

VIERNES LITERARIO

LETRAS

ARTES

CIENCIAS

TEMAS DE LA CULTURA

BIBLIOGRAFIA GENERAL

Suplemento semanal del diario PUEBLO

Viernes 2 de abril de 1982

Escribe Fernando MARIAS
(Universidad Autónoma de Madrid)

GRAN filósofo, de agudos dichos», escribió Francisco Pacheco, el suegro de Velázquez, tras haber conocido, en 1611, a El Greco en Toledo. A pesar de que el pintor de Sanlúcar de Barrameda hubiera tratado al cretense y de que fuera uno de los primeros artistas o escritores que a él dedicaron su atención, este punto de partida para la interpretación de El Greco cayó pronto en el olvido, aunque una y otra vez se repitiera su afirmación. La crítica tomó otros derroteros, muchas veces caminos que pueden, después de todo, sorprendernos. Censuras a sus «inconveniencias» en materia de pintura religiosa y elogios —unos, sin ambages; otros, un poco a regañadientes— se sucedieron desde finales del siglo XVI hasta el Siglo de las Luces. La crítica de la Ilustración hizo hincapié en su heterodoxia con respecto a los cánones formales clásicos, pero se mantuvo fiel en la línea interpretativa que procedía desde su propia época: El Greco había sido un hombre singular y extravagante en su arte, pero un gran pintor.

HOY intentamos volver a este punto de partida tras el paréntesis interpuesto por la crítica romántica y la historia del arte del siglo XX, que se hizo romántica al tratar al pintor toledano. Con Teófilo Gautier, el pintor, extraño y extravagante, se convirtió en un genio loco; con Paul Lafort, en el más sublime exponente del reflujo místico de la contrarreforma católica, Cossío, en 1908, apuntaló la interpretación mística del cretense; Max Dvorak insertó esta imagen del arte del candiota dentro de la corriente manierista, en conexión con la pintura contrarreformista y sus necesidades de expresión espiritual. La senda de la crítica quedó entonces marcada y por su trazo se continuará hasta nuestros días, al ser ésta la interpretación «científica» y haberse combatido las tendencias que explicaban a El Greco como un desequilibrado mental o un enfermo de la vista.

COMO se había llegado a esta situación? Se había querido explicar a El Greco desde su obra y desde su tiempo, obra y tiempo vistos, sin embargo, con los ojos de comienzos de esta centuria. El pintor era

un griego, un bizantino, un oriental afincado en la oriental Toledo, en la mística España, donde —afinidades electivas— había podido desarrollar su verdadero arte. ¿Pero es esto cierto? Las más recientes investigaciones han demostrado que en la España de 1600 no sólo había misticismo y profunda religiosidad, que Toledo era una ciudad moderna y occidental, que el ambiente en el que se movió El Greco —formado principalmente por sus ami-



gos— era el de las minorías cultivadas de intelectuales y profesionales liberales. Cuando se ha comenzado a reconstruir el entorno del pintor, desde los testimonios de su propio tiempo y no desde nuestra actual mentalidad —conformada por la sedimentación de visiones recibidas a lo largo del tiempo—, nos hemos encontrado con un marco distinto. ¿Le corresponde, pues, un Greco distinto?

AFORTUNADAMENTE, desde hace muy pocos años disponemos de una serie —todavía abierta— de anotaciones de El Greco, críticas, comentarios e ideas que el pintor redactó en los márgenes de algunos de los libros de su propiedad. Ellas constituyen el legado más vivo de su personalidad como testimonios directos, quizá incluso más explícitos que su propia obra, en la que aparecen componentes no exclusivamente personales. Han arrojado una nueva luz —en realidad, vieja— sobre su figura, sus intenciones artísticas y su pintura; estas ideas, por lo que nos dicen y también omiten, han matizado lo que hasta ahora habían dicho sus

lienios, han puesto en entredicho en buena medida lo que pensábamos sobre Theocópuli y su obra y nos han aproximado al punto de partida de las interpretaciones históricas del cretense.

EL Greco es un candiota que se distancia, sin embargo, del mundo grecobizantino, si exceptuamos su instalación permanente en la lengua materna; su consideración como heredero —hijo— de una cultura helénica, sólo representada por la clásica de la antigüedad, nos lo manifiesta como un europeo no necesitado de una partida de nacimiento en el Mediterráneo oriental. Su cultura es la italiana moderna, como ésta es su segunda lengua; se encuentra inmerso en los manierismos veneciano y romano, en su arte, en el pensamiento neoplatónico y neoplatónico como sistemas filosóficos en los que basar su construcción teóricoartística; se nos muestra como un artista italiano que sólo considera equiparables a sus colegas itálicos, olvidando a cretenses y, no sin críticas, ignorando a los españoles. El Greco no parece ser ya el artista lunático, solitario e introvertido, sólo atento a su luz interior, abocado a transportes y arrobos místicos, ajeno a la realidad. Tuvo asentados firmemente los pies en el suelo. Disfrutó de los placeres sensuales y literarios, llevó un tren de vida por encima de sus posibilidades económicas, polemizó a la menor ocasión; sabiéndose genial e intentando emular a divino Miguel Ángel, El Greco ejerció «de genio» y así se nos aparece con todas las virtudes y defectos que configuran al ser excepcional y que se precia de serlo. Por ello, pretendió ser hombre de vasta cultura, teorizó sobre la actividad artística y, en resumidas cuentas, intentó ser,

(Pasa a la pág. siguiente.)

EL GRECO

PINTOR FILOSOFO

IRREPETIBLE
OCASION
Toledo
de El Greco

Toledo de El Greco, por verte he venido, Toledo que tienes en el doble pico de tu T aquel águila que vio Carlos Quinto. Toledo oriniento, oh, Toledo livido. Verdor de relámpagos alumbrá tu río, incendia tus piedras, bruñe tus castillos. Tu puente es un puente entre dos abismos: la tierra y el cielo. Federnal de filo brotador de chispas que sacan los siglos, por verte, por verte, yo que tanto he visto tus cárdenos flancos, tus carmines vividos, tu luz descarnada, tus cerros de olivos, tus rocas de fuego, por verte he venido.



Rafael Alberti

1
Aquí, el barro ascendiendo a vértice de llama, la luz hecha salmuera, la lava del espíritu candente. Aquí, la tiza delirante de los cielos polvoreados de cortadas nubes, sobre las que se vuelcan en remolinos o de las que penden, agarrados de un pie, del pico de un cabello, o del cañón de un ala, ángeles de narices alceuzas y ojos bizcos, trastornados de azufre, prendidos por un fósforo traído en un zigzag del aire. Una gloria con trenos de ictericia, un bilhar canto derramado. ¿De dónde este volcán que arroja pliegues, que arruga y desarruga el fuego, que es capaz de hacer líquido el rayo y de escorzar la voz en las tinieblas? ¿De dónde, aquí, hacia dónde el lagrimal torcido de coagulada lágrima casi en gota de lacre, el devorado manto, el tiritante traje tenebroso, tinto de un vino tinto de la tierra, abrasando los cuerpos en invasión contra los deslumbrados rostros o desceñidas manos frías en puntas aspirantes a alas?

(A la pintura)

AYER en el Museo del Prado se inauguró la mayor exposición de la obra de El Greco. Del Museo del Prado viajará a Washington, Toledo (Ohio) y Dallas. Ha sido organizada por la Dirección General de Bellas Artes del Ministerio de Cultura, y parte de la iniciativa del Toledo Museum of Art y el patrocinio de la Fundación American Express. Reúne cerca de setenta obras. Al propio tiempo, en la Ciudad Imperial, se inaugura hoy la muestra «El Toledo de El Greco», en el hospital Tavera y en el convento de San Pedro Mártir. En el palacio de Fuen-salida, también hoy, comienza un simposium. Abrimos esta primera entrega monográfica con un fragmento del libro «A la pintura», de Rafael Alberti, y un poema de nuestro compañero y escritor de la misma generación del gaditano Angel Lázaro.

Angel Lázaro



Escribe Santos AMESTOY

Entre Madrid y Toledo

CUANDO estas líneas estén siendo multiplicadas en la rotativa, todavía no se habrá inaugurado el panorama del Toledo de la época del Greco que se ha extendido en el Hospital Tavera, ni la reunión de los contemporáneos y seguidores de Meotocopoulos en San Pedro Mártir (en la que también queda claro el cambio de giro contrarreformista en la pintura toledana a partir de 1614, año de la muerte del cretense). Al propio tiempo se abrirá un simposio internacional en el que, presumiblemente, se tratará de ajustar el tema del Greco a sus dimensiones históricas y estilísticas, bajo los rigores científicos. (Tres momentos ha conocido la fortuna de la obra del Greco: el de su integración e identificación con los intelectuales y el pueblo devoto de Toledo; el de la recusación y el olvido, que dura tres siglos y nace con las negativas opiniones de Pacheco y Palomino en España y de Gian Battista Marino en Italia, y el del redescubrimiento por T. Gautier, Baudelaire, Delacroix, Fortuny, Santiago Rusiñol..., en el que se le otorga, cuando no de loco, el estatuto de genio, se le asocia al romanticismo o al simbolismo, a la mística española y al vanguardismo plástico hasta en los famosos libros —bien que prudentes— de Manuel B. Cossío y Merañón. Ahora estamos en el inicio del periodo científico y cuarto de la estimación del Greco, y no es descabellado pensar que el simposio toledano lo confirme. Es la era de Fernando Marías y de Bustamante.)

AYER se inauguró la parte madrileña de esta magna e irrepitible ocasión. Sesenta y seis cuadros que nunca más estarán juntos; la mayoría, vueltos por primera vez a su lugar de origen: la más importante reunión desde la que organizara Vinegra en 1902 en Madrid y desde que la moda Greco convirtiera la presencia de sus cuadros —que los toledanos habían venerado y conservado «in situ» durante más de tres siglos—, pese a tan largo olvido, en traslaticia almoneda

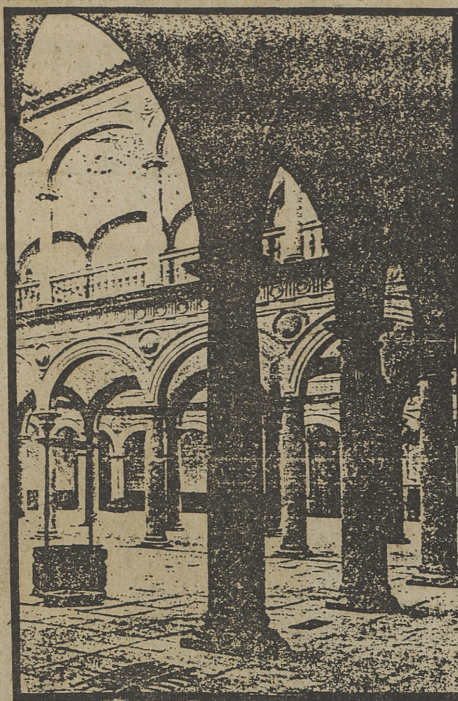
hacia el mundo entero y en especial a los Estados Unidos.

LA exposición, que en España organiza la Dirección General de Bellas Artes en colaboración con el Ayuntamiento toledano y el Banco Urquijo (a cuyas expensas se ha editado el catálogo español de esta muestra madrileña que viajará a América después del 6 de junio), ha partido de la iniciativa del Museo de Toledo (Ohio), ha contado con la colaboración del museo de esta ciudad, del de Dallas y de la Galería Nacional de Washington, con el patrocinio económico de la Fundación American Express y con el alto y honorífico patrocinio del Rey de España y del Presidente de los Estados Unidos.

NUESTRO itinerario tiene, pues, una carretera por medio (la exposición sería irreprochable si ya existiera la autopista), en cuyos extremos no están solamente los cuadros del Greco y su entorno, sino el propio entorno toledano y el del Museo del Prado. Tras recorrerlos volveremos en la próxima entrega de «Viernes literario», segunda parte de las páginas monográficas que dedicamos al candidato. En Madrid, «El Greco de Toledo»; en Toledo, «El Toledo del Greco». Feliz vacación. Feliz itinerario.



«La Coronación de la Virgen»



Hospital Tavera

“EL GRECO DE TOLEDO”

ESPAÑA

El Paño de la Verónica.—Barcelona. Colección Bartolomé March.
San Francisco de Asís en oración.—Barcelona. Colección Federico Torelló.
Alegoría de la Santa Liga.—El Escorial.
San Ildefonso.—El Escorial.
Natividad.—Illescas. Hospital de la Caridad.
Santo Domingo en oración.—Madrid. Colección Plácido Arango.
Alegoría de la orden de los Camaldulenses.—Madrid. Instituto de Valencia de D. Juan.
Anunciación.—Madrid. Museo del Prado.
La Trinidad.—Madrid. Museo del Prado.
San Andrés y S. Francisco.—Madrid. Museo del Prado.
Bautismo de Cristo.—Madrid. Museo del Prado.
Pentecostés.—Madrid. Museo del Prado.
Jerónimo de Cevallos.—Madrid. Museo del Prado.
Caballero anciano.—Madrid. Museo del Prado.
Purificación del Templo.—Madrid. Colección Varez-Fisa.
San Jerónimo cardenal.—Madrid. colección Varez-Fisa.
Aparición de la Virgen con el Niño a San Lorenzo.—Monforte de Lemos, Lugo.
San Sebastián.—Palencia. Catedral.
María Magdalena penitente.—Sitges. Museu del Cau Ferrat.
Anunciación.—Vilanova i la Geltrú. Museo Balaguer.
San Lucas.—Toledo. Sacristía de la catedral.

San Juan Evangelista.—Toledo. Hospital de San Juan Bautista.
Sagrada Familia con Santa Ana.—Toledo. Hospital de San Juan Bautista.
Virgen y el Niño con Santa Ana.—Toledo. Hospital de San Juan Bautista.
El cardenal Juan de Tavera.—Toledo. Hospital de San Juan Bautista.
San José y el niño Jesús.—Toledo. Museo de la Santa Cruz.
San Bernardino.—Toledo. Museo de El Greco.
Diego de Covarrubias.—Toledo. Museo de El Greco.
El Salvador.—Toledo. Museo de El Greco.
San Bartolomé.—Toledo. Museo de El Greco.
Vista y plano de Toledo.—Toledo. Museo de El Greco.

EUROPA

Las lágrimas de San Pedro.—Barnard Castle. Inglaterra. Museo Bowes.
Piedad.—Colección Starvos S. Niarchos.
Anunciación.—Lugano. Colección Thyssen. Bornemisza.
Las lágrimas de San Pedro.—Oslo. Galería Nacional.
San Luis de Francia.—París. Museo del Louvre.
Antonio de Covarrubias.—París. Museo del Louvre.
San Pedro y San Pablo.—Estocolmo. Museo Nacional.

ESTADOS UNIDOS

Retrato de fray Hortensio Félix de Paravicino.—Boston. Museo de Bellas Artes.
El expolio, firmado 1577. Nueva York. Colección Robert Dance.
Canónigo Giocomo Bosio.—Fort Worth. Museo de Arte Kimbell.
Magdalena penitente.—Kansas City, Missouri. Museo Atkins.
Cristo expulsando a los mercaderes del templo.—Mineapolis. Instituto de las Artes.
Caballero de la casa de Leiva.—Montreal. Museo de Bellas Artes.
Fábula.—Colección Marión True. Newburyport, Massachusetts.
San Sebastián.—Colección privada.
Vista de Toledo.—Nueva York. Metropolitan Museum of Art.
San Jerónimo cardenal.—Nueva York. Metropolitan.
San Francisco y Fray León.—Ottawa. Galería Nacional, Canadá.
San Juan Bautista.—San Francisco. Museo de Bellas Artes.
Oración en el Huerto.—Toledo (Ohio). Museo de Arte de Toledo.
La visitación.—Washington. Colección Dumbarton Oaks.
Cristo expulsando a los mercaderes del templo.—Anterior a 1570. Washington. Galería Nacional de Arte.
Sagrada Familia con el niño Jesús durmiendo y el niño Juan.—Washington. Galería Nacional de Arte.
La Virgen con el Niño, Santa Martina y Santa Inés.—Washington. Galería Nacional de Arte.
Laocoon.—Washington. Galería Nacional de Arte.
San Martín y el pobre (1).—Washington. Galería Nacional de Arte.
San Ildefonso.—Washington. Galería Nacional de Arte.

El Greco, pintor filósofo

(Viene de la pág. anterior.)

por un lado, un artista singular, genia y total —pintor, escultor y arquitecto—, y, por otro, un pintor «filósofo».

EL Greco, en una corriente que podría englobar también a Leonardo de Vinci o Piero della Francesca, sintió la pintura como actividad liberal —no artesana—, cuyo fin era científico, medio de conocimiento. Pero conocimiento no sólo de la naturaleza objetiva, estable, «legislabla», sino de la naturaleza vista por uno mismo, subjetivizada en tanto que todo es —en una línea de pensamiento puramente manierista— subjetivo, empírico. Su método científico es la visión personal, la impresión subjetiva de la forma y el color de las cosas y las personas, no sólo la mezcla del dibujo a la romana —que reduce

la forma a una abstracción lineal— y el color a la veneciana. «Si yo pudiera expresar con palabras —escribe— lo que es el ver

del pintor... la pintura, por ser tan universal, se hace especulativa, donde nunca falta el contenido de la especulación, puesto que

nunca falta algo que se pueda ver, pues hasta en la mediocre oscuridad se ve, y se goza, y tiene qué imitar...»



EL arte de El Greco toma perfiles nuevos si interpretamos —con él— sus formalismos, sus «extravagancias caprichosas», sus distorsiones, exageraciones, alargamientos y escorzos no como puro capricho o resultado del astigmatismo o su mente insana, sino como medios para plasmar una belleza graziosa, libre de reglas proporcionales y en un espacio no encorseado por la perspectiva. Para él, el artista empeñado en seguir las reglas es como un asno cubierto con piel de león, un hombre inculto disfrazado de sabio. Los alargamientos son recursos que proporcionan belleza e incluso esta bella altura la procuran las mujeres con sus chapines. Su arte hace explotar el color y la luz cuando las formas «vistas» —luz y color— pertenecen a seres invisibles, sobrenaturales; se vuelve sobrio y realista —reflejo de una realidad vista— en sus retratos y asuntos terrenales. Su arte —su nueva filosofía— distingue las diferentes natu-

«Laocoon», sobre el motivo mitológico de igual nombre

ralezas y se desdobra en su tratamiento: dual y al mismo tiempo unitario; pues lo visible y lo invisible se reconocen, en el lienzo, a través de la vista y deben por ello responder como impresiones visuales.

Y entonces, ¿qué es del gran pintor religioso y místico de una Contrarreforma extremada? Su consideración del fin de la pintura como ciencia y filosofía le aleja de sus contemporáneos, que la tenían como medio de fomentar la devoción y la piedad, que indujera a la oración y que incluso comportara al artista su propia salvación personal. Sus planteamientos teóricos de corte laico dejan escaso lugar a los arrobos irracionales, su trabajo puntilloso a los transportes «a lo divino». Y, sin embargo, El Greco fue un pintor de temática primariamente religiosa. Este es el gran problema actualmente planteado y al que la exposición El Greco de Toledo intentará dar respuesta. Sí, El Greco, al que hemos reencontrado como pintor filósofo, debe de dejar de ser un pintor religioso para limitarse y ser sólo un pintor de temas religiosos.

Escribe Javier TUSSEL

(director general de Bellas Artes
Archivos y Bibliotecas)

AYER se inauguró en Madrid la magna exposición antológica de El Greco, llevada a cabo como consecuencia de la colaboración entre la Administración española y, en especial, el Museo del Prado, y museos de otras partes del mundo, fundamentalmente norteamericanos. Llega esta exposición en un momento en el que la bibliografía sobre la personalidad y la obra de El Greco se ha hecho ya abrumadora, aunque las interpretaciones sean extraordinariamente contradictorias. De alguna manera, esta exposición enlaza con la que tuvo lugar también en el Museo del Prado madrileño en 1902, cuando todavía muchos de los cuadros que han ido luego pasando a colecciones de museos norteamericanos estaban en la Península. La exposición de 1902 era producto del descubrimiento de El Greco como gran pintor. Hoy, ochenta años después, es posible que esta nueva exposición permita al gran público español acceder a un conocimiento de la obra completa de El Greco, que no va a poder adquirirse únicamente en nuestro país y, al especialista en pintura del siglo XVII, precisar hasta qué punto es cierta la españolidad de El Greco, si fue influido directamente por la mística española del siglo XVI

«La Trinidad, uno de los cuadros de El Greco que se conserva en el museo del Prado»



El Greco

y la política

o si, por el contrario, era más bien el prototipo de un renacentista de formación italiana. En definitiva, con toda probabilidad, la exposición antológica de El Greco va a tener unos resultados muy positivos tanto para los intereses del público español como el de los especialistas.

PERO quien escribe estas líneas no habla estrictamente en función de ninguna de esas dos categorías (espectador o especialista), sino más bien desde la óptica de la Administración cultural, más específicamente relacionada con la organización de exposiciones. Aprovechando la circunstancia de la inauguración en Madrid de esta exposición, a la que seguirán, probablemente, en este mismo año, la de Murillo y la de Dalí, quisiera explicar los principios generales en los que se ha basado la política de exposiciones en los últimos tiempos. Es muy posible que, con errores de parte de todos, y especialmente del que esto suscribe, en el futuro se pueda decir que, desde el momento de la transición, uno de los acontecimientos culturales más importantes ha sido, en España, el de la socialización del interés por el arte. Quizá sea, por tanto, una buena ocasión para preguntarse cuáles son los principios que la han regido y siguen rigiendo la política de exposiciones. Pero, antes de hacerlo, hay que resaltar, sin duda alguna, las indudables carencias en las que se basa esa política. Como acaso siempre suele suceder en materia cultural, hay que tener en cuenta no sólo la enorme parquedad de los presupuestos, sino la carencia de personal especializado, que a veces se convierte en agobiante, compensados ambos factores por la generosidad de muchas personas, que con el solo entusiasmo han conseguido de hecho ya poner a España en un honroso lugar en las manifestaciones artísticas de la Europa actual.

LAS indudables carencias hacen que un factor primordial para una política de exposiciones se basa en el aprovechamiento de las oportunidades de intercambio que da la gran riqueza del patrimonio artístico mueble español. Una política de exposiciones que supusiera la cesión por motivos políticos, aunque fuera temporal, de piezas importantes de nuestro patrimonio histórico-artístico sería un error. Pero, indudablemente, los cambios como el que se llevó a cabo con el museo Ermitage soviético o el más reciente con museos de Alemania, Hungría y Austria para presentar en Madrid la colección de «Pintura

de exposiciones

española en colecciones centro-europeas» creo que son muy positivos. En definitiva, la exposición de El Greco no es sino una manifestación de esa compensación entre nuestra riqueza artística y, con financiación exterior, se puede hacer de tal manera que redunde en provecho de ambas partes.

JUNTO con ese aprovechamiento de las oportunidades que da el intercambio o la complementariedad de colecciones fundamentalmente españolas, otra faceta importante de la política de exposiciones tiene que ser el descubrimiento de aquellos aspectos de mayor interés del público español no fácilmente capaces de ser satisfechos por la iniciativa privada y que, además, pueden ser un testimonio satisfactorio de desaparición de una ruptura cultural anterior. Quizá, en este sentido, los mejores ejemplos que pueden citarse sean la exposición de la «Guerra civil española», que ha superado con creces el medio millón de visitantes y la próxima a celebrarse sobre el exilio español en Méjico. Ambas responden a una necesidad de satisfacer un interés evidente por parte de la sociedad, pero, además, contribuyen a la desaparición del recuerdo de la guerra civil por su asunción histórica. De alguna manera esa necesidad fue satisfecha también a través de la exposición «Cien años de cultura catalana», de la que habría que hacer alguna edición similar en lo que respecta al mundo vasco.

EL éxito de una exposición como la ya citada sobre la guerra civil española era perfectamente previsible, incluso si el equipo que la montó hubiera sido menos brillante de lo que fue. Sorprende, sin embargo, el éxito logrado por exposiciones muchas veces itinerantes y meramente divulgatorias de temas arqueológicos y etnográficos. En teoría, este tipo de exposiciones tienen un interés mucho más limitado, pero es cierto que decenas de miles de españoles han visitado exposiciones como la celebrada sobre el «Centenario de las Cuevas de Altamira» y la de «Cerámica popular andaluza». De alguna manera viene en este aspecto a cumplirse la realidad de que cuando existe una oferta de calidad inmediatamente el interés del público español se pone al nivel de la misma. Este tipo de exposiciones, por otro lado, junto con su

indudable aspecto divulgatorio, también permiten llamar la atención sobre un aspecto importante en la protección del patrimonio artístico y hacer avanzar el conocimiento de la ciencia. Una exposición tiene siempre tras de sí un importante componente científico que se concreta en la redacción de un catálogo. De ahí el interés también sobre exposiciones sobre determinada temática como la que se va a celebrar en el presente año sobre «Naturaleza muerta española» o sobre figuras prácticamente desconocidas en la bibliografía científica, como es la de María Blanchard. De todas las maneras, lo dicho vale especialmente para la celebración de las grandes conmemoraciones centenarias. La de Picasso, celebrada este año, ha sido verdaderamente satisfactoria, incluso sorprendente, en lo que respecta no tanto al número de asistentes a las exposiciones como a la importancia y calidad de las piezas presentadas. Esperemos que pueda suceder lo mismo con el «Centenario de Murillo».

Vnos queda finalmente el arte actual. Respecto de él, el papel de la Administración cultural es más complicado de definir y menos fácil de llevar a cabo. En efecto, hay quien defiende la tesis de que al Estado no le corresponde un papel muy directo en la promoción del arte contemporáneo. Sin embargo, la política de exposiciones que viene siguiendo —y que parece la correcta— se basa no sólo en dar una oportunidad a los artistas jóvenes o en mostrar los grandes maestros de más allá de nuestras fronteras (Moore, Fontana, etc.), objetivo perfectamente defendible, sino también en ofrecer una gran exposición antológica a aquellos artistas de fama suficientemente consagrada que reciben así la compensación de toda una dedicación a su importantísima tarea creativa. Lo dicho ha de valer para los grandes maestros como Miró o Dalí, pero también indudablemente a aquellas primeras figuras que no han alcanzado una resonancia tan universal como los dos nombres citados. El Estado español, que es un Estado pobre y que desde hace tiempo no ha dedicado presupuestos importantes a la adquisición de obras de artistas vivos, lo menos que puede hacer es premiarles con un reconocimiento lúcido a la hora en que ya tienen consagrado su buen quehacer artístico.

Escribe Federico SOPENA
director del Museo del Prado

La exposición y el museo

COMO director del Prado contesto al amable requerimiento de «Viernes Literario». Esta exposición es una herencia que yo he recibido —no me adorno con plumas ajenas— y cuyo responsable y organizador es mi antecesor, don José Manuel Pita Andrade. En estos días preliminares ayudo lo que puedo. Son días de enorme emoción y no sin matices de tristeza: da alegría tener, contemplar en casa —mi dedicación total hace del Museo «casa»— los cuadros que, desgraciadamente, salieron de España y que ahora vuelven... para marcharse otra vez. La exposición es colosal, conmovedoramente colosal. Detrás de ella, presente en el catálogo —hermano de presentación y colaborando en él, económicamente, el Banco Urquijo—, lleva toda una teoría americana sobre El Greco, una teoría que necesita una respuesta española.

DE la respuesta española si que quiero y puedo, de alguna manera, ser un poco protagonista. En primer lugar, la serie de conferencias organizadas por mí en el Prado: para el mes de abril, pasadas las vacaciones, tendremos el homenaje al libro de Manuel Bartolomé Cossío, con la suerte de conservar el resumen de su juicio sobre El Greco, conservado en el «archivo de la palabra». Después, nuestro primer especialista en espiritualidad, Víctor de la Concha, hablará de las corrientes de espiritualidad en torno a El Greco, y el profesor Azcárate, sobre «El expolio».



Detalles de «El expolio».

Los sábados, dos jóvenes profesores, Buendía y Ana María Cossío, expondrán el ambiente en torno a El Greco. Quisiera también llenar un triste hueco: no se puede aislar a El Greco, del que sabemos su gusto por la música, de la maravillosa música toledana de ese siglo, con figuras como la de Cristóbal Morales y Diego Ortiz.

SENALO, debo señalar, no sólo el ejemplar esfuerzo, el trabajo tesonero de la Dirección General de Bellas Artes, sino el acierto de concertar el apoyo privado: American Express, por una parte, y el Banco Urquijo, en España, éste con un ejemplar grupo de colaboradoras. La ayuda económica es una realidad y un símbolo: aportación económica y participación de la sociedad.

ESTA al mismo tiempo la exposición de «El Toledo del Greco», no menos sensacional y en cuyo marco se celebrará el simposio en torno al arte de El Greco. Y al fondo, en el cigarral de Marañón, el recuerdo y el homenaje a quien nos enseñó a amar la ciudad inseparable del artista.

Así lo vieron Huxley y Gómez de la Serna

HABLAR del Greco. ¿Qué se puede hoy decir del Greco? Demasiadas cosas, sin duda. Un tremendo hombre, íntimo, recóndito, visionario, un cristiano viejo del Sinai, lo que se quiera decir de él, que por estos caminos siempre se acierta. ¿Cuántas gentes importantes se han ocupado del Greco, contándonos lo que en él puede haber de humano y divino? Más que extensa es su bibliografía, aunque el tiempo de las ocupaciones en torno al cretense sea, como quien dice, de hoy, salvados algunos estudiosos contemporáneos ilustres. Ya sabéis lo que pasó en su tiempo con el arte del Greco, que por extraño y difícil de alcanzar en sus propósitos, no caló en los estamentos reales, por lo menos en lo que afecta a la piel de la cuestión: «La pintura —dice el padre José de Sigüenza hablando del «San Mauricio»— no le contentó a su alteza —Felipe II—, y no es mucho, porque contenta a pocos, aunque dicen que es de mucho arte y que su autor sabe mucho y se ven cosas excelentes de su mano.» Los textos en torno al Greco dan comienzo, olvidadas viejas recordaciones amicales, en un tiempo relativamente reciente, a mediados del siglo XIX. En nuestro tiempo la bibliografía es ya cuantiosa; su capitania corresponde, como todos sabemos, a don Manuel Bartolomé Cossío.



Escribe
José
DE CASTRO-ARINES

TODOS los demás estudiosos, de dentro y fuera del país, van a ser de momento olvidados, que no ha lugar ahora para nominaciones distinguidas. Se trata de recordar en soledad, al vuelo del pensamiento, a dos hombres, en razón de la originalidad de sus entendimientos del Greco, que son sin igual: Aldoux Huxley y Ramón Gómez de la Serna. En el corpus bibliográfico grequista, estos hombres se saltan a la torera los modos todos familiares en el saber del Greco, su mundo y su transmundo, la piel de su pintura, su ánimo, su fuego entrañable. Creo que las gentes que estudiaron con mayor acierto investigador al Greco van por un camino, y Huxley y Ramón Gómez de la Serna por otro. Son, como bien sabe quien los conoce, únicos. Después de leerlos, ¿quién le mete mano a otros estudios grequistas? No hay comparaciones, porque son mundos ubicados en distintas galaxias. Ya sabéis como era Ramón Gómez de la Serna, ¿pero sabéis cómo era, en cuanto buceador del alma del Greco, Aldoux Huxley? Por su verdad, es decir, por la hondura de su adivinación, abre las carnes. Para Huxley, las pinturas del Greco no son sino «sucesos viscerales». Sólo lo mejora Ramón al llamar al Cretense, «¡Oh, gran pintor de bacalaos celestiales!» Más documentados de cara a los viejos papeles de la vida y obra del Greco, muchos; mayormente iluminados en sus elucidaciones, nadie. «Los seres del Greco, explica Huxley, están hechos para habitar un ambiente espacioso y están encerrados en un universo donde apenas hay sitio para desperezarse. Están encarcelados y en la peor de las cárceles: en una cárcel visceral. Todo lo que les rodea es orgánico, animal. Las nubes, las rocas, los ropajes, todo está misteriosamente transformado en materia mucosa, cartilaginosa y peritoneal. El cielo, en el cual asciende el conde de Orgaz, es algo así como una cósmica operación de apendicitis». «El Greco —escribe Ramón Gómez de la Serna— regala espárragos de espiritualidad a unos vejedores avaros de cielo, que querían que se encendiesen velas frente a la clara mañana y que reclusasen esos espárragos hasta dejarlos como guantes muertos.»

ASI, arrancándole al hueso grequista su médula, dejando su cuerpo carnal mundo y lirondo; no hay más. En Huxley y Ramón Gómez de la Serna, lo que se ve en el Greco es la España hidalga, creyente y famélica de las grandes recreaciones celestiales. «Lo que le sucedió en Toledo al Greco es que se le reveló España; sentía el miedo de España, la pesadilla de España y la pintó con crudeza suma, desafiando los relámpagos con su mirada fija, pintando postulosos, trasluciendo cabelleros. Comprendió el hospital de hambrientos que era España y tramitó sus desesperaciones... Son estimaciones de Ramón Gómez de la Serna. Para Aldoux Huxley, lo español —¿y en dónde si no?— alimenta una vez más en lo visceral, se alimenta de glándulas internas: «Este universo asimilado, en el cual nos introduce es una de las creaciones más inquietantes de la mente humana.»

SIEMPRE, en estas consideraciones, cabalgando, como el Caballero de Dureo, en compañía de la Muerte y el Diablo, entre luces de misterio y sombras de terror, con Dios en las alturas, tremendo. «A esa hora de la noche, veía a los án-

geles de su Apocalipsis —su obra cumbre y desolada— correr por congostos gritando: «¡Dios, Dios! ¿Dónde está Dios?» como epilépticos buscadores de Dios. «El Greco parece estar hablando siempre —dice Huxley— en torno a las raíces fisiológicas del éxtasis.» Ciertamente que hay otros modos de entender y explicar al Greco, asentados en sólidos argumentos científicos, pero muy pocos capaces de resistir las pruebas de fuego ahora expuestas por los hombres aquí recordados. Lo mágico, lo insólito, lo manierista, lo surrealista, lo dadá... Son cosas, como el abrir de las puertas del sueño a un Greco iluminado en resplandores de luz que ciegan. No otro hombre en la piel, tal como los demás relatores de su vivir lo sienten, si otro hombre en su entraña, quemándose en otros fuegos, arrebátándose en otras ensañaciones. El Greco de Huxley y Ramón Gómez de la Serna es otro Greco; un Greco único, próximo en verdad, al amigo griego recordado en los versos de Góngora y Paravicino, que también andaban, al socaire del tiempo, guardando y salvando el alma. Es posible que en Venecia, o en Bizancio, o en Roma, o



en cualquier otro lugar de la tierra, fuera otro el sentir de nuestro pintor; en Toledo no podían ser otras las llamas en que su pintura alentaba de vida y muerte, inventada para unas gentes que se morían de hidalguía famélica, en pavores del más allá, que aún hoy, como el rayo del poeta, no cesan. «Apretón de zanja de apariciones, cagalera de miedos». «El Greco se dio cuenta de cómo debía prorrumpir en súplicas su pintura y se martirizó en la hoguera de su atormentación.»

¿A qué hacer había ido el Greco a Toledo? «El secreto de su venida es que vino a los toros.» Quien habla es, naturalmente, Ramón Gómez de la Serna. Vino a ver los toros, como en Creta, y a «pintar nubes con capricho de ala, nubes como lienzos rotos del cielo, nubes muertas, encabritadas, nubes con rotos que enseñaban el corazón del azul... Porque Toledo es nido de nubes perdidas, de nubes desgajadas del mar, de nubes gaviotas». ¿Quién da más?: Huxley; Huxley habla de la suerte que han tenido las gentes



toledanas, con que el pintor se muriese cuando murió: «Veinte años más, y la Trinidad, la Comunión de los Santos y toda la raza humana, se hubiera encontrado reducida a excrementos difícilmente perceptibles en la envoltura de un intestino cósmico.»

De estos caminos de recreación intimista, la cuenta se hace ilimitada. El Greco, Toledo, los Santos y los ángeles, la ciudad, su mística y sus éxtasis, sus pasmos y sus ofuscaciones, sus livideces ciriales, la vida y la muerte, ahí están, seres de infinitud en su recreación surrealista: «El Greco —dice Ramón— fue llevado al Tribunal de la Inquisición como violador de ángeles.» El pintor, como hubiera deseado para sí Sergio Diaghilev, «inventó el ballet de los cielos, el ballet de las rogativas, el ballet del Apocalipsis». De la entraña visceral al sueño celeste, por ahí anduvo, por lo que acabamos de verificar, el hombre, a lo largo de los años.

NO niego la licencia para entender al Greco de modo distinto, y hasta opuesto, a la expuesta aquí, que cada uno tiene su modo particular de matar pulgas, pero yo, en cuanto a los arrebatos del pintor, encerrado en su laberinto cretense analizadas sus vísceras y estudiados sus comportamientos visionarios, elijo el mío. que es el de los inventores de «Un mundo feliz», de «Contrapunto», de «Ciego en Gaza», del «Elucidario de Madrid», de «El Rastro», de «Automoribundia». Y no por mejor, sino por distinto, o por aquello que Ramón Gómez de la Serna descubría en la paleta del Greco: «En su paleta —en el horno frío de Toledo— se mezclan tumefacciones entrañables.» O lo que decía Aldoux Huxley: «Sus meditaciones eran todas experiencia religiosa y de éxtasis en su más crudo estado fisiológico.» De este fantástico círculo de tiza no me mueve nadie.

DOMENICOS
THEOTOCOPOULOS

NACIDO en Candia, en la isla de Creta, en 1541, El Greco debió recibir su primera formación artística en la tradición local bizantina. En 1566, llamándose ya «maestro», está en Candia, y de poco después debe ser su viaje a Italia. Durante unos años permaneció en Venecia, ciudad unida comercialmente a Creta, y debió de estudiar en el taller de Tiziano, aunque no han llegado hasta nosotros referencias documentales, pero las razones estilísticas así hacen suponerlo. En 1572 está en Roma, donde aparece inscrito en la Academia de San Lucas; pero de 1570 es la carta de Giulio Clovio a Fulvio Orsini en la que recomienda a «un joven candiote discípulo de Tiziano», que no puede ser otro que El Greco. En 1577 aparece ya documentada su presencia en España, aunque no sepamos las razones que le impulsaron al viaje, probablemente su deseo de trabajar en la decoración de El Escorial, motivo que hizo venir a otros artistas italianos. En Toledo, donde se establece pronto, los encargos se suceden continuamente, y después de un intento fallido de trabajar para Felipe II, su clientela será de las iglesias y conventos toledanos y madrileños, para las que realiza sus obras de devoción, y la aristocracia o los ambientes intelectuales, en los que se centran sus prodigiosos retratos, en los que ha dejado ejemplos de una intensidad y penetración psicológica inolvidables. Su estilo, de origen veneciano, se inspira más en Tintoretto que en Tiziano, al utilizar una gama fría muy personal, de tonos verdosos, amarillos, grises y carmines. Del mundo manierista contemporáneo, El Greco toma las proporciones alargadas y las expresiones apasionadas, patéticas, que llegan, en ocasiones, a la alucinación. La evolución de su estilo, aislado en Toledo, se caracteriza por una deformación anatómica cada vez más exagerada, y una discordancia de colorido, que se extrema en sus últimos años. A la protección o influencia de don Diego de Castilla, o de su hermano Luis, que vivió en Roma en los años en que El Greco permaneció allí, debe, sin duda, los primeros encargos toledanos de importancia, ante todo el retablo del convento de Santo Domingo el Antiguo (1577-1579), que muestra su estilo inicial, sólidamente asentado en el estudio anatómico de tradición miguelanguesa

(«Trinidad»), aunque servido por un personalísimo sentido del color y una técnica de audaz libertad veneciana, que hubo de sorprender y admirar en el Toledo contemporáneo.

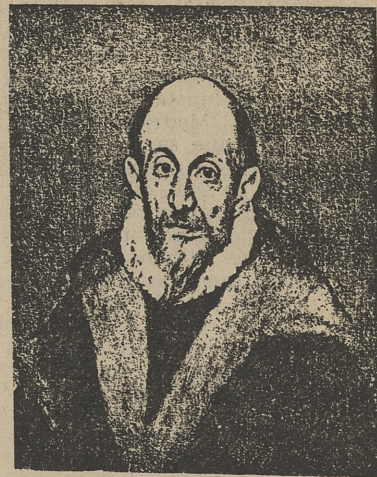
El «Expolio», de la catedral (1577-1579), cuyo pago dio lugar al primero de los frecuentes pleitos del maestro, define aún más su afirmación personal en la ciudad y crea un verdadero prototipo iconográfico para este asunto, pocas veces representado hasta ahora.

En 1579-1580 recibe un importante encargo para El Escorial, el «San Mauricio y la legión tebanas», lienzo alucinante, de refulgente belleza y de radical alejamiento de la natural y sensual visión de lo veneciano, que una vez concluido le sería pagado con esplendor, pero nunca colocado en el altar para el que fue destinado, sustituido por una versión más fría y de más compuesta y convencional interpretación, obra del toscano Romulo Cincinato.

Se inicia así la extraña fortuna del pintor, cuyo extremado manierismo exasperado se va alejando cada vez más de las fórmulas de verosimilitud, decoro y severa gravedad que la Contrarreforma requería, crispándose —sobre todo en las grandes composiciones complejas— en un exaltado individualismo caprichoso, que lleva a sus últimas consecuencias postulados de idealismo neoplatónico, en abierta pugna con un medio cada vez más abocado al naturalismo inmediato.

Sin embargo, y en estos mismos años, hasta el fin del siglo, acierta a formular una serie de motivos iconográficos, que alcanzan un éxito considerable y que exigen repeticiones frecuentes, por motivos devocionales («San Francisco», «San Pedro en lágrimas», «Sagradas Familias», «Apostolados con el Salvador»...).

A la vez, su extraordinaria capacidad de retratista le aboca a trazar una galería de hombres de su tiempo, de alucinante intensidad psicológica. El «Entierro del señor de Orgaz» (1586-1588) es quizá el punto más alto de este momento, en que se equilibran



con la tradición veneciana sus dotes de retratista excepcional y su personalísimo arbitrio.

Una serie de sucesivos encargos, que casi siempre dan ocasión a ruidosos pleitos, jalonan su producción: retablos de Talavera la Vieja (1591-1592), capilla de San José, de Toledo (1597-1599), retablo del colegio agustino de doña María de Aragón (1597-1600), hospital de la Caridad, de Illescas (1603-1605), para culminar quizá en el lienzo para su propia sepultura («Adoración de los pastores», 1612, hoy en el Prado), la capilla Ovalle para San Vicente de Toledo (1607-1613) o los lienzos para el hospital Tavera (1608-1614), inacabados a su muerte en 1614.

En esos años en que ya se podían ver en Toledo ejemplos notables del naturalismo riguroso de origen caravaggista, que habían de fundirse entre nosotros con la compostura del arte escorialense, El Greco parece extremar sus visiones de fulgores alucinados, de fantasmagorías difíciles y fascinantes, como un reducto, extremo del subjetivismo idealista, que, vuelto de espaldas a la realidad de lo sensible, busca en el contenido último de la idea la luz de la expresión creadora.

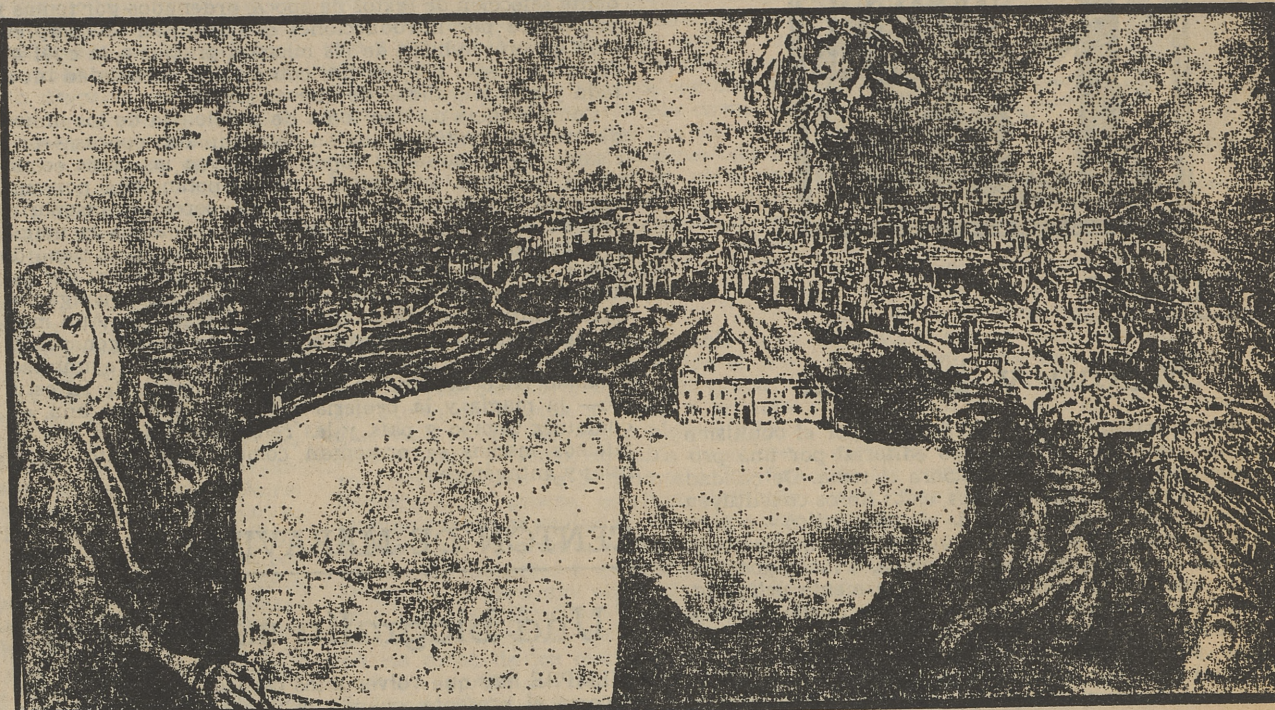
Su arbitrio, que fue tenido por locura en tiempos de dominio de lo racional, ha sido entusiastamente retomado por nuestro siglo, que ha visto en él uno de los iluminados precursores de libertades formales y conceptuales del tiempo que vivimos, sin agotar las posibilidades de interpretación de su arte, siempre múltiples y renovadas.

(Del catálogo «El Toledo de El Greco».)

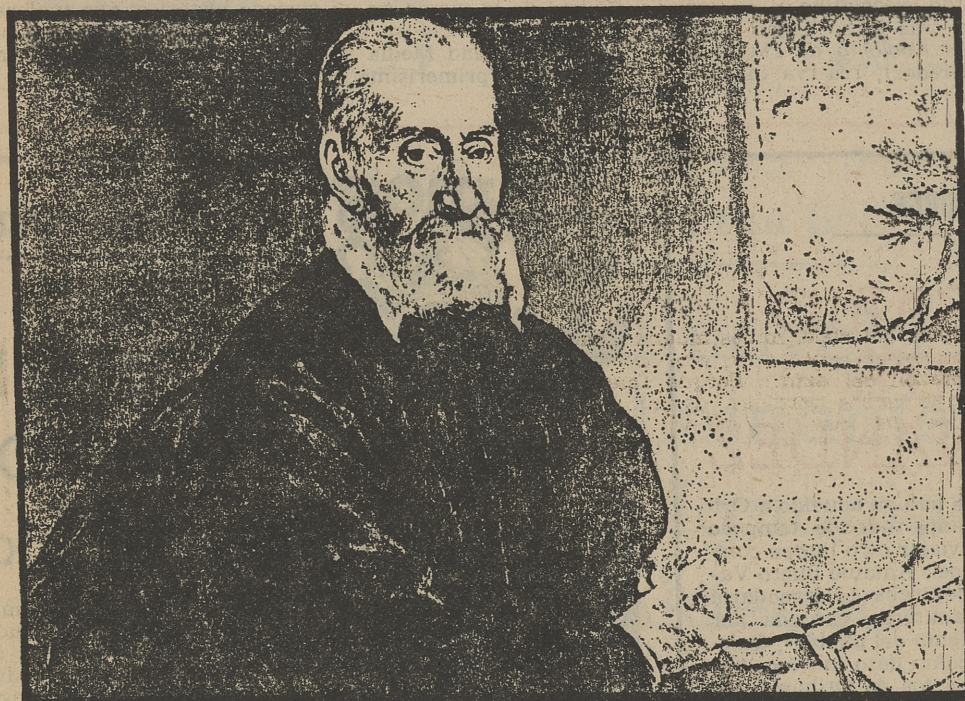
EN TORNO A EL GRECO

Selección de Julia CASTILLO

No parece sino que Santa Teresa y El Greco estén siendo homenajeados a la vez, como realmente conviene a la obra de ambos. No, como se ha dicho, porque la literatura de aquélla pudiera haber contribuido al arte del Griego, sino por lo que tienen en común su prosa y su pintura: en definitiva, una tendencia sobrehumana, y un sobrehumano esfuerzo, en dar, y darnos, alguna noticia de lo que pasa en el cielo. Aunque esto no sea todo. Hemos seleccionado algunos textos, casi todos del siglo XVI o XVII, para que contribuyan al elogio que se tributa El Greco en estas páginas.



Vista y plano de Toledo



Julio Clovio

«Hice ayer una visita al Greco para dar con él un paseo por la ciudad. El tiempo era hermoso, con un delicioso sol de primavera que alegraba a todo el mundo. Toda la ciudad parecía una fiesta, pero al entrar en el taller del Greco, quedé estupefacto al ver las cortinas, tan completamente echadas, que a duras penas podían distinguirse los objetos. Greco estaba sentado en un sillón y no trabajaba ni dormía. No quiso salir conmigo, porque la luz del día turbaba su luz interior.»

Julio Clovio

«Bajo el pontificado de Pío V, vino a Roma... que por tal respecto era comúnmente llamado El Greco... Se estaba entonces en ocasión de cubrir algunas figuras del Juicio, de Miguel Angel, que por Pío eran consideradas indecentes, y prorrumpió en decir que si se echase por tierra toda la obra él podría hacerla con honestidad y decencia y no inferior a ésta en buena ejecución pictórica.»

Cesare Mancini

«... que después que el dicho Dominico empezase la dicha obra, hasta que la acabe, ha de ir continuándola sin alzar la mano della, en esta ciudad de Toledo, sin poder llevar los dichos cuadros y pintura a acabarlos a otra parte fuera de Toledo.»

Luis de Castilla

[Cláusula del documento en que se le encargan al pintor los cuadros de Santo Domingo el Antiguo.]

[Dominico Theotocópuli], «el Estacio y Góngora de los poetas, para los ojos».

Manuel Faria y Sousa



AL GRIEGO, EN UN RETRATO QUE HIZO DEL AUTOR

Divino Griego, de tu obrar no admira que en la imagen exceda al ser el arte, sino que della el cielo, por templatarte, la vida (deuda a tu pincel) retira.

No el Sol sus rayos por su esfera gira, como en tus lienzos; basta el empeñarte en amagos de Dios, entre a la parte naturaleza, que vencerse mira.

Emuló la Prometheo en un retrato; no afectes lumbre, el hurto vital deja, que hasta mi alma a tanto ser ayuda.

Y contra veinte y nueve saños de trato, entre tu mano, y la de Dios, perpleja, cuál es el cuerpo en que ha de vivir duda.

Hortensio Félix de Paravicino



A UN RAYO, QUE ENTRO EN EL APOSENTO DE UN PINTOR

Ya fuese, Griego, ofensa, o ya cuidado, que émulo tu pincel de mayor vida le diese a Iove, nieve vi encendida, el taller de tus tintas ilustrado.

Ya sea que el laurel, horror sagrado, guardó la lumbre, ya que reprimida la saña fue de imagen parecida, desvaneció el estruendo, venció el hado. No por tus lienzos perdonó a Toledo el triunfador del Asia, antes más dueño, gobernaste del cielo los enojos.

Envidia los mostró, templólos miedo, y el triunfo tuyo, su castigo o ceño hiciste insignias, cuando no despojos.

Hortensio Félix de Paravicino



AL TUMULO DE ESTE MISMO PINTOR, QUE ERA EL GRIEGO DE TOLEDO

Del Griego aquí lo que encerrarse pudo yace, piedad lo esconde, fe lo sella, blandó le oprime, blandó mientras huella cañir, la parte que se hurtó del mundo.

Su fama el Orbe no reserva mudo humano clima, bien que a oscurecella se arma una envidia, y otra tanta estrella nieblas no atiende de Horizonte rudo.



Fray Félix Hortensio Paravicino

Obró a siglo mayor, mayor Apeles, no el aplauso venal, y su estrañeza admirarán, no imitarán edades.

Creta le dio la vida, y los pinceles Toledo, mejor patria, donde empieza a lograr con la muerte eternidades.

Hortensio Félix de Paravicino



INSCRIPCION PARA EL SEPULCRO DE DOMINICO GRECO

Esta en forma elegante, oh peregrino, de pórvido lucente dura llave el pincel niega al mundo más suave, que dio espíritu a leño, vida a lino.

Su nombre, aun de mayor aliento dino que en los clarines de la Fama cabe, el campo ilustra de ese mármol grave. Venérale, y prosigue tu camino.

Yace el Griego. Heredó Naturaleza arte, y el Arte, estudio; Iris, colores; Febo, luces —si no sombras, Morfeo—,

Tanta urna, a pesar de su dureza, lágrimas bena y cuantos sudo olores corteza funeral de árbol sabeo.

Luis de Góngora



AL GRIEGO

Al soberano universal Monarca que, teniendo del mundo el gran gobierno de la vida mortal, vuelve el cuaderno y con supremo imperio el Orbe abarca, se quexa más del Griego la cruel Parca, que de antiguo pintor, pintor moderno, que con el arte hace al hombre eterno, contra el decreto de la Stigia barca.

Dice el que manda al hado y a la suerte: —Para que tenga fin lo que deseas, y se aumente tu próspera fortuna,

trasládalo del Reino de la muerte (de la pintura Idea) con las Ideas que reinan en el cielo de la Luna,

(C. de Mesa, en «Las Egllogas y Geórgicas de Virgilio, y Rimas», 1618.)

«Pero la pintura, por ser tan universal, se hace especulativa, donde nunca falta el contento de la especulación, puesto que nunca falta algo que se pueda ver, pues hasta en la mediocre oscuridad se ve y se goza y tiene qué imitar.»

«... y hacer las figuras grandes, me he valido en cierta manera de ser cuerpos celestiales, como vemos en las luces, que vistas de lejos, por pequeñas que sean, parecen grandes.»

Dominico Theotocópuli

«... hacer los contornos de modo dulce y esfumado de manera que se aprehenda lo que no se ve, incluso que el ojo piense estar viendo lo que no ve, lo que es un efecto dulcísimo.»

Daniele Barbaro

«Si le pedis a un pintor que os pinte un monte lleno de breñas y asperezas, fácilmente os le pintará, porque hay mucho de cantidad y poco de sustancia, hay donde pueda asentar su pincel... Pero si le pedis que os pinte un ángel, mayor dificultad sentirá, porque ahí hay mucho de sustancia y poco de accidentes, no hay de qué poder echar mano; porque mientras una cosa tiene más de sustancia y menos de cantidad y accidentes, menos se deja pintar.»

Diego de Vega

«¿Pensáls que es poca turbación estar una persona muy en su sentido y verse arrebatado el alma?»

Santa Teresa de Jesús

... ..
porque no nos basta para entender el entendimiento.
Quiero que, antes de evadirte de lo visible, se sujetes a tí, como enhebrado en el ojo de una aguja, el hilo largo de la mirada mía,
... ..

Rainer María Rilke

(ante el cuadro «Asunción de la Virgen», de El Greco)



LO OCULTO

Magia y brujería

El interés actual, casi multitudinario, por el ocultismo se ha traducido en el campo editorial por una proliferación asombrosa de libros sobre el tema. De calidad infima en la mayoría de los casos, estos libros constituyen un triste exponente de la falta de sentido crítico —o para ser más precisos: de sentido común— de muchos lectores, que se ven abocados, bajo su influencia, a ideas aberrantes, y, lo que puede considerarse mayormente peligroso, a un confusionalismo extremo, del cual sólo puede seguirse una práctica indefensa frente a las propuestas involucionistas y retardatarias, de carácter político, que se multiplican en el presente bajo el disfraz de lo insólito. Esta es la razón de que haya que destacar y recomendar un libro realmente extraordinario por su variedad y su solvencia, por la desusada erudición subyacente al mismo, que acaba de aparecer entre nosotros: *Magia, brujería y superstición en el Occidente medieval*, de Franco Cardini (Ediciones Península).

La obra se divide en tres partes claramente diferenciadas: una primera en la que se estudia minuciosamente,

Escribe Leopoldo AZANCOT

con gran lujo de datos e ideas, la evolución de la astrología, la magia, la brujería y la superstición a lo largo de la Edad Media —Cardini es medievalista—; una bibliografía riquísima, convenientemente filtrada y sistematizada, imprescindible para conocer el estado de la investigación sobre las materias consideradas, con lógico predominio de trabajos italianos; y por último, una sorprendente selección de textos de época, ordenados por temas y precedidos por introducciones que facilitan la comprensión en profundidad de los mismos, gracias a la cual las ideas expuestas por Cardini cobran una carnalidad inusitada y una pluralidad de nuevos sentidos.

Consecuencia de una toma de conciencia de los límites de nuestra condición que en determinadas épocas —precisamente, en aquellas donde confluyen las crisis económicas, políticas y sociales— se ve potenciada por una toma de conciencia paralela de las coerciones insostenibles de las condiciones objetivas del momento, la magia y la brujería, el concepto que en cada época se tiene de una y de otra —éste es el objetivo fundamental del estudio de Cardini—, constituyen un objeto de investigación apasionante desde un punto de vista histórico. Aún más, sin embargo, lo son desde el punto de vista general de la naturaleza del hombre: ¿por qué —cabe preguntarse, como lo hace Cardini en la página primera de su estudio— la magia y la brujería son prácticamente una, en cualquier tiempo y país, y las religiones —de las que en muchos medios se presentan como fundamento— plurales y antagónicas?

CENTON DE MARAVILLAS

Una biografía subversiva

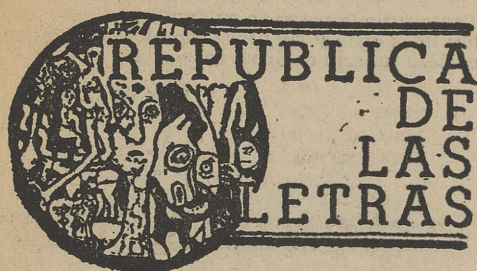
SIEMPRE hay que volver a los clásicos. En un momento como el presente, cuando el interés por el ocultismo y la magia crece hasta el apasionamiento, y se multiplican los libros deleznable acerca de estas cuestiones, nada más indicado y prudente que buscar luces para iluminar lo tenebroso en el legado grecolatino, y, en concreto, en una obra en la que esas luces llegan a ser cegadoras. Hablo de la *Vida de Apolonio de Tiana*, de Filóstrato (Biblioteca Clásica Gredos), reserva inagota-

ble de información sobre uno de los magos mayores de los tiempos antiguos.

Nacido entre 160 y 170, en Lemnos, Filóstrato fue uno de los más grandes escritores griegos de una época poco favorecida hasta ahora por la investigación. Miembro del círculo íntimo de la siria Julia Domna, esposa del emperador Septimio Severo, escribió la presente obra por encargo de ella. Se trata de una biografía llena de digresiones, de interpolaciones fantásticas, inequívocamente relacionada con la novelística, de una de las figuras mayormente misteriosas del siglo I de la era cristiana. Apolonio, taumaturgo nacido en Tiana, ciudad de Capadocia, en los mismos días que Cristo, y muerto entre los años 96 y 98.

Aunque Filóstrato se esforzó por destacar la condición de filósofo de Apolonio, en detrimento de su naturaleza de mago, resulta indudable, tras la lectura de su *Vida*, que fue este segundo aspecto de su personalidad el que prevaleció en la conciencia y en la imaginación de sus contemporáneos. ¡Asombroso personaje! Viajero sin respiro —estuvo en la India, y quizá también en Etiopía—, pensador inscrito en la órbita de ese sincretismo, surgido con el Imperio, en el que todas las religiones del Mediterráneo —ya un lago romano— confluían sus milagros —algunos de ellos semejantes a los de Cristo—, sus prodigios conmocionaron a multitudes, en su tiempo, y dieron lugar a ásperas polémicas en siglos posteriores: el paganismo crepuscular lo enfrentó a Cristo motivando una tan honda reacción negativa en los cristianos, que, como señala Alberto Bernabé Pajares —autor de la traducción, introducción y notas de la presente edición, primera en lengua castellana hecha con solvencia científica y directamente del griego—, que en 1680 Charles Blount tuvo que interrumpir su publicación en inglés al convercérsele de los peligros que la misma implicaba para la religión cristiana, y que, en 1809, el reverendo Edward Berwick tuvo que dar explicaciones de sus motivos para traducir una obra de tal tipo.

Centón de maravillas, biografía secretamente subversiva de un hombre que aún continúa siendo virtual piedra de escándalo para muchos, este libro constituye un documento irremplazable sobre una de las más altas figuras de la magia en un período histórico, que tendría decisiva influencia en la gestación de la magia ceremonial de la Edad Media y del Renacimiento, y una obra literaria de primerísima categoría.



Escribe Jacinto LOPEZ GORGE

EL XL ANIVERSARIO DE LA MUERTE DE MIGUEL HERNANDEZ

GRAN eco nacional ha tenido, como se preveía, la conmemoración del XL aniversario de la muerte de Miguel Hernández, en la cárcel de Alicante. La universalidad del poeta oriolano —uno de los cuatro más universales de nuestro siglo XX— lo justificaba todo. Los grandes diarios nacionales y otros de menor audiencia, la radio, la televisión, dedicaron varias páginas o amplios espacios al recuerdo y al estudio de aquel Miguel de Orihuela cuya obra es hoy popular en todos los países de lengua hispana y ha sido profusamente traducida a casi todas las lenguas de cultura. Hubo también importantes conferencias, como la que Leopoldo de Luis —tema: «Miguel Hernández, cuando el hombre acecha»— pronunció en la sala cultural Puerta del Sol. Orihuela y Alicante también vivieron la conmemoración, aunque en la capital de la provincia se echaron de menos a los poetas alicantinos, tan diligentes otros tiempos en la rendición de homenajes al autor de «Viento del pueblo». Tampoco la población de Orihuela se volcó, aunque sí su Ayuntamiento, organizador de diversos actos en homenaje del oriolano universal. La Asociación Amigos de Miguel Hernández, que preside en Madrid Concha Zardoya, había organizado una expedición en autocar a Orihuela, Elche y Alicante y participó activamente en todos los actos, de entre los que obligado es destacar el celebrado en la calle Miguel Hernández, la antigua calle de Arriba, donde está la histórica tahona de los Fenoll y la casa del huerto y la higuera donde vivió el poeta, hoy adquirida por el Ayuntamiento con ánimo de convertirla en casa-museo. Se ha dicho en dos diarios madrileños que esta casa-museo se inauguró con motivo del XL aniversario. Y no es así. Viaje con la expedición de Amigos de Miguel Hernández, y en la visita que hicimos a la casa pude comprobar que sólo han comenzado las obras de restauración.

El joven alcalde de Orihuela, que nos acompañó en todo momento,

participando también en los diversos actos, me dijo que las obras proseguían ininterrumpidamente, con objeto de inaugurar pronto el museo, que será, además, centro de estudios hernandianos. Junto a la casa se había montado un escenario, donde leyeron poemas en homenaje a Miguel, precedidos de Concha Zardoya, algunos otros poetas llegados a Orihuela o residentes allí. Luego actuó el Grupo Estable de Teatro La Mosca, que viajó a Orihuela en el mismo autocar. Era la primera de las dos escenificaciones que ofrecía —la otra en Almoradí— de la «Obra y vida de Miguel Hernández». Tarde y noche oriolenses también serían testigos de otros actos hernandianos: una charla-coloquio, con la participación de poetas y compañeros de cárcel de Miguel, que igualmente viajaron en el autocar, y un recital de canciones en la plaza de toros —aquí sí que hubo gran asistencia pública—, que inició el popular Juan Antonio Labordeta. Al día siguiente sería el cementerio de Alicante, donde está enterrado el autor de «El hombre acecha», testigo final de esta serie de homenajes. Numeroso público, con ramos de flores, esperaba la llegada de los Amigos de Miguel Hernández, que, a su paso por Elche, habían recogido a la viuda del poeta. Y entre el público sólo una presencia política: la del PC de Alicante. ¿Por qué? Aquello no era un acto político. Era un homenaje que los Amigos de Miguel Hernández, que habían llegado de Madrid con otros escritores no asociados, iban a rendir ante el nicho donde Miguel reposa. Pero sólo los comunistas se sumaron. No otros mo quiero señalar también la prealcentinos. Y bien que lo lamenté. Angelina Gatell declamó un poema de «Viento del pueblo» y una joven actriz del Grupo Teatral cantó otro poema de Miguel Hernández. Un mar de flores cubría nicho y proximidades. Y con entrecortadas palabras, Josefina Manresa, la viuda, que por vez primera asistía a un homenaje de éstos, agradeció a todos la conmemoración del XL aniversario. Entre los personajes her-

nandianos que habían acudido a Orihuela y Alicante —donde tampoco había podido viajar otro ilustre compañero de cárcel: Antonio Buero Vallejo— se encontraba la legendaria «Rosario, dinamitera», cantada por Miguel en «Viento del pueblo». Quiero señalarlo como dato curioso. Co-sencia en los actos de Orihuela, recién llegada de México, de Josefina Fenoll, «la panadera de pan más trabajado y fino», novia de Ramón Sijé, los dos cantados en aquellas dos estremecedoras, inolvidables elegías.

OTROS ACONTECERES DE LA VIDA LITERARIA

Hubo en Madrid, como casi todas las semanas, presentaciones de libros. Me invitaron a la de la novela de Juan García Hortelano —Libro de Primavera de Editorial Argos Vergara—, «Gramática parda», que presentó su propio autor en Bocacacio. También a la de la novela de Andrés Sorel «Crónica de un regreso», presentación —Libería Fuentaja— con debate sobre la censura, en el que intervendrían, además del autor, Dámaso Santos, Jaime Salinas, Luis García Berlanga, Pedro J. Ramírez, Pedro Altares y Antonio de Senillosa. Otra presentación fue la de la novela «El mensajero», de Jorge Martínez Reverte, en el Club Internacional de Prensa. Manuel García Viño leyó en la Tertulia Hispanoamericana a su libro inédito «La cabellera de Berenice». En el Instituto Cultural Andaluz prosiguió el Ciclo de Joven Narrativa Andaluza, con la intervención de Rafael Pérez Estrada, y la que para hoy se anuncia de Eduardo Mendicuti. Y fuera de Madrid, en Talavera de la Reina, acto académico en homenaje al poeta y dramaturgo Juan Antonio Castro, ya desaparecido, con intervenciones de Joaquín Benito de Lucas, que habló de su poesía; Paco Heras y Amalio Monzón, que lo hicieron de su teatro, e Ismael Sánchez, que representó unas escenas.



Escribe PLACIDO

PILAR MIRO,

ejemplo de constancia

NO es frecuente que una mujer haga cine; lo es menos que sea española, y lo es menos aún que lo haga bien. Esta afirmación, aunque parezca machista, no intenta ser más que un reflejo de la realidad. Y la realidad es que en nuestro país, que aún no ha sabido salir del subdesarrollo del patriarcado, tan sólo hay una buena directora de cine: Pilar Miró. No es casualidad, pues, que a sus treinta y cuatro años ya sea una de nuestras consagradas realizadoras de televisión y uno de los valores cinematográficos más descolantes. Por la misma razón, ha tenido que sufrir en carne propia un proceso sustanciado por la jurisdicción militar, proceso que se sobrepesó sin mayores consecuencias. La sociedad machista difícilmente admite críticas, pero en forma alguna las perdona si la osadía proviene de una mujer.

PILAR Miró realizó un trabajo extraordinario en la reconstrucción histórica de los hechos que se narraron en «El crimen de Cuenca». De igual manera, con «Gary Cooper que estás en los cielos» se mostró como una magnífica directora de actores, hasta el punto de convertir a Mercedes Sampietro en un ejemplo de lo que debe ser una actriz completa. En ambas películas, que por cierto son sus dos únicas estrenadas en la pantalla grande, ha demostrado sobradamente una calidad realizadora a la que muy pocos directores saben llegar.

EN su caso, la escuela de la televisión le ha resultado muy útil. Como ella misma reconoce, la tele-

visión permite conocer mejor el dominio de la técnica, con lo que sus estudios de la Escuela de Cine se pudieron plasmar en algo tangible, real, y, lo que es más importante, sometido a la crítica pública. Sin embargo, hasta hace dos años Pilar no tuvo su oportunidad en el cine. «El crimen de Cuenca» fue el premio a la constancia, el premio a una mujer que no admitió nunca la discriminación por razón de sexo y que justificó, día a día, y en las zozobras de la televisión gubernamental, que merecía algo más que la crítica pública. Sin embargo, hasta hace dos años Pilar no tuvo su oportunidad en el cine. «El crimen de Cuenca» fue el premio a la constancia, el premio a una mujer que no admitió nunca la discriminación por razón de sexo y que justificó, día a día, y en las zozobras de la televisión gubernamental, que merecía algo más que la crítica pública. Sin embargo, hasta hace dos años Pilar no tuvo su oportunidad en el cine. «El crimen de Cuenca» fue el premio a la constancia, el premio a una mujer que no admitió nunca la discriminación por razón de sexo y que justificó, día a día, y en las zozobras de la televisión gubernamental, que merecía algo más que la crítica pública. Sin embargo, hasta hace dos años Pilar no tuvo su oportunidad en el cine. «El crimen de Cuenca» fue el premio a la constancia, el premio a una mujer que no admitió nunca la discriminación por razón de sexo y que justificó, día a día, y en las zozobras de la televisión gubernamental, que merecía algo más que la crítica pública.

HACE unos días, en el estreno de «A contratiempo», me decía Pilar que ha concluido el rodaje de su tercera película. El estreno no será hasta septiembre, porque aún falta el montaje y los últimos retoques, pero el guión y la interpretación avalan un éxito ya garantizado por la propia realización. Mercedes Sampietro y Amparo Muñoz llevarán el peso interpretativo en una historia sobre el hombre y el modelo de sociedad que nos ha tocado vivir.

EL esfuerzo continuado ha dado su fruto. El cine español, así, cuenta ya con un nuevo buen cineasta que, además, es una mujer. El cine no es ya sólo cosa de hombres.

EL CUADERNO
de
Dámaso Santos

"ANTAGONIA", de Luis Goytisolo: empezando por la última novela



Recibido cuando no podía leer y leído cuando este firmante no podía escribir —en ese largo túnel al que aquí he aludido de un tiempo de hospitalización— el libro «Teoría del conocimiento», de Luis Goytisolo, vuelve ahora a mis ojos con la emoción de lo recuperado. Como en él se concluye la tetralogía narrativa «Antagonia» llevada a puerto con el aliento de las grandes creaciones. Inició con su lectura la de los cuatro libros en orden contrario a su publicación. Seguiré, pues, con «La cólera de Aquiles», «Los verdes campos de mayo hasta el mar» y, finalmente, «Recuento». Registraré en estas hojas el periplo.

«Teoría del conocimiento» es de todos los libros de la obra el de menor independencia constitutiva, aunque lo sea formal. Claro está que la primera, «Recuento» sólo fue independiente en tanto no aparecieran o no se conocieran las siguientes, puesto que allí estaban las motivaciones primeras del empeño total y las fuentes originarias del discurso narrativo completo. Desde allí se proyecta en un complejo de pensamientos y anécdotas, de alusiones concretas y de emblematizaciones abstractas que han de constituir la ambiciosa estructura de una obra que trata de convertir en conciencia —como diría Malraux— la experiencia. La experiencia histórica y vital conjuntas de un «tiempo de penitencia» —como llama a la memoria de las suyas Carlos Barral— en juventud. Como ya en toda la obra hay allí lirismo, meditación y testimonio oblicua o frontalmente reflejado. Será la segunda, «Los verdes campos de mayo hasta el mar», una incidencia más profunda en el relato de lo individual tan representativo de grupos sociales como de la voz existencial en la intimidad del protagonista, de los protagonistas antagonizantes —«Antagonia» se llama el ciclo— con lo que hubieran sido o dejado de ser en otras circunstancias. En «La cólera de Aquiles», esto mismo y ese ejercicio literario tan multiplicador de sugerencias que es una novela dentro de otra. «Teoría del conocimiento» está hecha de confluencias, desembocaduras, posesiones, reminiscencias, recuentos. Los personajes confiesan de algún modo, que no es precisamente el lineal, que han vivido y que la vida es contrapunto de encantos y desencantos. Las confluencias se ordenan en una única voz narrativa que cuenta, para evitar olvidos con un magnetófono, aunque las memorias y los olvidos sean de distintos personajes, entre los que hay que ver al propio autor de toda la hazaña narrativa. Parto, pues, hacia la lectura de la «summa», el recorrido de las cuatro estaciones, las estancias de los castillos interiores de esta larga reflexión, con infierno y purgatorio repartidos por todo el campo narrativo y donde el «paradiso» es como siempre el de la infancia recordada y como nunca el triunfo apoteósico de Beatrice.

Con ser tan difícil por sus sintetizaciones y sobreabundancias por sus laberintos discursivos y sus hermetismos de miti-

ficación, el seguimiento más cabal de la obra, ella tiene arranques y momentos de incrustación verista que dan las claves precisas para seguirla, no sólo con los estímulos lingüísticos de la atracción poética, sino los lógicos, fotográficos, realistas y naturalistas del romance tradicional. Las primeras líneas de «Recuento» son éstas: «Las detonaciones, retornadas por los ecos del valle, formaban un largo trueno, y sobre las colinas, entre aquel humo que parecía emanar de los bosques, se divisaba el relámpago de los cañones. Dos motos y unos cuantos camiones pardos avanzaban despacio por la carretera y, en el cruce, un grupo de soldados maniobraba una pieza de artillería. También había un oficial montado en un caballo blanco galopando arriba y abajo con el sable desenvainado, caracoleando; un oficial en un caballo blanco.»

Toda una década de nuestra narrativa, la de los 70, queda sin duda marcada por la publicación de esta tetralogía que concluye en el primer año de la que estamos viviendo. Años históricos de vísperas finiquitantes y albores de transición en nuestra vida ciudadana, mientras el escritor en madurez ha trabajado sobre los recuerdos de una etapa anterior perspectivada, como hacen los grandes novelistas y los cantores épicos. Reviviéndola reflexiva y líricamente en los escenarios, catalanes por lo común, de su predilección sensitiva, emocional, y cuajados, como el bosque baudelaireano, de símbolos excitantes, acuciantes y también reintegrados a una semiología de identidad buscada. En novelas con deseo de ciclo o de comienzo en una única e interminable narración, han emprendido parecida hazaña —Juan Goytisolo, entre ellos hasta Ramón Buenaventura, por citar a los más últimos— varios escritores. Luis Goytisolo la ha realizado a plena conciencia y voluntad de estilo en un logro artístico superior, que ha sublimado y trascendido lo demasiado humano o demasiado deshumanizador del género.

Veinticinco años
de «Gran Sol»

La novela culminante de Ignacio Aldecoa

ENTRE 1955 y 1959 dan señales de madurez o sencillamente salen a la palestra los novelistas que, andando el tiempo, se llamarían los de la «generación del medio siglo». Hay una primera oleada, con Jesús Goytisolo, Ana María Matute, Rafael Sánchez Ferlosio, Jesús Fernández Santos, Carmen Martín Gaité, José María Castillo Navarro y Jesús López Pacheco, y una segunda, en la que entran Luis Goytisolo, Antonio Prieto, Juan García Hortelano, Alfonso Grosso, Daniel Sueiro, Isaac Montoro, Manuel Arce... «Gran Sol», de Ignacio Aldecoa, se publica en 1957, el mismo año en que salió el primer tomo de «Los gozos y las sombras», de Gonzalo Torrente Ballester; un año después de «El Jarama», de Sánchez Ferlosio; un año antes que «Los hijos muertos», de Ana María Matute, y «Los clarines del miedo», de Angel María de Lera. Recuerdo que en las votaciones para el premio March fallado en 1959 (competía la producción literaria española en castellano desde el 1 de enero de 1955 al 11 de noviembre de ese año) anduvieron en la riña final las novelas de Sánchez Ferlosio, Ana María Matute y Aldecoa. Las tres tuvieron el Premio de la Crítica que, sin embargo, Torrente no alcanzó hasta 1973, con «La saga-fuga de J. B.». Recuerdo también que entre los que estábamos votando en Zaragoza para el Premio de la Crítica en 1958 sobre las novelas del año anterior decía Francisco Yndurain de «Gran Sol»: «¡No nos la podemos perder!»

NO nos la perdimos. En esta decimoprimera edición que da ahora Noguera hay un prólogo del profesor Fernando Arrojo (Oberlin College Oberlin, Ohio, EE. UU.) de muy certero análisis, tanto del estilo de la obra como de su singular significación en las letras españolas. Aunque se refiere a este premio y a algunos de los juicios que el libro tuvo en su momento, piensa que ha sido posterior a la muerte en 1969 del escritor victoriano el reconocimiento más definitorio. Si me siento de acuerdo y críticamente enriquecido con todo cuanto dice su estudio, no lo estoy

sobre esto último. Es evidente que, especialmente en las universidades norteamericanas, se intensificó la exaltación de esta figura después de 1969 pero en aquel «No podemos perderlo» de Yndurain había algo más que el hallazgo ocasional de unos pocos: había la conciencia clara de lo que Aldecoa estaba realizando con rigor totalizante y pulso de calígrafo en nuestras letras. El prologuista no ha encontrado tal perspicacia sino en unos pocos trabajos. Creo que vimos todos los que teníamos ojos para esto la marcha del escritor en sus cuentos, su culminación novelística en «Gran Sol», así como lo vimos también en cada una de las dianas de sus compañeros. Teníamos tanta gana de una narrativa española consistente, que nuestros ojos se fijaban con toda intensidad en cada uno de los acontecimientos novelísticos, vinieran o no por el ya usadero camino de los premios. (Habría que decir que «Gran Sol» y «El Jarama» serían los dos primeros frutos de aquella generación.)

MIENTA Arrojo que «Gran Sol» tuvo en el mismo año de su salida el premio Virgen del Carmen que otorgaba el Ministerio de Marina a libros y artículos que trataran del mar en cualquier aspecto. No había pensado, no sabía de su convocatoria Ignacio. Se lo dijimos a Josefina Rodríguez, su esposa, escritora brillante, aunque pronto enmudecida, del grupo. Era la cosa, por lo pronto, veinte mil pesetas de las de entonces, y en tiempo de poca holgura... Seguro que entre el jurado habría, dado el patrocinio, lectores avezados a la mejor literatura del mar, con Conrad en las niñas de los ojos, que tampoco se podrían perder «Gran Sol» de Ignacio Aldecoa. Nada menos que por primera vez —en Baroja es sueño— la literatura española, y no desde el género de aventura, sino desde el realismo social sobre



reportaje anotado minuto a minuto en la experiencia del autor que viajó hacia esa pesca azarosa del Gran Sol y realizando la narración con tal intensidad de reflexión sobre los hombres vivientes de esa aventura, que el libro se alzaría, en prodigio verbal, como una gran parábola existencial donde —como señala muy bien Arrojo—, al igual que en «El Jarama», nos sentimos implicados. Contemplando con atención la evolución y ancha realización de los compañeros más persistentes podemos imaginarnos algo de lo que hubiera alcanzado Aldecoa como novelista de no haberse marchado tan pronto. Pero ya que nadie puede reemplazarle, por muy estudiadas que estén sus facultades la ruta que iban a seguir sus proyectos, los indicios primeros de su evolución por «Parte de una historia», la última de sus novelas, tenemos que atenernos a lo que dejó. Como nosotros entonces, los nuevos lectores —undécima edición, vuelvo a decir— percibirán la plenitud que representa el libro excepcional que «Gran Sol» es.

Escribe Guillermo DIAZ-PLAJA

Actualidad del modernismo (y 4)

El problema del posmodernismo



CUANDO se analiza, desde nuestra ladera crítica actual, el conjunto estético-literario denominado «modernismo», advertimos, en lo que concierne a España, que poseemos ya una perspectiva temporal que debe permitir establecer con claridad sus límites cronológicos.

PERO descubrimos en seguida que si el momento de la «irrupción» puede señalarse con alguna fiexa entre 1893 (primera «Festa Modernista» de Sitges) y 1899, llegada de Rubén Darío en su segundo viaje a España.

PERO el problema se hace más complicado cuando pretendemos fijar, en el tiempo, la frontera final del fenómeno, cuya cronología estamos muy lejos de tener establecida.

BASTA con repasar la famosa «Antología» de Federico de Onís, fechada en 1934, para comprender las zonas dubitativas que transparenta.

OBSERVEMOS, para empezar, que, prescindiendo de los intentos posteriores de discriminación —como el que representa mi libro «Modernismo frente a Noventa y Ocho», figuras como la de don Miguel de Unamuno aparecen resueltamente insertas en el ámbito modernista, aunque el antólogo quiera sangrarse en salud alegando que el rector de Salamanca «si bien tiene todas las inquietudes modernas, no podía ser un modernista en el sentido decadente, y por eso su poesía huye de las formas que impuso Rubén Darío», aunque no puede dejar de reconocer «una cierta modernidad» que, en Unamuno, «va más lejos que la de los modernistas».

Y sin movernos de este apartado del «Modernismo», ¿no hallaríamos todavía más graves objeciones a que en él se incluyan figuras como Vicente Medina, Gabriel y Galán o... Antonio Casero?

EN cambio, en la «Antología» de Onís, nos aparece admirable el medio centenar de páginas —nada menos— donde se despliega una selección de la poesía de Juan Ramón Jiménez, incluyendo el período final, en que actúa de hombre-puente entre el Modernismo y las escuelas poéticas posteriores.

ESTE problema de enlace es el que va a surgir en las páginas subsiguientes, que

se agrupan bajo el mote «Transición del Modernismo al Ultraísmo» (1914-1932), bajo el mote general (pero equívoco) de «Ultra-Modernismo». ¿Qué aconteció entonces?

FEDERICO de Onís nos ofrece una nómina de poetas en la que yo distinguiría, de momento, dos grupos: uno, claramente posmodernista, en el que incluiría a Moreno Villa, Domenchina, Bacarisse, Ramón de Basteria, que debería conectarse con el período final —e irónico— de Ramón Pérez de Ayala, o con otros poetas «distintos», como Tomás Morales o Emilio Carrere. El otro grupo no se conecta con el Modernismo anterior, sino que puede prefigurarse las escuelas «de vanguardia», y estaría constituido por Antonio Espina, Francisco Vighi, León Felipe o Fernando Villalón.

AHORA me interesa el primer grupo, para destacar en él lo siguiente: el Modernismo tiene una etapa crepuscular, pero robusta, que pervive hasta 1925, por el hecho de que los discípulos de Rubén constituyen una mesnada que tiene un gran público lector, que resiste bien las primeras acometidas de las generaciones «vanguardistas», surgidas en grupúsculos minoritarios, sin eco popular. Incluso los poetas de la generación del 27 han estudiado, en su bachillerato, a Rubén Darío, que ya se ha abierto paso en los manuales de texto de los institutos, por lo que su adolescencia fue «modernista», y Rubén, un ejemplo de rebelión estética. Así no nos sorprende que Pedro Salinas escriba un excelente libro sobre Darío: que el primer Libro de Poemas de García Lorca sea rubeniano; que los primeros poemas de Guillén (no recogidos después en volumen) pertenezcan al Modernismo, o que Gerardo Diego crezca a la sombra de los Machado.

MAS todavía: los que pasamos nuestra adolescencia en «provincias», descubrimos en Rubén, todavía, la fuerza de un poeta «nuevo», ya que no nos llegaban las voces de los «manifestos de vanguardia». Estudiando, por ejemplo, los libros poéticos —desconocidos pero muy interesantes— de Ramón J. Sender, descubrimos su estirpe rubeniana.

Y yo quiero recordar, para terminar, que mi primer libro de crítica sobre Rubén Darío, escrito en 1928 fue, antepuesto —al editarse en 1930— por un contrito prólogo en el que me confesaba modernista rezagado...

Escribe M. A. VEGA CERNUDA (*)

Fausto o el mito universal

LA celebración del ciento cincuenta aniversario de la muerte de Goethe está motivando nuevas reflexiones, confrontaciones y divulgaciones de la vida y el hacer del clásico alemán. Más de ciento cincuenta años de investigación han urgido, aireado y divulgado los temas centrales de un amplísimo campo de investigación y sólo restan aspectos marginales —recepción, presencia literaria, etc.— susceptibles de un tratamiento crítico. No en balde se trata de un clásico, del clásico alemán por excelencia.

ESTE, una de las naturalezas más prometeicas del panteón universal, puede quedar sintetizado, a pesar de sus infinitas facetas, mudas, transformaciones y máscaras —del Sturm und Drang al clasicismo, de la imaginaria clasicista y antiquizante de la Ifigenia o del Nausikaa a los cuadros orientales del «Diván», de su devoción shakespeariana a su interés por Calderón, etc.— en el «Fausto». Este ciclo o trilogía —Urfaust, Faust I y Faust II— resume la obra y la personalidad de su autor. En sus conversaciones, obras auto-críticas o epistolario frecuentemente ha designado al «Fausto» como su «Lebenswerk». Y, efectivamente, el «Fausto» es la obra de su vida en un doble sentido: el biográfico y el entitativo.

GOETHE puso manos al motivo «Fausto» en 1769, es decir, cuando, todavía veinteañero, pasa una gran crisis espiritual y física. Con todo, el contacto con el motivo data de su infancia. Un teatro de marionetas, obsequio de una Navidad infantil, le ha proporcionado la posibilidad de experimentar dramáticamente una figura que conocía a través del Volksbuch, el «libro popular» que narraba las peripecias de ese «mágico prodigioso» en look renacentista y alemán. Cuando da a luz pública la segunda parte del drama, Goethe pasa ya de los ochenta. De esta manera la obra, engendrada en plena ilustración, se gestará y parirá durante los sufrimientos del Sturm und Drang —Urfaust—, adquirirá la solidez, experiencia y madurez de una obra maestra durante el clasicismo y llegará a su parébase, a su desenlace, cuando Goethe, después de flirtear con la joven generación romántica, se coloca, al término de su curriculum, más allá de las clasificaciones.

ENTRE estas dos fechas —1769 y 1831— queda una lucha continua y titánica —esta era precisamente la valencia del mito— con el motivo: borradores, intentos, esbozos, correcciones, abandonos y retomas darán como resultado un «Fausto fragmentario», que la crítica especializada y erudita designa con el término «Urfaust» o Fausto primitivo, un «Fausto I», que acaba con la muerte y transfiguración de Margarita, es decir, con la pasión de la inocencia seducida como condición previa para la redención del

orgullo fáustico, y un «Fausto II», que varía, repite, transforma motivos y valencias del mito antes de llegar a la negación del principio trágico al reconciliar y salvar a su héroe luciferino. El Fausto ha recorrido así todas las etapas biográficas de su autor. El Fausto maduro del senescente Goethe materializa los deseos de transfiguración y redención de una personalidad ahita de transformaciones.

PERO también entitativamente este triple Fausto es la síntesis de su obra. En él Goethe ha tratado de encarnar esa Weltliteratur que él propuso como ideal FAUSTO O EL MITO UNIVERSAL creador del momento y del futuro y que debería suprimir las barreras entre las naciones, las épocas, los estilos y los autores, sin que éstos tuvieran que renunciar a sus peculiaridades.

EN el Fausto, Goethe ha integrado todos los logros, todos los tipos, todas las estructuras que una tradición literaria que arranca en Homero, la Biblia, el Ramayana o los Escaldas había logrado constituir en herencia, acervo y erario espiritual de una humanidad culta. Desde la tragedia del mago —Magus-tragödie— hasta la farsa de antrúejo, desde la antifona religiosa de cuño medieval y mariano hasta la balada romancesca desde la épica fabulística hasta el drama de honor desde el Knittelvers —verso suelto— hasta las brujas macbethianas, desde el viaje del cojuelo hasta el grotesco o la cábala, toda una serie de tradiciones, motivos, mitos, anteriores y futuros están expresados, hermanados, armonizados en una obra, en un figura.

ASI Fausto ha quedado elevado a la categoría de mito-síntesis, de mito universal. Fausto es el mito de la Weltliteratur que porta rasgos del Gautama sumido en la reflexión —el Barlaam medieval— del judío errante, del Satanás sublevado y del Prometeo redentor, de los alquimistas del Renacimiento, del apasido D. Quijote, de Leonardo, de Paracelso y, ¿cómo no?, del Fausto histórico.

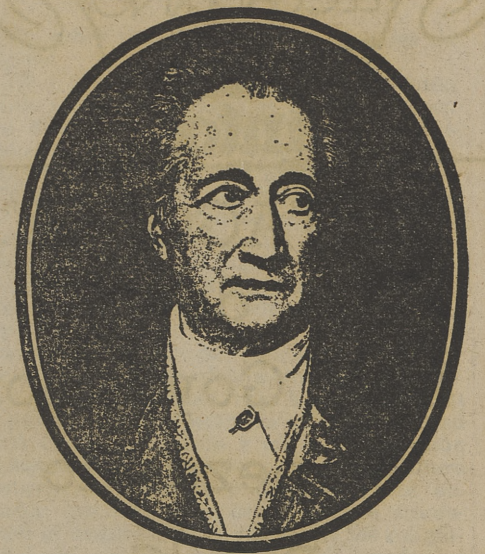
COMO D. Quijote, también Fausto, redimido por el amor sacrificado de Gretchen, se dedicará a desfacer entuertos. Nunca pudo pensar el Fausto real —un alquimista y aventurero, charlatán y embaucador suabo del siglo XVI— alcanzar en poesía los honores que la realidad le negaba. Nunca soñó Johann Fausten convertirse en el prototipo de hombre de una cultura. Fausto es no sólo un mito ciento por ciento alemán, con sus pathos científicos, su conciencia estamental —Fausto se hace llamar doctor— y su inclinación mística y ocultista. Fausto es

sobre todo el mito de nuestra civilización, el mito de la Europa barroca, ilustrada, romántica y positivista. Es el mito del hombre cuya capacidad cognoscitiva Kant sometió a crisis. Fausto niega, como Kant, una metafísica científica. Fausto es el hombre europeo que tiende al espíritu absoluto, que fluctúa entre los sentidos y el apriori y que en último término, cansado de la agitación científica, de filosofía y teología, de leyes, cábala y metafísica, va a probar —como vía de acceso y como relación a la realidad— el camino de la fruición, estableciendo ese Lustprinzip, que un siglo más tarde Freud registraría como base de la sociedad europea. Cuando Spengler pretenda cantar las exequias fúnebres de siete siglos de cultura —la que va del gótico al cesarismo de los años 20 de este siglo— no podrá por menos de acudir al mito que la expresa y la denominará, es decir, nos denominará fáusticos: «Fáusticos son la dinámica de Galileo, la dogmática católico-protestante, las grandes dinastías de la época barroca, con su política de gabinete, el sino del rey Lear y el ideal de la madona, desde la Beatriz de Dante hasta el final del segundo Fausto... Fáustica es una existencia conducida con plena conciencia, una vida que se ve vivir a sí misma, una cultura eminentemente personal de las memorias, de las reflexiones, de las perspectivas y retrospectaciones, de la conciencia moral.» (Tr. de García Morente.)

FAUSTO es el símbolo y materialización de más acá humano, que paradójicamente tiende al más allá divino. La indomable voluntad de autoafirmación de la cultura burguesa, inaugurada en el Renacimiento o acaso antes, tienen su expresión más paradigmática en este Fausto de Goethe, epónimo de una ingente literatura sobre el mito que va desde Marlowe hasta Thomas Mann, pasando por Lenau, Byron, Lessing, Klinger, Grabbe, Gounod, Berlioz, Schumann o Mahler. Pero junto a esto, Fausto es el trasunto del sentimiento de insatisfacción vital del propio Goethe.

FAUSTICO es el Goethe que desde su retiro pietista en el Frankfurt natal o desde el Frauenplan en la Weimar clasicista escruta las latitudes geográficas y culturales de su entorno: «el sur donde florecen los limoneros», el Berlín hegeliano, la Viena beethoveniana, el Strassburgo gótico, el Oriente ensoñado, ensañado y mágico de Suleika o la nostalgia ossiánica de Thule.

EL mito Fausto nos expresa más y mejor que ningún otro. Léase, si no, el consejo, ni aceptado ni aceptable, que Mefistófeles da al sabio Fausto para, en sustitución de los bálsamos de retorta, poder rejuvenecer y sanar de esa posesión científica que le agita: «Pues hay un medio que puede obtenerse sin dinero, sin mé-



dico ni hechizo: corre en seguida al campo, ponte a escardar y cavar la tierra, mantente tú y mantén tu pensar en un círculo enteramente estricto, aliméntate de manjares sin mezcla, vive con las bestias como una bestia más y no reputes mengua estercolar tú mismo el campo que cosechas; ése es, créeme, el mejor medio de conservarte joven hasta los ochenta años.» (Tr. de Cansinos Assens.)

ESTE programa de vida, de cultura, preámbulo de cualquier programa «verde» actual, es la redención imposible de una civilización fáustica empeñada en la conquista del mundo: «la vida estrecha no se hizo para mí», contestará Fausto. En una sociedad en la que prima el rendimiento, el ansia de «saber para poder», poca cabida tienen titulos virgilianos o desfacedores de entuertos de cuño ojotresco. El «pathos» moral del enamorado manchego palidece ante el ímpetu de conquista de este turista leipzigiano que tan pronto sube al Brocken en el Harz para vivir el aquelarre de la confusión como baja a la spelunca de Auerbach, como planta cara al mar poniéndole diques.

CABE preguntarse si la escatología del Fausto goetheano también nos prefigura, el afán de verdad fáustico se metamorfosea en afán moral; la verdad lo hace libre. Vea el hombre europeo su prototipo en el mago, en el investigador, en el seductor, en el aliado del diablo que fue Fausto y busque su salvación en esa empresa prometeica que pone el saber al servicio del bien, y Goethe, además de testigo e intérprete de un estado de cultura, habrá sido vate y arúspice de nuestro destino.

(*) M. A. Vega Cernuda es profesor de crítica literaria en el Departamento de alemán de la Facultad de Filología en la Universidad Complutense. Junto con Manuel González García, también germanista, ha organizado la exposición dedicada a Goethe en el Instituto Alemán de Madrid.

Los maestros de verdad, en la Grecia arcaica

Escribe José Antonio UGALDE

NO hay en el panorama editorial de nuestros días labor más encomiable de acercamiento al mundo antiguo que la que está realizando la editorial Taurus. Junto a su «Historia del Mundo Antiguo», de la que ya hemos hablado en estas páginas y de la que ha aparecido un tercer volumen dedicado a Roma, es preciso consignar una serie de obras que se ocupan de asuntos más concretos y abiertos a la interpretación y el ensayo. De reciente aparición son: «La religión Núer», de E. E. Evans-Pritchard, libro ya clásico en el seno de los estudios dedicados a las sociedades africanas; «Antropología de la Grecia antigua», de Louis Gernet, admirado maestro del helenismo francés, que reúne artículos cruciales para comprender la aparición del derecho y el entorno social y político en que se registran aquellas transformaciones de la comunidad griega; o «Los maestros de verdad en Grecia arcaica», de Marcel Detienne, al que voy a dedicar este comentario demasiado exiguo, ciertamente, para la importancia que posee.

DETIEENNE pertenece al círculo de estudiosos de lo que podríamos llamar «tema de los orígenes del pensamiento racional en Grecia», asunto en el que, dado el estado actual de las investigaciones, se mezclan fenómenos de índole muy diversa. En primer término, se hallan los aspectos sociales y políticos de la cuestión, en los que Detienne se mantiene fiel a las enseñanzas de la Escuela de Estudios que inauguraron Durkheim, Mauss y otros antropólogos franceses, quienes otorgaban un carácter decisivo a la infraestructura en la evolución de las sociedades antiguas. Pero Detienne es deudor, sobre todo, de las tesis del antes citado Gernet y de su discípulo Jean Pierre Vernant (1), quienes, con otros autores, han señalado la importancia de los siguientes fenómenos: la crisis de la monarquía micénica y el afianzamiento de las castas guerreras que irán modelando las instituciones políticas, legislativas y hasta el espacio habitable, la «polis», según fórmulas

de igualdad y semejanza que se desarrollan con los ritos funerarios, las prácticas del reparto del botín de guerra o las asambleas de soldados. En estos ámbitos, regidos por la transparencia y la plena publicidad de los actos, se constituyen los primeros atisbos de la democracia y del bien común y surgen los usos retóricos, persuasivos, de la palabra. La aportación de Detienne consiste en integrar la razón emergente en los descritos procesos históricos. Para ello traslada el método de la lexicología estructural al campo semántico de la lengua griega: examina una serie de conceptos —memoria-olvido mnemosyne-lethé, verda-d-engaño (aletheia-apaté), justicia (diké), pistis, (confianza en la palabra de los dioses o el oráculo), neithos (persuasión)— en sus tensiones internas y en la peripecia de sus significaciones; es decir, en su estructura sincrónica y en su desenvolvimiento diacrónico. La noción de «verdad», su prehistoria, el juego de oposiciones y asociaciones dinámi-

cas que enmarcan a este concepto en la evolución de la sociedad griega, es el meollo de la indagación. En el estadio preracional, mítico, la «verdad» queda configurada dentro de los sistemas de pensamiento que jerárquica y monolíticamente impulsan tres tipos de personajes: el rey de justicia, el adivino y el poeta... Los maestros de la verdad. Se trata de un mundo oral en el que la palabra es ante todo eficaz, fundadora de la realidad: en canto ritual, vis adivina-



toria, sentencia inapelable y salomónica. En este período, que abarca desde el siglo XII hasta el IX, «verdad» se confunde con «memoria»; memoria que poco tiene que ver con la función psicológica de recordar y que, en cambio, es una omniscencia de carácter adivinatorio, que se define por un tipo de saber acerca de «lo que es, lo que será, lo que fue». El poeta-vidente ensalza, por un lado, la obra de ordenación y creación de los dioses en teogonías y cosmogonías y celebra, por otro, las hazañas de los hombres. Alabanza y desaprobación son sus poderes: él es, como hombre inspirado, quien decide lo que quedará en la memoria; dicho de otra manera, lo que es justo y verdadero, lo que no me-

rece el olvido. Pero la cualidad persuasiva (peithós) de la palabra hace germinar una ambigüedad radical en la sociedad posmicénica y posmonárquica antes examinada, pues en estas sociedades el poder de la palabra no sólo está encaminado a fundar lo real, a mantener lo que siempre ha sido y será, sino que además está orientado a establecer una relación con el otro; una relación que, por añadidura, va convirtiéndose en relación entre iguales. Va generándose así un pensamiento que sin ser ya mítico no es aún racional; un pensamiento en el que la ambigüedad de la palabra se convierte en problema y en el que la antigua oposición entre «verdad» o «memoria» y «olvido» es sustituida por la oposición entre «verdad» y «engaño». Tal ambigüedad de la palabra se convertirá en el motor mental de una reflexión sobre el lenguaje, a la que se adscribirá la obra de los filósofos y que se desarrollará en dos vertientes fundamentales: el tema del poder de la palabra sobre la realidad y el problema del poder de la palabra sobre el otro, que fascinará a retóricos y sofistas.

En su trabajo, Detienne muestra con claridad cómo el concepto de «aletheia», a partir de Parménides se convierte en la piedra de toque de todo sistema de pensamiento: entre quienes aceptan el nuevo y supremo estatuto de la «verdad», y, en consecuencia, persiguen una fijación de la misma, y quienes se niegan a abandonar el carácter ambivalente, ambiguo de la palabra y consecuentemente buscan permanecer en la relatividad y entregarse a las vertientes de la palabra signadas por la astucia (metis) y lo utilitario se abrirá un abismo difícilmente franqueable.

(1) De Gernet disponemos en castellano de la ya citada «Antropología de la Grecia antigua» (Taurus). De Vernant se ha traducido «Los orígenes del pensamiento griego», y Taurus anuncia próximas traducciones.