuando sus escritos contienen un mensaje social, es —al menos aparentemente— todo menos revolucionario y más bien de tipo conservador. Sin embargo, perte-

nece y pertenece al movimiento popular español por razones más hondas que el haber alcanzado la fama dentro y a través de la intelectualidad progresiva de su país. (...) Aunque jugó con las formas más esotéricas del arte moderno, se convirtió, no en el poeta de una secta intelectual, sino en el poeta del pueblo español. La razón es que una gran parte de su trabajo es «popular» en el sentido de que toca a su pueblo con toda la violencia de sus propios semi-conscientes sentimientos, intensificados y transformados a través de su arte. Las fuerzas emocionales que él liberó pasaron a formar parte, aún sin forma concreta, del vago sentimiento revolucionario de España, aunque ésta no fuera su intención» (6).

De los elementos populares tomaba los símbolos y las frases hechas para añadirles un refuerzo retórico mediante la utilización de elementos imaginarios e ilógicos. Por eso en ocasiones los versos llegan a convertirse en juegos de palabras intraducibles, pero dotados de una magia lingüística suficiente para mantener atento y entusiasmado al lector; véanse estos versos del «Romance de la Guardia Civil española», en los que podemos contemplar unas escenas imposibles o no ver absolutamente nada, según la capacidad de inventiva de cada lector: «Cuando llegaba la noche, / noche, que noche nochera, / los gitanos en sus fraguas / forjaban





Federico.
1927

24 Figura.

soles y flechas. / Un caballo malherido, / llamaba a todas las puertas. / Gallos de vidrio cantaban / por Jerez de la Frontera. / El viento, vuelve desnudo / la esquina de la sorpresa, / en la noche platinoche / noche, que noche nochera» (pág. 382). Aquí no sucede nada digno de atención y, sin embargo, puede suceder si así lo queremos, si «traducimos» la imagen del caballo malherido como un anuncio de la muerte próxima que llega a caballo con los guardias civiles, si recordamos que el viento representa la vitalidad en Lorca (incluso sexual, como en «Preciosa y el aire») y por eso aquí se sorprende al presentir la muerte.

La creación del ambiente misterioso queda reforzada por el uso de una coloración variada, en la que predomina la alternancia del blanco y el negro para componer un tablero visual llamativo. Una relación de los colores mencionados por Lorca en el *Romancero gitano* pone de relieve el predominio de las gamas blancas y negras en sus varias tonalidades posi-

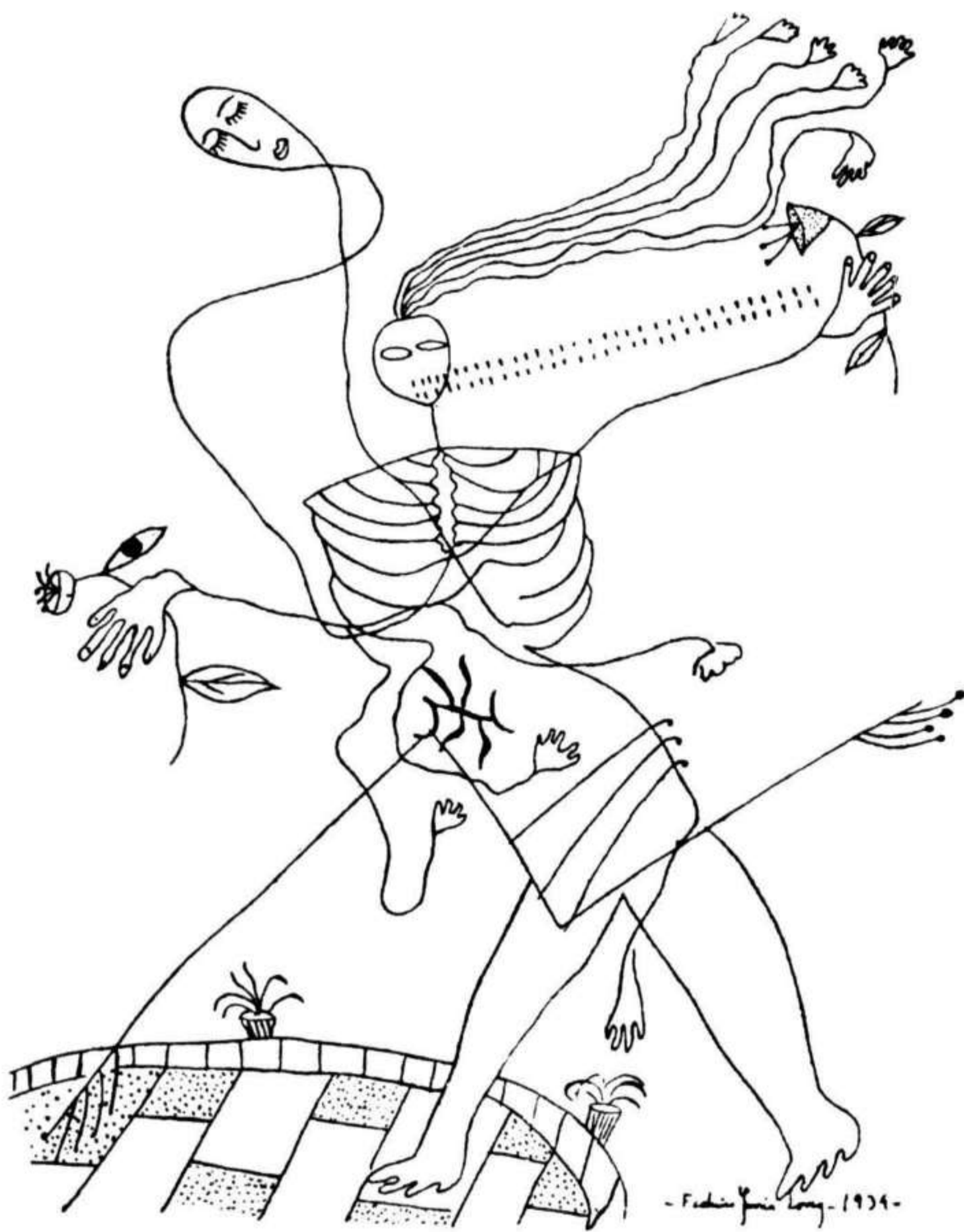
bles, y demuestra asimismo que el blanco y el negro son los colores fundamentales, ya que el verde no sirve como referencia, puesto que en el «Romance sonámbulo» es citado en 24 ocasiones, pero en los 17 poemas restantes no es mencionado más que ocho veces.

Verde	32	citas
Blanco	12	"
Negro	11	"
Oscuro	6	"
Moreno	5	"
Gris	4	"
Amarillo	4	"
Azul	3	"
Dorado	2	"
Rojo	2	"
Carmesí	1	"
Corinto	1	"
Platinoche	1	"
Pardo	1	"
Azabache	1	"

Para la confección del cuadro colorista se han tenido en cuenta tanto los adjetivos como los sustantivos, y se

ha incluido en el azul ese «color de vena y Danubio» citado en el romance «Thamar y Amnón». Aparte el verde, el blanco es el color predilecto del libro, que en muchas ocasiones queda insinuado por caracteres referenciales sin mención explícita, lo que ha hecho que no se relacione en el cuadro; por ejemplo, en el «Romance de la luna, luna» habla del «polisón de nardos» y de los «senos de duro estaño» del satélite, imágenes para señalar su blancura. En la gama del negro se encuentran el oscuro, el moreno y el azabache, además de ese indefinido platinoche, y de la mezcla del blanco y el negro resultan el gris y el pardo. Se comprende bien ese final de «La monja gitana» en que se dice que «la luz juega el ajedrez / alto de la celosía.» A lo largo de todo el *Romancero gitano* la luz está jugando el ajedrez de los versos.

Estas variaciones del blanco al negro reflejan las oposiciones del libro, el amor y la muerte, la felicidad y la pena, la bondad y la maldad, la valentía y la cobardía, etc. El juego de los



25 Muerte.

opuestos se realiza sobre un tablero de ajedrez, para que resalte mejor lo positivo y lo negativo y para que no se olvide el carácter de juego que posee el libro, por cuanto en él no se plantean aún los temas que preocupaban al poeta; entrarán inmediatamente en juego, en los poemas y dramas que escribe a continuación. A la vez, el claroscuro resalta la plasticidad del libro y se relaciona con una fase importante de la pintura española, quizá la más característica de nuestro sentimiento vital.

Creemos, por supuesto, en la inspiración, en ese ángel o duende, como lo llamaba el mismo Lorca, que acierta a colocar las palabras a tiempo en el poema; pero eso no basta, hace falta algo más, que es la sabiduría estética del poeta, su buen gusto. Por eso a él le molestaba el mito de poeta inculto y salvaje que estos romances le proporcionaban. En uno de los estudios más completos y excelentes que se han escrito en torno al poeta, la tesis doctoral de la hispanista Marie Laffranque, se documenta sin lugar a dudas el esfuerzo de reflexión estética mantenido por Lorca a lo largo de toda su vida gracias a una meditación continuada (7). Por sus cartas sabemos también que tardó incluso años en concluir un romance, y que le costaba un gran esfuerzo escribirlos (8). Así es como pudo conseguir esa plasticidad tan notable, tan poética, en un libro ya cincuentón que conserva toda la gracia y la originalidad del primer día.

NOTAS

(1) Luis CERNUDA: «Federico García Lorca (Recuerdo)», en *Crítica, ensayos y evocaciones*, Barcelona, Seix Barral, 1970, pág. 161.

(2) Rafael ALBERTI: *La arboleda perdida*, Barcelona, Seix Barral, 1975, pág. 258.

(3) Rafael MARTINEZ NADAL: *El público. Amor y muerte en la obra de Federico García Lorca*, México, Joaquín Mortiz, 1974, pág. 107.

(4) Carta a Jorge Guillén reproducida en Federico GARCÍA LORCA: *Obras completas*, Madrid, Aguilar, 1957 (3.ª ed.), pág. 1.563. Todas las citas de Lorca se hacen por esta edición.

(5) MARTINEZ NADAL, en o. cit., pág. 82, escribe: «Lo que de surrealismo pueda haber en la obra de Lorca no proviene de París vía Barcelona. En él todo se orienta hacia la tradición visionaria y profética de la literatura y del arte español y universal. Mira hacia el Bosco, hacia el Quevedo de los *Sueños*, hacia Goya, el de *Los sueños de la razón producen monstruos*. Bajo el ropaje exterior surrealista, se oculta siempre una vieja tradición cultural».

(6) Arturo BAREA: *Lorca, el poeta y su pueblo*, Buenos Aires, Losada, 1956, pág. 10 y s.

(7) Marie LAFFRANQUE: *Les idées esthétiques de Federico García Lorca*, París, Centre de Recherches Hispaniques, 1967.

(8) Desde Sierra Nevada dice a Guillén en una carta fechada el 6 de agosto de 1926: «Aquí he hecho dos nuevos romances que me han costado un esfuerzo extraordinario.» (*Obras completas*, pág. 1.562).

CAMINOS Y PASEOS EN EL MADRID DE LA ILUSTRACION: LA REFORMA EXTERIOR DE LA CIUDAD

Por Santos GARCIA FELGUERA

«El siglo XVIII es un siglo hacedor de caminos como la primera y más necesaria de las obras públicas, sobre la que ha de fundarse la restauración económica del país» (1).

Carlos III, consciente de esta necesidad, organiza en cuanto llega a España un plan de construcción de caminos por todo el país, que tan necesitado estaba de ellos (2). Pero su interés se vuelca especialmente en los que entran en la capital, y sobre todo en aquellos que la ponen en comunicación con los sitios reales, caminos que, a decir de Ponz, «se encuentran en un estado más deplorable» (3).

El interés real se explica teniendo en cuenta las constantes idas y venidas de la corte. A Carlos III no le gustaba aquel Madrid que encontró al venir de Nápoles en 1760, sucio, polvoriento, de calles estrechas, y «que tenía tanta semejanza con una burgada del interior de Africa» (4), ni el palacio del Buen Retiro, que debía parecerle bastante mezquino e indigno de su corte. Pero si al rey no le gustaba, mucho menos a la reina, de cuya situación nos da el barón de Bourgoing una estampa muy elocuente: «Carlos III pasó en el Buen Retiro los primeros años de su reinado, con gran desesperación de su esposa la reina Amalia, que recordaba sin cesar el horizonte magnífico de Nápoles, comparándolo con el reducido y estéril con que tropezaban sus ojos» (5).

Por este desagrado, y aprovechando la costumbre de la corte española de pasar las distintas jornadas del año en los palacios de la Granja, El Escorial, Aranjuez... el rey estuvo largas temporadas fuera de Madrid, hasta que el palacio nuevo fue habitable, e incluso después. Los caminos por tanto eran muy frecuentados. De ello hay noticias abundantes. Por ejemplo, en un documento (6) del año 1764, se dice que «habiendo resuelto el rey pasar a su Buelta de la jornada del Escorial a habitar el Real Palacio nuevo» y ya que «entrará y saldrá con frecuencia

por la puerta de San Vicente para la diversión de su caza...», y aquí encontramos otra razón del constante ir y venir de Carlos III, su afición a la caza, de la que muy pocas tardes pudo prescindir.

Como consecuencia de todo esto, dentro del plan general de reforma de Madrid, emprendido por los ilustrados, que incluía obras de saneamiento, alumbrado, urbanización, construcción, etc., entró como parte importante el arreglo del sistema de accesos a la ciudad: caminos y puertas.

Ponz nos explica cómo se llevaron a cabo estas mejoras: «Se hicieron primeramente los magníficos caminos de Aranjuez, y el Pardo, el primero de siete leguas y de dos el segundo. Después se proyectó, empezó y terminó el del Escorial, asimismo de siete leguas...» (7). Y como nada se hacía con carácter provisional «...en todos ellos se construyeron muchos puentes grandes y pequeños, todavía con más solidez y magnificencia de lo que pedía la presente necesidad, proveyendo S. M. no sólo al bien de los que viven, sino al de los que han de nacer» (8). Sin embargo, no contentos con esto los ilustrados, «...aún se extendió a quanto se podía inventar de conveniencia, estableciendo Sillas y casas de Postas en dichos caminos á los Sitios Reales, mediante lo qual se andan sin riesgo, ni tropiezo en pocas horas, quando antes había ocasiones en que no vastaba un día» (9).

En esta última frase ya se insinúa un aspecto importante de los nuevos caminos, y es su transformación en paseos, mediante plantaciones de árboles.

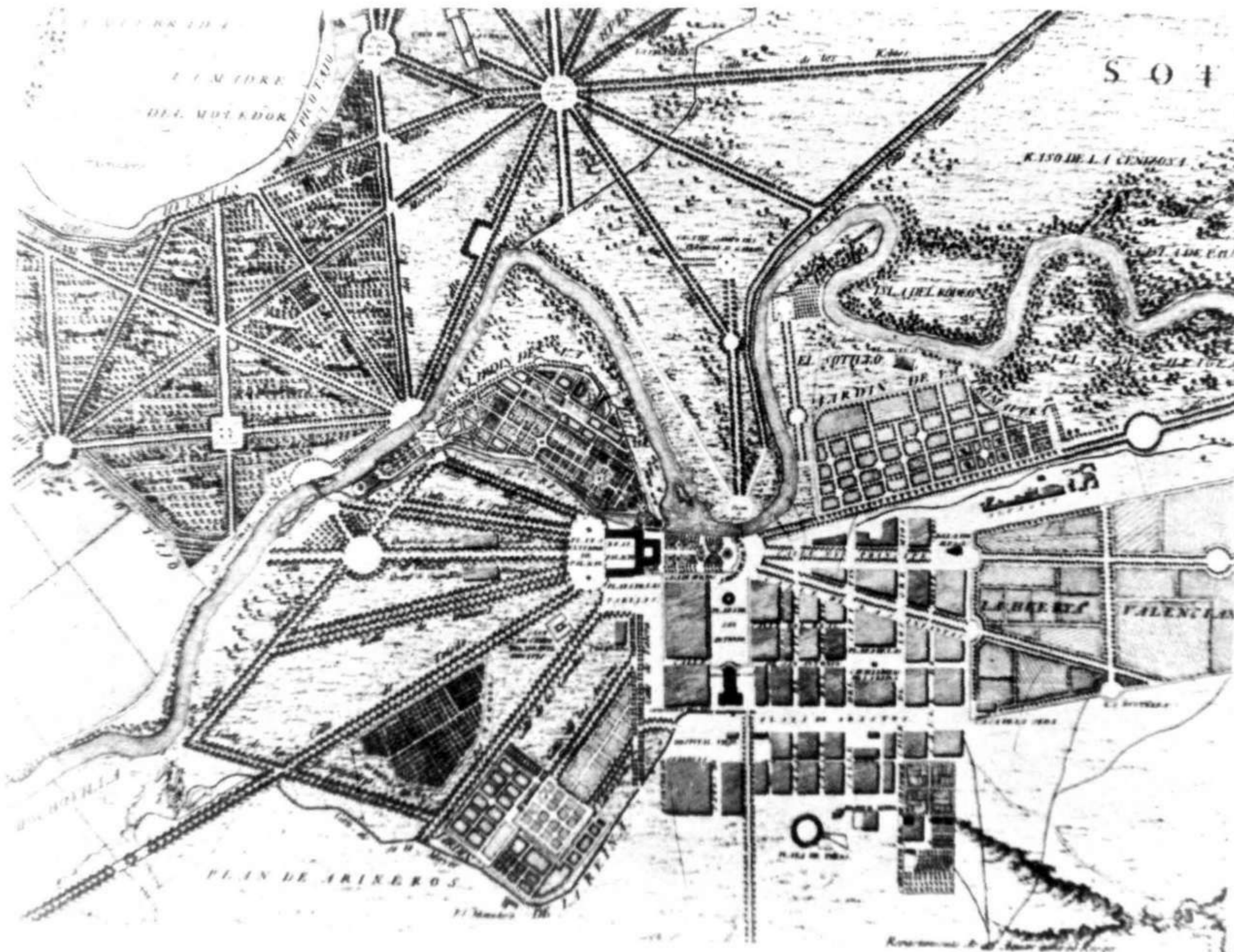
El siglo XVIII roussoniano, entusiasta e idólatra de la Naturaleza, quiere ver árboles por todas partes, en las ciudades y fuera de ellas. Como

consecuencia, en España donde siempre habían estado ocultos tras las tapias de los jardines privados, ahora van a salir a las calles, a los paseos y a los caminos. Y una vez más es Ponz, el hombre que más luchó por conseguirlo, quien nos da la noticia: «Otra idea se concibió y se puso por obra, particularmente desde Madrid al Pardo, y á Aranjuez, que también esperamos se efectúe hasta el Escorial, y fue plantar árboles á los lados de los caminos, convirtiendo a éstos en una especie de paseos, aptísimos a quitar el tedio al caminante, con la conveniencia de la frondosidad, del recreo, y de la sombra, sin contar las demás que se logran con los plantíos». Y esta realización la propone como modelo a seguir en todo el país. «¡Gran ejemplo para que en todos los demás caminos de España se execute lo mismo» (10).

Años más tarde, ya en tiempos de Carlos IV, seguía vigente esta idea, y Juan de Villanueva, como arquitecto municipal de Madrid, en un informe presentado al Ayuntamiento, alude a «los plantíos que están mandados hacer en todos los caminos» (11).

Otras mejoras se hicieron siguiendo los criterios clasicistas del momento: «Además de lo dicho se pusieron en los expresados caminos pilares para señalar las leguas, restaurando así esta laudable práctica de los romanos» (12).

Con todo ello la transformación de los caminos fue verdaderamente notable, y no hay más que abrir un libro de viajes de la segunda mitad del siglo XVIII, para encontrar constantes alabanzas a ellos y a sus autores. El barón de Bourgoing cuenta en su Paseo por España (13), cómo «Después de pasar el Manzanares se recorre un hermoso camino arbolado, que conduce al Pardo...» y Juan Francisco



PLANO DE ARANJUEZ.

Peyron, que viaja por España durante los años 1772 y 1773, dice que al Pardo «...se va por un camino magnífico y alumbrado durante la noche» (14). Sabemos que este camino del Pardo ya estaba hecho en febrero de 1766, y, por una carta del Marqués de San Leonardo a su hermano (15), que su iluminación se inauguró en enero de 1771. Esta iluminación corría al cargo del presupuesto real «...el Rey paga pues habiendo resuelto S.M. no se enciendan hachas de noche en el monte, ha querido *para la comodidad de los que vayan y vengan* costearles la luz aunque ni él ni la familia no la haigan de gozar». Buscando esta misma comodidad de los que vayan y vengan, y fundiendo, con mentalidad característica de los ilustrados, belleza y utilidad, se pusieron en este camino mimado de Carlos III dos fuentes, la de las Damas y la de la Reina, que servirían de adorno al camino y de refresco al caminante.

«El camino de Aranjuez, dice el Barón de Bourgoing (16), es uno de los más hermosos y mejor conservados de Europa», buena muestra de

que Carlos III intentaba poner la capital de su reino a la altura de cualquier ciudad europea.

En cuanto al del Escorial, tal como esperaba Ponz, se plantó también. Así aparece reflejado en el Viaje de España y Portugal del mayor W. Dalrymple (17), de 1774: «el gran camino real, que está plantado hasta... dos leguas de la capital, continúa de ese modo hasta el Escorial». J. F. Peyron (18) cuenta cómo «Al dejar Madrid para ir al Escorial, se sigue por un camino soberbio y muy agradable».

Gracias a todas estas reformas que acabamos de ver se consiguió hacer de los viajes a los sitios reales, para los que antes «no bastaba un día», agradables paseos de «pocas horas».

Una vez visto esto, se podría pensar que no es del todo acertada la idea de Benévolo, según la cual «las residencias de recreo (la Granja y Aranjuez), a gran distancia de Madrid, no influyen en los alrededores y quedan como excepcionales episodios aislados» (19). Tiene razón en cuanto a que estos sitios reales no llevan con-

sigo la creación de una zona intermedia de «villas» suburbanas, estando en este sentido aislados, pero sí influyen, como acabamos de demostrar, en la formación de una serie de paseos, que los ponen en relación con la capital. Por otra parte, si las residencias reales no tuvieron una influencia directa en Madrid, sin embargo sí se vieron afectadas por estas reformas, que al facilitar los viajes llevaban a ella mayor número de gentes que iban de paso, o construían sus casas, dándoles nueva vida y aumentando su importancia. No faltan documentos que lo acrediten: «Está todo otro» (20), dice el marqués de San Leonardo, refiriéndose al Pardo, y comentando la afluencia de personas de Madrid desde el arreglo del camino. Ponz refleja el mismo hecho: «Los Sitios Reales de Aranjuez, el Pardo, el Escorial, y en gran parte el de San Ildefonso, podemos decir que *han tomado doblando aumento* de lo que antes eran, con infinitos edificios que en ellos se han construido así de cuenta de S. M. y demás personas reales, como de varios señores y particulares...» (21).

Otros caminos ocuparon la atención del equipo de Carlos III, como el de Vallecas, que por llevar a la iglesia de Nuestra Señora de Atocha, uno de los templos preferidos de la familia real, era muy frecuentado y se encontraba en muy mal estado: «Junto al Hospital General... en la salida de Madrid por la puerta de Atocha, ácia Ballecas, se hizo de nuevo, y con toda solidez el camino hasta el fin de la huerta del convento, que era intransitable á los coches, y á las caballerías en tiempo de lluvias» (22). Por entonces se emprendió también el camino de Extremadura.

Así, pues, hemos visto cómo en el Madrid de Carlos III y en general en toda la segunda mitad del siglo XVIII se hacen patentes una serie de características propias de la mentalidad ilustrada:

- El interés por la naturaleza, que se manifiesta en la plantación de árboles por los caminos y en la creación de paseos, como ahora veremos.
- El deseo de unir lo útil y lo bello en estas mismas plantaciones, en la colocación de fuentes, etc.
- La intervención directa del rey en los asuntos de la ciudad, ya que fundamentalmente los caminos que se reparan son aquellos que él utiliza.

Como todos los proyectos de la Ilustración, el plan de caminos no se agotaba en sí mismo; formaba parte de uno más general de embellecimiento exterior de Madrid. Subrayamos exterior porque en el interior de la ciudad, y si exceptuamos algún episodio aislado aunque importante, como el Paseo del Prado, se puede decir que no hubo reforma urbana. Se ensancharon algunas calles, se abrieron otras nuevas, así como alguna plaza y se cerraron callejones (23). Sin embargo, todas fueron obras de escasa significación que no modificaron sustancialmente la estructura de la ciudad (24).

Este plan de embellecimiento exterior incluía el arreglo de la antigua cerca, la entrada de los caminos a la ciudad por puertas monumentales y su continuación en paseos, el principal de los cuales sería el del Prado. Un plan, como señala Benévolo, más orgánico que el emprendido por Fernando VI.

La cerca, edificada en tiempos de Felipe IV, se encontraba muy maltrecha a mediados del siglo XVIII. Carlos III se propuso repararla y regularizarla, llevándola hacia el exterior en los

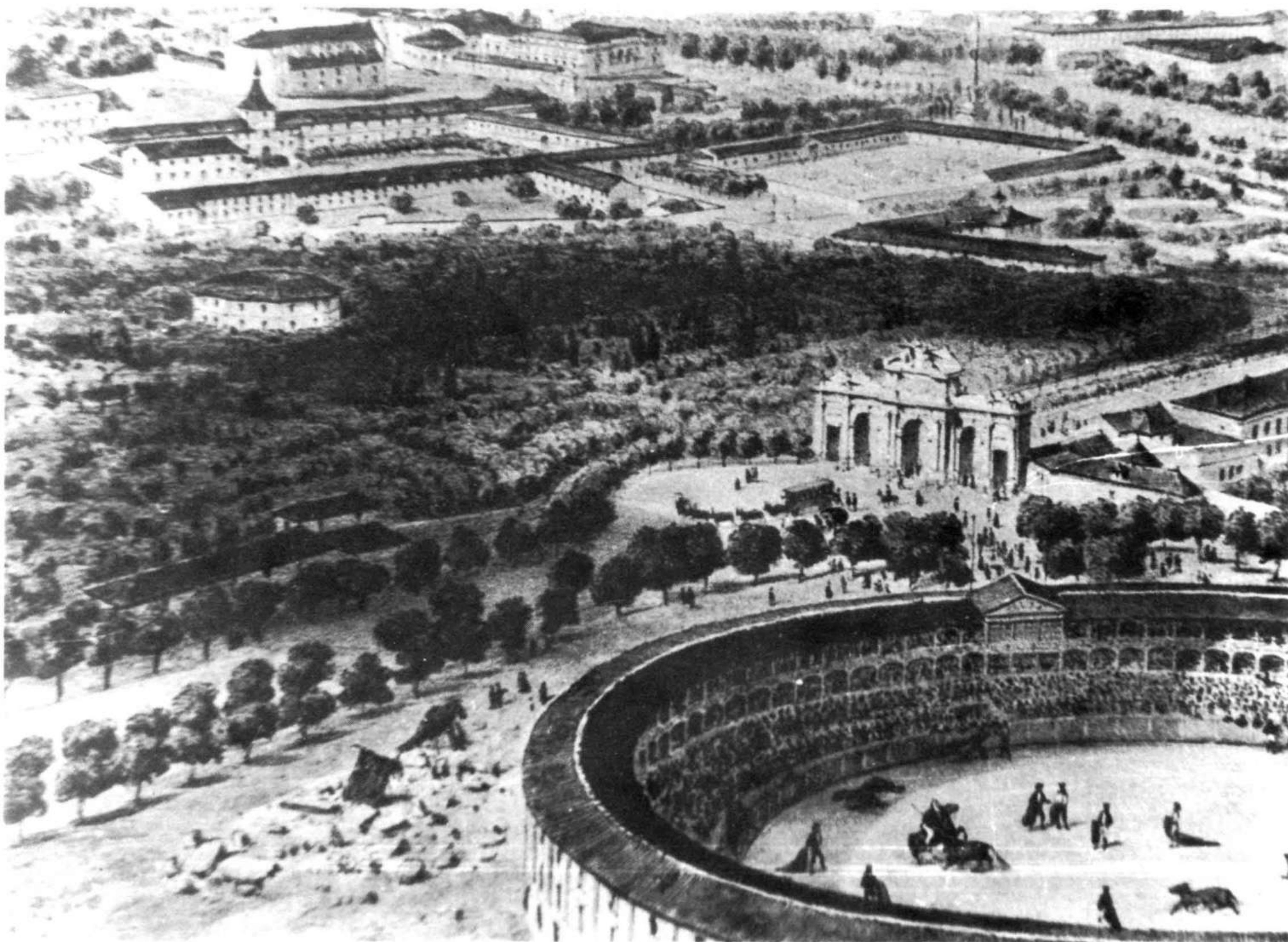


«LA PUERTA Y EL CAMINO DE ALCALA» DETALLE EN TIEMPOS DE CARLOS III

lugares de trazado más irregular, dejando intramuros zonas que se utilizarían para paseos o ensanche de la población (25).

Una vez reparada la cerca se rodeó toda ella de paseos que enlazaban las puertas de la ciudad, formando, como ha señalado Smbriocio, un primer «cinturón de ronda», que daba a Madrid una nueva fachada verde a la manera que propugnaba Ponz: «...los arboles

y la frondosidad en las cercanías de las ciudades dobla su magestad y contribuyen a que parezcan otro tanto desde alguna distancia» (26). Este proyecto se refleja claramente en el plano de Espinosa de los Monteros, publicado en 1769, y que es, según Chueca, «al mismo tiempo que plano general de la ciudad la primera expresión de los proyectos del rey Carlos». En él aparecen representados todos los paseos que rodearán Madrid, con



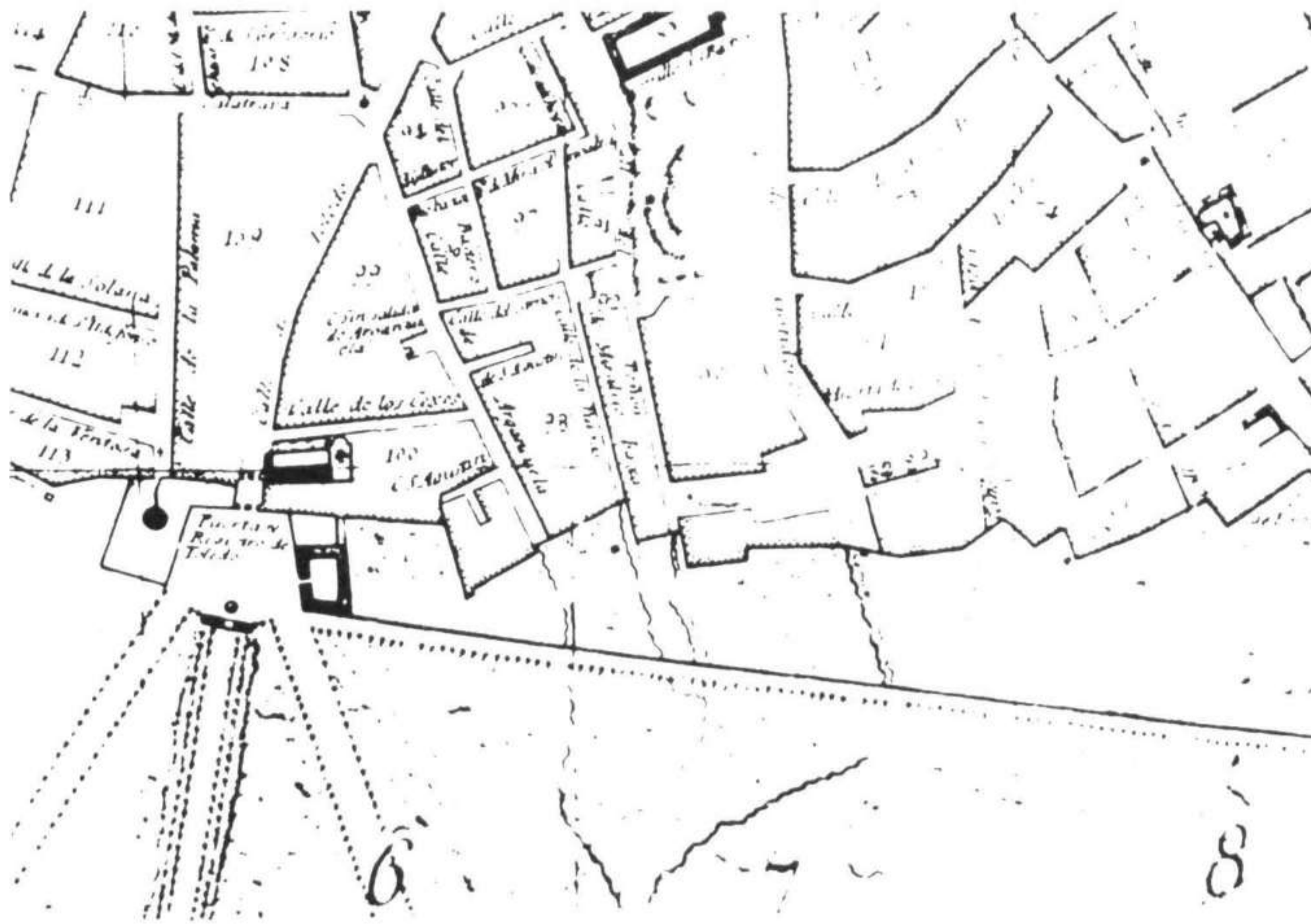
A. GUESDON: «LA PUERTA Y EL CAMINO DE ALCALA», 1854.

un trazado rectilíneo y compuestos por varias filas de árboles plantados a lo largo de una calle central (27).

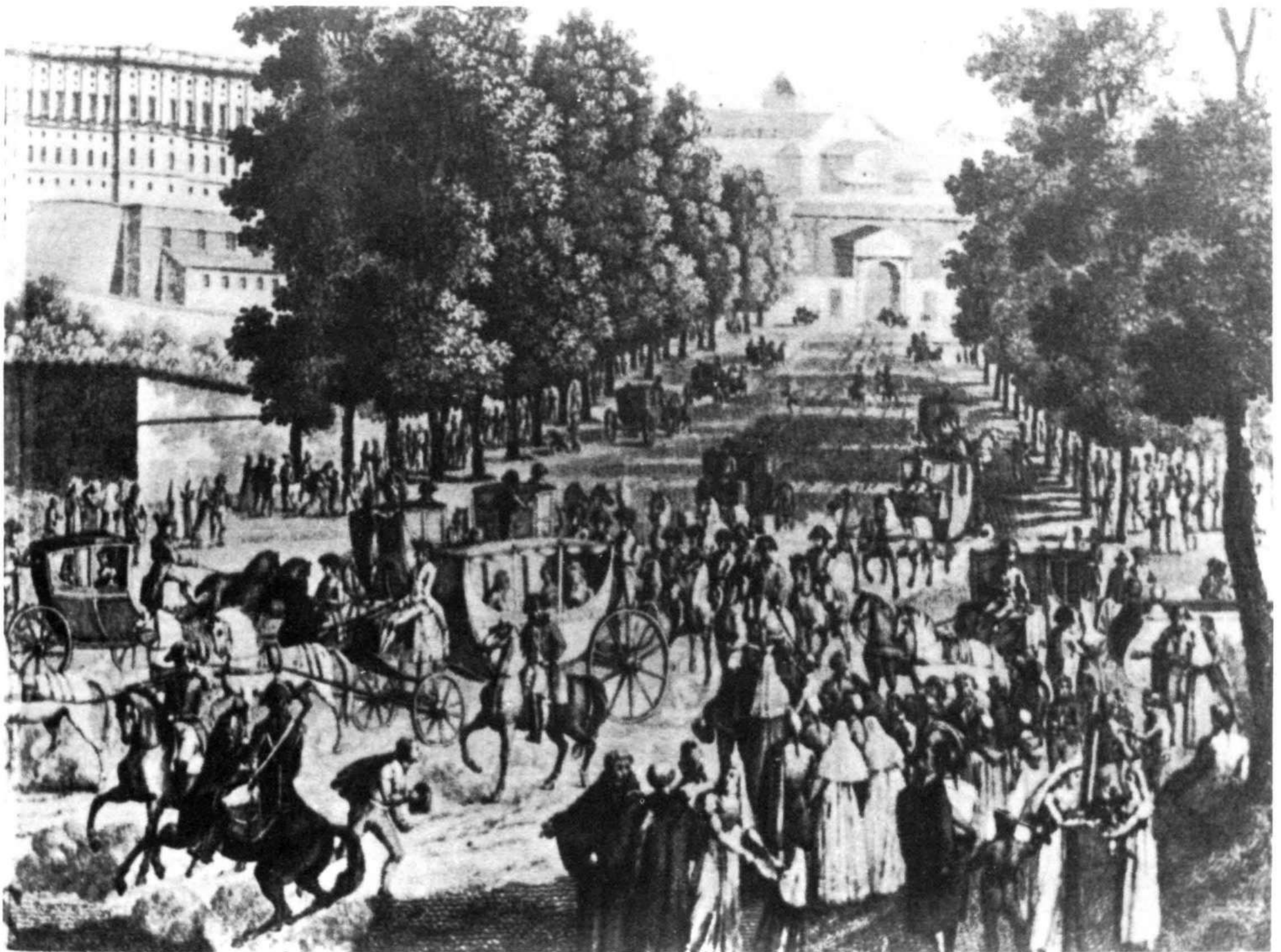
Uno de los más importantes era el Paseo de la Florida que, paralelo al río, se extendía desde el puente de Segovia —al pie de los jardines del palacio nuevo— hasta la ermita de San Antonio. Tomó su nombre de una finca vecina, «florida», que poseían los marqueses de Castel Rodrigo, muy alabada en el siglo XVIII (28). Empezó este paseo a ser frecuentado hacia 1770, cuando se hizo la nueva ermita —la vieja se tiró dos años antes como consecuencia de la ampliación del camino del Pardo—. En 1772 el Ayuntamiento adecentó la alameda tirando chozas que servían de refugio a los maleantes. En esta misma zona, cerca del puente de Segovia, junto al río, ya se había hecho un paseo, el de la Virgen del Puerto, en la primera mitad del siglo, obra de Pedro de Ribera y patrocinado por el marqués de Vadi-

llo. Este paseo —la primera explanada a la orilla de un río español, según Kubler— se adornó con árboles y fuentes y se creó en función de un edificio religioso, la ermita de la Virgen, con un espíritu muy cercano al que inspiró un siglo atrás las ermitas de Carbonell en el Buen Retiro. Sin embargo, cuando en la segunda mitad del siglo XVIII se hizo el paseo más importante de Madrid, el del Prado, se pusieron árboles, fuentes y se pensó en columnatas en un primer momento, pero ya no fue un edificio religioso el que vino a adornar el paseo, sino otros edificios concebidos como templos clásicos y dedicados a otras divinidades: la *Ciencia* —el gabinete de Ciencias Naturales con el Jardín Botánico— y la *Técnica* —la Real Fábrica de Platería Martínez—, haciendo patente con ello el cambio de mentalidad que se había producido y reflejando el pensamiento de fin de siglo.

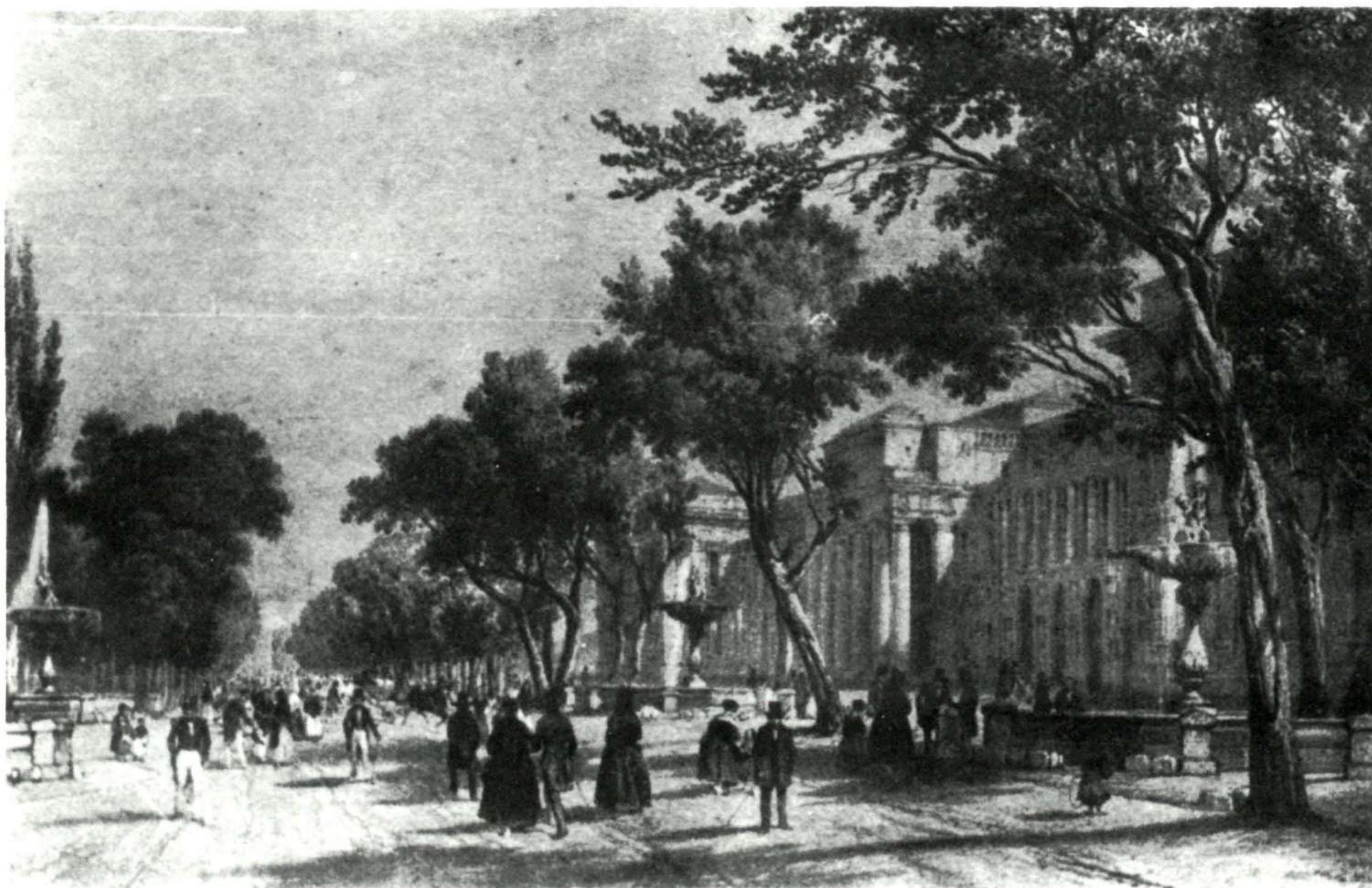
Muy cerca de donde terminaba el Paseo de la Florida, en la Puerta de Segovia, se inició otro que, por la «ronda», llegaba a la Puerta de Toledo; en 1776 estaba a punto de acabarse (29) y de él dice Ponz que «unido con el de la Florida sera de gran comodidad y recreación en aquel lado de Madrid» (30). En 1778 se estaba haciendo a expensas del Concejo el paseo que enlazaría con el anterior, uniendo la Puerta de Toledo con la de Atocha (31). En 1776 estaban ya hechos «perfectamente y con sus arboledas plantadas» (32) los paseos que unían la Puerta de Atocha con la de Alcalá, y ésta con la de Recoletos, con lo cual un «parage inmundo, intransitable, y arido en extremo, como era este, se reduxo á un paseo dilatado y delicioso» (33). Faltaba todavía por hacer el correspondiente entre la Puerta de Recoletos y «la cuesta Nueva o puerta de San Bernardino» (34); este paseo, a excepción



PLANO DE TOMAS LOPEZ. FRAGMENTO ENTRE LAS PUERTAS DE TOLEDO Y EMBAJADORES. NUEVA CERCA REGULAR Y TRAZADO ANTERIOR, 1785.



«LA FLORIDA». DUTAILLÉ. DEL «ITINÉRAIRE DESCRIPTIF DE L'ESPAGNE», LABORDE, 1811.



«EL PASEO DEL PRADO Y EL GABINETE DE CIENCIAS NATURALES».

del tramo comprendido entre la puerta del Conde Duque y la de San Bernardino, aparece en los planos de Espinosa de los Monteros y Tomás López. Con ello toda la ciudad quedaba rodeada por paseos que la embellecían y la hacían más agradable.

Por otra parte, siguiendo las ideas de los teóricos del momento, como Milizia (35), se quiso que los caminos entrasen en la ciudad por puertas monumentales, situadas en plazas amplias, y que a su vez enlazaran con paseos interiores. Así el camino de Aragón desembocaba en la nueva puerta de Alcalá —verdadero paseo cuyos plantíos de árboles se arreglaron por los mismos años—, que se relacionaba inmediatamente con el Paseo del Prado, formando un conjunto armónico.

Lo mismo ocurrió con el camino del Pardo que, terminado en 1776 y a instancias reales, trajo consigo la

creación de una Plaza como remate, en la que Sabatini colocó una fuente y la nueva puerta de San Vicente, inaugurada en 1775. El resultado fue un conjunto monumental muy en el espíritu de la época y de gran belleza, que tenía su continuación por la parte interior de la puerta, ya dentro de la ciudad, en el Paseo de San Vicente. Este paseo, que antes era «una cuesta harto penosa», se hizo nuevo, suavizando la subida y haciéndola «quasi imperceptible... levantando el terreno y... trasladando un monte», según nos dice Ponz, y se adornó con hileras de árboles. Con todo ello quedó «un magnífico ingreso» a Madrid por este lado, que casi parezca la realización de un sueño de Milizia: «Supóngase un gran acceso, dividido desde fuera en anchísimas calles todas rectas y bordeadas de dos o cuatro filas de árboles, de distinta especie, que con barandillas y fuentes aquí y allá, vayan a terminar en un gran espacio semi-

circular o semielíptico, con un gran arco triunfal al fondo por el que se entre en una espaciosa plaza poligonal, de donde partan muchas calles magestuosas de las que algunas conduzcan al centro, otras a extremos de la ciudad y todas estén rematadas con un objeto bello» (36).

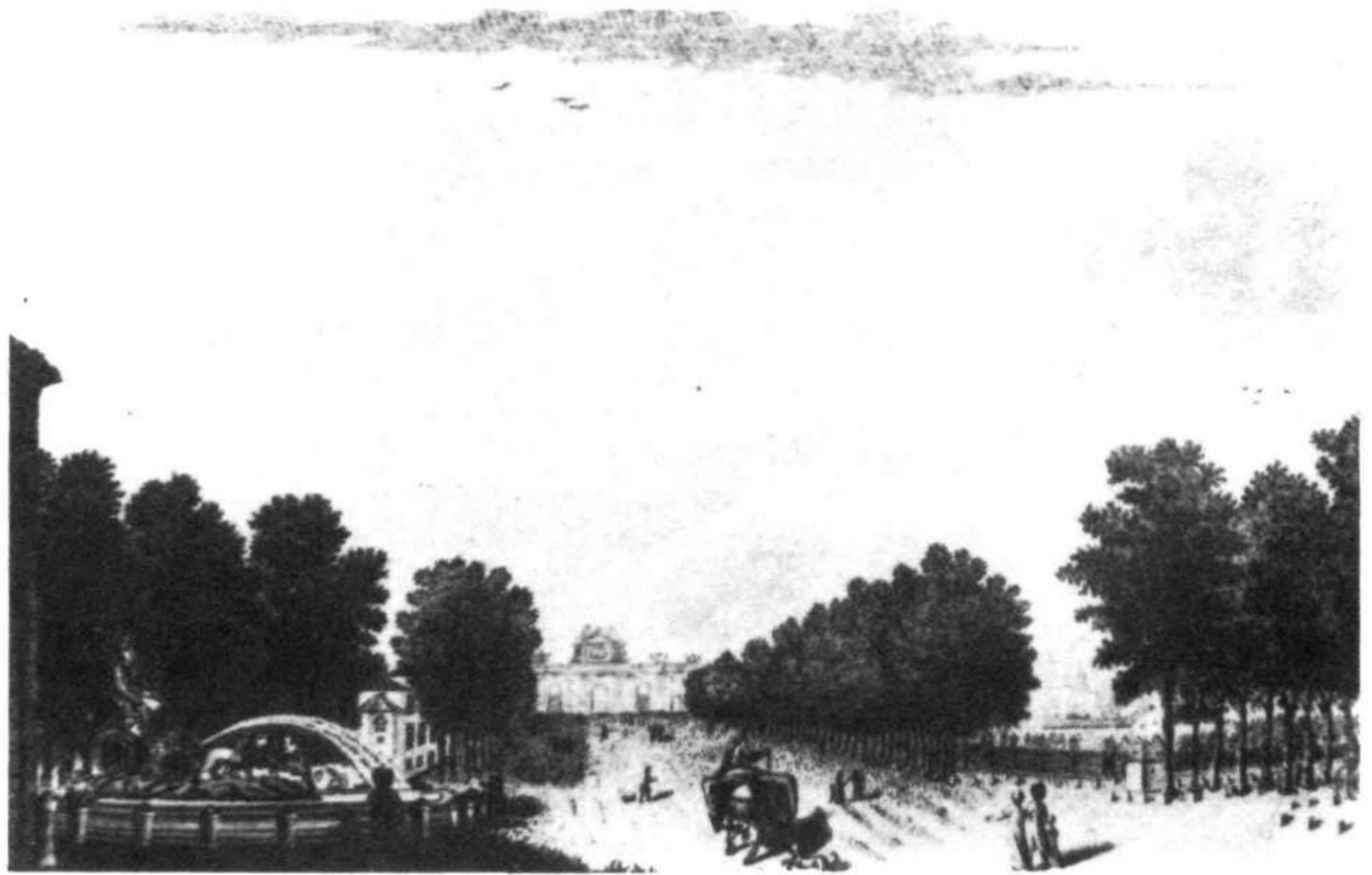
Otro tanto podemos ver en el camino de Aranjuez, que venía a desembocar en el puente de Toledo. Esta zona ya había atraído la atención del marqués de Vadillo quien, reinando Felipe V, encargó a Pedro de Ribera acabar el puente. Pero una vez más fue en tiempos de Carlos III cuando se quiso integrar la obra aislada —el puente— en un trazado monumental que unificase esta entrada a Madrid, especialmente importante por conducir a un Sitio Real. El proyecto aparece reflejado minuciosamente esta vez en el plano de Tomás López. En él podemos ver cómo se sacaron desde

la puerta de Toledo tres caminos, en tridente, a la manera barroca, y otros tantos desde el puente, de manera que los brazos laterales se encontraban dando lugar a dos plazas, mientras que el central era común para ambos y se prolongaba en el puente. Todos estos «caminos ó Paseos Nuevos» estaban compuestos por una calle central y una hilera de árboles a cada lado. También se proyectó frente a la Puerta una plaza a la que se subiría por dos escaleras amplias y en la que habría una fuente, como en la de San Vicente. La dirección de las obras corrió a cargo del ingeniero José de Salcedo y con ellas quedó configurada toda la zona, como la mejor composición del urbanismo madrileño para Chueca, aunque el remate, que sería una nueva puerta, no se conseguiría hasta 1827, en tiempos ya de Fernando VII.

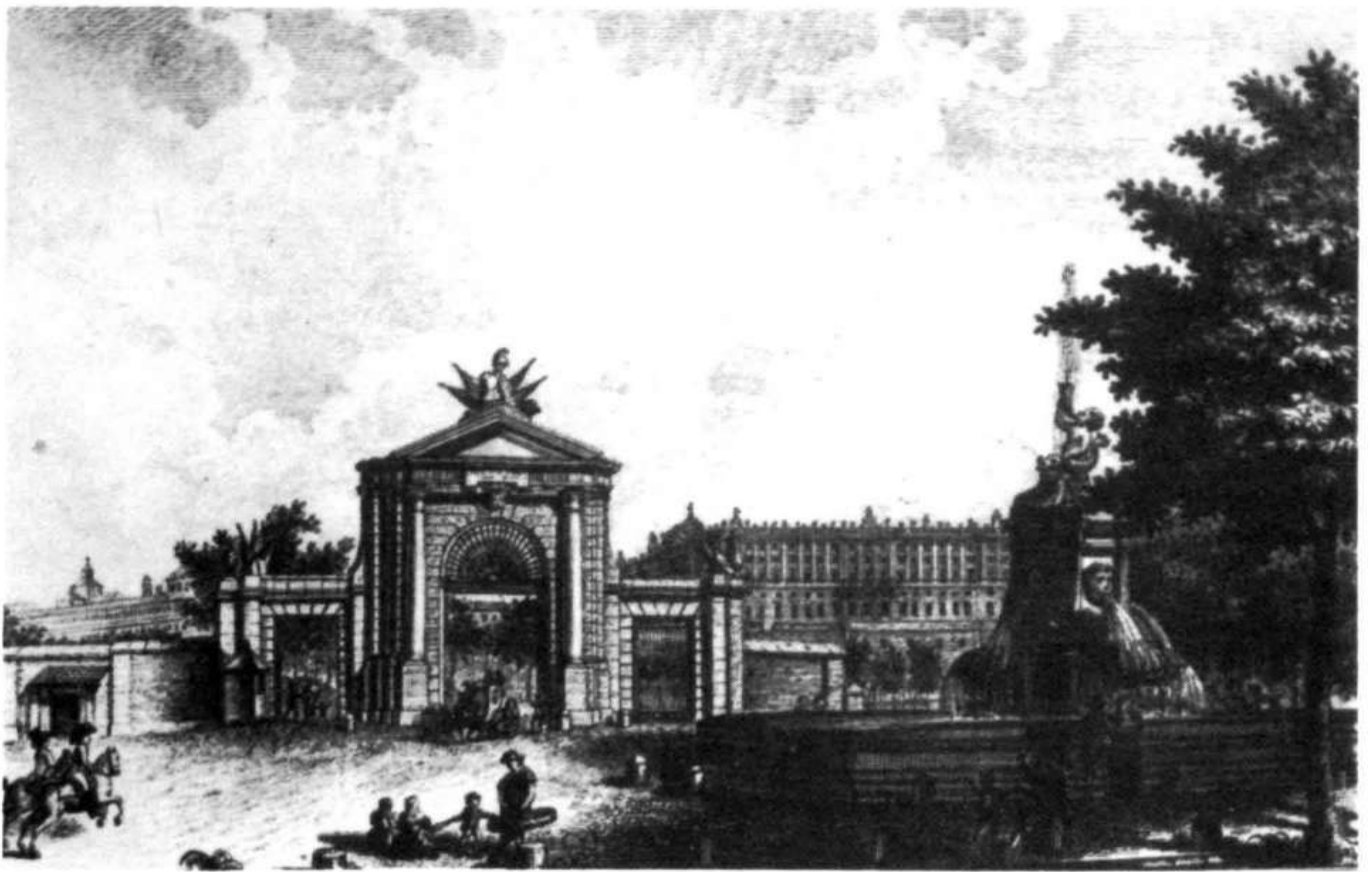
Si hemos visto que el camino de Aragón enlazaba con la calle de Alcalá y ésta con el paseo del Prado (del que no vamos a hablar aquí porque nos llevaría demasiado lejos), éste a su vez terminaba en la Puerta de Atocha, «demasiado pobre para esta misión», y de ella salía el Paseo de las Delicias, que un poco más abajo se ensanchaba formando una plaza para dar lugar a tres paseos. Estos se componían de una calle central para carruajes y dos laterales para gente de a pie, formados por dos líneas de olmos plantados en 1759.

El Paseo de las Delicias llegaba hasta el Canal del Manzanares, una de las grandes empresas de Carlos III. El Canal, partiendo del Puente de Toledo, llegaría «siguiendo en las inmediaciones del Manzanares hasta el desagüe de éste río en el Xarama» (37). Su longitud serían cuatro leguas, de las cuales estaban hechas más de la mitad en 1782. Hablamos aquí de él, porque, como nos dice Ponz: «Los paseos, que se forman en sus orillas con tanta copia de árboles, son ya de los más bellos que pueden verse», todo ello con «al pie de dos millones de árboles y arbustos» que se habían plantado en las dos legua y media que iban hechas. A la amenidad de estos paseos se sumaban los alrededores: «Hay en las laderas diferentes huertas con muchos árboles frutales».

En este momento ilustrado el interés por los paseos por incluir la Naturaleza en la estructura urbana (38) se extendió más allá de la Corona y el Ayuntamiento, llegando a los particulares. Un buen ejemplo es el informe enviado por el marqués de Inturvieta al Ayuntamiento de Madrid, en 1791, en el cual habla de «lo oportuno que sería el promover... la plantación de



GOMEZ NAVIA: «LA CALLE DE ALCALA». FINES DEL SIGLO XVIII.

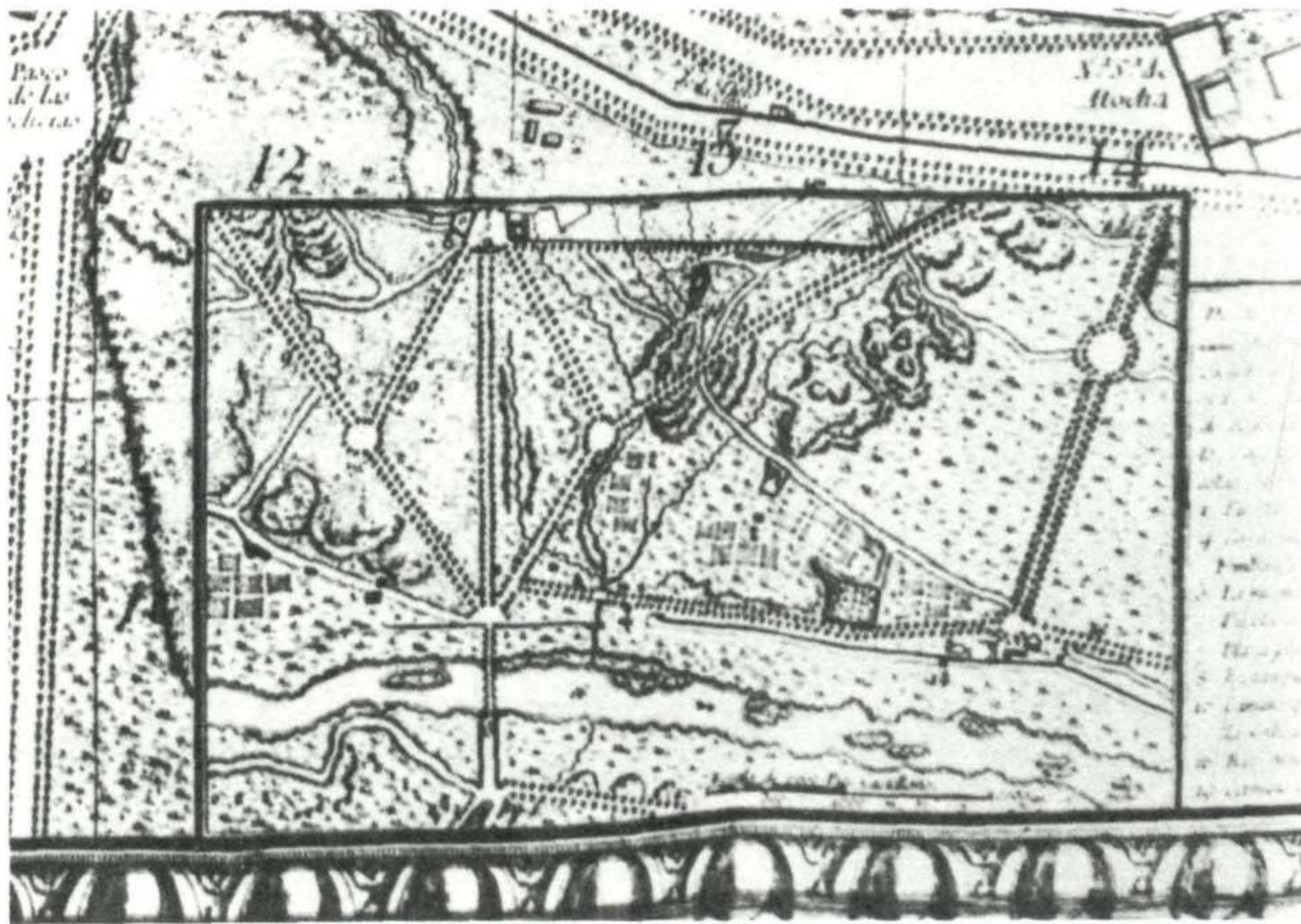


GOMEZ NAVIA: «LA PUERTA DE SAN VICENTE». FINES DEL SIGLO XVIII.

árboles en todo el camino y distrito público de la Pradera titulada de San Isidro» (39). Sobre el mismo asunto Juan de Villanueva insiste en lo útil que sería el aprovechamiento de unas aguas de la zona para «la ejecución de un ballo desahogado Paseo con Yleras de arboles de Chopos... para hermohear y decorar aquel crecido termino».

El resultado fue que con toda esta serie de paseos y caminos que acabamos de ver el aspecto exterior de Madrid cambió por completo, cum-

pliéndose los deseos de muchos hombres como Ponz que querían un Madrid distinto: «no habra parage alrededor de la Corte, según lo que vemos, que carezca de estas conveniencias, en lugar del mal aspecto que antes tenían casi todos» (40). Prueba de que la ciudad había cambiado y adquirido una cierta dignidad acorde con el gusto del rey es que a partir de 1780 Carlos III fija su residencia en Madrid, de donde casi no saldrá hasta su muerte, mientras que hasta entonces había procurado permanecer en ella el menor tiempo posible.



PLANO DE TOMAS LOPEZ. «DETALLE DEL PROYECTO DE ENTRADA A MADRID POR LA PUERTA DE TOLEDO», 1785

NOTAS

- (1) PALACIO ATARD, cit. por CEPEDA, J.: «El Madrid de Carlos III en las cartas del Marqués de San Leonardo», A.I.E.M., 1966, pág. 24.
- (2) «Real decreto para construcción de caminos en España, dando principio por los de Andalucía, Cataluña, Galicia y Valencia», 10 de junio de 1761. Biblioteca Nacional (Osuna).
- (3) PONZ, A.: «Viage de España», Madrid, 1793, T. VI, pág. VII.
- (4) MESONERO ROMANOS, R., cit. por FERNANDEZ DE LOS RIOS: «El futuro Madrid», Barcelona, 1975, pág. 57.
- (5) BOURGOING, B. de: «Un paseo por España» en GARCIA MERCADAL, J.: «Viajes de Extranjeros por España y Portugal», Madrid, 1962, T. III, pág. 980.
- (6) CERVERA VERA, J.: «Francisco Sabatini y sus normas para el saneamiento de Madrid», A.I.E.M., 1975, pág. 171.

- (7) PONZ, A.: Op. cit., T. VI, pág. VII.
- (8) Ibidem, pág. VII.
- (9) Ibidem, pág. VII.
- (10) Ibidem, págs. VII y VIII.
- (11) A.S.A. 3.197.9.
- (12) PONZ, A.: Op. cit., T. VII, pág. VII.
- (13) BOURGOING, B. de: Op. cit., pág. 971.
- (14) PEYRON, J. F.: «Nuevo viaje en España», en GARCIA MERCADAL, J.: Op. cit., T. III, pág. 859.
- (15) «Cartas del marqués de San Leonardo de noviembre y diciembre de 1770 y enero de 1771», en CEPEDA, J.: Op. cit.
- (16) BOURGOING, B. de: Op. cit., pág. 1.024.
- (17) DALRYMPLE, Mayor W.: «Viaje a España y Portugal», en GARCIA MERCADAL, J.: Op. cit., pág. 669.

- (18) PEYRON, J. F.: Op. cit., pág. 859.
- (19) BENEVOLO, L.: «Historia de la arquitectura del Renacimiento», Madrid, 1973, T. II, pág. 1.094.
- (20) «Carta del marqués de San Leonardo, 11 de enero de 1771», en CEPEDA, J.: Op. cit., pág. 230.
- (21) PONZ, A.: Op. cit., T. VI, pág. VIII.
- (22) Ibidem, pág. X.
- (23) Actualmente preparo un trabajo sobre la reforma interior de Madrid en la segunda mitad del siglo XVIII.
- (24) Sin embargo, Martínez Bará afirma que antes de José I ya se sentía la necesidad de abrir plazas dentro de la ciudad. Para Chueca la razón de que no se abrieran fue que Madrid carecía de edificios tan importantes como para exigir plazas de «ambiente monumental» y para las grandes fiestas ya estaba la Plaza Mayor. La razón principal, pienso yo, sería la dificultad, apuntada por el mismo Chueca en otro lugar, de hacer una reforma profunda del casco antiguo.
- (25) En un informe enviado por el conde de Floridablanca al Corregidor de Madrid en 1778 (A.S.A. 2.323.7) se dice que se están «sacando las cercas» (entre las puertas de Atocha y Toledo)... y retirando las de las antiguas... dejando muchos terrenos montuosos y desproporcionados dentro de aquellas, que con el tiempo vendrán a reducirse a población».
- (26) PONZ, A.: Op. cit., T. I, pág. 24.
- (27) «Alrededor de la Ciudad haríamos tres viales ó calles de arboles: el de enmedio, ancho para los carruages; y los de los lados, más angostos para la gente de á pie», BAILS, B.: «Elementos de Matemáticas», Madrid, 1783, T. IX, pág. 22.
- (28) J. M. J.: «Viaje de Figaro a España», en GARCIA MERCADAL, J.: Op. cit., T. III, pág. 1.321.
- (29) Marqués de San Leonardo. Carta de 24.II.1776, cit. por CEPEDA, J.: Op. cit., pág. 225.
- (30) PONZ, A.: Op. cit., T. VI, pág. X.
- (31) A. S. A. 2.323.7.
- (32) Marqués de San Leonardo. Carta de 24.II.1776, cit., por CEPEDA, J.: Op. cit., pág. 225.
- (33) PONZ, A.: Op. cit., T. VI, pág. VI.
- (34) Marqués de San Leonardo. Carta de 24.II.1776.
- (35) MILIZIA, F.: «Principi di Architettura Civile», Bassano, 1785.
- (36) MILIZIA, F.: Op. cit., trad. Tera Bordón R.I.E., 1975, pág. 374.
- (37) Todas estas noticias sobre el canal están tomadas de Ponz, op. cit., T. V, págs. 32-33.
- (38) Sobre este aspecto véase TAFURI, M.: «L'avventura della ragione: naturalismo e città nel secolo dei Lumi» en «Pogetto e Utopia», Roma, 1976.
- (39) A.S.A.
- (40) PONZ, A.: Op. cit., T. VI, págs. X-XI.



BAYEU: «PUENTE DEL CANAL DE MADRID», 1784

Hace unos días Josefina Rodríguez de Aldecoa presentaba en su bella librería «Aldecoa» una obra de Jesús Lasagabaster sobre su marido. En su presentación nos venía a decir que el escritor será siempre inmortal, porque su obra vivirá en el lector y será al mismo tiempo germen de otras obras, como la que acababa de aparecer, que nos devolvía a Ignacio Aldecoa, nueve años después de su muerte.

Recordando la justeza de sus palabras pienso yo que la inmortalidad que nos ofrece el arte se extrema si cabe en el caso de la música, porque en ella tenemos al intérprete, que entre el auditor y el crítico podría representar, más que nadie, la reencarnación del músico desaparecido.

De manera que no me extraña que mi colega de la Universidad de Syracuse, Frederick Marvin, se considere la reencarnación de mi coterráneo, el compositor catalán Padre Antonio Soler, de quien sus adeptos nos aprestamos a celebrar el 250 Aniversario.

Marvin ha contado en la revista «The piano Quarterly» que el día que abrió «la puerta de la oscura librería musical de ocasión en los Angeles, no tenía idea de que me llevaría a la aventura y la investigación a través de América y Europa».

Advertirá el lector de este trabajo que en aquel instante había prendido la llama del espíritu de Soler en el joven americano que acababa de encontrar dos polvorientos volúmenes de sonatas de compositores desconocidos de siglo XVIII, editadas por nuestro Joaquín Nin el año en que aquel estudiante había nacido: 1925. «En esta colección —sigue contándonos Marvin— había catorce sonatas del monje español Padre Antonio Soler que naciera en Olot, Cataluña y fue bautizado el 3 de diciembre de 1729...»

Aquella obra de amor de Joaquín Nin —tan parecida a la que motivara en su día el diario de su hija Anaïs— llegó milagrosamente a las manos que la estaban esperando. Porque yo, que he sido colega durante diez años de Frederick Marvin, soy un testigo de excepción de que la devoción que naciera aquel día no se ha extinguido y ha llevado al pianista americano a una aventura quijotesca y a una investigación implacable, que combinadas sumaron a aquellas 14 sonatas recopiladas por Nin, casi unas 700 composiciones más, setecientas piezas musicales entre las que destacan «200 sonatas, conciertos para dos pianos, quintetos para piano, centenares de obras religiosas, música teatral, etc.».

EL PADRE ANTONIO SOLER Y/O FREDERICK MARVIN

Por Jaime FERRAN



FREDERICK MARVIN EN SU MESA DE TRABAJO.

obras que han sido en parte publicadas por Ediciones Universales o por Mills Music, extendiendo a Viena y a Londres el culto por Soler, que ahora esplende en el mundo.

Porque la Heliomaquia de Marvin incluye investigación musicológica y acción musical: búsqueda en España —en Montserrat, en El Escorial—, edición en Austria y en Inglaterra —en los grandes centros en los que se da a conocer la música del pasado— y «las but not least», la interpretación de estas obras en los escenarios del mundo, donde el proceso de reencarnación asumido por aquel joven estudiante de California, que es hoy un joven pianista de cincuenta y cinco años, culmina en los 1.500 conciertos que él mismo calcula que ha dado en América y Europa, desde que empezara su carrera a los dieciséis años en Los Angeles.

Hace quince años —el 1 de junio de 1963— el periódico «Los Sitios», de Gerona, rendía homenaje a Marvin —con motivo del 180 aniversario de la muerte de Soler— explicando su odisea buscando y encontrando los sucesores del Infante Gabriel, el mecenas de Soler, que nada pudieron añadir a lo que había ya descubierto, pero que nos da la medida del encarnizamiento con que el pianista americano intentara su búsqueda exhaustiva, complementada desde hace tres décadas —en 1948— con la ejecución de obras de Soler en todos —o casi todos— sus conciertos...

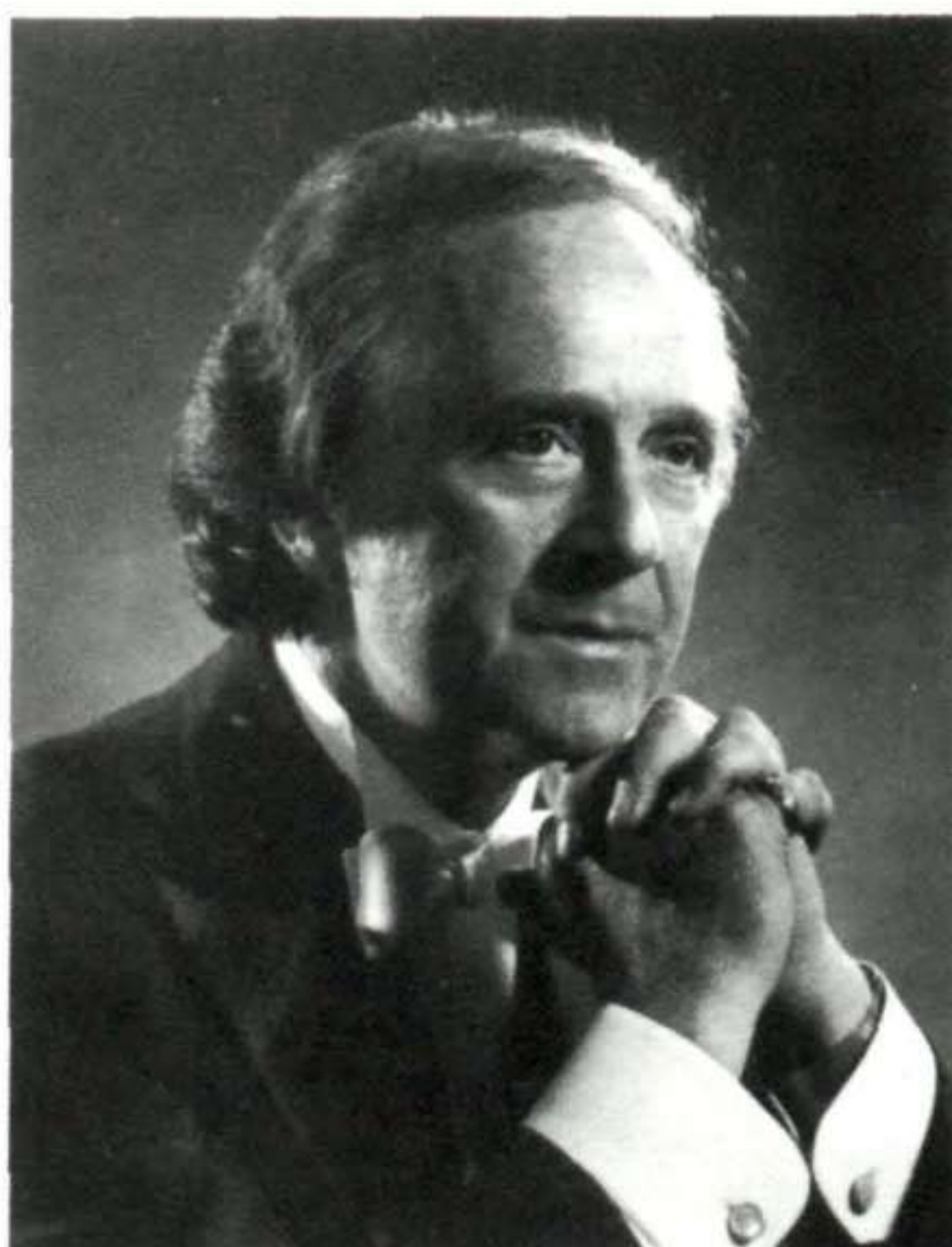
Uno de ellos, al que yo asistiera y al que invitara a Camilo José Cela, que se hallaba de paso por Nueva York, duró tres días y en él se presentó «El Maestro de Capilla», la deliciosa obrita musical de Soler en la que al estilo del «teatro dentro del teatro» tenemos a la «música dentro de la música», con las aventuras y desventuras del «Maestro de Capilla» y de su escolanía rebelde, que tanto nos dicen sobre el espíritu de aquel compositor catalán cuyo aniversario celebraremos en breve.

Es este espíritu el que yo he encontrado en Frederick Marvin. En aquel concierto o en otro, no menos memorable, que dedicara a Eulalia Galvarrriato, con ocasión de su visita a Syracuse en compañía de su marido, y en el que otro colega, ya desaparecido, Enrique Vila Selma, amigo de Frederick y mío, hizo un «envío» trovadoresco a la dama que, rodeada de sus amigos, tuvo el regalo del concierto de Marvin, en nuestra universidad.

Es este espíritu el que yo he querido saludar ahora en el umbral de dos fastos solerianos: el 250 aniversario de su nacimiento en 1779 y el 200 aniversario de su muerte en 1983, entre los que tenemos un lustro para enaltecer la figura de aquel monje olotino al que Frederick Marvin ha dedicado una gran parte de su vida.



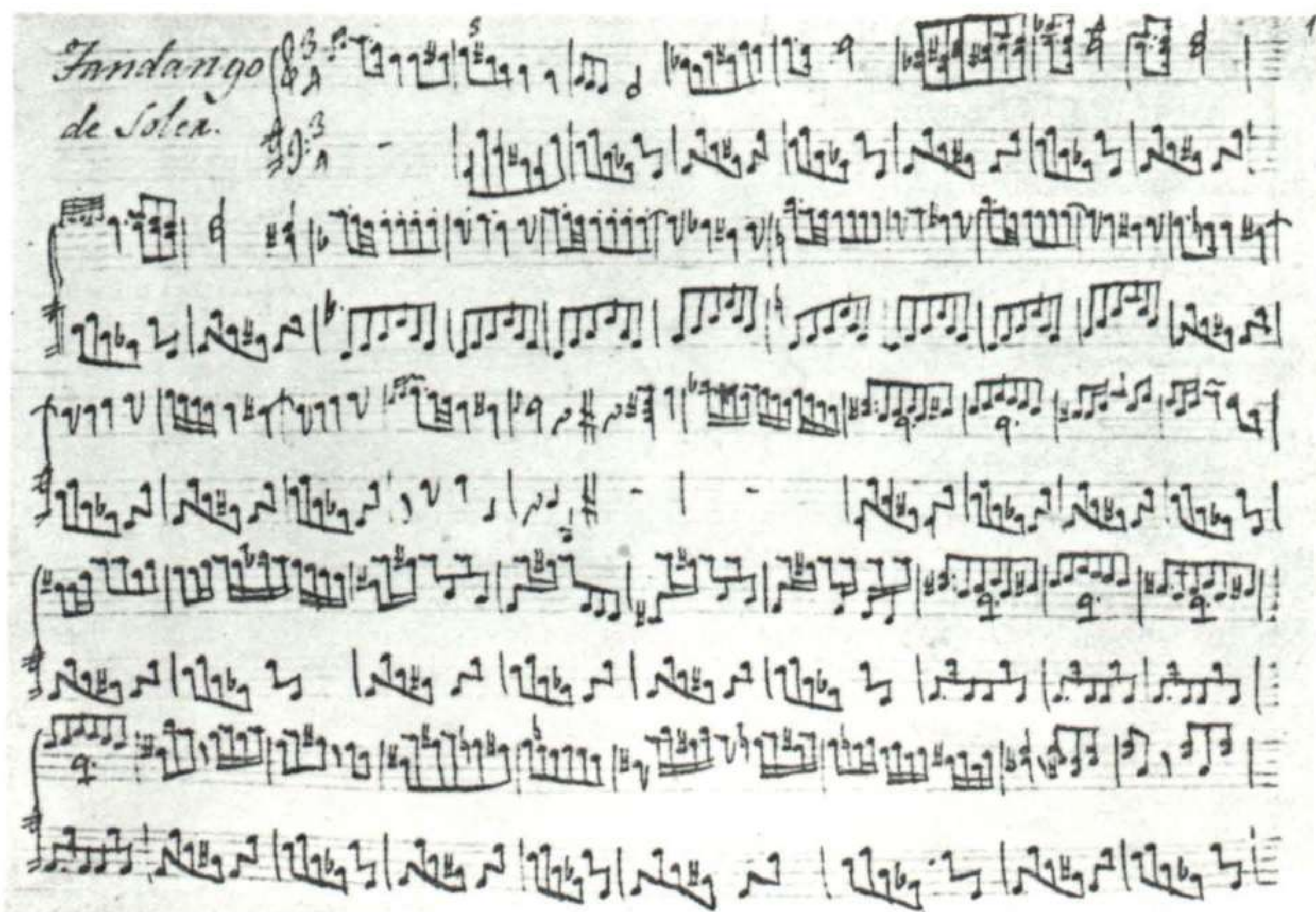
MARVIN: «TRAS LAS HUELLAS DEL PADRE ANTONIO SOLER».



FREDERICK MARVIN.



MARVIN CON DALÍ, CON OCASIÓN DE RECIBIR LA ENCOMIENDA DE LA ORDEN DEL MERITO CIVIL.



JOAQUIN ARAUJO, pintor de costumbres

Por Soledad LORENZO FORNIES

Dentro del panorama artístico del siglo XIX se encuentra el pintor manchego Joaquín Araujo, del que hasta ahora no hemos visto publicado ni siquiera una pequeña monografía que aglutinara de alguna manera su copiosísima obra. A pesar de haber figurado muchos de sus cuadros en varias Exposiciones, Araujo no obtuvo en los concursos oficiales más que alguna medalla de segunda clase «porque ni el público, ni los jurados, ni tampoco la crítica vieron en su obra otra cosa que la labor de un colorista cansado y premioso», olvidándose de que aquellos lienzos valían mucho más que otros no sólo por su impecable dibujo sino por su composición magistral y su expresión asombrosa.

El presente artículo pretende sacar a la luz a este pintor que ha permanecido olvidado y del que, sin embargo, paradójicamente, se poseen noticias de casi la totalidad de sus obras. Nos vamos a centrar para el estudio de este pintor por una parte en aquellos dibujos publicados en periódicos y revistas españolas y de otra en los cuadros que Araujo llevó a las Exposiciones oficiales para darnos cuenta que su genuina tendencia estaba más cerca de los cuadros de costumbres que los de historia, únicos valorados por la crítica oficial.

Joaquín Araujo nace en Ciudad Real, el 26 de septiembre de 1850 (1) —y no en 1851 como habitual y equivocadamente se dice—. Los años de su niñez transcurren en su ciudad natal donde cursa sus primeros estudios, trasladándose muy joven, a los 16 años, a Madrid para entrar a formar parte de la Escuela Superior de Pintura y Escultura bajo la dirección de Ignacio Suárez Llanos.

En 1872 marcha nuestro pintor a París donde entrará en contacto con las enseñanzas de León Bonnat, gran artista y hombre de extraordinaria actividad, que había residido muchos años en España, siendo alumno de Federico Madrazo y Juan Carlos Rivera, y para quien el dibujo, como él decía, «era la verdadera fuerza de la pintura».

Tras su estancia en París marcha Araujo a Londres en donde trabajará junto a Macbeth, grabador de renombre. Joaquín sentirá una gran atracción, desde este momento, por el grabado al aguafuerte al que dedicará con pasión los diez últimos años de su vida. En uno de los muchos apuntes aparece Mss. y Mtr. Macbeth paseando, en Madrid, por la Casa de Campo junto a Joaquín Araujo y es que, en realidad, Macbeth no sólo fue su maestro en esta difícil técnica del grabado sino que fue paralelamente su amigo.

No podrían faltar en el pintor las enseñanzas que impartía la Ciudad Eterna y, como gran parte de los artistas del siglo XIX, irá a Roma donde acabará de formarse artísticamente.

Araujo recorrió los principales museos de Europa y pasó horas enteras admirando y estudiando las obras más famosas; gran conocedor de la historia del Arte, protestó indignado contra «los efectismos, contra los pintores que ignoraban lo que había significado el arte de los griegos».

Pero, fundamentalmente, fue Araujo un pintor que vivió con su época; el pasado le sirve como enseñanza, como aprendizaje. Su pintura va a tener un sello peculiar en la temática: son las posadas, los bailes, aldeanas y mendigos sobre los que gira incansablemente su pintura o también la España de pandereta, la España risueña con sus ferias, chulos y gitanos.

Araujo en este sentido perteneció a un grupo de pintores, cada vez más numeroso, que iba preparando el gran renacimiento pictórico, buscando en la rápida impresión de la escena vista y en los tipos y gentes del pueblo, el naturalismo pintoresco. Estos costumbristas, entre los que se encontraba Araujo, realizaban multitud de telas procurando dar carácter y vida al espectáculo de la sociedad contemporánea pintando vendedores de cacharros, gallegos descansando antes de la siega, gitanos y labradores en una feria, bailes de campesinos..., y por esta línea cientos de lienzos.

Ya la literatura hacía tiempo que había iniciado el realismo «los españoles pintados por sí mismos», «ayer, hoy y mañana», las comedias de Bretón, las obras de Larra, José María Pereda o, más tarde, el gran novelista Pío Baroja cuando plasma en sus novelas toda la vida azarosa del Madrid de finales de siglo: con sus cafés, sus calles y sus gentes..., todo esto intentará también captarlo la pintura; es la vida misma o, mejor, pequeños fragmentos de ella los que serán llevados por el pintor al lienzo, sin ánimo de crítica.

Así, pues, paralelamente al arte oficial con su gusto por el cuadro de historia existe toda una corriente de pintores, realistas y regionalistas que, partiendo del costumbrismo, crean esas pequeñas escenas de carácter local y rural. Por los años de 1855 ó 56, Fierros ya exhibía en la Exposición provincial de Santiago varios lienzos representando escenas de la gente aldeana de aquella región. Poco después Becquer, el hermano del gran poeta, pintaba las costumbres de los campesinos de nuestras provincias castellanas así como José Jiménez Aranda y Ferrándiz trasladaban a la tela escenas de la misma índole, y en 1873-74, Pradilla, el gran amigo y compañero de Araujo, recorría las provincias gallegas con el mismo objetivo; más tarde, en 1878, encontramos a Moreno Carbonero tratando escenas de indiscutible carácter regional.

A partir de 1884, el costumbrismo tomó carta de naturaleza y ejemplo de ello son García Ramos, Blanco Coris, Agrassot, Amorós, Leonat y Senet..., y tantos otros entre los que se encontraba el joven pintor Joaquín Araujo.

Resulta sobremanera injusto el olvido que ha rodeado a este artista de amplia y valiosa producción como vamos a ver al analizar sus obras. Joaquín Araujo, viajero incansable, toaba nota de todo cuanto veía y cuidadosamente anotaba lugar, fecha y pequeñas «leyendas» en gran parte de sus obras. En estos apuntes y bocetos, demuestra Araujo su ensimismamiento por el paisaje físico y humano de las aldeas gallegas, asturianas y leonesas con atenta



observación de las costumbres de sus moradores; en ellos supo esgrimir el lápiz con prodigiosa soltura, sin embargo, para el pintor no son más que tanteos preliminares, ejercicio para obras futuras; desde luego no es difícil encontrar en aquéllos precedentes de los tipos que pasarán después a sus óleos. Todos estos dibujos (catalogados por la autora de este artículo) constituyen, a nuestro modo de ver, un rico muestrario del Arte realizado por Araujo a lo largo de su vida.

Muchos de estos dibujos formarían parte de un álbum de «Impresiones de viaje» que serían publicados en distintas revistas de la época no sólo españolas sino también extranjeras. Entre las que asiduamente publicaron sus trabajos encontramos la «Ilustración Española y Americana», que publicaría en 1880 *El banco de la paciencia*, dibujo perteneciente al álbum de viajes, en el que aparecen dos tipos de Las Hurdes, uno de ellos sentado en un banco mientras el otro le corta el pelo con descomunales tijeras de esquilador gitano. Del mismo año son las *Buñoleras*, tema sacado de sus impresiones de la feria de Sevilla. La feria, tantas veces descrita en todos sus aspectos por escritores nacionales y extranjeros que iban buscando la exhibición real de tipos y costumbres, tuvo un intérprete en Joaquín Araujo que supo recoger los legendarios puestos de buñuelos representados por esas gitanas de



«BANCO DE LA PANRUNA»

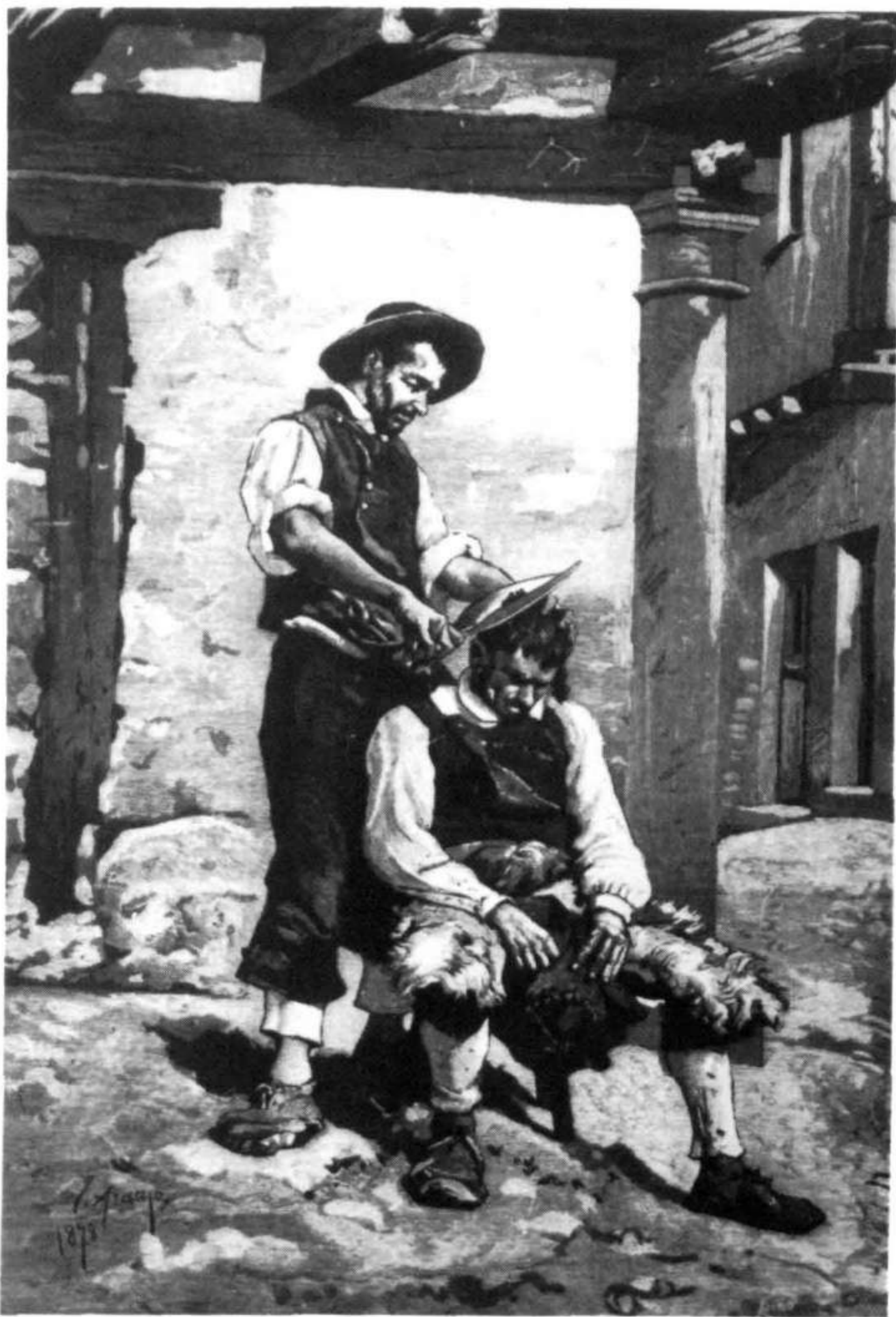
moreno cutis y negrísimo cabellos. El lápiz de Araujo supo inspirar estos versos escritos por Benito Mas y Prat, sobre la feria de Sevilla:

*Ya es un estrecho tomado
por curtidas buñoleras,
Termópilas que no pasa
un inglés sin que lo vengzan.
Estos graciosos contrastes
y otras manchas pintorescas,
forman el núcleo de cuadros
dignos de Goya y Villegas,
que nunca extraños pinceles
llevar al lienzo pudieron,
el breve chapín de raso
ni la calada peineta...*

Para finalizar, diciendo:

*De este gigantesco cuadro
son mis mezuquinos apuntes.
¡Dadme paleta y pinceles
que las plumas son inútiles!*

En 1885 la «Ilustración Española y Americana» publicaría *¿Quién engaña a quién?*, naturalidad, intención y chispeante gracejo resaltan en este dibujo de Joaquín Araujo en donde dos tipos populares en algunas provincias de Andalucía, el gitano engañador y fullero y el campesino astuto y solapado, de codos sobre una mesa, y delante de ancho jarro de vino, están pactando la venta y compra de



«UN COMPAS DE ESPERA», 1888

algún jaco; y en la expresión de ambos, en su actitud y hasta en la rigidez de sus manos, se revela claramente la vulgar elocución que es el título del dibujo *¿Quién engaña a quién?* Este mismo dibujo sería publicado por la revista extranjera «The Graphic» (2), para la que hizo su último dibujo *Una corrida de novillos en un pueblo de Salamanca*, y en la «Ilustración Artística de Barcelona» que bajo el título *Entre compadres* recibiría el siguiente comentario: «El cuadro es una elocuente prueba de lo que Araujo vale; las figuras de esos dos compadres en actitud de cerrar algún trato, que cerrarán vaciando el jarro de vino, testigo mudo de sus negociaciones, están ejecutadas con una firmeza y una verdad que sólo los maestros consiguen.» (3).

En 1886 aparece en la misma revista *La Plaza Mayor en Pascuas de Navidad*, que ofrece la fisonomía característica de la temporada navideña, en la que, bajo los mismos entoldados garabitos que se usaban en la época de Felipe III, se colocan puestos de naranjas y granadas, dulces y turrónes...

De 1888 es otro dibujo característico del estilo y del lápiz de Joaquín Araujo titulado *De Domingo a Domingo*. Aquí, nos encontramos con dos tipos provincianos de Salamanca, que conservaban incólumes los trajes y hasta los rasgos fisonómicos de sus antepasados; un hombre que sale de la bodega de un Domingo, esto es, de un tabernero así llamado, y se dispone, jarro en mano, a visitar a otro Domingo, también tabernero, escucha con impasible calma, porque aún no se tambalea, las reconvenciones de su mujer, a la cual contesta fríamente ¡si sólo voy de Domingo a Domingo!

Dos dibujos más reproduciría la «Ilustración Española y Americana» con sus respectivos comentarios: *Un compás de espera*, bizarro tipo de maja y cantaora que revela en la experiencia de su semblante el tropel de gratas emociones que llenan su alma cuando recibe una carta de amor (4), y *Por vino*, robusta charra que va a la bodega con el blanco jarro en una mano y en la otra el férreo candil prehistórico (5).

No sólo fue la «Ilustración» la que publicaría dibujos de Joaquín Araujo, otras revistas como «Blanco y Negro» se disputarían también sus trabajos.

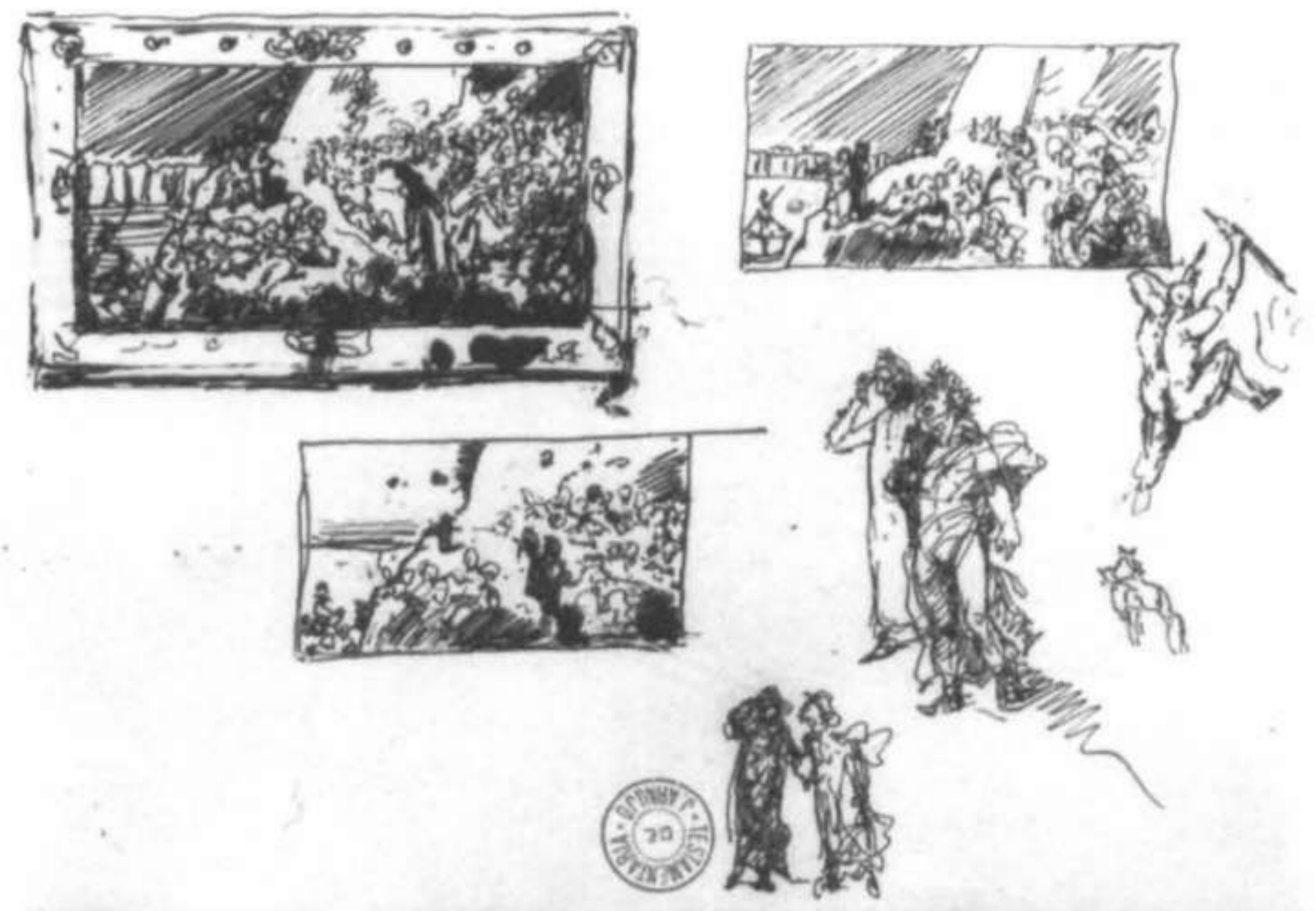
En 1891 aparece en «Blanco y Negro» *Perico el esquilador* y *Perico el gitano*, cuyos dibujos preparatorios conocemos, que sirvieron para ilustrar las «Notas de color», de Salvador Rueda.

En 1892 se publica *Mercedes la gitana*, de grandes y profundos ojos, con el pelo recogido bajo la nuca, dejando que unos graciosos caracolillos caigan por su frente. De este mismo año es *El rifeño*, que haría Joaquín Araujo para la ilustración del poema del mismo título de Salvador Rueda:

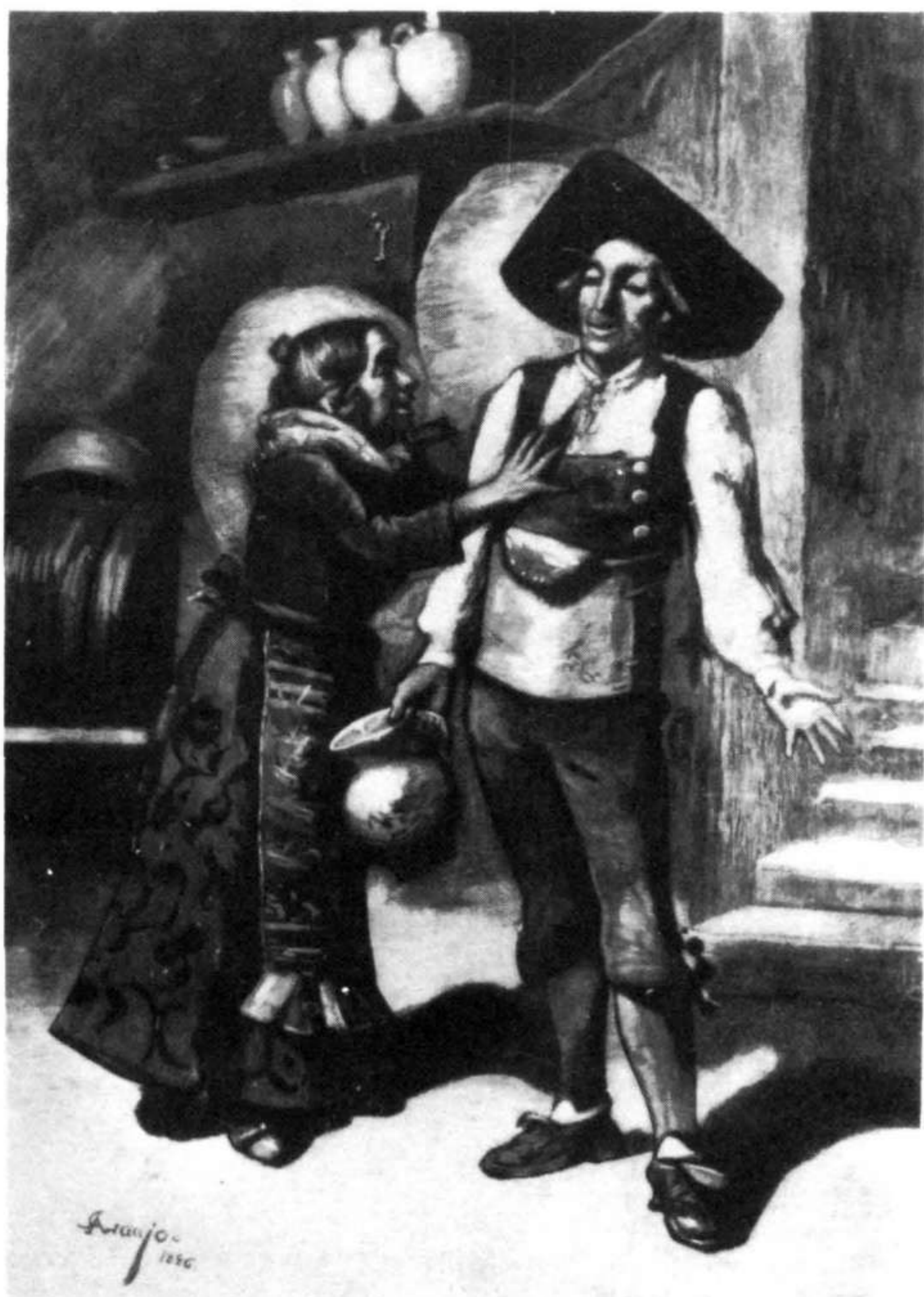
«...Esta es la torva figura
que sintetiza una raza,
épico el fiero contorno
y de una atracción extraña.
Para trazar sus perfiles,
fuera preciso cantarla
con martillos sobre el yunque,
o en el peto con las lanzas...»

Un poco más tarde, pero en la misma fecha, vería Araujo publicado en «Blanco y Negro» su dibujo *Charra con traje de boda*.

En 1893 aparece en esta revista un apartado de tipos populares realizados por Araujo cuyos títulos *Un alcalde de la Alcarria*, *Charra del campo de Ciudad Rodrigo*, *La*



BOCETOS PARA EL CUADRO «EL INFIERNO DEL DANTE», PRESENTADO A LA EXPOSICIÓN NACIONAL DE 1887.



«DE DOMINGO A DOMINGO», 1886.

Charra, a la que haría unos versos Sinesio Delgado, *El entierro de la sardina* ilustrando notas instantáneas de Alfonso Pérez Nieva.

En 1894, en los «Lunes del Imparcial», donde Araujo era, asimismo, asiduo colaborador, aparece otro dibujo costumbrista característico de su peculiar estilo titulado *El mercado de caballos: chalaneando una mula*, en el que la corrección del dibujo, lo acabado de las figuras, la pureza de las líneas y la originalidad de la composición hacen del grabado un cuadro perfecto.

La última producción que este periódico publicaría del ilustre artista fue *El retrato de S. S. León XIV*, enviado por Araujo pocos días antes de caer enfermo, y publicado después de su muerte (6).

Araujo, como hemos podido observar por los temas tratados, estaba muy alejado de la pintura de historia, de los formalismos academicistas, del gusto que imperaba en las exposiciones oficiales; todo su arte gira, por el contrario en torno a estas gentes: los chulos, las charras, las ferias y todo lo que pudiera representar colorido y pintoresquismo local. Sus escenas están dentro de la tradición de Valeriano Domínguez Becquer. Araujo tuvo un gran interés por los aldeanos de provincias como lo tuvo Becquer, y los tipos populares andaluces, las pescadoras gallegas, los mendigos y vagabundos son una importante contribución de Joaquín Araujo al arte de finales de siglo.

Pero Araujo estaba inmerso en un mundo en el que el pintor se veía obligado a triunfar o perecer olvidado, un mundo de instituciones, de licitación pública, en definitiva de exposiciones con su secuela de jurados, premios y medallas que condicionaron la producción artística del momento. El Estado «establecía una jerarquía entre los artistas y un escalafón de importancia de los asuntos por aquellos tratados. A la cabeza estaba la pintura de historia; en el extremo inferior el paisaje, los cuadros de interior, el tema de naturaleza muerta o viva», en definitiva todos aquellos asuntos por los que Araujo sentía una gran predilección y esta fue, precisamente, la causa de que aún habiendo dejado pruebas suficientes para tener un nombre pudo considerarse como malogrado.

Las 14 primeras exposiciones, 1856-1892, donde podemos situar la producción artística de Joaquín Araujo, se caracterizaron por la abundancia de los llamados cuadros de historia, en la mayoría de los casos los asuntos llevados a los grandes lienzos son «lúgubres y lastimosos: muertes, batallas, patíbulos, calabozos..., los temas plácidos, los argumentos de la vida familiar, desprovistos de violencia dramática fueron desde la aparición del género desdeñados...» (7).

Si hiciéramos un balance veríamos como las primeras medallas fueron sistemáticamente otorgadas a los cuadros de historia. La crítica, por su parte, confirmaba en muchos casos la posición oficial; sirven estas líneas de Manuel Cañete comentando la Exposición Nacional de 1871: «el Arte no puede desentenderse por completo de los elementos que le dan vida, ni permanecer extraño a las ideas predominantes en la sociedad que los alimenta. Pero tampoco debe romper abiertamente con las tradiciones gloriosas de la Patria, porque eso valdría tanto como renegar de sus mejores títulos de nobleza» (8), y más adelante: «las corrientes de gusto se dirigen cada vez más con mayor ímpetu hacia el terreno de un positivismo prosaico y material, que ha de privar al Arte de no pocos elementos susceptibles de producir altas bellezas» (9).

En este mismo año, 1871, presentaba Joaquín Araujo su primera obra a un certamen oficial: *Una partida de guiñote en una posada de Aragón*. Muchos calificarían de vulgar y plebeyo la concepción de las figuras sin pensar que todo lo que constituía el sabor y la vida eran los elementos de los que se valía Joaquín Araujo para crear esos cuadros de género. Los primeros premios, sin embargo, serían otorgados a tres cuadros de historia: *La muerte de Séneca*, de Manuel Domínguez, *La muerte de Lucrecia*, de Rosales, y *Madrileños fusilados por los franceses*, de Palmaroli.

Cuatro años más tarde, en 1875, concurre Joaquín Araujo a la Exposición de Londres con la obra *Registro de una diligencia por los carlistas en la frontera*; este tema, del que conocemos algunos dibujos preparatorios, está pintado, en el óleo de Araujo, de una forma sencilla, no hay grandilocuencia ni efectos desgarrados: una diligencia ha sido detenida por los carlistas, que haciendo descender a sus ocupantes, se disponen a registrar sus maletas. Verdaderamente puede ser considerado un cuadro de historia si tenemos en cuenta lo que dice Stevens en su libro «Impresiones sobre la pintura»: «El pintor que pinta su tiempo pinta para la historia». Sin embargo, supo desterrar de su arte los resabios de convencionalismo, la rigidez así como las actitudes más o menos afectadas de las figuras.

En 1877 el Salón de París vuelve a presentar esta obra junto con dos óleos más: *Un lavadero en Toledo* y *El cazador de alimañas*, este último, del que se conocen multitud de apuntes, titulado también *El cazador de lobos*, fue muy alabado por la crítica considerándolo como «uno

de los mejores lienzos», y obtendría un buen comentario por parte de Manuel Bosch al comentar el Salón de París desde las páginas de la revista «La Ilustración Española y Americana»: «el cazador de lobos —diría—, cuadro del señor Araujo, valió a su autor merecidos elogios por parte del público inteligente que visitó el Salón de París de Bellas Artes. La escena, con expresiva naturalidad, representada en un pueblo de la provincia de Salamanca, como indican los trajes de los personajes que en ella figuran. Un cazador de lobos presenta al alcalde del pueblo uno de aquellos dañinos animales y reclama treinta reales en que el reglamento tasa la captura.»

Después de presentar al Círculo de Bellas Artes, 1880, su cuadrito *Soledad*, nos acercamos a la Exposición de Bellas Artes de 1881 en donde como ya apuntaba Manuel Velasco «había un grupo cada vez más numeroso de pintores jóvenes y entusiastas que dominan ya con singular valentía los asuntos llamados propiamente de género. En esta ocasión volvería Araujo a presentar *El registro de una diligencia* junto con *¿De qué Cuba lo echó?* y el cuadrito, *Soledad*, del que se comentaría lo siguiente: «la impetuosidad de las pasiones, la sangre hirviendo que salta de las venas, el volcánico amor que escapa por los ojos, ha puesto Araujo en la gitana, de notable dibujo, de una plasticidad sin igual, y pintando como se pinta para ir muy lejos caminando por el camino de la Gloria.»

Analícemos, ahora, los cuadros premiados desde que Araujo presentara su primera obra: en 1876 no hubo primeras medallas, los segundos premios serían otorgados a *La muerte de César*, de Villodas, a *La prisión de la última reina de Mallorca*, de Nicasio Sennet, y *Los héroes de la Independencia española*, de José Nin y Tudo. En la de 1878 *La reina demente —Juana la Loca—*, de Pradilla, *El entierro de S. Sebastián*, de Ferrant, y *El origen de la República romana*, de Castro Plasencia. Y en esta última exposición, 1881, los primeros premios recaerían sobre Muñoz Degraín con su *Otelo* y *Desdémona* y *El príncipe Don Carlos de Viana*, de Moreno Carbonero. Del análisis se desprende que son los cuadros de historia los destinados a la conquista de las medallas; aunque fuera un género sin clientela posible, ya de él decía Cruzada Villaamil que «el cuadro de grandes dimensiones no responde hoy día más que a las exigencias oficiales, porque nada más que en los establecimientos del Estado donde puede hallar colocación y compra». Los pintores sabían muy bien que sólo los cuadros de muchos metros obtenían las medallas en los certámenes oficiales, así, pues, la elaboración de un gran cuadro de historia fue la ambición de todo aquel pintor que quisiera merecer el reconocimiento oficial.

Y llegamos a la Exposición de Bellas Artes celebrada en Madrid en 1884; en esta ocasión Araujo presentaría cuatro óleos: *En marcha* y *¿Dónde iremos?*, donde sabría recoger con gran realismo la vida azarosa de esos infelices andariegos que sin hogar se ven obligados continuamente a buscar reposo en el camino. Para algunos críticos este tipo de pintura «debe forzosamente de separarse algo de la realidad, si quiere conservar en su obra la poesía indispensable en todo lo que el arte produce», «¡Miserable condición —diría Luis Alfonso— la de este siglo en su hora postrera, por lo que al espíritu atañe! No adora la belleza como la adoraban los gentiles, no adora la bondad como la adoraban los cristianos, adora sólo la verdad, y la verdad, que hartado a menudo ni es buena ni bella, cansa pronto». Otros hablarían de los «pintores dados al mercantilismo o de escasa educación social que se complacen en la representación de las escenas que nada quieren decir, que no elevan el espíritu, sino al contrario, reflejan casi siempre la vida material».



«LA PLAZA MAYOR EN PASCUAS DE NAVIDAD», 1886.



«IMPRESIONES DE LA FERIA: LAS BUÑOLERAS», 1880.



«¿DONDE IREMOS?».

Junto a estas dos obras presentaría Joaquín Araujo, al certamen, *Le digo a V. lo último* y *Una mala compra en la provincia de Salamanca*, obra por la que es más conocido este artista y que recibiría medalla de segunda clase y otra de igual categoría en la Exposición Universal de París, de 1889. Esta obra fue objeto de atención por parte de la crítica. Isidoro Fernández Flórez escribió: «éste no es sólo un cuadro de gabinete, es un cuadro de exposición y me permitiré decir que de museo..., completísimo y típico en su género, el de costumbres» (10). Comas y Blanco, por su parte, diría: *Una mala compra*, retrato fiel y acabado de las costumbres salamanquinas»(11).

En la Exposición Nacional de 1887 quiso nuestro artista probar fortuna con un género de pintura por la que no sentía muchas simpatías, se trataba de la pintura de historia. Y a ella fue Araujo con un gran lienzo: *El infierno del Dante*, inspirado en el Canto III de la obra literaria del glorioso florentino y que sería comentada por Vicente de la Cruz en los siguientes términos: «aunque tiene detalles admirables el cuadro del señor Araujo creemos que no ha estado acertado del todo en la ejecución de su obra y esto, tal vez, es debido a la elección del asunto: es muy difícil interpretar las grandes figuras y la del poeta Dante, sobre todo, hay que estudiarla más» (12). Con ello se justificaría que, habiendo sido propuesto para medalla de segunda clase, recibiera tan sólo un certificado de honor.

Sin embargo, el cuadro del infierno puede considerarse como un verdadero cuadro de academia con todas las exigencias que ello conlleva. Lo realizó en Roma, en 1886; este período es un momento aislado dentro de su producción artística como pintor de costumbres, como captador de los diferentes tipos de aldeanos; nos encontramos, por el contrario, con un Araujo academicista preocupado, sobremanera, por la perfección del dibujo, los escorzos, la anatomía, para lo cual tomaría modelos vivos como Luciano Margura, Mario Proietti, Rinaldo Tinelli...; producto de todo este estudio son la multitud de bocetos que han llegado hasta nosotros: la mayor parte de ellos muy bosquejados, pero que dan ya una idea muy clara de lo que será el resultado final, como son aquellos estudios parciales y totales de composición, los distintos bocetos de las figuras de Dante y Virgilio..., en total 37 dibujos.

Esto demuestra que, aun siendo ajeno a la pintura de historia, sin embargo, tuvo que recurrir a ella como tantos otros pintores que realizando un arte más acorde con la realidad aunque fuera esta sentida sólo a través de la simple visión, un tanto superficial, de la vida, alejaron de su genuina tendencia; este fue el caso de Moreno Carbonero que abandonaría sus asuntos de costumbres para presentar a la exposición de 1884 *La conversión del Duque de Gandía*, que recibiría primera medalla, y este fue el caso, asimismo, de Joaquín Araujo, que perdería gran parte de su personalidad artística bajando al infierno a buscar motivo para su cuadro. En este sentido es muy acertado el comentario que hace Balsa de la Vega cuando dice, quejándose de la falta de personalidad de algunos pintores que tienen que «engolfarse con duques de Gandía o bajando a los infiernos...: Señores —dirá—, no sé si pensar que estemos ciegos o embaucados por algún encantador enemigo de la pintura española; si bien tengo para mí que este artista, no necesitando como Orfeo bajar de nuevo a los infiernos, tornará al buen camino, a aquel que con tanta gracia ha recorrido haciendo las delicias del público culto y artístico, con los tipos de pura raza bellacona y gitanesca, y la bendición de Dios de saludables y frescotas hijas de la tierra salamanquina» (13).

En esta misma exposición de 1887 presentaba una acuarela *Frescos en la Academia de San Lucas, en Roma* y

tres aguafuertes, dos copias de los «*Síndicos*, de Rembrandt, y otro titulado *Cante jondo gitano*.

A la Exposición Nacional de 1890 llevaría cuatro aguafuertes, copia de Velázquez, y a la Internacional de 1892 acude con varias obras de marcado carácter costumbrista: *Mercado de pescado en la ribera de Vigo*, *Ría de Vigo*, *Quién le pide la cuenta* y el aguafuerte *Van Dyck y el conde de Bristol*.

Joaquín Araujo muere en Madrid el 15 de marzo de 1894 (14), precisamente cuando la pintura española «pasa de secundaria, como la consideraban los franceses, a escuela de primera». Desde la perspectiva actual tiene Joaquín Araujo indudablemente un valor artístico que debemos poner en evidencia, siendo un pintor que aunque desapareció precisamente cuando entraba en la madurez de su pintura dejó una obra tan extensa y que además ha sido conservada casi íntegra, cosa extraña cuando se trata de un pintor del siglo XIX.

NOTAS

- (1) Partida de Bautismo de la iglesia parroquial de S. Pedro Apóstol. l. 23, fol. 379.
- (2) «The Graphic». Londres, 14 de octubre 1893.
- (3) «La Ilustración Artística». Barcelona, 1 enero 1894.
- (4) «La Ilustración Española y Americana». Madrid, 15 febrero 1888.
- (5) Idem. 15 noviembre 1889.
- (6) «El Imparcial». Madrid. 23 marzo 1894.
- (7) Pantorba: «Historia de las Exposiciones Nacionales», Madrid 1948, p. 35.
- (8) Manuel Cañete: *Las Exposiciones de Bellas Artes de 1871*. «Ilustración Española y Americana». Madrid, 5 noviembre 1871.
- (9) Idem, ídem. 15 noviembre 1871.
- (10) «La Ilustración Española y Americana». Madrid, 30 mayo 1884.
- (11) Comas y Blanco: *Siluetas artísticas: Joaquín Araujo*. «Blanco y Negro». Madrid, 27 octubre 1894.
- (12) Vicente Cruz: «Historia general de la pintura y catálogo crítico completo de la Exposición de Bellas Artes de 1887». Madrid, 1887, p. 100.
- (13) Balsa de la Vega: *Ideal que debe perseguir nuestra pintura*. «El Ateneo Artístico y Literario». Madrid, T. II, núm. 6, 1.º, marzo, 1889, p. 276.
- (14) Partida de defunción, fol. 355 del libro 85 del Registro Civil del distrito de Palacio. Madrid.

BIBLIOGRAFIA

- ALCANTARA: «La gran pintura española». *El Ateneo Artístico y Literario*. Madrid. 1.º junio, 1889.
- ALCANTARA: «Exposición del Círculo de Bellas Artes». *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*. Madrid, 1894.
- BALART, FEDERICO: «Impresiones. Literatura y Arte». Madrid, 1894.
- BALART, FEDERICO: «Exposición de pasteles y acuarelas, 1891». Madrid, 1891.
- BALSA DE LA VEGA: «El estado actual de la pintura en España». *El Ateneo Artístico y Literario*. Madrid, 1.º enero y 15 diciembre, 1889.
- «Artistas y críticos españoles». Barcelona, 1891.
- «Los bucólicos: la pintura de costumbres rurales en España». Barcelona, 1892.
- COMAS Y BLANCO: «Siluetas artísticas: Joaquín Araujo». *Blanco y Negro*. 27 octubre 1814.
- GAYA NUÑO, JUAN ANTONIO: «Arte del S. XIX». *Ars Hispaniae*. Vol. XIX, 1960.
- LA FUENTE FERRARI, ENRIQUE: «Las Exposiciones Nacionales y la vida artística en España». Madrid, 1948.
- OSORIO Y BERNARD: «Galería biográfica de artistas españoles del S. XIX». Ed. Gaudi. 1975.
- PANTORBA, BERNARDINO DE: «Historia de las Exposiciones Nacionales». Madrid, 1948.

ARTE YUGOSLAVO CONTEMPORANEO

Por Francisco José SANCHEZ ORTIZ

Una nueva exposición colectiva ha ocupado las Salas del Palacio de Velázquez, del madrileño Parque del Retiro, durante los meses de octubre y noviembre últimos. Nueva por el tema, «Arte Yugoslavo», y porque parece responder a la acertada idea de sus organizadores de ir trayendo las últimas novedades plásticas de los países del este de Europa. Aparte de las precedentes exposiciones de Pintura Romana (1973), Tapices Húngaros (1974) y Grabados Húngaros (1975), el año pasado se exhibieron obras polacas, y, en buena medida, el criterio selectivo, en cuanto estilos y técnicas, se mantiene por lo que, en diversos lugares, haremos referencia a esta última exposición.

En esta ocasión concurren 26 artistas con obras, en su mayoría, realizadas en la presente década. Y asimismo, vuelve a sorprendernos no sólo la profunda personalidad de cada autor y el grado de elaboración de sus trabajos, sino la gran variedad de puntos de vista estéticos, de materiales, de tratamiento de los temas. Respecto de lo primero, queda explicado por Zoran Kržišnik en el Catálogo, cuando advierte que para esta muestra se han tratado de seleccionar artistas muy caracterizados, conocidos y que ocupan un lugar indiscutible en el panorama artístico yugoslavo, pero asimismo todavía cuenta el país con una joven generación vanguardista cuyas realizaciones podrían ser exhibidas más adelante.

A pesar de ello, decimos, a lo largo de la exposición puede advertirse toda una evolución de las formas artísticas. Es como un pequeño abanico o colección de los estilos más importantes que a nivel mundial se han venido desarrollando en la segunda mitad de siglo. Lo que añade —igual que en el caso de Polonia— un valor más para todo aquel que se interese por el arte actual. Desde el naíf (Safet Zec) hasta el surrealismo (Maraž, Zaimović, Ciuha) pasando por la abstracción geométrica (Protić, Čelić) o lírica (Bernik, Jemec), el «pop» (Krašovec), el «op» (Šutej) y las más desgarradas figuraciones expresionistas (Veliković, Ivančić).

Otro tanto ocurre en escultura, terreno donde concurren la obra monumental de curiosa factura (Tihec) con los pequeños estudios sobre la figura femenina (Angeli Radovani), la investigación geométrica de los volúmenes en el espacio y sus efectos visuales (Richter) y los experimentales divertimentos o variaciones dentro de una figura circunscriptora constante (Tršar). A ello hay que sumar el interés de otra novedad: los tapices de Jagoda Buić. Un procedimiento que desde hacía un par de siglos había quedado relegado a las artesanías locales y que, sin embargo, está teniendo un inusitado desarrollo en estos últimos años en todo el mundo (pensemos, para no ir más lejos, en nuestra artista Aurelia Muñoz).

Es de destacar, finalmente, la nutrida colección de obra gráfica que cuelga en la sala: grabados, aguafuertes y serigrafías, debidos muchos de ellos a los propios pintores a que antes hacíamos referencia, y que —acertadamente—

completa su faceta pictórica. Esta afición al grabado es característica de Yugoslavia, donde existen varias importantes escuelas dedicadas a esta técnica, y se celebra la Bienal Internacional de Ljubljana con una tradición de más de veinte años.

Dar una exégesis cabal de esta exposición supondría, ciertamente, hacer un tratamiento individualizado de la obra de cada uno de estos 26 artistas. Tal es la variedad y diversidad de planteamientos. Como ello ni es posible por razón de espacio, ni siquiera propio de un comentario global como el que se pretende, aun a riesgo de faltar con ello al necesario elogio que todos ellos —sin excepción— merecen, hemos seleccionado, no sin dificultad, unos pocos nombres de entre aquellos que nos han parecido más caracterizados, más innovadores o de más profundidad o riqueza en los medios expresivos.

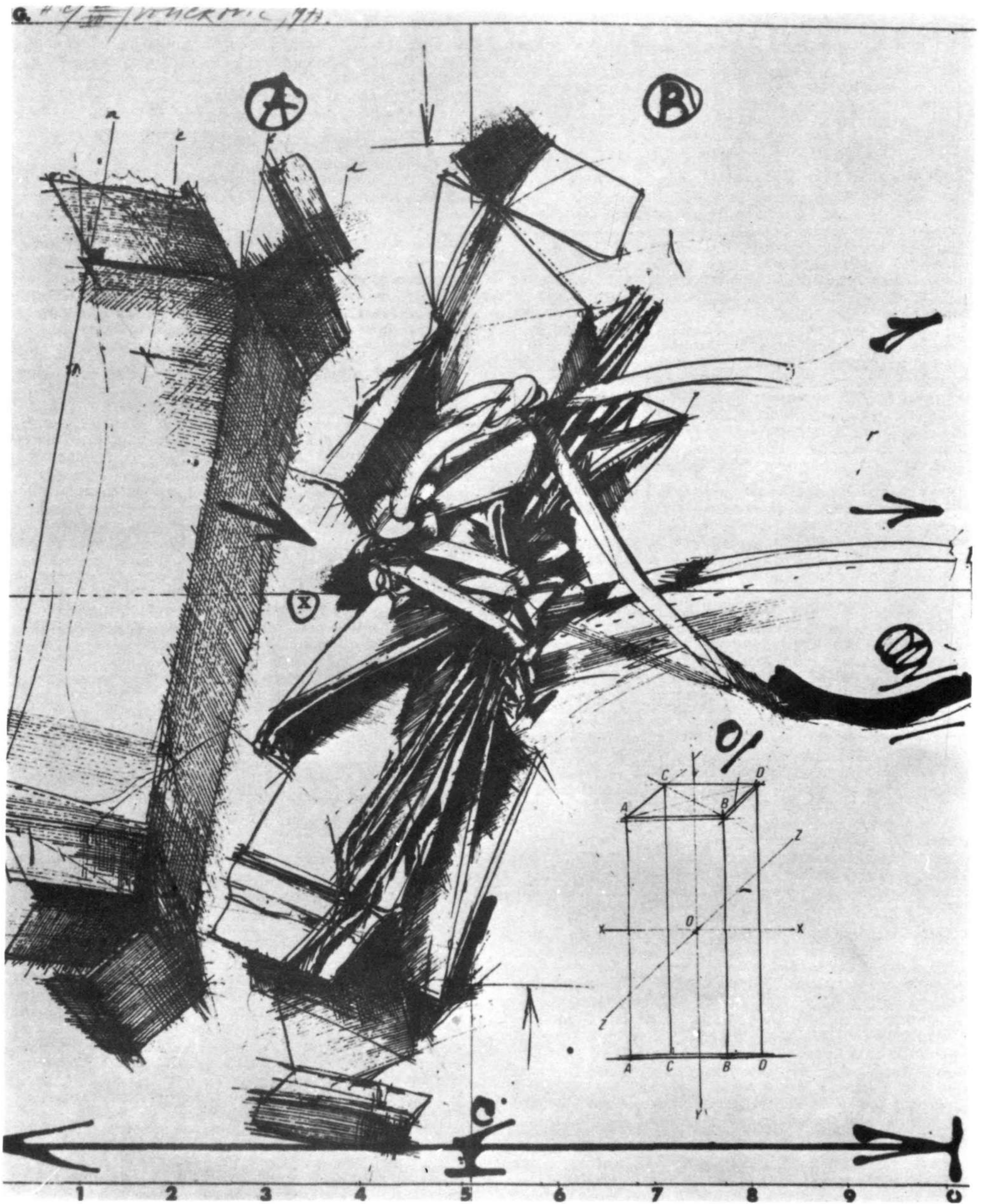
VLADIMIR VELIČKOVIĆ (PINTURA)

Este pintor y grabador es posiblemente quien con más fuerza trabaja dentro del expresionismo figurativo. Sus terribles escenas nos hablan de un mundo donde no cabe sino la lucha, el miedo, la violencia, la huida. El hombre aparece perseguido, acosado por voraces roedores y al final es alcanzado. Todo se mueve —y subrayemos esta palabra, pues sus pinturas son puro movimiento— en tonos grises, pesados, amenazadores, existenciales. El blanco y el negro sólo sirven para delimitar los espacios cerrados, los pasillos, los límites numerados y planificados, con flechas direccionales —como si de una dirección se tratase— por donde se precipitan sus atemorizados seres. Y, como sarcástica ironía, al borde de cada cuadro, un muestrario de colores...

Su faceta de grabador, con idénticos planteamientos, queda reflejada en la fotografía.

SAFET ZEC (PINTURA)

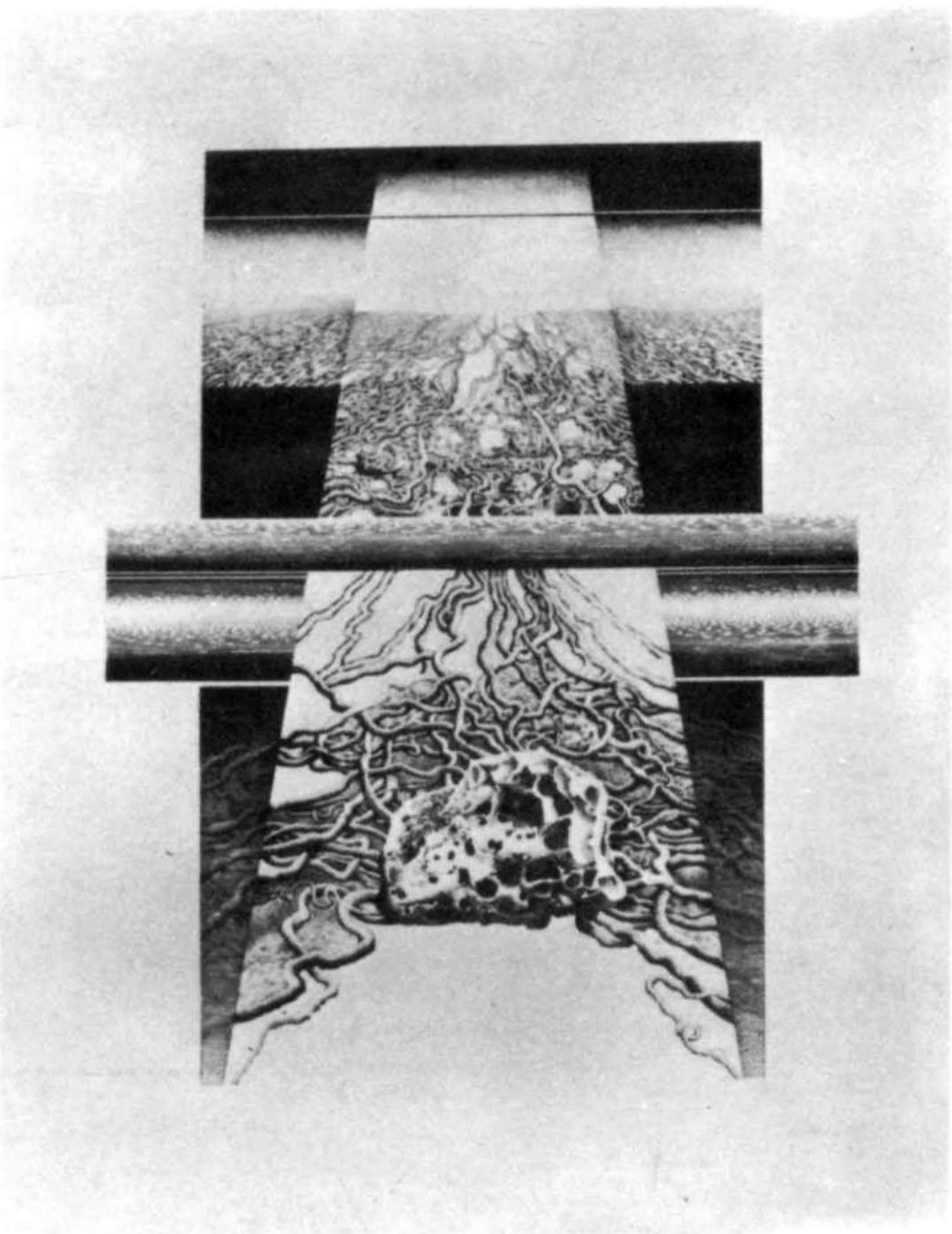
En una Muestra de Arte Yugoslavo no podía faltar un pintor naíf. Es éste uno de los estilos de más arraigo en el país, que si bien en un principio (Rousseau) pudo provocar el asombro cuando no la crítica de quienes todavía se encontraban apegados a las tradicionales concepciones figurativo-realistas, hoy goza de prestigio y admiración en todo el mundo, y viene ocupando un lugar indiscutible en la evolución del Arte moderno. A pesar de los tópicos de quienes lo consideran «fácil», «pueril», «comercial» o «estático», por el contrario pintar un buen naíf requiere no sólo un pleno dominio del dibujo y la combinación cromática sino, sobre todo, una inmensa riqueza espiritual y capacidad de emoción y sensibilidad hacia el paisaje o las costumbres populares hacia lo «sencillo» (no «trivial») y desenfadado. Es un problema de cultura, de ausencia de snobismo y de grado de profundidad con que se contemple la obra.



VLADIMIR VELIČKOVIĆ: «FIGURA H. C. VI-VIII» (1977).



SAFET, ZEC: «CORONAS DE ARBOLES Y AGUA» (1976).



IVO FRIŠČIĆ: «ECO», AGUAFUERTE (1977).

Yugoslavia cuenta con grandes artistas naïf, escultores (Andrić, Bjelčević, Kreća, Trumbetaš) y pintores (Kovačić, Mikac, Stolnik, Živković), que periódicamente se reúnen en diversas exhibiciones (es de destacar la «Naivi», de Zagreb). Safet Zec es uno de ellos. A través de sus dibujos con lápices de colores sabe expresar todo el encanto de la campiña de su país.

DRAGO TRŠAR (ESCULTURA)

Drago Tršar, uno de los más «avanzados» de quienes aquí concurren, nos presenta unas series de estudios en torno a un elemento base: el círculo. Un elemento que va unido a la expresión estética humana desde la remota antigüedad. El disco de metal brillante que no sólo es el fulgurante Astro Rey: combinado con sectores o figuras de relieve más tosco o accidentado y tonos más oscuros, inscritas en su redondez, sugiere todo cuanto se refiere al hombre y su entorno natural.

A partir de una enorme representación del módulo circular de simétricos relieves y orificio central, reúne dos grupos, dispuestos en triángulo y rectángulo, de 28 y 36 unidades, respectivamente, como variaciones sobre un mismo tema: el de la vida, el de la tierra, el de la humanidad y su hábitat, las ciudades. Estos discos tienen mucho de orgánico, de visceral, de claustro, de ambiente cerrado, de habitáculo donde se combinan la agresividad del metal pulido con la irregularidad e imperfección de lo vivo, lo íntimo, lo templado.

SLAVKO TIHEC (ESCULTURA)

Este artista introduce una técnica plástica de efecto sorprendente en cualquiera de sus esculturas, entre las que sobresale el paralelepípedo móvil que en cada una de sus caras contiene una figura humana vista desde cuatro ángulos.

Se trata de la recreación de una contrastada imagen fotográfica a base de blancos y negros sobre una superficie acanalada, a través de variaciones en la anchura de los surcos. Procedimiento adecuadísimo a la confección de grandes paneles como los que componen el «Movimiento a la Lucha de la Liberación Nacional en Mariber», uno de los cuales figura en la exposición, acompañado por maqueta y fotografía mural de la obra en su conjunto.

El estudio de la aplicación de las superficies acanaladas o escalonadas a otros volúmenes da lugar a otras no menos interesantes esculturas, como la de la ilustración.

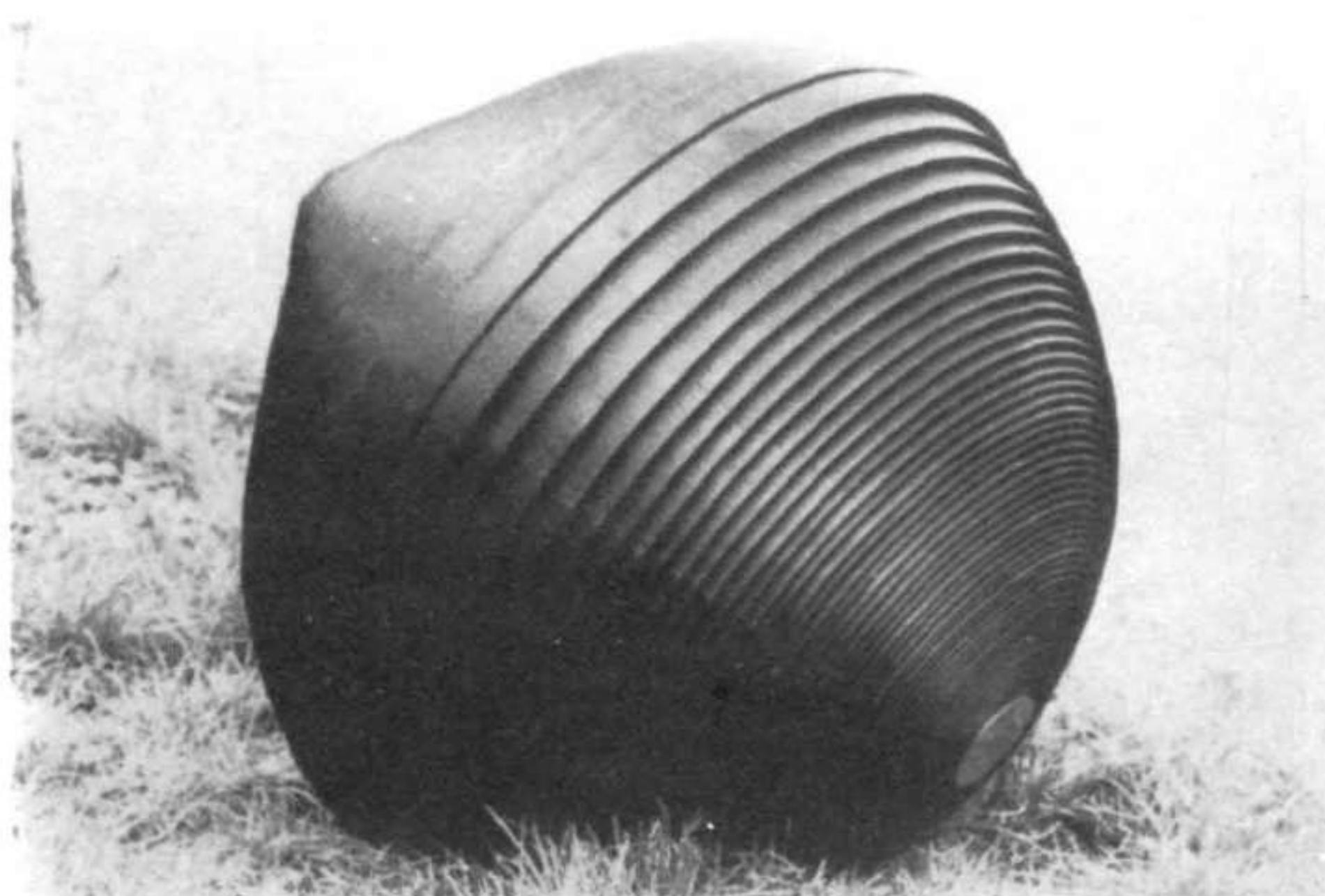
MARAŽ, ADRIANA (GRABADO)

Es curioso cómo se ha elegido el aguafuerte para el tratamiento de unos temas que más bien parecerían propios de la escultura, o, al menos, eso había venido siendo habitual en los artistas que trabajaban este tipo de montajes, desde Duchamp (a quien va dedicada una de las obras) hasta el «pop» americano, pasando por los distintos estilos surrealistas. Otras veces se empleó la pintura (Magritte, por ejemplo) o una técnica mixta (nuestro Canogar pre-abstracto o, dentro de esta exposición, Dusan Otašević). Pero trabajar el volumen, con tintas planas, entraña una dificultad que Adriana Maraž resuelve brillantemente. También aquí se trata de una serie de tanteos en torno a un único elemento: el sillón y su ocupante.

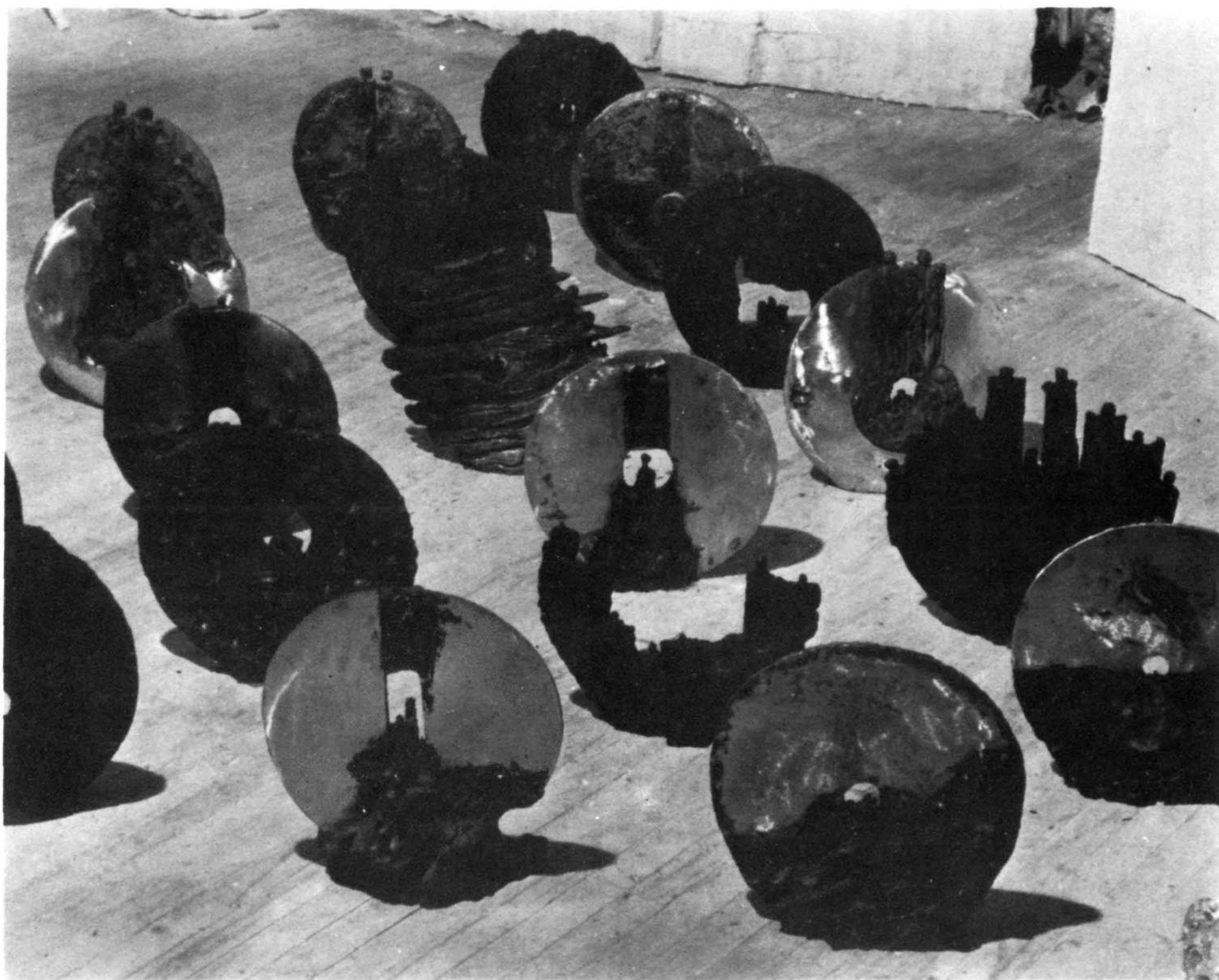
Yugoslavia está, pues, demostrando un nivel de calidad equiparable al de cualquier otro país artísticamente desarrollado. Todas las tendencias que han florecido en Francia, Alemania o Estados Unidos en los últimos cincuenta

años, están aquí presentes, y no como puro mimetismo —que no hay que confundir con el necesario trasvase o interfusión de criterios plásticos entre los distintos grupos artísticos— sino como auténtica experimentación y manifestación de las acusadas personalidades de estos pintores y escultores.

Y una vez más se pone en evidencia cómo los regímenes políticos no son necesariamente determinantes de un tipo de arte, ni suponen cortapisas o limitaciones a la libre expresión plástica. Tampoco pensamos que en este caso ello sea debido a que Yugoslavia sea el único país «del Este» no miembro del Pacto de Varsovia, ni el más «occidentalizado» en cuanto a economía y costumbres, ni aquel en el cual se ha llevado a cabo una mayor descentralización no sólo en cuanto a producción artística sino también en todos los otros campos de la actividad industrial o agrícola, tras de su Lucha de Liberación Nacional (1941-1945), en los múltiples centros de trabajo, esparcidos a lo ancho de las diversas Repúblicas que integran el Estado (Servia, Croacia, Eslovenia, y otras).



SIAVKO TIHEC: «ESFERA RECLINADA INCLINADA» (1976-77).



DRAGO TRŠAR: «BASE TRIANGULAR».

No es, pues, caso aislado el de Yugoslavia, porque varios de los otros países socialistas europeos presentan un programa artístico del mismo interés, habiendo repudiado por completo cualquier tentación de «realismo socialista» que les pudiera venir de «más arriba». Al comentar, en el núm. 56 de nuestra Revista, la Exposición de «Arte Polaco Contemporáneo» nos referíamos al desarrollo del teatro de vanguardia (Grotowski, etc.) en estos países. En cine sobra cualquier comentario. ¿Qué aficionado no conoce a Andrzej Wajda, a Miklos Jancsó, a Polanski, A Milos Forman? En realidad, cualquier nueva exposición de pintura o escultura nos hace llegar a las mismas conclusiones.

Es triste constatar, sin embargo, que en otras naciones (China, URSS) un férreo sistema político ha imposibilitado toda evolución o vanguardia y, en general, toda forma de expresión que no respondiese a los estrictos y simplistas cánones que los Gobiernos consideran «accesibles al pueblo», lo que no sólo es un abierto desprecio a la sensibilidad y capacidad recepticia de todos sus potenciales espectadores sino, sobre todo, una nada honesta maniobra de afianzamiento en el Poder, a costa de frenar cualquier inquietud, artística o no, y cualquier posibilidad de una cultura extraoficial.

¿Cuál es la clave, el secreto para haber conseguido, en aquellos otros sistemas políticos, semejante grado de madurez artística y de libertad para la creación? Me atrevería a decir que una más objetiva conciencia de la necesidad de que el Arte sea libre, de que sus cultivadores cuenten con un amplio campo de acción donde «no se ahoguen», donde puedan investigar y ofrecer lo más interesante de sus personalidades. Es un problema no sólo de ética sino también de inteligencia política. Y segundo: la descentralización de las distintas actividades a que antes hacíamos referencia.

No se me interpreten estas breves consideraciones como un intento de defender tal o cual criterio de gobierno. Tampoco es mi propósito insinuar con ello que otros países occidentales europeos así como los Estados Unidos, hayan perdido su hegemonía en materia de expresión artística.

Pero es evidente que estamos asistiendo a un plausible esfuerzo, que ya ha dado sus primeros frutos, por parte de nuestros amigos del Este, por renovar toda su producción plástica, a base de una autoexigencia de calidad, de autenticidad y de libertad. Como decimos los juristas, «a las pruebas me remito».



ADRIANA MARAŽ: «SUNYATA I» (1978).



KOSTA ANGELI RADOVANI: «MUCHACHA SENTADA» (1973).

VIDA MUSICAL EN MADRID

Por Carlos GOMEZ AMAT

OPERA

En el anterior resumen de la música en Madrid se comentó el buen principio del Festival de la Opera en el Teatro de la Zarzuela correspondiente al presente año. El éxito continuó hasta el final.

La «Norma», de Bellini, modelo de inspiración melódica, necesita dos grandes voces femeninas, y las tuvo en esta ocasión. La gran Montserrat Caballé hizo cosas preciosas, aunque no estuvo como otras veces. Lo menos bueno fue precisamente el aria «Casta diva», y por eso el público aplaudió mucho, pero sin el entusiasmo acostumbrado. Fiorenza Cossotto es una gran cantante, de oficio segurísimo.

«Simon Boccanegra», de Verdi, era casi novedad. El libreto, que procede de nuestro Antonio García Gutiérrez, como el de «El trovador», es tan confuso como éste. Pero si el libreto vale poco, la música vale muchísimo, y el propio Verdi, en sus fecundos últimos tiempos, hizo una revisión de la obra. Entre los intérpretes destacó el barítono Matteo Manuguerra. La soprano Josella Ligi, que sustituía a Katia Ricciarelli —se hicieron fotocopias del parte médico para que no hubiera duda de su enfermedad— salió airoso de la prueba. De la representación de «El trovador» hay que recordar al director Ros Marbá, que se hizo cargo del trabajo a última hora en las peores condiciones, logrando excelentes resultados. La gran triunfadora fue Fiorenza Cossotto en el papel de la gitana. Ni Martina Arroyo ni Francisco Ortiz dieron de sí lo que de ellos se esperaba.

La visita de una compañía de ópera estable, que se ha producido regularmente en los últimos festivales de la ópera en Madrid, es siempre esperada con interés y acogida con aplauso. Por dos causas diferentes: la primera, que conviene ver este teatro musical que no está hecho de grandes figuras, sino de ensayo, de trabajo, de cohesión y de equilibrio. La segunda, que estas compañías dominan un repertorio infrecuente para nosotros. En esta ocasión llegó a Madrid (junio), el equipo completo del Teatro de la Opera de Varna, Bulgaria: cantantes, coro, orquesta, directores y cuadro técnico. Triunfaron en «Boris Gudonov», de Mussorgsky y se superaron en «El gallo de oro», de Rimsky-Korsakov y «El príncipe Igor», de Borodin. Por fin, cumpliendo con su obligación de dar a conocer el arte de su país, presentaron la ópera «Lud Gidia», de Hadjiev. A nuestro público le complacieron los artistas búlgaros, pero el comentario más extendido fue —otra vez— el de la comparación. Una ciudad búlgara que no pasa de los doscientos cincuenta mil habitantes, puede tener una compañía de ópera con todos sus elementos, y Madrid se tiene que conformar con estas minitemporadas.

El festival terminó con una sobresaliente versión de «El ocaso de los dioses», de Wagner, con lo que dio fin también la representación de la Tetralogía completa, que se nos ha ofrecido en festivales sucesivos. Dirigió Lubomir Romansky y se lucieron Berit Lindholm, Jean Cox y Bengt Rundgreen.

MUSICA DE CAMARA

La nueva organización «Concierto en la Universidad», asociación cultural que puede lograr excelentes resultados en la presentación de la gran música para los jóvenes, colaboró con la Dirección General de Música en un programa Schubert, presentado en el Teatro Real. El trío de Madrid, compuesto por Pedro León, Pedro Corostola y Joaquín Soriano, contó con el apoyo del viola Emilio Mateu y el contrabajo Jaime Antonio Robles para interpretar, en la segunda parte, el quinteto «La trucha». La música de cámara es una especie de cenicienta en nuestra vida musical. Es una lástima, porque se cuenta con magníficos elementos para hacerla bien.

SCHUBERT

En este año en que se conmemora a Franz Schubert, la Escuela Superior de Canto se unió al general homenaje con un ciclo de cuatro recitales, precedidos por sabrosas conferencias de Federico Sopena (julio). Se hizo una gran selección de la obra liederística del compositor inmortal, con las voces de Ana Higuera, Manuel Cid, Manuel Pérez Bermúdez, Célida Alzola, Evelia Marcote y Young Hee Kem Lee. Miguel Zanetti y Rogelio Gavilanes fueron los pianistas. El trabajo de Sopena respondió a su reconocida línea humanística.

BALLET

El Real Ballet de Cámara de Madrid se presentó en el Centro Cultural de la Villa (mayo). Esta compañía, que se fundó hace algunos años y ha tenido actuaciones no muy sistemáticas, sorprendió muy agradablemente con su repertorio, y sobre todo con el estreno de «Encuentros de Goya», con coreografía de José Granero sobre las «Noches en los jardines de España», de Falla. En junio, el genial Maurice Bejart llenó el Palacio de los Deportes con su personal Stravinsky y otras realizaciones. Bejart, gran revolucionario, ha sabido dar a la danza una nueva forma expresiva.

FESTIVAL DE PRIMAVERA

Este festival, organizado por Ibermúsica con el patrocinio de Loewe, fue una sucesión de éxitos. En mayo, el oratorio «Saul», de Haendel, por la Academia y el Coro de Saint Martin-in-the-Fields. Una interpretación magnífica. También en ese mes, nuevo triunfo de Alexis Weissenberg, con César Franck, Schumann, Chopin y Mussorgsky, más varios regalos. Y por fin (junio) dos conciertos de la Orquesta Filarmónica de Moscú, dirigida por Dimitri Kitaienko, con los solistas Wladimir Spivakov en el «Concierto para violín», de Tchaikovsky y Wladimir Krainev en el «Tercer concierto para piano», de Prokofiev.

CONRADO DEL CAMPO

El gran maestro español ha salido del injusto olvido en que se le tiene, dentro de este año en que se celebra el centenario de su nacimiento y el XXV aniversario de su

muerte. El Cuarteto Hispánico, que forman Polina Kotliarskaia, Francisco Javier Comesaña, José María Navidad y Alvaro Quintanilla, dedicó una sesión a Conrado del Campo en el Museo de Arte Contemporáneo, dentro del ciclo organizado por la sección española de la Sociedad Internacional de Música Contemporánea. Se interpretó el cuarteto «Carlos III», una de las obras más conocidas del autor, y se realizó el auténtico descubrimiento del «Cuarteto número 5», una obra maestra de 1911.

ZARZUELA

En el Centro Cultural de la Villa, la Compañía Lírica de Madrid Isaac Albéniz ha presentado un ciclo, de julio a septiembre, dedicado al género lírico nacional, con la sola excepción de «La viuda alegre», de Lehar. Títulos muy conocidos y alguna interesante reposición. Un gran éxito de público, que demuestra una vez más la vitalidad del género.

VIDA MUSICAL EN BARCELONA

Por Juan ARNAU

Los meses de verano —a los que habrá de referirse este comentario como continuación a nuestra crónica anterior— significaban hace algunos años la paralización de las actividades musicales en una ciudad que, como Barcelona, mantiene durante el estío un considerable censo de habitantes que no abandonan la capital o llegan a ella en visita turística. Con el pensamiento puesto en este probable público, Juventudes Musicales organizó por primera vez hace catorce años un ciclo de conciertos que bajo la denominación de «Serenatas en el Barrio Gótico», se ubicaron en distintos rincones próximos a la catedral, cuyas condiciones acústicas y más que aceptable silencio permitieron la audición en sesiones al aire libre. El éxito creciente de estos ciclos, atendidos por un público mayoritariamente juvenil, hizo que la idea primera se afianzase y propició la organización de series de conciertos cada año más extensas y con calidad artística muy notable. Así se ha llegado sin interrupción a la decimocuarta edición de las «Serenatas en el Barrio Gótico», que actualmente establecen un puente entre el final de una temporada oficial de conciertos y el principio de la siguiente, ya que las sesiones veraniegas se iniciaron este año el día 14 de junio y finalizaron el 13 de septiembre. De esta forma la Ciudad Condal no queda huérfana de actividad musical, y todos los miércoles, a las veintidós horas, en el precioso Patio de la Cruz, del antiguo Hospital de la Santa Cruz —jardín donde definitivamente han quedado ubicadas las «Serenatas»— la música es protagonista en la noche estival barcelonesa.

Este año se han celebrado 14 conciertos que dentro de un carácter camerístico han tenido variedad y atractivos destacables. Inauguró el ciclo la «Coral Sant Jordi» con un programa de polifonía del Renacimiento y canciones populares catalanas. Fue un principio brillante, prestigioso y solvente en línea de calidad consubstancial en el coro que dirige Oriol Martorell. El segundo concierto tuvo por protagonista al grupo «Dulcis Harmonia», instrumentistas y cantantes de un rigor musicológico admirable que dedicaron su actuación a las «Escuelas nacionales en la música hispánica del Renacimiento». Las «Serenatas en el Barrio Gótico» han producido abundantes y gratas sorpresas proporcionadas por artistas jóvenes —a los que se presta especial preferencia en la programación— que han puesto de relieve condiciones y posibilidades importantes. Fue el caso de Jesús Rodríguez Picó y de José María Escribano, clarinetista y pianista, respectivamente, que conjuntamente ofrecieron interpretaciones de Banks, Guinjoan, Karolyi, Rogent, Rodríguez Picó y Santamaría.

Los cuatro conciertos del mes de julio estuvieron a cargo de la «Cobla Municipal de Barcelona», que tocó

composiciones de Garreta, Serra, Moraleda, Boliart, Pahissa y Toldrà; del «Ensemble vocal Stéphane Caillart», cuya admirable musicalidad se puso al servicio de partituras de Haydn, Lassús, Schubert, Brahms, Stravinsky y Bartok; del dúo Joan Llinares —Ludovica Mosca, violín y piano perfectamente compenetrados en actuaciones repetidas con éxito durante el curso. Interpretaron tres sonatas de Brahms, y en la sesión siguiente, protagonizada por las sopranos Mercè Puntí y María Angeles Sarroca, acompañadas por el pianista Manuel García Morante, las composiciones interpretadas fueron de Strauss, Ravel, Haendel, Vivaldi y Mozart. Los cinco miércoles del mes de agosto fueron musicalmente interesantes por las actuaciones de artistas muy estimables que programaron composiciones menos divulgadas de lo que merecen. El «Collegium Musicum de Catalunya», que integran músicos de sólida formación, puso en programa composiciones de Rameau, Vivaldi y Boismortier. Fue una muy bella «Serenata», como lo fue poco menos que insólita la protagonizada por el pianista Antoni Besses, el violinista Jaume Francesch y la bailarina del Ballet de Wallonie, Guillermina Coll, intérpretes sensacionales de obras de Prokofiev, Bartok y Stravinsky. La pianista María Rosa Llorens causó una positiva impresión como intérprete de buena técnica y fina sensibilidad en la traducción de Schumann, Debussy y Ravel. Rosa María Ysás es una mezzo-soprano bien conocida en los medios operísticos, aunque en su recital ofreció una colección de canciones de Monteverdi, Vivaldi, Wagner, Brahms, Bartok, Kodaly y Falla, acompañada por Jordi Giró. El buen estilo pianístico de Joan Padrosa, su seguro mecanismo y su efusivo fraseo pusieron de manifiesto en las versiones siempre pulcras de obras de Schumann, Taverna Bech y Bartok.

La primera «Serenata» del mes de septiembre significó un nuevo éxito para la orquesta de Cámara del Ateneo barcelonés, conjunto integrado por los mejores profesores barceloneses que contó en esta ocasión con la colaboración del violinista Nestor Eidler. Interpretaron obras de Hindemith, Elgar y Vivaldi. El final del ciclo no pudo ser más atractivo. Lo fue por las composiciones (Poulenc, Jummel y Bartok), pero particularmente por la calidad de un cuarteto formado por los percusionistas Xavier Joaquín y José Martínez y por los pianistas María Jesús Crespo y Carlos Marqués. Un concierto poco usual e interesante con el que las «Serenatas en el Barrio Gótico» se enlazan con el Festival Internacional de Música de Barcelona, que señala el principio del curso oficial de conciertos y que este año ofrece una programación que puede no ser espectacular, pero que seguramente producirá descubrimientos altamente interesantes. Son en total 26 conciertos que serán motivo de la próxima crónica.

DISCOGRAFIA

«SINFONIAS N.º 4, 7, 8 Y 9», DE BRUCKNER.

ORQUESTA SINFONICA DE VIENA. DIRECTOR: OTTO KLEMPERER. ORQUESTA DE LA OPERA NACIONAL DE VIENA. DIRECTOR: KARL BÖHM. ORQUESTA FILARMONICA DE BERLIN. DIRECTOR: WILHELM FURTWÄNGLER. ORQUESTA SINFONICA DE VIENA. DIRECTOR: JASCHA HORENSTEIN. ALBUM DE CINCO DISCOS CON FOLLETO DE COMENTARIOS. VOX-HISPAVOX S 60.070/74. ESTEREO.

Hace poco tiempo, a propósito de una excelente grabación de la «Segunda sinfonía», de Bruckner, comentábamos en estas mismas páginas las particulares características, personales y artísticas, del inmortal compositor, y las diversas vicisitudes que ha sufrido y sigue sufriendo su música, antes de imponerse a los diferentes públicos.

La mezcla de grandiosidad, monumentalidad y simple ingenuidad, hace de Bruckner un músico único en la historia. Es cierto que su obra sigue siendo poco conocida entre nosotros, y que nuestro público de concierto sigue resistiéndose a aceptarla en su auténtico valor. Pero también es verdad que resulta un poco ridículo querer descubrir ahora a Bruckner, cuando ya en 1906 escribía sobre él Felipe Pedrell, el musicólogo que siempre se empeñó, con mayor o menor fortuna, en buscar las viejas esencias que debían nutrir la música española y, al mismo tiempo, alcanzar para nuestro arte un nivel europeo.

Este álbum, además de enriquecer notablemente el repertorio bruckneriano en el mercado español, tiene el gran valor de la grabación histórica. Aunque es un poco aventurado decir, como hace Charles Stanley en su comentario, que las cuatro sinfonías aquí reunidas son las mejores de Bruckner, en ellas está ciertamente el secreto del compositor, que quiso respetar las formas tradicionales, hipertrofiándolas, mientras rendía tributo a un músico tan poco respetuoso con la tradición como Ricardo Wagner, Stanley acierta plenamente —con gran riqueza de información— al caracterizar a los cuatro grandes directores, y al señalar su línea de identificación con la música bruckneriana. Su pequeño ensayo resulta ser un panorama resumido de lo que ha sido la dirección de orquesta durante años, con alusiones a sus figuras más destacadas. En el folleto del álbum se encuentran también estupendos comentarios de Hans F. Redlich, Joseph Braunstein y Kurt Stone. Al valor de los discos como documento sonoro, se une el de estas páginas, a través de las cuales puede seguirse, no sólo la significación de Bruckner en su tiempo y en el maestro, sino también la historia de la interpretación bruckneriana, jalonada de nombres ilustres.

La «Sinfonía n.º 4 en Mi bemol mayor», llamada «Romántica» por el propio autor, es una de las más ceñidas y concretas de Bruckner. El calificativo es adecuado, ya que está construida sobre ese amor a la naturaleza que fue característico del romanticismo. La «Sinfonía n.º 7 en Mi menor» es larga, pero la belleza de sus ideas musicales y la firme construcción, son causa suficiente para que esa extensión no llegue a abrumar. El «Adagio», en el que se dice que Bruckner presintió la muerte de su ídolo Wagner, es, por sí mismo, una de las más hermosas páginas del sinfonismo centroeuropeo. También la «Sinfonía n.º 8 en Do menor» encierra en su amplio desarrollo las mejores virtudes de Bruckner, aunque no llegue a iguales cimas de belleza. Por fin, la «Sinfonía n.º 9 en Re menor», inacabada, representa la rúbrica artística y vital de Bruckner. Profundamente religioso, el compositor dedicó esta última obra al propio Dios.

La técnica de grabación y el sonido, son en esta ocasión cosa secundaria. Lo importante es haber reunido estas interpretaciones ejemplares de cuatro directores que tuvieron a Bruckner en un puesto de honor dentro de su repertorio.

NUEVA MUSICA ESPAÑOLA.

«NOSOTROS», DE VILLA ROJO, «VERSOS A 4», DE OLIVER, «ASI», DE BERNAOLA, «ESCORPION», DE CRUZ DE CASTRO.

LABORATORIO DE INTERPRETACION MUSICAL. JESUS VILLA ROJO, CLARINETE Y DIRECTOR. FRANCISCO MARTIN, VIOLIN. JOAQUIN ANAYA, PERCUSION. LUIS REGO, PIANO. CBS S 73779. ESTEREO.

Siempre hemos clamado por la grabación de música española de todos los tiempos, sin la cual es imposible su difusión y su divulgación. Por eso dedicamos muchas veces un hueco en esta sección a las últimas realizaciones en esa línea.

El Laboratorio de Interpretación Musical, más conocido por sus siglas LIM, es una importantísima creación de Jesús Villa Rojo, y realiza sus fines a través de dos conjuntos: el llamado Grupo LIM, variable, que se ajusta a las necesidades instrumentales de cada obra, y el Conjunto LIM de clarinetes, verdaderamente original, que puede llevar a sus límites los descubrimientos instrumentales técnicos de Villa Rojo.

Como es sabido, este compositor-instrumentista es autor de una obra, fundamental para las modernas técnicas musicales, que se titula «El clarinete y sus posibilidades». La personalidad de Villa Rojo y su propio arte han marcado un estilo especial dentro de nuestra última música, ya que muchos compositores han escrito obras pensando en el particular estilo interpretativo de Villa Rojo. Así, este artista ha cumplido esa alta misión del intérprete, que consiste en la provocación y el estímulo a los compositores.

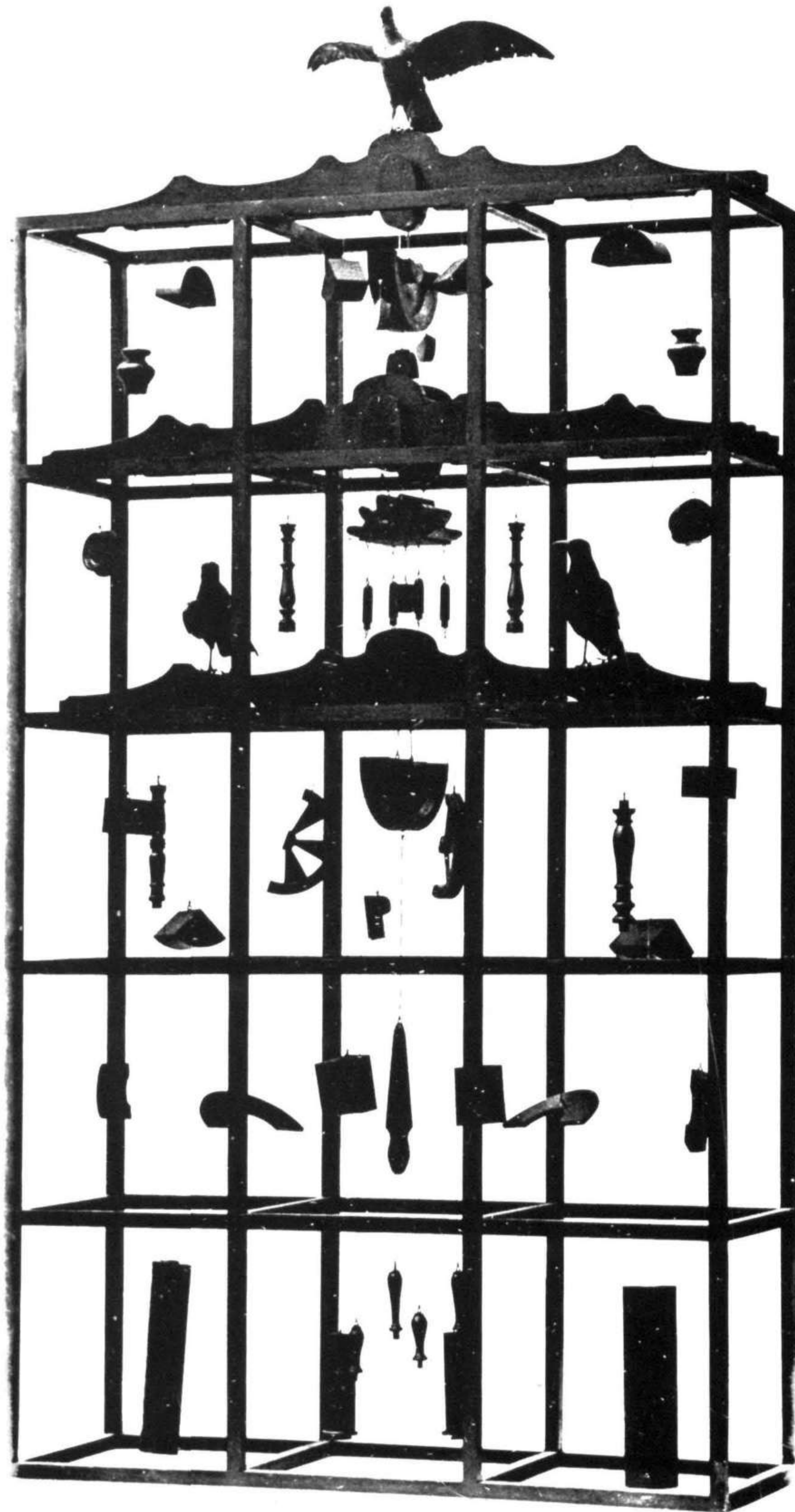
Las cuatro obras grabadas en este disco, han nacido para el Grupo LIM, y en ellas Villa Rojo demuestra su peculiar maestría, secundado a la perfección por Martín, Anaya y Rego. La toma de sonido es muy buena, así como las cualidades técnicas generales del disco, que resulta plenamente recomendable para conocer un capítulo no pequeño de la música española de última hora.

«Nosotros» es una obra de Villa Rojo en la que, naturalmente, brilla el virtuosismo del autor. Esto se refiere también a la propia estructura de la obra, pensada para la amplia gama de posibilidades sonoras del LIM. «Versos a 4», de Angel Oliver, representa una música absolutamente libre en su concepción, refinada de pensamiento y personal en sus planteamientos sonoros. Carlos Cruz de Castro ha logrado, con «Escorpión», una de sus páginas más valiosas y mejor conseguidas. Nos explica el autor sus fundamentos matemáticos y simbólicos, pero lo verdaderamente importante es el acierto constructivo y tímbrico. «Así», de Carmelo Bernaola, es una página magistral en la que, según el compositor, «las características técnicas y de producción sonora de los instrumentos elegidos, funcionan como elementos formales esenciales». Habla Bernaola de un aire de improvisación, pero la verdad es que, como todas las suyas, esta página es producto de un pensamiento lógico y coherente.

Un nuevo y buen disco para la música española actual, que afortunadamente va contando con una rica producción fonográfica.

Carlos GOMEZ AMAT

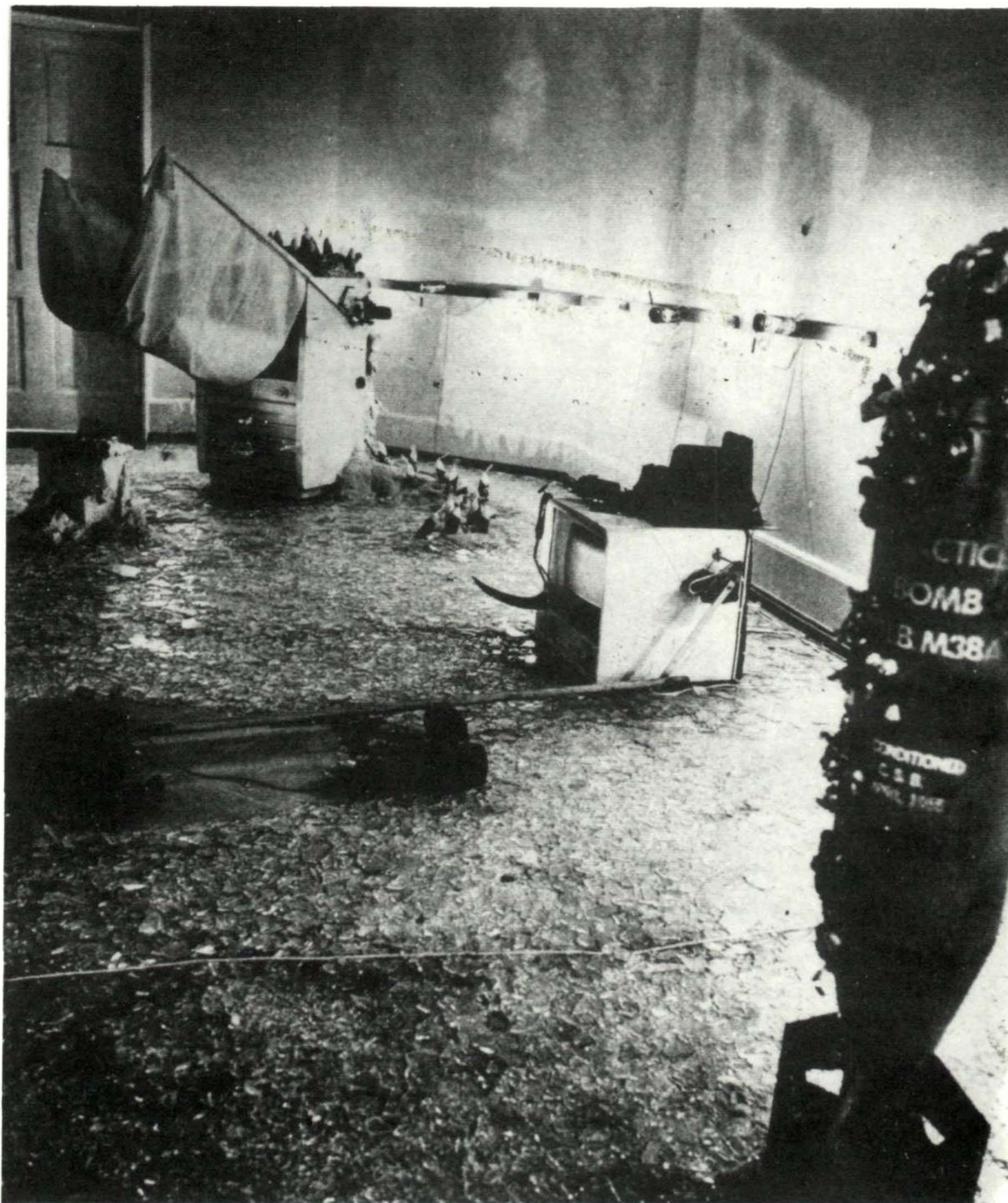
JOSE ABAD • HOMENAJE AL BARROCO



PALACIO DE CRISTAL. PARQUE DEL RETIRO. MADRID-9

NOVIEMBRE-DICIEMBRE, 1978

VOSTELL



**Sala de Exposiciones del
Museo Español de Arte
Contemporáneo.
Madrid, noviembre-diciembre, 1978.**