

# Bellas Artes 72







**HAZEN**

FUENCARRAL, 43

JUAN BRAVO, 33

MADRID-4

MADRID-6

*Representante en España de las  
primeras marcas mundiales:*

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





# Siga trabajando cuando el sol se pone.

No es preciso recoger el equipo y parar cuando las cosas se ponen interesantes. No, si utiliza película Ektachrome High Speed de Kodak. Sus 160 ASA añaden horas extra al día más corto y le dan una riqueza y saturación de color perfectas con luces que resultarían débiles hasta para blanco y negro. Pruebe un rollo hoy y vea hasta dónde llega esta noche.



Demuestre que sabe con películas Kodak.





¿Qué vamos a contarle que Vd. no sepa?

# CARLOS I.

SOLERA ESPECIAL DE PEDRO DOMECCO



# MAÑANAS DE DEPORTE, TARDES DE DESCANSO, NOCHES DE FIESTA.



En los hoteles Meliá se aprovecha más el tiempo...

Disfrute en ellos de unas verdaderas vacaciones: practique su deporte favorito, lea un buen libro y, por la noche, goce de una tranquila velada o de una animada fiesta.

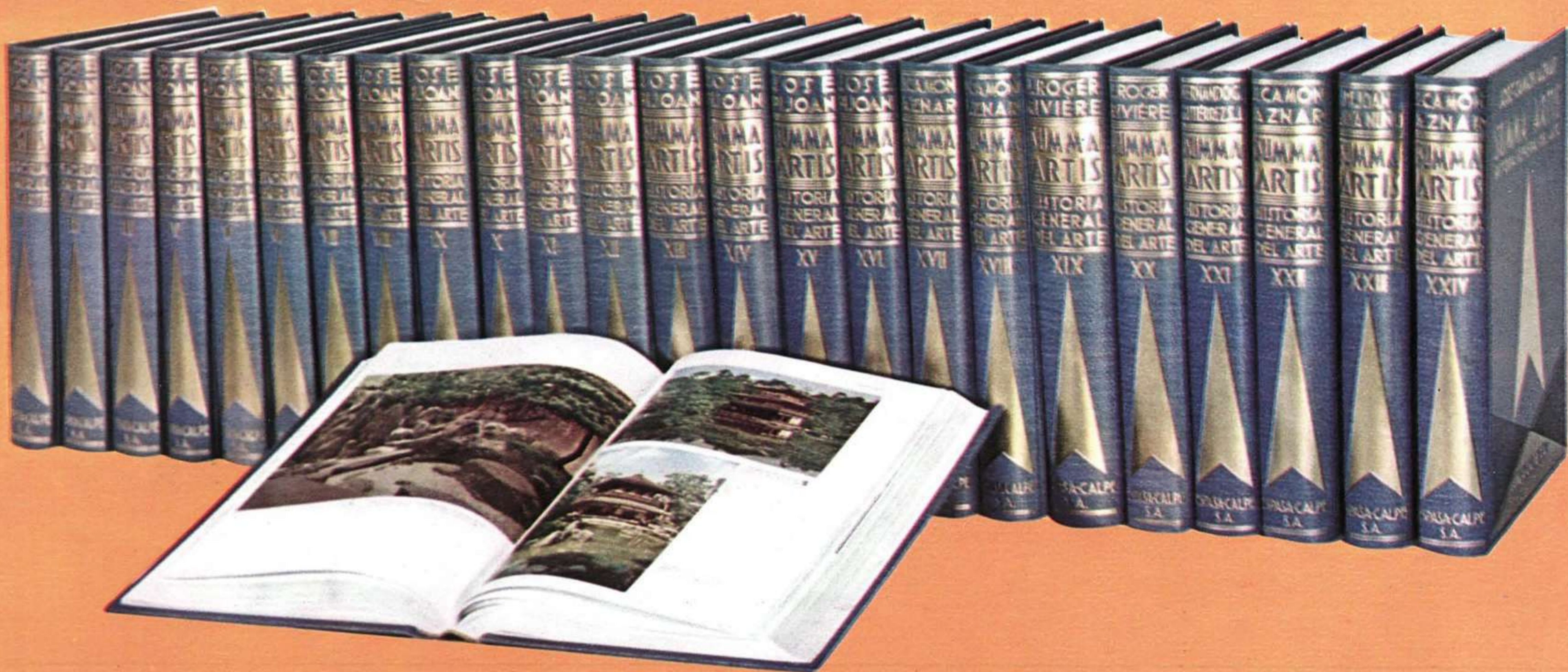
**HOTELES MELIÁ**  
EL PRESTIGIO  
DE UN  
NOMBRE

**HM Hoteles Meliá**

Reservas: en su Agencia de Viajes o en Edificio MELIÁ  
Princesa, 25 (Hexagono) - Madrid-8 - Tel. 2485800







**SUMMA ARTIS (Historia General del Arte)**

24 tomos publicados

Por J. PIJOÁN, J. CAMÓN AZNAR, J. R. RIVIÈRE,  
F. G. GUTIÉRREZ Y J. A. GAYA NUÑO

Precio: Contado, 15.700 ptas. - Plazos, 17.270 ptas.

**HISTORIA DE LOS PAPAS**

3 tomos

Por G. CASTELLA

Precio: Contado, 2.300 ptas. - Plazos, 2.530 ptas.

**HISTORIA UNIVERSAL DE LAS EXPLORACIONES**

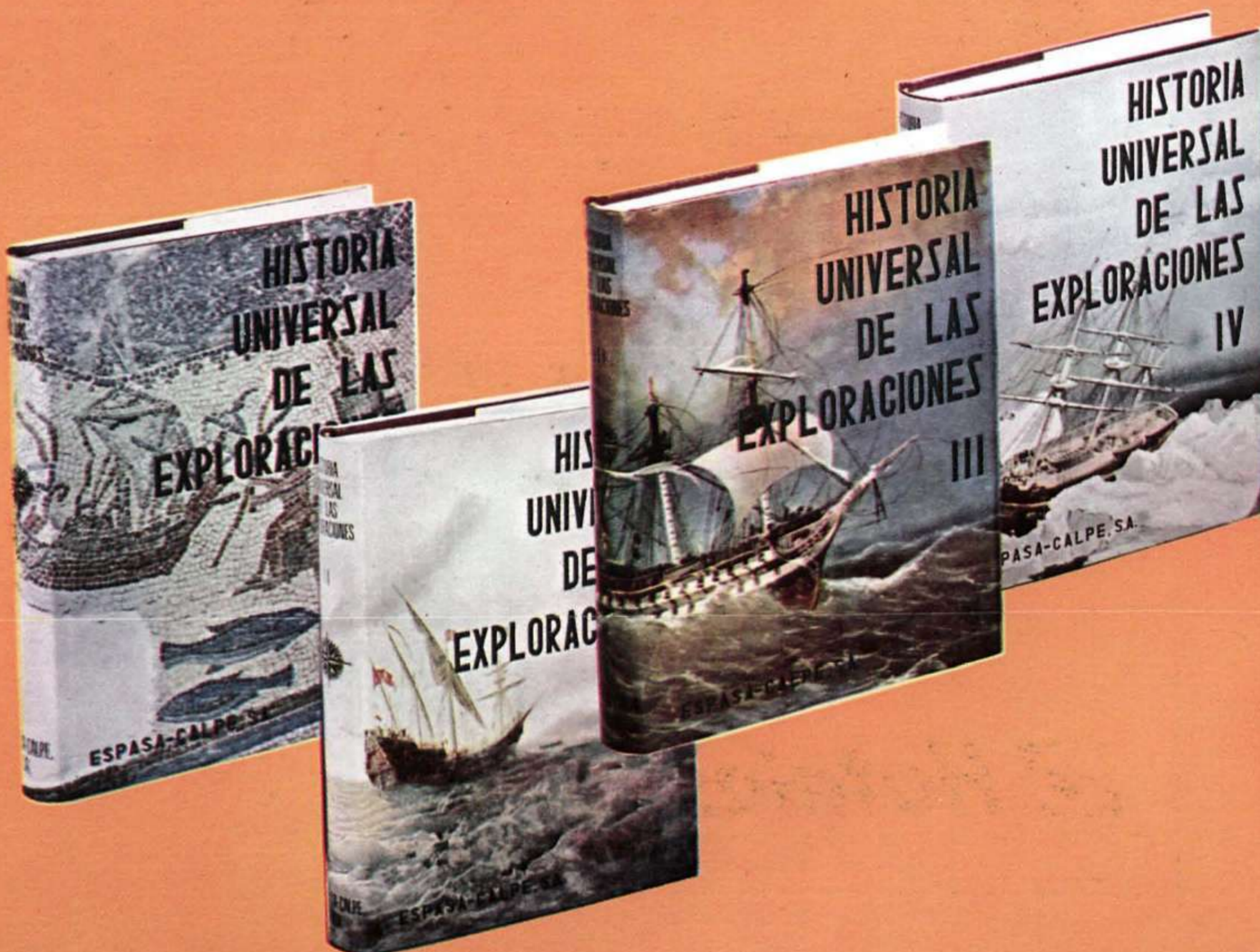
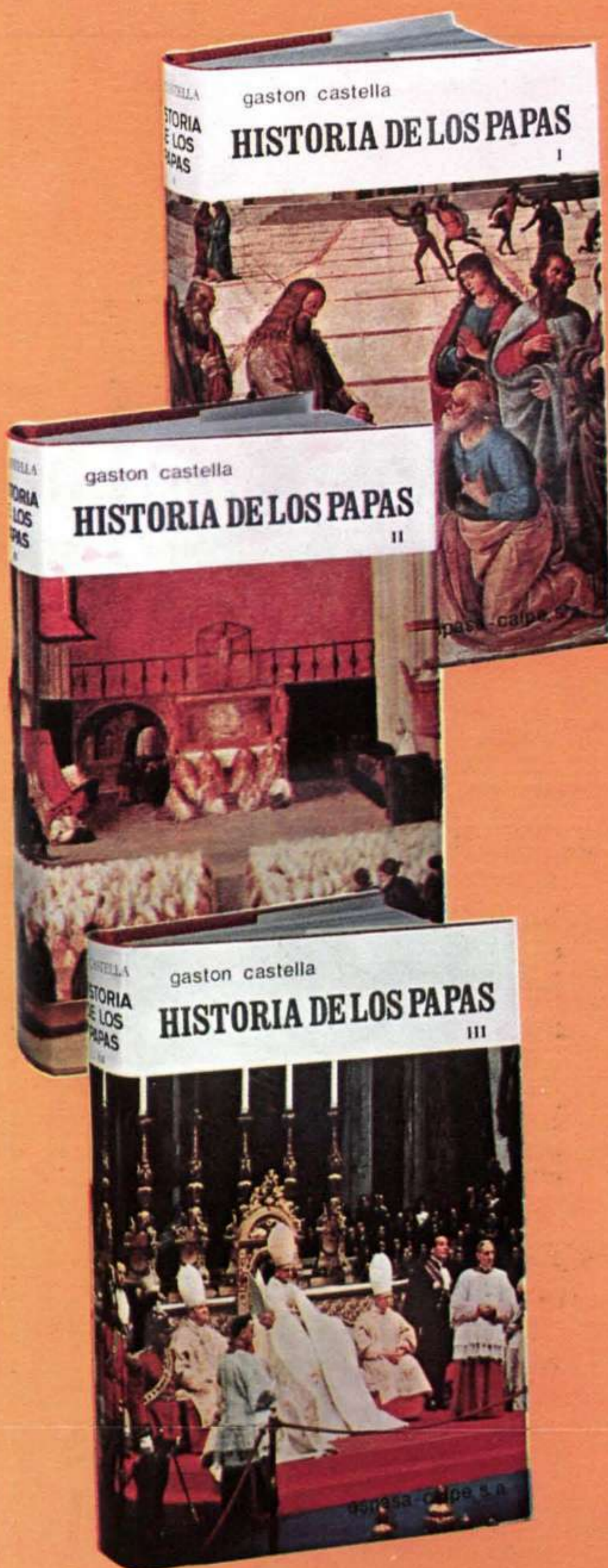
4 tomos

Dirigida por L. - H. PARIAS

Precio: Contado, 2.400 ptas. - Plazos, 2.640 ptas.

**ESPASA-CALPE, S. A.**

CARRETERA DE IRÚN, KM. 12,200. — MADRID-34





# Bellas Artes 72

AÑO III • NUMERO 14 • MARZO-ABRIL 1972

REVISTA EDITADA POR LA DIRECCION GENERAL DE BELLAS ARTES / MINISTERIO DE EDUCACION Y CIENCIA / ESPAÑA

**PRESIDENTE DEL CONSEJO DE DIRECCION:** FLORENTINO PEREZ-EMBED, Director General de Bellas Artes.

**CONSEJEROS:** RAMON FALCON, Subdirector General de Bellas Artes.  
MARTIN ALMAGRO BASCH, Comisario General de Excavaciones Arqueológicas.  
JUAN GONZALEZ NAVARRETE, Asesor Nacional de Museos.  
LUIS GONZALEZ ROBLES, Comisario General de Exposiciones.  
FEDERICO SOPENA IBAÑEZ, Comisario General de la Música.  
JESUS SILVA PORTO, Comisario General del Patrimonio Artístico Nacional.  
ALBERTO GARCIA GIL, Subcomisario del Patrimonio Artístico Nacional.  
ANTONIO IGLESIAS, Subcomisario General de la Música.  
AMALIO GARCIA-ARIAS, Jefe del Gabinete de Estudios de la Dirección General de Bellas Artes.

**SECRETARIO:** ANTONIO MANUEL CAMPOY.

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

**REDACCION, PUBLICIDAD Y DISTRIBUCION:** Amor de Dios, 2 - Teléfono 4681759 - Madrid - 14

## ENSAYOS

- 3 LUIS BOROBIO: El movimiento en las artes  
10 JORGE USCATESECU: Nueva teoría de la música.

## NOTAS

- 15 ARCADIO DE LARREA: Cien años de cantes flamencos.  
19 JOAQUIN DE LA PUENTE: Pablo Gargallo, preclaro ingenio.  
22 SEBASTIAN GASCH: Los comienzos de Joan Miró.  
26 JULIAN GALLEGO: Léger, en perspectiva.  
29 LUIS DE PABLO: Anton Webern.

## POEMA

- 32 DIEGO JESUS JIMENEZ: La lágrima de San Pedro, de El Greco.

## ACTUALIDAD

- 33 SAN JOSE EN EL ARTE ESPAÑOL, por José María Carrascal.  
41 EXPOSICIONES EN LAS SALAS DE BELLAS ARTES, por José María Iglesias.  
44 LAS VIDRIERAS DE POVEDANO Y LA SALA GAUDI, por Carlos Antonio Areán.  
47 TRES PINTORES DE HOY, por Raúl Chávarri.

## CRONICAS

- 50 EXPOSICIONES EN MADRID, por Francisco Prados de la Plaza.  
52 EXPOSICIONES EN BARCELONA, por Cesáreo Rodríguez Aguilera.

## NOTICIARIO

- 54 INTERNACIONAL Y NACIONAL, por José de Castro Arines.

## ANTOLOGIA DE LA MUSICA ESPAÑOLA ACTUAL

- 61 CARLOS CRUZ DE CASTRO.  
ENCARTE: Cuatro páginas de música de Carlos Cruz de Castro.

## 63 BIBLIOGRAFIA

## 68 DISCOGRAFIA

## 69 FICHERO DE ARTISTAS ESPAÑOLES CONTEMPORANEOS

- ARTISTAS PLASTICOS, por Florencio de Santa-Ana Alvarez Osorio.  
— MUSICOS, por Carlos Gómez Amat.

## PORTADA

ALONSO CANO/SAN JOSE Y EL NIÑO/MUSEO DE BELLAS ARTES/GRANADA.  
FOTOGRAFIAS: Oronoz/Salmer/Ferrando/ H. Adant/J. González/Capella/A. Rico/MIT.

Precio de cada número: ESPAÑA: 125 ptas. OTROS PAISES: 2 \$ USA. Suscripción (6 números): ESPAÑA: 600 ptas. OTROS PAISES: 11 \$ USA.

Hauser y Menet, S. A. - Plomo, 19. - Madrid-5 - Depósito legal: M. 14.752-1970.



#### COLABORADORES DE ESTE NUMERO

LUIS BOROBIO.—Arquitecto. Profesor de Estética y Composición en la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Navarra.

JORGE USCATESCU.—Doctor en Filosofía y Derecho por la Universidad de Roma. Presidente de la Sociedad Internacional de Estudios Humanísticos de Roma.

ARCADIO DE LARREA.—Musicólogo y etnógrafo. Correspondiente de las Reales Academias Española, de Bellas Artes de San Fernando, de Buenas Letras de Barcelona e Hispanoamericana de Cádiz.

SEBASTIÁN GASCH.—Escritor. Miembro de la Asociación Española de Críticos de Arte.

JULIÁN GÁLLEGO.—Profesor de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Autónoma de Madrid. Miembro de la Asociación Internacional de Críticos de Arte.

LUIS DE PABLO.—Compositor. Director del Grupo Alea.

DIEGO JESÚS JIMÉNEZ.—Poeta. Premio Adonais. Premio Nacional de Literatura.

#### EN PROXIMOS NUMEROS, COLABORACIONES DE:

SATURNINO ALVAREZ TURIENZO, CARLOS AREÁN, JORGE VEHLS, PUBLIO L. MONDÉJAR, LÁZARO SANTANA, LUIS JIMÉNEZ MARTOS, JOSÉ DE CASTRO ARINES, PUREZA CANELO, JOAQUÍN DE LA PUENTE, FERNANDO MON, MARÍA LUISA HERRERA, LUIS OYARZUN, JULIO E. MIRANDA, SERGIO MONRECINO, TOMÁS MARCO, OSWALDO LÓPEZ CHURRUCA, ANTONIO FERNÁNDEZ MOLINA y MIGUEL QUEROL.





PEDRO BRUEGHEL/“LA PARABOLA DE LOS CIEGOS”.

## EL MOVIMIENTO DE LAS ARTES

LUIS BOROBIO

**E**L arte es algo vital, y la vida —necesariamente expresada en el arte— lleva consigo movimiento. El tiempo —dimensión de todo lo vivo y perecedero— tiene siempre (debe tenerla) una manifestación en el arte, pero esa manifestación varía formalmente —de una manera radical— según la naturaleza de las distintas artes.

Tradicionalmente se ha considerado que las Bellas Artes son seis (arquitectura, escultura y pintura, música, poesía y danza), a las que, en nuestro tiempo, se ha añadido el cine, que es la única de las siete que tiene reservado un ordinal que la define: el séptimo arte.

Esta clasificación es puramente convencional, discutible al examinar determinados aspectos y peligrosa por encorsetar excesivamente la expresión, pero, en cambio, es válida —y hasta luminosa— desde muchos

puntos de vista. Voy a adoptarla no por lo que tiene de separación y aislamiento de campos (lo cual representa una mutilación de las posibilidades del arte), sino por lo que tiene de distinción de facetas, lo cual puede ser una ayuda eficaz para aclarar algunas ideas.

En la música y en la danza el tiempo está en la esencia misma de la expresión. En ellas, lo que se expresa no es una serie discreta de vivencias sucesivas, sino que es la sucesión misma de esas vivencias, el continuo fluyente, lo que constituye la médula tanto del contenido como de la forma del arte.

La expresión musical se da, tanto como por los sonidos, por la relación temporal entre ellos. Y en la danza, la expresión no se realiza tanto por unas figuras plásticas sucesivas cuanto por la propia sucesión de esas figuras. En su relación temporal, en el movimien-



to, reside lo más genuino de su valor artístico. El movimiento no sólo es lo expresado, sino que es la expresión misma.

El ritmo y la proporción de la música y de la danza, todos los factores que constituyen su armonía artística, se desenvuelven en el tiempo.

En literatura, el objeto de la expresión artística es, normalmente, una serie de vivencias sucesivas. En ellas, el tiempo es necesario como vehículo, pero no es esencial. Las vivencias constituyen un discurso: unas son previas a otras y exigen necesariamente un tiempo. La relación entre ellas se desarrolla en el tiempo, pero no es una relación temporal. Puede darse, inclusive, el sentimiento poético aislado, no discursivo, que no tiene más exigencias de tiempo que el necesario para la expresión y la captación. El ritmo y la proporción que constituyen la armonía literaria son ritmo y proporción de conceptos, no de tiempos. Es verdad que puede existir también en poesía un ritmo musical medido en el tiempo, pero este ritmo musical —cuando existe— tiene sólo un valor instrumental: es —o puede ser— muy importante como ayuda eficaz a la expresión poética, pero no es nunca esencial en ella.

#### EXPRESION DEL MOVIMIENTO EN LAS ARTES ESPACIALES

En las manifestaciones artísticas que, según la clasificación tradicional, se acogen bajo el denominador de artes plásticas, es decir, en la pintura, la escultura y la arquitectura (pero prescindiendo de sus posibilidades móviles, que superponen sus campos de expresión con los de la danza). La expresión de la vida y del movimiento en general no se desarrolla en el tiempo porque no es una expresión móvil, sino estática.

El proceso de la expresión del movimiento en las artes plásticas (espaciales y estáticas) es sustancialmente así: del continuo fluyente arrancamos —aislándolo de la sucesión— un instante móvil que, al carecer de duración, pierde su movimiento y queda fijo, eternamente quieto, pero expresando una naturaleza móvil. Ese instante vital ha sido desprendido del tiempo y, por consiguiente, el tiempo ya no interviene esencialmente en él, aunque a veces actúe eficazmente en su captación. Al hablar de la intervención del tiempo en la captación no me refiero sólo a la duración necesaria para tomar conciencia del objeto (lo cual tiene un interés más psicológico que artístico), sino a algo mucho más profundo, enraizado en la propia expresión y que puede darse en todas las artes espaciales: se trata de la relación **espacio-tiempo**, que llega a ser fundamental en la expresión arquitectónica, en la cual interviene el movimiento del observador para convertir en subjetivamente dinámicos unos espacios objetivamente estáticos.

Existe una analogía en la expresión del movimiento que se da en todas las llamadas artes plásticas, pero para analizar esa expresión general voy a partir de las artes figurativas, en las cuales se manifiesta de una manera más patente.

El artista expresa en el arte sus sentimientos. Los sentimientos son un continuo movimiento interno, y el arte, al expresarlos, hace necesariamente una referen-

cia —aunque sea tácita— al movimiento vital del espíritu creador. Esto no quiere decir que las artes figurativas (que por su propia naturaleza «representan» algo) tengan que representar explícitamente el movimiento. Las artes figurativas —como todas las demás manifestaciones del arte— **expresan** los sentimientos, pero no los figuran, no los representan. La representación (la figuración) no es de los sentimientos, sino del objeto que los motiva, y ese objeto que **mueve** el alma puede perfectamente no ser dinámico.

Al **representar** —con el toque de la emoción del artista— el hecho que motivó esa emoción, las artes figurativas están **expresando** —con elementos normalmente estáticos— un movimiento espiritual del artista y están provocando ese mismo movimiento en los espíritus que contemplan la obra. Esto es, ni más ni menos, la transmisión de sentimientos que define todo arte: es, al fin y al cabo, la transmisión de un movimiento espiritual.

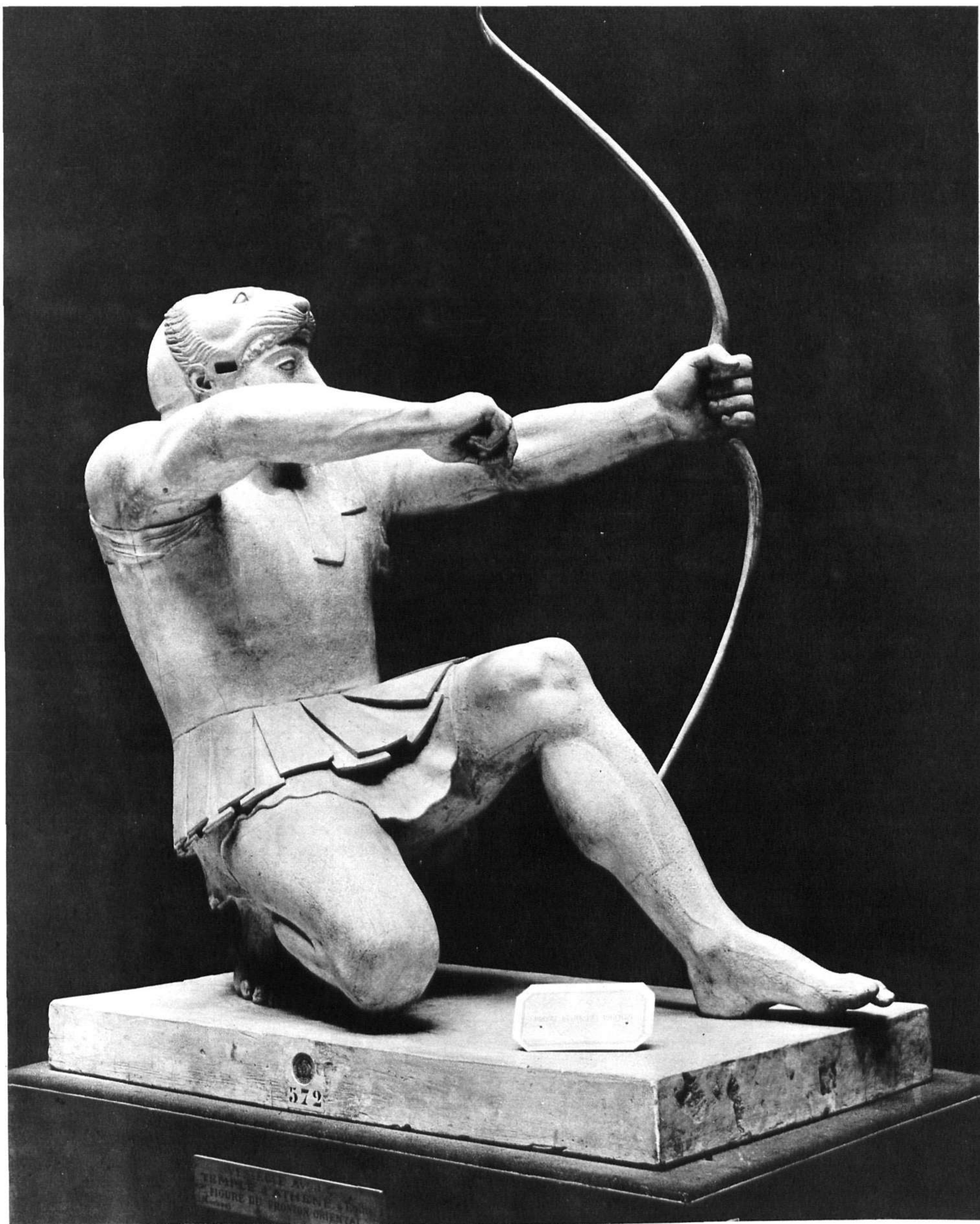
Ahora bien, el objeto representado, es decir, el objeto que motivó la emoción del artista, puede ser estático o dinámico —no importa—: las artes figurativas, al representarlo, están expresando el movimiento del espíritu que se mueve o se conmueve, están expresando y transmitiendo el dinamismo de los sentimientos del espíritu creador.

#### LA EMOCION DE LA QUIETUD

Efectivamente, es posible que el objeto que causa la emoción del artista sea un objeto estático. Pero es más: puede ser que esa emoción (ese movimiento del alma) sea producida no a pesar de su quietud, sino precisamente por su quietud: es su misma quietud, su impotencia del movimiento, su serenidad inerte, lo que conmueve al artista. Es el caso del más famoso de los bodegones de Zurbarán, compuesto por una serie de cacharros alineados. El pintor pretende comunicar esa emoción suya. Quiere que quien contemple la obra sienta ante ella la misma emoción que él sintió ante el objeto: toma el objeto estático y, al reproducirlo, fija eternamente en la obra su luz y su punto de vista. Lo aísla de un mundo móvil circundante. Lo acota. Le quita todas las posibles referencias a la movilidad, y, así, la obra se hace más asequible que el objeto. Lo que sólo el artista, con su capacidad, pudo captar está ahora —en el cuadro— al alcance de los demás hombres. El ejemplo del bodegón de Zurbarán está elegido por ser una pintura que todos conocemos y admiramos, pero no es más que uno de los innumerables que pueden ponerse. En todos ellos, la expresión será tanto más eficaz cuanto menos tensión o vibración haya en ella, cuanto más estatismo. No hay —no debe haber— ritmo, al menos en su sentido más propio de tensión direccional: el ritmo, si puede llamársele así, es mera situación.

Ahora bien, el objeto quieto que emocionó al artista no tiene por qué ser un objeto arrancado del mundo real exterior: puede ser el mismo objeto artístico concebido interiormente y plasmado por el artífice en una obra no figurativa (pintura, escultura o arquitectura) que producirá en el observador esa misma





TEMPLO DE ATENEA/EGINA/ARQUERO TROYANO, FIGURA DEL FRONTON ORIENTAL/SIGLO V A. DE C.



emoción que el artista experimentó al crearla. ¿No podríamos decir ante algunos cuadros de Mondrian, por ejemplo, razones análogas a las que nos sugieren las vasijas zurbaranescas?

Pero el objeto estático cuya quietud nos emociona no es necesariamente un objeto inerte. Si es un objeto vivo que nos conmueve por la profundidad de su reposo, nuestra emoción tendrá unos matices propios que quedarán expresados en la obra. La serena calma del objeto estará potenciada y revalorizada por su vida latente, y esa vida, aunque dormida, habrá de tener su referencia en la expresión artística. Así, en la famosa Venus de Giorgione, que se conserva en la pinacoteca de Dresde, el pintor —de igual manera que en el bodegón de Zurbarán— ha acotado el cuerpo en reposo, ha fijado eternamente su punto de vista, su luz y su postura para que, aislado de toda movilidad circundante, no haya nada que venga a perturbar su descanso. Pero el gran hallazgo estilístico del pintor veneciano consiste en haber encerrado toda la figura entre dos suavísimas curvas que constituyen un conjunto fusiforme ligeramente combado, que es el más adecuado para no romper la calma de la bella durmiente. Esa curva, amplia y unitaria, invita, con una imperceptible tensión direccional, a que nuestra vista recorra de un extremo al otro el cuerpo de la muchacha y sienta la caricia de algo vivo, pero, al cerrarse las curvas sobre sí mismas, nuestros ojos las recorren indistintamente en ambos sentidos, en un mero ejercicio visual sin distorsiones, con lo que se suprime toda referencia al movimiento de la figura y se hace mucho más eficaz la expresión de quietud. Para el propósito del pintor se requería esta absoluta unidad formal: el ritmo no podría ser fraccionamiento.

## LA MOVILIDAD DE LO INMOVIL Y EL MOVIMIENTO EN POTENCIA

Frecuentemente, la contemplación de algo objetivamente inmóvil nos produce una cierta emoción no por la quietud del objeto, sino —valga la expresión— por su movilidad. En la habitación donde vivía Van Gogh, la vieja silla era un trasto inerte, inmóvil e incapaz de moverse. Así era objetivamente, no nos hagamos ilusiones. Pero el pintor descubre en ella una efervescencia de luz y de color. El objeto se retuerce y vibra: adquiere una vida en el alma del artista y éste la transmite al observador con una pintura febril, vibrante en su textura y en su color, y con una composición eminentemente dinámica.

Y, asimismo, sentimos cómo los montes y la arquitectura de Toledo se agitan con inquietud en el paisaje del Greco.

Para apreciar esa **movilidad interna** de lo inerte necesitamos normalmente de un artista que nos la descubra, pero todos, ante una figura quieta pero transida de vida, podemos sentir que está «a punto de moverse»: la contemplamos como llena de un movimiento potencial, y el artista que la representa, al expresar la vida del modelo, imprime a su obra ese movimiento en potencia. Cualquier escultura de Policleto, la Venus de Botticelli o el San Jorge de Donatello son

figuras quietas y «bien plantadas» y, sin embargo, cuando las admiramos decimos que tienen **movimiento**. Es un movimiento que se expresa por la ponderación del gesto en Policleto, por el nerviosismo de la línea en la Venus de Botticelli y en el San Jorge por la vibrante geometría de sus volúmenes. Esa vitalidad interna, esa disposición para moverse o movimiento en potencia estaban efectivamente en el modelo, pero a nosotros no es el modelo quien nos los muestra, sino los distintos signos —sabiamente empleados— del lenguaje artístico. La relación de planos o volúmenes, colores o formas que crean tensiones, centros de interés y líneas de atracción, y que nos obligan a mover la vista en cierta dirección o a fijar nuestra atención en determinado punto, son los verdaderos factores del movimiento que nos aparece en la obra de arte. Y todos estos factores del movimiento pueden darse —y de hecho se dan con eficacia—, aunque no exista ninguna referencia a algún objeto exterior, sea vivo o inerte. Por eso, de muchas pinturas o esculturas no figurativas decimos que tienen movimiento, y lo decimos con la seguridad de quien hace una afirmación evidente.

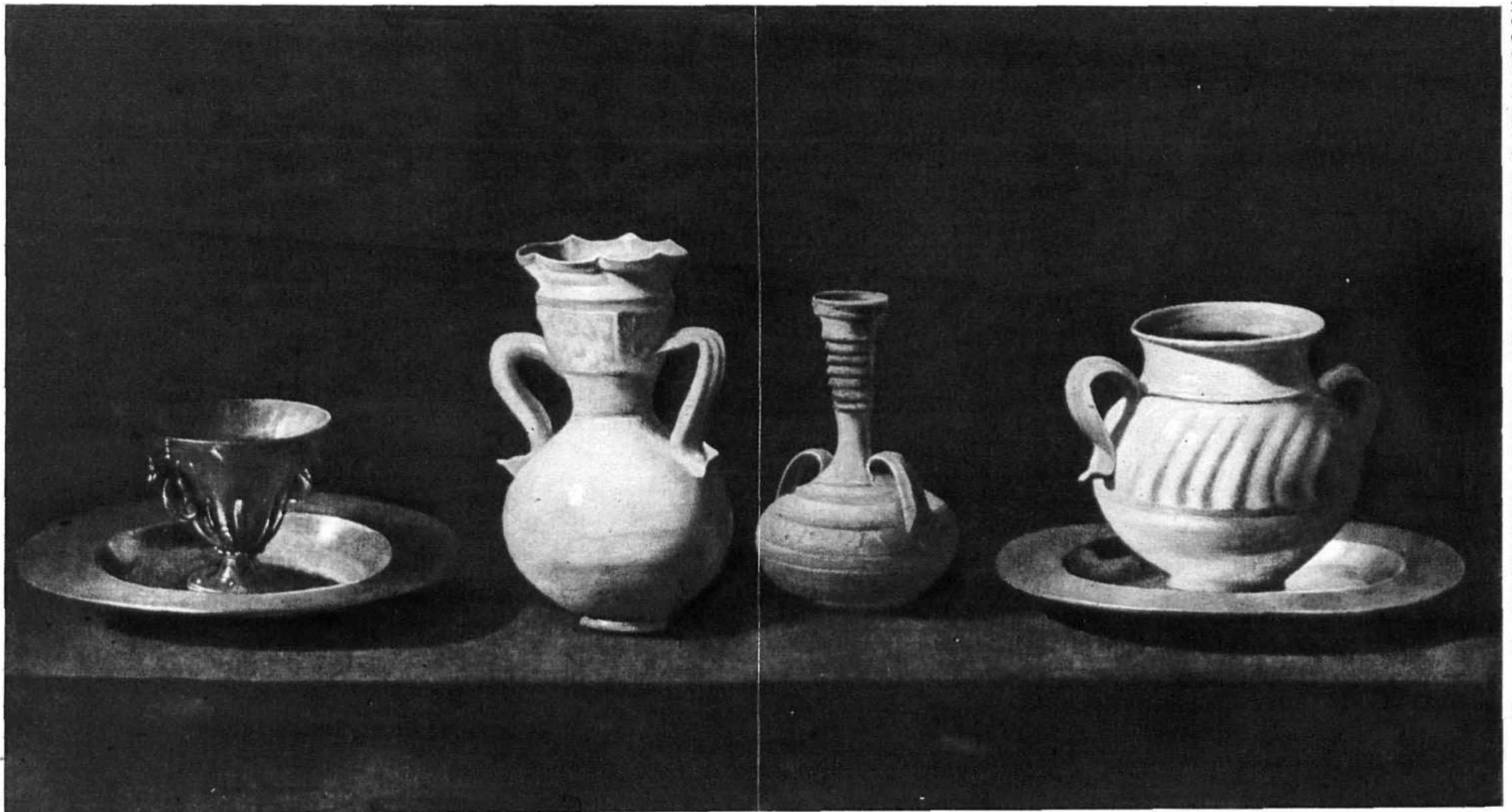
El movimiento en potencia se manifiesta también con mucha claridad en la expresión arquitectónica. En principio, una obra de arquitectura es algo totalmente estático, hasta el punto de que recibe, por antonomasia, el nombre de «inmueble». Sin embargo, con mucha frecuencia calificamos una fachada de **movida** o nos referimos a un juego de volúmenes o de cubiertas diciendo que tienen mucho **movimiento**. No se trata, evidentemente, de que sus elementos objetivamente se muevan, ni mucho menos, de que representen o figuren objetos móviles o con capacidad para moverse, y, no obstante, estamos seguros de que nuestra afirmación de movilidad responde a algo real y no a una simple inadecuación en el empleo de las palabras. Si decimos que una torre se **levanta** es porque, efectivamente, crea una tensión ascensional que incide en nuestra sensibilidad.

Ejemplo muy característico de dinamismo arquitectónico son las obras de Eric Mendelsohn, dinamismo logrado generalmente mediante el enlace fluido de superficies curvas y planas y por el juego decidido y rítmico de horizontales que marcan direcciones de atención al acusar las verticales dominantes. Muchas de las obras de Mendelsohn parecen dispuestas a moverse, a avanzar o a arrancarse del suelo.

Con una expresión muy diferente, Gaudí, con sus columnas torcidas para absorber los empujes, con los arcos que sostienen equilibrando sus esfuerzos, va mostrando exteriormente todas las tensiones internas de la construcción, que parecen agitarse como algo vivo bajo la superficie. Este dinamismo gaudiniano es muy semejante al que Donatello imprimió a su San Jorge, el cual tiene —con frase de Vasari— «un gesto maravilloso de moverse dentro de la piedra».

En realidad, el movimiento en potencia, que de tan variadas maneras se manifiesta, no es sino la expresión de ese «equilibrio dinámico» (equilibrio de fuerzas y de tensiones internas) que Paul Klee señalaba como médula de todo arte y que tan magistralmente plasmó en sus obras pictóricas.





ZURBARAN/ "NATURALEZA MUERTA DE LOS CUATRO CACHARROS"

## MOVIMIENTO EN ACCION

Cuando el objeto de la emoción es móvil —actualmente móvil— y la emoción radica precisamente en su movimiento, el arte deberá **representar** no sólo el objeto que se mueve, sino también el movimiento del objeto. Como las artes figurativas se valen normalmente de elementos estáticos, deberemos representar, con algo quieto, algo que se mueve, y habremos de representarlo, precisamente, en cuanto que se mueve: tendremos que prescindir de la esencia del movimiento (ya que ésta no puede quedarse fija) y representar el movimiento valiéndonos de algunos de sus accidentes. Normalmente, las artes figurativas se valen de la instantánea, es decir, de la representación del móvil en un instante de su movimiento. Por una parte, para que la instantánea sea eficaz en la expresión del movimiento, debe sugerir los momentos inmediatamente anteriores y posteriores al instante considerado, pero, por otra parte, como la contemplación de la obra tendrá una duración temporal indefinida, la posición del móvil en la instantánea habrá de ser tal que su permanencia prolongada no destruya la esencia de lo representado, produciendo en el contemplador ese tremendo desasosiego de lo imposible. Por eso, lo más frecuente en las obras con seriedad artística es representar al móvil en un momento estable de su movimiento. Así, el discóbolo de Mirón, una de las obras más famosas por su dinamismo, sitúa al atleta en un término de su evolución. Y en los Fusilamientos de Goya —con su explosiva movilidad—, todos los personajes están re-

presentados en posiciones extremas de su movimiento. De igual manera, Pollaiuolo pintó multitud de figuras corriendo o danzando con una prodigiosa movilidad, pero siempre, en todas ellas, el peso del cuerpo descansa sobre el pie apoyado, de forma que su postura, aunque violenta, sea estable. Lo contrario (ese caballo que salta y que se paraliza en el aire sin terminar nunca su salto, ese objeto que queda fijo en su caída y no acaba de caer) no puede admitirse artísticamente, al menos en una obra que busque crear una cierta ilusión de realidad en la figura y que esté hecha para ser contemplada establemente.

Existen, sin embargo, muchas obras famosas que traicionan la esencia de lo representado al estabilizar ingenuamente lo inestable. Por ejemplo, Juan de Bolonia tuvo la ambiciosa pretensión de representar escultóricamente a Mercurio en plena carrera. Como consecuencia de su ingenuidad, resultó una figurita rígida y ridícula clavada en un soporte. Es verdad que ha llegado a ser popularmente famosa, porque su vistosidad la hace muy apta para adornar un pisapapeles, pero no se puede considerar como una obra escultórica. Alguien podrá objetar que los retratos ecuestres de Velázquez son realmente magníficos y, sin embargo, representan un caballo saltando. No: precisamente a los caballos de Velázquez se les ha criticado muchas veces con torpeza porque carecen de movilidad. Yo creo que, por el contrario, esa es la gran virtud de esos aristocráticos retratos, porque lo que allí está representado no es un caballo saltando, sino un caballo posando majestuosamente, aunque esté en actitud de saltar.





DONATELLO "SAN JORGE".

Dentro del cubismo, y más concretamente en los cuadros futuristas, se busca plasmar el movimiento mediante la superposición de instantes aislados sucesivos. Este intento responde a una inquietud típicamente arquitectónica de expresar la dimensión **tiempo** en el espacio. Como búsqueda, esta pretensión tiene un indudable interés intelectual, pero los hallazgos son muy poco afortunados por una evidente inadecuación de los medios, ya que al presentar simultáneamente varios momentos estáticos sucesivos, pierden su ordenación en el tiempo, y en lugar de crear la ilusión de movimiento producen una confusión expresiva. Lo cual no quiere decir que el cuadro, estáticamente considerado, no tenga una vibración plástica interesante. Suele decirse que este intento lo hizo ya Velázquez en la mano palpitante y en la rueda que gira en el cuadro de **Las Hilanderas**. Es verdad, pero ni la mano ni la rueda son objetos de contemplación, sino detalles de un conjunto que se contempla unitariamente: su movimiento no perturba el equilibrio total, sino que le presta, simplemente, una benéfica vibración.

Si la obra no está hecha propiamente para ser contemplada con una exigencia de tiempo, sino que está concebida para ser vista fugazmente (es el caso de un cartel publicitario que tenga por objeto llamar rápidamente la atención, o de una mera ilustración que acompañe a un texto), entonces no es necesario que el objeto móvil esté representado en un instante estable de su movimiento. Es más, en estos casos la inestabilidad puede dar mucha mayor eficacia a la impresión de dinamismo, ya que con ella se está representando un objeto que no puede permanecer quieto. Pero entonces el dibujo debe prescindir de todos aquellos detalles que no seríamos capaces de apreciar en un objeto que se mueve y, posiblemente, superponer de manera continua las impresiones inmediatamente anteriores, ya que también en la visión de la realidad se supondrían. En todo caso, debe dar idea de fugacidad, y tanto sus trazos, como su composición, como su color si lo hubiere, deben ser tales que no inviten a descansar en ellos la vista.

Hay otras ocasiones en que el objeto móvil está representado en un instante inestable de su movimiento y que, sin embargo, el conjunto de la obra no sale perjudicado y, en cambio, se beneficia la eficacia expresiva. Así ocurre, por ejemplo, en la carrera de caballos de Manet o en cualquiera de esas tumultuosas batallas ecuestres de Delacroix. En esos cuadros (o en otros muchos que podríamos citar), lo que se quiere expresar no es el movimiento de un caballo, ni de dos caballos, ni de diez caballos, sino toda una ambientación vibrante de movimiento. Los caballos, cada uno de los caballos, está pintado en un instante inestable de su carrera, pero está pintado fugazmente y nos invita a que, también fugazmente, lo veamos. No podemos contemplarlos con calma y, por consiguiente, no pueden producirnos esa desazón de que se nos presentan como paralizados en su movimiento. Están en función de un conjunto al que dan vibración y dinamismo, y es la impresión de ese conjunto lo que actúa en nuestra sensibilidad.





VELAZQUEZ "LAS HILANDERAS"

## LA RELACION ESPACIO-TIEMPO

Lo que antecede, referente a la expresión del movimiento en las artes espaciales, se ha dicho partiendo de la consideración de que toda obra es un objeto estático y de que la contemplamos desde un punto de vista fijo también y estático. Existen, sin embargo, una serie de tensiones artísticas latentes en la expresión, que producen el movimiento de nuestra sensibilidad. Esto son consideraciones válidas para todas las artes plásticas, pero son incompletas, sobre todo al referirnos a la escultura y a la arquitectura. En efecto, estas artes, que se desarrollan en las tres dimensiones extensas, ofrecen, para cada punto de vista, una visión diferente con el juego de fuerzas y tensiones considerado anteriormente, pero al cambiar el punto de vista en una variación continua se produce un movimiento en la visión del objeto estático, y este movimiento actúa también en nuestra sensibilidad. En las obras de pintura futurista, una serie **discreta** de visiones temporales sucesivas se ordenaban en el espacio, presentándose superpuestas y simultáneas. En las artes volumétricas, una serie **continua** de visiones espaciales se ordenan en el tiempo de manera fluyente. En el caso

del volumen escultórico, aunque la visión se enriquece notablemente, la contemplación es exterior. En cambio, en el caso del espacio arquitectónico nos sumergimos plenamente en ese movimiento que llega a ser un factor esencial en la consecución de los ambientes: el espacio —objetivamente estático— se abre o estrecha, se extiende o se limita subjetivamente en los ojos que se mueven contemplándolo. La memoria de lo que hemos visto enriquece lo que estamos viendo, lo cual, a su vez, nos predispone para lo que vamos a ver.

El estudio del arte arquitectónico se enriquece así con aspectos fecundos, que han preocupado a muchos tratadistas en lo que va de siglo y que todos los hombres —para gozar plenamente de los espacios en que viven— deberían conocer. En mi libro «Razón y corazón de la arquitectura» pretendo dar ese conocimiento. Pero creo importante, para profundizar en lo que la arquitectura es, recomendar la lectura de «Hombre y espacio», de Friedrich Bollnow; «Arquitectura y humanismo», de Víctor d'Ors, y «Arquitectura in nuce», de Bruno Zevi, por citar sólo tres de las más recientes obras publicadas.



# NUEVA TEORIA DE LA MUSICA

JORGE USCATESCU

LA música no había entrado en el debate cultural hasta una época relativamente reciente. Durante siglos, la servidumbre en que ella vivía con respecto a las demás artes, especialmente la poesía, era evidente. Su exaltación platónica y pitagórica era un lejano recuerdo.

El mérito del siglo XVIII es, indudablemente, la integración de la música en el gran debate cultural europeo. Integración que coincide, por otra parte, con el nacimiento de la gran música, con la proyección musical hacia cumbres jamás alcanzadas antes en su campo de despliegue creador. La música ocupa un interés importante, desde ahora en adelante, en la filosofía y en la teoría de la cultura. Se posee desde ahora una conciencia plena de la música, como lenguaje insustituible de comunicación entre los hombres. Es el primer gran debate cultural y filosófico sobre la música, el que la Ilustración provoca, realiza en parte y abre para la gran estética romántica. Comunicación, lenguaje, significado, lectura y claves, en la comprensión del fenómeno musical, son conceptos que los enciclopedistas manejan, aún confusa y empíricamente, pero que hoy recobran vigencia y sirven para una idea de la música, cuando este arte ha consumado la más gloriosa de las aventuras del espíritu. En el ambiente enciclopedístico, de defensa del melodrama, aparece la primera ópera, que podríamos definir como ópera manifiesto. Nos referimos a «Alceste», de Gluck, que marca, en el dominio de la lírica, un momento de gran importancia, comparable con la creación de Bach y su revolución estilista de la música instrumental.

En su prólogo de la ópera «Alceste», Gluck propugna una profunda reforma de la lírica, en la cual «la ópera italiana, por la complacencia de los compositores ante "la malentendida vanidad de los cantantes", había transformado el espectáculo más bello en el más aburrido y ridículo». Gluck busca una nueva fusión entre música, poesía y ritmo dramático. Busca en la sencillez y la verdad los grandes principios de la belleza musical y de la expresión dramática. «La unión entre las palabras y el canto —declara Gluck— debe ser tan estrecha que la poesía debe parecer escrita sobre la música no menos que la música sobre la poesía». El universo musical y el universo poético alcanzan así una **totalidad** estética. Así se quiere conseguir el nuevo drama musical, cuya vigencia se ha mantenido estética y socialmente intacta hasta la actual crisis de la ópera, crisis que se inicia con Strauss y la generación poswagneriana. La unidad dramática de la nueva ópera está basada en los elementos musicales y en la unidad expresiva. «La perspectiva teórica de Gluck, no menos que sus realizaciones prácticas en el conjunto, reasumen en modo ejemplar las más profundas aspiraciones estéticas, así como el gusto melodramático del grupo de los enciclopedistas, cuyas ideas habían encontrado una expresión a menudo contradictoria y no siempre clara. Ellos permanecerán oscilantes entre exigencias diversas, entre tradiciones musicales opuestas, entre el deseo de conservar algunos

datos positivos de la tradición teatral francesa y el fervor iconoclasta, en el intento de renovar el patrimonio musical del pasado» (1).

Al mismo tiempo que Gluck abría una nueva etapa para la ópera, Bach lo hacía para la música instrumental. También el genial compositor poseía una conciencia crítica de su obra. Su polémica con Scheibe lo demuestra. Pero la revolución musical de Bach ofrece una dimensión tan grandiosa a la música instrumental, que sólo mucho más tarde será comprendida por la teoría de la cultura. Spengler demostrará ampliamente lo que significa para la cultura de Occidente «El arte de la fuga» y «El clave bien temperado», de Bach. En cuanto expresión cultural, a través de Bach, la música, como a través de Fidias, la plástica, alcanza «un simbolismo de exactitud matemática», la «suprema claridad e intensidad de la forma pura». La música instrumental de Bach se puede parangonar en su «cuerpo sonoro» —cuerda, instrumentos de viento, «que actúan como unidad»— al cuerpo de las estatuas antiguas. El espíritu artístico se une en perfección con el espíritu matemático. Hay una matemática de lo bello y una belleza de lo matemático. Bach abre la edad de la plenitud, de la música como «cultura» (2). Una plenitud que, según Spengler, nace con Bach y muere con «Tristán». Una muerte grandiosa, un final gigantesco. Nacimiento y muerte en la grandeza. Edad llena de espíritu inventivo, de descubrimiento de «sonoridades» y «coloridos» de infinita variedad estructural del universo de la armonía. Con el nacimiento de la música muere una de las artes. La arquitectura se ahoga en la música. También Hegel, que veía en la música la tercera forma de arte —la romántica— que, junto con la forma simbólica y la forma clásica, integran la estética hegeliana, consideraba la arquitectura como expresión de la especialidad, algo heterogéneo al espíritu y al sentimiento de interioridad. En cambio, para Hegel la música es temporalidad y, como tal, interioridad, sentimiento, identidad entre forma y contenido, arte catártico que vive en permanente tensión espiritual. Igual actitud, incluso más categórica, manifiesta Schopenhauer ante la arquitectura y la música. La primera representa la más baja forma de objetivación de la voluntad, donde ella se manifiesta como «oscuro», inconsciente, mecánico impulso de la masa». En cambio, la música, la más excelsa de las artes, es «la imagen de la voluntad misma», el lenguaje absoluto, al cual está subordinado incluso el lenguaje poético. Así se llega a la exaltación filosófica de la música, realizada por la estética romántica. Siendo la música «la más romántica de todas las artes», es para el romanticismo el arte absoluto por excelencia: la orilla ideal de la poesía misma.

La creación musical posee una característica sociológica muy específica. Los enciclopedistas acentuaban ya el carácter social, político y pedagógico de la música.



Il y a Stravinsky jouant la partition de  
Petrouchka à une répétition du ballet qui se  
faisait dans la salle de théâtre Costanza à Rome  
mai 1911

Fokine avait  
dit à ce propos  
rien des les  
rythmes de la  
danse de  
Cachou!

Le fait  
est  
d'ailleurs  
d'être!



Alexandre Benoit Dessin Alexandre Benoit  
1911  
Rome, Italie

STRAWINSKY  
ENSAYANDO  
"PETRUCHKA"  
DIBUJO DE  
ALEXANDRE BENOIT.



Los teóricos románticos no dejan nunca de ver en la música un arte de específicos contornos sociales. La cosa es natural por ser la música una forma de escritura que necesita esencialmente del intérprete. La interpretación de la música y la función del intérprete ha constituido siempre uno de los elementos esenciales de su difusión, su comprensión y su socialidad. Desde hace tiempo, la crítica musical y la musicología se preguntan si la función del intérprete es puramente técnica o es, a su vez, un hecho de creación. La partitura es, en sí, «una entidad abstracta y potencial; notas, palabras, signos, que han de ser reducidos y traducidos en canto, en música... La obra pictórica es el cuadro, la obra musical no es la página, sino está en la página» (3).

El problema del papel del intérprete es, con todo, de enorme importancia. Es curioso cómo intérpretes de la perfección de Enescu daban una importancia enorme al aspecto sociológico de la interpretación: el intérprete, escribía Enescu a su discípulo Menuhin, tiene la misión de «buscar el equilibrio entre la obra del compositor y su propia conciencia. El intérprete intenta verter en la forma de otro hombre cuanto más de su propia esencia. En ninguna circunstancia él no debe forzar esta forma, aunque para tomar nuevamente vida ella tenga que contener la realidad de su propia convicción y sus propias emociones» (cfr. **Robert Magidoff, Yehudi Menuhin, «The Story of the man and the Musician»**, New York, 1955, pág. 75). Y en otro lugar: «No es un sacrilegio confundirse con el creador de una obra maestra. Al contrario, es una ilusión fecunda la que consiente que te identifiques con el músico cuyo humilde intérprete eres. En lo que a mí concierne, no he dejado de imaginarme en compañía de los grandes desaparecidos; si no me transfiero en el siglo XVIII cuando toco una sonata de Bach, si no me creo Beethoven cuando ataco los primeros compases de la sonata Kreutzer, me parece que no puedo traducirlos bien».

Parecida a la poesía, la diferencia entre la música y la poesía estriba en que «los individuos que saben leer y, por tanto, son capaces de entender y decir una poesía, son infinitamente mayor que los que saben leer la música y, por tanto, saben entenderla y tocarla» (4). A una tipología estética y social interpretativa hay que agregar una tipología receptiva. Hay, como se ha comprobado, repetidas veces, varias maneras o incluso escuelas nacionales de «interpretación» de la música clásica, de Beethoven, Wagner, Chopin o la ópera italiana. Igualmente hay maneras nacionales de receptividad. Existen, por otra parte, tipologías individuales de recepción. Una sociología de la música parte en sus estudios de varios tipos de comportamiento ante la creación musical, en cuanto entendimiento y receptividad.

Las posibilidades de vigencia de un lenguaje musical auténtico no se pueden limitar a los aspectos sociológicos de la crisis que el drama musical o la ópera encarna. A medida que estos aspectos se han puesto de manifiesto, ha aparecido también una nueva conciencia de la música como problema estructural. Hace años que estos aspectos preocupaban a los estudiosos de nuestro tiempo. Son problemas que se insertan en la grave cuestión en torno a la crisis o supervivencia del arte en general. Lo mismo que algunos ven en la literatura un «arte sin porvenir» a través de un juego que no es otra cosa sino «una coronación de la cultura», y otros consideran la «sobrecarga metafísica» del arte europeo como proceso de grave crisis, que no afecta al arte oriental (5). Hermann Broch veía en la música,

en una especie de retorno a Rameau, «la más racional de las artes, aunque tenga raíces muy profundas en la afectividad». El contrapunto lo consideraba Broch «la expresión más pura de su sintaxis», y la música como forma de creación, cuyo «fin axiológico» se sitúa en el infinito y es «reproducción de la liberación absoluta de la muerte» (6).

Entre los fundamentos ontológicos de la estructura absoluta, Abellio encuentra a su vez la melodía, el ritmo, la armonía. Establece una jerarquía situacional entre la naturaleza rítmica y la naturaleza armónica. Situación esta, a la vez, relativa y absoluta. «La armonía es el salto de una cantidad ritmada en una cualidad nueva y única destacada del ritmo, la transmutación paroxística de aquél. El ritmo era el despliegue orgánico del tiempo, la armonía es su cierre funcional. Mientras la melodía agregaba palabras y el ritmo agregaba frases totalizando palabras, la armonía totaliza frases y no adiciona ya nada» (7). «La melodía es la victoria del tiempo sobre el espacio inorgánico, la armonía es la victoria del espacio orgánico sobre el tiempo, pero éste no es, evidentemente, el mismo tiempo» (8). De todas las revoluciones artísticas que han caracterizado ampliamente nuestro siglo, la revolución musical ha sido, sin el menor género de duda, la más lenta, la más laboriosa, la menos espectacular y la más fatigosamente aceptada por la sensibilidad del gran público. Al mismo tiempo se da el hecho curioso de que ha sido la que más profundamente ha sentido la necesidad interna de buscarse una explicación mental y psicológica a sí misma. En otras ocasiones hemos intentado establecer unas relaciones de fondo entre la creación artística contemporánea y los procesos de transformaciones en el campo de la creación artística. Este hecho se nos hace más de una vez patente en las mismas explicaciones que los compositores contemporáneos ofrecen a la revolución artística en la cual toman parte. No nos consta que Beethoven haya relacionado una sola vez su música con la filosofía de Hegel. En cambio, Anton Webern lleva su idea de la música hasta la concepción de la Naturaleza en Goethe y posee una conciencia de los cambios de estructura que influyen en la música de su tiempo, y lo mismo ocurre, antes de él, con Schönberg, y después a un Pierre Boulez, el cual llega incluso a escribir un libro titulado «Pensar la música de hoy», donde estudia la música precisamente como «fenómeno sonoro», con funciones que se integran «en la producción, la organización y la distribución de estructuras infinitesimales, como en la gestación, coordinación y ordenación de las estructuras de conjunto».

Por otra parte, la tendencia exegética de los compositores contemporáneos empeñados en la revolución musical de nuestro tiempo ha sido también una necesidad, a veces, una imperiosa necesidad. No podía ser diversamente, dada, en primer lugar, la opacidad de criterios de la mayor parte de los críticos y musicólogos de nuestros días. Basta con haber leído las opiniones sobre el propio Boulez, del crítico musical francés Clarendon, modelo de opacidad hacia toda nueva creación musical e implícitamente hacia todo buen grado de sensibilidad creadora, cuyas «ideas» en la materia —especialmente en el caso concreto de Boulez— se han reducido durante años casi a insultos personales. Pero no sólo el fenómeno de incompreensión en que se han movido estos artistas ha sido la motivación de su gusto exegético. La misma tarea creadora implicaba este gusto como exigencia. Una exigencia de libertad y cla-



ridad en un Boulez, llegado en esta última etapa de un proceso que ocupa lo que va de siglo; exigencia de comprensibilidad y coherencia en Schönberg y Webern hace cincuenta y treinta años, respectivamente.

Acaso uno de los documentos más reveladores en este sentido lo encontramos siguiendo los textos que integran el libro póstumo de Anton Webern, el compositor vienés muerto trágicamente en 1944, a los sesenta y un años de edad, publicado por la Universal Edition, de Viena, en 1960, con el título «**Der Weg zur neuen Musik**» («**El camino hacia la nueva música**»). Contiene este libro, que ha de considerarse, sin duda, uno de los textos fundamentales para quien quiera seguir el proceso de lenta elaboración de la música contemporánea, la materia de 16 conferencias que Webern pronunció ante un restringido auditorio en Viena, en los años 1932 y 1933. Es en extremo interesante actualizar aquellos textos, sobre todo hoy día, cuando la «música nueva» está efectuando su proceso de penetración en el gran público y cuando en su seno se vislumbran nuevas corrientes y hasta cismas y desviaciones ideológicas. Su espíritu está dominado por un criterio amplio, de libertad, de claridad, de comprensión y de racionalidad. Las explicaciones que nos ofrece tienen un campo de aplicación superior a la música misma, pudiendo constituir incluso un ejemplo para quienes, en un sector amplio, pretenden comprender el arte no figurativo con criterios figurativos. Y, lo que es más importante, la idea que Webern tiene de la revolución musical brinda a la música misma, en contra de lo que pueda parecer simples tentativas y balbuceos creadores, un terreno muy vasto, una vez superados los límites de los horizontes tonales.

Según Webern, la música nueva tiene profundas e imborrables raíces en la tradición. Solamente partiendo de este principio básico se puede comprender lo que hay en ella de esencialmente revolucionario. Webern siente personalmente estas raíces no sólo en sus relaciones con el expresionismo de Schönberg o la música de Alban Berg y su «pathos» singular, sino en su admiración por Bach y su revolucionario «El arte de la fuga», por los primitivos de la música europea y luego por algunos románticos y por el propio Wagner. La filosofía weberniana de la **nueva música** se inspira, como decíamos, en la filosofía de la naturaleza de Goethe, que tanto ha influido en la concepción alemana de la cultura de nuestro siglo. De acuerdo con Goethe, Webern considera que la música es la Naturaleza, con sus leyes en relación con las facultades auditivas del hombre. En la misma época de Webern, y en términos parecidos, pronunciaba en Viena su conferencia Schönberg, con el título «Música nueva y música de moda, o sea, fuera de estilo e idea». La primera exigencia en la cual se debe inspirar la nueva música reside, según Webern, en el criterio de la comprensibilidad y la coherencia. Este es el mérito de la composición dodecafónica. Por otra parte, Webern se da cuenta que la creación musical, en su historia, es historia de conquistas revolucionarias. Se parte, con los primitivos europeos, de la escala de siete sonidos, y con Bach y Händel se conquista la escala cromática y, al mismo tiempo, la armonía. Luego Webern, al igual que Schönberg, cree que se produce un paso atrás en la revolución musical. En efecto, Bach enriquece enormemente el espacio sonoro. En la obra de Bach se encuentra todo: perfeccionamiento de las formas cíclicas, conquista del campo sonoro, además de una inmensa fantasía polifónica, y su última obra, «El arte de la fuga», es un trabajo que lleva la música en la esfera de lo abstracto más absoluto y es, al mismo tiempo, «la más alta realidad». Bach es, en la opinión de Webern, un anticipador de la composición dodeca-

fónica en lo que ella tiene de más esencial: la sustitución de la tonalidad.

La autoconciencia de la creación musical ha ofrecido en nuestro tiempo una compenetración en el marco filosófico. Desde luego, no es la primera vez que ocurre así. La gran música romántica se despliega en el marco cultural de la filosofía idealista; Schönberg vive inmerso, en cuanto espíritu creador, como los surrealistas, en la fenomenología. Webern anticipa musicalmente el estructuralismo. Boulez se puede decir que posee una conciencia filosófica musical estructuralista. La racionalidad dodecafónica, que expresa por vez primera en verdad a la música «como enemiga del destino» (Adorno), contiene algo del estructuralismo positivista. Adorno ve en ello una nueva forma de nominalismo, una nueva esclavitud de la música después de su total «liberación».

Pierre Boulez, situado en el centro de la revolución musical contemporánea, ve la necesidad de «pensar la música de hoy» (9). De tener una idea clara de lo que es la música en su esencia, en su realidad **serial**, que es análisis, dato estadístico, creación, pero también reducción a su idea elemental y originaria. Su proceso de autocomprensión es parecido al que Paul Klee realiza para la pintura. La búsqueda de la significación primera del punto gris. En la filosofía de hoy se parte del «Dios ha muerto», de Nietzsche. En el arte del «Arte ha muerto», proclamado por la rebelión Dadá. Boulez quiere definir su método: método y función musical analítica. Habla de estructuras, resultantes, cálculo, pensamiento. Estructuras, sobre todo, y su «interpretación». Reconoce en este esfuerzo, en Webern, un anticipador: «En el centro de estas **exploraciones** se coloca, en toda evidencia, Webern, que apareció muy pronto como punto de referencia capital que permitiera definir su propia personalidad; los comentarios webernianos son innumerables y no han sido utilizados sino en la medida en que han liberado las líneas de fuerza del período actual: serie considerada como una repartición jerárquica, importancia del intervalo y de las proporciones de intervalo, papel del cromatismo y de los sonidos complementarios, estructuras combinadas de las diferentes características del fenómeno sonoro» (10).

Estructura, serie, combinación, claves, lecturas, he aquí el elemento de la música en la idea que de ella Boulez posee y manifiesta. Creador y teórico estructuralista, se combinan en él, contra la idea clásica en la música que desaconseja a los creadores al ser al mismo tiempo teóricos del proceso musical. Consejo no siempre seguido ni por Beethoven, como se ve en sus famosos «Cuadernos de conversación»; ni por Wagner, en su «Escritos», ni por Debussy, Strawinsky, Schönberg, Alban Berg o Webern. Los serialistas de hoy tienen una propensión a teoretizar mayor que sus antecesores. Boulez se preocupa de una vista de conjunto sobre la evolución del lenguaje y de la idea, de los descubrimientos sintácticos y morfológicos. El compositor se da cuenta de la inestabilidad en que vive la música de hoy, en su carácter epigónico. Ella surge de «epidemias» temibles y periódicas. Hay años de «series cifradas», «años estereofónicos», «años de acción», «años del azar», «años de lo informal». Los fetichismos cambiantes se suceden. La tribu de los epigonos devora asiduamente formas y medios, cuyos orígenes y necesidad ignoran, aislados de cualquier pensamiento lógico conductor. Pero al mismo tiempo, el teórico ve en este «epigonismo», una crítica aguda y una rebelión extrema. La situación está,





SATIE, DIBUJADO POR COCTEAU.

sin embargo, llena de paradojas. Una música «hiper-intelectual» como la de hoy cae víctima de los fetichismos, por la estrechez de sus horizontes y por una profunda falta de **intelectualismo**. Muchas veces «se confunde el movimiento con el medio de transporte», se busca con exceso lo «anecdótico», se evita toda integración, se rompe la dialéctica forma-morfología y el nexo de estructuras parciales y globales se torna problemático debido a «incompatibilidades irreductibles».

Se sigue, así, la filosofía surrealista que consiste en «apuntar al azar» contra los oyentes. La búsqueda del ruido supremo crea supremos malentendidos. La serie y sus complejas pretensiones Boulez las lleva al mundo de cálculos y sistemas de Pascal, y constata que «la teoría de las permutaciones que la música serial emplea no es una materia científica muy compleja». Se necesitan tablas de corrección «del material musical empleado, una balística de la nota». El universo de la música aparece como algo «relativo». Relaciones estructurales se organizan según «esquemas variantes». La serie sirve a una nueva jerarquización. Las funciones matemáticas, las series simétricas y asimétricas, los elementos funcionales están sometidos a un estudio de lo más completo posible. La música de Schönberg, Webern y Berg está sometida a estudio según las reglas de una rigurosa matemática musical. Lo que Pitágoras pensaba de la música es actualidad al desnudo.

La situación de crisis se manifiesta en que ante una situación extrema, en vez de romper el sistema desde dentro, se han sorteado las dificultades por vía del «libertinaje», que era la vía de la imaginación misma. Se pide la revisión de las posiciones. Pensar la música no

en su esencia, sino en «estructuras» y «accidentes», «relaciones» y «funciones». Boulez se declara estructuralista y para que no haya dudas cita directamente a Levi-Strauss. Conclusión: forma y contenido musical participan de la misma naturaleza y han de someterse al mismo análisis. Al lema de Debussy, que exige a la música la vía hacia la carne viva de la emoción, Boulez sustituye la exigencia de ir hasta la carne desnuda de la evidencia.

(1) Cfr. Fubini: *Gli enciclopedisti e la Musica*, Torino, Einaudi, 1971, p. 229.

(2) Cfr. Oswald Spengler: *La decadencia de Occidente*, Espasa Calpe, Madrid, 1942, volumen II, capítulo IV, «Música y plástica», pp. 11 - 124.

(3) Cfr. Giorgio Graziosi: *L'interpretazione musicale*, Torino, Einaudi, 1967, p. 17.

(4) Cfr. Graziosi, op. cit., p. 18.

(5) Cfr. Maurice Blanchot: *Le livre à venir*, París, Gallimard, 1959; Kurt Marek: *Provokatorischen Notizen*, Woodstock, New York, 1960.

(6) Cfr. Hermann Broch: *Dichten und Erkennen*, Rhein Verlag, Zurich, 1955.

(7) Cfr. Raymond Abellio: *La structure absolue*, Gallimard, París, 1965, p. 226.

(8) Ibid. p. 228.

(9) Cfr. Pierre Boulez: *Penser la musique aujourd'hui*, Editions Gonthier, París, 1963.

(10) Boulez, op. cit., pp. 14 - 15.



**D**E «cantes flamencos», y no de «cante flamenco». El contenido que hoy denominamos así tiene, si no en el nombre, en el hecho un antecedente histórico anterior en casi otros cien años: la séptima de las **Cartas marruecas**, de Cadalso, escrita, según sus comentaristas, entre 1773 y 1774, en la cual se describe una «fiesta» con gitanos como protagonistas que, entre otros cantes y bailes no indicados, interpretan un **polo**. Para entonces, el fandango cubría toda España.

Entre aquella fecha y 1871 no escasean las noticias. Borrow y Estébanez Calderón principalmente y, con menor detenimiento y minuciosidad, un número crecido de indígenas y extranjeros tratan de cantes y bailes, gitanos o por tales tenidos unos, andaluces otros. Luis Lavaur ha recogido multitud de testimonios sobre el tema, dejados en los libros de viajes, cartas, reportajes y aun obras de otra índole por los turistas y viajeros que visitaron nuestra Patria o concretamente Andalucía en el siglo pasado, desde Merimée hasta Andersen, desde Glinka a Gevaert.

Ya, y probablemente en 1871, aunque la obra viera la luz años más tarde, Zugasti entraba por derecho propio entre quienes hemos de considerar, más o menos veraces, testigos de las exhibiciones flamencas, pero no alcanza a escribir «cantes flamencos», sino, como habían hecho otros, «cantar a lo flamenco». Antes se había dicho «cantar a lo gitano» y más tarde se pasaría de señalar el modo de ejecución —cantar a lo, como vestir a lo— a nombrar lo ejecutado —cante flamenco—, hasta llegar, según hacemos hoy, a sustantivar el adjetivo y decir en derecho simplemente «flamenco».

Entre 1869 y 1871 se publicó en Sevilla la **Revista de Literatura, Filosofía y Ciencias**. En ella veían la luz —25 de abril de 1870— los **Apuntes para un artículo literario**, firmados por Antonio Machado y Alvarez, primeros de una serie; trataban éstos de la fonética andaluza y los tres siguientes analizaban los cantares que el autor designa sentenciosos, sentenciosomorales y, finalmente, los amorosos. Pero el quinto y último —25 de enero de 1871— aparece subtítulo «Cantes flamencos».

Se inicia con él una década decisiva en su conocimiento y estimación, que tiene como principal y casi único promotor a Machado.

Antonio Machado y Alvarez es quien editó la **Colección de cantes flamencos recojidos y anotados por Demófilo**, impresa en Sevilla el año 1881, dedicada a la Institución Libre de Enseñanza, y más conocida a través de su parcial reedición por la Colección Austral. Nacido en Santiago el 1848, estudió en la capital andaluza, se doctoró en Filosofía y Letras y licenció en Derecho, ejerció la enseñanza en la Universidad hispalense, publicó, entre 1883 y 1888, **El Folklore andaluz** y, posteriormente, **Biblioteca de Tradiciones populares**; viajó en 1892 a Puerto Rico, de donde volvía el mismo año a Sevilla para fallecer a poco de su regreso. El Boletín de la ILE insertó su necrología en 1893.

El artículo citado se extiende entre las páginas 474 y 478, correspondientes al número 10 del tomo II, y a la parva nuestra de coplas —seguiriyas y seguiriyas cortas— precede una a modo de introducción que acaso convenga reproducir en parte, y dice así:

«Los llamados **cantes flamencos** constituyen un género especial de cantares sobre el cual no ha fijado aún sus ojos la distraída crítica de nuestros literatos. Al sacarlos a la escena, por vez primera, lo hacemos con cierta timidez; representáenos, desde luego, lo bajo y humilde de su cuna, su tosca rudeza, sus formas poco cultas y el desairado papel que acaso les aguarda entre las doloras de un Campoamor o las agudezas de un Selgas».

Poco más de ocho años tardaría en volver sobre el tema, larga vacación de sus trabajos sobre lo popular, que hubo de romper a ruegos de sus amigos y colaboradores de **La Enciclopedia**, cuya administración tenía a cargo. Esta revista, nacida en Málaga el mes de julio de 1877 y trasplantada a Sevilla en octubre del mismo año, daba cabida en sus páginas a materias muy diversas, desde la filosofía a las matemáticas, pasando por la prehistoria y la geología. Mucho tuvo que ver con ella Rodríguez Marín, que comenzó su colaboración con poesías.

En abril de 1879 inicia una sección titulada «Literatura popular»,

## CIEN AÑOS DE CANTES FLAMENCOS

ARCADIO DE LARREA

en la cual aparecen cuentos, los artículos de Sbarbi sobre la saeta y la playera, más el que luego reeditaría separadamente Rodríguez Marín con el mismo título «Juan del Pueblo», que versa sobre canciones populares, y algunos otros.

El primer trabajo de Machado que ve la luz en esa revista, firmado ya con el luego constante seudónimo «Demófilo», es un estudio de las adivinanzas, que se extiende por varios números. Viene luego, con inicio el 15 de agosto del año citado, la serie de tres ensayos titulados, como lo fueran los de la **Revista de Literatura**, **Apuntes para un artículo literario**, donde más bien se detiene en la expresividad de los cantares y trata, entre otros tipos de copla, las **carceleras**. A seguido, y en el número correspondiente al 25 de octubre, publica el primero de los trabajos con el solo título de «Cantes flamencos», que comienza diciendo:

«Bajo esta denominación conocen los cantadores, autoridad irre-



cusable en la materia, una serie de canciones populares tan dignas de estudio, en nuestro sentir, como las coplas contenidas en los Cancioneros de Fernán Caballero y Lafuente Alcántara, limitadas a las seguidillas llamadas también sevillanas y serranas por su procedencia y el aire musical con que se entonan, y las coplas de cuatro versos asonantadas y que se acompañan con música de malagueñas y rondeñas o javeras. Ni las coplas de **Soleá** o de jaleo, ni las playeras o seguidillas gitanas, ni los martinets, cañas, polos, policañas, tiranas, livianas, pajarillos, tonás y deblas; ni aun los caleseros, panaderos, alegrías o juguetillos han sido hasta aquí objeto de serias investigaciones por parte de los que se dedican al cultivo de la literatura popular. Por nuestra parte, aunque escribimos hace algunos años un ligerísimo artículo con el título que encabeza estas líneas e incluimos entre las coplas publicadas en otros algunas soledades, jamás llegamos a hacer de esta materia objeto preferente de atención, como creemos debe ser hoy para los que deseen dar a conocer a las naciones europeas siquiera un muestrario pequeño de estas producciones, por las que ya preguntan con interés sus literatos»

Notemos la evolución que el autor nos desvela y, en primer lugar, reconocido aquí el interés de los literatos extranjeros. Ignoro quiénes podrían ser, aunque de uno sí hay noticia: el doctor Hugo Schuchardt, como luego veremos; acaso también habrían interesado a Gustavo Pittre. La sospecha sobre éste nace de que, en la posterior **Colección**, aparece anunciada como punto de venta la editorial Luigi Pedone, de Palermo, donde profesaba el ilustre folklorista italiano.

Porque si la seguridad de su andadura sobre el nuevo calificativo lanzado sin guardaniños viene afirmada en la **Colección**, advertiremos cómo en 1871 no enumera los cantes, limitándose a decir que varían desde las coplas de **jaleo** hasta las **livianas**, mientras los ejemplos ofrecidos son únicamente de seguiriyas y seguiriyas cortas; en 1879 da una larga lista en la cual, con cantes hasta hoy escuchados, figuran tiranas, pajarillos, caleseras y panaderos; pero en los tres artículos —**La Enciclo-**

**pedia** desapareció en 1880—, trata solamente de soleares y soleariyas. Notemos que omite las peteneras y los corrios y romances.

En 1881 —la **Colección**— limita su relación a los cantes que van desde la soleá hasta la toná y la liviana, volviendo al primer criterio y aun extremándolo al dejar en su recopilación tan sólo las soleares, seguiriyas, polos y cañas, martinets, tonás y livianas, deblas, peteneras y, en el repertorio de Silverio, serranas. Posteriores al librito citado no conozco más trabajos que el **Prólogo** a la colección editada por la Biblioteca de El Motín, sin año de impresión, y la nota acerca de los tanguillos que veremos más adelante.

Fue Machado quien primero consideró entre nosotros los cantes flamencos como algo digno de estudio. Antes, Barrow dedicó sendos capítulos a la exposición de la «poesía gitana», según su criterio, auténtica o espúrea, pero tanto Estébanez Calderón como Zugasti se limitaron a descripciones costumbristas y pintorescas, y porque mucho de lo afirmado por Demófilo es seguido hoy, a pesar de los trabajos posteriores, creo no será baldío resumir y someter sus opiniones a una somera crítica; con ello nos será posible alcanzar una visión de hasta dónde permanecen sus afirmaciones, fundadas o no.

**Flamenco aplicado al cante.** En 1871, «Los llamados **cantes flamencos...**»; en 1879, «Bajo esta denominación **conocen los cantadores**, autoridad irrecusable en la materia...»; en 1881, «**hoy se conoce con el nombre de...**» y también «que juntos reciben el nombre común de **cante flamenco**», pero en las primeras líneas «Los jitanos llaman **gachós** a los andaluces, y éstos a los jitanos **flamencos**, sin que sepamos cuál sea la causa de esta denominación...». Considera falta de pruebas la atribución del nombre por los flamencos de Carlos I y lanza la teoría de que se deba a la oposición rubio-moreno a través de la guasa andaluza. Rodríguez Marín cambió el motivo, que sería la delgadez y semejanza de figura con el flamenco ave; más tarde, los desconocedores u olvidados del proceso: gitano = flamenco, cantar y vestir a lo gitano = a lo flamenco, cante gitano = flamenco, sacaron de la man-

ga que flamenco quiere decir en árabe canto de los campesinos; teoría que, acaso por disparatada, sigue gozando de favor. No carece de importancia ese «conocen los cantadores» y «hoy se conoce»; según me dijo hace años don Santiago Montoto, la denominación cante flamenco nació en los cafés-cantantes para distinguir el género del resto de las canciones en ellos interpretadas.

**Gitano, flamenco y andaluz** (1871). «Los cantes flamencos son un resultado del contacto en que vive la clase baja del pueblo andaluz con el misterioso y desconocido pueblo gitano; jitanos en su espíritu, y, acaso, en sus construcciones y andaluces en su forma exterior». «El pueblo andaluz recibe en los llamados **cantes flamencos** la imposición del espíritu de la raza gitana» (1881); «en donde han venido a mezclarse, o mejor dicho, a amalgamarse y confundirse las condiciones poéticas de la raza gitana y de la andaluza».

(1879) «El pueblo gitano, cuya poesía es sumisa y altanera y sentimental y profunda, se ha superpuesto en los cantes flamencos al pueblo andaluz, cuya poesía es festiva y ligera y levemente melancólica»; «elemento gitano o triste sobre el andaluz o alegre». (1881) «Al salir el género gitano de la taberna al café se ha andaluzado, convirtiéndose en lo que hoy llama flamenco todo el mundo»; «se convertirán en un género mixto, a que se seguirá dando el nombre de flamenco como sinónimo de gitano...».

Los cantes gitanos se distinguen de los andaluces en que (1871) «indican ser hijos de una fantasía poderosa, si las hay, pero lúgubre y tétrica, no risueña y rica como la andaluza». «Muestran una desnudez y franqueza que daña y una marcadísima tendencia a representar el dolor cual es». Sabido es que Rodríguez Marín ponía en determinados temas el carácter andaluz o gitano de las coplas. (1879) «Hay también **soledades** de cuatro versos y que la letra es, por regla general, de carácter triste y abatido, y no como eran ordinariamente antes de ajitanarse... las llamadas también coplas de jaleo».

**Jerarquía de los cantes** (1879): «El cante flamenco tiene, quizá, en los polos y seguidillas jitanas su más genuina representación»; «los polos, cañas y seguidillas jitanas son consideradas por los inteligen-



tes como cante de más fundamento que las rondeñas o sevillanas, tanto por sus letras como por su música; para los cantadores las alegrías y juguetillos son de escaso valor»; «el actual más jitano de todos ellos es la seguidilla»; «hay aún cante de más mérito que la seguidilla jitana, que es la liviana y la toná».

(1879) «Las coplas andaluzas, llamadas antes de **jaleo** —(1871) "tránsito de las alegrías andaluzas a las tristezas jitanas"—, forman hoy, por decirlo así, el primer eslabón de esa cadena de producciones conocida popularmente con el nombre de **cantes flamencos**»; «aunque estas canciones... reciben, indistintamente, el nombre de **soledades o coplas de jaleo**, nosotros damos especialmente esta última denominación a las que tienen la letra festiva o ligeramente melancólica, se entonan con más animados movimientos y se pueden acompañar de baile».

(1881) «A todos estos cantes, que juntos reciben el nombre común de **cante flamenco**, añaden algunos **cantaos** una serie de tonáillas... Nosotros... no queremos incluir en esta **Colección** más que las composiciones mencionadas, puesto que las **alegrías** son más propias del carácter andaluz que del jitano». Si recordamos los cantes publicados en la **Colección**, tendremos el repertorio de los considerados gitanos o legítimamente flamencos —con excepción de la serrana, por cantada por Silverio—, en tanto los restantes serían, según la estimación machadiana, andaluces o **agachonados**.

**Origen y creadores** (1871): «Nacidos muchas veces en la taberna, y en ella casi siempre y por plazas y campos repetidos»; (1881) «tabernarios en su origen»; «el pueblo... desconoce estas coplas, no sabe cantarlas y muchas de ellas ni aun las ha escuchado»; «un género poético, predominantemente lírico, que es, a nuestro juicio, el menos popular de todos los llamados populares; es un género propio de cantadores»; «no son los cantes flamencos tan populares y conocidos del pueblo como suponen algunos, y es inexacta la idea propalada por algunos **touristes** de que el cante flamenco es el genuinamente español»; el cantaor «sólo cuando canta por profesión es cuando comienza a formarse cierta especie de cánones que, coartando su libre albedrío, le hacen someterse también a ciertos con-



vencionalismos»; «muchos atribuyen a los **moros**, aunque ninguno lo hace anterior a la época de **tío Luis el de la Juliana**, rey de cantadores, que floreció en el último tercio del siglo pasado». (Prólogo a la colección de la biblioteca de El Motín.) «Al decir autor no quiero precisamente decir autor, sino autores..., que son tan perfectamente conocidos en su casa a la hora de comer como lo fueron y son algunos de estos célebres **cantaos** por los aficionados a las **juergas** flamencas»; (1881) «una misma letra es atribuida por cada cantador a distintos autores... Lo cierto es que cada cantador llama **suyas** a las coplas de su repertorio, siquiera unas hayan sido compuestas por él y otras por su maestro o maestros».

**Los nombres** (1879): Soleá..., «designadas también por el pueblo con los nombres de **soleás, soleaes y soleares**, llamábanse años atrás especialmente, y aún se llaman hoy, coplas de **jaleo**, y han debido su nombre a una mujer llamada Soledad, que las cantaba con sin igual ternura»; «nos asalta la sospecha de si la denominación de soledades reconoce otro origen que el que los cantadores le atribuyen»; «nos induce, por último, a pensar si debiéramos llamar **soledades** a los tercetos gallegos cuya letra fuera melancólica y triste, **soledades** a los tercetos andaluces

cuya letra fuera también triste y melancólica, y **ruadas** y coplas de jaleo a las de tres versos, andaluzas y gallegas, cuando su letra es alegre y levemente melancólica, y se destinan especialmente para acompañar el baile..., por más que entre los cantadores se designan con un mismo nombre unas y otras coplas y una y otra música». Pero (1881) «las **soledades**, llamada también **soleares** y **soleás**..., por la música cuyo nombre, según nuestros informes, es debida a una mujer llamada Soledad y no a su melancólica tristeza...».

Seguiriya (1879): «Las **seguidillas gitanas** a que en Málaga y otros pueblos del mar llaman **playeras**»; «también entre las seguidillas gitanas o playeras... las hay de tres versos..., que llaman los entendidos cortas» (1881) «conocida también con el nombre de **playera**». No recoge la sugerencia de Sbarbi, quien, en el artículo **Las playeras**, de 1879, escribía: «El nombre de **playera** es una corrupción de **plañidera**», opinión mantenida posteriormente por otros.

Martinetes (1881): «Los **martinetes** o **carceleras**, llamados de ambos modos, según unos porque se cantan al son de los martillos en las fraguas; según otros, por ser propios de los presidiarios».

Debla (1881) «(palabra jitana que significa diosa) es un cante fla-



menco cuyo nombre nadie ha sabido explicarnos. Viene a ser la debila como una copla falsa hecha con ánimo de engañar o dar el **camelo** al oyente, pues empezando por un aire, el de martinete, por ejemplo, o el de seguidilla gitana, continúa por otro aire distinto, rematando con la palabra **deblica barea**».

Petenera (1881): «Sí ocupan en ella —la **Colección**—, con justicia, un lugar las coplas de **peteneras**, que deben su origen a la excelente cantadora de flamenco conocida por el apodo de **Petenera**, el cual es... sinónimo de **patenera**, esto es: natural de Paterna, pueblo de la provincia de Cádiz». «Aunque las **peteneras** no han estado de moda en Sevilla hasta el año de 1879, convienen todos los cantadores en que son antiguas, y en que deben su origen a una cantadora de flamenco llamada **La Petenera**, a quien unos hacen natural de Málaga y otros de La Habana. Pero, ¿qué significa este mote o apodo de **La Petenera**, ya que no es nombre como el de **Soledad** ni palabra que se encuentre tampoco en los diccionarios jitanos que conocemos? He aquí una pregunta a que podemos contestar satisfactoriamente, a nuestro juicio, merced a los autorizados informes del célebre cantador **Juanelo**.

«**Petenera** o **Patenera** —nos dijo éste— es igual a **Patenera**, esto es, natural de **Paterna**». **Machado** aceptó como buena la opinión a pesar de que: las **peteneras** (sic) son presentadas como novedad por **Estébanez Calderón** —luego no eran antiguas—; en 1880 corrían por Sevilla como populares hasta tres tipos de **petenera** —luego no se habían popularizado un año antes—; el mismo **Juanelo** hubo de decir **Petenera** o **Patenera** para ofrecer como verosímil su explicación. Pero **Juanelo dixerat**, como en la explicación del origen árabe de la caña, debido en primer lugar a **El Solitario**.

La música (1871): «Con lo cual y la música, el ánimo se predispone a los sentimientos más sombríos»; «tiene analogía con el estado de ánimo que revela y aun con el aire musical que las acompaña»; (1879) «es, pues, en este caso —soleares— la música la que da nombre a la copla»; (1881) «respecto a los **polos**, **cañas** y **policañas**, no son más que músicas especiales con que se acompañan también las coplas comunes de cuatro versos»; «la música triste de la seguidilla gitana o

levemente melancólica de la soledad... retozona y alegre de ese infinito número de composiciones andaluzas»; «la música —del martinete— es sencilla, acompañada y monótona, y, al parecer, de un carácter muy primitivo»; «el hecho de cantarse, por lo común, la **Petenera** tan pícaramente, que más parece un punto de **La Habana** que no un cante jitano». «Si en cuanto a la música el cante jitano viene a ser respecto al andaluz como la ópera a la zarzuela» (prólogo para la B. de El Motín); «es imposible juzgarlas bien —las coplas— no oyéndolas cantar, toda vez que no sólo la música, sino el tono emocional, les da una significación, una expresión y un alcance que meramente escritas no pueden tener... No es que la copla se pone en música como se puede poner en música una oda, es que la copla, cuando nace, nace ella misma cantándose... Una copla escrita es una copla estropeada».

Relación de cantes (1879): **Sevillanas**, **serranas**, **malagueñas**, **rondeñas**, **javeras**, coplas de soleá o de jaleo, **playeras** o **seguidillas** gitanas, **martinetes**, **cañas**, **polos**, **policañas**, **tiranas**, **livianas**, **pajarillos**, **tonás**, **deblas**, **caleseros**, **panaderos**, **alegrías** o **juguettillos** y (1881) **peteneras**.

Futuro del flamenco (1879): «Este predominio del elemento gitano o triste sobre el andaluz o alegre está llamado, a nuestro juicio, a desaparecer por la traslación de estos cantes del círculo reducido de la taberna a los círculos, ya más dilatados, del café... Ya en los cafés no se cantan ordinariamente las deblas, tonás y livianas, que tan en boga estuvieron en el siglo pasado, y en cambio se cantan alegrías y juguettillos y aun aires exclusivamente andaluces; de ello es buena prueba la celebridad que en Sevilla, Málaga y otros puntos han alcanzado las malagueñas de la Parrala»; (1881) «los cafés, último baluarte de esta afición, hoy, a nuestro juicio, contra lo que se cree, en decadencia, acabarán por completo con los cantes jitanos»; «los cafés matarán por completo el cante jitano en no lejano plazo, no obstante los gigantescos esfuerzos hechos por el cantador de Sevilla —**Silverio**— para sacarlo de la oscura esfera a donde vivía y de donde no debió salir nunca si aspiraba a conservarse puro y genuino».

**Colaboraciones y contradicción.** Ya hemos citado el artículo de

**Sbarbi** sobre las **playeras**; poco más apareció en las revistas de la época: unos tanguillos, como aclaración a lo contenido sobre ellos, sin nombrarlos, en el librito machadiano; una letra de **Mirabrás** y unas coplas de **romeras**. El mismo **Machado** dejó de mano totalmente sus búsquedas. La única contradicción vino del doctor **Schuchardt** en la crítica de la **Colección**. Citaremos tan sólo sus conclusiones: «Los cantes flamencos son populares en sentido pasivo, no en sentido activo. Los cantadores que se dedican a ellos, en cuanto podemos observar, pertenecen en su mayor parte a la raza gitana, pero no exclusivamente. Así, por ejemplo, el más célebre cantaor de hoy, **Silverio**, cuya biografía publica **Demófilo**, es hijo de un natural de Roma. Prescindamos de esta excepción y sean los cantes flamencos propiedad de los gitanos. ¿Debemos deducir de aquí que lo han sido siempre? Los gitanos se apoderaron, a su aparición, de ciertos oficios que ya existían, y la competencia en éstos, si no la hicieron imposible, la dificultaron mucho... En todo tiempo han mostrado una especial destreza y una notable inclinación a la música y el baile. Yo prescindo aquí de que, con relación a estas artes..., hayan sido más imitadores o más originales; por lo que respecta a la poesía no ha tenido nunca para ellos valor, sino como materia y fundamento del cante... Los gitanos son ciertamente un pueblo de dotes poéticas muy inferiores, y las toscas huellas de este arte que nosotros conocemos en ellos indican el influjo de los pueblos entre quienes vivieron».

**Schuchardt** era amigo de **Machado**, de quien dice: «En 1879 muchas veces hemos comunicado de palabra nuestros pensamientos sobre los cantes, cuyo conocimiento debo al café de **Silverio**».

Perdone el lector la profusión de citas. He preferido darlas a resumirlas porque el desconocimiento de lo escrito sobre el flamenco suele ser muy grande. Muchas de ellas merecerían apostillas, pero creo que su lectura bastará para convencer de lo poco que en el conocimiento del flamenco se ha ganado, más bien perdido por las posteriores invenciones sin fundamento. Queden, como hitos de estos cien años, la réplica contra el filogitanismo escrita por el maestro alemán y el incumplimiento de la profecía machadiana sobre el futuro de este arte.



# PABLO GARGALLO, PRECLARO INGENIO

JOAQUIN DE LA PUENTE

Aquel fue momento feliz para los talentos de la Barcelona de antes y después del 1900. Desazonaban las ansias de modernidad. Modernismo se llamó a lo más caracterizado y expansivo de su mucho arte. Bullían esteticismos y riquezas. Abundaban sobremanera. Aunque a cada trecho se contemplara una pobreza cuyo clamor airado serían las sangrientas explosiones del terrorismo anarquista.

Objetividad manda. No es fácil estar de acuerdo con Jean Cassou en que fuera, «sobre todo, la miseria», «una miseria trágica y desesperada» —que sí existía—, la principal fuerza motriz de quienes más o menos jóvenes entonces «fermentaron tantos caprichos subversivos». Los primeros en crear el clima innovador habían sido burgueses hijos de burgueses, cual Casas y Rusiñol. Capaces de romper monotonías de gentes adineradas sólo escandalizables de cuando en cuando. Dispuestos a servir a quienes necesitaban de ciertas algaradas artísticas con las que jugar un mucho al capitalismo cultural progresista. Sin que su miopía les pudiera avisar de cómo en lo hondo de la disidencia artística anidaba la revolución social.

Seamos consecuentes. El ascetismo espiritual —íntimo, no estético— de Gaudí se amparaba en la abrumadora riqueza catalana, dispuesta a pagar mayúsculas fanfarronerías arquitectónicas. Hermosas, sí. Novísimas y antipasadistas también. Policromas, por añadidura. Se podían vender duros a cuatro pesetas, porque no faltaban en los bolsillos de los Casas y los Rusiñol y porque de antemano estaba garantizado que no habría pérdida en el negocio, contando con la proverbial desconfianza de los payeses. La primera bohemia fue la de los hijos de papá. Sólo la segunda heriría cruel e impondría heroísmos, aunque el riesgo de morir tísico se aminoraba día a día. Las hambres de hogaño eran algo menos asesinas que las de antaño.

Sigamos sin mixturas demagógicas, burdos tópicos sociohistóricos y pinceladas lacrimógenas. Sobran de cabo a rabo de cualquier historia. La bohemia de la generación de Gargallo exigía mucho coraje. Era todavía romántica, a pesar del creciente materialismo mental y social. Con todo, los saberes médicos adelantaban a pasos agigantados. La Medicina es ya entonces ciencia seria, si bien algunos cayeran malheridos a mitad del camino. Como Juan Gris. Si bien algunos, como Gargallo, hubieran de morir de una bronconeumonía a los cincuenta y tres años, en 1934.

La Barcelona de finales del XIX y principios del XX poseía un envidiable tono vital. Gozaba de un optimismo exultante. Se había ganado a pulso el derecho a la pública euforia. La prodigaba sin tapujos, sin los pudo-

res puritanos del buen burgués de antaño. Conseguía estar a la última con las fulgurantes tracas esteticistas del fuego de artificio modernista. Imperiosamente, como en el resto de la Europa capitalista e industrializada, se proclamaba la validez de realidad tan efímera cual es y será siempre la novedad.

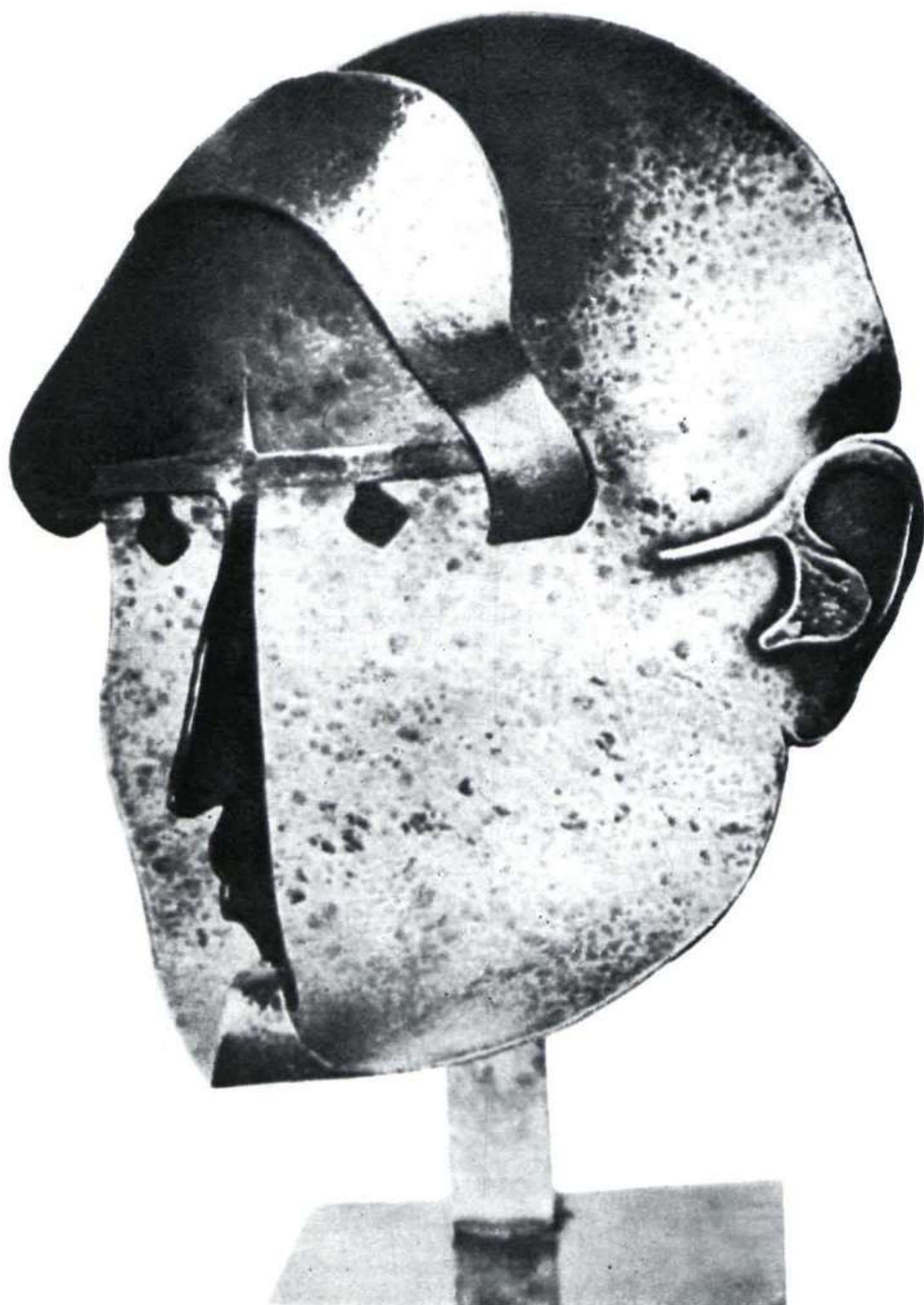
El insaciable apetito de novedades propio del Art Nouveau predispondría a que, en el inevitable y deseable relevo de las inquietudes generacionales, se pretendieran valores más y más radicalmente inéditos. Más audaces y libres aún. Desde el Romanticismo a 1925 jamás estuvieron las minorías creadoras europeas tan dispuestas a renovarse en fondo y forma. Cada dos por tres. Cada vez con más intensas premuras. Con prisas revueltas osadamente contra la sesuda idea de tomarse tiempo, de esperar a la edad en que se supone la madurez y la oportunidad para hablar en voz alta, según cansinos adultos y los de luengas barbas académicas.

Barcelona proporciona el ambiente propicio para ese colosal Gaudí del que se ha dicho que sería el único genio del Art Nouveau europeo. Que hasta ejecuta insólitas esculturas desde la misma entraña arquitectural. Barcelona alumbró a Nonell. Consiente que se muevan a sus anchas por ella el malagueño Picasso —«español al cuadrado», que ha escrito Salvador de Madariaga— y el aragonés Gargallo. El uno, llegado mozo. El otro, muy niño; como para que espontáneamente se injertara su reciedumbre étnica en la fecunda estirpe catalana. Los dos nacidos en 1881.

La Barcelona de aquel entonces disponía de sitio para todos. Para erigir monumentos al Greco y celebrar festivales modernistas —en Sitges...—, jalearse al noventaiochista Zuloaga, abrigar al lírico vascoasturiano Regoyos, sonorizar la urbe con trompeterías wagnerianas, remedar a Beardsley, conmocionarse con Ibsen, reírse leyendo la comicidad bronca y espesa de Papitu, estetizar en Forma y Vell y Nou. Para pavonear trapíos de costosísimas costuras, pedrerías femeniles y solvencias económicas en el novedoso y epatante Palacio de la Música Catalana, del arquitecto Domenech y Montaner.

Naturalmente, Barcelona pagaba todo eso a muy altos precios. Con muchos duros, cuando a los más costaba sudores ganarse una mísera peseta. Lo pagaba hasta con la carne humana abierta en canal por las aterradoras bombas anarquistas. Jugando al decadentismo. Catando morfina, opios y cocaína. Barcelona degustaba, estremecida de placer, las mieles del arte por el arte, del «ideal sin ideal»; del feminismo, por un lado sufragista y, por otro, erotizado tan así como dio cuenta el epigono modernista que fue Hermen Anglada Camarasa. Degustaba esas y otras mieles con más incons-





ciente fruición (el egoísmo es lamentable, pero humano), porque algunos morían por la cólera de los utópicos o los desesperados. Ante el espectáculo de la muerte, la vida cobraba apasionante sazón. Consciente o inconscientemente, la existencia burguesa sabía mejor porque muchos padecían miseria triste y criminal y, contrastándose, cabía sentirse elegido a la manera calvinista. Esa miseria triste y criminal formaba el coro exasperado de la eufórica vitalidad de la Belle Epoque. Era su trasfondo. Coro y no más que coro, sombrío telón de fondo sobre donde brillar más intensos oros y oro-  
peles.

La reacción vendría en seguida. Munch y Ensor se habían anticipado en el Norte de Europa. Steinlen la ilustra. Nonell tuvo hambre y sed de cretinos de Bohí, hurdanos catalanes con que cosechar aplausos en París y malos humores en Barcelona. Aparecieron los del Brücke de Dresde, sincronizados —¿se ha dicho esto?— con las azules melancolías del sentimental Picasso.

Como siempre, sólo cabía renovarse o morir. Ni tan siquiera conformaba el vino nuevo—en odre viejo. Y entre los renovadores a escala universal estaba ese aragonés trasplantado a Cataluña llamado Pablo Gargallo. El engrosaría las poderosísimas filas de la vanguardia española militante en la quizá bien llamada Escuela de París. Codo con codo con Julio González, Manolo Hugué, Pablo Ruiz Picasso, Juan Gris, María Gutiérrez Cueto Blanchard.

A Pablo Gargallo ha de entenderse desde el ámbito artístico e histórico de Cataluña; aprovechando el

trampolín de París. En él hubo tres directrices bien perceptibles. Creo que hasta entremezcladas a lo largo de su carrera y no como fases que se fueran liquidando sucesivamente —la tercera, con la muerte...— de suerte más o menos tajante. Tales tres caracteres primordiales de su obra son modernismo, transformismo y mediterraneísmo.

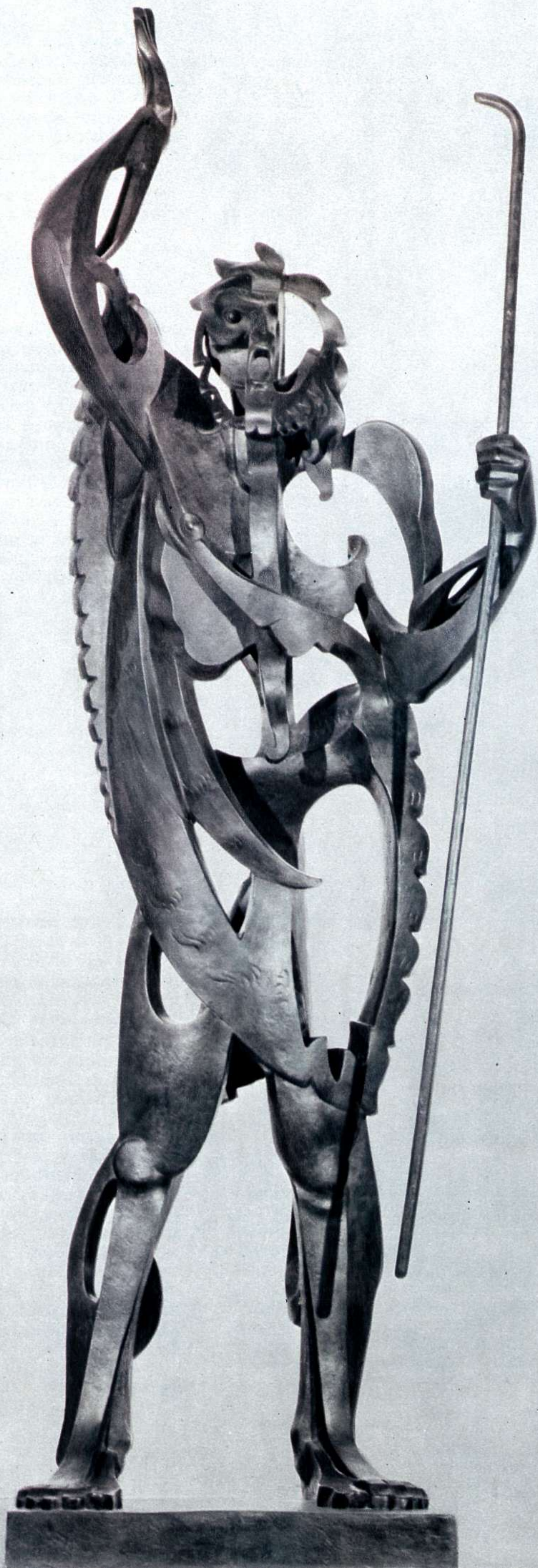
Como a Picasso, el modernismo le forma y le afecta. No como a Picasso, le deja perdurable impronta que dura en lo cuantioso que hay de lúcido en los metales tijereteados. Cuanto hubo en él de modernista le permitió obrar como orfebre. (Así también pasó en el vasco Paco Durrio.) Dibujos hay de Gargallo que evocan algo de las maneras de Gustave Klint. Tal ocurre en «Mujer con falda negra», de 1903, y que, puestos a titular tan prosaicamente, más valía llamarla joven tendida y semidesnuda. Colmadamente modernista es «Cleopatra», de 1900; alambicándose en ella los sofisticados decadentismos modernistas con la disposición de joyas de plata sobre el mismísimo mármol blanco. Tenía Gargallo diecinueve años de edad y muestra ya sus indiscutibles dotes de escultor. «La bestia del hombre», de 1904, de muy otra guisa modelada, prueba cómo era capaz de moverse en los eclécticos recovecos del modernismo. Modernista es su participación (1905-1908) en la decoración del Palacio de la Música Catalana.

En 1907 va a París y se topa con el cubismo que se ha sacado de la manga su amigo Picasso. Las consecuencias van a ser inmediatas, aunque dos desnudos femeninos arrodillados —de 1907 y 1908— sean el cordón umbilical que todavía le une con el modernismo formalista barcelonés, el del «ideal sin ideal» que muy luego le permitirá su mediterraneísmo posterior. La «Pequeña faunesa», bronce de 1908, testimonia de qué modo el cubismo le fuerza al transformismo; no exactamente a hacer cubismo. Su amor a las curvas deslizantes y alusivas a las bellezas corporales le impidieron adentrarse en el cerebral simplismo geometrizante del cubo, el cilindro y la esfera. Frente al hacha metálica de los escultores cubistas él prefirió las turgencias táctiles, las oquedades por donde acariciar; las tijeras que, proyectando en cartón, vendrán después. O antes, porque sus primeras experiencias en metal parece que datan de 1907; aunque se considera su primera obra en esta materia la «Máscara de joven», fechada en 1911. A partir de este último año las obras en cobre, hierro y plomo se suceden una tras otra derrochando más y más habilidad manual, ingenio artístico en aumento. Las ejecuta con amor artesano. Con destreza oficial de la que las Arts and Crafts británicas habían conseguido estimular en todo el ámbito europeo. El envidiable y asombroso oficio de Gargallo en las técnicas del metal es algo que debe aplaudírsele de continuo, mas también fue buen hacer conseguido por lo más y en los más diversos procedimientos artísticos gracias a la tenaz predicación decimonónica de Ruskin, Morris y demás adláteres. En el campo de las artes industriales se disfrutó entonces de un esplendor digno de compararse con los más afortunados momentos del pasado.

Claro es que lo decisivo en Gallardo no sería su virtuosismo artesanal. Debe alabarse éste. Mas, por encima de todo está su ingenio. La redivertidísima gracia con que tijeretea perfiles e incurvados cerramientos limitantes, haciendo que el aire penetre la interioridad de las formas consiguiendo que deje de forcejear con las impenetrables superficies de las obras, concebidas como «bultos» por otros de antes, de entonces y de después.

Remedando la famosa frase en que Denis afirma que la pintura, antes que nada, es una superficie plana...,











podríamos decir que, hasta Gargallo, la escultura había sido bulto en primerísimo lugar. Desde Gargallo la escultura puede ser visual y táctilmente penetrable. Traspasable. Diáfana a la par que consistente. Dinamizada especialmente mediante una serie de imprevistos e ingeniosísimos recortes formales que constituyen la singular y bien distinta versión dada por Gargallo a los simultaneísmos y descuartizamientos del cubismo; procreados por éste por motivaciones artísticas que luego se han visto coincidentes con la subjetiva y móvil mecánica de la visión humana.

A favor de la fuerte personalidad de Gargallo debe tenerse presente cómo no se conforma con seguir las soluciones halladas por la pintura cubista. En poquísimos llegó a coincidir con las actitudes de los escultores del cubismo. El innovador Gargallo es medularmente fiel a su formación inicial. Su sentimiento de la belleza le prohíbe deformaciones donde quede malparado lo visible, sobre todo si se trata de rostros y cuerpos humanos. Gargallo vive intensamente la armonía. Se deleita en las bien medidas proporciones. Lo hace con cerebralismo moderno al colmo, pero con un indesmayable respeto ante lo antropomórfico. Ante el contorno «correcto». Con un antropomorfismo en el que sólo con mucha dificultad le podrían superar los más conservadores y académicos.

No cabe ofuscarse. Gargallo renueva los modos de hacer. Trastoca procedimientos técnicos y estéticos. Mas sigue impertérrito con su visión idealizadora de la corporeidad humana y animal. Es un artista novísimo, de los más caracterizados de la contemporaneidad en vanguardia. Sin embargo, le place conservar. No rompe con el culto a las formas concebidas para plasmarse en una plenitud ideal. Transforma, pero no deforma. Es formalmente idealista a la par que ideador de inéditas ideaciones en el variopinto universo de las formas artísticas de nuestro osado novecientos. Gargallo no participó en los deformismos que, dada su punzante agresividad, algunos llegaron a creer deshumanizantes.

Por todo ello, a Gargallo se le debe considerar también una de las personalidades más activas y más valiosas en las ansias de mediterraneísmo ardientemente manifestadas por Cataluña a la hora de ir dejando en la cuneta el modernismo. Tanto en Gargallo como en los artistas catalanes en general, ese mediterraneísmo fue una realidad que sincroniza con el vivo sentimiento de lo que se llamó «vuelta al orden», tras la infinidad de peripecias puestas a prueba desde 1874 a 1925; esto es, desde el impresionismo al surrealismo. Fueron demasiadas las turbadoras algaradas artísticas como para que, entre los mismos alborotadores, no naciera una cierta apetencia de retorno a la serenidad.

Una vez emprendida la segunda senda, Gargallo no dejará nunca de derrochar ingenio en sus transformismos metálicos y algunos otros de distinto orden ejecutados en volúmenes de bulto, donde podían comparcer ciertas táctiles concavidades. Empero, a lo largo de esta segunda empresa «el ideal sin ideal» de los desnudos de la primera etapa modernista se dirige cada vez con más precisión hacia un mediterraneísmo luminoso. Valgan estos ejemplos como testimonio de la coexistencia de tales dos modos de operar: de 1932 son «Antinoo» —hierro— y «Baño del sol» —barro cocido—. De 1933 serían el «Gran Profeta» —bronce hoy, obra dejada por Gargallo en yeso y que, por toda su naturaleza formal y estructural, debió de concebir para el hierro y no para la fundición— y «Andrómeda» —mármol negro—. De 1934, el año de su muerte, son los dos bellísimos desnudos femeniles «Eco» y «Torso de mujer joven», obras donde resuena algo del aticismo que fue la pretensión más frustrada en el gran logro del



PEQUEÑA BAILARINA

mediterraneísmo catalán. Sobre todo en la segunda de estas dos obras cabe evocar el sublimado Éros que palpitaba en las epidermis marmóreas del gran Praxíteles.

La exposición abierta por la Dirección General de Bellas Artes en las salas del Museo Español de Arte Contemporáneo es extensa y ejemplar. Muestra muy ampliamente la tan rica y decisiva personalidad de Gargallo. Su útil catálogo se avala con textos de Camón Aznar, Cecile Goldscheider, Jean Cassou y Rafael Santos Torroella.



# LOS COMIENZOS DE JOAN MIRÓ

SEBASTIAN GASCH

Dijimos en el artículo sobre el escultor norteamericano Calder, publicado en estas mismas páginas, que en los albores del presente siglo, el arte, en su afán de hacer abstracción del objeto, pasó reiteradas veces de un extremo a otro. Todos los manjares fueron probados, todas las bebidas fueron catadas en el breve período de unas décadas. Diríase que en ese breve espacio de tiempo el espíritu intentó agotarse a sí mismo a través de mil y una aventuras líricas y plásticas a cuál de ellas más arriesgada. Huyó de la nostalgia del pasado para entregarse a la nostalgia del futuro. Simultáneamente, se afirmaba en la más rígida de las disciplinas.

Al igual que Calder, Joan Miró es uno de los representantes más genuinos de esas aventuras líricas y plásticas. A tal respecto, que se nos permita transcribir unas palabras de Rafael Alberti, incluidas en un artículo que sobre nuestro poeta se publicó recientemente y en el que hablaba de Picasso:

«Ya en el año 1921 yo quería, como ahora lo hago, pintar las palabras, extraer el ritmo gráfico, visual de la poesía. Aquella vanguardia primera, a la que muchos pertenecemos, fue quizá más heroica, más desinteresada, pues era la primera fila que en Europa, y luego en tantos otros países no europeos, iniciaba —y ganaba— una batalla, de la que después, pasados ya más de cuarenta años, aún se escucha y se ven sus estampidos. La vanguardia de hoy puede decirse que ya no asusta a nadie. Se ha generalizado tanto, que ya todo el ejército es vanguardia, confundándose la primera fila con la última. Pero sería injusto no destacar en medio de ese ejército algunos insignes y valientes abanderados».

Joan Miró fue —y continúa siendo— uno de esos abanderados y, a la luz del recuerdo, evocaremos sus comienzos poco conocidos. Joan Miró es el más universal de los pintores catalanes, y ha obtenido este renombre mundial a pulso, venciendo dificultades de toda índole a fuerza de perseverancia, una perseverancia a prueba de batanes, galeotes y alanceamientos. Ha subido a la cumbre de la gloria peldaño a peldaño, sin

quemar nunca las etapas y huyendo como de la peste de los estrépitos publicitarios, desalentando la tenacidad de los periodistas más conspicuos, que se han dado finalmente por vencidos y se han visto obligados a batirse en retirada con el bolígrafo entre piernas. Que lo diga si no el más popular de nuestros entrevistadores, Manuel del Arco, quien, como buen aragonés, puso a contribución toda su obstinación para hacer objeto al huidizo Miró de un sitio feroz, y que después de muchos días de persecución paciente y encarnizada pudo finalmente entrevistarse con nuestro pintor por sorpresa.

Montroig ha desempeñado en la vida de Miró —y, obvio es decirlo, en su obra— un papel tan importante, que muchos biógrafos han designado este pueblecito tarraconense como lugar de nacimiento del pintor. Este, sin embargo, nació el día 20 de abril de 1893 en el número 4 del Pasaje del Crédito, en el corazón mismo de la Barcelona vieja.

Siendo aún muy niño, Joan Miró se pasaba el día haciendo garabatos. Y los hacía en Cornudella, en la provincia de Tarragona, en donde su abuelo paterno ejercía el oficio de herrero. Allí le enviaron sus padres —Miguel Miró y Dolores Ferrá— porque estaba muy pálido y había perdido el apetito de la comida. Allí se tragaba enormes platos de sopa sin hacerse rogar, y allí, y en el pueblo contiguo, Siurana, el futuro pintor estableció los primeros contactos con el paisaje que con tanta intensidad había de influir en su vida y en su obra.

De regreso a Barcelona, a los catorce años de edad, Miró ingresó en la Escuela de Bellas Artes, en donde tuvo por maestros a Modesto Urgell y a José Pascó. Este último descubrió en el muchacho, aun haciendo abstracción de su total falta de habilidad por el dibujo, una sensibilidad extraordinaria por el color. Y Miró se entregó con frenesí a una orgía de luces y de colores, pintando unos paisajes de una vitalidad sorprendente en los que todo bailaba al compás de una música de fuego. Pero en la Escuela de Bellas Artes no eran sensibles a las explosiones cromáticas, reina-



ba en ella el más anquilosado de los academicismos, y nuestro hombrequito fue suspendido en todos los exámenes.

Fracaso en la Escuela de Bellas Artes, fracaso en la Escuela de Comercio, en donde permaneció tres cursos, y el señor Miguel Miró obligó a su hijo a interrumpir sus estudios de pintura para dedicarse al comercio. Y, durante una temporada, Joan Miró tuvo a su cargo los libros de contabilidad en las oficinas de Dalmau Olivares. ¡Había que ver con qué asco pasaba horas y más horas sobre el «Debe» y el «Haber» en aquel gran almacén de drogas! Y ocurrió lo inevitable. Las mejillas de Miró empezaron a hundirse, la rojez de su rostro empezó a palidecer y, por último, contrajo una grave enfermedad: una depresión nerviosa, seguida de un tifus, que le obligaron a guardar cama durante dos meses y a observar una dieta rigurosa.

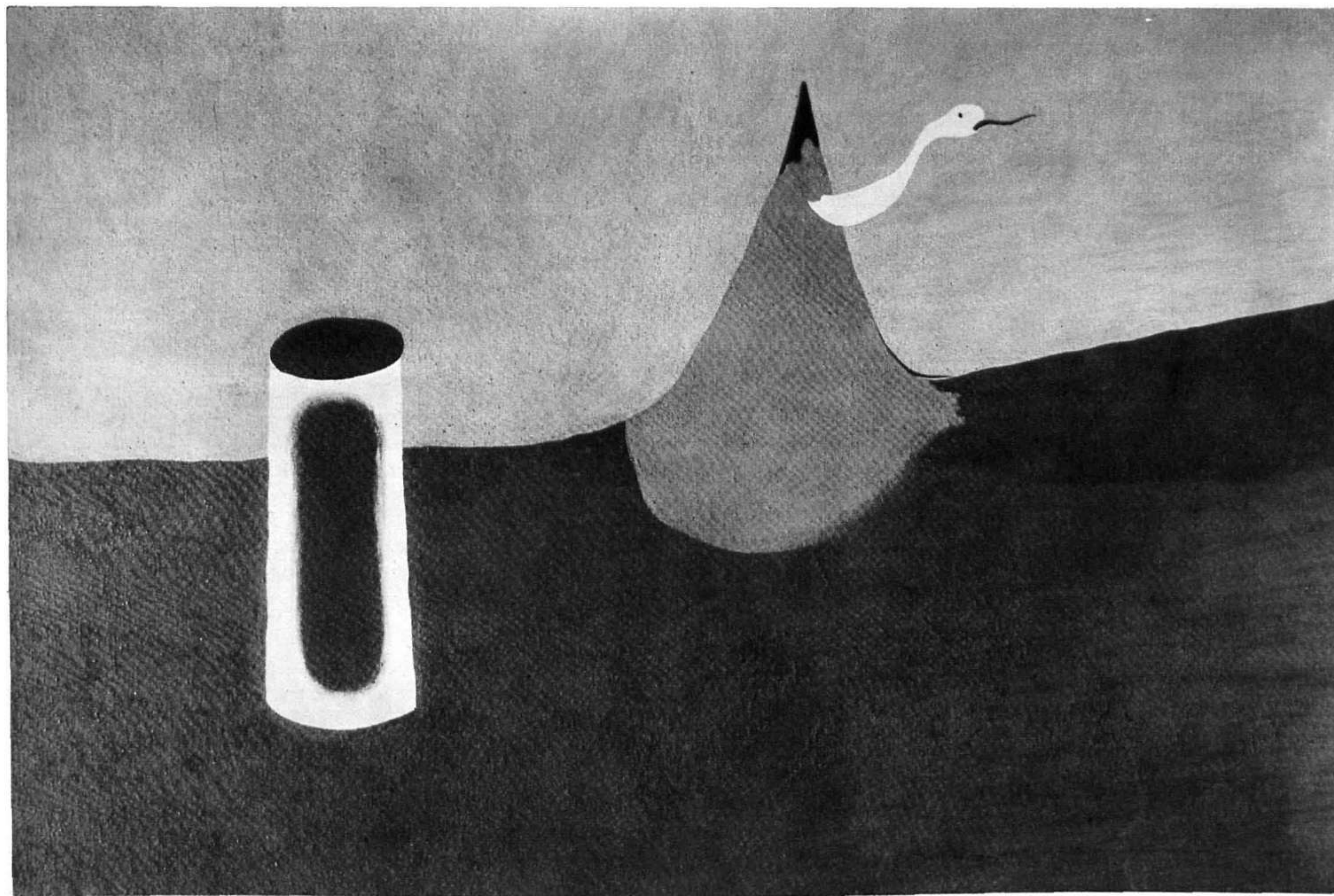
Muy preocupados por la vida de su hijo, los padres le mandaron a su finca de Montroig, donde pasaban los veranos. En Montroig, Miró volvió a la vida. Y en Montroig se hizo el doble milagro: el recobro de la salud y el resurgir de todas las fuerzas vitales que Miró sentía bullir en su ánimo con todo el ardor de su juventud. Y, desde aquel momento, Montroig se convirtió para él en la tabla de salvación. Al regresar a Barcelona, Joan Miró, dedicado ya enteramente a la pintura, ingresó en la Escuela de Arte, dirigida por un

pedagogo de excepción, Francisco Galí, y que tenía un significado singular en el ambiente artístico barcelonés. Esta Escuela era algo así como un grito de protesta contra la somnolencia de los académicos de Bellas Artes, un eco de los movimientos de vanguardia europeos. En la academia de Galí se interpretaba a Bach con frecuencia, y en su clima casi fraterno, el director —coreado por los discípulos— glorificaba a Cézanne.

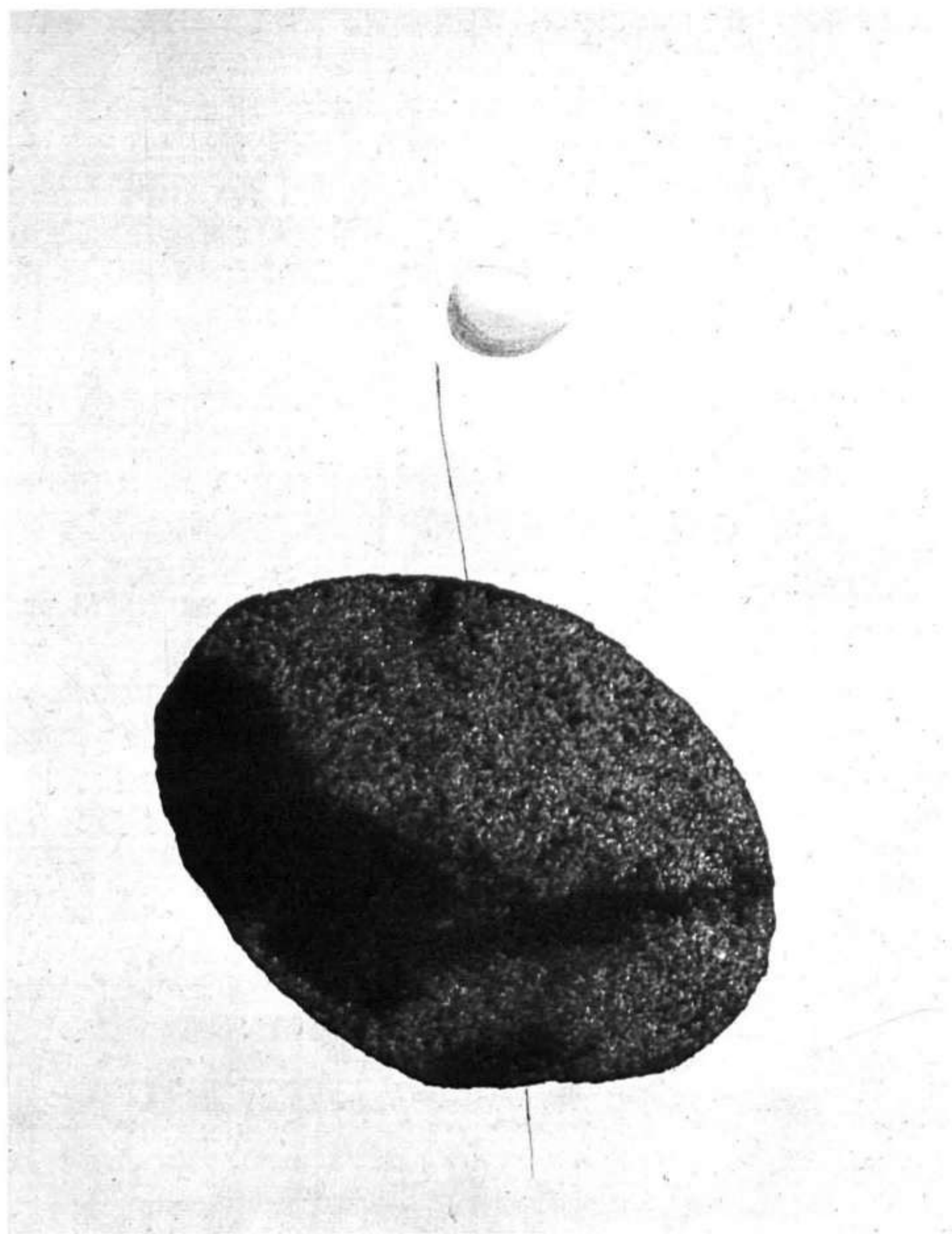
Francisco Galí desempeñó un papel capital en los comienzos de Miró. Este sólo veía entonces planos y líneas coloreados. La forma se le escapaba. Para remediarlo, su primer profesor, José Pascó, le hacía dibujar objetos a los que no había de mirar, sino tan sólo tocar. Por la misma razón, Galí le obligaba a hacer terracotas que le acostumbraban a la forma.

Miró, a medias con su amigo, el pintor y grabador Enrique C. Ricart, alquiló un taller en la calle Baja de San Pedro. Les costaba quince pesetas mensuales. En 1915, en plena guerra europea, Miró abandonó la Escuela de Galí. Durante un par de años pintó libremente en Barcelona y en Montroig, sin dejar de frecuentar el Cercle Artístic de Sant Lluc.

En 1918, este círculo de la calle de Montesión, antigua sede de los gloriosos Quatre Gats, conocía una de sus épocas más brillantes. Recién terminada la guerra, se respiraba allí un aire cosmopolita de un sabor







OBJETO/1929.

muy picante. Entraban en la composición de la peregrina atmósfera unos personajes de un pintoresquismo subido: un ruso glacial, distante, indiferente a toda suerte de emociones —«Pintor moderno», según se titulaba a sí mismo en el catálogo de sus exposiciones—, un ruso misterioso que sólo departía con su viviente antítesis: un negrito pensionado por el Gobierno cubano, turbulento, fantasioso y susceptible, que contestaba los monosílabos del ruso, cortantes cual un estilete, con risotadas sonoras y plateadas; un francés emboscado, pacifista y vegetariano, con barbas de faquir y palabra sentenciosa; un belga rubio como rayo del sol, acometido de melancolía aguda, que paseaba su nostalgia en unión de un perro inenarrable; un uruguayo inmenso, peludo y campechano; otros aún...

Los miembros de la Agrupación Courbet asistían también a las clases de dibujo de Sant Lluç: Ricart, el grabador más sensible a todos los vientos de Europa; Obiols, que transpiraba ponderación, lo mismo en sus obras que en sus maneras; Espinal, movedizo cual un hurón inquieto; Luis Llimona, «dandy» refinado y autor de unos dibujos de trazo estremecido...

Tumbados en los despachurrados divanes y soltándole las verdades al lucero del alba, los llamados evolucionistas —Juan Serra, Sisquella, Juan Cortés— formaban el grupo más díscolo y combativo. Sin em-

bargo, el más asiduo concurrente era sin disputa Joan Miró. En Sant Lluç le conocí yo.

Aquel hombrecito de rostro de manzana, callado, reservado, que entraba raudo en la clase de dibujo sin mirar ni dirigir la palabra a nadie, y permanecía absorto ante el modelo, causaba la impresión, al dibujar, de padecer horriblemente. Sacaba la lengua como el crío que pugna por trazar las primeras letras del abecedario y, con pena y gran trabajo, sudando como un esclavo, cubría la hoja de papel blanco con líneas penetrantes, agudas, incisivas, pero que guardaban escasa relación con el modelo que intentaban reproducir. Es muy conocida la frase del escultor Manolo Hugué: «Todas las veces en que he tratado de hacer una Venus me ha salido una rana». Miró trataba también de hacer una Venus, pero engendraba invariablemente unas mujeres abolladas, llenas de chichones, que tenían cierto parecido con un saco de patatas mal compuesto.

Miró tenía todo el aspecto de un niño. Menudito, rechoncho, nadie hubiera dicho, al verle, que era el autor de unos lienzos que, ya en aquellos años, dejaban estupefactos a quienes los contemplaban. El tono encarnado de su rostro de payés del campo de Tarragona contrastaba enérgicamente con su extremada pulcritud y refinada elegancia. Al entablar conocimiento con él uno experimentaba la sensación de que era un maniquí recién escapado de su escaparate y que llevaba aún en los labios la sonrisa comercial que se veía obligado a insinuar ante los transeúntes. Tan sólo cuando hablaba, lo que sucedía raras veces, desaparecía el muñeco de cartón y afloraba a sus ojos una lucecita de luciérnaga antediluviana. Hablaba muy poco, en efecto, y cuando tomaba la resolución de hacerlo, decía cosas completamente anodinas. Llevaba una vida ordenadísima, de una regularidad cronométrica.

El secreto de la excepcional fuerza de expresión del arte de este pintor radica en su pujante vida interior. Miró es un hombre que vive reconcentrado, abstraído, ensimismado, con todo su ser clavado en los latidos de su vida interior. De ahí su parquedad de palabras y su total ausencia de sociabilidad, su individualismo feroz.

¿Fue acaso un dibujo seudocubista que en 1918 yo expuse en la Exposición de Primavera, dibujo de inefable candor, que despertaba la hilaridad en el ánimo de los visitantes, y que un guardia urbano iba señalando con el dedo, como si en aquel rincón se exhibiera un fenómeno de feria, fue tal vez ese dibujo lo que inspiró viva simpatía a Miró hasta el punto de que me tratara con una cordialidad en él desacostumbrada? Fuera como fuese, lo cierto es que prontamente nació un afecto puro y recíproco entre ambos. El primer artículo mío que vio la luz en periódicos y revistas apareció el 15 de diciembre de 1925 en la «Gasetta de les Arts», dirigida por Joaquín Folch y Torres. Versaba sobre Joan Miró, casi desconocido en aquel entonces.

Volviendo a mi dibujo seudocubista, le puse el mar-



co mejor que encontré en casa, un marco soberbio, antiguo, de talla. Pocos días después de la inauguración de la Exposición de Primavera, repantigados ambos en los desvencijados divanes de Sant Lluç, el dibujante Antonio Roca me dijo:

—¿Cuánto vale tu dibujo? Me gustaría poseerlo.

Huelga decir que aquellas palabras me halagaron y que el inesperado éxito de mi obra me envaneció. Pero, a renglón seguido, Roca habló sin ambages:

—Me gustaría poseerlo por el marco.

Allá por el año 1917 Joan Miró ejecutaba en el Cercle Artistic de Sant Lluç unos dibujos al carbón de línea contundente y agresiva. Quiso intentar el mismo procedimiento en la pintura, y de aquella época datan unos paisajes y varias figuras, dotados también de una considerable intensidad de expresión. En 1917 Miró conoció al marchante José Dalmau, el cual hizo el milagro de convertir a Barcelona en uno de los grandes centros artísticos de Europa. Dalmau tenía un afán extraordinario de superación espiritual y, espoleado por lo que veía en el extranjero, ardía en deseos de «hacer cosas». Era un hombre audaz y capaz de jugarlo todo en un artista en el que tuviera fe. Tenía una fe ciega en Miró y, a despecho de los escépticos o de los detractores acérrimos de este pintor, que le aconsejaban que no expusiera los lienzos de Miró, asegurándole que perdería mucho dinero y el prestigio que tenía como marchante, Dalmau organizó esa exposición que marcó época en los anales artísticos de la ciudad.

Era la primera que celebraba Miró y estuvo abierta del 16 de febrero al 3 de marzo en las simpatiquísimas galerías que Dalmau poseía en la calle de Puertaferrissa. Las personas que tengan edad y memoria para recordarlo no han olvidado seguramente la actitud adoptada por mucha gente ante aquellas primeras obras de Miró. No se ha borrado en la memoria de esas personas la ira con que fueron rotos unos dibujos de Miró, ni las burlas sangrientas, la inhumana hostilidad, el trato cruel de que fue objeto Joan Miró, considerado unánimemente como un auténtico loco.

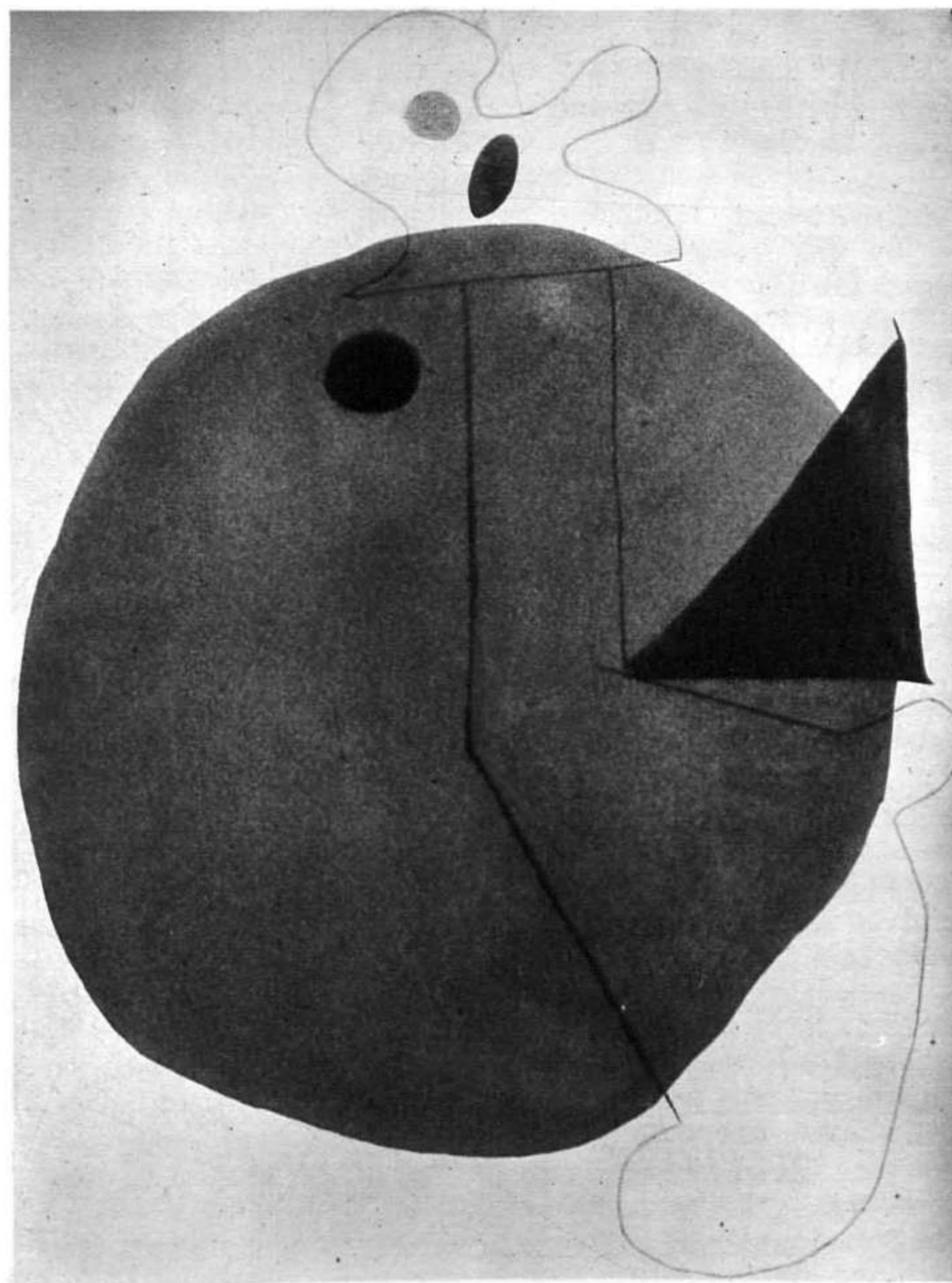
Miró no se desalentó, sin embargo. Volvió a Montroig, donde inició su época detallista puesta bajo la advocación de los japoneses y de los primitivos. Abandonó sus préstamos al «fauvisme» y se entregó a un realismo poético y amoroso, en el que la diminuta hierba, las florecillas y los pajaritos se veían tratados con una devoción ingenuamente franciscana.

En 1919 Joan Miró efectuó su primer viaje a París y desde aquel entonces volvió con mucha frecuencia a la capital de Francia. En esa ciudad celebró su primera exposición, organizada también por José Dalmau, en la galería La Licorne. Esta exhibición, presentada en el catálogo por Maurice Raynal, panegirista de los cubistas, permaneció abierta del 29 de abril al 14 de mayo de 1921. No se vendió nada en ella. De ella habló asimismo poca gente, pero los escasos críticos que la comentaron depositaron en Miró las mayores esperanzas y afirmaron que acabaría por triunfar. Entre esas personas estaba Picasso.

A buen seguro que París dio a nuestro pintor la prodigiosa lucidez, el gusto por la claridad, que le permitieron pintar una de sus obras más importantes, «La masía», en la que el crítico norteamericano James Johnson Sweeney, su biógrafo más fervoroso, ve la clave del desarrollo posterior de Miró. En París, sin embargo, ningún marchante quiso adquirir este lienzo. Tras muchas gestiones hechas por Miró, el célebre Rosenberg le formuló esta proposición: «Ya sabe usted que en París, actualmente, la gente vive en habitaciones de exiguas dimensiones. ¿Por qué no dividimos este gran lienzo en ocho trozos? Podríamos venderlo al por menor...». Rosenberg hablaba seriamente.

Joan Miró recogió «La masía», se la llevó al taller y convivió con ella en plena miseria. Al cabo de algunos meses su vida tomó un rumbo más favorable. Recibió la visita de muchas personas interesantes, trabó amistad con varios poetas e intelectuales, que volvieron a darle el gusto por la vida. Conoció al novelista Hemingway, que le compró «La masía»; a los poetas Evan Shipman y Ezra Pound, los cuales le dedicaron un número entero de la prestigiosa revista «The Little Review», de Nueva York... Este fue el preludio del considerable predicamento de que goza actualmente la obra de Joan Miró en el mundo entero. Todo lo demás es de sobra conocido.

PINTURA/1929.





# LEGER, EN PERSPECTIVA

JULIAN GALLEGO

Cuando hace ya veinte años pisé París, por vez primera, hice lo que muchos jóvenes: precipitarme al Museo de Arte Moderno para cotejar con la realidad lo que me habían enseñado reproducciones y libros. De esta experiencia, Fernand Léger salió malparado. Sus cuadros apenas añadían nada (o al menos eso me parecía a mí), a lo que las fotografías mostraban. Acostumbrado, por mi amistad con pintores, a saborear la pintura como un rico plato confeccionado por un cocinero con oficio y gracia, me encontraba con Léger ante una comida de bar automático, de esos (frecuentes en Estados Unidos) donde el apetito se asfixia en el hastío de una confección impersonal. La pintura de Léger, figurativa, y mucho, ni siquiera tenía el misterioso (en la época) prestigio de la abstracción pura. Acaso los Mondrian no agregaban tampoco muchas suculecias a sus fotografías en color, pero allí estaban, limpios, cromados, brillantes e impecables como máquinas del futuro. En cambio, los Léger ofrecían con tozudez marionetas pasmadas, hombres y mujeres de un dibujo rudimentario y torpe, con las mismas facies inexpresivas, estuvieran reposando, trabajando o divirtiéndose. Esa falta de calidad de la materia, esa impersonalidad de la pincelada, ese dibujo somero ponía a Léger, para mi gusto, al nivel de un pintor de barracón de feria, es decir, más bajo, ya que el pintor feriante cree en su obra, hecha para un público que la capta sin vacilación. ¿Podía creer en su obra Fernand Léger? ¿A qué público se dirigía este pintor de albañiles y ciclistas, que ningún albañil ni ciclista podía apreciar, animado, cuando más, por un público de sueños de Rolls-Royce y de intelectuales «de gauche»? De aquí a calificar de «bluff» la reputación de Léger no había más que un paso, que me apresuré a dar, con la petulancia de la juventud doblada por esa furia que los españoles ponemos en desmitificar al prójimo y con la que nos vengamos de que él no aprecie nuestros propios mitos. Decidí, pues, que Léger era un fruto de la publicidad francesa, como tantos otros, y que no merecía la consideración debida a los pintores «de

veras», como Matisse, Bonnard o Braque.

No aburriría al lector con estas reminiscencias, si no fueran como un eco de la opinión general sobre Léger en los años cincuenta. La cotización de sus telas bajó y los coleccionistas se desentendían, en general, de esos sempiternos ciclistas, albañiles y danzarines. Léger era (aunque no lo pareciera) demasiado moderno para su tiempo: moderno en el sentido de evolucionar de la fruición de la pintura de caballete al óleo, tal y como se planteaba para los coleccionistas de los siglos XVIII y XIX, a una pintura menos «pictórica», sin los valores exquisitos a que no habían renunciado los impresionistas, ni los cubistas, ni los fauves. En el fondo, hay más parentescos entre Murillo, Chardin, Renoir, Gris o Derain, que entre cualquiera de ellos y Léger. Todos aquellos pintaban bien; Léger pintó mal, sobre todo desde la década de 1940-50, en que renunció a matizar, a nutrir la pasta pictórica, a buscar un dibujo nuevo. El mismo esquema que usaba para las caras de los «Músicos» de 1930, para los «Adán y Eva» de 1937, para los ciclistas del «Homenaje a David» de 1944, esas caras frontales, de nariz ancha y recta, prolongación de la frente, y cejas bajo las que se repetían los inexpresivos ojos vacunos, lo empleará para el mosaico de la fachada de la iglesia de Nuestra Señora de Assy, que le encargó en 1946 el reverendo padre Couturier. Había como para espeluznar a ciertos católicos muy anteriores a Vaticano II: la Virgen, interpretada con tanta indiferencia por un ateo, miembro del partido comunista. Acaso había de qué espeluznarse; aunque esa fachada sea, vista hoy, lo único que sigue existiendo en esa iglesia, junto con el vitral, tan opuesto en su expresividad de icono, de Rouault. Aunque, ¿tan opuesto? Los pintores de iconos o Georges Rouault han repetido sin descanso una faz, un modelo, como Fernand Léger. Lo que determina la originalidad de éste es que para él esa cara no es un reflejo de Dios, una síntesis del Universo, sino un elemento figurativo como otro cualquiera: Léger hubiera podido aplicar

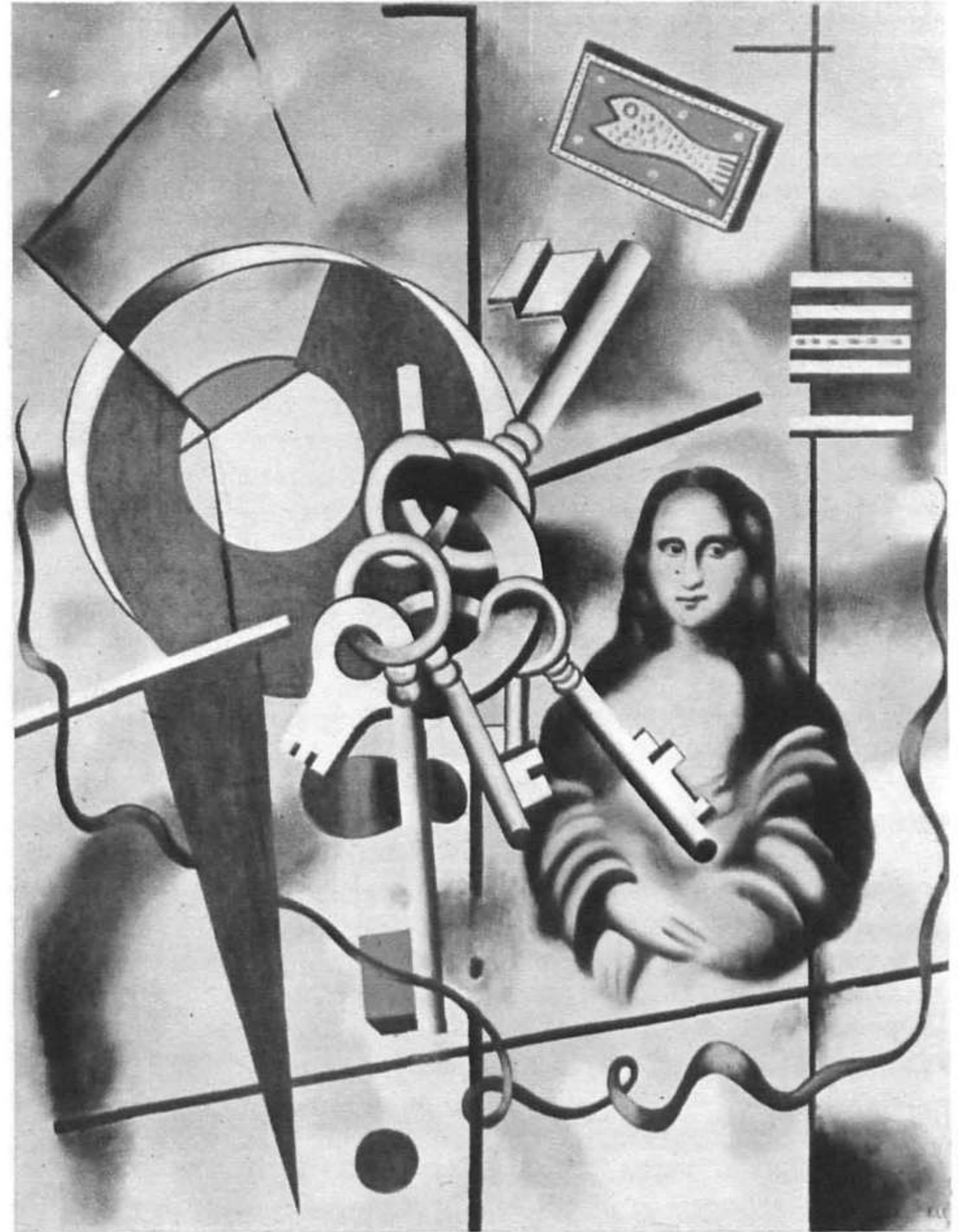
esas caras con un tampón, según la técnica del «rubber stamp» que Saul Steinberg emplea en sus recientes dibujos, sin que nada cambiase, sin que nadie se diera cuenta. Lo espeluznante es que ese arte en serie correspondía a una humanidad en serie, en la que hay que ser vulgar para sobrevivir, contra el mandamiento de Baltasar Gracián.

En el fondo, Léger descendía directamente de Cézanne, aquel que decía que todo en la Naturaleza puede reducirse a cubos, cilindros y esferas. Hacia 1910, Léger crea su cubismo personal: un «tubismo» en el que las formas se reducen a cilindros, sean brazos, piernas, troncos de árbol o de hombre. «A veces me pregunto lo que sería la pintura actual sin Cézanne —escribía Léger—. ... Cézanne me ha enseñado el amor a las formas y a los volúmenes, me ha hecho concentrar en el dibujo. He presentado entonces que ese dibujo había de ser rígido, nada sentimental...». Y también: «Me he lanzado, con todas mis fuerzas, a los antípodas del impresionismo... Sin embargo, los tubos no bastan: y unas nubes bajas, como de vapor de cacerolas hirviendo, invaden los lienzos de Léger («Humos en los tejados», «La boda», «Tejados de París», «Los fumadores»), humos espesos, que recortan limpiamente los tubos de edificios y personajes. Hasta que éstos consiguen, a los tres años, limpiar no la atmósfera (que jamás ha existido en Léger), sino el lienzo, que asoma, sin cubrir, por entre los «contrastes de formas» de una suerte de caballeros con armadura, tubos de estufa y cajas de cartón, pintarrajeados de blanco, rojo y azul (Léger ha sido siempre muy francés). En su «Partida de naipes» de 1915, Léger reúne, en un tema cezariano, tubos y nubes en una composición de robots, de la que todo calor humano ha huido. En Cézanne todavía quedaba algo de Poussin, de Velázquez: una cabeza puede limitarse al valor pictórico de cualquier otro componente de un personaje, de un cuadro, pero no por eso dejará de ser la cabeza de la señora de Cézanne. La Naturaleza puede limitarse a volúmenes geométricos, pero siempre tendrá un hálito de respiración y un





"LOS CONSTRUCTORES" | 1950.



"LA GIOCONDA DE LAS LLAVES" | 1930.

parpadeo de luz. Hay que acabar con eso: para ello, lo mejor es seguir las huellas de David, aquel pintor que, preso en el Luxemburgo, pintó uno de los más delicados y sueltos paisajes de la pintura francesa; pero que estando libre, se lanzaba a dar cuerda a personajes de museo, para hacerles representar, según las reglas de Boileau, una historia de la antigüedad (o de Napoleón) totalmente privada de sentimiento, de aire y de realidad: una abstracción. «La rendición de Breda» pudo ser, más o menos, como la pintó Velázquez. Lo que es seguro es que «El rapto de las Sabinas» o «El juramento de los Horacios» no fueron como los pintó David, otro de esos valores franceses que el recién llegado a París tiene muchas ganas de discutir.

«Me gustaba David porque es antiimpresionista... Me gusta la sequedad que hay en su obra y en la de Ingres». En un cuadro de David, Léger ve «el máximo de lo que puede sacarse de la imitación y por eso falta en sus cuadros completamente la atmósfera del Renacimiento».

Es curioso que, para muchos, **atmósfera** (del Renacimiento o no) sea sinónimo de **irrealidad**: pues, ¿no llaman a Zurbarán «pintor de la realidad», como si las límpidas atmósferas serranas de Velázquez, las brumas andaluzas de Murillo, no fueran tan **reales** como esos vacíos de campana neumática que el extremeño deja entre sus objetos? La superstición de los valores táctiles es tanto más engañosa cuanto que, en pintura, lo táctil no pasa de ilusión, mucho más ilusionista que los reflejos en el agua de Monet o que la niebla de Sisley. Hay mucho de David en la majestuosa vulgaridad de las composiciones de Léger, en lo eminentemente figurativo de seres u objetos cuya realidad no nos interesa. Estoy seguro de que se podría cambiar la cara de todas las «Sabinas» y no se daría cuenta ni el conserje del Louvre, pero probad a cambiar las facciones de un modesto figurante de «Las lanzas»... Ahora bien: David declamaba, había repartido papeles a sus personajes de cartón piedra. Léger, ni aun eso. Es

un figurativo a quien no interesa figurar: un figurativo-abstracto, valga la expresión.

En el momento en que Monet resucita, a mediados de nuestro siglo, en los «Tachistas», delicadamente delicuescentes, Léger proclama su carencia de matices: «No tengo el menor gusto. Quiero decir que no siento los matices. No veo un negro que no sea totalmente negro, ni un blanco que no sea completamente blanco. No siento más que los contrastes, la fuerza». Y luego: «El negro tiene una gran importancia para mí. Al principio lo empleaba en las líneas para señalar los contrastes entre las curvas y las rectas. Luego... como la línea se ha hecho cada vez más fuerte, su negrura me ha bastado como intensidad, y apoyándome en ella he logrado arrancar el color: en vez de inscribirlo en los contornos, lo he podido poner fuera libremente». La idea de la independencia entre forma y color se le ocurrió en Nueva York, cuando vio cómo la luz de los proyectores iluminaba a los transeúntes de rojo o



de azul, sin tener en cuenta su contorno.

Porque Léger estuvo en Estados Unidos. Acaso por eso estaba algo olvidado en Francia. Acaso por eso, a su regreso, el P. Couturier le encargó el mosaico de Assy. Fernand Léger había nacido en Argentan (Orne) en 1881. Era hijo de un ganadero de mal genio y de una católica ama de casa. Pero tratemos de que los personajes no sean emotivos, sino como imágenes populares, esas «Images d'Epinal», que ha rehecho Léger. Quien estudió con unos frailes; luego, con unos catedráticos de Arquitectura (aquí viene pintiparado aquello de lo arquitectónico de su estilo); luego, con unos profesores de Bellas Artes. Ninguno tan maestro suyo como Cézanne, cuya gran retrospectiva de 1907 cambió el curso de la historia del gusto. Se instala en París, en La Colmena («La Ruche»), cochambroso falansterio artístico que ha perdurado hasta casi nuestros días, y donde convive, a bajo precio, con Chagall, Delaunay, Max Jacob, Laurens, Apollinaire, Archipenko, Soutine... Guerra 1914: movilizado, «gaseado», hospitalizado, licenciado. 1931: primer viaje a Estados Unidos. 1935: segundo viaje, con Le Corbusier. 1938: tercero. 1940: cuarto viaje, huyendo de la nueva guerra, con una basta para una vida. Regresa a fines de 1945. Muere diez años después.

Desde que tuve la suerte de hacer ese viaje, pensé que una vida

se divide en dos partes, como antes y después de la guerra: antes y después de Nueva York. «Descubrir América... Un país joven, sin barba, jovencísimo, que se mueve en un mundo anónimo de cifras, de números, en el que se desplazan fácilmente, con su raya en los pantalones, sin levantar polvo... Es grande, alto, sin límites... No se tiene sentido de su exacto valor hasta que hemos dejado ese país»: Léger fue profesor en Yale, como su amigo el compositor Darius Milhaud, con cuya música, paradójicamente majestuosa y vulgar, tiene tanta relación su pintura. Léger ha pintado temas «made in USA», majestuosamente vulgares. Sus «Constructores» son un tema de rascacielos.

También el viaje a París influye en una vida. «Les voyages forment la jeunesse», dicen en Francia. Al cabo de dos años de vivir en París se me iban disipando los prejuicios que me habían impedido admirar a Léger en 1951. Empezaron a menudear esas exposiciones que permiten penetrar en un pintor. Memorable fue la póstuma de 1956 en el Museo de Artes Decorativas. Yo diría que más memorable, si no mayor, que la que se ha dedicado al pintor en el Gran Palacio de los Campos Elíseos en la presente temporada 1971-72. No tardé en llegar a la conclusión de que es absurdo exigir a un acordeonista los matices de un organista. Tras las pretensiones de los pintores de gran mundo del

siglo pasado, capaces de pintar un paisaje «a lo Turner» y una escena de Historia «a lo Rubens», un desnudo «a lo Tiziano», una Purísima «a lo Murillo», un retrato «a lo Van Dyck» y un florero «a lo Jan Brueghel»..., por reacción hemos caído en lo primitivo, en lo infantil: los juguetes de Calder, las botellas de Ozenfant (otro amigo de Léger), los pliegos de aleruyas de Léger. Entre un falso «minué» de Mozart o un falso oratorio de Haendel firmados por Penella o por Eslava, y un solo de pistón de trompetista de circo, hemos optado por lo último.

Léger, tras los «Jugadores de naipes», renuncia momentáneamente al argumento, a David. Es su época mejor, tras la guerra 14-18. Con «La ciudad» entran en la pintura de Léger unos discos, no matizados, como los de Delaunay, si no de tonos puros, sólidos, mecánicos: La figura humana, cuando aparece, se convierte en objeto. «La expresión ha sido siempre un elemento demasiado sentimental para mí... Como encontraba tan plástica la máquina, quería dar la misma plasticidad a la figura humana...». Tras una fase surrealista, reblandecida, rítmica, pero jamás erótica (la falta de lujuria es uno de los caracteres más asombrosos de la obra de Léger), el pintor elabora su «realismo socialista», tan separado de las doctrinas de Jdanov, que sólo gustaba a algunos burgueses de 1950. En él persistió hasta su muerte, en 1955.

Que no detuvo su obra. En 1952 había contraído segundas nupcias con una alumna y ayudante del taller, Nadia Khodossevitch, su discípula desde 1924. Ella fue, tras su muerte, la promotora del Museo Léger, en Biot, inaugurado en 1960; ella, la que en su centro de arte contemporáneo sigue produciendo obras legerianas, tapices, cerámicas, mosaicos, vitrales, bronce... El estilo impersonal del artista se presta admirablemente a esa supervivencia. Lamento que la viuda no se decida a emplear un cerebro electrónico para combinar los elementos que la brindan las obras de su esposo, en lugar de reproducir éstas. Hasta en esto era Léger modernísimo, para bien o para mal. Un arte sin gusto, sin primor, sin habilidad, sin novedad, monótono, repetido, esquemático, vulgar. Pero ahí está y ahí sigue, cada vez con más fuerza, ahora que nuestro tiempo se reconoce en el espejo de la seriación. En eso, Léger se quedó corto: lástima que no inventara, de una vez, la máquina de pintar.

«ESTUDIO PARA EL CIRCO»/1953.





# ANTON WEBERN

LUIS DE PABLO

Veinticinco años es un lapso de tiempo considerable. Tanto, que parecieran bastar para lograr esa famosa perspectiva que, dicen, nos permite el juicio más justo sobre una realidad pasada. En septiembre último se han cumplido los veinticinco años de la muerte de Anton Webern y, pese a lo dicho, escribir sobre él sigue pareciendo tarea más que arriesgada: tras el tiempo de exaltaciones y ditirambos, un silencio extraño se ha hecho en su torno; silencio compuesto de incomodidad, de disimulo, de olvido más o menos deliberado de su aporte. Webern ha pagado —está pagando— muy caro el destino de todos los grandes creadores: su nombre ha servido de bandera a intereses que no fueron exactamente los suyos. Dicho de otro modo: su creación fue utilizada con fines distintos a los que su autor pensó, fenómeno este inevitable en gran medida. Cuando la época de luchas en torno al poder —lo que se llama «hacer una carrera»— ha pasado, su rigor, su intransigencia y su exactitud son más bien desagradables por lo que tienen de «memento homo». Hoy, veinticinco años después del reencuentro con su música, no cabe ya plantearse el caso Webern como la búsqueda de la piedra filosofal o del Eldorado, sino más bien el intentar examinar el sentido de su obra de la mejor manera que se sepa y pueda. Tan lejos debiéramos estar del «¿qué hacer con Webern?» más o menos explícito de algunos, como del considerarle como una reliquia de tiempos pasados, a la par de Monteverdi o las técnicas del «hoquetus», con las que, por otra parte, tanto tiene que ver. Webern es nuestro pasado inmediato —al menos en una parte fundamental— y, como tal, estudiarle es estudiarnos y analizarle es analizarnos en nuestra evolución: trabajo, desde luego, comprometido, sujeto a constantes equívocos y materia más que sospechosa por las coartadas morales que inevitablemente nos salen al camino en cuanto nos proponemos el autoexamen. De la misma manera que Webern padeció al convertirse en portavoz «post mortem» de una determinada corriente estética, es seguro padezca igualmente cuando tal corriente no sea el riguroso presente. Pero su significado no depende de tales avatares; los motiva sin duda, pero sin duda también los rebasa o, por mejor decir, desarrolla su acción en otro plano.

Para que este trabajo fuera lo más exacto posible y diese una imagen fiel de lo ambivalente de la figura de Webern como de su significado actual, sería preciso recurrir a ciertas técnicas de lectura simultánea o de tiempos paralelos. Pero quien esto escribe no se siente capaz de semejante cosa y, lamentándolo, tiene que rogar al lector imagine por su cuenta tal simultaneidad, pidiéndole sea consciente de que las reflexiones que van a seguir nacen todas en el mismo momento y plano y que la resultante general de un tal cruce de fuerzas, en mucho mayor grado de lo que ocurre con las de los movimientos naturales —cuya realidad inmediata puede ser tomada como última realidad observable, con razón o sin ella—, son de una calificación erizada de escollos, al estar cada uno de sus elementos componentes cargado de justificaciones personales. Todas estas salvedades nos vienen dictadas por un sentido de elemental honestidad.

La historia de lo que Webern supuso para los músicos europeos de los años 50 se ha escrito y reescrito

hasta la saciedad. En pocas palabras, podría decirse que se vio en él un modelo de organización total del espacio sonoro. En la general falta de relevancia de la música de los «maestros» de aquellos años, el aporte de Webern, de un total cromático íntegramente ordenado, parecía —y era— el único camino plausible. El primer deseo del compositor de aquel momento fue la aspiración a completar las escasas lagunas que Webern había dejado sin cubrir (desarrollo de la serialización de registros, del factor espacial, de las duraciones, etcétera...). El compositor de aquellos años era, digamos, un huérfano que se decía orgulloso de su calidad de tal. Esta actitud era, creemos, una posición de auto-defensa frente a un pasado inmediato, al que se quería rechazar y combatir. Por ello, el aporte weberniano fue saludado como el **único** nexo válido, como una especie de creación «es nihilo», suerte de brote mágico que posibilitó una nueva música, antes inexistente. Pero bajo esa postura, cuya ingenuidad es hoy patente, se podía oír un suspiro de alivio: por fin se encontraba un nexo con el pasado que otorgaba la tranquilidad de su entronque con la tradición. Por otro lado, Webern dejaba abiertas, fomentándolas, todas las búsquedas del nuevo material, contemplado a través de la necesidad de ordenar el parámetro timbre, encuadrándolo en una unidad general y equiparado al resto de los elementos sonoros (en Schönberg, cuando la «klangfarbemelodie» es empleada, tiene un sentido de primacía; en Webern hay un mutuo equilibrio de todos los elementos definitorios del sonido en un plano de interrelación común).

Sin embargo, y hablando en términos generales, el sentido que tal continuación de la obra weberniana tenía se apartaba del que había presidido a la obra de Webern. En éste no existe en absoluto voluntad de ruptura respecto del pasado. Es conocida la incorporación que hizo de ciertas técnicas medievales y renacentistas —recordaremos su calidad de musicólogo y discípulo de Guido Adler y su doctorado con la tesis sobre el «Coralis constantinus», de Heinrich Isaak—, pero aún más evidente es esta diferencia si se considera el punto de vista desde el que su obra fue creada. En realidad, Webern se encuadra a la perfección en su momento histórico, en el que representa probablemente la cota más alta de lo que podríamos llamar el valor místico de la estructura, a la que evidentemente desea otorgar un sentido de **mónada**, esto es, de un reflejo de la gran estructura que su panteísmo cristiano le inclinaba a reverenciar. La voluntad de perfección que presiden los «tallados diamantes» de los que habla Strawinsky no es, creemos, sino este deseo de servir de la forma más lúcida posible a ese gran orden del que él se sintió humilde, consciente y maravillada parte. Todo este aspecto de callado lirismo, de admirada reverencia —¡qué virtudes tan germánicas!, diría Thomas Mann—, se pierde en la generación que le sigue, atraída sólo por el Webern constructor, esto es, por el aspecto «realización» de la gran creación weberniana. A tal punto llegó el deseo de convertir al ídolo en geometra infalible que hasta se especuló con el número escaso de sus obras (31 en el primer catálogo) y con el aspecto acabado, lineal, inflexible de la evolución que suponen. Como siempre, un examen atento destruyó esta ilusión. Hay casi una buena mitad más de composiciones, tan



válidas al menos como las catalogadas, así como innumerables esbozos, versiones, etcétera... que evidencian, si falta hacía, las dudas, las marchas atrás, el esfuerzo maravillosamente falible (valga la paradoja), de esa clarividencia que se había querido paradigmática, privándola así de toda accesibilidad. Consúltense al respecto los trabajos fundamentales del profesor Hans Moldenhauer, director del Archivo Webern de la Universidad de Seattle (Washington, Estados Unidos).

Una constatación se impone, después de lo dicho: Webern no ha tenido verdaderos continuadores. No se vea en semejante aseveración ni una «boutade» ni un reproche a nadie. A nuestro juicio, ningún gran creador ha podido tener en rigor quien le siga. El aporte de aquél es siempre demasiado rico como para permitir una copia no ya literal, sino incluso personalizada, ya que la simple proximidad de la obra de todo gran artista obliga a una toma de conciencia que supone, inevitablemente, un cambio profundo y radical en el observador. Algo similar ocurrió con la herencia beethoveniana. Ni en el terreno de la forma, ni en el armónico, el último Beethoven encontró quien le heredara realmente. Su obra sirvió para impedir el paso por los caminos en que él discurriera y quienes de ello no se percataron cayeron en tautologías cuyo valor es más que dudoso. Al margen del hecho de su incorporación al repertorio «sagrado», compárese el interés formal del «Cuarteto en do sostenido menor, op. 131», de Beethoven, con la «Primera sinfonía», de Brahms; sólo otros valores de ésta nos la podrán justificar como obra importante —que lo es, desde luego, aunque no principalmente desde el ángulo de la creación formal—. Este es el caso con Webern, en quien la aventura sobrepasa con mucho al aspecto puramente externo, para llegar a una especie de comunión totalizadora a través de la estructura significante. Desde este punto de vista se puede comprender la aspiración de Webern de ver convertida a su música en una especie de emanación de la Naturaleza, en un lenguaje universal, más general y con mayor capacidad de aglutinación humana, a un nivel profundo, que cualquiera otra música del pasado (tal reivindicación no la reclamó sólo para sí, sino para la escuela de Viena, esto es, para quienes habían incorporado el total cromático en un universo coherente desde diversos ángulos de realización).

La música de los años 50, que se quiso continuadora del universo weberniano, estaba necesitada de una autoafirmación en público. La obra de Webern fue hecha por un hombre solitario, aislado, que sacrificó su éxito personal a una prodigiosa capacidad de honradez y de integridad humanas. No diremos que le bastó la seguridad interna de la calidad de su obra, porque sería ignorar la más elemental psicología en nombre de la mala retórica, pero sí que aceptó serenamente las circunstancias (el conservadurismo vienés, el «Anschluss», la guerra, etcétera...) que le obligaron a tenerse que contentar con un ámbito muy reducido de acción externa. Pero la música de los 50, decíamos, quería hacerse públicamente presente y fuerte, a lo que tenía, desde luego, perfectísimo derecho.

Hay muchas maneras de salir a la palestra, pero todas ellas necesitan diferenciarse al máximo respecto de quien se considera como contrario. Así se efectúan las tomas de conciencia que dan lugar a las evoluciones. La música que se quiso posweberniana tuvo que llegar a una formalización lo más estricta posible de sus postulados, sin lo cual su mera subsistencia no hubiese sido posible. Acusarla de sectarismo es o superficialidad o mala fe, ya que su parcialidad estaba obligada por el monopolio que del poder tenía la parte opuesta. La música posweberniana «tuvo» que ser estricta, secta-

ria o, lo que es lo mismo, con vocación ascética, esto es, capaz de prescindir de todo aquello que no era absolutamente imprescindible para lograr un fin único, en este caso, un proceso evolutivo irreversible, en el que los valores armónicos funcionales quedaran definitivamente destituidos por una organización sonora total. La pretensión, por otro lado legítima y cierta, de ser la única detentadora en su momento de toda la dinámica musical —ahí está la historia para demostrarlo—, otorgaba a esta música su capacidad polémica, tan traída y llevada por partidarios y enemigos.

Como en toda evolución, una vez afirmados los primeros principios, empezó el proceso de disolución de los mismos por enriquecimiento. Al aplicarse el criterio serial a unidades cada vez de orden mayor, se fueron descubriendo libertades que otorgaban al discurso musical posibilidades insospechadas de flexibilidad. Como Henri Pousseur ha hecho notar, la evolución del pensamiento serial condujo a la incorporación del factor aleatorio y ésta, a su vez, a una posición de apertura, hoy omnipresente en el campo de la creación musical. Después de los años de rigor se vive ahora una especie de «don de ebriedad» en el que no sólo todo parece y es posible, sino que se predica una especie de desconfianza «sistemática» hacia el «sistema»: ¡...!

En tal momento, el recuerdo de Webern no puede dejar de ser embarazoso. Su precisión, su rigor, su maravillada y maravillosa exactitud, le convierten en incómodo abuelo. Parece como si se esperase, solapada e impacientemente, la aparición del osado que se atreva el primero a comenzar la tanda de afrentas...

Sería necio entrar a examinar si es derecho o deber de una generación el atacar los ídolos de la anterior... para luego volver a venerarlos cuando su cercanía sea menos incómoda o peligrosa. Sí, sin embargo, quisiéramos afirmar que quien ataque a Webern deberá tener presente no la imagen que de él nos ha dado la generación que le siguió, sino más bien su misma obra. Porque este orden preciso, esta exactitud, esta lucidez están en Webern al servicio de una libertad que debería hacer reflexionar a quienes, quizá prematuramente, quisieran mandar retirarlo de circulación. Frente al hecho —que debió ser aterrador— de la falta de puntos de referencia valorativos con el que se encontró la escuela de Viena en los primeros años de este siglo, cada uno de sus miembros reaccionó intentando buscar una guía lo más válida posible, esto es, un camino hacia y en el mundo de la libertad. En todos ellos, y en Webern en particular, se da la conciencia de una aparente paradoja: la obra debiera constituirse como un lenguaje en torno al cual los oyentes se puedan encontrar, al mismo tiempo que el nuevo lenguaje por el que se lucha ha de ser en su origen forzosamente personal, o sea, derivado de una idea individual de estructura. Esta aparente contradicción está salvada en cada uno de los tres componentes de la escuela vienesa de forma diversa. Webern lo obvia con su creencia, ya explicada, de una especie de valor monadológico de la estructura (el profesor Rof Carballo dice, en su «Medicina y actividad creadora», que «la capacidad de creación descansa en una profundísima confianza en que siempre, tras toda confusión, hay un orden que todavía no se ha encontrado»). Creemos que este aspecto de la creación weberniana, esta voluntad de comprensión universal a través de la estructura —lo que se relaciona con su concepto de libertad autovigilada y autovigilante— está insuficientemente estudiado. La libertad para Webern no fue un pretexto o coartada, sino un motivo más de exigencia, algo ejercido con una lucidez que excluía cualquier facilidad, cualquier transacción, cualquier abandono; la libertad entendida como resorte precioso



de la capacidad creadora: libertad para seguir avanzando.

Así contemplada, la actitud y aporte de Webern deja sin armas a sus eventuales atacantes, quienes sólo podrán hacer su labor negativa por la socorrida razón de que una de las más cómodas maneras de afirmarse es negar a los demás y, más concretamente, a quienes nos molestan. Por descontado que la manera de realizar hoy el proceso compositivo poco tendrá que ver con el desarrollado por Webern, pero eso no merma en un ápice su valor de estímulo, aprendizaje y ejemplo. Y se comprenderá que una manera tan autoexigentemente lúcida de crear provoque estados de mala conciencia en muchos pretendidos creadores...

Hay un rasgo común a todo gran artista, al menos en sus obras más logradas: el equilibrio entre libertad de creación y regla eficaz, al servicio de una evolución de su lenguaje, tan en perpetua transformación como la realidad a la que, al menos parcialmente, refleja: la libertad que encuentra su norma en el momento de ejercerse, para captar un fragmento de la realidad viva en trance de eterno cambio. Como Berg señaló exhaustivamente en su ataque a Pfitzner, esta regla, emanada de un presente querido y vivido creacionalmente como libre, es siempre analizable en sus resultados concretos, reducible a esquemas que se pueden estudiar «a posteriori». Naturalmente, no es Webern el único en haber alcanzado esta meta en nuestro siglo: Strawinsky, Bartók, Schönberg, Berg, Varèse, etcétera... lo hicieron igualmente. Pero la hora en que su aporte sintonizara con las necesidades de la generación siguiente fue en nuestro músico particularmente coincidente y poderosa, gracias a una interpretación restrictiva, aunque, como hemos visto, históricamente necesaria, de su significado: Webern fue exaltado hasta las nubes no sólo por sí mismo, sino también por una necesidad de la generación posterior a él de encontrar un precedente en el que apoyarse psicológicamente para justificar sus búsquedas. Digerido hoy ese aporte, su valor sigue intacto, aunque su sentido haya cambiado, ayudando a completar el panorama de la evolución musical de nuestro siglo en un período particularmente difícil de su historia. Como hemos dicho, en ese período, Webern encontró un concepto de estructura que aglutinó pensamiento sonoro y material musical. Esta estructura fue capaz de crear un orden total del espacio musical, tal y como en su momento podía ser conocido, ofreciendo el primer ejemplo contemporáneo de un orden sonoro total, a la vez personal y objetivo, aunque limitado, claro está, por los inevitables factores históricos y culturales. En ningún otro compositor contemporáneo suyo podemos encontrar en tal alto grado de perfección la realización de esta idea. Correlativamente, las limitaciones de la obra weberniana provienen todas de la intensidad excluyente con que vivió la anterior idea: el tiempo de creación y de percepción de la obra tiende hacia el punto; la incorporación del silencio llega a atacar, a veces, las partes vitales de la trama; los aspectos rítmico, tímbrico o armónico están en tal interdependencia que la obra suena siempre con una extraña objetividad, en la que toda búsqueda que no sea de conjunto está excluida: imposible encontrar en Webern esas desmesuras que suponen el genio de un Varèse, por ejemplo (sería absurdo ver en lo anterior un ataque a la obra weberniana, tan perfecta dentro de los inevitables límites de cualquier empresa humana).

Por otra parte, es improbable que un magisterio como el suyo vuelva a producirse con músicos de su misma generación, ya que, de un lado, la música del presente tiene a sus frutos plenamente logrados (primer síntoma de que otros han de venir próximamente) y,



DIBUJO DE KOKOSCHKA.

de otro, los descubrimientos de ciertos aspectos de la obra de otros autores de su época se han operado a un nivel infinitamente más superficial y episódico.

Repetimos que es lógico, tras la etapa de exaltación, venga la de lejanía y aun la de desconfianza. Pero habrá un punto en que Webern será siempre un ejemplo: la consciencia, dijimos, de que la libertad de crear debe ejercerse en un sentido progresivo y no retardatario; de que la evolución es irreversible y de que el hombre no encontrará en el espíritu del pasado —no en algunas de sus técnicas, a las que evidentemente habrá que utilizar una vez transformado su sentido originario— ninguna solución para eludir la responsabilidad de actuar en el presente. En este sentido, Webern está acompañado por muy pocos de sus grandes coetáneos musicales y su lección no creemos pueda ser fácilmente olvidada. Y si, pese a todo, lo fuera, sería casi inevitable ver en nuestros días una etapa general regresiva como la que invadió parte de la música occidental hacia los años 30, de la que justamente sólo se salvaron aquellos espíritus solitarios que fueron capaces de saber renunciar al compromiso con que la sociedad en el poder intentó neutralizar su obra. En este sentido, aunque las situaciones y sistemas concretos sean distintos, poco o ningún cambio sustancial pudiera señalarse. Así, pues, el ejemplo de Webern sigue siendo de la máxima actualidad: después de estudiado, aprendido y asimilado su aporte musical —cosa, por otro lado, que dista mucho de haberse cumplido; no hablamos ya del Webern estructurador, sino del Webern músico, en realidad tan poco conocido—, quizá sea el «otro» el permanente valor que para el creador actual, a nivel de trabajo diario, siga conservando su obra.



**"LA LAGRIMA DE SAN PEDRO",  
DE EL GRECO**

*Los sanatorios  
y los manicomios; el amargo edificio donde la ciencia otea  
con sigilo de ave a la cordura; la rápida pisada  
de la razón. Todo, ciego y veraz y luminoso, tiembla sobre la enorme  
pasión de la existencia.*

*El suicidio, el martirio, el árbol  
de rama baja, la santidad o la locura, riegan un mismo rostro, tejen  
un tenso sueño y una misma verdad. Pero, ¿cuál es el día en el que allá,  
[bajo la ciega alondra de lo remoto, bajo la nube  
sin luz del ser se pierde  
lo que se busca? Por  
esa mirada de verdadero sufrimiento, de fondo en paz, bulle un largo latir  
que no es la noche. Mas, ¿por qué  
esa lágrima nuestra  
es la que más enturbia a la mirada?, ¿quién  
nos difumina el verde  
astro del ojo, el atajo del ver que, hondo y sencillo, amanecía hacia  
la más alta verdad? No esta lágrima, como agua de río, de tan ligero  
[toque y breve son  
como el tiempo. No esta lágrima, que a sus riberas viene, como si fuese  
[ropa sucia la mirada a lavarse. Pero algo hay allí  
que crece en sus orillas, ¡oh! nadie lo mire, nadie  
ose entrar en su sombra, porque  
algo como una luz que nunca amaneciese, arrojaría, nada más verlo,  
[al hombre a tierra.*

*Sólo  
era el color; el luminoso  
cepo del verde, que una mano sin trampa  
tendió ante nuestro humilde paso. Tocad ahora, ved cómo crece el noble  
gesto del gris en cenicienta retirada, y  
ved cómo el ocre  
tardo del hábito, hiere o perdona, salva o maldice, nuestra más honda  
hacia el pecado. Comprobad la silenciosa cortesía con que [pasión  
ese contraste de sutil realidad nos abraza a la vida. Sabed qué enorme  
suma de colores exactos, qué trasiego de tierras y de aceites para  
que una pequeña parte de nuestro sueño sea salvada.*

*Vedlo, vedlo y tocad  
antes que el tiempo borre  
su total armonía. Antes que el silencioso pájaro de las sombras acuda  
a surcar nuestra noche. Nada  
importa ya, de ese oscuro modelo que posó su locura en la alta tarde  
y en florecido llanto. Ved, ved la agria voz y la poca salud y  
la mala vida que discurre en la limpia  
bilis del amarillo, o ved cómo arden  
las manías del rosa, o mirad a la cumbre del azul suicidándose, sobre  
las heridas fugaces  
que un rojo claro disecó entre sus labios; o el matiz de ese verde  
que camina hacia el monte, casi con sed. Ved cómo bajo cada sonido  
de la materia se despierta una nota, crece  
una música eterna. Y sabedlo en silencio, porque aquello fue sólo,  
y sin más, el dolor, el áspero y ajeno y atardecido  
paso del hombre por la vida*

**Diego Jesús Jiménez**





## SAN JOSE EN EL ARTE ESPAÑOL

Estaba ahí y no lo habíamos visto.

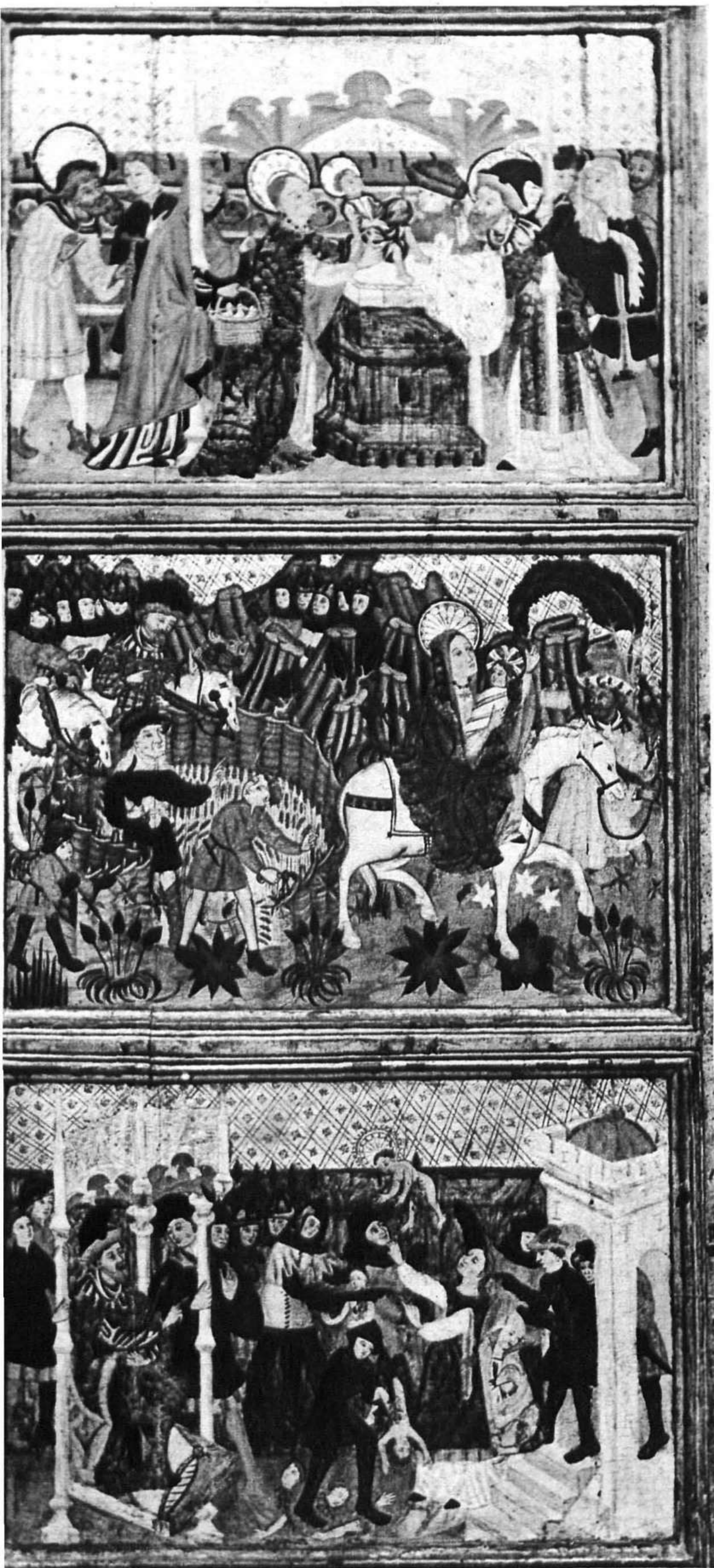
Nos hablaba «el gran silencioso».

Nos hablaba José de Nazaret desde las tablas medievales de superficies tersas;  
 desde las páginas miniadas de los venerables códices;  
 desde la piedra y desde la caoba; desde la brillante humildad de la cerámica;  
 desde la orfebrería retórica;  
 desde la verbosa estampa; desde el mudo marfil.

Pero no sabíamos escucharlo.

¿Quién iba a esforzarse por individualizar su voz de menestral honrado  
 que apenas sabe musitar su asombro ante la Luz?





"RETABLO DE SAN ESTEBAN" | ANONIMO | SIGLO XIV.

José está siempre en contraluz. Es como una sombra modelada. ¿Y cómo detenerse ante la sombra cuando se ofrecen a nuestras miradas la perfección celeste de María, la majestad exótica de los Magos, el alborozado alboroto de los pastores, las infantiles gracias de la Gracia?

Y, sin embargo, ha bastado el nombre de esta exposición —«San José en el arte español»—, que la Dirección General de Bellas Artes ha montado en las salas del que fue Museo Español de Arte Contemporáneo, con el poético rigor a que nos tiene acostumbrados, para que la sombra se ilumine, para que recorramos en gozosa peregrinación la iconografía josefina y para que reflexionemos sobre nosotros mismos, dialogando en silencio con José de Nazaret. Porque aquí cumple el arte una vez más la misión de iluminar la vida, y el tema de esta exposición —que no viene obligado por efemérides alguna— parece llevar implícito el deseo de un mensaje espiritual.

Quizá no sea fácil captarlo hasta el último momento. Hasta que no estamos a punto de salir, aturcidos por tanta belleza, y nos detiene el «Cristo, coronando a San José», de Zurbarán, obra fundamental de la madurez del pintor. Este cuadro del Museo de Sevilla nos hace entender de golpe cuanto hemos contemplado. Recortados sobre una apoteosis de fuego, en la que vuelan entrevistos querubines, y desde donde contemplan la escena el busto del Padre y la paloma del Espíritu Santo, Cristo y San José se miran, sin hablarse, en soledad. Está José arrodillado; el Hijo, en pie. Lleva Cristo, en la plenitud de su gloria, la más pesada cruz como un trofeo. Lleva San José la vara florida. Y la mano derecha de Jesús sostiene, sobre la cabeza encanecida de su padre terreno, una corona de rosas.

Es un tema paralelo al de la Coronación de la Virgen, pero mucho menos frecuente. Y ante ese diálogo mudo, ante esa apoteosis sobrenatural, se nos revela la misión y el mérito de San José: vivir con sencillez, buscar a Dios con rectitud de corazón, aceptar su oscuro lugar desempeñando con amoroso gozo la dura labor de cada día. Por eso, en este glorioso encuentro no hay el más leve matiz de sentimentalismo, sino la absoluta simplicidad.

Y no deja de ser significativo que el pintor capaz de captar con tanta sobriedad toda la grandeza del artesano José sea precisamente Francisco de Zurbarán, alfarero, hilandero de la pintura, que sabía ver a Dios entre los pucheros de sus bodegones lo mismo que acariciaba la blancura de un lienzo o adelgazaba la materia hasta hacerla carne macerada, voluntad de ascesis, retrato sin servilismo, metáfora sin retórica.

Resulta inevitable aquí el recuerdo de otra obra magistral de Zurbarán, ausente de esta exposición y de España, que viene a ser el contrapunto de esta glorificación josefina. Pensamos en «La adoración de los Magos», de la cartuja de Jerez, hoy en el Museo de Bellas Artes de Grenoble. En ese cuadro, donde la composición y el color requieren el calificativo de suntuosos, la mirada asciende en diagonal por la espalda del rey arrodillado y oferente hacia la rosada luz del Niño, hasta la serena pre-





RETABLO DE LA CATEDRAL DE BURGOS/  
ALONSO DE SEDANO/"NATIVIDAD"/  
SIGLO XV.

sencia de María. Y detrás, en semipenumbra, en semisonrisa, José se eclipsa sin dejar de estar, se aparta voluntariamente de toda gloria, pero no renuncia a su misión de espectador atento, de vigilante fiel.

Y ahora, con una perspectiva bien trazada, podemos recorrer las salas de esta monumental exposición.

Lo que revela desde el primer momento la sensibilidad de los organizadores es el propósito de compaginar «los goces estéticos y la eficacia educativa». Así, frente a dos opciones perfectamente legítimas, se ha escogido la de mayor carga humana y espiritual. Pudo haberse montado la exposición con un criterio preferentemente artístico y cronológico, lo que habría facilitado al erudito su estudio de antecedentes e influencias. San José en el romántico, en el gótico lineal, en el barroco español de la Contrarreforma... Pero se ha preferido, con impagable acierto, seguir la narración evangélica —y las variantes entrañables de las leyendas apócrifas—, poniendo frente a frente épocas y escuelas sin temor al contraste violento. El resultado es la posibilidad de multiplicadas experiencias vitales: emocionados recuerdos infantiles, meditación viril, juego de ágiles adaptaciones estéticas, asalto súbito de olvidadas alegrías. Y sobre todo, el gran descubrimiento: la inmutabilidad de la belleza; el ritmo oculto que encadena y unifica, a través del tiempo, la expresión de lo bello.

En este sentido resulta una sorpresa contemplar, por ejemplo, frente a frente, el «San José y el Niño», de Murillo, y el leridano «Frontal de Cardet» del siglo XIII. Separados en el tiempo, productos de dos concepciones estéticas antagónicas, de dos sen-

sibilidades dispares, les hermana una misma y sincera religiosidad. La imagen auténtica de San José va pasando sin deformarse a lo largo de la Historia por un relevo de corazones puros. Es difícil que un pintor cortesano y decorativo sea capaz de entregarnos su verdadero rostro de diamante. El artesano de Nazaret se manifiesta en la pobreza artesana del románico, en la directa narración del gótico, en la honradez de Morales y en la sinceridad de Zurbarán. Incluso en la verbosidad contenida de Murillo, que prefiere verlo por el lado de la gracia mejor que por el de la austeridad.

Quizá el mayor acierto de esta exposición —tan completa— sea dejar a la libre aportación personal el encargo jubiloso de rellenar lagunas, de buscar semejanzas y disparidades, de ahondar confidencialmente en el alma de cada pintor. Por ejemplo, ante la maravillosa tabla del «Frontal de Cardet» (Museo de Barcelona), donde una mano anónima bordó su labor de orfebrería con puntillas de estuco, y donde las escenas de la Anunciación, la Visitación, la Natividad, la Adoración de los Magos y la Huida a Egipto se ordenan, con intención didáctica, en torno a la almendra central que sirve de marco a María, trono de Jesús, rodeada del Tetramorfos. ¿Qué mirada sensible no aislará aquí la escena del Nacimiento? ¿Cómo no relacionarla con la del «Frontal de la vida de la Virgen», donde el maestro de Aviá trata con fulgurante colorido un tema paralelo? Todo, incluso las posturas, es semejante. Pero en la representación de Aviá, la escena es la que conocemos tradicionalmente: la Virgen y José contemplan ensimismados el milagro del Dios recién nacido. En el «Frontal de Cardet» la sensibilidad del pintor ha llegado hasta límites difícilmente repetibles. El pe-



sebre del Niño queda relegado a un segundo término y avanzan hasta el primer plano la Virgen y San José. No contempla José la divinidad encarnada. Mira, con el mundo asombro de sus ojos ingenuos y almendrados, el milagro de su esposa recién parida. A la derecha, sin transición, un ángel enciende el júbilo de los pastores. Un momento más y todo será gloria y aleluyas. Pero antes el pintor ha querido detenerse, con confiado gozo, en la crónica íntima de una mirada.

Esta mirada serena, honrada y noble, es como un reflejo del asombro del mundo ante la Encarnación. Asombro que, con exquisitas metáforas, nos transmite el apócrifo **Protoevangelio de Santiago el Menor**. Allí, donde los pájaros se quedan suspendidos en el cielo y toda la vida se detiene un momento. Donde José «estuvo y no estuvo», palabras misteriosas que parecen aludir a su papel de arrobado testigo. Estar y no estar: virtud fundamental de San José. Estar para la protección, para el apoyo y para el esfuerzo; no estar para el honor y para la gloria. No estar, salvo con el amor, a la hora de la Epifanía, pero estar en primera línea cuando llega el momento del sacrificio, de la persecución y del trabajo.

La pintura vive en deuda permanente con las narraciones apócrifas. Como, a propósito de esta exposición, ha señalado su feliz inspirador, el profesor Pérez-Embid, «se explica fácilmente que los pueblos de la cristiandad hayan convertido en próxima y entrañable la figura recia del carpintero de

Nazaret. Sobre todo en los siglos modernos, que son el momento en que el arte español alcanza sus más altas cotas. Es conocido que los Evangelios proporcionan del padre legal de Jesucristo unas referencias históricas esenciales y suficientes, pero no muy numerosas. Son las que se recogen en las leyendas que ambientan cada una de las secciones de la exposición. El arte universal, y en ello, naturalmente, el español no es excepción, buscó con frecuencia sus inspiraciones en los Evangelios apócrifos, de los que proceden las leyendas de la hagiografía josefina, lo mismo que las correspondientes a la infancia de Jesús. De este modo, la vara florecida, los pajaritos con los que el Niño jugaba, los detalles de la vida del taller, muchas escenas emotivas de la intimidad familiar, tienen su fuente en esos otros textos tradicionales, inseguros, que la Iglesia no ha querido incluir entre sus libros canónicos». Pero cabría preguntarse, ante esta negativa de la Iglesia, si las leyendas apócrifas son sólo una hueca fantasía, e incluso una fantasía peligrosa por lo que pueda rebajar, con su carga de sentimentalismo milagrero, la sublime infancia de Jesús y la ascética santidad de sus padres. Conviene tener en cuenta que —como escribe Franz Jantsch— estos escritos apócrifos «no proceden de herejes que divulgaran sus errores en ellos, sino que son escritos de carácter popular de la antigua cristiandad, procedentes de círculos ortodoxos, y con los cuales se pretendía la mayoría de las veces defender y afirmar dogmas



“FRONTAL DE CARDET”/ANONIMO/SIGLO XIII.





"SAN JOSE Y  
EL NIÑO"/  
EL GRECO/  
1540-1614/  
MUSEO DE  
SANTA CRUZ/  
TOLEDO.

"DESCANSO  
EN LA HUIDA  
A EGIPTO"/  
JOSE  
DE RIBERA  
(COPIA)/  
1519-1652/  
MUSEO  
DE  
BELLAS ARTES/  
CORDOBA.



católicos en polémica con los errores de aquella época». Su mismo nombre, **apócrifos**, es decir, **ocultos**, indica que estaban excluidos de la lectura pública en el oficio divino. Pero parece indicar también que su divulgación era tácitamente aprobada y reconocida. Incluso su estilo, de delicada sencillez, toma por modelo el lenguaje directo y simple de los Evangelios. Los Santos Padres se han pronunciado claramente contra su autenticidad, pero nunca ha recaído sobre ellos condenación alguna. Despojados de su milagrería de época, nos parecen oportunos y aun valiosos. Son la expresión de una inquietud, el testimonio del ansia amorosa del pueblo de Dios por acercarse a la vida oculta de Jesús. Revelan también una fina sensibilidad psicológica al intuir la vida cotidiana de la Familia de Nazaret. No hay que olvidar que José y María son los primeros cristianos en medio del mundo. Su trabajo se hace oración, alegría su esfuerzo, amor sus vínculos familiares. Y hasta los milagros son milagros pequeños, metafóricos y cotidianos, porque la vara que reverdece y se hace flor en las manos del carpintero, aún la veremos florecer cada día si miramos en torno a nosotros con mirada sobrenatural.

No resulta difícil suponer que, aun sin estas fuentes de vida que son los apócrifos, el arte hubiera llegado a imaginar las mismas escenas. Pasada la rigidez simbólica e intelectual del románico, donde los personajes se definen más por su estar que por su actuar, cuando en la transición al gótico empieza a sonreír el profeta Daniel en el pórtico del maestro Mateo y los apóstoles se atreven a conversar en las jambas de la catedral de Burgos, el arte se pone a reclamar a gritos la anécdota y el sentimiento humanos. Es la hora de la individualización y del drama. Un viento de dolor quiebra la cintura del Crucificado y el sentimiento primario —el maternal— inclina el rostro de María para buscar la mirada de su Hijo y alza la mano del Niño hasta la mejilla de la Madre. El arte empieza a tutear a Dios.

De ahí se llega, sin transición al tierno asalto a la intimidad de la Casa. Una época laboriosa y artesana se complace en verse reflejada en el sagrado modelo. Y las tablas del siglo XV se animan con escenas de género de las que es un elocuente ejemplo la del valenciano Martín Torner. Una alegre actividad llena el taller de Nazaret. El Niño, juega; María, teje; José se inclina sobre el banco de carpintero. Un vuelo de músicos angélicos es como la



presencia impalpable de la gracia. Desde allí hasta el Niño Jesús que se hiere con la corona de espinas, de Zurbarán, no hay más que un paso. Un paso, eso sí, detenido más de un siglo por la brisa apolínea del Renacimiento.

La contemplación de estas representaciones de San José nos llevan insensiblemente a plantearnos dos preguntas. De un lado, las interpretaciones personales de su edad; de otro, la unanimidad absoluta en atribuirle el oficio de carpintero. Respecto a su edad, no dudamos en acogernos a las autorizadas palabras del profesor Pérez-Embid: «En las salas de la exposición hay ejemplos abundantes en que aparece como un anciano venerable y bondadoso. Pero no es eso lo teológicamente más probable e históricamente más verosímil. Por las costumbres de la época, por la normalidad pública en que debieron estar convenidos los esponsales, por la altísima responsabilidad del ministerio paternal que Dios iba a confiarle, y hasta por la necesidad de duros y constantes trabajos para sacar adelante la vida del Niño, la de la Madre y la suya, José, el carpintero, sería en los años de la vida del Señor un varón fuerte, poco mayor que aquella doncella de la que, al verla encinta, dudó si debía recibirla en su casa. Hay también piezas de soberana belleza en las que el artesano de Nazaret tiene la prestancia física que necesitó en el largo viaje a Egipto y en los años de dura brega y de protectora intimidad hogareña».

Pero la expresión artística de un San José anciano puede explicarse por el afán inconsciente del artista de preservar la persona de María, olvidando el papel de la gracia y la virilidad de la voluntaria renuncia. Puede explicarse también —y esto nos parece lo más verosímil— por su identificación tópica con las cualidades que el pintor le atribuye: para la mansedumbre y la prudencia, una serena vejez sin senilidad; para la activa custodia de su divino tesoro, la fuerza viril y la juventud. En cuanto a la determinación concreta de su oficio de carpintero —artesano le llama San Mateo—, no se puede olvidar que es una inmemorial tradición de la Iglesia, aunque resulte curioso evocar ahora otra, también antigua, que recoge San Isidoro de Sevilla y que le atribuye el oficio, no menos clásico, de herrero. Pero la idea de la madera lleva sin esfuerzo a la idea de la cruz. Y resulta hermoso creer que en la infancia de Jesús estuvo prefigurado y presente el símbolo de la Redención.

Es interesante para ilustrar las dos concepciones de la figura de San José, a las que acabamos de referirnos, enfrentar la obra de dos artistas: Luis de Morales y Domenico Greco. Empieza el Greco su obra española cuando Morales está terminando la suya, pero los dos han bebido en las fuentes del manierismo y los dos rezuman espiritualidad. Sin embargo, Morales, en su «Nacimiento» de la colección Albiz, nos presenta un San José calvo y casi anciano, recogido en sí mismo, en muda oración. Y este tipo se repetirá incansablemente —sabida es la pobreza iconográfica del extremeño— en la «Presentación» del Prado, en la «Natividad» de Arroyo de la Luz, en la juvenil y movida «Sagrada Familia»

de Roncesvalles y en la espléndida de la Hispanic Society. En esta última, con otro personaje inusitado: Zelemi, la de las leyendas apócrifas, maravilloso retrato femenino, coronada por la no menos sorprendente presencia del horóscopo de Cristo, según los *Commentaria in Cl. Ptolomaeum*, de Girolamo Cardano. En el «San José» del Greco (Museo de Santa Cruz, Toledo), misma iconografía del cuadro central de la capilla de San José, la figura del santo patriarca se agiganta, se monumentaliza, hasta dejar a sus pies, disminuida, la ciudad imperial de Toledo. Su fuerte cuerpo se yergue juvenil. Se apoya, con gesto heroico, sobre su frágil cayado como sobre su clava Hércules. El niño parece buscar cobijo entre sus fuertes miembros. El es guardián, custodio, padre de familia. Su apostura, su gesto, recuerdan a un San Cristobalón. Es, efectivamente, el portador de Cristo.

Pero nos parece que ambas interpretaciones son perfectamente justificadas y válidas. Morales no puede, ni quizá pretende, desprenderse de su aire aldeano; Theotocopuli no renuncia a su humanismo integral. Morales pinta imágenes para la devoción de sus cristianos viejos y apenas se atreve a introducir tímidamente en algún cuadro un atisbo del paisaje extremeño. El Greco aúna los éxtasis místicos y la sensualidad pagana para pintar apasionadas apoteosis que le encarga un clero ilustrado. El Greco supedita el sabio dibujo a la violencia de los valores cromáticos. Morales minia sus tablas con paciente amor. Y por eso, los dos San José, pintados con una misma fe y una devoción idéntica, son tan distintos. En uno brilla la inteligencia, en el otro suspira la ternura. Tienen algo de autorretrato espiritual. Y tienen también el sello inconfundible del estilo: la serenidad plenamente renacentista, no arcaizante, de Morales, y el espíritu del barroco que empieza a florecer, como una rosa temprana, en las composiciones del Greco.

Por lo demás, el pleno Renacimiento no produce en España mucha pintura religiosa que conmueva nuestra personal sensibilidad. Quizá porque la manera renacentista caló más la epidermis que el alma de nuestros pintores; quizá, también, porque los cánones de belleza volvieron a poner un velo de frialdad y de distancia entre el devoto y la imagen sagrada. Por algún tiempo, el espectador deja de ser partícipe en el drama. Una languidez existencial azulea en las mejillas de las Madonnas y José de Nazaret, el carpintero, se eclipsa ante las formas apolíneas del Bautista hercúleo o del San Sebastián guerrero. Permítasenos recordar, sin embargo, el «Nacimiento», de Vicente Massip, y la «Sagrada Familia» de la Academia de San Fernando, de Juan de Juanes, en las que un soplo de auténtico fervor hace que se estremezan los cuerpos perfectos y donde una reminiscencia de vida popular humaniza la concepción clásica y distante. Porque no hay que olvidar que, para el cristiano, Dios está más cerca en la representación humanizada que en el canon idealizado y perfecto.

Por eso, el desbordamiento de la devoción popular española se produce en el barroco. Contribuyen a esto el espíritu de lucha —tan hispánico—





13.

"SAGRADA FAMILIA" | BARTOLOME ESTEBAN MURILLO | 1618-1682 | MUSEO DEL PRADO | MADRID.

de la Contrarreforma; el triunfo del naturalismo y de la emoción; la gravedad española, que reviste de unción los gestos místicos; esa familiaridad con que los hombres de esta tierra se mueven en el campo de lo divino, y, no lo olvidemos, el dominio absoluto de la luz. Cuando Ribera enlaza su genio de dibujante con el colorido del Veronés o llama, para iluminar el drama divino, a la dramática luz del Caravaggio; cuando Velázquez arroja la perspectiva lineal por los balcones del real alcázar madrileño, y trae en volandas la pura luz del Guadarrama para inundar en azules crepusculares el escenario de la vida triunfante, vuelve a ser posible el entendimiento directo de lo divino.

Es la hora del triunfo de lo popular. Es la hora

de los gremios y de las cofradías. José vuelve a tener un puesto en la devoción personal y diaria. Revive con sangre nueva su iconografía. Reverdece su juventud viril. Y es la hora también de la escultura triunfante; la escultura que poblará los inmensos escenarios de los retablos y que saldrá a la calle para navegar resplandeciente sobre una pleamar de cabezas. La escultura barroca da a las representaciones josefinas su más rotunda solidez.

Martínez Montañés puede hacer coincidir con su figura el eje central de su «Adoración de los pastores», de Santiponce, y Alonso Cano levantarlo rotundo como un fuste de mármol para sostener el leve peso de su Hijo recién nacido. En el «San José», de Cano, vuelven a despertarse los aromas





del Greco. Poco después, Pedro de Mena estará a punto de hacerle perder el mínimo de severidad que requiere la nobleza. Nos lo hará tan familiar que, a partir de ese momento, se repetirá estereotipado y dulzón sobre las coloniales cómodas de caoba, y La Roldana dará su molde para los más graciosos belenes populares.

Pero el barroco, cuando se habla de representaciones religiosas, lleva implícito el calificativo de andaluz. El barroco es sevillano. El barroco es, digámoslo de una vez, Murillo. No se puede entender la devoción afectiva y familiar si no se mete en danza el aire perfumado de Sevilla. Esa aristocrática democracia donde el baile cabe en la liturgia y el tuteo ennoblece como una reverencia.

Si en el «San José y el Niño», de Murillo, la figura del santo patriarca tiene un empaque consular y se alza, grandiosa, sobre un fondo de columnas, vistas tal vez en «Itálica famosa», en la «Sagrada Familia del Pajarito», vive, para siempre, el más modesto y limpio interior trianero. Allí María lleva reminiscencias clásicas en su belleza morena y José estalla con la elegante alegría de un mocetón andaluz. Es una instantánea. La instantánea de un momento de paz. Lo que puede distanciar a Murillo de un espectador de hoy no es culpa del pintor, sino de nuestro sofisticado intelectualismo. No tiene el candor la culpa de que hayamos perdido la sonrisa.

A partir de este momento, la pintura religiosa pierde su emoción. No llega a conmovernos, por

declamatoria y por vacía. Ni siquiera la «Sagrada Familia», de Claudio Coello, en la que José y María llevan de la mano al Niño Jesús. Muy afortunada en su tiempo, popularizada en estampas, la hemos visto reproducida incluso en un plato de cerámica de Alcora. De esta fábrica hay, por cierto, en la exposición, una bellísima placa, pintada por Soliva, que acerca al homenaje josefino la humilde y nobilísima cerámica.

Por último, Goya. El Goya de la «Muerte de San José», el de los «Desposorios» de la Cartuja de «Aula Dei», no añade gran cosa a la iconografía. Goya, creyente sincero, no andaba precisamente por los caminos de la mística. Su mirada busca al hombre y sus personajes religiosos son demasiado humanos. Pero no con la humanidad enamorada de Murillo, sino con la fría mirada del implacable observador. En él termina, por ahora, la gran pintura religiosa.

Este es un muestrario de las innumerables incitaciones artísticas, religiosas y humanas que ofrece la gran exposición. Para cada espectador tendrá, seguramente, sugerencias personales. A nadie puede defraudar. Y cuando en el Museo del Prado, en los museos e iglesias innumerables de España, encontremos imágenes josefinas, las miraremos con una mirada nueva: la mirada del hombre que ha aprendido a ver en José de Nazaret, trabajador y austero, la imagen de un hombre de nuestro tiempo.

JOSE MARIA CARRASCAL



# CUATRO EXPOSICIONES EN LAS SALAS DE BELLAS ARTES

Cuatro exposiciones —las celebradas en estas salas— que nos sirven para contemplar cuatro aspectos de la pintura española del presente siglo a través de las obras de cuatro artistas bastante representativos, cada uno de ellos, del arte de su tiempo creador. Podemos apreciar la obra de artistas que nos sirven para comprender aspectos importantes que explican la evolución de nuestra pintura. Así, Lloréns, que comienza el siglo ganando la pensión a Roma, que había sido discípulo de Sorolla, pone en sus paisajes gallegos un lirismo inmediato, una preocupación lumínica soterrada y una composición que está casi siempre al servicio de la amplitud del tema tratado, buscando y logrando atrayentes lejanías mediante gradaciones de color. Tenemos también la oportunidad de comprobar lo peligroso de los encasillamientos, pues si Lloréns era innegablemente un buen paisajista, en esta exposición podemos ver algunos ejemplos de retratos, interiores o floreros, así como una serie de dibujos en los que muestra que el paisaje no era el único tema por él sentido. La influencia de su maestro Sorolla aparece realmente en muy poca medida. Solamente en obras tempranas, casi siempre en temas de Italia. Supo conjugar la lección de Sorolla y utilizarla en función de un paisaje tan diferente, opuesto, como el paisaje gallego, que fue su temática predilecta. La humedad, el sol a través de las nubes, el verdor del campo, los grises azulados... fueron traducidos por Lloréns de una manera sensible y personal.

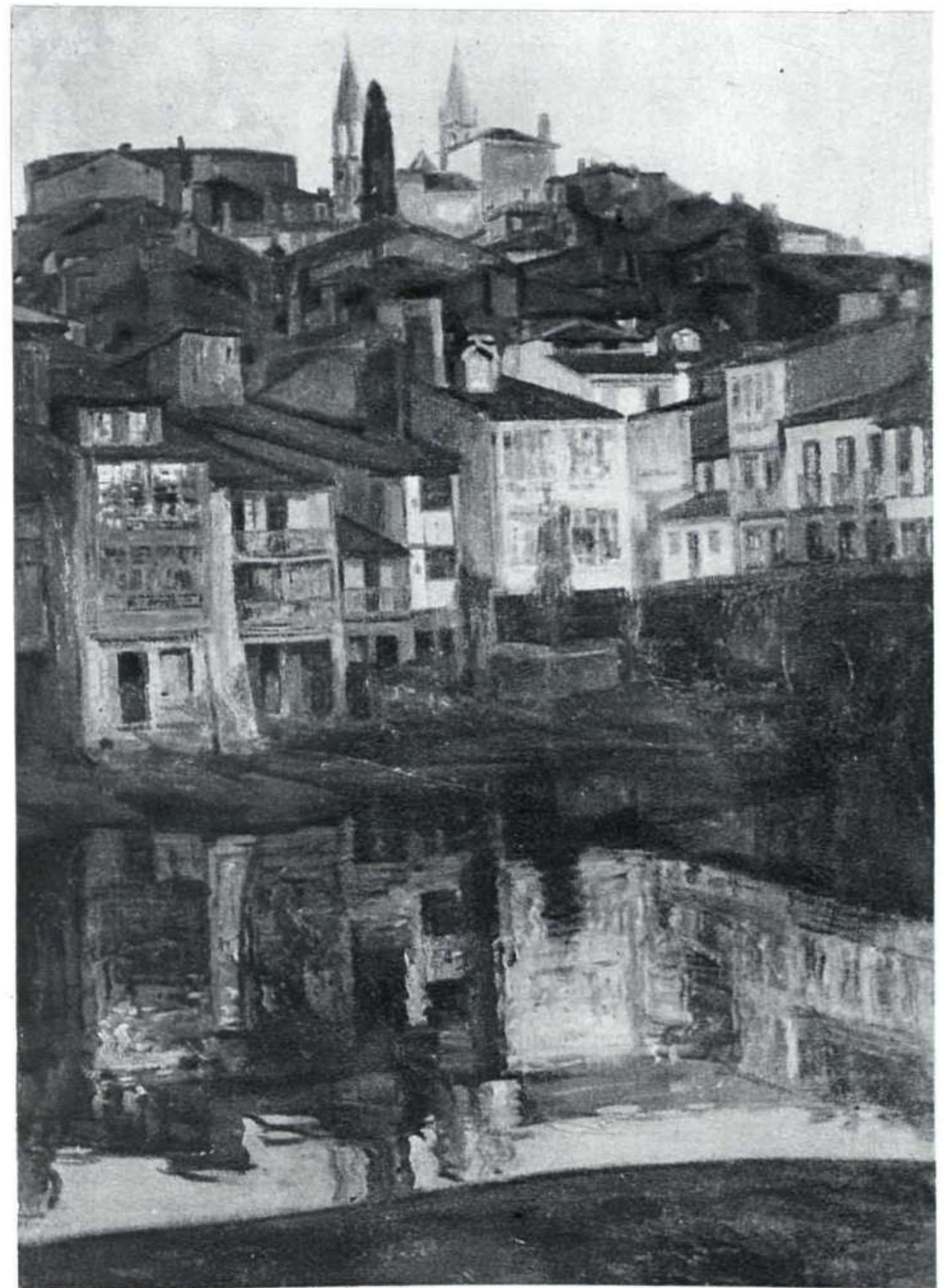
Es esta pintura de Lloréns una obra que pone al espectador ante un muy definido estilo, ante un modo de hacer, de concebir y pintar claramente dirigido a darnos una porción de realidad inmediata, pasada, eso sí, por la sensibilidad y la técnica del artista. En el extenso ensayo biográfico-estilístico que figura en el catálogo de esta exposición, Enrique Lafuente Ferrari nos advierte: «Para una escuela como la nuestra, que a fines del XIX no había descubierto el impresionismo, Sorolla fue una revelación y para los estudiantes de pintura de aquella época había de serlo evidentemente. Repitamos, una vez más, para estudiar con acierto a

un pintor hay que ponerse en la situación histórica del artista que juzgamos y de la formación que era asequible en su tiempo. Por otra parte, Lloréns, galaico de nacimiento, intérprete casi exclusivo en su momento de la verde y húmeda Galicia, carecía de precedentes eficaces que seguir en la interpretación de su región natal».

Es conveniente no perder de vista estas circunstancias históricas cuando de situar la obra de un artista se trata. He aludido al principio a cómo estas cuatro exposiciones nos ilustran con cuatro aspectos muy definidos de la pintura española. La pintura de principios de siglo, sin experimentalismos ni audacias, pero apoyada en técnica firme y sentimiento profundo en Lloréns; la evolución, el tema como apoyatura, directo y re-

sumido, sometido a la forma referencial, en vaquero; una obra en donde el color y la forma se independizan de tal modo que existen como entes autónomos, claramente procedente del aformalismo, en Suárez, y la obra de Echaz, que nos muestra una inquietud y búsqueda muy de nuestros días: lo que pudiéramos llamar expresionismo frío, integración de aspectos procedentes del constructivismo, del maquinismo incluso, con otros cuyo origen se remonta al surrealismo, pasa por Bacon y nos llega en forma de formas informes.

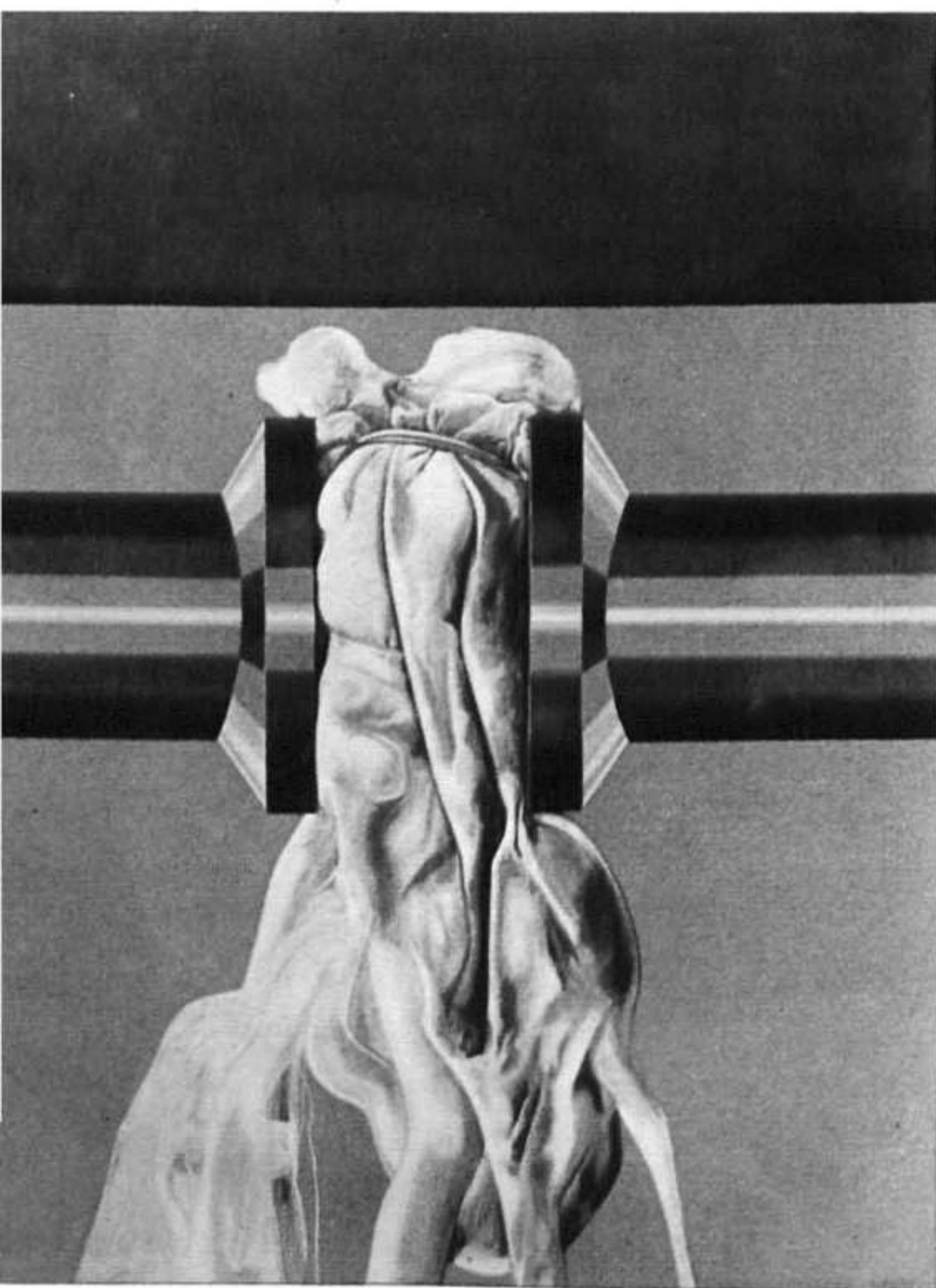
También es antológica la exposición de Vaquero. Vemos en ella obras que se remontan a 1920 y 1921. Obras éstas en que el afán de síntesis juega con formas y planos pequeños, en donde la vecindad de los colores viene dictada por el elemen-



LLORENS/  
"REFLEJOS"/1918.



to lumínico y donde la Naturaleza, tan en primer plano siempre en la obra de este artista, exige de él un tributo: cierta servidumbre al tema tratado, de la que posteriormente se va a desprender de tal modo que estoy por asegurar que va a ser la Naturaleza la que someta a la pintura a su pintura. Hay su etapa antropomorfa, donde juega con parajes y rocas, con cielos y piedras. Etapa esta donde es evidente el influjo surrealista, donde el misterio y el silencio predominan y la contundencia de las formas nos empequeñece. Posee Vaquero un sentido de la forma gigante. En obras posteriores serán las llanuras sentidas como planos de color, el grueso trazo negro que perfila y define, la nube que pesa sin pasar y que en alguna obra asume en la relación con alguna vecina, cualidades espaciales casi arpianas. Es Vaquero un pintor de amplia mirada más que de primeros planos. Es cierto que en alguna obra nos da del volcán la fórmula, pero no es menos cierto que en la llanura el amarillo y el negro concitan al sol sobre la tela. La numerosa serie de obras de la muestra y las fechas de las mismas, su sucesión, nos sirven para valorar el despojamiento a que paulatinamente ha llevado Vaquero su obra. La época romana tiene un marcado sabor clásico, aunque la mirada no se ha vuelto hacia los siglos, y así en el «Autorretrato en Pompeya» participa de lo antropomorfo y lo surreal onírico, casi tanto como de unas formas definidas y pesantes.



ECHAUZ "YA NO ESCAPA".

Ha construido Vaquero una obra muy personal dentro de nuestra pintura, y la ha logrado a través de múltiples y laboriosas adiciones y eliminaciones. Así, el color se acerca al fauvismo en ocasiones, pero no posee el tono de fiesta de los pintores fauves, se acerca al expresionismo, pero no en función desgarradora o fustigante, el color es rara vez arbitrario o descontrolado de la forma que le contiene. La pincelada, salvo en algunas obras antiguas, no posee especial significado en su grafismo, y esta no individualización de la pincelada es la que permite el logro total de cosa plena en las grandes y simples composiciones de los últimos años.

Es, por lo tanto, importante esta revisión para tener una de las expresiones de nuestra pintura, especialmente de nuestra pintura de paisaje, punto de partida de muchos artistas para posteriores logros.

Ha tenido Vaquero a lo largo de su vida múltiples ocasiones para enfrentarse con lo monumental, su larga estancia en Roma y sus múltiples americanas. Ha refundido las resonancias clásicas mediterráneas con las montañas andinas, los volcanes, y luego Castilla, como catarsis final, depurando y enriqueciendo su paleta de pintor que quiere ser esencial. Tal vez la soledad, la ausencia de seres humanos en sus obras sea el común denominador de toda su pintura. Cuando los seres aparecen son apenas siluetas, el paisaje circundante les aplasta con su presencia, les amenaza con su indiferente silencio milenario y geológico.

Antonio Suárez (Gijón, 1923) es uno de los pintores españoles pioneros en la renovación de nuestro arte. Como es sabido, los golpes de Estado están condenados al fracaso hasta que triunfan. Viene esto a cuento porque en nuestro país ha habido muchos intentos de renovación, pero hay que llegar hasta bien avanzada la década de los años cincuenta para que pueda hablarse con cierta propiedad de un ambiente renovador con cierto número de artistas con obras de calidad y que se puedan insertar en las corrientes internacionales de la época. Suárez es uno de ellos. Lo fue allá por 1957, cuando el grupo El Paso iniciaba su vida, cuando los más evisados del país discutían la validez o no del llamado arte abstracto, y los paisajes y bodegones con objetos estilizados, pero todavía reconocibles de los artistas de la llamada escuela de Madrid (me refiero, por ejemplo, a Alvaro Delgado, Menchu Gal, Cirilo Martínez Novillo, etc., pues he oído hablar de una cuarta o quinta es-

cuela de Madrid, que, confieso, no sé a qué o a quién corresponde) suponían el límite de audacia que debía permitirse en la pintura.

No ha variado esencialmente Antonio Suárez en su pintura. Esta sigue siendo la consecuencia de espesas manchas blancas con bordes muy pronunciados y en relieve en contactos e interacciones de escorzos violentos, sobre las que juegan otras manchas, éstas de color muy licuado, de vida independiente y que se acentúan o debilitan en según qué zonas, acumulándose en los bordes marcados por relieves más altos. Se establece así un doble ritmo compositivo al estar desvinculadas las manchas de color y las formas que delimitan los bordes. Ello trae como consecuencia un mundo de libertad, fresco y como recién nacido. En cierto modo Suárez ha dado con su arte la vuelta, ha jugado, por así decirlo, con la superior comprensión del público de hoy, y su obra, siendo esencialmente la misma de hace quince años, posee ahora unas connotaciones alusivas a la realidad circundante. Así, el «Bodegón blanco» alude a unas indeterminadas frutas apenas siluetadas; igualmente logra flores o paisajes irreconocibles pero ciertos. Otras formas tienen referencia en el cuerpo humano, y lo jugoso de su pintura parece vibrar, tener consistencia carnal y hasta sensual. Lo rico del colorido y la forma en que éste se esparce por toda la superficie de cada mancha, la transparencia y el fulgor, algunos tonos oscuros colocados casi a modo de predelas hacen resaltar puntos y partes, enmarcan y delimitan una pintura que parece respirar por los bordes, ascender y extenderse de forma casi física, y que tensa y acera sus nervaduras en tensiones y marañas.

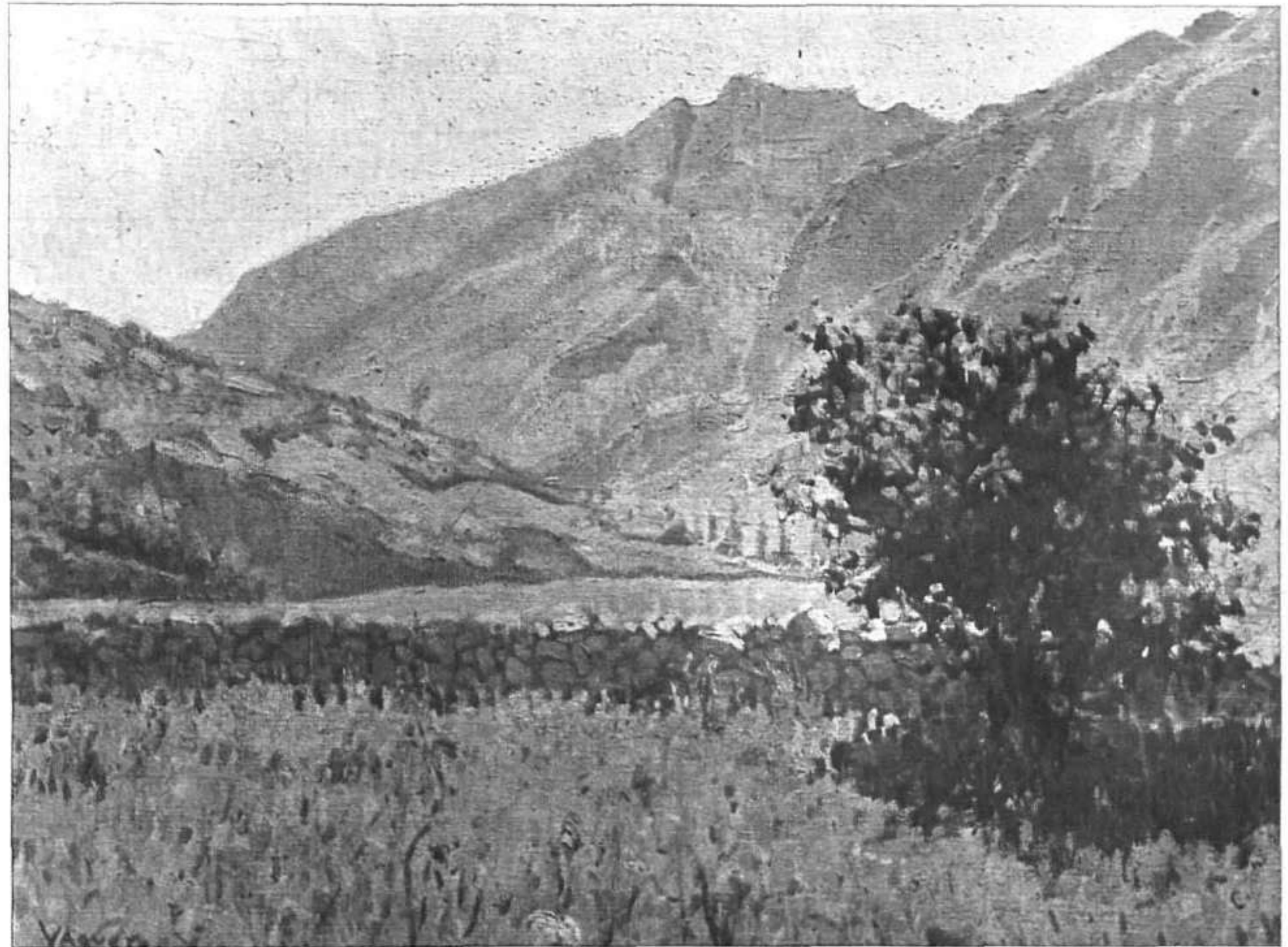
Es esta señalada independencia de dibujo, textura y color, esta disgregación de formas, el querer escapar por los bordes del lienzo y el querer enmarcarse de forma muy precisa dentro de él lo que establece ciertas contradicciones, nuevas en la pintura hasta que el aformalismo cortó ciertas ataduras que son como el meollo para comprender la obra de Suárez. De esta disgregación nace, paradójicamente, la unidad trabada en cada obra, en la totalidad de la obra de un pintor que parece poseer el secreto último, la suprema libertad de un universo pictórico que fluye de manera simple, directa, natural; de un universo pictórico en el cual se dan cita viejos componentes de la pintura, pero en estado primigenio, casi sorprendidos en auroral estado.



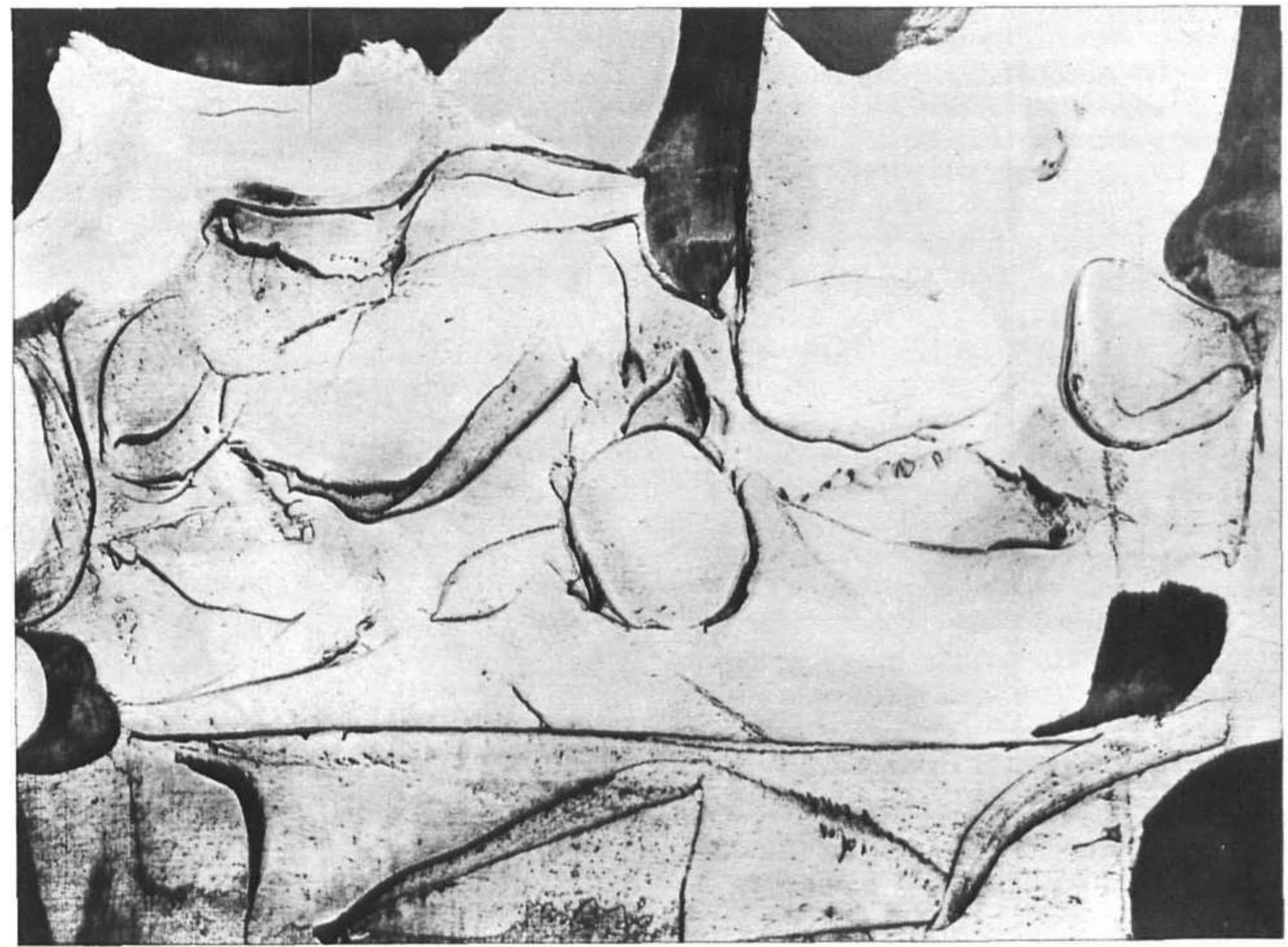
Un día el escultor César se dedicó a presentar como esculturas los viejos automóviles desechados como chatarra y prensados, convertidos en gigantescos dados con las vísceras al aire. Sustituidos los automóviles por cuerpos humanos, es la temática de la presente exposición de Echaz (Madrid, 1927). Los cuerpos, formas envueltas en lienzos blancos, cadáveres con su sudario atados en embalaje de urgencia nos los presenta en trance de ser prensados por extraños artilugios, más aún, por fragmentos de máquinas que presionan y presionan con sus acerados arietes. Temática así debía repelerlos, y, sin embargo, no cabe duda de que las creaciones de Echaz poseen una gran belleza formal y de colorido. La composición es exacta, de una precisión que recuerda la de las mejores obras «op», la gradación de los tonos es sabia y consigue su propósito: mostrarnos la implacable frialdad y exactitud del engranaje y la biela, y de qué modo todo ello se vuelve contra su inventor, el hombre. No debemos dejarnos deslumbrar por la belleza plástica que se desprende de estas obras. El hombre maniatado, agredido por sus propias invenciones, incapaz de dominarlas es su propia víctima. De toda esta alucinante temática, de esta cadena de horrores de manera tan lúcida presentados, desde el silencio que lo invade todo debido a la perfecta lubricación de las máquinas, sin duda, a la ausencia total de sangre, lo que curiosamente confiere un mayor grado de crueldad a cada escena; todo ello nos sume en un mundo cercano a las obras cumbres de Samuel Becket, sin acción, sin desarrollo, sin palabras. Ha sido preciso un arte que reificase el absurdo, que aparentemente renunciara a las formas expresivas tradicionales, que se tornara incomprensible, para asomarnos, solamente asomarnos, a nuestra realidad cotidiana última.

Se ha movido Echaz en la evolución de su obra desde bastantes años atrás, en un mundo de marcado cariz expresionista; de un expresionismo servido por una técnica refinada y muy dúctil, al que tal vez faltase un grado de la violencia que siempre imaginamos cuando de expresionismos se trata. Sin embargo, su sistema le ha servido para darnos esta expresión tan terrible y por ello tan real, que hace de Echaz uno de los artistas más inquietantes, en su obra, de todo nuestro panorama plástico.

Si observamos detenidamente cada obra y luego el conjunto, pues es indudable que la exposición posee



VAQUERO/ "CONTRALUZ" / 1920.



SUAREZ/ "BODEGON" /

una homogeneidad, podemos deslindar unas obras de otras, y así, por ejemplo, nos damos cuenta de la profundidad de los espacios en aquellas piezas que no se nos presentan en un primer plano opresor y que casi amenaza con convertirnos también en víctimas; de las perspectivas alucinantes que parecen perderse en el infinito, pero que, al mismo tiempo, son beligerantes, cómplices de los mecanismos de «posible deglución». Acabo de nombrar uno de los títulos y voy a enumerar algunos

para que veamos en qué manera también el título, elemento literario sin duda, entra a formar parte de la obra actual de Echaz: «Ya no escapa», «Presión de acero», «Cada vez más estrecho», «Experimento progresivo»...

El miedo y la desesperación, más aún: el pánico, el terror y la desesperanza se nos aparecen en estas bellas obras de Echaz magistralmente pintadas.

JOSE MARIA IGLESIAS



# LAS VIDRIERAS DE POVEDANO Y SALA GAUDI

Para que la luz se convierta en forma, en la arquitectura actual, sigue siendo la vidriera uno de los elementos más idóneos. No quiere esto decir que sea insustituible, ni que pueda conseguirlo ella sola, sin ninguna otra ayuda. La conformación interior del espacio es la que permite la distribución armoniosa de la luz, pero la vidriera puede facilitarla, matizándola, tamizándola y coloreándola. No es tampoco imprescindible, pero aminora la vidriera las contrastaciones y crea en el aire, en el interior de la obra arquitectónica, un segundo cuadro movable hecho de vibración y de rayos sesgados que resbalan en el espacio desde el cuadro traslúcido que completa el cierre del edificio y que tiñe con su luz serena y tibia los elementos sustentantes. Eso era lo que acaecía en los interiores góticos y eso también lo que han procurado conseguir algunos artistas actuales, ansiosos de crear un clima de devoción y recogimiento en un espacio especialmente apto para la oración y la meditación. La irradiación y la matización de la superficie traslúcida siguen siendo más importantes que las propias formas, pero ello no evita que un artista actual tenga la obligación de incorporar a su obra todas cuantas conquistas formales y técnicas ponga a su alcance el nivel alcanzado por la evolución plástica en el momento en que él construya su obra. Así lo comprendió, acertadamente, el cordobés Antonio Povedano, notable pintor

de la generación del 48, quien alterna el viejo procedimiento del emplomado, la garlopa y la cocción de las limaduras de plomo en la masa, con la estructura de cemento y la utilización de gruesos vidrios de fabricación industrial que disminuyen en principio la refracción, pero que permiten en compensación cubrir superficies más extensas que con los procedimientos tradicionales.

Entre las más hermosas vidrieras de Povedano cabe destacar las de la capilla del colegio de religiosas del Servicio Doméstico de Córdoba y las de la capilla de la guardería infantil de Priego. Ninguno de estos dos edificios es abovedado, lo que hace que la vidriera tenga que luchar a pecho descubierto para dotar por sí sola de suficiente movilidad al espacio interior y para conseguir que la luz coloreada sea su forma arquitectónica fundamental desde el punto de vista plástico. En el primero de ambos edificios una de las paredes laterales desaparece por entero y es sustituida íntegramente por la vidriera que sube desde el suelo hasta el techo y ocupa su total extensión. La luz penetra así a raudales y a ras del suelo y no desde lo alto como en las naves mayores de las grandes catedrales, en las que un tercio de la intensidad lumínica se perdía al caer desde más arriba del triforio. Povedano, ante esta inmensa superficie traslúcida, sin solución de continuidad y pegada al suelo y al te-

cho, tuvo que aumentar la densidad de sus colores y emplear, preferentemente, los fríos —más los azules que los verdes—, aunque sin renunciar ni a algún rojo atemperado ni a los grisáceos casi blancos que sirven de elementos de descanso y contrastación. Sabido es que en una vidriera, incluso los más fríos colores se tiñen cuando el sol los atraviesa y los convierte en un haz de destellos, con una luz tibia que envuelve al espectador y le sitúa casi automáticamente en un ambiente de devoción y misterio. Povedano, al no disponer de bóvedas, que con su curvatura ratificasen ese clima de encantamiento, acudió a los reflejos de los haces luminosos en el suelo de madera bruñida y a su resbalado, «colgando» del techo plano. La dinámica de la luz se hace así más aligera, pero, dado que la obra se halla a la altura del espectador, no devora la «legibilidad» de las escenas narradas. Son éstas simbólicas y representan palomas y flores, cruces y astros, alusiones cristológicas y signografías devotas. El entronque entre todos estos elementos o formas más estrictamente pictóricas tiende a la total pero reposada ocupación del espacio bidimensional de la superficie traslúcida. No hay en ella «huecos», pero tampoco aglomeraciones, y todo obedece a ritmos más insinuados que sólidamente explicados, pero más eficaces por tanto, ya que sostienen el orden de la composición sin obligarnos a distraernos con una presencia imperiosa.

En la guardería de Priego, la superficie traslúcida del muro desaparecido se rompe con la presencia de los delgados elementos sustentantes —pilastras de cemento—, pero ello permite a Povedano orquestar cada plano de vidriera de acuerdo con su propia dinámica en simetría bilateral y ascensión concéntrica de los ritmos formales. La maestría de Povedano, en la combinación y dosificación de las gamas fría y caliente, con interpenetraciones y ondulaciones airoasísimas, alcanza aquí uno de sus momentos culminantes.

En la iglesia de Santa Isabel, de Jaén, el problema era diferente. Aquí, la estructura era abovedada y la nave no única, con mayor elevación en la central que en las laterales. El proble-



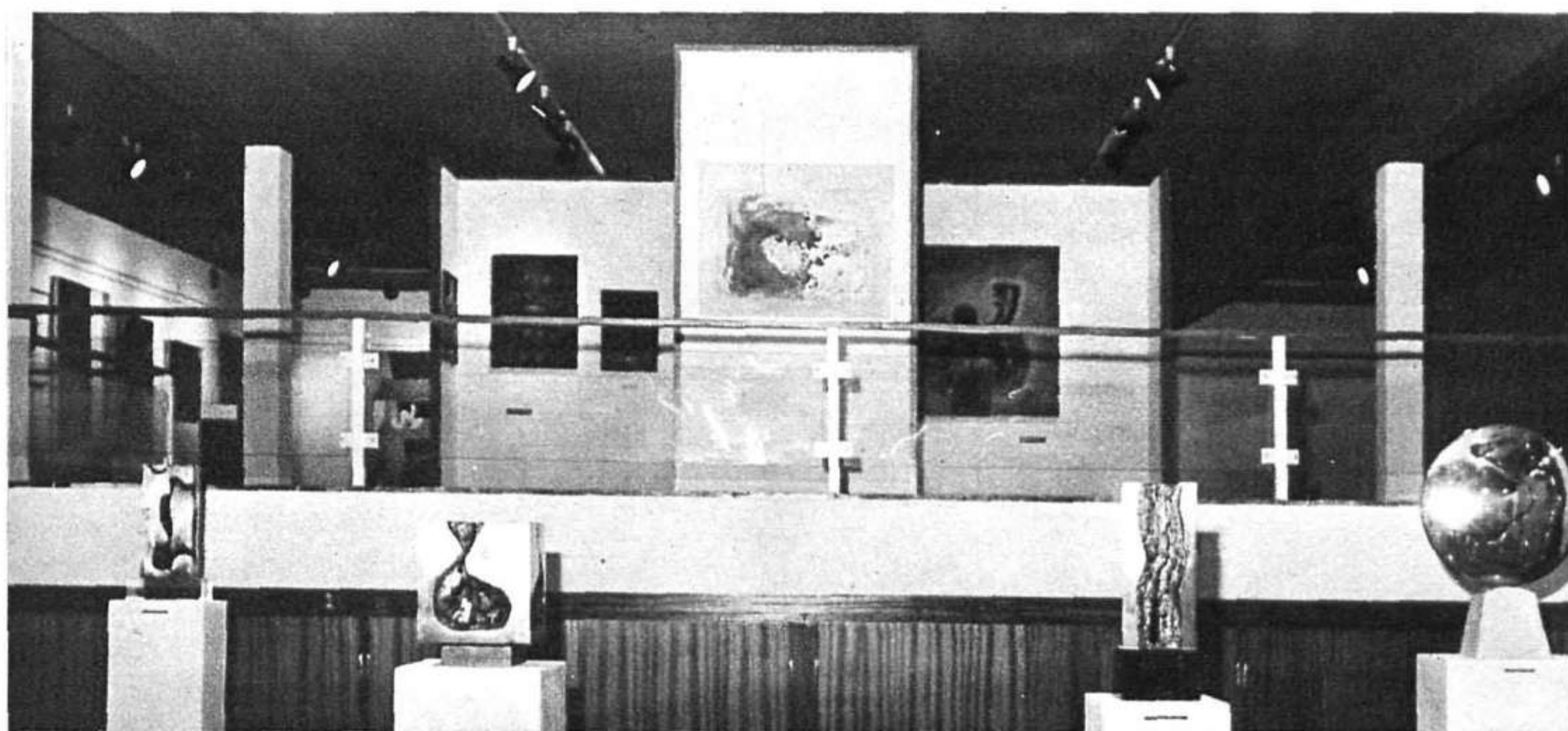
POVEDANO/LOS SACRAMENTOS/IGLESIA EL CAÑUELO/CORDOBA.



ma podía parecerse al que tenía que resolver el vidrierista gótico, pero el ambiente interno y su juego de fuerzas no eran los de ayer, sino los de hoy. Povedano atacó el problema de frente y construyó sus cien metros cuadrados de vidrieras abstractas, de acuerdo con las necesidades lumínicas y expresivas de nuestro tiempo y no con las de un hermoso pasado, por muy inefable y perfecto que éste hubiese sido en las soluciones logradas.

Así sus rectángulos encaramados en lo alto de la nave mayor y sus ojos de buey de las laterales desdeñan en este caso el color y se ordenan en estructuras abstractas, en las que la mejor herencia del constructivismo de Córdoba —la ciudad del equipo 57— se abre con una insinuación de arte óptico que debe menos a León o a Chartres que a las investigaciones sobre interactividad y ordenación del espacio plástico bidimensional realizadas en la propia ciudad en donde Povedano vive, trabaja, innova y triunfa. Sirve así el artista a la comunidad y nos ofrece nuevas soluciones para los objetivos de hoy, sin renunciar, no obstante, a esa búsqueda que hizo posible con su renuncia a todo anquilosamiento, el hallazgo de un clima y un ambiente idóneos para traducir a un idioma actual, pero todavía en hermoso cristal y en piedra la voluntad de expresión formal que caracterizó a nuestra cultura en sus más hermosos y unitarios momentos de ayer. Povedano es así, tan fiel a los imperativos del pasado como lo fueron en su día los artífices góticos. Conserva su inquietud y su apetito de soluciones aptas, pero inventa sus propios procedimientos y entronques de formas. Es lo mismo que ellos habían hecho cuando decidieron trabajar de una nueva manera y se negaron a seguir siendo románicos y taladraron el muro, renunciando así al misterio de la piedra envolvente, para hallar un nuevo misterio en la gloria de la luz y en el cierre traslúcido. Povedano le devuelve esa luz a los interiores de la arquitectura de hoy y nos conforta, al mismo tiempo, al ofrecernos un interior hecho a la medida de los afanes de nuestra época y darnos, simultáneamente, la posibilidad de degustar un instante de reposo y silencio.

El día 12 de octubre de 1971 —fecha simbólica— se inauguró en Barcelona, acogida al nombre ilustre de Gaudí, la sala de exposiciones más extensa del mundo. Mide dos mil metros cuadrados de extensión y consta de un encadenamiento de siete grandes salones, comunicados a diferentes niveles. A estos dos mil metros cuadrados de



SALA GAUDÍ/EXPOSICION ANTOLOGICA DE ARTE HISPANICO.

las partes cubiertas de las salas, hay que añadir sus dos grandes patios, reservados para muestras de escultura al aire libre. El creador y propietario de este importante complejo artístico es el hombre de empresa zaragozano, con residencia en Barcelona, Germán Bandrés. Su director artístico es el escritor catalán Francisco Rodón, y su jefe de relaciones públicas, el escultor guineano Leandro Mbomio. Esta sala intenta no sólo actuar como galería de galerías, especializada, principalmente, aunque no de manera exclusiva, en el arte actual de la América hispánica, y realizar simultáneamente una labor de mecenazgo y otra de renovación del marchandismo, la primera a través de la Asociación A-71, y la segunda canalizándola a través de la Sociedad de Amigos de la Sala Gaudí.

La Asociación A-71 no es comercial. Sus ingresos iniciales consisten en un donativo de un millón de pesetas anuales, con el que la ha dotado su fundador Germán Bandrés. Su misión es conceder becas de estudio a artistas jóvenes y organizar exposiciones de sus obras en la propia sala Gaudí, alguno de cuyos salones se los cede gratuitamente con dicho motivo, así como en las salas extranjeras corresponsales del complejo barcelonés. Una actividad complementaria de la A-71 consiste en la presentación de libros relacionados con el arte actual y en la organización de amplios ciclos de conferencias sobre las materias más debatidas en el arte contemporáneo.

La Sociedad de Amigos de la Sala Gaudí tiene por misión establecer un sistema racional y asequible de adquisición de obras de arte. Existen precedentes de ella fuera de nuestras fronteras, pero es absolutamente inédita, todavía, en tierra española. Cada uno

de los miembros de la sociedad paga una cantidad mensual, que no puede ser inferior a quinientas pesetas, y puede elegir obras de arte de los fondos de la galería con un descuento sustancial por un valor de doce mensualidades anticipadas. Aparte de ello puede disfrutar gratuitamente de todos los servicios culturales y sociales de la sala Gaudí, entre los que figuran el club de música de «jazz», las representaciones teatrales, los ciclos de conferencias, etcétera.

La actividad central de la sala sigue siendo, no obstante, sus propias exposiciones. Trabaja para ello en colaboración con las Embajadas de Hispanoamérica en Madrid y con los Consulados hispanoamericanos en Barcelona, así como con diversas galerías e instituciones culturales de Madrid y del extranjero. Hasta ahora se han organizado ya, en algunos de los salones más pequeños, una docena de muestras individuales, todas ellas de alta calidad y notable espíritu vanguardista, y otras tres colectivas, que constituyen, a mi entender, las tres más importantes muestras informativas celebradas en Barcelona en los últimos años. Dichas tres muestras han sido:

1.ª La exposición inaugural de la sala, antológica de los 125 artistas más representativos de Hispanoamérica en el momento actual.

2.ª Exposición antológica de los artistas hispanoamericanos residentes en París.

3.ª Vanguardia de la galería Skira, de Madrid, en la sala Gaudí, de Barcelona.

La primera de las tres exposiciones citadas ocupaba la totalidad de las salas de la galería. Figuraban en ella un millar de obras. Durante su trans-



curso se celebró el I Congreso de las Artes Plásticas en la América hispánica, al que concurren las figuras más representativas de la crítica, la teoría y la práctica artística existentes hoy en los países de nuestra estirpe, al otro lado del mar.

Es literalmente imposible resumir, en unas breves páginas, la brillantez de esta muestra y la de las dos que la siguieron. Me limitaré a indicar que me parecieron especialmente revolucionarias las representaciones del Brasil y de la Argentina, y que la de Cuba respondía a un clima de unidad vanguardista, que se patentizaba por igual, aunque siempre de manera moderada, en la representación oficial enviada por el Gobierno cubano y en las aportaciones de artistas cubanos residentes entre nosotros.

Entre los argentinos eran los cuadros, de gigantesco formato, de Rómulo Maccio los más impresionantes, en especial por la seguridad de su dicción y por la amplitud espacialista del «aire desparramado» que envolvía sus figuras. Entre las obras curiosas, relacionables con el nuevo arte en movimiento de los grandes escultopintores argentinos, cabía citar los cuadros intensamente negros de Armando Durante, con sus espectaculares reflejos lumínicos.

En la representación brasileña, el nuevo serialismo, sumamente movido y con utilización de sombras, característico de Sérulo Esmeraldo, me parecía constituir un avance, en su calidad de pared y no de cuadro, sobre los anteriores ensayos italianos de un Castellani o un Munari.

Colombia se mantenía fiel a la que hoy podemos llamar abstracción tradicional, a través de las telas de Héctor Suetonio, relacionables, en parte, con las de Fautrier.

Cuba hizo un gran esfuerzo para que su representación fuese lo más completa que cupiese imaginar, y editó por su cuenta un pequeño folleto informativo, claro y sencillo. Su gran figura era Wilfredo Lam, cuyo surrealismo exquisito ha sabido incorporarse las mejores conquistas de la abstracción y tiene, además, una capacidad de sugerencias líricas y oníricas que no es incompatible en él con la más suelta pero sólida factura y con el más depurado, multitonizado y aligerado color.

En la representación mejicana, las grandes manchas entreveradas y la materia tenue de José Torralba fundían abstracción espacialista y expresionismo sutil.

En la representación peruana me interesó especialmente Fernando d'Ornellas, mucho más rico de color en sus metapaisajes actuales que en los de

hace tres o cuatro años, y siempre tan refinado en su dicción y en su caligrafía exquisita.

Venezuela era, como es tradicional en los últimos años, muy vanguardista. Algunos de sus artistas, tales como Celso Pérez Rodríguez, ofrecían curiosos estudios de refracción lumínica, cuya utilización última debe ser arquitectónica.

No hemos hablado de todos los países de Hispanoamérica por falta de espacio, pero se hallaban representados en la muestra la totalidad de los mismos, y habían rivalizado los unos con los otros, en noble competición, para enviar, a través de sus representaciones diplomáticas, los mejores fondos de que podían disponer en el momento actual.

La segunda exposición hispanoamericana se limitaba a la vanguardia de París. Un solo nombre coincidía en ella con la anterior: el de Wilfredo Lam, el maestro cubano cuyo color se hacía difuso y sus formas estiradamente fibrosas en este su último envío. El neoconstructivismo argentino era la modalidad mejor representada en esta muestra, pero cabría indicar que, al lado de las modélicas estructuras de Julio Le Parc, Kosice o Vardanega, muy bien representados los tres, pero repitiendo, en especial el primero, anteriores aportaciones suyas, cabía señalar nuevas experiencias de arte en movimiento y filtraje de la luz a través de discos traslúcidos, realizados por una artista tan exquisita como Marta Boto, más refinada todavía que sus compañeros masculinos de la escuela porteña. Esta segunda antológica del mundo hispánico no pasaba de ser un complemento de la anterior. En ella, las posturas vanguardistas eran casi excluyentes y no había, como en la enviada desde Ultramar, una dosificación ponderada entre tradicionalismo evolucionado y nueva tradición vanguardista, pero esta misma especialización hacia el futuro la hacía doblemente interesante, aunque tuviésemos que lamentar en ella la repetición un tanto académica de un Julio Le Parc y de algunos de sus compañeros, hoy conformistas, de la vanguardia rioplatense.

El mundo hispánico no se limita a los países de idioma castellano o portugués en ambas Américas. Nuestra España peninsular forma parte también de él, y de ahí que los artistas españoles y portugueses tengan también cabida preferente en la sala Gaudí. Si el público de Barcelona tiene que ser informado de lo que acaece en Buenos Aires o Ciudad de Méjico, más todavía debe serlo de lo que sucede en Madrid. De ahí que la tercera de sus muestras antológicas haya sido la primera de

las dedicadas al arte de vanguardia de Madrid, y que Germán Bandrés la haya organizado en colaboración con Carmina Maceñ y con su galería Skira. En fecha próxima celebrará otra exposición vanguardista en colaboración con Juana Mordó y con la galería que lleva su nombre. En esta primera muestra vanguardista madrileña todo era, en efecto, vanguardia. La casi totalidad de las obras presentadas pertenecían a las tendencias posabstractas, aunque también la abstracción tradicional se hallase representada en los macropaisajes calcinados de César Manrique y en las estructuras frotadas de Lillieström, único artista extranjero que, por pertenecer en exclusividad a la galería Skira, había sido incluido en la muestra. Figuraba también en la misma la escultopintura del filipino Francisco Castillo, en quien se alfan ecos de Arp y deseos de darle a sus relieves de madera encolada una nueva y flexible «divina proporción». Entre los españoles, ante la imposibilidad de citarlos a todos, me atrevería a destacar los «múltiples» desmontables de Francisco Barón, las impresionantes estructuras en acero cromado de Feliciano Hernández, uno de los más rigurosos escultores de nuestro tiempo, y las integraciones férreas de Salvador Soria, cuya sombra proyectada sobre la pared, a través de la retícula de hierro o acero pavonado, crea un segundo cuadro cambiante, tan emotivo como la propia escultopintura. Excelentes eran, asimismo, los fuertes conjuntos escultóricos y los módulos encadenados con los que Ricardo de Ugarte reticulaba el espacio, inventando nuevos centros escultóricos para la ordenación de paisajes y plazas.

Ante la riqueza de estas muestras, y la audacia con que la sala Gaudí está encarando su futuro, cabe esperar que la misma ejerza sobre el arte de Barcelona una benéfica influencia, comparable a la de Dalmáu durante la primera guerra europea, o a la de sus beneméritos sucesores en el período de entreguerras o en los momentos de la renovación de 1948. Barcelona, adelantada a lo largo de los últimos cien años en su deseo de propalar unas nuevas formas, que muy a menudo habían sido encontradas dentro de sus propios límites urbanos, sabe una vez más hallarse a día y mirar, tal como ha hecho siempre en sus grandes momentos, mucho más a un futuro que puede parecer comprometido o difícilmente viable en el momento de su programación, pero que acabará, tal como sucede con todos los futuros audaces, por convertirse, a la larga, en realidad consolidada, que tendrá que ser entonces modificada asimismo con una nueva aventura.

CARLOS AREAN



# TRES PINTORES DE HOY

La realización de una pintura escueta minimizada hasta las fronteras de lo esencial, en la que la utilización de unos elementos absolutamente reales acentúa y exagera lo que en todo propósito del artista existe de abstraer y de separar del contexto general los significados, es la característica más clara de esta nueva exposición (galería Skira) de Hernández-Pijuán, en la que de una manera más armoniosa se aprovechan diferentes enseñanzas y se inscriben en un mismo orden de continuidad las diversas etapas de una misma experiencia.

El primer atractivo que ofrece esta exposición es la de facilitarnos un reencuentro con algo que cada vez podemos ver en menos ocasiones, una gran pintura de caballete, preocupada por problemas de ordenación del espacio, de realización del color, de objetivación y tratamiento de la forma, todos ellos enfrentados desde un sorprendente rigor técnico y un sentido íntimo y vivo de las dimensiones poéticas del cuadro.

Nada que pueda ser esencial para convertir el cuadro en un espacio armónico y en un motivo de reflexión ha sido excluido o rechazado; colores y formas nos hablan de un intelectual apasionamiento más fuerte en ocasiones que las pasiones del corazón, pero al mismo tiempo templado en un sosiego que es el camino por el que esta pintura de hoy, que no traiciona ni desdice su tiempo, se identifica con una pintura de otras épocas, da respuesta a diferentes contenidos tradicionales.

Hernández-Pijuán, que en uno de sus cuadros rinde homenaje a Fontana, que incorpora concepciones y elementos del surrealismo y que incluso realiza el difícil trabajo de transmitir un mensaje abstracto a través de elementos reales, está también entroncado con lo mejor de nuestro barroco, y a su tradición responden estos objetos solitarios, inexorables sólo en unas pocas ocasiones repetidos en un mismo

espacio pictórico, e incluso en esta ocasión dirigidos a una acentuación de lo que en su repetición hay de soledad. En ellos nos parece reencontrar los objetos de meditación de nuestros pintores barrocos y, a través de ellos, un ejercicio y un discurso de las formas que hunde sus raíces en el Renacimiento, porque es evidente que para llevar a cabo una pintura importante de nuestro tiempo hay que saber interpretar, definir y determinar cuáles son las formas y las ideas que desde el pasado operan todavía en nosotros, que pueden sernos válidas y apropiadas.

Trascender la realidad con ella misma parece ser el camino que se ha propuesto Hernández-Pijuán en este momento de su obra; llegar a la abstracción desde una sobrevaloración de lo real, puede ser otro de los resultados de este abierto experimento; en uno y otro caso el juego escueto del color y de la forma, la ordenación de un espacio, que no es nunca superficie muerta, sino vibrante referencia de lo que existe, son algunos de los hallazgos que permite este amplio ejercicio de maestrías.

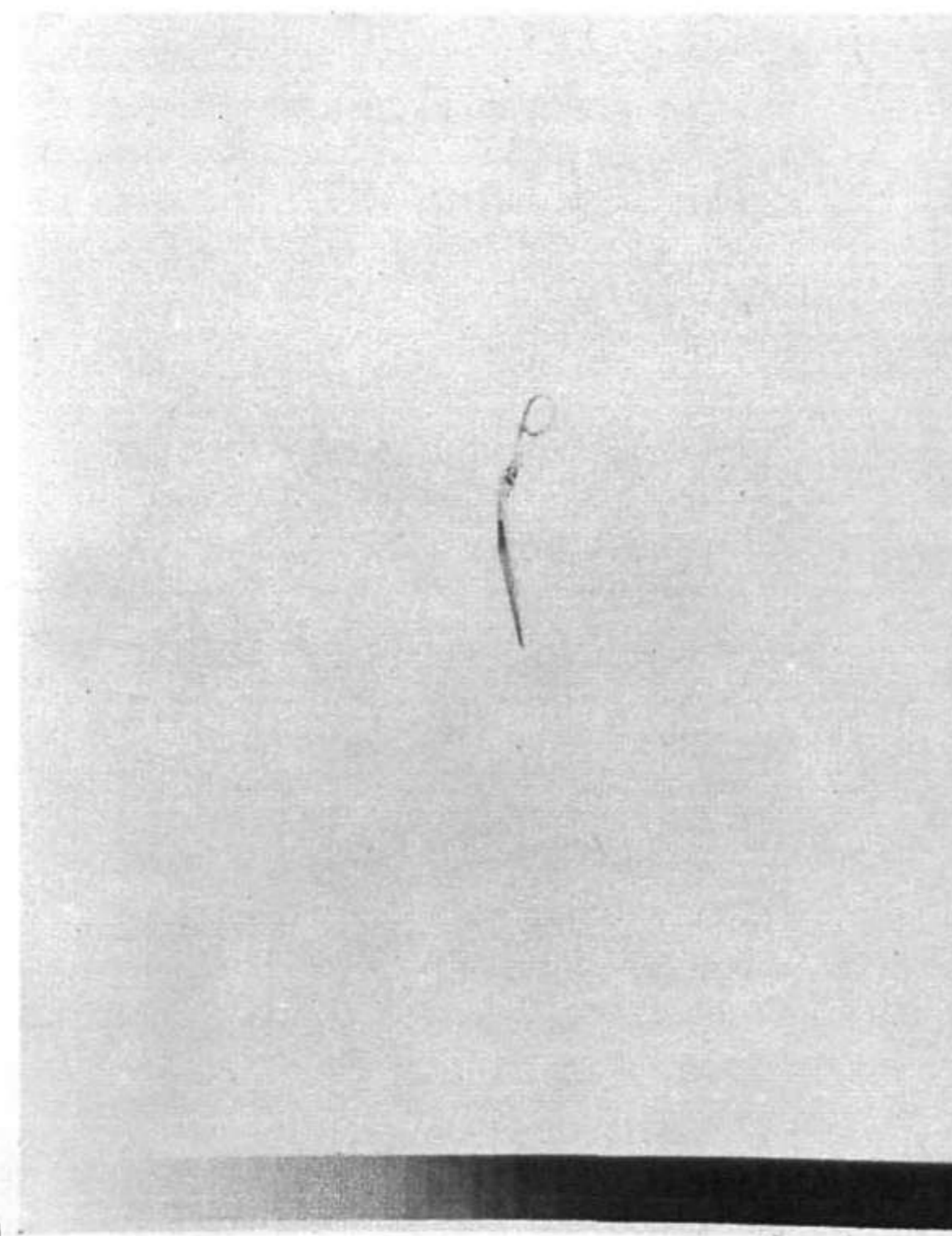
Los objetos, que han desempeñado en la historia de la pintura española un papel importantísimo, vuelven a jugarlo en esta ocasión, en la que la estrategia del artista los ofrece la posibilidad de llevar a cabo un papel protagónico de interpretar, separar, extinguir, delimitar, marcar fronteras y dimensiones dentro del cuadro, pero también enunciar las distancias indefinibles que existen entre lo real y lo irreal.

Por todo ello, la exposición de Hernández-Pijuán no constituye la confirmación que el artista ya no necesitaba; no es tampoco propiamente un paso ni una etapa; es, por el contrario, una asombrosa demostración de madurez, al mismo tiempo que una profunda inquisición en el significado de la pintura. Frente al narcisismo de artistas que buscan en préstamo el valor virtual de unos objetos que

integran e incorporan en su propio e inmediato sentido, Pijuán vuelve por los fueros de la pintura, rinde homenaje al mundo vasto e incontrolable de los objetos, y en una misma operación reduce éstos y su significado a una misma intención y a un uniforme tratamiento.

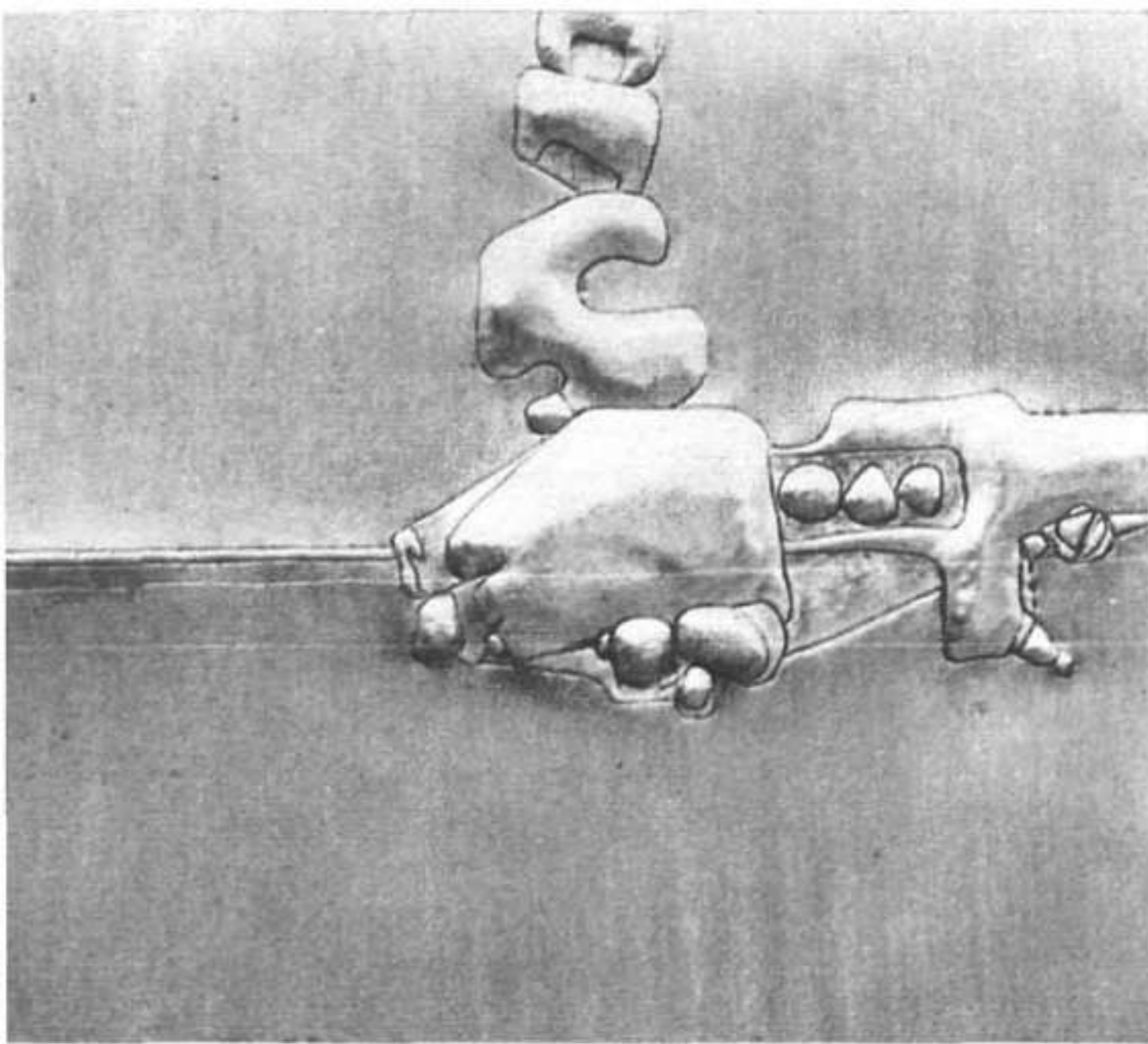
La reciente exposición de José Luis Fajardo en Skira constituye una de esas muestras que de manera inmediata reflejan una de las grandes tensiones y trayectorias de nuestra pintura, lo que llamaríamos el tema y el sistema de los nuevos materiales, consecuencia en su despliegue de una serie de características que obligan a una toma de posición y a una búsqueda de razón lo más aproximada y exacta posible.

Ha correspondido a nuestra civilización la no envidiable circunstancia de ver extinguirse un estilo de vida milenario, de contemplar



HERNANDEZ PIJUAN "CORTE Y GAMA DEL BLANCO AL NEGRO".





LUIS FAJARDO.

cómo desaparecen a lo largo de una sola existencia ritos, formas, símbolos y modalidades de comunicación, violentamente sustituidos por otros nuevos y distintos, que algunas veces, como las estrellas del firmamento, estallan, convirtiéndose en otros muchos, y otras, obedeciendo a inexplicables leyes de una cultura en permanente devenir, se contraen sobre sí mismas hasta desaparecer. Una de estas características es el asedio al arte, al que se ofrecen todos los acosos, tentaciones e inquietudes que rodean al hombre, pero también otros muchos. El proceso abierto de la aceleración histórica en que vivimos se refleja en el combate de los artistas por hacer frente a la permanente modificación de las estructuras de relación que nos rodean por la propia obra con el público y con la crítica, pero ofreciendo a los artistas conscientes de la exigencia de una evolución nuevas posibilidades oportunidades diferentes y horizontes distintos.

Un constituyente esencial del panorama artístico de nuestro tiempo es la utilización pictórica de los nuevos materiales; unas veces mediante el empleo de lo que hasta ahora había sido accesorio al arte o colateral a él; por ejemplo, los materiales de embalaje; en otras ocasiones, mediante la revalorización estética de elementos característicos y propios de nuestra civilización, a los que la tecnología ofrece la posibilidad de instrumentar nuevas dimensiones estéticas.

Los artistas modernos hacen arte

de un destello de luz, de una honda hertziana, de un simple cambio de color en una pantalla; igualmente confían a las máquinas la colaboración en la creación de obras de arte; con ello se evidencian como avanzadas de un mundo del que casi no sabemos nada, salvo la inminencia de su llegada.

Cuando un pintor ofrece la correcta integración, en lenguaje adecuado, el uso riguroso y exacto de un material que no fue pictórico, pero que lo es gracias a su decisión y a su trabajo, se evidencia que nos encontramos ante un artista capaz de rehuir la utilización torpe y la prodigalidad gratuitamente espectacular. Esto caracteriza la pintura del joven maestro canario José Luis Fajardo.

Gracias a una inteligente utilización del aluminio, Fajardo presenta una pintura sin color, nuevo contraste en esta era de constantes paradojas, pintura en la que la labor del artista se convoca a la tarea tradicional de sugerir y mentalizar formas e imágenes, pero sin pintar propiamente, hendiendo, incidiendo, realizando con calidades y convexidades sobre la superficie pictórica de una manera rigurosa y expresiva, que utilizando un lenguaje en permanente cambio, en absoluta renovación, dentro de la decisión innovadora de nuestro tiempo, sugiere lirismos y tragedias, narra contradicciones, quebrantos y efímeras paces.

Empleando el aluminio como materia fundamental de la obra, el cuadro vuelve a ser, de una manera más variada, interlocutor y espejo, no sólo elemento básico en la concreción de un entorno, sino receptor sobre su superficie pulida de lo más destacado, que vive y mora en un ambiente; al mismo tiempo, la luz, cuya reproducción fue constante temática en la historia de la pintura, se convierte en intérprete esencial de un proceso de formas; la superficie de aluminio ofrece un campo de despliegue a la luz e integra un repertorio de propuestas de reacción ante ella.

Con este sistema, Fajardo realiza la experiencia de una amplia y profunda pintura de tema; agresiones, bombardeos, destrucciones y también propuestas de comunicación son insinuadas por estas pinturas como intentando promo-

ver una reflexión sobre el contradictorio destino del hombre, al que su técnica lleva hacia las estrellas, mientras su insensatez lo aniquila en la tierra.

Fajardo es el testigo de esta liquidación; al igual que otros grandes artistas de nuestra época —Yraola, Orcajo, Ceferino, Moreno—, emplea el material para describir una tragedia sin palabras y sin expresiones, pero la fuerza de sugerencia del material que emplea supera muchas veces el sortilegio de su aparente inexpresividad, y sobre esos espejos, en los que difuminadamente quedan algunas veces la sombra y la silueta del espectador, todos pasamos a interpretar este violento drama, a ser víctimas o quizá motivadores de decisiones agresivas.

Una de las características más sobresalientes en la evolución del arte contemporáneo es la incidencia sobre un mismo artista y en un determinado momento de su obra de amplios repertorios de características que definen tendencias y modalidades estilísticas de origen distinto; así vemos cómo son muchos los artistas en los que los elementos abstractos se coordinan con factores constructivistas e incluso con elementos expresivos de varia índole, pudiendo afirmarse ante la reiteración de estos fenómenos que la pintura va cada vez más separándose de un arte de estilo o de tendencia para convertirse en una creación objetiva sobre la que prima la inspiración del artista. Este es el caso de uno de nuestros más interesantes artistas que desde una concepción abstracta de la pintura y desde un planteamiento esencial de la abstracción a desembocado en una serie de formas de realización que constituyen el encuentro y la integración de trazos y tendencias estilísticas diferentes.

En la obra de Salvador Victoria se han ido afirmando como constantes en los últimos años una integrada suavidad en el empleo de la forma y el color y una cuidadosa utilización de la temática propia de una abstracción lírica, pero a partir de su exposición celebrada en 1968 en la galería Juana



Mordó se ha podido advertir la entrada de otra manera pictórica esencial, que va desembocando en una suerte de nuevo espacialismo, en el que la pintura acentúa la radical expresividad de los elementos en los que se establecen fronteras o delimitaciones entre las formas, que en cierto modo son elevadas a la categoría de partes fundamentales del cuadro.

En la misma manera en que los pintores italianos descubren en un momento determinado de la historia de la pintura el valor del fondo como zona de expresión pictórica, un determinado nivel de exploración plástica lleva a Salvador Victoria a descubrir el fondo del cuadro como razón temática, sobre la que se ordenan y se acentúan unas formas de carácter polivalente, por un lado determinadas por el espacio y por otro determinantes del propio espacio.

También en la galería Juana Mordó, Salvador Victoria presenta ahora, cuatro años después de su última aparición en Madrid, una notable colección de pinturas y una breve pero importante serie de dibujos. En unos y otros advertimos un encuentro de tendencias y formas de expresión artísticas realmente destacadas, que se integran en el contexto general del cuadro, dando como resultado un estilo que es suma y síntesis de diversas trayectorias estéticas. Hecho menos paradójico de lo que pueda creerse, si pensamos que cuando una época de crisis en las expresiones artísticas va acompañada por una profunda dedicación a la tarea y a la práctica del arte siempre se suelen corresponder y encontrar dos fenómenos contrapuestos: por un lado, la evolución de algunas formas de saber y hacer la pintura o la escultura, y por el otro, el nacimiento de experiencias nuevas a partir de la integración de diversas formas expresivas.

Este es el caso que se da en Salvador Victoria y por el que su obra rechaza por sí misma toda idea de crisis o de extenuación. La integración de tres diferentes modalidades pictóricas en la obra actual de este artista viene presidida por la exteriorización y en cierto modo el énfasis que rodea el paso a un primer plano de algo que en anteriores obras eran sólo una insinua-

ción o una acentuación, y esta es la vocación surrealista. Los elementos surrealistas estaban en pinturas anteriores levemente sugeridos, como subyugados en el planteamiento general de una obra esencialmente abstracta; la etapa actual evidencia este surrealismo, más de formas que de imágenes nítidamente reales; un trasfondo onírico preside estas composiciones, al mismo tiempo que las relaciones entre las formas están también presididas por una cierta tendencia a lo automáticamente psíquico.

En segundo término campea en la obra ese espacialismo constructivo al que nos referíamos antes, el juego de las gamas, las veladuras, la delicada y armoniosa obtención de una pintura dotada de dimensión específica va acentuando un gusto por la distribución y la armonización del espacio en que constructivismo y espacialismo encuentran su equilibrio y su coordinación.

Junto a estos dos elementos, la obra exterioriza una tercera dimensión de vanguardia; muchas de las pinturas constituyen profundas indagaciones en busca de un nuevo camino para un lirismo plástico que no se apoye solamente en lo abstracto, sino en la investigación de la perspectiva, en la recreación de un paisaje no imitativo y en el

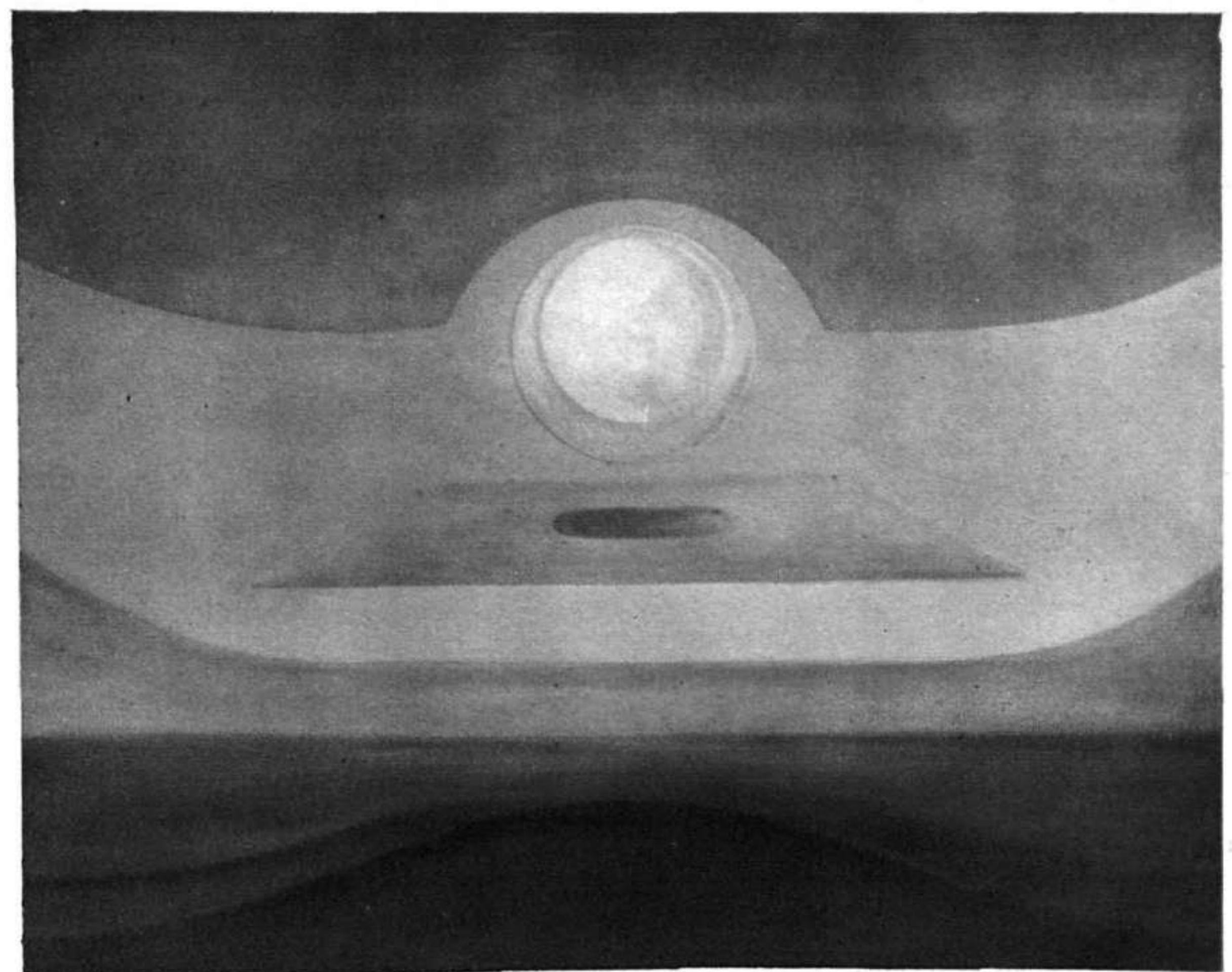
encuentro de las imágenes con unas especiales vocaciones hacia la forma.

Por todo ello no es excesivo ni ingenuo afirmar que esta pintura de Victoria hace coincidir tres sentidos aparentemente diferentes de lo que entendemos por vanguardia y que, anticipándose a las propias exigencias dialécticas de su obra, el artista despliega en una gran síntesis todo un repertorio de modalidades, que en lugar de enfrentarse se coordinan. Desde Platón se ha asociado muchas veces la imagen de la pintura con un espejo; quizá estos cuadros rompan la trayectoria para afirmar un nuevo símil, el de la pintura, como crisol de experiencias, de estilos, de tensiones y de estados de ánimo que gota a gota nos ofrece decantaciones que, como éstas, son a la vez plácidas y atormentadas.

Esta pintura crisol, en la que viven y se transforman temáticas, actitudes, formas de inspiración y de expresión, tiene en Salvador Victoria uno de sus cultivadores más escrupulosos y exigentes, porque esta trayectoria de creación y de ordenación de formas está metódica y orientada desde un profundo sentido del rigor plástico, desde una delicadeza que en absoluto implica amaneramiento ni decadencia.

RAUL CHAVARRI

SALVADOR VICTORIA/ "TAL VEZ LLEGUEMOS".





## EXPOSICIONES EN MADRID

Son varios los motivos por los que me interesa la obra que José María Fibla presentó en la galería Ramón Durán. Uno de ellos, quizá en el que descansan los otros valores, es la circunstancia del trabajo y la elaboración de cada cuadro, en unos momentos como los actuales en que se cultiva lo improvisado, lo inacabado, lo esbozado sin profundizar, aún en casos de artistas de importancia, sometidos en otras etapas de su quehacer artístico, al estudio y a lo acabado. Hoy la prisa es algo inmerso en la vida de cada uno, algo que se deja sentir consciente o inconscientemente en toda manifestación.

Ante los cuadros de Fibla, el recuerdo a Pancho Cossío es algo natural. El maestro santanderino era un ejemplo en estos menesteres, cuya preocupación buscaba la autenticidad y la perdurabilidad de sus pinturas. Fibla, como Cossío, también comienza a hacer sus cuadros mucho antes de ponerse a pintar—cuando elabora colores y prepara soportes— lo que no reduce el tiempo y el esfuerzo en la posterior etapa de la ejecución del cuadro. En Fibla, ese afán de búsqueda, de investigación produce obras definidas, cuadros que transmiten sensaciones conforme los contemplamos. La misma exigencia que el artista se ha impuesto a la hora de hacer el cuadro, la muestra el cuadro respecto al espectador, al solicitar de éste una detenida contemplación, a través de la cual, el cuadro nos dice cosas.

De ese esfuerzo del artista nace también la variedad, mostrada en la exposición de referencia, principalmente en las pinturas y en los dibujos, muy lejanos unas de otros, sin puntos de origen o apoyos comunes, al menos en lo que a la estampa se refiere. El concepto estético en su más amplio grado en este artista hace que cada procedimiento vaya unido a una materia determinada, a un tema y a una visión. Es igual invertir los términos y el orden, porque en definitiva son las inquietudes de representación plástica en el artista las que mandan y fijan la materia y el procedimiento a seguir. De esta interrelación de cosas es de donde emana la obra de arte.

¿Sugerencias, semejanzas con el mundo real más o menos conocido? Muchas. En los dibujos están más presentes: la sátira, el humor, la crítica asoma en las composiciones y situaciones. En las pinturas estas sugerencias son más variadas para los espectadores de cada cuadro. Hay, sin embargo, un sentido espacial presente en esas zonas claras de luces que parten de fondos lejanos como si quisieran cegar la visión del espectador.

La sala Amadís sigue lanzando exposiciones de artistas jóvenes. Ultimamente ha presentado a Muñoz Cruz, con dibujos, y a Miura. Sobre los dibujos de Muñoz Cruz cabe destacar un afán de huida de todo asunto que pudiera identificarse con formas concretas que den lugar a anécdotas. El trazo y las sombras son los elementos de los cuales se vale este artista para componer unos escenarios que tienen algo de surrealistas. Unos trazos zigzagueantes encierran zonas que unas veces pueden parecerse fragmentos vegetales, otras, ciudades encantadas, montañas cortadas o maderas astilladas, pero en unas y otras ocasiones la

semejanza hay que buscarla, y nunca aparece única, sino mezclada en un mismo dibujo.

El otro caso, el de Mitsuo Miura, tiene su origen en el grafismo, pero en un grafismo caligráfico, en ocasiones, que el artista va repitiendo con cierta constancia por toda la superficie de los cuadros. En el resultado es fácil advertir cierta monotonía, pero debemos considerar que el motivo origen de este modo de hacer nace de un deseo de huir de lo preestablecido, de lo cómodo, de lo rutinario. Cuando Mitsuo Miura comienza una obra estoy seguro que la principal razón que le satisface es el desconocimiento de las posibilidades de esas formas dadas por el grafismo en sus últimas consecuencias. Cuando el artista lleva esta teoría a los colores, a la pintura, lo hace con un sentido óptico del cromatismo, lo que viene a sumar a sus cuadros un elemento plástico de gran importancia a la hora del análisis y el enjuiciamiento.

De este grafismo podemos pasar a comentar la exposición de Prassinós en el Ateneo de Madrid. Una obra basada en la escritura o señalizaciones automáticas que, con mayor o menor insistencia en las distintas zonas del cuadro, delimitan medios diversos que constituyen unos paisajes. Paisajes más que copiados o imitados, vividos y recordados. Las superficies de esos paisajes de Prassinós están trabajadas con un punteamiento insistente, que parecen dotadas de movimiento y aun de sonido. Su contemplación puede recordarnos esas visiones brillantes de un televisor enchufado y



L. PINTO-COELHO "NIÑA CON FLORES".



no sintonizado a ninguna emisión de imágenes o programa concretos.

Hay que señalar en estos cuadros y, en general, en toda la obra de este artista un sentido del recuerdo. Así, en muchos de sus cuadros, incluso en muchos de los cuadros que colgó en la exposición que da origen a este comentario, hay como una necesidad de dibujar con trazos gruesos figuras, máscaras, fetiches y signos, que se incorporan a las nuevas producciones del artista como recuerdos de épocas y trabajos realizados por Prassinis en otros años: retratos, carteles, murales, abstracciones... Con la presencia de estos dibujos no quiere decir que exista un deseo de retorno a una anterior manera de hacer. Más bien podemos pensar en una continuidad que no marcha sola, sino que pretende el entronque, algo muy importante para no perderse en investigaciones parciales de la plástica.

También en el Ateneo tuvimos ocasión de ver la exposición de José Díaz, un pintor que gusta de hacer series de cuadros dedicados a interpretar aspectos, temas e incluso composiciones de maestros de la pintura. No hace mucho presentaba sus versiones de «Las Meninas», de Velázquez, con grandes y serios aciertos, que sólo son posibles cuando se aunan el dominio técnico y un proceso mental que entra de lleno en el tema. José Díaz posee estas cualidades de pintor y de pensador. En esta ocasión su serie se centra en la tauromaquia. Con esta serie nos llega la noticia de que el pintor, antes de serlo, en sus años mozos, fue torero, y dando vueltas al asunto es posible que esa circunstancia sea la causa de que en los cuadros de su tauromaquia no figure el público bullicioso en los tendidos, más o menos improvisados, de las plazas de los pueblos. El torero, con su miedo, pienso que cuando se enfrenta al toro no se fija en el público. Pero en fin, esto pertenece al mundo de las conjeturas más o menos acertadas. Lo cierto es que José Díaz ha penetrado en la esencia de la fiesta, del fenómeno del enfrentamiento del hombre y la fiera bajo unas reglas o cánones de bellezas, de movimientos y comportamientos. Todo ello, interpretado y fusionado con las cualidades de pintor, da lugar a los cuadros de esta serie de José Díaz.

Es evidente cómo la vida, una parte de la vida, influye en determinado instante de la producción de los artistas, que en deseos de perpetuar esas vivencias investigan e interpretan aspectos soñados o recordados. Esto podemos verlo en la obra de José Díaz y, de otro modo, en la exposición de Luis Pinto Coelho, un pintor que se fija en detalles olvidados unas veces, desechados, otras. En su última exposición en Madrid, en la galería Fauna's, abunda la atención a figuras de cera, a la muerte, a objetos antiguos, cuya presencia inanimada no mueve a la lástima o a la repugnancia. El pintor representa lo pasado en el presente con una serenidad de observación muy lejana al daño de la sensibilidad. Diríase que el tiempo, presente en la ambientación de un cuadro de Luis Pinto Coelho, justifica esos cadavéricos rostros, esas carnes cerosas por la presencia de la muerte y la inanimación.

Hay otros cuadros de seres vivos, en donde la sátira o el sentido crítico es justificación de actitudes que el artista aprovecha para construir unas composiciones muy personales. Las figuras en grupo subidas en zancos —posibles zancos de vanagloria—, o esos rostros deformados por espejos de feria son ejemplos bien elocuentes de este aprovechamiento compositivo de los temas intencionadamente montados, personalmente vistos e interpretados.

Dentro de esta estética de las realidades observa-



EQUIPO CRONICA / "LOS CLASICOS".

das y meditadas, destacaremos también la exposición de Equipo Crónica en la galería Juana Mordó. Equipo Crónica está compuesto por dos jóvenes artistas, nacidos ambos en la década de los cuarenta: Manuel Valdés y Rafael Solbes. Su obra es una crónica de la cultura, la ficción, la industrialización, las guerras, el enfrentamiento de criterios y de modos de ver la vida y de vivirla, el comportamiento de la sociedad, todo expresado en imágenes casi superpuestas, como si fuesen fiel expresión de los recuerdos gráficos y sentidos contrastados por un hombre. Esta obra, hecha a base de imágenes, encierra mucha descripción, mucha anécdota, además de mostrar valores puramente plásticos, como son los de estudio de volúmenes, color, composición. Por ello, la anécdota no está aquí traída como base de la obra plástica, puesto que la obra plástica se basa en esos otros valores. Más bien la anécdota aflora de manera espontánea, como consecuencia de un enfrentamiento de objetos y situaciones sin considerar el tiempo, la cronología.

No quiero cerrar esta crónica de exposiciones en Madrid sin referirme a otra muestra presentada en el Ateneo: la exposición de José Manuel Moraña, pintor argentino del que recuerdo otra muestra en España hace ya algunos años y una representación de su quehacer en la Primera Bienal Hispanoamericana de Arte, en Madrid, allá por el año 1952. Siempre, ante los cuadros de Moraña, el pensamiento es el mismo: un pintor muy seguro. Sus cuadros están muy pensados, muy meditados, la realización es segura y firme, con la firmeza que proporciona la geometría de curvas y rectas definidoras de zonas y de formas. El cromatismo presta su fuerza a estas definiciones. ¿Surrealismo, abstracción, expresionismo? De todo hay en la obra de Moraña.

Es interesante preguntarse por las dimensiones de las representaciones y pinturas de este artista, lo que hace, a mi modo de ver con mucho acierto, José Luis Fernández del Amo en la presentación de la exposición que figura en el catálogo. El contenido de unos cuadros de tamaños relativamente pequeños es fácil imaginárselo en un mural de dimensiones mayores. Los colores, tratados en planos amplios y lisos en la obra de Moraña, parecen pedir espacio y reclamar la contemplación a distancia.

FRANCISCO PRADOS DE LA PLAZA

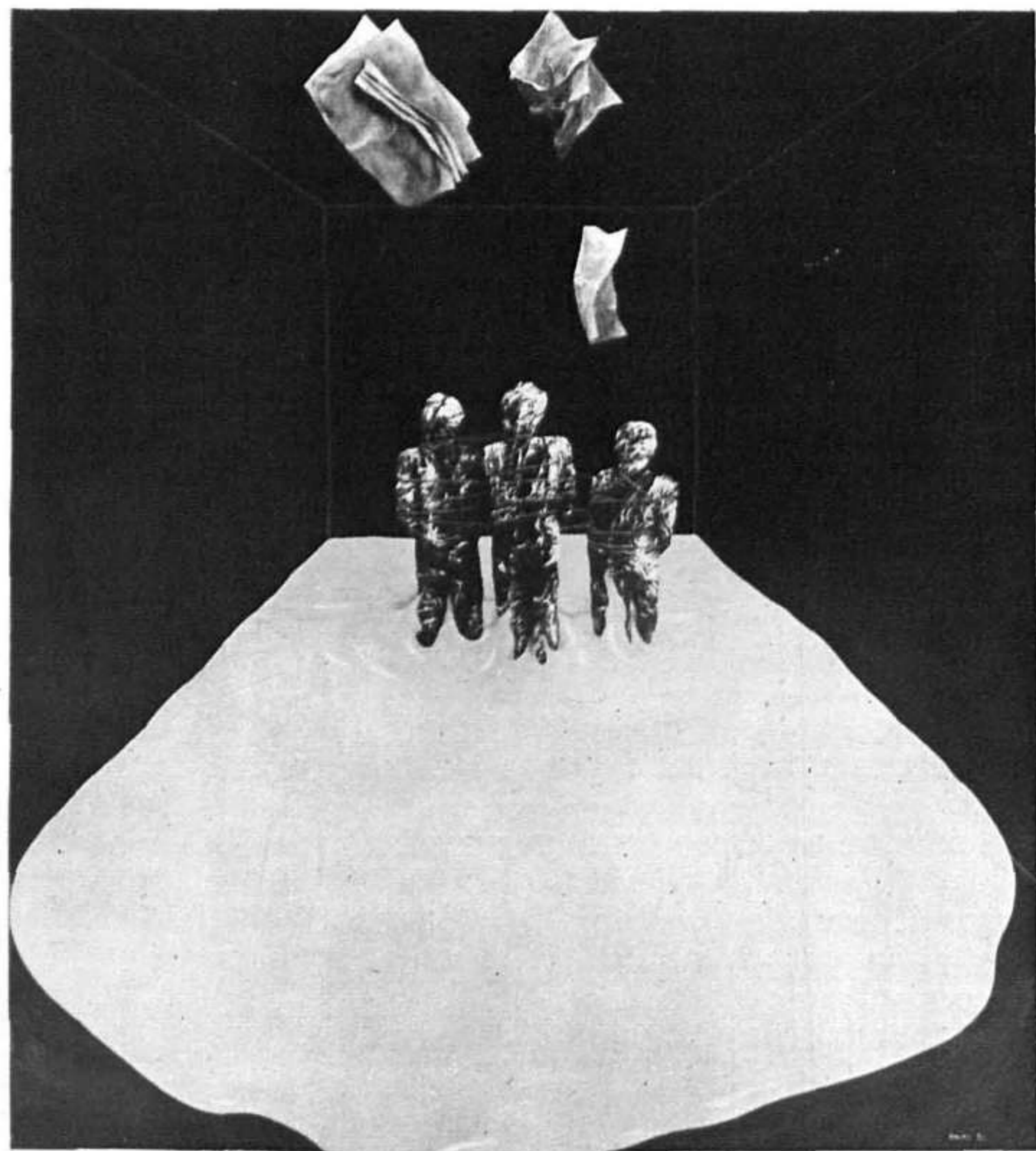


# EXPOSICIONES EN BARCELONA

De la temporada artística que se inicia con el año 1972, quiero comenzar señalando las exposiciones de dos artistas de primera línea, Gerard Sala y José Navarro, que han tenido lugar casi al mismo tiempo, en salas situadas geográficamente una frente a otra, en galería Adriá y en galería René Metrás, exponentes ambas de posiciones de vanguardia, constructivas y bien distintas. Gerard Sala, dentro de lo que podríamos llamar arte pobre, brutalista y expresivo; José Navarro, dentro del arte cinético, reiterativo de módulos o fórmulas, constructivista. Ambos en una actitud innovadora, de creación de formas y objetos, en los que difícilmente puede establecerse una línea divisoria entre pintura y escultura. Gerard Sala creando formas escultóricas, relieves y cuadros, mediante la incorporación de objetos plásticos, juguetes, telas de seda o de saco, aluminio y otros elementos, en amalgama de gran diversidad y riqueza inventiva. Formas en lenguaje libre e irónico, que se ofrecen, a veces, como elemento destructivo, mediante la ruptura de los límites tradicionales del cuadro, mediante adiciones o prolongaciones del mismo, provocando la contradicción de los elementos incorporados. Fértil e imaginativa, esta exposición de Gerard Sala penetra agudamente en la realidad innovadora de la obra de arte, y se enfrenta, en ocasiones, con la realidad exterior. La sobreabundancia de materiales y formas otorga a estas obras un barroquismo bien notorio. José Navarro, por el contrario, nos ofrece la pureza, la precisión lineal y geométrica, la monocromía en relieves de formas o módulos reiterados, en los que sólo la luz modifica los contrastes derivados del relieve. El rigor de esta obra aparece realizado por Navarro, en sus matices y variantes, mediante una adecuada precisión técnica y una elegante sobriedad.

Uno de los mayores éxitos, de crítica y de público, de la temporada, lo ha constituido la exposición celebrada en galería Adriá, por los jóvenes pintores valencianos Boix, Heras y Armengol. Con una técnica rigurosa y precisa, de apariencia figurativa y técnica tradicional, con reproducciones literales de objetos o figuras, pero con un contexto contradictorio, cargado de elementos irónicos o de clara crítica, estos artistas desarrollan hábilmente una de las tendencias que con más pujanza puede advertirse en la nueva juventud creadora: la de alarde y exhibición de un dominio pleno del oficio, puesto al servicio de las formas insólitas; las de Heras, con una mayor carga surrealista; las de Boix, con un más acentuado lirismo, en las que la serie de los pájaros acaba en el monstruosismo; las de Armengol, con una indudable intención irónica, en los contrastes del tema del cerdo, en los más diversos ambientes, en la escalinata de un palacio, junto a un grandioso monumento, en el mueble de gran lujo. La depurada técnica y el «argumento», que más bien podríamos considerar intención o trasfondo, producen significativos efectos. Pero resulta inevitable asociar a determinadas escenas el propósito crítico que mueve la realización. Aunque no puede negarse que lo que destaca, por encima de todo, en la obra de estos tres artistas, es la precisa y valiosa realización formal, los valores significantes del lenguaje empleado.

Dentro de lo que pudiéramos llamar línea tradicional de la pintura, dedicación primordial a lo externo de la forma, cabe destacar, como exposiciones de este período, las de Togores y Pruna, en sala Parés, y la de dibujos de Curós, en sala Vayreda. La primera, como homenaje al artista fallecido en 1970, exhibía obras del último período, comprendido entre 1942 y 1968, el menos imaginativo y creador del artista, aquel en que sus valores figurativos y realistas se afianzan dentro de un modo de hacer que permaneció y se mantuvo en una época en que las innovaciones artísticas iban por otro camino, pero que no puede hacer olvidar al Togores de sus primeros años de inquietudes de principios de siglo, en París, cuya amplia obra tiene, sin duda, un valor y un significado dentro de la escuela catalana de su época. Pruna ha realizado una exposición de obras de sus últimos años que puede calificarse de muy feliz. En apariencia, no puede decirse que en su obra haya pasado nada o, al menos, nada importante, en los últimos años. Pero, en esencia, puede señalarse algo bien significativo: el hecho de que, contra lo que pudiera pensarse, el transcurso del tiempo no ha disminuido la firmeza ni la autenticidad de los valores de la obra de Pruna. No hay en ella innovaciones técnicas, ni aun temáticas. La mujer, el desnudo femenino joven, la muchacha idealizada, aparecen en la reciente exposición de modo aún más acentuado, más lírico, más elegante si se quiere. La exposición resulta reconfortante y plácida. Los tonos, la pincelada, la ensoñación del gesto y de la actitud, se corresponden adecuadamente con el neoclasicismo mediterráneo adoptado por el pintor. En él queda un mundo de realidad y un mundo de evasión, un mundo deseado e íntimamente sentido, más que un mundo formalmente vivido, aunque las apariencias pudieran indicar otra cosa. Pedro Pruna se ofrece en esta exposición como el maestro que, tras una larga trayectoria, ha adoptado en la realiza-



HERAS-BOIX-ARMENGOL "RETRATO DE LOS TRES"



ción de su obra una postura, una modalidad de creación característica, que le distingue y señala. Su exposición última es un claro exponente de su salud artística. Curós ha puesto sus grandes dotes de pintor al servicio de la pintura testimonio. Escenas cotidianas de la calle, formas usuales del vivir, son captadas por su pincel, por su pluma o por su lápiz, con rapidez y expresividad. Su exposición reciente de dibujos constituye un testimonio de escenas captadas con sencillez y felices aciertos.

Evaristo Vallés y Román Vallés, dos pintores de igual apellido, pero sin relación familiar, aunque de una misma generación, han expuesto casi al mismo tiempo. El primero en galería Nova, el segundo en René Metrás. Román Vallés ha pasado de una pintura decididamente gestual, con ricas matizaciones de materia, a una obra en la que el gesto de la pincelada, aunque persiste como elemento signifiante, ha pasado a segundo plano, al destacarse, por encima de todo, en su obra, las formas, en general abstractas, y, a veces, con ciertas referencias reales, sobre el buscado contraste del espacio del fondo del cuadro. En definitiva, la actitud es semejante, ya que el artista cuida especialmente las calidades materiales del cuadro dentro de un moderado contraste de los tonos del mismo. Evaristo Vallés sigue entregado a los estudios y composiciones del blanco sobre el lienzo, interrumpido por la incorporación de objetos, con gran frecuencia clavos, que rompen la nitidez y la tersura del espacio: una de las características constantes en su obra, como reflejo de su preocupación por la luz y los espacios abiertos. Los efectos producidos por esta obra, casi sin matizaciones cromáticas, derivan de la inmensa soledad del espacio abierto, en contraste con el relieve y las sombras del objeto incorporado.

Con referencia a Enrique Mestre, que expuso su obra en galerías Sarrió, cabe hablar de escultura en cerámica. En efecto, en su obra de ceramista, el oficio o artesanía, la calidad de los materiales, queda como en segundo plano, para figurar en primer término la originalidad de las formas escultóricas con la cerámica realizadas. Cabe señalar el feliz acierto que supone la incorporación de la milenaria técnica de la cerámica a un sentido moderno y original de la forma y los espacios vacíos, propio de la escultórica moderna, en esta obra de Enrique Mestre.

Alexanço ha expuesto en galería Nova. Obras escultóricas en poliéster, yesos pintados al duco, serigrafías sobre plástico y diversos dibujos, se caracterizan esencialmente por la combinación diversa de las formas reiteradas, por la utilización del elemento nuevo que supone el plástico, y por las posibles variantes de sus obras, muchas de ellas integradas por diversas piezas. La obra de Alexanço constituye un ensayo de incorporación de nuevos materiales y denota una actitud abierta ante la posibilidad de transformación de la obra creada, por incorporación de nuevos elementos, cuando, como con frecuencia ocurre, cada una de ellas está integrada por varios. La experiencia tiene un indudable interés, tanto por la utilización de nuevos materiales como por la reiteración y posible movilidad de los mismos.

El joven artista José M.<sup>a</sup> Berenguer ha presentado, en galería Aquitania, lo que pudiéramos llamar un espectáculo plástico. Convertido el local de exposiciones en base de sus operaciones, realiza en el mismo, en renovación periódica y casi diaria, con la colaboración del público, una sucesiva combinación de luces y formas, en la que entran elementos muy diversos, desde máscaras, tintas, hilos, recortes coloreados de plástico, trozos de pared, con letreros y esgrafiados, y ele-

mentos especiales introducidos para cada acto inaugural, convierten el conjunto en una forma plástica total, aunque transitoria, que constituye la negación de lo que pudiera ser una exposición de carácter tradicional. No puede negarse que, en ocasiones, la obra de esta naturaleza, en colaboración y participación, está cargada de ingenio y acierto, de euforia para el público asistente, por su posibilidad de participación en la creación de formas espontáneas.

Otra experiencia sumamente curiosa ha sido la realizada por cinco artistas jóvenes (entre los veinte y los veinticinco años) en la sala Gaspar. Xavier Franquesa y Salvador Saura, pintores; Jordi Pablo Grau, escultor; Santiago Pau Bertrán y Carles Camps, poetas, han realizado una exposición conjunta de objetos plásticos, incluso realizados por los poetas, transformando objetos usuales, utilizando en formas simples, como un juego que enlaza con el arte primario, elemental, pobre, en actitudes, en ocasiones, dadaístas o surrealistas, mediante la utilización de objetos intrascendentes, con los que, en una original búsqueda, alcanzan logros de orden plástico extremadamente curiosos.

Un museo particular acaba de ser inaugurado en Esplugas, muy próximo a Barcelona: el Museo Estrada, de arte contemporáneo. En una antigua *masía* restaurada, dispuesta en trece salas, se exhiben obras de muy diversos artistas españoles de nuestro tiempo. La ausencia de un museo de arte contemporáneo en Cataluña justifica sobradamente estas tentativas particulares, aunque en ningún caso podrán suplir la amplia obra que, con carácter oficial, debería haberse realizado ya entre nosotros. En todo caso, cabe reconocer y aplaudir el gran esfuerzo del fundador de este museo, en el que figuran obras notorias como un óleo de Picasso y buenas representaciones de Nonell, Regoyos, Solana, Gimeno, Ramón Casas, Zabaleta, Subirachs, Palencia, Pruna y muy diversos artistas de los dos grandes núcleos, Madrid y Barcelona, representativos del arte español de nuestro tiempo. Pese a las limitaciones de espacio y de lo que supone un aislado esfuerzo individual, aunque tan plausible como el realizado, el museo resulta extraordinariamente interesante, tanto por lo obra expuesta como por su instalación.

CESAREO RODRIGUEZ-AGUILERA

ROMAN VALLES "FORMA"





## DONACIONES PICTORICAS

■ Uno de los más famosos retratos de Pablo Picasso, «Señora con un abanico», ha sido regalado a la Galería Nacional de Arte de Washington, en unión de otras veintidós obras maestras, por el diplomático norteamericano Everell Harriman, ex representante de su país en las Conversaciones de Paz de París. El cuadro «Señora con abanico» —figura de perfil, con un brazo levantado y llevando en el otro un abanico— fue pintado en 1905, en el período rosa del gran pintor español, y adquirido por Harriman en los años treinta a la coleccionista, escritora y amiga de la mocedad de Picasso, Gertrudis Stein. El valor de la colección entregada por Harriman a la Galería Nacional se estima en varios millones de dólares, y comprende, a la vez que pinturas picassianas, otras firmadas por Gauguin, Cézanne, Van Gogh y otros maestros de la pintura moderna.

■ En la Orangerie, de París, se muestran actualmente los fondos que van a constituir el nuevo Museo Nacional Van Gogh de Amsterdam, constituido por un conjunto de 112 cuadros y 100 dibujos, donados a la ciudad por el sobrino del famoso pintor y de su mismo nombre, Vincent van Gogh, hijo de su hermano Theo, de profesión ingeniero. Lo más interesante de este conjunto, desconocido hasta ahora por el gran público, son los cuadros sombríos pintados por Van Gogh en Holanda antes de su traslado a París y su contacto con los impresionistas.

## ESTUDIOS FRANCESES DE ARQUITECTURA

Los estudios de arquitectura recientemente han sido modificados, como primera fase de una operación que va a cambiar la institución secular de la Escuela de Bellas Artes. El artículo primero de la nueva organización prevé que la enseñanza de la arquitectura se dará en los Institutos de Arquitectura y Urbanismo, cuyos estatutos serán fijados dentro de estos mismos meses. Cada instituto podrá coger libremente sus propias orientaciones, que podrá determinar por la tercera parte de las unidades de valor de su programa. Las dos terceras partes de la enseñanza se basarán en un tronco común de estudios. Estos tendrán, desde ahora, tres ciclos de dos años, o sea, seis en total. El desarrollo de estos tres ciclos será el siguiente:

— El primero permitirá la adquisición de conocimientos de base, dejando a los estudiantes una posibilidad para orientarse diferentemente si lo desean al término de dos años de estudio. Pueden seguirlo los bachilleres o los que posean un título admitido con dispensa o como equivalencia. Se sanciona con un certificado de Estudios Arquitectónicos, que deberá obtenerse en el plazo máximo de tres años.

— El segundo ciclo comprende la formación fundamental. Es el más específico. De 16 unidades de valor, 13 se refieren a la programación y la puesta en forma arquitectónica y también a las ciencias



aplicadas a la construcción. Se sanciona con certificado de Estudios Arquitectónicos.

— El tercer ciclo es de formación profunda e investigación, a semejanza de los trabajos del tercer ciclo de la Universidad. Pero, en este caso, el marco de los trabajos será menos rígido, puesto que el estudiante deberá dar buena parte de trabajo personal que corresponde a la tesis o la investigación, así como a los trabajos de equipo pluridisciplinarios.

## NUEVAS NOTICIAS DE GOYA

Según recientes informes de prensa, un psiquiatra de Nueva York, el doctor William Niederland, dedicado a estudiar el impacto de las enfermedades en los grandes artistas mundiales, dice haber encontrado la causa por la cual el pintor Goya cambió, a mitad de su vida, su estilo de agradables retratos a sus trágicas imágenes expresionistas. Goya —afirma el doctor Niederland— fue influido, efectivamente, por una terrible enfermedad que acabó dejándole sordo. Pero ésta no era, como creen sus historiadores, ni sífilis ni esquizofrenia, sino un envenenamiento de la sangre por utilizar demasiada pintura compuesta de plomo.

«Los síntomas de la enfermedad padecida por Goya, entre 1792 y 1793, a sus cuarenta y seis años, corresponden exactamente a los de una encefalopatía causada por una gran cantidad de plomo en la sangre», escribe el psiquiatra neoyorquino en el último número de la revista médica del Estado de Nueva York. «La enfermedad desapareció del pintor cuando éste dejó de trabajar, debido a sus graves síntomas de ceguera parcial, paralización de un lado del cuerpo, vértigo, alucinaciones y prolongados estados de coma, todos ellos síntomas de esta enfermedad. La única forma de curarse fue alejarse de la pintura, que le estaba envenenando», termina diciendo el doctor Niederland.

## ARCHIVOS DE ARTE

Los Archivos de Arte Norteamericano, iniciados en 1954 por dos aficionados de Detroit con una colección de cartas autógrafas de artistas, han mostrado cómo una buena idea puede difundirse rápidamente. Hoy día, los archivos conservan más de 3.000 rollos de documentos en microfilme, 1.100 entrevistas grabadas en cinta magnetofónica, 5.000 fotografías y un millón de documentos originales. Recientemente se convirtieron en departamento de la Smithsonian Institution de Washington; tienen una oficina en Nueva York y han abierto una sucursal en Boston. Cada una de ellas posee duplicados de los microfilmes.

Los archivos, ideados originalmente como depósito central de documentos, han demostrado que la descentralización es, según palabras de su director, William E. Woolfenden, de mucha mayor utilidad nacional, puesto que «podemos prestar mejores servicios a los investigadores en los centros



regionales». Desde que los fundaron, Lawrence A. Fleischman, en aquella sazón coleccionista de arte de Detroit, y Edgar P. Richardson, director del Instituto de Arte de la misma ciudad, más de 3.000 investigadores han utilizado los servicios de los archivos.

## BIENAL FLORENTINA DE GRAFISMO

La III Bienal Internacional del Grafismo se celebrará en Florencia, ubicada en el palacio Strozzi, del 6 de mayo al 30 de junio. La exposición está promovida por la Unione Fiorentina, y su comité presidido, como en las anteriores ediciones, por Armando Nacentini. La Bienal constará de varias secciones: una exposición de artistas contemporáneos italianos y extranjeros participantes por invitación al Gran Premio de la Ciudad de Florencia; un homenaje especial dedicado a los dos vencedores de las anteriores Bienales, Bruno Casinari, italiano, y el japonés Fumio Tamura, con intervención de artistas de otras 50 naciones; una exposición dedicada a Baldassare Franceschini, llamado el Volterrano (1611-1689), con la contribución de distintos museos italianos y extranjeros; una sección histórica en relación con el «Maggio Musicale Fiorentino», y con el tema del programa, que este año será desarrollado en torno a «La gráfica 1940-1960»; «Resistencia y lucha por la libertad». A la vez se realizarán tres amplias exhibiciones antológicas en recuerdo de los artistas italianos ya fallecidos: Massimo Campigli (1895-1971), Alberto Magnelli (1888-1971) y Dario Viterbo (1890-1961). Una pequeña selección de obras recordará también, finalmente, a Dino Buzzati.

## FERIA DE ARTE EN BASILEA

Se ha celebrado estos pasados días la XIII Feria Suiza del Arte y de las Antigüedades en los salones del Palacio de Congresos de la Feria Suiza de Muestras de Basilea, con la asistencia de docenas de expositores que ofrecieron en la capital balesa un importante conjunto de muebles, pinturas, libros, antigüedades y objetos artísticos. La exposición ocupó una extensión aproximada de 5.000 metros cuadrados.

La «Kunst-und-Antiquitätenmesse AG» fue, como en anteriores ediciones de la Feria, su protagonista y responsable. Todos los expositores que asistieron al certamen son miembros del Sindicato de Libreros «de viejo» y del comercio de la estampa en Suiza y de la Asociación del Comercio Suizo de Arte, que respondieron de la autenticidad de los objetos que se exhibieron en la Feria, que a la vez fueron expertizados por un Jurado internacional.

## NUEVO CUADRO DE LA TOUR

Un cuadro del pintor francés Georges de la Tour ha sido descubierto accidentalmen-

te por un técnico de la galería de subastas Christies, de Londres, y asegurado posteriormente en 500.000 libras esterlinas —unos 88 millones de pesetas—. La obra, titulada «Los jugadores de dados», se hallaba almacenada con otros muchos cuadros en los sótanos del Museo de Middlesbrough, cuando fue localizada por uno de los expertos de la galería citada al realizar una evaluación. El descubrimiento se considera de gran trascendencia y el director del Museo del Louvre, M. Michel Laclotte, se trasladó a Londres, donde el cuadro está sometido a una operación de limpieza.

Ha sido en el presente siglo cuando el pintor Georges de la Tour, que vivió y pintó en el XVII, ha sido reconocido como uno de los grandes maestros.

## METAMORFOSIS DEL OBJETO

Con este título de «Metamorfosis del objeto», los Museos Nacional de Arte Moderno, de París; Boymans, de Rotterdam; Arte Moderno, de Estocolmo, y las galerías Nacional, de Berlín; la Krugier, de Ginebra, etcétera, han organizado una exposición itinerante, que ya ha mostrado sus pinturas en Bruselas, Rotterdam, Berlín y Milán para terminar su recorrido en Basilea y París. Algunos de los nombres de artistas de esta exposición en el último lugar de donde recibimos nuestro informe —Milán—, enriquecido con nombres italianos, son los siguientes: Balla, Braque, Carrá, De Chirico, Dalí, Depero, Duchamp, Erns, Léger, Magritte, Picabia, Miró, Morandi, Sironi, Switers, Baj, Ceroli, Christo, Dubuffet, Klein, Oldenburg, Lichtenstein, Pomodoro, Rosenquist, Alle, Jones...

## NUEVO MUSEO PARISIENSE

■ El Ministerio de Asuntos Culturales acaba de inaugurar en París el nuevo Museo de Artes y Tradiciones Populares, instalado en el bosque de Bolonia. Este organismo, que depende a la vez de la Dirección de los Museos de Francia y del Centro Nacional de Investigación Científica, está dividido en dos sectores, instalados cada uno en un cuerpo de edificio de arquitectura contemporánea del modo siguiente:

— El museo propiamente dicho, que comprende salas de exposiciones, laboratorios de restauración, el departamento de conservación, auditorios y diferentes servicios abiertos al público.

— La sección consagrada a la investigación etnológica, que posee 30.000 documentos, una fototeca, una biblioteca y un servicio de documentación completamente automático.

En estos edificios, proyectados por el arquitecto Dubuisson, se encuentran reunidos todos los elementos que se relacionan con la cultura de Francia y su expansión antes de la era industrial (artes gráficas y plás-

ticas, espectáculos, artesanía, costumbres, creencias, trajes, equipo doméstico, juegos, etcétera). La realización del museo es obra de Georges-Henri Rivière, conservador hasta 1967, quien concibió los planes de la nueva instalación, y de Jean Cuisenier, conservador en ejercicio, quien efectuó los trabajos de su predecesor.

El Museo de Artes y Tradiciones Populares es hasta ahora el único «museo-laboratorio» etnológico del mundo.

■ Por otra parte, también en París, las obras de ordenación del ala de Flora del Museo del Louvre han hecho que se puedan abrir salas consagradas a la escultura francesa de los siglos XVII y XVIII. De acuerdo con los principios que dirigieron la instalación de otros departamentos, el conservador jefe del museo ha cumplido las siguientes exigencias:

— Escoger las piezas más representativas de una época, de una tendencia o de la obra de un artista.

— Darles todo el valor que poseen, procurando evitar los efectos fáciles.

— Proteger las esculturas que han estado sometidas a la intemperie y a las que amenazan ruina.

Desde la segunda mitad del XVII y todo el XVIII, a lo largo de siglo y medio, la escultura francesa pasó por una profunda transformación que desde las grandes composiciones monumentales de la época clásica conducirá al florecimiento de pequeñas piezas de adorno en el siglo XVIII. Este panorama ha sido reconstituido en un acertado recorrido, entrecortado a veces con varias salas consagradas a la obra de un solo artista o de una escuela (Coustou, Goysevox, Biuchardon, las tierras cocidas). Los tonos de las colgaduras, de las vitrinas, el mármol de los pedestales han sido elegidos de acuerdo con las esculturas, que se destacan a veces sobre un fondo de tapices de la serie de las residencias reales, procedentes del castillo de Pau. Entre las piezas más notables hay que citar la «Venus», de Goysevox, la «Bañista», de Falconet; el «Voltaire», de Pigalle, así como otras obras de Caffieri, Allegrin, Adam, etcétera.

## BIENAL DE GRABADO HISPANOAMERICANO

Se ha celebrado en San Juan de Puerto Rico la II Bienal del Grabado Hispanoamericano, auspiciado por el Instituto de Cultura Puertorriqueña, con la colaboración del Museo de Arte Moderno de Nueva York y el Museo de Arte de Ponce.

El propósito de los organizadores de esta Bienal es el de promover el conocimiento del alto grado de excelencia y originalidad alcanzado por esta rama de las artes en Iberoamérica, reuniendo cada dos años en ese punto céntrico del hemisferio que es la ciudad de San Juan las obras de los más notables expositores del grabado en la vasta zona americana.





## CONVERSACIONES DE CIUDAD RODRIGO

Se han celebrado en Ciudad Rodrigo unas conversaciones, organizadas por la Comisaría del Patrimonio Artístico Nacional, a las que asistieron los alcaldes de las localidades salmantinas estimadas como conjuntos histórico-artísticos. Los propósitos de estas conversaciones quedaron fijados en las siguientes apuntaciones: la provincia de Salamanca, aparte de su capital, tiene conjuntos histórico-artísticos como Ciudad Rodrigo, La Alberca, Béjar, Candelario, Peñaranda de Bracamonte, Miranda del Castañar, Puente del Congosto, San Felices de los Gallegos y San Martín del Castañar que, además de monumentos de gran importancia, conservan todavía el ambiente tradicional de sus conjuntos.

Una fría exigencia legal en cuanto a la aplicación de las normas de competencia que corresponden a la Dirección General de Bellas Artes no es bastante para alcanzar los propósitos más afortunados de tales normas legales; de ahí la necesidad de una labor orientadora de asistencia técnica y de formación a los Ayuntamientos de los conjuntos histórico-artísticos, para establecer una coordinación con ellos que, al mismo tiempo que estudie sus necesidades inmediatas, supongan una participación común en la revalorización y conservación del patrimonio nacional.

El temario de este encuentro miobrigense fue muy amplio y comprendió desde el estudio y definición de lo que es un conjunto histórico-artístico propiamente dicho hasta zona de ordenación

especial, zonas de respeto, etcétera. Se trataron temas referentes no solamente a la conservación de los monumentos singulares, sino al ambiente que los rodea y al entorno que puede ser afectado por las construcciones de nueva planta; al paisaje como bien patrimonial, su conservación y vigilancia, así como la conservación de las especies singulares típicas de cada zona; planteamiento histórico, ayudas al mismo, rentabilidad de las inversiones, consideración de los conjuntos como lugares de interés turístico, régimen fiscal... Un examen de la legislación vigente, ley del Tesoro artístico, del Suelo y de la Administración local, dio lugar a un conocimiento mayor de los derechos, obligaciones, etcétera, de los municipios y de la Administración central.

En estas Conversaciones se ha pretendido alcanzar una popularización del mundo de lo monumental en interés, precisamente, de aquello que constituye un legado histórico y una fuente de riqueza material y sentimental para todos los españoles, significada en esta oportunidad en áreas artísticas salmantinas.

De las conclusiones a que se llegó en los encuentros de Ciudad Rodrigo, son las siguientes apuntaciones:

- La salvaguardia del patrimonio cultural que constituyen los conjuntos histórico-artísticos exige una estrecha colaboración de organismos a nivel nacional y local.

- El conjunto forma un todo indisoluble, con sus entornos próximo y lejano, de tal forma que una actuación inadecuada de cualquiera de estos medios desencadena perjuicio para los demás.

- Integración ambiental no significa mimetismo con formas y técnicas constructivas pretéritas que, por otra parte, no responden a necesidades intrínsecas en la vida del conjunto.

- La participación de los habitantes del conjunto en las labores de planificación se considera imprescindible y lleva implícita la necesidad de una labor formativa previa, respecto al significado del conjunto, de los bienes culturales que entraña e incluso de su proyección económica.

- Ha de formar parte de las actividades extraescolares una especial atención educativa concerniente al conocimiento y comprensión del patrimonio cultural integrado por el conjunto, sus elementos singulares, su tejido y su entorno paisajístico caracterizado por condiciones geográficas, vegetales y zoológicas.

- Es aconsejable que los Ayuntamien-

tos de los conjuntos lleven a cabo una labor de divulgación de la legislación relativa al patrimonio histórico-artístico.

- Se considera necesario, por último, el estudio de propuestas relativas al régimen fiscal de edificios monumentales y de edificios incluidos en estos conjuntos, a fin de que la intervención sobre derechos de dominio que supone, muchas veces, la salvaguardia de los valores culturales, así como los perjuicios económicos que puedan originarse a los propietarios privados sean, en alguna medida, compensados.

## REGLAMENTO DE LAS NACIONALES

El «Boletín Oficial del Estado» ha publicado la nueva reglamentación de las Exposiciones Nacionales de Arte Contemporáneo. El nuevo Reglamento parece estar en línea con la orientación de la mayoría de los artistas españoles de la hora actual.

Añade a las cuatro secciones anteriores —pintura, escultura, dibujo, grabado y demás artes de estampación— otra, llamada «nuevas tendencias», en la que tendrá cabida tanta obra artística como hoy se produce, imposible de clasificar o etiquetar en una de las artes tradicionales. Se pretende dar entrada, dice el preámbulo del Reglamento, a las tendencias ambientales, arte «pobre», «happening», proyectos «imposibles», etcétera.

La fase inicial o regional de estas exposiciones tendrá lugar simultáneamente en las siguientes ciudades: Barcelona, Bilbao, Granada, La Coruña, Madrid, Palma de Mallorca, Salamanca, Sevilla, Valencia, Valladolid, Zaragoza y, alternativamente, Las Palmas de Gran Canaria y Santa Cruz de Tenerife, escogidas, como se ve, por su importancia general y cultural y su localización geográfica.

Cada artista, cualquiera que sea su domicilio, podrá enviar sus obras (hasta dos en pintura, escultura y nuevas tendencias, y hasta cuatro en dibujo y grabado) a alguna de las localidades mencionadas, según sus preferencias. No habrá premios, ni siquiera en sus fases iniciales, pero la muestra no va a carecer de estímulos. La admisión de las obras al certamen en la fase inicial supone un reconocimiento de su calidad artística. Y la segunda selección, que señalará las obras destinadas a la fase nacional, constituye otra prueba meritosa. Prevé además el Reglamento la compra de algunas de las obras expuestas con destino a los museos del Estado.

(Sigue en la página 58)





CASCO TURCO|HIERRO|AVILA: MU-  
SEO PROVINCIAL DE BELLAS ARTES/  
DESPUES DE LA RESTAURACION.

En el Departamento de Arqueología del Instituto de Conservación y Restauración se han restaurado con éxito un lote de 206 piezas arqueológicas del Museo Provincial de Bellas Artes de Avila, entre las que se encuentran un importante conjunto de piezas de hierro de origen turco, destacando unos cascos artísticamente decorados de los que ofrecemos una muestra ya restaurada.

Asimismo han finalizado los trabajos de restauración llevados a cabo en las 19 pinturas sobre tabla que constituyen el retablo de la iglesia parroquial de Belver de los Montes (Zamora). Estas valiosas obras de arte del siglo XVI serán trasladadas en breve a la citada localidad. Como buena prueba de esta magnífica labor restauradora, ofrecemos la tabla «Adoración de los Magos» antes y después de ser tratada por los técnicos.





## RESTAURACION DE LA ARQUITECTURA POPULAR

Es preocupación de la Dirección General de Bellas Artes, aparte de la restauración y puesta en valor de los monumentos singulares de importancia histórico-artística, conservar aquellas muestras de la arquitectura popular que, formando parte de los conjuntos, le dan su carácter, reflejan su ambiente y constituyen unas muestras de un arte popular que cada día se va revalorizando y sobre el cual pesa gran amenaza de desaparición y deterioro.

De la concepción del monumento aislado se ha pasado a la consideración del monumento y del ambiente que le rodea; del monumento intrínsecamente considerado se va a la valorización de todas aquellas manifestaciones de segundo orden, pero que responden a una concención arquitectónica popular en un momento histórico y determinado y que configuran y dan gracia a tantos conjuntos monumentales.

### ESTATUA DEL GRECO

Se ha retirado de su pedestal, en la localidad barcelonesa de Sitges, la estatua del Greco —la única levantada en el mundo en homenaje al gran pintor— para trasladarla a los talleres del escultor reusense Ortiz, quien realizará una réplica de la misma en piedra caliza resistente, puesto que la actual, debido a la acción del tiempo y, especialmente, a la proximidad del mar, presenta graves deterioros difíciles de reparar. La medida ha sido tomada por el Ayuntamiento de la ciudad, que espera devolver muy pronto la nueva estatua a su lugar original, en donde fue instalada a finales del siglo XIX —el año 1898— por iniciativa del pintor Santiago Rusiñol. El monumento fue levantado por suscripción popular y lo es-

culpió José Raynes, constituyendo su inauguración una de las más brillantes fiestas modernistas celebradas en Sitges, residencia de los espíritus más distinguidos del arte nuevo del tiempo.

### MUSEO DE GRANADA

Ha sido creado oficialmente el Museo de Bellas Artes de Granada, en el que quedan refundidos el Provincial de Bellas Artes, el Arqueológico y el Museo de la Casa de los Tiros, destinado a exhibir adecuadamente las obras de arte, piezas arqueológicas y objetos histórico-artísticos que sirvan para poner de relieve la importancia arqueológica, artística y etnológica de dicha localidad y provincia.

Este museo dependerá del Ministerio de Educación y Ciencia, a través de su

Dirección General de Bellas Artes. El presidente de su Patronato será el consejero provincial de Bellas Artes de Granada, y los vocales, representantes del alcalde de la ciudad, presidente de la Diputación Provincial, delegado del Ministerio de Información y Turismo, Comisión Provincial de Monumentos, rector de la Universidad, representante de la Academia Provincial de Bellas Artes y el director del museo. Se designarán también diez vocales entre personalidades de notorio relieve y vinculación a las actividades promotoras de la vida artística y cultural granadina.

### MUSEO AL AIRE LIBRE

Está a punto de ser inaugurado, en Madrid, su nuevo parque-museo al aire





En estos últimos años se ha realizado una labor cada vez más amplia e intensa en cuanto a la restauración de esta arquitectura en diversos conjuntos de la geografía española y, aparte de los resultados logrados, han supuesto en muchos casos un cambio apreciable en la mentalidad y valoración social de los propios habitantes de estos conjuntos.

Lo destruido, abandonado y que estaba sometido al peligro de su derribo por unas nuevas construcciones sin clase y sin estilo propio, pero con unas condiciones más actuales y necesarias de habitabilidad, ha reflejado la posibilidad de que, con una restauración inteligente, pueden conseguirse las condiciones necesarias para la vida de sus moradores, al mismo tiempo que se evita su deterioro, se resalta su carácter estético y se conserva el tipismo de esos pequeños rincones, piezas claves en la configuración de nuestros conjuntos.

La restauración realizada por el arquitecto Carlos Fernández Gago en el conjunto histórico-artístico de Betanzos (La Coruña), iniciada en la calle de Castro de Unta, es buena muestra de esta eficaz labor.

Durante el año 1971, la Dirección General de Bellas Artes inició la primera fase, hoy ya finalizada, de las

obras necesarias para la restauración de los soportales de dicha calle, muestra destacada de la arquitectura popular gallega, así como se atendió a la pavimentación, a base de chapa cuña, de dicha vía que fue necesario reponer en su mayoría.

Estas obras de restauración fueron acompañadas de obras de infraestructura, necesarias en cuanto a los servicios de alcantarillado, de saneamiento, etc., de los que carecía dicha calle y, al mismo tiempo, se recalzaron cimentaciones y la recomposición de soportes de piedra de granito que estaban amenazados gravemente de desplome.

Se construyeron aceras, se ha procedido a la limpieza de fachadas y a actuar en la restauración de alguna de dichas típicas construcciones, sirviendo esta labor de ejemplo y aliciente para todas las demás construcciones.

Este rincón del conjunto histórico-artístico de Betanzos es uno de los más característicos de la ciudad y esta labor, unida a la continuación de las obras, así como a la expropiación de pequeñas construcciones dedicadas a usos impropios, realzan el conjunto y revalorizan su ambiente.

libre, dedicado a la escultura, como un lugar abierto para esparcimiento de la ciudad, situado bajo el paso elevado de la Castellana, que enlaza las calles de Juan Bravo y Eduardo Dato. El nuevo parque-museo agrupará a uno de los más extraordinarios conjuntos plásticos que puede ofrecer hoy el arte nacional.

La Memoria presentada al Ayuntamiento de Madrid en torno a este complejo museal y a las áreas urbanas en él comprendidas señala que «el proyecto inicial del paso elevado presentaba, en principio, como solución hacia la calle de Serrano, el terraplén clásico sostenido por muros frontal y laterales. Conscientes, sin embargo, sus proyectistas, los ingenieros Fernández-Ordóñez y Martínez Calzón, de que esta solución, siempre mala en su entorno ur-

bano, sólo puede considerarse aceptable cuando existen vías de circulación a ambos lados del acceso, que no era el caso apuntado aquí, se llegó a la utilización del lugar como zona de jardines y sobre su posible tratamiento estético a través de un museo de escultura al aire libre, como testimonio y homenaje a la escultura española de vanguardia, reconocida hoy internacionalmente y representada en los más importantes museos del mundo».

Los artistas elegidos para figurar en este nuevo parque-museo madrileño son los siguientes: Andrés Alfaro, Eduardo Chillida, Martín Chirino, Amadeo Gabino, Julio González, Rafael Leoz, Marcel Martí, Alicia Penalba (argentina), Manuel Rivera, Gerardo Rueda, Alberto Sánchez, Eusebio Sempere, Pablo Serra-

no, Francisco Sobrino, José María Subirachs y Gustavo Torner.

### **PREMIO ESPAÑOL A CHILLIDA**

En Barcelona le ha sido entregado al famoso escultor Eduardo Chillida el Premio de la Crítica de Arte, por su exposición celebrada en el mes de julio del pasado año en la sala Gaspar, de la Ciudad Condal. El galardón lo concede la sección catalana de la Asociación Española de Críticos de Arte a la mejor exposición habida en Barcelona durante el año. La medalla de oro ha sido realizada ex profeso por el orfebre barcelonés Manuel Capdevila y ésta ha sido su VI edición, que por vez primera se otorgó a un escultor. La muestra de Chi-



llida en Barcelona fue la segunda individual presentada por el famoso escultor donostiarra en nuestro país. La primera se había celebrado en Madrid —galería Clan—, en 1954.



## FESTIVAL DE GRANADA

Entre las actuaciones del XXI Festival Internacional de Música y Danza, que tendrá lugar en Granada del 24 de junio al 8 de julio próximos, la Orquesta Nacional, dirigida por Rafael Frühbeck de Burgos, tendrá a su cargo el concierto inaugural, nuevo concierto el día 25 e interpretación de «El rapto del Serrallo», de Mozart, el 27.

Será interesante, sin duda, el recital flamenco de Meneses, previsto también para el 25, en el patio de los Arraíyenes.

■ Cristóbal Halffter dirigirá «El retablo de maese Pedro», de Falla, en su versión escénica, el día 28.

Los días 2 y 3 de julio actuarán los Coros de San Salvador y la Orchestre Philharmonique de l'O. R. T. F., dirigidos, respectivamente, por Estanislao Peinado y Pierre Dervaux.

El día 4, en los jardines del Generallife, intervendrá el Ballet de la Opera de Düsseldorf.

Finalmente, el concierto de clausura consistirá en un recital de guitarra que, en el patio de los Leones, dará Andrés Segovia.

## HALLAZGOS ARQUEOLOGICOS

● En la localidad burgalesa de Hortigüela, y en la cueva de la Ermita o de San Pelayo, se han realizado excavaciones sobre un yacimiento paleolítico de singular importancia, descubriéndose dos niveles musterienses totalmente intactos, que han proporcionado una de las colecciones más representativas de esta cultura de que actualmente se dispone en España. Junto a un rico instrumental lítico, aparecen abundantes restos de fauna, especialmente équidos y bóvidos, que permiten reconstruir la alimentación y la forma de vida del hombre de hace unos cuarenta mil años.

● En el término de Peñamellera Alta, cerca del límite de las provincias de Asturias y Santander, se han producido dos descubrimientos casi continuados que vienen a aumentar el catálogo del arte paleolítico en la región cántabra. Uno de ellos recibe el nombre de cueva del Queso o cueva del Llomín y contiene numerosas pinturas de las más variadas técnicas, representando cérvidos, íbices, caballos y signos de difícil interpretación. El otro yacimiento es conocido por cueva de Coimbre o de las Brujas y, aparte de numerosos materiales prehistóricos y grabados mal conservados de peor calidad, presenta un magnífico bisonte profundamente grabado en un bloque de la entrada y que puede ser clasificado entre las mejores del arte paleolítico de la región.

● El Departamento de Arqueología de la Universidad de Valladolid ha trabajado en la recientemente descubierta necrópolis de Palenzuela, dependiente de un importante poblado allí existente que, al parecer, corresponde a la «Pallantia», que citan las fuentes clásicas. Se han excavado unas cuantas tumbas de incineración, con el ajuar característico de este tipo de yacimientos, cerámicas, armas, etcétera.

● Se ha celebrado una campaña de excavaciones en el poblado ibérico «La Carencia» (Turis, Valencia), de donde se han recogido abundantes muestras de cerámica

y otros materiales griegos, romanos e ibéricos. También se ha procedido a la limpieza de algunos lienzos de la muralla que aún rodea, en parte, la meseta sobre la que se asienta el poblado.

Por su extensión y por la cantidad y calidad de algunos de los objetos hallados, podemos asegurar que estamos ante uno de los yacimientos más importantes de la provincia de Valencia. En principio, puede datarse la época de habitación del poblado desde los siglos IV-III antes de Jesucristo hasta la época califal.

● Se ha realizado la primera campaña de excavaciones en la localidad leonesa de Quintanilla de Somoza, donde se ha localizado un poblado indígena que pudo tener sus comienzos en época romana. Se han excavado las plantas de varias viviendas, todas cuadradas, con paredes hechas de cantos rodados de gran tamaño, unidos por arcilla y cuyo techo debió estar construido a base de lajas de pizarra unidas entre sí. El conjunto del poblado está rodeado de fosos de defensa. Entre los materiales recogidos se encuentran algunos del tiempo romano, monedas, vidrios, cerámicas, etc. Es posible que la vida del poblado esté relacionada con algunos yacimientos auríferos cercanos. Los datos extraídos serán de gran utilidad para el conocimiento de la historia del Noroeste español de la época romana.

● El doctor Tarradell, catedrático de Arqueología de la Universidad de Barcelona, hizo informe de sus recientes estudios sobre arqueología cartaginesa de Ibiza a los miembros de la Asociación Española de Orientalistas. El doctor Tarradell, con un equipo de investigadores ligados a su cátedra, ha procedido a la sistemática exploración de los fondos que hace más de cincuenta años excavó y clasificó don Carlos Román. Ajuares perfectos de cerámica púnica demuestran que los cartagineses tenían asentamientos rurales en Ibiza y que su área de dominio quedaba separada de la influencia fenicia en torno al estrecho de Gibraltar.



## CARLOS CRUZ DE CASTRO

Entre los últimos compositores aparecidos en el panorama de la música contemporánea española, Carlos Cruz de Castro ocupa un lugar especial por la rapidez con que se ha colocado entre los autores de más porvenir gracias a una serie de obras en las que el afán de abrir nuevos caminos va unido indisolublemente a una inteligencia musical de primer orden.

Carlos Cruz de Castro pertenece a esas promociones de músicos españoles para los que la composición es, además, una actividad intelectual y un hecho cultural para los que una inicial vocación universitaria ha servido como planteamiento de la música a un nivel vital y omnicomprendido. Nacido en Madrid en 1941, Carlos Cruz de Castro se inició en la música después de haber realizado el Bachillerato y haber hecho incursiones por estudios universitarios, como los de Derecho y Sociología. Entre sus profesores se cuentan Ricardo Dorado y Ángel Arias, para la armonía; Rafael Solís, para el piano; Francisco Calés, para el contrapunto y fuga, y Francisco Calés y Gerardo Gombau, en la composición. Es esta materia la que desde el principio atrae a Cruz de Castro en sus estudios musicales.

—Ya desde el solfeo lo que me interesaba es componer, e incluso antes de estudiar esta materia componía algunas cosas con los procedimientos a mi alcance y con el conocimiento escaso de las notas que tenía. De cualquier manera, mis primeras composiciones serias serán «Contrastes», para seis percussionistas y una voz y un «Quinteto de viento», obras respectivamente de 1965 y 1966, eso sin contar algunos ejercicios pianísticos como consecuencia de mis estudios en este instrumento.

Sea como fuere, Carlos Cruz de Castro no considera estas obras mencionadas como totalmente expresivas de su pensamiento musical y no las incluye en el actual catálogo de su producción. Para ello hay que esperar a las obras de 1968 y, concretamente, a «Diseción».

—«Diseción», para cuarteto de cuerda, está, efectivamente, escrita en 1968. Se trata de una obra en cuatro partes, cada una de las cuales experimenta en un parámetro distinto del sonido, permaneciendo los demás anulados. La obra creo que está un tanto influenciada por Gombau. Las partes son alternables entre sí y no es necesario tocarlas todas, se puede suprimir alguna.

Esta colaboración por parte de los intérpretes y cierta indeterminación de algunos materiales será una constante que encontraremos siempre en la obra de Cruz de Castro, uno de los autores españoles que más interesado ha estado en la música aleatoria y que mejores resultados ha obtenido con ella. La problemática de «Diseción» la vamos a ver ampliada en otras obras.

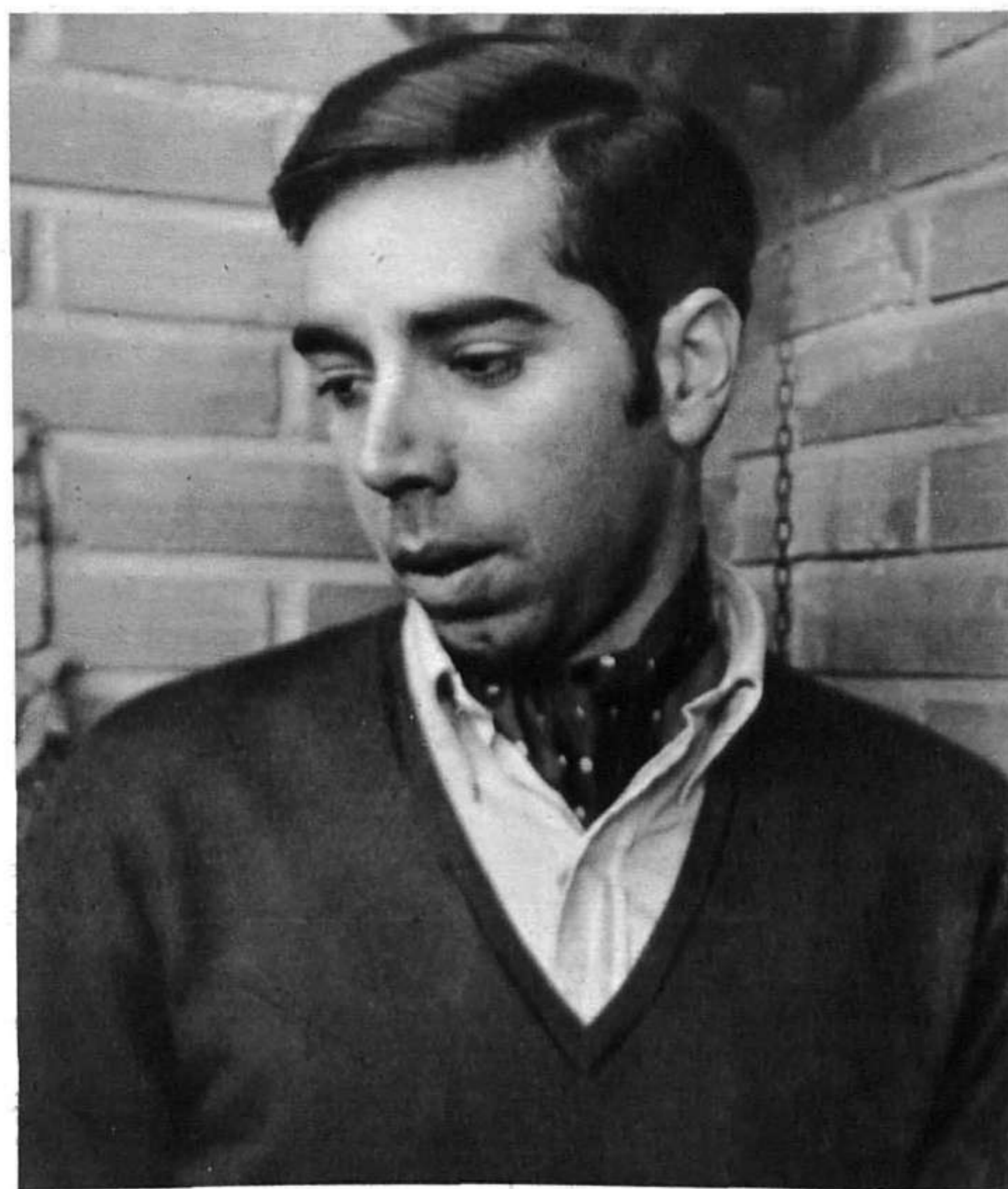
— En mil novecientos sesenta y nueve compuse

varias obras de carácter distinto, pero enmarcadas, en cierto modo, en estas preocupaciones. Así encontramos «Vocales», para la voz, coro de cuatro voces mixtas y grupo instrumental. El material aquí empleado son las cinco vocales y el juego de relaciones que se establece sobre ellas. Aquí empleo un sistema de cuadros que luego voy a explotar más en otras obras.

Este interés por las letras como materia sonora se trasladará después a obras posteriores al igual que el sistema de cuadros que va a ser la base de «Ajedrez».

—El sistema de cuadros dentro del que se producen los acontecimientos musicales lo exploté más a fondo en «Ajedrez», para conjunto instrumental, también de mil novecientos sesenta y nueve. Aquí la música se produce por diversos sistemas gráficos más o menos controlados en los que los instrumentos adoptan la disposición y movimientos a través de las páginas musicales de las figuras del ajedrez.

Lo que a Cruz de Castro le interesa no es tanto la matemática de este juego o de la teoría de los juegos en general, como en algunas obras de Xenakis, sino la reproducción de los movimientos ajedrecísticos y la variedad de resultados obtenibles con el mismo material en cada una de las versiones posibles de la obra





que, con el auxilio de anotaciones gráficas, son muy elevadas en número.

—Un problema musical que me interesó siempre y que he llevado a varias obras es el de la intercambiabilidad de las partes. Ello ya lo había experimentado en «Diseción» y volví a retomarlo en mil novecientos sesenta y nueve en «Alternaciones», para flauta, clarinete y fagot, obra en tres movimientos también alternables con independencia en los instrumentos.

Este año, muy fructífero en la producción general de Cruz de Castro, no terminaría sin una nueva obra.

—Se trata de «Constructivismo», donde empleo un piano y cinta magnetofónica o voz, ya que el texto puede ir grabado o en vivo. Aquí utilizo un texto de un manual de urbanidad del siglo diecinueve y el piano lo comenta siempre por oposición a su sentido, de tal manera que tenemos constantemente dos polos opuestos.

Esta intencionalidad integra de lleno a Cruz de Castro en los problemas de la música psicológica, ya que, en definitiva, es este el resultado que se obtiene por un procedimiento que es además claramente sociológico. En obras sucesivas este proceso se hará aún más evidente, o más consciente si se quiere, al estar presente de modo constante y de otras formas. Esto es claro en lo que se refiere a la obra siguiente, también con voz y piano.

—Aquí hay voz, piano y cinta magnetofónica. Se trata de «B:4'» sobre un texto de la rima de Gustavo Adolfo Bécquer, «Por una mirada un mundo...». La obra está compuesta para el homenaje al poeta, organizado por el Ateneo de Madrid. El texto está grabado en cinta y por un dúo, hombre y mujer, que recitan la rima de una manera expresiva y la voz no lleva texto, sino que canta con respecto a una partitura gráfica. El resultado del texto debe reflejarlo la cantante de una manera física y vocal, pero sin ninguna clase de comentario hablado. El piano, por su parte, se mantiene siempre dentro del ámbito de un si bemol.

Esta obra da paso a un nuevo trabajo en el que se investiga sobre los juegos o, mejor aún, se toma la estructura del juego como motivo para la forma de la música.

—La obra es «Dominó-Klavier», para piano, escrita como la anterior, en mil novecientos setenta. Utilizo el sistema de las fichas de ajedrez, pero de un ajedrez completo que llega hasta el doce doble. Cada ficha es un compás ternario en el cual los puntos se traducen a notas. La divisoria de la ficha sirve para la mano derecha y la izquierda y el pianista ha de decidir los sonidos para cada mano según la altura en que estén colocados y previamente escogido un ámbito del piano. Una vez escogidos ámbito y alturas no pueden cambiarse hasta un nuevo movimiento de los cinco que componen la obra. Ello me procura una variedad de versiones muy elevada y además me permite un control del material y la forma más riguroso de lo que a primera vista parece, hasta el punto de que se puede hablar de la obra como de una especie de fuga rítmica. Aunque en principio la obra es para piano, puede ser interpretada en cualquier instrumento de tecla, bien sea clavecín, órgano, etcétera.

Después de «Dominó-Klavier», Cruz de Castro produce una de las obras que más se han interpretado entre las suyas, el quinteto de viento «Pente».

—«Pente» es también de mil novecientos setenta y está escrito, efectivamente, para un quinteto de viento. Toda la estructura de la obra se basa precisamente en el número cinco, aunque no hay que ver en ello ninguna razón de tipo mágico, sino de lógica de estructura. Los cinco fragmentos en que se divide están quebrados e intercalados entre sí.

A partir de este momento la percusión va a centrar la atención del compositor como ya lo había hecho en la obra juvenil referida al principio.

—La siguiente obra por mí compuesta, siempre en el mismo año, es «C-3», para un percusionista. En ella se utilizó principalmente percusión metálica, siendo la base de la pieza diez cencerros, con los que obtengo una pedal continua con un repique interno con baqueta blanda. El resto de los instrumentos se organiza alrededor.

El principio de la pedal y el de la percusión llevan a Cruz de Castro a imaginar una de sus obras más originales y que más resonancia han tenido tanto en su estreno como en haber representado a España, junto con «Pente», en la VII Bienal de París.

—La obra es «Menaje», para ochenta y ocho piezas de percusión no convencionales, divididas entre cristal y metálicas y que básicamente componen una vajilla y batería de cocina en cada uno de cuyos elementos se hace rodar una bolita. Se obtiene así un sonido continuo con el que se puede trabajar de muy diversas maneras y obtener un resultado estadístico que, según se ha afirmado, se acerca a ciertos fenómenos de la música electrónica.

La obra parte evidentemente de una preocupación por una tímbrica de tipo especial, tímbrica que veremos usada como factor principal en la siguiente obra del compositor.

—Es la primera composición de mil novecientos setenta y uno y se titula «Dicótomo». Está escrita para dos violoncellos, y lo que se busca es un máximo de diferenciación tímbrica en dos instrumentos que tienen el mismo timbre.

Mil novecientos setenta y uno ve aún otra obra en su producción.

—Una pieza pianística llamada «... Llámalo como quieras...» en la que el pianista se produce con el piano, con su propio cuerpo y con su voz utilizando vocales y consonantes, las primeras usadas como sonidos cortos y las segundas como continuos.

Estas concomitancias continuas de su obra con el teatro musical desembocarán en su primera producción plenamente inserta en la música de acción.

—Es «Apertura», de mil novecientos setenta y dos, obra de acción en la que interviene una lista y el manual de urbanidad decimonónico que ya habíamos visto en otra obra anterior.

A partir de aquí ya lo demás son proyectos.

—Estoy escribiendo una pieza para batería, trompa, trompeta y trombón y una obra para orquesta, pero aún están en curso de composición y pueden variar los planes.

TOMAS MARCO



ALBERT E. ELSÉN. *LOS PROPOSITOS DEL ARTE*  
(INTRODUCCION A LA HISTORIA Y A LA  
APRECIACION DEL ARTE).

TRADUCCION DE M.<sup>a</sup> DEL PILAR GANOSE DE ALTA-  
BELLA. 21 x 29 CM. 456 PAGINAS. AGUILAR, S. A.,  
DE EDICIONES. MADRID, 1971.

La personalidad de Albert E. Elsen tiene un peso universitario. Enseñó Historia del Arte en la Universidad de Stanford y lo enseña ahora en la de Indiana, habiendo dictado sus conferencias en importantes centros culturales anglosajones. Entre sus obras más destacadas figuran *Rodin* (The Museum of Modern Arte, New York, 1963) y *Auguste Rodin: Readings on His Life and Work* (Prentice-Hall, 1965).

Tal dedicación profesoral no podía ser ajena a alguno de los objetivos de *Los propósitos del arte* —el didáctico—, aunque aquí se hallan sobrepasados por otros de mayor empeño. De lo que se trata, ante todo, es de volver a contar la trayectoria del quehacer artístico, abandonando el método lineal usado en ocasiones semejantes. Elsen varía, pues, la perspectiva y, en consecuencia, el modo de que contemplemos lo que en el arte ha sucedido durante muchas generaciones, estructurando su obra con arreglo a una cronología no estricta y atendiendo a la varia clase de influjos observables en el proceso creador, es decir, el religioso, político, social y psicológico, aparte la siempre principal importancia de los temas.

¿Qué es el arte para Elsen? *Una creación diestra e imaginativa de objetos que interpretan la experiencia humana y que producen una réplica estética a ella. ¿Qué se propone? Ayudar a los hombres a dominar su medio ambiente respectivo y a liberarse de sí mismos.* De esta segunda formulación se deduce un alcance de utilidad, cuyo contenido es idealista, y un sentido que no puede ser explicado sin apelar a factores en apariencia extraartísticos, pero muy ligados al contexto que fundamenta el arte en general.

A modo de introducción, Elsen se ocupa de describir cuáles han sido la formación y el puesto del artista en la sociedad del pasado y, asimismo, en la del presente, lo que cabe sintetizar de la siguiente manera: inferioridad social absoluta del artista, artista monástico; seculares: logia, gremio, taller (siglos XII y XIII); genio artístico y patrocinio oficial (siglo XV); admisión en los ambientes intelectuales y la realeza (siglo XVI); academias (siglo XVIII); independencia, escuela privada (siglo XIX); opciones varias, libertad (siglo XX).

Ese esquema, que fija la posición de los protagonistas del arte, es fundamental tomarlo en cuenta a la hora de

seguir la andadura del arte mismo. Para Elsen, el arte nos revela cómo han interactuado los hombres en relación con su medio ambiente, partiendo de una etapa mágica seguida de lo que denomina *arte para los muertos*. El paso posterior alcanza un marcado carácter religioso, y en este punto es muy resaltable el estudio que hace el autor sobre la expresión pictórica de la figura de Cristo en el arte occidental, que, desde la imagen primera del Buen Pastor, iría adquiriendo progresivamente forma muy humana hasta que, a fines del siglo XV se la presenta en el acto de la Crucifixión.

Tal significado religioso empapa, naturalmente, la significación de la catedral gótica y el miniaturismo de los libros sagrados. Es también, al término de la Edad Media, cuando comienza a manifestarse lo que Elsen llama *síntesis del cielo y la tierra*, primeramente en el arte flamenco y después en la pintura italiana, por lo que tanto en Flandes como en Italia se dio al arte *un grado terrenal, una escala humana y una localización natural*. Esa misma síntesis es advertida en el arte del siglo XVI y XVII, siendo ejemplos primerísimos de aquélla *el Greco*, Brueghel, Tiziano... El cretense resulta objeto de una especial y aguda atención.

Con ingenioso acuerdo, la época que corresponde al siglo XVII es visionada a través de temas seculares variados e íntimos, entre ellos la mesa. Pero el barroco supone moralización y alegoría e imágenes de la autoridad, que, en la arquitectura, tan inserta en la historia de las ideas, va desde las puertas antiguas a las construcciones civiles modernas.

El juego de la síntesis es aplicado por el autor al siglo XIX, a base de la frecuente duplicidad de presencia del presente y el pasado, sobre todo en la pintura. A los artistas de espíritu progresivo corresponde el propósito de ennoblecer y educar al público, para lo que el foco de la pintura se traslada al ciudadano particular.

Para describir el último tramo, por ahora, de la historia del arte, las perspectivas se refieren a la pintura paisajística (en especial Cézanne y su método empírico), al retrato y el autorretrato, a la figura en la escultura, al arte imaginativo, al paso de la imagen de la ventana al cuadrado, y de éste al arte abstracto, que, según señala Elsen, coincide con el cataclismo político y la revolución en Europa.

El camino del arte, desde Altamira hasta hoy, aparece trazado con segura y abundante información, claridad y fidelidad a las intenciones que el autor adelanta, pero también, y ello es lo más importante, a nuestro juicio, demostrando calidad de ensayista y originalidad para situarse en ángulos desde los que el amplísimo tema es expresado de forma que llegue directamente al lector y, a la vez, le produzca diversas sugerencias.

La mano de mica hallada en Ohio, que se supone hecha



entre el 300 y el 500 antes de Cristo, figura en la primera página del texto como un símbolo humano, como una firma de su anónimo autor. Muchos siglos más tarde, ¿cuál es el horizonte del artista? Las palabras finales de *Los propósitos del arte* bien lo reflejan:

*Instar a los pintores a que hagan concesiones en su arte, en beneficio de la comunicación, es invitar a que disminuyan su libertad y su individualidad. En la historia del arte, como en la historia de la civilización, se ha alcanzado la libertad sólo tras prolongada lucha, y esa libertad es un derecho que hay que conservar para que toda sociedad sea sana.*

Tan seguras palabras cierran una obra que no es ajena, repetimos, al sentido didáctico, pero que posee otros y sobresalientes valores, entre ellos la visión, digamos, sociológica que, sin ser absorbente, da a esta historia del arte un interés muy particular y contribuye a la acertada clarificación que domina en toda ella.

LUIS JIMENEZ MARTOS

AMELIA GALLEGO DE MIGUEL: *REJERIA CASTELLANA. SALAMANCA.*

SALAMANCA, 1970. 224 PAGINAS, 91 ILUSTRACIONES Y 16 FIGURAS.

La autora de este libro, directora actualmente del Museo de Bellas Artes de Salamanca, nos vuelve a ofrecer otra muestra de su especialización: la historia del arte del hierro. Hace poco tiempo dio a la imprenta el fruto sazonado de sus investigaciones en torno a los hierros de la región gallega. Hoy ha dirigido su atención a la tierra en que vive —Salamanca—, empezando la publicación de la rejería castellana.

El estudio se hace atendiendo a un doble criterio: topográfico y cronológico. Es lógico que la principal aportación haya correspondido a la capital de la provincia; pero se hace mención de las principales obras que se hallan en las localidades más relevantes. La exposición cubre la cronología que se extiende desde el románico al período neoclásico.

La provincia de Salamanca cuenta con una digna representación de muestras del arte del hierro, en todas sus variaciones: rejas de capillas, balcones, herrajes de ventana, clavos de puertas, aldabones, cerrajas, etcétera.

Como la autora, en su libro sobre la rejería gallega, ya nos ofreció los pormenores del lenguaje técnico, nos hallamos en buenas condiciones para comprender el alcance y significación de la estructura de las obras.

Tan sólo dos rejas románicas han subsistido en el ábside central de la catedral vieja, si bien de buena calidad, y a estos mismos tiempos corresponde la popular veleta de la torre del Gallo, desmontada de su emplazamiento primitivo.

Estupenda es la reja de la capilla de Santa Catalina, en el claustro de la catedral vieja, que corresponde a la época de los Reyes Católicos. Ya apuntan elementos renacentes en la reja que protege el sepulcro del arzobispo don Diego de Anaya, situado en la catedral vieja. Se comenta detenidamente esta obra, siendo de parecer la señora Gallego de que esta obra no puede pertenecer a fray Francisco de Salamanca, como se sostiene. Primicia del reinado de los Reyes Católicos es la rejería de la Casa de las Conchas. Para la datación de los elementos de hierro es de primordial importancia el conocimiento de la época de construcción de la casa. La autora piensa que no debió

de comenzarse la edificación antes de 1482. En cuanto a las veneras, explica que fueron colocadas por el propietario, el doctor Talavera, que las incorporó a su heráldica debido al entronque con la familia Pimentel, que las poseía. Con reservas se atribuyen estas preciosas rejas de ventana a fray Francisco de Salamanca.

La rejería del siglo XVI es presentada dentro de dos grandes apartados: primero y segundo plateresco.

En el primer plateresco sitúa la suntuosa reja en la capilla dorada de la catedral nueva, fechada en 1525 y realizada por Esteban de Buenamadre.

Dentro de este primer período plateresco se encierran también las varias piezas integradas en el colegio del Arzobispo (irlandeses), entre ellas la ventana con rejilla al bies —tan españolas—, con clavos y aldabón de la puerta y la gentilísima tribuna a los pies del templo.

En el segundo período plateresco hace aparición el balaustre decorado a cincel. Se supone creación del rejero toledano Francisco de Villalpando el antepecho que cerca el túmulo del doctor Talavera, en la catedral vieja. Pocas veces se ha logrado un tan solemne efecto funeral: los seis candeleros erguidos escoltan eternamente el sepulcro. Culmina este período en la reja de la capilla de don Francisco Fernández de Liébana, presidente que fue de la chancillería de Valladolid, concertada en 1576 por Juan de Salamanca, el antiguo y el mozo, y completada por Alonso García.

En otros dos grandes períodos se comprende la rejería barroca. El primero —posherreriano— abarca los dos primeros tercios del siglo XVII, y a él pertenecen dos rejas de la catedral nueva: las de las capillas de San Lorenzo y de los Corrióneros.

El segundo período barroco contempla el renacer exornativo, el auge de la columna salomónica y el desarrollo del faldón con guardamalleta. Las obras descollantes datan ya del siglo XVIII.

En 1728 se contratan las rejas de las capillas laterales de la iglesia de San Esteban, rematadas con llamativos frontispicios. Pero nada puede compararse al monumental efecto de los balcones del colegio de San Bartolomé y de la plaza Mayor.

La rejería típicamente rococó tiene su obra más lograda en el cerramiento del coro de la catedral nueva. Se trata de una esplendorosa reja, cuyo diseño parecería más acorde con un destino civil, tal vez la entrada a un parque. Su autor es el francés Pierre Joseph Duperior, a quien se le abona la reja en 1767.

Seguidamente se recogen las muestras de este arte en varios puntos de la provincia. En Ciudad Rodrigo descuella la reja plateresca del palacio de los Aguila. Pero los trabajos de mayor empeño se hicieron para la catedral.

En la iglesia mayor de Ledesma se reseñan la reja que guarda el tesoro, pieza conspicua del siglo XV, y el antepecho para el órgano, del siglo XVIII. Otras piezas se relacionan de Alba de Tormes, Béjar y Santiago de la Puebla. Son de destacar en esta última población dos bellísimos aldabones del siglo XVI, y la reja de la capilla del licenciado Santiago, en la parroquial, que la autora fecha hacia 1520 y clasifica dentro del tipo de las obras de Juan Francés.

Con obras como ésta ya se puede caminar sobre seguro en un terreno tan frondoso como es nuestro arte del metal. Esa injusta conceptualización de «arte menor» sin duda ha incidido desventajosamente en la valoración de la rejería, que es, por la abundancia y calidad de sus existencias, uno de los más importantes aspectos de nuestro arte, con la particular circunstancia de que constituye una modalidad típicamente española.

Una nutrida y variada colección de ilustraciones hacen más comprensiva y deleitosa la lectura de esta obra. Sobre todo hemos de alabar las fotografías de detalles y los dibujos, que precisan los perfiles. Ahora ya sólo hemos de es-



perar de la autora que mantenga firme su propósito de historiar las demás rejas castellanas, acometiendo la tarea con el estro a que nos tiene acostumbrados.

J. J. MARTIN GONZALEZ

JACQUES BERTIN. *SEMILOGIE GRAPHIQUE*.

EDITIONS MOUTON Y GAUTHIER VILLARS. IMPRESO EN LA HAYA, 1967.

Este voluminoso libro de Bertin (431 páginas de gran formato, con numerosísimas ilustraciones) está dividido en dos partes: en la primera estudia la semiología del sistema gráfico de signos; en la segunda se ocupa de la puesta en práctica de dicho sistema gráfico. Es decir, trata —dentro de la ciencia de los signos en general, sean o no hablados—, en sentido restringido, de los signos desde el punto de vista de los significantes —materialización perceptible—, limitando el campo a la sistematización de los signos de comunicación gráfica.

No hace falta subrayar la importancia del tema objeto de estudio, ya que es obvio que la nuestra es una civilización en la que los medios comunicativos de tipo gráfico aparecen en todos los niveles de la existencia. También es evidente que esa comunicación gráfica puede transmitir una información de tipo artístico, o bien cumplir otras funciones informativas en la vida práctica, desde los diagramas a la cartografía, pasando por toda clase de representaciones esquemáticas. El hecho de que el autor haya excluido los sistemas gráficos comúnmente aceptados como «artísticos», no limita la importancia ni la amplitud de un trabajo que ofrece numerosísimos puntos referenciales para establecer analogías aplicables a los sistemas de signos gráficos de la especie «artística».

Según Bertin, la representación gráfica es la transcripción, al sistema gráfico de signos, de un pensamiento, de una «información» conocida mediante cualquier sistema de signos. De ahí que la representación gráfica sea un sector de la semiología, en cuanto ciencia que incluye todos los sistemas de signos, sean o no de tipo artístico. Pero las artes visuales, añadimos nosotros, aun sin ser estudiadas específicamente, utilizan codificaciones y medios cuya esencia se asemeja sustancialmente a sus congéneres no artísticos como receptáculo gráfico de unas determinadas informaciones.

Cuando se trata de estudiar los medios, propiedades y límites del sistema gráfico o de sintetizar un dibujo, es necesario separar el contenido (información que puede ser transmitida por otros medios) del continente (medios del sistema gráfico). Según la nomenclatura aplicada por Bertin, en la representación gráfica se llama «información» al contenido traducible de un pensamiento, el cual está esencialmente constituido por una o varias «correspondencias originales» entre un conjunto finito de conceptos de variación y una invariante. El término «información» no se aplica en el sentido restringido que se le da en la «teoría de la información», siendo sinónimo de noticias o datos a transcribir.

En una información a transcribir se llama «invariante» a la definición común a todas las correspondencias originales. Son «componentes» los conceptos de variación que intervienen. Se denominan «variables visuales» (o variables a secas) a los componentes del sistema gráfico de signos, de modo que las dos variables que nos suministra el plano reciben el nombre de «dimensiones del

plano». Una información está consecuentemente constituida por las correspondencias originales entre componentes diversos y su representación gráfica, por correspondencias entre diversas variables.

Como la percepción visual sólo admite un número reducido de variables, la determinación del número de componentes constituye la **primera etapa** del análisis de una información, habida cuenta de que componentes y variables son, por definición, divisibles. Reciben el nombre de «elementos» o «categorías» las distintas partes identificables de una componente o de una variable.

El **segundo punto** del análisis de una información incluye otros conceptos, como el de «longitud» de una componente o de una variable (el número de elementos o categorías que permite identificar).

Respecto a la distinción entre representación gráfica y representación pictórica, la diferencia reside en la mayor precisión de la representación gráfica. Pero ésta solamente constituye un sistema preciso en el marco de tres significaciones fundamentales (niveles de organización de las componentes), ya que toda componente y toda variable se instalan en uno de estos tres niveles: 1. El nivel cualitativo (o combinatorio) que agrupa todos los conceptos de simple diferenciación (productos, colores, etcétera), comportando siempre dos actitudes perceptivas, de asociación (por parecido o por posibilidad de inclusión en un mismo grupo) y de selección (una cosa que es diferente de otra pertenece a otro grupo). 2. El nivel de orden (que agrupa todos los conceptos susceptibles de ordenar los elementos de un modo universalmente admitido), abarcando todos los conceptos que permiten decir que una cosa es más que otra y menos que una tercera. 3. El nivel cuantitativo o métrico (existente cuando se dispone de una unidad contable, como un cuarto, el triple, cuatro veces...).

Estos niveles de organización forman el campo de las significaciones universales, de las analogías fundamentales a las que puede acceder la transcripción gráfica, constituyendo el **tercer punto** del análisis de una información.

Cualquier otra significación es ajena a la representación gráfica, ya que no establece la ligazón entre el sistema gráfico y el mundo de los conceptos exteriores, debiendo apoyarse sobre una explicación codificada en otro sistema (rótulos o leyendas), o bien sobre una analogía figurativa de forma o color (de tipo simbólico) basada sobre los hábitos adquiridos o convenciones admitidas, no pudiendo aspirar nunca a la universalidad.

Cada variable visual tiene propiedades particulares de nivel y de longitud, siendo esencial que cada componente sea transcrita mediante una variable que tenga como mínimo el nivel y la longitud correspondiente.

En el marco de las analogías fundamentales, la transcripción gráfica puede ser efectuada sin ninguna pérdida de información. Limitándose a tales analogías, evidencia, probablemente mejor que cualquier otro sistema, las significaciones universales que constituyen la base de todo pensamiento, participando en la transformación progresiva de los conceptos cualitativos y en su acceso al nivel del orden.

Tras estas líneas principales y definiciones concernientes al análisis de la información, Bertin precisa los «medios del sistema gráfico».

Para sistematizar tales medios, se establece: la delimitación del sistema, el tratamiento de la superficie y las variables retinianas.

Los signos del sistema gráfico que constituyen la materia de estudio se limitan a lo que es representable sobre una hoja plana de papel blanco y de un formato medio bajo luminosidad normal, utilizando todos los medios gráficos disponibles. Dentro de estos límites, se considera: una mancha visible que exprese una correspon-



dencia original, posee dos clases de posiciones según su relación con las dos dimensiones del plano. Igualmente puede variar en tamaño, valor, grano, color, orientación y forma. En el plano, esta mancha puede representar un punto (posición sin superficie), una línea (posición lineal sin superficie) o una zona (superficie).

Por lo que se refiere al plano, se llamará «implantación» a la utilización de las tres significaciones que una mancha visible puede recibir en relación con las dos dimensiones del plano. Se llamará «imposición» a la utilización de las dos dimensiones del plano. Las implantaciones aplican los tres factores elementales (punto, línea, zona) como estímulos sensibles que tienen todas las propiedades perceptivas dentro de las dos dimensiones del plano. La imposición separa las representaciones gráficas en cuatro grupos: diagramas, esquemas, cartas geográficas y signos de tipo simbólico cuya correspondencia está fuera de la representación gráfica.

En lo que se refiere a las variables retinianas, se llama elevación o variación de la tercera dimensión a la utilización de las seis variables que no son las propias del plano, o sea, las de tamaño, valor, grano, color, orientación y forma, o bien por una combinación de estas variantes.

La parte introductiva de tipo general se completa estableciendo las *reglas del sistema gráfico*.

Son «reglas de construcción» las que conducen a la mayor eficacia de la imagen, entendiéndose que una construcción es más eficaz que otra (siendo iguales el problema y los datos) cuando requiere menor tiempo de observación.

El conjunto de las observaciones que conducen a las reglas de construcción constituye la «teoría de la imagen», desarrollada en cinco puntos: 1. Las etapas del proceso de lectura (identificación externa, identificación interna y percepción de las correspondencias originales). 2. Cada imagen puede suscitar diversos tipos de preguntas y respuestas, estableciéndose, dentro de cada tipo, tres niveles de lectura (elemental, niveles medios y el de conjunto). 3. En lo que se refiere a la definición, llamamos imagen a la forma virtual significativa que es perceptible en un tiempo mínimo de visión, de modo que, según esta acepción, su significado corresponde al de «pattern» y «Gestalt», entendiéndose que las construcciones más eficaces (cualquiera que sea su tipo y nivel) son aquellas que obtienen la respuesta ejercitando un solo instante de percepción (teniendo en cuenta que la imagen, unidad de percepción visual, no debe ser confundida con la «figura» o unidad aparente e ilusoria definida por la hoja de papel, por un recuadro lineal o por un marco geográfico). 4. En cuanto a la construcción, la imagen admite tres variables homogéneas y ordenadas (las dos dimensiones del plano y una variable en tercera dimensión), de modo que toda información con tres componentes o menos puede ser construida mediante una imagen. 5. En relación con los límites, cualquier información con más de tres componentes no es susceptible de ser construida con una sola imagen, de manera que la identificación necesitará varios instantes perceptivos, siendo necesario escoger las cuestiones preferentes introducidas por un único momento perceptivo, reservando a las cuestiones menos útiles o menos probables las identificaciones que necesitan varios momentos de la percepción.

La representación gráfica cumple tres *funciones*: 1. Registrar la información, creando una memoria artificial que evite el esfuerzo de memorización. 2. Comunicar la información, formando una imagen memorizable que inscriba la información en la memoria. 3. Tratar la información aportando los trazos que permitan proceder a la simplificación y justificarla.

Las «reglas de construcción», expresadas por esquemas

básicos, definen, en los casos principales, la construcción más eficaz.

Bertin termina la parte general y definitoria mencionando las «reglas de legibilidad», observaciones que permiten poner en práctica los principales momentos sensibles de la visión. Estas reglas dependen de las facultades de la percepción humana, perteneciendo a cada variable y a cada una de sus combinaciones, expresándose por su longitud, la cual varía según el nivel de significación que se quiere expresar.

La segunda parte de la obra se refiere a la práctica del sistema gráfico, completando, con numerosos ejemplos excelentemente sistematizados, el estudio semiológico. Es de notar que la extraordinaria utilidad de este libro proviene, en gran parte, del constante mantenimiento de una relación íntima entre los niveles de la teoría y los de la práctica. No hace falta insistir, pues, para resaltar la calidad de este trabajo y la importancia de las referencias que establece para iniciar un análisis de la gráfica artística, suministrando elementos de estudio plenamente situados en las zonas racionales y comprobables del conocimiento.

VICENTE AGUILERA CERNI

## JUAN GRIS. DE LAS POSIBILIDADES DE LA PINTURA Y OTROS ESCRITOS.

Siempre resultan especialmente interesantes los escritos de los pintores, y lo son, desde el punto de vista de su mundo plástico, los que de manera especial se refieren a la materia de su arte.

Nuestro siglo es prolífico en casos de pintores que han escrito ensayos y dado conferencias sobre pintura, tales como los de Torres García, Léger, Klee, Mondrian, Tapiés..., sin entrar en el terreno de los pintores que complementan su trabajo artístico con el literario.

El cubista Juan Gris está entre los primeros. Su muerte temprana (Madrid, 1887-Boulogne Sur Seine, 1927) le impidió desarrollar aún más ampliamente sus teorías sobre la pintura.

Su formación científica y su propia naturaleza sin duda contribuyeron a crear una obra que, si estaba basada en doctrinas teóricas, al mismo tiempo consiguió, con su sensibilidad y su rigor, infundirla aliento poético. Su mundo, si bien se mira, no está lejano del de poetas como Reverdy.

La prosa de Juan Gris, referida exclusivamente a la pintura y sobre todo a la suya, posee, aparte su valor documental y clarificador de su tarea dentro del cubismo, un rigor que nos la emparenta con su obra plástica. Construye sus frases unas al lado de otras, de forma que coordinando los elementos entre sí, como un todo proporcionado y concluso, quedan entre ellas como sugestivos espacios por los que penetra, y el lector percibe la presencia de una sensibilidad imaginativa.

Sin duda, la pieza fundamental de estas prosas es el texto de su conferencia «De las posibilidades de la pintura», que fue pronunciada en la Sorbona el 15 de mayo de 1924, cuando el joven maestro que era entonces estaba en posesión de un mundo personal y dominaba una técnica que era previsible que se desarrollaría ampliamente en el futuro y que su muerte prematura sólo le permitió llevar parcialmente a cabo. El sabroso texto de esta conferencia ha sido publicado, total o parcialmente, en repetidas ocasiones, y es pieza fundamental para comprender la obra de Gris y del cubismo. En ella quedan palpables las diferencias, en



el plano de la pintura, que le separaban de su compañero Braque, por ejemplo: «Un amigo mío escribió (1): No se hace un clavo con un clavo, sino con hierro. Siento contradecirle, pero creo justamente lo contrario. Se hace un clavo con un clavo, pues si la idea de la posibilidad del clavo no fuera previa, habría el peligro de fabricar un martillo o unas tenacillas».

La claridad de su prosa no deja lugar a dudas. Afirma sus ideas de manera rotunda y con claridad: «No basta tomar telas, pinceles, colores para hacer pintura..., no se hará pintura si la idea de la pintura no existe "a priori"».

A todo lo largo de sus escritos, Juan Gris se confirma como el exquisito, sensible, ordenado e imaginativo artista que nos ha quedado en su pintura.

A. F. M.

(1) Se trata de Braque.

NATHAN KNOBLER. *EL DIALOGO VISUAL* (Introducción a la apreciación del arte). (Traducción de Juan García Puente.)

22 x 29 CM., TELA CON SOBRECUBIERTA, 342 PAGINAS. AGUILAR, S. A. DE EDICIONES. MADRID, 1971.

Palabras como **diálogo** y **comunicación** forman parte de un repertorio muy de nuestro tiempo, aplicable a distintos pagos de la cultura, desde la filosofía al cine, desde la poesía y la novela al arte en general. Se trata de dos términos relacionables de modo directísimo y básicos para el encaramiento de un mismo y agudo problema, sobre el que, por descontado, abundan las divagaciones y las salidas de madre.

A Nathan Knobler, profesor del Mansfield Center de la Universidad de Connecticut, pintor y grabador muy estimado, le ha correspondido llevar esa temática, tan insistida hoy, al terreno de la apreciación de la pintura, escultura y arquitectura, así como a ramas secundarias de las mismas. Para Knobler, la obra de arte es preciso concebirla como **acto de comunicación paralelo al que se produce en otras zonas del quehacer artístico del hombre. Lo visual entraña, de una parte, el diálogo del artista con lo que crea y, de otra parte, el diálogo del espectador con la obra realizada.**

Hay un hecho evidente y en el que el autor se apoya: a pesar de la abundancia de museos y de personas que de continuo los visitan; a pesar de que proliferan las manifestaciones centradas en la visión plástica, existen pocas personas capaces de saber el modo mejor de apreciar, y no digamos de valorar, actos que no deben confundirse, lo que las artes muestran; y también escasean quienes establezcan la debida relación entre el pasado y el presente de aquéllas.

Esta palpable insuficiencia es la que sin duda ha dictado a Nathan Knobler la necesidad de escribir un libro didáctico, pedagógico, sencillo, transparente y, en definitiva, muy útil a los que quieran ahondar en lo que miran y en muchos casos admiran. **Cocinero y fralle**, expositor y creador, Knobler intenta proporcionar información, ideas, argumentos y lenguaje para que sea posible un diálogo significativo y positivo entre la obra artística y quienes busquen en ella satisfacción estética.

Un propósito tan definido y conveniente inicia su trayectoria desmigando unas cuantas ideas esenciales, como son las que sustentan la apreciación del arte y la experiencia estética, siendo esta última, para el tratadista, **el resultado de una acción recíproca entre un objeto de arte y un observador.** Considerando que dicho objeto engendra ideas y emociones, o bien se refiere a la cosa en sí, llega Knobler

a esta formulación de la obra de arte: **Producto humano que posee una forma de orden determinado y comunica experiencia humana, a la que sigue lo que el autor entiende por belleza: El resultado de una relación controlada entre las partes separadas de una obra.**

Todo esto es, en realidad, un preámbulo al capítulo **El arte como comunicación**, nudo del volumen y donde se despliega una serie de fundamentos. El diálogo exige, por supuesto, un lenguaje, que se aplica a la organización estética de la pintura, a su unidad, tema, equilibrio formal e informal, tendencias representativa y no representativa, etcétera. Knobler opina que el desarrollo de esta última vino a coincidir con el de la fotografía como medio de representar el mundo real en una superficie de dos dimensiones y con la creciente preocupación por el mundo íntimo del individuo. Estima que Paul Klee fue el puente entre ambas y muy fecundas direcciones.

No hay que decir que el profesor Knobler extiende estos conceptos generales a la escultura y a la arquitectura. En todo momento se advierte una sistemática puerta al alcance de muchos, una claridad enormemente eficaz en la expresión, un regalo de ideas-pivotes que permiten, a su vez, sugerencias en torno de las mismas. Hay unas señales muy orientadoras; a unos les servirán para la asimilación de cuanto es imprescindible conocer; a otros, como simples puntos de partida para abordar problemas más complejos.

Esta fijación exacta de lo básico se extiende al dibujo, al grabado, a los materiales y técnicas que intervienen en la faena artística y afectan, sobre todo, a lo que ésta implica de artesanía, generalmente oculta a los habituales espectadores, pero que deben tomar en cuenta si aspiran a hacerse cargo de todos los factores cuyo conjunto es cada obra.

Ya que de un diálogo se trata, será muy ilustrativo transcribir dos párrafos que tienen por objeto el artista y el observador.

En cuanto al primero, dice así: **Hoy cada artista debe aislar lo que es importante para él, y luego debe hallar su equivalente visual. El artista se encara con una situación que nunca se planteó a sus predecesores. Vive en un mundo para el cual es conveniente la imagen visual.**

En cuanto al segundo: **El observador que trate de comprender el arte contemporáneo debe conceder al artista el beneficio de la duda. El observador ha de admitir la posibilidad de que su incapacidad para comprender las obras en cuestión se deba a una inadecuación en él mismo y no en ellas. Debe asumir, al menos temporalmente, cierta humildad, una predisposición a reservarse el juicio hasta que esté completamente seguro de que su actitud se basa en un claro entendimiento de lo que ve.**

En época de no poca confusión, como es la nuestra, a la que contribuye un sector de la crítica de arte, vienen muy bien libros del carácter de **El diálogo visual**, pues constituyen, con su elementalismo y eficacia, un medio de reconsiderar las bases en que las artes visuales se apoyan. Los profanos, conscientes e inconscientes, son seguros destinatarios de una obra así, hecha por un artista que sabe ser pedagogo y, como es lógico, se ayuda en su lección con ejemplos de la historia del arte que, en este caso, suman trescientos en blanco y negro y sesenta y cinco a todo color.

**El diálogo visual** supone un buen servicio acorde con el empeño de democratización a la que lo artístico no es ajeno; presta ojos y mente para que no resulte baldía la contemplación de la belleza plástica; hace de guía profundo y, a la vez, sencillo. Esto es lo que Nathan Knobler se propuso y lo que logró sacrificando posiblemente sus ideas personales para que la visión ofrecida resulte más válida de cara a muchos y del todo comunicable, según se trataba de demostrar.

L. J. M.



# DISCOGRAFIA

## MONUMENTOS HISTORICOS DE LA MUSICA ESPAÑOLA. "LA MUSICA EN LA CORTE DE LOS REYES CATOLICOS".

ARS MUSICAE-CORO ALLELUIA. «MUSICA PARA VIOLA DE GAMBA DE DIEGO ORTIZ». MARCIAL CERVERA-CHRISTIANE JACCOTTET. «MUSICA ORGANICA ESPAÑOLA DE LOS SIGLOS XVI Y XVII». MONTSERRAT TORRENT. «MUSICA EN LA CORTE ESPAÑOLA DE CARLOS V». ARS MUSICAE-CORO ALLELUIA. SERVICIO DE PUBLICACIONES DEL MINISTERIO DE EDUCACION Y CIENCIA. DISCOS DE 30 CENTIMETROS Y 33 1/3 REVOLUCIONES POR MINUTO, EN ALBUMES CON TEXTOS E ILUSTRACIONES. MEC 1001 al 1004. ESTEREO.

Hace muy poco tiempo se podía lamentar la ausencia absoluta de los tesoros de nuestra antigua música en el mundo del disco, a excepción de algunos ejemplos aislados. Hoy no es así, pues existe una serie que está en marcha y que ya hemos tenido ocasión de alabar en alguno de sus volúmenes. Pero esta nueva colección del Servicio de Publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia, asesorado por el Instituto Español de Musicología, viene a establecer una verdadera historia sonora de la música española, partiendo de la Edad Media y llegando hasta el siglo XIX. Esto quiere decir que, si se cumple, como esperamos, el ambicioso plan general, se va a realizar un hermoso esfuerzo cultural. Si continúa el buen resultado de estos cuatro primeros discos aparecidos, va a ser un poderoso servicio a la cultura española o, mejor, a la occidental. Porque la música, a pesar de que haya sido injustamente postergada, incluso por algunos de nuestros claros talentos, representa un capítulo importantísimo en la Península, tanto como en otros países europeos y a veces más. Si la música ha sufrido fuertes oscilaciones a través de nuestra historia, lo mismo ha ocurrido con las demás artes, y se puede asegurar que nunca han faltado nombres con el suficiente brillo para que el arte sonoro no se eclipsara, pese a influencias y avatares.

El plan de estos monumentos históricos de la música española se divide en cinco series, que corresponden a la música medieval, la del Renacimiento, y los siglos XVII, XVIII y XIX. A su vez, las series se subdividen en secciones referentes a los distintos géneros musicales.

Es curiosísimo y casi emocionante leer, en la castiza prosa de Francisco Asenjo Barbieri, la historia del hallazgo del «Cancionero de palacio», con pelos y señales, incluso hablando de la escalera de mano necesaria para alcanzar el manuscrito. Cuando Cruzada Villaamil, buen amigo de Barbieri, se lo enseñó por primera vez desde lo alto de dicha escalera, el músico e investigador exclamó: «¡Ahí debe haber música de Juan del Enzina!». Efectivamente, había música y poesía de aquel gran ingenio, no sólo fundamental en esos aspectos, sino también en el escénico. Además de Juan del Enzina figuran en el cancionero otros músicos ilustres y algunas páginas anónimas, cuya atribución, en su mayoría, sería muy arriesgada. La nueva edición de monseñor Anglés y Roméu Figueras ha dejado clara y completamente establecido el valor de este monumental documento de la música en los siglos XV y XVI. Al «Cancionero de palacio» se dedica el disco titulado «La música en la Corte de los Reyes Católicos». El conjunto *Ars Musicae*, creación de José María Lamaña, tiene una rica tradición artística en lo que se refiere a la antigua música española, y el coro *Alleluia*, que dirige Enrique Gispert, encuentra también el verdadero ambiente de estas páginas. La interpretación instrumental de algunas de ellas no se puede realmente discutir, pero nos priva de los bellos textos. Las versiones y adaptaciones, de Lamaña y Gispert, la dirección

general de este último, pueden considerarse perfectas. Los instrumentos de *Ars Musicae*, contruidos según los viejos modelos por el violero Ignacio Fleta, constituyen un verdadero tesoro. Un comentario general sobre la época y otro sobre el «Cancionero», sus autores y formas poético-musicales, se deben a José María Lloréns. A esto se añade un cuadro de clasificación y los textos de las canciones. Sólo por escuchar canciones de Juan del Enzina, tan bellas como «Romerico tú que vienes» o «Más vale trocar», se justificaría este magnífico disco.

El «Trattado de glosas sobre cláusulas y otros géneros de puntos en la música de violones», publicado en Roma por el toledano Diego Ortiz, es una de las insuperables cimas de nuestra música instrumental. Las «recercadas» —glosas o variaciones sobre un tema— de Ortiz, son páginas perfectas y un ejemplo claro de la mejor música de su época. Marcial Cervera, a la viola de gamba, y Christiane Jaccottet, al clave, nos ofrecen en el segundo disco de esta serie una versión sobresaliente, realmente virtuosística y sensible, de sonido inmejorable. Los comentarios de este disco, muy ceñidos, son de Francisco Bonastre. Se echa de menos un más detenido estudio sobre el término «recercada» y sus equivalentes italianos.

En la «Música orgánica española de los siglos XVI y XVII» encontramos, interpretadas por Montserrat Torrent en el órgano del Evangelio de la catedral de Segovia, una preciosa colección de páginas de Juan Bermudo, el de la «Declaración de instrumentos», fray Tomás de Santa María, el genial Antonio de Cabezón, Francisco de Soto, Francisco de Peraza, José Jiménez y el gran Correa de Arauxo. La versión es excelente, así como la toma de sonido. Sobre el valor de estas obras, habría que extenderse mucho. Baste decir que esta música para órgano representa un aspecto importantísimo en la historia de la música española, y uno de los más originales, pues los viejos organistas de nuestra Patria siempre encontraron una manera personal de expresarse. En este disco, los comentarios son de la propia Montserrat Torrent y de José Soler.

*Ars Musicae*, con la soprano Antonia Jordá y el tenor Juan Ferrer, bajo la dirección de Enrique Gispert, han grabado el disco «La música en la Corte española de Carlos V», con largos y muy documentados textos de José María Lamaña. Este cuarto volumen es una especie de panorama de una época, en el que figuran de nuevo Antonio de Cabezón y Diego Ortiz, más tres anónimos: Juan Vásquez, Cristóbal de Morales, los grandes vihuelistas Luis Milán, Enrique de Valderrábano y Alonso de Mudarra, con Juan de Cabezón, hermano de Antonio. Repito aquí, como en el primer volumen, que no son discutibles las versiones instrumentales, pues no existen reglas fijadas sobre la materia, y éstas están muy delicadamente realizadas.

El valor histórico, el didáctico y el artístico se unen en la colección «Monumentos históricos de la música española», con asesoramiento musicológico de José María Lloréns y dirección artística de César Aymat. La presentación de los discos es muy afortunada, rica en ilustraciones. Se debe a Otto Schwarz. Tanto en los comentarios como en los detalles de edición y en la selección musical se pone de manifiesto que aquí no se ha querido hacer una seca y rutinaria exposición sonora de lo que ha sido nuestra música, sino verdadera música viva, que se escucha con placer por su variedad y hermosura. Sólo se debe advertir que, en algunos textos, junto a la nomenclatura castiza y tradicional de los instrumentos, o la italiana, que es justificable en ciertos aspectos, se deslizan palabras como «clavecín», por completo extrañas a nuestra lengua.

Esta realización de la Sección de Publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia merece los aplausos más entusiastas.

CARLOS GOMEZ AMAT



# ARTISTAS ESPAÑOLES CONTEMPORANEOS

## SALAZAR, Adolfo (crítico, musicólogo y compositor).

Nació en Madrid el 6 de marzo de 1890 y murió en Méjico el 27 de septiembre de 1958. Su formación musical fue tardía y de carácter autodidacta, pero tuvo por guías en su carrera a Pérez Casas, Falla y Ravel. Su producción como compositor es escasa, pero tiene un indudable valor, fundado en la sensibilidad y en un lenguaje de su tiempo. En este aspecto, su obra más conocida es *Rubaiyat*, para cuarteto de cuerda, inspirada en los poemas de Omar Khayyam. Escribió para voz, coro y piano, intentando también el género de más envergadura.

Su labor fundamental es la que se relaciona con la crítica y la musicología. Durante cerca de cuarenta años escribió sobre música con profundo conocimiento de los temas, excelente visión de los problemas artísticos y un alto estilo literario. Salazar ha sido un verdadero maestro de la crítica, quizá no superado por nadie en España, en lo que se refiere a la variedad y extensión de su obra. Fue crítico musical del diario «El Sol», de Madrid, miembro fundador de la Sociedad Nacional de Música y colaborador de la Sociedad Internacional de Música Contemporánea. Después de 1939 estableció su residencia en Méjico, donde fue profesor del Conservatorio Nacional, así como corresponsal de la Hispanic Society of America y del Instituto Español de Musicología.

Obras musicales: *Rubaiyat*, *Paisajes*, *Estampas*, *Tres preludios para piano*, *Romancillos*, *Don Juan en los Infiernos*, etcétera.

Libros principales: *Sinfonía y ballet* (1928), *Música y músicos de hoy* (1928), *La música española contemporánea* (1930), *La música actual en Europa y sus problemas* (1935), *El siglo romántico* (1935), *La música en el siglo XX* (1936), *Música y sociedad en el siglo XX* (1941), *Los grandes períodos en la historia de la música* (1941), *La música moderna* (1945), *La música en la sociedad europea* (1946), *La música de España* (1953). Numerosos artículos, folletos, etcétera.

Discos: *Rubaiyat*. Agrupación Nacional de Música de Cámara (Hispavox).

III-72.

## CASTEJON (Juan Ramón GARCIA CASTEJON) (pintor y escultor).

Nace el año 1945 en Elche, Alicante. Sus primeros contactos con el arte los realiza en el Círculo de Bellas Artes de Valencia y en la Escuela de Bellas Artes de San Carlos de Valencia, a la que asiste por libre. Por todo ello se considera un auténtico autodidacta. Miembro del Grup D'Elx.

De entre los numerosos premios conseguidos merecen ser destacados los siguientes: Primer Premio de Pintura y Escultura Juvenil de Valencia, 1962; Premio Nacional de Pintura Juvenil de Madrid, 1963. Premio Extraordinario de Pintura de Valencia, Premio Nacional de Escultura Juvenil de Valencia, 1965...

Individualmente han sido muy pocas las veces que ha presentado sus obras: 1967, Alicante (sala Muebles Abad) y Valencia (sala Hoyos); 1969, Denia, y 1971, Las Palmas de Gran Canaria (Club de Regatas).

Participa en los Concursos del Sureste, en Elche, los años 1964 y 1965; en los Salones de Marzo de Valencia, 1967, 1968, 1969 y 1970; en el Salón de Mayo de Barcelona en 1968; en la Exposición Joven Pintura Alicantina, celebrada en Alicante y Elche en 1968; en el Salón de Otoño de Valencia, 1968 y 1969; en el Certamen Provincial de Artes Plásticas de Alicante los años 1969 y 1970 y en la Exposición de Arte Actual Español, que tuvo lugar en Bilbao el año 1970. Además ha intervenido en doce exposiciones del Grup D'Elx y en la II Bienal Internacional de Merignac (Francia), en 1969, conjuntamente con los miembros de dicho grupo.

Su obra está representada en el Museo Histórico Municipal de Valencia (Sección de Arte Actual) y en el Museo Illicitano de Arte Actual de Elche, junto con numerosas colecciones particulares de España.

III-72.

## LAPAYESE BRUNA, José (pintor, escultor, artífice del cuero).

Nace el 23 de mayo de 1899 en Calamocha, provincia de Teruel. Su formación comenzó en la Escuela de Bellas Artes de San Luis de Zaragoza, siendo continuada por libre en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando de Madrid. Durante once años ha sido profesor de Dibujo en la Escuela de Artes y Oficios de Madrid.

Ha sido recompensado con primera medalla de oro de Artes Decorativas en la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1930; gran premio en la Exposición Internacional de Lieja, 1930; diploma de honor en el Salón de Arte Libre de París, 1957, y medalla de plata de la Asociación de Artes, Ciencias y Letras de París, 1959.

Ha expuesto individualmente en España: Madrid (Círculo de Bellas Artes), 1940; Barcelona (galerías Layetanas), 1942; Madrid (Sociedad Española de Amigos del Arte), 1946; Madrid (galería Prado 28), 1960; Palma de Mallorca (Círculo de Bellas Artes), 1964; Madrid (Ateneo, sala Santa Catalina), 1965; Madrid (sala de Exposiciones de la Dirección General de Bellas Artes), 1966.

También en el extranjero ha exhibido sus obras: 1954, Buenos Aires (galería Velázquez); 1956, Roma (galería Sagitarii); 1957, París (galería Bernheim Jeune); 1958, Bruselas (galería Renoir) y Roma (galería L'Obelisco); 1959, París (galería Iris Clert).

Colectivamente han sido muy restringidas las veces que ha tomado parte en exposiciones, concursos o certámenes. A las Exposiciones Nacionales sólo concurre dos veces, en 1930 y 1934. Interviene en la Exposición Internacional de Lieja de 1930, en la de Veinticinco Años de Arte Español, celebrada en Madrid el año 1964, y, cuatro años antes, en una colectiva de la galería Iris Clert de París.

Labor muy importante en su quehacer artístico ha sido el resurgimiento de los trabajos en cuero, prác-

## AGULLO (Alberto AGULLO MARTINEZ) (pintor)

Nace el 30 de mayo de 1931 en Elche, Alicante. Autodidacta. Miembro fundador del Grup D'Elx y miembro del Grupo Arte Actual, de Valencia.

Palma de bronce de Pintura en el III Concurso del Sureste de Elche, 1964; palma de plata de Pintura en el IV Concurso del Sureste de Elche, 1965; tercera medalla de Pintura en el I Concurso Nacional de Pintura de Novelda y Premio Nacional de Pintura en el XV Salón de Otoño de Sevilla, 1966; Premio-adquisición del Instituto de Estudios Alicantinos en 1969 y 1970.

Desde el año 1966, en que realiza su primera individual en Zaragoza (galería Albiac), ha expuesto en Soria (sala de la S.A.A.S.), 1966; Córdoba (galería Liceo del Círculo de la Amistad), Cuenca (Casa de Cultura), Elche (peña madridista), Palma de Mallorca (galería Ariel), 1967; Madrid (sala Minerva del Círculo de Bellas Artes), Barcelona (Cercle de Sant Lluc), 1968.

Expone colectivamente en: Salón de Mayo de Barcelona, 1965, 1966, 1968 y 1969; Salón de Otoño de Palma de Mallorca, 1965; I Salón del Toro de Soria, 1966; Salón de Marzo de Valencia, 1966, 1967, 1968, 1969, 1970 y 1971; Salón Nacional de Murcia y Alicante, 1966 y 1967; Premio Internacional de Dibujo Joan Miró, de Barcelona, 1967, 1968 y 1969; I Bienal Internacional de Pintura Estrada Saladrich, de Barcelona, 1967; Joven Pintura Alicantina en Alicante y Elche, 1968; Certamen Provincial de Artes Plásticas de Alicante, 1969 y 1970; Exposición Verano 69, en Soria (S.A.A.S.), 1969; I y II Exposición Colectiva de la sala Puntal de Santander, 1970 y 1971; Arte Actual Español de Bilbao, 1970, más su participación en las catorce exposiciones del Grup D'Elx. Fuera de España ha intervenido en la exposición «España vista por sus pintores», celebrada en Puerto Rico, 1968; I Bienal de Arte Contemporáneo Español del Museo Galliera de París, 1968, y II Bienal Internacional de Merignac (Francia), en 1969, conjuntamente con los miembros del Grup D'Elx.



ticamente olvidados, para el arte español. A su labor se debe la creación del Museo de Cordobanes y Guadameciles de Inca (Mallorca).

Su obra está representada en la Galería Nacional de Arte Moderno de Roma, Museo de Artes Decorativas de Madrid, World House Gallery de Nueva York, Sociedad Turística Da Penina de Lisboa y en numerosas colecciones particulares de Italia, Estados Unidos, España, Suecia, Francia, etc.

III-72.

Obras suyas se encuentran en los Museos de Pintura de San Pol de Mar, Arte Moderno de Barcelona, Histórico Municipal de Valencia, Ilicitano de Arte Actual de Elche y en numerosas colecciones españolas y francesas.

III-72



### BAUTISTA, Julián (compositor).

Nació en Madrid el 21 de abril de 1901 y murió en Buenos Aires el año 1961. Su vocación musical se manifestó muy pronto. Alumno del Real Conservatorio de Madrid, estudió piano con Pilar Fernández de la Mora a los once años. A los catorce estudiaba ya con Conrado del Campo, siendo éste catedrático de Armonía del Conservatorio. Con el mismo ilustre maestro estudió la composición.

Las páginas musicales compuestas antes de los veinte años fueron destruidas por él mismo, por considerarlas trabajos de estudio más bien que obras dentro de su estilo. Parte de sus composiciones anteriores a la guerra civil española también han desaparecido, pues su casa de Madrid resultó destruida.

En 1936 fue catedrático del Conservatorio y a partir de 1940 residió en Buenos Aires.

Ganó por tres veces el Premio Nacional de Música (1923, 1925 y 1932). También fue galardonado en este último año con el primer premio en un concurso internacional organizado por Unión Radio.

Bautista fue uno de los miembros más destacados de la que se llamó «generación de la República», junto a Ernesto y Rodolfo Halffter, Bacarisse, Remacha, Pittaluga, etc. Fue influido por las corrientes de su tiempo. En algunas de sus obras se manifiesta un nacionalismo que puede emparentarse con elementos anteriores, pero en la mayoría se encuentra una gran libertad de criterio, junto al influjo directo de la música francesa, y a veces de temas exóticos.

Obras principales: *Interior*, música de escena para una obra de Maeterlinck (1920), *Juerga*, ballet (1929), *Sonatina-trío* (1925), *Dos cuartetos* (1923 y 1926), *Tibor japonés* (1928), *Preludio y danza* (1928), *Suite all'antica* (1932), *Obertura para una ópera grotesca* (1932), *Tres ciudades* (1937). Diversas páginas para piano y canciones.

III-72.

### LAPAYESE DEL RIO, Ramón (escultor, pintor y grabador).

Nace en Madrid el 18 de abril de 1928. Comienza su formación con su padre, José Lapayese Bruna, y continúa en Madrid, Círculo de Bellas Artes y Escuela de Cerámica, después en Barcelona, Academia Ainaud y Escuela de Bellas Artes de San Jorge. Una beca del Gobierno italiano, en 1954, le permite estudiar en Roma, al igual que una segunda, del Gobierno francés, en París, 1957. Es miembro de la Asociación de Pintores y Escultores Británicos desde 1970.

Premio de Escultura del Círculo de Bellas Artes de Madrid, 1950; premio de Escultura en el Concurso Nacional de la Federación de Fútbol, 1955; tercera medalla en la Exposición Nacional de 1957; Premio Nueva York de Pintura en París, 1962; medalla de oro de Escultura en la II Bienal de Zaragoza, 1963; premio del Ayuntamiento en el VII Concurso de Pintura Ciudad de Tarrasa, 1969; premio de Pintura Barón de Güell en el Artesport de Bilbao, 1970 y segundo premio de Escultura en la Exposición Nacional de Arte Contemporáneo, 1970.

Ha expuesto sus obras en: 1954, Madrid (Museo de Arte Moderno); 1957, Madrid (galería Prado 28); 1958, París (galería Drouant); 1960, Copenhague (galería Hybler), Lausana (galería Melisa); 1961, Nueva York (galería Norval), Madrid (galería Neblí); 1962, Munich (Instituto de Cultura Hispánica); 1963, Nueva York (galería Ligoa Duncan), Copenhague (Art G.), Madrid (galería Syra); 1964, Madrid (Ateneo, Santa Catalina), Córdoba (Círculo de la Amistad), Festivales de España en Burgos y Jaén; 1965, Méjico (Instituto Cultural Hispano-Mejicano), Copenhague (galería Allen), Gotemburgo (galería Maneten); 1966, Hannover (Kunstkabinet Am Steintor), Bilbao (Museo de Arte Moderno), Barcelona (galería Syra); 1967, Madrid (Santuario de Guadalupe); 1968, Madrid (galería Kreisler), Sevilla (Club La Rábita), Hamburgo (Ibero-Americahaus), Bonn (Ibero Club); 1969, Stuttgart (Institut für Auslandsbeziehungen), Festivales de España en Soria y Badajoz, Madrid (Editora Nacional), Valencia (galería Estil), Palma de Mallorca (galería Ariel); 1970, Lérida (Casa de la Cultura), Albacete (Casa de la Cultura), Londres (Woodstock G.); 1971, Madrid (galería Kreisler).

### LAPAYESE DEL RIO, José (pintor)

Nace en Madrid el 1 de mayo de 1926. Sus primeros contactos con la pintura tienen lugar en el taller de su padre, José Lapayese Bruna, y en la Escuela de Artes y Oficios de Madrid. Más tarde marcha a Barcelona, donde asiste a las Escuelas de La Lonja y Bellas Artes de San Jorge por libre. En 1952 obtiene una beca del Gobierno francés que le permite realizar su primer viaje a París, volviendo seis años después con una bolsa de estudios del Ministerio de Educación Nacional. Posteriormente ha recorrido numerosos países europeos, Marruecos y Estados Unidos.

De los numerosísimos premios conseguidos podemos destacar los siguientes: segunda y primera medalla en el Salón de Otoño de Madrid, 1950-1954; premio del Cabildo Insular de Tenerife en la Exposición Nacional de 1960; medalla Ramón Rogent en el IV Salón de Mayo de Barcelona, 1960; primer premio en la II Bienal de Pintura y Escultura de Zaragoza, 1963; segundo premio en la I Bienal de Pintura de Avila, 1966; Pámpana de Plata en el IX Premio de Valdepeñas, 1969; primer premio en el X Concurso María Villaltella de Lérida, 1970; primer premio en la I Bienal Félix Adelantado de Zaragoza, 1971; primer premio en el Concurso Premio Villacis de Murcia, 1971.

Individualmente ha expuesto en 1950, Madrid (galería Prado 28); 1952, Madrid (galería Prado 28); 1954, Madrid (Dirección General de Bellas Artes); 1958, Madrid (galería Alfil), Barcelona (galería Syra), Santander (galería Dintel); 1959, Madrid (galería Prado 28); 1960, Bilbao (Museo de Arte Moderno); 1961, Santander (galería Dintel), Madrid (galería Neblí); 1962, Munich (Instituto de Cultura Hispánica); 1963, Barcelona (galería Syra); 1964, Madrid (Ateneo, Santa Catalina), Córdoba (Círculo de la Amistad), Festivales de España en Burgos, Jaén y Ciudad Real; 1965, Pamplona (Museo de Navarra), Gotemburgo (galería Maneten); 1966, Madrid (galería Kreisler); 1967, Málaga (Museo de Bellas Artes), Los Angeles (Le Grand Tour Mayeo); 1968, Castellón de la Plana (Aula de Cultura del Ateneo); 1969, Madrid (galería Kreisler), Nueva York (galería Kreisler); 1971, Barcelona (galería Syra).

### ARGIMON GRANELL, Daniel (pintor).

Nace en Barcelona el 20 de junio de 1929. Su primera formación artística tiene lugar en el Instituto de las Artes del Libro de Barcelona, una beca del Gobierno francés le permite ampliar estudios en la Escuela de Bellas Artes de París. Más tarde llegará al Instituto Pratt Center, de Nueva York, con otra beca del Institute International of Education.

Recompensado con un accésit en el Premio Internacional de Dibujo Joan Miró de Barcelona, con el primer premio del Cercle Maillol, igualmente de Barcelona, y con el primer Premio Internacional Paris-Essone de la capital de Francia.

Ha expuesto en 1951, Lausana (galería Kasper); 1962, Madrid (galería Lorca), Barcelona (galería Grifé & Escoda), Ibiza (galería Vedra); 1963, Barcelona (galería Belarte), Ibiza (galería Iván Spence), Torremolinos (galería Tartessos); 1964, Oviedo (Ateneo), Barcelona (galería Belarte), Madrid (Ateneo), Tarragona (galería Fort), Miami, USA (Museo de Arte Moderno); 1965, Fort Lauderdale, USA (galería Scram), Ibiza (galería Iván Spence); 1967, Cleveland, USA (Intow Club G.), Ibiza (galería Iván Spence); 1968, Córdoba (Círculo de la Amistad), Maastrich, Holanda (Cooc, G.), Seattle, USA (Seligman G.), Tarragona (galería Fort); 1969, Barcelona (Instituto Francés), Barcelona (galería Trilce), Miami, USA (Museo de Arte Moderno); 1970, Sitges (Barroc Design Studio), Ibiza (galería Iván Spence); 1971, Barcelona (galería Aquitania).

Participa en la Exposición Nacional de Barcelona, 1960; Salones de Mayo de Barcelona, 1960, 1961, 1962 y 1963; Exposición Veinte Años de Pintura Española en Madrid y Barcelona, 1962; Salón Internacional al aire libre de Ibiza, 1963; Exposición Tío Vivo Internacional de Barcelona, 1964, 1967, 1968, 1969 y 1971; Exposición Veinticinco Años de Arte Español de Madrid, 1964; Exposición Homenaje a Picasso de Barcelona, 1967; Salón de Marzo de Valencia, 1969; Exposición Pictorama de Barcelona, 1969, y en otras muchas colectivas españolas. Fuera de España interviene en la Cuatrienal de Arte Con-



Interviene en las Exposiciones Nacionales de 1950, 1952, 1954, 1960, 1962 y 1970; Concursos Nacionales de 1951, 1952, 1953, 1954, 1955, 1959 y 1962; Bienales Hispanoamericanas, 1951, 1954 y 1955; Salones de Otoño de Madrid, 1950 y 1954; Salones de Mayo de Barcelona, 1959 y 1970; Nacional de Alicante, 1954; Concursos Ciudad de Tarrasa, 1963 y 1965; Bienal de Pintura y Escultura de Zaragoza, 1963; Bienal de Pintura de Avila, 1966; Salón de Otoño de Valencia, 1966; Concursos de Dibujo Ynglada Guillot de Barcelona, 1966, 1969 y 1970; Premios Ciudad de Barcelona, 1967 y 1969; Bienal Estrada Saladich de Barcelona, 1967; Certámenes Repesa de Madrid, 1967 y 1970; Bienales de Bilbao, 1968 y 1970; Bienales del Deporte, 1969 y 1971; Concurso María Villaltella de Lérida, 1970; Bienal Félix Adelantado de Zaragoza, 1971; Bienal de Zamora, 1971; Bienal de León, 1971 y en otras muchas colectivas celebradas en toda España. Fuera de ella ha participado en exposiciones realizadas en Toulouse, Salzburgo, Lisboa, Viena, Nueva York, París, San Diego, San Luis, Centroamérica, en la VII Bienal de Sao Paulo, 1963, y en la I Bienal de Arte Contemporáneo Español del Museo Galliera de París, 1968.

Su obra se conserva en el Museo Español de Arte Contemporáneo de Madrid, en el de Arte Moderno de Bilbao, en el de Bellas Artes de Málaga, en el del Vino de Villafranca del Panadés, en el de San Pol (Barcelona), en la Diputación de Murcia, en el Cabildo Insular de Tenerife, en el Ayuntamiento de Zaragoza, en los Paradores de Albacete y Aiguablava, más en numerosas colecciones españolas y del extranjero.

III-72.

temporáneo de Helsinki, 1961; Bienales de Tokio, 1963 y 1965; Salón Internacional París-Essone de París, 1965; Salón Des Réalités Nouvelles de París, 1966; Trienal de la India, 1968, así como en otras muchas colectivas realizadas en diversas capitales del mundo.

Figura su obra en el Museo del Ampurdán de Figueras, en el de Arte Contemporáneo de Ibiza, en el Eureka College de Illinois, en el Miami Museum of Modern Art, en el Glendale Community College, en el Staatliche Kunstsammlungen de Kassel, en el Museo del Alto Aragón de Huesca, en el de Villanueva y Geltrú, en el Español de Arte Contemporáneo de Madrid y en numerosas colecciones particulares.

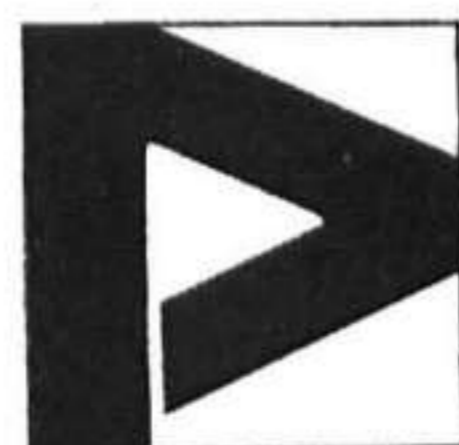
III-72.

Participa en numerosas exposiciones colectivas, de las que podemos destacar: Exposiciones Nacionales de 1948, 1950, 1954, 1957, 1960, 1962, 1964, 1966, 1968 y 1970; Concursos Nacionales de 1952; Bienales Hispanoamericanas de 1954 y 1955; Salón del Grabado, 1960, 1963 y 1964; Concurso Internacional Ynglada Guillot de Barcelona, 1963 y 1970; Salón de Mayo de Barcelona, 1963 y 1964; Bienales de Zaragoza, 1963 y 1965; Salón de Escultura de Barcelona, 1968; Bienales del Deporte, 1969 y 1971; Concurso UNICEF de Madrid, 1969; Premio Ciudad de Barcelona, 1969; Premio Valdepeñas, 1970 y 1971; Salón de Marzo de Valencia, 1971; Bienal de Zamora, 1971; así como otras muchas colectivas llevadas a cabo en España. La XXVIII Bienal de Venecia de 1956, la Bienal de Arte Sacro de Salzburgo del mismo año, la III Bienal de París de 1963, la I Bienal de Arte Contemporáneo Español del Museo Galliera de París de 1968, como también, numerosas capitales extranjeras han conocido la obra de este artista a través de colectivas.

Los Museos de Arte Moderno de Bilbao, Español de Arte Contemporáneo de Madrid y numerosas colecciones particulares de Europa y América cuentan con obras suyas.

III-72.





# BANCO POPULAR ESPAÑOL

queremos serle útiles





para vd.  
es importante  
conservar el comprobante de su compra  
SI NO QUEDA SATISFECHO  
LE DEVOLVEREMOS  
SU DINERO

El Corte Inglés

El Corte Inglés

El Corte Inglés

El Corte Inglés

El Corte Inglés

El Corte Inglés

para vd.

para vd.  
es importante  
conservar el comprobante de su compra  
SI NO QUEDA SATISFECHO  
LE DEVOLVEREMOS  
SU DINERO

El Corte Inglés

El Corte Inglés

**Qué gran compra!**



# RAMON DURAN

GALERIA DE ARTE CONTEMPORANEO

SERRANO, 36-MADRID-1



FAIK  
HUSEN

4-27 ABRIL

«INVITACION AL SUEÑO NUEVO» (ACUARELA 163 x 43)

PINTURAS - ACUARELAS - GRABADOS

PROXIMAS EXPOSICIONES:

## RAQUEL FABREGAS

DIBUJOS, ACUARELAS

## JOSE ABAD

ESCULTURAS

# biosca

GENOVA, 11



## AMALIA AVIA

HASTA EL 29 DE ABRIL

# GALERIA THEO

GENERAL CASTAÑOS, 15 - TELEF. 419 27 97 - MADRID-4



## VALDIVIESO

MES DE ABRIL

# GALERIA JUANA MORDO, S. A.

VILLANUEVA, 7 - MADRID-1 - TELEF. 225 11 72

ARTE ACTUAL

## "TRES VISIONES"

DE

FRANCISCO DE QUEVEDO

CON 42 LITOS

ORIGINALES

DE

# ANTONIO SAURA

DEL 11 AL 22 DE ABRIL





**KITAGAWA UTAMARO**  
**GRABADOS JAPONESES EN MADERA**

**ESCUELAS DE ARTES APLICADAS  
 Y OFICIOS ARTISTICOS**

GUADIX: 5 al 15 de abril

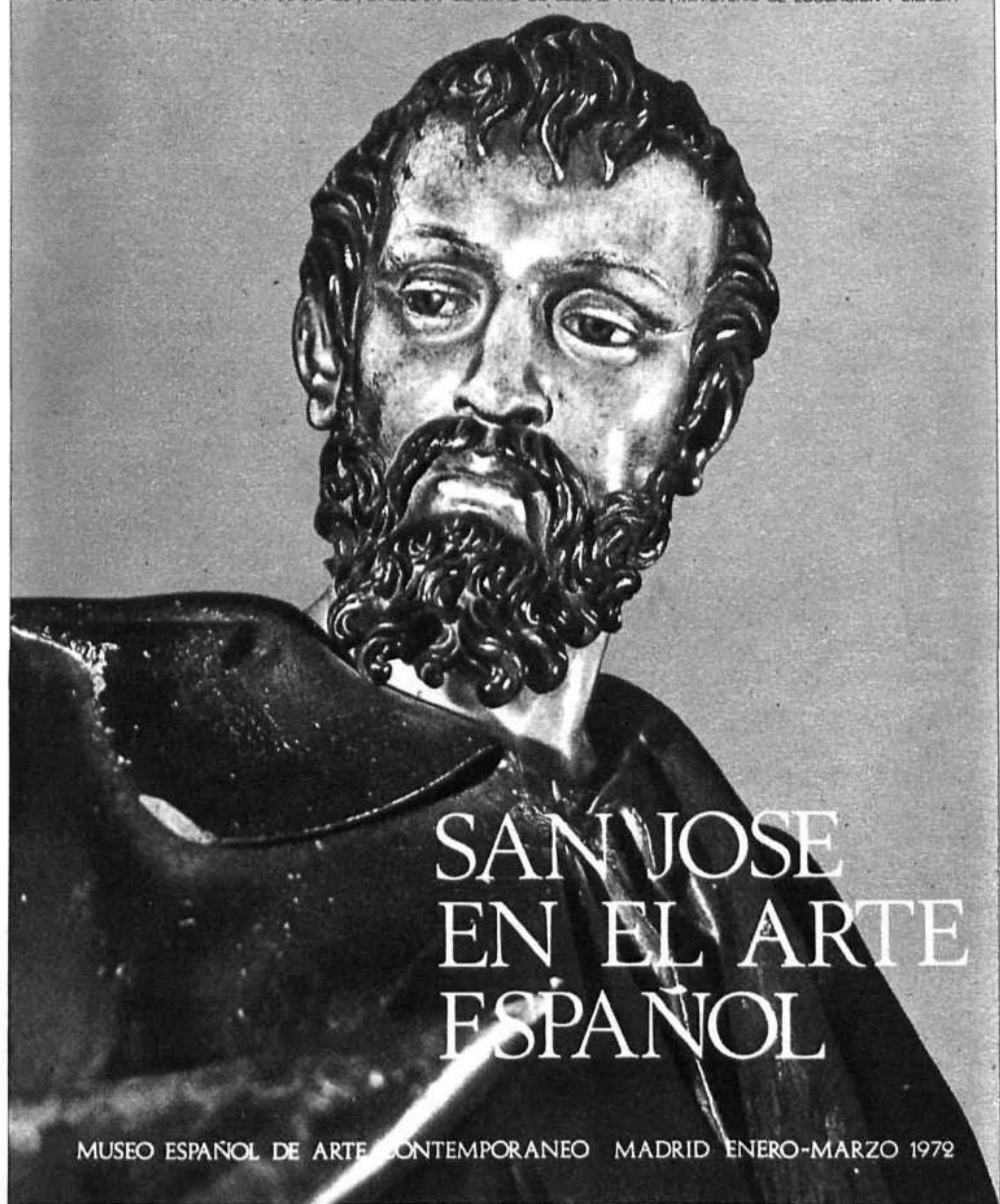


# MACARRON S.A

PINTURA-DIBUJO-GRABADO  
 ESCULTURA-DIBUJO TECNICO  
 REPUJADO-MARCOS-EMBALAJE  
 Y ENVIO DE OBRAS DE ARTE  
 MONTAJE DE EXPOSICIONES  
 EXPOSICION Y VENTA DE  
 CUADROS



COMISARIA GENERAL DE EXPOSICIONES | DIRECCION GENERAL DE BELLAS ARTES | MINISTERIO DE EDUCACION Y CIENCIA



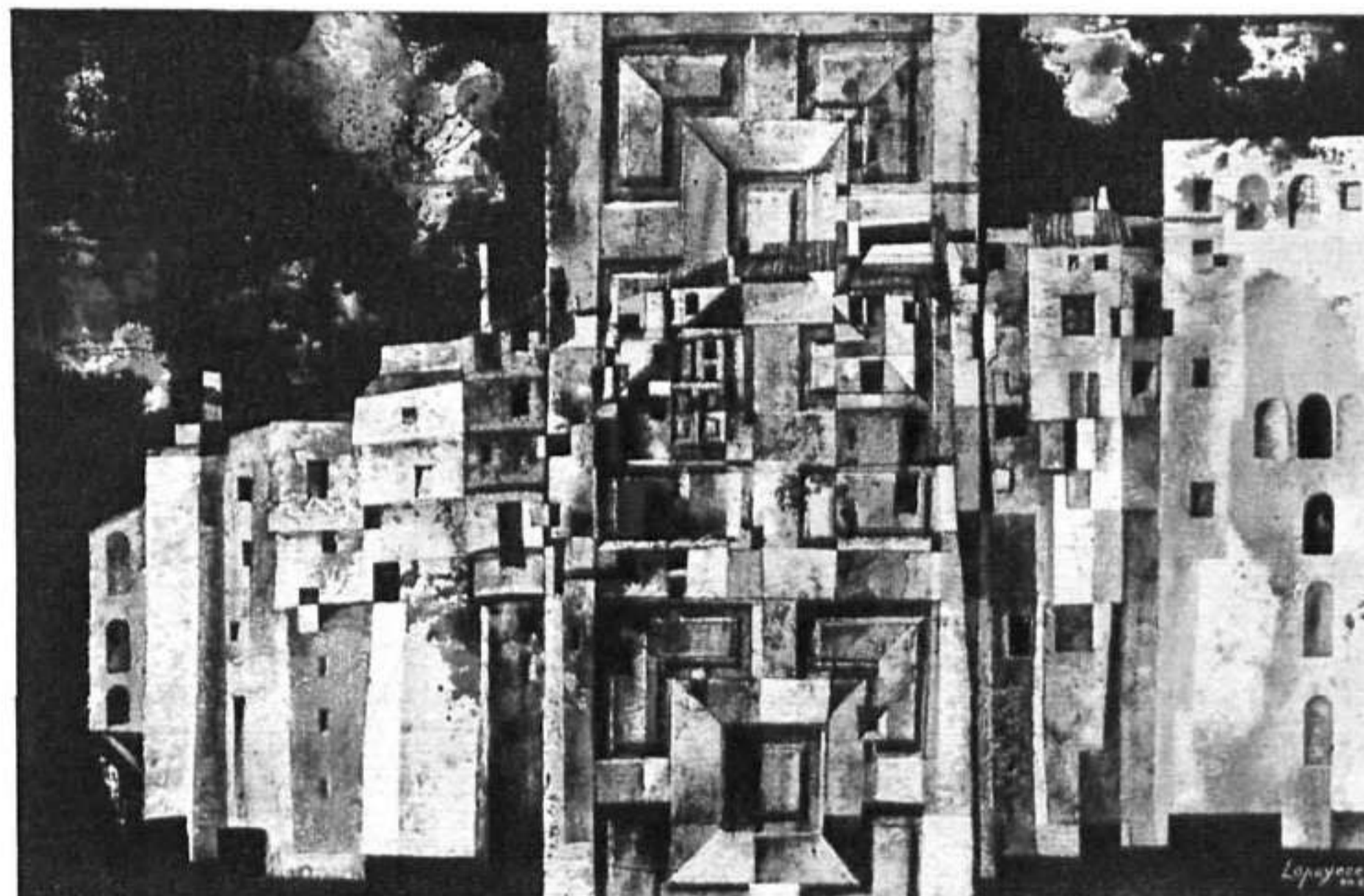
## SAN JOSE EN EL ARTE ESPAÑOL

MUSEO ESPAÑOL DE ARTE CONTEMPORANEO MADRID ENERO-MARZO 1972

# galería kreisler

madrid - marbella

ARTE ESPAÑOL CONTEMPORANEO



LAPAYESE DEL RIO

## VILLASEÑOR

HASTA EL 26 DE ABRIL

## LAPAYESE DEL RIO

DEL 27 DE ABRIL AL 22 DE MAYO

## XILOGRAFIAS DE ARTISTAS DE ORIENTE



Tres chicas. POTE SANGAWONGSE

Escuelas de Artes Aplicadas y Oficios Artísticos

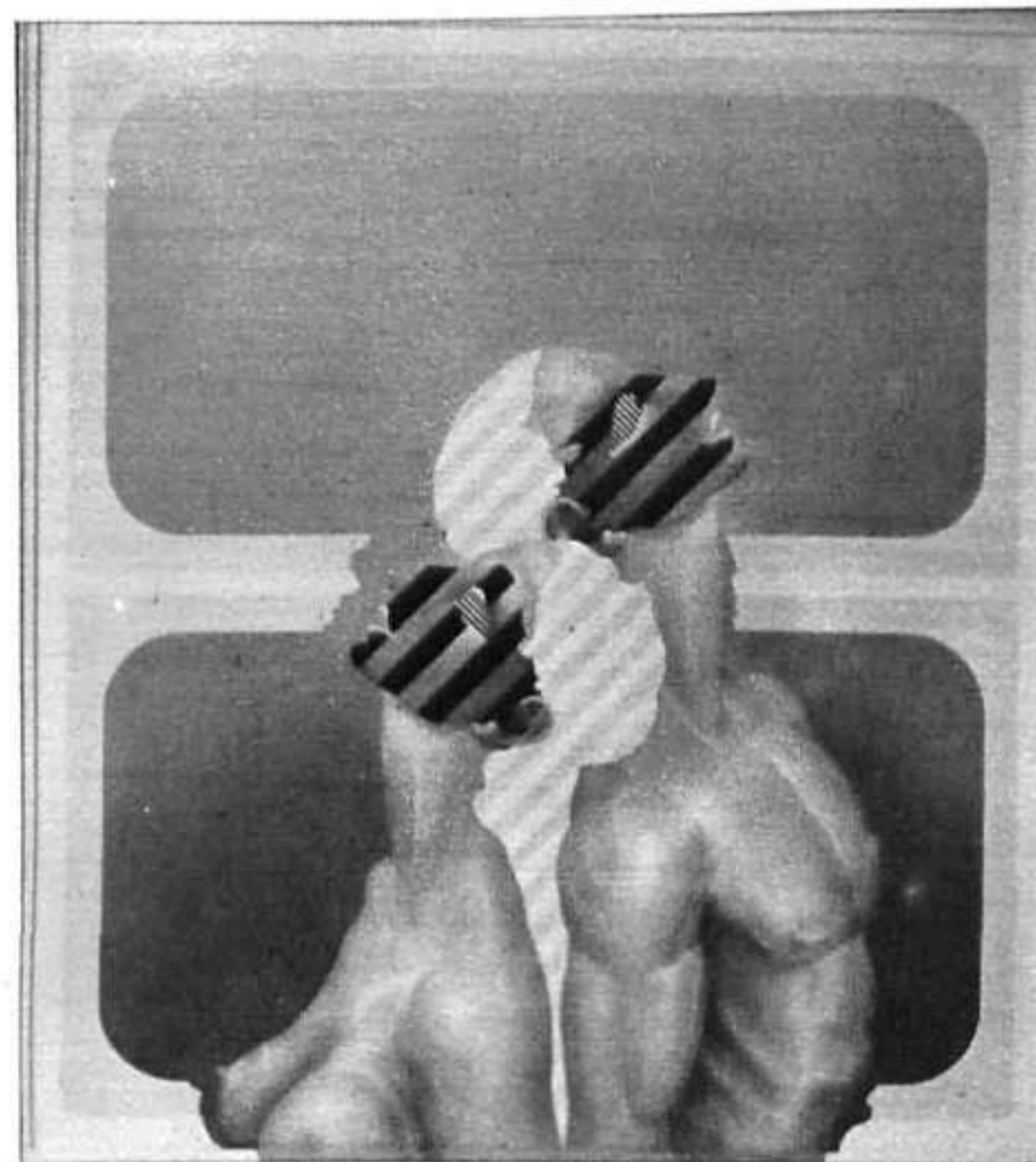
SORIA: 5 al 15 de abril

# GROSVENOR

## GALERIA DE ARTE

JOSE ORTEGA Y GASSET, 21 - TELEFONO 275 65 26 - MADRID-6

Bienal Sao Paulo	En permanencia:
Clarós	Alamán
Juan Mas	Andreo
Juan Borrás II	Echave
Andrés Colombo	Egido
Agustín Alamán	Juan Borrás II
Hugh Bulley	Juan Mas



## PABLO MANUEL EGIDO

DEL 10 AL 29 DE ABRIL

## VICTOR CASAS

DEL 2 AL 18 DE MAYO



PRIMER  
VOLUMEN  
DE LA  
COLECCION  
ARTE EN  
ESPAÑA

VAZQUEZ DIAZ

ANGEL  
BENTO

Vázquez Díaz, vida y pintura



Vázquez Díaz  
vertien  
mación  
contem  
al peric  
ca de  
sa a pa  
Ange  
Abogac  
las Uni  
graduó  
Periodi  
en las  
mación  
Univen  
tro Int  
del Per  
trasbur  
Ha  
versos  
en «Es  
Escuel  
de Sev  
Madrid  
mensua  
desde  
recido  
conteni  
Premio  
en 196  
ectura  
drid. J  
dedicac  
estética

En  
Madri  
Conten  
sa de  
figura

PUBLICACION  
DEL PATRONATO NACIONAL DE MUSEOS.  
DIRECCION GENERAL DE BELLAS ARTES.  
MINISTERIO DE EDUCACION Y CIENCIA





**VAZQUEZ DIAZ, VIDA Y PINTURA**, de Angel Benito Jaén, encabeza por derecho propio la colección **ARTE DE ESPAÑA**, nueva serie de volúmenes con los que la Dirección General de Bellas Artes desea contribuir a presentar dignamente los grandes temas del arte español, en especial los de nuestro tiempo.

Se trata de un volumen de 30x25 centímetros, lujosamente encuadernado, con sobrecubierta a todo

color, con un total de 552 páginas, en papel especialmente fabricado por Fournier para esta edición y más de 225 ilustraciones en color y negro. Varios apéndices (Exposiciones, Discípulos y Fuentes Consultadas) completan esta magnífica obra.

El precio de venta es de 2.000 ptas. Puede adquirirla en su librero habitual o directamente enviándonos la tarjeta correspondiente encartada al comienzo de esta revista.



trabía por una sencilla pensión en la calle de Rodríguez San Pedro. Allí estuvieron tres meses, hasta que el pintor puso su primer estudio madrileño en el piso bajo de Lagasca número 119. Había querido alquilar uno mejor en la calle de Prim, que en 1903 había pertenecido al pintor mejicano Juan Téllez, pero no le fue posible<sup>10</sup>. Vázquez Díaz trató de presentarse, inmediatamente al público de Madrid y ya en junio de aquel mismo año 1918 celebró su primera exposición monográfica, que estuvo abierta en el Salón Lacoste, entre los días 8 y 22 del citado mes. Colgó en la improvisada galería de la Carrera de San Jerónimo veinticinco pinturas y veintinueve dibujos<sup>11</sup>. *D. Silvestre, Rafaelito*, una larga serie de sus primeros *Instantes* del País Vasco, el cuadro *Maternidad* y los dibujos, entre los que se contaban algunos de sus retratos de París, junto a los aguafuertes de las *Ciudades mártires*, provocaron una reacción en el público y en la crítica de Madrid, de una violencia y apasionamiento desconocidos hasta entonces. Se iniciaba así un duro período de lucha ante la incompreensión del arte oficial que duraría hasta 1930.

«Entonces, de 1918 a 1930 —recordaba el maestro—, sólo estaban conmigo Unamuno, Juan Ramón Jiménez, Azorín, D'Ors, Juan de la Encina, Manuel Abril, Solana, Machado, Maeztu, José María Junoy, Clará, Francisco Alcántara, Mourlané Michelena, Sánchez Mazas, Moreno Villa, García Lorca, Rusiñol, Rafael Benet, Sunyer, Correa Calderón y algunos más. Muy pocos»<sup>12</sup>.

Pero en esta lista de nombres ilustres de las Letras y de las Artes del momento, renovadores en su mayoría —mucho más importante de lo que entonces calibraba él mismo— no se encontraba toda la crítica de Madrid. Precisamente el día 8 de junio, coincidiendo con la apertura de la exposición, y el 22, día de la clausura, se publicaron dos críticas adversas en la prensa diaria, sintomáticas de la reacción ante la «pintura nueva» del maestro de Huelva. J. Blanco Coris escribía en «Heraldo de Madrid»:

«Vázquez Díaz se nos presenta esta vez francamente modernista; pero en la fase del modernismo que denominamos en el argot pictórico inocente...

Desde el retrato del cura don Silvestre hasta la vista del canal al atardecer va degradándose el artista, para no ver en la última obra sino una impresión infantil del natural, algo de eso que realizan todos aquellos principiantes que comienzan a hacer pinitos con la paleta... Esperamos que el artista, que lleva dentro el espíritu de un dibujante colosal y de un colorista castizo, se arrepentirá muy pronto de haber emprendido la ruta del modernismo exótico y volverá a ofrecernos su personalidad artística, poniendo en sus futuras obras toda la fogaosidad y calidades de su temperamento meridional»<sup>13</sup>.

El mismo día que se cerraba la exposición, Ballesteros de Martos decía en el diario «La Mañana», después de puntualizar que el exotis-

El pintor, uno de sus paisajes de Fuenterrabía y su *Maternidad del barreño*. Madrid 1962

tem-  
ryer,  
por  
de-  
clin,  
Paul  
uve,  
idad  
unín  
opio

Di-  
que  
del  
958,  
tura  
nse-  
en  
de  
re-  
ción

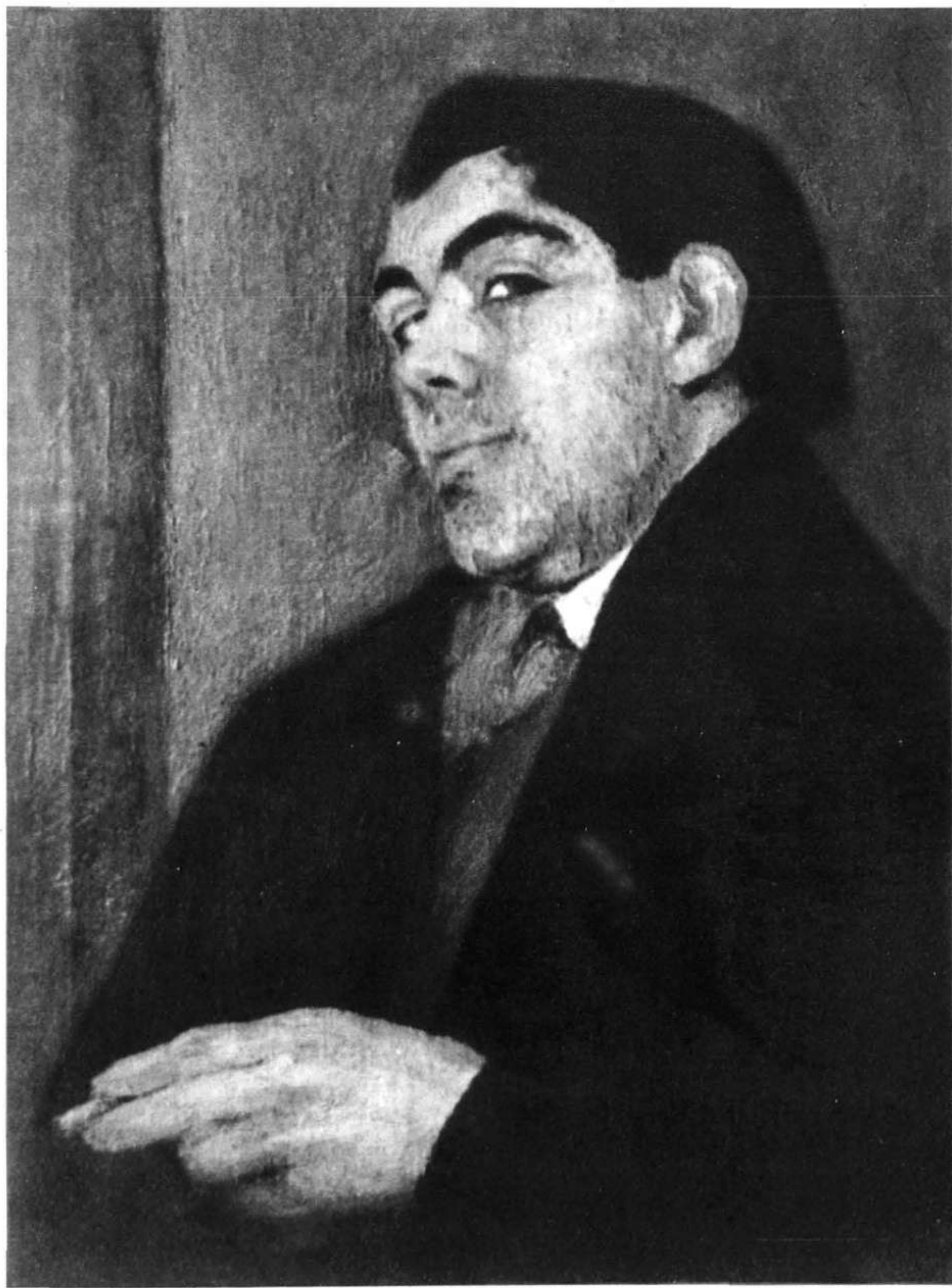
7.  
nito  
re-  
ma-  
ran-  
en  
asil.

Es-  
ado  
fes-  
con  
ati-  
la  
In-  
de-  
ales  
en  
mal  
for-

aso-  
de  
fol  
de  
de  
tio-  
ion  
on-  
So-  
nto  
es-  
dio  
en-  
es-



# JUAN GRIS



**DANIEL-HENRY  
KAHNWEILER**

**Juan Gris, Vida y Pintura**, de Daniel-Henry Kahnweiler, segundo volumen de la colección **Arte de España**, es otra de las grandes figuras del arte español, probablemente el más riguroso y sutil de los maestros cubistas; su obra puede ser considerada como la quintaesencia de esta corriente artística.

Se trata de un volumen de 30 x 25 centímetros, lujosamente encuadernado, con sobrecubierta a todo color y más de 400 páginas de texto e ilustraciones en color y negro.

El libro está dividido en tres partes. La parte I describe la vida de Juan Gris de manera tan gráfica y detallada que esta biografía seguirá siendo siempre fundamental para su conocimiento. En la parte II desarrolla Kahnweiler una teoría estética del arte tan extremadamente tenaz y sistemáticamente construida, que le permite no sólo interpretar la evolución artística de Gris, sino analizar también la totalidad del arte cubista. En estas consideraciones se incluyen también otros ámbitos culturales, como poesía, música, teatro y ballet. La III parte, con todos los escritos de Juan Gris entre 1919-1927, representa un testimonio importante del cubismo no sólo por el significado de estos textos, sino porque en aquella época ningún otro de los cubistas destacados solía expresar por escrito sus ideas estéticas. Así, este libro va más allá de la simple monografía de un artista, para ser documento de una de las revoluciones artísticas más importantes del siglo XX.

El precio de venta es de 2.000 pesetas. Puede adquirirla en su librero habitual o directamente, enviándonos la tarjeta correspondiente encartada al comienzo de esta revista.

**PUBLICACION DEL PATRONATO NACIONAL DE MUSEOS. DIRECCION GENERAL DE BELLAS ARTES. MINISTERIO DE EDUCACION Y CIENCIA**



# No lo pensamos dos veces



Kyoto Imperial

Cada año pasaba lo mismo. Ella decía ¿"No sería maravilloso visitar el Japón"? Y yo decía: "De acuerdo, pero tú te encargas de todas las reservas en todos los sitios". Y ya no volvía a hablarse del asunto. Porque saber arreglar cada pequeña cosa para que todo salga bien en todas partes es algo esencial, si se quiere aprovechar al máximo el tiempo y el dinero gozando de un lejano y exótico país.

Pero también arreglar todo esto resulta tremendamente complicado, a menos que alguien lo haga por nosotros. Como Sabena. Sin ella, nunca nos habríamos decidido. Sabena nos organizó un maravilloso tour de 21 días -todo incluido- por Japón y Extremo Oriente.

Aparte del impecable servicio a bordo de sus jets, Sabena nos ofrecía magníficos hoteles, y guías experimentados que nos mostrarían los lugares más interesantes.

No lo pensamos dos veces.

...Y llegamos a Tokyo. Ese mismo día hicimos la visita de la ciudad: Los Jardines Imperiales, el Centro Asakusa, la Exposición Kinonos...

En Nikko admiramos su famoso santuario Toshogu. Después llegaríamos al lago Chuzenji y a las cataratas de Klegon. Más tarde, Kamamura, Hacone, Hatami... La estatua gigante del Buda, en Daibutsu, y la romántica travesía del lago Hakone siguen vivas en nuestra mente.

Luego, aquel tren de Nagoya (el más rápido del mundo), auténtica flecha cortando el aire. La visita a los criaderos de ostras perliíferas. El ambiente imperial de Kioto, y los ritos sagrados de los templos y santuarios de Nara. El encantador pueblo pesquero de Hong-Kong. Jardines llenos de vida y color, contrastando con la visión grave y dramática de un cementerio de la segunda guerra mundial cerca del río Kwai... En Bangkok veríamos un típico combate de boxeo tailandés...

Regresamos via Bruselas. Habíamos gozado de unos días maravillosos. Habíamos gozado de Sabena.



Bangkok.- Típico desfile tailandés.



Bangkok.- Aspecto de uno de sus templos.



Travesía del Lago Hakone.

Tour sólo Japón  
14 días  
desde 67.150 Ptas.  
(Tarifa de Grupo)  
I. T. E. no incluido

Solicite los programas "Inclusive Tour" de Sabena en su Agencia de Viajes o en las oficinas de Sabena.

**INCLUSIVE TOURS SABENA**

## He aquí por qué los Sres. de Torres han escogido el Tour a Japón y Extremo Oriente organizado por Sabena, Líneas Aéreas Internacionales de Bélgica.



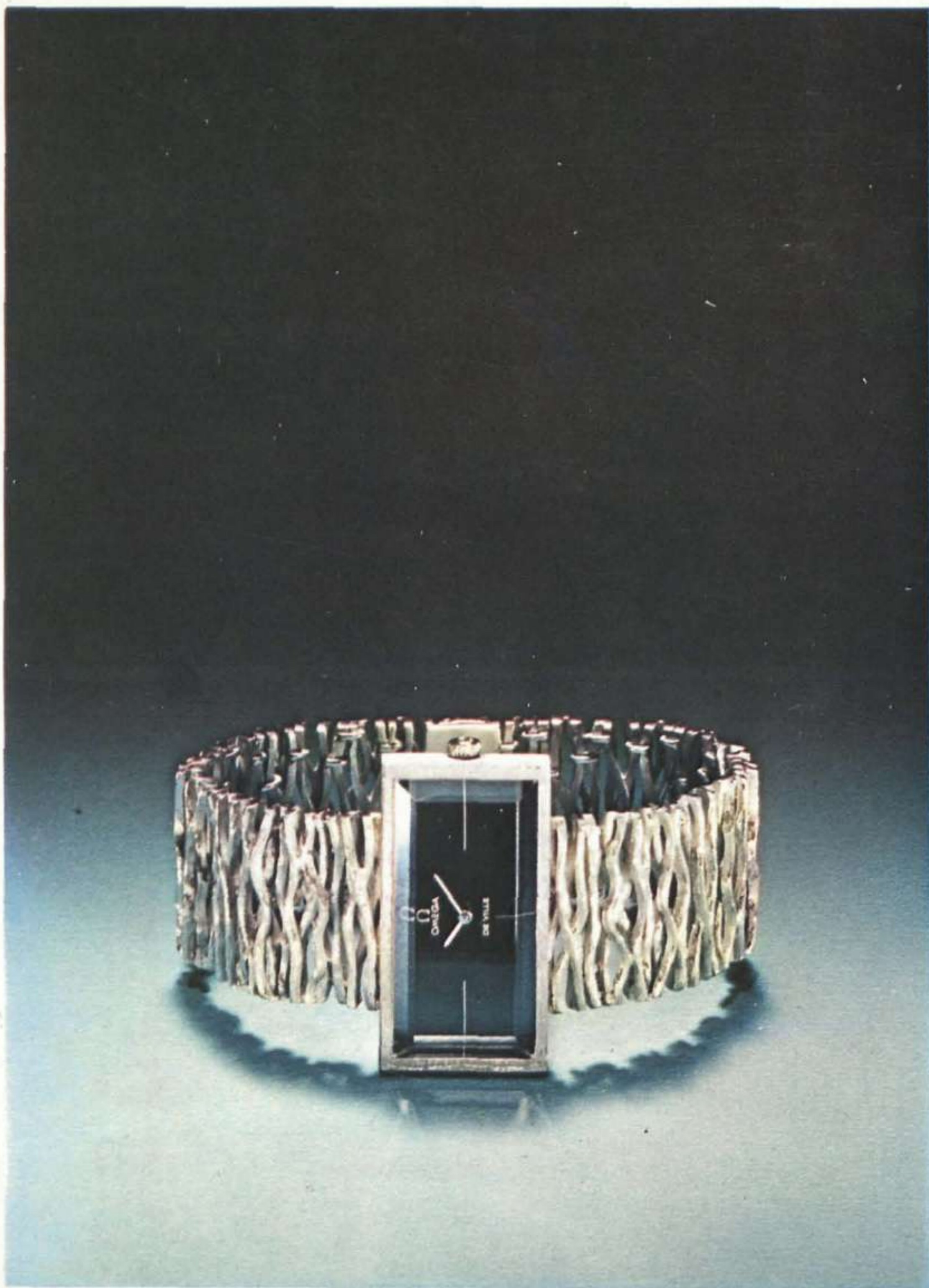
Consulte a su Agencia de Viajes o a las oficinas de Sabena:

MADRID 241 89 05 - BARCELONA 215 47 32 - PALMA 22 68 46 - TORREMOLINOS 38 05 45 - LAS PALMAS 26 13 62 - ALICANTE 21 66 97



Sedas, tules, cerámicas... Tratar con un comerciante oriental tiene siempre un sabor novelesco.





Las ondas irregulares de oro de la pulsera descansan en la esfera rectangular. Un cristal de zafiro alto protege la esfera azul-noche marcada con tres líneas horarias.

También lo hay en oro amarillo de 18 quilates.

## Un nuevo título de realeza relojera: Los Omega Queen-size



Omega creó su nueva colección Esmeralda de relojes joya con un objetivo: ¿por qué tener poco de una cosa buena cuando puede tenerse mucho? En consecuencia, estas tentadoras máquinas del tiempo son mayores que las corrientes y admirablemente adaptadas para hacer aún más esbelta a una esbelta muñeca.

Inspirados por Andrew Grima, joyero de la realeza, los nuevos relojes están coronados por cristales especiales, alguno cortado entero de piedras preciosas, cuarzo, amatista, citrina, están insertados en cajas ultraplanas y se combinan delicadamente con las pulseras.

Dentro de este esplendor se esconden movimientos de exactitud rítmica, de tic-tac reposado con la legendaria precisión Omega.

Y ésta es una colección completa. No unos cuantos relojes nuevos sino una completa y bella familia. Todos tienen la misma soberbia combinación de clasicismo y vanguardismo.

**Ω OMEGA**



Arriba. - Las líneas puras y sobrias de moda duradera; un reloj de tranquila armonía expresada por la fina pulsera de oro gris satinada. Esfera plateada mate, cristal de zafiro alto.

Abajo: - Líneas bien trazadas y ángulos limpios dan a este reloj personalidad indiscutible. Lleva esfera negra satinada, orlada de brillantes, cristal de zafiro alto, pulsera de oro gris en fino dibujo.

Este modelo tiene la misma distinción en oro amarillo.







# "Dicotomo"

Carlos Cruz de Castro

20"

I  
pizz. arco sul pont pizz. Gliss. arco sul tasto legno sul pont sul tasto pizz. sul pont pizz.

II  
FF legno sul pont pizz pizz pizz. Gliss. arco sul pont. pizz. sul pont. arco

30"

I  
Gettato pizz sul tasto arco Gliss. FF sul tasto sul pont. pizz legno

II  
sul tasto. sul pont. pizz sul pont. arco sul pont. pizz pizz sul tasto arco sul pont pizz sul tasto.

40"

I  
pizz sul pont arco sul tasto pizz. sul tasto arco sul tasto sul pont. sul pont. pizz arco sul pont pizz. Gliss.

II  
legno Gettato Gliss. sul tasto sul tasto sul tasto FF legno sul pont pizz

50"

I  
arco sul tasto legno sul pont. sul tasto pizz. sul pont. pizz. Gettato pizz sul tasto arco gliss. FF sul tasto P

II  
pizz pizz. Gliss arco sul pont. pizz sul pont. arco sul tasto sul pont pizz sul pont. sul pont. sul pont. pizz.

60"

I  
sul pont. pizz legno pizz sul pont arco sul tasto pizz sul tasto arco sul tasto pont. pont. pizz. arco sul pont.

II  
pizz sul tasto arco sul pont pizz sul tasto legno Gettato Gliss sul tasto sul tasto sul tasto FF legno sul pont.



0"

Cencerros

Lira

Vibrafono

Platos  
Tam-Tam

Crotales  
Campanas

Triangulos  
Cascabeles  
Sonajas

Gliss.

Gliss.

Gliss.

Gliss.

30"

Cencerros

Lira

Vibrafono

Platos  
Tam-Tam

Crotales  
Campanas

Triangulos  
Cascabeles  
Sonajas

Gliss.

Gliss.

"C-3"  
Carlos Cruz de Castro



Handwritten musical score for guitar. The top staff shows a sequence of notes corresponding to the lyrics: L, D, D, A, A, i, M, R, C, R, O, S, L, A, E. Above the notes are slurs and accents. The bottom staff shows the guitar accompaniment with dynamic markings: f, mp, f, mp, f, mp, f, mp, f, mp, f, mp, f, mp, P, P, P. There are also markings for 'ped.' and 'simil...'. A timeline at the bottom indicates positions 0", 5", and 10".

Handwritten musical score for guitar. The top staff shows notes for lyrics: P, E, S, R. Above the notes are slurs and accents. The bottom staff shows the guitar accompaniment with dynamic markings: f, mp. There are also markings for 'ped.' and 'X' on the strings.

Handwritten musical score for guitar. The top staff shows notes for lyrics: P, A, i, E, i, D. Above the notes are slurs and accents. The bottom staff shows the guitar accompaniment with dynamic markings: f, mp. There are also markings for 'ped.' and 'X' on the strings.

Handwritten musical score for guitar. The top staff shows a note for the lyric: T. Above the note is an accent. The bottom staff shows the guitar accompaniment with dynamic markings: f. There are also markings for 'ped.' and 'X' on the strings.

... "Hámbalo como quieras..."  
 Carlos Cruz de Castro