

Bellas Artes 76





JUAN BRAVO, 33

MADRID-6

*Representante en España de las
primeras marcas mundiales:*

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



Artistas Españoles

Contemporáneos

DIRECCION GENERAL DEL PATRIMONIO ARTISTICO
Y CULTURAL



TITULOS PUBLICADOS

1/ Joaquín Rodrigo, por Federico Seneña
2/ Ortega Muñoz, por Antonio Manuel Campoy
3/ José Horens, por Salvador Aldana
4/ Argenta, por Antonio Fernández Eix
5/ Chillida, por Luis Figuerola Ferrer
6/ Luis de Pablo, por Tomás Marco
7/ Victorio Macho, por Fernando Men
8/ Pablo Serrano, por Julián Gallego
9/ Francisco Mateos, por Manuel García Viño
10/ Guinovart, por Cesáreo Rodríguez Aguilera
11/ Vinasenor, por Fernando Ponce
12/ Manuel Rivera, por Cirilo Popovici
13/ Barjola, por Inaquin de la Puente
14/ Julio González, por Vicente Aguilera Cerni
15/ Pepi Sánchez, por Victoria Horja
16/ Tharrats, por Carlos Areán
17/ Oscar Domínguez, por Eduardo Westerdahl
18/ Zabaleta, por Cesáreo Rodríguez Aguilera
19/ Faldé, por Luis Trabazo
20/ Miró, por José Corredor Mathens
21/ Chirino, por Manuel Gando
22/ Dali, por Antonio Fernández Molina
23/ Gaudí, por Juan Bergos Masca
24/ Tapies, por Sebastián Gasch
25/ Antonio Fernández Alba, por Santiago Amón
26/ Benjamín Palencia, por Ramón Faraldo
27/ Amadeo Gabino, por Antonio García Tizón
28/ Fernando Higuera, por José de Castro Arines
29/ Miguel Fisac, por Daniel Fullanado
30/ Antoni Cumella, por Román Vallés
31/ Millares, por Carlos Areán
32/ Alvaro Delgado, por Raúl Chavarrí
33/ Carlos Masida, por Fernando Men
34/ Cristóbal Halffter, por Tomás Marco
35/ Eusebio Sempere, por Cirilo Popovici
36/ Cirilo Martínez Novillo, por Diego Jesús Jiménez
37/ José María de Labra, por Raúl Chavarrí

38/ Gutiérrez Soto, por Miguel Ángel Baldeñou
39/ Arradín Blasco, por Manuel García Viño
40/ Francisco Izanzo, por Rodrigo Rubio
41/ Plácido Fleitas, por Lázaro Santana
42/ Joaquín Vaguer, por Ramon Solís
43/ Vaguer Turcins, por José Gerardo Manrique de Lara
44/ Prieto Nespereira, por Carlos Areán
45/ Román Vallés, por Juan Eduardo Carlot
46/ Cristina de Vera, por Inaquin de la Puente
47/ Solana, por Rafael Flores
48/ Rafael Echaide y César Ortiz Echague, por Luis Nuñez La
duzepe
49/ Subirachs, por Daniel Gualt Miracle
50/ Juan Romero, por Rafael Gómez Pérez
51/ Eduardo Sanz, por Vicente Aguilera Cerni
52/ Augusto Puig, por Antonio Fernández Molina
53/ Genaro Labuerta, por A. M. Campoy
54/ Pedro González, por Lázaro Santana
55/ José Planas Panáñez, por Luis Nuñez Ladevare
56/ Oscar Esplá, por Antonio Iglesias
57/ Fernando Delapuerta, por José Luis Vázquez Dandera
58/ Manuel Alcaró, por Jaime Bonet
59/ Cardona Torrandell, por Cesáreo Rodríguez Aguilera
60/ Zacarias González, por Luis Sastra
61/ Vicente Vela, por Raúl Chavarrí
62/ Pancho Cossío, por Leopoldo Rodríguez Alcalde
63/ Begona Izquierdo, por Adolfo Castaño
64/ Ferrant, por José Romero Escassi
65/ Andrés Segovia, por Carlos Uzcillos Pineda
66/ Isabel Villar, por Josep Melia
67/ Amador, por José María Iglesias Rubio
68/ María Victoria de la Fuente, por Manuel García Viño
69/ Julio de Pablo, por Antonio Martínez Cerezo
70/ Canogar, por Antonio García Tizón
71/ Pinole, por Jesús Barattini
72/ Joan Ponc, por Corredor Mathens
73/ Elena Lucas, por Carlos Areán
74/ Tomás Marco, por Carlos Gómez Amat
75/ Juan Garcés, por Luis López Anglada

76/ Antonio Povedano, por Luis Jiménez Martos
77/ Antonio Padrón, por Lázaro Santana
78/ Mateo Hernández, por Gabriel Hernández González
79/ Joan Brolat, por Cesáreo Rodríguez Aguilera
80/ José Cahallera, por Raúl Chavarrí
81/ Celerino, por José María Iglesias
82/ Vento, por Fernando Men
83/ Vela Zanetti, por Luis Sastra
84/ Camín, por Miguel Lograño
85/ Lucio Muñoz, por Santiago Amón
86/ Antonio Suárez, por Manuel García Viño
87/ Francisco Arias, por Julián Castedo Moya
88/ Gujarró, por José F. Arroyo
89/ Rafael Pellicer, por A. M. Campoy
90/ Molina Sánchez, por Antonio Martínez Cerezo
91/ M^a Antonia Dans, por Lily Bustamante
92/ Redondela, por L. López Anglada
93/ Fornells Pla, por Ramón Faraldo
94/ Carpe, por Gaspar Gómez de la Serna
95/ Raba, por Arturo Villar
96/ Orlando Pelayo, por M^a Fortuna Prieto Barral
97/ José Sancha, por Diego Jesús Jiménez
98/ Feyta, por Carlos Areán
99/ Goni, por Federico Muelas
100/ Manifiestos y Declaraciones del Arte Español de la Pos
guerra, por Vicente Aguilera Cerni
101/ Gustavo de Maeztu, por Rosa Martínez Labidalga
102/ Montsalvatge, por Enrique Franco
103/ Alejandro de la Sota, por Miguel Ángel Baldeñou
104/ Néstor Basterrechea, por Juan Pizarrón
105/ Esteve Edo, por Salvador Aldana

En preparación

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

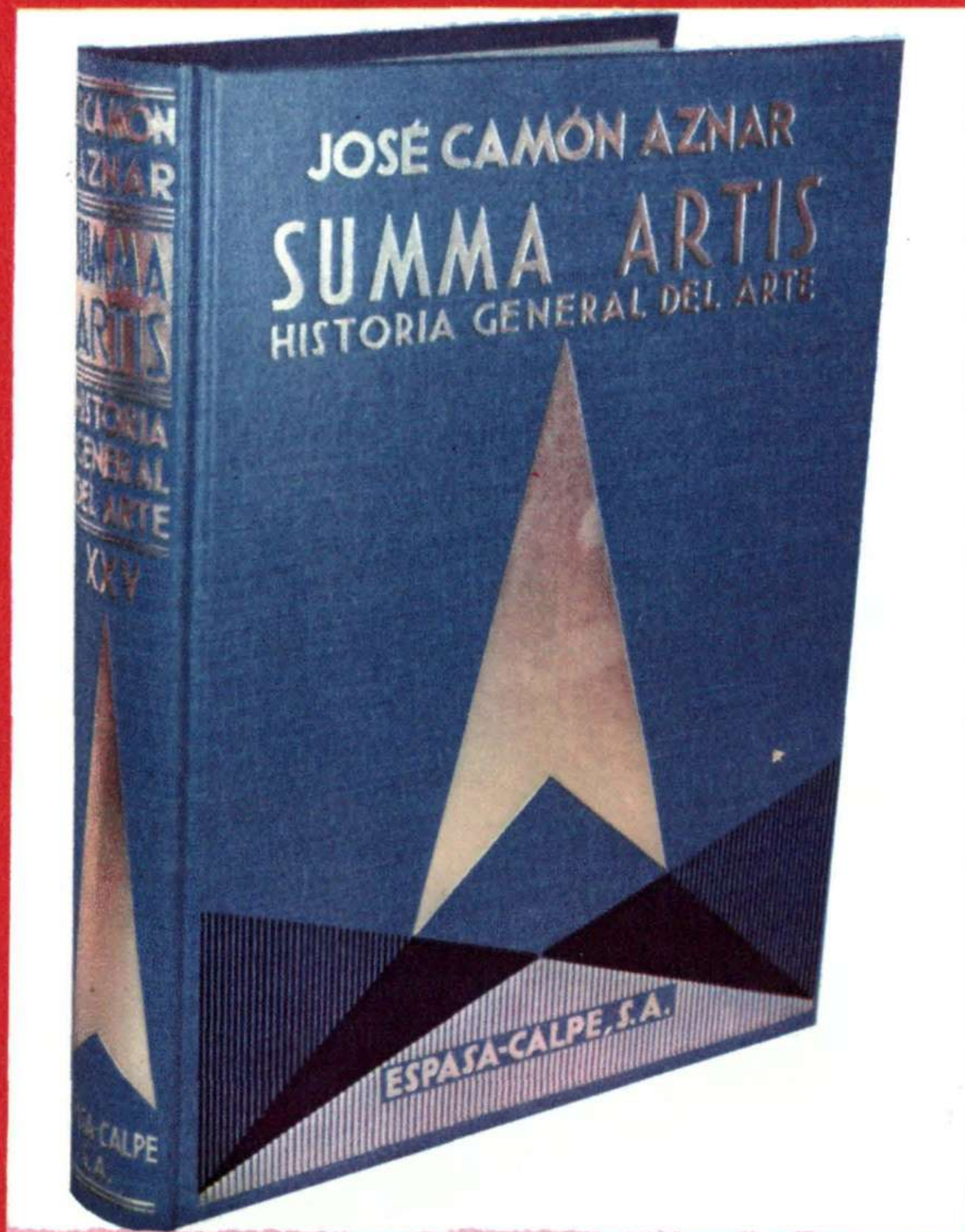
Servicio de Publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia

Ciudad Universitaria, Madrid 4. Tel. 449.77.00

SUMMA ARTIS

HISTORIA GENERAL DEL ARTE

NOVEDAD



TOMO XXV

LA PINTURA
ESPAÑOLA
DEL SIGLO XVII

Por JOSÉ CAMÓN AZNAR

Características:

Formato: 21 x 28 cm.

Encuadernación: Tela estampada en oro

Páginas: 660

Ilustraciones: En negro y a todo color

Fecha de publicación: 1977

Precio: 1.700 ptas.

Obra completa en 25 tomos: 31.700 ptas.



espasa-calpe, s.a.

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

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

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

Bellas Artes 76

AÑO VII • NUMERO 54 • NOVIEMBRE-DICIEMBRE 1976

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

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

CONSEJEROS: RAFAEL GONZALEZ-GALLARZA MORALES, Comisario Nacional del Patrimonio Artístico.
FELIPE V. GARCIA LLOMBART, Comisario Nacional de Museos y de Extensión Cultural.
ENRIQUE DE LA HOZ Y DIAZ, Comisario Nacional de la Música.
LUIS GARCIA EJARQUE, Comisario Nacional de Bibliotecas.
FEDERICO UDINA MARTORELL, Comisario Nacional de Archivos.
ANTONIO AMADO MORENO, Jefe del Servicio de Acción Cultural y Exposiciones.

SECRETARIO: ANTONIO MANUEL CAMPOY.

DIRECTOR: LUIS SASTRE. **REDACTOR JEFE:** MANUEL GARCIA VIÑO. **SECRETARIO DE REDACCION:** ANGEL MARCIO.

REDACCION, PUBLICIDAD Y DISTRIBUCION: Paseo de Calvo Sotelo, 20. Teléfono 225 96 28. Madrid-1.

ENSAYOS

- 3 EMILIO DEL RIO: La estética y las estéticas.
- 7 ARTURO DEL VILLAR: Gerardo Diego, escultor de ángeles en verso.

NOTAS

- 13 ANGELA MADRUGA REAL: El Belén de Monterrey.
- 19 MANUEL CHAMOSO LAMAS: El Museo de las Peregrinaciones de Santiago de Compostela.
- 24 FERNANDO MON: El arte del camino.
- 27 RAFAEL FLOREZ: Eugenio d'Ors, alfaqueque (más que crítico) del arte.
- 30 PEDRO SANCHEZ PAREDES: Utopía y realidades del urbanismo.

POEMA

- 31 GERARDO DIEGO: San Juan del Duero.

ACTUALIDAD

- 32 FRANCISCO BORES Y SU REVELADORA EXPOSICION ANTOLOGICA, por Carlos Areán.
- 36 MARIA BLANCHARD, UNA PINTORA ESCALOFRIANTE, por Enrique Azcoaga.
- 40 GIACOMETTI PARA TODOS, por Rafael Soto Vergés.
- 44 MANUEL DE FALLA Y SU FE EN DIOS. DOS CARTAS INEDITAS, por Juana Espinós Orlando.
- 48 CELSO LAGAR, por Elena Flórez.
- 50 LA DIFICIL SIGNIFICACION DE BENJAMIN BRITTEN, por Tomás Marco.
- 51 TERESA EGUIBAR: LA GENERACION DEL ESPACIO, por José Marín Medina.
- 53 CASTILLA, EN LA PINTURA DE JOSE DAVID, por Emilio del Río.
- 57 JULIAN CASADO: LA GEOMETRIA Y LA LUZ, por José Hierro.
- 59 XXII SALON DE GRABADO Y SISTEMA DE ESTAMPACION, por Elena Flórez.
- 61 GARCIA OCHOA: EXPRESIONISMO O NECESIDAD DE SALVACION, por Rosa Martínez de Lahidalga.
- 63 EL III PREMIO ADAJA Y EL II FRANCISCO GIL, por Nuño Tormes.
- 66 DOS PINTORES DE HOY: LAPAYESE DEL RIO Y LUIS CAJAL, por José Gerardo Manrique de Lara.
- 68 BERTINA LOPEZ, por Lucio Henríquez.
- 69 WALDO BALART Y EL GRUPO COLOR, por Teresa Soubriet.
- 70 FAUSTO CULEBRAS, por Carlos de la Rica.
- 71 EL MIOCENO DE RAUL TORRES, por Francisco Izquierdo.
- 72 LA EUROPEIDAD DE DOS PINTORES: ALCALDE Y PUIGJANER, por Antonio Bestard Fornis.
- 74 LUIS DE HORNA, por Enrique Azcoaga.

ENTREVISTA

- 77 EL INSTITUTO DE HUMANIDADES JOSE CAMON AZNAR, por Antonio Bestard Fornis.

CRONICAS

- 79 EXPOSICIONES EN MADRID, por Francisco Prados de la Plaza.
- 82 EXPOSICIONES EN BARCELONA, por Antonio Fernández Molina.
- 84 EXPOSICIONES EN ESPAÑA, por Francisco P. Asís.
- 88 VIDA MUSICAL, por Carlos Gómez Amat.

NOTICIARIOS

- 89 INTERNACIONAL Y NACIONAL, por José de Castro Arines.
- 94 MUSICA VIVA.
- 99 BIBLIOGRAFIA Y DISCOGRAFIA.
PORTADA: María Blanchard.
FOTOGRAFIAS: Juan Dolcet, Lendínez, Angel Salamanca, Gasull, Gyenes, Zardoya, Muller.



El precio, en España, de cada número será de 150 pesetas. La suscripción anual, que comprende seis números, importará 900 pesetas.

En otros países: 4 \$ USA número suelto y 20 \$ USA la suscripción anual.

COLABORADORES DE ESTE NUMERO

- ARTURO DEL VILLAR.—Poeta y crítico literario.
ROSARIO CARRILLO.—Licenciada en Filosofía y Letras.
ANGELA MADRUGA REAL.—Licenciada en Filosofía y Letras, especialidad Historia del Arte.
MANUEL CHAMOSO LAMAS.—Director del Museo de las Peregrinaciones de Santiago.
FERNANDO MON.—Miembro de la Asociación Española de Críticos de Arte. Correspondiente de la Real Academia Gallega.
RAFAEL FLÓREZ.—Escritor. Crítico de Arte.
ANTONIO R. ROMERA.—Dibujante y crítico de Arte, español residente en Santiago de Chile.
PEDRO SANCHEZ PAREDES.—Escritor. Licenciado en Filosofía y Letras.
GERARDO DIEGO.—De la Real Academia de la Lengua.
CARLOS AREÁN.—Director del Museo Español de Arte Contemporáneo. Crítico de Arte.
ENRIQUE AZCOAGA.—Escritor. Secretario de la Asociación Española de Críticos de Arte.
RAFAEL SOTO VERGÉS.—Poeta y crítico de Arte.
JUANA ESPINOS ORLANDO.—Crítico musical.
ELENA FLÓREZ.—De la Asociación Española de Críticos de Arte. Crítico de Arte de "El Alcázar".
EMILIO DEL RÍO.—Licenciado en Filosofía. Licenciado en Teología en Lovaina. Profesor de Literatura en el Colegio San José, de Valladolid.
JOSÉ HIERRO.—Poeta. Crítico de Arte. Premio Nacional de Literatura.
ROSA MARTÍNEZ DE LAHIDALGA.—Periodista. Miembro de la Asociación Española de Críticos de Arte.
JOSÉ GERARDO MANRIQUE DE LARA.—Escritor y poeta. Premio Ciudad de Barcelona de poesía. Premio Elisenda de Montcada de novela.
TERESA SOUBRIET.—Crítico de Arte.
CARLOS DE LA RICA.—Poeta.
FRANCISCO IZQUIERDO.—Crítico de Arte.
ANTONIO BESTARDO FORNIS.—De la Asociación Española de Críticos de Arte.

EN LOS PROXIMOS NUMEROS, COLABORACIONES DE:

MARÍA FORTUNATA PRIETO BARRAL, MARÍA JESÚS LOSADA GÓMEZ, LUIS BOROBIO, LEONARDO ROSA HITA, FERNANDO ORTIZ, DIGNA PALÓU, EDUARDO CHICHARRO, JOSÉ LUIS NÚÑEZ, JULIA CASTILLO, EMILIO DEL RÍO, JOSÉ LEDESMA CRIADO, GABINO-ALEJANDRO CARRIEDO, CLARA JANÉS, VIDAL BENITO REVUELTA, ANTONIO GARCÍA TIZÓN, FLORENCIO DE SANTA ANA Y ALVAREZ OSORIO, J. A. VALLEJO NAJERA, MARIANO CUESTA DOMINGO, etcétera.

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

LA ESTETICA Y LAS ESTETICAS

EMILIO DEL RIO

1. La estética unitaria, clásica y medieval. Arco iris moderno.

La cultura contemporánea es una cultura múltiple, que se desmembra continuamente en nuevas actitudes y orientaciones. Durante siglos fue posible educar a la Europa medieval con la poética fragmentaria de un mundo clásico perdido. El hombre moderno —el hombre que nace en el Renacimiento italiano— puede todavía adaptarse a una poética, ya no aristotélica, y a una estética —los Diálogos de León Hebreo, en la versión cortesana de Castiglione—. Platón domina el nacimiento de la Edad Moderna como Aristóteles había educado el último mundo medieval.

El mundo contemporáneo se abre con grandes sistemas generales y la estética se convierte en una ciencia aparte que origina grandes sistemas unitarios. Es importante la "estética" de Kant; Schelling y Hegel comienzan los grandes sistemas. Un siglo de idealismo, trascendental y absoluto, va a dejar, sin embargo, abierto el lugar para la división multiforme de las estéticas modernas. El hombre que nace en la Revolución francesa, como ha señalado Paul Hazard, es el hombre que prefiere un país al Universo, el gusto personal a los grandes sistemas generales. En consecuencia, la estética, como

las artes, se van a desmembrar en una teoría incesante de procedimientos y predilecciones.

No existe una estética, porque no existe ya un arte que no sea la suma de toda la diversidad de las artes. Hay, en cambio, muchas estéticas, muchas teorías sobre el arte y el sentido de la sensibilidad humana. A veces son tan distintas, que no parece posible hallar un paso coherente que nos lleve de la estética de Croce a la estética de Lukács. Es toda una serie de escuelas: estética experimental, endopática, expresionista, psicoanalítica, formalista, sociológica, marxista, naturalista, semiótica, positivista, fenomenológica, neotomista, estructuralista, industrial, cibernética...

2. Del análisis a la nueva totalización

La dispersión y disgregación es, en cierto modo, herencia inevitable del hombre moderno, desde el momento en que su actividad debe empeñarse en el dominio analítico de la realidad. Nada extraño si nos sucede en consecuencia que vemos el mundo con la mirada fragmentada. "Nos convertimos en analistas del mundo, y del alma también, y no somos capaces de ver la totalidad" (Hans Urs von Balthasar).

Pero al ir descomponiendo el mundo, desarmando el cosmos en sus elementos más pequeños, al ir deshaciendo las cosas para dominarlas, como el niño sus juguetes, hemos encontrado un nuevo camino hacia el secreto del mundo, pues esos mismos elementos se nos presentan como indefinidamente divisibles e inalcanzables —en todos los órdenes—; en segundo lugar llevan en sí mismos una ley de agrupación, de formación-de-cosmos, de cosmificación que en último término se orienta a una promoción de "la" Humanidad, y, por esto mismo, a una espiritualización y unión suprema. Todo el Universo se nos ha puesto a latir no ya como un misterio ignorado, sino como un misterio entre las manos. Estamos dentro de la obra grande —de Dios— y todas las nuestras la están deletreando. Hemos dejado la estatua para ver el grano de mármol, pero nos hemos sorprendido al encontrar que el grano de mármol está lleno de leyes admirables (Teilhard). Todos los elementos, todos los aspectos de la actividad, todas las ciencias y todas las artes están construyendo el hombre y el mundo de mañana.

Werner von Braun no teme alejarse hasta el desierto para orar, porque la astronáutica y la ciencia del espacio le ha llevado más cerca de la grandeza total.

Como ha advertido Teilhard, el hombre que estudia a fondo la materia siente "la inmensa necesidad de unidad que empuja al Universo hacia adelante", a la vez que el científico cristiano se admira conociendo que Cristo es interior al mundo por su Encarnación, y está "arraigado en el mundo hasta en el corazón del último átomo" (*Science et Christ*, 47-52).

3. El hombre moderno y la "salida" de la estética.

¿Dónde queda, pues, el hombre unidimensional de que hablaba Marcuse? Toda la vida moderna y la generalización de los medios de comunicación de masas, ¿será de verdad una "cultura de la imagen" (como quería el P. Taddei en su escuela de Bérgamo), o más bien la aniquilación de la libertad, como señalaría Marcuse, y como ha profetizado dramáticamente Mac Luhan? ¿Hemos ganado o hemos perdido la capacidad de comprender la Belleza? Hay algo en los museos de Nueva York —del Metropolitan Museum a Los Claustros sobre el Hudson— que le da razón a Marcuse cuando piensa en ellos como en una especie de templos para el hombre moderno: la estética sería, entonces, una "salida" para este mundo moderno (que sería, en conjunto, un error). ¿Quién podría negar que en todo esto hay una verdad? Pero también esta dicotomía es insuficiente para dar razón de la variedad radical del mundo actual.

Al menos debemos reflexionar: cuando el hombre pierde la capacidad de conocerse, de verse a sí mismo y al mundo en una "cierta luz" (Santo Tomás) —ese esplendor que brota de la bondad y de la verdad interior—, entonces no nos queda más que la visión triste de la materia desnuda, un mundo que bajo todas las presiones no podrá realmente ser amado. Las formas de rechazo pueden estar en este sentido motivadas —pero otras veces hacen más material y triste el mundo que vivimos: rechazar no mejora por sí mismo nada—.

Todos los excesos modernos —no sólo la sociedad de consumo, sino otros consumos y otros excesos— son solamente parte, una página más de los pecados del mundo, de los errores cuyas sombras profanan el Universo.

4. La Naturaleza no se cansa jamás; ni el espíritu.

"Grandor de Dios", titula Gerard Manley Hopkins un extraño poema. Es una página que merece la pena considerar aquí, como un análisis riguroso de la luz y la sombra:

Con el grandor de Dios está el
[mundo cargado.

En brillo estallaré como relámpagos
[de un sable sacudido.

El lo congrega en grandeza, como
[un chorro de aceite exprimido.

¿Por qué el hombre a su vara no
[se ha doblegado?

Generaciones lo han pisado, pisado,
[do, pisado.

Todo está acribillado del paso,
[leñoso, de fatiga rendido.

Y lleva mugre de hombre y huele
[le a hombre.

El cieno podrido
salta a los ojos, pero el pie no lo
[puede sentir, calzado.

Y a pesar de todo, la Naturaleza
[no se cansa jamás:

vive el más puro frescor en lo
más hondo de las cosas. Por más

que se apaguen las últimas luces
[en el negro poniente,

oh, la mañana estalla en el borde
[de oscuro de oriente

y el Espíritu Santo, sobre la com-
[ba de aceros radiantes,

empuña el mundo con pecho ca-
[liente y con brillantes alas.

(Trad. A. Martínez)

El mismo Hopkins escribió el tempestuoso poema "Consuelo de la carroña" y la página fulgurante de "Halcón en el viento". Pero siempre en sus poéticas manos se palpa el lugar vulgar y el aliento llameante. Una conciencia profundamente realista de la miseria y de la grandeza del mundo en que vivimos, del lastre que los hombres imprimimos en

la realidad y del calor sobrehumano que engloba la Naturaleza y al hombre en una indeficiente aurora. No; ni el mundo se cansa ni se cansa Dios. Y siempre nos es posible, sacudiendo las alas —quizá entorpecidas— reencontrar la patria ahí presente de nuestros mejores anhelos.

¿Es demasiado peso la grandeza de Dios? Podemos —por qué no— aceptar toda estética de sólo lo material —la materialidad de los medios artísticos y su empleo—. Pero ni Umberto Eco, ni Berenson, por ejemplo, podrán cautivarnos tanto, que nos quedemos ahí. ¿Quién puede prohibirnos que pensemos en el mundo invisible? (Los *mass media*, diría Mac Luhan.) Aun así no hay nadie que no tenga una forma de acercamiento a lo que está ya en todo. Muchos poetas nos defraudan porque su juego es superficial. Han descendido como el film de Resnais a las "solas superficies sin misterio" (final de *El año pasado en Marienbad*). Nosotros siempre desearemos completar lo visible en lo invisible. Por eso amamos todavía a Francis Thompson y su "Kingdom of Gog":

Oh mundo invisible, nosotros te
[vemos;

oh mundo intangible, nosotros te
[tocamos;

oh mundo incognoscible, nosotros
[te conocemos;

inaprehensible, nosotros te
[agarramos.

¿Se remonta el pez para encontrar
[el océano?

¿Se sumerge el águila para hallar
[el aire?

¿Y preguntamos nosotros a las
[estrellas que giran

si tienen ellas allí rumor de Ti?

No donde los sistemas de rotación
[se oscurecen

y nuestras torpes construcciones
[se remontan.

La corriente de plumas, podría-
[mos oírlo,

golpea en nuestras puertas tapiadas
[de barro.

Los ángeles guardan sus puestos
[antiguos.

¡Levanta una piedra y comienza
[a agitarse un ala!
Sois vosotros, son vuestros ros-
[tros extraños
los que pierden algo de mucho
[más resplandor.

Pero (cuando de tan triste no
[puedo estar más triste)
llora, y sobre tu abandono tan
[doloroso
brillará el subir y bajar de la
[escala de Jacob
levantada entre el cielo y Cha-
[ring Cross.

St, en la noche, alma mía, hija
[mía,
llora —agarrándote al cielo por
[el borde de su manto—;
y mira: Cristo caminando sobre
[las aguas
no de Genesaret, sino del Tá-
[mesis.

Por admirable que sea su poema de conversión "El lebril del cielo" y por potente que sea su inspiración en el "Himno a la Tierra", quizá donde Thompson ha dicho algo más íntimamente verdadero (esa interioridad romántica, a completar con la horizontal de los tiempos clásicos) es en este breve y denso poema en que toda su dolorosa existencia (entre la tisis y la droga, la pobreza y la soledad), parecen perforar este mundo nuestro —un mundo de consumo, que sí puede suceder que nos consuma— y abrirnos a la única Realidad que puede unificar y cumplir nuestro interior sensible y el mundo que tratamos de realizar.

5. La estética de Dios no es "otra" estética.

¿Hablamos un lenguaje doble, pasando de la estética humana a esta Realidad superior no aislable como "otra" estética? ¿Pensamos que la teología debe ser el fundamento en que se apoye toda estética? ¿Qué lugar reservamos a la religión en la escala de la estética?

No; no le reservamos ningún lugar entre las estéticas humanas; no es una estética más entre las otras. Presuponiendo la teología o la fe, ¿atamos ya las

estéticas humanas a unos datos que las limitarán?

Realmente, si algo queremos decir es, ante todo, que la teología y la fe no son —no deben ser— unos presupuestos culturales concretos que vayan a atar y limitar la estética de cada quien. Si para ello hay que des-teorizar, des-europeizar, des-barroquizar, etcétera, etcétera, nosotros no vemos en ello problema básico alguno. La fe ha tenido sus encarnaciones en diversos espacios y tiempos de la cultura humana; pero es por definición independiente de ellos, ya que es un fermento y un suceso que alude directamente a cada cual —a cada país, a cada cultura, a cada individuo—. Por cierto, esas encarnaciones conviene conocerlas de verdad. Véase *El arte y el espíritu*, de René Huyghe.

¿Qué le añade, qué le cambia a aquel a quien viene la fe, si es artista? Por ejemplo, en el caso de Papini. Papini es un caso claro de esa muerte y resurrección a que aludíamos. Del futurismo rabioso pasa a escribir *L'Uomo finito*: por el lado del humanismo solo, él ha llegado ahí ya hasta el fin —el fin de su caso—. Es luego entre los campesinos de Bolzano, en contacto con la verdad elemental, donde encuentra la fe y es entonces cuando escribe *La seconda Nascita, El segundo nacimiento*. Poco tiempo después escribe la *Vida de Cristo*, de éxito fulgurante en toda Europa. ¿Qué es lo nuevo: sigue su estética anterior o es ella nueva? Es la misma en cuanto *techné*, en cuanto artesanado, en cuanto habilidad y técnica y modo de ella. Pero es nuevo nada menos que toda su forma de sentir el mundo. ¿Cómo no llamar a esto la sensibilidad de fondo, el fondo de su sensibilidad? Y así, en su conversión, muere también y resucita la estética de Papini.

¿Y los artistas que no tienen la fe, que no han tenido esta muerte y resurrección? Pues toda su obra sigue siendo válida, en cuanto han creado positivamente. Pero su misma obra habría tenido otra plenitud —y menos errores fundamentales—. Cézanne ahí está con toda su belle-

za; si hubiera sido Cristo para él "la vida", como para Pablo, hubiera pintado igual, pero, sin duda, su fe habría también descendido hasta las manos, hasta los pinceles y los cuadros. Y habría hecho, tal vez, un Cristo espléndido —como lo ha hecho su discípulo, el jesuita italiano Fratel Venzo—.

¿Qué le pasa a Juan Ramón en su última época? Ha aislado todo su pensamiento de la muerte, y de la fe; algo enfermizo en él, desde el "shock" de la muerte de su padre le hostiga —aquella "sombra de sotana de la muerte", que vio al despertarle a medianoche cuando moría su padre—. Algunos poemas religiosos, sinceros, en la primera época; luego, el silencio, y al final, esa explosión invertida, seudoreligiosa de *Animal de fondo y Dios deseado y deseante*. Es él mismo que se canta "en dios", atribuyéndose según explica en la nota que añade a *Animal de fondo*, "cuanto hemos supuesto en la Divinidad encarnada". Y así todo el final de Juan Ramón es un canto del revés de lo que él sería si fuera lo que no es. ¿No habría ganado mucho más con un poco de modestia y no sería más bello y más consistente su mundo, sin resolverse en una vana alegría?. La estación total se resume finalmente en los cuatro elementos y la *deidad* del autor.

Rossellini, un artista humano, nos dijo en la Semana de Cine de Valladolid —cuando se dieron sus películas— que, para él, la primera cualidad de un buen director de cine es la humildad. El P. Angel Martínez, cuando ya tenía su obra hecha en buena parte, incluido *Río hasta el fin*, escribe: "Yo, ahora que estoy ordenando mis cosas como si fuera a morirme, veo que no tengo sino fragmentos. Poemas semivivos de fechorías mías. Desvirtuación de los poemas de Dios —ta *poiemata thou theou*—, que dice San Pablo. Todavía me parece que no he comenzado a decir todo lo que llevo dentro. Pero ya sé cuándo lo diré todo. Cuando del todo resucite Jesucristo en mí". (Carta inédita al

jesuita colombiano P. Vargas Tamayo.)

6. Existencia poética y existencia profética.

La vocación poética y la vocación profética tienen profundas analogías, y más secretamente, una especie de afinidad profunda que ordena la una a la otra. No que vayamos a llamar profetas a cualesquiera poetas; no se trata de una confusión, sino de una analogía y una ordenación interna. Se ve claro en el paralelo hecho por Platón; pero lo demuestra también la forma de vida que, en uno y otro caso, son transformadas en esa especie de sumisión instrumental, creadora, al entusiasmo.

Sería un estudio interesante verlo a lo largo de la historia literaria y bíblica. ¿Por qué tantos poetas han sido poetas en el destierro, en la enfermedad, en las cárceles, y pasó lo mismo con los profetas de Israel y con los Apóstoles en el Nuevo Testamento? En el fracaso ante su ciudad, ya desterrado de Florencia, Dante encuentra su camino real y es, a la vez, poeta y "profeta" cristiano en *La Divina Comedia*. El desabrimiento, la soledad, la pesadumbre elevan a Miguel Ángel a esa revelación, natural y cristiana, juntamente, que es el techo de la Sixtina. Rilke escribe en la soledad de un acantilado o en la serranía de Ronda, y adivina en sus poemas una profundidad humana que nos sorprende sin cesar. Los románticos se desesperan, se enfurecen en sus diarios —Vigny, Musset o Leopardi; Larra o incluso Unamuno—. Fray Luis escribe en una cárcel *Los nombres de Cristo*, y en otra compone, de memoria, San Juan de la Cruz el *Cántico espiritual*. Panero escribía

en las altas horas de la noche su *Estancia vacía*, y Ernesto Cardinal profesa la poesía en la isla de Solentiname. Algo de Platón y de San Francisco, juntamente, se hermana en ellos sorprendentemente. ¿Y no sucede algo parecido con los profetas de Israel y los Apóstoles?

Oseas es un pastor, pero sus palabras queman como los celos. Isaías comienza su mensaje rechazando a su pueblo en nombre de Dios. Jeremías es un ser con un profundo pesimismo, con una grandeza trágica al amparo de Dios. —desechado también, enfermo, hecho un horror, encarcelado, desterrado—. Elías estaba solo —frente a 400 falsos profetas y huyendo de su pueblo cuarenta días por el desierto, se reclina a dormir un poco y exclama: "Basta ya, que no soy yo mayor que mis padres". Pero la palabra le domina y le lanza de nuevo al cumplimiento de su misión. Jonás es el prototipo del hombre que rehúsa proclamar la Palabra, y a quien la Palabra le lleva a Nínive: una vez cumplida allí su misión, planta un arbusto junto a su choza, se le seca, se entristece por él y Dios le dice: "¿Tú te entristeces por la planta del ricino que plantaste y Yo no me había de conmovier ante este enorme pueblo, donde hay tantos que aún no saben dónde tienen su mano derecha?"

Hablábamos del "entusiasmo", de la "posesión" como forma superior de la poesía, según Platón. Pues bien, la existencia profética es exactamente la vida de un hombre que no se construye él a sí mismo, sino que se deja construir por Aquel que puede acabarle en Sí.

En cuanto al acto mismo de la inspiración profética, he aquí cómo lo describe uno de ellos, Jeremías: "Tú me has seducido, Yavé, y yo me he dejado sedu-

cir. Has sido más fuerte que yo; me has podido. Me has hecho una irrisión continua; todos se burlan de mí. Pues cada vez tengo que gritar: ¡Violencia y ruina! Yo me decía: No pensaré más en El, no hablaré más en su nombre. Pero la Palabra era en mis entrañas fuego ardiente, encerrado en los huesos; quería contenerla y era imposible" (*Jer* 20, 7-9). ¿Y no se parece esto a la situación de Rilke, en su fortaleza junto al mar, a la de Van Gogh, el pobre Van Gogh, perfilando sus últimas visiones de lo real en Arlés y Saint-Rémy, a la de Claudel, cuando en plena juventud no teme, siendo un ídolo de París, se convierte, como dice en el *Magnificat*, "no porque yo sea débil, sino porque el Otro es más fuerte"?

Más allá de las analogías concretas hay una estética de fondo, la fuente de toda estética y la llamada a su cumplimiento; la estética de Dios. Los patriarcas, los apóstoles, los mártires, la Virgen María, sobre todo, son el prototipo de esta estética con que Dios realiza al hombre según el modelo original y el término completo. Es el arte con que Dios forma en el hombre al Hijo del hombre, al Hijo de Dios. Sin ruido exterior, en verdad y en bondad, se cumple la belleza suprema. El hombre como Dios le pensó en el comienzo, tal como comenzó a formarlo en el Edén, tal como lo ha resucitado de todas las formas de la muerte en la muerte y resurrección de su Hijo. ¿Cómo no ver una profunda analogía entre lo que Dios hace con el hombre y lo que hacen, cuando crean algo, las fuerzas formadoras de la Naturaleza o las artes y las ciencias todas del hombre? Porque, en último término, la obra creadora de Dios incluye todas las obras de los hombres.

GERARDO DIEGO

ESCULTOR DE ANGELES EN VERSO

ARTURO DEL VILLAR

Se aúnan en este escrito dos temas con efemérides: el cumpleaños del poeta Gerardo Diego y la celebración del Año Santo Compostelano, ya en sus últimos días. A ambos temas dedicamos preferente atención en las páginas de este número.

“Ángeles de la gloria en Compostela, Maltiel, Uriel, Urján, Razias”, invoca Gerardo Diego al comienzo del soneto que da título a su libro *Ángeles de Compostela*. Se dirige a los cuatro ángeles que tocan las trompetas en el Pórtico de la Gloria de la catedral compostelana, ángeles de piedra que él se ha encargado de reproducir líricamente en otros tantos sonetos del libro. Quedó entusiasmado ante la obra del escultor medieval y quiso imitarla él en su medio de expresión, el verso.

La poesía, en cuanto composición, se acerca a la escultura, y valga como prueba la afirmación de Unamuno en su “Arte poética”, por si hiciera falta: “No te cuides en exceso del ropaje, de escultor, no de sastre, es tu tarea”. Gerardo Diego esculpió en verso la forma de los cuatro ángeles, y con otra serie de poemas relativos a Galicia editó ese libro que es uno de los favoritos del público, de la crítica y del mismo poeta, tanto que ya ha tenido cuatro ediciones desde que apareció por primera vez en 1940, y sus poemas son los más antologizados (1).

Al realizar esta labor se encargó de traducir a un nuevo código el mensaje multidimensional realizado por un artista siglos atrás, antes de que Gutenberg iniciase la revolución comunicativa. El maestro Mateo, o quienquiera que fuese, consiguió representar ante los peregrinos colmados de fe y esperanza la realidad de unas promesas que la Iglesia hacía y que eran la razón fundamental del viaje a Santiago de Compostela. Gerardo Diego intenta un análisis de contenido por medio de sonetos, un medio también sometido a la temporalidad del estilo: el escultor románico se diferencia del gótico lo mismo que el poeta de hoy está lejos del clásico. Pero en todos los casos permanece la intemporalidad del objeto estético por encima de sus otras funciones, como puede ser la religiosa.

No importan las distancias entre la Edad Media y la Edad Atómica, ni para el artista ni para el creyente, porque se mantiene la continuidad ideológica; no es el caso, por ejemplo, de nuestra contemplación del arte oriental. Gerardo Diego ve y entiende el código arquitectónico, y analiza

su mensaje con otro código que propone a unos lectores asimismo conocedores de su traducción. Por eso las formas escultóricas se corresponden bien con la forma del soneto: en ambos casos alienta un estímulo estético y simbólico comprensible hasta por las personas menos cultas. Según el grado de cultura o de religiosidad del receptor, preferirá uno de los dos elementos para motivo de su contemplación, sin desdeñar nunca el otro por completo. La elección del tema por parte del escultor y del poeta denota una ideología previamente organizada, como es natural. Las basílicas medievales fueron levantadas con arreglo a un código ahora desconocido en buena parte; Gerardo Diego analiza los elementos comunicacionales de Santiago de Compostela a través de los cuatro ángeles y establece unos nuevos significados más inteligibles por nosotros desde el momento de su redacción en nuestro tiempo.

Como es bien sabido, porque así lo cuenta la tradición, el apóstol Santiago se encargó de evangelizar a España, aunque los historiadores ponen en duda su estancia en la península. *Martirizado en Jerusalén*, los discípulos trajeron su cuerpo a Iria Flavia, siendo causa de la conversión al cristianismo de la reina de la comarca, llamada Lupa. Fue en el 812 cuando se dijo que había sido hallado su sepulcro, del que ninguna noticia concreta se tenía, y a partir de entonces comenzaron las peregrinaciones. La devoción al “hijo de Zebedeo” fue identificándose con el desarrollo de España como nación, ya que muchos caballeros cristianos afirmaron haberle visto combatir junto a ellos en la batalla de Clavijo, apoyando al Rey Ramiro, por lo que se le apodó Santiago Matamoros; también asegura Bernal Díaz del Castillo que ayudó a Hernán Cortés en la conquista de México. Este favoritismo del apóstol en contra de los infieles había de ser correspondido con la devoción de los españoles, que le eligieron patrón celestial. Las dudas que pudieran existir sobre la veracidad de que los restos venerados correspondan al apóstol quedaron cortadas al promulgar el Papa León XIII la bula “Deus Omnipotens”, mediante la cual se confirma “la identidad del sagrado cuerpo del apóstol Santiago el Mayor, y Nos decretamos que esta sentencia tenga perpetuamente fuerza y valor”.

Por consiguiente, la visita a Compostela conlleva una carga espiritualista que es hoy diferente a la que impulsaba en la Edad Media a los peregrinos europeos, pero que no ha desaparecido para los católicos. Gerardo Diego es y fue siempre católico practicante, por lo que su estancia en la catedral compostelana hubo de tener una valoración religio-

sa además de la simplemente turística de un aficionado al arte. Este es un dato de importancia para entender *Angeles de Compostela*, un poemario no estrictamente religioso, pero sí de óptica simbólica.

EL POETA PEREGRINO

Gerardo Diego llegó a Compostela en un momento ideal, según él mismo relata: "Hasta 1929, fiesta de Todos los Santos, no conocí yo Santiago de Compostela, ni Galicia... Llegué a la ciudad con tan buena suerte que mi primera noche me permitió ver una Compostela absolutamente medieval. Un oportuno apagón eléctrico sumió a la incomparable Roma de España en una tiniebla apenas atenuada por un cielo purísimo con todas sus estrellas sin luna. Por las rúas salían de la novena de las Animas las devotas, acompañadas por escuderos o dueñas con linternas. Aquella misma noche, a la luz de un cabo de vela, escribí un soneto, 'Ante las torres de Compostela', con mi primera impresión" (2). Este soneto pasó a formar parte de uno de sus libros más justamente apreciados, *Alondra de verdad*, aunque aparece al frente de *Angeles de Compostela* como lema o prólogo.

Cuando visitó la catedral a la luz del día quedó entusiasmado por los cuatro ángeles del Pórtico de la Gloria, especialmente por uno de ellos, al que impuso el nombre de Uriel; a los otros los bautizó Maltiel, Urján y Razías. Estos nombres los halló en algún tratado de angeología y le parecieron eufónicos para designar a las cuatro esculturas sin denominar durante tantos siglos. En Galicia se organizó una polémica entre los escritores Alvaro Cunqueiro y Ramón González Alegre acerca de si tales nombres eran inventados por el poeta o no. La discusión no estaba bien planteada: los nombres de Maltiel, Urján, Razías y Uriel no han sido inventados por Gerardo Diego, sino que existen en las angeologías y se dice que hay unos espíritus que los llevan, teniendo encargadas ciertas misiones determinadas cada uno de ellos; pero a nadie se le había ocurrido bautizar a los ángeles del Pórtico de la Gloria con esos nombres ni con otros hasta que lo hizo Gerardo Diego (3).

El núcleo del libro está formado por seis sonetos, estrofa dilecta de Gerardo Diego, y por un poema en verso libre dedicado al apóstol Santiago; vamos, pues, a ocuparnos únicamente de ellos. Los sonetos son: "Aquella noche", donde se relata su llegada a Compostela antes descrita; "Angeles de Compostela", invocación a las cuatro figuras del Pórtico de la Gloria, y los titulados con el nombre de cada ángel. Los restantes poemas se refieren a temas, mitos y personajes de Galicia, quedando claro que todos ellos se mueven en torno a Santiago y más especialmente a los ángeles, origen real del libro. En una nota que redactó el poeta para acompañar la segunda edición de su obra, explica: "El poema *Angeles de Compostela* canta el dogma de la Resurrección de la Carne. Los cuatro ángeles de los rincones altos del Pórtico de la Gloria llaman a los fieles y convocan a la nueva vida gloriosa... El poema está construido en forma de retablo, con cuatro cuerpos u órdenes, y cada uno de ellos con seis elementos que se corresponden. Se va ascendiendo desde el más sombrío de los ángeles hasta el más luminoso, y del mismo modo desde el infierno

de Macías hasta el paraíso de Rosalía y el apóstol".

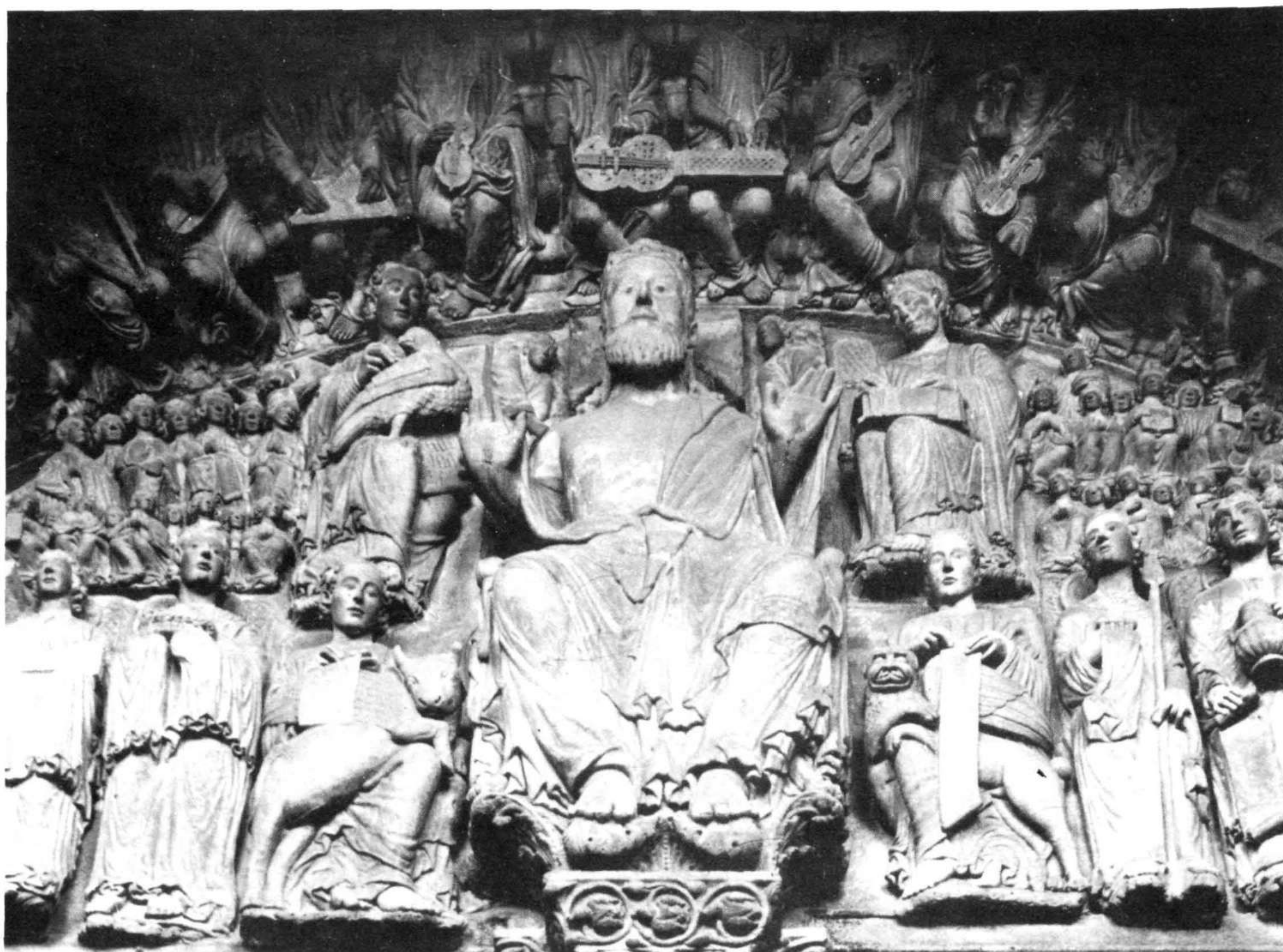
La versión definitiva del libro comprende veintisiete poemas, estructurados de acuerdo con un módulo fijo. La primera parte sirve de prólogo, así que es distinta a las demás, conteniendo sólo tres poemas. Las cuatro secciones restantes son gemelas y están compuestas por seis poemas cada una. El poeta labró su libro, sometiendo su inspiración a un control riguroso. Una vez sentida la posibilidad de edificar en verso un sistema adecuado de expresión, canalizó su inspiración de acuerdo con un plan previo, el que juzgaba más adecuado al tema. El resultado es ese retablo barroco de cuatro cuerpos iguales sostenidos por los ángeles. Así adquieren mayor relieve las esculturas angélicas y domina sobre el conjunto la presencia espiritual del apóstol Santiago. Los símbolos se suceden sin interrupción, de modo que bien puede calificarse a este libro de simbolista; se trata de una simbología que tiene un primer plano religioso, y no debemos olvidar que el movimiento simbolista francés se apoyó en las correspondencias existentes entre las sensaciones y el mundo espiritual. En todo caso, como dice Cassirer, "en lugar de definir al hombre como 'animal rationale' debiéramos definirle como 'animal symbolicum'" (4), lo que nos obliga a intentar aprender el simbolismo antes que la razón; el simbolismo es, además, propio de las obras de arte primitivas, las menos sujetas a ordenanzas racionales.

El simbolismo religioso, pues, impregna tanto las esculturas como los versos en una medida semejante. Gerardo Diego se limita casi a reproducir la figura pétrea en un medio comunicativo más amplio, ya que el Pórtico de la Gloria sólo puede ser contemplado por los visitantes de Santiago, mientras que los poemas pueden ser leídos en cualquier lado. En cambio, el mensaje de las esculturas lo entiende toda persona que conozca el evangelio cristiano, pero los poemas sólo los comprenden los que hablen castellano (en principio, claro está: las traducciones suplen esa deficiencia comunicativa). Sin embargo, el poeta actualiza el mensaje inevitablemente, porque es hombre de su época; el escultor medieval no entendería tantas connotaciones, pero al lector de hoy la ósmosis entre escultura y poesía a partir de un simbolismo único le parece lógica.

LA RONDA DE LOS ANGELES

El primer soneto del libro, "Aquella noche", explica la anécdota de su llegada a Compostela en una noche oscura, y no del alma precisamente. El segundo cuarteto habla de la gran cantidad de estrellas que se veían en el cielo, y después manifiesta en frase prolongada por el primer terceto: "Y se oía,/junto a Gelmírez, por la Platería,/ el liso resbalar de un vuelo a vela,/la ronda de los ángeles"... En la inesperada medievalización de una ciudad sin luz eléctrica al poeta le parece oír el aleteo de los ángeles en torno al sepulcro del Apóstol. Su religiosidad y las circunstancias ambientales le permiten sentir la presencia de los espíritus angélicos, a los que no ve porque el lugar se halla en sombras, lo mismo que no ve a los ángeles de piedra, pero cree en su presencia.

"Angeles de Compostela" se titula el soneto dedicado a los cuatro; en él empieza preguntándose a qué convocan las



trompetas que están tocando (chirimías, dice el poema), y se responde recordando al evangelista Mateo: “Y verán al Hijo del hombre que vendrá sobre las nubes del cielo, con grande poder y gloria. Y enviará sus ángeles con gran voz de trompeta, y juntarán sus escogidos de los cuatro vientos, de un cabo del cielo hasta el otro” (24, 30-31). El número de los ángeles que convocan al juicio final es variable en las reproducciones románicas y góticas, así como en los tratadistas escatológicos; suelen ser cuatro, como se ve en las catedrales francesas de Amiens y Reims, por ejemplo. En el capítulo séptimo del *Apocalipsis* narra el apóstol Juan su visión de cuatro ángeles: “Y después de estas cosas vi cuatro ángeles que estaban sobre los cuatro ángulos de la tierra, deteniendo los cuatro vientos de la tierra, para que no soplase viento sobre la tierra, ni sobre el mar, ni sobre ningún árbol”. Sin embargo, los ángeles que desencadenan el fin de los tiempos con el sonido de sus trompetas son siete, de acuerdo con lo explicado en los capítulos ocho y dieciséis. En cualquier caso, en una conversación privada Gerardo Diego me ha asegurado que no tuvo en cuenta para nada el *Apocalipsis* cuando compuso sus sonetos, y que sus versos derivan directa y exclusivamente de las cuatro esculturas.

Los ángeles adoptan una actitud reposada y leve; el poeta los describe como si los viera danzando, quizá influenciado por el sugerido son de las tubas, a cuyas notas se moverían sus cuerpos espirituales. Ladean las cabezas, las mantienen un poco inclinadas; el llamado Uriel parece que sonríe levemente, como si supiera que todo va a terminar bien después de la hecatombe cósmica que anuncia: es el preferido por el poeta. La fe de Gerardo Diego le induce a creer en el premio de una eternidad feliz tras la muerte y después del juicio universal; por ello, contempla con agrado la llamada de los ángeles a la resurrección: “Vuestras sonrisas, ángeles, son prenda/de mi resurrección”. Estos ángeles son heraldos de paz y bienaventuranza eternas para los justos, porque después que se cumplan las profecías apocalípticas dice el texto sagrado que habrá “nuevos cielos y nueva tierra”.

Ramón Otero Pedrayo resalta la calidad danzante de los poemas en relación con las esculturas: “El poema de Gerardo Diego vuelve los raudales a sus fuentes, refresca las rosas marchitas en los códices, la canción de Caramoniña y los silencios de las rúas, cauces de amor y recuerdo, modula en el viento inmóvil de las grandes plazas. En el Pórtico de Mateo los ángeles sostienen en pura luz el poema. Son los

maestros de la davidica danza ante el misterio —Maltiel, Urján, Razías, Uriel—, cada uno aprisionado en un momento inmortal de su vuelo en la nube de oro de un soneto que al tiempo presta y recibe del ángel su forma...” (5). El poeta describe la tarea realizada por el escultor:

“El ritmo en vuestras túnicas modela
pliegues de piedra musical y estrías,
y las jambas —¡oh esbeltas jerarquias!—
entrecruzáis mientras la danza vuela”.

De la misma manera, los sonetos de Gerardo Diego resultan ágiles, impulsivos. Surgieron los poemas en muy pocos días, arrebatado el autor por una fuerza inspiradora que no podía ni quería controlar, y animado por un fervor religioso que a buen seguro es semejante al que movía las manos del maestro Mateo y sus colegas. Nadie ha logrado definir lo que sea la inspiración, llamada también ángel o duende, según la latitud del que la comenta; es algo misterioso. También la escultura tiene algo misterioso y espiritual, como reconoce el tratadista Van Lier: “Por la voz de las sustancias, la forma escultórica gana en actualización y en concretud. Pero desde el momento en que se la considera en sí misma, acoge lo que en toda sustancia es irreductible al espíritu: esa vida independiente con que se animan las cosas... Toda materialidad está allí, espesa, ciega, muda, insólita en sus empastamientos. Ahora bien, una vez más, el escultor no disimula ese aspecto, sino que lo explota. Cuando una pintura vira se dice que se degrada; cuando una estatua envejece se dice que se patina. De bronce o de madera, acepta deliberadamente la evolución de su sustancia con su ininteligible imprevisibilidad, como acepta las contingencias de la luz que gira alrededor de ella y, desplazando sus sombras y sus tonos, la transforma, según las horas del día. Ahora estamos en condiciones de comprender por qué la escultura es la más mágica de las artes superiores. Llena de una materia cuya tridimensionalidad escapa, encubriendo los poderes misteriosos de la masa, trozo de naturaleza vibrante aún de las energías del Todo (de allí su connivencia con el aire libre), muda también, la estatua evoca irresistiblemente el misterio que nos desborda: lo sagrado. Asiento de los dioses —no de Dios, considerado en las religiones ancestrales como irrepresentable—, será fetiche, presencia de divinidades intermediarias, o bien amuleto gigante, benéfico o maléfico. Y entre las divinidades y los poderes cósmicos, representará con predilección las potencias generatrices: ella les está ligada tanto por la manera ‘háptica’ con la que se prueba como por la manera en que en su forma capta y libera las energías del bloque original” (6).

LOS COLORES DEL LIBRO

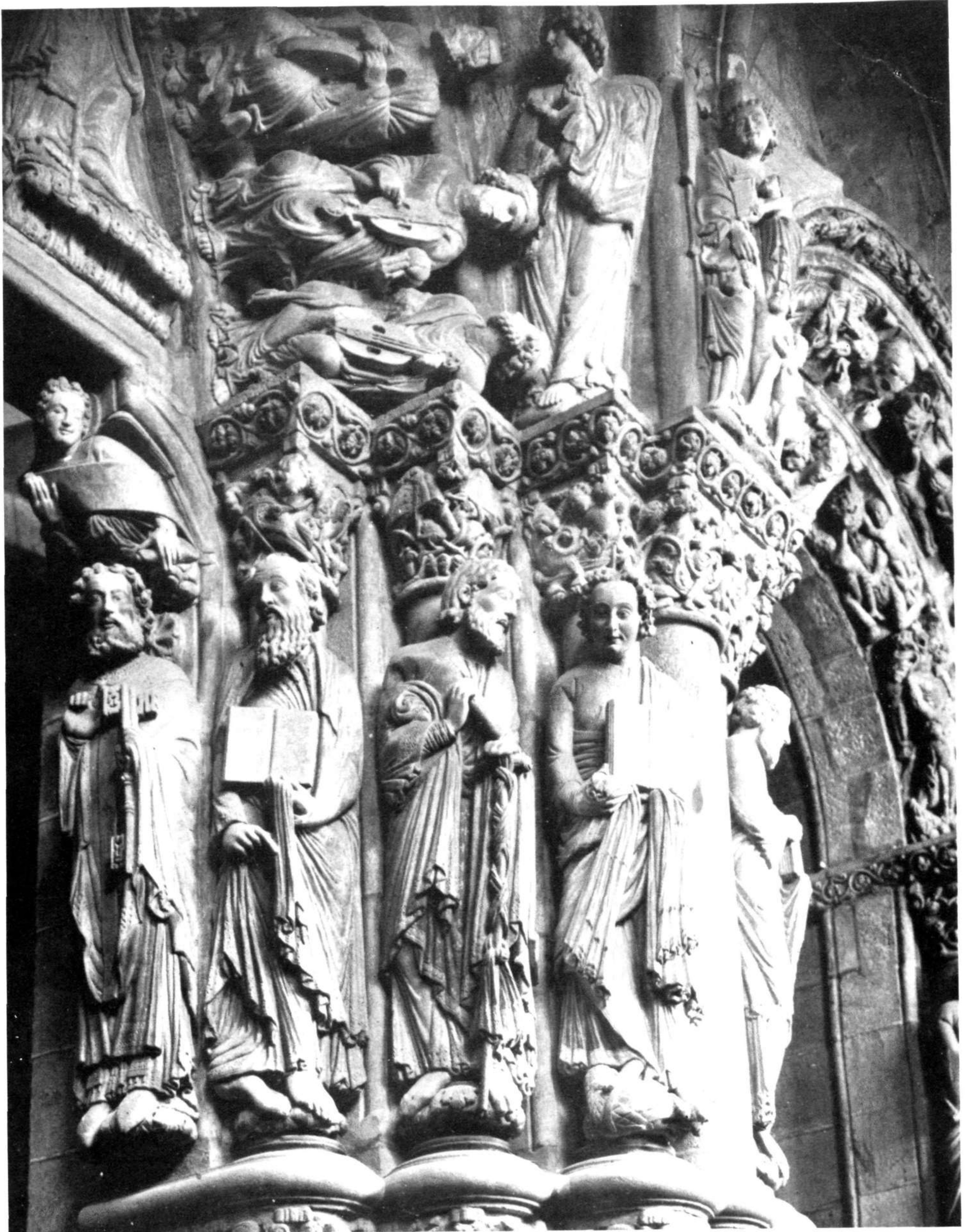
El tono espiritual de los poemas se refuerza en *Angeles de Compostela* por medio de una coloración apropiada. Los colores más citados por el poeta son el azul (siete veces), el blanco (cinco veces) y el gris (dos veces), colores plenos de espiritualidad por sus connotaciones simbólicas (7). Veamos lo que opina acerca de estos tres colores el padre del arte abstracto, Wassily Kandinsky: “Las tendencias del azul hacia la profundización lo hace precisamente más intenso en

los tonos más profundos y acentúa su acción interior. El azul profundo atrae al hombre hacia el infinito, despierta en él el deseo de pureza y una sed de lo sobrenatural... El blanco obra sobre nuestra alma como el silencio absoluto. Resuena interiormente como una ausencia de sonido cuyo equivalente puede ser, en música, el silencio, ese silencio que se limita a interrumpir el desarrollo de una frase, sin marcar su fin definitivo... El gris es inmóvil y sin resonancia. Inmovilidad diferente de la del verde, que es la resultante de dos colores activos. El gris es la inmovilidad sin esperanza... Basta aclarar el gris para que este color, que contiene la esperanza oculta, se aligere, se abra a los soplos que lo penetran. Este gris nace de la mezcla óptica del verde y del rojo, mezcla espiritual de pasividad y de actividad ardorosa” (8).

La descripción de los ángeles por separado no es sino la transcripción al verso de la piedra. Los sonetos podrían ser colocados como pies de fotografías de los cuatro ángeles; se hallan cincelados magníficamente, como permite la maestría adquirida por Gerardo Diego en esa pieza estrófica tan delicada. La musicalidad del soneto, propio de un poeta que es asimismo buen pianista, como ha demostrado en sus numerosas conferencias-concierto, está a tono con la imagen de los ángeles músicos. Se esfuerza por reproducir con palabras la escultura, y asimismo intenta su retrato psicológico. El soneto dedicado a Maltiel se limita a contar al lector cómo aparece el ángel; en el que canta a Urján supone un diálogo del poeta con el ángel; los inspirados por Razías y Uriel son invocaciones directas a cada uno de ellos.

El gesto de Maltiel es triste; quizá se apena por lo que va a ocurrir cuando suenen las trompetas por los cuatro puntos cardinales. El caso es que lo imaginamos descontento, y el poeta afirma que es debido a su permanencia en la piedra, cuando su deseo es volar; algo así como un pájaro cautivo: “Aún siente el dulce, fatigoso peso/de las alas que se abren como rosa,/una invisible y otra perezosa./Quiere volar y está triste por eso”. Gerardo Diego no piensa hablarle directamente; se contenta con mirar sus pies parados y su cabeza vuelta en otra dirección; sólo asoma una de las alas, que se nos antoja pesada en vez de aérea. Se diría que cumple su misión a desgana, que está deseando soltar la tuba y echar a volar.

A Urján le ha tocado estar junto a un monstruo androide de cabeza animal que engulle a varios seres humanos. El artifice se dio cuenta de que la compañía le iba a molestar, y le colocó en actitud de andar, con un pie adelantado, ansioso por marcharse de allí, mientras sopla en una gran tuba. También muestra un ala nada más, pero eso no le impide animarse a emprender la huida. El poeta trata de consolarle, él tiene más fe que el ángel: “No, mediador, no temas, no desmayes./Surca divino entre blasfemias y ayes,/incendiando en relámpagos el vuelo”. Es muy aleccionador este terceto, pues en buena lógica habría de ser el ángel precisamente el que consolara al poeta, pero por curiosa paradoja sucede lo contrario: al ángel le asusta la proximidad del monstruo, que es Saturno, según él mismo dice, y el poeta le habla con palabras de aliento, incitándole a volar al cielo para llevar a la divinidad monoteísta los mensajes u oraciones de los seres humanos, y la señal de que los dioses paganos quedan vencidos.



Razias, con sus alas bien desplegadas, anda mientras hace sonar la trompeta anunciadora del cataclismo universal, pero al poeta ese sonido no le produce temor, de modo que comienza el soneto diciéndole: "Ya tu clarín nos disipó las brumas". Las catástrofes apocalípticas divulgadas a toque de trompeta le resultan esperanzadoras al poeta porque admite que con la resurrección de los muertos empiezan los nuevos cielos y la nueva tierra reservados para los creyentes. Le gusta la figura de Razias, garbosa y muy rítmica, con la túnica más suelta que sus compañeros y sin ceñidor; por eso le dice que "euritmias del Altísimo rezumas". Al leer este soneto se asciende hacia la gloria prometida, olvidando ya las escenas terribles anunciadas por los evangelistas. El sonido de la trompeta de Razias nos suena de otra forma, ha de ser una música alegre necesariamente, según los versos de Gerardo Diego: "Tuya es la gracia, la delicia tuya/y el ángel y la estela del donaire./Y nuestro en gloria y círculo —¡alelluia!—/el aire, el aire, el aire, el aire". La concepción católica de la muerte como vida eterna halla aquí su expresión exacta, lo mismo que en tantas coplas místicas; es decir, con sentido poético más que teológico, que es como debe ser tratándose de poemas.

El cuarto ángel, Uriel, es el predilecto de Gerardo Diego; tiene la cabeza muy inclinada y sopla una gran tuba, casi tan grande como él. Su túnica permanece graciosamente plegada, enseñando no sólo los pies, como sus compañeros, sino también la parte baja de las piernas. Más que andar diríase que salta al compás de su propia música: "Salta, Uriel, destrenza tus trenzados,/brinca en la danza, olvídate en el vuelo./Tú eres la guía, el adalid del coro". No, a Gerardo Diego le cuesta trabajo admitir que Uriel anuncia un desastre; si llama al juicio final es para bien con toda seguridad: "Franca la puerta/del paraíso está. Y se te irisa/de brasas y vislumbres la sonrisa". Han discutido los tratadistas escatológicos cristianos si la resurrección de la carne ha de comprender a todo el género humano o sólo a los justos; en el segundo supuesto, los resucitados sin excepción irían al paraíso celestial, cuya puerta abierta contempla Gerardo Diego tras Uriel; los demás quedarían condenados a la nada. Tal parece ser la interpretación de Gerardo Diego, o bien cabe ampliarla admitiendo una salvación general, sin condenados, puesto que el soneto no establece divisiones.

El verso final, una invocación al ángel representado en la piedra con un ala solamente, "¡Oh, serafín del número de oro!", se aparta de la tradición judeocristiana. Según Isaías, los serafines tienen seis alas y son unos seres de fuego colocados delante del trono divino. La amplia tradición angélica establece diversas categorías, a menudo observables

por la cantidad de alas que ostentan los espíritus: seis para los serafines, cuatro para los querubines, dos para los ángeles y arcángeles. Por consiguiente, Uriel no es un serafín, sino un ángel simplemente. Pero le atrae tanto a Gerardo Diego que no ha dudado en ascenderle de categoría.

El poema dedicado al patrono de la basílica y patrón de España, titulado "El Apóstol", comienza narrando una cabalgada celestial de Santiago sobre el caballo blanco que montaba cuando combatía a los moros en Clavijo, y continúa diciendo que descabalga a las puertas del paraíso, donde le espera su hermano, Juan, el discípulo amado de Cristo, el autor del *Apocalipsis*, "y en una sola llama se funden de luz apostólica,/sobre las frentes unidas los dos acentos del Espíritu". No cabía tanto en el molde de un soneto, así que el poema utiliza el verso libre como cauce. Este poema da un sentido de epopeya a todo ese largo poema dividido en cantos que es el libro entero de *Angeles de Compostela*; una epopeya cristiana y simbólica, en la que Gerardo Diego ha descrito la resurrección de la carne al toque de las trompetas angélicas, con el alma como protagonista.

(1) Gerardo Diego: *Angeles de Compostela*. Barcelona. Patria, 1940. Edición completa: Madrid. Giner, 1961. Edición privada: Caracas (Venezuela). Arte, 1964. Edición crítica: Madrid. Narcea, Col. Bitácora. Prólogo, notas y comentarios de texto por Arturo del Villar, 1976.

(2) Gerardo Diego: *Versos escogidos*. Madrid. Gredos, 1970. Página 97.

(3) El interesado en conocer la polémica debe consultar el periódico "Faro de Vigo" de los días 10, 12, 13 y 14 de diciembre de 1961.

(4) E. Cassirer: *Antropología filosófica*. México. Fondo de Cultura Económica, 1945.

(5) Prólogo de Ramón Otero Pedrayo a la edición de 1961, incluido también en la edición crítica.

(6) Henri van Lier: *Las artes del espacio*. Buenos Aires. Hachette, 1963. Páginas 244 y ss.

(7) No es posible desarrollar aquí el tema de los colores en el libro, por lo que remito a mi prólogo a la edición crítica de *Angeles de Compostela*, capítulo titulado "El color de estos dos libros". Páginas 84 y ss.

(8) Wassily Kandinsky: *De lo espiritual en el arte*. Buenos Aires. Galatea-Nueva Visión, 1957. Páginas 65 y ss.

EL BELEN DE MONTERREY

ANGELA MADRUGA REAL

ENTRE las numerosas obras de arte que guarda el convento de las Agustinas Recoletas de Salamanca se encuentra en su clausura un delicioso Nacimiento, obra prácticamente desconocida, enviada por don Manuel de Zúñiga y Fonseca, sexto conde de Monterrey, desde Nápoles. Tanto por su interés

artístico como por el gran arraigo popular que tiene esta forma de expresión artístico-religiosa, hemos querido dedicarle especial atención y sacarla a la luz.

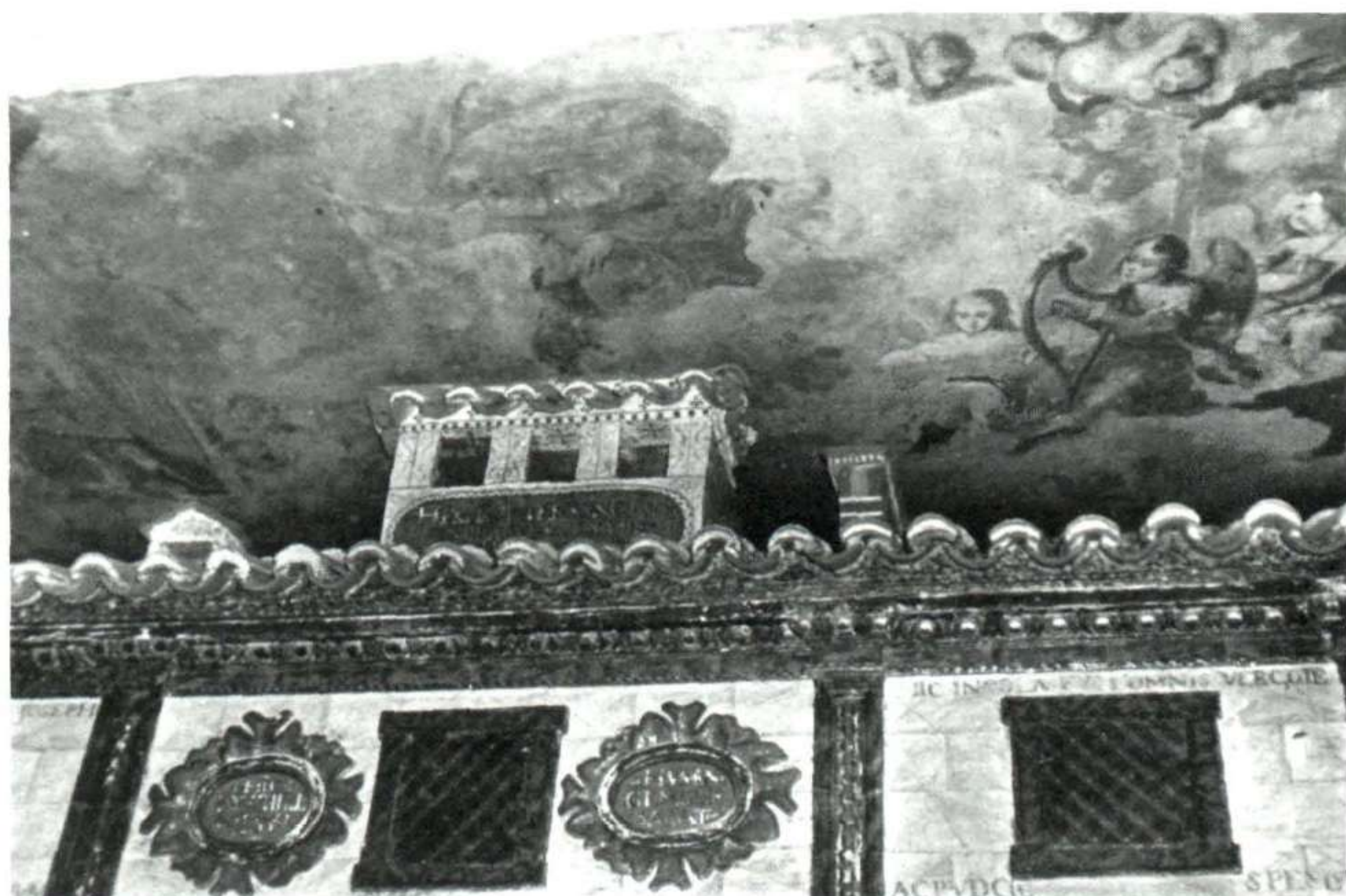
El origen de la representación del Nacimiento de Jesús se atribuye tradicionalmente a San Francisco de Asís. Como consecuencia, uno de los

primeros Nacimientos fue el de la franciscana iglesia de Santa Clara, de Nápoles, esculpido en madera hacia fines del siglo XIV (1). Desde este momento va a ser continua, ininterrumpida, la sucesión de representaciones de pesebres, que tendrán siempre enorme arraigo, un especial estilo en el Reino de Nápoles.



CASA DE NAZARET. VISTA GENERAL.

DETALLE DE LA CASA DE NAZARET. PARTE SUPERIOR: LIENZO CON DIOS PADRE.





VIRGEN.



SAN JOSE.

En efecto, desde fines del siglo XVI y durante todo el XVII y XVIII, van a ser tan numerosas estas representaciones, tanto escultóricas como pictóricas, que sería posible, según Borrelli, hacer una historia autónoma del Pesebre napolitano, e incluso la historia de la aparición y evolución de los distintos grupos animados que componen el conjunto del Nacimiento (2). Muy interesante también es seguir la evolución de la escenografía que envuelve siempre estas representaciones, y que se irá modificando según la moda del tiempo. Va a pasar desde la sencilla gruta que acoge las figuras principales hasta la ambientación de los numerosos grupos con figuras de gran tamaño en plena Naturaleza, en los jardines de los palacios "otocentescos", de acuerdo con el gusto romántico de la época de

unir arte-Naturaleza, pasando por la escenografía de gusto burgués del "seicento" y el predominio del gusto cortesano y a la vez un poco sarcástico, caricaturesco, del siglo XVIII. Ahora bien, hacer esta historia de forma documentada es prácticamente imposible, ya que, por una parte, la mayoría de los grandes conjuntos han desaparecido y, por otra, al ser una manifestación en cierta forma artesanal, pocas veces existen contratos y figuras firmadas. Casi siempre la adquisición se hacía directamente, entre el cliente y el artista, de forma oral; así pues, a falta de documentos hay que dar crédito a la tradición.

EL PESEBRE NAPOLITANO

La representación plástica de la Navidad en la Nápoles barroca es un

arte totalmente ligado a su época, y muy representativo de la moda y gustos esencialmente burgueses. Es para los escultores una creación con la que pueden expresarse libremente, libertad de la que casi nunca gozan en las obras oficiales, tan vinculadas a las normas estéticas del momento y a la imposición de materiales ricos.

Los primeros Pesebres de que se tiene noticia estaban formados por la escena del Nacimiento, con sus personajes fundamentales enmarcados en la gruta. Posteriormente se irán complicando con la representación de nuevas escenas. La primera que aparece es la de la Adoración de los pastores, que —según Borrelli— comienza a representarse en el primer tercio del siglo XVI, en obras de Giovanni da Nola (1488-1558), al principio tímidamente en el conjunto



NIÑO JESUS.



PASTOR Y PASTORA.

de Santa María del Parto, de Mergellina, donde aparece sólo un pastor, y, posteriormente, la escena completa. Iconográficamente, G. da Nola sigue el poema de Sannazzaro que relata con todo detalle este episodio de la infancia de Jesús (3). También De Dominici da la primacía a G. da Nola, quien, según él, representaría la primera Adoración completa en 1530, en el Pesebre de la iglesia de San Giuseppe dei Falegnami (4).

El Pesebre recibe así un primer enriquecimiento iconográfico y plástico. El esquema primitivo, sencillo, comienza a ser más complejo y ofrecerá al escultor cada vez más posibilidades de expresión.

Las novedades que va a aportar el siglo XVII al Belén napolitano están siempre dentro de la línea de una creciente complejidad de los conjuntos

y una tendencia constante hacia el naturalismo en las figuras. El conjunto se enriquece con nuevas escenas: hacia 1626 se representa por primera vez la Adoración de los Reyes Magos, y a partir de ese momento se irán añadiendo cada vez más escenas y personajes.

Como consecuencia, irá cambiando también la escenografía; el marco se amplía para que puedan desarrollarse los distintos episodios. De igual forma cambiará el ambiente: comienzan a representarse Nacimientos, cuyo marco reproduce el interior de casas o palacios, aunque de forma esporádica, ya que va a predominar la escenografía tradicional.

Sin embargo, la aportación más interesante del siglo XVII, por sus consecuencias, va a ser de tipo técnico y tendrá lugar con la adopción de

las "figuras articuladas", que aparecen en Nápoles hacia 1626-1630, y que bastantes años antes, en 1607, estaban ya presentes en el Nacimiento que expusieron los jesuitas en su iglesia de Munich (5). Esta técnica consiste en la sustitución de las figuras completas, hechas de madera o terracota, por maniqués articulados de madera, cubiertos con trajes de tela. Así, las figuras ofrecen numerosas posibilidades de cambio de actitudes, lo cual se traduce en un mayor sentido dinámico del conjunto y da lugar al "pesebre móvil moderno", que alcanza su momento más espectacular en el siglo XVIII. Nace así un tipo de Belén que es consecuencia de la mentalidad del siglo, que considera los hechos en función de la fantasía del espectador y los concibe en función de los efectos teatrales en

el más amplio sentido de la palabra. Será también un exponente del naturalismo, faceta importantísima del arte de este momento y esencial en el ámbito napolitano.

Los escultores, al igual que casi todos los artistas, que en sus obras oficiales y esencialmente en las religiosas estarán constreñidos por los cánones de la Contrarreforma y por la influencia del "aparato" religioso español, encontrarán en la ejecución de los Pesebres total libertad de acción, sólo parcialmente condicionada por la moda del tiempo. Sus figuras se inspirarán en modelos de la realidad circundante, y siempre dentro de un clima naturalista.

La nueva técnica tuvo total aceptación por parte de los artistas napolitanos, que de inmediato comenzaron a construir Belenes cuyas figuras articuladas medían unos 80 centímetros, y en las cuales las partes visibles (cara, brazos, piernas, etcétera) estaban policromadas, y los ojos, otra novedad, no eran postizos de cristal, como hasta este momento, sino modelados y pintados, formando parte del conjunto de la cara.

El primero de los Pesebres que reunía todas estas cualidades fue el que expusieron los padres escolapios, en la Navidad de 1627, en su iglesia de Nápoles (6).

Además de la técnica, se va a ir modificando también la ambientación del Pesebre, siempre, como antes decíamos, en busca de una mayor teatralidad. Al principio, el escenario se limitaba a un profundo nicho semicircular con un montículo al fondo bajo el cual, en la gruta, se alojaba la Sagrada Familia; sobre la gruta se colocaban algunas casas y pequeños grupos de figuras. Ahora, al aumentar en número y en tamaño los grupos, será necesario aumentar el marco espacial. La nueva "prospettiva in lontananza" facilitará el desarrollo de las diversas escenas: Nacimiento, anuncio a los pastores, adoración de pastores y Reyes Mayos, etcétera.

Así, pues, poco a poco se ha ido formando el gran Pesebre barroco, a cuya difusión contribuirán de forma esencial los escolapios, establecidos

en Nápoles desde principios del siglo XVII; el mismo San José de Calasanz, en una carta de 1630, habla del Nacimiento que han expuesto en su iglesia. Las proporciones de los conjuntos habían aumentado de tal forma que este Belén de los escolapios ocupaba dos capillas en la iglesia del Gesù Nuovo, con multitud de figuras en torno a las escenas principales que servían de punto de referencia.

En cuanto a la personalidad de los artistas, ya hemos hecho alusión a la gran dificultad que entraña conocerla, ya que sólo en raras ocasiones firmaban sus obras. Los cronistas de la época se limitaban a decir que en tal iglesia se exponía un nuevo Pesebre, sin mencionar el nombre del autor. Por otra parte, el gran campo de la escultura en madera policromada, dentro del que se incluyen los Pesebres, es aún mal conocido.

En la Nápoles del siglo XVII destacan por su personalidad entre los escultores de Pesebres, Ceraso y Perrone, de una parte, y Palatano y Fumo, de otra. Los dos primeros se caracterizan por un tipo de figuras agradables, con rostros de facciones suaves y manos algo regordetas, tersas, sin marcar mucho la anatomía y siempre dentro de un naturalismo sin estridencias. Palatano y Fumo muestran mayor interés anatómico en los rostros y las manos, y gran afición a los trajes lujosos que utilizan, sobre todo para las figuras de los tres Reyes Magos y su séquito.

Los clientes, a pesar de lo popular de estas manifestaciones artísticas, pertenecen siempre a los sectores del clero y la nobleza. Así, los grandes conjuntos se realizarán para las iglesias y conventos, y los Pesebres de menor tamaño, aunque no de menor riqueza, adornarán las capillas privadas y las habitaciones de los palacios. Dentro de este segundo sector van a tener gran importancia los virreyes españoles, para quienes los escultores napolitanos realizaron numerosos Belenes (7).

EL BELEN DE MONTERREY

Es sobradamente conocida la gran afición que don Manuel de Zúñiga y

Fonseca, VI conde de Monterrey, sentía por el arte y cómo, tanto en España como durante los años de su virreinato en Nápoles, fue amigo y protector de artistas (Ribera, Lanfranco, Finelli, etcétera). Su interés abarcaba todas las manifestaciones artísticas y culminó con la fundación y construcción de la iglesia y convento de las agustinas de Salamanca.

El Nacimiento del que hoy nos ocupamos es una estupenda y original muestra del arte del Pesebre napolitano.

El conjunto está formado por veinte figuras, que tienen como marco la casa de Nazaret. A su vez, la casa está ambientada, cobijada, por pinturas también napolitanas que cubren parte de los muros de la habitación en la que está el Belén. Todo ello está perfectamente conservado, lo que tiene gran interés, dada la escasez de conjuntos completos.

Este Nacimiento supone, por otra parte, gran originalidad y una concepción francamente avanzada de la escenografía, ya que era muy poco frecuente en el arte napolitano del momento el representar las escenas en interiores, según se desprende de la bibliografía consultada (8).

La casa de Nazaret, de grandes dimensiones, tiene tres estancias: cuarto de estar, taller de San José y cocina, en la planta baja, y otras tres habitaciones fingidas en la planta superior. Está construida en madera, y la cubierta es un verdadero tejado a cuatro aguas con un pequeño torreón en el centro. La fachada se divide en tres partes por medio de pilastras, que descansan en ménsulas y soportan la cornisa y el tejado.

En cuanto a la decoración de las habitaciones, vemos cómo está pensada de acuerdo con su función. El cuarto de estar, en el centro, dedicado a la familia y en especial a la Virgen, tiene los tres muros cubiertos por pinturas con motivos vegetales (roleos) y simbólicos; entre los roleos están representados los atributos de la Virgen, que figuran en las letanías lauretanas (la estrella, el pozo, la escala, la torre, etcétera). Esta iconografía mariana, muy rara en los be-

lenes, se hizo seguramente por indicación del conde de Monterrey. En las otras dos habitaciones la decoración pictórica se limita a la parte inferior de los muros, en la que se imita un alicatado de azulejos con adornos de tipo geométrico. El mobiliario de la casa, que forma parte importante de la escenografía, está realizado a escala y con gran cuidado.

Es muy curioso el encontrar representado el taller de San José y la cocina, estancias que no volvemos a encontrar hasta el siglo XIX en un Pesebre de los Alpes tiroleses, obra de indudable inspiración italiana, en el que aparecen prácticamente igual que en las agustinas de Salamanca (9).

Pasando ya a analizar las figuras, vemos que forman un conjunto de gran belleza y unidad estilística. Todas ellas son móviles, formadas por un maniquí de madera, al que se unen la cabeza, brazos y piernas, realizados en cartón piedra. El Belén goza así de enormes posibilidades de cambio, ya que cada figura puede adoptar cualquier postura y actitud. El tamaño es diverso: desde la pequeña figurita del Niño, de unos quince centímetros, hasta las más grandes de San José y la Virgen, de medio metro.

Estilísticamente todo se mueve dentro de la misma línea. El escultor se expresa con un modelado suave; predominan las formas redondeadas, ovaladas, en los rostros femeninos y se hacen algo más angulosas, enérgicas, en los varoniles. Las figuras de San José y la Virgen son, lógicamente, las más idealizadas, y donde el escultor muestra mayor libertad y, en consecuencia, mayor naturalismo es en las figuras de los pastores: los rostros se individualizan y ganan en expresividad.

Todas las figuras están ricamente vestidas, destacando San José, la Virgen y los tres Reyes, con riquísimos trajes de raso bordados con oro, plata y perlas. Este gusto por el lujo y por los trajes de brocado había surgido en Nápoles por influencia española, influencia que será muy clara durante la segunda mitad del si-



LOS TRES REYES MAGOS.

glo XVII en escultores como Fumo y Palatano.

Tanto por la escenografía como por las escenas representadas, el Belén de Monterrey es plenamente barroco. Hay que destacar en él, de manera esencial, su sentido dinámico; la representación de hecho abarca desde el momento del Nacimiento hasta la convivencia de la Sagrada Familia en la casa de Nazaret. Los distintos momentos pueden escenificarse tanto dentro como fuera de la casa, centro de este Belén.

Antes hemos visto cómo van surgiendo y aumentando paulatinamente los grupos en el Pesebre napolitano. En el Nacimiento de las agustinas, además de los típicos episodios (Nacimiento, Adoraciones, etcétera), se representan los menos frecuentes de la Circuncisión, el trabajo de San José, las sucesivas edades del Niño, etcétera. La escena de la Circuncisión aparecía también en el Pesebre de Novacella (hacia 1642) por medio del sacerdote y dos acólitos (10).

Todas las escenas tienen gran unidad y vinculación con el grupo principal. Se ha prescindido de los episodios que podrían ser más lejanos al

Nacimiento, como, por ejemplo, las escenas de taberna, muy frecuentes en los pesebres napolitanos, y otras de carácter más o menos profano, las cuales irán adquiriendo cada vez más importancia hasta llegar a tener casi papel protagonista en algunos belenes del siglo XVIII (11).

Los lienzos que completan la ambientación del Belén representan, el de la parte superior, a Dios Padre, rodeado de ángeles músicos y bendiciendo la casa; el inferior está dedicado a San Agustín (como fundador de la orden del convento), y en él se relata el episodio del Santo a la orilla del mar. La técnica y el colorido de estos lienzos nos recuerda la manera de Lanfranco (recordemos que era uno de los pintores protegidos por el conde de Monterrey, para el que realizó numerosos trabajos), en especial en el lienzo superior, cuya figura de Dios Padre es muy semejante a la del cuadro que está en la iglesia de las mismas agustinas sobre el retablo principal.

En cuanto a las citas bibliográficas, las fuentes de la Historia del Arte en Salamanca (Llaguno, Quadrado, Villar y Macías, etcétera) no



CUARTO DE ESTAR. CON LA VIRGEN Y EL NIÑO EN EL TACA-TACA.

mencionan el Belén, ni tampoco los posteriores escritos de Bajo, Gudiol, Gómez Moreno, etcétera, hacen ninguna referencia, debido seguramente a no haber podido entrar en la clausura. Sólo años más tarde encontramos dos citas concretas sobre la obra: García Boiza dice que "entre los piadosos juguetes que vinieron de Nápoles hay un magnífico Nacimiento con terracotas prodigiosas y suntuosos trajes" (aunque, como ya hemos visto, no se trata de terracotas) (12). Elena Santiago Páez, en su artículo sobre escultura italiana en España,

lo cita, diciendo que "en la clausura de las agustinas se conserva un precioso Nacimiento que perteneció a la madre Inés, hija del conde de Monterrey" (13).

Haciendo caso, una vez más, de la tradición, ya que hasta ahora ningún documento ha aparecido en el archivo de las agustinas ni en el AHPSa, este Belén fue un regalo de don Manuel de Zúñiga a su hija Inés, que nace en Madrid en 1640 y es trasladada, pocos años después, al convento de Salamanca (14).

Es posible que el Nacimiento viniera de Nápoles con todos los demás objetos artísticos que mandó el conde de Monterrey en 1636 destinados a su fundación salmantina, como cree García Boiza; sin embargo, creo que es más lógico pensar en un segundo envío, hacia los años 1644-1645, dado que entonces ya vivía Inés de Zúñiga, y teniendo en cuenta también el estilo de las figuras, que sería muy avanzado para 1636. Es cierto que en esta segunda fecha propuesta (1645) los condes de Monterrey vivían en la Corte, pero sabemos que seguían en contacto directo con Nápoles a causa, entre otras cosas, de las haciendas y fundaciones que allí tenían.

(1) Revista "Dedalo", "Il Presepe Napoletano", 1921-22, página 380.

(2) BORRELLI, G., "Il Presepe Napoletano", Roma, 1970.

(3) BORRELLI, G., op. cit., páginas 27, 35.

(4) DE DOMINICI, B., "Vite dei pittori, scultori ed architetti napoletani", Napoli, 1745.

(5) BORRELLI, G., op. cit., página 31.

(6) BORRELLI, G., op. cit., página 41.



DETALLE DE LA COCINA.

(7) Ibidem.

(8) "V Mostra Internazionale del Presepio e della Divina Madre", Milan, 1962-63.

(9) Ibidem.

(10) "V Mostra...", página 13.

(11) BORRELLI G., op. cit., página 44.

(12) GARCIA BOIZA, "La iglesia y convento de las agustinas de Salamanca", página 31.

(13) Revista "Archivo Español de Arte", 1967, página 122.

(14) Archivo agustinas recoletas de Salamanca, "Cartas de los patronos".

EL MUSEO DE LAS PEREGRINACIONES DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

MANUEL CHAMOSO LAMAS

NO puede dudarse que la ciudad de Santiago de Compostela es ya de por sí un museo, pues sobradamente exhibe en sus monumentos, en sus edificios, en sus rúas, en sus plazas, valiosas obras de arte, muchas singulares y de renombre universal. Ello no obstante, es preciso considerar detenidamente el singular proceso histórico que determinó la creación y conjunción en un centro urbano de esos edificios notables y excepcionales monumentos, así como de las valiosas obras de arte que contienen. Este proceso histórico es el producido por el fenómeno de la peregrinación al sepulcro del Apóstol Santiago, descubierto y reconocido por todo el orbe cristiano en aquellos primeros años del siglo IX.

Cierto es que Compostela, como creación urbana surgida al calor de la devoción universal, muestra en su propio ser y en los fondos de sus museos el deslumbrante resultado de aquel jubiloso acontecimiento y su trascendencia en el desarrollo de los acaeceres que forjaron el engranaje de la historia política, social y cultural que hizo nacer a Europa. Mucho puede ofrecer Compostela como

metrópoli religiosa, artística e intelectual, de Galicia, pero mucho más representa como uno de los centros de la ecumenidad cristiana, como faro luminoso, guía de espiritualidad, que atrae por los caminos de la penitencia cuerpos y almas anhelantes de purificación.

La moderna investigación arqueológica e histórica puede demostrar que el impulso de las peregrinaciones surge inmediato al momento en que tiene lugar el descubrimiento y reconocimiento de la tumba apostólica, se universaliza con la epístola del Papa León y se crea la piadosa y encendida exaltación del jubileo compostelano, que igualaba en este aspecto a Compostela con Roma por la "Bula Regis Eterni", de 1181, promulgada por el Pontífice Alejandro III.

La devoción al Apóstol Santiago cunde por toda la Europa Occidental, forjando indisolubles lazos de comprensión y unidad espiritual, que van modelando la fisonomía europea. Las rutas de la peregrinación van abriéndose al impulso firme de la fe, allanando obstáculos, venciendo toda clase de dificultades, y así, desde Estocol-

SALA DE ESCULTURA COMPOSTELANA.



SALA DE PEREGRINACIONES.





SALA DE ARTE JACOBEO.
UN ASPECTO DE LAS INSTALACIONES.

mo, cruzando el Báltico, pasando por Riga y Sandomir, cruzando todo el arzobispado de Posen, descendiendo a la costa de la Dalmacia en Spalato, del mismo modo que las rutas recorrían las dilatadas tierras de la Germania, las llanuras de los Países Bajos, cruzaban las regiones de Inglaterra para alcanzar los puertos e incorporarse a las riadas de peregrinos procedentes de Italia, que seguían renovando su fervor y su esperanza al unirse a las muchedumbres que se formaban a lo largo de toda Francia, para salvar las distancias finales, ya en tierra hispánica, hasta alcanzar el ansiado rincón del Finisterre santificado por la existencia del venerado cuerpo apostólico.

Ahora bien, si Compostela reúne, como se deja dicho, las muestras más elocuentes de cuanto representó y simbolizó el fenómeno histórico de la peregrinación jacobea, es decir, el hecho histórico creado, el punto que recoge las líneas nítidas de la perspectiva histórica, faltaba, en cambio, la existencia de una exhibición expositiva de los elementos, de los testimonios y aun de las huellas, que constituyen esos factores creadores del proceso que determinó el desenvolvimiento formativo de Compostela como una de las metas más insignes de la devoción del orbe católico. Esta falta tan solo podría ser satisfecha creando un centro que, en función de museo, recogiese en sus ámbitos todas aquellas noticias, datos, testimonios, recuerdos, vestigios y manifestaciones representativas, íntimamente referidos, alusivos o relacionados con la peregrinación a Compostela, con sus diferentes itinerarios, con sus efemérides más destacadas, sus jalones, su realidad auténtica y expresiva y que durante siglos la convirtió en el acontecimiento más importante y representativo del desarrollo cultural y civilizador que forjó la unidad espiritual de Europa. En dicho centro o museo quedarían, pues, expuestas y cuidadosamente representadas de una u otra manera no sólo aquellas ciudades, villas, pueblos, lugares y sitios que constituyeron jalones reconocidos de todos los caminos de la peregrinación, y no sólo de los que quedaron profundamente grabados en la geografía peninsular, sino también aquellos abiertos a través de las

tierras de toda la Europa que durante siglos caminó hacia Compostela.

FUNDACION Y CREACION DEL MUSEO

En principio surgió la idea en un grupo de compostelanos, idea acogida con decidido entusiasmo por el entonces alcalde presidente del Ayuntamiento de Santiago de Compostela, don Enrique Otero Aenlle, quien en aquel mismo año de 1951, en que surgió la idea, promovió la creación de un Patronato en el que figurasen las personalidades más destacadas y representativas no sólo de Compostela, sino de toda Galicia. En reuniones sucesivas de este Patronato, además de su definitiva constitución, se trató de la puesta en ejecución de acciones rápidas para la elección de un edificio que reuniese condiciones adecuadas para su conversión en Museo de Santiago y de las Peregrinaciones, así como la designación de una comisión ejecutiva.

Las gestiones del Patronato y su comisión ejecutiva lograron dar con el edificio adecuado para la instalación del museo, y la Corporación Municipal, mediante los trámites oportunos, obtenía su adquisición en la cantidad aprobada por aquélla y el Patronato. El edificio elegido y adquirido fue la llamada "Casa Gótica", bella construcción del siglo XIV, considerada como una de las pocas muestras de arquitectura civil gótica que posee Compostela, emplazada en la calle de San Miguel dos Agros, que destaca entre los lugares más nobles de la ciudad monumental. La "Casa Gótica" poseía adosada y enlazando interiormente con ella una amplia edificación, así como un patio de entrada con acceso desde la calle de San Miguel, y otro enorme patio y solar en la parte posterior, todo lo cual aseguraba, previas las obras de adaptación necesarias, una amplitud y capacidad suficientes para satisfacer los más ambiciosos proyectos de instalación y exhibición de cualquier clase de fondos de un museo.

En tanto, la comisión ejecutiva redactó un reglamento del museo que fue aprobado por el Patronato y elevado a

SALA DE JOYAS, PLATA,
MARFILES Y AZABACHES COMPOSTELANOS.





ASPECTO DE UNA DE LAS SALAS DE ARQUITECTURA Y ESCULTURA COMPOSTELANAS.

la Dirección General de Bellas Artes. Por otra parte, teniendo en cuenta que las edificaciones, salvo la "Casa Gótica", precisaban urgentes obras de adecentamiento, derribo de galpones que habían sido talleres y ocupaban el patio posterior, consolidación de algunos cuerpos y apertura de los accesos convenientes, se obtuvo del Ayuntamiento una subvención de cuatrocientas mil pesetas ajustada a un proyecto inicial. La "Casa Gótica" también requirió atención, pues presentaba sus fachadas bastante alteradas por reformas posteriores, lo cual determinó que por la Dirección General de Bellas Artes y con cargo al crédito de Ciudades Monumentales se aprobase un proyecto redactado por el arquitecto señor Pons Sorolla, y que, ejecutado cuidadosamente, permitió restituir al bello edificio su primitivo aspecto.

Don Antonio Gallego y Burín, entonces director general de Bellas Artes, reconociendo la importancia que la peregrinación a Compostela ha tenido en el desarrollo de la cultura europea, orientó al Patronato hacia la formación de un museo monográfico exclusivamente dedicado a las peregrinaciones, evitando así la ambigua condición de un museo local más entre los muchos que se estaban creando en España. Este acertadísimo criterio del señor Gallego y Burín fue inmediatamente compartido por el Patronato, quedando así constituido el Museo de las Peregrinaciones de Santiago de Compostela.

Poco más tarde una nueva Corporación Municipal, atenta a no perder la idea de la existencia de un museo municipal o de la ciudad de Santiago, que ya se hacía imprescindible para acoger las importantes obras de arte, documentación y mobiliario del antiguo hospital real convertido por aquellas fechas en hostel de los Reyes Católicos, abandonó la acción del Patronato del Museo de las Peregrinaciones y, por tanto, de su comisión ejecutiva, presidida por el que esto escribe, utilizando las amplias salas del antiguo convento de Santo Domingo de Bonaval para las instalaciones del nuevo Museo Municipal.

Al ser nombrado director general de Bellas Artes don Gratiniano Nieto Gallo, mostró su preocupación por la situación de abandono en que había quedado el Museo de

las Peregrinaciones, siendo ampliamente informado por nosotros, y apreciando, como lo había hecho su antecesor el señor Gallego y Burín, la importancia que para Compostela en su proyección sobre el orbe cristiano representaba, decidió acometer las obras necesarias para su realización, comenzando por ordenar la redacción de un proyecto de nuevas edificaciones acopladas a la "Casa Gótica" y ajustado a la programación del desarrollo temático del museo, proyecto que fue redactado y dirigida su ejecución por el arquitecto señor Pons Sorolla. A la vez, el director general, señor Nieto, promovió una Orden Ministerial por la cual se declaraba el Museo de las Peregrinaciones museo especial del Estado, único con el Museo de Cerámica de Valencia que se le adjudicaba tal categoría.

Correspondiendo a esta decidida acción desplegada por la Dirección General de Bellas Artes y su Servicio del Patrimonio Artístico, cuya Comisaría de Zona tenía su sede en el mismo edificio o "Casa Gótica", la Corporación Municipal, a propuesta del señor alcalde presidente, cuyo cargo desempeñaba don Angel Porto Anido, aprobó un acuerdo de cesión del edificio, denominado ya Museo de las Peregrinaciones, a la Dirección General de Bellas Artes en tanto fuera destinado a tal especialidad museística.

Próximo el Año Santo Compostelano de 1965 y a fin de lograr ya la incorporación de este nuevo Museo a los actos de la conmemoración jubilar, el director general, señor Nieto, aprobó un proyecto de instalaciones, siendo así posible presentar en solemne acto el 25 de julio de 1965, Año Santo Jubilar Compostelano, una exposición inaugural del Museo de las Peregrinaciones y la edición de su primer catálogo ilustrado.

No obstante, el museo, carente de nuevas atenciones y sin realizar la tercera y definitiva fase del proyecto inicial, justamente la más necesaria para la misión primordial del mismo, por estar en ella incluidas las grandes salas de los caminos de la peregrinación y de la exposición evocadora de cada uno de los jalones en aquellos creados y desarrollados, fue languideciendo en la esperan-

INSTALACIONES EN UNO DE LOS PASILLOS DE COMUNICACION DE LAS SALAS.



za de lograr las aportaciones, reiteradamente solicitadas, que permitiesen su nueva apertura y funcionamiento en la plenitud de su planificación.

Afortunadamente la Dirección General del Patrimonio Artístico y Cultural aprobó, en 1974, el proyecto de la tercera fase, redactado por el arquitecto provincial del Patrimonio Artístico, señor Fernández Gago, que comprendía la construcción de las dos grandes salas, la de los caminos y la de los centros o lugares históricos destacados en los itinerarios, la instalación de un nuevo sistema de calefacción y la de un ascensor que facilitase el acceso a las plantas altas del edificio. De este modo el museo mantiene las cuatro plantas y sus dos patios, quedando el cuerpo denominado "Casa Gótica" convertido en acceso principal del museo por la gran puerta y vestíbulo de su primera planta, ocupando la segunda el salón alto que se destina a despacho de dirección, en tanto las nuevas salas de la planta baja se extienden mediante enlaces escalonados con iluminación natural y eléctrica, según el proyecto de la tercera fase, hacia el fondo del antiguo solar, proporcionando así al conjunto una distribución regular perfectamente ajustada a los cuerpos de edificación construidos en las fases anteriores.

Comprende en total el museo doce amplias salas de exhibición y una más destinada a biblioteca, servicios en distintas plantas, despachos de dirección y secretaría, oficina, dos habitaciones con sus servicios anejos para vigilantes, almacenes varios y sala de calderas.

Realizada la obra y merced a la decisión del director general del Patrimonio Artístico y Cultural, don Antonio Lago Carballo, y actividad del comisario nacional de Museos, don Manuel Jorge Aragoneses, se procedió a la instalación de toda la planta baja, siendo inauguradas sus salas por el ministro de Educación y Ciencia, don Aurelio Menéndez, el 26 de julio del presente Año Jubilar Compostelano.

EL MUSEO. TEMATICA, CONTENIDO Y DISTRIBUCION

Partiendo del propósito fundamental de su creación, que llevaba como primordial objetivo la formación de un museo de carácter internacional, según corresponde a tan singular exponente representativo de lo que fue un proceso histórico tan trascendente como la peregrinación a Compostela, se hizo preciso ordenar una distribución de salas ajustada a la exhibición real, gráfica o descriptiva, de cuanto fue constitutivo de dicho proceso histórico, sus causas, su desarrollo, repercusiones políticas, sociales y culturales, en fin, cuanto un factor de tan hondo sentido religioso como aquél llegó a incidir en el acontecer de todo un continente.

Obedeciendo a ello, el contenido del museo fue distribuido en secciones ajustadas a los diferentes aspectos de la temática general y a un primordial criterio pedagógico. En plena organización su instalación definitiva, quedará en breve dispuesta ésta para la exhibición de las doce amplias salas con arreglo a la distribución siguiente:

Gran sala dedicada a Santiago de Compostela, meta de la peregrinación.

- a) Leyenda. Tradición. Testimonio.
- b) Epoca romana. La "civitas" descubierta en recientes excavaciones arqueológicas. Monumentos y vestigios. El mausoleo o edículo sepulcral. Otras construc-

ciones. Epigrafía y material arqueológico. La necrópolis hispano-romana cristiana. La necrópolis hispano-suévica de grandes sarcófagos.

- c) Iglesia de Alfonso II. El primitivo santuario de la Corticela.
- d) Basílica de Alfonso III.
- e) La basílica románica. Sus etapas constructivas.
- f) El arte gótico en Compostela.
- g) La Compostela del Renacimiento.
- h) El barroco. Formación y plenitud del barroco compostelano.
- i) El neoclasicismo.

(Esta sección contará con la exhibición de obras de arte, documentos, planos, dibujos y maquetas.)

Gran sala de las peregrinaciones.

- a) Las peregrinaciones. Los peregrinos. Indumentaria del peregrino y reglamentación de su uso. Atributos del peregrino: la escarcela y el bordón, la calabaza y la concha venera (vieira), insignia singular. Ritual de la peregrinación y las modificaciones posteriores. Las ofrendas. La penitencia canónica y la peregrinación. La peregrinación por sentencia civil. Aspectos jurídicos de la peregrinación.
- b) Las rutas jacobeanas en Europa. Gráficos de los itinerarios seguidos en cada uno de los distintos países. Las rutas jacobeanas en la Península Ibérica. El camino de la costa. El camino francés. El camino portugués o de la "raíña santa". El camino castellano. Otros itinerarios.

En otra sala complementaria de la anterior se exhibirán, en secciones, las muestras siguientes:

- a) Documentos relativos a la historia de la peregrinación y de los caminos. Salvoconductos, permisos y socorros a peregrinos. Certificados de peregrinación. Fundación de hospitales, hospederías y cementerios para peregrinos. Protección jurídica del peregrino.
- b) Itinerarios y relatos de viajeros. Aymerico Picaud, "El Liber Sancti Jacobi", el itinerario inglés en verso publicado por Purchas, itinerario del señor de Gaumont, la guía rimada alemana de Herman König de Vach, itinerario de Arnold de Harff, el "viaggio" de Domenico Laffi, el "Itinerarium" de William Wey, el viaje del caballero de Rosmihal, el de Jerónimo Münzer, el de Cosme de Medicis y otros relatos de peregrinos.
- c) Textos litúrgicos, hagiográficos y literarios.

Sala de la Orden de Caballería de Santiago.

Documentos varios. Galería de retratos de caballeros de la orden.

Otras salas acogen ilustraciones, textos y documentos referidos a las secciones siguientes:

- a) El arte de la peregrinación. La peregrinación como vehículo de elementos artísticos. La arquitectura y la escultura. La pintura, el grabado y las artes aplicadas. Iconografía jacobea.



UN ASPECTO DE LA SALA DE LAS PEREGRINACIONES.



SALA DE ARTE JACOBEO. VISTA PARCIAL DE LAS INSTALACIONES.

b) La literatura. Las leyendas épicas. Otros géneros literarios: la lírica. Los temas de la peregrinación en la literatura española. El peregrino compostelano en la literatura medieval.

c) La música. Cancionero de los peregrinos. Canto de Ultreya (reproducción del código calixtino). Canciones de Vasconia, Italia, Alemania, Noruega e Inglaterra. Romancero jacobeo. Los cancioneros galaicos-portugueses. Himnos al Apóstol Santiago.

Instrumentos musicales. La zanfona y otros.

Otras salas se dedican al tema siguiente:

El arte compostelano surgido al calor de las peregrinaciones.

Azabacheros. Sus ordenanzas y cofradía gremial. Orfebres ("Ourivez" en gallego) y el gremio de plateros. Brosladores (broslado o "pintura a la aguja"). Pintores y grabadores. Imagineros. Entalladores. Cerrajeros y bronceístas.

Gran sala de música

Ocupa la mayor parte de la planta cuarta del museo y en ella se halla instalado un órgano del gran maestro

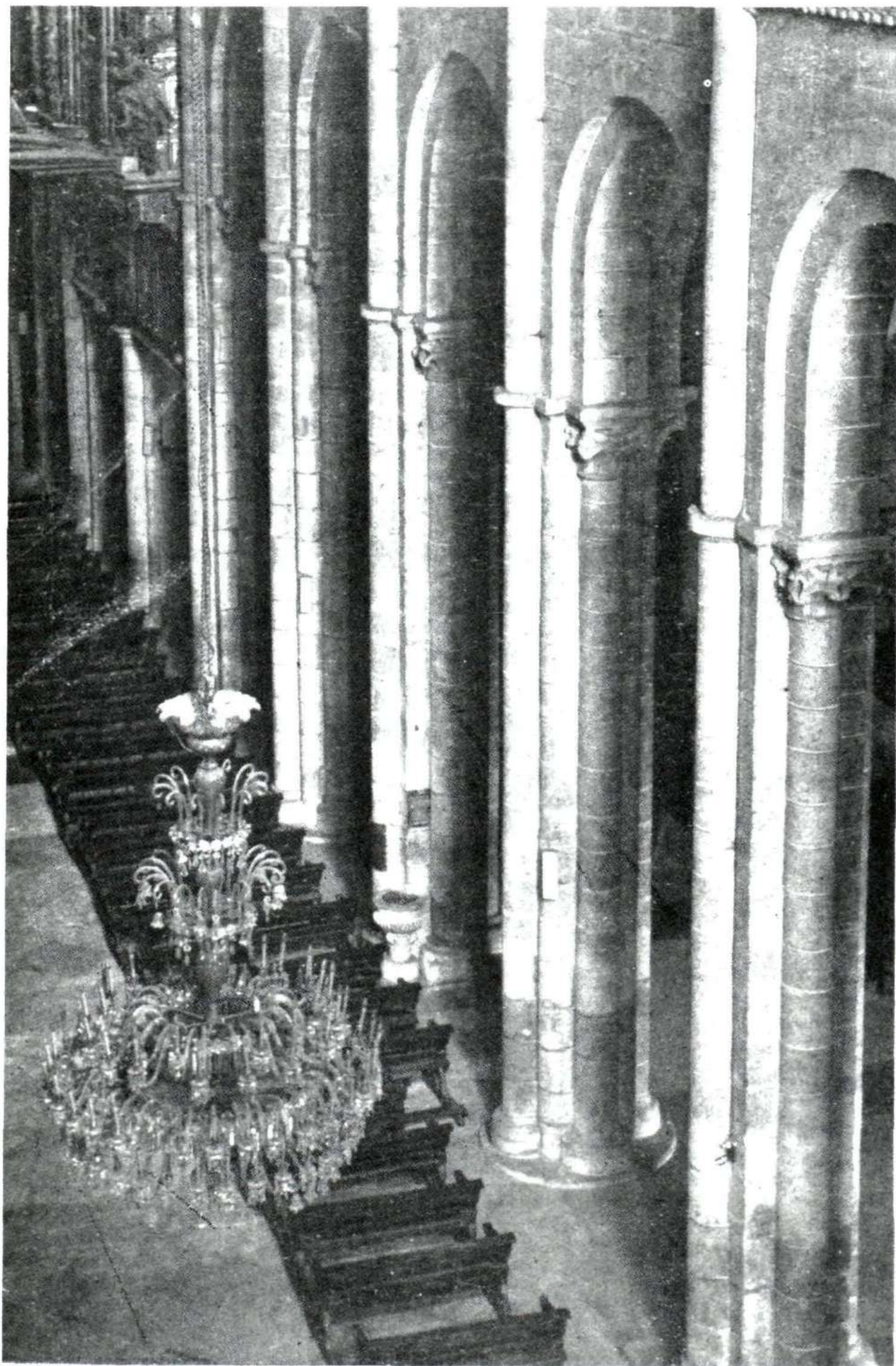
organero compostelano Tafall, del siglo XIX, autor del más importante tratado de organería conocido hasta el presente. En esta sala se conservan cincuenta cantoriales, de los cuales estarán expuestos, abiertos sobre atriles, seis de los más representativos. Esta sala está proyectada para la celebración de conciertos de música sacra.

Este amplio conjunto de material de exhibición reunido en el museo, según dejamos relacionado someramente, si bien cubre el exponente representativo de lo que ha sido el fenómeno histórico de las peregrinaciones, no alcanza más que al tratamiento general de cada uno de los múltiples temas enunciados, por lo que la investigación, el estudio y la obtención de nuevas muestras ilustrativas, quedan abiertas y sugeridas, siempre en trance de superación científica.

He aquí expuesto, aunque en apretada síntesis, lo que ha constituido desde el primer instante de su creación el esquema de planificación del Museo de las Peregrinaciones, al cual responde cuanto ha sido ya instalado en las salas abiertas al público y las que en breve quedarán instaladas con el contenido de la mayor parte de los fondos con que cuenta.

EL ARTE DEL CAMINO

FERNANDO MON



A HORA mismo que tenemos por delante pocos meses para que termine el año de la **Gran Perdonanza**, hablaremos algo del milagro artístico de Compostela, que, Europa adelante, hizo camino. Camino de Santiago se llama. Y toda Compostela es un milagro. El milagro en sí es la aparición de la tumba apostólica, cuya autenticidad fue testificada por el Rey Casto. Alfonso no lo dudó, y sobre aquel campo estelar —misterio dramático con el pico Segro al fondo— aparece la sagrada carga que bueyes luparios iban a depositar en el lugar que más tarde sería templo, y ciudad, y camino. Toda la cristiandad desde el Cáucaso hasta Terra Morena; desde Whitby, en el Yorkshire hasta el peñón de Ifach hacía peregrinación por el camino: don Gaiferos, el ilustre ascendiente de Churchill, Raimundo de Borgoña, los príncipes de Aquitania, entre los que se encontraban Guillén y Felicia, que dieron pauta poética al **Misterio de Obanos**, los caballeros hanseáticos, la luz carolingia de Aquisgrán con el bárbaro Carlomagno. Todos, todos, iban a Santiago, particularmente, como ahora, en el año de la **Gran Perdonanza** —Año Santo—, que convertía las flores en veneras peregrinas. Así fue, hasta el punto que el ir y venir caminante al sepulcro de Santiago el Mayor, hijo del Zebedeo y Salomé, de la noble tribu de Judá, se hace peregrinación de arte. Aquellos penitentes del milanésado, de la Selva Negra, de la Francia caminante por las rutas cluniecenses y, en fin, de todo el tráfigo de la contricción y la **perdonanza**, de la esperanza y del dolor, regresan con las conchas prendidas en la estameña a modo de certificado penitencial.

Santiago, en donde la lluvia es arte, como reza el **slogan** de la sociedad de consumo, ya es arte en sí mismo —con lluvia y sin lluvia—, como lo señaló

NAVE CENTRAL.
CATEDRAL DE SANTIAGO DE COMPOSTELA.

García Lorca en su gozoso aprendizaje galaico:

"Chove en Saint-Iago,
meu doce amor...
Chove en Saint-Iago,
na noite escura..." (1).

O el no menos grandioso asombro de Rosalía ante el Pórtico de la Gloria, piedra viviente del románico compostelano al que dio vida Mestre Mateo:

"¿Estarán vivos?, ¿serán de pedra? aqués sembrantes tan verdadeiros aquelas túnicas maravillosas, aqueles ollos de vida cheos..." (2).

Pero de tanta maravilla como hay en Santiago —genio del románico, gracia del barroco, pirotecnia del plateresco y severidad del neoclásico—, Platerías, Obradoiro, Hospital y Raxoi, destaca, por la singularidad universal, la joya única del arte medieval, que, sin lugar a dudas, está grabada para la eternidad.

Por la escalera del Obradoiro ascienden las peregrinaciones para postrarse a los pies del hijo del Zebedeo, desde que en el siglo XVII fueron construidas para dar acceso a esta parte del recinto catedralicio, una vez escondido el Pórtico con cortina pétreo.

Fue construido el Pórtico de la Gloria por un auténtico genio del románico, visionario vencedor del tiempo, Mestre Mateo —o Mestre Matheu—, quien depositó en los bloques de piedra la impronta de su genio allá por el siglo XII en su mitad.

La obra de Mateo, concebida para entonces con rara funcionalidad, consta, principalmente, de tres grandes arcos que se corresponden con las tres naves de la catedral. Los arcos son abocinados, y en ellos, como en los tímpanos, destacan majestuosas esculturas, que constituyen todo un concepto de arte y de fe religiosa.

Como tal obra de valor universal, el Pórtico de la Gloria dio lugar, y está dando, a numerosas y encontradas interpretaciones. En la lid anduvieron arqueólogos como Castillo, López Ferreiro, autor de once tomos sobre **Historia de la Santa Apostólica Metropolitana Iglesia de Santiago de Compostela**, el estudioso inglés M. Street, al que se debe el exhaustivo estudio titulado **Some accounts of Gothic Architecture in Spain**, y otros muchos dentro y fuera del país.

Para Street, el Pórtico de la Gloria es, en definitiva, la representación del juicio final. López Ferreiro, sin embargo, con entusiasmo y aplicación habituales, sostiene que la representatividad de la obra cumbre del románico reside en una esquematización de las

tres iglesias: la católica, en la parte central; la judía, sobre el arco de la parte izquierda, y la infiel, en el de la derecha. Contra la interpretación de López Ferreiro argumentó el arqueólogo Angel del Castillo, solidarizándose con las opiniones de Street, pero añadiendo que la obra de Mestre Mateo estaba inacabada. Que al ser cerrado el Pórtico por la fábrica del Obradoiro posiblemente perdería alguno de sus elementos arquitectónicos, tales como escenas del Apocalipsis y del juicio final. Es el caso que la fachada del Obradoiro fue ejecutada por el notable escultor compostelano Fernando de Casas y Novoa, para dar unción y cobijo a la joya románica del Pórtico.

Pues volviendo al principio, los arcos trifurcados transmiten una verdadera lección de ritmo. El arco central, el que suscita mayor curiosidad popular, representa a Jesús enseñando sus llagas, mientras varios ángeles le rinden pleitesía. Esto en cuanto al tímpano central. Respecto de la arquivolta, pueden admirarse veinticuatro figuras del Apocalipsis con instrumentos de música en las manos, algo así como enfrascados en un diálogo.

La columna central, que asimismo forma parteluz, es de mármol. En ella —¡oh, misterio insondable de la fe— los dedos de miles y miles de peregrinos de toda la **ecumene** cristiana fueron dejando sus huellas en la famosa columna del **Arbol de David**, como se le denomina. Sus hojas y ramas envuelven a David, portador de arpa, a Salomón, a María, triunfante. En el capitel, sedente, aparece Santiago con una suave sonrisa y debajo, apoyada en el suelo, el célebre **Santo dos Croques**, sobre el que tantas generaciones de estudiantes y gentes sencillas del pueblo golpearon suavemente sus cabezas para que el **santiño** derramase sobre ellas inteligencia y saber. **O Santo dos Croques** (3) no es más que el retrato pétreo del propio mestre Mateo, que de este modo quiso "firmar", al igual que lo hicieron otros muchos artistas, su obra magistral. Era costumbre de los maestros de la alta Edad Media.

En el mismo arco, y a la derecha, puede contemplarse a San Pedro, portador de llaves; a Santiago, con bordón de peregrino; a San Pablo, con un libro bien abierto y ostensible; a San Juan Evangelista. En el lado izquierdo, la fila, la línea insólita de caracteres representada por los profetas, y, cómo no, destacándose Moisés con las Tablas de la Ley, anteponiéndose a Jeremías, Isaías y Daniel. Todo ello con la más pura delicadeza escultórica. Con la impronta de un paciente y equilibrado trabajo, que, andando los siglos, asombraría a la Humanidad entera.

La inefable pasión estética que suscita el Pórtico de la Gloria se intercomunica a través del resto de la obra



CRISTO EN MAJESTAD. PROCEDENTE DE LA PORTADA NORTE O DE LA AZABACHE-RIA. CATEDRAL DE SANTIAGO DE COMPOSTELA.

escultórica en su totalidad. La sonrisa de Daniel será, creo, como un anticipo de lo que más tarde hizo en pintura Leonardo.

Aparece, en fin, San Juan Bautista. Al lado se ve una figura femenina, que unos creen Esther y otros, la legendaria reina Lupa, la que facilitó los toros para el traslado del arca marmórica. Al lado contrario, Job y Judit, y bajo los pilares de los arcos, una colección impresionante de monstruos, de figuras teratológicas en actitudes horribles.

Bajo estos arcos penetraban las peregrinaciones con sus cantos de **Ultraya**. Desde el año 1885, en que se celebró el primer Año Santo Compostelano, instituido por León XIII, en pago a los buenos servicios del cardenal Payá por defender en el Concilio Vaticano I la infalibilidad del Papa.

El viaje por el Camino de Santiago, la peregrinación de la **Gran Perdonanza** se hace desde Puente la Reina, de Navarra, en donde se unen todos los peregrinos que arriban de los caminos de Francia. Después del románico de

la Rioja y Castilla, del Reino de León (Estella, Nájera, Santo Domingo de la Calzada, Castrojériz, Frómista, Carrión, Astudillo, etcétera, hasta Piedrafita, en el que se adentra por desfiladeros y serranías), se alza severo, como medianera monumental, el monasterio de Samos. Poco antes, en plena sierra de Cervantes, arriscada y tortuosa, se alza la iglesia pre-románica, construida con **laxes** (4) del país, pardos e imponentes como el mismo horizonte en que se pierde la sierra. Allí, en fin, se alzan todavía los viejos habitáculos de la Galicia céltica —las **pallozas** o **palluzas** (5)—, con su circularidad pizarrosa y sus techos de paja que durante siglos cobijaron a las galaicas gentes.

Pero se alza también, como milagro caballeresco, la leyenda del santo Grial. A un sacerdote metido en herejías (6) y taumaturgias se le presentó en el Cebrero la hostia en carne y el vino en sangre, especies sacramentales que se guardan en relicarios como ejemplo de la presencia divina por aquellos montes que conducen a Compostela. Pero la flor caballeresca hace, asimismo, su aparición. Lo cuenta Vedel en "**Los ideales caballerescos de la Edad Media**". Lo cuenta Huizinga en "**El otoño de la Edad Media**". Lo cuenta, en fin, el llorado Angel del Castillo en cientos de páginas escritas sobre el particular. También lo cuenta Cabanillas en su poema "**O cabaleiro do San Grial**".

Habla el Rey Arturo con sus caballeros que esperan a Galahaz en sitial vacío:

"Rei Artur dixo: eu vos cruzo
cabaleiros, Galahaz,
calzavos ei miña espada
para mellor vos honrar
Galahaz dixo: eu vos prego
non me queredes cruzar
que a espada que eu calzarei
Ela mas ten de calzar" (7).

A Galahaz le llaman **El esperado**. Fue el feliz mortal que por misteriosa intuición llegó a ser armado caballero por Santa María, quien le calzó la espuela y le ciñó la espada.

Y de este modo, después de tres largos días por el monte, fue el caballero conquistador del Santo Grial, del Cáliz primero de la Consagración. Caballeros de la Tabla Redonda se llama-

ron desde entonces, por su espera en torno a una mesa de castaño.

Y termina de este modo su poema el gran Cabanillas:

"¡O seu arredor en circo
soce estrelas a brilar
fican voando quedño
enriba do SANT-GRIAL!" (8).

Con lo cual se infiere que muchas de las tradiciones que recoge Heine en **Los espíritus elementales** estaban en el alma de Galicia desde tiempos remotos. Parsifal sería más tarde el nombre de la mitología germánica, o Perceval el de la caballería francesa. Pero el núcleo central del mito está en Galahaz, **El esperado**, y en la conquista a **divinae** del Santo Grial.

En fin, que por esta floresta mitológica transcurre el Camino de Santiago en su andadura final. Transcurre por carretera tortuosa, pero bella, flanqueada de **vidueiros** (9), árbol clásico de las tierras húmedas, que tantos zuecos dieron para calzado de nuestros paisanos. Se pasa por Triacastela, en donde aún se pueden ver las ruinas de un hospital para peregrinos, y cabe las estribaciones del monte Meda y Oribio está enclavado el monasterio de Samos, antes de bajar al valle de Sarria.

De Samos dijo el padre Feijoo que sus monjes sólo tenían por horizonte el cielo. Pero tienen el hermoso monasterio benedictino, en donde tomó el hábito el propio maestro de Casdemiro. Samos durante la Edad Media fue uno de los más importantes centros de cultura. En él recibió educación el Rey Alfonso II, y su fama era reconocida en toda Europa. Como se sabe, en el año 1951 un incendio destruyó el monasterio, aunque, afortunadamente, quedasen intactas iglesia y sacristía. Cosas de la alquitara del señor abad, manejada seguramente con escasa pericia.

Es Samos, como dijimos, un bello monasterio, y su claustro, posiblemente el mayor de todos los monasterios de España. La gracia inusitada, su graciosa fuente de **Las Nereidas** en el centro y su presencia no se sabe si es atrevida y frívola escultura o graciosa ejemplaridad para descomponer el ritmo severo de un claustro de proporciones sobrecogedoras.

Como dice Cabanillas, al que tantas

veces hay que citar cuando se cruzan estas tierras que vivió y **desvivió** largamente:

"¡Irmán dos grandes moxes silandeiros símbolo de pregaría e de recato resalta e luce no abacial escudo gromía de Samos!" (10).

Y de este modo seguimos el itinerario de arte hasta el valle de Sarria, desde donde se abren los caminos amplios de la Galicia jacobea, la que lleva a los pies del Apóstol. Si todos los caminos llevan a Roma, todos los caminos gallegos llevan a Compostela.

Después de haber visto la catedral y su Pórtico de la Gloria, sólo nos queda transitar por Santiago. Por las Plateas, por la Plaza del Hospital, por la Azabachería, y, para qué seguir, por aquella sinfonía de piedra que tuvo su origen en unas humildes estrellas que fueron vistas por el obispo de Iria y testificadas después por Alfonso II, el Rey Casto.

(1) Lluve en Santiago,/mi dulce amor./Lluve en Santiago/en la noche oscura... "Seis poemas galegos".

(2) "¿Estarán vivos? ¿Serán de piedra?/aquellos semblantes tan verdaderos,/aquellas túnicas maravillosas,/aquellos ojos de vida llenos".

(3) "Santo de los coscorrónes".

(4) Lajas. Cantos pulidos similares a los que se encuentran en el lecho de los ríos.

(5) Habitáculo celta con techo de paja. Tiene forma circular.

(6) Ambrosio de Morales en Viaje santo.

(7) "El Rey Arturo dijo: Yo os cruzo/caballero, Galahaz./calzares he mi espuela/para mejor honraros./Galahaz dijo: Yo os suplico/no me queráis cruzar,/que la espuela que yo calzarei/Ella me la tiene que calzar".

(8) "A su alrededor, en círculo,/doce estrellas a brillar/quedan volando despacio/encima del Santo Grial".

(9) Abedul.

(10) "¡Hermano de los grandes monjes silenciosos,/símbolo de plegaria y de recato,/resalta y luce en el abacial escudo/gloria de Samos!".

EUGENIO D'ORS

ALFAQUEQUE (MAS QUE CRITICO) DEL ARTE

RAFAEL FLOREZ

COMO si hiciésemos una síntesis de las culminaciones reverenciales de hoy, de los artistas que están al mayor rango posible en la palestra del prestigio que las artes plásticas enseñorean en nuestros días, abordamos la cuestión. Las pasadas y respectivas exposiciones del Club Urbis y Galería Biosca —ambas en Madrid—, y que llevaron el casi mutuo enunciado de antológicas, en homenaje a Eugenio d'Ors y sus salones de los once, reverdecieron más allá de una justa memoria personal. Representativamente, entonces y siempre que se repitan —que se repetirán— este tipo de convocatorias públicas memorantes, veremos toda la gama del arte contemporáneo de una larga época que propulsara el maestro D'Ors desde su particular y posguerrera Academia Breve de Crítica de Arte. Idea y realidad éstas significativas a tantos años vista, y que ya entonces vislumbrara en él y en unos pocos más lo que debía ser el arte español durante una entreguerra y una posguerra (la primera y segunda mundiales y la española, y sus tres posguerras).

Gracias a estas memoraciones matritenses tan recientes todavía —dos y tres años al respecto— pudimos ver (pudimos volver a ver, mejor dicho, para los supervivientes de los años cuarenta) la obra representativa de José Caballero, Pancho Cossío, Manolo Hugué, Juan Brotat, José Aguilar, Manuel Baeza, Juan de Echevarría, Rafael Benet, Antonio Gómez Cano, José Guinovart, Antonio Tapiés, Alvaro Delgado, Modesto Ciruelos, Luis Cañadas, Francisco Alcaraz, Jesús de Perceval, Francisco Lozano, José Llores Artigas, Federico Marés, Manuel Millares, Cirilo Martínez Novillos, José Mompou, Benjamín Palencia, Ortega Muñoz, Redondela, Pruna, Sunyer, Uranga, Villá, y sin olvidar —naturalmente— a Gutiérrez-Solana, a Vázquez Díaz, a Eduardo Vicente, a Rafael Zabaleta, a Pedro de Valencia... Y mostrando la obra vigente de Joaquín Vaquero, Manuel Mampaso y José Planes, junto con la de Rafael Durancamps y Rosario de Velasco.

Adhesiones todas de una supervivencia de aquella otra época en que Eugenio d'Ors los congregara y luchara por ellos, luchando con ellos a la par de abrirse camino muchos de ellos, por no decir todos.



Esta fue la gesta y el gesto orsiano. Nada menos que todo un hombre —valiéndonos de la frase unamuniana para definirle esquemáticamente— que ideó y propulsó con las más eficientes y duras realidades todo un movimiento en pro del arte moderno no aceptado de primeras —ni de segundas ni terceras— por una sociedad encastillada en las más viejas fórmulas estéticas. Ello no quería decir que estuviese dicha sociedad pasada defendiendo lo antiguo y siempre eterno, sino lo anacrónico.

Aguerrida batalla interminable la presentada, pues, por D'Ors, que bien se merecía un homenaje de tipo nacional como el que Madrid le ha rendido en nuestro último tiempo, en agradecimiento ferviente a un hombre de acción un tanto singular y rematador de lo que él denominara la obra bien hecha.



INTERIOR DEL ESTUDIO DEL MAESTRO.

—realmente— D'Ors lo que fue es más que crítico de arte, pues alcanzó el grado de alfaqueque. De ahí la mejor aclaración a este concepto que suena a nuevo, pero que no lo es, ya que requiere una explicación histórica un tanto definitiva. Veamos a continuación su porqué.

Exactamente, al denominar a Eugenio d'Ors "alfa-queque del arte" en vez de crítico de arte, centramos concluyentemente la personalidad radiante del maestro D'Ors en materia y espíritu artísticos. Se integra, pues, perfectamente en lo que define la acepción "alfa-queque", y que queda expuesto en el propósito analizador de las tres empresas orsianas. Y esta faceta que tratamos ahora aquí pertenece a la segunda empresa conjuntamente con la tercera, y que tan magníficamente define Dionisio Ridruejo al concentrarlas en la ordenación precisa: "... Segunda: una función crítica e informativa cotidiana para la aplicación de su pensamiento unitario al vario y vital acontecer, y tercera: una acción política de creación cultural y aplicación educativa: de las tres empresas, la segunda es la que D'Ors había de cumplir de un modo completo y constante, pero con tal coherencia en la inspiración y tal fuerza presencial en la vida de su país que en ella pueden virtualmente considerarse cumplidas las otras dos".

Estamos ante el gesto y la acción alfaquéquica (en segunda vertiente) de Eugenio d'Ors, que después de promover en 1923 la "novedad" para muchos españoles ante el Museo del Prado, arremete la noble aventura del libro "**Mis salones**", verdadero itinerario histórico del arte moderno y de su tiempo en la capital de España, y que Ortega tanto apreció y llevó a las publicaciones de su "**Revista de Occidente**".

Esa tarea, única en su género, y no como crítico al uso y al abuso, sino como alfaqueque, ejerciéndola desde las glosas y muy principalmente en los frívolos años 20 desde el "Calendario y lunario" de "La vida breve" —aquellas crónicas plenas de sutileza que publicaba en el semanario madrileño "**Blanco y Negro**"— bajo el seudónimo de "Un ingenio de esta Corte", es una de las vislumbres orsianas a todo tipo de distancias, su "ojo clínico", su alfaquequismo rescatando para nuestra cultura lo que ocurría por esos mundos de las artes todas y que los críticos españoles de entonces —salvo la rara excepción de muy pocos nombres— estaban en la inopia de su provincianismo más enmadrileñizado.

He ahí su oficio demostrado, de manera magistral, tal y como cumple a un alfaqueque, en su pura acepción del diccionario. Aunque León Daudet siempre que hablaba de los críticos de arte le calificaba a D'Ors como uno de los primeros, quizá el primero de Europa, según nos recordó Azorín. Y Daudet insistió mucho en ello. Y a Azorín le parecía siempre exacto. Pero, sin embargo, no es así. Precisemos, con tan buena voluntad de justicia, pero con más exactitud, que Eugenio d'Ors lo que fue es

Razón de razones para esclarecer, conjuntamente, la imagen de una figura española de auténtico rango europeo —aunque en tránsito de olvido si no fuera por estos hechos persistentes en los que estamos implicados unos pocos— y que estaba siendo un lujo de su época. Persistencia un tanto reciente —de pocos años acá— que venimos azuzando parte de sus fervorosos para conseguir espantar al fantasmagórico usurpador de glorias bien ganadas y que siempre se aparece en nuestro país una vez que los funerales de prensa dejan de recordar. ¿Las muy últimas generaciones universitarias se están percatando de esta reivindicación cultural de primer grado?

Posiblemente puede ocurrir —dentro del ámbito cultural y su orden— que alguien pueda preguntarse si Eugenio d'Ors fue una cosa distinta a crítico de arte. Efectivamente, a quienes se pregunte tal diferenciación hay que ser raudos en responderles que

al ataque de las artes, entre otras de sus cosas, y no crítico al uso y al abuso.

La bibliografía orsiana también en este aspecto de las artes es punto eficaz para no insistir con títulos y títulos de libros donde nos alumbró, por ejemplo, y con concisión, la constante histórica del barroco, la obra más penetrante y reveladora de Cézanne, el desmelenamiento de Goya como pintor europeo, pintor barroco, pintor de las miradas..., la universalidad de Picasso, el itinerario del arte moderno universal (1920-1936), con su prodigioso libro **"Arte de entreguerras"**, su **"Teoría de los estilos"** o la sistematización metódica de la propia teoría de los estilos...

Incansable asimismo en fértil aventura por estas tierras del espíritu —seguimos estando con él y a muchos años después del "potente Xenius", que dijo Rubén Darío en 1913—, el final de la guerra civil española y la situación europea por razones de la segunda guerra mundial, aglutinan de nuevo en Madrid su potencialidad vital y cultural desarrollada siempre a los cuatro vientos de Europa. Mantiene latente su síntesis de balance con la frase: "En mi vida no he adquirido más que el derecho a trabajar más".

Puntualicemos más al precisar que como otra prueba de alfaquequismo rescataría la posesión del Museo del Prado —en 1939— en la Sociedad de Naciones, consiguiendo traer desde Ginebra el valioso tesoro de la primera pinacoteca del mundo e iniciando casi de inmediato el abordaje de creación e impulso de toda una academia por su cuenta y riesgo. Es aquel momento ya histórico e importante en sus consecuencias en que funda y propulsa desde su domicilio matritense —el viejo y alquilado palacio de la calle del Sacramento— la Academia Breve de Crítica de Arte. "Fue esto lo que pudiéramos llamar su partido político, en defensa del arte moderno", ha dicho después certeramente el orsiano y estudioso Cesáreo Rodríguez-Aguilera.

Y los "Salones de los once" pueden cifrarse como su mejor consecuencia, pues sus exposiciones antológicas llevaron al ambiente epicentral de Madrid —de aquel Madrid de la posguerra civil y de plena influencia con motivo de estarse desarrollando por el mundo el más grave conflicto bélico de la Historia— lo más significativo del arte actual de aquellos años 40 que enlazaron con los años 50. España dio con ello un paso civil en la cultura.

En la década de los 50 la recepción del arte



DON EUGENIO EN SU LECHO DE MUERTE.

moderno había llegado a su plenitud. La Academia Breve de Crítica de Arte con su anual y sucesivo Salón de los Once (sin desconocer otras entidades y personas que se fueron despertando al mismo fin, gracias a él, y coadyuvando) gozaba de pasaporte legalizado por su contribución excepcional. En un momento dado el propio Eugenio d'Ors —muy satisfecho y con perspectiva tan habitual en su visión— pudo escribir: "El arte moderno puede en adelante andar solo".

Conseguida, pues, la toma de conciencia colectiva, la nueva vía quedaba libre clausurando sus manifestaciones tan personales y propulsoras y dando paso a la amplitud internacional de las bienales hispanoamericanas, continuación a nivel intercontinental de la obra bien hecha de este lujo de España que fue más que crítico de arte: alfaqueque, libertador, rescatador de la libertad de creación plástica cautiva del academicismo tradicional y decadente. Así fue la idea y la acción de este maestro auténtico que nunca debemos dejar que se olvide su nombre y su obra. Así fue, concluyentemente, Eugenio d'Ors, el gran estafado del desagradecimiento.

UTOPIA Y REALIDADES DEL URBANISMO

PEDRO SANCHEZ PAREDES

HENRY Lefèbvre (1) ha asociado el término "urbanismo" a la sociedad industrial que aparece a finales del siglo XVIII, y que, en nuestra época, a través de una fase crítica de concentración y planificación de las agrupaciones humanas a escala mundial, preludia la sociedad posindustrial. Al enfrentarse a los problemas de esa nueva sociedad, Henry Lefèbvre llega a dos conclusiones fundamentales: Según la primera, la sociedad industrial se manifiesta en dos corrientes tecnológicas —el liberalismo económico y el socialismo—, cuyas similitudes programáticas son mucho más numerosas que sus divergencias ideológicas. Según la segunda, la industrialización sería impensable sin el fenómeno de urbanización correlativo (2). Disociar esa doble manifestación de un proceso histórico, también doble, carece de sentido. En consecuencia, existe una sola sociedad industrial que perfecciona su trayectoria histórica, en el marco de dos sistemas socioeconómicos, ambos capitalistas, caracterizados cada uno de ellos por concepciones diferentes —aunque esas diferencias, articuladas en torno a las nociones de estatal y privado, son más teóricas que prácticas— sobre las formas de propiedad de los medios de producción y de los instrumentos de planificación del desarrollo. Según Henry Lefèbvre, la especie humana se dirige hacia una sociedad posindustrial y urbana. Y eso es lo único que sabemos con certeza. Porque si eludimos cualquier postulado dogmático que falsee nuestras previsiones del futuro en función de tendencias teleológicas, nos veremos obligados a admitir nuestra ignorancia acerca de cómo será esa sociedad posindustrial y urbana hacia la que nos dirigimos inexorablemente. Este problema nos sitúa ante un amplio horizonte de futuribles. Y frente a él nos sentimos incapaces de distinguir las realidades de las utopías.

Françoise Choay (3) ha estudiado este apasionante tema y ha escrito una bella historia de los sueños proféticos del hombre en materia de urbanismo. Un valioso compendio de cuanto se ha dicho, a lo largo de ciento cincuenta años, sobre la materia. Una síntesis de las diversas soluciones propuestas para instaurar un orden nuevo sobre el caos organizado de nuestras ciudades. Para sistematizar su estudio, Choay ha agrupado, bajo la denominación genial de "preurbanismo", a los reformadores utópicos que, como Owen, Fourier, Cabet, Proudhon, Ruskin y Morris, basaron sus teorías en la crítica de la sociedad industrial, generadora de fealdad arquitectónica y urbanística. Todos ellos imaginaron la sociedad del porvenir en términos atemporales, utópicos, paradigmáticos. Sus ciudades fueron concebidas de acuerdo con las exigencias de organización de sus habitantes, de satisfacción de sus necesidades y deseos individuales (preurbanismo progresista) o de desarrollo armónico de las relaciones interindividuales (preurbanismo culturalista) como superación y sublimación de sus iniciales prejuicios antiindustrialistas. Por su parte, los grandes pensadores políticos —Marx, Engels, Kropotkin— se limitaron a la labor crítica, sin proponer modelos ni imágenes abstractas de las nuevas ordenaciones urbanas, cuyas características ideales serían, según ellos, establecidas prácticamente a través del desarrollo histórico que se produciría mediante la acción revolucionaria de las masas y su espontaneidad creadora. En Estados Unidos el preurbanismo se convirtió, con Jefferson, Emerson, Thoreau, Henry Adam y Henry James, en antiurbanismo y en metafísica de la Naturaleza.

Pero tanto en Europa como en América aparecen posteriormente las generaciones de arquitectos que inauguran el urbanismo, despolitizándolo y convirtiéndolo en patrimonio creador de especialistas, dispuesto a asumir una misión técnica que permita plasmar las utopías en realidades. Garnier, Gropius, Le Corbusier y Strumilin realizan los primeros intentos de conjugar las soluciones utilitarias con los imperativos de carácter plástico, dando lugar así al modelo progresista de urbanismo que después de la guerra de 1914 se configura como arquitectura nacionalista de formas geométricas puras, basada en las concepciones estéticas

del cubismo y centrada en imperativos de solución de necesidades individuales que, paradójicamente, desembocan en una arquitectura neurotizante y deshumanizada, capaz de doblegar a sus pobladores "a las dimensiones inflexibles de sus monumentales edificios". Por el contrario, el modelo culturalista de urbanismo —cuyos representantes más idóneos son Sitte, Howard y Unwin— antepone la comunidad al individuo e intenta resolver "la enfermedad moderna del aislamiento" mediante unas concepciones espaciales cerradas, íntimas, favorables a la intensidad de las relaciones interpersonales y basadas en formas estéticas culturales del pasado que, al ignorar sistemáticamente la originalidad histórica del presente y el carácter específico de sus problemas, conduce también inexorablemente a una deshumanización neurotizante de la arquitectura.

El antiurbanismo americano halla su más fiel continuador en F. L. Wright, quien prevé que la democracia individualista y la despolitización de la cultura y la tecnología es el único camino que permitirá a la sociedad industrial eliminar sus propias taras, mediante la superación de sus megalópolis y el reencuentro con la Naturaleza. El modelo naturalista de urbanismo fue denominado por Wright, "Broadacre". Y estaba, según su autor, destinado a ser aplicado a escala universal, por constituir una curiosa síntesis de urbanismo progresista y culturalista que asumía la bella apariencia de una comunidad rural totalizadora y universal, cruzada por una compleja red de rutas y medios de comunicación hipertecnológicos, cuyo objeto no era otro que asegurar la independencia individualista característica de la tradición libertaria americana y, al mismo tiempo, garantizar los instrumentos más idóneos de socialización no coactiva de los seres humanos a escala planetaria. Pese a partir de postulados tecnológicos muy parecidos a los que fundamentan el urbanismo vertical, espacial y tridimensional, de Henard y Xenakis, y pese también a sus similitudes teóricas iniciales con la ordenación humanista, psicosociológica y antropocéntrica de Geddes, Mumford y Lynch acerca de la integración horizontal de lo ciudadano en lo rural y de la ordenación morfológica de las ciudades de acuerdo con imperativos de higiene mental, de hábitos de comportamiento y de campos de percepción de espacios urbanos capaces de estructurarse en un lenguaje estético descifrable, es evidente que la "Broadacre" de F. L. Wright preconiza realizaciones urbanísticas radicalmente distintas a las que Françoise Choay nos expone en los capítulos titulados "Tecnotopía" y "Antropópolis".

Frente a este triple abanico de opciones antagónicas —y en cierto modo complementarias— que ofrecen los sistemas progresistas, culturalistas y naturalistas de urbanismo, resulta realmente difícil predecir cómo será la ciudad de mañana. Françoise Choay y Henry Lefèbvre coinciden por completo en sus afirmaciones respecto a la imposibilidad de prever el futuro en materia de urbanismo. Coinciden también ambos en que la actual crisis del urbanismo podría ser el preludio de una proliferación, sobre todo el planeta, de conglomerados urbanos, indefinidamente extensibles, que hagan perder toda significación al concepto de ciudad. Y que en el marco de una sociedad posindustrial, también imprevisible de momento, realice la integración global de todas las realidades geográficas del planeta en una neorganización tan equilibrada de espacios urbanos y rurales, que ambos vocablos queden despojados del contenido semántico que nosotros les atribuimos.

(1) Henry Lefèbvre. "La revolución urbana". Alianza Editorial. 1972.

(2) Henry Lefèbvre. "La vida cotidiana en el mundo moderno". Alianza Editorial. 1972.

(3) Françoise Choay. "El urbanismo. Utopías y realidades". Editorial Lumen. 1976.

SAN JUAN DE DUERO

Para ti, San Juan mío, sólo quiero
mi lateral, oblicua, alta mirada
de pájaro. Tu enigma, tu cruzada
te dejó puro, oh claustro, oh flor del Duero.

Tus cánones, antífonas, corales
juegan al corro de las cuatro esquinas
que a la luz de la luna de las ruinas
varía sus mudanzas espectrales.

¿Te levantó el techado, ángel cojuelo?
¿O quedaste inconcluso, creatura
perfecta como estás, abierto al cielo?

Nieve, soles, escarchas tu ventura
respetan, tus cadenas y tu anhelo.
¿Alzará el vuelo un día tu hermosura?

(Del libro inédito
Soria sucedida)

GERARDO DIEGO



FRANCISCO BORES

Y SU REVELADORA EXPOSICION ANTOLOGICA

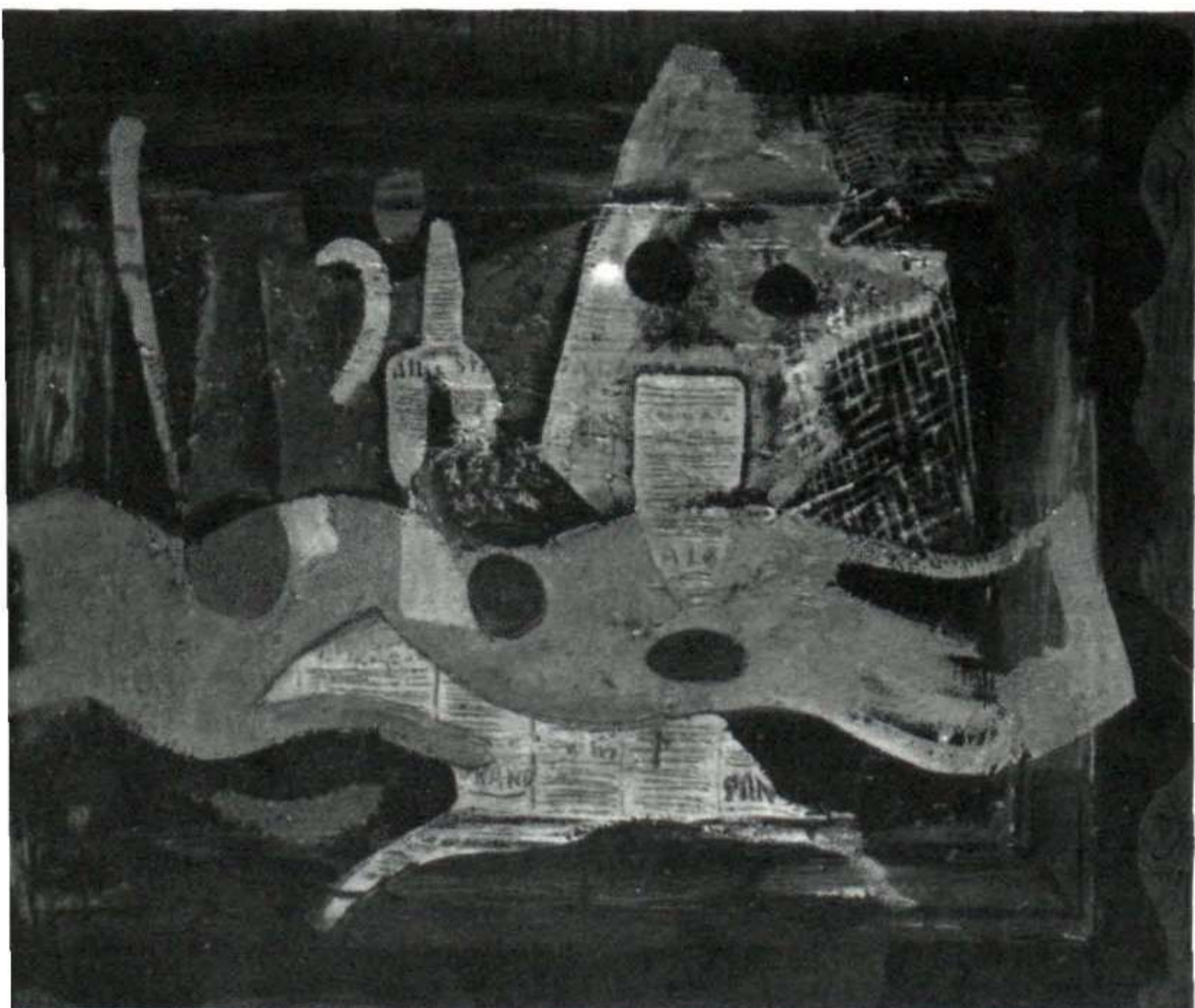
CUATRO años después de su muerte ha organizado la Dirección General del Patrimonio Artístico y Cultural una exposición de Francisco Bores que podemos calificar de modélica en todos los aspectos. Francisco Bores había nacido en 1898 y tenía, por tanto, veintinueve años cuando la generación literaria de 1927 inició su trascendental revisión de la poesía entonces vigente. El figuraba entre los artistas de la primera promoción de la generación de 1933 y había realizado, por tanto, sus primeras armas pictóricas decididamente personales hacia 1925 o, más bien, un poco antes. El Bores de

aquella época era vanguardista en la totalidad de las acepciones de la palabra y ello explica suficientemente el que colaborase en el famoso número 5, 6, 7 (homenaje a don Luis de Góngora), que la benemérita revista "Litoral" publicó bajo la dirección de Emilio Prados y Manuel Altolaguirre en octubre de 1927. Aquel soplo de aire salino de Málaga constituyó en ciertos aspectos una continuación del espíritu de la muestra de los Ibéricos, celebrada dos años antes y en la que Bores y la primera promoción de su generación realizaron, al lado de los maestros más importantes de las dos generaciones antecedentes, su primera afirmación conjunta ante el público.

¿Cómo era el Bores de aquel entonces? Pura y simplemente uno de los más originales remozadores del cubismo. Sabido es que más allá del cubismo ortodoxo existía en España la posibilidad y la ambición de reelaborar todas sus conquistas y adaptarlas a la personal concepción de la forma de algunos de nuestros más eminentes pintores. Así, Vázquez Díaz en la generación de Picasso, y Bores y Cossío en la de 1933, ensayaron la gran aventura. Vázquez Díaz se limitó a aplicar los esquemas cubistas a su concepción del paisaje, el retrato y, posiblemente, el mural. Lo hizo con parsimonia, pero haciendo compatible la tectónica sólida con la consistencia de la materia, la exquisitez del color y la posibilidad de identificación inequívoca de todos cuantos objetos transfiguraba en sus lienzos. Su materia era firme, suave, sólida y sueltamente trabajada, pero se desentendía de los efectos de las texturas anómalas y de las brumosidades un tanto preinformales.

El camino de Bores y Cossío fue enteramente diferente. Ambos eran fieles a la lección del cubismo sintético, aunque a veces apenas pudiese nadie llegar a darse cuenta de ello. Reconponían el objeto por encabalgamientos de manchas o entreveramientos de líneas sinuosas y largos trazos sumergidos. Bores llegaba incluso a anticiparse a las grandes conquistas de la escultopintura, pero sin salirse del campo de la pura pintura. Así, por ejemplo, la obra suya, que dató en 1926 y que eligió al año siguiente para ilustrar el antes citado número de la revista "Lito-

NATURALEZA MUERTA CON CONEJO (1926).



ral", era simplemente un busto de mujer, sin cabeza, que podría parecer también un maniquí de materia algodona y que se asomaba por debajo de una rejilla obtenida por incisión sobre una marea uniforme de pigmento negrozco. Aquello, igual que las marinas emborronadas que pintaba Cossío en aquellos mismos años, era ya informalismo antes del informalismo. En lo que nunca se ha insistido suficientemente es en que este preinformalismo de los dos grandes maestros españoles tenía una solidez de estructura que no sólo constituía un anticipo matérico de Fotrier, sino más todavía de su proeza de reducir a unidad la erosión de la materia, el encabalgamiento y superposición de la mancha y la solidez de la tectónica, tan rigurosa como en el mejor cubismo analítico o incluso en el segundo momento del neoplasticismo, que empezaba a dejar de ser exclusivamente holandés.

Bores rizaba literalmente el rizo en aquellos años con sus alardes de textura. Las leves grumosidades de sus telas del período 26-30 ofrecían en el equilibrio compositivo tantos contrastes de materia arañada o de areniscas superpuestas o de rejillas pintadas, pero táctiles, como encabalgamientos de formas sumergidas, cuyo recorte podía sugerir inesperadamente un perro esquemático o la reconstrucción de una jarra a partir de sus planos esenciales. Lo maravilloso era que toda esta lección de dominio de la factura no se paraba en estas contrastaciones, filiales, espiritualmente, en el mejor Goya, sino que se enriquecían con unos fondos que no sabemos si eran de madera vetada o de superposiciones de manchas de alquitrán sobre un trasfondo marino. Lo que sí había en la madera sugerida, pero nunca incorporada en directo, era una insinuación de veladuras que no existían en la realidad, pero que parecían invadirnos con la misma perentoria presencia con que podrían hacerlo, aunque en buen oro italiano y no en el tétrico negro español, en los lienzos de los grandes venecianos. En esos días Bores se mantuvo fiel al espíritu trágico de la tónica España de la Semana Santa, las penitencias atormentadas y la muerte al servicio no de una idea, sino de un ideal. Cossío prefirió, en cambio, sumirse en los grises civilizados del cielo santanderino y recrearlos con lejana emoción desde el París en que estaba triunfando conjuntamente con Bores.

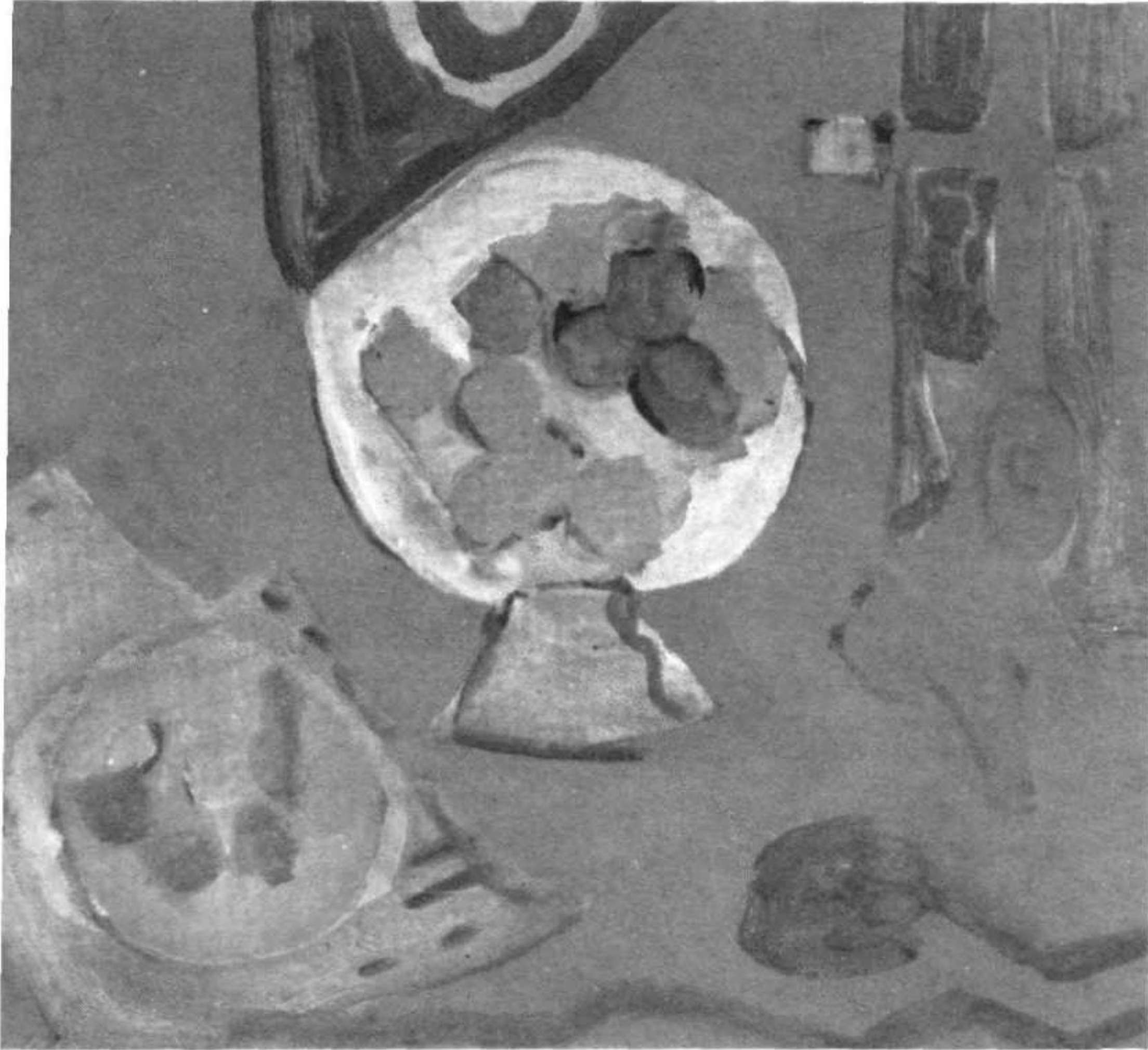
Teriade, tan excelente crítico, tan enamorado de su Francia también, y tan injusto al mismo tiempo con quienes "traicionaban" a París, descubrió de repente que las obras de Cossío y Bores eran exactamente lo que necesitaba para una idea sumamente ambiciosa que tenía entre ceja y ceja desde hacía varios años. El cubismo había sido la gran revolución tectónica de la pintura figurativa del siglo XX. Había sido recibido con reticencias no sólo por buena parte del público, sino también por algunos críticos un tanto retardatarios, pero había conquistado de manera inequívoca a bastantes poetas, a la crítica más rigurosa y a algunos compradores en los que se unían, por extraña fortuna, una sólida sensibilidad y una desperta formación intelectual. Los años habían pasado, no obstante, y el cubismo ortodoxo había dejado de ser un planteamiento de problemas, para convertirse en un repertorio de soluciones aburridamente repetidas. A Picasso y Braque no les importaba tirar por la borda la ortodoxia de lo que ellos mismos habían inventado y lo hacían con plena conciencia de que era así como mejor se mantenían fieles a su espíritu de renovación. Era preciso, no obstante, que los miembros de las dos generaciones posteriores descubriesen su propia manera de expresarse y que ésta fuese lo suficientemente rigurosa y anticipadora para com-



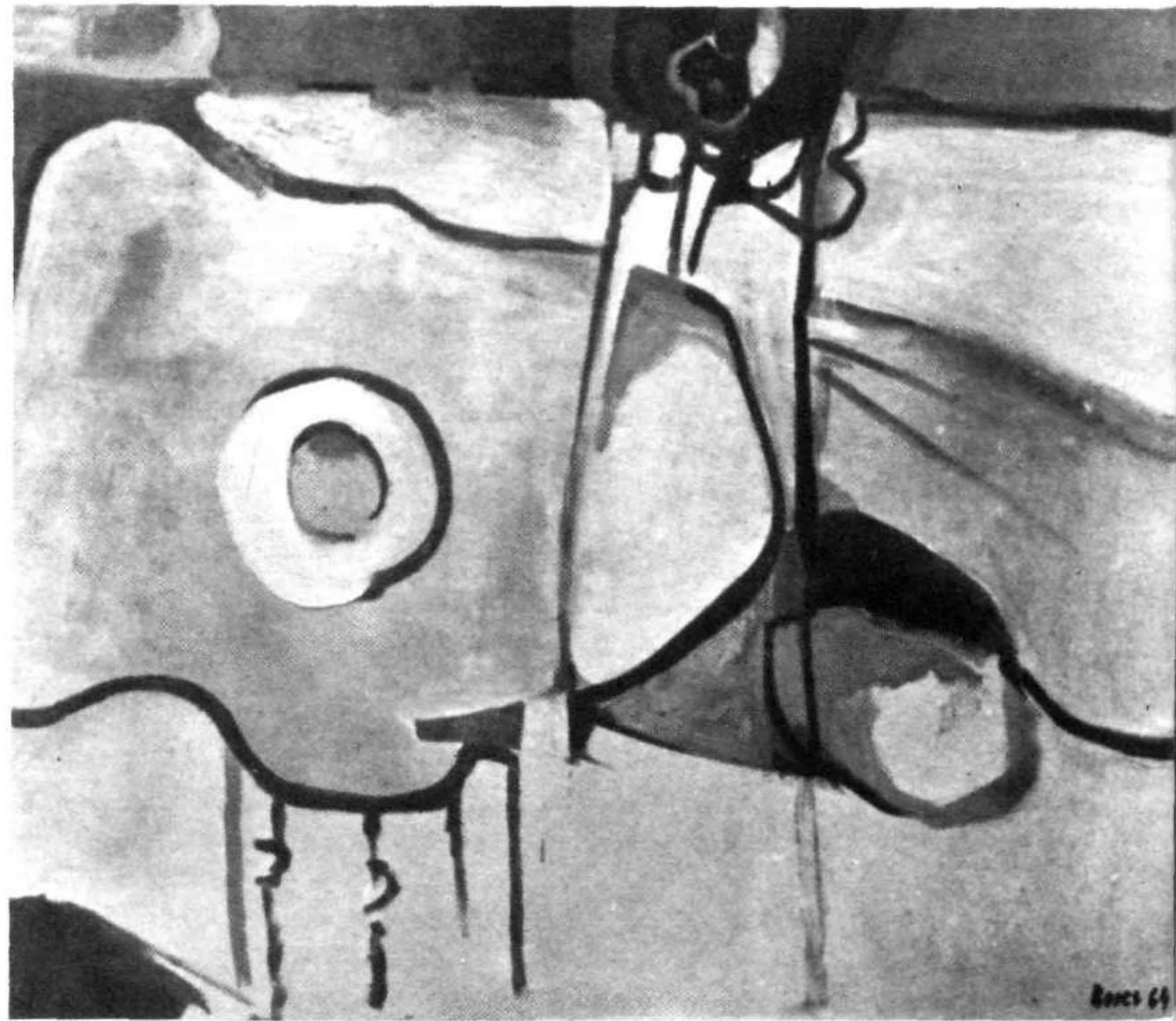
COMPOSICION (1927).

placer a los citados intelectuales exquisitos y de sensibilidad despierta.

Bores y Cossío eran lo mejor y más vivo que dentro de esa línea encontró Teriade en París. Por eso los lanzó con entusiasmo a los dos desde su revista "Cahiers d'art" y les dedicó elogios que en algunos aspectos podrían parecer ditirámicos. La desgracia para Cossío consistió en que en 1931 decidió regresar a España, en donde compartió sus actividades pictóricas con las políticas y las futbolísticas. (Por raro que pueda parecer, visto con una distancia de cuarenta y cinco años, nuestro inefable cascarrabias y niño eterno Pancho Cossío participó entonces en la fundación de un partido político y fue directivo de un equipo de fútbol.) Teriade no le perdonó a Cossío este abandono de París. A partir de entonces lo borró de su lista de pintores preferidos y no volvió a escribir sobre él una sola línea. Por fortuna le quedaba Bores en París. La importancia de la obra que Bores estaba realizando no era inferior a la de Cossío y Teriade lo repitió en múltiples ocasiones. También Maurice Raynal, tan buen historiador del arte de nuestro tiempo como crítico riguroso de la pintura del maestro español, lo estudió con una inten-



NATURALEZA MUERTA CON UNA COMPOTERA (1947).



EL MANTEL BLANCO (1964).

sificación de la actitud elogiosa, que no era la más habitual en sus críticas. Entre los aciertos de Teriade al estudiar a Borel cabe destacar la manera como subrayó la unidad de su pintura y lo que tenía al mismo tiempo de íntimo y de rítmico. Habló también entonces de una atmósfera poética y real al mismo tiempo, pero que en fechas posteriores se convertiría en deliciosamente irreal. Basta a este respecto recordar la penetrante descripción que en 1933 hizo de algunos aspectos de la obra de Borel y de la que recogemos el siguiente significativo fragmento:

“La densidad de los ritmos plásticos, la profunda sutileza del color, la unidad vigorosa, que se desprenden cada vez más de la obra de Borel, atestiguan una fuerza excepcional del pintor. Mirad las luces secretas que recorren las formas desnudas de sus desnudos y que la sitúan gravemente en una atmósfera poética y real. He aquí las rosas sorprendentemente frescas de la mujer en el baño, las modulaciones vegetales de la mujer-flor, la presencia aérea de la mujer al piano, el trazo de luz del pájaro en la mujer con canario, la intimidad verde o parda de un tenducho de zapatero”.

Entre las descripciones de Raynal cabría destacar una del año antecedente, publicada, igual que la recién citada, en “L’Intransigeant”, en la que el gran historiador y crítico insiste a su vez, aunque desde otro punto de vista, en esas cualidades del lirismo y del bien elaborado cromatismo que eran, en efecto, dos constantes en Borel. Seleccionamos también un interesante fragmento de la crítica del autor de “Peinture Moderne”.

“La diferencia del arte de Borel estriba en el hecho de que el artista no desprecia la sensación coloreada y la defiende (sensaciones coloreadas) en unas construcciones líricas que a menudo, para equilibrarlas con solidez, es suficiente solo la fuerza del color”.

No era Borel, no obstante, un artista que se encerrase

en los éxitos ya conseguidos. Su pintura evolucionó pronto por otras sendas, pero incluso en la época de su invención de un cubismo preinformalista supo ensayar nuevas singladuras o acudir en sus lienzos más fieles a su manera de entonces a modificaciones ocasionales. Así en el antes recordado bodegón del perrito, los negros tendían simplemente a subrayar el ardor ambiguo y como emborronado de los rojos de la madera, en tanto el delicioso animalito esquematizado tenía incisiones y letras que más que hallarse en consonancia con los encolados de Picasso o Juan Gris parecían anticiparse a algunas facetas del letrismo posabstracto. En 1927 pintó algunos lienzos de manchas informales que constituyen una de las anticipaciones más inequívocas de los futuros aciertos de Fautrier y de Tapies. Hay concretamente una pintura del año 27 en la que una mancha única, informal y blanquecina, destaca sobre un inmenso fondo negruzco. Una caligrafía signográfica espiraloide y unas degradaciones de materia-color cubren esa mancha de la misma manera que treinta años justos más tarde sería habitual en muchos lienzos de Tapies. También el aro signográfico, a manera de cerco de alambre, y los lazos blancos que lo cierran en las cuatro esquinas, fueron utilizados sistemáticamente por Tapies en obras dos o tres decenios posteriores. Lo recién dicho prueba hasta qué punto fue anticipador Borel. Parece, por tanto, urgente una revisión a fondo de su obra y un estudio de su influencia decisoria en los futuros informalismos de Francia y España.

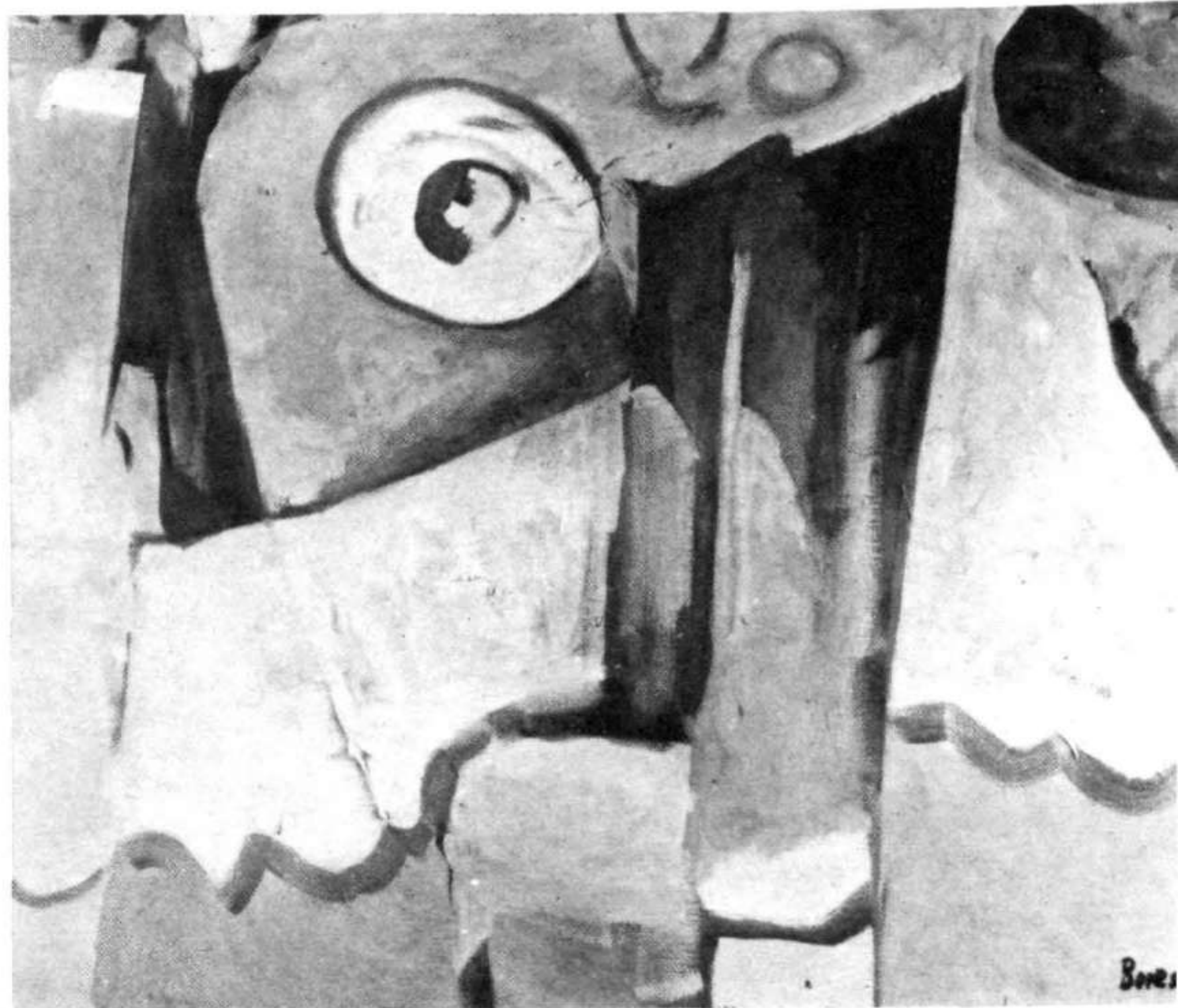
Igualmente anticipadores son sus poco conocidos lienzos de tipo surrealista. Borel utilizaba en ellos formas de recorte un tanto caóticas, pero hacía emerger otras por entre una marea de materia muy elaborada, rostros o manos como cercadas por un halo de tedio o de fango.

Innovar, lo que se dice innovar, Borel lo había hecho hasta la saciedad. Podía, por tanto, iniciar el camino de

vuelta, olvidar aparentemente todo cuanto había aprendido, pero conservando el perfume de sus anticipaciones. Simplificó su materia, hizo alígera su factura y recuperó su cromatismo lírico de los días en que Teriade se entusiasmó con su soltura inefable. Muchos de los nuevos lienzos tenían manchas verdes, amarillas y rojas en una sutil elaboración que podría, a primera vista, parecer neofauve. Movilizaba, no obstante, su eficacia mediante superposiciones raspadas de verdes sobre amarillos, de azules sobre rosas o de amplios trazos negros sobre rojos. Los colores inicialmente aplicados se veían, tal como fue luego habitual en los más eximios maestros de la escuela de Madrid, a través de las fisuras de los posteriores. Ello no aumentaba precisamente la profundidad, ya que esta pintura era bruscamente plana, pero intensificaba su vibración.

Más tarde, decenio de los cincuenta, vinieron las figuras atónitas y con regusto estereotipado. El color se hizo a veces inefablemente lírico dentro de unas armonías tonales de sutileza inefable. Rosas degradados, verdes degradados, sepías multitonales y con pespuntes de breves pinceladas sobre la mancha inicial, blancos marfileños y dibujo directo con la mancha de color. Siempre he sostenido que el verdadero colorista no es el que yuxtapone en violenta continuidad los colores primarios, sino el que, como Bores, a finales del decenio de los cincuenta y comienzos del de los sesenta, obtiene las más variadas matizaciones dentro de tonalidades muy próximas y un tanto ambiguas. En el decenio de los setenta, los dos últimos años de vida que le cupo vivir a Bores durante el mismo fueron los de la más ponderada y enternecida libertad. Los colores seguían atemperándose, pero eran todos los del iris. La figura, sutilmente deformada, no pasaba de ser un pretexto para los entreveramientos abstractos de manchas amplias, multitonales y tenues. El ritmo subyacente podría seguir siendo cubista, pero tan desdibujado y lleno de ritmos inesperados que resultaban más que nunca irreconocibles. Era una segunda asunción de algunas de las virtudes que descubrió en él Teriade en sus años mozos, pero sin hacer un solo alarde de maestría y limitándose a cantar la alegría de vivir y la succulencia del color y la mancha antiestridente.

Todo Bores estaba en la antológica que la Dirección General del Patrimonio Artístico y Cultural, a través de su Comisaría Nacional de Museos y Extensión Cultural y de su Servicio de Exposiciones, tan eficazmente dirigido por Antonio Amado, acaba de presentar en Madrid. El acontecimiento es importante, pero no sólo porque permite seguir paso a paso la evolución ponderadamente revolucionaria de Bores, sino como prueba de fidelidad a una vocación de servicio por parte del Estado. No tiene ningún sentido hacer grandes antológicas que no sirvan para iluminar verdaderamente algunos momentos poco conoci-



SILLA DELANTE DE LA MESA (1971).

dos de la evolución del arte español. Es por eso por lo que afinar en la elección, aunque sea una tarea difícil, puede rendir frutos óptimos. Estas salas de la Dirección General lo están consiguiendo desde sus inicios y ofrecen además información complementaria sobre artistas extranjeros, que son cabezas de serie en el panorama general de Occidente. En el caso de Bores, esta información es doblemente valiosa, porque nos prueba, por una parte, la autenticidad de todas sus singladuras, pero constituye por otra un documento irrefutable para dejar constancia de hasta qué punto los españoles de París se anticiparon en el decenio de los veinte a todas las conquistas de las varias modalidades informalistas y constituyen —sin duda— uno de sus insoslayables puntos de partida. Subrayamos, por tanto, el valor documental de esta muestra, que no es, por otra parte, la primera que en dicho sentido se ha realizado en esas salas, pero sí la más significativa de las relacionadas con la preparación de la segunda gran época de la abstracción internacional, la que se inició en 1946 en París y culminó luego en Barcelona y Madrid en la labor de los antiguos miembros de Dau-al-Set y en la de los de El Paso.

CARLOS AREAN



MARIA BLANCHARD

UNA PINTORA ESCALOFRIANTE

TRAS la magnífica exposición que la Dirección General del Patrimonio Artístico y Cultural realizó en sus salas de exposiciones con la muestra antológica del madrileño Francisco Bores (1898-1972), siguió la que la galería Biosca, en un esfuerzo digno de ser aplaudido por tratarse de una empresa privada, organizó en homenaje a la santanderina María Blanchard (1881-1932), la amiga de Juan Gris y de todos aquellos españoles que a principios de siglo constituyeron la avanzadilla en París de "la primera vanguardia española".

Bores nos ha vinculado siempre con los objetivos máximos del arte, por un camino lleno de sencillez y de

lirismo. María Blanchard, por aquellos otros que se valen de lo patético para lograr en el fondo idéntica pretensión. No pecamos de ecuanimidad aplaudiendo con la misma fuerza al uno y al otro, pintores cuyo rastro seguimos siempre con devoción y entusiasmo merecidos. Porque el madrileño creyó en **la rectificación permanente** como la base de su pintura, hasta llegar a cimas donde una "sabiduría inocente", como hemos dicho en otra parte, lo convirtió en dueño y señor de su lenguaje. Y la santanderina, educada por gentes académicas de las que en el mejor de los casos enseñan procedimientos y oficio, tuvo que pasar por una larga

experiencia cubista para dar el salto a lo que de verdad constituyó lo que desde siempre se conoce en el mundo de las artes como "el mundo de María Blanchard".

EL CUBISMO COMO DEPURADOR

A nosotros se nos ocurre que el paso de lo oscuro a lo claro, como alguna vez señaló Bores en alguno de sus escritos, sólo pudo hacerse adscribiéndose a las enseñanzas, disciplinas y rigores de la ética cubista. De la misma manera resulta evidente que María Blanchard, si no hubiera sido incluso una cubista distinguida, pues su aporte a la tendencia, como ha podido verse en la exposición de Biosca, no ha sido despreciable, es casi seguro que no habría llegado a ese "realismo mágico", enriquecido de manera personalísima por los valores evidentes de una importante personalidad.

Bores, repasando la colección a que hemos hecho referencia, teniendo muy en cuenta la lección de Cézanne, hizo toda su obra sin perder nunca de vista lo que el cubismo exigía de todos aquellos que le reconocieron como necesaria penitencia. María Blanchard necesitó salirse del rigor concentracionario de la tendencia, porque lo que la santanderina necesitaba no era **rectificarse**, como sin duda alguna ha hecho Francisco Bores a lo largo de toda su obra, sino **alumbrar** con el derecho a que la autorizaba su sentido dramático de la vida, el mundo figurativo, el realismo mágico que constituye lo más representativo, sin duda, de su labor personal.

Sin embargo, el cubismo, en uno y otro caso, actuó de depurador en planteos y ambiciones. Ni Bores hubiera conquistado la sutileza expresiva de sus últimas épocas, permaneciendo ajeno al rigor de tendencia tan importante en el devenir del arte moderno ni María Blanchard hubiese llegado a la creación de su figuración personalísima en el caso de no haber sentido con la profundidad necesaria todo lo que sintió durante la época en que se convirtió en una cubista más.

Ambos se depuraron al máximo y se liberaron por completo respectivamente, forjando su lenguaje a un fuego que para unos constituyó un disparate y para otros, en el mejor de los casos, experiencia superflua. Encontrándonos en el caso de la artista cántabra, que es la que en la ocasión nos interesa, con que lo mejor de su obra responde a una preliminar ética cubista. Y con que en vez de haberse producido con arreglo a un encadenamiento peligroso tuvo la fortuna no de superar la concepción cubista, sino de tenerla en cuenta para el planteo y no para su ulterior desarrollo pictórico.

PINTORA-PLASTICA

Por lo pronto, cabe preguntarse: ¿habría concluido María Blanchard siendo una pintora-plástica, una pintora-escultórica, como señaló en su momento André Lothe, de no haber partido de la concepción cubista de la pintura? ¿Es posible que el fundamento de las criaturas de la española consiguiese para las mismas tan extraordinaria vigencia si el dibujo, por ejemplo, de tan importante pionera del arte moderno no hubiera acreditado siempre su categoría cubista...?

María Blanchard, conviene aclararlo, entendió con profundidad la grandeza y la limitación de la disciplina que tanta importancia confirió a su proceso. En la colección de obras catalogables en semejante tendencia que figuraban en la muestra de Biosca se observa algo muy curioso: que su cubismo no es aburrido, no es mecánico, sino una disciplina cultivada por María Blanchard para

componer eficazmente un cuadro. La pintora no quiso en lo mejor y más representativo suyo llegar a un logro cubista, cosa que, en nuestra opinión, la hubiera limitado. Sino partir de sus mandamientos en el proyecto y planteamiento de sus tareas expresivas, para volar más segura en la segunda y hasta tercera parte de su quehacer. Como es natural, para esta criatura poseída por su acento interior, patente hasta el derroche en lo que pudiéramos llamar sus lienzos figurativos, lo cubista —con todos los respetos para otros cultivadores sempiternos de la importantísima tendencia— no pudo ser otra cosa que una época. Porque su aporte sensacional a la pintura, lo que María Blanchard significa por pionera y por importante en los primeros años de nuestro siglo, es esa colección de figuras, esa familia pictórica en la que su sufrimiento se transmutó en adivinación expresiva, y en la que esta enorme dibujante —según pudo verse en alguno que enalteció con su presencia la muestra que nos ocupa— fue capaz de potenciar sus tramas lineales, hasta un grado pictórico de sorprendente y sobrecogedora expresión, riquísima en múltiples hallazgos.



PINTURA ENTERIZA Y PINTURA POROSA

Ante la colección reunida en la colectiva-homenaje motivadora de estas líneas —como dijimos en comentario inmediato a la muestra— hay, sin embargo, que diferenciar las obras **enterizas** de las obras **porosas**. No convendría nunca confundir "Mujer del espejo" con "Muchacha sentada" o "Niño leyendo", por ejemplo, que son dos de las muchas donde la santanderina consiguió que el cuadro fuese un mundo, en lugar de un tejido logrado como consecuencia de la administración de ciertos materiales.

María Blanchard merece el puesto que el mundo entero la reconoce, a la cabeza de esa gran y controvertida época del "arte moderno", donde se destacó notablemente, porque creó mundos colmados de una misteriosidad y de un patetismo contagioso, en vez de tablecos, coloreados con destreza, pero carentes de una dimensión imantadora. Lo importante de quien Lorca y "Ramón" celebraron a tiempo no fue la habilidad con que habilitó un alfabeto más o menos propio, experimentalismo en el que se quedan, por desgracia, numerosísimos artistas sensibles, sino la hondura con que abrazó la experiencia cubista, y los resultados conseguidos posteriormente, cuando, depurada por completo de los recursos que, como tantos, aprendió de gentes sin una personalidad estimulante, se preocupó de hacer su gran pintura, su sobrecogedora pintura, para demostrar que quien físicamente era tan poca cosa, entendía lo humano y lo vivo con una profundidad y hasta con una unción legítima, que son sus verdaderos triunfos creadores. "Lo español" a que aludió tópicamente George en su momento, era en María Blanchard una tremenda y profunda manera de entender la existencia, servida por una temperatura pictórica y unas tensiones expresivas, que fácilmente pudo descubrir el aficionado avisado en alguno de sus considerables tanteos cubistas. Porque —y aquí la división de su obra en cuadros porosos y enterizos— lo que debe destacarse de su producción personalísima no son ciertos resultados un poco broncos, un poco preconcebidamente agrios, sino aquellos en los que palpitando de la manera más intensa y como consecuencia de funcionar muy impregnados con el acento íntimo de la autora, la verdad última de la vida y el mundo se nos descifra con mayor verosimilitud.

SERVICIO Y LIBERTAD

Mantenerse en el experimentalismo cubista para nuestra pintora no hubiera pasado de servir a un concepto, todo lo sentido que se quiera, pero encarcelador en su caso de un criterio expresivo que, sin desdeñar disciplina tan importante, lo hubiera en definitiva encarcelado. Pintores ha habido que dentro del cubismo encontraron el espacio suficiente para desarrollar sus problemas y conflictos, y pintores, como le ocurrió a María Blanchard, que de haberse mantenido por voluntad propia, dentro de unas alambradas hartamente conocidas, es muy posible que pasado algún tiempo se hubieran sentido víctimas como de un extraño campo de concentración.

La artista a la que Biosca ha rendido el homenaje que desde hace tiempo se merecía aprovechó de su época cubista todo lo que en última instancia informó en parte su producción cubista y realista-mágica. María Blanchard, dentro del cubismo, advirtió a tiempo que cuando en pintura se ansían otros objetivos, como a ella le ocurría, permanecer leal a un determinado ismo es síntoma de limitación más que de otra cosa. ¡Y se lanzó a la conquista de su verdadera libertad!

Bien templada por un aprendizaje importantísimo, trató de crear esa gran familia de afligidos y de suplicantes que constituyen y constituirán para siempre su mundo personal. La experiencia cubista —como también he dicho en otra parte— vigiló siempre en María Blanchard sus hallazgos pictóricos, mandando en su dibujo, en su planteo, pero no en su desarrollo pleno y creativo. Las figuras de María que lo transparentan como savia son mucho más importantes que aquellas otras donde el cubismo, donde los huesos de sus extrañas presencias humanas, acreditan un enterismo que no tiene nunca nada que ver en el arte, con el rigor. Los pretextos figurativos que en el mundo de María Blanchard nos transmiten su **extrañeza**, no lo hacen como consecuencia de su piel, de su apariencia, sino de su legitimidad recóndita. Una cosa en el ámbito particular de la santanderina es lo que quiere acentuarse demasiado "a lo cubista" —y no me refiero, claro está, a las obras concretas de esa época— y otras las que imbuyendo a la pintora con su ética depurada la permiten mayor libertad, mayor grandeza, en las conquistas extraordinarias de su dolida personalidad. María Blanchard, para llegar a las verdades entrevistas por sus formas, propone siempre algo así como una mortificación pertinente. Y sus grandes arietos hay que buscarlos en esos procesos expresivos donde el mundo se entiende, planteado con la exigencia de procedimientos suficientes, para transparentar como una carne mágica aquello que sus sobrecogedoras texturas perennizan.

AUTORIDAD DE LAS FORMAS

En un momento como el actual, en el que el hiperrealismo aficióna a los superficiales a resultados hirientes, pero no profundos; agresivos, pero no ricos en hallazgos pictóricos, emociona encontrarse con una pintora que con pleno derecho, en el lejano "realismo mágico", pone de manifiesto que lo patético o lo lírico de los lenguajes pictóricos sólo es válido cuando funciona en la obra de arte como una autoridad trascendente. Cuando en el confusiónismo actual que las artes plásticas viven lo que se llama "vuelta a la realidad" se confunde con una servidumbre a las apariencias, con una servidumbre a la piel del mundo inadmisibles, nada mejor que situarse ante una de las pinturas más logradas de nuestra artista y ver lo que en ellas hay de lealtad a la realidad inventada, a la realidad imaginable, a lo concebido por la pintora para imponerse desde el lienzo como propósito. Porque lo rico y lo duradero de lo pictórico, con independencia de su posible linaje abstracto o figurativo, es el alumbramiento, como en el caso de nuestra extraordinaria pintora, de esa colección de **brotos**, de fuerzas eternamente potenciales, con la que nos edificó a fuerza de volcar toda una intimidad torturada, en lo mejor de esa colección de criaturas adultas o infantiles, la que ha sido llamada por Bergamín —recordando el cuento de Nodier— **el hada de las migajas**. (O la dueña de un mundo en el que el dolor humano y la exigencia pictórica se transmutaron para siempre es escalofrío dignificador.)

La autoridad en pintura, cosa que puede comprobarse repasando la pintura de María Blanchard, no se conquista con la escrupulosidad de planteo, con la severidad de los montajes, sino en la medida que se dispone para siempre de una serie de brotes. María Blanchard, que fue una excelente cubista, nos parecería a nosotros una experimentalista, una esclava, en fin, de interesantes o discutibles tentativas, de no haberse valido del cubismo, entendiéndolo de profundísima manera, para legitimar en principio todo lo que en épocas posteriores constituyó su

gran aporte expresivo. Anticipándonos a lo que se nos pueda decir, no aplaudimos más la última y totalizadora época de la santanderina que la anterior, por lo que la misma tiene de figurativa, no. Sino porque en ella la dimensión expresiva alcanzada por la artista nos descubre valores que en su época cubista permanecen ocultos. Hubiera realizado su época geométrica en los últimos años de su vida y diríamos lo mismo. Porque no es igual, o a nosotros al menos no nos lo parece, cumplir con una disciplina con el talento y la escrupulosidad con que lo hizo la pintora cántabra, que crear como ella creó seres expresivos de importancia suficiente para hacer más legítima la vida misteriosa, esencial y difícilmente comunicable, por la que palpitan las formas.

FORMAS PRECISAS Y FORMAS CONVINCENTES

En María Blanchard se ve, como en todos aquellos artistas cuyas épocas distintas enriquecen un desarrollo creador determinado, la diferencia que existen entre las formas **precisas, correctas** y las formas **convincentes**.

Ante uno de sus espacios mágicos, vividos por cualquiera de sus seres sobrecogedores, escalofriantes, no puede quedar más claro que una cosa son las formas cuyo desarrollo les lleva a vivir eternamente aquello en función de lo cual existen, y otra, el cumplimiento de unos preceptos, en virtud de los cuales lo que se consigue en arte es más una realidad calculada que un acontecer trascendental. Viendo, por ejemplo, los cuadros cubistas de María Blanchard nadie duda por su riqueza, por la inteligencia de su concierto, por la sensibilidad de sus oposiciones, etcétera, etcétera, que los mismos están hechos por alguien que no se valió del cubismo para justificar habilidad y mañas. Pero cuando aceptamos la alta invitación que suponen los espacios blanchardianos, con el fin de convivir con unos seres superhumanos y no fantasmales, grandiosos en su ardimiento en vez de únicamente extraños por su naturaleza, una emoción doblemente importante nos domina, sino nos alistamos a la legión de quienes se niegan a ver las cosas claras. Y esa emoción, esa unción, lo que ante los mismos si se quiere padecemos —porque la vida de María fue padecimiento y mortificación, como en sus biografías puede verse—, tiene un relieve y una dimensión esenciales, superiores indudablemente a lo que nos produjo la contemplación de una serie de obras pertenecientes a lo que siempre será su época experimentalista.

El cubismo que tonificó a la Blanchard pudo perfectamente sepultarla y convertirla en algo así como en una maníaca, capaz de sentirse liberada por vivir esclavizada a su permanente servicio. El cubismo, que cuando juega el papel necesario en las mejores realizaciones blanchardianas, jamás debe desconsiderarse, no fue quehacer suficiente para quien, aparte conquistar un lenguaje, quiso decirnos con el mismo, y con su vuelo, y con su entrega, y con su desciframiento, y con su entendimiento del mundo todo aquello que María Blanchard nos dice en su obra mejor. ¡Yo diría que hay que ser Juan Gris para convencer con el cubismo, y María Blanchard no lo era! ¡Yo diría que poquísimos cultivadores de tan reformadora disciplina han logrado valerse de ella para con-



seguir creaciones de alto, definitivo calado! La Blanchard lo tuvo siempre presente.

No dio un paso en arte sin referirse a cómo había sido marcada por algo muy importante.

Pero trató de ser convincente.

Y para ello, en climas mágicos y misteriosos como los de sus cuadros figurativos, encontró la forma de ser leal a lo que la había salvado de lo impersonal para ser mucho más personal...

ENRIQUE AZCOAGA

GIACOMETTI PARA TODOS

Pensamos que una de las tareas primordiales, en el sentido ético y social, para las instituciones y los hombres, debe ser la de luchar sin tregua en favor de la libertad de la cultura. Ocurre a veces que esta lucha, que en ocasiones toma formas de un descarado mecenazgo por parte de las instituciones, resulta paradójica, aunque, en resumen, ventajosa y altamente fructífera para el provecho comunal, en el plano dialéctico. Sucede, entonces, que el ejercicio de ese mecenazgo viene a traicionar los presupuestos, nada éticos, que en su día crearon la posibilidad del mecenazgo. De cualquier modo, la libertad de la cultura, que es lo que conviene a todos, sale a flote y ejerce su justicia histórica contra aquellos mismos que la propiciaron. Algún día vendrá en que las galerías y museos sean, auténticamente, patrimonio del pueblo. En tanto, venga de quienes venga, llegue aquí Giacometti y sea visto, admirado y querido por todos. Y que su testamento artístico, tan ligado a la mejor cultura de esta época, sirva a todos, a todos los que buscan la verdad, como uno de sus más férreos instrumentos.

EL ARTISTA Y SU ENTORNO

Dijimos más arriba que el legado artístico de Giacometti aparece ligado muy entrañablemente a la mejor cultura de estos tiempos. En efecto, sus conceptos plásticos y su ideal estético se corresponden con una filosofía creadora que, a la caída de valores y de credos que presencia este siglo, antepone una como desesperada esperanza en el llamado ser humano y sus conjuntos. Su obra se nos muestra como una *fe amarga* en el hombre; como una repulsa de la nada, de la soledad y del vacío, a los cuales Giacometti ha opuesto su vocación de solidaridad. El, al menos, ha tallado esa pequeña nada, local y transitoria, que existe en cada hombre, como si cada piedra o cada bronce fuese piadosa tabla salvadora de cada ser representado por su gubia. Y no tan sólo se han salvado aquel *Hombre tambaleándose*, o *Diego*, o esa *Mujer leyendo*, o *Bruno*, o *Genêt*, o *Annette*, o la *Madre del artista sentada*, o él mismo en su *Autorretrato*, sino que en cada una de sus obras también nosotros, todos, nos estamos salvando. Giacometti ha instaurado como una nueva religión, laica si se quiere, pero piadosa y humanísima, solemne y casi sacra en su honda, innegable, raíz *ultramundana*. En este punto es significativo el *Diálogo con Giacometti*, publicado por Jean Genêt, en *Derrière le miroir*, París, 1957: YO: "Hace falta un valor a toda prueba para tener una de sus esculturas en casa". EL: "¿Por qué?". Vacilo en la respuesta. Se va a reír de mí. YO: "Con una de sus esculturas en una habitación, la habitación queda convertida en templo". Giacometti parece algo desconcertado. EL: "¿Y le parece a usted bien?". YO: "No lo sé. Y a usted, ¿le parece bien?". En este diálogo, el templo y el desconcierto de Giacometti parecen muy bien resumir todas las aporías metafísicas con que ha de enfrentarse, religiosa o irreligiosamente, el hombre de estos tiempos.

Pero lo que Giacometti instaura no es sólo su duda, o su deseo de salvación humana, sino también el nuestro, el de cada uno de nosotros, y el de la filosofía y el arte de esta época. En este aspecto, en la incuestionable *representatividad* de su creación artística, es en donde se revela su genio, su fecundidad de visionario. Nos atreveríamos a suscribir la idea de que un gran artista no sería nada sin su entorno, sin el contexto cultural de su tiempo. Su obra, en cierto modo, es la de todos: la obra de nuestras angustias y esperanzas, la obra

de nuestros pensamientos estéticos y la de nuestros saberes filosóficos.

Asombra comprobar cómo, por ciertos trópicos de la cultura, todavía existe quien propugna el entendimiento de las artes como un hecho aislado y autónomo. Naturalmente, las posiciones se acentúan sobre el plano expedito, aunque no tan fácilmente convincente, de la morfología estructural. Es entonces cuando los eufemismos teorizantes alcanzan un poder casi sin paliativos, de llana contundencia entre ciertas mentalidades sin *reservas*. Goya pintaba así, porque era Goya, aseveran los *estructuralistas*, negándole al fenómeno del arte toda connotación historicista y enajenando sus "productos bellos" de un proceso diacrónico que, no por evidente, deja de ser tenido en cuenta y aceptado. Para esos *críticos* de "las cosas son así porque sí", dibujos, formas y colores, composiciones y conceptos sólo serán el fruto, pues, de la mano del *genio*; como si un hombre tal el Greco, que escandalizó a la Inquisición y a



GRUPO DE TRES HOMBRES (1948-49).



BOSQUE (1950).

las creencias de las *buenas gentes*, hubiera soportado a cuerpo limpio el peso vejatorio de toda aquella sociedad sin tener el consuelo y la conciencia (una conciencia histórica, pensamos) de estar siendo instrumento de un proceso de formas y de una evolución de la cultura de la imagen.

Cierto es que los pueblos, como nos dice llanamente Foucault en su *Historia de la locura*, intentan siempre construir una historia del orden, reflexionando sobre las semejanzas de las cosas y sobre la manera de dominar sus diferencias, sometiéndolas y ordenándolas según los propios, heredados, esquemas racionales.

El genio es, pues, sólo *ese loco* que interpone heroicamente su visión singular de la existencia, ante un mundo de identidades falsas o de un inmovilista analogismo. Alberto Giacometti, rompiendo analogías, paridades y otras muy burdas semejanzas que sólo son producto de la historia (de la *historia del orden*, como dice Foucault), irrumpió entre nosotros con un lenguaje plástico que ha sido, en sí mismo, revulsivo, *desordenado* y hasta escandalizante. En las estatuas y los bustos, en las figurillas de sus seres anónimos o de sus personajes, el doble juego de los conceptos y las descripciones, plasmado bajo esa óptica especial de la tendencia hacia la nada, de la terrible soledad y del letal distanciamiento, opera en nuestro ánimo como si de un nuevo Greco se tratara: no angélico, no místico o mirífico, y sí amoroso y cruel, hasta diabólico. En la iconografía giacomettiana, de huidizas figuras alargadas (que no buscan el cielo, como pensábamos de el Greco, sino acaso el vacío), se ofrece el doble juego de una filosofía sin proyectos y de unas formas (vidas) que, en transición, se funden con el viento.

Alguien podría decirnos que él esculpía así porque era Giacometti, porque él estaba en esa esfera de los maestros y los genios, de los desordenados y los locos. Evidentemente, una de las más preciosas invenciones del estructuralismo ha sido ésta de la Estilística Genética, asignatura muy piadosa que, en la literatura y en las artes, podría consolar sobradamente a algunas de sus mediocridades creadoras o que, en

las mañas de gobierno, podría justificar muy turbiamente, de sus autocracias y arbitrajes, también a muchos otros. Dicho en llanas palabras, esa Estilística Genética podría ser la panacea de juicios para quienes "son así porque no pueden ser de otro modo". Pero en su aspecto positivo, como instrumento de un análisis que podríamos llamar *teórico-activo*, nos viene a revelar la existencia de unos condicionantes psicofisiológicos por los que pueden explicarse, con graduado rigor, según fuere la hondura y calidad de los sondeos, la compostura y traza de un artista, la ontología y la fuerza de un estilo. En la Estilística Genética o Individual se reconoce fácilmente la influencia de Bergson y de Croce: toda obra es única e incommensurable con cualquier otra obra. Sin embargo, frente a la producción de Giacometti, de la cual buena muestra contemplamos en esta exposición antológica que brinda la Fundación Juan March, bajo préstamo y ayuda de la Fundación Maeght, poseedora de las colecciones que ahora vemos, se nos ocurre meditar sobre el artista y sus contornos, sobre su obra singular y ese claro contacto que establece con las formulaciones más operantes y diáfanas de lo que llamaremos la *cultura viva*.

Alberto Giacometti, nacido en Stampa, pueblecito de la Suiza italiana, en 1901, y muerto en Coire en 1966, es sin duda alguna, sin la menor sombra de ponderaciones, uno de los principales forjadores del arte contemporáneo. Asistente a las clases de escultura de la Escuela de Artes y Oficios de Ginebra, se influirá más tarde por el arte egipcio y por los mosaicos bizantinos. Las incidencias sucesivas de Laurens, Arp, Lipchitz y de la exótica imaginería de Africa, Oceanía y México, le llevarán a la renuncia del realismo al que más tarde ha de volver rendido para siempre tras unos cuantos años de actividad surrealista. Hombres como Tériade, Masson, Michel Leiris, Miró, Calder, Aragon y Breton, entre otros, marcarían su vida y sus ideas; así como también Gruber, Balthus, Derain y Picasso, sin olvidarnos de los geniales escritores Jean Genêt y Jean-Paul Sartre.

Conviene detenerse, más detenidamente, en las trayectorias del pensamiento estético que, forjando a este gran crea-



OBJETO INVISIBLE (1934-35).

dor, señalan hitos de su vida. Habría que recordar, primeramente, el ambiente tan ventajoso y decisivo de su contorno familiar: su padre, Giovanni Giacometti, fue uno de los más destacados pintores impresionistas suizos. Precisamente, en una entrevista de arte, realizada para el Tercer Programa de Radio Nacional, se nos inquirió acerca de las posibles relaciones de la escultura giacomettiana con la estética impresionista. Nuestra respuesta, aunque vaga, no podía ser otra; no nos cabía duda alguna de que existía una relación, aunque sutil, entre el estudio de atmósferas de los impresionistas y este *socavar el vacío*, enmarañado, urgente, "puntillista", que se observa, sobre todo, en los bustos mejores del artista, en toda su estatuaría general.

Pero Giacometti amó también el arte clásico. En 1920 realizó dos viajes a Italia, donde permaneció nueve meses, estudiando concienzudamente a maestros como Tintoretto, Bellini y Giotto. Allí también descubre el arte egipcio y la maravilla, deslumbrante e hierática, de los mosaicos bizantinos. De 1922 a 1925 se radica en París, aprendiendo en la Academia de la Grande-Chaumière, al lado de Emile-Antoine Bourdelle. En 1925 instala su primer taller en la calle Froidevaux, trasladándolo en 1927 a la calle Hipolyte-Maindron, cuyo taller aún se conserva. Ya influido por el arte contemporáneo (el arte de Arp, de Laurens, de Lipchitz, entre otros) y por el arte indígena de México, de Oceanía y Africa, es entonces cuando Giacometti renuncia a modelar del natural. Su abandono del realismo será el fruto de su nuevo propósito: remodelar la realidad, tramitándola a través de lo imaginativo.

Por estos años, y hasta 1928, el genial escultor realizaría sus "esculturas planas" (cabezas y figuras), como una influencia evidente de las estéticas cubistas, que tratan de proyectar a un solo plano las cantidades volumétricas del cuerpo. Expone Giacometti en el Salón de las Tullerías y establece amistad con Calder, Miró, Michel Leiris y Masson. En 1930 se topa, afortunadamente, con la amistad y las ideas de Breton, Aragon y Dalí, religando a las estéticas surrealistas con las riquezas de lo exótico aprendido y con los bujes de lo imaginario. Adhiriéndose al Surrealismo, participa en las actividades de este movimiento, con teorizaciones y obra artística. En 1932, un año después de haber testimoniado sus fervores humanos y sociales, participando en el Pabellón Anticolonialista de la Grande Betelière, realiza ya su primera exposición personal, en París, en la galería Colle, y su segunda personal, en 1934, en la galería Julien Lévy, Nueva York.

Mil novecientos treinta y cinco es un año decisivo en la vida y el arte de Giacometti. Giovanni Giacometti, su padre, ha muerto; abandona la imaginación, volviendo a trabajar del natural; es expulsado del grupo surrealista. Una gran convulsión se está operando, entonces, en las estéticas y las ideologías del artista. Se hunde en el silencio, expositivamente hablando, hasta 1947, entregándose al trabajo recoleto y a la amistad de Gruber, Balthus, Tal Coat y Derain. Hasta 1942, Giacometti frecuentará en París la amistad de Picasso y la de la pareja Sartre-Simone de Beauvoir.

Entre los años 1942 y 1945, el genial escultor vive en Suiza. En Ginebra, en donde permanece generalmente, conoce a Annette Arm, que pronto será su esposa. Entra, en la poética de Giacometti, un elemento nuevo (la cuestión de las *distancias* y las *proporciones*) que será ya ingrediente específico de su estilo singular y elocuente. De 1948 a 1950, discurre una gran actividad expositiva (galería Matisse, Nueva York; Kunsthalle, Basilea, y otras numerosas ciudades). La Bienal de Venecia, en 1962, le distingue con el Gran Premio de Escultura. También obtiene, en 1964, el Premio Internacional Guggenheim, y el Gran Premio de las Artes de la Villa de París, en 1965. El 11 de enero de 1966, víctima de un infarto, muere en el hospital de Coire uno de los más geniales escultores de todos los tiempos, un hombre atormentado y piadoso: Alberto Giacometti.

II

EL DIALOGO GIACOMETTI-SARTRE EN LAS GALERIAS DEL SILENCIO

¿El silencio de Dios? ¿El silencio de la propia existencia? ¿Una, ninguna o ambas cosas?... Es precisamente por los años 42 a 45 cuando ya es larga la amistad de Giacometti con Jean-Paul Sartre y Simone de Beauvoir, cuando adviene el acontecimiento decisivo de su visión del mundo y de su estética; Giacometti despliega su teoría de las distancias y las

proporciones. Pero, volvemos a insistir sobre ello, el arte del genial escultor nunca podría explicarse por sí solo; el heredero del realismo, del arte negro aborigen, del cubismo y del surrealismo, encuentra por los años cuarenta un estilo absolutamente propio. En su filosofía estética se acusa fuertemente la idea existencialista que, es obvio señalarlo, le beneficia muy directamente, a través del contacto con Sartre.

Cierto es que, en toda su obra y, sobre todo, en sus producciones posteriores a los años cuarenta, se encuentra la determinación de unas visiones espaciales singularísimas e inéditas, y de unas nuevas relaciones entre el espacio y el objetivo. Sin embargo, en su poética más íntima, el pensamiento existencial cobrará hegemonía con extensión iconográfica en la expresión del movimiento, de la actitud, del gesto; en su visión de la distancia de la soledad y del vacío. Varios campos semánticos, o de significados frecuentados, aparecen bajo esa atmósfera común de su ideología existencialista.

Jean-Paul Sartre, en su *Bosquejo de una teoría de las emociones*, nos dice: *el significado de un hecho de conciencia viene siempre a indicar la realidad humana total que va "tornándose" emocionada, atenta, percibiente, volutiva, etcétera. El estudio de las emociones ha verificado perfectamente el siguiente principio: una emoción remite a lo que significa. Y lo que significa es la totalidad de las relaciones de la realidad humana con el mundo. El paso hacia la emoción es una modificación total del "ser-en-el-mundo", según las leyes muy particulares de la magia.* Mas veamos cómo en Giacometti se verifica el paso a la emoción, o a esa forma suya, diabólica o demiúrgica, de afectividad creadora. Como ha dicho Jean Genêt, otro gran exégeta de la poética giacomettiana, nuestro artista es *escultor, para restituir a cada uno su soledad circular; pintor, para volver a colocar a los hombres y las cosas en el mundo, es decir, en el gran Vacío Universal*, agregando luminosamente que *ocurre que Giacometti modela lo que en un principio había deseado pintar... Esas dos actividades son, en cualquier caso, inseparables y complementarias: le permiten tratar en todos sus aspectos el problema de las relaciones con los demás, según que la distancia venga de ellos, de él o del universo.*

El problema de las relaciones, esto es, en terminología sartriana, la totalidad de relaciones entre su realidad humana y el mundo, es lo que verifica en Giacometti la emoción, la rabia de pintar y de esculpir, su *pathos* creador y destructivo.

De 1940 a 1945, el artista deja de modelar del natural, concentrándose obsesivamente en la plasmación de una figura (siempre la mujer desnuda misma), la que va reduciendo progresivamente de tamaño, hasta su total desaparición. ¿Simboliza esta mujer la existencia? Tal vez sea así, pero, de todos modos, aquella reducción de las figuras (de esa misma figura femenina) conduce a la visión global de ellas, a experimentar plásticamente con el espacio que las sitúa y las rodea. En aquellas figuras, pequeñas en dimensión, pero grandes algunas por su relación proporcional, se nos ofrece esa *desproporción* que es la que evidencia, exactamente, su relación y su distancia, su problema de ser en ese gran Vacío Universal, la crisis de su existencia sobre el mundo. De ahí nace esta doble *regla de oro* de su preceptiva y su poética: la representación del *alejamiento del objeto* y de la *relación entre los personajes y el espacio*.

Pero esta emoción creadora, cuyo meollo ya encontramos en el conflicto de las relaciones del ser humano con el mundo, se verifica airadamente; Giacometti no interpreta la realidad de una manera presupuesta, fija o deliberada, sino que se conmueve por interpretarla tal como él la ve, de forma simple, desesperada, ingenua, inocente y agónica. Mas en nuestro artista hay un vislumbre de esperanza. El mismo Sartre así lo ha visto: *Una exposición de Giacometti es un pueblo. Esculpe unos hombres que se cruzan por una plaza sin verse; están solos sin remedio, y no obstante, "están juntos": van a perderse para siempre, pero no podrían hacerlo si no hubiesen buscado... ¿Y qué puede ser, en consecuencia, esta distancia circular —que únicamente la palabra puede atravesar—, sino la noción negativa, "el vacío"? Giacometti irónico, desafiante, ceremonioso y tierno, ve en todas partes el vacío. No en todas partes se podrá decir: hay objetos que se tocan; también en Giacometti, agregaríamos nosotros, existen seres que se tocan y, puesto que *están juntos*, que salvan su soledad en compañía.*

A caballo entre el arte figurativo y el abstracto, alejado de las anatomías formalistas y del *buen orden* propugnado por la tradicional *Gestalt*, Giacometti no interpreta lo real desde unas

condiciones académicas, serenas y acordadas, sino como lo ve, como lo siente: de una manera aireada y turbulenta, como quien toma del vacío los seres y los devuelve, despechado, a ese mismo vacío. Quizá de ahí proceda, de ese retrátil movimiento de creador y destructor *versátil*, amoroso y vesánico por veces, su metodismo representativo con base en el alejamiento del objeto y en la relación de ser-espacio. Sus figuras disminuidas progresivamente, hasta el límite exactamente demiúrgico de la completa desaparición, se resuelven en una nada tan inmensa como ese mismo espacio en donde se engendraron. Similarmente, en sus dibujos, la ambigüedad cromática de los marcos y fondos empleados, como una técnica de apoyo a su teoría de la distancia, colabora asimismo a la presentación de ese vacío en el que se diluye los proyectos, los personajes y las cosas. De este modo, los problemas de distanciamiento, que obsesionan al Giacometti escultor, tornan a plantearse al Giacometti pintor en los mismos términos estéticos y con la misma virulencia conflictiva. El procedimiento de distanciamiento, logrado en sus figuras mediante desproporciones, es resuelto aquí, en sus dibujos, en virtud de la delimitación de sus composiciones: poniendo un falso marco de color neutro o ambiguo, o dibujando mediante rasgos. Podemos observar cómo la, aquí sí deliberada, indeferenciación de los fondos generales pone de manifiesto el *aislamiento del objeto*, prestando relevancia a esa *presencia del vacío*, como un contorno eterno de los seres, de la existencia y de las cosas. El efecto logrado es el de un espacio sustancial, relevante, pero irreal y neutro, paradójicamente. El personaje se sitúa, entonces, sobre un lugar vago, deteriorado, misterioso. Se verifica, pues, el movimiento de esas leyes particulares de la magia que, en la modificación del ser en el mundo, nos han sido develadas por la estética de Sartre. El mismo personaje incluso se nos aparece como también deteriorado. El personaje conflictivo (*el antihéroe*) cuya asunción se verifica, en el pensamiento lukacsiano, por el proceso épico de una degradación, se manifiesta paralelamente en Giacometti por ese mecanismo forma-espacio que se resuelve en indeterminación. Al final del proceso, el personaje ocupará un impreciso ámbito, aureolado irrealmente por los conceptos de la soledad y de la nada.

No quisiéramos silenciar las peculiaridades de la gama cromática del Giacometti pintor y dibujante. Su paleta es tan limitada como sus propios modelos: un acorde de grises y ocres, y muchas líneas grises, blancas y negras. Tomando como punto de partida el color gris, el cual emplea sabiamente con variadas transparencias y matices (constitutivos, en sí mismos, de auténticos estudios de color), también se apoya Giacometti en colores suaves, a los que presta gradaciones sordas, según fueren las demandas sensibles y las necesidades de un lenguaje plástico sometido por entero al objeto. La *parquedad cromática* es, de cualquier forma, una constante de sus cuadros, en los que cuentan más los manojos de líneas que los propios colores empleados.

Las líneas, sin embargo, ocupan un lugar preponderante, en la resolución de sus dibujos y sus lienzos. La línea, característica esencial de Giacometti es normalmente discontinua, *gestual*, rápida e interminablemente (obsesivamente) serial, repetitiva. Las repeticiones y discontinuidades de los trazos producen una específica impresión de movimiento eterno, inalterable. Aquella multitud de líneas, horizontales, verticales, inclinadas, chocadas y entrelazadas entre sí (que de algún modo nos recuerdan las caligrafías violentas de un Pollock o de cualquier protagonista de la *Action Painting*) crea meandros de vértigo, en donde las líneas se corrigen mutuamente, llegan a destruirse las unas a las otras. Sus rasgos son siempre quebrados, siempre abiertos al vacío. El resultado estético de este empleo de la línea es de una imprecisión en los detalles, de una deliberada indeterminación. Y es que, como nos dijo Sartre, en el ensayo antes aludido, *la emoción es padecida. No puede uno librarse de ella a su antojo; va agotándose por sí misma, pero no podemos detenerla.* Verdaderamente, la emoción creadora de este genial artista, Giacometti, sólo pudo ser detenida por la muerte, esa muerte ganada por medio de una vida bien sufrida.

La soledad, la nada y el vacío son el país que habitara Giacometti, la galería de silencios en donde se encontró con Jean-Paul Sartre. Como dice Clayeux, *en su silencio, la obra de Giacometti hace oír su voz. Podría incluso decirse que grita.* Como también nos grita Sartre su nada despechada y doliente. Este mismo conocía tan bien a Giacometti, que, muy sabiamente, dibujó su más sutil retrato psicológico: *una figura*



HOMBRE ANDANDO. 1960.

de Giacometti es el propio Giacometti produciendo su minúscula nada local. Sin embargo, el filósofo que escribiera sobre *El ser y la nada*, no se puede olvidar de que Giacometti se redime, salva su ser y su destino, frente a esa nada triste y obsesiva, por su misión de artista auténtico, de hombre patético que siente y nos hace sentir nuestra existencia; porque, de todos modos, su propósito y el de toda su obra, *no es mostrarnos una imagen, sino producir los simulacros que, aun presentándose en lo que son, suscitan en nosotros los sentimientos y actitudes que provocan normalmente los hombres reales que encontramos.* Con estas frases fraternales, Sartre quiso invocar a aquel espíritu piadoso, solidario y hermoso que, por encima de todos los horrores, informara la obra de su amigo.

Si tuviésemos que sintetizar la superestructura ideológica que preside la creación de Giacometti, hablaríamos inevitablemente de la soledad y de la incomunicación que desgarran la conciencia del hombre, como si se tratase de algo vivo enjaulado por la propia existencia, por la muerte. Ese fue el sentimiento, patético y terrible que, en numerosas obras, desataba también como una suerte de odio, de crueldad destructora y vengativa.

Creemos que, en definitiva, sobre las alienaciones que sufrimos, Giacometti nos devuelve la conciencia, esa forma de alerta para enfrentar con dignidad nuestro existir. Su obra no es, en modo alguno, un hecho autónomo y aislado; muy plenamente participa en la conciencia colectiva de estos tiempos, en la cultura viva para todos.

RAFAEL SOTO VERGES

MANUEL DE FALLA

Y SU FE EN DIOS

DOS CARTAS INEDITAS

La Institución Cultural Española de Buenos Aires se disponía a celebrar el XXV aniversario de su creación con la mayor brillantez. En la serie de actos oficiales programados figuraban varios conciertos de música española, cuya dirección ofrecieron a Manuel de Falla.

Era el otoño de 1939. El espíritu de Manuel de Falla estaba conturbado por los tristes recuerdos de la guerra civil, y su falta de salud, casi permanente, le tenían retirado en su "Carmen", de Granada... En estas circunstancias llega la invitación gozosa y apremiante para que el maestro viaje a Buenos Aires y dirija aquella serie de conciertos que incluían sus obras y las de otros compositores españoles.

Con estos conciertos-aniversario la Institución Cultural Española iba a celebrar en el teatro Colón, de Buenos Aires, las bodas de plata de su constitución.

Duda Manuel de Falla, aunque le halaga profundamente la invitación, pensando en su delicada e inestable salud; será su médico, a quien consulta el maestro, el que no sólo le anime, sino le aconseje como muy conveniente este viaje, tan cuajado de esperanzas para el músico.

Estimulado por las palabras del doctor, Manuel de Falla y su inseparable y fiel hermana María del Carmen dicen adiós a Granada y a España y se embarcan el 2 de octubre de 1939 en Barcelona, camino de América.

El 18 de octubre llegan a Buenos Aires. En el puerto le esperan la Junta de la Institución Cultural Española y un gran número de españoles y admiradores, quienes les brindan un recibimiento cordialísimo.

Le hospedan en un gran hotel, como corresponde a su ilustre personalidad, en el que se alojó hasta el término de sus conciertos en el teatro Colón.

Su gran sencillez y modestia le harían exclamar, humildemente, el día en que abandonó tan lujosa estancia: "Esto no es para mí..., esto no es para mí...".

Transcurren durante el mes de noviembre de 1939 sus conciertos, con éxito creciente. Manuel de Falla, compositor y director de orquesta, es aplaudido y aclamado entusiásticamente; pero las emociones sufridas al abandonar España y el esfuerzo realizado en

ensayos y actuaciones hacen que su débil salud se resienta de nuevo, con síntomas de extraordinaria gravedad. Son necesarios un descanso inmediato y un reposo absoluto...

Los médicos diagnostican la urgencia de un cambio de clima. La sierra de Córdoba, con su aire y su sol, será el lugar escogido.

Pasa el maestro los primeros años de su convalecencia en "Villa del Lago y Carlos Paz", delicioso refugio junto al lago de San Roque; pero después "Alta Gracia" sería su residencia definitiva.

¡Qué bella y misteriosa coincidencia! Cuando Jerónimo Luis de Cabrera, gobernador de Tucumán, fundó en la provincia de Buenos Aires, Córdoba la Llana (1573) la bautizó con el sugestivo nombre de Nueva Andalucía.

¿Podría pensar el caballero sevillano que pasados cuatro siglos la Vieja Andalucía, la de los sortilegios y la saeta, la de la petenera y el fandango, le confiaría la salud y hasta la vida de uno de sus hijos más ilustres, heraldo universal de la música española?...

Un acogedor chalet, "Los Espinillos", arropó la existencia vacilante del maestro, que, como escribe de Mahler Federico Sopena: "Vivía espiando la cercanía de la muerte, en pelea con ella...".

Terriblemente aprensivo, vigilante por evitar las corrientes, cuidadoso en el excesivo conversar..., todo le atemorizaba; no podía olvidar sus últimas graves hemoptisis.

Pero el clima, el silencio, la paz de "Los Espinillos" —nombre de río cercano, de villa, de planta olorosa— van penetrando su dolorida persona; alma y cuerpo se tonifican y siente de nuevo la alegría y la esperanza de vivir y de crear.

Los "Homenajes", su "Balada de Mallorca"... y, sobre todo, el gran sueño de su vida, la obra grande sinfónica-coral de sentido e inspiración religiosa, están sobre el atril.

En los tiempos de su plenitud granadina acarició la idea de componer música para un auto sacramental.

La música religiosa le infundió siempre un profundo respeto; "habría que ser —decía— un San Juan de la Cruz para ser digno y capaz de escribirla"...

Alta Gracia = chalet Los Espinillos
26 de noviembre 1942

Mi respetado y querido Padre Martínez:

Aunque todavía no completamente instalados, nos tiene Ud. a su disposición en este chalet de Alta Gracia donde mucho nos alegraría verle para almorzar o merendar (según le convenga a Ud. mejor) el día y la hora que anticipadamente se sirva Ud. señalarnos. Ojalá pudiera venir también don Aurelio, para quien le enviamos nuestros afectos.

Es bastante posible que vayamos pronto a Bs. Aires por unos días, pues gracias al Señor (y no sé cómo dárselas) el doctor Sayago opina que puedo dirigir sin peligro para mi curación. Ahora esperamos noticias de allá para decidir o aplazar el viaje.

Adjunto envío a Ud. la licencia de lectura para su renovación, recordando

- dando la bendición con que Ud. me ofreció ocuparse de ello, lo que muy de verdad le agradezco.

Me he prometido enviar a Ud. un giro postal correspondiente a tres misas que, como los años pasados, ruego a Ud. aplique en sufragio de:

José María }
María Jesús } nuestros padres
Francisco (sacerdote)

Con reiterado agradecimiento por todo y con los mejores saludos de María del Carmen, reciba usted el muy cordial que le envía su muy devoto

Manuel de Falla

Para las HH. del Hospital y de Seminario van nuestros saludos y buenos recuerdos.

Alta Gracia. Chalet Los Espinillos. 26 de noviembre de 1942.

Mi respetado y querido padre Martínez:

Aunque todavía no completamente instalados, nos tiene usted a su disposición en este chalet de Alta Gracia, donde mucho nos alegraría verle para almorzar o merendar (según le convenga a usted mejor) el día y la hora que anticipadamente se sirva usted señalarnos.

Ojalá pudiera venir también don Aurelio, para quien le enviamos nuestros afectos.

Es bastante posible que vayamos pronto a Buenos Aires por unos días, pues gracias al Señor (y no sé como dárselas) el doctor Sayago opina que puedo **dirigir** sin peligro para mi curación. Ahora esperamos noticias de allá para decidir o aplazar el viaje.

Adjunto envío a usted la licencia de lectura para su renovación, recordando la bondad con que usted me ofreció ocuparse de ello, lo que muy de verdad le agradezco.

Me he prometido enviar a usted un giro postal correspondiente a tres misas que, como los años pasados, ruego a usted aplique en sufragio de: José María, María Jesús, nuestros padres y Francisco (sacerdote).

Con reiterado agradecimiento por todo y con los mejores saludos de María del Carmen, reciba usted el muy cordial que le envía su muy devoto.

Manuel de Falla.

Para las HH. del hospital y de seminario van nuestros saludos y buenos recuerdos.

Años después el poema de Jacinto Verdaguer, "Atlántida", le robaría el corazón, absorbiendo por completo su última capacidad creadora, que la muerte segó implacable...

* * *

Este breve prelude a lo que constituye la razón fundamental del presente trabajo sitúa el ánimo del lector para mejor comprender el valor incomparable de unas últimas cartas manuscritas, inéditas, de Manuel de Falla, íntimamente relacionadas con los años finales

de su vida, en las que se hacen patentes su fe en Dios, su sentido religioso y su amor a la Iglesia y a sus ministros.

Se ha hablado mucho y se ha escrito aún más sobre la espiritualidad de Manuel de Falla.

Unos han profundizado en la inspiración o motivación religiosa de sus creaciones, por ejemplo, la "Atlántida" citada, en la que han querido ver la culminación de su más alto misticismo. No hace mucho escuchábamos en el transcurso de una Semana de Música Religiosa de Cuenca un "Tantum ergo" de unción singular,

Alta Gracia, 4 de enero

1943

Muy querido y respetado
Padre Martínez:

Con toda nuestra gratitud
por cuanto usted ha hecho y
por cuanto usted tan bondadosa-
mente nos dice, van estas
líneas a escape para decirle
que ha cumplido su encargo,
pidiendo al Señor que le
forme indirecta en que
lo ha hecho haya sido acertada
y de el resultado que tanto
deseamos para nuestro
buenísimo amigo.

Regresamos el sábado
después de haber llegado mi
labor a feliz término a pesar
de una bronquitis que sufrí
durante aquellos días ¡Gracias a Dios!!
Desearle, tanto María del Carmen
como yo, la posible felicidad
en el año que empieza. Le
enviamos un cordialísimo saludo.

Su muy devoto

Manuel de Falla

Alta Gracia. 4 de enero de 1943.

Muy querido y respetado padre Martínez:

Con toda nuestra gratitud por cuanto usted ha hecho y por cuanto usted tan bondadosamente nos dice, van estas líneas a escape para decirle que ha cumplido su encargo, pidiendo al Señor que la **forma indirecta** con que lo ha hecho, haya sido acertada y dé el resultado que tanto deseamos para nuestro buenísimo amigo.

Regresamos el sábado después de haber llegado mi labor a feliz término a pesar de una bronquitis que sufrí durante aquellos días (¡gracias a Dios!).

Desearle, tanto María del Carmen como yo, la posible felicidad en el año que empieza le enviamos un cordialísimo saludo.

Su muy devoto:

Manuel de Falla.

pero un suceso afortunado ha sido para nosotros mucho más elocuente y directo, al poner en nuestras manos algo precioso, prueba elocuente y directa en su sencilla autenticidad, de la profunda religiosidad de Manuel de Falla y de su respeto y filial adhesión a la Iglesia.

La familia González Módenes, con quien me unen estrechos lazos de amistad, sabedores de mi devoción y admiración por la figura ingente de Falla, me dio a conocer dos cartas manuscritas e inéditas del compositor gaditano, escritas en los años 1942 y 1943 —años centrales de su existencia en Argentina— y dirigidas a su director espiritual y gran amigo don Raimundo Martínez Módenes, sacerdote extremeño de singular talento y virtud, establecido entonces en Buenos Aires y residente ahora en la Shrine Of The Sacred Heart, en Washington.

Pariente directo de estos amigos —hermano de la madre—, les regaló tan inapreciable tesoro, que amablemente me hicieron conocer en una de nuestras conversaciones.

Recordamos a este propósito un dato interesante que la lectura de "Vida y obra de Manuel de Falla", de Jaime Pahissa, nos proporciona, al reproducir una carta autógrafa de Manuel de Falla a él dirigida, con fecha 25 de abril de 1941.

Comenta el compositor catalán que a partir de entonces Falla "no mandaba las cartas escritas de su puño y letra; él hace primero el borrador y luego su hermana María del Carmen lo pone a máquina". Estas palabras del amigo fidelísimo en las últimas horas del maestro valoran aún más, si cabe, las que transcribimos en el presente comentario, fechadas en los años 1942 y 1943.

* * *

Retirado en su chalet "Los Espinillos", convaleciente, siempre acechado por los padecimientos físicos y morales que tanto influyeron en su carácter, su vida y su obra, Manuel de Falla escribió a su amigo y confidente, que no sólo se desvelaba por su alma, sino, a juzgar por las palabras del músico, también lo hacía por su salud, su obra y sus actividades artísticas. De éstas, el maestro le daba puntual y detallado informe.

La primera carta, fechada el 26 de noviembre de 1942 y escrita a lápiz, corresponde a su llegada a "Los Espinillos", en Alta Gracia. Filial y afectuosamente escribe al sacerdote amigo para que les visite en su nuevo hogar, a pesar de "no estar aún completamente instalados", con palabras harto expresivas para el sobrio lenguaje de Falla; "donde mucho nos alegraría verle para almorzar o merendar, según le convenga a usted mejor...".

Su fe y su confianza en Dios se hacen patentes cuando al anunciarle al sacerdote su próximo viaje

para *dirigir*, y subraya el verbo, en Buenos Aires afirma: "Gracias al Señor, y no sé cómo dárselas, el doctor Sayago opina que puedo dirigir sin peligro para mi curación".

Esta circunstancia de su lucha contra una salud precaria y un espíritu tenso y atormentado fue la tónica de su vida.

Don Raimundo Martínez Módenes fue asimismo protector de sus actividades musicales promocionando sus obras y atendiendo a detalles de trámite para la interpretación de sus composiciones: "... adjunto envío a usted la licencia de lectura para su renovación recordando la bondad con que usted me ofreció ocuparse de ello, lo que muy de veras le agradezco"...

¡Qué sincera humildad y qué sentimiento de gratitud profunda revelan estas palabras, insospechadas casi, en la boca de tantos hombres pagados de sí mismos, que creen merecerlo todo de los demás!

Conmueve, singularmente, el párrafo en el que anuncia a su director el envío de un giro postal, "limosna para tres Misas", que, como apunta en su carta, es "costumbre" sean aplicadas en sufragio de las almas de sus padres José María y María Jesús, y de otro sacerdote amigo, don Francisco.

Firma con su caligrafía, clara, firme, horizontal, "su muy devoto" y como cariñosa posdata añade: "Saludos para las hermanas del hospital y del seminario".

Una inesperada circunstancia nos permitió conocer a una de las religiosas que le atendieron en su recaída en Buenos Aires. Alumna de los cursos para extranjeros de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Madrid —de los que éramos profesora encargada de las clases de Historia de la música española— el día en que estudiábamos la figura de Manuel de Falla nos contó de su sencillez, de su dolor, de su cristiana y santa resignación ante una vida que se apagaba como una luz cansada de alumbrar...

En la segunda carta (4 de enero de 1943) el saludo inicial, invirtiendo sus términos, es aún más expresivo: "Muy querido y respetado padre Martínez"...

El párrafo inmediato está saturado de un profundo sentido de gratitud que aun entre Falla y el sacerdote aparece envuelto en cierto misterio...

Con gran delicadeza, esta vez la fe y la confianza en Dios del músico le hacen escribir: "Pidiendo al Señor que la *forma indirecta* (subraya) con que lo ha hecho, haya sido acertada y dé el resultado que tanto deseamos para nuestro buenísimo amigo..."

¿Quién sería este amigo común por el que tan vivamente se interesaban ambos?

Y de nuevo la obsesión por la falta de salud y su constante presencia de Dios, unidos al trabajo arduo y ya penoso para el músico: "Regresamos el sábado después de haber llegado mi labor a feliz término (se refería quizá a la dirección de algún nuevo concierto en Buenos Aires), a pesar de una bronquitis que sufrí durante aquellos días. ¡Gracias a Dios!".

La melancolía de su espíritu se trasluce suavemente en su despedida...

El y su hermana María del Carmen desean un año dichoso al entrañable amigo, pero lo subraya con un adjetivo elocuente: "La *posible* felicidad en el año que empieza..."

Sinceramente, creemos que con estas dos cartas, cuyos autógrafos inéditos ofrecemos —por la gentileza de los parientes del padre Raimundo Martínez Módenes, destinatario de ellas—, a los que con tanto amor y dedicación han profundizado en la vida y la obra de Manuel de Falla y a todos los que admiramos la desaparecida y gloriosa figura del compositor gaditano, un rasgo más de su noble perfil, fiel siempre en su vida y en su muerte a Dios y a la Iglesia, que como "hijo predilecto" le acogió en su seno.

JUANA ESPINOS ORLANDO

CELSO LAGAR

Celso Lagar nace en Ciudad Rodrigo (Salamanca) el 4 de febrero de 1891. Llega por primera vez a París en 1914; en 1922 celebra su primera exposición individual en aquella ciudad y en la galería Berthe Weill. Luego se irán sucediendo las exposiciones de sus cuadros en diferentes salas y años.

En 1955 fallece su esposa, la escultora Hortense Bégue, y un año después, Lagar dejará toda su actividad artística. En 1966 muere en Sevilla.

Poco sabemos de Celso Lagar en cuanto a su participación en los grupos de artistas españoles que trabajaron en París, en Francia. Y tampoco se han prodigado las exposiciones de sus obras en España.

Ha sido, durante los meses de octubre y noviembre de 1976 cuando la galería Juan Mas, de Madrid, ha presentado óleos y dibujos del interesante y singular artista castellano.

Celso Lagar pertenece a esa casta de pintores que, expresándose en composiciones de asuntos antes y después utilizados a lo largo de la historia de la pintura desde hace tres siglos, los convierte en *otros*.

Y no es por su manera de pintar. Poco aparatoso, magistralmente sencillo, Lagar es el hombre que existe detrás de cada cuadro; de cada pincelada y línea; en cada mirada intelectual y grave que capta el drama de lo que existe. Decía Picasso hablando de algunos pintores —sin citarlos—: “Todos esos muchachos pintan, saben pintar, pero les falta el drama” (1). Y ese drama, precisamente, es lo que campea en todas las obras que conozco de Lagar y que no son tantas como quisiera.

Con su enorme agudeza, González-Ruano nos da la pauta de un posible retrato psicológico del artista a través de su pintura: “Tenía algo de artista de circo desvencijado y olía a león y a serrín de jaula, a melancolía y limbo” (2).

Celso Lagar es, con Ramón Gómez de la Serna, uno de los intérpretes más *españoles* de los temas circenses, de los *cabarets*, de los seres que surgen de no se sabe dónde en las noches agrias de las grandes ciudades. Hay un cuadro, óleo sobre tela, en esta exposición: retrato de la famosa cantante Lucien Boyer, precursora de Edith Piaf. Es una composición mirada de frente, la mujer con vestido verde, quizá ajado de tanto uso y a fuerza de plancha para conservarlo. Una luz de tulipa de café-concierto que malvive se proyecta sobre la cabeza de la mujer. Al fondo y a los lados, figuras, humo; olor espeso a gentes que escuchan o están muriendo porque no saben para qué viven. Es un cuadro donde Lagar filtra en la Boyer lo que Ramón escribe de Colette:

“Colette sentía los agrios cristales del ambiente social... Colette tenía el rostro que siente las miradas como el alcohol una herida” (3).

La luz es en los cuadros expuestos en la galería precitada una nota especial del ojo del pintor, además, artista. Se dice que Solana trabajaba con las cortinas cerradas, aunque fuera de día y con sol; así, sus obras no tienen momento concreto.

Lagar da claridad a sus composiciones, pero sin contrastes lumínicos: no tienen tiempo. Incluso, cuando como en el lienzo antes señalado es en cuarto cerrado y de noche —lo que ya marca una circunstancia determinada— parece que ésta es ininterrumpida, como una manera de existir de esos seres que no saben de horas ni de unas normas de ir viviendo.

Celso Lagar es el Chejov de la pintura española. Como el escritor ruso, el pintor español expresa en lienzo y color todo el drama de la vida que, incluso en los empujones que da la Historia, se convierte, por repetida y casi exacta, en vulgar. Nada pasa de trágico en sus cuadros y, sin embargo, ahí está la tragedia, sin muertes ni glorias, sin más protagonistas que las cosas que se usan, los hombres que se desgastan, los árboles que se repiten.

Nada más dramático —como un Valdés Leal sin ultratumba— que ese bodegón de varios alimentos y utensilios; frutas que presagian su próximo fenecer, por el hombre o por el tiempo; o la carne, a punto de pudrirse, y el cuchillo, que es tanto útil de cocina como arma, y la tabla de cortar que es de pino, elemental y pobre. La orza modesta, y la cesta necesaria: el menaje más elemental.

Lo bodegones de Celso Lagar no tienen esa destacada austeridad que en el deslumbrante ocaso de la Corte española de los Austrias nos recuerda Velázquez como contrapunto del “réquiem” por los brocados y las vajillas cortesanas que siglos más tarde pasarían a las vitrinas de los poderosos nuevos ricos. Lagar no tiene grandezas que captar: sólo lo que se emplea en el guiso imprescindible. Su grandeza, y su tragedia como artista, es tener el espectáculo de los *nadies*.

Y, sin embargo, es pintor de talante señorial. No inventa ningún modo especial de expresión pictórica. Tiene un dibujo esquemático, directo, preciso, pero palpita en su mano una emoción especial que supera en ese sentido el de los mejores de Nonell.

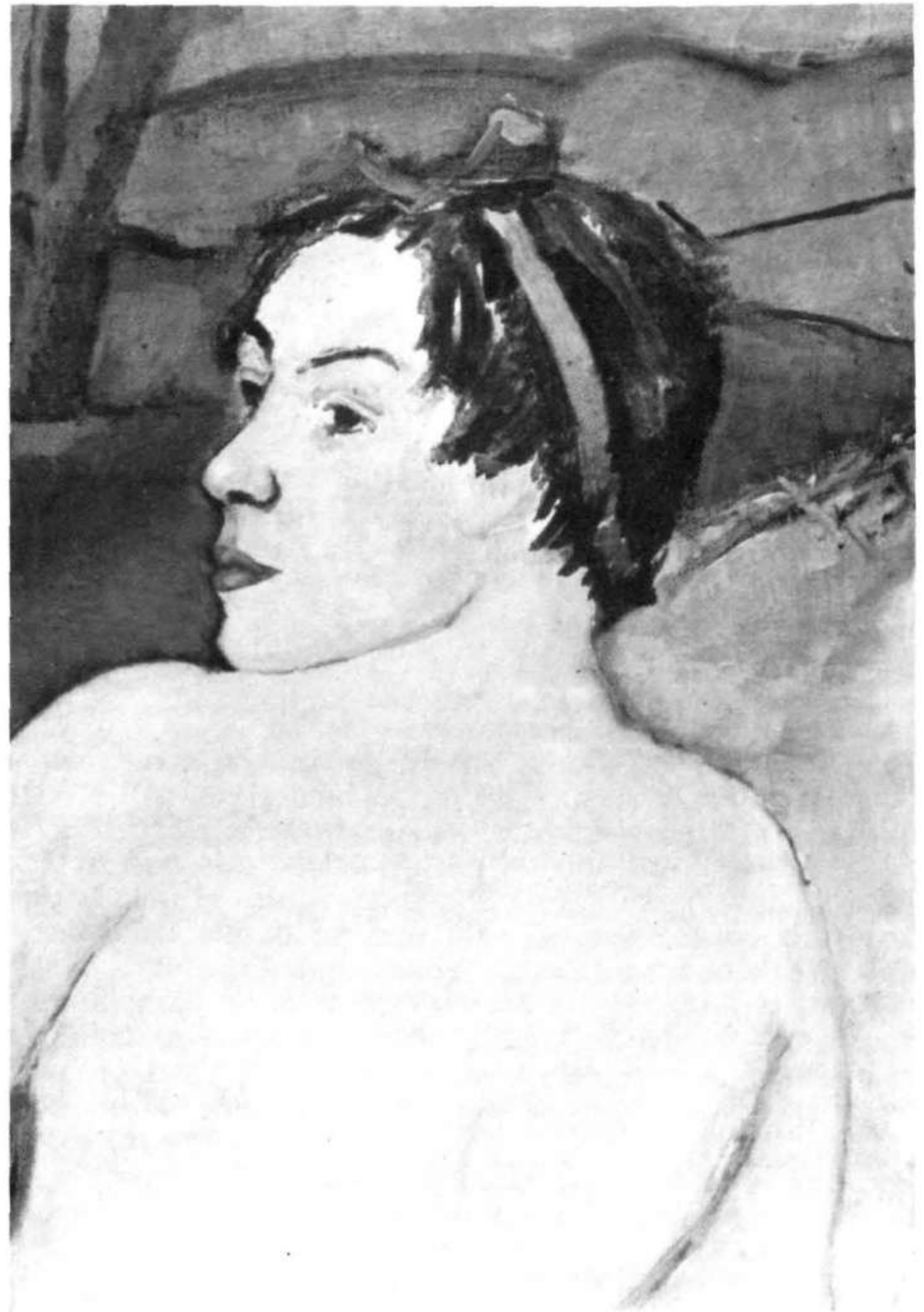
Como ejemplo, valga su autorretrato, a lápiz y acuarela sobre papel. Nos presenta un rostro, bajo sombrero hongo, de rasgos angulosos, ojos penetrantes y boca gruesa y de gesto despectivo o amargo. Cuello corto, o hundido. Es una obra sencilla de aspecto, pero de trazos exactos y terminantes. Es un hombre dramático quien nos contempla.

Hay en esta exposición un hermoso desnudo femenino. Carnes rosadas, proporciones de suaves diferencias anatómicas, de tratamiento pictórico con empastes compactos y de alisadas superficies. La línea de la silueta es sencilla, para delimitar, como en la realidad, el volumen; es un cuadro que puede parangonarse con los mejores, del mismo asunto, de Eduardo Rosales.

Celso Lagar es, en algunos óleos como “Acróbatas”, autor de técnica abocetada y de visión impresionista. Son tres figuras masculinas que sin más miramientos se preparan para actuar. Hay un extraordinario movimiento naturalmente expresado para trabajo tan concreto. Todo en la composición tiene



"NU AU PAYSAGE", OLEO SOBRE LIENZO.



"DORSO DE MUJER", OLEO SOBRE LIENZO.

ese atractivo misterioso de su pintura; tal vez la más melancólica de toda la pintura contemporánea española y foránea.

Porque sobre ello me parece que, pese al gesticulante modo de sentir del expresionismo del siglo XX y últimos años del XIX, es mayor la carga efectista que esa pesadumbre vivencial como motor evidente de la naturaleza humana desde su primigenia condición. Y, de ésta, el que sea en Castilla donde nació Lagar tiene un sello psicológico que desdeña lo espectacular para resaltar lo esencial.

Así, en esta exposición donde se reúnen varios asuntos pictóricos, desde una pequeña marina hasta un retrato de niño, paisajes y bocetos a tinta sepia y negra, todo está contemplado y, por tanto, plasmado, con ese talante de artista de culta castellanía que no *habla* más de lo necesario.

Si, según la descripción de González-Ruano, el pintor "olía a león y a serrín de jaula" algo ajeno —seguramente las circunstancias vitales— se había entrometido en el carácter de Celso Lagar. No concuerdan esas palabras —seguramente exactas en su conocimiento del pintor— con el sereno estilo de su pintura. Porque, repetimos, lo que conocemos de ella, y siguiendo esta exposición en galería Juan Más, el drama se advierte, pero no se *grita*.

Como en pocas obras de las que existen de otros artistas españoles, el hombre está en cada línea, color, manera de

interpretar. De esas escasas obras donde *vemos* al autor tenemos los ejemplos de Rosales, Nonell, Goya y el Picasso de su época expresionista primera.

La obra de Celso Lagar merece una exposición en sala de cuestión oficial. Nos referimos a la Dirección General de Bellas Artes, del Patrimonio Artístico y Cultural. El esfuerzo de la galería privada, con ser importante, debe ser superado por quienes tienen más medios económicos y de relación internacional, pues muchos cuadros y dibujos de Lagar deben estar en Francia, donde tantos años vivió el artista, lo que ya significa una mayor organización. Y, por supuesto, un gran catálogo donde se ordene y escriba toda su obra. Tan doliente como debió ser su vida. La de un artista en su impresionante y austero pensamiento.

ELENA FLOREZ

(1) "Mis conversaciones con los artistas españoles de la escuela de París". Mercedes Guillén, pág. 30. Taurus Ediciones. Madrid, 1960.

(2) "La pintura española del siglo XX". Juan Antonio Gaya Nuño, págs. 345, 346. Ibérico Europea de Ediciones, S. A. Madrid, 1970.

(3) "Retratos contemporáneos", en las Obras Completas de Ramón Gómez de la Serna. Tomo 11, pág. 1784. Editorial A. H. R. Barcelona, 1957.

LA DIFÍCIL SIGNIFICACION DE BENJAMIN BRITTEN

La muerte de Benjamín Britten obliga a reflexionar sobre algunos aspectos de su técnica y de su estética que nos ayuden a situarlo en su contexto. No hay duda de que Britten es uno de esos músicos que han podido alcanzar una amplia fama universal —quizá el único autor británico contemporáneo del que se pueda decir eso— que podríamos calificar de coyuntural. En efecto, sin la existencia de Britten la música universal no cambiaría en absoluto e incluso la inglesa apenas se vería afectada en sus líneas evolutivas. A sensu contrario, nadie puede negar que Britten era un excelente músico y que su obra es significativa.

Hay en Britten un claro problema de lenguaje y de estética. Esta última suele ser puramente circunstancial en él, y en más de una ocasión declaró que se despreocupaba de ella. En cuanto al lenguaje, que es básicamente muy conservador, habría que matizar su utilización, ya que asimila numerosas influencias técnicas modernas, tanto en la instrumentación como en la armonía, aunque las diluya en la generalidad de un vocabulario convencional. Habría pues que acercarse a su obra considerándola como la de un excelente profesional que realiza a la perfección un modelo artesanal. Desde luego, Britten fue un magnífico profesional. No sólo como autor, donde aplica muchas veces su *métier* a obras funcionales o didácticas, sino en su labor de intérprete, en su colaboración con Peter Pears, con Galina Vishneyskaya, con Mstislav Rostropovich, con la Orquesta de Cámara inglesa. En su trabajo de revisión de la música inglesa del pasado, Purcell, por ejemplo (en el mismo "Dido y Eneas") o de organizador, llegando a crear un festival de la amplitud y categoría del de Aldenborough, la ciudad de Suffolk donde residía y donde le llegó la muerte, no muy lejos de su Lowestoft natal.

Podríamos considerar a Britten como el mejor producto de una situación musical típicamente británica: una excelente infraestructura musical y un amplio público a los que se atiende a través de un oficio cotidiano. Britten fue discípulo de John Ireland y Frank Bridge (sobre este último compondría unas célebres variaciones) y en cierta manera puede considerarse como el continuador de una manera de hacer y concebir la música. Se le ha comparado con Elgar, el músico del Imperio Victoriano, el equivalente musical de Rudyard Kipling. Pero Britten sería ya el músico del postimperio, de la era de Churchill e Isabel II, para cuya coronación escribiera una ópera de alegoría histórica: "Gloriana".

Al introducir el tema operístico tocamos quizá uno

de los núcleos del caso Britten. Ciertamente es que su producción sinfónica es amplia y conocida: "Sinfonía de Réquiem", "Sinfonía Primavera", "Sinfonía simple", "Réquiem guerrero", "Las iluminaciones" y muy especialmente, las "Variaciones y fuga sobre un tema de Purcell", la famosa "Guía de orquesta para jóvenes". También su música vocal es variada como lo es la de cámara. Pero donde Britten consiguió sus primeros, y luego sus mejores, éxitos fue en la ópera. La razón quizá sea sencilla. Britten se vale de excelentes libretos y procura montajes muy adecuados. Y su música, tan funcional y profesional, se adapta a las mil maravillas a las necesidades del drama como una producción de carácter aplicado, casi como una música cinematográfica que estuviera más presente y más cuidada. "Peter Grimes" es un ejemplo muy concluyente del problema expuesto, como lo es la resolución del drama, marinero como el precedente, del "Billy Budd" melvilliano. "La vuelta al tornillo" consigue una música capaz de mantener el oscuro y asfixiante ambiente de la obra de Henry James. "Albert Herring", por el contrario, es una muestra de un humor musical muy inglés aplicado a una situación típicamente británica. Lo mismo podría decirse de "Curlew river", "Hagamos una ópera", "La violación de Lucrecia" y hasta de la más discutida, que es también la última: "Muerte en Venecia". Todas son diferentes, todas llegan al mismo resultado a través de una música funcional y de alta perfección profesional, aunque despreocupada de toda hondura estética.

Britten no puede entenderse como fenómeno musical despegado de la situación en que compuso y de un esquema sociológico de la música. Fuera de ello, sería un compositor marginal. En ello, por el contrario, es un caso significativo y un testimonio insustituible.

TOMAS MARCO



(Benjamin Britten)

TERESA EGUIBAR

LA GENERACION DEL ESPACIO



El nombre de Teresa Eguibar pertenece a la nómina de esos escasos creadores nuestros que practican hoy el arte dentro del auténtico espíritu de vanguardia, espíritu de verdad o empeño de investigación, que nada tiene que ver con el curso de las modas y de las novedades a ultranza. Una de las investigaciones más puras (es decir, más enteras y rigurosas) de nuestro actual panorama artístico es la de la escultura de Eguibar. En el comienzo de esta temporada, su exposición en Kreisler Dos ha supuesto una lección magistral. Teresa nos ha mostrado sus últimos trabajos en una exposición realmente hermosa y descostumbrada, porque estaba marcada por la fuerza y el poder, pero también por el dramatismo y el riesgo. Esta obra ha conquistado ya el nivel de la plenitud, cuya impresión y lucidez se transfieren al contemplador con espontaneidad y con frescura. El instinto creador que siempre se había puesto de manifiesto en el proceso de Teresa Eguibar se ha realizado cumplidamente y ofrece unas aportaciones es-

pléndidas ahora que Teresa ya es dueña soberana de su técnica y, en consecuencia, libre de coacciones y capaz de expresar cuanto quiera y del modo que ella quiera.

A esta imperiosa voluntad de renovación, a estos métodos personales de revelación del espacio, no se puede llegar por algún camino fácil ni por atajos ocasionales. Creo, pues, que es este el momento puntual de analizar los trabajos que han hecho posible esa obra mayor, y de estudiar lo que Eguibar aporta ahora a la escultura.

COHERENCIA DE UN PROCESO

Nacida en Madrid en 1940, iniciada en el dibujo desde la infancia por su padre, Teresa Eguibar siempre mostró un manifiesto talento artístico y un espíritu creador decidido que, en principio, se orientaron hacia la pintura. Era "lo natural". Si una muchacha mostraba temperamento e inclinaciones por el arte en la década de los 50, nadie se habría atrevido a pensar otro futuro para ella que el de pintora. ¿Cuántas mujeres, si no, han accedido a la creación artística concretamente a través de la escultura? Y este no ha sido sólo un problema de nuestro país, sino de todo el Occidente. La propia Teresa inicialmente cree que su trabajo debe realizarse en la pintura.

Pero Teresa Eguibar siempre se había mostrado preocupada por el problema de la repartición espacial, lo que la obligaba a dibujar de modo diferente a las orientaciones—"como Dios manda"—de su padre, y a disentir de las imposiciones y ficciones obligadas del plano pictórico que nunca le acababa de satisfacer, por lo que hizo incluso sus huidas hacia el esmalte y sus tentativas en los ámbitos de la cerámica, que resultaron igualmente insatisfactorias.

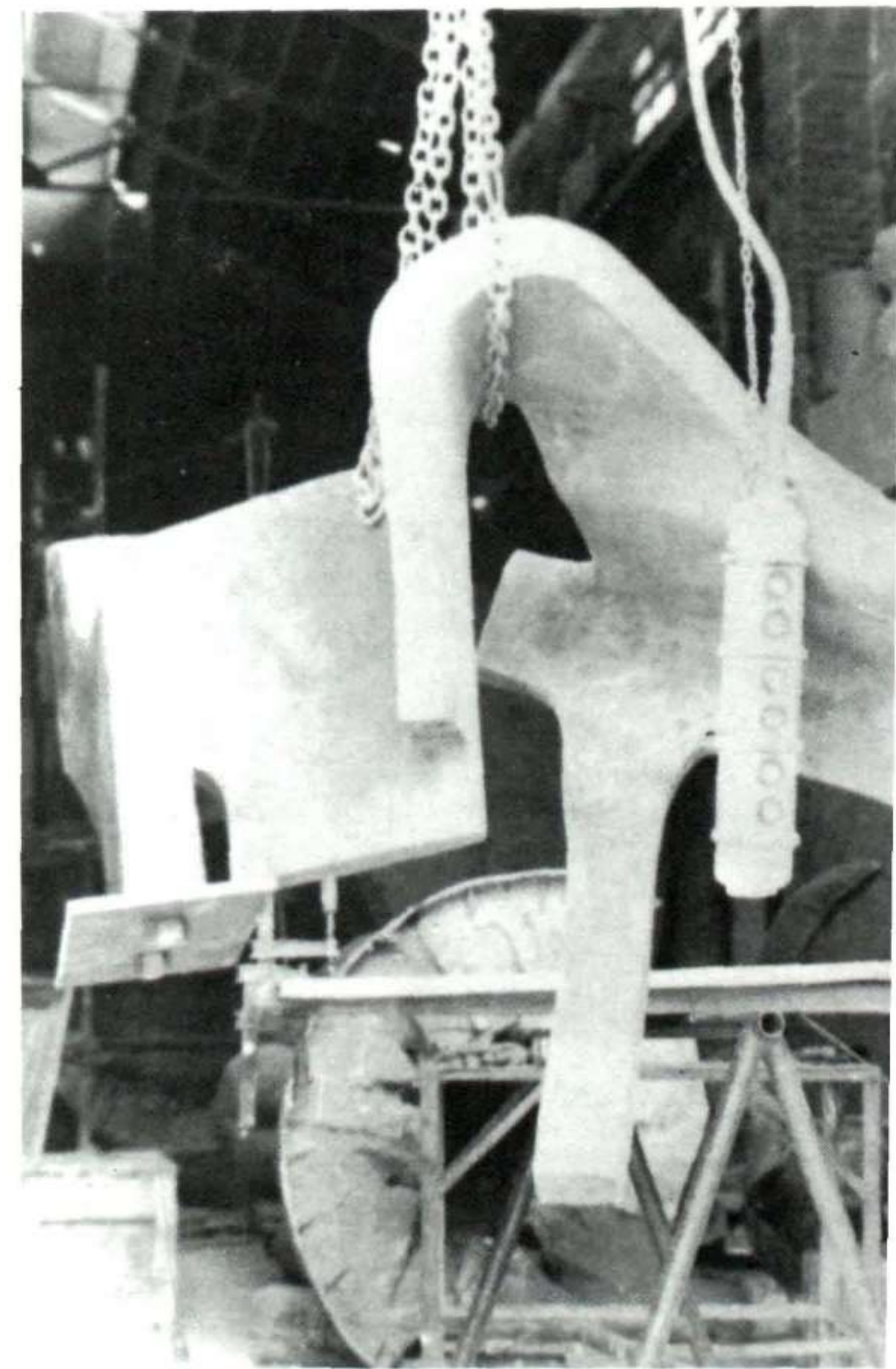
Sólo hacia 1958 Teresa se aproxima a los trabajos y a la esencia de la escultura, y descubre con fascinación su universo. Entonces, con decisión y a contracorriente, cursa sus estudios en Madrid y en París, completando con el escultor Lorenzo Frechilla sus conocimientos de la tercera dimensión y su iniciación en las técnicas escultóricas.

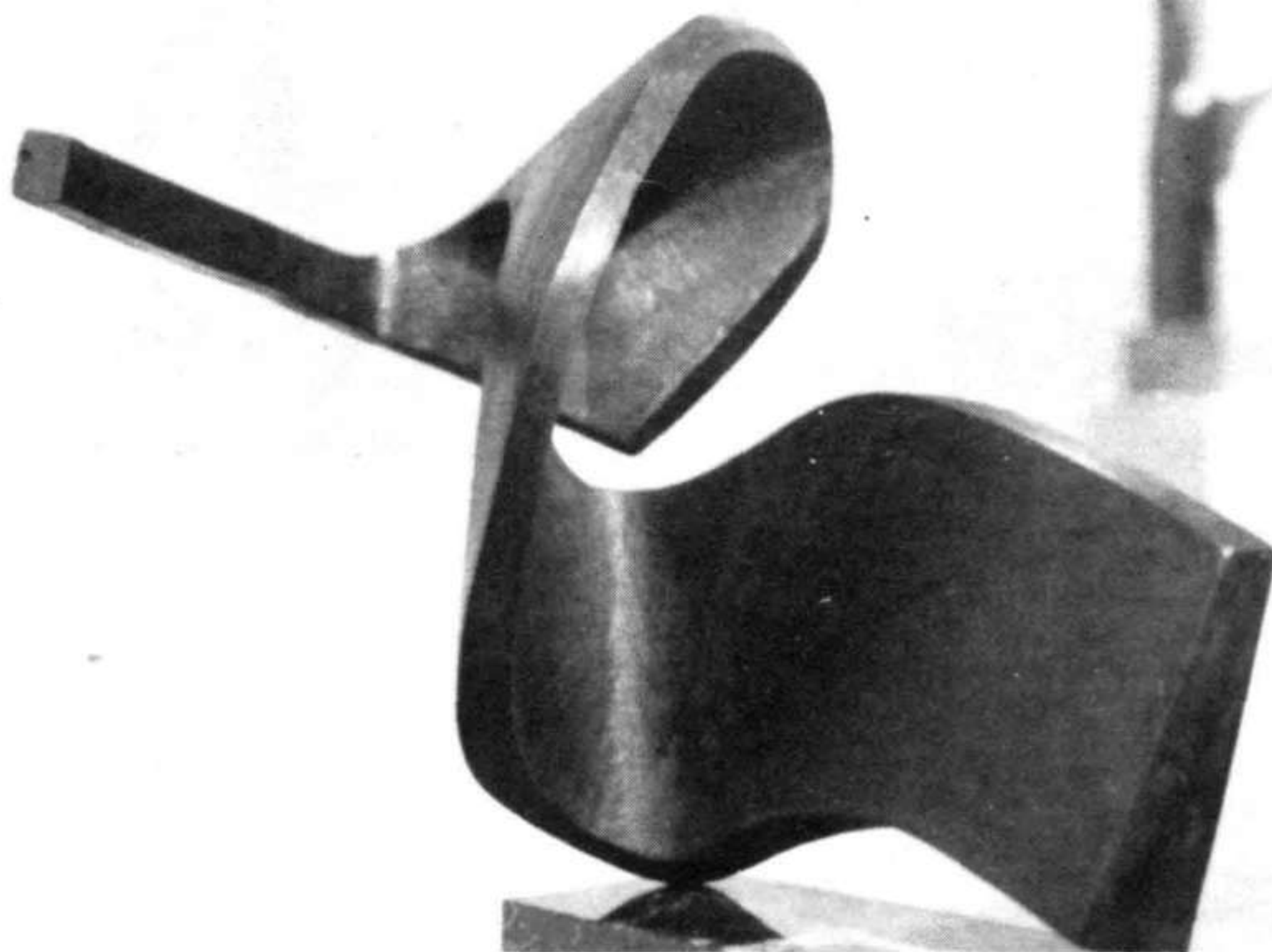
Sobre estos puntos de partida, los diecinueve años de trabajo en la escultura de Teresa Eguibar han desarrollado una evolución artística bien definida, sin titubeos y sin concesiones, progresiva, enriquecedora. Cuatro fases que se han sucedido con naturalidad y coherencia, explican el proceso y las motivaciones finales en que se quiere emplear esta escultura.

Entre 1958 y 1961 se efectúa una breve etapa inicial de obras dentro de los nuevos modos expresivos de la figuración. En el ámbito cultural nunca es posible partir de cero; mucho menos en el arte, supuesto que cada artista auténtico—lo quie-

ra o no—comulga con el estilo de su presente, a partir del cual se debate en configurar el estilo de su futuro, es decir, su estilo personal. La obra figurativa de Teresa Eguibar tuvo en cuenta las aportaciones de tres creadores mediterráneos dentro de la línea de preservación del humanismo en la escultura: Giacometti, Marino Marini y Emilio Greco. Eguibar realiza en sus principios tres series escultóricas—caballos, toros y maternidades—con referencia a la realidad apariencial, pero nunca con propósitos miméticos. El tema siempre ha sido para nuestra artista una sugerencia o un pretexto a partir del cual se ha planteado sus investigaciones sobre el espacio y las puras formas.

Así es que esta despreocupación por el tema de representación hace que Teresa Eguibar en el segundo avance de su proceso—entre los años 61 y 68—renuncie cabalmente a la figuración, de la que habrían aún de permanecer elementos de clara referencia organicista, que molestaban incluso a la propia creadora, empeña-





da con decisión en problemas más profundos de orden material y conceptual. En cuanto a la materia, base primordial de la escultura, supuesto que una misma materia no puede decirlo todo y con el propuesto nivel de expresividad, Eguibar trabajó por entonces con bronce pulidos en los que combinaba la pátina con puntos de brillo, por los cuales intentaba que se proyectara la forma más allá de su frontera, y simultáneamente utilizó las maderas. Las maderas ricas que empleó Teresa en su escultura le fallaron para sus propuestas espaciales y expresivas, pues la natural calidad de la madera entretiene con su belleza y encierra con límites muy precisos el volumen de unas formas que nunca acaban de arrojarse al espacio para el cual se han proyectado. Fueron ocho años de lucha entre la materia y el concepto de la creación escultórica de Teresa Eguibar, que encontró ya ese vigor suyo característico de un dinamismo contenido y con algunos certeros puntos de escape.

Teresa siente la necesidad de una investigación más profunda y se propone a sí misma un reto austero de nuevas formas para ideas sustanciales. Hace desaparecer todo rastro de formas orgánicas, imponiéndose entre 1968 y 1974 una escultura absolutamente aérea, de espaldas a cualquier preciosismo. Tres son sus ideas fundamentales: la vibración, el vuelo y el acto de fuga. Para realizar plásticamente estos conceptos (tan próximos a las esencias musicales), Teresa Eguibar recurre a un nuevo material: el acero inoxidable soldado y pulido a espejo. Surgen entonces familias de formas en expansión trémula y bilateral, a través de las cuales acaba por perfilarse con nitidez el bronco y potente aliento personal de su creadora. Cuenta desde entonces Teresa Eguibar con un lenguaje propio y eficaz.

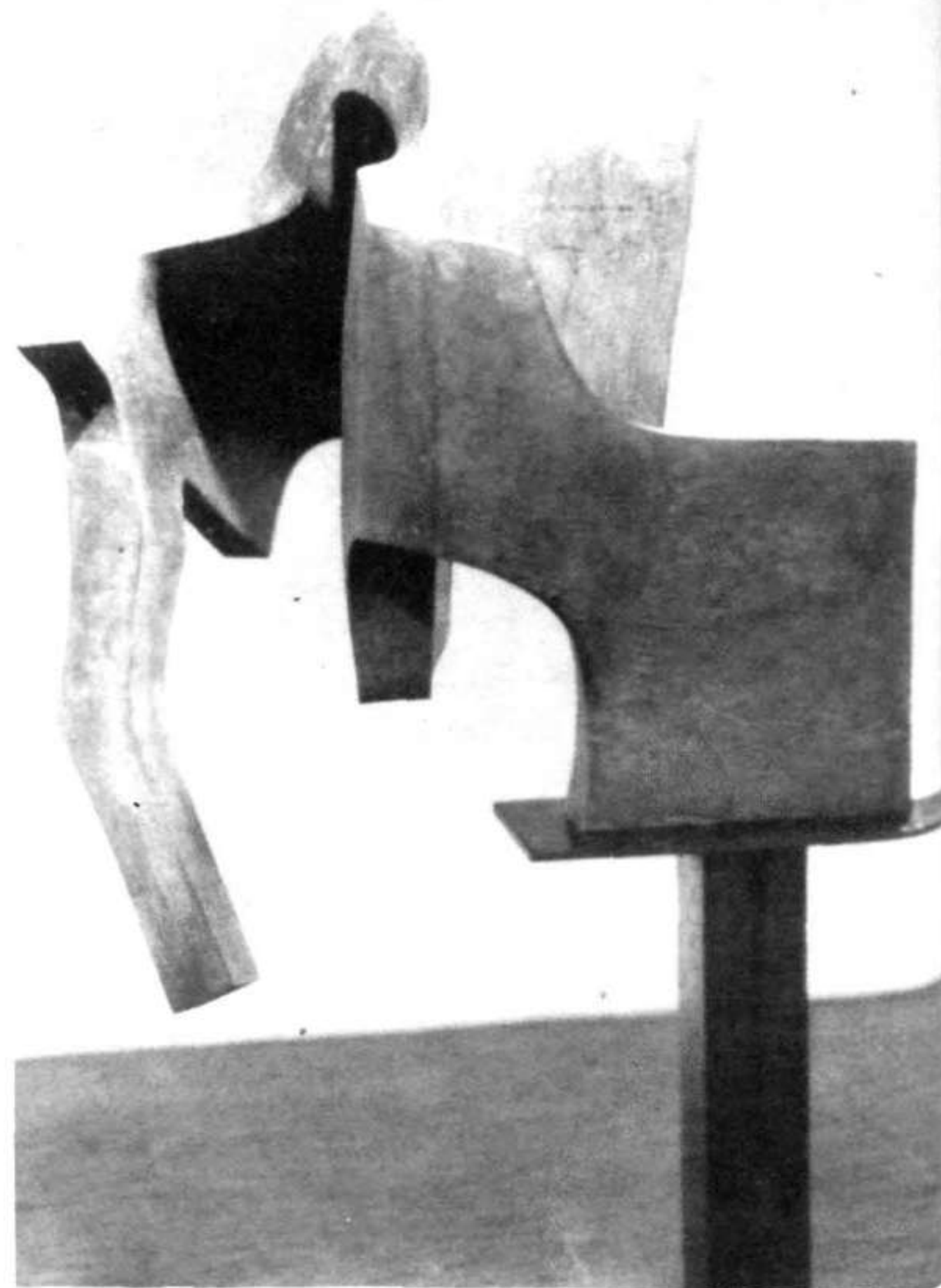
Pero la vida del arte impone su situación de cambio incesante a todo artista que quiera serlo con plenitud. Así es que Teresa Eguibar acaba por cansarse del acero inoxidable, tras haberlo dominado, y, por otra parte, aunque insiste en los problemas de la expansión, lo que ahora (a partir del año 74) le interesa es el puro problema espacial, la esencia y génesis del espacio, el dar forma a lo invisible —como inmediatamente vamos a analizar—. Vuelve su obra actual a las posibil-

dades del bronce fundido a la arena, confiando en la expresividad del material, el cual se nos muestra patinado, pero con su propia textura, en esa desnudez y pureza de lo ofrecido tal y como ha sido creado o salido del molde, sin repasar, respetando a toda costa la materia y el proceso técnico del trabajo. Alcanza, así, con grave esfuerzo, su síntesis y su madurez primera y evidente. Se realiza y se revela una obra mayor.

APORTACIONES Y CARACTERISTICAS

Aunque el escultor ya ha de mostrar su capacidad en la elección de los materiales con que realizará su obra, y en el proceso técnico que se debe seguir, donde en verdad ha de dar fe de sí mismo y de su capacidad artística será en la creación de formas, en la configuración escultórica de la imagen. Porque es en ello donde se prueba y justifica la creación del arte.

Es aquí precisamente donde radica el dramatismo manifiesto de la obra actual de Teresa Eguibar. Porque no se trata ya de establecer nuevamente el diálogo habitual y propio de la escultura, el diálogo entre el objeto tridimensional, entre los volúmenes, las formas y el espacio. Lo que se intenta es —nada menos— la identificación formal del propio espacio. Entre las formas menos identificables del universo se halla la forma del espacio, y este es el trabajo escultórico que ahora se ha impuesto Teresa: el esfuerzo de engendrar el espacio, de crear las formas del espacio a partir de cada obra. Por ello el movimiento es la clave de esta creación, porque se renuncia insistente y angustiadamente a la estructura corpórea del material conformado, se renuncia de algún modo al objeto escultórico, para conseguir con su disolución dinámica, con su expansión ilimitada, el revelar a los sentidos las puras formas espaciales. Este es, pues, el acierto, el logro esforzado: Teresa Eguibar genera para nuestra mirada y nuestro tacto la realidad del mismísimo espacio, poniendo a nuestro alcance esta aventura de rozar con nuestros sentidos el seno de lo que comúnmente permanece velado.



No obstante, la investigación que se propone esta escultura no hace concesiones; quiere ir sola y rigurosamente a lo que se pretende. En consecuencia, Teresa Eguibar conoce que todo este movimiento y dinamismo de su creación no son reales, sino sólo sugerencias conquistadas por el tratamiento, la forma y el ritmo vigoroso del objeto. Lo real, lo verdaderamente real en toda escultura, es su estatismo. Teresa no desea ocultar esta verdad, sino, al contrario, comunicárnosla (aunque no renuncie a las sugerencias de dinamismo y movimiento). De esta honestidad de la artista, de esta voluntad de no encubrir el estatismo real de su escultura, se originan dos caracteres sobresalientes para su creación: su búsqueda de lo tectónico y la imposición de una estructura arquitectónica.

La escultura dinámica es un trazado de dinamismo, sugiere un dinamismo infinito, pero está amarrada al suelo. Por ello Teresa Eguibar dota a sus obras de esos brazos, de esos tochos dramáticos, de esos rudos miembros minerales o muñones terribles que son como indicadores del elemento cósmico, pero que también señalan la realidad tectónica, el origen geológico de toda escultura. Y por ello, igualmente, no quiere que las masas del objeto se fijen en el vuelo, sino en la firme estructura arquitectónica, la cual confiere tanta solidez como equilibrio y claridad a su creación.

Es por esta voluntad de investigación profunda, investigación que se impone y que domina sobre la recta aplicación de los elementos plásticos y de los recursos técnicos, por lo que la obra de Teresa Eguibar cuenta por derecho propio entre la escasa, auténtica y lúcida vanguardia de la escultura actual.

JOSE MARIN-MEDINA

CASTILLA, EN LA PINTURA DE JOSE DAVID

Ahora que el estructuralismo del lenguaje —¿un paralelo del arte formal?— contempla sus posiciones ocupadas por la nueva gramática generativa, es decir, ahora que el antimentalismo de Bloomfield es barrido por el método creativo de Chomsky sobre las combinaciones de sentido, quizá no resulte chocante enfrentarse con un artista que siempre pinta precisamente "algo", seres, cosas. Está variando el concepto de lo genial. El conocimiento es "generativo", como ya decía nuestro Huarde de San Juan antes de Descartes, Humboldt o Chomsky; el genio no es otra cosa, sino la capacidad de decir pensamientos nuevos apropiados a situaciones nuevas en formas nuevas y nunca oídas —nunca un vacío—.

Una exposición de José David, en San Benito de Valladolid, primavera del 75, me reveló de pronto la existencia de un gran pintor que es todo él Castilla y todo él su propia novedad. Un enorme "Cristo de mi tierra" inauguraba su lugar en aquella sacristía gótica restaurada. Abajo, la serie larga de cuadros decían la tierra, y alguno de ellos al hombre. Todo era forma nueva, una creación nueva. Más tarde he sabido cómo este artista plural variaba incansablemente sus formas, se renueva todo él, como los grandes. Siempre en torno a la tierra y a sus hombres. Siempre en una firmeza audaz para plasmar el mundo desde su propia mirada renacida.

¡Qué encuentro fértil! Un dinamismo intenso que se equilibra en calma; una tormenta engendra más sentido. Hasta sus últimas fantasías de Castilla, sus admirables paisajes soñados, donde el impulso se ha apoderado de todo el cuadro y en sus abstractos hierros y sangres florece suave aurora.

Yo le he preguntado si procede de Van Gogh su pasión por los oros. Dice que le recuerdan más al Greco —oros mates, aunque protagonicen a veces todo el cuadro—. ¿Pero estos girasoles y estos trigos? No; tampoco proceden de aquella Provenza exaltada; los de José David no padecen locura —se mueven plenos de su dinamismo vital; eso es todo—. En efecto, no hay más que mirar un momento sus cipreses para ver el abismo que los separa: éstos no se retuercen como aquéllos de Arlés; elevan verticales sus manchas de verdes —sus grandes manchas, que

a veces se van del árbol a los suelos—: ese del cuadro de La Rábida, bajo un cielo rojo; ese de la catedral de Tarragona, bajo un cielo rojo también.

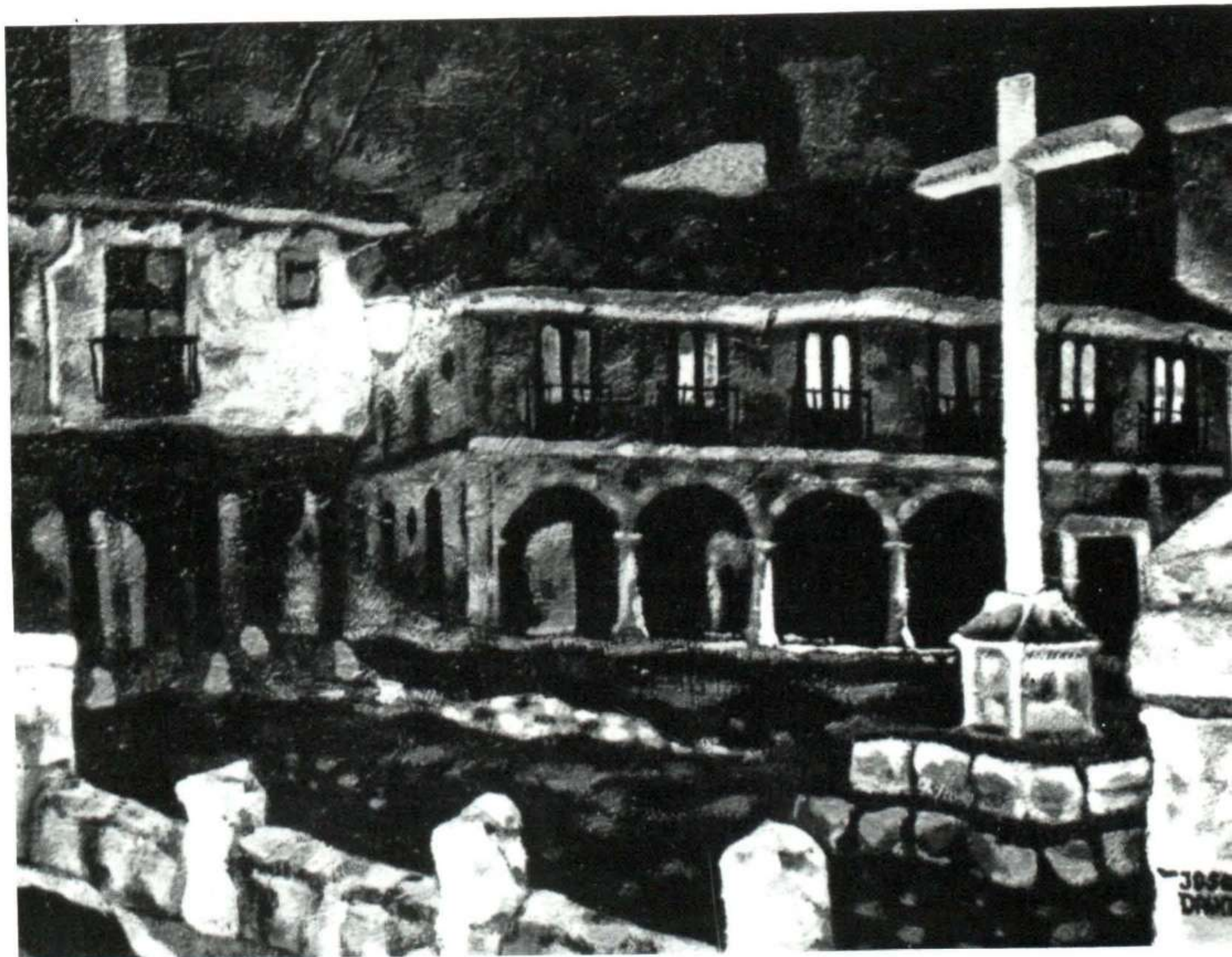
Tampoco estos cielos "fauves" —maravilloso molino de viento, blanco sobre el rojo—, nos retrotraen al París de fin de siglo. Son rojos de tal forma ablandados, de tal forma acogidos por destellantes blancos —reforzados de sienas— que son del todo nuevos. No; no es París —donde José David pasa tres años al comienzo de los años 60, es decir, cuando acaba de cumplir los veinte años—. Aquí es Castilla todo; no sólo por los temas. Castilla descubierta en la pintura. Y desde Castilla, España.

Si no fuera prohibido hablar de

tierras y de hombres cuando hablamos de un arte de vanguardia. Pero estamos al frente; es la vanguardia de su propio avanzar. ¿Y quién nos lo prohíbe —¡oh, Kant, anclado por los siglos!—? Si fuéramos capaces de quebrantar barreras podríamos aseverar que el hombre y su tierra pertenecen al arte. Enriquecido de experimentos, de formas de hacer y de decir, el hombre se interroga por el hombre y la tierra. Y el arte se completa en el sentido.

En una obra tan extensa como es la de José David —entre cuadros y minicadros lleva ya los dos mil, en sólo dieciséis años— no es difícil establecer las dos o tres categorías mayores de sus temas permanentes: pinta a los

UNA NOCHE EN CASTILLA.





ALEGRE CAMPESINO.

hombres y pinta las tierras y las cosas que relacionan hombre y tierra. Le pregunto por el orden cronológico. Me dice que primero pintó temas humanos concretados en niños, cosa que ya no le interesa ahora. Pasó luego a los viejos —y ahí sí se queda—. Finalmente se entrega a pintar masivamente tierras.

Los viejos, lo mismo que Rembrandt. René Huyghé ha explicado muy bien por qué Rembrandt pintaba los ancianos; veía en sus rostros, en sus ojos, todo el peso luminoso de la persona humana. Como ahora pinta más tierras, José David reflexiona. "Sí; algunos me dicen que vuelva a pintar más hombres, ancianos, y menos tierras". ¿Debería dejar las cosas para pintar más vida? Le respondo: cuando pinta unos cardos, ¿no está haciendo lo mismo, biografía plena?, ¿qué osadía, las hojas punzantes y qué florecimiento de la luz en las flores sobre el cuadro!

Sentido. Un sentido de todo, que todo lo reúne, lo congrega —tan múltiple y tan uno—. "Yo veo a Dios en el paisaje", me ha dicho de pronto. No es aquella ebriedad adolescente, del muchacho —en el Lourdes— que de tanto vivirlo pasa luego a una atonía de autómatas; es su descubrimiento, cuando ya sale al mundo y le sorprende la presencia de Dios entre las cosas: la vid y cómo sale el vino; el trabajo del hombre y sus esperas; las chicharras, insectos, pinos, rocas. Sentido religioso: para él lo llena todo, en el mundo y en su obra. Lo sencillo: cuando ha pintado "temas religiosos" —belenistas, por ejemplo— siempre prefiere lo sencillo en la forma.

—Menos tu Cristo —le digo—, tu mural de San Benito.

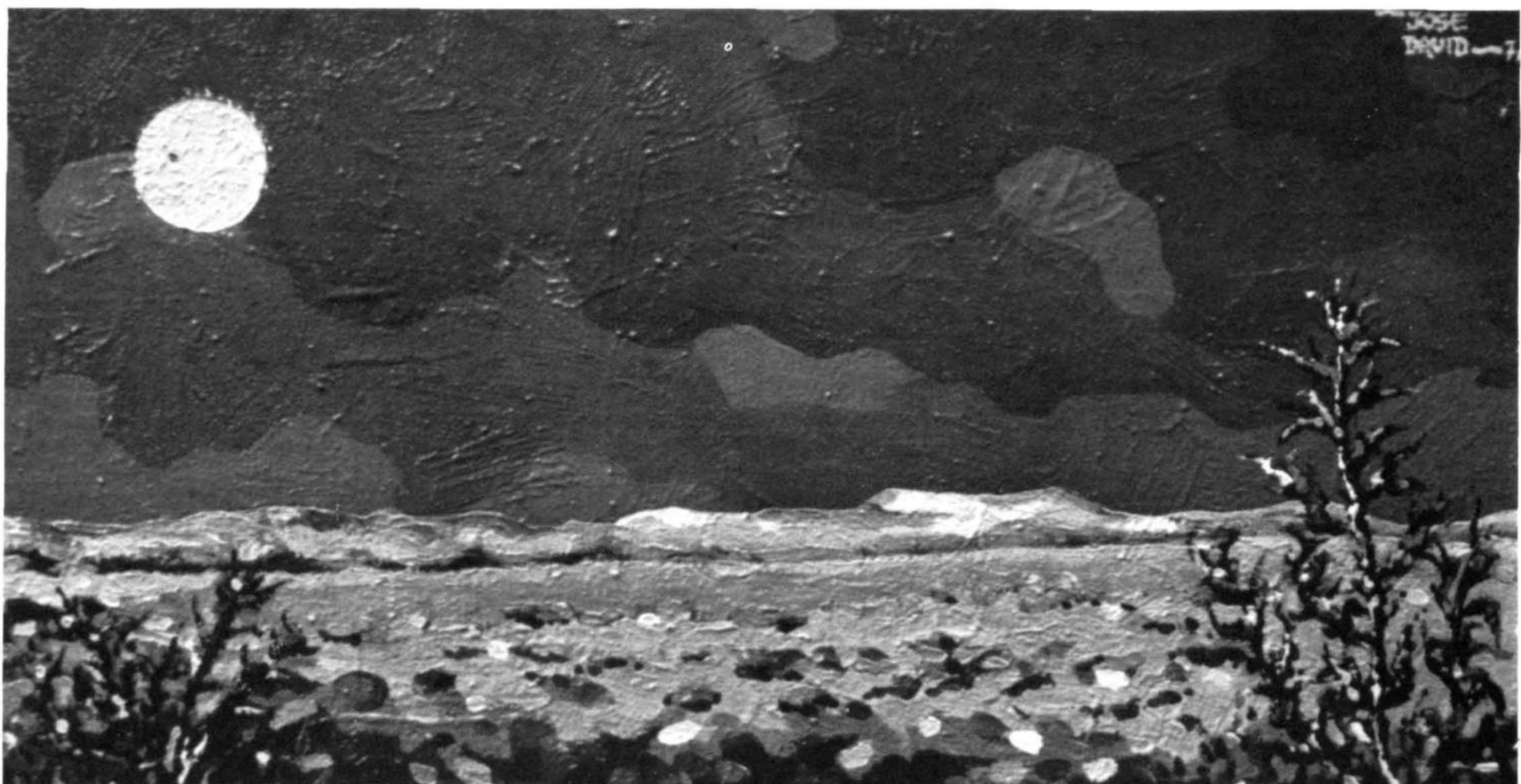
—Le han puesto así los hombres —me responde.

El drama de la tierra ensangrienta los cielos. Y allí mismo un rostro campesino, de Castilla, le sirve de modelo, y en el suelo del cuadro está este suelo, una tierra de siempre, tan desolada y fría.

EL PINTOR DE LOS HOMBRES

José David prefiere acercarse a la figura humana real, no busca un cuadro de fácil hermosura. Está en el opuesto de todo lo "ideal" —tan "ideal" me parece ahora una "Madonna" de Rafael como los cuarenta y cinco cuadros en que Picasso refigura "Las Meninas" velazqueñas—.

José David prefiere lo difícil; esos rostros surcados, paisajes muy vividos. Por supuesto, tampoco es Rembrandt, no. No es que persiga una última chispa entre las sombras, como el ilustre perseguidor de luces, en Amsterdam. José David, en su Valladolid natal donde normalmente pinta, busca sólo la paz. Y es en esos rostros donde la encuentra. Cree que es más difícil, mucho más difícil pintar bien —ahí está todo, en ese "bien" que él quiere— estos rostros usados, llenos de arrugas, que llevan como escrita su biografía en rasgos fuertes. Porque tampoco es esa biografía lo que busca, sino precisamente la vejez; como meta de la vida. No como fatal destino. (¿Cuándo acabaremos con esa versión de Castilla trágica, de la que son culpables los hombres del 98, nada castellanos en



realidad, implacables contra estos hombres de tierra adentro?) Por supuesto, la encuentra; halla la biografía, pero en estado puro de presente. Lo que encuentra, repite, es esa paz a la que todos vamos y ojalá que lleguemos.

Ha pintado así el "Alegre campesino": hace pensar en Van Gogh por la técnica de manchas, pero borra a Van Gogh con la sonrisa, la vida de los intensos ojos negros, el equilibrio todo del cuadro pleno. Ha pintado así a un anciano que ríe, grueso, sentado de perfil. Y ríe en sus colores ocres, bajo su boina y cielo gris. Y ese cuadro, que podría parecer trágico a Azorín, y para José David es tierno, de "La espera".

Un hombre, una mujer, llenos de días y a punto de acabarse. Toda la vida de ella parece agolparse en sus cabellos blancos encrespados; toda la historia humana del anciano parece configurar sus vestidos, sus manos, sus zapatones gruesos, deformados (aquellos de Van Gogh estaban solos). Las maderas de la puerta, las sillas, las losas de las piedras, dicen la misma conmoción. Dos ancianos a la puerta, ella dentro de casa y él fuera, miran al horizonte en su Castilla. Miran de frente y lejos. Frente a la tarde que muere, ¡qué vida extrema! No hay una línea que quede recta: todo se le ablanda —siempre a José David— en la ternura. Se curvan y se hinchan, avanzando en meandros de memoria, en torno al centro personal. Y miran. El ser entero espera. No hay tragedia. Con un hilo invisible están unidos; unidos entre sí y en esa espera.

Ha pintado ya una serie de mujeres solas. Una anciana, que hila con la rueca —¡todavía la rueca!—, pero canta —se la siente cantar con los labios abiertos. En grandes manchas caprichosas, la forma. ¡Qué distinta esta otra, su cuadro más reciente de estos temas, en un bajo pretil de un pueblo de Zamora! Qué limpieza del trazado; qué pureza del negro del vestido, enriquecido de sienas; qué blanco restallante el del pequeño muro en que ella se apoya —casi es cristal de cuarzo esta cal viva al sol—, y qué fondo curioso, como cielo y pared en grandes golpes de brocha agitados. Las manos y el rostro son ya blancos; el gesto es casi hostil —no le gustaba que la pintara—; pero blanco. Ternura. La madurada paz, de nuevo entera.

"La espera" (II) de nuevo es una anciana. Sobrecogen los ojos en seguida; las pupilas aún grandes como abortas —es ciega—. Las manos resignadas sobre el cayado. Inclineda y serena la cabeza, coronada de pelo blanco, algodónoso, bajo el cielo. Manchas de luz es todo. La boca semejante a una herida cerrada. Qué agonía de luz, qué resplandor de paz que se despide; dentro de esta mirada mira España.

"Anciana junto al fuego". Aquí sí está Rembrandt entero. Está, de nuevo. Por una vez es Rembrandt. Hasta en tomar para modelo a su propia mujer; esta bella Pilar tan joven, haciendo de modelo para el cuadro de esta anciana, mirándose en el fuego, viéndose arder, partir y meditando. Colores todos cálidos en el interior iluminado por



el fuego. Utensilios de cobre. La hoguera viva y la mirada viva, serenada y completa. Un cuadro para estarse, así, mirándolo.

Una anciana de espaldas, con sus grandes zapatones, uno en blanco de luz, otro de sombra, caminando de frente al fondo, por un espacio irreal —ya no hay camino—, por una atmósfera de rojo que se abre a su paso. Anciana por el rojo. Qué blancura y qué negros, avanzando, como a través del aire, de la muerte. Avanzando. Qué vida y qué sorpresa: de una mujer que se muere y va en la vida. (El poema a mi madre me golpea: "¡Tú ya estás en el aire!".)

"Homenaje al pastor" es, me parece, el momento más claro en que José David alcanza la altura de los grandes imagineros de Valladolid, los del XVI-XVII. Por supuesto, aunque es tema de Soria —donde lo pintó—, no recuerda para nada a Machado —Machado maltrató a aquellos hombres de mi tierra—. Este pastor soriano de José David tiene la fuerza tosca del madero que empuña como bastón. Una especie de tempestad en su negra mirada. La cabeza alta cubierta también por la larga capa, en cuyas vueltas toda la figura se protege. Es casi una talla, una escultura. La figura es blanca; en ocres, la cara y las manos, tierra entera; en ocre también, robustos, los pliegues de la capa. Destella así, en blanco grande y ocres afirmativos, sobre el cielo, cielo de negros, escalonados azules, algún tono verdoso, oscuro. Ni la capa ni la mirada es transparente. ¿Judas o Cristo? Un hombre se afirma en la existencia, empuñando con la izquierda ese tosco palo grueso ceniciento. Mira esperando su mañana. Y está. Firme y señero, solo sobre el lien-

zo. En resistencia sola contra las formas todas asediadas de la negación y de la nada.

EL PINTOR DE LAS TIERRAS Y LAS COSAS

La última exposición de José David, abril 76, se llama "El alma de Castilla". (Cuadros de José David y poemas de Soto del Carmen.)

Castilla —y a esta Castilla fundamental reduce todo otro tema, del Norte o del Sur— en los cuadros de José David brilla, destella. La golpea la luz y hay momentos de sorollesca exaltación —esas gallinas blancas con todo el cuadro de pared de cantos—. Pero lo ordinario es una luz tan amasada que parece corazón de la tierra; su presencia. Aunque pinte soles —a veces como planetas de color inverosímil, recordados sobre fondos de sienas—, sus soles no dan sombra; no dan, por tanto, luz. La luz es ella: la Castilla que está, sola, en sus cuadros —muchas veces ignoro si dice noche con luna o día con sol—. Conquista de la luz, el grave problema es aquí la secuencia de un encuentro esencial: llegar hasta las cosas —las cosas hechas vida; nuestra vida—. (Se ha dicho que en sus cuadros está el hombre, o acaba de irse, o va a llegar pronto.)

Sus paisajes. Son suyos, verdaderos. Innúmeros y en formas creadoras muy diversas. Desde un impresionismo del dibujo hasta las fantasías admirables de sus últimos paisajes soñados. Desde los paisajes en grises suaves —con verdes y morados cenicientos, serie de Urueña, serie de Mucientes— o desde los cuadros solemnes de sie-

nas frías —un carro en primer plano, una vía en Olmedo—, en que los negros enriquecidos parecen deslumbrar a los blancos hasta las violencias "fauves" —remodeladas—, donde los cielos son rojos. Desde los trigos ablandados en oros mate —qué espigas firmes sobrevuelan casi en sueño con ese trazo decisivo, tan vivo— a las terribles amapolas de sangre, sueltas salvajes sobre los campos de verdes dorados, otras veces derramadas en la lluvia desleída —ellas también biografía sobre el cuadro—.

"Un pedazo de tierra alzado en vuelo./Una luz fugitiva del presente", dice de esta Castilla F. J. Martín Abril. Yo bien creo que es pura poesía, como escribe también Soto del Carmen: "Una alta cumbre/ de ocres en soledad/y viva lumbre". También a estos paisajes les sucede como a los ancianos que pinta José David, que esperan. Martín Abril ha dicho de los dos ancianos de "La espera" (I). "Rostros curtidos y de paz tallados./Misión cumplida. ¡Y a esperar, que es bueno/dejarse estar, como la flor del heno,/a la orilla del tiempo remansados!". Y del paisaje entero, Soto del Carmen: "Yo espero de repente la sorpresa/de que brote una chispa y de que arda/la tierra con el cielo hecho pavesa".

Un drama riguroso, terminado en la espera. Antonio Corral Castanedo ha pensado en términos dramáticos esa correlación de hombres y tierras: "Son tierras heridas en las que vela la noche, y sobre las cuales la Luna es redonda y desnuda, semejante a una era sin trillos y sin parva. Trisan y se persiguen los grises por sus campos desnudos, como vencejos enloquecidos, como gorriones asustados. A sus campesinos —que piensan y rezan, mientras esperan y sufren— les deslumbró un resplandor vengativo de tormenta. En sus rostros ríela el fuego de unos barbechos a punto de calcinarse". Lo amasa todo en un fervor, "cardos, pedregales, espigas y tomillos, baldíos y pajonales". "Y de ahí esas texturas, que se encabitan y se apaciguan; que agonizan y resucitan al impulso del vendaval que aúlla, cayendo de pronto en un éxtasis casi místico, poético". Los mosaicos de nubes, las sombras de las hojas, invaden los sembrados y paredes; todo en todo resuena. "Tienen algo de tierra sus cielos y tienen mucho de cielo sus tierras".

De pronto es el asombro. "Castillo y tierras de Montealegre". Un rayo de transmutación y la piedra dice su presencia clara, mientras todo el cabezo se reclina —baja y sube, chocando, en olas vivas— formado por gredas imposibles, grises oscuros, ocres-cremas aridos con este primer plano, prado o campo, de cenizas, bajo un cielo alto y oscuro, tenso y grave.

Inacabable describir: Molino de viento blanco bajo un cielo rojo sangrante. Poblado bajo la luna en ocres. La serie gloriosa de los cardos. Catedral con ciprés: cielo rojo de nuevo, ciprés como un poema de verdes. Rincón unamuniano de Medina —ya desaparecido—, donde acudió don Miguel al resol castellano. Los cuadros de Vasconia o de Andalucía —esas neblinas de

los verdes del Norte— o esas escenas —recogida de la aceituna en Jaén—.

Sobre todo, la preferencia recurrente de los campos serenos de Castilla, sus extensiones de colores graves, sus escaladas de ribazos donde todo progresa: se podría adivinar todo su arte con sólo recorrer sus formas de pintar estos paisajes serios, graves y claros. De pronto, en efecto, un río de color —ni río, ni campo— lo cruza de lado a lado. Otra vez, de oro. Un plano de ceniza.

¿Qué ha sucedido? Ahora todo el paisaje se ha incendiado; hemos llegado hasta la fantasía creadora, sola, casi desnuda del soporte mínimo —pero qué agarrado el soporte—, entre la convulsión de rojos y negros que luchan. De tanto arar, diría Hopkins, el arado de pronto relampaguea al sol —así de pronto el corazón al vuelo del halcón en el viento—. Así nacen ahora estas "Fantasías", estos paisajes soñados de José David, en que los negros azulosos se cruzan con los rojos ensangrados —el negro es el hierro, dice José David—. Cuadro de sangre, toda sangre, la llanura de suaves lomazos escalonados; en un repliegue alzado por el lado de un sol destaca, quieto y pequeño, pero blanco, como un mensaje de fervor, el pueblo.

Ahora, pues, se le ha incendiado.

Pero Castilla sigue. La misma que antes ha pintado con mano cuidadosa, como quien la moldea en torpe barro. Aquellos pueblos en primer plano bajo la luna sola; las casas agrupadas, líneas firmes, pero constantemente curvas, como al tacto, ablandadas, como una carne viva que sintiera. Belleza así segura de estos pueblos. (Hace tiempo lo vimos —y ahora en los cuadros de él lo reencontramos—: "Geografía humana del poblado en silencio/ como lo ve la luna en su trono más alto... ¡Qué músicas ascienden por el alma del campo!".)

Tesis. Antítesis, explica el profesor y académico Lázaro Uriarte. La Castilla de parameras grises y latido ancestral, contrapunteada en el segundo gran momento por una Castilla de más calientes coloraciones, de más violento trazado, de más vibrantes recursos cálidos. Pero en ambos momentos la misma Castilla, "una y eterna, plural y elemental, susceptible de infinitos lenguajes plásticos. Síntesis, en fin, que, sin ápice de vanas extranjerías, incorpora a sus pinceles en fecunda simbiosis, la inyección estimulante de lujuriantes tonalidades 'fauves', de ciertos sintetismos expresionistas del más avanzado Van Gogh provenzal". Todo ello, plenamente asimilado, personalizado, por ese "bardo paisajístico de una Castilla inmutable". "Una Castilla que enraizada en sus telúricas profundidades sabe mirar a la redonda como este José David Redondo de múltiples perspectivas e intactas reservas creadoras".

El nacimiento de las formas con las cosas. Toledo levantado de plano en plano en suaves colores caramelo (¿Klee?). Esta visión horizontal de Rueda. Las encinas verdosas; pinos enormes, solitarios, bajo cielos henchidos. La gloria de los cardos, nunca tan des-

lumbradamente pintados. Las rocas, bajo cielos de sangre desleída. Los campos quietos con la luna o las tierras en planos armoniosos. Carros; rastrillos bajo el sol, aperos —la tierra pronta al hombre, y las cosas, su huella—. Los zaguanes al sol o con la noche. Rincónes, donde las casas cantan su atardecer de mieles al sol blanco. Cielos que cambian. Nubes ya resueltas. Molinos bajo el rojo. Cruceros, conduciendo los campos como rebaños seculares hacia lunas futuras. Invasiones, de pronto —todo el cielo de azules se le ha caído al trigo—. Solanas, puertas desvencijadas; paredes y balcones de manchas y de rajadas y de curvas —biografía humana—. Un fraile con cocina, todo en cremas. Niños gitanos en color de drama. Hombres que ríen o meditan..., todo, entrando en este sueño de expresión, en esta hondura del latido, este dulce relámpago dichoso, donde las criaturas agonizan y nacen para siempre. ¡En tanto cuerpo ha florecido un alma!

"EL CRISTO DE MI TIERRA"

Para la sacristía de San Benito —quizá la más hermosa iglesia de Valladolid—, como el Greco su "Expolio" para otra sacristía, José David ha pintado un gran Cristo, que él llama "El Cristo de mi tierra". Si no el mecenazgo de otros tiempos, la amistad desnuda puede conjurar esto —ese prior-poeta, pequeño también, como aquel medio fraile de Fontiveros, Soto del Carmen—. Han restaurado el sitio, una preciosa nave amplia, gótica—. Y ahí está ya —desde la primavera del 75— "El Cristo de José David".

Que no puede decirse. Hay que mirarlo.

Quienes quieran podrán hacer después aquí un poema.

Solo en el aire y llama. Solo y vivo. Los clavos, tan clavados adentro, y clavos fuera, hiriendo los espacios. La masa de su cuerpo, torneado de sombras, cicatrices y sangre. Troceado de músculos en la tormenta —y calma—. Las rodillas deshechas, fuente y rosa de sangre. Las piernas y los pies —¡qué Grünewald ahora!— en un temblor deforme bajo el peso sufriente.

Todo el cuerpo se eleva, como la tierra entera mira al cielo. Todo lo está llamando la mirada, que clama la inocencia y el perdón para el mundo. No está la cruz —sobraba la madera—. Cada cual con la suya y Dios con todos. No están los hombres —habría que pintarlos allí a todos—. Lo enciende todo esta pasión: el horizonte en llamas, un rojo de vidriera, convergencias, contra el Hijo del Hombre. En mitad de este rojo clama al Padre.

Donde el cielo se acerca ya a la tierra se anuncia amanecer. Abajo está la tierra; nuestra tierra; tan baja, tan caída. Tierra de azules fríos, sufridora, callada, como una larga espera del milagro. Es ahora. Mesa de altar, Castilla, donde pronuncia el cielo su Palabra.

EMILIO DEL RIO

JULIAN CASADO

LA GEOMETRIA Y LA LUZ

Es posible que todo empezara el día que Mondrian, al manchar un lienzo en el que iba a representar unos macizos de tulipanes de diferentes colores, advirtiera que "aquello" era ya un cuadro. Lo demás resultaba ya fácil. Todo consistía en ordenar unos rectángulos de colores enteros, planos, de acuerdo con una ley no escrita hasta entonces. La primera exigencia, compartida con la pintura figurativa y tradicional, consistía en componer, en disponer armoniosamente los planos sugeridos por el entrecruzamiento de líneas horizontales y verticales. A este orden formal habría de contribuir el orden cromático. Quiero decir que era necesario equilibrar —operación puramente instintiva— la intensidad del color con su extensión. De esta manera tan sencilla de explicar, si nos atenemos sólo a los resultados, nació el racionalismo, o el neoplasticismo, si ustedes lo prefieren.

Puede que este planteamiento no pase de ser una fábula, útil para que los que no podemos entrar porque no sabemos geometría. Para los que tampoco sabemos filosofía y, en consecuencia, nos atenemos al objeto plástico, al resultado, a lo que está en el punto intermedio entre la teoría que lo origina y la teoría que lo explica. Es una actitud tan natural, aunque a la mayoría no le parezca otra cosa que pura ignorancia, como la de quien admira una flor sin saber una palabra de botánica.

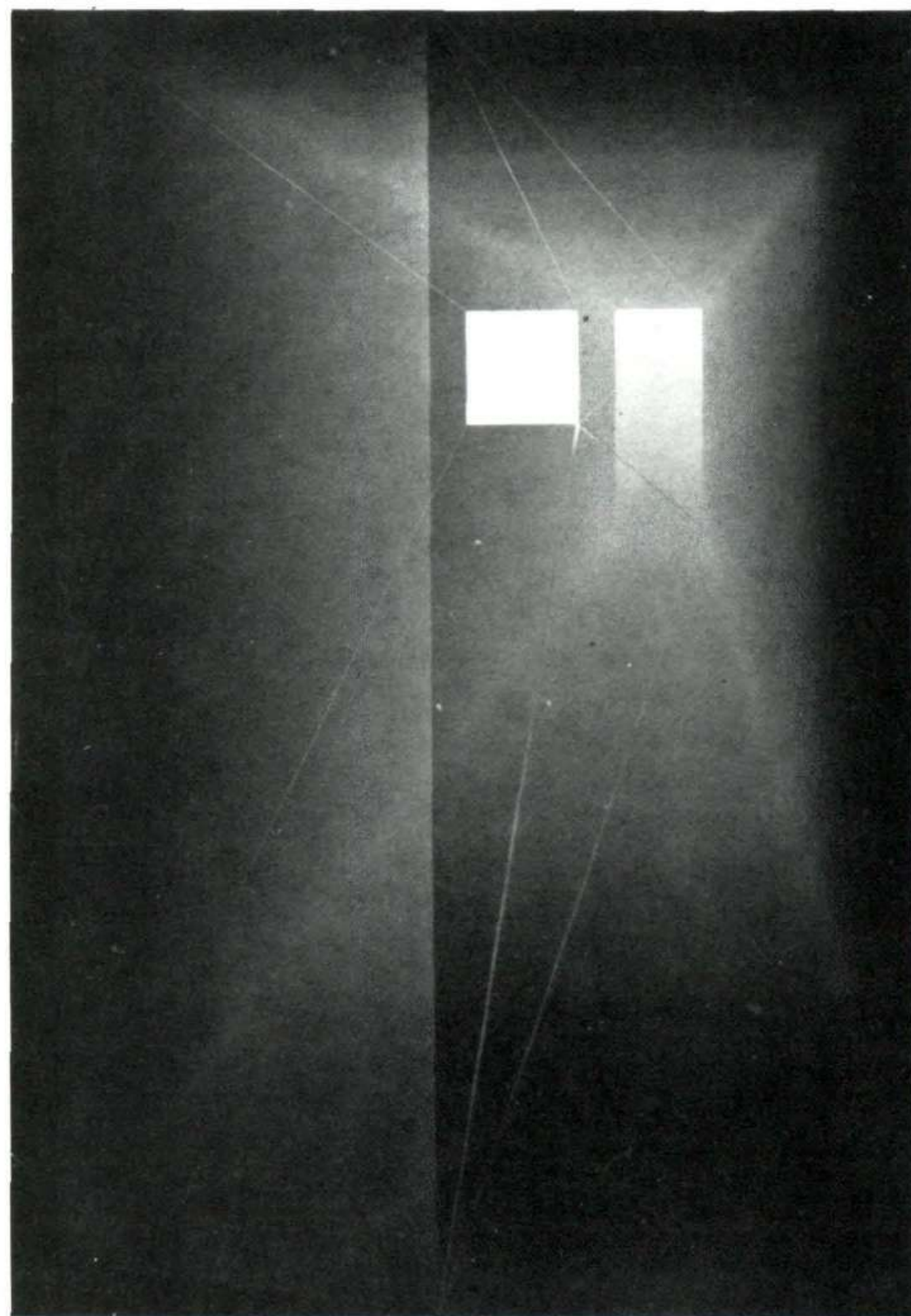
El caso es que nos hallamos a principios de siglo ante una manera distinta de entender la pintura. Ante el arte superleonardesco, concebido como "cosa mental". Arte clásico, claro está, que cree con Platón que "la medida y la proporción crean lo bello", aunque sin olvidar que la verdadera creación no se alcanza "sin la exaltación de las musas".

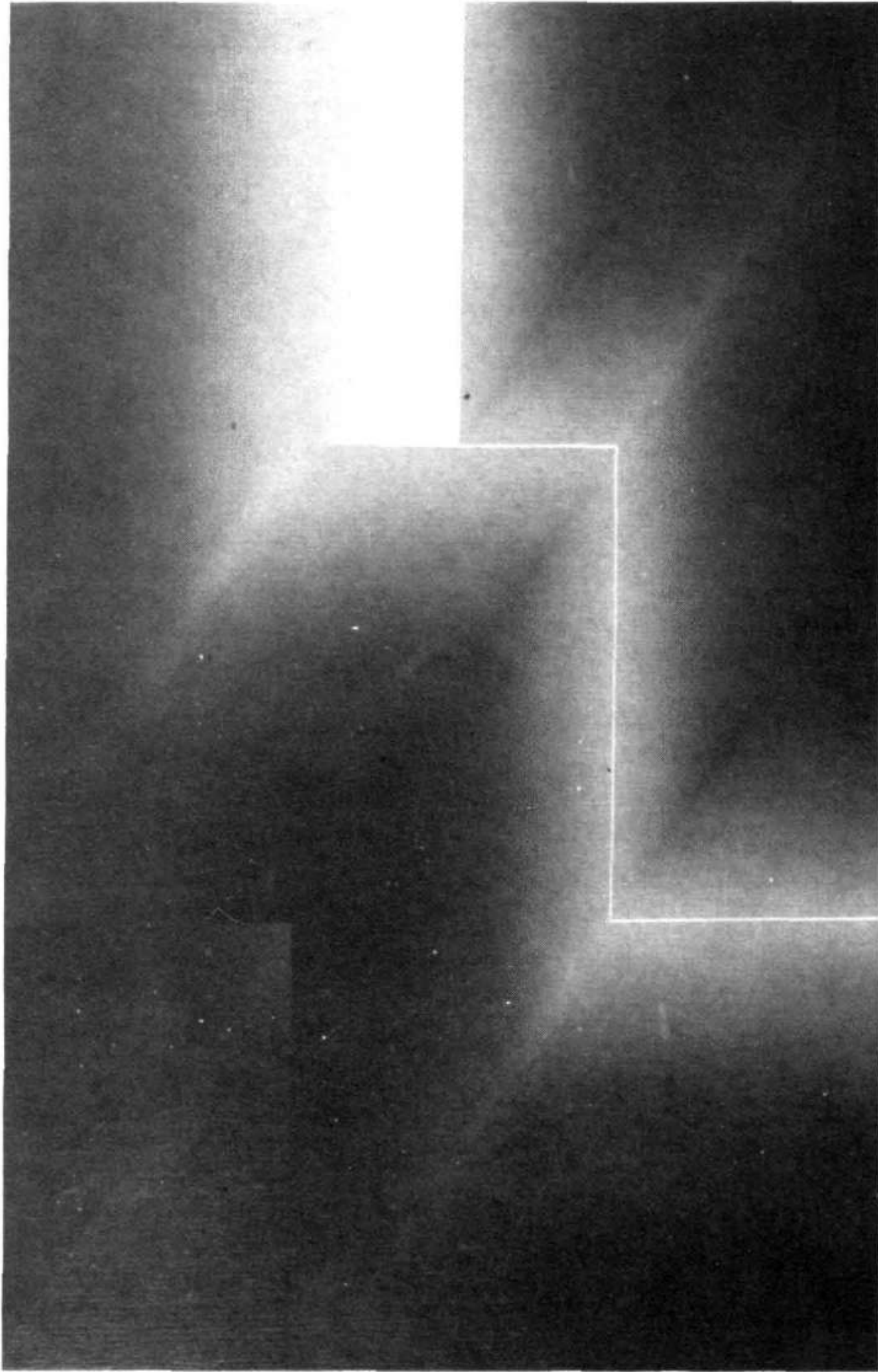
El clasicismo acaba, fatalmente —pasando del jónico al corintio—, por descubrir el barroco: dinamismo, luz, naturalismo, etcétera. Lo mental acaba por sucumbir ante lo cordial. En el caso de Mondrian esa transformación se comprueba comparando sus creaciones de la plenitud de *De Stijl* con sus *boogie-woogie* de los años americanos. Los artistas que vengan después no serán una excepción.

Las primeras creaciones de Julián Casado pertenecen ya a esa etapa en que la actitud racionalista aparece acechada por su enemiga, por la barroquización. Ha superado la actitud del artista que se limita a ordenar el espacio de manera rigurosa y abstracta, pero no se siente tentado por esa vertiente del racionalismo abarrocado que es el *op-art*,

juego de efectos y engaños a los ojos, cuyo más alto representante puede ser Vasarely. Casado, utilizando la línea recta en series degradadas, origina planos de color más intenso conforme avanza hacia el borde, acababa por conseguir el efecto de la tercera dimensión, el espacio penetrable, el ámbito del silencio. Es una consecuencia perfectamente lógica desde el punto de vista de la óptica. Las

ESPEJO BARROCO.





APROXIMACION A JUAN GRIS.

líneas, finas y próximas, se funden en la retina, cosa que para otros fines y con otras células formativas, habían practicado los puntillistas. Los cuadros de aquella época, si los analizamos a un primer nivel, vienen a ser al racionalismo puro lo que la pintura renacentista a la pompeyana: un clasicismo que ha descubierto la perspectiva, el punto de fuga que produce la ilusión de que el cuadro es penetrable. En un estrato más profundo, el análisis —la razón— tropieza con lo inexplicable. Y es el hecho de que la geometría, desapasionada y aséptica, crea sugerencias de misterio, de poesía, de ensueño que contradicen su propia naturaleza. Lo que nació como ordenación del espacio en dos de sus dimensiones, al actuar también sobre la tercera, adquiere una nueva dimensión temporal. Yo no sé si esto tendrá algo que ver con eso de las dimensiones espacio temporales tantas veces sacadas a colación. Por mi parte, me explico el problema como me explico un retrato pictórico en que el artista ha captado algo más que lo externo: como la síntesis de una serie de instantes sucesivos en vez de la paralización de un solo instante. Esto, que no es cuestión de desarrollar ahora, explica por qué un retrato pictórico es más real,

posee mayor emanación psicológica que una fotografía, por excelente que ésta sea. Aquél nos muestra a un ser vivo; ésta, a una figura de cera. En la base de las creaciones de Julián Casado existe una operación sutil, que yo traduciría, aproximadamente, en palabras diciendo que ha sintetizado instantes sucesivos de unas células geométricas que se movían lentamente. De ahí la sensación de tiempo.

Racionalismo barroco, aunque de signo diferente al del *op*, que actúa sobre la ilusión de unas formas que palpitan (y donde he puesto *op* puede poner, quien lo desee, arte cinético). En este caso trabaja sobre el otro gran hallazgo, junto al dinamismo del barroco: la luz. La lección eterna de Velázquez es reelaborada con otros criterios. Y el nombre de Velázquez no viene citado aquí como tópico socorrido. La luz y el sosiego imperan en estas creaciones últimas de Julián Casado. Y algo más: el recuerdo consciente —a manera de soporte culturalista, de cita precisa— del sevillano. Porque no es necesario ser un lince para advertir que sus obras más recientes son en buena parte análisis de “Las Meninas”, a partir del tema de la luz, sugerido por los focos luminosos del mágico cuadro velazqueño: el caballete en primer término y el espejo y la puerta en el fondo.

En otro lugar he dicho, refiriéndome a la obra que Casado ha presentado en la galería Kandinsky, que hay dos maneras principales de partir de un artista del pasado al que se acude en busca de un tema para realizar sobre él unas variaciones. Una de ellas consiste en prolongar, parafrasear, corregir y distorsionar el tema tratando de adivinar lo que el artista del pasado —a cuya personalidad superpone la suya el artista del presente— hubiera hecho de haber vivido tiempos posteriores. La otra consiste en tomar el cuadro como punto de partida hacia atrás, hacia el momento en que no era sino un esquema, una idea, un espacio despoblado. Esto es lo que se ha propuesto Julián Casado. O, en algún otro ejemplo, lo que se ha propuesto con Juan Gris al analizar una de sus naturalezas muertas, que convierte en estados de luz, en luminoso cubismo espectral.

Parece necesario decir a estas alturas que una transformación se ha producido en el aspecto meramente expresivo, desligado de las significaciones. El paciente rayado de intensidades cambiantes ha pasado a ser lo que antes sólo aparentaba: planos de tonos —de luces— decrecientes. Han desaparecido igualmente los contrastes cromáticos, y todo aparece bañado por una claridad que atenúa y unifica los colores locales. Ha alcanzado la máxima serenidad, la máxima sobriedad, la máxima exquisitez. La geometría se ha convertido en atmósfera y sueño. Y sobre el aire tallado en facetas, sobre el tiempo detenido, se depositan alusiones espaciales, líneas que contrastan su estirpe racionalista con los espacios hijos del fluir temporal. Pero estas líneas no son el protagonista del cuadro, sino un guiño de ojo que nos hace reparar en el verdadero protagonista. Son la melodía cuyo papel parece ser el de realzar, por contraste y choque disonante, la belleza de la armonía.

Pero es hora de abandonar el comentario que no tenía por objeto explicar, sino aproximar, que es la única posibilidad de la palabra escrita cuando se refiere a un hecho plástico, a la pintura casi inmaterial de Julián Casado.

JOSE HIERRO

XXII SALON DE GRABADO Y SISTEMA DE ESTAMPACION

Veintidós ediciones del Salón del Grabado son algo más que una repetición insistida de los trabajos de los artistas españoles dedicados a tan difícil y atractivo medio de estampación. Es el mantenimiento tesonero de una parte de la cultura del arte cuya dirección viene, desde 1954, por el esfuerzo de ese estupendo conocedor del oficio que es Julio Prieto Nespereira.

El grabado, que nace sustituyendo multiplicada la labor de los miniaturistas de códices y libros religiosos y de enseñanzas o meditación de toda clase de temas, es la imagen —en síntesis— que se adelanta en siglos a lo que hoy llamamos lenguaje de comunicación visual.

Todas las técnicas tradicionales, a las que se añaden las aportaciones de los diferentes profesionales que han contribuido a enriquecer y extender los procedimientos de la imagen en serie, se encuentran representadas en esta muestra del XXII Salón del Grabado y Sistema de Estampación en una de las salas de la Dirección General del Patrimonio Artístico y Cultural.

Ciento treinta y siete obras firmadas por setenta y tres artistas han accedido a los premios que anualmente se conceden en este Salón. Fuera de concurso, Julio Prieto Nespereira ha presentado dos espléndidas estampas: "Bodegón de la cesta", aguafuerte en color, y "Madre e hijo", grabado en color, técnica mixta.

La medalla de oro ha sido concedida a David de Almeida, portugués, por sus obras: "Carta para un emigrante" e "Historia de una visita". La primera medalla a Fornells Pla, que ha presentado "Constelaciones", grabado, y "Cuadro entre círculos", litografía. La segunda medalla a Thor Björg, islandés, con dos obras, "Quartett 111" y "Cho-

rus", grabados al aguafuerte y aguafuerte. Dos terceras medallas para el japonés Hideo Honda, con dos aguafuertes a colores: "3 Heures" y "Midi".

El Premio Juventud, instituido por Prieto Nespereira, ha sido ganado por el grabador peruano Miguel Angel Espinoza por sus obras: "Chartres" y "Ventana en azul", aguafuertes en color. Premio Escuela de Artes Gráficas para Víctor Delhez, argentino, con una estampación en lino blanco y negro, "Mercado de las pulgas", y una xilografía titulada "Danza macabra". El Premio de la Dirección General del Patrimonio Artístico y Cultural ha sido otorgado a Manuel Manzorro por unos collagraph, "Rincón de campo" y "Bodegón-mural para un cazador furtivo". Por último, la medalla de oro del Círculo de Bellas Artes, para María Asunción Raventós por dos estampas a técnica mixta tituladas: "Mediterráneo" y "Ordenación del caos".

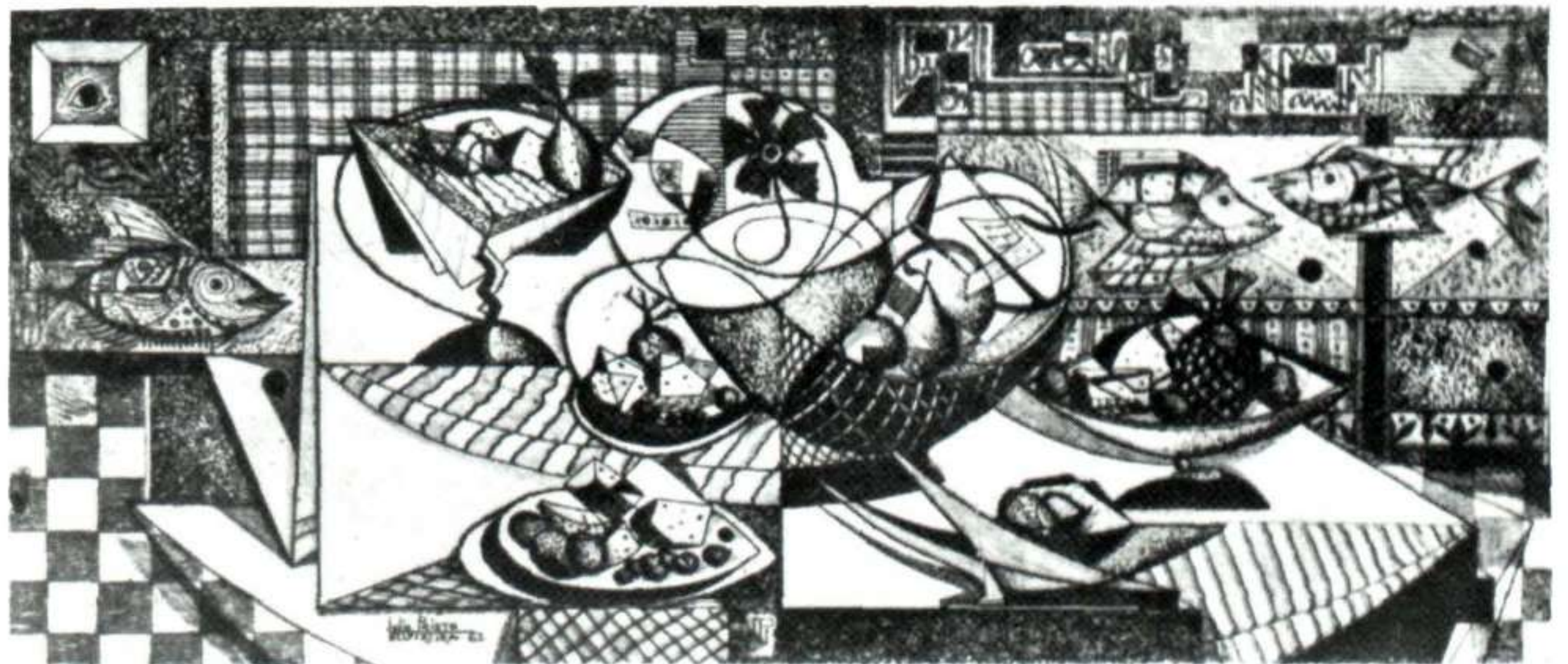
Al tiempo que otras facetas del arte como pintura, escultura y dibujo, el grabado y la estampación por litografía como procedimiento más

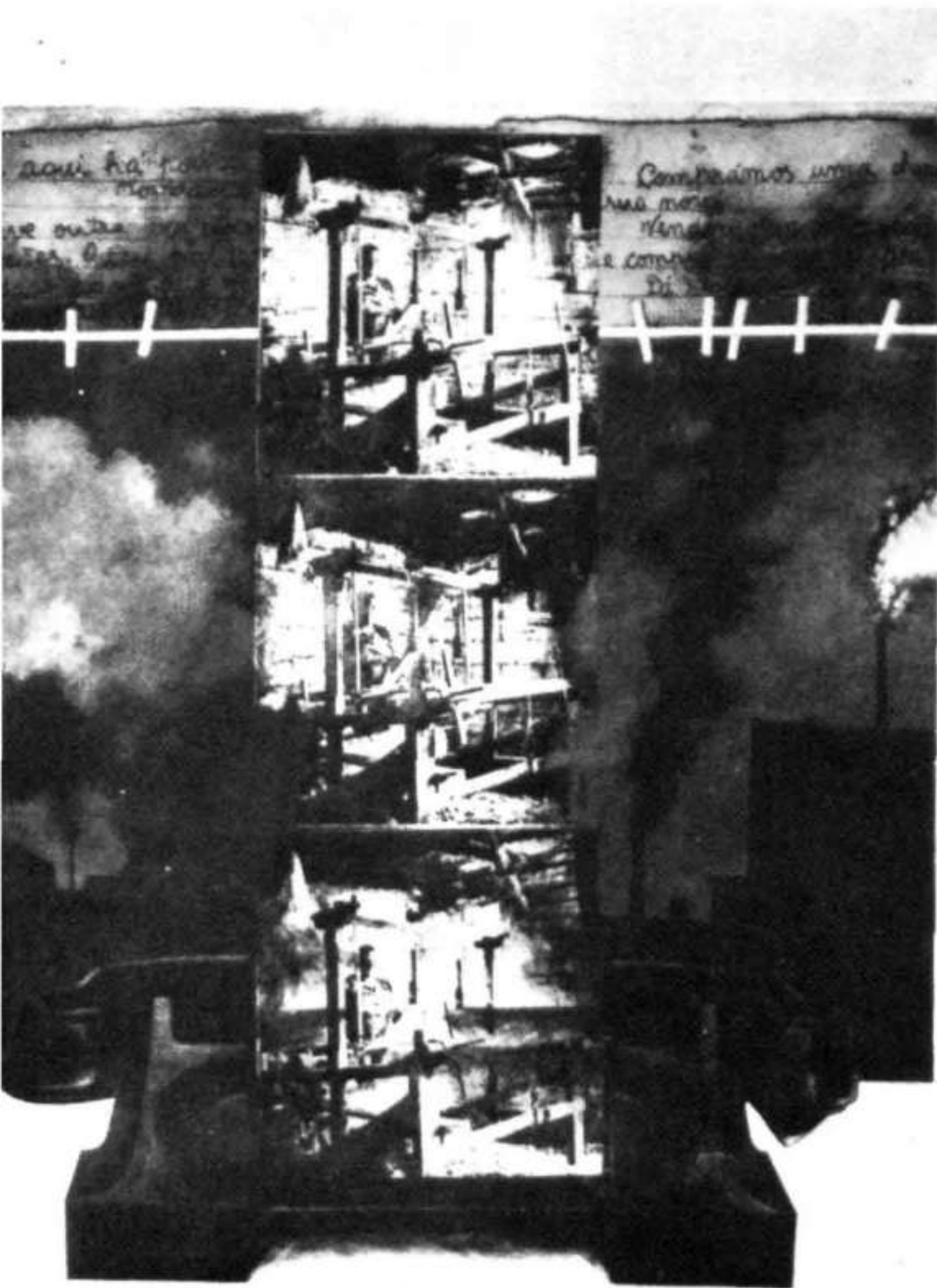
joven o menos secular que el primero, las técnicas mixtas alcanzan hoy los hallazgos similares a los que se producen en el terreno de la plástica —para no hablar de escultura exactamente— y de los lenguajes del conceptual-art, en el que caben todos los trabajos no tradicionales: al menos en su punto de partida.

En esta exposición donde el aguafuerte —no tanto la xilografía y es una lástima— tiene tantos ejemplos, en igual número se encuentran los collages gráficos, el linóleo-cuchara, la serigrafía —tradicional en las artes orientales— y las técnicas mixtas, en donde caben tantas combinaciones como talento investigador tenga quien lo haga.

Todas las tendencias del siglo XX están representadas. Desde el surrealismo hasta el visual-art, pasando por el cubismo, el pop, el constructivismo, hiperrealismo, informalismo, ingenuismo. Pero todo ello en su plena austeridad, directo a los ojos y mente del espectador: más impresionante por la disciplina que imponen los elementos utilizados.

JULIO PRIETO NESPEREIRA.





EDUARDO APARICIO.

En pintura, en escultura, en lo más descarnado y desconcertante como puede ser el arte conceptual pueden aligerarse, distraer, soslayar a la mirada de quien lo contempla cualquier tema o asunto que, con carga dramática o de acerba crítica contenga un cuadro, incluso una escultura o un trabajo plástico. En dibujo será difícil fijarse en otro signo que no sea el todo: en la estampa es imposible.

Ahí no hay escape. Porque el formato reducido de la plancha —del material que sea— o de la base de la imprimación reducen forzosamente el ámbito de la explayación y todo lo que se quiere expresar debe ser concentrado, contenido, en esa medida impuesta. Salta, entonces, a la vista más prontamente que en una composición pictórica que puede analizarse, además, por el color, dibujo, texturas; lo general puede imponerse si uno lo desea, pero también descomponerse en esos matices primeros.

El drama, la angustia, la crítica apriorística que presiden las artes de hoy inclinan más al desasosiego espiritual, al agnosticismo, al suicidio más o menos físico que al puro

deleite —ya se nos ha olvidado— de contemplar la obra de talento humano dedicado a imaginar que el mundo en que vivimos puede ser traducido de otra manera. Incluso más real si se señalan los ángulos capitales.

El tremendo Goya de las pinturas negras de su Quinta lo es más aún en sus "Desastres de la guerra" y en los "Caprichos". Rembrandt, más sombrío en sus grabados que en los apesadumbrados cuadros de los dramáticos últimos años de su vida. Durero, más expresivamente realista en sus xilografías que en la pintura. Solana, siglos después, más hiriente en sus aguafuertes que en los óleos. Baroja, lo mismo.

Ahora y remitiéndonos a esta exposición que representa, como he dicho, todas las tendencias de las artes actuales, la diferencia antes apuntada continúa vigente.

El ácido, las tintas, las resinas, las superposiciones fotográficas y todo ese complejo campo del grabado y de la estampación contribuyen a que sea más lacerante el testimonio de esas visiones pesimistas que caracterizan, insistentemente, las obras de las artes liberales.

El óleo es más amable —por utilizar un término gráfico— que el aguafuerte. El trazo del buril, más contundente que el del lápiz o el carboncillo. El lienzo o la tabla, más flexible que la plancha metálica, o de madera, que el linóleo o la piedra litográfica.

Además, la seriación del grabado o de otros sistemas llega a mayor cantidad de gentes por sus fines intrínsecos, con lo cual —dejando aparte lo positivo del asunto— se extiende el número de personas que reciben esa comunicación inmediata del mensaje pesimista. Lo que no ocurre —por las mismas razones básicas de obra única— con el cuadro ni la escultura u obra plástica; contando con la serie limitada por la ortodoxia en la escultura.

Pero todo eso que he considerado como otra cuestión analítica de la estampa es un además de la misma y de esta exposición.

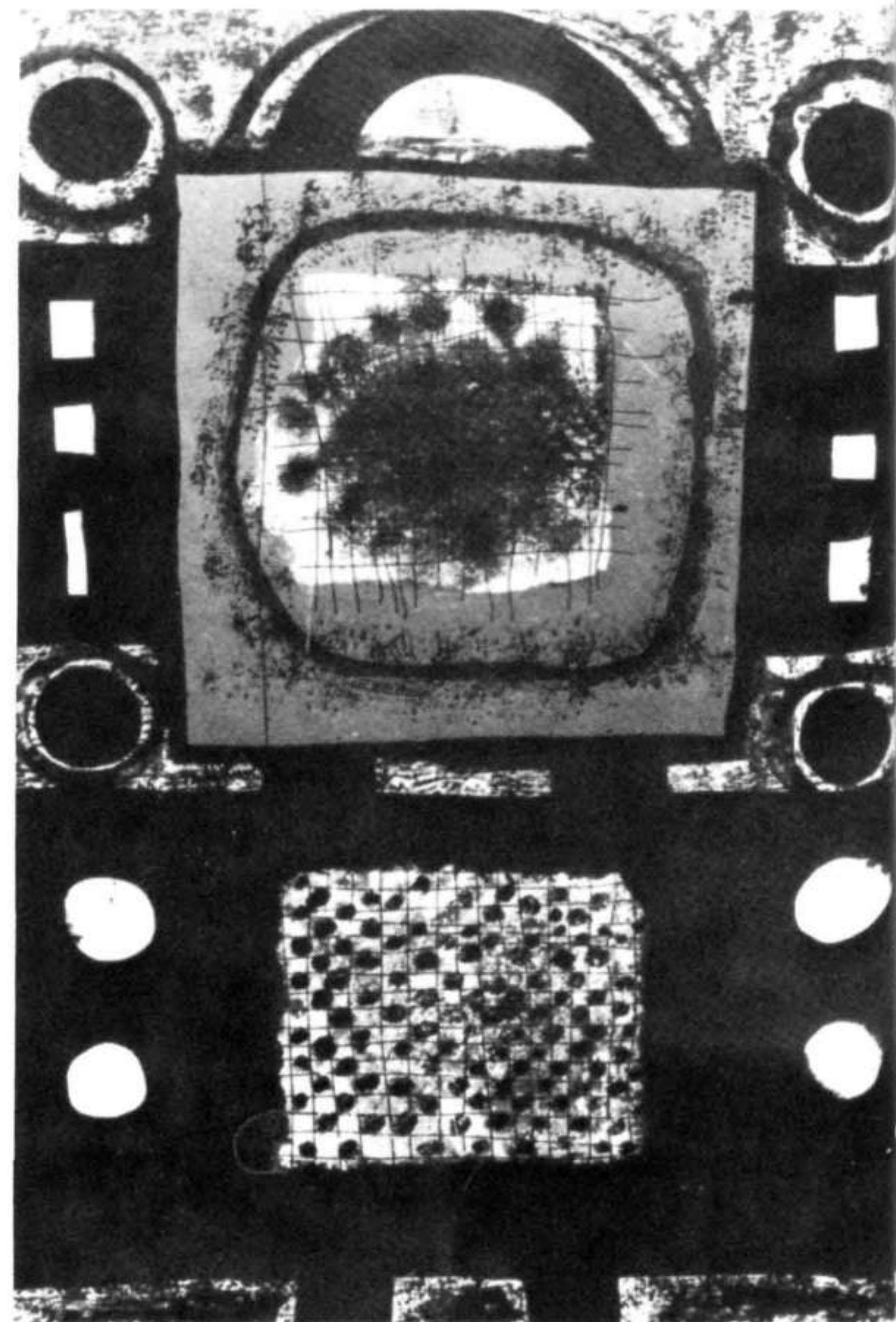
Es excelente en líneas generales y debemos destacar los trabajos de Ignacio Berriobeña, con dos grabados al aguafuerte y resina, la xilografía de Ana Josefa Bettini, los aguafuertes y punta seca de Félix Bordes, los aguafuertes de María

Josefa Colom, los aguafuertes y aguainta de Francisca Delano, los aguafuertes —quizá los mejores trabajos de la muestra— de Manuel Lahoz, las xilografías —espléndidas— de François Marechal, el aguafuerte y la mezzatinta o al humo de Pelayo Ortega y los aguafuertes estupendos de Monique de Roux.

La labor de la Agrupación Española de Artistas Grabadores continúa siendo de gran importancia. En un escrito de A. M. Campoy, del catálogo de la muestra, y cuyo título es "Casi una despedida", se nos dice que Prieto Nespereira, presidente de la citada agrupación, quiere "... despedirse de la organización y misión que él proyectó a todo el país, a Europa, América y Asia. Quiere decirnos adiós. Nada de eso, querido Prieto Nespereira: Dinos —te decimos— sólo hasta luego, hasta el próximo Salón". Suscribimos el ruego.

Por cierto: ¿Para cuándo un Museo Español del Grabado y otros sistemas de estampación?

LOUISE FORGET.



GARCIA-OCHOA

EXPRESIONISMO O NECESIDAD DE SALVACION

El sufrimiento como conciencia y transformación, el simbolismo humano del dolor, la fuerza de lo invisible o de la muerte considerada como punto de atracción y libertad, está en el transfondo que animó el expresionismo, corriente que ha marcado, igual que el futurismo, el alma del siglo XX. "La satisfacción del doliente", simbolizando lo único que el ser humano puede sacar de su condición aquí abajo, la satisfacción del descubrimiento espiritual o metafísico, es lo que el artista inmerso en la problemática del expresionismo, es capaz de comunicar a los hombres de su tiempo.

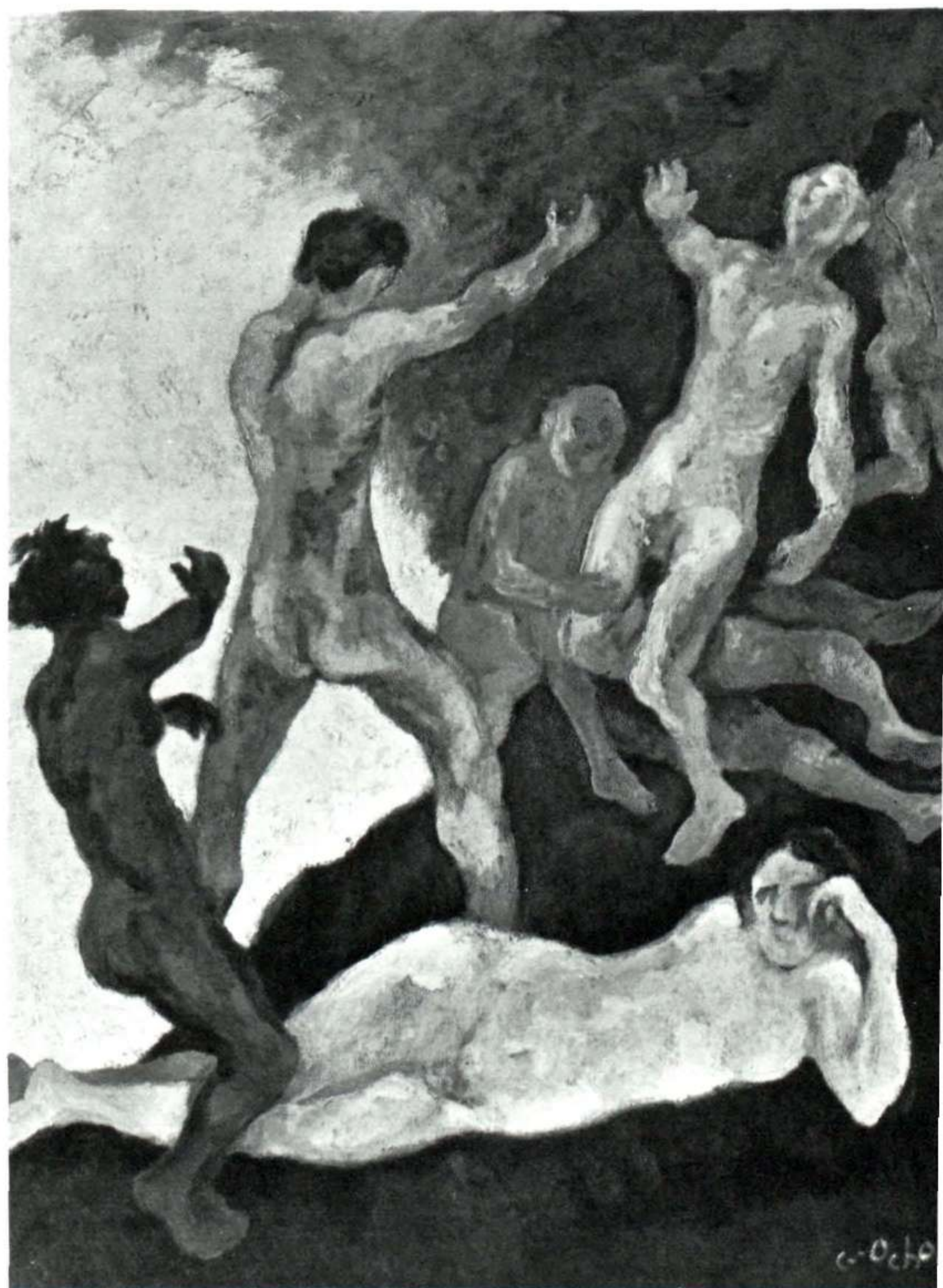
La intranquilidad optimista de los futuristas, que adoraron al mundo a través de sus creaciones más modernas e inmediatas, las máquinas y los hallazgos de la técnica, se tornó desesperación en un mundo que al mismo tiempo intuyó lo que podría ser su próximo fin. Ante la máquina invasora el hombre se agitó, gritó, dio valor de expresión a su mundo interior y experimentó un afán de autenticidad relacionado con su experiencia vivida en primera persona. El expresionismo, cuya mayor realización en la filosofía de la cultura fue la obra de Spengler, da cuenta, al igual que todas las manifestaciones artísticas, de un terror crepuscular. Pero, ¿se trata de un final o de un comienzo? En todo caso, y en torno a esta problemática, los artistas encontraron una técnica de abolir la realidad, o al menos de apartarse de ella, y de crear lo que se ha llamado arte abstracto, en el sentido de "abstrahere", que significa alejar, sustraer.

Por encima de las características específicas que adoptara el expresionismo artístico, en uno u otro punto geográfico, el espíritu que lo animó fue traducido a todas las artes. Es posible que sean la arquitectura y el cine las artes que, además de la pintura y la literatura, sacaron mejor provecho de la revolución expresionista, cuyos ecos resuenan en la obra de grandes artistas de nuestros días.

El mes de febrero de 1976, en la galería Biosca, de Madrid, presentaba una exposición con pinturas, dibujos y aguafuertes Luis García-Ochoa, calificado como el más rico, violento y acerbo pintor expresionista de la escuela de Madrid. Hace apenas dos meses, contemplábamos otra muestra de acuarelas, esta vez sobre paisajes de España, en la galería La Kábala. Hay una nota común a toda su pintura que nos permite identificarla con la problemática expresionista. En ella adquiere forma plástica una sensación de dominar el artista toda su interioridad emocional en el nombre de todos los demás, pero también en el de su más estricta individualidad, unida a un sentimiento trágico que se tiñe de matices grotescos e incluso ribeteados de humor. En la pintura de García-Ochoa los colores espesos y sonoros son invadidos por ese azul que es color de interioridad; el sufrimiento que arrastran sus protagonistas se confunde con el mito, pero también con la pasión del hombre desnudo, y a su través nos llega el conocimiento de toda una antropomorfización del cosmos.

Recordando algunos de los grandes lienzos que entonces contemplamos, visualizamos los cuerpos deformes y gesticulantes, de entornos voluptuosos, que pugnaban por salir del soporte. Cuerpos ardidos bajo la furia de una enloquecedora pasión y renacidos en una seca y áspera materia calcinada. Recién llegados de un abismo, hecho metáfora marina, y

apenas aferrados a las rocas negras, se mueven y torsionan al compás de un desconocido tormento. Los ojos se iluminan de azul intenso o se ciegan de blanco. Se diría que estos cuerpos que fueron humanos, como las bestias equinas que atraviesan los bosques en alocada carrera, no tienen la esperanza de reposo y continúan su marcha desesperada. Las arboledas que aparecen en algunos lienzos, arboladas en azul, en verde y amarillo, aún cuando se nos muestran en solitaria



perspectiva, constituyen ese mismo escenario donde el amor y la muerte se han convertido en antología para una sobreexistencia del hombre, que recreada a la luz de la razón ha sido vivida con anterioridad en estado paroxístico. Imposible no evocar a la vista de aquellos cuadros lugares donde fluye la densa humareda que castiga a los iracundos, parte de una topografía de los lugares de ultratumba que ya el filósofo murciano Abenarabi describiera en el siglo XIII y a los que ochenta años después diera forma poética Dante en su "Divina Comedia". Descripciones de la Gehena, como modelo del infierno, o de la pradera intermedia entre el Purgatorio y el Cielo, como bosquejo de un "paraíso terrestre". Sin embargo, la evocación no excluye en la pintura de García-Ochoa un recio y profundo transfondo realista, porque lo que nos muestra es toda una abstracción ilustrativa de la vida en todo lo que ésta tiene de contradictorio, de sombrío y de burlesco, pero también de grandioso. El rey de la creación, parece decirnos, es el que conoce su miseria, es consciente de su limitación pero también de la inmensa fuerza que este conocimiento le otorga. El hombre vive así la sensación embriagadora de su nueva situación.

Nutre su pintura una imaginación fecunda que se presta a iluminar con fantasía un transfondo vital denso e inquietante. Se hallan excluidas de la misma las formas puramente mentales y aquellas que podrían responder a la expresión de un sentimiento normal. Sus formas proceden de la sensorialidad movida por la pasión, pero controladas por el intelecto. En definitiva, obedecen a instancias metafísicas, y en ellas los arrebatos salvajes o demoníacos son trasunto monumentalizado de un remoto rincón de la conciencia en el que confluyen lo primitivo y lo civilizado, el dato de la experiencia y el presagio.

En sus composiciones reconocemos el sello genial de quien dispone con facilidad de las mayores masas, y que es bastante fuerte para observar la simetría sin ver jamás en las dificultades del movimiento y la desmesura obstáculo alguno. García-Ochoa establece una modalidad particular en el manejo de los elementos plásticos, de manera que éstos no se sujetan a lo representado, no obstante su mantenimiento, sino a una interpretación subjetiva que se extiende siempre a una dimensión metafísica. Sobrepone a la imagen de la representación una imagen de creación que lo retrata a sí mismo. La pincelada es una caligrafía cromática que contribuye a crear el plano de color, no el plano real independiente, sino el plano virtual que existe en función de las formas cargadas de expresividad que lo limitan. Un riguroso equilibrio mental ordena en sus composiciones los elementos originariamente desequilibrados por la pasión y una estructura pseudogeométrica parece que subyace al control de las formas dinámicas de la emoción. Sobre el soporte, el lenguaje de contornos curvos y dinámicos, de superficies unidas, le permite mantener el impulso, un poco bárbaro, que significa dar a cada elemento una dirección expresiva y al mismo tiempo mantener la unidad general compositiva. Encontramos así los diversos grados de compromiso que pueden establecerse entre la construcción que concentra y la expansión que destruye la forma concreta, y que se resuelve en un estado de pura tensión.

La sustancia cromática, amasada con violencia es siempre materia sobre la que parece gravitar la herencia del barroco, al igual que en sus formas distorsionadas por el movimiento. García-Ochoa busca el secreto de las fuerzas dinámicas y supraorgánicas para aislar una expresión pura que, siendo objetiva, conserve al mismo tiempo ese carácter espontáneo que, hundido en la subjetividad, podemos considerar como símbolo de la expresión misma. Trata de expresar esa profundidad del ser que no admite predicados de observación, ni siquiera de sentimiento, porque implica una voluntad de comunicación extrapersonal.

Los expresionistas presentan al hombre en su más completa desnudez, pero no por ello abandonan los objetos del mundo exterior, ni temen a la alegoría bien sea bajo el aspecto de lo fantástico, de lo supraterrrestre o de lo cotidiano. El expresionismo acabaría agotándose en la propia individualidad, si no fuera capaz de superar la exigencia individualista que con frecuencia concluye con la juventud. Se da el caso de que en las obras finales de Van Gogh, de Nolde e incluso de Rouault, se palpa precisamente ese agotamiento

del yo emocional. Y bien sabemos que la emoción es fuerza creadora sólo cuando la voluntad y la inteligencia la enderezan hacia la conquista de valores superiores, hacia valores que implican la sublimación de todos los egoísmos circunstanciales. La vigencia del expresionismo de García-Ochoa estriba en que la acentuación patética la vierte sobre formas que conservan todavía, y pese a las mutaciones experimentadas, su significación original en el área de la cultura occidental cristiana. Bien podríamos considerar su obra como un gran poema épico que se desarrolla en dos niveles, uno religioso paganzante y otro popular. No en vano pertenece a la rama del expresionismo ibérico que hunde sus raíces en lejana tradición, y a la que religiosidad y verismo popular prestan su salvoconducto de validez y proyección futuras. Más que un sentimiento de angustia, define a su pintura un desgarramiento y rebeldía que se resuelve en exaltado tono terrorífico, aunque siempre dotado de cierto carácter festivo que procede del carácter popular de todo el arte hispánico.

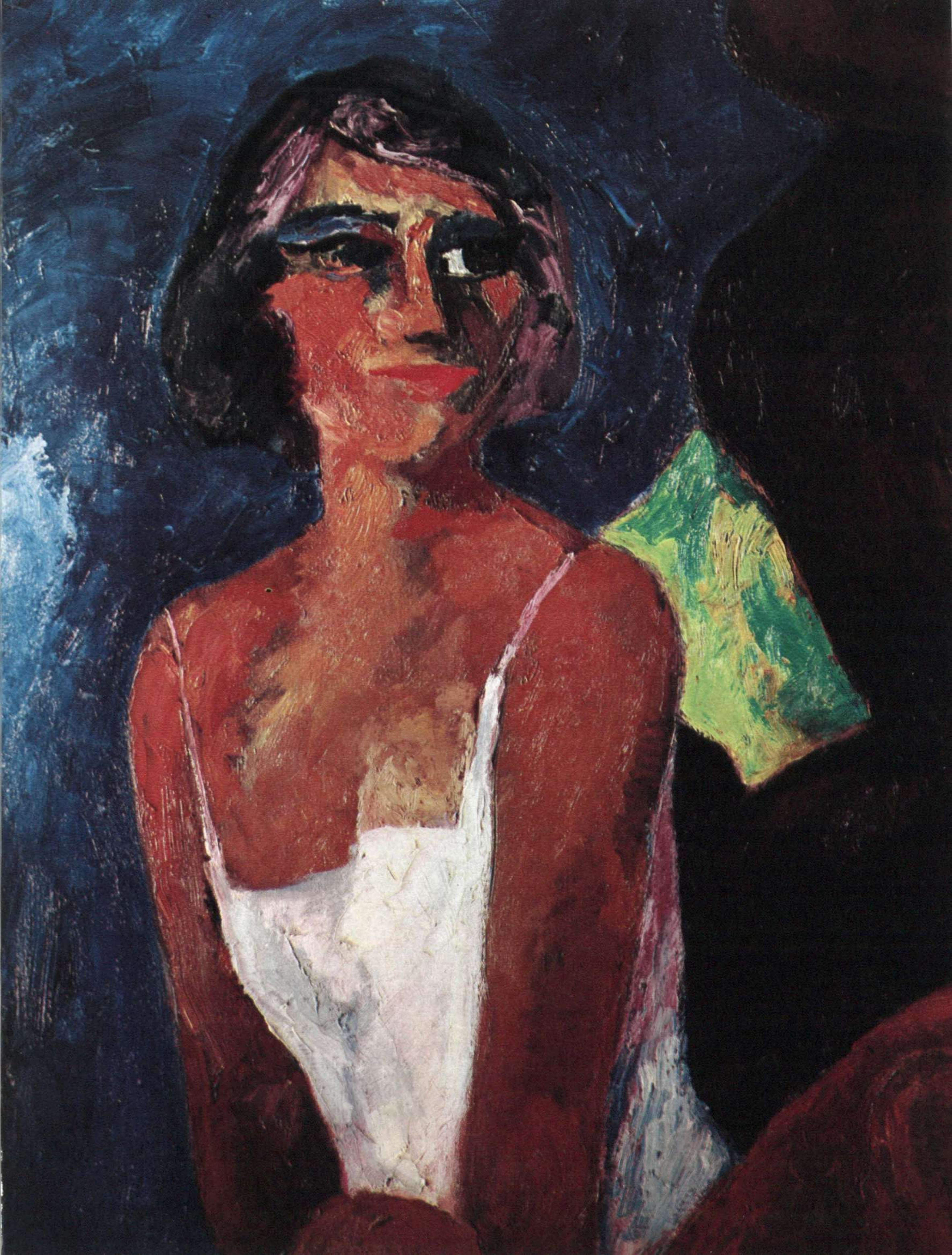
La intensificación del sentimiento se ejerce sobre formas ya conocidas, pero a su través establece el artista un planteamiento dialéctico entre una realidad que se agota —la del pasado— y otra que se anuncia con acentos intelectualizados, y que continúa necesitando de la rebelión vital como punto de partida. La fuerza de su arte es demasiado libre como lo fue la de Rouault para sujetar la fantasía a las exigencias de un dogma. Dimana en el fondo de una raíz metafísica que arraiga en nuestro inconsciente colectivo, y también de un neorromanticismo que no concluye, como el tradicional, en aislar el propio yo. Su pintura envuelve en el declive de una época la vida, el amor y la muerte, con todas sus implicaciones mitológicas e historizantes.

De todas las corrientes artísticas que se han sucedido hasta nuestros días, la expresionista es la que hunde sus raíces más a fondo en el pasado. No sólo en el inmediato, oscuramente germánico de las manifestaciones bárbaras, sino también en el románico, en el gótico y el barroco, e incluso en el impresionismo que había de dar paso a la abstracción. Ello se debe a que el expresionismo responde a un estado de espíritu y no a un sistema de ideas. En la pintura de García-Ochoa surge esa fuerza organicista indomable, que es característica a todos los pueblos en los que no prosperaron las formas clásicas. Se distancia de las obras que produjo el expresionismo germánico en la medida que aquél se limitó a crear un mundo de estremecimiento que no fue lo suficientemente hondo como para desembarazarse de los elementos pintorescos y circunstanciales, frustrando así la posibilidad de acceder a lo esencial y al mismo tiempo universal. Encontramos en su pintura ese aliento de grandeza que lo libera de la cárcel individualista y lo eleva a un estrato superior, donde el ritmo gigantesco de que dota a sus fondos y a sus formas no procede de la extravagancia, sino de la realidad que se descarna en el concepto y se dramatiza en el instinto.

La obra de García-Ochoa es en su conjunto la de un gran solitario, cuyo velado inconformismo le lleva a enfrentarse con ciertos convencionalismos de la cultura. En el plano lingüístico, su idioma de manchas coloreadas y vibrantes y de formas que adquieren desmesura en la pantomima del gesto, es, en definitiva, germen de un nuevo lenguaje metafórico. Resultado de un culturalismo que sintetiza determinados caracteres renacentistas y barrocos, representa uno de los intentos más señalados para prolongar las tradiciones privilegiadas de "la gran manera pictórica" ante los embates del mundo que vivimos.

En nuestros días, muchos son los que piensan que el arte se ha intelectualizado demasiado cuando en realidad el factor predominante es en casi todos los sectores el vitalista. Sólo las auténticas vanguardias comprenden, como demuestra la obra de este gran pintor, el carácter heurístico que las formas de efusión vital tienen y la necesidad de que el hombre ponga otra vez, como siempre en los grandes períodos de la Humanidad, su impronta de inteligencia. Luis García-Ochoa da con su arte testimonio de la crisis que el hombre del siglo XX experimenta, pero a su vez hace que esta crisis se constituya no en una técnica para la transformación del hombre, sino en clave para una vida nueva.

ROSA MARTINEZ DE LAHIDALGA



EL III PREMIO ADAJA

Y

EL II FRANCISCO GIL

La temporada 1976-77, que ha comenzado con novedades de extraordinaria importancia, como la exposición de Maria Blanchard, la muestra de Giacometti, etc., no se ha quedado atrás en lo que a "premios provinciales" se refiere. Premios por una parte, y homenajes como el rendido por la Caja de Ahorros de Alicante y Murcia en Alicante, a Benjamín Palencia, por ejemplo, han probado, entre otras efemérides artísticas, que en las provincias españolas, donde a veces no llegan los recursos "oficiales" con la prodigalidad que a Barcelona y a Madrid, por ejemplo, hay organismos particulares dispuestos a que los pintores jóvenes, principalmente aquellos que con sus exposiciones en las grandes plazas no consiguen siempre los objetivos deseados, cuenten con concursos donde no sólo la buena selección de los jurados garantizan resultados a la altura de los tiempos, sino en los que premios de una cantidad en metálico importante hacen sabrosa y atractiva la concurrencia a semejantes certámenes.

EL PROBLEMA DE LOS ARTISTAS JOVENES

El problema de los artistas jóvenes, según queda enunciado, es la dificultad primero de encontrar galería que quiera promocionarles como resulta obligado, y después clientes que confíen en sus posibilidades más o menos apuntadas. Normalmente, quienes llegan al mundo del arte, o muchos de los que hasta que logran "consagrarse" (?) deambulan por los niveles del mismo, conociendo más hieles y amarguras que satisfacciones, es el de una larga nómina de criaturas que durante mucho tiempo desconocen la seguridad con que un plástico en general se respalda, cuando logra una determinada "cotización". Los artistas jóvenes luchan, primero, por darse a conocer a un mundo donde los aficionados desconfían ante sus realidades, más que aplauden. Esos mismos artistas, una vez que logran abrir brecha y mostrar sus cuadros o esculturas en galerías más o menos acreditadas, se encuentran con que las ventas no son todo lo abundantes que quisieran, y que la exposición deseada en la sala de arte que decidió considerarles, se les convierte muchas veces en un grave problema más que en una clara satisfacción...

Si los artistas jóvenes no tuvieran los "concursos provinciales" como posibilidad y como realidad valorativa, sería doblemente duro su arranque, su puesta en marcha, a juzgar por lo difícil que le resulta a un artista, sin el suficiente crédito, verse considerado por "marchands" todopoderosos. El momento en que un pintor, por ejemplo, liquida su primera o primeras muestras en plazas importantes, llega a ser en muchos casos más bien desolador. Por tanto, hasta que su crédito va ensanchándose y su personalidad adquiriendo importancia en un mundo más bien cicatero que generoso, no le queda otra salida que someterse al lanzamiento provincial de ciertos premios provinciales. Que aparte pagarle sus obras, en el caso de que tenga suerte, como en el mercado no suelen pagárseles a los artistas jóvenes, va prestigiándoles en el

concierto nacional como consecuencia de unos premios, conseguidos como es lógico en buena lid.

EL PROBLEMA DE LOS CONCURSOS

El problema de los concursos provinciales merece consideración aparte. En los sitios más impensados del área hispana, se convocan aquellos que, con retribución suficiente o menguada, atraen a los artistas jóvenes hasta convertirlos en asiduos concurrentes a los mismos. Hay "Bienales", acreditadas a tal extremo, que merecer una recompensa en cualquiera de sus convocatorias, sitúa y valoriza. Existen muchos, por desgracia, mas languidecientes, menos hijos de la exigencia, ante los que no cabe otra cosa que recomendarles exigencia, altura y elevación. Sin embargo, y generalmente, cuando la promoción de este tipo de incentivos culturales se divulga por sus promotores suficientemente, y quienes esperan la celebración de concursos para mandar en tales casos lo mejor de la producción que tienen entre manos, se consigue lo indispensable: una concentración de obras jóvenes presididas por el interés, por la inquietud, por la personalidad de sus autores. Dentro de las cuales, jurados elegidos al efecto destacan con premios bien remunerados y simpáticos accésits todo aquello que en esta clase de concursos, cada vez más frecuentes, mida por otra parte el pulso y el nervio de la pintura joven española. Sin olvidarnos que contamos con pintores y escultores alérgicos a este tipo de citas, y que, pese a no haber figurado nunca en ninguna de estas oposiciones a la fama, merecen tenérseles en cuenta, de acuerdo a su categoría en constante depuración y progreso.

ADAJA Y FRANCISCO GIL

Los dos primeros concursos que han funcionado al iniciarse la temporada 1976-77, han sido el del Premio Adaja, nacional de pintura, patrocinado por la Caja General de Ahorros y Monte de Piedad de Avila, y el Francisco Gil, creado por los herederos del arquitecto salmantino del mismo nombre, en homenaje a quien tanto hizo como mecenas de artistas que hoy figuran en las primeras filas de nuestras pintura y escultura, que ha culminado en una exposición celebrada en el Gran Hotel, de Salamanca.

El Premio Adaja, que en la circunstancia hacía el número tres, logró, en virtud de una abundante y contrastada concurrencia, que el jurado designado para calificarlo se encontrase con una colección de pintura realmente importante.

El II Francisco Gil, por falta de divulgación o por razones que se nos ocultan, contó con los artistas suficientes para otorgar los premios brindados, pero no con una nómina de expositores de tan alta calidad. Sin embargo, con uno y otro, los jurados pertinentes se encontraron que quienes hoy día asisten a los concursos no son los "postaleros" de otrora, los retratistas de cartonpiedra, etc., sino gentes que, de una manera o de otra, cuentan hasta cierto punto, o tendrán que



JOSE LUCAS: "TEATRO".

contar de ahora en adelante, en el variopinto panorama del arte nacional.

Las obras seleccionadas en la ciudad de Avila, y que posteriormente fueron expuestas en Madrid, con las de los premiados José Lucas ("Teatro"), Francisco García Hernández ("Deleite matérico"), Francisco Lorenzo Tardón ("El derrumbamiento") y Oscar Hernández Soriano ("Los viejos"), pertenecían a artistas como José Sánchez Carralero, Francisco Javier Calvo, Antonio Matallana, Rosendo García Ramos, Dolores Padin, Pedro Calavia, Antonio Marcos, Santiago Tirado, José Quero, Daniel Merino, María Antonia Sánchez Escalona, Juan Bautista Lloréns, José Luis Serna, Domingo Sarrey, Angel Sáez, Agustí Panadés, Irene Municio, Montserrat del Valle, Fernando Sánchez, Ana Izura, Manuel Huertas, Francisco Rojas, Pedro Grifol, Francisco Rodríguez Martín, Carmelo San Segundo, Manuel López Herrera, Salvador Vidal, Soledad Sevilla, Elena Ayestarán, José Luis Perales, Ricardo Sánchez, Manuel Aznar de Arenas, Paul Hoffmann-Richter, José Sanjurjo, Angeles Zaro, Manuel Prior, Carlos Piñel, Masao, Emilio Barnechea, Alejandro Aizpuro, Santiago Díaz, Jesús Pérez Bondía y Luis Guerrero, de quienes no es la primera vez que se ocupa la crítica.

De un conjunto más restricto y menos distinguido, reunido con motivo del II Premio Francisco Gil, de Salamanca, seleccionar los nombres de José Lucas, Julio Pérez Torres, Antonio Jiménez, Florencio Galindo y José Carralero, no fue tarea tan fácil como el lector puede suponer. Lo mismo en el concurso salmantino que en el abulense, premiados los nueve nombres reseñados, y pese a todo lo que aficionados con paladar puedan oponer en contra, los jurados se encontraron una vez más con que, laureados y bastantes merecedores de los premios ofrecidos, no eran simples aficionados que intentan la apoyatura del concurso provincial, para seguir adelante. Sino pintores de cuerpo entero, con todos los defectos iniciales en el caso de los más jóvenes, que una vez efectuada la selección inevitable por dos jurados compuestos de siete miembros y diez respectivamente, dignificaban con su aportación a los dos concursos a que venimos refiriéndonos, porque las obras destacadas no pertenecían a esa posibilidad incierta sobre la que tantas veces se especula, sino a una realidad más o menos discutible como todas, que en algunos casos señalaba la existencia de incuestionables pintores.

En los Premios Adaja y Gil, quien esto escribe, disconforme como no hay que aclarar con algunas de las obras premiadas, pero respetuoso en buena ley democrática con el triunfo de la mayoría, asistió con enorme complacencia a un suceso curioso: a la estimación por dos jurados de diversa índole, de un pintor, murciano por más señas, que mereció los dos

primeros premios de sendos certámenes. Porque José Lucas, Premio Adaja y Premio Francisco Gil 1976, por voluntad de quienes así lo creyeron oportuno, fue sin duda alguna la consagración relativa de dos certámenes dedicados como hemos dicho a que los artistas jóvenes tengan un sitio al que concurrir para cotizar, para colgar y para convertir en triunfo la obra realizada con todo entusiasmo en el cálido aparte de su estudio.

JOSE LUCAS

Días antes de merecer los Premios Adaja y Gil, José Lucas celebraba su última exposición en la galería Chys murciana. Estamos ante un artista que, a pesar de haber colgado sus obras en Madrid y en diversas capitales españolas, no rehúye asistir a los premios provinciales, porque se considera suficientemente joven para que no se le caigan los anillos al hacerlo. ¡Qué interesante ver desarrollarse la personalidad pictórica de un joven pintor, entusiasta y trabajador como los mejores! ¡Qué alegría ver laureado casualmente en Avila y Salamanca a este joven pintor murciano poseído por la pintura (ninguna mala cosa), y empeñado poco a poco en poseerla, que es paciente, fervorosa, heroica pretensión! Como cualquier padrino ocasional, yo podría decir: "He aquí un pintor extraordinario, el más extraordinario de cuantos cuentan". Pero eso sería cultivar la mentira. Aunque me encante asegurar, y mucho más ante el doble triunfo que ha logrado en Avila y en Salamanca: "He aquí a un pintor honesto, asistido por una voluntad gigantesca, dispuesto a rectificar todo lo rectificable que, convencido de que el arte no es un procedimiento dominado al servicio de un vacío, quiere en sus lienzos siempre expresar algo de lo mucho que le preocupa, por un procedimiento que no resulte, como en tantos casos, gesto hipócrita

FRANCISCO GARCIA HERNANDEZ: "DELEITE MATERICO".





JOSE LUCAS: "EL DESCANSO".

y enmascarante". El problema para Lucas no es encontrar un lenguaje llamémosle personal, sino liberar en cada problema que se plantea las voces que en definitiva lo significan. José Lucas sabe que los lenguajes pueden ser en tantísimas ocasiones mudos, y lo que parece querer es que el suyo, impregnado lo más posible de su acento, integre en el canto expreso de la pintura una serie de voces liberadas —y al mismo tiempo impregnadas— de su esencial misteriosidad. Nos encontramos que ante las últimas obras del artista prevalecen las voces, el acento, sobre lo que normalmente suele cotizarse por los aparencialistas: una manera de decir tristemente preconcebida. Porque pintar para el artista murciano parece ser impregnar con las voces de una serie de descubrimientos el mundo —no el tejido— creado por quien a ello se compromete. Y proporcionar a los espectadores espacios en los que dialogan, y, por tanto, comunican, la temperatura del pintor a que se deben, y esa otra —dramática, esencial, particularísima— que el artista descubre, al evidenciarla como consecuencia de su íntimo desciframiento.

En Lucas lo que se nos brinda, mucho antes de hacerse gala de recursos en depuración permanente, es el mundo que conquista como consecuencia de la dolorosa mortificación de un ser vivo. En su pintura no hay depuración de una destreza, acabamiento de tales o cuales procedimientos, cálculo gramatical en suma —pretensiones, sin embargo, que ningún artista puede abandonar en la medida que va depurándose—, sino un afán de compartir preocupaciones, problemas, experiencia, y como es natural, angustias, que resulten fundamentales a la hora integradora de conseguir la expresión. Las voces, íntimas y descubiertas por Lucas, están en ese primer plano, sin el que la pintura es otra cosa que artesanal compromiso. Ante los mejores cuadros del murciano —y los dos premiados pte-

necen a este apartado—, lo que más nos interesa es el **arrastre pictórico**, hecho en este caso de un sentimiento profundo, desvelado infatigablemente a lo largo de una labor. Las caídas, que José Lucas no disimula, legitiman desde nuestro punto de vista esos aciertos caudalosos con los que se subraya en sus obras la riqueza de sus pretensiones. Porque José Lucas, a juzgar por estos cuadros que han merecido los premios de Avila y Salamanca, aparte lo que conocíamos de su tarea, no disimula nunca aquello que por múltiples razones no consigue situarse a la altura deseada. Desde que, preocupado en todo momento por desenmascarse, por poner de manifiesto con lo más verdadero de su persona los valores que luego alcanzan la granazón suficiente en su quehacer descifrante, prefiere conquistarnos con lo que en su quehacer constituye una lucha, en vez de con lo que en sus posibles resultados aparentes podrían mostrársenos como logros inmaduros.

El brío de la sinceridad importa en José Lucas mucho más que la cautela de una serie de recursos, conseguidos a fuerza de depurar su evidente dedicación y sacrificio. La pintura de José Lucas, que en los cuadros premiados probablemente alcanza la cima de una primera época, no quiere ser nunca una solución aparente, entre otras cosas, porque su autor es muy joven, y semejante conducta lo convertiría en un habilidoso como hay demasiados. Me interesa lo que va haciendo este murciano, porque en vez de **hacerlo**, lo **sufre**. Y porque cuando se sufre en arte; cuando la expresión tiene los años del autor y la respetabilidad de todo aquello que se realiza por fatalidad más que por oficio, confiar es la mejor manera de aplaudir...

TAMBIEN MERECE CONFIANZA...

También merecen confianza algunos de los nombres relacionados de manera un poco fatigante, en la presente crónica. Al empezar la temporada 76-77, y con motivo de la convocatoria del III Premio Adaja y el II Francisco Gil, muchos de los pertenecientes a los grupos palpitantes del arte moderno español del momento concurren a ellos. No estuvieron en Avila y Salamanca todos los que son, lógicamente... Pero entre bastantes de los que estaban —y si no al tiempo!—, se encuentran, junto a los destacados por premios y menciones, quienes si no se contentan con ser unos "neos" segundones, están obligados a encarnar por sus valores y posibilidades, la realidad artística española más joven y responsable...

NUÑO TORMES

JULIO PEREZ TORRES: "PUEBLO ABANDONADO".



DOS PINTORES DE HOY: LAPAYESE DEL RIO Y LUIS CAJAL

LAPAYESE DEL RIO

Lapayese del Río es huella encontradiza, hecho frecuente que nos admira y nos lleva a la reflexión emocionada en el mundo de la plástica. Su nombre se reitera en el flujo y reflujo de la noticia y su labor se nos ofrece cada vez más decantada y más plena. Sus últimas creaciones nos suscitan principalmente los comentarios que encauzaremos bajo los siguientes epígrafes: cromatismo, tratamiento matérico, inercia y éxtasis, arquitectura y paisaje.

Sin ningún propósito previo de establecer un orden de prelación en las anteriores formulaciones, tengo que re-

conocer que el concepto de cromatismo quedó certeramente instalado en lugar preferente, porque Lapayese del Río tiene en el color su más perfecto aliado. El color le es fiel en el resultado de esa hipertensión con que el epitelio accidentado de sus telas se granula con una sensualidad que se apoya en el valor esencial del concepto cromático. El color no es mera sensación, sino realidad evidenciada hasta la prueba del tacto. Lo que pinta se toca, además de contemplarse. Consecuencia inmediata de esa valoración cromática es su pretensión y su logro de ir por delante de la realidad en cualquiera de sus proposiciones. Si se queda-

se en la realidad misma un pintor como él, capaz de congelar el rictus más esotérico e inaprehensible de la materia contemplada, su pintura no tendría, en definitiva, esa sugestiva pujanza que salva el hecho estricto de la realidad y lo pondera concediéndole un valor expresivo que en rigor es lo que debe pretenderse para evitar el error de incurrir en las mimesis. El color decide y el color nos adentra en la composición y en el tema por el camino más corto de la perfección. Pero Lapayese del Río —como los demiurgos del gran teatro— establece unos convencionalismos esquemáticos que van a servir para reducir el campo creador a unas cuantas sensaciones positivas. La experiencia sirve para eso: para llegar a ciertas conclusiones, que es lo que no suele conseguirse en los congresos internacionales. Divertirse es, en el fondo, lo que hace el congreso y el hombre en cuanto se formula el propósito de huir de su propia espiritualidad. La di-versión no es otra cosa que la otra versión oculta e inconfesable de nuestra personalidad. Cuando un artista se compromete en su propia responsabilidad, lo que hace en definitiva es apretar su contextura, evadirse de la dispersión. El valor convencional que tiene el color en la pintura de Lapayese del Río es un valor de síntesis.

No resulta menos importante su tratamiento de la materia, que también es consecuencia inmediata de un insospechado convencionalismo. Consiste en no conformarse con el efecto plástico, fácilmente determinado por la riqueza cromática, tratando entonces de que la materia sea un recurso último para la revalorización del color. Lapayese busca y halla la dimensión del color en la propia dimensión de la materia, y la materia está tratada con ese tacto caricioso y lento con que va urdiendo lo que pudiéramos llamar la

LAPAYESE DEL RIO. PAISAJE ANDALUZ.

"mecánica de la composición". Sin un perfecto conocimiento de todos estos ingredientes no existiría esa ingresión totalizadora que es la suma de color, más materia, más volumen, más intención temática.

La inercia —otro de los convencionalismos estéticos felizmente resueltos por Lapayese del Río— se define como obtenida en un vacío neumático en la soledad de esas ventanas huecas, de esas mansiones perdidas, donde sólo la acción del olvido ha logrado hacer de ellas, con la erosión y el polvo, materia de indolencia y misterio. Diríase que en la condición estática del arte plástico se salva la realidad del movimiento de las formas. La pintura no revela una acción dentro de una indeterminada génesis, sino una simple instantaneidad que verifica o paraliza el ámbito vivo que el artista contempla y secunda con su propio agonismo. Siempre el arte es, en cierta manera, una distorsión de lo real, aun cuando parta de la propia realidad. Bien es cierto que en las composiciones de figura se intenciona el movimiento; pero ni eso siquiera pretende Lapayese del Río cuando coloca el semblante de una vieja mujer, como petrificada por un silencio irrevocable, detrás de las mallas de una alambreira. Especula el pintor con una desolación inerte, en cuyo mundo letal campea la soledad como una acusación. Ese campo planteado como un cosmos sobre el que cabe establecer la guerra, la deserción del hombre hacia los núcleos urbanos o la promesa telúrica de un nuevo ciclo vital de imposible predicción; esas casas vacías donde la vida se representa únicamente a través de las huellas del pasado están potenciando la inercia como un recio valor temperamental que testifica una terrible inquietud, una elocuente desazón.

Sin embargo, y pese a cuanto acabamos de enunciar, el mundo pictórico de Lapayese del Río se nos ofrece sin abjurar de la belleza. Ni la soledad ni tantos otros factores determinantes de nuestro brutal decadentismo consiguen esa depresividad de muchos de nuestros pintores, que reflejan, como recurso o como denuncia, un inframundo sórdido, decolorado y vanamente justificador de un innecesario felsemo. Dicha actitud desvela una conducta ciertamente responsable que viene a consistir en hacer lo posible porque el hombre encuentre de alguna manera la esperanza que necesita ineludiblemente para su propia supervivencia, y así, Lapayese del Río hace ofrenda del color en generoso raudal y logra desobcecar al que contempla, como logra también que el propio paisaje se redima, que el propio vacío se colme en la misión que el hombre, valor potencial absoluto, contiene para su propia redención. Tanto sus paisajes como sus ciudades parceladas y vistas a través



LUIS CAJAL. BODEGÓN DEL PATO.

de secretísimas lentes, como la capa cortical de un tejido, nos ofrecen quizá el más definitivo y logrado de sus convencionalismos pictóricos, que no es otro que la superposición de ámbitos para darnos esa visión conjunta, casi críptica, que enriquece y multiplica las posibilidades de nuestra óptica, también en cierto modo convencional.

LUIS CAJAL

Y ahora, Luis Cajal. Siento haber agotado casi mi espacio, pero he de ocuparme de ese misántropo soñador que primero intuye literariamente lo que piensa hacer y siempre le queda la duda de si realmente plasmó cuanto había soñado. No en vano parte en su quehacer de la confianza nocherniega sin premeditación ni desbaste, porque lo importante para este pintor es el hecho de vivir, y quizá la pintura redunde en su vida como un premio que el cielo le otorga a su propia candidez espiritual. Así es su pintura. Una pintura luminosa, cándida, transparente por múltiples sensaciones fugitivas que se van quedando como brillos dispersos sobre los distintos puntos de ese plano astral en el que en todo momento espera ver realizada una ambición que yace contenida en largas y continuadas ensoñaciones. Yo creo que en los insomnios de Cajal, después de esas líricas disquisiciones en que todo ha quedado dicho menos lo de la víspera del día siguiente, la mesa del noctámbulo se llena de lirios y de fu-

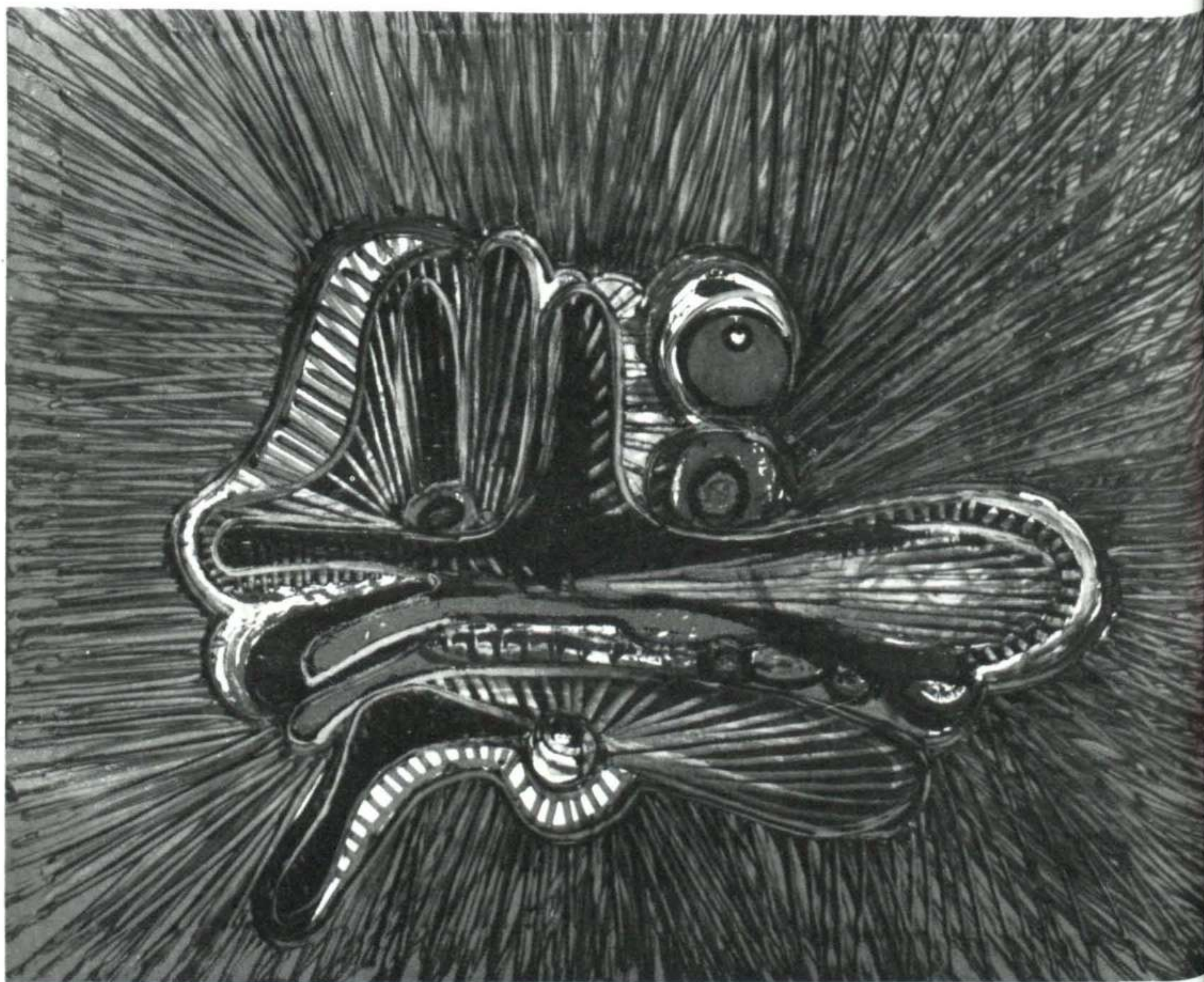
siones cromáticas, y desde el subconsciente, donde sobrenadan sus ímpetus y sus vacilaciones, los perfiles de sus bodegones, teteras, frutas, peces, llamas de reflejos, se van evaporando en humos casi impalpables, en los cuales se hace imposible determinar perfiles y dintornos. El color que nos regala la lírica sensibilidad de Cajal, que prepara sus colores artesanos con la menesterosa pureza de los clásicos, es la equivalencia a su permanente necesidad de euforia que logra contagiarnos estimulando nuestra capacidad de emoción.

Ningún secreto tiene para el pintor la técnica de las veladuras, y el color irrumpe en cada uno de sus cuadros con la máxima intensidad y frescura, porque Cajal no se supedita jamás a la servidumbre que en el fondo plantea el arriesgarse a la complejidad de ciertas técnicas que, por demasiado estrictas, disminuyen el verismo expresivo. No habrá en sus cuadros encáusticas agresivas o tratamientos inatéricos atípicos que perjudiquen esa necesidad que el pintor tiene en todo momento de proclamar ante un mundo abierto de par en par. Su reciente exposición vuelve a poner de manifiesto que su dicción es clara y que ha decidido perseverar en su mundo de ensoñación sencillo y valiente.

JOSE GERARDO
MANRIQUE DE LARA

BERTINA LOPEZ

Bertina tiene un gesto de cansada aceptación, de resignada aquiescencia. Su pintura, como consecuencia ineludible de una concreta circunstancia vital, en la que necesariamente tienen que incidir la distancia en que su vida europea la coloca respecto de su tierra natal —Mozambique—, el peso de Europa —una Europa no simplemente contemplada, sino asimilada cultural y físicamente por razones de inquietud y de convivencia— viene a expresar un estado de ánimo tibiamente desasido de sus propias raíces. La cultura, por su propio espíritu inquisitivo, entraña ese gran peligro que es el de huir de nuestro propio planteamiento humano. Senghor, tan integrista, tan puro de concepto, después de cantar de modo magistral a la mujer africana, terminó casándose con una rubia francesa. Mozambique, contemplada desde el Gianicolo, no puede ser el balance ideológico de la voz de Noemia de Sousa o de Craveirinha, o de Kalungano, o de cualquier otro de esos poetas que llevan en su piel la huella sangrante de su histórico acontecer. Bertina, con su exquisita elegancia de color y de trazo, consigue una síntesis espiritual desligada de todo realismo, de toda alusión directa a la objetualidad que pudiese contener en última instancia su temática figurativa. A mí no me parece su pintura expresionista. Yo diría que se trata más bien de una inspiración subterránea y metafórica, una consecuencia diferida a través de esos cristales —Europa es buena lente para templar prodigiosas hipermetropías— que sirven para aproximarnos a un pasado que se nos va de las manos o quizá de los ojos. En sus óleos encontramos varias versiones de un tótem que son como formaciones de un misterioso caleidoscopio. En sus texturas abstractas Bertina pinta un aire sutil, cuya metafísica es el propio espectro de la luz, en caprichosa y ordenada estructura. Otra de sus abstracciones es "Africa". Es el Africa resuelta en color, es como la superposición de una ansiedad contemplati-



TOTEM

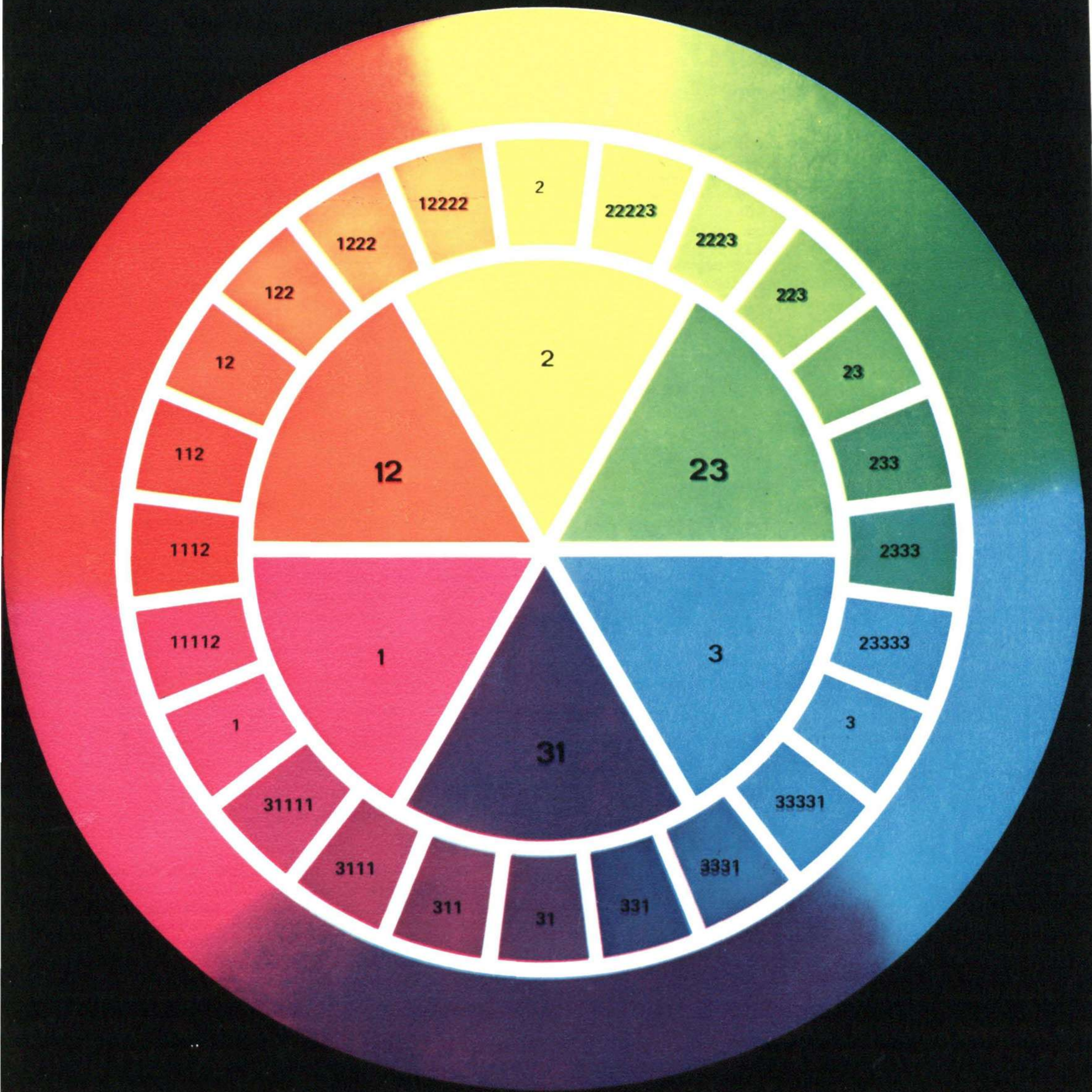
va que no tiene límite y que es preciso parcelar de alguna manera para ofrecer una simple muestra de lo que es un concepto cósmico.

En el catálogo se contiene una alusión al concepto creador de Klee, citando la frase "el arte no reproduce lo visible, sino que expresa lo visible", pero esa afirmación no debería ser excluyente ni en su antecedente ni en su consecuencia, porque el arte puede reproducir cuanto realmente se contempla sin dejar de ser arte y puede expresar lo que se ve —como prefieren Klee y Bertina— sin necesi-

dad de atenerse a la forma, a esa forma que elude porque también —no hay que olvidarlo— es forma la que uno crea en un sentido de metáfora o equivalencia. Bertina prefiere expresarse en una intención metafórica, y eso le va perfectamente a su propio estilo distinguido, selectivo y vibrante. Pero en modo alguno hay que peyorar la verdad a palo seco, la voz desnuda con que se expresan aquellos que prefieren llamar pan al pan y vino al vino.

LUCIO HENRIQUEZ

"SISTEMA ONTOMATICO DE LOS COLORES" Ostwald/Sergio G. Bermejo



WALDO BALART Y EL GRUPO COLOR

Coincidiendo con el último tercio de la temporada 1975-76, tuvimos ocasión de conocer en Madrid las interesantes experiencias del Grupo Color, que expuso sus experiencias plásticas y de investigación varia en el taller Waldo Balart, y, más tarde, en la galería Seiquer y en el centro de arte Ondar. Grupo compuesto por el mismo Waldo Balart, Luis Aranda, Manuel García Montero, Sergio G. Bermejo, Manuel Duque y Begoña Urcullu. El "sonido cromático" de las referidas exposiciones ha sido una creación de Juan Pablo Montserrat y Suso Saiz.

Si bien el pintor cubano Waldo Balart es ya bien conocido entre nosotros por sus trabajos expuestos hace dos o tres temporadas en las salas de la Dirección General del Patrimonio Artístico y por alguna muestra más reciente, la formación de este grupo ofrece el interés de una aportación personal de cada uno de sus componentes sobre una temática que a todos ellos les ha llevado al terreno de la investigación desde distintos campos: la pintura, la pedagogía, la música, la psicología. Y al agruparse en esta ocasión han mostrado sus trabajos en torno al color con el complemento de unos coloquios y una síntesis escrita a modo de breve manifiesto cromático.

Señalaré solamente algunos de los puntos planteados:

Waldo Balart establece que la relación COLOR-MODULO está determinada por MODULO-MASA, y considerando MASA-PESO quedan en relación íntima COLOR-PESO.

Manuel G. Montero investiga sobre el color estructural, basándose en lo que llama "Síntesis de la luz blanca": "La conjunción de tres haces de luz coloreada sobre una superficie produce luz blanca.

BLANCO = ROJO/VERDE/AZUL/VIOLETA".

Sergio G. Bermejo sintetiza sus trabajos con la definición de la "Ontocromía" o "Sistema ontomático del color", basándose en las anteriores teorías de Wilhelm Ostwald y de Maxwell.

* * *

No hay en el conjunto del grupo sólo —afortunadamente— soluciones tras las experiencias personales, sino tentadoras propuestas de aventura artística. Y no se trata tampoco de una simple expresión anecdótica, sino de un común e individual adentramiento en el siempre sugestivo y misterioso mundo del color.

Haciendo ahora memoria de estas exposiciones, el COLOR se nos revela como un elemento inmediato, incluso desprevenido en algún caso, pero sobre todo tratado con absoluta libertad. Y no se confunda el término libertad con el de arbitrariedad. El orden que preside estas experiencias es el mejor correctivo de todo peligro de arbitrariedad.

Quiero hacer mención del gran acierto de la "cámara de color" creada por Waldo Balart "como experiencia

total productora de energías", según afirmación del propio artista, con la intención de "hacer sentir el color, no verlo". Una descarga cromática, una vibración, envuelve al contemplador, en medio de un campo de rojos intensos, rutilantes, que actúan directamente sobre quien luego va a encontrarse con el espacio interior de la exposición. Empieza a vibrar, se agita; la cámara está animada por un soplo de energía vital y de libertad. Estamos dentro de la "cámara" percibiendo las primeras imágenes acústicas que corresponden al "sonido cromático" de Juan Pablo Montserrat y de Suso Saiz, integrado como un elemento más en la exposición.

El color y el sonido actúan como una cadena que va convirtiendo en dinámico lo que pudiera haber permanecido estático en situación de silencio.

Ya en el interior ese encendido constituye uno de los síntomas del color.

Y en cada una de las versiones personales, como protagonista, EL COLOR. Distendido, libre, insolente, elemental, refinado, pleno, jovial o trascendente. La sagacidad del color. Todo el frescor, la vivacidad y la capacidad de sorpresa. Algo parecido a lo que pudiera sentirse junto a un gigante e inmediato arco iris, donde los colores no tienen trampa. Una evidente alegría festiva en los rojos, naranjas, verdes, violetas.

Quiero insistir un poco más en el análisis de algunas de las obras de Waldo Balart. Hay en ellas una rica y equilibrada dicción cromática, una perfecta modulación y una gran maestría en la realización. La palpitante realidad del color habla en ellas, por partida doble, al sentimiento y a la razón. Asistimos a lo que estas creaciones plásticas tienen de resurgir auroral; quizá de ahí les viene esa fuerza de estallido. Y para que exista una simbiosis perfecta, allí está el apoyo de la geometría.

Es el lenguaje puro del color y la forma. Y el equilibrio en sus obras escultóricas radica en la combinación de ligereza, gravedad estructural, medida, peso, forma y color. Son expresivamente activas. Recuerdo aquí su reciente experiencia de un proyecto edificio-escultura, que pudimos ver expuesto en el Club de Prensa y analizado en sus conferencias en la Escuela de Arquitectura.

Esa misma idea se refleja de algún modo en sus construcciones posteriores, como ya sucedía en sus anteriores "cajas cromáticas"; el guión emocional del color de tal modo que resulte a un tiempo expresivo y racional. En ellas los contrastes tonales (luz definida, oposición claro-oscuro) son elementos que potencian la vibración del conjunto.

Podría afirmarse que estas exposiciones del Grupo Color han significado la denuncia de un mundo imaginativo y luego meditado, homenaje a la libertad del espíritu. Atmósfera experimentalmente estimulante por sus planteamientos y sus resultados.

TERESA SOUBRIET

FAUSTO CULEBRAS

Casi, casi diría que termina de redescubrirse un artista. En el Museo de Cuenca —entre paños clásicos, capiteles, arqueología y utensilios prehistóricos—, Fausto Culebras, muerto hace años por la otra Cuenca americana, abre la amplia gama del cuadro, el bronce y la piedra. La ciudad natal castellana le consagra, aunque tardíamente, una sala con piezas importantes, pero aún espera más obras catalogadas que andan dispersas, y no en colecciones particulares. Fausto fue el clásico olvidado, abandonado, para sus propias cosas, quizá por un exceso de orgullo mezclado de extraña humildad.

Oleos de indudable maestría, de trazado valiente, de aliento, ocupan paneles que podrían ser muchos más de no haberse perdido irremediable-

mente otros tantos, y aun éstos han sido salvados —en distintas circunstancias— hasta dos veces. El retrato lleva un sello personalísimo, manejado dentro de una austera y categórica trazada en el dibujo y el color. (En el Palacio de la Diputación pueden verse paisajes de gran movimiento y profundidad, y hasta un retrato de trazo muy académico, pero su misma perfección denota originalidad, por lo entregamado de tonos duros de suave expresión).

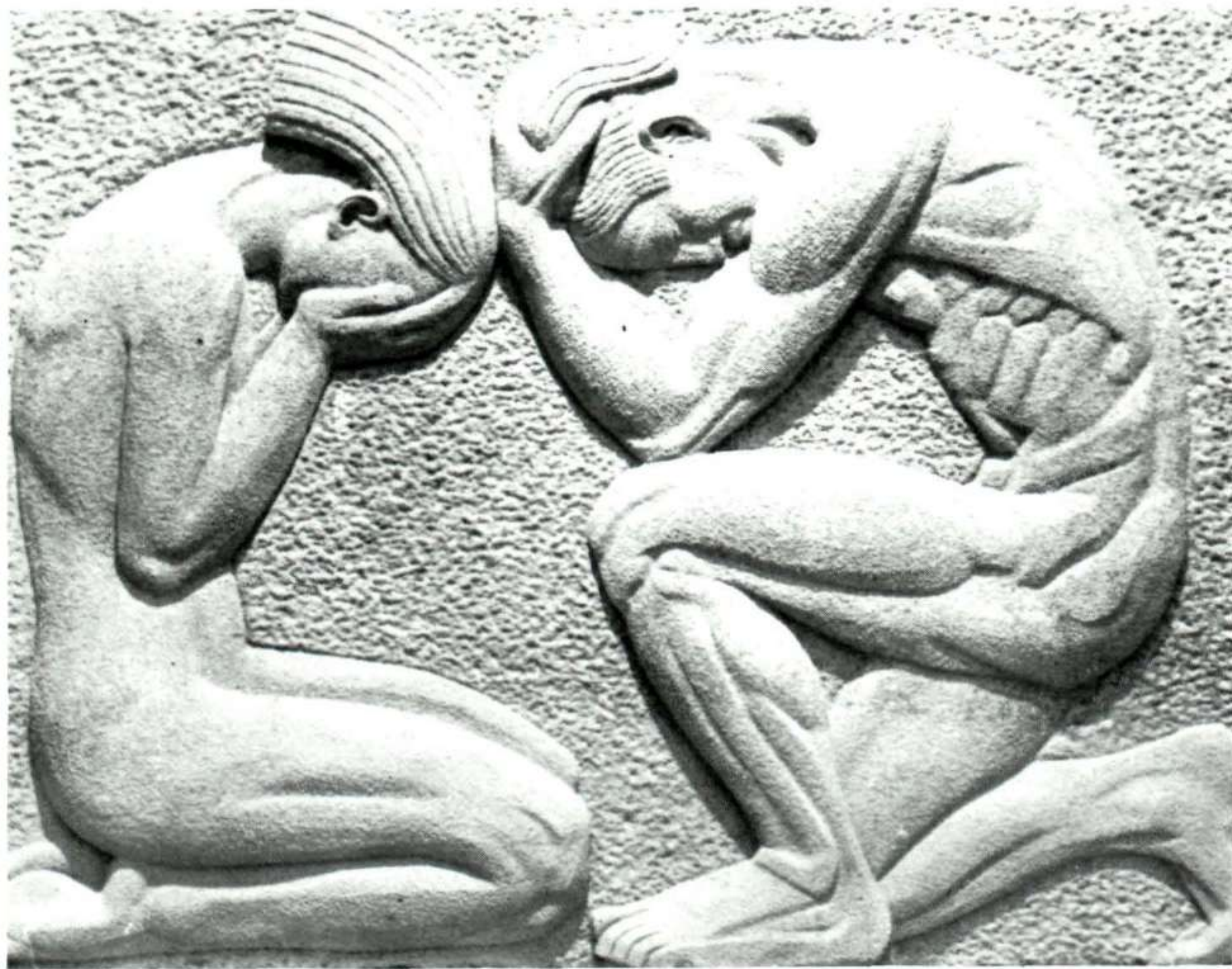
La piedra adquiere ternura y exotismo a la vez, desde el busto a la estela funeraria, conjugándose clásicas maneras con expresiones muy de hoy —y esto dicho de un artista que labró estas piezas muy atrás de estos últimos años y maneras—. El estofado de la madera realiza y logra su

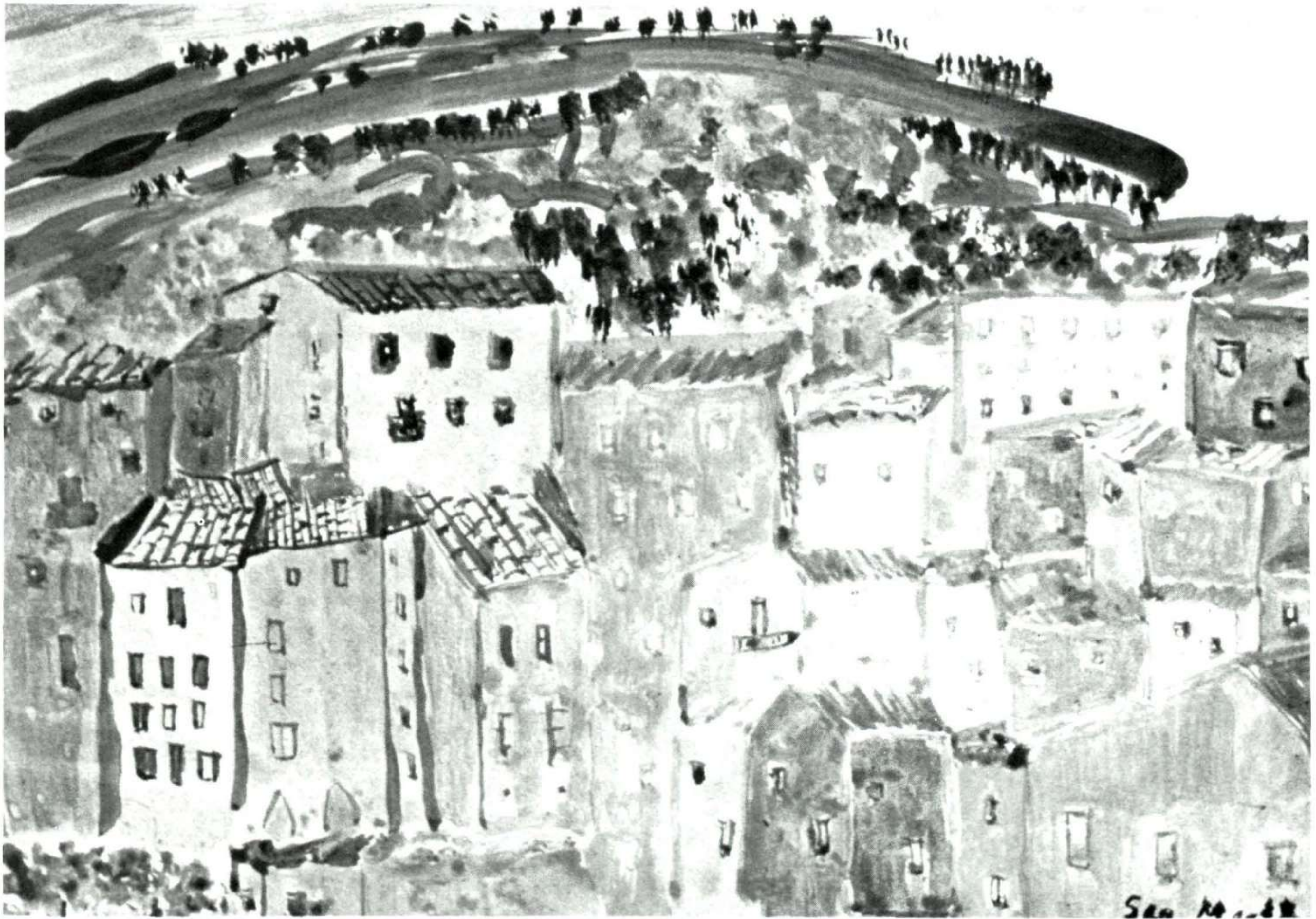
realismo dentro de un hieratismo contemplativo o un quieto dolor existencial. No muy numerosa, mas sí lo bastante para catalogarle, la imaginaria religiosa se adentra entre lo mejor que aporta la tradición española al tema. Representa lo religioso en la sala un San Antón que Fausto hiciera para la iglesia de su nombre en Cuenca, y que fue retirado por razones fáciles de imaginar, y sustituido por una escayola de las de serie. En la misma iglesia queda otra imagen de San Roque, de gran variedad climática en forma y cromatismos.

Los bronces han sido fundidos de figuras del taller que el artista dejara en su viaje a Ecuador para colocar una gigantesca estatua del fundador de Cuenca ecuatoriana —cuyos bajorrelieves esculpió otro escultor conquense, Leonardo Martínez Bueno—, y que nunca más volvió a tocar, pues murió víctima de una caída de un andamio. Pero han cobrado dichas piezas una vida inusitada en la materia definitiva, revelando la categoría de Fausto.

Con el tiempo se irá enriqueciendo esta sala, que tendrá que alargarse a otra a medida que dibujos, paisajes y figuras vayan viniendo. Un discípulo suyo, escultor en tierras leridanas, Antonio Abad, el director del museo, M. Osuna, han sabido sabiamente organizar esta, por ahora, ópera mínima, que recogiera otro pintor discípulo suyo, Amador Motos, como su albacea. Los amantes del arte saben que en Cuenca les espera otra nueva sorpresa: el encuentro con un auténtico artista que se llamó Fausto Culebras.

CARLOS DE LA RICA





EL MIOCENO DE RAUL TORRES

Creo en la estratigrafía. Creo en las células pigmentarias. Creo en la escoria volcánica. Creo en la fosforescencia y en las auroras boreal y austral. En fin, creo en la piel de las cosas, como confesaba Le Corbusier. Y, por lo mismo, creo en las pinturas de Raúl Torres.

Decía Dullin que "el arte ingenuo surge espontáneamente un bello día, aunque sea al cabo de varios siglos de gestación, de los cuales nunca se habla". La Naturaleza trabajó sin palabras, sin teorías, sin sospechas, a lo largo de tiempos indeterminados y oscuros, en ese prodigio auténticamente ingenuo que es la piel de las cosas, la enorme obra artística de la verdad. Pero esa labor rutinaria de la sencillez, perversa por rutinaria, dio lugar, por desgracia, a la racionalidad, acaso el peor enemigo y el más enconado de la

creación artística. "El pueblo ha dejado de ser ingenuo, es decir, creador", añadía Dullin. Es una tremenda verdad, el artista no puede, no debe moverse en el laboratorio de la lógica. La razón, en arte, es el más torpe de los guías. O aquella otra afirmación de que no existe nada menos razonable que la obra de arte.

Al comenzar un cuadro, alguien preguntó a Matisse qué pensaba pintar. "Probablemente voy a poner una mancha de color y luego todo seguirá", contestó. "Probablemente trazaré una línea y dejaré que el corazón juegue con ella", responde Picasso. "Cuando me dejo seducir por la razón me alejo implacablemente de la obra artística", afirma Chagall. Porque *la pintura es cosa no mental*, según Dufy al parodiar la conocida frase de Da Vinci.

La pintura de Raúl Torres, gracias a

Dios, está aún en esa etapa genésica en que las cosas conservan, gozan y presumen de su verdadera faz: la piel del mineral, la piel de la luz, la piel de la ternura. Etapa maravillosa en que el triángulo no pertenece todavía a las matemáticas y en que la libélula no ha sido censada y empadronada por Linneo. Era de turbadora sencillez en la que una palabra se traduce en un gesto o en un signo, y no con ese intrincado proceso evolutivo del alfabeto y de su administrativa oración gramatical.

Es una pintura limpia, sin contaminaciones intelectuales ni técnicas, incluso con la perfección asombrosa de su imperfección, de su ingenuismo, de su primitiva ofuscación. Pintura franciscana, romancedora, natalicia, anagógica: la piel de la pintura.

FRANCISCO IZQUIERDO

LA EUROPEIDAD DE DOS PINTORES

ALCALDE Y PUIGJANER

Kandinsky, Centro Difusor de Arte, nos ofreció, de manera consecutiva, dos insólitas exposiciones: primero, la de Juan Alcalde; clausurada ésa, la del catalán Puigjaner. Insólitos ambos muestrarios por su grandísima calidad. Insólitos también por su concepto y formulación, bien bazuqueados en los aires y las maneras de Europa y ajenos, por tanto, a la crudeza exasperada de nuestro dintel

plástico. Procedente es, a lo que me parece, que dos creadores tan diferentes entre sí queden unidos en el comentario por su condición foránea y apasionante.

* * *

Juan Alcalde vive en París y de antaño ha sido hombre físicamente asomado, deambulador, en el solar

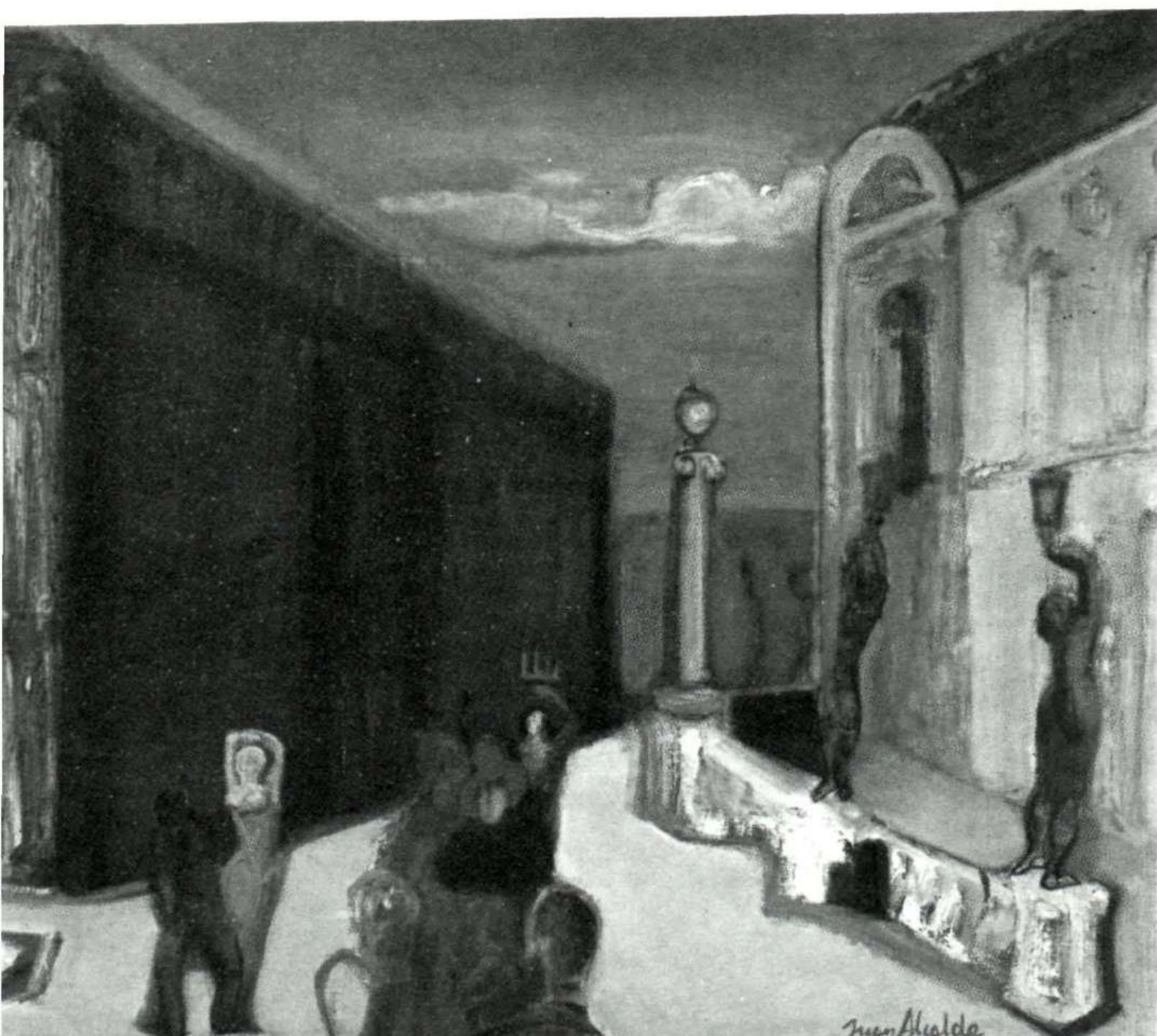
europeo. Esta condición suya biográfica revierte ostensiblemente sobre la exposición que comento. Porque en verdad un talante más estilizado y sutil, más elegante y caricioso que el sólito por estos pagos nuestros, informa y también vertebra la formalidad nada formalística de lo expuesto.

Estas sutileza y estilización, claro es que arraigadas en avatares plásticos de mucha entraña y riesgo, constituyen la primera virtud diferencial y agradecible del pintor. Un aire sereno, de cielo claro, suficientemente húmedo, nos lleva en seguida a la atmósfera de quehaceres plásticos extranjeros. Es una inmediatez indiscutible. Otro mundo. (Quede bien entendido que en tal parangón entre lo autóctono y lo foráneo no emito, aquí y ahora, juicios de valor que ensalcen previamente lo uno o lo otro. Pero entiendo que nadie honesto negará una considerable cuantía de diferencias.)

Y esos plácidos colores de Alcalde, atemperados, líricos, se sustentan en tracerías suaves. Un ámbito muy personal, de alto valor interpretativo, sorprende y gratifica en estas formas ricas de poeticidad, pero enteramente reales en su mismo quintaesenciado resultado. Tendría que hablar de un expresionismo que establece un trasunto de la realidad a través de la imaginación poética, inventora de formas que están ahí para quien sepa mirar con los párpados entrecerrados.

Pero tan infrecuente continente comporta con mucha frecuencia un contenido raigal y, si queréis, racial. El pintor es un señaladísimo cronista del horror. Sus paisajes urbanos so-

JUAN ALCALDE.



ledosos y aquellos otros donde una figura innominada, pavorida, asiniestrada, clama su aullido silente, son tan ibéricos como Pedro Berruguete. Y sus collages y tapices. Y todo cuanto sale de su mano. Porque no es difícil advertir un soterrado, inexpresso, imaginable ceremonial mortuorio en la obra aparentemente menos propicia.

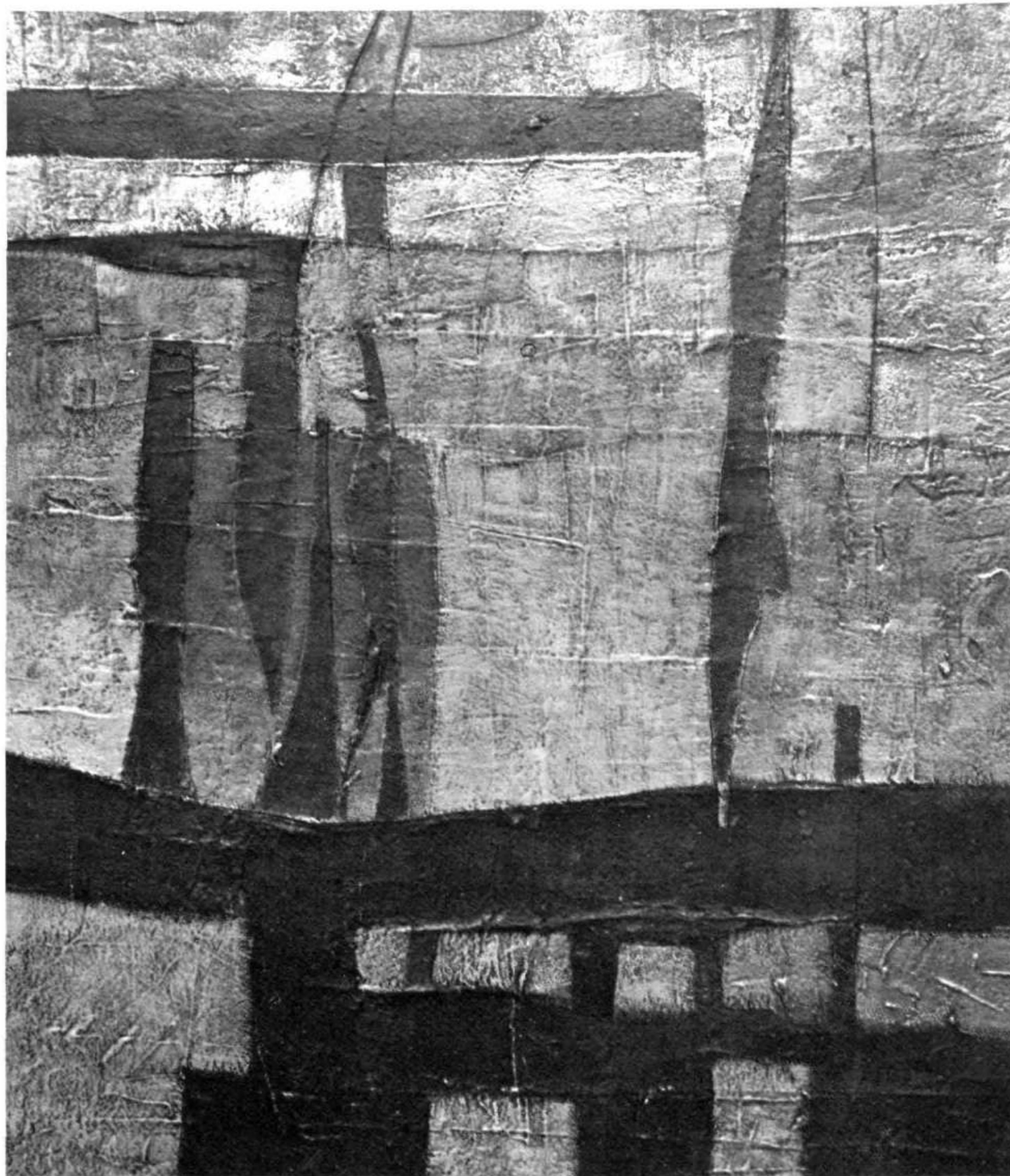
**“Yo conozco
al pintor de talante de antaño,
sé del hombre que pinta
con la misma unción grave
de cuando hermanos suyos, sin
[señalarse artistas,
decían con pinceles historias
revividas o imaginadas,
poniendo el alma toda,
a cada vez la frescura intacta, el
[fervor inusado,
y el orgullo también,
el buen orgullo sano, sincero,
[insobornable
de hacer mejor y más”.**

Así ha escrito María Fortunata Prieto Barral en un curioso poemario enteramente dedicado al pintor.

Albricias para este cuajado Juan Alcalde, que nos trae nuevos y benéficos aires sin dejar de ser un eslabón en la larga cadena trágica de España.

* * *

Dice de Puigjaner Fernando Mon en el catálogo: “Digo in-formas, y no arte informal porque cuando se ha llegado a una síntesis tan equilibrada como la de este pintor, la interiorización del artista, que es su vehículo de veracidad, se manifiesta en el equilibrio de los signos pictóricos. No es código ni entelequia telúrica para avisados, sino clave expresiva en la que veracidad y dimensión comunicativa van parejas con su modo específico de expresión... Como se ve, Puigjaner no quiere ser estridente en el color, ni mucho menos en el desarrollo temático de sus interiorizaciones. Desea, a mi ver, realizar su mundo de vivencias dramáticas con la mínima cantidad de elementos figurativos para dar densidad al drama vital que



IGNACIO PUIGJANER

en más de una ocasión encierra cada cuadro, cada empaste duro de materia unas veces, suave otras, pero siempre dando primacía a las sensaciones, repito, interiorizadas en lo más profundo de su declinación sensitiva”.

Coincido plenamente con el crítico gallego. Añadiré que las calidades obtenidas en el tratamiento de la materia bastarían para peraltar esta obra. O que su rigor geométrico, tan complejo, que es lo contrario de complicado, le une con honor a las mejores estilísticas: la de un Mantegna, por ejemplo. Diré también que el ascetismo de su color es una enorme lección de pintura. Y que la preocupación conceptual enlaza de modo muy visible con algunos serios aspectos de las filosofías más imperantes hoy en la vanguardia europea.

Por si lo antedicho fuera poco, me veo en el deber de decir que frente a la contemplación de esta exposición —una de las más rigurosas y hondas que he tenido ocasión de gozar en bastantes años—, el experto sabe bien que no hay fronteras entre lo óptico y lo ontológico. Que los signos han sido transformados en señales. Y que la aventura del catalán, de egregia eslor, es un alarde de modernidad fundamentada. Un cuadro de Puigjaner puede colocarse en la misma pared que un Zurbarán.

Gozando largamente la exposición, pensé que estos óleos, intencional y expresivamente, podrían estar muy cerca de la más madura obra de Luis Cernuda.

ANTONIO BESTARD FORNIS

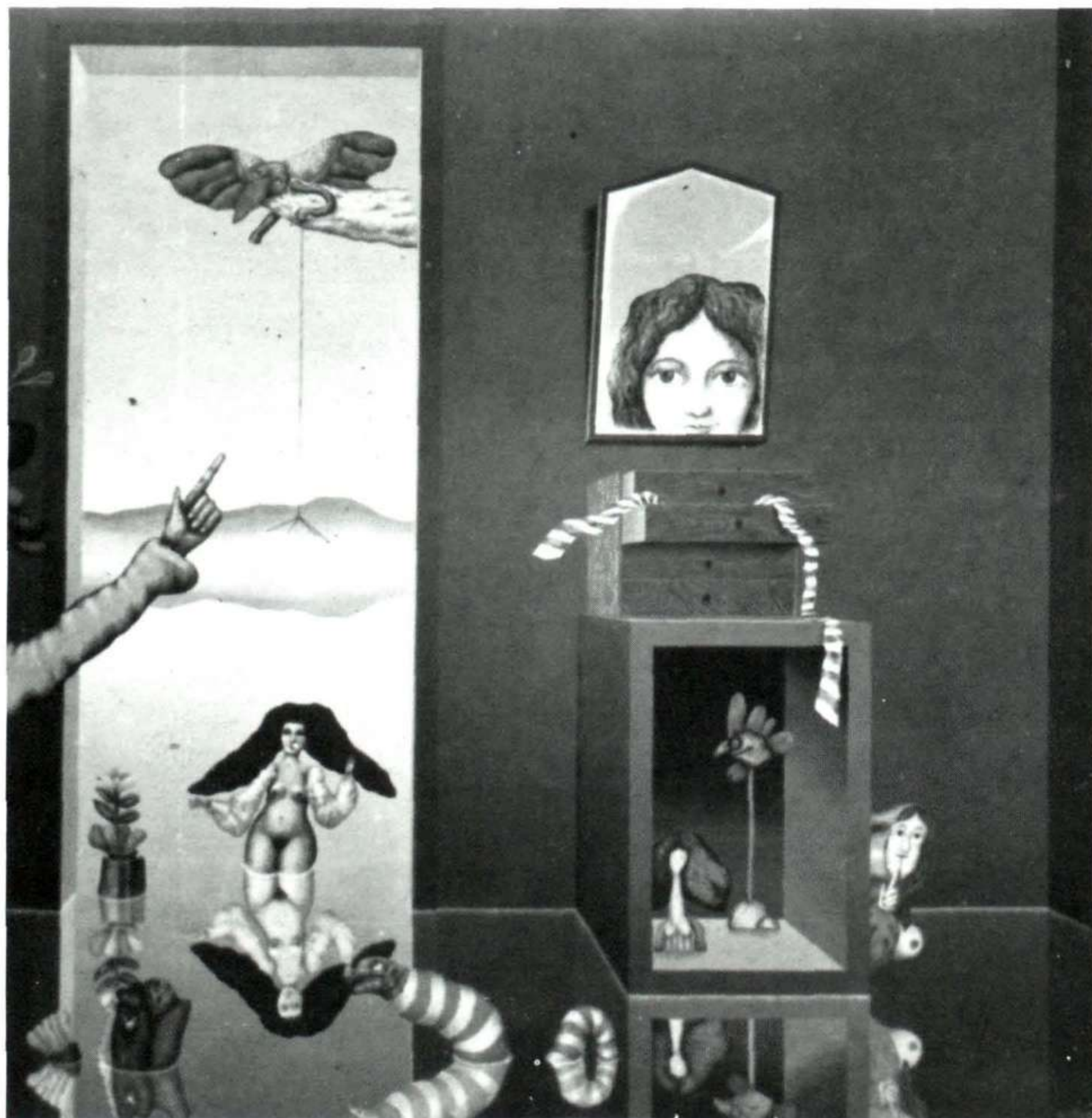
LUIS DE HORNA

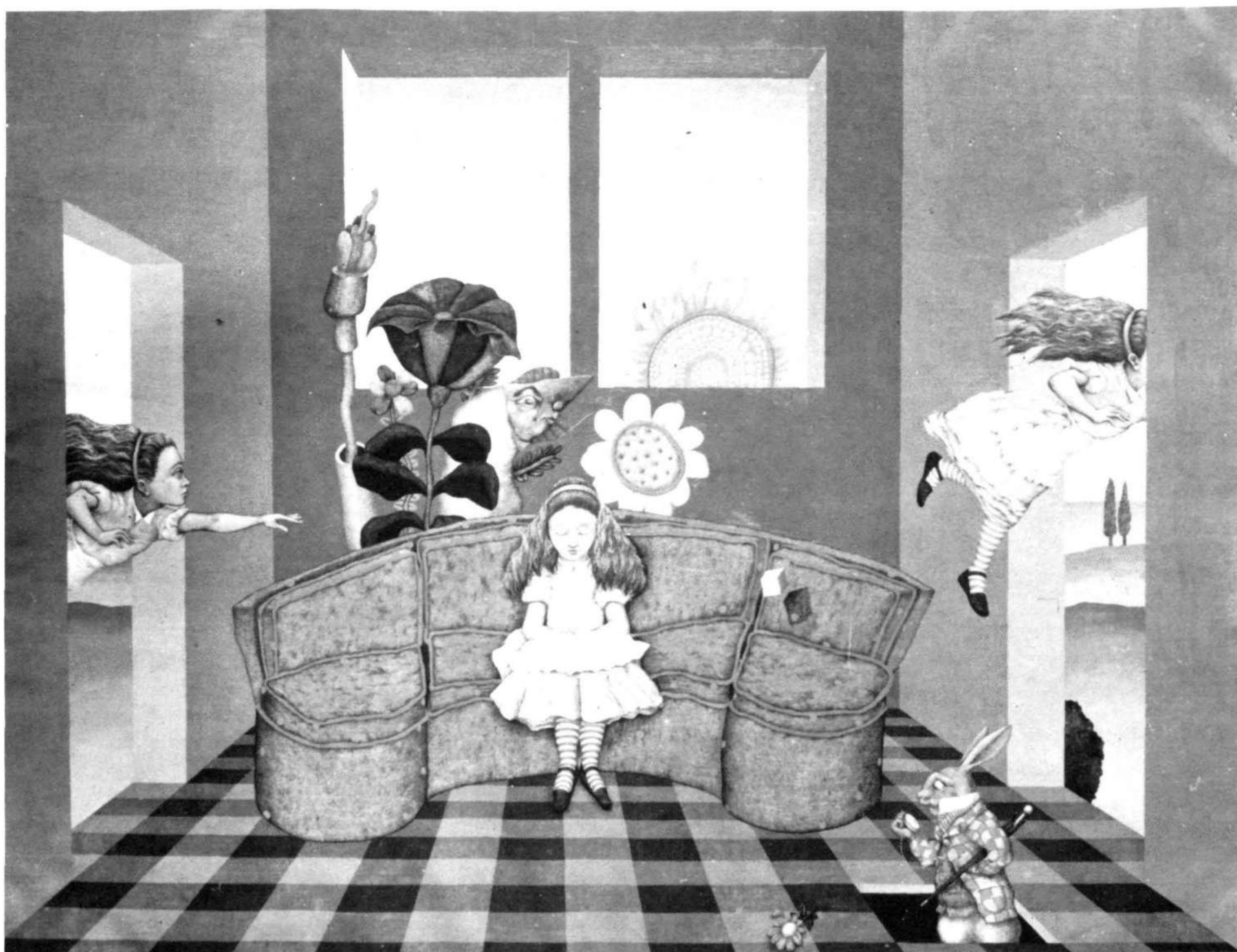
Hace unos días, coincidí con un compañero de tareas críticas, en una sala de exposiciones. No se trataba de una sala de arte donde es exhibian restos formales, núcleos informales o residuos gráficos mantenidos en arte por el afán comunicativo de un artista. Tampoco, de una de esas galerías donde la pintura rutinaria y conmemorativa nos pone en contacto, lo deseemos o no lo deseemos, con las sierras de Cazorla o el campo de Valladolid... Mi compañero de

tareas no estaba situado ante un problema de neogeometrismo más o menos delirante... Sino —y por ello mi sorpresa— ante un cuadro franca y descaradamente “naïf”. La persona que lo había pintado ni era un presunto intelectual de poco contraste ni un ingenuista tramposo de los que tanto menudean... El cuadro de mi cuento, en vez de prometer paraísos, prometía lo que la vida tiene siempre de *amena*, antes y después de que los seres humanos convirtamos el

mundo en el valle de lágrimas de rigor... “¡Comprenderás —me dijo mi amigo— que después de verme diez o doce exposiciones a cuál más difícil, tengo derecho a deleitarme con ésta, que no es facilona ni desgarrada!”. Yo venía de una donde abundaban los gérmenes, las posibilidades fetales, los embriones y comprendí perfectamente que lo que mi colega hacía no era descansar, como en principio pareciera, sino reconocer que de la vida y el mundo se pueden entregar dos versiones: la subjetivamente angustiada y aquella otra que sin ser paradisiaca, y mucho menos bobalicona, penetra la vida en lo que la vida tiene de milagro, de ternura y de candor.

Cuando en trance de enfrentarme con la muestra de Luis de Horna, celebrada en Egam, entre el día 7 de diciembre de 1976 y el 8 de enero de 1977, me las tuve que haber con “lo del” salmantino, según él mismo escribe en el *poster* que se repartió en la misma, a manera de catálogo, di en pensar: “¡He aquí una exposición con las que se descansa...!”. ¡Y me equivocué! La base de mi equivocación estaba en algo muy claro: Luis de Horna, perfectamente informado de los movimientos expresivos, de las tentativas ensayísticas de lo que va de siglo, intentaba con su “Nacimiento”, eso es indudable, hacernos partícipes de una fantasía, de un cuento dividido en tantos episodios como cuadros, dibujos y grabados tenía su muestra, de la manera más cordialmente comunicativa. ¡Y por aquello de que el más entendido se equivoca, lo creí un “naïf”! Me encontré, faltaría más,



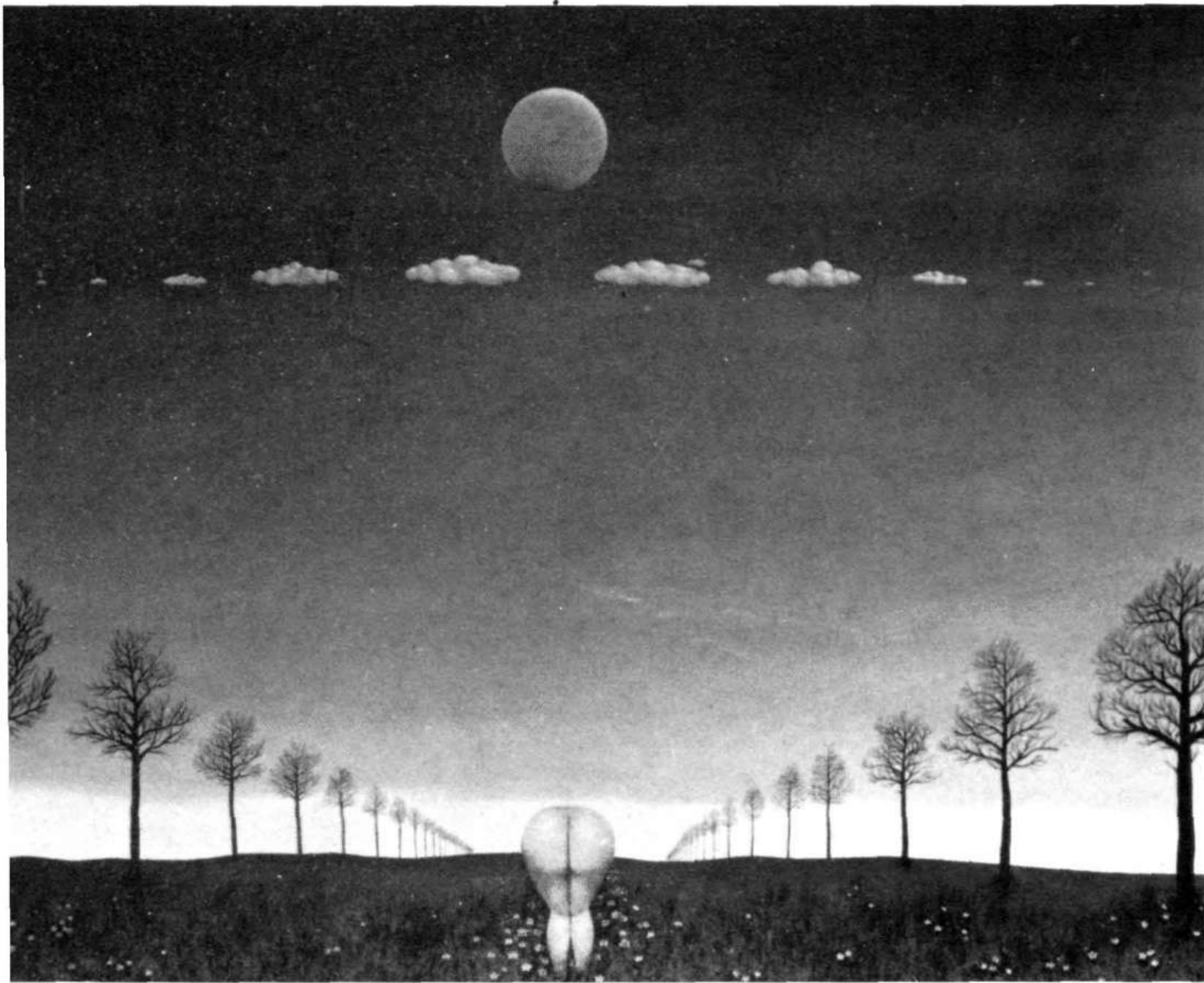


con el “Retrato apócrifo de Videllino Carpichet”, con su “Espanis King-Kong y la bella Otero”, y sobre todo, sin necesidad de entregarme a lo interjeccional y decir aquello de “¡qué descarol!”, con “El culo de Venus según cogía flores en el prado aquel”, capítulo de su fábula tan intencionado como higiénicamente pintado. Y sin sentirme sabio ni por lo más remoto, rectificué... Se trataba de un dibujante, en principio, dotadísimo para dos cosas muy importantes: “lo lúdico” y “lo mágico”. Y por si fuera poco, de un pintor para quien la pintura puede hacerse más eficaz cuando chispea por caminos de humor bien embriados, no exentos de ironía. A quien lo que

le apetecía en la circunstancia de su muestra era “elevar deleitando”, como dijo —o cosa parecida— el clásico. Empeñado por burlón, porque el horno creador le pedía bollos de semejante clase y por inteligente, en demostrar sus dotes expresivas, unas dotes expresivas empapadas de un neosurrealismo personalísimo, que su cuento estaba entero en lo pintado, grabado y hecho con gran seriedad por el jovial fabulista. A quien lo que le preocupaba probablemente más que los críticos de arte le encasillásemos en tal o vuconcepto de lo expresivo, era demostrar a cualquier hijo de vecino que una cosa es chabacanizar la pintura degradándola humorísticamente y otra

legitimarla hasta donde las dotes de Luis de Horna lo permiten, a base de gracejo, de donosura, de capacidad de síntesis y de un conocimiento de su oficio, del que carecen muchas veces “naïfs” y “no ‘naïfs’”...

Luis de Horna, el pintor fabulista con quien nos reímos de la mejor buena fe una “tarde de inocentes”, no era tal, aunque en nuestra opinión crea en la sabiduría expresiva que trasciende —por las formas sencillas, por el color limpio, por la dicción precisa— de una manera aparentemente inocentona. Su capacidad, por ejemplo, para mezclar su sentido personal de lo lírico y su pasión indudable por la muñequería (unas veces en



vuelo, otras en plan cejijunto, muchas como representante de una libertad irrespetuosa), nos lo han mostrado en el caso de “El nacimiento de Venus en el lago Ness”, como a un taumaturgo artístico, empeñado en que la vida —la vida de unos elementos formales cuidadosamente planteados— cante como el rubor, como la frescura, como la finura inconsciente, con que los muñecos unas veces y los árboles y los horizontes otras, suelen cantar. La protagonista de su gran cuento, empeñada en descubrir lo que los patéticos ignoran, baila, vuela, mira y denuncia, para que la pretensión del salmantino se consiga. Su pintura, mezcla de entendimiento total de la vida y de esos *guiños* que en la vida los mortales no consideramos, descubre algo importantísimo: un clima inefable dentro del cual alternan la violencia de lo grotesco y la inefabilidad de la poesía, porque Horna está convencido de que antes y

después del pecado no existen en esta vida espacios carentes como si dijéramos de esos errores que sus muñecos, pese a su ingenuidad manifiesta, ponen en evidencia por el hecho de vibrar. Todo en la obra de nuestro pintor está penetrado, embebido de una temperatura más cerca de lo pueril que de lo tremendo... Como si lo que se pretendiera con la fábula desarrollada generosamente por Horna fuese demostrar que una de las causas indudables de los tremendismos, de los problematismos y de las congojas de todo tipo actuales, hay que buscarla en el exilio al que los hombres nos entregamos, ignorando lo que en su pintura se pone de manifiesto, a base de calidades encantadoras, suaves, delicadas y como llenas de alas.

En oposición a lo que muchas veces se retuerce por sentirse muerto, Luis de Horna hace más ágiles a sus criaturas ideales, convencido de que en el principio no

es el llanto, lo tremebundo, la crisis constante, sino esta manera ingrúvida de actuar, que quizá se alcance *creyendo* en lo que parece creer todo el mundo viviente y diverso por el salmantino expresado. Si Luis de Horna fuese un “naïf” más, hablaría del “paraíso perdido”, del “mundo limpio de pecado”, etcétera, etcétera, pero como se trata de un pintor, de un aguafuertista que en sus carpetas “Venus an Compani” y “La bella y las bestias” pone de manifiesto su capacidad para cultivar semejante género, sin llevarlo a esa situación límite al que también lo llevan tantos de sus melodramáticos compañeros, procura familiarizarnos con espacios creados *antes de la desdicha*, convencido de que sus espectadores —y de ahí su ironía— de tanto llegar a la autoconciencia más afinada, al desgarramiento y a una desesperación sobre la que no es necesario entenderse, no han tomado en cuenta cómo la vida crea, pese a la opinión en contra de muchos tratadistas, dicha y felicidad. Al “no seáis tontos” de los “naïfs” superficiales, Luis de Horna nos lanza, en resumen, su “sed más vivos”. Lo que tiene la pintura ingenuista de anodador y, por consiguiente, de extraña burla, opone la de Horna estímulo, limpieza, aceptación franca de lo vivo, pese a sonrisas —y aún de risas— que puedan desconcertarnos. Porque no hay que olvidarse que alguien dijo que “el sentimiento de la vida que se reencontra a sí mismo es el amor”. Y que todo lo que reverdece nuestra capacidad de amor por lo verdadero, lo puro, lo ingenuo, lo sano, lo primordial, sobre todo, como ocurre cuando entendemos como es debido “El nacimiento de Venus en el lago Ness”, está producido por un espíritu que, burla burlando, pinta para algo más que para “cantar a lo pueril”, la nieve, las ovejas, las nubes y los caminitos...

ENRIQUE AZCOAGA

EL INSTITUTO DE HUMANIDADES "JOSE CAMON AZNAR"

Hace frío esta mañana en que octubre está a punto de cerrarse. Paso al zaguán del Museo Lázaro Galdiano y hago llegar a José Camón Aznar noticia de mi presencia. Ojeo piezas museales que tienen hondo surco en la memoria del corazón adolescente. Pero me siento en seguida en un noble banco de madera. Como siempre que no puedo hacer algo, siento la comezón de hacerlo. Y ya estoy en el jardín, fumando. Los recuerdos se agolpan. Cuántas veces he salido, nervioso, a fumar al jardín para volver rápido, sin haber perdido el temblor, otra vez y otra frente al Da Vinci, de discutida y discutible autenticidad, frente a mi querida pintura inglesa. Es muy de valorar el resarcimiento que suponen las escasísimas reuniones de quienes somos

miembros de la Asociación Española de Críticos de Arte, cómodamente sentados en pleno museo, con licencia para fumar y beber. El otoño es fiel a sí mismo, pero la crudeza del día no ayuda los oros delicuescentes. Muy cerca, a la vuelta del palacio, continuará aquella mínima rotonda a la que salí hace más de quince años enloquecido de gozo y de fervor.

El historiador y crítico del arte sale al intempesto mediodía, que diría Azorín, para saludarme y rogar que aguarde unos minutos. Miro, lejana, la aceleración transeúnte. Quienes más frío tienen esta mañana son las espadas del museo, pávidas en sus hojas desnudas.

Ya estamos en el pequeño salón donde otras veces he conversado con

don José. Pregunto a nuestro presidente cuándo vamos a realizar los críticos de arte ese proyectado libro de homenaje recopilador en la memoria del querido, ejemplar, estafado Juan Antonio Gaya Nuño. Pronto. Camón, que, como nadie ignora, posee una capacidad de trabajo sorprendente, habla de los archisabidos diez minutos de Maraón. Dice que él nunca los ha tenido. Le recuerdo que escribe artículos en los conciertos y me habla del último. Una visión de Falla a redropelo de la consuetudinaria. Un Falla pagano. Una música que se abre para dejarnos oír pávidas algarabías. El sonido de pezuñas caprinas que rascan la tierra en una exaltación del deseo, el caos y la pasión.

—Lo primero que quiero es que



hablemos de Juan Antonio Gaya Nuño —le digo.

—Para mí es tan entrañable que es difícil resumir en un momento, en un rato, los recuerdos suyos. Primero, su personalidad honesta, honestísima, viviendo a contracorriente, marginado de la Universidad, de las academias, de los periódicos, de todo lo que signifique un aura popular y, sobre todo, un apoyo oficial. Esto en nuestros tiempos hay que calificarlo como un heroísmo. En efecto, los sesenta y dos libros que usted dice, que no son folletos ni obras de divagación, poseen tal categoría que es imposible enjuiciarlos ahora como se merecen. Ahí están “Pintura española fuera de España”, “Pintura europea perdida por España”, “Arquitectura española en sus monumentos desaparecidos”. Sus estudios dedicados al románico, singularmente en Soria. Tantos libros consagrados al arte moderno: pintura, escultura. Todo el arte moderno fue estudiado por él. Sus libros de creación: “El santero de San Saturio”, “Los gatos salvajes”, “Tratado de mendicidad”. Aquella novela sobre el desastre de Annual publicada en México, excelente.

”Para quienes valoramos tanto el fondo como la forma, la obra de Juan Antonio, gran prosista, extraordinario escritor, es inapreciable. Toda su vida fue un arrebato, una pasión. Su vida es una página heroica. Amigo fraternal. No, apenas hablabamos de temas políticos o religiosos.

”En la vida de Juan Antonio fue fundamental la unión y el apoyo, hasta el último minuto, de su mujer, la gran poeta Concha de Marco.

(Los ventanales del salón dan al jardín. Nuestras miradas quedan un momento oscuras ante el recuerdo del amigo muerto. Hablamos del último gran libro del soriano: “Historia de la crítica de Arte en España”. Libro imprescindible, que todos hemos de manejar, dice Camón. Así es. Habla de los elogios en él vertidos sobre su tarea. Le sonrojan, pero los acepta como testimonio fraterno.)

—Don José, ¿cede usted su colección a Zaragoza?

—Es prematuro hablar de ello. No de la intención, la intención viene de antiguo. Siempre deseé tener la fortuna de que mi colección fuera para Zaragoza, mi ciudad. Ahora va a ser posible merced a la Caja de Ahorros Provincial. Sí, la Caja de Ahorros deja un palacio a este fin. El palacio de Pardo, renacentista, de hacia el año mil quinientos sesenta, probablemente con decoración de Tudelilla, un plateresco finísimo, con arquería en el patio. Pero este palacio ha tenido usos diversos: perteneció a los duques de Bovadilla, fue Capitanía General de Aragón, con la consiguiente transformación que ello requería; después, Escuela de Música, y finalmente, almacén de muebles. A pesar de estar bien tenido exterior e interiormente, la tarea a realizar es muy grande. En el proyecto del arquitecto, Regino Borobio, figuran veintiuna salas de exposición. Ya se puede usted imaginar la larga obra que la exigencia actual de conservación, depuración de ambiente, requiere. Este es el problema, que espero se resuelva, y que no puede tener el acicate de la prisa. Calculo que hasta dentro de seis meses no podrá ser abierto el museo.

(Pregunto a Camón Aznar qué documentos custodiarán los cuadros.)

—Verdaderamente, será un Instituto de Humanidades que llevará mi nombre. Allí estará instalada mi biblioteca, que también cedo. Pues no puedo decirle el número de volúmenes. Honradamente no lo sé. Varios miles. Fundamentalmente, estética, filosofía y literatura. La base de todo mi trabajo. En el Instituto se estudiará mi obra, ochenta libros ya, y acaso se creen becas. Sólo se puede hablar de él, por el momento, de una manera general. Sí, será un Instituto de Humanidades.

—¿Cómo formó usted su colección?

—Pues está hecha sin medios, con poco dinero. Cosas que fui comprando en anticuarios desde mil novecientos veintinueve. Todo procedente del comercio. ¡Todo! Sin un solo cambalache con otros coleccionistas, sin adquirir nada en iglesias. Todo a cuerpo limpio. ¡Todo!

—¿Y qué la constituye?

—Es una colección más selecta que abundante. Pero todo lo que tengo, como las adquisiciones las hice al azar, es desigual. Lo predominante sería la pintura española. Un Ribalta. Algún Goya. Varios Greco. Una buena serie de Lucas. Varios Rosales, Muñoz Degrain... Sí, algo, y aun algos de pintura francesa. Impresionistas. Pintura flamenca del diecisiete. Cosas modernas, luego, sin que formen la base de la colección. Sí, lo que me han regalado y otras cosas compradas por mí. Todo lo que tengo. Unas doscientas piezas.

—¿Qué pintores españoles contemporáneos no vivos están representados?

—Moisés, Riancho, Eduardo Vicente... Luego está la que yo llamo generación del cuarenta y cinco, vivos: Ortega Muñoz, Benjamín Palencia, Paco Lozano, Joaquín Vaquero. Algún bilbaíno... No, de Picasso sólo tengo un dibujo atribuido, sin mayor importancia.

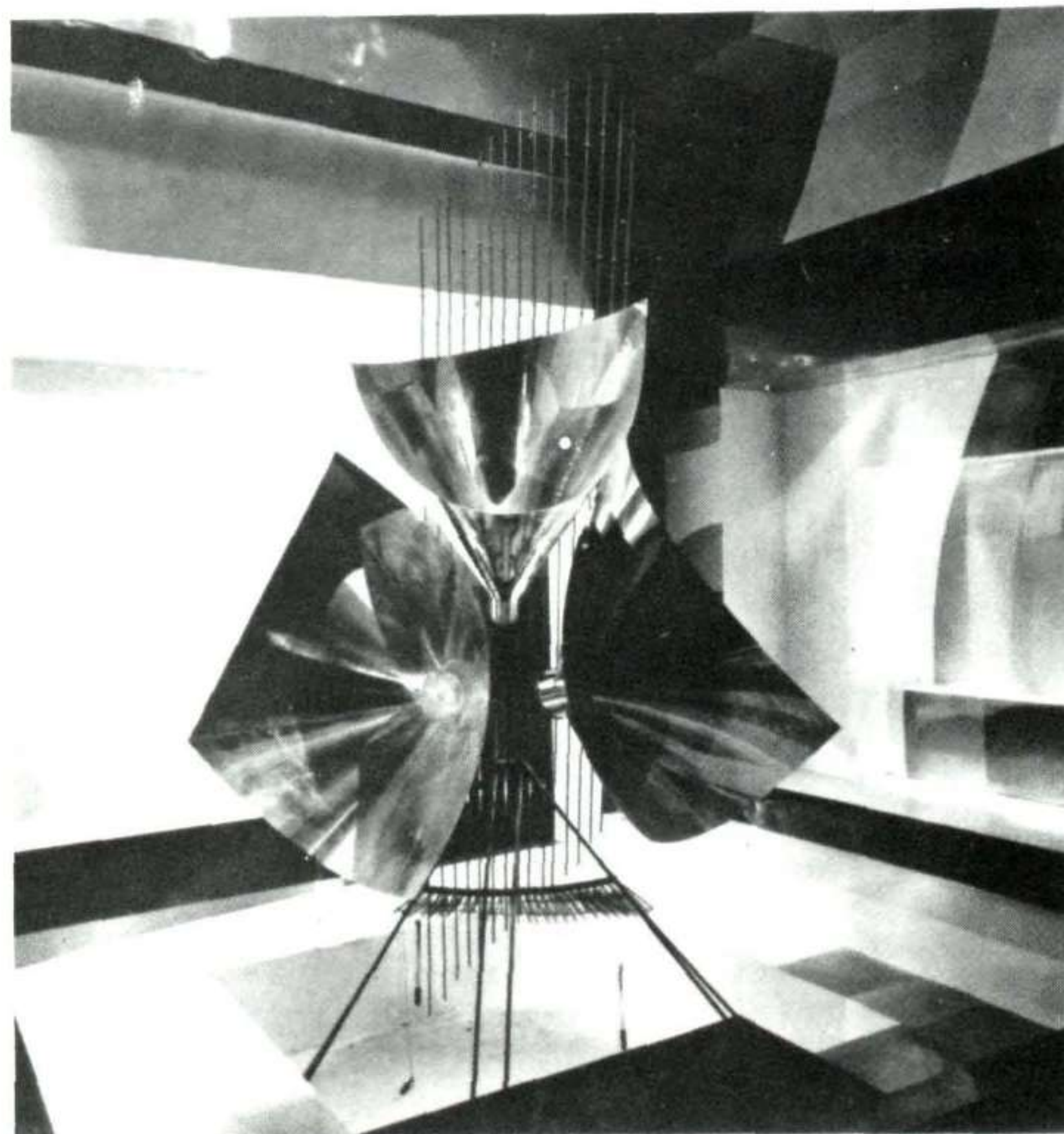
Con su característica vivacidad, escaso en gestos, sereno y de modulaciones tonales apasionadas, este querido don José ha permanecido sentado muy cerca de mí. Tiene los ojos muy apagados. Me entrega la bibliografía de sus principales escritos, recientemente editada por la “Revista de Ideas Estéticas”. Sabe que los conozco bien. Confiesa que lo que más le gusta es la poesía. Tiene terminados los siguientes libros: un volumen de tragedias, “Goya”. “Judas”, de inmediata aparición. “Teoría del arte griego”, donde une el arte y el pensamiento de la Hélade con cierta congruencia. Un libro sobre Cristo, biografía evangélica. Y trabaja en un gran libro sobre Goya. Su capacidad de trabajo es aterradora.

Estoy en la calle y caen unas gotas intemperantes. Pienso en el aire ahora recortado de nuestra ciudad y, no sé por qué, en aquel libro llameante que Camón escribió durante la última guerra de España contra sí misma: “Dios en San Pablo”.

ANTONIO BESTARD
FORNIS

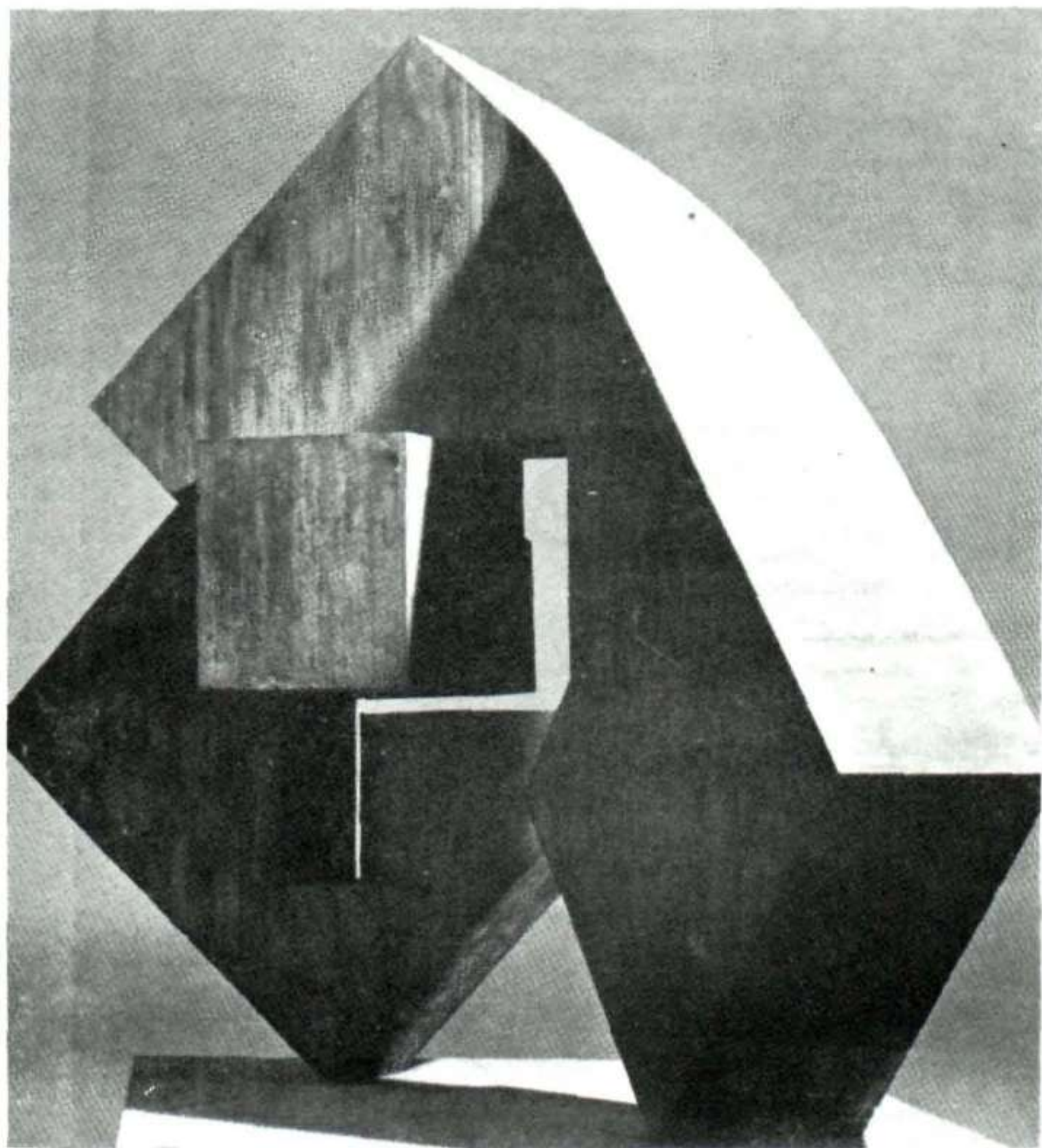
EXPOSICIONES EN MADRID

Cada crónica de exposiciones es un capítulo nuevo de nuestro arte, del arte vivo, del arte que se está haciendo. Diríase incluso que cada encuentro con una nueva exposición de un artista marca un final y un comienzo, un punto del que parte una etapa. La constante evolución es signo de vida y en estos tiempos la evolución es rica, manifiesta, patente, hasta el punto que muchas veces se habla de incertidumbres, de balbuceos, de avances y retrocesos. Es posible que haya algo de todo eso, pero no es menos cierto que al paso del tiempo, contemplado este momento desde fuera, desde la distancia que permita apreciar la panorámica, todo ello sea signo definidor de la época y característica peculiar de la evolución en instantes de



BASCHE.

ANGEL MATEOS.



luchas de cambios, de preocupaciones e inquietudes que también hoy merecen una atención especial.

Las exposiciones que nos corresponde reseñar en esta crónica se presentaron en los meses de octubre y noviembre, plena temporada, fechas clave, comercial y culturalmente hablando.

La galería Juana Mordó presentó una interesante exposición de esculturas musicales de Baschet. El interés lo marca la incorporación del sonido, lo que despertó la atención y admiración de mucho más público del que habitualmente se te acerca a las exposiciones. Se trata de una obra que en su planteamiento primero huye de lo simplemente conceptual e integra el sonido a la forma. Hay una técnica que ata por una parte la ideación formal, pero, por otra, ofrece la oportunidad de integrar formas y sonidos, algo muy perseguido y conseguido solamente en estados muy primitivos. En estas esculturas vimos ejemplos valiosos de integración música-escultura-movimiento, integración comprometida y que muchas veces, en una apreciación rápida, se escapa a muchos espectadores, o bien se dejan influir por la espectacularidad que las obras tienen en sí o no profundizan en lo que de verdad ofrecen estas esculturas, cuyas proposiciones son distintas y muy ricas en comparación a lo tradicional. Escultura, espectacularidad que llega al pueblo, aunque en principio no llegue al pueblo por las vías de la alta estética, sino por la curiosidad de lo mecánico y del espectáculo. En cualquier caso, es bueno que el arte se acerque y llegue a la generalidad. La selección de esa generalidad que vendrá será otra cosa.

Kreisler presentó la obra más reciente de Miguel Angel Sánchez, un escultor joven con mucho empuje, porque ve la escultura como algo íntegro; no olvida la tradición formal de la escultura imitativa y cultiva la composición en grupos de figuras que, además, quieren y dicen algo en torno a la vida cotidiana. Un trasfondo social sin envenenamientos, pero con su dosis de crítica que más que decir invita a pensar. Miguel Angel Sánchez humaniza sus composiciones.



MIGUEL ANGEL SANCHEZ.

a base de una gran síntesis de los personajes que llega a despersonalizar e incluirlos dentro de un todo común. Así, sus personajes, sus figuras, pueden pertenecer a cualquier lugar. El trámite, el amor, la separación, el voto, son escenas decisivas, influyentes en la convivencia de los hombres y quedan plasmadas con sentido humano, dramático algunas veces, en la obra de este escultor.

Angel Medina fue otro expositor de la galería Kreisler Dos. Medina es un pintor con personalidad y valores reconocidos y descubiertos ya hace mucho. Por eso el comentario breve se hace más dificultoso. Veo en la obra de Angel Medina una trayectoria que partió de un lirismo muy acusado y ha ido pasando, poco a poco, a lo humorístico, a lo grotesco. Esas notas engordadas de las figuras femeninas, esas situaciones, esas panorámicas son algo lírico y al mismo tiempo real. A través del lirismo el pintor se ha acercado a la realidad y ha visto en ella algo más de lo que habría visto, observado, desde otro plano cualquiera. En el momento presente, Angel Medina da muestras también de una madurez y de una serenidad en las calidades y empastes de la materia, propias de un artista seguro, trabajador, de un pintor hecho y firme en la laboriosidad y la constancia.

Un artista joven del que cabe esperar mucho es Serna Avendaño; que presentó una muestra de su quehacer en la sala Monasterio. Cultiva unas deformaciones de los cuerpos y entrelaza sus composiciones de manera audaz, descubriendo similitudes entre los cuerpos humanos y las formas y ramificaciones vegetales. Al mismo tiempo ese empeño está mezclado con un tratamiento simbólico del color que el pintor no olvida; es más, le dedica atenciones preferenciales que sin duda alguna supondrá algo importante en su obra futura.

De nuevo la escultura. Esta vez en la obra que Elena Lucas presentó en Kreisler. De esta artista se han dicho muchas cosas, porque su obra sorprende. Su capacidad de trabajo, sus inquietudes y renovaciones son causas de estas sorpresas y causas también de afirmaciones no siempre certeras. Ocurre con frecuencia que cuando una artista inquieta y trabajadora, como Elena Lucas, ofrece una cambiante y variada obra, la opinión se divide en dos direcciones opuestas: riqueza e indecisión. Así hay para todos los gustos, pero no se trata de conformar a nadie, mucho menos a la autora, que es quien menos precisa de ello. Se trata más bien de descubrir porqués más convincentes. Elena Lucas busca, y ese afán de búsqueda le conduce a la variedad de tratamiento. No es que la artista presente cada tipo de obra como algo definitivo; el arte vivo es siempre algo conseguido a medias para sobre ello insistir posteriormente. Lo que ocurre es que la artista da un tratamiento distinto a cada obra. No es lo mismo un retrato, siempre más supeditado a la línea y a la expresión que proporcione el parecido físico, que un mural, de mayores proporciones y un contenido representativo, más libre y simbólico, de algo más o menos concreto. La artista se plantea esa consideración, y de ahí nace un tratamiento diferente y un material distinto, según su criterio de adecuación.

Y seguimos con la escultura. Angel Mateos expuso en Arte Horizonte. Una gran exposición en donde el escultor muestra su dominio de una materia, el hormigón, que ha unido a su obra a través de trabajos realizados durante muchos años. La escultura de

Mateos es monumental, arquitectónica, diría yo; formas estudiadas con el doble sentido de un esteta, de un artista, que busca y halla el equilibrio de las formas, la belleza de los volúmenes y la posible utilidad si sus obras se realizasen en concretas edificaciones. Mateos ve la arquitectura y la escultura como algo común, como se vio en otros momentos. Una visión nada de acuerdo con los criterios modernos presionados e influidos; conducidos, diría, para más exactitud, por los presupuestos económicos y por el sentido exclusivista que rompe toda posibilidad de integración y de conseguir obras completas de arte.

Angel Mateos está en lo cierto. Su obra madura, investiga, se ofrece a realizaciones monumentales y arquitectónicas, completas o en fragmentos, porque yo invitaría al espectador de la obra de Angel Mateos a que viera, mirara y remirara sus esculturas en sus conjuntos y después comenzara a examinarlas por fragmentos. La riqueza en ambas apreciaciones es rica y sugeridora.

En la galería Rembrandt expuso Pilar Font una colección de cuadros, en los que, por fuerza, hay que pensar en la evolución que esta artista ha experimentado al paso de los años. De una pintura rica en materia, brava en su aspecto, fuerte de color, donde la figuración imitativa tenía raíces muy concretas, ha pasado a una pintura elaborada y sin empastes ni grumos, una pintura que tiñe el soporte con aires de misterios, de soledad, de ambiente. Pilar Font ha evolucionado al conocer nuevas técnicas y elaborar en ellas. En unas recientes declaraciones al crítico Antonio Cobos, la artista afirmó que quería en un futuro próximo trabajar en el tórculo que ha aprendido a manejar en tantos y tantos talleres de París. La diversidad de técnicas y la riqueza expresiva de ellas es algo que influye en el propio planteamiento del artista ante la obra aún por nacer, ante el tema aún gestándose en su mente. La historia del arte está plagada de casos en que los artistas aún en sus mejores momentos salieron a experimentar en la obra grabada, presidida por una rica técnica que sabe corresponder al esfuerzo y a la investigación.

Algo parecido a lo anteriormente dicho sobre Pilar Font ocurre con la obra de Juan Ignacio de Blas presentada en Fondo de Arte. No me refiero a un parecido en el cambio, ni mucho menos en las obras de ambos artistas, sino en el concepto. De Blas pasó de una pintura de materia a un cromatismo sugerente. Recordamos sus cuadros empastados, en donde el pintor, con la materia blanda, incidía con trazos y figuras. Sus coloridos, generalmente planos, sin mezclas ni medios tonos, miraban al símbolo que cada color entraña. Con esas consideraciones presentes, sin que dejen de influir en el artista, De Blas ha proporcionado a su obra un aspecto distinto. Un

MARTIN RIGO.



colorido envolvente que simboliza, en parte, el ambiente de contaminación, de polución presente en la realidad de los escenarios en que vivimos y nos movemos. La imprecisión de las líneas del dibujo, apenas esbozado, insinuado, podría también tener una correlación más remota si se quiere, con las inseguridades, inquietudes y el rico abanico de posibilidades de solución que la vida proporciona hoy ante hechos y situaciones concretas. Hay un sentido filosófico, tímidamente insinuado en la obra de este artista, que se propone en su obra dejar constancia de su tiempo. Lo aprendido técnicamente, su oficio de pintor, se halla en estos momentos totalmente expuesto al servicio de una obra que pretende ser algo más que oficio y técnica.

Martínez Novillo, con un dominio poco común, mostró parte de su obra: dibujos, "gouaches" y acuarelas, en la galería Frontera. Martínez Novillo, paisajista nato, ha sabido dar a sus cuadros un ambiente humanizado en todo momento. Sus tierras, sus paisajes, aun los más solitarios, tienen siempre la presencia de lo humano en un cercano caserío, en una parcela agraria bien cultivada, en unos surcos donde el trabajo del hombre se intuye cercano. El dibujo simplificado y el colorido limpio y sin trucos son dos notas fundamentales en la obra de Cirilo Martínez Novillo, cuya obra, segura y personal, siempre produce sorpresas y nuevas emociones.

La misma galería Frontera nos presentó también una muestra de la obra de Martín Rigo. Una pintura de signo surrealista muy ambientada y serena, de colorido limpio y traza esmerada. La imaginación se traslada al Renacimiento sobre todo en la apreciación de los fondos y paisajes.

El dibujo, tantas veces olvidado o más que olvidado, desconocido en muchos casos del actual panorama artístico, tuvo su presencia dignísima en la galería Bética con la obra de Antonio Agudo. Pocos artistas dibujan como Agudo y están tan enamorados de esa obra, de ese aspecto plástico que es el dibujo. Los bodegones, verdaderos escenarios y estudios de composición, son como alardes de facultades.

Demetrio Salgado presentó una antología de su quehacer en la sala Goya del Círculo de Bellas Artes. Sus cuadros de aquellos años difíciles, los años 40, están plasmados con asombroso realismo; frío y hambre se descubren en las composiciones, en los escenarios, en los rostros demacrados. Demetrio Salgado es muy humano, sensible ante la vida, posee grandes cualidades: sentido del color y de las proporciones, técnica enriquecida por la experiencia misma. Su obra ha sabido enriquecerse con esos datos, con esos valores, con lo mejor de esos valores sin decaimiento y sin traiciones a algo muy necesario y que Demetrio Salgado ha respetado siempre: el trabajo. La insistencia en la obtención de calidades y de matices no está reñido con el logro de unas síntesis que Demetrio Salgado sabe mostrar en soluciones meritorias.

Marcial Oliver presentó en galería Bética una muestra de su paisaje urbano de líneas definidas y rigor en las sombras y las luces. El color para este pintor es fundamental, con color dibuja, delimita formas y detalles, y con color crea esos ambientes que poseen los escenarios captados en diferentes regiones españolas. El toque de materia con espátula define más aún los escenarios y con ellos crea los primeros términos con los que valora y afianza las distancias y la sensación de fondos y profundidades panorámicas.

Justo Revilla es un pintor dibujante, muy seguro y firme en sus propósitos. Insiste en esas escenas de pescadores, de suelos húmedos, de charoladas superficies, de mil reflejos, mañanas entoldadas, de grisis profundos, de luz plateada... Justo Revilla hace suyos esos escenarios a base de captarlos una y otra vez con personalidad y tesón. Para el pintor, conseguir los efectos cada vez con mayor blandura y sencillez es algo que está dentro del rigor con el que trabaja. El color se hace formas y adquiere calidades en los pliegues y ropajes, en las maderas, barcos, útiles de pescadores. La exposición que presentó en Eureka en fecha reciente es una muestra de su facilidad y de sus inquietudes y también una prueba de cuanto hemos dicho ahora y en ocasiones anteriores sobre la obra del artista.

En la galería Ramón Durán presentó una colección de cuadros el pintor José María Fibla. Fibla siempre estuvo ocupado con el doble aspecto pictórico de las calidades de la materia y con la corrección de un dibujo acabado y realista. Lo aprendido y bien aprendido en uno y otro aspecto por el artista, transformado más tarde por horas de trabajo y por empeño investigativo, se aprecia ahora con mayor dominio en una pintura de calidades y de transparencias, de materia que tiñe y de capas cromáticas que se superponen en juego continuo con el aire. De esa riqueza de materia en medio del espacio emerge la silueta perfecta que adquiere dimensiones primordiales en fragmentos, como si el pintor quisiera insistir en esa realidad visual del enfoque, de la apreciación del detalle que en momentos determinados requiere la máxima atención a costa de que lo otro, lo que hay en el entorno, se desvanezca en un conjunto que es cromatismo y entonación. Importantes datos que sitúan la pintura de Fibla en un



SALGADO.

nivel de superación y penetración muy elevado una vez superadas etapas anteriores en su producción.

Otro gran dibujante, Fernando Calderón, presentó una colección de cuadros en galería Altex. El dibujante que hay en este artista aflora en toda su obra, lo mismo en esa obra gráfica por demás que es puro alarde dibujístico, como en los murales y en las pinturas más cargadas de materia colorista. El grafismo en Fernando Calderón se hace forma en composición, el color apenas insinúa las realidades formales aun en obras de gran empeño y de tamaños monumentales, obras murales de amplios espacios. En los casos en que el empaste es más insistente el dibujo sigue presente como forma concreta, con sensación voluminosa y matices de sombras.

La galería Passagali presentó una colectiva interesante en homenaje a Manuel de Falla. Unos cien artistas de distintas edades y modos de expresarse en torno a una figura que significa mucho en orden a un arte dentro de una estética que ha inspirado e informado a varias generaciones. La otra muestra fue de esculturas de Santiago de Santiago, en la que junto al realismo característico suyo presenta obras más simplificadas y las experiencias últimas realizadas por él en un deseo de continua renovación. Santiago de Santiago investiga en las formas y en la materia. Da calidades diferentes a la piedra valiéndose del pulimento y del corte picoteado. Usa también metales brillantes en obras de pequeño formato, donde el artista sigue ese estudio de las posturas, de los cuerpos entrelazados, abrazados, que comenzara a trabajar hace algunos años.

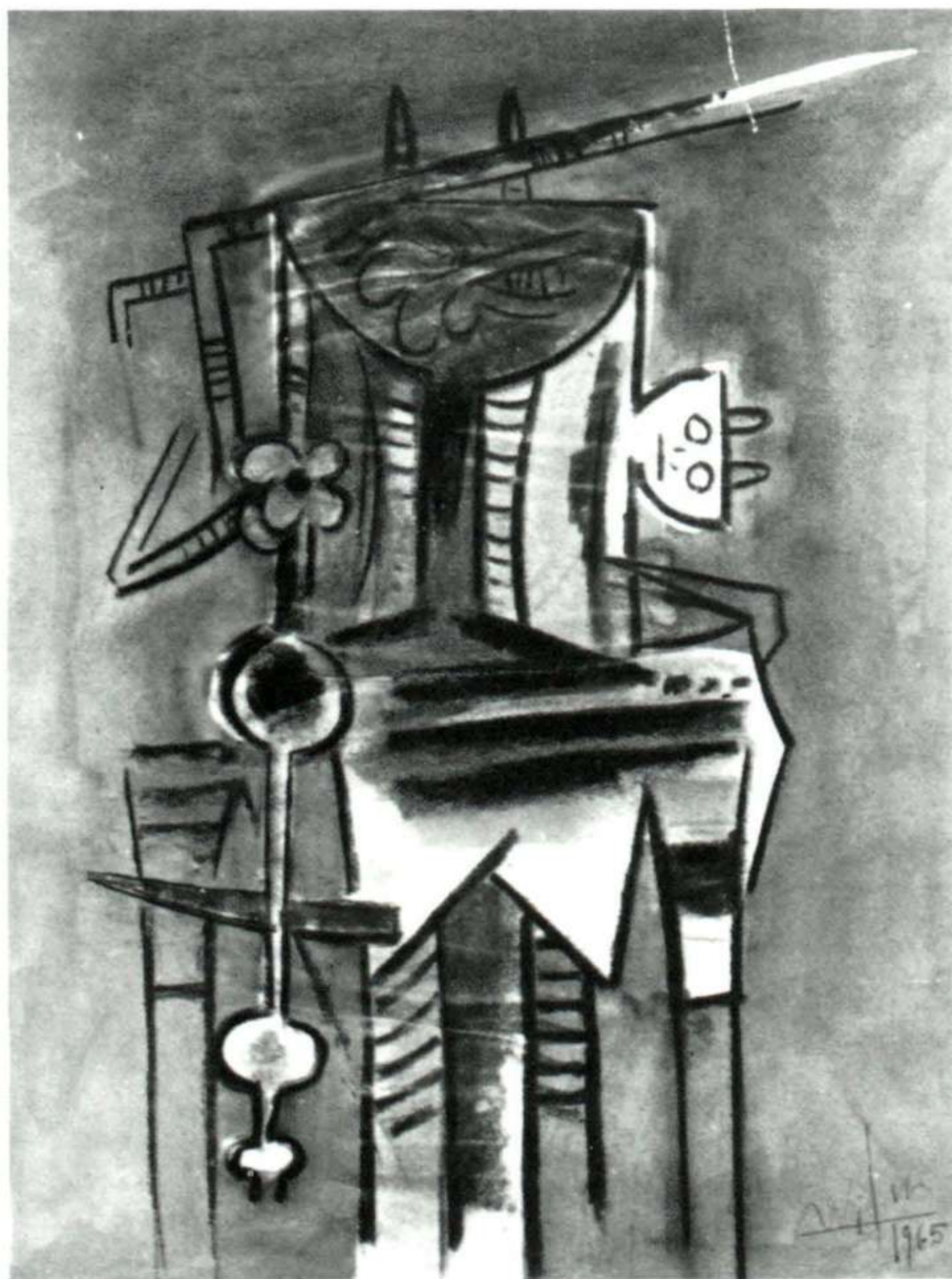
La pintura que Nuria Llímona presentó en sala Nonell se defiende por sí sola, por su decorativismo, por su agrado al contemplador más fugaz. Pero fuera ya de esa evidente atracción natural que es propia de las representaciones y del mundo sereno y bello del paisaje captado, hay valores dignos de reseñar siquiera sea brevemente. Se trata de un concepto impresionista ordenado. Hay notas impresionistas en esas visiones del aire libre, de luz que se filtra por entre el follaje de un parque o de un jardín, atmósfera, ambiente impresionista dentro de un concepto ordenado del color en manchas que son formas también, la presencia de tintas planas parecen jugar con esas pinceladas menores que prestan emoción y mayor vibración al conjunto de lo que se pinta. Estamos, pues, ante un impresionismo muy peculiar, con signos más meditados, ordenados, de acuerdo con unos resultados de concreción premeditada.

FRANCISCO PRADOS DE LA PLAZA

EXPOSICIONES EN BARCELONA

En galería Joan Prats, óleos, "gouaches", pasteles y obra grabada de Wilfredo Lam. El conjunto muestra la apasionada efervescencia del pintor cubano de tan amplia gravitación dentro del movimiento surrealista y nos comunica la medida de este gran creador, transmitiéndonos la vigencia del mensaje de su famoso cuadro "La jungla" y manteniendo su eficaz y enérgica frescura. En Wilfredo Lam y en su obra vienen a confluír varias civilizaciones. Hijo de padre chino y de madre mulata, nacido en 1902, después de cursar estudios en la Escuela de Bellas Artes de La Habana los siguió en Madrid a partir de 1924 y posteriormente en Barcelona. También vivió algún tiempo en Cuenca. Durante este período su trabajo no

WILFREDO LAM.



mostraba el rumbo que un día le llevó a su expresión más personal. El descubrimiento de la escultura africana le conmovió profundamente. Pero comenzó a encontrar su propio lenguaje cuando con motivo de la guerra civil española se trasladó a París, donde Picasso le puso en contacto con Breton, Max Ernst y Brauner. El descubrimiento del surrealismo despertó las zonas más receptibles de su sensibilidad y cuando en 1941 volvió a Cuba estaba ya preparado para asimilar y proyectar en su obra la fascinación del mundo mágico y exuberante del Caribe. El **voudu** también estimuló su inspiración, que bucea en motivaciones raciales ancestrales para hacer aflorar desde el subconsciente una serie de seres insólitos que turban al espectador con un mensaje oscuro de gran eficacia. Los seres de Wilfredo Lam aparecen sobre la superficie del soporte como surgidos de un sueño envuelto en una música que en la medida que la reconocemos es la de la selva. Seres antropomorfos, que también tienen mucho de pájaros, parecen sostenerse en una nube de pesadilla formando un jeroglífico de miembros y testas. Pleno de sobriedad, el color es casi negativo, y sobre él a veces resplandecen unos tonos más claros, a modo de fulgores en un ámbito penumbroso. El dibujo, enérgicamente contorneado, es nítido, acorado, plano, sin apenas inflexiones ni concesiones volumétricas. Pero sobre esta sobriedad y la del color la imaginación del espectador se siente sacudida por oscuros mensajes que nos transportan al mundo de lo mágico.

En galería Trece, alfombras-tapices de Carola Torres, con diseños de Chillida, Guinovart, Millares, Mompó, Rafols-Casamada, Saura y Tapiés. En el texto del catálogo, escrito por Carola Torres, pueden leerse estas líneas, expresivas de la intencionalidad y el logro de los trabajos enseñados en esta exposición: "Finalmente, debo decir que yo soy consciente de que en estos años estamos asistiendo a una experiencia tapicista tal que convierte a cada 'tapete' en una experiencia y en una verdadera 'hipótesis de trabajo'. Personalmente no tengo nada que oponer a ello, pero hasta ahora yo no he querido realizar nada en tal sentido. Porque si en mi taller mantenemos una estricta fidelidad a todos los presupuestos de la modernidad del arte, pienso en mi fuero interno que la modernidad de mis alfombras-tapices debe depender del diseño y no de su realización material. Máxime cuando es otra persona, no yo, el diseñador del mismo, el cual me ha proporcionado un dibujo perfectamente bidimensional, con posible realización rectangular o circular, pero no **colgante**, o como quiera que sea la concepción nueva del tapiz. En definitiva, yo de lo que dispongo es de diseños para realizarlos a la vieja manera bidimensional, aun cuando, según creo, dentro de la más rigurosa plástica actual. A ello me atengo, procurando ajustarme con la mayor fidelidad a la idea del artista creador. Diré de pasada que no me parece mal aquella limitación que concuerda con mis más íntimas preferencias. La genialidad, pues, es de los artistas diseñadores. A mi taller si acaso se nos puede atribuir una cierta probidad artesana".

En galería Gaudí el peruano Cossío del Pomar. Sus obras muestran una enérgica exuberancia del color y una temática situada a mitad de camino del impresionismo y el expresionismo. El dibujo es contundente y el color está aplicado con pasión. Paisajes y figuras muestran claramente la ascendencia del autor y transmiten el hálito de lo local que desde lo anecdótico trasciende hacia lo representativo.

En la sala de arriba de Dau al Set, Torres García, y en la de abajo, Canals. Con motivo y en torno al centenario del nacimiento del artista uruguayo, tan vinculado a Barcelona es una decisiva etapa de su formación, ha habido diversas ocasiones de entrar en amplio contacto con su obra. Nuevamente se nos ofrece una muy nutrida exposición con representaciones de sus diversas épocas. Ello vuelve a confirmar la significación de este creador y teórico del arte —pocos le han superado en la cantidad de textos en torno al tema artístico—. Su obra se movió desde el modernismo, en ocasiones muy "sui géneris", hacia las tendencias renovadoras de las que fue destacado cultivador y a veces protagonista, como con el universalismo constructivo, en pro del que realizó una entregada labor de un casi místico modo. La influencia de Torres García, ya de vuelta en su país en su última etapa, marcó especialmente a sus discípulos. Por su obra no ha quedado

como un gran maestro, pero sí como apasionado investigador de una alta calidad, ejemplo de honestidad e inquietud artística. La obra de Canals, cuadros, dibujos, pasteles..., incide en esa atmósfera que procedente en gran medida de Steilen tanto influyó en buena parte de los artistas de la época. Obra amable, acaso sin grandes pretensiones y, desde luego, limitada, aunque digna.

Para conmemorar el XIV aniversario de la galería René Metrás, bajo la conocida advocación de Presencias de nuestro tiempo, se han agrupado obras de siete escultores: Berrocal, Corbero, Cubells, Chirino, Marcel Martí, Subirachs y Villedia, y siete pintores: Bechtold, Cuixart, Fontana, Hartung, Ponç, Tapis y Vasarely. Como es habitual en las colectivas de esta galería, el conjunto es de interés, con algunas piezas, como las de Fontana, por citar a un solo artista, y ya desaparecido, que poseen el tono permanente de la vanguardia.

En sala Gaspar, obra del escultor Villedia. La imaginación de este artista se desborda por situaciones que aluden a temáticas circenses en buena medida, a formas de animales, vehículos, seres esquemáticos, en los que destaca la gracia de las formas sencillas, expresivas y del movimiento. Y móviles son buena parte de sus obras que tienen en el espacio una proyección precisa. Villedia usa como principal materia de sus esculturas la caña y en su empleo ha logrado una maestría que se enriquece a cada nueva exposición afinando sus posibilidades expresivas, depurándolas y adentrándose en soluciones que logra en un proceso evolutivo sin rupturas y siempre eficaz. Villedia es, en cierto modo, uno de los mejores discípulos de Calder, y, naturalmente, no le sigue, sino que partiendo de algunas de sus enseñanzas ha logrado un mundo totalmente propio, inconfundible y extraordinariamente sugerente. Sus esculturas son criaturas que parecen poblar un espacio donde el aire circula como principal protagonista.

Richard Paul Lohse, nacido en 1902 en Zurich, procede del campo del grafismo, y ello gravita poderosamente sobre su obra. Como grafista conoce los recursos de la técnica, pero además se mueve en el ámbito de lo poético. Ello le ha conducido al terreno puro del arte dentro del constructivismo. Sobre él gravita la influencia de algunas parcelas de Klee y la de Albers. Y aunque no logra la gracia de duende juguetón de Klee ni el rigor sugerente de Albers es, sin duda, un buen artista, un gran conocedor del campo donde se desarrolla con perfección su obra, pero en definitiva sin superar su carácter de epígono. Así se manifiesta en las serigrafías mostradas en la galería Eude.

Mas y Fontdevila (1852-1934), en galería Adriá. Originales de grabados reproducidos en **La ilustración artística**. Y fieles a una época y a una función, ofrecen reiteradamente, con el tono de la "belle époque", temas amables. Poseen el encanto de lo que está bien conseguido sin ser más que obra menor de un no grande, aunque sí estimable artista.

Cerámicas "naïf" de la artista aragonesa Pilar Ortega en la sala pequeña de la galería Laietana. Inspirándose en obras famosas de destacados artistas, la ceramista realiza sus ingenuas y divertidas interpretaciones, plenas de desenfado y con resultados que son altamente estimulantes. Al utilizar su sencilla técnica y verter desde su personal concepción muchas obras pictóricas al terreno de lo escultórico logra resultados que también inducen a la meditación sobre el fenómeno estético. Su sencilla técnica, cercana a lo elemental, se atreve con temas tratados por los más importantes artistas, como es el caso de Rembrandt. Y de muy desenfadada manera, sin faltarles al respeto, nos comunica el testimonio de algunas de sus admiraciones. Pero al mismo tiempo se realiza un mundo personal, pleno de ingenuidad y de humor. Como en tantas otras ocasiones, en esta también resalta que la autenticidad se coloca más de parte de los sencillos y naturales que de los sofisticados y complejos.

En la sala principal de galería Laietana una amplia exposición de María Blanchard. Aquella alma grande albergada en un cuerpo deforme, coronado —según el certero poético piropo de García Lorca— por "la mata de pelo más hermosa que ha habido en España". En esta artista se dio la máxima inquietud vanguardista que la llevó a ocupar un destacado puesto secundario dentro del cubismo, unida a su preocupación por los

humanos. De esta forma aunó ambas inquietudes y logró una síntesis poscubista, donde afinó los recursos de su sensibilidad y sumergió a sus modelos en una atmósfera de ternura coherente con sus piadosos hábitos. En España gozó temporalmente de la admiración de Gómez de la Serna, que en 1916 la incluyó en la exposición denominada "Pintores íntegros". Gómez de la Serna, que la dedicó uno de sus retratos contemporáneos, tuvo con ella algunos de sus frecuentes atisbos, como el siguiente: "Ya he dicho que María Blanchard consiguió una obra en duraluminio, pero sin que me arrepienta de aquella clasificación podría dejar en vago el nombre de la aleación conseguida por ella, materia nueva celulósica y galvanoplástica con que acababa sus muñecoides admirables, que sólo serán suyos en el museo del mañana, representando un momento de su época. Gran inventora de betunes claros y oscuros, de nuevos materiales plásticos que se concretan en perfectos y originales productos...". Enrique Azcoaga glosa ampliamente en este mismo número la última "resurrección" de esta gran artista, seguramente la española de más alta categoría, por lo que abreviamos nuestro comentario.

Obra gráfica de Rafols Casamada en galería 42. El sentido agudamente despierto de este artista para captar sutilmente los detalles mínimos y potenciarlos poéticamente, que existe en su obra, y su interés por las diversas técnicas, se pone de relieve en los aguafuertes, las serigrafías y las litografías. En su arte procede generalmente por eliminación, por alusión. Ello da unos resultados extremadamente sugestivos, plenos de elegancia, donde los propósitos y las consecuencias aparecen en perfecto equilibrio.

Sarabia posee un mundo personal que no se asemeja al de nadie próximo y reconocible. En sus cuadros expuestos en galería Leonart los elementos ingenuos se unen a los místicos, dentro de su característica temática, con un resultado insólito que se sale de lo habitual, se nos ofrezca como más o menos normal o como novedoso. A Sarabia le mueve, sobre todo, la inspiración. Ella le lleva a bucear en el fondo de su ser más íntimo. Por eso es un creador aparte. Ni siquiera alguno de los matices del expresionismo gravita sobre él. Su color, extremadamente sugerente, nos comunica con zonas espirituales, de acuerdo con la temática. Un mundo de realidades visionarias situado más allá de las zonas inmediatas de lo real. Si con algún artista cabe compararle, sería con Blake y los de su estirpe, en la que Sarabia puede figurar con pleno derecho. El universo de lo fantástico, por la vertiente del misticismo, es el suyo. Un mundo reciamente poético —Sarabia es autor de también inspirados místicos poemas—. Con respecto a las exposiciones anteriores, la de ahora supone un importante paso adelante. Ha logrado una mayor flexibilidad en sus temas, más amplia soltura, mayor riqueza de color y más plena atmósfera. Se sitúa más cerca de ese punto, que es meta prácticamente inaccesible, pero que él hace la sintamos más próxima.

En Nartex, Muxart expone una serie dedicada a interpretar el rostro de Jesús. La técnica de este pintor es apropiada para el tema, y de este modo logra sus versiones personales en cierto modo en la línea de Rouault. Expresionismo apropiado a la circunstancia. Incide en un tema no frecuente en la plástica actual, que dentro de su amplia riqueza no posee suficientemente desarrollado el matiz religioso. Y esta exposición también es original por situarse en el camino de superar esa circunstancia.

Arte popular de la India en galería Ciento, que ya realizó otra interesante exposición de arte tantra. Un conjunto de piezas de artistas anónimos que la mayor parte de las veces trabajaron para cumplir encargos sin la pretensión de realizar obra de arte sabio, pero sin por ello supeditarse a un complaciente mimetismo. Por eso el resultado es espléndido, pues queda por encima de lo que podría esperarse de los propósitos de satisfacer una demanda de productos populares o decorativos. La frescura del lenguaje plástico hace de estas obras auténticas piezas de estimable valor, también como arte en sí, sin calificativos limitadores. Obras que dan el tono de una época y un lugar que corresponden a las circunstancias de su realización. Finales del siglo XVIII y Kalighat, en la parte Sur de Calcuta.

ANTONIO FERNANDEZ MOLINA

EXPOSICIONES EN ESPAÑA

Desde hace tiempo, las provincias e incluso ciudades de cierta importancia celebran exposiciones de arte, pero cada vez son exposiciones más dignas de reseñarse. Las firmas que exponen en localidades de nuestras provincias no son firmas de pintores y escultores desconocidos, se trata de firmas de primera y segunda líneas que habitualmente son asiduos expositores de Madrid y de Barcelona. El público, por una parte, cada vez mejor informado por los medios de comunicación nacionales, y los propios artistas y marchantes, por otra parte, han activado la proliferación de muestras de artes en toda España. Ello nos obliga a escribir esta crónica como testimonio de la realidad que vemos fraguarse día a día.

En Alicante, en la galería Rembrandt, expuso Gutiérrez Montiel, que también presentó otra muestra pictórica en la galería Tolmo de Toledo. Se encuentra Gutiérrez Montiel en ese instante

en que el artista empieza a dar muestras de plenitud, no hablemos ya de seguridad, que este artista siempre la poseyó. Plenitud, creo, es término más exacto para definir el actual momento del pintor. Un cromatismo muy entonado, una técnica muy dominada y estudiada, una expresión muy propia, dan a la obra de Gutiérrez Montiel un marchamo de importancia. A lo conseguido técnicamente, el pintor suma su particular expresión humana de los temas que da a sus cuadros un nuevo contenido, en busca de la plena obra de arte, inmersa en el mundo y en el instante en que se produce.

Eugenio Rincón expuso en Bilbao, capital que tuvo un comienzo de curso muy nutrido en exposiciones. La sala Windsor, entre sus muestras, presentó la obra de este artista, que podríamos ver en su doble aspecto de concreta y de abstracta. Ambos conceptos se dan en las composiciones como yuxtaposi-

ciones. Las realidades determinadas se mezclan con formas menos identificables a la manera en que sucede en los sueños, con apariencia de realidad posible, que una vez examinadas más tarde, cuando se está despierto (en el caso de los cuadros de Rincón, la apreciación pudiera ser fragmentaria), es cuando surge racionalmente la consideración abstracta.

Otra muestra de esta misma galería fue la de Evencio Cortina: paisajes urbanos bien dibujados, con garra en el trazo y en la mancha, tanto en los óleos como en las acuarelas. Toni Riera presentó una colección de cuadros que pudiéramos decir parten de una realidad transformada e interpretada a través del juego del color y de la materia. Destacamos también en esta misma galería Windsor las muestras de Joxe Mari Tellería y de Lourdes Zarrabeitia.

Bilbao ofreció también en el Museo de Bellas Artes la IV Artsport, organizada por la Delegación Provincial de Educación Física y Deportes, que hace años inició José Antonio Aquesolo con tanto entusiasmo como éxito. La aportación de este certamen a la consideración, por los artistas, del tema deportivo es evidente. La muestra fue muy visitada, según las crónicas periodísticas de la región.

En Lúzaro, galería bilbaína, presentó una exposición el artista Andrés Nagel. Un buen dibujante, que piensa y fantasea los grandes temas que ofrece en sus cuadros, plenos, repletos de anécdotas posibles y de sugerencias insinuadas. El juego de lo real, de lo fantástico, de lo posible, es algo permanente en la obra de este artista.

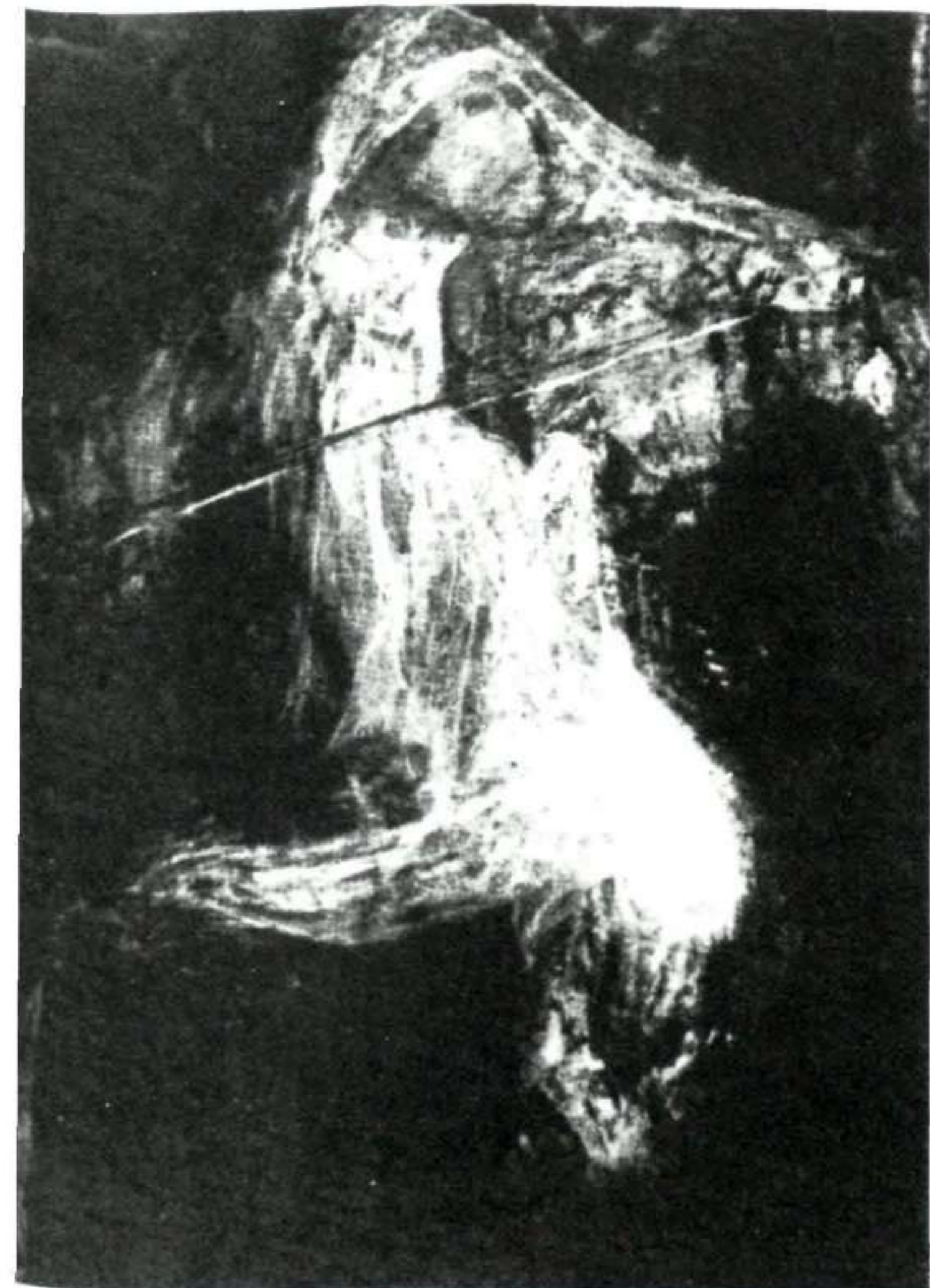
Seguimos en Bilbao, en la galería Ederti, en la exposición de Michavilla, que trabaja incansablemente en las composiciones de formas geométricas, donde está obteniendo éxitos y ejemplos valiosos.

Y antes de dejar Bilbao nos referiremos a la muestra que presentó en sala arte Josep Tur. Un paisaje realista, con ciertas licencias de interpretación, que nacen del tratamiento de la materia a base de preparar los soportes con una tonalidad acorde con la entonación del cuadro.

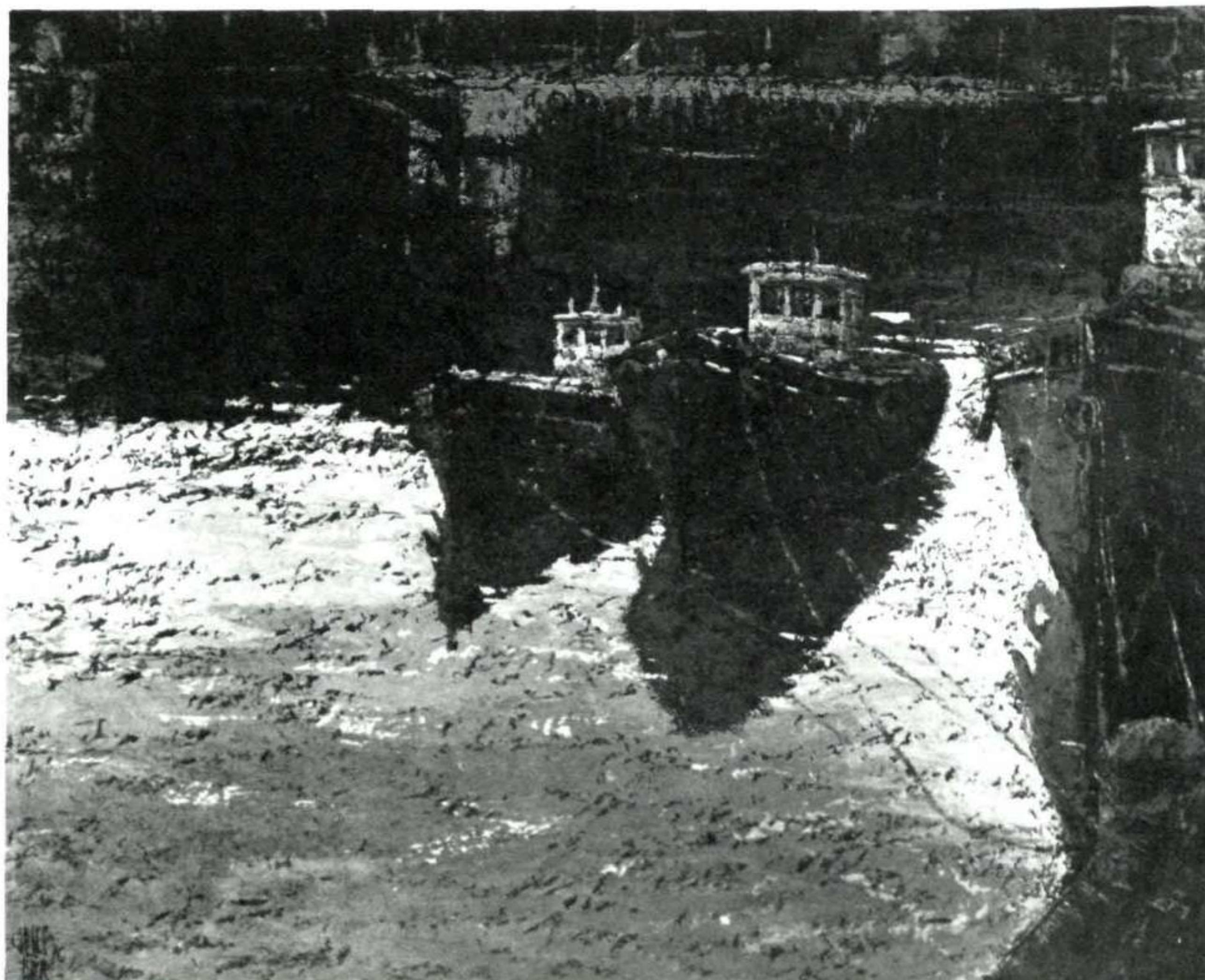
En la sala de arte Andrade, de Ciudad Real, expuso Isidro Antequera, un veterano artista, fiel a su dibujo correcto, que a lo largo de los años ha ido puliendo y simplificando. En la pintura de Isidro Antequera hay verdadero compendio de lo aprendido ante el caballete en el inmenso abanico de posibilidades: dibujo, interpretación, colorido, composición. Un caso de pintor entero, no de pintor fragmentario, que abunda mucho en el momento presente, donde las prisas por llegar aconsejan el engañoso atajo de la especialización desde antes de llegar al punto

GUTIERREZ MONTIEL





TONI RIERA.



JOSEP TUR.

básico de preparación. Antequera busca, por el contrario, la base, el cimientto, y sus cuadros así lo confirman.

Hidalgo del Moral presentó una exposición en Córdoba, galería Atrium. Una obra mural, apta para el mural por la rotunda fuerza de trazo y por el concepto de simplificación, que trata

LOURDES ZARRABEITIA.



siempre de eliminar aquellos detalles que se perderían al mirarse desde cierta distancia, y que señala con especial atención aquellos otros que definen por sí mismos el contenido y expresión de las composiciones.

En Granada destacamos la muestra *Obra Gráfica de la Fundación Rodríguez Acosta*, presentada en la sala Luzán, de la Caja de Ahorros de la Inmaculada. Importante muestra, muy visitada, que despertó la admiración por las técnicas diversas y el contenido plástico de sus significaciones, muy entroncadas con Granada, su paisaje, su literatura, su cultura.

La Caja de Ahorros de Guadalajara ofreció la muestra del *IV Certamen Nacional de Arte Guadalajara, Premio de Escultura*, que recayó en José Luis Coomonte. El nombre ya nos puede dar una idea de la categoría de la muestra, que evidencia lo que escribíamos al comienzo de esta crónica sobre la importancia y el nivel de las muestras artísticas en las provincias, respuesta exacta a una demanda cada vez más generalizada.

Antonio Fernández Molina fue otra firma que se presentó en Guadalajara con una obra inserta en el mundo de las fantasías. Riqueza de expresión de la que afirma el poeta José Antonio Suárez de Puga: "Antonio, las luces que conducen tu pintura avivan el recuerdo de un ayer que está claro, y abierto a la mirada que contempla tu paso de poeta en esta tierra".

En Gijón expuso Julio Pérez Torres, que tuvo un comienzo de curso muy sonado. A la muestra de la galería Monticelli, de Gijón, hay que añadir la de la galería Castilla, de Valladolid, casi coincidente con la obtención del segundo premio en el Certamen Francisco Gil, celebrado en Salamanca. La categoría y talla de este artista, que a un estudio e interpretación del paisaje une sus experiencias en orden a las interferencias de las imágenes, lo que le sitúa entre los grandes tratadistas del género, se hicieron notar en esos tres momentos recientes de su vida artística. Pérez Torres tiene muchas cosas que decir con la pintura y las está diciendo, porque no hay cosa más lejana a la conciencia y ejecución de este pintor que el encasillamiento o el vivir de lo ya expresado y aprendido. Su espíritu es tan inquieto como el de un joven que busca y rebusca el enriquecimiento de su arte.

En León tuvieron ocasión de ver en la sala Bernesga la obra que presentó Cristino de Vera, obra sobrecogedora en su tratamiento y en sus significaciones, plenas de poesía y humildad. Serenidad y paz desbordantes en la obra de este gran pintor que es Cristino de Vera, que está entroncado con un sentimiento religioso y espiritual muy español, pero que ofrece una personalidad muy definida en cuanto al modo como están pintados sus cuadros.

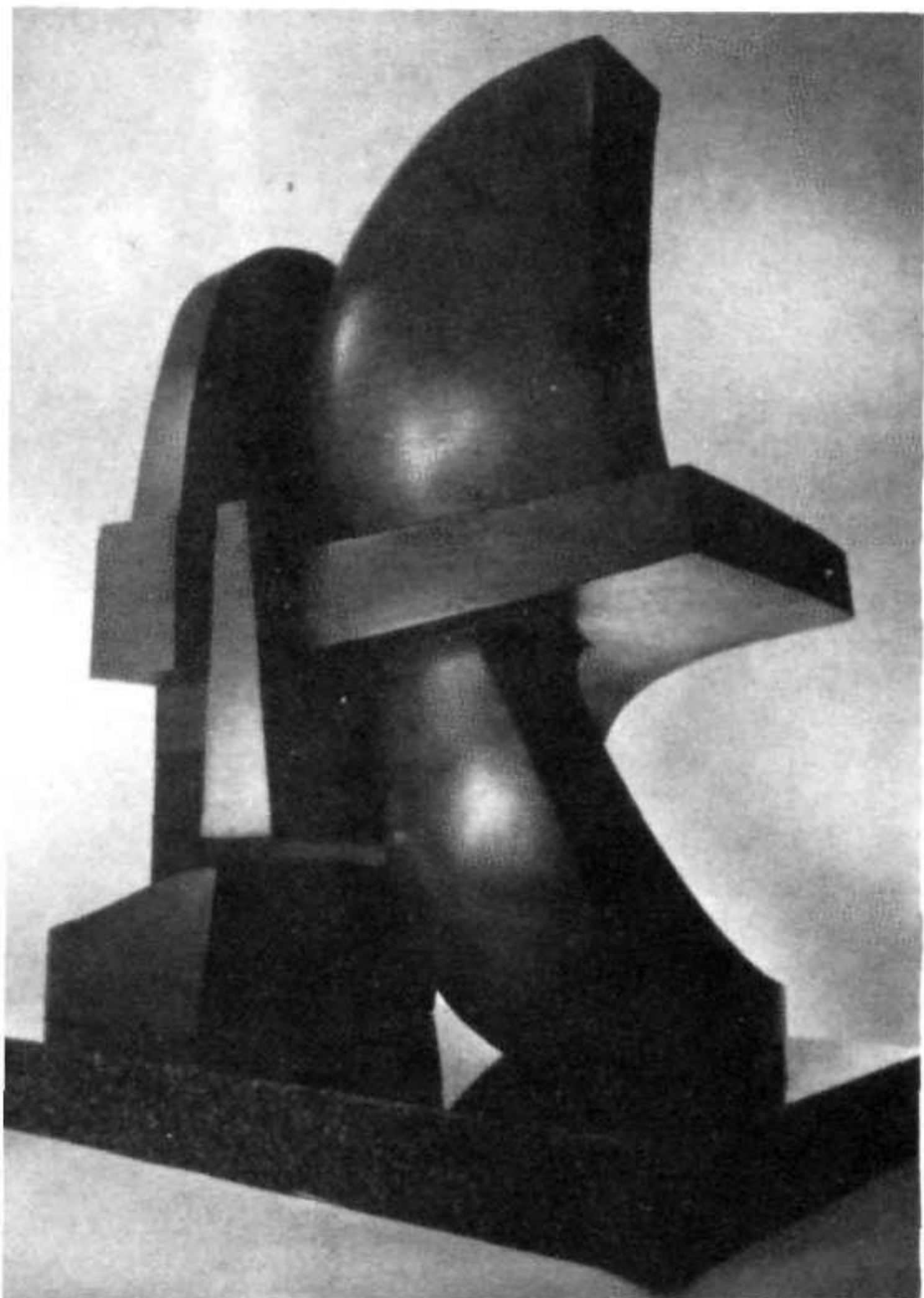
Francisco Echazú fue otra firma expuesta en León, sala Provincia. Una



HIDALGO DEL MORAL.

expresión muy elaborada en la mente, en los recuerdos, en las vivencias. Todo ello sin anécdotas ni figuraciones concretas. Todo ello con la presencia del símbolo que sugiere. Los recuerdos y las vivencias no suelen ser nunca completos ni se paran en detalles. Reconstruir esos detalles con la imagina-

ALONSO COOMONTE.



ción influida por el tiempo siguiente al de esas vivencias supone ilustrar con distinta mentalidad y nuevos condicionamientos. Echauz lo sabe y huye de la *reconstrucción comprensible* de los hechos recordados, vividos. Por eso la imprecisión y el símbolo tienen muchas veces una referencia actual por coincidencia más que por voluntad manipulada por el artista. La obra de Francisco Echauz, sugerente y rica, lleva siempre a conceptos y campos del pensamiento muy diversos; de ahí su poder de captación del público, que siempre tiene algo que aportar a los cuadros desde su entendimiento y desde su particular comprensibilidad.

En la misma galería expuso también el escultor Suso Fernández. Una obra nacida de la problemática actual, de los problemas que afectan al hombre de esta hora. Escultura voluminosa, con una significación de pesar y de temor, *cuerpos mutilados, fragmentos* y deformaciones como una amenaza temible.

Newman presentó una colección de cuadros en el club de Villafranca del Castillo, en la provincia de Madrid. Una colección de composiciones que algunas veces han sido tratadas como abstractas, pero que creo entran más de lleno en el concepto de simbolismo mágico. Hay un orden, cierta simetría algunas veces, en las composiciones. Orden que también queda presente en el trato de la materia y en la distribución de esas piezas en relieve y en colores destacados sobre la generalidad cromática de los cuadros. El contenido mágico enlaza el decorativismo de los

cuadros con la cultura plástica a través de signos y significaciones más o menos cercanas.

La galería Pelaires, de Palma de Mallorca, presentó la obra de Ritch Miller, un artista preocupado por la sociedad de su tiempo y por la incidencia en ese tiempo de las imágenes a través de diversos medios que influyen muy directamente sobre la sociedad, modificando, alterando, anulando signos de personalidad y de libre comportamiento. Así, Miller, que dibuja muy bien y que posee conocimientos técnicos sobrados para enfrentarse con la aventura pictórica, enriquece su obra aplastando las imágenes, las figuras. Es la acción del efecto de la difusión de conceptos y de simples imágenes. La privación de sentido de relieve, de profundidad, el aplanamiento, produce en las composiciones de Miller efectos de alargamientos, reducciones, alteraciones de la normal proporción. Es todo un símbolo muy directo de una humanidad martilleada en todas las edades, aun desde la infancia, por una forma de cultura que se impone aun sin buscarla, y mucho menos reclamarla para una fructífera colaboración en el mundo actual. Su empleo, el mal uso de esos hechos de nuestro tiempo, altera y produce los estragos que Miller presenta en sus figuras, aisladas, solitarias, incomunicadas por otra parte.

Destacamos en la actualidad artística salmantina la muestra de Lorenzo Colombo en la galería Artis, que es algo así como una crónica de nuestro tiempo, dado el interés que el artista pone en recoger al hombre actual envuelto en condicionamientos concretos y en dudas y problemáticas.

En la actualidad de Santander cabe destacar la muestra de Nati Cañada en la galería Simancas. Su realismo, fijo en la mirada a estampas del pasado más o menos inmediato, se manifiesta en esta ocasión en bodegones de gran fuerza y de sutiles matices y calidades de la materia, siempre bien trabajadas por la artista.

Pasamos a Segovia. En La Casa del Siglo XV vimos la exposición de Manuel Méndez, *sugeridora, dentro de su línea expresiva*, y otra muestra escultórica de Santiago de Santiago, que también expuso recientemente en Madrid. Santiago de Santiago trabaja y busca nuevos cauces de expresión y de plasticidad.

En el Torreón Lozoya, de Segovia, expuso Pilar Menéndez Pidal una muestra de su obra más reciente; por cierto, bastante cambiada en concepto y en apariencia formal. Dentro de la abstracción, Pilar Menéndez Pidal se mueve ahora con significaciones más profundas, más filosóficas, debido, tal vez, a un nuevo replanteamiento de lo que la pintura es, no ya sólo como oficio o como técnica, sino como expre-

sión del sentimiento. La técnica, uso de las tintas y de sistemas grabados con toda la rica gama que la estampación del grabado proporciona, puede que haya influido en la nueva, en la reciente obra de Pilar Menéndez Pidal.

En Talavera de la Reina expuso el artista Francisco Eusebio, un inquieto artista que no se conforma con pintar o esculpir, sino que hace una y otra cosa respondiendo siempre al impulso propio de su ser. Francisco Eusebio posee una obra muy numerosa y cambiante, considera el arte como aventura de ejecución. Cada experiencia le sirve para adentrarse más y más en los múltiples secretos y sentimientos que el arte lleva consigo.

Treinta y cuatro firmas, treinta y cuatro escultores, estuvieron representados en la exposición antológica del pequeño bronce en la galería Nike, de Valencia. Obra de interés por su variedad, ya que la selección es bastante abierta y fiel reflejo de las inquietudes más sobresalientes de la escultura de hoy.

En la sala Pinazo presentó una colección de óleos Nicolás Forteza, donde el dominio de la luz y de las panorámicas paisajísticas encuentran claro ejemplo. Los paisajes de Forteza tienen sello propio de simplificación y transformación dentro de un concepto clásico de identificación ambiental.

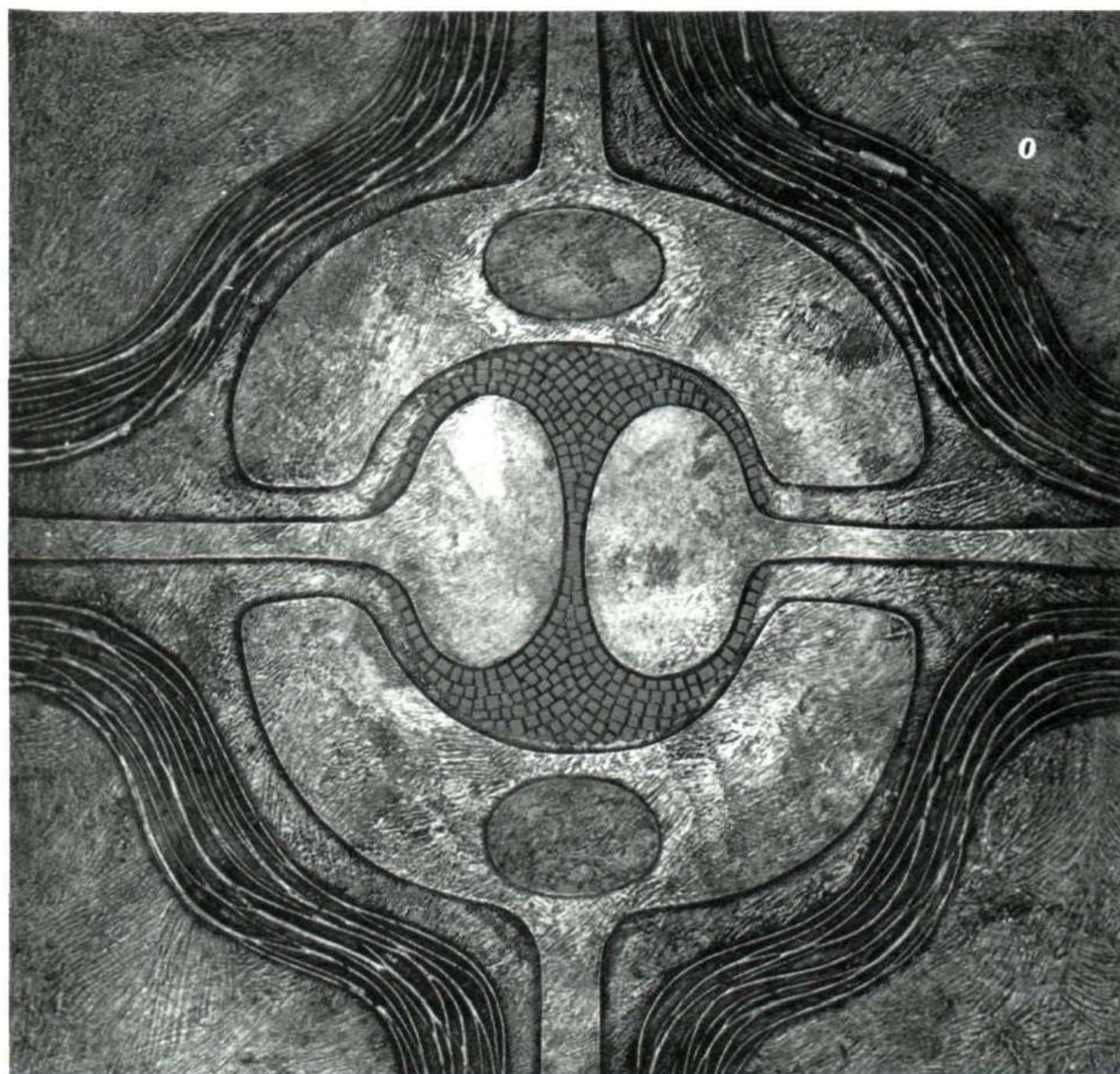
En la galería Lucas, de Gandía, se presentó una muestra pictórica de Tharrats, aparente abstracción que es más bien visión de un evidente pasado petrificado o de un temido cataclismo por venir. Huellas del fondo marino, ebullición, metamorfosis, un mundo en proceso de formación que, situado en este tiempo, de espaldas muchas veces a la Naturaleza, sus leyes y su fuerza poderosa, no vemos. El artista lo ve con claridad y lanza su grito alarmado con colores, con materia viva.

Y terminamos con dos paisajistas: Francisco Moreno Navarro, que expuso en la sala de la Caja de Ahorros de Salamanca en Valladolid. Firmes paisajes ejecutados con dominio sorprendente y dentro de una sencillez de realización que sólo obtienen los grandes maestros. El otro paisajista es Francisco Lozano, que expuso en la sala Luzán, de Zaragoza, creador de un paisaje interpretado, poetizado, pleno de luz. Porque la luz en los paisajes de Lozano no sólo está presente en el escenario bajo ese aspecto visual de la claridad, sino bajo el aspecto del efecto que la luz y su natural temperatura, intuida, han producido en las calcinadas tierras o en las vegetaciones florales que emergen de la tierra como ramificaciones de vida, de alegre esperanza colorista. FRANCISCO P. ASIS



NATI CAÑADA.

ROBERTO NEWMAN.



VIDA MUSICAL

El V Festival Internacional de Danza, celebrado en el teatro de la Zarzuela, ofreció una programación atractiva por su gran variedad. Actuó en primer lugar el Ballet de Alvin Ailey, buen representante del mundo de la danza norteamericana, un estilo ya clásico, con fundamentos raciales y folklóricos, que nació no como espectáculo, sino como participación. Alvin Ailey, en su primer programa, presentó números montados exclusivamente sobre música norteamericana, desde Duke Ellington hasta el tradicional canto espiritual. En el segundo se demostró de nuevo la gran flexibilidad de la compañía y el indiscutible talento de Ailey como coreógrafo. Hay que decir, sin embargo, que las huestes de Alvin Ailey dominan mejor el arte típico de su país que los modos pseudovanguardistas, montados en realidad sobre elementos tradicionales. Buena prueba de esto es la realización de "Carmina Burana" de Orff, donde hubiera venido bien un poco más de fantasía.

El Ballet de Stuttgart, un buen conjunto de aire tradicional, ofreció en sus dos programas sendas obras largas: "La fierecilla domada", con música de Stolze sobre temas de Scarlatti, y "Romeo y Julieta", de Prokofiev. Dentro de un género tan anclado en tiempos pasados como es el ballet con argumento y pantomima, destaca en estas obras la coreografía de John Cranko.

Una magnífica impresión causó el Ballet Nacional de Cuba, dirigido por Alicia Alonso, que es una gran figura de la danza universal y que conserva, a través de los años, una técnica fundada en la más profunda sensibilidad. Con perfección milimétrica, se presentaron títulos tan archifrecuentados como "Las silfides". Fue muy acusado el éxito de "Carmen", sobre el discutido arreglo bizetiano de Schedrin y "La casa de Bernarda Alba", con música de Fernández Barroso.

La participación española en el Festival estuvo a cargo de María Rosa, figura siempre aplaudida que posee el secreto del conjunto, del planteamiento de un espectáculo variado y atractivo.

Martha Graham es no sólo una gran coreógrafa de enorme prestigio, sino una artista del ballet en general, que se ocupa hasta del vestuario, y que supo crear todo un estilo que significa una nueva intención danzaria. En sus dos programas lo menos importante fue la música

de autores norteamericanos, y lo más, el planteamiento coreográfico.

El London Contemporary Dance Theatre, dirigido por Robert Cohan, puso rúbrica al Festival con una demostración de su gran arte, que se funda en los elementos tradicionales del ballet, enriquecidos con una expresión actual y con una fantasía siempre sorprendente. Todas las obras presentadas fueron excelentes, pero recuerdo sobre todo el bellissimo ballet montado sobre el "Stabat Mater" de Vivaldi, una preciosa obra de arte.

La Orquesta y el Coro de RTVE comenzaron su temporada bajo la dirección de Odón Alonso, con un concierto extraordinario en homenaje a Falla. Hubo "Retablo de maese Pedro", con Isabel Penagos, Cid y Catania, muy acertados, las marionetas de maese Villarejo y una sencilla dirección de escena de Pérez Sierra. Después, "La vida breve" en versión de concierto, con gracia, soltura y flexibilidad. Cantaron María Coronada, Cid, Rosario Gómez y José Menese.

"La clemencia de Tito" en concierto, clara y firmemente conducida por García Asensio, representó un acontecimiento. Teresa Berganza respondió a lo que de ella se esperaba, y no hay más que decir. Ana Higuera, Norma Lerer, Isabel Garcisanz, Antonio Blancas y Werner Krenn contribuyeron al éxito, así como el Coro que dirige Blancafort.

Odón Alonso dirigió con finura la "Sinfonía simple" de Britten, y con tensión apasionada la "Patética" de Tchaikovsky. El pianista Jean-Pierre Dupuy, excelente especialista en las técnicas de vanguardia, fue solista en el estreno madrileño de "Diálogos", concierto para piano y orquesta de Antón Larrauri, obra de profundo interés y que se acogió muy bien. Otro estreno español abría el siguiente concierto de RTVE, bajo la batuta de García Asensio. "Apuntava l'alba" es una reciente producción de Josep Soler, buen ejemplo de su arte equilibrado y personal. La presencia de Henryk Szeryng, el gran violinista polaco-mexicano, se recuerda por un estupendo Bach, con noble réplica de nuestro Hermes Kriales, y un fenomenal Beethoven.

El oratorio de Mendelssohn, "Elías", alcanzó una buena versión bajo la dirección de Alberto Blancafort, con la colaboración de los solistas Reingard Didusch, Doris Soffel, Jean van Ree y Robert Kerns.

Un acontecimiento fue la visita de la

Orquesta Sinfónica de Viena bajo la dirección de Carlo Maria Giulini. Fueron solistas, en Brahms y Beethoven, Rafael Orozco y Rudolf Buchbinder. Ambos acertaron y fueron ovacionados. Giulini, director de versiones personales, presentó la "Cuarta" de Brahms, las "Seis piezas para orquesta" de Webern y la "Novena" de Schubert.

La extraordinaria Academy of St. Martin in the Fields, con Iona Brown como concertino, directora y solista, ofreció en dos días, páginas de Mozart, Carlos Felipe Manuel Bach, Haendel, Geminiani, Vivaldi, Haydn y Juan Sebastián Bach.

Mircea Cristescu dirigió en el Real a la Orquesta Filarmónica George Enescu de Bucarest en la "Rapsodia I" de Enescu, el "Concierto I" de Paganini, con el virtuoso Ion Voicu, y la "Primera" de Mahler. Una orquesta brillante y un director de buen oficio.

En el Club 24 se rindió un cordial y entrañable homenaje a Joaquín Rodrigo, con la participación al piano del propio compositor y su esposa, Victoria Kamhi. Cantó de forma preciosa Ana Higuera con Miguel Zanetti como acompañante.

La sociedad "Cantar y Tañer", tan meritoria por el cultivo de la música de cámara, abrió su ciclo con la orquesta de cámara de Wurtemberg, dirigida por Jörg Faerber, y la violinista Susanne Lautenbacher. Se interpretaron obras de Pergolesi, Pachelbel, Bach, Strawinsky y Respighi.

La Orquesta Nacional también abrió su temporada con homenaje a Falla, dirigida por su titular, Rafael Frühbeck de Burgos. Un "Amor brujo" sin voz solista y la "Vida breve" con el Coro Nacional y las voces de Enriqueta Tarrés, Alicia Nafé, Evelio Esteve y el cantautor Manolo Mairena, con Lucero Tena en las danzas. El "Réquiem" de Verdi también fue dirigido por Frühbeck. Destacó el Coro Nacional que dirige Lola Rodríguez Aragón y fueron aplaudidos Enriqueta Tarrés, sustituida con fortuna en días sucesivos por Paloma Pérez Iñigo, Alicia Nafé, Renzo Casellato y Gwynne Howell.

El checo Zdenek Macal, fogoso y enérgico, dirigió a la Nacional la siempre brillante "Cuarta" de Tchaikovsky y colaboró en el "Concierto para violoncello" de Dvorak, con el joven violoncellista austriaco Heinrich Schiff.

CARLOS GOMEZ AMAT

NOTICARIO INTERNACIONAL

PARIS: MUSEO PICASSO

En París, el nuevo Museo Picasso, que se va a instalar en el edificio del hotel Salé, del siglo XVII, y que el Ayuntamiento adquirió en 1962, comienza a ser una realidad. Nace, como se sabe, de los fondos de la herencia de Picasso. De los 16.800 millones de pesetas en que se tasó dicha herencia, el Estado francés debía quedarse con un 20 por ciento: alrededor de 3.500 millones. Los herederos de Picasso decidieron pagar en obras de arte y el Estado dijo, naturalmente, que sí. La herencia artística estaba constituida según los informes de prensa de donde tomamos la noticia, por 1.885 cuadros; 7.089 dibujos; 1.228 esculturas; 3.222 cerámicas y algunos tapices. De este ejemplar contingente artístico, Francia va a quedarse con una buena parte. Dos expertos, representantes de los museos nacionales, evaluarán el tesoro del pintor español, y en 1981, coincidiendo con el centenario del nacimiento de Picasso, el hotel Salé, de París, próximo al Louvre, abrirá sus puertas.

Para esta fecha se espera que las obras de acondicionamiento del viejo caserón, construido en 1656 en el más puro estilo barroco, estarán concluidas. Para esta fecha también, el Museo de Arte Moderno de Nueva York cederá una de las obras maestras del período cubista de Picasso: "Las señoritas de Aviñón".

El hotel de Salé, asimismo cercano al Centro Georges Pompidou, fue en principio residencia suntuosa de un famoso arquitecto francés de la época: Pierre Auvert de Fontenay; de ahí su primitivo nombre de hotel de Fontenay. Su fachada está muy bien conservada, intacta, y el interior tiene el viejo sabor de una decoración cargada de símbolos que, en principio, no parecía muy adecuada para la obra revolucionaria de Picasso.

Los franceses se preguntaban: ¿cómo presentar a Picasso en un decorado barroco? El Gobierno cedió la palabra a los equipos arquitectónicos, y sobre tres proyectos diferentes se quedó con el presentado por Roland Simounet, que tiene por característica principal la conservación casi total del ornato interior del hotel.

Las obras picassianas elegidas por los expertos artísticos ocuparán una superficie de 3.000 metros cuadrados, de los 5.300 construidos. Simounet ha hecho frente a la polémica que se ha desatado a propósito de esto en la prensa de París. A los que le han achacado su afán conservador les ha respondido: "Yo no hago proyectos sobre el aire; yo sólo construyo". El arquitecto, en definitiva, pretende establecer un diálogo que algunos juzgan imposible entre las sombras barrocas del siglo XVII y el mensaje innovador y genial de Picasso. En cualquier caso, y en esto coincide la prensa francesa y española, París, por Picasso, contará con un museo excepcional.

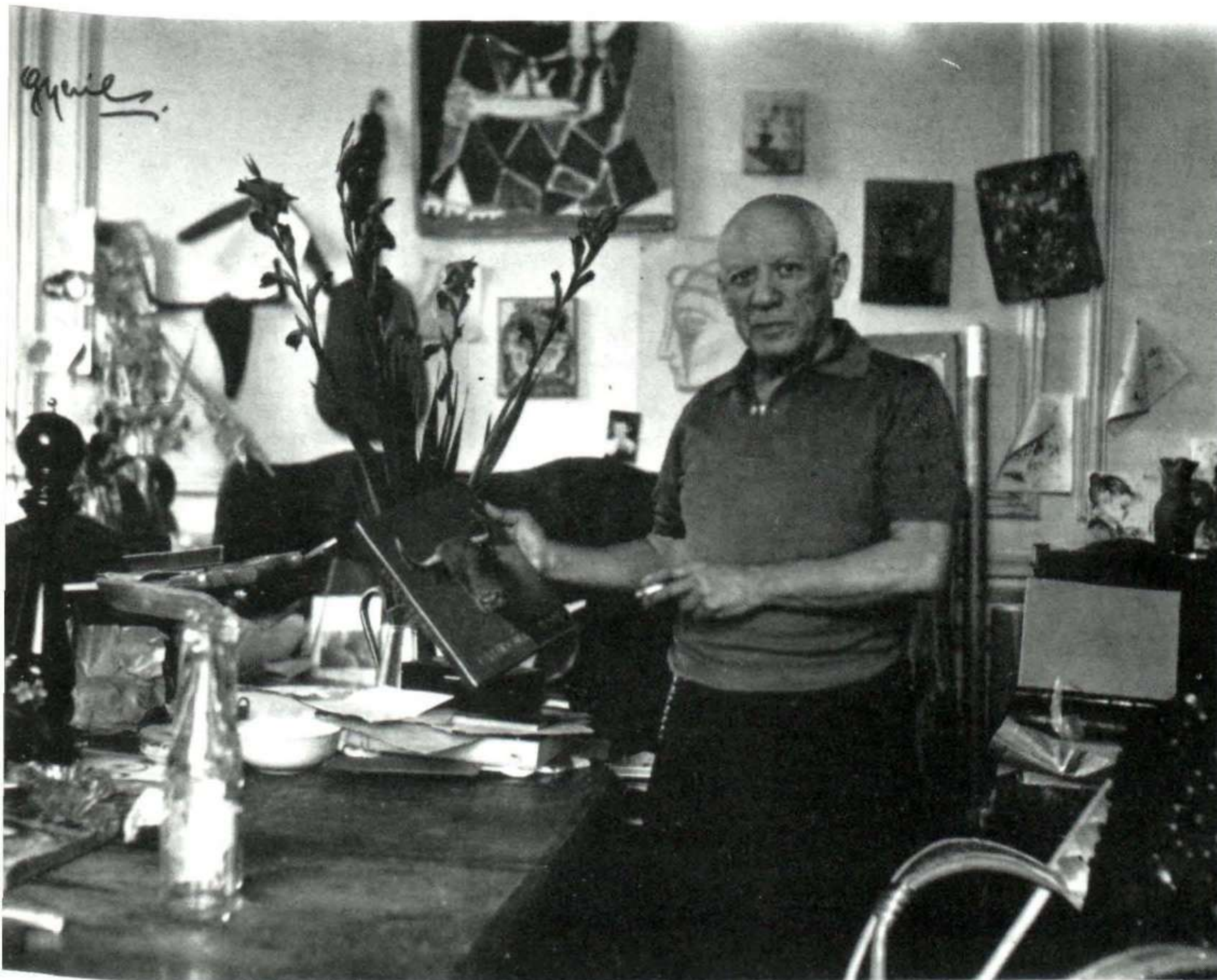
SAN MARCOS DE VENECIA

Tres zonas de la plaza de San Marcos de Venecia se han hundido más de un metro, alertando a las autoridades sobre su "agonía y pronta muerte". Parece ser que las aguas que circulan por la ciudad han ocupado su subsuelo hasta reblandecerlo. Los técnicos municipales trabajan para evitar al menos la caída de la plaza y contener en lo que se pueda la agonía de Venecia. La inquietud por su desaparición no es de última hora. Cada año hay zonas de la ciudad que se hunden ocho milímetros. En los últimos cien años ha habido cincuenta y ocho inundaciones, con más de un metro de agua. En el último decenio se han producido más de treinta, y las inundaciones son cada vez más frecuentes. El suelo del año 900 está ahora a tres metros bajo el agua. Esta es la razón por la que Venecia es un problema aparentemente insoluble.

Los últimos terremotos de Friuli —que repercutieron también en Venecia— tienen, al parecer, la culpa de este último desprendimiento de la plaza. Las soluciones están todavía lejos, puesto que si hay soluciones parciales, falta la de conjunto, que será, si se encuentra, la que ponga remedio al mal.

PATRIMONIO ARTISTICO DE LAS CIUDADES

En el reciente congreso celebrado en Montevideo, con asistencia de representantes españoles, dedicado a la Organización Interamericana de Cooperación Intermunicipal, se adoptaron diversos acuerdos tendentes a la conservación del patrimonio artístico de las ciudades. Estas medidas se entendió que debían estar basadas en una política de conservación integral del Patrimonio Cultural; o sea, debían tener por finalidad no sólo



asegurar la conservación de ese Patrimonio, sino también su afectación y adaptación a las necesidades cambiantes de la sociedad. Dentro de esta política general, se establecieron como medidas para su desarrollo las siguientes: creación de centros específicos de los municipios que tengan a su cargo el planeamiento urbano y cultural; elaboración de inventarios del patrimonio cultural; creación en cada país de un Consejo Superior del Patrimonio Histórico y Cultural; política de información en esta materia; establecimiento de una secretaría permanente dentro de la Organización Interamericana de Cooperación Intermunicipal, que centralice toda información recogida sobre conservación de sitios y monumentos histórico-artísticos; revisión de las legislaciones nacionales para mejor protección del patrimonio cultural, particularmente en cuanto a la definición de monumentos, parajes y conjuntos arquitectónicos; el establecimiento dentro del espacio urbano de distintas zonas —zona de protección rigurosa, zona de respeto y zona de protección del paisaje urbano—, y medidas para estimular a la iniciativa privada mediante la implantación de un régimen de exenciones fiscales o subvención a los edificios que se restauren, conserven o mantengan con capital privado.

La representación española en Montevideo estuvo constituida por representantes del Ministerio de la Gobernación, Ayuntamiento de la capital española, Instituto de Estudios de Administración Local y Banco de Crédito Local.

MAN RAY

Ha fallecido en París el famoso pintor, escultor y fotógrafo surrealista Man Ray, a los ochenta y seis años de edad. De familia alemana, había nacido en Filadelfia, en 1890, trasladándose en 1921 a París, y vinculándose como figura de mayor rango a las tendencias dadaístas y surrealistas. Con Miró, Picaso y otros artistas hoy famosos, expuso en la primera muestra del surrealismo en París, y desde entonces, su obra ha sido estimada por la crítica como una de las piezas maestras del arte onírico. Fue igualmente un cineasta de la más alta jerarquía artística, inscrito en el surrealismo y su obra diversa, por primera vez en España, fue mostrada hace un par de años en la capital española.

A lo largo de su vida se mantuvo fiel a las tendencias de la escuela. Sus fotografías constituyeron desde el primer momento, hace ya medio siglo, una de las más poderosas armas creadoras del surrealismo. Inventó los "rayogramas" y dio a toda su creativa diversa una dimensión polémica inigualable. Figuró como ilustrador de "La revolución surrealista", y allí en donde el grupo hizo acto de presencia a lo largo del tiempo, allí estaba Man Ray entre sus capitanes.

Siempre buscaba en las cosas su derecho y su envés, su grandeza y su insignificancia, su lógica y su absurdidad. Como fotógrafo aportó al arte nuevo conceptos hasta él desconocidos. "La

fotografía fue, después de la pintura, mi segundo arte —explicó en alguna ocasión—. Me puse a retratar lo que no podía pintar, y seguí pintando lo que no podía fotografiar. La fotografía y la pintura se conciliaron para darme nuevas posibilidades de invención".

Su nombre y su obra no se perderán fácilmente en la creativa del arte moderno. La autoridad de Man Ray, asentada en el ejercicio del mejor surrealismo, viene ahora a afianzarse con su muerte, que fija ya de cara al tiempo su obra y la califica y sitúa, en el campo inventivo de nuestra cultura, en uno de sus lugares más eminentes.

EMILIANO DI CAVALCANTI

El segundo de las artistas de renombre internacional recientemente fallecido ha sido el pintor brasileño Emiliano di Cavalcanti. Contaba setenta y nueve años de edad. Su fallecimiento, ocurrido en Río de Janeiro, se debió a una infección renal. Su cadáver fue trasladado al Museo de Arte Moderno de la capital carioca, en donde recibió el postero homenaje de las autoridades y artistas de Río. Di Cavalcanti fue una de las personalidades artísticas más importantes del Brasil en el actual siglo. Durante sesenta años ocupó plaza de mayor relieve en el campo de la pintura brasileña, y sus pinturas son hace tiempo altamente cotizadas en el mundo entero.

ALEXANDER CALDER

También ha fallecido el famoso inventor de la escultura "móvil" Alexander Calder, a consecuencia de un ataque al corazón cuando asistía en Nueva York a la inauguración de una importante muestra de su obra, dedicada a los cincuenta años de su actividad creadora. Había nacido en Filadelfia en 1898, habiendo estudiado ingeniería y pintura en su país, hasta que en 1926 se trasladó a París, en donde se relacionó con los más importantes artistas de la vanguardia europea: Arp, Mondrian, Miró, Léger... En 1928 expuso en Nueva York sus esculturas en alambre, bautizadas con el nombre de "stabiles".

Pero sus obras más conocidas fueron las "móviles", esculturas hechas con varillas metálicas de diversos colores, plumas, pétalos y otros elementos de poco peso que, suspendidos del techo o sostenidos por trípodes, se mueven en el aire. Autor de la Fuente de Mercurio del pabellón español de la Exposición Internacional de París de 1937, sus esculturas monumentales adornan plazas de Chicago, México, Montreal, Nueva York, etcétera. Hace tres años diseñó el fuselaje de un avión para la compañía Braniff en colores blanco y azul, convertidos ya en los colores volantes de Norteamérica. Calder realizó a la vez pintura, grabado, tapiz, alfombra, decoración teatral, joyas, juguetes... Su jerarquía artística no puede ser encerrada en los



cortos límites de esta información, limitada a hacer recordación del hombre muerto recientemente y situar una vez más su nombre en el lugar principal a que su inventiva le había hecho merecedor.

ACROPOLIS DE ATENAS

Las noticias atenienses en torno a la Acrópolis y su futuro señalan que, a tal punto llega ya la corrosión sobre la piedra de la antigüedad clásica en Atenas, que las estatuas de la Acrópolis van a ser desplazadas de sus milenarios sitios y reemplazadas "in situ" por reproducciones de plástico, para evitar que los daños continuos y la contaminación siga recomiendo la superficie marmórea de estas perfectísimas figuras.

Las más famosas de estas estatuas que coronan la Acrópolis ateniense, que serán sometidas a tratamiento por expertos científicos, son las cinco figuras femeninas conocidas mundialmente por cariátides, que han estado sosteniendo el pórtico Sur del Erecteion desde hace dos mil quinientos años. La creciente contaminación atmosférica —proyectada por los escapes de humos y la combustión de los motores de los automóviles—, así como los apliques metálicos empleados por los restauradores hace cuarenta y cinco años, han causado más destrozos en estos cuatro lustros que todas las inclemencias del tiempo atmosférico y que las guerras, incluso desde que los constructores de estas maravillas del arte clásico, del tiempo de Pericles, erigieron estos templos en el siglo V.

A la destrucción acelerada, provocada últimamente por los gases de los motores de explosión se agrega, aunque en porción mucho menor, la pisada de mi-

llones y millones de turistas, así como la corrosión sónica de los ruidos de los aviones que sobrevuelan constantemente la ciudad. Pero, sobre todo, el daño mayor y continuo es el constante funcionar de los trescientos cincuenta mil automóviles y motos que atronan por las calles de la antigua urbe ateniense, a cuya invasión se atribuye la mayor parte de los desperfectos que amenazan con terminar con las sagradas ruinas, depósito de la antigüedad clásica y que ya, ahora, las han desfigurado irremediablemente.

Lo más curioso para el profano es que sólo cinco de las cariátides serán desmontadas de su sitio y reemplazadas por reproducciones de plástico, porque la sexta es ya una copia de cemento revestida con polvo de mármol. El original está en Londres, adonde fue llevada en 1816 por el entonces embajador británico en Grecia, lord Elgin, y luce hoy en el Museo Británico.

La verdadera destrucción de la Acrópolis comenzó en el siglo XVII, en que los monumentos comenzaron a ser empleados por los turcos invasores como polvorines. La mayoría de las espléndidas fábricas arquitectónicas habían permanecido casi intactas hasta entonces, pero la mayor destrucción se produjo durante el asedio puesto a Atenas, en poder de los otomanos, por los venecia-

nos en 1687. Durante otro asedio de la Acrópolis por los griegos en 1822, los turcos sitiados, escasos de munición, comenzaron a romper las columnas de mármol para llegar al plomo contenido dentro de ellas.

La necesidad del desplazamiento apuntado aquí ha sido requerida y auspiciada por la UNESCO, organización que ha hecho tres importantes informes en siete años sobre los destrozos de la Acrópolis y los métodos para salvar sus monumentos. Pero también hay daños hechos por malas restauraciones. Sirvan de ejemplo los desperfectos causados por unos malos arreglos realizados en la década de los años 30, que hubieron de ser revisados, estudiados y criticados en un simposio internacional celebrado en Atenas recientemente, y al que asistieron delegados de quince países.

EL I. R. C. A. M.

Dirigido por Pierre Boulez, el Institut de Recherche et de Coordination Acoustique/Musique es uno de los cuatro departamentos del Centro Georges Pompidou, inaugurado en enero de 1977. El IRCAM, que quiere ser en Francia el lugar de cita permanente de los compo-

sitores, intérpretes, científicos y técnicos interesados por los problemas y el desarrollo de la creación musical, ofrecerá en el primer año de su existencia un excepcional programa de conciertos. Una fórmula de abono permitirá asistir a una serie de actos de diferente estilo: orquestas y solistas en obras del repertorio contemporáneo, conciertos por el Conjunto Intercontemporáneo, fundado por Boulez y dirigido por Tabacknik, y, por fin, una especie de sesiones de trabajo, "tribuna libre" para los creadores, que explicarán al público el resultado de sus investigaciones.

NUEVAS GRABACIONES

Los editores de discos tienen que poner en juego su imaginación para mantener el mercado. Esto redundará en beneficio de los aficionados a la música. Por un lado, se buscan y se graban obras infrecuentes. Por otro, se tiende a ofrecer integrales, series o grandes colecciones. Un solo director, como es el inglés Colin Davis, no se limita a resucitar las obras casi olvidadas de Berlioz, sino que aborda la grabación integral de las sinfonías de Beethoven, de Dvorak y de Sibelius.

NOTICARIO NACIONAL

RIQUEZA MONUMENTAL ESPAÑOLA

En recientes declaraciones hechas en Toledo, el director general del Patrimonio Artístico y Cultural, don Antonio Lago Carballo, señaló que "cuando se vive en un país como el nuestro, con tal riqueza monumental, con tal variedad y complejidad de monumentos religiosos, civiles y militares, es preciso convenir que la acción del Estado será siempre reducida y siempre quedará corta, tanto más cuanto las consignaciones presupuestarias dedicadas a estos fines se ven disminuidas, tal como ha ocurrido en el año económico que ahora termina".

El profesor Lago Carballo, después de subrayar la importancia de los conjuntos monumentales como patrimonio universal irremplazable, de cuya conservación todos somos responsables, y de asegurar que cada uno de ellos y su

entorno constituyen un todo coherente, cuyo equilibrio depende no sólo de los edificios, sino también de las actividades humanas, se refirió al peligro que actualmente les amenaza, en los siguientes términos: "En las condiciones del urbanismo moderno, que produce un aumento considerable en la escala y en la densidad de las construcciones, al peligro de destrucción directa de los conjuntos históricos monumentales se añade muchas veces el peligro real de que los nuevos edificios destruyen el medio y el carácter de los conjuntos históricos vecinos".

La aplicación de una política global de salvaguarda de los conjuntos monumentales —dijo también el director general— debe fundarse en principios válidos y colectivamente aceptados. Es preciso crear una conciencia social respecto al valor y al significado de los monumentos histórico-artísticos y de los conjuntos monumentales. La historia del arte, los valores estéticos que encierran, propor-

cionan una lección permanente que debe ser aprendida y asimilada por cuantos en su entorno habitan o por cuantos, como turistas o curiosos visitantes, los contemplan.

La acción del Estado, la acción de la Administración, es limitada, y su alcance no es todo lo amplio que quisiéramos. Por eso me refiero a la necesidad de crear una auténtica presencia social. Todos debemos sentirnos responsables e interesados en la conservación, en el mantenimiento, en el enriquecimiento del legado patrimonial, arquitectónico y artístico que hemos recibido. De ahí que deberían estimularse la fundación de asociaciones voluntarias de salvaguarda que viniesen a complementar la acción del Estado, la acción de la Iglesia, la acción de las corporaciones provinciales y locales.

Por otra parte —añadió el profesor Lago Carballo—, serían siempre bien recibidas las donaciones, las aportaciones de los propietarios particulares, los cua-

les, a su vez, deberían sentirse estimuladas por una política fiscal que concediese beneficios, subsidios o préstamos en condiciones favorables para que fuesen efectuadas las obras establecidas en los planes de restauración y reconstrucción.

En este sentido —terminó diciendo el director general del Patrimonio Artístico y Cultural—, las instituciones financieras, los establecimientos de crédito, tanto oficiales como privados, deberían estudiar las fórmulas para la financiación de obras encaminadas a proteger, conservar y restaurar los conjuntos monumentales y los edificios de valor artístico e histórico. Lo deseable sería la creación de un organismo de crédito que se encargase de otorgar préstamos a los propietarios a intereses módicos y con largos plazos de desembolso.

EL ARCHIVO DE LOS CONDES DE LUNA

El archivo leonés de los condes de Luna, compuesto por mil documentos, cien pergaminos, cincuenta manuscritos y varias docenas de libros antiguos, procedentes de los siglos XII al XVIII, ha sido recuperado para León, de donde salió a principios de siglo. La operación ha costado cinco millones de pesetas y un sinnúmero de gestiones, algunas de ellas muy delicadas, por intervenir en las mismas el problema de evasión de bienes culturales. Los importantes documentos han llegado a León a través de la Dirección General de Relaciones Culturales. En estos momentos, investigadores del Colegio Universitario de León, centro promotor del rescate del archivo, proceden a la catalogación de tan importante legado.

BURGOS: POLEMICA DE ARQUITECTURA

Una información de Burgos da cuenta de la actual polémica en torno al futuro del teatro Principal de la capital burgalesa. "Ante la declaración de ruina que por el Ayuntamiento de Burgos se hace respecto al edificio del teatro Principal, y dadas las especiales características arquitectónicas y urbanísticas que en él concurren, la Junta delegada en Burgos del Colegio de Arquitectos de Madrid solicita se declare monumento histórico-artístico. La comisión informa favorablemente dicha petición y acuerda elevar el expediente a la Dirección General del Patrimonio Artístico y Cultural".

Esta resolución de la Comisión Provincial del Patrimonio señala uno de los puntos álgidos de la polémica desarrollada fundamentalmente entre el Ayuntamiento y el Colegio de Arquitectos desde que el Concejo aprobó, en 1967, el derribo y sustitución del actual edificio del teatro Principal por otro nuevo, convocando para ello un concurso de antepro-

yectos, que fue ganado por los arquitectos Fernando Higuera y Antonio Miró.

En estos momentos, esta petición de monumentalidad está congelada. Actualmente, el tema es motivo de estudio por parte de los servicios técnicos de la Dirección General del Patrimonio Artístico, y ni siquiera se ha incoado expediente, indispensable para la declaración de monumento histórico-artístico. El Ayuntamiento burgalés, por su parte, había seguido tramitando los expedientes necesarios para la declaración de ruina del teatro, a pesar de que incluso los inquilinos de los bajos del local intentaron impedirlo con estudios técnicos en contra de la declaración de ruina.

En sesión de la comisión municipal permanente de 3 de diciembre de 1975 se declaró definitivamente en ruina al teatro Principal, fundamentalmente porque el Ayuntamiento consideraba los daños existentes como irreparables y el costo de la posible reparación era superior al 50 por 100 del total del coste del edificio, presupuestos recogidos ambos en la Ley sobre Régimen del Suelo y Ordenación Urbana como condiciones para la declaración de ruina.

Desde el otro punto de vista, la Delegación del Colegio de Arquitectos desarrollaba su defensa del edificio habida cuenta de que "incluso frente a quienes sostengan que la calificación de monumento histórico-artístico es excesiva en una interpretación estricta de su calidad arquitectónica, afirmamos que el valor cultural, urbanístico y testimonial del edificio permanece, y son válidos todos los argumentos esgrimidos en su defensa".

DE VARIA INFORMACION

● En la localidad manchega de Viso del Marqués se realizan obras de restauración en el palacio del almirante don Alvaro de Bazán, Archivo de la Marina Española. Las obras son sufragadas por el Estado, arrendatario del palacio a razón de una peseta anual, según contrato firmado por los marqueses de Santa Cruz, herederos del almirante, por un tiempo de noventa años, renovables por decisión de ambas partes.

● A cerca de treinta millones de pesetas asciende el presupuesto de contrata de la segunda fase de las obras de restauración que se están realizando en la mezquita-catedral de Córdoba, bajo los auspicios de la Dirección General de Arquitectura. Con estos trabajos, iniciados en abril de 1975, se continúa la restauración de 1.225 metros cuadrados de artesonados y cubiertas, correspondientes a la primitiva mezquita de Abderramán I. La restauración del primer monumento cordobés se lleva a cabo con absoluto respeto a su carácter original, pero embelleciéndolo y revalorizándolo. Con ocasión de estas obras se han producido notables descubrimientos arqueológicos, entre los que sobresalen dos: el de la altura de la mezquita primitiva, que era 1,20 metros más baja que la actual, y el de que el artesonado de la



mezquita de Abderramán I no era tallado, sino pintado.

● En Segovia han comenzado las obras de restauración de la famosa Casa de los Picos, bajo la dirección del arquitecto Alberto García Gil. El edificio, uno de los más singulares de la ciudad, donado en 1972 al Ministerio de Educación y Ciencia, está destinado a albergar una Escuela de Artes Aplicadas y Oficios Artísticos, así como, seguramente, la Casa de la Cultura de Segovia.

● También la catedral de Cuenca, ejemplar único del estilo anglonormando en España, va a ser restaurada. No es una noticia que enteramente nos llegue de nuevas, puesto que desde hace más de setenta y cinco años, a partir de 1902, en que se derrumbó la torre del Giraldo, se va levantando de sus ruinas y muñones, con lentitud extraordinaria. Pero su reconstrucción está sujeta al ritmo que le marcan las asignaciones presupuestarias. Las lluvias estaban deshaciendo las capillas laterales, dañando los relieves de las paredes interiores de la portada, del claustro, de las techumbres... Ultimamente se han concedido cuarenta y tres millones de pesetas para invertir en estas obras en los próximos cuatro o cinco años.

● Es posible que en los alrededores de la localidad riojana de Entrena, a pocos kilómetros de Logroño, pueda aparecer un poblado de extraordinaria importancia arqueológica, como se desprende de las investigaciones realizadas hasta el momento. La ciudad romana de donde proceden los hallazgos de Entrena fue fundada por los Atlios y pudo ser residencia del Emperador Antonino Pío. En ella han aparecido objetos utilizados en solemnidades funerarias, similares a los encontrados en Numancia, cerámica ibérica y neolítica, tierra sigillata con restos de muros y edificaciones, así como astas de ciervos, huesos, etcétera.

● El boceto del cuadro "Ciencia y caridad", descubierto hace algún tiempo en la iglesia de Santo Domingo de Málaga, en donde se guardó durante treinta

años, parece ser, a juicio de los expertos, un auténtico Picasso. El Departamento de Historia de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Málaga prepara un estudio en el que se ofrece a la crítica especializada una larga estadística de datos que contribuyen a confirmar su autenticidad.

● Finalizadas las obras del Museo Arqueológico de Albacete, se instalará en él de modo permanente la reciente donación hecha a su tierra albaceteña de cuarenta pinturas y dibujos por Benjamín Palencia. La obra lleva emparejada una Fundación bajo el nombre del pintor de Barrax, que concederá becas de estudio en investigación, promocionará actividades artísticas y culturales, etcétera.

● Está a punto de ser entregado a la imprenta cuando redactamos esta noticia el primer volumen de los dos que comprenderá el estudio de mosaicos del Imperio romano en la Bética, tema en el que, desde hace cuatro años, viene trabajando el Instituto de Arqueología del Consejo Superior de Investigaciones Científicas. La dirección del proyecto se reparte entre los profesores José María Blázquez Martínez, Antonio Blanco Freijeiro y José María Luzón. Este primer volumen comprende todos los mosaicos de Mérida y parte de los de Sevilla. El segundo, que quedará terminado dentro de unos meses, cataloga los de las provincias de Córdoba, Jaén, Málaga y Granada.

● Se ha iniciado la segunda fase de las obras de restauración de la antigua sinagoga del recinto de la fortaleza de Lucena, una de las más grandes del mundo occidental, que atestigua la importancia de la comunidad judía lucentina en la Edad Media. En la primera fase se realizaron trabajos de descubrimientos de muros y arcos; en la segunda se va a levantar el pavimento a fin de descubrir el antiguo suelo de ladrillo y se reconstruirá el artesonado. Las obras de esta fase suponen cerca de cinco millones de pesetas.

● Por Reales Decretos del Ministerio de Educación y Ciencia se declaran monumentos nacionales la iglesia de Nuestra Señora del Pino, en la villa gran Canaria de Teror, y la iglesia de San Francisco, en Santa Cruz de la Palma. Por Decreto se declaran igualmente conjuntos histórico-artísticos los cascos antiguos de Arucas, en Gran Canaria, y la Orotava, en Tenerife.

MUSEOS DIOCESANOS

Pasa en estos momentos del centenar el número de museos diocesanos o parroquiales puestos en funcionamiento en los últimos años en España o prestos a abrir sus puertas al público, según informes de prensa. Frente al grave problema que afecta al arte sacro español, que proviene, por un lado, de las simplificaciones impuestas por la nueva liturgia y, sobre todo, del abandono de tantas iglesias en pueblos ayer florecientes

y hoy deshabitados, junto a quienes se aprovechan de avalancha de oferta por obra de desaprensivos, y junto a quienes se limitan simplemente a gritar y rasgarse las vestiduras ante la magnitud del problema, hay un tercer grupo de personas que han iniciado una obra de paciente y humilde recolección de un tesoro que no puede perderse, dispersarse o malvenderse: en este grupo figura una buena parte de los obispos españoles y algunos sacerdotes interesados en el arte, con la ayuda, en algunos casos, de los organismos oficiales.

Así ha surgido este centenar de museos diocesanos o parroquiales, hoy casi desconocidos, y en los más de los casos muy poco visitados. No son muchas las piezas de primera magnitud guardadas en estos museos, pero hay, en cambio, en ellos una impresionante riqueza, sobre todo en el campo de la orfebrería, cerámica, indumentaria, códices, retablos y tapices.

No faltan, sin embargo, las obras importantes: una docena de custodias de arte repartidas por varios museos; cuadros del Greco —Avila, Cuenca y Sigüenza—; la importante colección pictórica del magnífico museo parroquial de Covarrubias, en Burgos; la colección de tapices flamencos de la catedral de Lérida; las esculturas románicas del Museo de los Caminos, de Astorga; los tapices sobre cartones de Rubens, Tenier, Bayeu y Goya, del museo catedralicio de Santiago, etcétera.

La importancia de esta red de museos, renovados algunos, absolutamente nuevos otros, queda, sin embargo, oscurecida por la pobreza de medios con que la mayoría de ellos se mueven. El número de visitantes es corto. Los precios de sus entradas son realmente mínimos —gran parte de ellos son gratuitos; los restantes oscilan entre las 15 y las 25 pesetas—. Un buen porcentaje carece de guías y catálogos y cuentan con ayudas estatales escasas. Trabajan, además, casi todos ellos con absoluta independencia entre sí, aun dentro de sus objetivos comunes.

En ambientes próximos a la Conferencia Episcopal se ha hablado últimamente de la necesidad de dar a conocer a la opinión pública toda esta importante red artística promovida por la Iglesia española a través de una exposición común de las obras de mayor jerarquía, que podría celebrarse en Madrid y recorrer las capitales más importantes a través de una publicidad común. Se subraya, además, que estos museos tienen un gran futuro, ya que en ellos puede recogerse la gran riqueza que existe hoy en iglesias abandonadas y pueblos en precaria situación. Es, en todo caso, una idea que merece todo tipo de ayuda y apoyo ante la crisis que hoy afecta al arte sacro español.

TRES NOTICIAS DE ARTESANÍA

● La Empresa Nacional de Artesanía ha firmado un convenio de cooperación artesana con el Instituto Mexicano de Co-

mercio Exterior con el fin de desarrollar vínculos más estrechos de cooperación entre los organismos españoles y mexicanos dedicados a la promoción de la producción artesana y su comercialización. El acuerdo prevé el intercambio de información relacionada con las técnicas de producción de la artesanía en general y del arte popular en particular. También habrá intercambio de materia de información profesional de los artesanos y en lo que se refiere a diseños, prototipos y equipos. La cooperación entre ambos organismos se extenderá también a la información sobre mercados internacionales, técnicas de organización y administración de la artesanía en sus diversos aspectos de producción y comercialización. La vigencia del acuerdo será de un año, prorrogable automáticamente.

● También España y Venezuela han iniciado una serie de conversaciones encaminadas a establecer un plan de cooperación en materia artesanal. Con tal motivo, el director general de la Corporación Industrial venezolana, don José Gómez Guillén, ha visitado a los directivos de la Empresa Nacional de Artesanía para un primer cambio de impresiones. Posteriormente ha iniciado el examen de las bases para el programa de cooperación con el director del Centro de Estudios Artesanos, don Alejandro Pérez Manrique.

● Por último, la Empresa Nacional de Artesanía ha inaugurado un nuevo mercado de artesanía en Zaragoza, que hace el número 28 de la red nacional de esta especialidad. El nuevo local se destina a exposición y venta de artesanía española, con preferencia para el mueble y la decoración, combinando estilo popular, clásico y moderno, de diversas comarcas españolas, con gran riqueza de líneas y motivos.

PREMIOS DE GRABADO

El XXII Salón del Grabado y Sistema de Estampación acaba de hacer públicos los premios otorgados en la presente edición, y que han correspondido a los siguientes artistas:

- Premios de la Agrupación de Grabadores: Medalla de Oro: David de Almeida (Portugal). Primera medalla: Formells Pla (España). Segunda medalla: Thor Bjorg (Islandia). Terceras medallas: Esther Ortego (España), Hideo Honda (Japón).
- Premio de la Dirección General del Patrimonio Artístico y Cultural: Don Manuel Manzorro Perés (España).
- Medalla de Oro del Círculo de Bellas Artes: Doña María Asunción Reventós (España).
- Premio Escuela Nacional de Artes Gráficas: Chris Delher (Argentina).
- Premio Juventud Julio Prieto Nespereira: Don Miguel Angel Espinosa (Perú).

"CINCO SELLOS, PARA NUEVE INSTRUMENTOS Y CINTA" (1972), DE JOSE LUIS DELAS.

PRIMERA AUDICION EN ESPAÑA: DIA 5 DE OCTUBRE. PALAU DE LA MUSICA CATALANA. FESTIVAL INTERNACIONAL DE MUSICA DE BARCELONA. INTERPRETES: DIABOLUS IN MUSICA. DIRECCION: JOAN GUINJOAN.

Sin temor a exagerar, creo sinceramente que la inclusión de una obra de José Luis Delás en el programa dedicado a la producción actual de Diabolus in Musica fue una de las iniciativas más positivas del Festival Internacional de Música de Barcelona. Efectivamente —y por circunstancias desconocidas e incomprensibles—, hacía mucho tiempo que no se interpretaba por estas latitudes una partitura de este acreditado compositor catalán residente desde 1957 en Alemania, y que desde hace tiempo viene realizando una brillante carrera por el exterior en su doble faceta de compositor y director. Su obra "Cinco sellos", que tuve la oportunidad de dirigir, confirma que durante este período de tiempo Delás ha conseguido, aparte un magistral oficio en el tratamiento instrumental y en la manipulación de los más contrastados

materiales, una estética auténticamente personal que afirma en todo momento la presencia de un músico que sabe lo que hace y lo que quiere.

Escrita en 1972 y estrenada el mismo año en Frankfurt por el grupo Música Negativa, el título de la obra pertenece a una narración de Arrabal, la cual despertó en la imaginación del autor diversas asociaciones musicales. "Cinco sellos" se compone de una plantilla formada por un trío de madera, una trompeta, percusión, piano y un trío de cuerda. El lenguaje es completamente libre, y a través de su originalidad lo primero que destaca es la fusión de unos elementos heterogéneos partiendo de los ruidos hasta alcanzar unos "collages" que podríamos más bien definir como "citas" superpuestas. Las tensiones y la riqueza tímbrica otorgan a la partitura el suficiente interés como para prescindir incluso de la cinta magnetofónica donde figuran elementos electrónicos, instrumentos más o menos modificados, fragmentos de la vida real (voces de manifestaciones, etcétera) y sugerencias de himnos revolucionarios. Sobre este punto es interesante hacer notar que siendo la parte electroacústica totalmente flexible, tiene la propiedad de acoplarse a cualquier secuencia de la entidad estrictamente instrumental mediante la regulación de la dinámica. Esta primera audición barcelonesa fue traducida con la inclusión de la cinta y el resultado global produjo un gran impacto.

Sin olvidar la perfecta trama morfológica de la obra, cabe señalar que, tratándose de una partitura compaseada y con indicaciones del más mínimo detalle, es evidente que con la inclusión del elemento electroacústico cada versión puede cambiar la impresión auditiva, debido precisamente a esta inteligente y a la vez flexible aplicación de la cinta magnética.

JOAN GUINJOAN

JOSEP CASANOVAS: "OCTET DE LES CONSTEL·LACIONS".

ESTRENO: EL 5 DE OCTUBRE DE 1976. PALAU DE LA MUSICA. INTERPRETES: DIABOLUS IN MUSICA. DIRECTOR: JOAN GUINJOAN. FESTIVAL INTERNACIONAL DE MUSICA DE BARCELONA 1976.

La obra está destinada a un grupo de ocho instrumentos solistas, que representan las familias básicas de la formación instrumental tradicional: la de cuerda, la de los instrumentos del tipo flauta o de embocadura, la de los de lengüeta y la de los de metal. Cada grupo está representado por dos instrumentos de tesitura muy alejada una de otra y cada uno de los instrumentos elegidos cubre una extensión sonora muy amplia. Todo ello hace que se puedan producir indistintamente sonoridades similares o dispares. La composición de Casanovas no está basada en ningún programa extramusical ni está sometida a una estructura formal claramente definida. Son imágenes esencialmente musicales que el compositor quiere que el oyente pueda captar durante un período de tiempo breve, como si fueran constelaciones estáticas y que a continuación se transformen por medio de enlaces sonoros en otros pequeños conjuntos estelares. La instrumentación muy rica y cambiante tiene en el **Octet de les constel·lacions** una gran significación. En esta obra se suceden unos breves divertimentos, en los que alternan los contrastes y las afinidades sonoras, separados entre ellos por fragmentos de carácter lírico que contienen una célula melódica unitiva que es la que da coherencia a la composición. La presencia real de los instrumentos y la colocación determinada por el compositor posibilita la producción de una serie de fenómenos acústicos. A veces se trata de una amalgama de elementos heterogéneos que hace que aparezcan fugazmente armonías superpuestas; otras veces aparecen





determinados objetos sonoros en distintos puntos del escenario que irradian rayos de luz como si fueran un conjunto de estrellas brillantes.

El **Octet de les constel·lacions** es una obra perfectamente construida y de sonoridades poderosas y bellísimas, que muestra la creatividad de su autor. La obra fue escrita pensando en el marco de la Fundació Miró y como otras obras precedentes de Casanovas, **Joan Miró** (1965), para canto y piano, y **Música para tres líneas** (1967), para quinteto instrumental, está influida por la obra del pintor catalán.

MONTSERRAT ALBET

JOSE RAMON ENCINAR: "MÚSICA PER A UN AMIC".

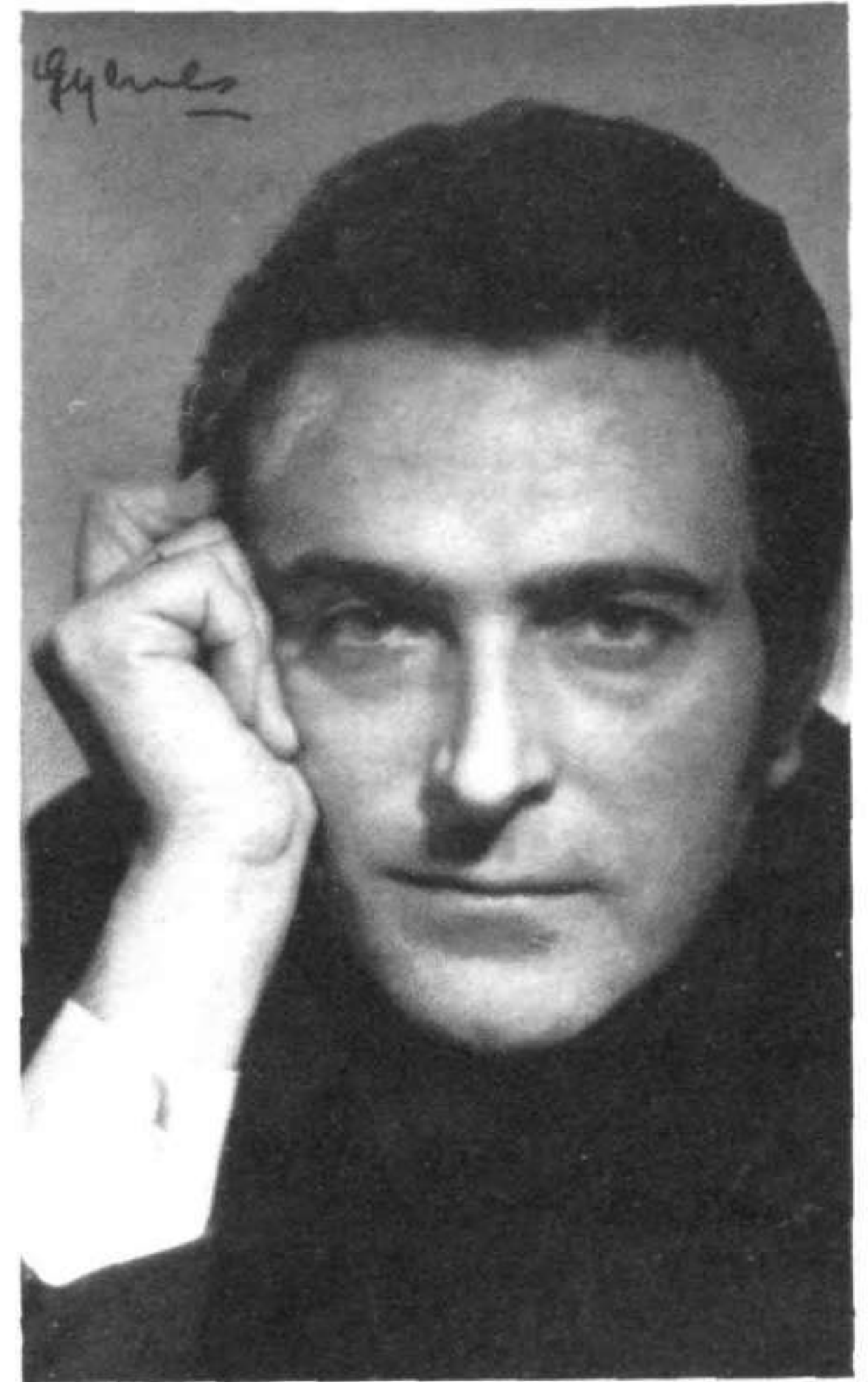
ESTRENO: DÍA 5 DE MAYO DE 1976, EN EL CICLO DIAS DE MUSICA CONTEMPORANEA DE RADIO NACIONAL (SALA FENIX DE MADRID). AGRUPACION DIABOLUS IN MUSICA. DIRECCION: JOAN GUINJOAN.

En "Música per a un amic" mi posición de comentarista resulta un tanto especial y comprometida, considerando que en este caso "l'amic" soy yo, puesto que la obra me fue dedicada. Así, prescindiendo de esta muestra de atención (que, por otra parte, agradezco profundamente al compositor), intentaré ser lo más objetivo posible.

Escrita para sexteto, el planteamiento de la partitura tiene indiscutible interés por su originalidad y también por la lógica conseguida en recursos tímbricos y densidades, a través de una plantilla instrumental compuesta por flauta, clarinete, violín, viola, violoncelo y piano. En esta obra, donde el acontecer del tiempo se halla perfectamente equi-

librado con su contenido, existe un sentido uniforme debido a la concepción netamente vertical y a la homogeneidad del discurso que fluye casi siempre en un "tutti" ininterrumpido. Sin embargo, esta sensación compacta es tan sólo de orden visual, teniendo en cuenta que los instrumentos obran en función propia y a la vez se fusionan entre sí. En este aspecto, los instrumentos de la sección de madera brindan a los intérpretes diversas posibilidades de ataque como los sonidos "frullati", los ruidos con las llaves, la emisión de aire sólo en distintas alturas y la introducción de la voz humana integrada a los sonidos, el trío de cuerdas hace alarde de sus posibilidades tímbricas, con una amplia gama de ataques propios de estos instrumentos. En cuanto al piano, la escritura es también original, ya que resuelve la idea de resonancias reales con bloques de sonidos mantenidos y contrastados por otros ataques simultáneos dotados de diferentes matices. Dicha simultaneidad, en la que se hermanan todos los instrumentos, adquiere mediante la referida trama una extraordinaria multiplicidad de color, capaz de sugerir una gran policromía sonora. La rítmica se afirma con el contrapunto de timbres y la impresión general de la obra nos hace pensar que todos los elementos empleados son lo suficientemente válidos para establecer un punto de partida hacia partituras más ambiciosas.

JOAN GUINJOAN



ANTON LARRAURI: "DUALISMOS".

ESTRENO: SONDA XXVIII SESION. CARLES SANTOS, PIANISTA. INSTITUTO ALEMAN DE CULTURA DE MADRID. 30 DE NOVIEMBRE DE 1976.

Fue bien curioso escuchar a Carlos Santos interpretando algunas obras contemporáneas españolas junto a tres de Henry Cowell, escritas en los años 20. Se considera a Cowell como el creador del "cluster" o racimo de notas, producido en el teclado con la palma de la mano o el antebrazo, que él utilizaba hábilmente mezclado con elementos tradicionales. El "cluster" ha dado mucho que hacer y también ha sido un recurso generalizado en la música de nuestro tiempo. Un fenómeno que en principio pudiera parecer carente de expresión sonora, ha sido empleado por los compositores de maneras muy diversas, con más o menos fortuna, de manera que casi se ha convertido en algo como un acorde más. Un acorde muy nutrido.

Antón Larrauri usa los "clusters" con una sorprendente personalidad. Buen ejemplo de ello es su concierto para piano y orquesta titulado "Diálogos", que ha obtenido verdaderos éxitos de público y ha sido unánimemente alabado por la crítica. También en esta página menor, "Dualismos", escrita en 1976, presenta Larrauri el "cluster" para lograr como una serie de bloques sonoros. La resonancia es aprovechada

y modificada por el pedal. Sienco "Dualismos" una página que, comparada con "Diálogos", resulta de menor importancia —y no solamente por su destino al simple solista ni por su duración—, puede decirse que representa en su breve ámbito la técnica, la fantasía y la imaginación de su autor. Técnica, imaginación y fantasía que se ponen siempre al servicio de un serio pensamiento. Para Larrauri la música no es nunca un juego. Si su pianismo es virtuosístico, ese alarde mecánico responde a una necesidad expresiva. En Larrauri el piano, se le trate como se le trate, no puede resultar nunca un nuevo instrumento de percusión, cosa que ha sucedido en obras de otros músicos.

El título, "Dualismos", podría muy bien corresponder a un planteamiento dialéctico dentro de la unidad que pertenece a la obra de por sí y a esa segunda unidad que da la interpretación por una sola persona. Se trata aquí de un enfrentamiento interno que produce una sucesión de tensiones, perfectamente resueltas por Larrauri. Dentro de la actual producción pianística española, "Dualismos" representa una buena contribución.

CARLOS GOMEZ AMAT

RAMON BARCE: "CUATRO PRELUDIOS EN NIVEL DO", PARA PIANO.

ESTRENO EN ESPAÑA: EL 30 DE NOVIEMBRE DE 1976, EN CONCIERTO DEL GRUPO SONDA, CELEBRADO EN EL INSTITUTO ALEMÁN DE CULTURA, POR EL PIANISTA CARLES SANTOS.

Cuando Ramón Barce compuso en 1965 sus "Nueve preludios" para piano lo hizo —como él mismo ha explicado— para mostrar en toda su pureza el sistema armónico de niveles a cuya definitiva formulación acababa de dar cima. De ahí que los nueve preludios —cada uno de los cuales está escrito en un nivel diferente— fueran esquemáticos y no presentaran desarrollo alguno.

El nuevo sistema ideado por Barce es, tal como en su momento lo fue el serial dodecafónico, una articulación armónica fuera de la tonalidad. En cuanto a sus características principales (revista "Sonda", número 4), la de utilizar el espectro cromático completo; la de destacar, tanto cuantitativa como cualitativamente, un sonido —el nivel— sobre el resto; la inexistencia de las dis-



tinciones funcionales entre intervalos; la posibilidad de emplear cuatro modos en cada nivel, o la de modular, entre modos o entre niveles, pueden ser algunas.

La intención explicativa del nuevo sistema pienso que condujo a Barce, además de a la busca de la escritura esquemática, a la de la propia designación de las piezas: preludios. Es decir, una forma musical —en una de sus más sencillas expresiones— de un solo tiempo, libre, breve y a menudo de un simple trazo rítmico o melódico.

Bien. Trátase de antecedentes, indudablemente, todo lo que va escrito; mas creo que no sólo de antecedentes. Porque entiendo que la preexistencia de los "Nueve preludios" ha condicionado de alguna manera —y de modo voluntario, por supuesto— la creación de los "Cuatro preludios en nivel do" estrenados ahora y que todo lo dicho puede, por otro lado, contribuir a su entendimiento.

De contornos formales también esquemáticos, los expresivos se mantienen en los nuevos "Cuatro preludios" dentro de unos muy estrictos límites de contención y aun de ingenuidad e intrascendencia, si quiera éstas aparentes. Aparentes, digo, porque tales supuestas ingenuidad e intrascendencia lo que encubren es una música excelentemente pensada y de condensada enunciación; muy, muy bien trabajada, quiero decir, y sabiamente reducida al ámbito formal y expresivo elegido.

La presentación en España de los "Cuatro preludios en nivel do"

no ha podido ser más afortunada. Un especialista cual Carles Santos, compenetrado de verdad con los nuevos pentagramas, habría de dar, como así sucedió, una irreprochable versión.

LEOPOLDO HONTAÑÓN

FELIX IBARRONDO: "CLAIR-OBSCUR", PARA CLARINETE Y PIANO. OBRA DEDICADA AL COMPOSITOR Y CLARINETISTA JESUS VILLA ROJO.

ESTRENO: EN LA SALA DE LA FUNDACION MARCH, EL DIA 24 DE NOVIEMBRE DE 1976, EN EL CURSO DEL CONCIERTO DE CLAUSURA DEL CICLO DESARROLLADO POR EL L. I. M. (LABORATORIO DE INTERPRETACION MUSICAL), POR EL CITADO VILLA ROJO Y EL PIANISTA RICARDO REQUEJO.

Félix Ibarondo, músico vasco (Oñate, 1943), de trayectoria profesional muy relacionada con el país galo, terminó "Clair-Obscur" a fines de 1974. Según él mismo explica, persigue presentar en la obra una suerte de confrontación entre los dos instrumentos elegidos —el clarinete y el piano—, a través de situaciones no sólo de oposición o de conflicto, sino también de acuerdo. Y, añadidas a ese intento, dos pretensiones más, positiva una y otra negativa: que la atmósfera de la pieza ofrezca en todo momento espontaneidad expresiva y que en ninguno, por el contrario, se entienda el virtuosismo como finalidad en sí mismo.

En el terreno de los resultados sonoros, me parece conseguido, en general, ese ambiente de libre expresividad perseguido por el autor, al paso que también estimo posible aceptar su intención de que no se vea, en las varias intervenciones virtuosísticas de ambos instrumentos, objetivo final alguno. No es difícil, en efecto, adivinar como sustrato ideológico de "Clair-Obscur" un "animus pugnandi", que utiliza a veces, como medio para manifestarse, una dialéctica de la virtuosidad. Sólo que quizá el mismo deseo de lograr unidad y cohesión para la página ha suprimido para el juego opositorista una mayor riqueza inventiva, que impediría a buen seguro que llegasen a pesar los diecisiete minutos largos que dura.

No hay que decir, habiéndose estrenado en concierto del L. I. M.,

que la primera interpretación de "Clair-Obscur" fue de primera calidad.

LEOPOLDO HONTAÑÓN

CARMELO A. BERNAOLA: "ASÍ".

PARA VIOLIN, CLARINETE, VIBRAFONO Y VIOLONCELLO. ESTRENO, MADRID, FUNDACION JUAN MARCH. 24-XI-1976. INTERPRETES: LABORATORIO DE INTERPRETACION MUSICAL (L. I. M.).

Escrita durante el mes de octubre de 1976, "Así" es la última obra compuesta hasta la fecha por su autor y una pieza tan lapidaria como su título. Supongo que el autor ha tenido muy en cuenta para qué intérpretes —altamente especializados y de gran capacidad técnica— iba destinada, puesto que al LIM está dedicada, y ello ha influido en la consecución de esta magnífica muestra de libertad y rigor que es la obra. Porque "Así" es el producto de un compositor maduro que controla con absoluta maestría su poderoso pensamiento creativo y nos da una muestra lúcida del mismo. Inmediatamente llama la atención que Bernaola no ha querido explotar primordialmente los "nuevos" recursos instrumentales, especialmente los del clarinetista Villa Rojo, pese a lo cual, o a lo mejor por eso, la obra tiene unos materiales muy nuevos sin necesidad de usar elementos que no estén en el acervo común de la música actual. E incluyo en ellos algunas felices inserciones de palabras y el juego de sustituir con la voz del instrumentista, sin renunciar al



gesto interpretativo, determinados sonidos.

Hay tres obras de Bernaola con las que ésta debería conectarse. Por un lado, "Arguía ezta ikusten" con la que tiene coincidencias instrumentales y de talante musical. Por otro, con "Ayer soñé que soñaba" en cuanto a la fluidez de la materia sonora. Finalmente, con "Superposiciones variables", cuyo mundo fluctuante que siempre es uno y distinto se prolonga aquí en insospechadas consecuencias. Pero de "Así" va más lejos que estas tres obras en cuanto a la libertad de escritura y a la falta de ataduras estructurales que son posibles precisamente porque Bernaola llegó a dominar la escritura estructural con una maestría sin rival.

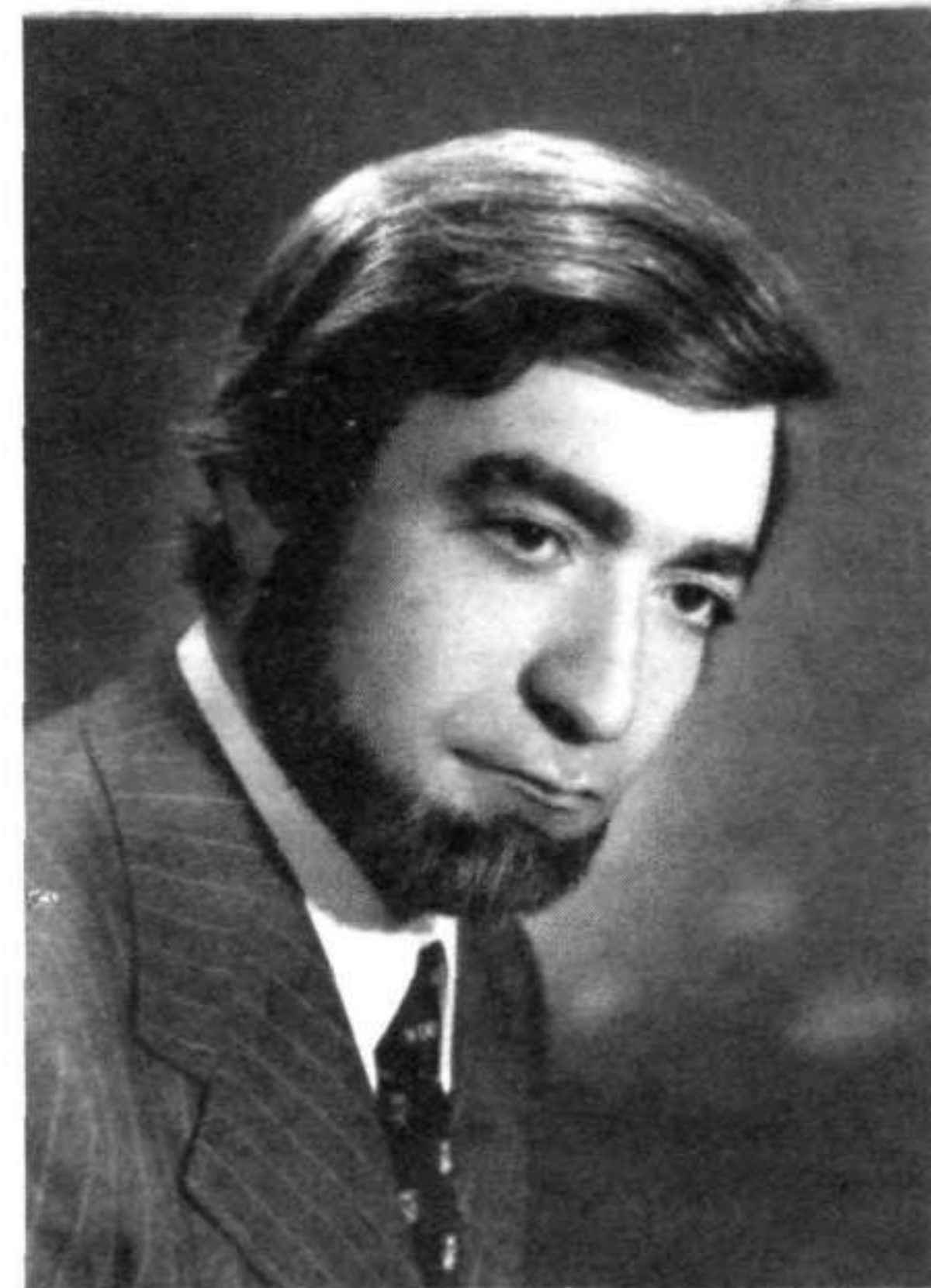
Trata Bernaola en "Así" la materia musical como algo plásticamente moldeable, capaz de ser el producto de la mente de un creador y al mismo tiempo responsabilizar al intérprete de su uso y al auditor de su recepción. Planifica de esta forma el compositor todo el ciclo de la obra musical y consigue un mundo propio y diverso del que todos pueden salir enriquecidos. Porque Bernaola ha llegado a un punto en el que difícilmente puede hacer otra cosa que obras maestras. Y "Así" es una de ellas.

TOMAS MARCO

FRANCISCO CANO: "MUSICA A SEIS".

ESTRENO, DIA 5 DE MAYO DE 1976, EN EL CICLO DIAS DE MUSICA CONTEMPORANEA DE RADIO NACIONAL (SALA FENIX DE MADRID), AGRUPACION "DIABOLUS IN MUSICA". DIRECCION: JOAN GUINJOAN.

Ante la problemática que presenta la música de nuestro tiempo, y frente a la producción existente tan numerosa como variada en cuanto a técnicas, lenguajes y estéticas, la actitud del verdadero compositor no resulta fácil aunque éste lleve una gran experiencia por delante. Efectivamente, cuando Scherchen en su momento oportuno afirmaba que "el drama del artista actual radica en que no tiene convenciones donde apoyarse", tocaba de lleno el tema adivinando con gran clarividencia el futuro musical en el que cada nueva producción equivale a partir de cero, empezando por la forma. Dentro de este enfoque —que no es en modo alguno el único que impera en la música ac-



tual—, el compositor Francisco Cano se manifiesta como un artista en el mejor sentido de la palabra, que tiene el privilegio de ser sincero consigo mismo, y de introducirnos en un fascinante mundo poético, tal como ocurre en obras tan sugestivas como "El pájaro de cobre" y "Sensorial", entre otras. Estrenada con gran éxito, su reciente pieza "Música a seis", nos propone una nueva faceta de su personal arte caracterizado por irresistibles atmósferas y climas ambientales.

Si pretendemos hallar una descripción concreta del título, haremos alusión a la nomenclatura de seis instrumentos que comporta la partitura, pero es precisamente el carácter abstracto del mismo, que brinda todas las posibilidades al oyente para dar campo libre a su imaginación, y pueda apreciar según sus propias exigencias, el impacto directo que produce el discurso musical, así como las fuertes tensiones expresivas de la partitura. Con una total superación de todo concepto tonal, atonal, serial, etcétera, el lenguaje es libre y flexible, hallándose en todo momento al servicio del mensaje sonoro. Este discurso con impecable lógica en cuanto a equilibrio de planos, tanto en la distribución de las insinuantes células temáticas (puntos de referencia para "la escucha"), como en las secuencias impregnadas de densidades transparentes, cuya movilidad y riqueza tímbrica descubren la complejidad de una trama morfológica aparentemente simple. Todas estas calidades han sido logradas

mediante una escritura clara y concisa que logra un máximo rendimiento de los instrumentos sin necesidad alguna de apartarse de las condiciones técnicas naturales de los mismos.

JOAN GUINJOAN

ANGEL OLIVER: "VERSOS A CUATRO".

ESTRENO: 24 DE NOVIEMBRE DE 1976. CICLO DE CONCIERTOS SOBRE INTERPRETACION CONTEMPORANEA. FUNDACION JUAN MARCH, MADRID. INTERPRETES: LABORATORIO DE INTERPRETACION MUSICAL (L. I. M.).

Angel Oliver Pina (Moyuela, Zaragoza, 1937) es uno de los compositores españoles de formación más sólida y completa. Sus becas y distinciones han sido numerosas, desde el Premio Roma (1966) hasta el reciente Primer Premio del Concurso Permanente de la Comisaría Nacional de la Música para Música de Cámara (1975).

En este último campo la obra de creación de Oliver posee gran personalidad, pareja a su indudable maestría técnica, que le llevaron a ganar el Arpa de Plata del Primer Concurso Nacional de Música de Cámara, precisamente en su edición más concurrida.



"Versos a cuatro" está en la misma línea estética que la obra Arpa de Plata, es decir, "Omicron 73", y otras piezas camerísticas anteriores de Oliver, tales como "Grupos de Cámara", "D'Improvisso", "Dúos", etcétera. El elemento de aleatoriedad introducido en ellas viene compensado por un adecuado planteamiento estructural muy abierto, en el que la tímbrica y el equilibrio de densidades realzan el conjunto.

"Versos a cuatro" es un cuarteto destinado a una combinación instrumental infrecuente por lo heterogénea: clarinete, piano, violín y percusión. Surge por encargo del Laboratorio de Interpretación Musical, del que Jesús Villa Rojo, compositor y clarinetista eminente, es animador y fundador.

Quizá por ello, la parte encomendada al clarinete sea el hilo conductor de la composición.

Los múltiples recursos sonoros que ofrece este instrumento han sido bien estilizados. El propio Oliver asegura haber tardado algún tiempo en abordar el encargo de Villa Rojo, pues deseaba estudiar a fondo el libro de este último, que lleva por título "El clarinete y sus posibilidades", tratado imprescindible para incorporar al quehacer compositivo de hoy el viejo instrumento tan querido por Mozart.

La partitura de Oliver no respeta ningún tipo de estructura. No hay pasajes que se repitan, ni su forma. De ahí que se pueda decir que esos "versos" son asonantes y su rima aritmética. Esto en cuanto a los versos en el sentido literario, porque en el musical puede establecerse un paralelismo con esas formas breves, preludiales, esquemáticamente contrapuntísticas, llamadas "versos" en el Renacimiento, y que tanto frecuentaron nuestros compositores para teclado durante los siglos XVI, XVII y XVIII.

¿Se podría escribir con compás toda esta música? Probablemente si se hubiese hecho, el resultado hubiera sido muy similar. Por otra parte, la partitura es sumamente precisa en cuanto a invitaciones, a veces difíciles de seguir al pie de la letra. Su correcta interpretación pide al intérprete un considerable esfuerzo.

Hay que destacar que, con ciertas reservas, la parte de piano, en la escritura de Oliver, recibe un tratamiento tradicional, factor al que tal vez no sea ajena la condición de organista del autor.

ANDRES RUIZ TARAZONA

JUAN RAMIREZ DE LUCAS: ARTE POPULAR.

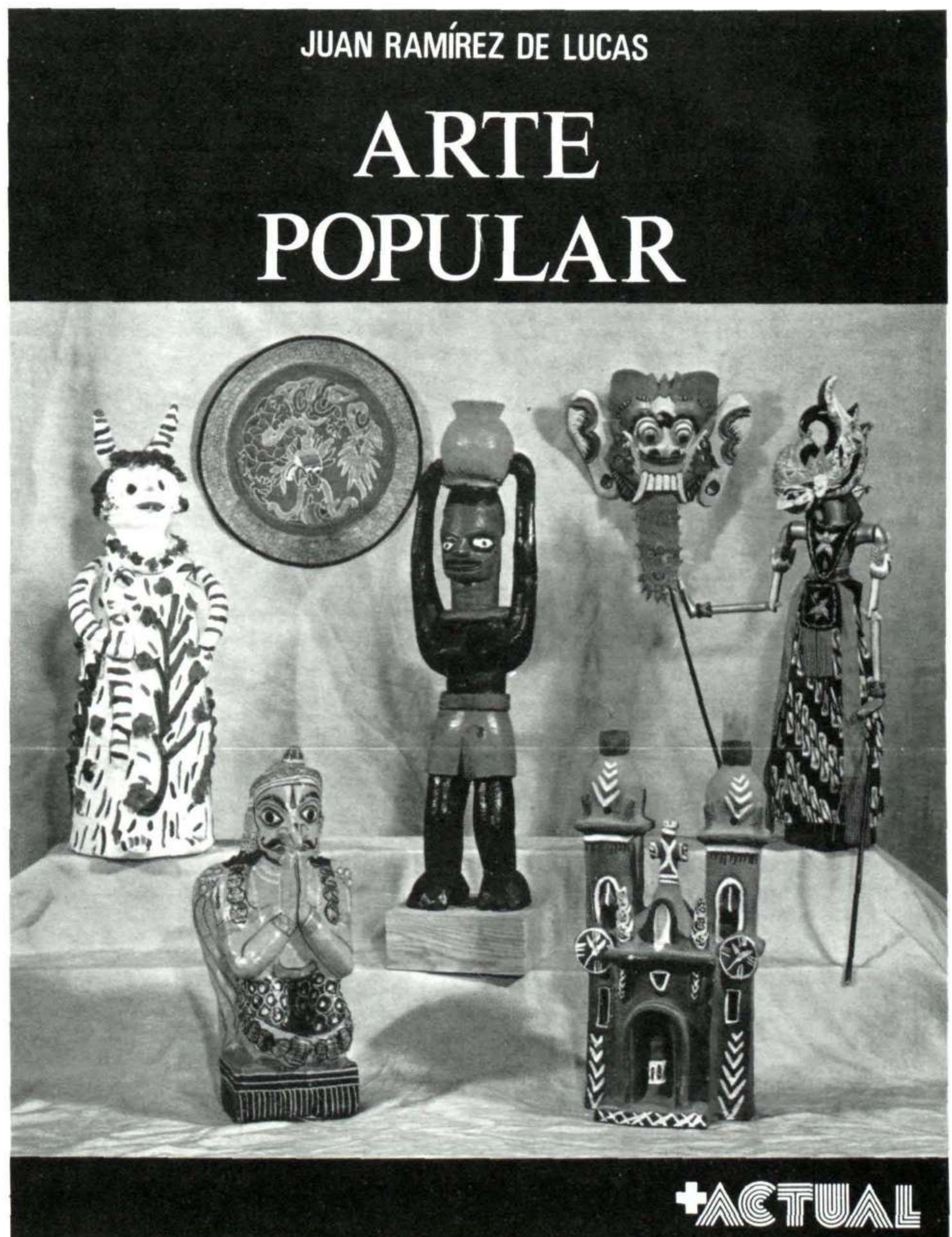
COLECCION MAS ARTE. MAS ACTUAL, SOCIEDAD ANONIMA DE EDICIONES. MADRID, 1976. 304 PAGINAS EN GRAN FORMATO Y 104 ILUSTRACIONES A TODO COLOR Y MAS DE 500 DIBUJOS Y VIÑETAS EN BLANCO Y NEGRO.

Las Navidades de 1976 a 1977 nos han traído un espléndido regalo editorial. Se trata del prodigioso (no es excesivo el adjetivo) libro de Juan Ramírez de Lucas, llamado con tanto acierto "Guardián del Arte Popular". No se sabe qué admirar más en esta obra. El continente, cosa rara en este tipo de publicaciones, es tan importante como el contenido. La espléndida antología de arte popular de todo el mundo y la delicia de las reproducciones exactísimas a todo color no creo que tenga muchos equivalentes de parecida dignidad. Añadamos el encanto de la caja, el de la letra, el de los márgenes y los dibujos que los enriquecen. En lo que se refiere al cuidado de la edición, no sólo no puede pedirse más, sino que una obra de este tipo pasa a convertirse automáticamente en un modelo para todo tipo de ediciones similares. Me siento además, en cuanto español, muy orgulloso de que semejante proeza se haya realizado en España y con la colaboración de empresas españolas, tales como Hauser y Menet, para las modélicas fotomecánica e impresión; Torras Hostench, para la fabricación del excelente papel, y Larmor, para la sencilla y muy idónea encuadernación. Estoy seguro de que si Más Actual, S. A. de Ediciones se decide a presentar este libro al concurso de los mejor editados del año, no habrá posibilidad ninguna de que no lo gane.

El texto de Ramírez de Lucas derrocha erudición y gracejo, pero, sobre todo, un orden didáctico y lleno de sugerencias inusitadas, a pesar de la creencia del autor de que es asistemático y de su oposición a dar excesivas pruebas de sus innumerables conocimientos en la materia. Su punto de vista es, claro está, culturalista. No puede ser de otro modo en un historiador que no se limita a la acumulación de datos, sino que sabe que todo en esta vida se relaciona con todo y que el arte popular no es una más, sino tal vez la más eminente de las objetivacio-

nes estilísticas de la cultura viva y, al mismo tiempo soterrada, de cada pueblo. Al hacer el estudio científico de las culturas populares, no resume, sino que propone, y al enumerar los nueve puntos básicos de esta modalidad artística traza todo un programa para que equipos de investigadores completen su labor.

Sucede, en efecto, que el arte popular es, en principio, anónimo, tradicional, personal, artesanal, utilitario, universal, espontáneo, comprensible y simbólico-espiritual, pero también puede ser, y lo es a veces, firmado, libre, colectivo, irreplicable y seriado, de adorno, local, reflexivo, audaz y material. El análisis de



cada una de estas posibilidades constituye la más admirable de las caracterizaciones y no cae ni una sola vez en el simple análisis de la cosa en sí, sino que se atiene, como Jung, al convencimiento comprobado de que "la posibilidad de la cultura y la civilización dependen de la capacidad que tienen los símbolos de arrebatarse una parte de la energía humana a su curso natural e instintivo". El mundo, como recordaba Salustio, es un objeto simbólico. El arte popular desciende muy a menudo hasta las últimas raíces del inconsciente colectivo y ello acaece en las más humildes cerámicas en las que el arquetipo del Salvador o el del árbol bajo el padre-sol o el de la muralla-mandala que nos une y separa y nos encierra o arroja de nosotros mismos, pueden parecer dibujos instintivos, pero no por ello dejan de actuar sobre nuestra sensibilidad a nivel subconsciente.

El arte ingenuo es, con razón, para Ramírez de Lucas la "máxima expresión pictórica y escultórica del arte popular". Podemos decir a este respecto que el único libro sobre el arte ingenuo en España es el número uno de la "Colección Más Arte", de la que el ahora comentado constituye el número dos. Dicha obra, escrita por el pintor y catedrático de psiquiatría Juan Antonio Vallejo Nájera, fue comentada por mí en "Cuadernos Hispanoamericanos". La traigo ahora a colación por lo que este nuevo esfuerzo tiene de continuidad editorial y de resurrección de un arte que, por mucho que se crea haberlo estudiado, lo había sido hasta ahora insuficientemente y no siempre con coherencia.

La arquitectura popular constituye posiblemente el capítulo en el que menos puede ocultar Ramírez de Lucas su erudición. Da, no obstante, los datos como si no los diese y así resulta todo mucho más ameno. Lo mismo cabe decir de su manera de interpretar el folklore literario y musical como reflejo del alma colectiva del pueblo. El libro se completa con un último capítulo, el noveno, que es más bien un apéndice y que lleva el título de "Guía práctica para el aficionado al arte popular". Se compone de una relación de museos de Etnografía y arte popular en toda España y de listas de establecimientos en que se venden piezas dignas dentro de esas modalidades universales.

Dos palabras finales: Sólo un hombre que, como Ramírez de Lucas, ha consagrado toda su vida de persona íntegra y bondadosa y toda su inmensa erudición y conocimientos artísticos a la interpretación del arte popular, podía llegar a reunir todo el inmenso material que figura en este libro. Tan importante es en

él lo utilizado como lo desechado, porque sólo cuando se tienen unos conocimientos tan eminentes puede acertarse del modo que él lo ha hecho en la selección. No bastaría, no obstante, con esto para que la obra de Ramírez de Lucas fuese perfecta. Se necesita también sensibilidad, amor y un cuidado meticuloso del más pequeño detalle. Ramírez de Lucas acierta siempre que valora lo que cualquier obra de arte tiene de fragante y de auténtico y también en aquello que responde en ella a la voluntad de expresión formal y conformación espacial de una cultura dada en un momento concreto de su evolución. A esta sensibilidad se une su amor a todo cuanto el pueblo hace y su lucha por elevar su nivel de vida, no sólo en los órdenes del saber, el actuar y el disfrute de los bienes materiales, sino también en el del crear, que dota de un nuevo sentido a todos los restantes. Por añadidura, su amor es actuante y no se limita a relatar y seleccionar, sino que lucha para que la obra dedicada al estudio del arte del pueblo sea ella misma una obra de arte. Logró así realizar no sólo un libro de historia viva, sino también un libro-objeto, uno de los más hermosos libros-objeto que he podido contemplar en los últimos tiempos. No sólo es perfecto, sino que tiene alma. Gracias, querido amigo Juan, por depararnos esta obra insustituible, que es antes que nada una delicia para los ojos y para el espíritu.

CARLOS AREAN

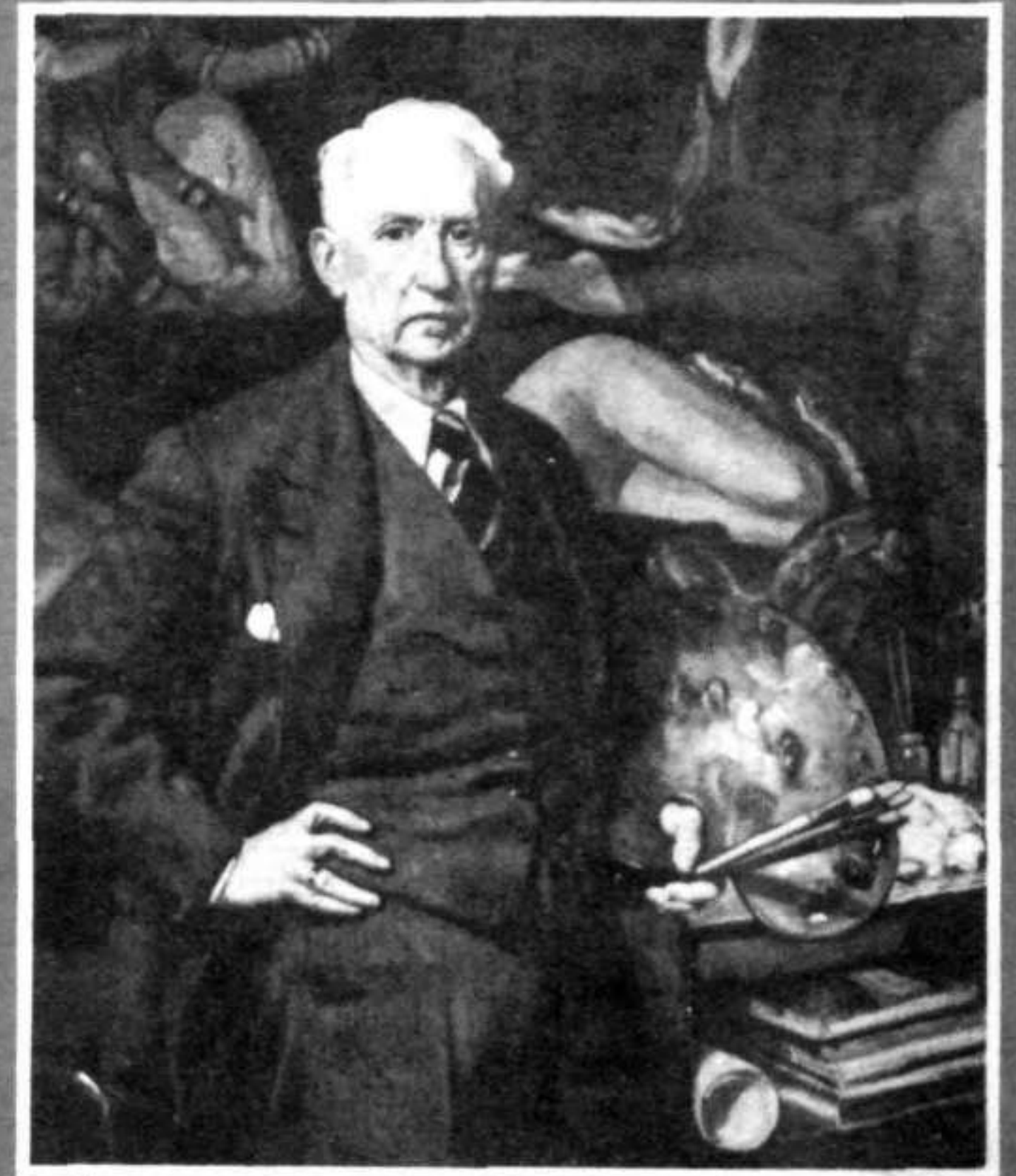
JOSE Y MANUEL PRADOS Y LOPEZ: "EDUARDO CHICHARRO, SU VIDA Y SU OBRA".

CAJA GENERAL DE AHORROS Y MONTE DE PIEDAD. AVILA, 1976.

Nace Eduardo Chicharro en 1873, justo al mismo tiempo que moría otro pintor también de nombre Eduardo: Rosales. La coincidencia es significativa. Hereda, además, el recién nacido unos "años de indiferencia española por el arte español, atentos sólo a las complejidades de una política absurda, cuando el pensamiento de todos se abría a nuevas directivas salvadoras que trajeron nuevos desconciertos y nuevas catástrofes: años poco propicios para gustos de espíritu y actividades de soledad y meditación".

Chicharro cumple veinticinco años en 1898. Pertenece de lleno, pues, a una generación preocupada hondamente más por hacer literatura que por la investigación histórica,

JOSE Y MANUEL PRADOS Y LOPEZ



CHICHARRO

más por lo popular y *perenne* que por la apertura de nuevos horizontes. Pero ni la literatura ni la pintura se quedaron en el impresionismo. Si Chicharro hubiese elegido París en lugar de Roma... En 1900 ya había pasado por San Fernando y por el estudio de Sorolla, con quien trabajó durante tres años...

Con claridad advierten los autores que "vivimos horas de transición y evolución... y soportamos todas las formas de la improvisación, de la osadía, de los ensayos más opuestos, con sus piruetas, con sus prisas de maestrías, con sus estilizaciones exageradas y sus definiciones prietas de forma, pero vacías de concepto y emoción". Siempre ha sido así. También en los tiempos de Chicharro. Mas a nadie se le puede reprochar el no ser adivino, porque dotes nigrománticas ha de tener quien pretenda desentrañar las verdaderas —no las grandes— coordenadas del tiempo en el que vive. Chicharro es plenamente fiel a la herencia recibida y la engrandece cuanto puede. Prefiere el esfuerzo a la acrobacia, actitud dignísima, humanísima, sobre todo cuando se pertenece a una de las bien llamadas "generaciones puente", cuyo deber es transmitir, no innovar, enriquecer perfeccionando lo recibido.

Meditaciones son todas éstas, a

las que se llega mientras van pasando las páginas de este libro, lamentablemente inédito hasta ahora, y que con la perspectiva del tiempo se ha convertido un poco en el eslabón perdido de una cadena fundamental: la historia del arte español contemporáneo.

Discípulos distinguidos de Chicharro fueron —entre una infinidad de primeras paletas— el mexicano Rivera, Julio Antonio y Pancho Cosío. A la pintura y a los pintores dedicó toda su vida Chicharro: director de la Escuela de Roma, fundador y director de la Asociación de Pintores y Escultores, director general de Bellas Artes, director de San Fernando, siempre preocupado por los demás, olvidándose de sí mismo, lo que no le impidió ser “un pintor luminoso, superdotado, inteligente, analítico, evolutivo, enemigo del empirismo por propia estimación y por puro amor a la pintura y a lo español en la pintura; esto es, a la pintura española”.

Agradecemos y felicitamos a la Caja General de Ahorros y Monte de Piedad de Avila por la edición de este libro, por el doble homenaje que rinde en él al pintor Chicharro —que tanto amó a la Ciudad de los Santos— y a los hermanos Prados y López, cuya desusada sensibilidad e ingente tarea en pro del arte español no han sido aún valoradas con la justicia que ellos siguen mereciendo.

L. S.

EUGENIO D'ORS: “ARTE VIVO”.

SELECCIONES AUSTRAL. ESPASA CALPE, S. A. MADRID, 1976.

Entre el 4 de diciembre de 1952 y el 14 de enero de 1954, Eugenio d'Ors publicó de una manera ininterrumpida en el semanario “Revista”, de Barcelona, 56 artículos bajo el epígrafe *Arte vivo*. Estaban destinados a formar un libro donde se ofreciera un panorama del arte más significativo y actuante del momento. El libro ha permanecido inédito hasta ahora, que aparece precedido de un prólogo de Cesáreo Rodríguez Aguilera, fundamental para el conocimiento de la génesis e intención del volumen. De lo que pensaba Eugenio d'Ors sobre la crítica de arte nos informa en el artículo inicial, donde se dice: “Nunca en el grado que hoy la crítica ha visto vivir al arte. Ha podido sostenerse sin exageración que actualmente la crítica de arte gozaba de una verdadera superioridad sobre las artes todas.

No siempre ha acontecido lo propio. Lo que los griegos dejaron escrito sobre escultura griega es notoriamente inferior a la escultura griega. En desquite, ningún Constantín Guys nos ha dejado páginas de dibujo tan inteligentes como las páginas de la crítica de Charles Baudelaire. Este nivel se ha acentuado en los últimos tiempos”. Aunque las palabras de Eugenio d'Ors nos suenan a un poco exageradas, es evidente que de un tiempo a esta parte la crítica de arte, con frecuencia en mano de filósofos y poetas, es una de las manifestaciones de la inteligencia, y seguramente también de la creación, del más subido interés.

Es posible que Eugenio d'Ors ocupe como crítico de arte el primer lugar en el panorama de la posguerra española. Con sus escritos y con su labor al frente del Salón de los Once contribuyó tan eficazmente a apartar “el telón de óleo”, como él decía aludiendo a la acartonada y deletérea atmósfera academicista de aquellos años, que, con la ayuda de algunos otros que se movieron dentro de similares posturas, ya en la década de los 50 el panorama había cambiado totalmente y muchos de los jóvenes artistas españoles empezaban a conocer éxito y audiencia internacional.

En el volumen se estudian hasta 52 artistas. A algunos les ha dedicado dos artículos. Y en una ocasión agrupa a tres en uno sólo. La intención fue la de poner ante el público enterado y curioso un panorama que agrupase a lo más vivo del arte actuante en aquellos momentos, aunque en ocasiones hiciera algunos años que habían muerto los artistas. El método informativo utilizado por d'Ors en ningún momento se acopla al discurrir biográfico, pues no suele hacer alusión a sus datos y nunca tienen en sus comentarios un destacado papel. Su fórmula es la de la reflexión sobre el tema, discurrendo a su través de forma que se deja llevar por las ideas y relaciones que surgen al paso, lo que da lugar a sabrosas digresiones. Es en muchas ocasiones más un comentario sobre el arte en general o sobre un tema artístico que sobre el pintor o escultor que le sirve de pretexto. Así, de una manera aparentemente informal, pero extraordinariamente viva y eficaz, discurren ante nosotros las ideas estéticas de este pensador, que son en buena medida también su pensamiento filosófico. Como es notorio, d'Ors está de parte de la obra bien hecha, del rigor y de la construcción sólida. Y si sus preferencias pueden estar inclinadas hacia el cubismo, por ejemplo, aunque al final del libro tenga un recuerdo para Picabia y destaque de pasada su interés, no se sentía atraído hacia manifestaciones como el dadaísmo. Este libro, publicado pa-

sados los veinte años de su redacción inicial, pone de relieve de qué forma la crítica de arte es revisable con el paso del tiempo. Algunas ideas de d'Ors aparecen superadas o limitadas. Aunque en estos artículos hay tantas observaciones, agudas e inteligentes expuestas con una agilidad y desenfado que no es la menor de sus virtudes, nunca abruma con sus saberes y los ofrece con llaneza y gracia. Pero en estos artículos se cuelan opiniones que hoy suenan como desafortunadas referidas al arte abstracto y al informalismo.

En cuanto a los artistas elegidos, algunos de ellos —Tytgot, Zanini, Barrault, Zak, Almada Negreiros (que en la plástica no tiene una importancia remotamente equiparable a la que en la poesía le corresponde a su amigo y compatriota Fernando Pessoa), Fujita...— no ocupan un lugar que hoy sentimos, tan destacado como el de los ausentes Chirico, Max Ernst, Viera da Silva, Lucio Fontana, Wols, Dubuffet...

Pero si bien pueden ponerse algunas objeciones a este muestrario, los aciertos son en compensación más abundantes y oportunos. Resplandece la lección de inteligencia y de amor hacia el hecho artístico, de forma que no puede por menos de estimular el interés de quien lo lea.

A. F. M.

AGUSTIN RODRIGUEZ SAHAGUN: “DIBUJOS DE PARRA”.

IBERICO EUROPEA DE EDICIONES, SOCIEDAD ANONIMA. MADRID.

“Parra —dice Rodríguez Saha-gún— actúa, por un lado, en su labor creadora, a través de dos caminos netamente diferenciados: el de la **mancha-color**, en el que se manifiesta en puro expresionismo, y el de la **línea-composición**, en el que podría encuadrarse dentro del postcubismo”.

Palabras tan valederas para su pintura como para el dibujo. Pero si bien éstas pueden servir para referirse de una manera global y exacta a su tarea, ella ofrece matices, diferenciaciones, facetas, que son las de cada obra individualizada y dentro de su unidad nos las presenta ricas de matices. No hay duda de que este pintor, que llegó a formarse como tal y a conseguir un lenguaje propio a través de una vocación que hubo de sortear los escollos de las dificultades materiales, se sitúa en el centro del período de entreguerras y en el grupo de artis-

tas españoles de la Escuela de París. Pero también su personalidad, al margen de la época en la que se desarrolló —siendo fiel a ella y contribuyendo eficazmente a la evolución del arte—, posee un sello peculiar y está tan alimentada de la tradición plástica que le es afín como de las más sugestivas suscitaciones de su tiempo. Por ello en su obra, donde claramente se reflejan las motivaciones postcubistas y expresionistas, hay un acento ancestral y nos pone en contacto con un hilo conductor que se comunica con culturas alejadas de las nuestras en el espacio o en el tiempo, como puede ser la egipcia o las de los pueblos primitivos.

Ante todo, lo que destaca en su tarea y puede apreciarse en los dibujos reproducidos en esta publicación, es su sustancialmente necesidad imperiosa de expresión que se plasma de una manera contundente, de forma que su transcripción escultórica es algo que se siente muy próximo, mucho más que sugerido, pues se sitúa en la proximidad de lo evidente.

Parra, en sus dibujos, se ciñe a la anécdota para apurarle su sentido hasta el punto de hacerla desaparecer y lograr de ella un resultado exento de limitaciones y acceder así a la categoría. Refiriéndose a la obra de arte, Parra ha manifestado: "Tiene que tener conciencia propia y no debe ilustrar ningún objeto. Lo esencial va implícito y es lo que la respalda y la defiende". Esa esencialidad a la que se refiere está presente en sus obras, incluso en aquellos dibujos más aparentemente sencillos, pues él logró situarse en una zona de la expresividad cargada ya de experiencia y significación. Por eso estos dibujos llegan a decir algo más que lo que el tema es en sí. Hay en ellos una seriedad esencial que les sitúa en cierto modo en el polo opuesto, por referirme a la obra de otro artista de cierto modo cercano a Parra, de la de Mateos, quien siempre nos ofrece una musiquilla zumbona plena de buen humor terreno —y sabia—. La sabiduría de Parra, distinta, es complementaria de aquélla. Si Mateos es pariente del Arcipreste de Hita, Parra lo es del Greco, y también de Roualt. "Durante algún tiempo —dijo el artista— me interesaron mucho las leyendas bíblicas con sus imágenes irreales, casi inconcebibles, y es posible que eso haya dejado huella en mi pintura".

A través de la carga humana de estos dibujos, su línea, su composición, dejan de estar supeditadas para formar un bloque con la idea-sentimiento que los sustenta, y de este modo son en sí, además de realidades significativas, autónomas.

A. F. M.

LA VIDA DE LAZARILLO DE TORMES Y DE SUS FORTUNAS Y ADVERSIDADES.

CON ONCE AGUAFUERTES EN COLORES, DIRECTAMENTE REALIZADOS SOBRE LA PLANCHA; POR ORLANDO PELAYO. EDICIONES DE ARTE Y BIBLIOGRAFIA. MADRID, 1976.

En la librería Editorial Velázquez, Orlando Pelayo expuso la colección de once aguafuertes en colores que constituyen las ilustraciones de "La vida de Lazarillo de Tormes y de sus fortunas y adversidades". La edición de este texto completo, según la **editio princeps**, basada en las tres redacciones de 1954, constituye el decimotercer título de la colección de bibliofilia "Tiempo para la alegría", creada y dirigida por Rafael Casariego.

El nombre de Orlando Pelayo (1916) ha de relacionarse inevitablemente, como un contexto ideológico, histórico y creador, con la llamada "segunda escuela española de París". En esta escuela, a cuyo frente encontraremos las figuras de Miró y Picasso, pintores como Boreas, Joaquín Peinado, Oscar Domínguez, Viñes, Palmeiro, Pedro Flores, Clavé, Manolo Angeles Ortiz, Grau Sala y Ginés Parra, entre otros, arrojan la juventud de Orlando Pelayo (el más joven de todos), quien, más o menos obediente al esquema mental cezariano, realiza el "mosaico" de sus figuraciones con estructuras muy abiertas, aunque llenas de sobriedad cromática y compositiva. Su paulatino distanciamiento de la figuración, a través de estructuras cada vez más libres, corrió siempre parejas, gestáltica y espiritualmente, con los valores e iconologías de la más pura tradición española. Su "Lazarillo de Tormes", aun siendo una muestra más de ello, como lo fueron sus "retratos apócrifos", viene a constituir una ruptura de sistema, ahora, en cuanto a los diseños dibujísticos, violentos, pero más enraizados en la expresividad de cuño realista, de ese realismo español, tan deformante y tensionado, y que en literatura puede identificarse y no casualmente con el periplo expresionista, existencial, de nuestro "Lazarillo".

A caballo entre las querellas sobre el arte figurativo y el abstracto, la obra de Pelayo, estos airados aguafuertes, se reintegra con una madurez asombrosa a lo medular más español del arte plástico, enriquecido por los hallazgos del tachismo, del informalismo, con una expresividad definitivamente más cuajada en nuestros propios moldes, iconográficos, temáticos, seculares. Admirable es la síntesis de actualidad y de solera que en estos medios gráficos Pelayo nos demuestra. Más admirable aún se nos antoja el grado de espiritualización y de expre-

sión impresos en sus planchas, cuyas connotaciones significativas (rebeldía, tensión existencial, apertura antiheroica) merecen ser analizadas.

Conviene destacar el incalculable valor de aceptación de lo real que implica el "Lazarillo", y está claro que así ha sabido verlo Orlando Pelayo. En los años en que este libro fuera escrito, el favor de los públicos lectores se inclinaba decisivamente hacia la narrativa de evasión, como diríamos en el lenguaje crítico actual. Esta literatura de evasión (novelas pastoriles y de caballerías) se poblaba de héroes ficticios y de fabulaciones monstruosas. Como dice Bataille, **el mundo feudal no se puede separar de la desmesura** (vid. Georges Bataille: "El verdadero Barba Azul" o la "Tragedia de Gilles de Rais". Tusquets Editor, Barcelona, 1972). Ciertamente es que el "Quijote", al inaugurar la novela propiamente dicha, señalaría la transición de la Edad Media al Renacimiento, rompiendo con un mundo de epopeyas, de héroes mitológicos y dioses que estrechaban al hombre en el angosto ámbito de la tragedia estática, sin casi posibilidad de opciones hacia la libertad y la razón. Pero ya en el "Lazarillo" encontramos el germen de aquella rebeldía de la novela, de aquella libertad que preconiza el inmortal escrito de Cervantes. En efecto, "Lazarillo de Tormes" aceptará la realidad como ambiente nutricional del relato; hace que su protagonista se rebele contra sus dominios, evadiéndose a los márgenes de una sociedad a la que refleja y critica con frialdad lejana y despectiva. El mundo del Medioevo era el del **héroe trágico**. Pero la tragedia no significa sólo el dominio absoluto de los dioses. Como apunta Bataille (**opus. cit.**), **la tragedia representa la impotencia de la razón**. En "Lazarillo" se aventura ya esa emancipación del elemento racional, ubicándose lo narrativo dentro de lo que hoy llamaríamos **literatura de protesta social**.

En su protagonismo concreto y realista, el anónimo relato nos revela el nacimiento del género novelesco. La novela significa el claro rompimiento con el género epopéyico. Ha dicho Lukacs que, **rigurosamente, el héroe de epopeya no es jamás un individuo. En todos los tiempos se ha considerado como una característica esencial de la epopeya el hecho de que su objeto no es un destino personal, sino el de una comunidad** (vid. Georg Lukacs: "Teoría de la novela". Edhasa, Barcelona, 1971). El universo épico evidencia todo un sistema de valores que, a la caída del Medioevo, ha de entrar en un franco proceso de degradación. Al **héroe trágico**, que polariza, ejercita y exulta ese sistema de valores sostenido por la comuni-

dad, habrá de sucederle el llamado por Luckacs **héroe problemático** o **héroe degradado**, individualizado y desasido de aquel sistema de valores caído en la degradación. Así es como entra en la Historia el individualismo literario, la personalidad extraviada y solitaria, reflejada problemáticamente sobre ella misma.

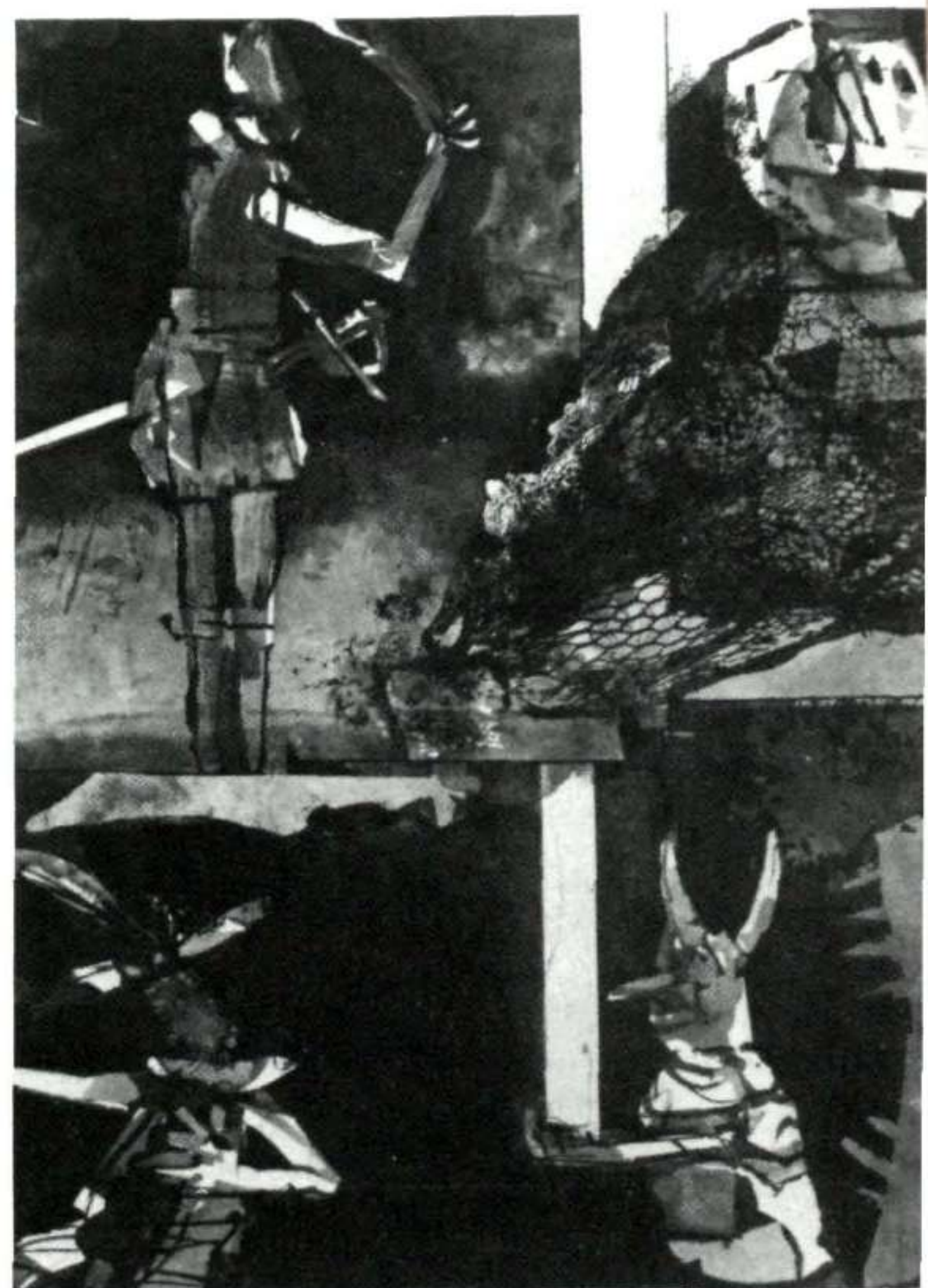
Se hace aquí necesario destacar el ingrediente existencialista incorporado en el personaje **Lázaro de Tormes**. Y es también de justicia señalar cómo Orlando Pelayo, con sus tintas violentas y su expresionismo desgarrado, pícaro, ha impreso en sus planchas el más auténtico espíritu **lazarillesco**. La obligación de substraer la ontología del destino a los factores **externos** de la vida, a la atmósfera previa a las particulares voliciones, a aquel entorno trágico que confiere al destino (en la acepción de **fatum** que domina en la tragedia griega) la facultad de decidir el contenido de la propia existencia; la **obligación**, en suma, de sujetar las bridas de nuestra propia sucesión en el tiempo y de concatenarla, en una suma **útil** de acontecimientos, hacia un destino personal, es lo que operará un gigantesco cambio: el del poema épico al género novelesco, el de un mundo de héroes a un mundo de individuos. Individuos que se rebelan ya, con su conciencia y su energía, contra una realidad que los aprisiona y los condena. Y así, esos seres devienen ya en personas verdaderas. No de otra forma surgirá el **Lazarillo**, abandonado, como observa Valverde, a su **vagabundear, desasido de cargo, obligación y familia, con radical indiferencia ante todo valor, ideal y creencia** (vid. José María Valverde: **"Breve historia de la literatura española"**. Edic. Guadarrama, Madrid, 1969), y no de otra forma ha sabido verlo este maestro que ya es Orlando Pelayo, quien, en la cima de su inspiración, nos deja el testimonio de unos hijosdalgo, ganapanes y pícaros de entintado burlesco y esperpéntico, de unas degradadas existencias, de una precaria y espantable sociología del hambre y del honor. Esa iconografía de cornudos y obispos, de espadas mohosas y de capas raídas, de ladrocinios y amoríos de pajar, mojada en tinta roja muy española y en arrastrados y morbosos negros (mezcla de oscurantismo y de dolor); esa iconografía, lo decimos, constituye el cenit de una maestría expresiva y de un entendimiento visionario del mundo medieval español.

De cabo a rabo, el "Lazarillo" está narrado en primera persona: **Pues sepa vuestra merced ante todas las cosas que a mí me llaman Lázaro de Tormes, hijo de Tomé González y de Antoña Pérez, naturales de Tejares, aldea de Salamanca...** Lo primero que interesa a

Lázaro, al empezar su narración, es denotar su identidad, hacer que sepan quién es él. Un rasgo muy esencial del "Lazarillo", como así también de toda la literatura picaresca, es el de la escritura en primera persona, como una afirmación de testimonio o de referida experiencia directa. Más adelante nos detendremos en el claro matiz existencial que confiere a la obra la valoración de la experiencia. Se desarrolla el libro, pues, como supuesta biografía, unificando el **yo** los sucesivos episodios, sin trabazón argumental premeditada. **Lázaro** configura así su ser como una adición de peripecias, como una suma de actos voluntarios, como un viaje decisivo hacia el destino personal. Mediante una técnica realista, de forma autobiográfica, el anónimo autor nos presenta a su protagonista como a un mozo de numerosos amos, de variada condición, alma y fortuna. La heterogeneidad de los medios sociales en los que vive Lázaro es buena coyuntura para la crítica social, la que ejerce su ilustrador Pelayo con una inigualable maestría satírica.

Servirá **Lázaro** a un mendigo ciego, a un clérigo avaro, a un escudero pobre, inflado de pretensiosas hidalguías; más tarde, en rápidos bosquejos hábilmente tratados, le hallaremos en la servidumbre de un fraile mercedario, de un bulero ambulante, de un maestro de pintar panderos y de un alguacil. Esta ficticia autobiografía reúne algunas situaciones ya anteriormente aparecidas en narraciones italianas y orientales. El relato conjunto, que aparece dirigido a un señor innominado, semeja no tener más propósito que el de comunicar la situación final, feliz y acomodada, a que le han conducido sus andanzas. Se ha desposado **Lázaro** con una "criada" que servía a un arcipreste. Tras sus desventuradas andaduras, nuestro protagonista ha conseguido la felicidad.

Esta florida sucesión de personajes y de ambientes, con los cuales **Lázaro** contrasta su existencia, sería más tarde el sistema seguido por los demás autores de novelas picarescas. Aunque fuere de pasada, digamos que el anónimo autor de "Lazarillo de Tormes" ha sabido dar a sus personajes las pinceladas mínimas necesarias para presentárnoslo en estado de graciosa y movida verosimilitud. El relato, de una gran brevedad, está elaborado con evidente desaliño. La pujanza expresiva, que parece reflejo de aquel embarullado ritmo existencial, dará lugar a discordancias y tensiones de significado. Es proverbial la **compenetración** de Pelayo con estos ricos textos, su paralelismo de recursos plásticos con el estilo primitivo y ligero, risueño y juguetón de "Lazarillo". En el correr de sus episodios



abundan los elementos folklóricos. En la concitación del anónimo autor de este relato y del pintor Orlando Pelayo no podemos menos que ver la que Menéndez Pidal llamó **compenetración del genio del artista con el de su pueblo** (vid. R. Menéndez Pidal: **"Algunos caracteres de la literatura española"**. Bull. Hisp., 1922). En este estudio, el ilustre filólogo nos introducía a ese carácter esencial de la literatura nuestra, cual es el realismo. Esa tendencia ejemplifica todas nuestras vertientes artísticas, en especial las plásticas.

Se da en importantes obras españolas una inclinación a formas expresivas poco artificiosas ("**Celestina**", "**Lazarillo**", etc.). Sin embargo, los matices de popularismo, localismo y realismo nos llevan ya a una dialéctica, a esa tensión perenne de nuestra literatura y nuestro arte: la tersa relación **realidad-irrealidad**. Nuestro apego a la realidad no es solamente, ni mucho menos, una fórmula estética que resulte de parangonar, por ejemplo, la intención expresiva de un San Juan de la Cruz con la de un Mateo Alemán o la de un Greco con un Goya. Nuestro realismo, el de estos textos y estos aguafuertes de Pelayo, es fundamentalmente una forma de estructura empírica. La aparición de Lazarillo queda históricamente integrada en el conjunto de los síntomas que ilustran la transformación de la vida española. A la caída de los valores ideales sucede ya la afloración de unas categorías experimentales o empíricas. Como ha dicho

Karl Vossler, **este arte español es estar en la vida como en una aventura** (vid. K. Vossler: "Carta hispánica". "Gaceta Literaria", Madrid, 1927). Ese carácter lúdico, aventurero y experimental, presente en cada una de las páginas de "Lazarillo de Tormes", obedece a la imperiosa necesidad histórica de una constatación sincera de la vida real. Por un inevitable mecanismo de la dialéctica histórica-filosófica, el **sujeto heroico** ha advenido en **héroe problemático**. Ninguna estampa nos ilustra mejor sobre la sociedad española del siglo XVI que la que se dibuja en el "Lazarillo", y que nos sirve ahora en tinta roja y negra nuestro maestro grabador Orlando Pelayo. Veamos si no a ese suspicaz y ridículo hidalgo que, sumido en la miseria absoluta, pretende aún guardar las apariencias. Es el sujeto problemático, inmerso en la derrota y la contradicción; es el sujeto degradado, que se ofrece a la visión satírica, tan aguda y mordaz, de nuestro Lázaro.

El pícaro penetra en el juzgado de la Historia y de la sociedad. Para una sociología de la novela, resulta sintomático observar cómo la **visión realista** no ha sido inaugurada por los hijosdalgo, por la curia

o por la clerecía, sino por un mozo cualquiera del pueblo, sin oficio ni escrúpulos, que hurga, estafa y esquilma, que dilapida el dinero conseguido, que se codea con otros hambrientos y que, insensible a las inquietudes del deber y la honra, pasea, riendo con cinismo, una existencia miserable. Ese **sujeto degradado** de que nos habla Georg Lukacs se mueve también en un mundo degradado. La confirmación de su existencia, a los niveles del ser intrahumano, no tiene más opción que el desarrollo empírico de un esquema de vida apoyado en la precariedad. La psicología preconizada por este personaje tendrá libre reflejo en obras posteriores, como "**El pícaro Guzmán de Alfarache**", de Mateo Alemán; como "**El Buscón**", de Quevedo, o como el "**Escudero Marcos de Obregón**", de Vicente Espinel.

La realidad para Lázaro es puramente contingente y temporal. La divinidad, aunque presente en la obra, no interviene en la realización de su vida. El impacto de la realidad sobre el espíritu del pícaro produce la asimilación de ese choque en experiencia. Pero el bagaje experimental que acompaña a este trotamundos condiciona a su vez el nuevo aprendizaje. Se encadenan así

sus visiones sobre la existencia, sobre las cuales pesa siempre la avisadora y alarmante condición de su irremediable soledad. **Verdad dice éste, que me cumple avivar el ojo y avisar, pues solo soy, y pensar cómo me deba valer**, reflexiona Lázaro después de los consejos burlescos del ciego, en la cruel broma del toro de piedra, a la salida de Salamanca. **Solo soy**, o solo estoy, es la dolorosa meditación de Lázaro. Pero su soledad no es sólo física, sino trascendente. He aquí una nota característicamente existencial, que se ofrece no ya en el "Lazarillo", sino en toda la novela picaresca. La interpretación de **lo real** es unívoca e intransferible, como cerrada e impenetrable es la unidad vital de cada hombre. De todos modos, "La vida de Lazarillo de Tormes", escrita en un lenguaje coloquial, nos descubre su afán comunicativo, su prurito de sinceridad. Ese mismo prurito, pensamos, es el que hace la madurez del arte, de este arte tan violento y sincero de Pelayo, cuya bella tarea ilustradora lleva implícita una profunda ciencia sobre nuestras virtudes y defectos, sobre **lo español** y sus sombríos, oscuros, mórbidos contornos.

R. S. V.

DISCOGRAFIA

JOSE HERRANDO. "SEIS SONATAS".

MONUMENTOS HISTORICOS DE LA MUSICA ESPAÑOLA. MUSICA PARA VIOLIN DEL SIGLO XVIII. JOSEFINA SALVADOR, VIOLIN. HENRIETTE PUIG-ROGET, PIANO. MEC 1012. ESTEREO.

Este disco, presentado con la bella y digna elegancia que es característica de la colección "Monumentos históricos de la música española", del Servicio de Publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia, representa una valiosa contribución al conocimiento de una parcela importante de nuestra música del XVIII. Y lo que creo más significativo es que no hay en esta ocasión pura musicología o fría investigación. La música de José Herrando, violinista de la Corte, compañero y amigo de Farinelli y de Domenico Scarlatti, es bien digna de permanecer viva, de figurar en los atriles y de sonar en las salas de concierto. Como muy bien observa Miguel Querol en el notable estudio que acompaña al disco, las

sonatas de Herrando están en la línea estética de las de Scarlatti y el padre Soler. Si Soler y todos los grandes clavicembalistas de la época figuran hoy con honra en el panorama artístico de su tiempo, es justo que esta preciosa música violinística, construida según principios semejantes, se encuentre también en el repertorio de los modernos intérpretes.

La figura de Herrando, compositor y autor de un método para violín, fue estudiada por José Subirá. Desgraciadamente, las obras que se conservaban en el palacio de Liria desaparecieron en el incendio de este edificio durante la guerra civil. Las que ahora se han grabado se conservan en Bolonia y están dedicadas a Carlo Broschi, "Farinelli", que ocupaba, desde su maestría musical, un puesto destacado en la Corte, que, por cierto, no quiso aprovechar para fines políticos. El manuscrito original se limita a la parte del quintón o violín de cinco cuerdas y un bajo sin cifrar. Es sabido que, durante muchos años,

estos bajos podían realizarse improvisando en el teclado, o bien interpretarse con un bajo de cuerda. La costumbre ha hecho que esta última forma haya caído en desuso. El compositor Vicente Asencio, que ha realizado el bajo armónico con gran fortuna, haciendo la parte de teclado lo suficientemente rica, sin traicionar por ello al espíritu del autor, ha llevado a cabo un trabajo que, desde luego, puede interpretarse al clave. Se ha preferido la sonoridad y la técnica del piano, más lejano en pura doctrina musicológica, pero más cercano y adecuado para un entendimiento con la vida musical actual. De la misma forma, el viejo quintón se ha sustituido por el violín, con lo que no se pierde nada en la técnica y, en cambio, se gana en la sonoridad.

Hay que agradecer a Josefina Salvador su interés por dar a conocer las páginas de Herrando, que sólo ella poseía en esta realización. Una edición, que creo próxima, pondrá la música de Herrando a disposición de todos los violinistas que quieran interpretarla. La versión de Josefina Salvador es expresiva, y discreta en cuanto a las ornamentaciones. La labor de Henriette Puig-Roget al piano es de una fina calidad.

HOMENAJE A ANTONIO MACHADO. CARMELLO BERNAOLA: "AYER SOÑE QUE SOÑABA". LUIS DE PABLO: "AL SON QUE TOCAN". TOMAS MARCO: "ECOS DE MACHADO".

SOLISTAS VOCALES Y CONJUNTO INSTRUMENTAL. DIRECTOR: JOSE MARIA FRANCO GIL. ALBUM DE DOS DISCOS. FUNDACION JUAN MARCH. RCA SRL2-2444.

El concierto homenaje a Antonio Machado —18 de noviembre de 1975— con obras encargadas especialmente a tres de nuestros más prestigiosos compositores fue no sólo una importante realización de la Fundación Juan March, sino uno de los actos musicales más señalados de los últimos tiempos en España. A la Fundación se le debe agradecer en primer lugar el hecho mismo de los encargos, y en segundo, la libertad en la que dejó a los músicos, sin que el encomendarles estas obras significase otra cosa que un acercamiento a la figura inmortal del poeta. El resultado fue magnífico, puesto que estos tres hombres, Luis de Pablo, Carmelo Bernaola y Tomás Marco, partieron desde su personal estética para su particular homenaje. Están muy lejos las tres obras de ser páginas de circunstancias. Los compositores sintieron verdaderamente ese acercamiento a Machado, y escribieron obras que figuran en lugar destacado dentro de su producción. Afirmé, con ocasión del estreno, y vuelvo a afirmar ahora, que se trata de tres obras maestras.

La Fundación Juan March ha rendido el completo servicio a la cultura española llevando al disco esa música. José María Franco Gil, que dirigió el estreno dentro de esa seria maestría a la que nos tiene acostumbrados, ha dirigido también la grabación.

Luis de Pablo, en "Al son que tocan" desplegó

una serie de episodios sobre un aspecto determinado del poeta. Aquel que, a través de una amarga ironía, de un sombrío humorismo y hasta de un claro desgarró, nos habla de su dolor de España. Es natural que un hombre con la inquietud de Luis de Pablo se sintiera atraído por un tema que a él mismo le apasiona. Esta obra resulta profundamente española, y no sólo por la cita casi literal de la Marcha Real o algunos velados recuerdos de otros temas, sino porque está montada sobre la angustia del español que no está contento con su patria, precisamente porque la ama apasionadamente. Voces e instrumentos crean un admirable clima sonoro alrededor de una cinta magnetofónica con sonidos electrónicos y la exposición de los poemas, que se entremezclan sin llegar a la confusión, en la voz de José Luis Gómez.

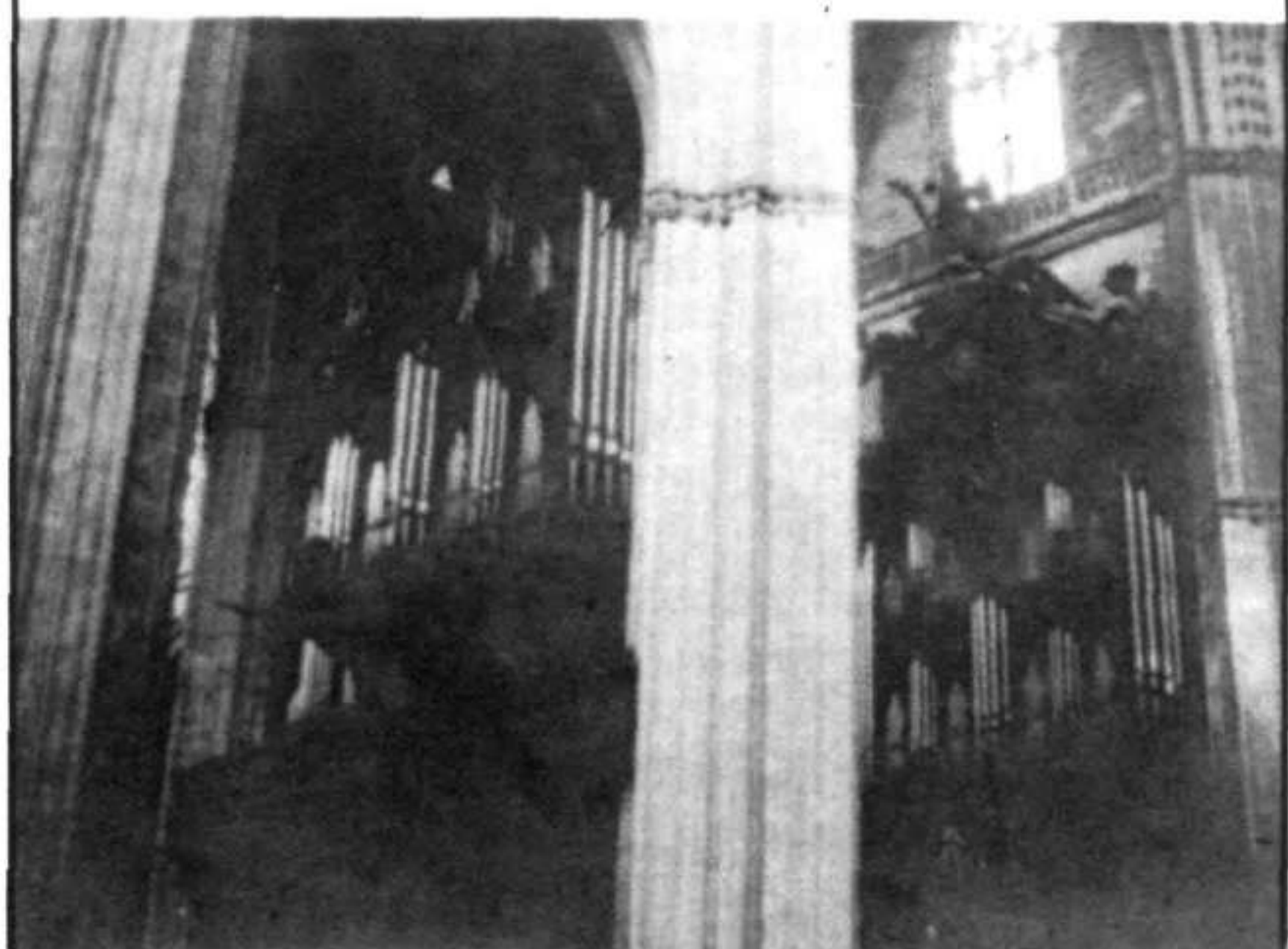
"Ayer soñé que soñaba", de Bernaola, es atractiva por el instrumental empleado y por su colocación en todos los puntos periféricos de la sala, cuando se interpreta en directo. Hubiera sido bonito grabar esta música con el sistema cuadrafónico. También Bernaola escogió un aspecto del poeta, pero bien distinto al de Luis de Pablo, pues aquí se trata de un recorrido a través de toda su maravillosa expresión poética, parándose en los momentos en que Machado habla del sueño o de los sueños. La música envuelve o llama desde uno u otro punto. La materia musical es a la vez sencilla y refinada. Los cantantes, repartidos también como los instrumentos, dicen las palabras formando como un gran tejido sonoro y semántico. Es este un homenaje auténtico, que ensalza el arte del que le recibe, además de exponer la técnica y el sentimiento de quien lo ofrece.

Tomás Marco dio a su obra un subtítulo: "Opera imaginaria núm. 1". Esto, además de hacernos esperar una continuación en determinada línea, se refiere, según el autor, al aspecto narrativo de la composición y a ciertos movimientos que realizan los cuatro grupos de cantantes. Movimientos que, a mi modo de ver, no se justifican por necesidades sonoras, sino visuales. Es sabido que para Marco la música no es sólo algo que se oye, sino también algo que se ve y, sobre todo, algo que transcurre en el tiempo y que de alguna manera debe invitarnos a poner en hora nuestro reloj personal. El sentimiento del tiempo, en Tomás Marco, no es precisamente el dramático de los minutos que huyen, sino el más profundo de la medida vital que va marcada desde nuestra propia existencia. Recursos rítmicos, producidos por los propios cantantes con instrumentos sencillos, se reparten alrededor del órgano, que a veces sirve de fondo y otra se manifiesta en toda su potencia. Los textos utilizados van como saltando de una voz a otra. Estos textos son característicos del pensamiento machadiano y algunos hasta tópicos del Machado más conocido, cosa buscada con plena conciencia por el compositor.

La grabación es excelente. Se debe señalar, además del trabajo del director, el de los cantantes más destacados: Beatriz Melero, Adelina Alvarez, Rosa Alonso, Evelia Marcote, José Gabriel Serrano y Carlos Chausson.

CARLOS GOMEZ AMAT

José Enrique Ayarra Jarne

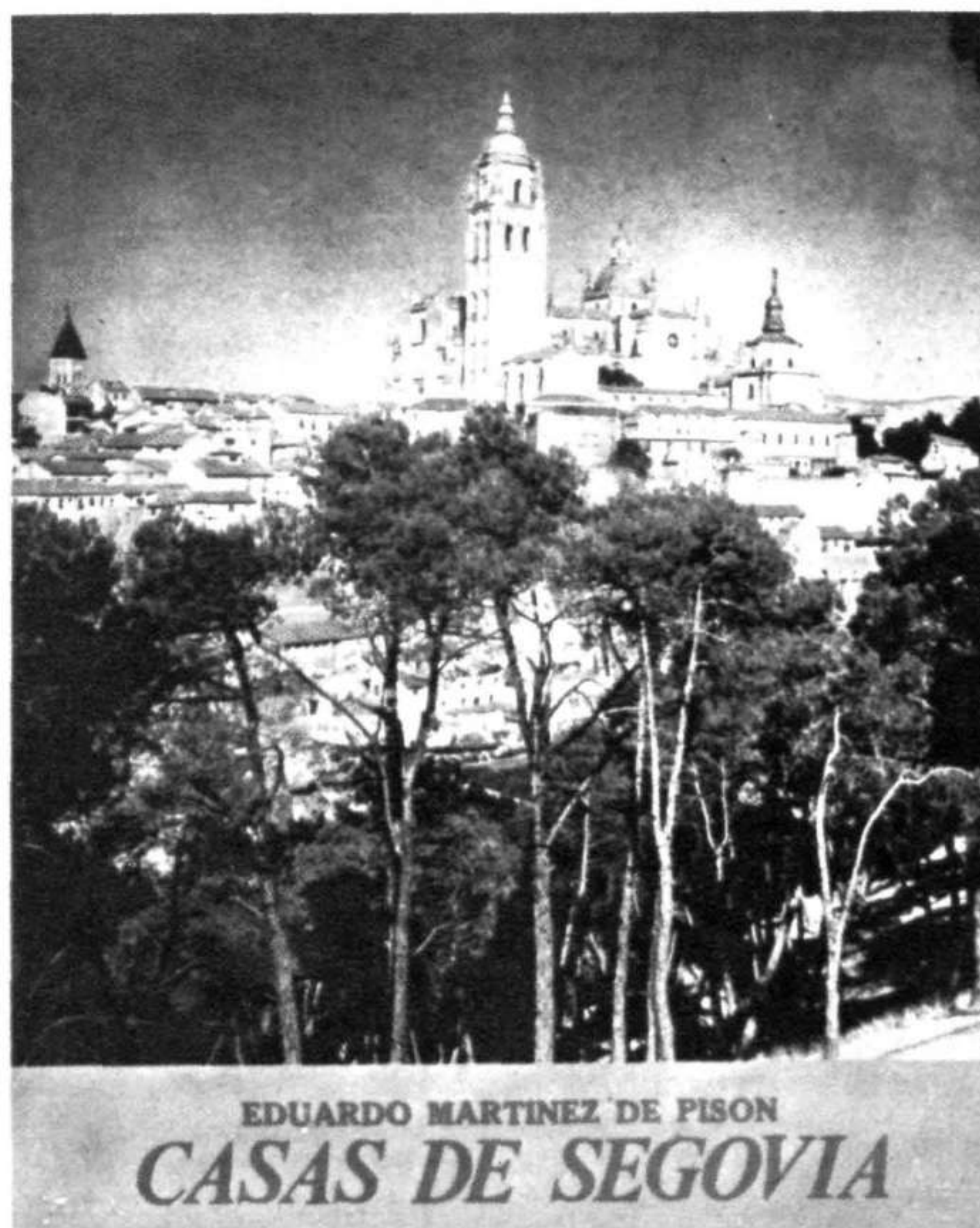
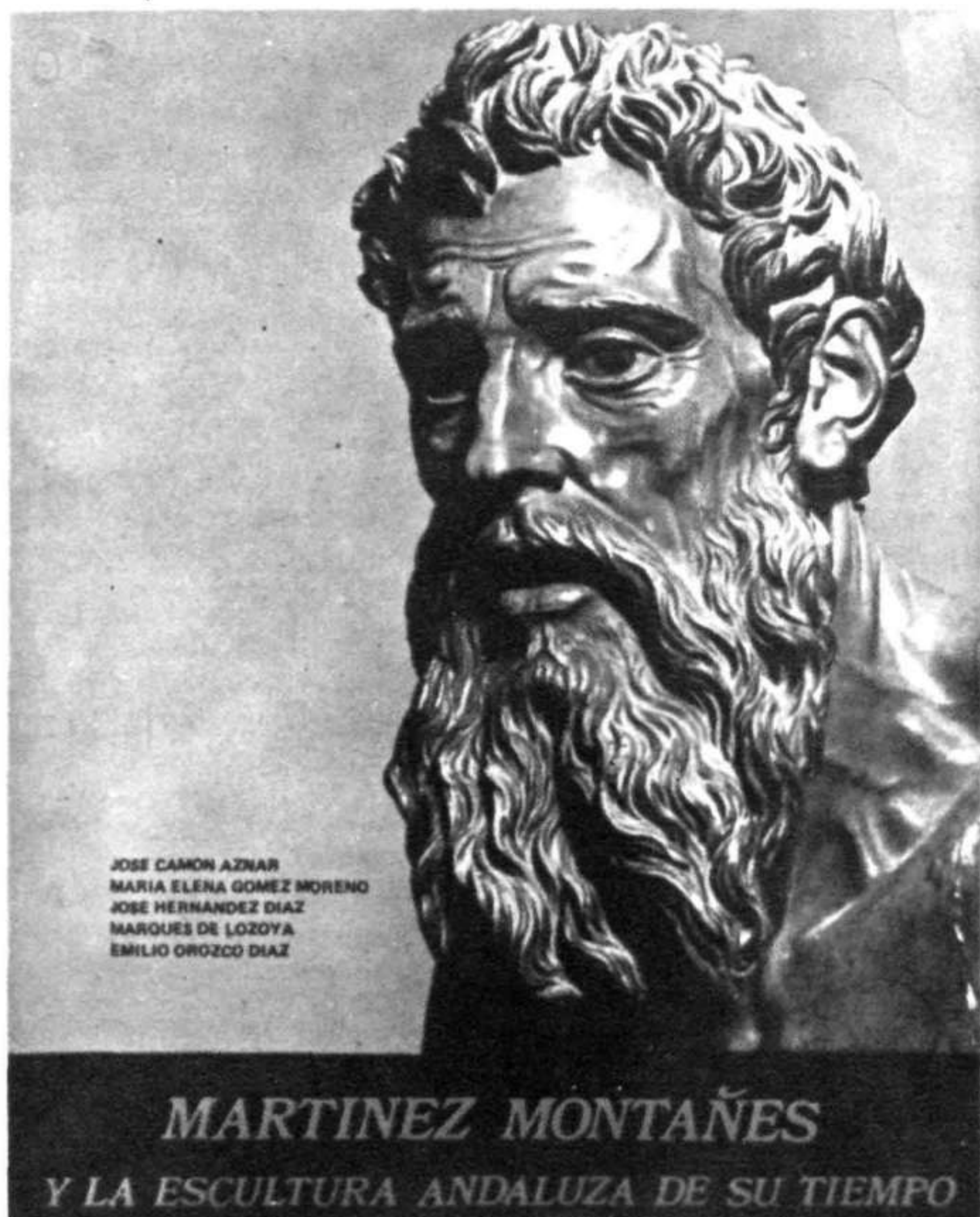


Historia de los
Grandes Organos de Coro
de la Catedral de Sevilla

Rafael Puertas Tricas



Iglesias hispánicas
(siglos IV al VIII)
Testimonios literarios



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



MACARRON S.A

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

JOVELLANOS, 2

TELEFONOS 222 64 97-6-5-4

MADRID-14

DIRECTORIO PRACTICO DE ARTE

ANTICUARIOS

ANTIGÜEDADES MIQUELEZ
Avda. de Roncesvalles, 11
PAMPLONA

VAN GOGH SALA DE ARTE
José Antonio, 32
Vigo.

ANTIGÜEDADES ALONSO
Eloy Bullón, 11
SALAMANCA

ANTIGÜEDADES ESPERANZA
Mon, 20
OVIEDO

OLD HOME
Serrano, 118. Teléfono 262 78 49
MADRID

SALAS Y GALERIAS DE ARTE

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

CALLES
Hortaleza, 41
MADRID-4

COFRE
Barón, 4
PONTEVEDRA

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

GALERIA BETICA
General Goded, 12
MADRID-4

GALERIA CIRCULO 2
Manuel Silvela, 2
MADRID

GALERIA EGAM
Villanueva, 29
MADRID-1

GALERIA DE ARTE TOISON
Orientada hacia el Arte Joven
Arenal, 5. Teléfono 232 16 16
MADRID

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

GALERIA NOVART
Monte Esquinza, 46
MADRID

GAVAR
Almagro, 32
Teléfono 410 45 77
MADRID-7

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

REMBRANDT
Orense, 35
MADRID-20

SALA DELTA
Fuencarral, 55
Teléfono 232 60 87
MADRID

SALON CANO
Paseo del Prado, 26
MADRID

SERVICIOS

Embalajes, mudanzas
y transportes

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

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

Restauraciones

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

JUAN DE JUNI

J. J. MARTIN GONZALEZ



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

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

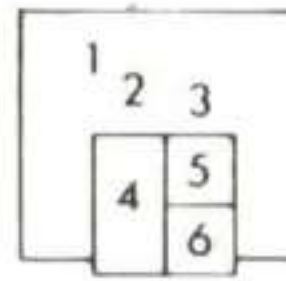
Puede adquirirlos en su librero habitual o directamente enviándonos la tarjeta correspondiente.

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



Omega, joyas de hoy. Arte y precisión en cuerpo y alma.

Arte y precisión en la combinación de los más nobles materiales con las formas y líneas más estilizadas, en estos modelos creados por artistas y realizados con amor por manos artesanas, que han cuidado hasta el último detalle de su acabado con precisión infinita. Arte y precisión en la máquina Omega que anima interiormente estas joyas, dotándolas de vida y de calor.



1 - Ref. F 4212 BC 8341 Esfera y orla de brillantes sobre oro blanco. 2 - Ref. B 643 BC 8340 Esfera y doble orla de brillantes sobre oro blanco. 3 - Ref. F 3828 BC 7227. Orla de brillantes sobre oro blanco. 4 - En cada detalle se ve la mano del orfebre. 5 - El sello Omega garantiza la perfección del acabado. 6 - En el interior, una máquina precisa.

Ω
OMEGA

