

Bellas Artes 73





FUENCARRAL, 43
MADRID-4

JUAN BRAVO, 33
MADRID-6

*Representante en España de las
primeras marcas mundiales:*

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



Superlenta.

KODACHROME II la película de grano más fino y mayor exactitud en 35 mm. que fabricamos. Para mucha gente es la mejor del mundo. Realmente a 25 ASA nadie puede acusarla de rápida. Pero mientras mide la luz, piense esto: KODACHROME II es probablemente la película exacta para la mayoría de sus tomas exteriores y muchas de las interiores. Podríamos hacerla más rápida, claro: pero esto la convertiría en una liebre. Recuerde que fué la tortuga quien ganó.



Demuestre que sabe con películas Kodak.



Kodak, Kodachrome y Ektachrome son marcas registradas.

GALERIA **"DE LUIS"**

ECHAUZ. LABRADOR. NAVARRO RAMON. N. GLESS.
SALAMANCA. DOMINGO SANZ. MARMOL.
SALVADOR MONTESA.

Pintura Catalana, siglos XIX y XX.



LA PRESA
46 x 38 cms.

alberto bosch, 11.

tf. 227-07-18.

madrid, 14.

ANUNCIAMOS EL PRIMER VIAJE DE NEGOCIOS PARA ESPOSAS.

(Con el 50% de descuento)



Usted viaja constantemente de un lado a otro. Es lo que le piden sus negocios y allá va usted, solo y apurado, a resolver todo rápidamente para volver enseguida a casa.

¿Cuántos días han estado separados últimamente por culpa de sus viajes de negocios?

¿No es cierto que a su esposa cada vez le gustan menos y la malhumoran más?

Bien, vamos a darle una excelente noticia.

En el próximo viaje puede llevarla con usted.

Ahora el pasaje de su mujer sólo cuesta la mitad.

Iberia le ofrece el 50% de descuento en las tarifas de sus vuelos europeos.

¿Qué le parece?

Seguramente ahora podrá hacer un negocio mucho mejor.

Pero con su mujer.

Consulten a un experto, consulten a una Agencia de Viajes.



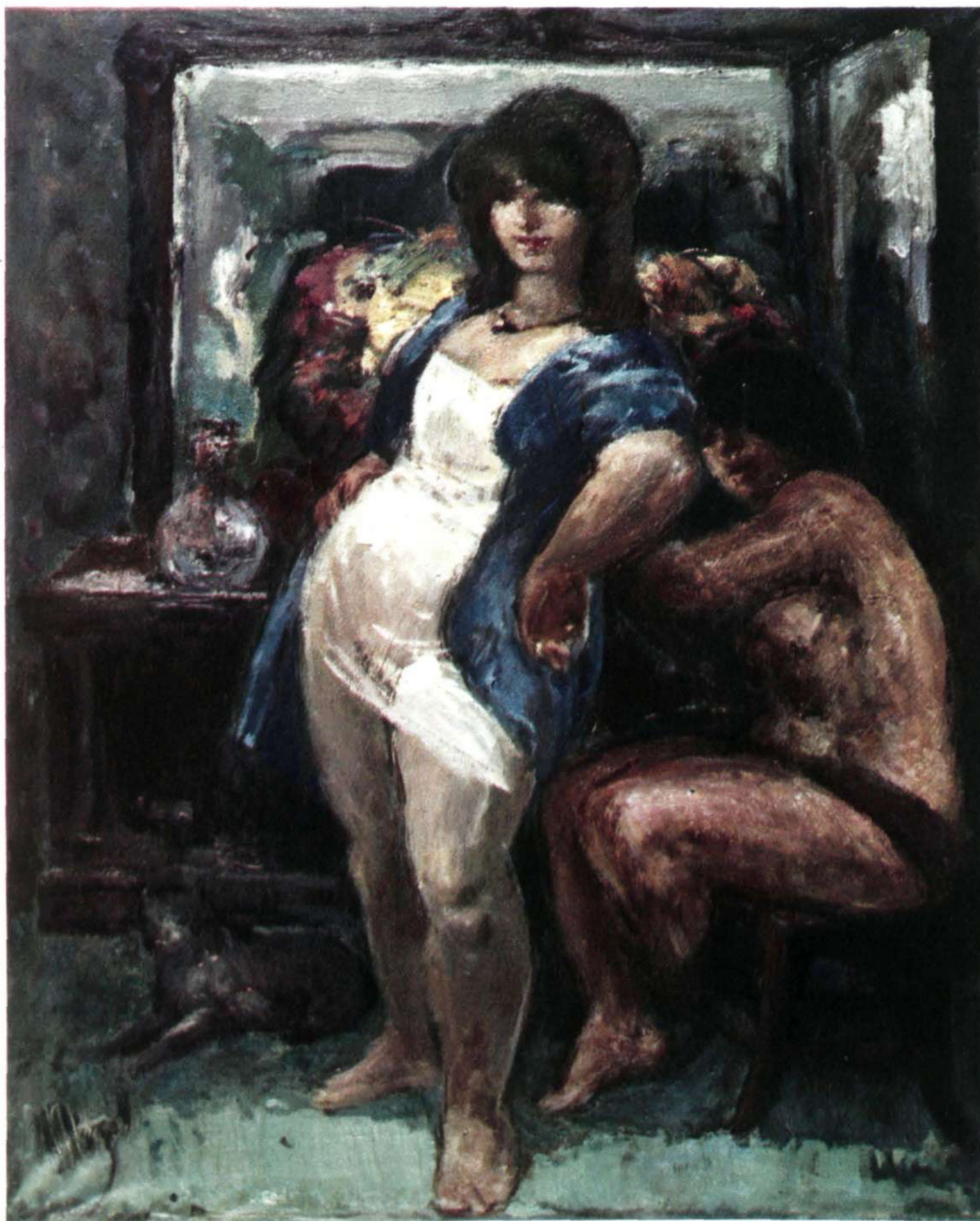
IBERIA

LINEAS AEREAS INTERNACIONALES DE ESPAÑA

Pone alas a sus sueños.

biosca

GENOVA, 11 • TELEF. 419 33 93 • MADRID-4



PEDRO MOZOS

MAYO 1973

biosca

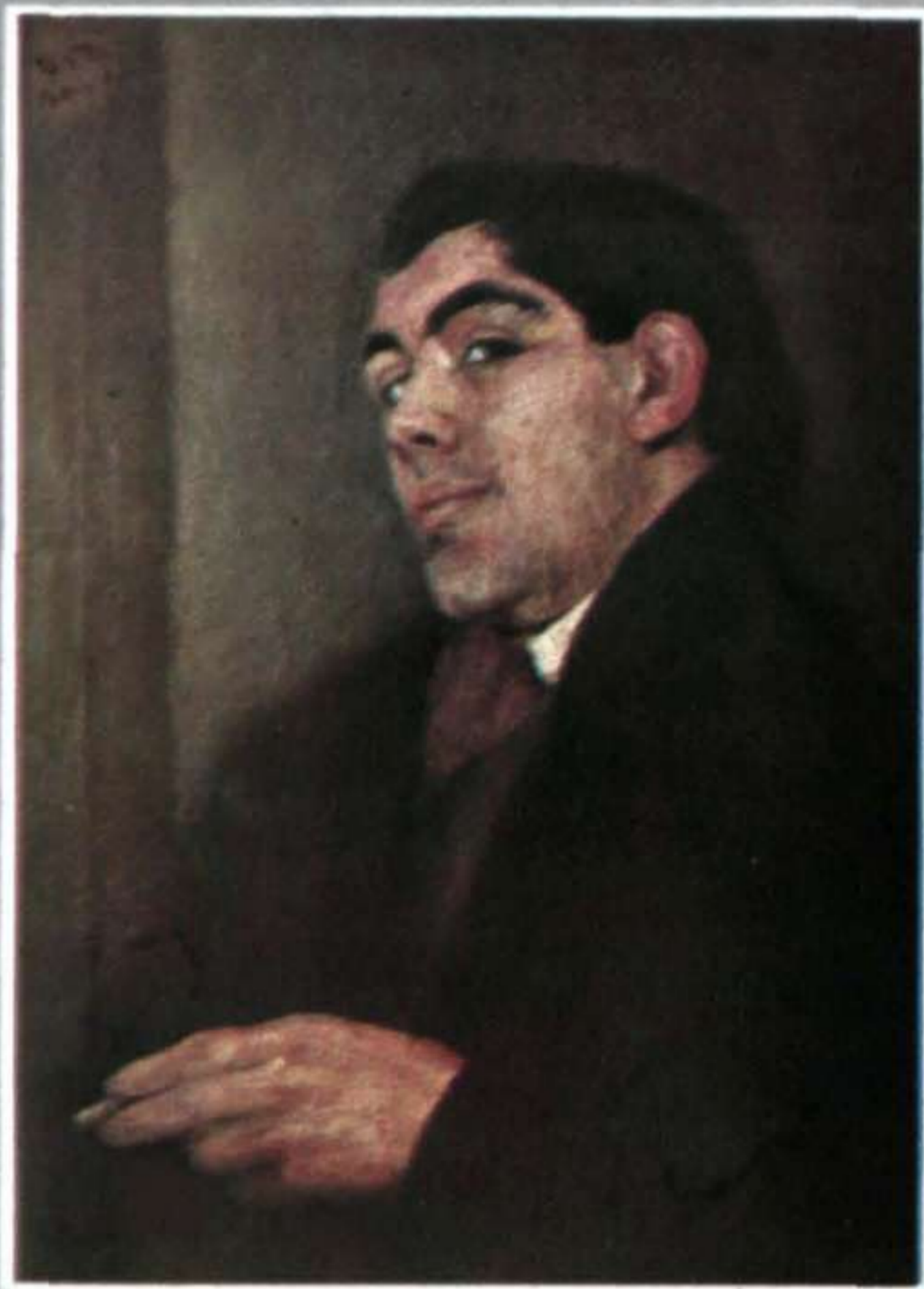
GENOVA, 11 · TELEF. 419 33 93 · MADRID-4



ANGELA (ESMALTES)

JUNIO 1973

JUAN GRIS



DANIEL-HENRY
KAHNWEILER

VAZQUEZ DIAZ



ANGEL
BENITO

LA MUSICA EN EL MUSEO DEL PRADO

FEDERICO SOPENA

ANTONIO GALLEGO



Vázquez Díaz, Vida y Pintura, de Angel Benito Jaén, encabeza la serie **Arte de España**, colección 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 volúmenes de 30 x 25 centímetros, lujosamente encuadernados, con sobrecubiertas a todo color, con una extensión aproximada de 500 páginas en papel especial y con numerosísimas ilustraciones en color y negro.

Juan Gris, probablemente el más riguroso y sutil de los maestros cubistas, es el segundo volumen aparecido en esta colección; su autor es Daniel-Henry Kahnweiler. El último título publicado es **La música en el Museo del Prado**, original del académico Federico Sopena y del profesor del Real Conservatorio de Madrid, Antonio Gallego Gallego.

El precio de venta es de 2.000 pesetas cada título. Pueden adquirirse en su librero habitual, o directamente enviándonos la correspondiente tarjeta-pedido encartada en esta revista.

Z. 389

GALERIA FAUNA'S

ORTEGA Y GASSET, 23 • MADRID • TELEFONO 275 44 71



GRANDIO

GREGORIO MARAÑÓN

OBRAS COMPLETAS



Recopilación de textos y notas por Alfredo Juderías

VOLÚMENES PUBLICADOS

I. PRÓLOGOS

Introducción por Pedro Laín Entralgo titulada «Vida, obra y persona de Gregorio Marañón»
CXXV - 1.078 páginas (Segunda edición). 700 ptas.

II. DISCURSOS

622 páginas (Segunda edición). 600 ptas.

III. CONFERENCIAS

1.042 páginas (Segunda edición). 700 ptas.

IV. ARTÍCULOS

1.196 páginas. 750 ptas.

V. BIOGRAFÍAS I

El «Empecinado» visto por un inglés.
Ensayo biológico sobre Enrique IV de Castilla y su tiempo.
Amiel. * Las ideas biológicas del padre Feijoo.
El conde-duque de Olivares.
1.006 páginas. Muy ilustrado. 850 ptas.

VI. BIOGRAFÍAS II

Antonio Pérez.
Los procesos de Castilla contra Antonio Pérez.
1.198 páginas. Muy ilustrado. 975 ptas.

VII. BIOGRAFÍAS III

Tiberio. * Don Juan. * Luis Vives. * Cajal.
San Martín, el bueno y San Martín, el malo.
Notas sobre la vida y la muerte de San Ignacio de Loyola.
El Greco y Toledo. * Los tres Vélez.
662 páginas. Muy ilustrado. 850 ptas.

VIII. ENSAYOS I

Climaterio de la mujer y del hombre.
Ensayos sobre la vida sexual.
Gordos y flacos. * Amor y eugenesia.
La evolución de la sexualidad y los estados intersexuales.
720 páginas. 900 ptas.

Volúmenes de 19 x 25 cm. encuadernados
en tela estampada en oro.

ESPASA-CALPE, S. A.

Dirección, oficinas y talleres: Carretera de Irún, km. 12,200. Madrid - 34

Librerías: «Casa del Libro», Avda. de José Antonio, 29. Madrid - 13. * «Material de Enseñanza», Barquillo, 23. Madrid - 4

Delegaciones: Espasa-Calpe, S. A., Diputación, 251. Barcelona - 7. * Espasa-Calpe, S. A., Prim, 41. Bilbao - 6

Bellas Artes 73

AÑO IV • NUMERO 23 • MAYO 1973

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

PRESIDENTE DEL CONSEJO DE DIRECCION: FLORENTINO PEREZ-EMBID, 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.
JESUS SILVA PORTO, Comisario General del Patrimonio Artístico Nacional.
ALBERTO GARCIA GIL, Subcomisario General 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 468 17 59 - Madrid - 14

ENSAYOS

- 3 JULIAN GALLEGO: Vincent van Gogh.
9 MANUEL MANZANO-MONIS Y LÓPEZ-CHICHERI: Las condicionantes del diseño urbano en las ciudades histórico-artísticas.

NOTAS

- 12 ARTURO BERENGUER CARISOMO: Valores plásticos en la prosa de Bécquer.
17 MARIA BRAÑA: Vajillas de porcelana con escudos reales.
25 ANTONIO FERNANDEZ MOLINA: Antonio Marí-Ribas.
26 FERNANDO MON: El arte del azabache.
30 RAMON REGIDOR ARRIBAS: La resistencia de la voz.

POEMA

- 32 Las artes, por Digna Palou.

ACTUALIDAD

- 33 LA CUEVA DE CHUFIN, por Martín Almagro Basch.
37 LA ESCUELA DE FONTAINEBLEAU, por Carlos Manzanares.
39 ORLANDO PELAYO, MUY CERCA DE QUEVEDO, por Miguel Logroño.
40 PINTORES IBEROAMERICANOS EN ESPAÑA, por Raúl Chávarri.
43 OPERA EN EL LICEO DE BARCELONA, por Pablo de Nadal.
48 III SEMANA DE NUEVA MUSICA, por José Casanova.
50 VICENTE VELA, por Carlos Areán.
51 AGUSTIN CELIS, por Adolfo Castaño.

CRONICAS

- 53 EXPOSICIONES EN MADRID, por Francisco Prados de la Plaza.
56 EXPOSICIONES EN BARCELONA, por Cesáreo Rodríguez Aguilera.
58 ANTIGÜEDADES Y SUBASTAS, por José María Carrascal.
60 VIDA MUSICAL, por Carlos Gómez Amat.

NOTICIARIOS

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

ANTOLOGIA DE LA MUSICA ESPAÑOLA ACTUAL

- 67 JOAQUIN HOMES, por Tomás Marco.
ENCARTE: Cuatro páginas de música de Joaquín Homs.

69 BIBLIOGRAFIA Y DISCOGRAFIA

73 FICHERO DE ARTISTAS ESPAÑOLES CONTEMPORANEOS

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

PORTADA

El Liceo de Barcelona.

FOTOGRAFIAS: Oronoz/M. A. N./J. J. Tous/Arturo/Cañadas/Masachs/R. Wunderlich/Lendínez/
M. I. y T.

El precio, en España, de cada número será de 125 pesetas. La suscripción anual, que comprende los diez números, importará 900 pesetas.

En otros países: 2 \$ USA número suelto y 17 \$ USA la suscripción anual.
Administración, suscripciones y publicidad: Amor de Dios, 2. Madrid-14.

COLABORADORES EN ESTE NUMERO

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 y del Colegio de Aragón del C. S. I. C.

MANUEL MANZANO-MONÍS Y LÓPEZ-CHICHERI.—Arquitecto.

ARTURO BERENGUER CARISOMO.—Profesor titular consulto en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Profesor de Literatura Española en la Facultad de Historia y Letras de la Universidad de El Salvador. Profesor de Literatura Argentina en la Universidad Católica Santa María de los Buenos Aires.

MARÍA BRAÑA.—Conservadora del Museo del Prado.

FERNANDO MON.—Miembro de la Asociación Española de Críticos de Arte. Correspondiente de la Real Academia Gallega.

RAMÓN REGIDOR ARRIBAS.—Licenciado en Derecho. Profesor de la Escuela Superior de Canto en Madrid.

DIGNA PALOU.—Poetisa.

CARLOS MANZANARES.—Agregado Cultural de la Embajada de España en París.

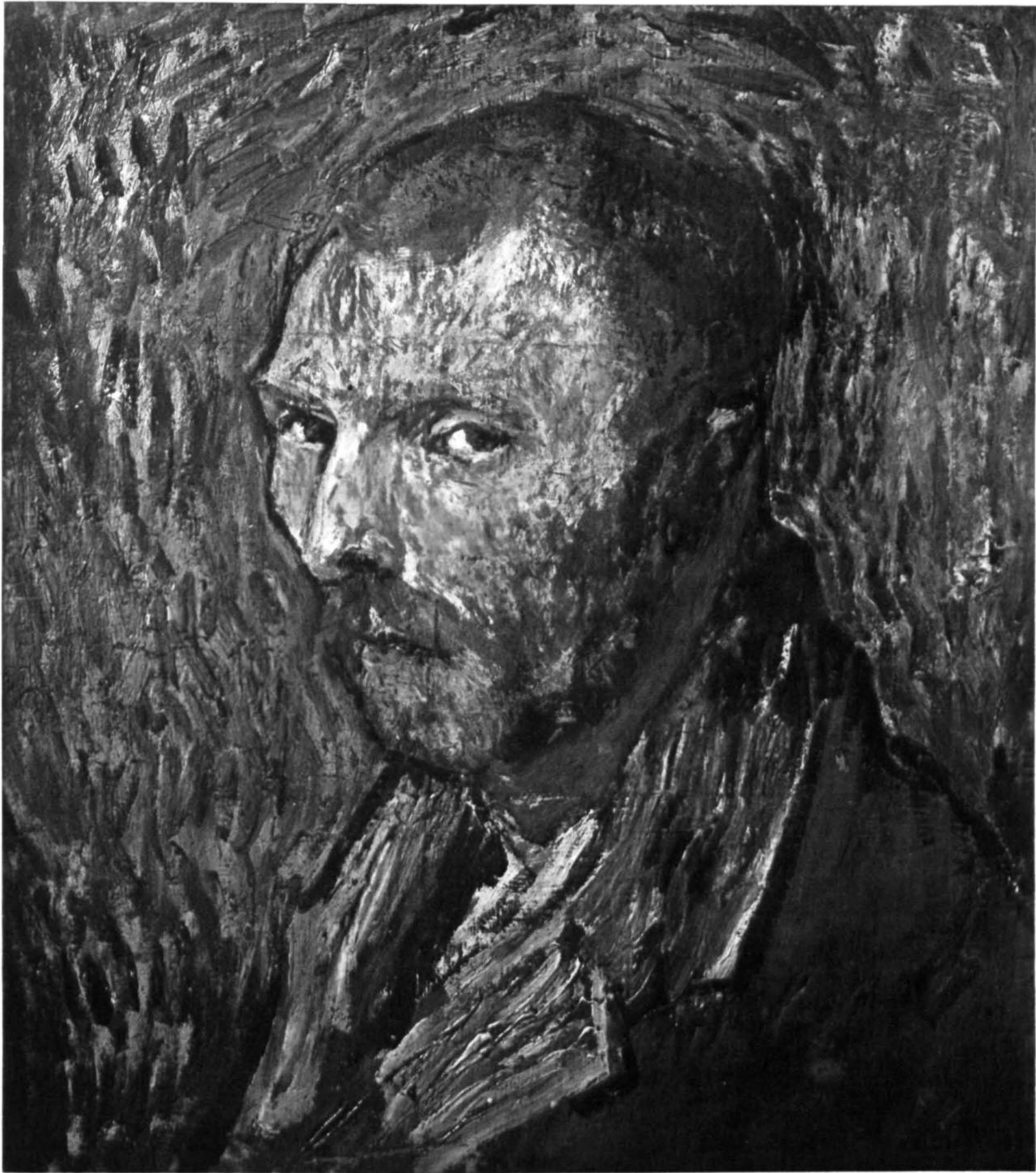
PABLO DE NADAL.—Crítico musical.

JOSÉ CASANOVA.—Crítico musical.

EN PROXIMOS NUMEROS, COLABORACIONES DE:

ALVARO D'ORS, MIGUEL FISAC, LUIS BOROBIO, JOSÉ ANTONIO PÉREZ RIOJA, RICARDO BINDIS, ARTURO DÍAZ MARTOS, ELENA FLÓREZ, FRANCISCO GARFIAS, JORGE USCATESCU, MANUEL RÍOS RUIZ, CLARA JANÉS, MARTÍN ALMAGRO BASCH, LÁZARO SANTANA, ISIDORO GUEDE, MARÍA FORTUNATA PRIETO BARRAL, ARTURO DEL VILLAR, JOSÉ ALBERTO MARÍN MORALES, ANTONIO ZOIDO, MIGUEL ALONSO, MAGÍN BERENGUER, XAVIER FÁBREGAS, MIGUEL ARTECHE, JOSÉ LEDESMA CRIADO, JOSÉ INFANTE, J. A. VALLEJO-NÁGERA, IRENE GARCÍA ANTÓN, LUIS ALEMANY ORELLA, RAMÓN REGIDOR, PILAR CORELLA SUÁREZ, LUIS JIMÉNEZ MARTOS, VIDAL BENITO y JORGE VEHILS.

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



AUTORRETRATO. 1889. GALERIA NACIONAL DE OSLO.

VINCENT VAN GOGH

JULIAN GALLEGO

VINCENT van Gogh nació en el Brabante holandés hace más de un siglo (Zundert, 30 de marzo de 1853); murió en Francia hace setenta años (Auvers-sur-Oise, 29 de julio de 1890). Y, sin embargo, sigue viviendo en sus obras, que nos aparecen más frescas, más directas, más nuestras que las de sus contemporáneos. Podemos admirar hondamente a Cézanne, a Renoir, a Gauguin, a Seurat, a Lautrec; podemos considerarlos modernos, padres de lo moderno en la pintura —si Goya es el abuelo—. Sin embargo, no cabe separarlos de su tiempo. Sus obras, por atrevidas, por revolucionarias que sean, tienen una fecha. Las de Van Gogh, no. Se diría que acaban de salir de los pinceles del artista. Quedan fuera de las experiencias, de las modas estéticas. Si las viésemos por primera vez podríamos creerlas obras de un contemporáneo que pinta así, al margen de abstracciones y neocubismos.

Novedad, incluso de los cuadros que conocemos bien. No sé lo que Armand Roulin viajaría en su vida; acaso saliera apenas de Arles, donde Van Gogh le pintó, como a otros familiares suyos, con los que trabó amistad. Pero su retrato de chaqueta amarilla se manifiesta buen viajero; lo vamos encontrando por todas partes, prestado generosamente por el Museo Folkwang de Essen (Alemania), que tiene la suerte de poseerlo. Y cada vez que, aquí o allá, nos tropezamos con esta juvenil cabeza, pintada en 1888, nos invade el mismo estupor. Se diría acabada de pintar. Más aviejada estaría si alguien la hubiera terminado la primera vez que la vimos, hace unos años. El prodigio de su juventud no depende de la edad del modelo; ¡cuántos retratos juveniles conocemos que se aviejan todavía más aprisa que los mismos retratados! No; deriva de la pura técnica, del puro dibujo, del puro color, empleados por el artista, del purísimo sentimiento que penetró su pintura, de la profunda y rutilante pureza del alma de ese pintor enfermizo, loco, hiperestésico, inestable, suicida, pero siempre veraz, siempre sediento de absoluto, siempre humanamente fraternal.

GENIO Y LOCURA

No quisiera, sin embargo, rozar el tema, hartado manoseado, de los avatares de la vida de Van Gogh. La novela, el reportaje, el cine, nos han dado de Van Gogh una idea convencional, hueca, falsa. Especialmente es de lamentar el valor corruptor de las películas que se pretenden biográficas. Salvo aquellos casos en que las anima un potente aliento lírico, en que el autor, más que objetivo, ha pretendido ser subjetivo, creador o descubridor de un personaje (sea Pedro el Grande, por Vladimir Petrov; o Iván el Terrible, por Eisenstein; o Enrique VIII, por Alexander Korda; o Juana de Arco, por Gustav Uciky o por Karl Dreyer; o Catalina la Grande, por Stenberg...), la biografía cinematográfica no pasa de ser una especie de mascarada, en la que actores disfrazados de hombres famosos nos abruman con detalles, entre los cuales se nos escapa el alma del personaje. Y lo peor es que esos detalles pueden ser auténticos; pero así ordenados son tan falsos como la historia de un país basada en documentos oficiales.

Todo lo intermedio, lo profundo lo que provoca esto y aquello, queda fuera de nuestro alcance. En el caso de Van Gogh, la película de Vincente Minnelli, basada en una novela biográfica de Irving Stone, tenía un raro poder esterilizador. Por lo pronto, tantas idas y venidas, tantas vueltas y revueltas del desdichado protagonista, no explicaban en absoluto el único misterio que produce la obra de arte: una necesidad de creación artística. Hay cientos de miles de locos, desorejados, pastores descarriados, pintores que se consideran incomprendidos: pero sólo hubo un Van Gogh. El film de Minnelli tenía aún otro defecto más grave, desde el punto de vista de la comprensión del arte: el de presentar personas y paisajes como si fueran preexistentes a los cuadros de Van Gogh. El espectador podía creer que el artista «cayó» bien en un país donde bastaba reproducir lo que se veía; y que de haber contado con una cámara fotográfica en colores se hubiera evitado no pocos trabajos.

Si me detengo en esta crítica es porque la popularidad del pintor Van Gogh se debe, en cierta proporción, a divulgaciones falseadoras. Para buena parte del público, Van Gogh es un loco que se cortó una oreja, y Gauguin es un caballero de buena familia que se metió a vagabundo, y Lautrec es un enano aficionado a las mujeres de vida airada, y Modigliani un tísico que acabó alcohólico; y todo eso es verdad, pero no sólo no explica, sino que deforma la visión de las obras, si sólo nos basamos en la anormalidad de sus creadores. No hay trabajo que exija mayor dosis de serenidad y de equilibrio —por lo menos hasta el descubrimiento del *action painting*— que el de pintar un cuadro. Si creemos que Van Gogh, cortándose la oreja adquirió el derecho de ser genio, nunca llegaremos a comprender por qué lo fue asimismo aquel respetable burgués de Aix que se llamaba Cézanne, aquel modesto inglés que se llamó Sisley, aquel señor parisiense apellidado Manet... Pero los organizadores de exposiciones no ignoran esta tendencia del gran público de confundir (como Lombroso) genio y locura; y por eso nos ofrecen tan a menudo retrospectivas de personajes pintorescos. Van Gogh el primero. París, desde 1960, le ha dedicado cuatro; la última hace unos meses, en el Museo de la Orangerie, consagró la reputación de Vincent «superstar».

Pero una exposición siempre será digna de gratitud, si nos ofrece un panorama vario e interesante de la obra del artista. Precisamente la mundanidad, las colas, las fotografías, el insistir sobre detalles anecdóticos son el precio de la gloria, que otros (como Picasso) pagan en vida, con más o menos gusto. Los puros cuadros de Van Gogh pueden recibir alientos y vahos de millares de personas, pueden contemplar los tocados más extravagantes, los abrigos más caros y los rostros más ajados sin perder su frescura. Pueden incluso estar colgados en museos viejos, sin que se enrancie o evapore su aroma campesino. Al revés, ese viejo marco, que parece no convenirles, acaso sirva para de-

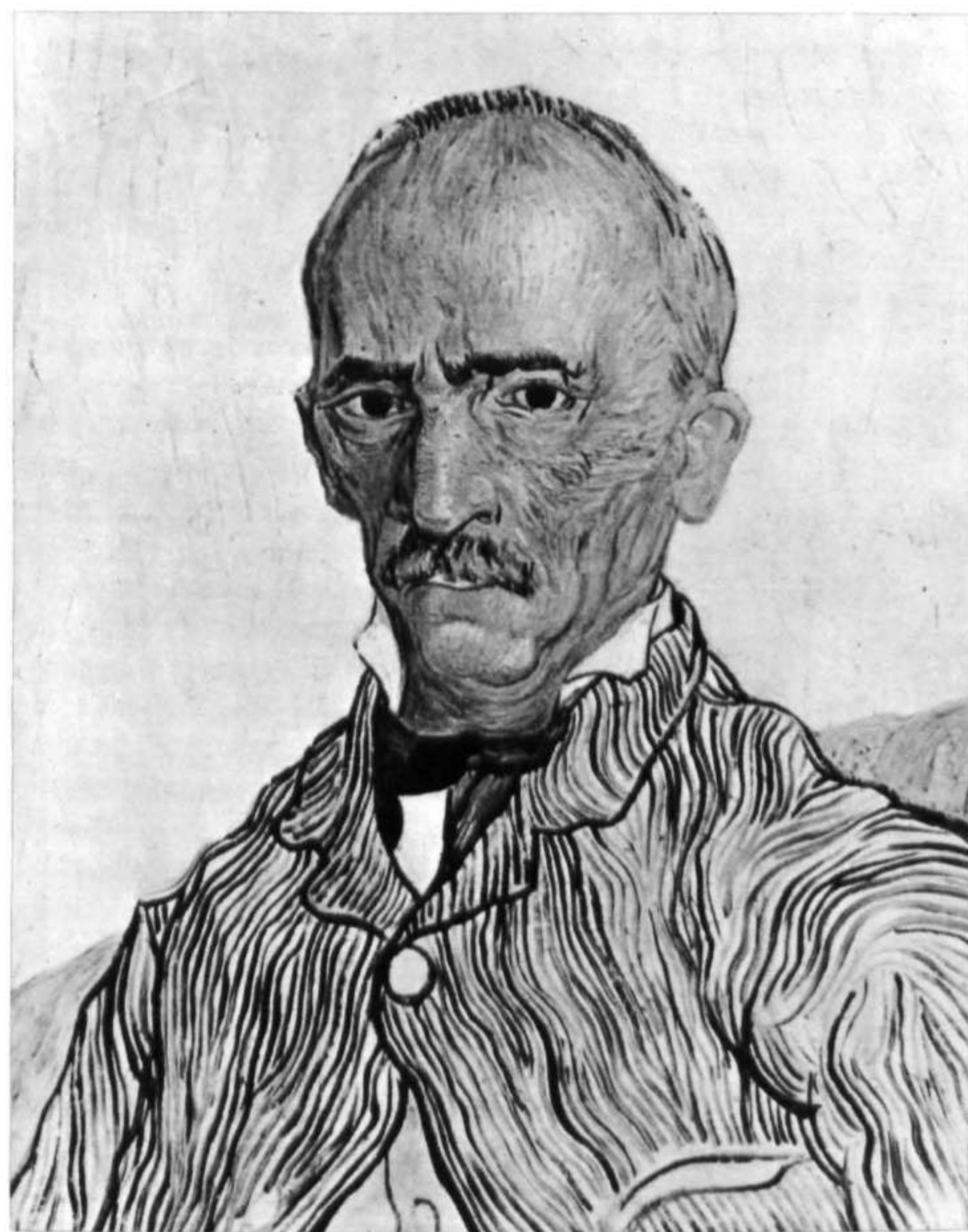


«ARMAND ROULIN». 1888. MUSEO FOLKKWANG. ESSEN.

«TRABU, JEFE DE LOS CELADORES DEL MANICOMIO DE ST. REMY». 1889. COL. DUBI-MÜLLER. SOLOTHURN. SUIZA.



«EL DOCTOR REY». 1888. MUSEO PUSHKIN. MOSCU.



mostrarnos hasta qué punto están fuera de su tiempo. ¿Cómo creer que Vincent nació el año de la boda de Napoleón III y Eugenia de Montijo, que parecen pertenecer a otra era, más que a otro siglo?

UN PINTOR DE HOY

Tratemos de analizar las razones de que estos cuadros nos produzcan tal sensación de frescura. He aludido a la pureza de técnica, a la pureza de dibujo, a la de color. La técnica de Van Gogh es de extrema maestría. Después de pintar como Breitner o como Israels, le basta llegar a París para asimilarse el divisionismo, que produce paisajes exquisitos (Montmartre). Estamos en 1888; hace ocho años justos que Vincent cogió un carboncillo por primera vez. Un año más y habrá encontrado una técnica propia, nerviosa, clara, rápida. Se diría al ver estos cuadros que contemplamos el pincel del artista trazando las rayas coloreadas. La sensación que esas pinturas nos producen de estar acabadas de hacer se debe a que no están manoseadas, a que no se aprecia en ellas el trabajo reiterado del autor, a que se diría que éste se ha limitado a cubrir, en cinco minutos, la tela con una presciencia absoluta de lo que el cuadro iba a ser, como si una musa lacónica le soprase. Sea o no así, Van Gogh es uno de los primeros pintores de la rapidez moderna. A veces lamentamos que Picasso pinte un cuadro y lo firme en unas horas; pero, ¿qué había de hacer si no? Hay artistas que o aciertan a la primera o más



«EL PUENTE DE ARLES». OLEO. 1888. MUSEO KROLLER-MÜLLER. OTTERLO.



«EL SEMBRADOR». TINTA CHINA. INSPIRADA EN MILLET. 1888. MUSEO MUNICIPAL. AMSTERDAM.

vale que abandonen. Manet, Van Gogh, Picasso han trabajado muchas veces velozmente; lo que no les impide comenzar una y otra vez el mismo cuadro que no les satisface. En todo caso, ese nerviosismo técnico de Van Gogh, ese casi inacabado de sus telas, les da un aspecto de absoluta novedad. Entre sus pinceladas largas, sinuosas, cruzadas, creemos percibir el secreto de la creación, el misterio Van Gogh; pero es un secreto que se nos pierde, pues esta aparente facilidad es tan difícil como el explicar la textura de un canastillo. Los cuadros de Van Gogh son fáciles y complicados como cestas.

El pincel, empapado en color, dibuja directamente. Así está dibujada en carmín la nariz de Armand Roulin, en bermellón su oreja, en amarillo su pelo. Para ello hace falta una profunda seguridad de dibujo. Van Gogh me parece uno de los más grandes dibujantes que han existido. Cuando comienza a dibujar los empapados paisajes, los graves personajes del Norte, su amor al detalle, su cuidado de no dejar escapar ni un sólo rasgo revelador de un lugar, de una persona, de un traje, de un utensilio lo relacionan con los primeros prerrafaelistas ingleses. Para ellos, como para Van Gogh, nada hay que no sea interesante, que no merezca una honda simpatía y una cuidada figuración. Pero esos ingleses, ante-

riores al holandés, se interesan por los personajes antiguos, aunque los representen como si fueran contemporáneos. A Van Gogh la Historia no le interesa. Si dibuja el campanario de Amberes no es porque lo gótico le impresione, sino porque ve unas formas, unas líneas, una silueta, un carácter. Van Gogh admiraba profundamente a artistas menores que él mismo: Daumier, Gavarni, Doré, Felicien Rops. En ellos veía, sin duda, ese carácter, esa aplicación de la línea a la expresión de un personaje o de un lugar que iba buscando. Su viejo sentado, con la cara apoyada en los cerrados puños, es, en este aspecto, una obra maestra.

MAESTRO DEL DIBUJO

Su técnica de dibujante es, pues, laboriosa, honrada. Poco a poco se irá simplificando. Los majestuosos campesinos de Millet, tan monumentales sobre la humilde gleba que trabajan, han contribuido, sin duda, a esta simplificación progresiva. Pero no hay sólo el problema de la forma; Van Gogh ataca el de la luz. Siempre le ha seducido, le ha deslumbrado ese gran agujero del horizonte que llamamos el Sol, a través del cual nos llega una especie de llamarada de amor, que al posarse en nuestra piel se convierte en caricia. El Sol transforma todo:

las hierbas, los árboles, los perfiles de los edificios se sienten vivir a su contacto. Para expresar ese estrechamiento seco y caliente de las luces y sombras, Van Gogh cuenta con un procedimiento, la pluma de caña untada en tinta china, y un maestro de la misma nación, del mismo carácter, de la misma fe que él: Rembrandt. Apoyado en su ejemplo, Vincent dibuja la alegría de la Naturaleza que revive, el temblor del cielo... Llega hasta dibujar el disco inflamado, como una explosión de rayos, como un fruto maduro que germina.

Más tarde se separa de su mentor. Sus cipreses provenzales, agitados por el Mistral de la pasión no correspondida, Naturaleza humanizada, cordial y cruel por momentos, nada tienen que ver con aquellos árboles cabezudos en que habían retoñado los *Tres árboles*, de Rembrandt. La luz no se equilibra con la sombra, ya no acaricia: devora, acusa cada detalle, bajo una atmósfera de diamante. Para expresar esos campos de trigo y amapolas, los peñascos en donde crepitan el pino y el romero, los ribazos de melenuda hierba, las nubes vegabundas y tornadizas sobre el chispear azul del cielo, Van Gogh inventa un nuevo lenguaje plástico, un alfabeto de puntos y rayas, de curvas y rectas, al que traduce las sensaciones ópticas, una vez pasadas por su corazón. Pocos hallazgos esté-

ticos han sido, para mí, tan importantes en la historia de la pintura como este nuevo lenguaje de Van Gogh, que nos devuelve la impresión de la Naturaleza, de un modo directo e inmediato, en un idioma diferente, como Maupassant o Flaubert pueden con una serie de palabras recrear una atmósfera, un paisaje. A esta magistral sencillez, a esta libertad de expresión, tan absoluta como fiel conquistada por Van Gogh, no son ajenas las estampas japonesas. Todavía no se ha apreciado hasta qué punto es trascendental, en todo el arte europeo de fines del siglo XIX, sea pintura, escultura, arquitectura, poesía, música o teatro, la influencia del Extremo Oriente.

LA REVELACION DEL COLOR

Pero la obra dibujada de Van Gogh no es sino una parte de su obra; al verla pensamos en las obras de piano de los grandes sinfonistas. En el austero campo de un teclado blanco y negro el compositor traspone las armonías encendidas de la orquesta. El campo donde Van Gogh triunfa hasta lo insuperable es el color. Este conocimiento, este dominio, el pintor lo ha logrado trabajosamente, en su breve carrera. En sus diez años justos de ejercicio de la pintura este artista llegó muy lejos, pero trabajó mucho: son diez años de actividad sin descanso. Como él mismo escribía a su hermano Theo en la última carta, inconclusa, de 29 de julio de 1890: «Mi trabajo es bien mío, en él arriesgo la vida y por él he perdido a medias la razón...». Hay muchos que ganándose el pan largos años con el sudor de sus frentes, mueren sin saber lo que es verdaderamente trabajar. Hay, en cambio, «predilectos de los dioses», como Mozart, que en pocos años han quemado sus vidas para que brillase su trabajo. Van Gogh es de ellos.

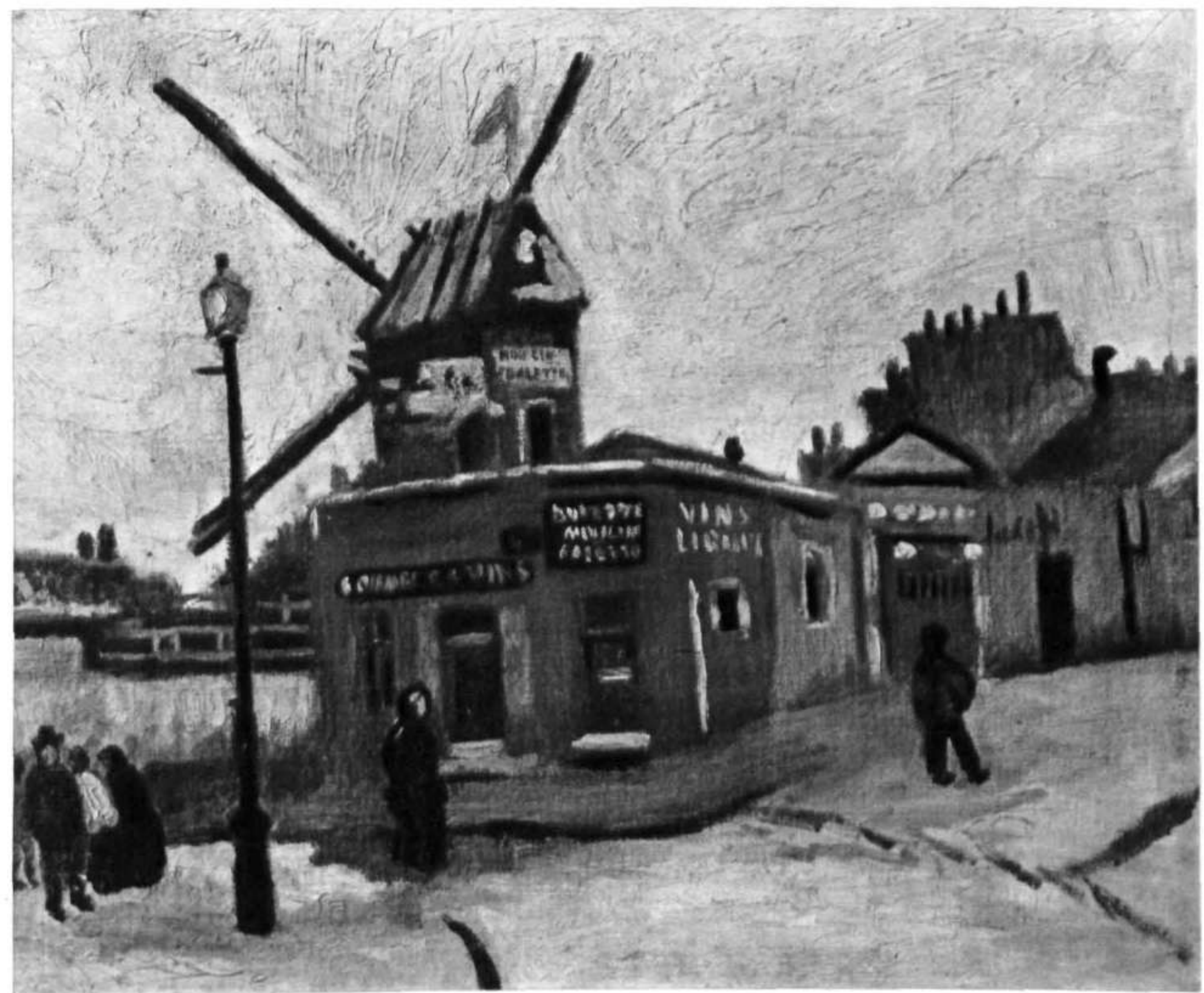
Desde este punto de vista es interesante recordar, en esos dos lustros, la evolución o la persistencia en las admiraciones que sintió Van Gogh, tan apasionadas en él como en todo lo demás. Los nombres de pintores que cita o admira.

Antes de iniciar su carrera son Rembrandt, Ruysdael, y los contemporáneos Israels, Maris, Daubigny, Charles de Groux, Millet... «Para mí, el pintor más moderno no es Manet, sino Millet, que abre para muchos lejanas perspectivas», escribe a su hermano en agosto de 1880, desde el Borinage de las minas.

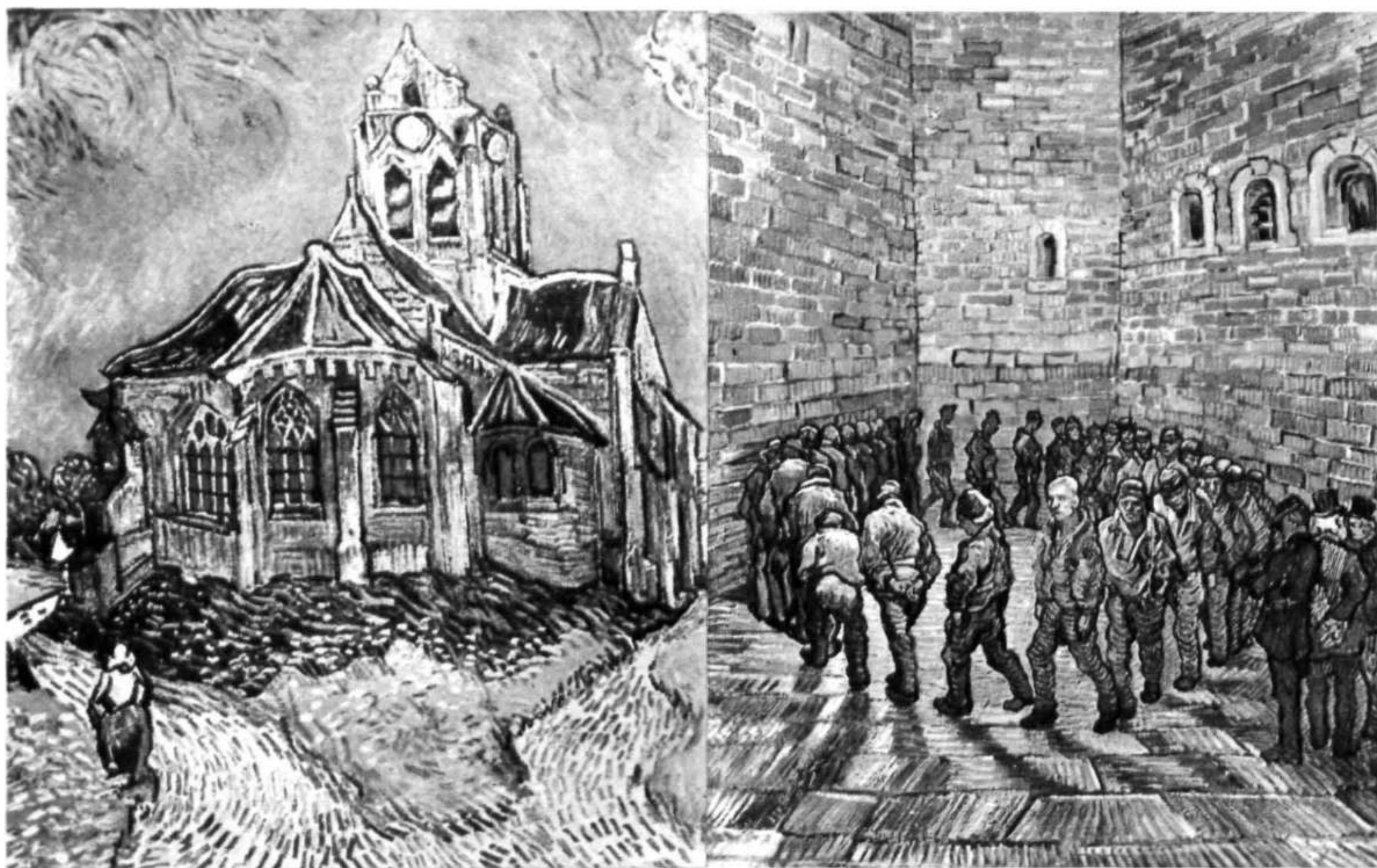
Después de instalarse en La Haya, en 1881, Van Gogh conserva fielmente sus aficiones a Rembrandt, Ruysdael, Millet, Groux, Israels... Pero se apasiona también por otros. Hals le descubre la posibilidad de que la pincelada no sea un medio plástico, sino un fin, un signo. Le interesan también los ilustradores de las revistas (*Harper's Weekly*, *The Graphic*, *London News...*). Hay algo que no debemos olvidar, y es la excelente habilidad técnica de los ilustradores del siglo XIX, tanto cuando hacen obra original como cuando traducen al negro el color de un cuadro o el volumen de una estatua o una arquitectura; Van Gogh, muy poco pedante en sus gustos, admira sinceramente a sus contemporáneos; y en sus trabajos como dependiente de la casa Goupil, por muy a disgusto que los

hiciera, hubo de familiarizarse más aún con las técnicas de la reproducción. El 13 de febrero de 1882 escribe a Theo: «Ahora suelo salir a dibujar con Breitner, un pintor joven...». Breitner, pintor honrado y rico, aunque en las gamas oscuras de rigor de su tiempo, no parece alejado de ciertas obras de Van Gogh en su época holandesa. En ese tiempo Van Gogh habla también de Chardin. En Amberes, en 1885, tiene la revelación del color orquestal, de la luminosidad libre, diurna, con Delacroix y, sobre todo, Rubens, que estudia con gran interés. Interroga también a las estampas japonesas con que ha cubierto las paredes de su cuarto.

Se instala en París entre 1886 y 1888. Su admiración por los japoneses se combina con otras: Seurat, Signac, Bernard, Gauguin, Pissarro, Lautrec. Es su momento de posimpresionismo, de divisionismo de la pincelada; por esa erupción puntillista han pasado casi todos los maestros del fin de siglo, sin alcanzar el resultado del gran Seurat. Van Gogh es uno de los que salen mejor librados de esa epidemia, gracias a esa autenticidad, a esa



«EL MOULIN DE LA GALETTE DE PARIS». 1886. OLEO. GALERIA NACIONAL DE BERLÍN-DALEM.



«LA IGLESIA DE AUVERS». OLEO. 1890. MUSEO DEL JEU DE PAUME. PARIS.

«RUEDA DE PRESOS». OLEO SOBRE UNA ESTAMPA DE G. DORE. 1890. MUSEO PUSHKIN. MOSCU.

frescura de sentimiento que nunca le abandona, que le impide caer en lo sistemático. En Arles descubre también a un pintor marsellés, Monticelli, que nada tiene que ver con Seurat; Van Gogh pinta floreros suculentos, de espesa materia, en la que rutilan los tonos encendidos de las flores. En octubre de 1888 escribe a Theo: «Aquí pienso enormemente en Monticelli». Y sigue hablando de ese «hombre fuerte, un poco *tocado*... y aun mucho, que soñaba con el sol, el amor y la alegría, pero siempre perseguido por la miseria.. con un gusto refinadísimo de colorista...», y proyecta ir a Marsella con Gauguin, y pasearse por la Cannebière vestido como Monticelli, «con un inmenso sombrero amarillo, un chaleco de pana negra, un pantalón blanco, guantes amarillos y un bastón de bambú, con un gran aire meridional».

El amarillo empieza a tener un gran papel en la paleta de Vincent van Gogh. Puede hablar de Delacroix, de Renoir, de Manet, hasta de Puvis de Chavannes —esto últi-

mo acaso por influencia de Gauguin—, pero él arde con un fuego más vivo. Los colores no tienen un mero valor óptico, que halaga o hiere la retina; poseen, como para los griegos, para los judíos, para tantos pueblos antiguos y hasta modernos, un valor de símbolos. «*La barca de Cristo* (de Delacroix) habla un lenguaje simbólico por el mismo color», escribe Van Gogh. Y en otra ocasión: «En vez de reproducir lo que tengo a los ojos exactamente, me sirvo más arbitrariamente del color para expresarme con fuerza». El amarillo, para Van Gogh es el color de la luz, de la euforia, de la alegría. El rojo es un color de cólera... De un arte, el de su período holandés, en el que desconfiaba de los colores, en que creía que todo era cuestión de valores y que con un marrón general bastaba, Van Gogh ha pasado, en unos años, a la adoración del puro color. Su deslumbramiento se propaga al espectador; estos colores, en que el pintor traduce la impresión recibida —con la misma libertad con que la tra-

duce en la línea negra del dibujo— nos devuelven la prístina frescura de la sensación primera.

Llegado a esta acuidad de composición, de dibujo, de colores, Vincent van Gogh deriva hacia la locura. Como a don Quijote, parece que se le «secó el cerebro», no sólo de leer —Van Gogh es un hombre que leyó muchísimo, y que en su pintura trató de expresar las ideas elaboradas en sus lecturas—, sino de tanto ver. Miraba cada paisaje, cada hierba, cada piedra, cada árbol en flor como si nadie los hubiera visto antes, como si acabaran de ser creados. Ante la persona humana sentía un interés, un respeto, un amor sin límites. No importan sus impacencias ante los «antropófagos» que en Arles solicitan de las autoridades que encierren a ese loco que alarma sus calles; en todas partes, hasta el último día, seguirá inclinándose con una profunda curiosidad amorosa hacia el rostro de sus semejantes: los doctores (Rey o Gachet), de quienes un demente suele desconfiar, el loquero que le guarda en el manicomio de St.-Remy, han merecido pasar a la inmortalidad, penetrados de ese amor fraternal. En el momento en que el arte se deshumaniza, en que Cézanne pinta lo mismo manzanas que personas, Renoir acaricia las frescas mejillas de las muchachas como si fueran melocotones, Seurat reduce todo a una ley de física y Gauguin esconde su angustia entre exotismos, Van Gogh se siente en su patria en cualquier lugar que habite, hermano de todo el que le mira. Y en lugar de deshacer en geometría o panteísmo la figura humana, la magnifica, la engrandece, rodeándola de una Naturaleza que palpita al ritmo de nuestro corazón. No cabría mejor ejemplo de la existencia del alma que la obra de este Saulo perseguido por Dios, cegado a medio camino, que de una enfermedad, de una imperfección, de una bajeza hace surgir, como un árbol en flor, el infinito amor de lo creado.

LAS CONDICIONANTES DEL DISEÑO URBANO EN LAS CIUDADES HISTORICO-ARTISTICAS

MANUEL MANZANO-MONIS Y LOPEZ-CHICHERI

Vamos a referirnos exclusivamente a la acepción diseño en cuanto concierne a su aplicación en un núcleo urbano específico. No se puede hablar, en general, de un tratamiento para espacios histórico artísticos con cánones muy determinados. Cada caso reviste un interés especial. Efectivamente, el problema es distinto en una ciudad medieval, con una plaza renacentista o con una gran avenida barroca. Sin embargo, la nota más característica es la de encontrarse con construcciones de diversas épocas dentro de un mismo marco. Los espacios medievales se encuentran en su mayoría completados con el Renacimiento. De igual forma ocurre con el Barroco, a cuyas soluciones se enlazan las del Neoclasicismo. Lo realmente sorprendente es cómo, en un entorno común, la yuxtaposición va creando un ambiente singular, un genuino escenario urbano. Tendríamos que pararnos a analizar cómo es posible este fenómeno.

DISEÑO INTUITIVO, DISEÑO DEDUCTIVO

Hemos aprendido que en el campo, de lo que actualmente hemos dado en llamar diseño, existen unas premisas culturales y sociales que van a llevarnos por caminos distintos. Nuestro primer problema sería entonces el saber cuáles de aquéllas han conducido al logro de unos ambientes específicamente determinados sobre los que tenemos que actuar. Decimos que paradójicamente, a lo largo del tiempo, vamos encontrando distintas soluciones, que han ido logrando un tejido uniforme, homólogo, que da la escala a un núcleo histórico determinado. Parece, entonces, que el mecanismo de la Historia ha ido llevando en sí un proceso de «diseño», totalmente intuitivo, que nos acerca la noción del ambiente único y a penetrar en el interior de nuestra realidad. Ver reflejada en la propia visión, un objeto que aparece como es. Esto nos podría proporcionar un núcleo inteligible, a partir del cual será posible comprender este diseño intuitivo. Esto parece oponerse al diseño que podríamos llamar deductivo, ob-

tenido mediante un proceso riguroso de razonamiento. Pero vemos cómo normalmente los creadores no rechazan las posibilidades de diseño intuitivo; más bien podrá afirmarse todo lo contrario. Es curioso resaltar aquí el que Kant dijese sobre la intuición que era: «aquél conocimiento en el cual hay una relación más inmediata con los objetos». Resulta también paradójico el que, a través de unos procesos históricos tan dilatados, se hayan producido estas auténticas «intuiciones sensibles»; visiones directas «a priori». Lo único realmente discutible sería, si este logro formal no es coherente, en el sentido que refleja, sin más, una suma de intuiciones.

Hay que creer, al contemplar las realidades que nos ocupan, que esto no es así. No resulta claro que obras tan singulares sean el fruto de una sorpresa. Así, tenemos que pensar que el diseño puramente deductivo no es o no fue incompatible en el intuitivo. Es incluso posible el decir que uno podría darse sin el otro, so pena de destruir la coherencia del proceso o el objeto en sí. En este sentido, lo primero que deberíamos plantearnos es cómo, mediante nuestro proceso de análisis, podemos llegar a valorar y completar esta ambientación urbana que preside el núcleo a considerar.

Parece ser que la respuesta plástica al problema ha dependido, en cierta manera, de la tecnología particular del momento histórico que vivió. Pero, sin duda, ésta no es, en absoluto, una relación lineal. La ciencia y los supuestos tecnológicos no dependieron exclusivamente de ellas mismas. Han influido factores políticos, socioculturales, económicos y, en definitiva, de estructura de la vida urbana. La idea del espacio ciudadano cambia a lo largo del tiempo. La ciudad medieval cobra categoría por sí misma, con la introducción de la nueva clase comercial: la burguesía. El poder político y feudal cede ante este grupo, por las muchas ventajas materiales de todo orden que ello reporta. El ciudadano sigue, sin embargo, dependiendo de una estructura política rigurosamente jerarquizada. En el orden urbano ocurre lo mismo. Se podría decir que,



salvo excepciones —las bastidas-franco-españolas—, la trama ciudadana es dispersa. No hay unos supuestos de diseño previos. Simplemente, la lógica de la topografía o situación. Las primeras ciudades se agrupan alrededor de castillos o iglesias. Estos suponen el centro focal de la vida del Medioevo. Es una estructura quebrada que desemboca en un gran espacio común y significativo, que sirve a los ciudadanos para su comercio, expansión y recreo.

EVOLUCION DE LA IDEA DE CIUDAD

En contraste a la gran coherencia sociológica de la ciudad medieval, el Renacimiento no aporta ningún esquema realista sobre lo que debe ser la urbe. Ya hemos dicho que la ciudad renacentista es una prolongación de la medieval. El Renacimiento basa más su actividad en la creación de edificios, que imitan el ideal modelo clásico. Se completa el concepto de plaza, haciendo de él una verdadera creación. Son recintos puramente visuales y bellísimos. Los arquetipos de Vitrubio, los esquemas radio-concéntricos, de razón defensiva, son de escasa aplicación. Únicamente en ciudades de nueva planta, estratégicas, llegan a ejecutarse en su integridad. Habría que hacer una salvedad en lo que se refiere al urbanismo de la América colonizada. Es de los pocos casos donde se aplicaron las ideas sistematizadas del Renacimiento. Ciudades trazadas a cordel, en tablero hipodámico, con una gran homoge-

neidad formal en el tipo de construcciones. Las leyes de Indias fueron el instrumento adecuado para que, en este caso, pudieran cobrar vigencia las ideas del urbanismo renacentista.

La ciudad barroca viene a contemplar el ciclo, creando ejes, plazas, calles y avenidas. Se puede hablar aquí de un sentido escenográfico total, a través de sus numerosas realizaciones. La tecnología ha evolucionado algo, la estructura absolutista exige grandes decorados para enmarcar un edificio, una estatua, valores que reflejen su propio poder. Volveríamos aquí a las ideas del Imperio, en la fastuosidad y grandeza de las construcciones. El Neoclasicismo viene después a terminar y rematar los esquemas barrocos. Se llega a la creación de genuinas composiciones urbanas. El fenómeno de la revolución industrial, con la incorporación de nuevos materiales, tiene el poder de cambiar el paisaje. Nos referimos al paisaje global, totalizador del hombre y su entorno. Y así como la industria hace que las posibilidades constructivas varíen, también se transforma el panorama urbano. La ambición de estos primeros capitalistas crea paralelamente a un urbanismo burgués digno y correcto, otro insalubre y tétrico, que tiene como única misión el dar un techo de mano de obra, que por fuerza tenía que ser barata. No es menos cierto, sin embargo, que, en una etapa posterior, algunos empresarios notables se preocupan por dar una solución al problema, anticipando las ideas sobre la ciudad-jardín, que tan gran desarrollo tuvieron posteriormente. La etapa industrial tiene, asimismo, una influencia decisiva en la valoración del suelo. Efectivamente, vuelve aquí a predominar el trazado en cuadrícula de calles iguales, con un objeto puramente utilitarista. El aumento demográfico ciudadano hizo subir el coste de solares en progresión geométrica, beneficiando exclusivamente a los especuladores. Así se llega a un urbanismo disforme, del cual somos víctimas aún hoy en día. Es triste decirlo, pero el progreso maquinista sirvió exclusivamente para el enriquecimiento de una clase, en detrimento de la calidad del entorno urbano. Así hay que pensar que los déspotas del Barroco, los príncipes del Renacimiento y los señores feudales, llegaron a soluciones en su tiempo más adecuadas, más orgánicas y, al final, más «humanizadas» que las que logró el desarrollo industrial en sus primeras épocas.

Mediante el proceso de ir aplicando soluciones formales y constructivas, acordes con las nuevas técnicas y la nueva mentalidad, hemos visto que se produjeron una serie de transformaciones en el panorama visual. Sin embargo, este cambio se realizó lentamente, a través de multitud de respuestas que conservaron, más o menos implícitamente, el carácter de las construcciones anteriores. Así tenemos el ejemplo de las arquitecturas del último cuarto de siglo y primeros de éste, en los que pueden apreciarse la coexistencia de soluciones del antes y el después. Esto no es particularmente sorprendente, ya que se produce casi siempre en todas

las soluciones a nivel plástico a lo largo de la Historia. Pero el gran saldo dado por la tecnología, la aparición del hormigón armado y el acero, hacen el contraste particularmente significativo en estos edificios.

Se puede ver, entonces, que este proceso histórico-intuitivo no resultó en absoluto caprichoso. Dependió de manera real de los factores que antes hemos venido mencionando. Será problemático pensar entonces que en la Historia ha habido unos supuestos formales realmente previos al diseño. Cuando observamos la estructura de los antiguos edificios, la anchura de sus vanos, su rígida jerarquización por plantas, nos damos cuenta que responden a limitaciones técnicas o sociales en último caso. Mientras el binomio tecnología-forma se mantuvo inalterable, la solución ciudadana al problema del diseño pareció ser coherente.

Las respuestas eran adecuadas a la estructura económico-social y a los materiales empleados. La ambientación resultaba paralela a la manera de vivir. De este modo, al volver a encontrar una vieja ciudad, hallamos a la vez un panorama cultural y humano legado. Una herencia vital de lo que allí se hizo, ocurrió y transformó; algo que nos interesa respetar hasta sus últimas consecuencias.

SOI.UCIONES PARA LA ACTUALIDAD

Ahora bien, todas estas premisas de las que hemos venido hablando han cambiado sustancialmente en nuestros días. Así, el pensar que cualquier solución, sin otro análisis particular, nos daría un resultado positivo en estos ambientes históricos, no parece muy verosímil. Correríamos el peligro de llegar, desde el punto de vista urbano, al más logrado antidiseño. No parece lógico el analizar la secuencia histórica de una manera lineal, suponiendo que una adición más, al conjunto en sí, no va a desdecir del mismo. Puede creerse que este o aquel entorno han ido volviéndose a crear a lo largo del tiempo, transformándose sucesivamente. Pero lo que no podemos dudar es que los medios a nuestro alcance son totalmente dispares a los que se utilizaron hace un siglo. El pensar lo opuesto sería oponerse al devenir de la dinámica histórica.

Para resolver el problema hemos visto, hasta el momento presente, dos tipos de soluciones. La primera consistiría en iniciar la repetición, más o menos acusada, del modelo histórico. Esta es la que ha preconizado, a lo largo del tiempo, las tendencias historicistas. La segunda proporcionaría el intento coherente de completar el escenario que se presenta, con una concepción rigurosamente actual de la solución de forma adoptada.

Desde un punto de vista personal, podría pensarse que ambas soluciones son válidas, si bien las dos revisten dificultades considerables. El repetir considerablemente, siempre resulta complicado. El problema reside en que, si deseamos tener un mínimo de lucidez,

no podemos hacerlo a la manera de los siglos XVII o XVIII. Nuestra conciencia y condicionamientos actuales nos lo impiden. No resulta, además, excesivamente coherente el adoptar formas que pertenecen al pasado, como si fueran nuestras y propias. En este caso, nos encontramos ante el riesgo de desvirtuar el carácter de esa repetición, con los peligros que ello entraña.

Hemos visto en muchos casos cómo la adopción de falsos postulados historicistas nos ha conducido a resultados más que lamentables. En este aspecto ya sería un problema individual de integridad con respecto a nosotros mismos. En cualquier ocasión, el hacer concesiones a un ambiente, sin ninguna otra razón concreta, no sería eficaz. Es muy significativo el hecho de que el problema histórico artístico no implique «a priori» ninguna solución formal. También es lamentable la circunstancia de que normalmente se piense lo contrario. Lo único que iríamos a obtener, en este caso, sería una solución sin coherencia, exclusivamente basada en la forma que, desde luego, nunca merecería el calificativo de historicista.

En la segunda opción intentaríamos posibilitar un nuevo espacio, o mejor valorar el primitivo de otra manera que no fuese la mera adición. Los edificios antiguos seguirán cumpliendo su papel en la escenografía urbana, contribuyendo a la conservación de aquella ambientación. La solución o soluciones adoptadas deberían ser lo suficientemente neutras como para no alterar sustancialmente el carácter del espacio histórico. Esto no quiere decir que por esa razón tenga que haber una pérdida de valores visuales en aquéllas, o una transigencia hacia simples esquemas formalistas. Nos encontramos ante un sinfín de mágicas posibilidades que encuadrarían y llenarían de contenido estos espacios, irremediabilmente perdidos de otra manera. Sería esto, sin duda, el camino más arduo, pero quizá, al final, el más consecuente.

La cuestión, para los que nos preocupa este tema, sería, cómo no, llegar a destruir esa vieja armonía de siglos utilizando formas de diseño, estrictamente de nuestro tiempo. Como dijimos al principio, es cierto que cada caso necesitaría una solución estudiada y diferente. Tenemos buenos ejemplos: algunos edificios actuales en Venecia, la reconstrucción de antiguas ciudades alemanas, la ciudadela de Saint-Malo, en Bretaña, todas ellas de extremada corrección.

La valoración exacta de nuestras intenciones al diseñar estos espacios, el respeto a lo que allí pudo ocurrir, el nuevo encuentro con los viejos escenarios, su superposición a los espacios actuales, nos llevarán a las mejores consecuencias. En cualquier ocasión, es trascendental el tener presente todo el valor que supone el legado histórico del pasado para nosotros. Pero pensemos también en que la plaza de San Marcos sería el mejor encuadre para una muestra de escultura actual.

NOTAS

VALORES PLÁSTICOS EN LA PROSA DE BECQUER

ARTURO BERENGUER CARISOMO

GUSTAVO Adolfo Bécquer venía de una familia de pintores. Lo había sido su padre, José Domínguez Bécquer, maestro de su hermano Joaquín, quien a su vez lo fue de sus sobrinos Valeriano y Gustavo Adolfo. El poeta, al quedar huérfano, bajo la custodia de su madrina, doña Manuela Monahay, a los catorce años, ya había iniciado su aprendizaje pictórico en el taller del sevillano Antonio Cabral Bejarano, quizá, según narra Campillo, más famoso por su chispeante gracia que por su talento de pintor aunque si no genial, tampoco lerdó en su arte.

Valeriano, el hermano mayor. Es bien conocido el prestigio que alcanzó como representante de aquella pintura andaluza de mediados del XIX, realista, escrupulosa hasta la exasperación en el detalle, firme en el dibujo y, como digna heredera de la escuela romántica, inmediatamente anterior, con sus motivos de historia y casi de arqueología. Nacido en 1834, estrechamente unido a Gustavo, ejerció sobre éste una especie de tutoría que en ocasiones, más prudente y menos bohemio, fue de verdadero amparo cuando arreciaban los males en la angustiosa vida del hermano menor. Todos los biógrafos del famoso poeta están contestes en que la repentina muerte de Valeriano, el 23 de septiembre de 1870, apresuró la de Gustavo Adolfo, acaecida casi exactamente tres meses después.

Desde luego, Gustavo —aun en sus años de aprendiz en los talleres de Bejarano o su tío Joaquín— mostró mucha más inclinación por los versos que por la paleta. Devorador de lecturas y temprano escritor, el también frustrado piloto de la Escuela de San Telmo, tenía, en rigor, la pintura como margen y la poesía como inalienable vocación, pero en esta misma, ¿no in-

fluiría a su modo el espíritu fraternal de Valeriano? Este, en el colegio de San Diego, había sido discípulo de Alberto Lista, y harto sabemos el poder suasorio que el erudito sevillano ejercía con su liberal magisterio. Nada arriesgado es suponer que en la sólida amistad de ambos hermanos, las conversaciones, las anécdotas, las confesiones vagaran de la plástica a la poesía, y de ésta a aquélla. Emocionante comunión que rendiría tan admirables frutos (1).

BECCUER, DIBUJANTE

El manuscrito de la Rima LXXVI (**En la imponente nave**) se encuentra, por extraña fortuna, en el Museo de Arte Decorativo de Buenos Aires, sito en el palacio Errázuriz, donde tienen su asiento las Academias de Letras y Bellas Artes. Quizá no sea pueril este dato puramente topográfico. La poesía figura en dos carillas donde se adivina el texto becqueriano y las variantes interlineadas al margen, como sabemos, obra de Narciso Campillo, según el ya célebre hallazgo de Jesús Domínguez Bordona sobre el manuscrito de **El libro de los gorriones** en la Biblioteca Nacional de Madrid, investigación editada por la «Revista de Filología Española» (tomo X, de 1923) (2).

Si la primera carilla sólo ofrece, en su margen izquierda, tres esbozos infantiles de rostros que hoy podrían atribuirse a apuntes de Modigliani, la segunda, en cambio, nos da varios croquis mucho más perfilados: del centro hacia la derecha de la cuartilla, una tumba, una figura yacente de mujer, ajustada a un pilar y a un medio arco de diseño, aproximadamente, gótico; es el dibujo más detalladamente resuelto; son apenas croquis: en la parte superior derecha, una figura masculina con aparentes trazos de la moda del si-

glo XVIII; poco más abajo, una cabeza, admirable en su síntesis, con rasgos de testa romana. En la parte inferior de la página, de izquierda a derecha, aparecen tres composiciones muy disímiles: el apunte de una mocita irremisiblemente andaluza, dos figuras de **majos** con sus «castoreños» y anchas capas (apenas esbozados se adivinan, tras de los primeros y netos, otros dos) y, por último, otra figura de mujer yacente, en posición inversa a la del dibujo ya explicado, con su cabezal y apenas la línea superior del sepulcro. Se insinúan, en el lugar más alto de la página, unos breves rasgos diluidamente geométricos. Es el **texto plástico** becqueriano más próximo a nuestro análisis. Dejando correr la imaginación podríamos deducir innumerables relaciones entre estos esbozos y el contexto de la Rima: el ímpetu de la vida (mocita, majos, el buen caballero, que es gordo y señorial), la paz definitiva de la muerte. Me parecería correr un riesgo absolutamente gratuito (3). Salvo la perfilada tumba gótica (V. 3 de la Rima) y las dos figuras yacentes (V. 7), lo restante se me ocurre cae dentro de ese genial divagar del poeta por entre las intermitencias de su inquieta inspiración, aquella que, según la narración de Rodríguez Correa, lo llevó sobre un expediente de la Dirección de Bienes Nacionales, y ante la absorta mirada de sus compañeros del «negociado» —**oficina**, diríamos por mi tierra—, a ir diseñando los personajes de **Hamlet** sin advertir la entrada del director, quien, con la específica idiotez intrínseca de todo burócrata, inmediatamente le dejó cesante. Menos mal que del poeta se acuerda el mundo entero, del «cumplidor» jefe no se acuerda nadie...

Pero esto es anécdota: algo más

importa: todos conocemos la cita de Florencio Moreno Godino, cita que, como observa agudamente Battistessa, casi nunca viene de primera mano (4); dice así: **Bécquer dibujaba, antes de escribir, un esbozo de la composición pensada, o cuyo tema estaba pensando y el cual le proporcionaba a veces el dibujo, que delineaba inconscientemente y como al acaso,** e inmediatamente ejemplifica con el tema del sepulcro gótico y la estatua yacente de nuestra ya analizada Rima LXXVI. ¿Siempre fue así? Cabe ponerlo en franca duda. Que su doble condición de dibujante y poeta se complementaran y aun se fundieran en algunas ocasiones no creo determine, ni muchísimo menos, un procedimiento técnico regular. La mayor parte de las **Rimas** son de tan abstracta condición, asumen de tal modo el estado anímico del poeta, que difícilmente se allanan a la transcripción plástica. No por nada, el propio Moreno Godino recomendó a los piadosos editores de 1871, que la Rima LXXVI se ubicara al final de la colección. Resultaba evidente que por su misma «objetividad» pictórica estaba como desgajada del sinfónico conjunto anterior.

GAUTIER, EL COLOR Y BECQUER

Los **Emaux et Camées**, de Teophile Gautier, aparecieron en 1852. Allí estaba transvasado a la poesía el programa expuesto, años más tarde, en **l'Artiste: Après avoir vu, notre plus grand plaisir a été de transporter dans notre art a nous monuments, fresques, tableaux, statues, bas-reliefs, au risque souvent de forcer la langue et de changer le dictionnaire en palette...** Bécquer pudo conocer tanto la teoría como los versos del famoso y luego disidente **condottiero** romántico, pero resulta bastante sencillo acreditar que nada aprovechó **en su verso** de estas interferencias entre poesía y **palette**, que tanto alarmaban a Menéndez Pelayo. Las **Rimas** breves, asonantes, apretadas, hondo **suspiro** de alegría o dolor, dolor sobre todo, en poco o nada coinciden con ese Bécquer que, como Gautier, también venía de los talleres de pintura.



Que por esos versos aparezcan fulgurantes trallazos de luz, vivos toques de color, no es la voluntad dirigida a transmutar la materia poética en pintura o escultura. Nos fatigaríamos citando líneas sólo para certificar un recurso inherente a cualquier creación literaria: la imagen. Tomo por vía de ejemplo la famosa Rima XII: en ella, el **color verde** se da simplemente como nota distintiva de todos los elementos o seres que lo ostentan como ornato: **mar, náyades, Minerva, hurís, primavera, Iris, esmeraldas, esperanza, laurel.** Luego irá contrastándolo con el rosa, el rubí, el blanco y el oro de las mejillas, la boca, la frente y la **ancha trenza** de la quejumbrosa niña, pero sería absurdo interpretar este juego, ¡quién lo duda!, maravillosamente empastado en sus valores cromá-

ticos, como un **lienzo** llevado a la poesía. Con ese criterio todos o casi todos los versos del mundo serían pintura.

Dentro del aparente desorden de las **Rimas**, una lectura cuidadosa y a fondo descubre en ellas —digamos a partir de la XIII o la XIV— todo un proceso dramático que, iniciado por el deslumbramiento de una pasión ardorosa —¿Elisa Guillén?—, se derrumba frente al convencimiento de la traición y el desengaño, quizá a partir de la Rima XXX (5). Pues bien, desde ese momento los recursos plásticos van decreciendo hasta casi desaparecer en composiciones de una lacerante, concreta y tensa notación radicalmente subjetiva (XLII, XLIII, XLVI, LI, LVI, LX, LXV, LXVII, etcétera). Bécquer resulta así —zahorí, como en tantas otras

cosas—, como un romántico precursor de esa **poesía pura**, sin **retórica**, tan desaladamente perseguida por las más arriesgadas «vanguardias».

Gautier y lo que su **Ecole de l'Art** pudo dejar como escaso saldo en los inmediatos **parnasianos**—más arqueólogos que pintores—, apenas tuvo repercusión en la poesía española ya de hecho y por naturaleza—Zorrilla no me dejará mentir—, rumbosa, colorida y sin compromisos utilitarios. Lo inhallable fue la voluntad de ese **arte por el arte** estilizado, buido, fusión de lirismo, plástica y música sólo recogido como ariete revolucionario por el primer modernismo ortodoxo casi medio siglo después.

Gustavo Adolfo, hijo y discípulo de pintores, dibujante él mismo, no llevó esa facultad a sus versos. Quedaba la prosa, pero esto sí merece párrafos aparte.

UNA PROSA GRIS

Fatalmente debo repetirme. Yo sé muy bien que el autoplagio es uno de los recursos más notorios para desacreditar a cualquier escritor por anónimo que fuere, como es mi caso. Mas si el tema coincide con otros anteriores, no resulta fácil escapar a la falta. El asunto de este artículo me fue amistosamente sugerido por el redactor jefe de **BELLAS ARTES**, Manuel García Viñó, y tengo con el autor de **Mundo y trasmundo de las leyendas de Bécquer** tan apremiante deuda de gratitud que negarme a su solicitud hubiera sido imperdonable pecado de deslealtad (6). Quede esto dicho para explicarme si no cabe como justificación.

Si dejamos atrás la prosa descuidada, urgente, **informativa** de la novela romántica cuyo peor cargo no radica tanto en su falta de rigor histórico en la entonces novedad de evocar edades pretéritas—tampoco fueron en ello muy puntuales ni el **padre** Walter Scott ni el impetuoso Víctor Hugo, sino en la incuria artística de la composición, la década en la cual Bécquer escribe lo más relevante de su obra en prosa tampoco ofrece mayor impaciencia ni búsqueda de renovadas soluciones formales. Toda la «novela social» a lo Ayguals de Izco Martínez Villergas; el cos-

tumbrismo de Trueba o Fernán Caballero; los viejos cronistas o «folletinistas» de la época anterior—Estébanez, Mesonero, de los Santos Alvarez, Pérez Escrich— si han caducado irremisiblemente no es por haber desaparecido lo circunstancial o «epocal» de sus respectivas temáticas (7); no, es por adocenamiento gris y monótono de una dicción sin relieve. «No es—dije en otra ocasión— que escribieran mal; la ya veterana Böhl de Faber tiene delicadeza; Alarcón llegó casi a la pulcritud de un clásico; Pereda, en sus últimas novelas, alcanzó un vigor indiscutible; los mismos y viejos costumbristas fragmentarios son por momentos chispeantes; no, lo que faltaba era imaginación formal, esa voluptuosidad que supone la vigilancia de una prosa acariciada, buida con morosidad de orfebre o, en su defecto, sin ornatos, pero nerviosa, ágil, vibrante, vital: la prosa de un Galdós cuya primera novela: **La fontana de oro**, aparece sintomáticamente el año de la muerte de Bécquer, en 1870» (8).

Podría redargüirse, se trataba de una conducta literaria como cualquier otra, suponiendo sea **conducta** una mala costumbre, pero es que, por las mismas fechas, años más o menos, aparecían los **Poemas en prosa**, de Baudelaire, y el **Salambô** flaubertiano. No entro a discutir el valor de ambos textos; quizá los prosistas muy al día puedan tacharlos de amanerados y excesivamente **compuestos**; me limito a testificar una preocupación contemporánea por el **arte de escribir**—la célebre **écriture artiste**— que España había olvidado por desidia o sabe Dios por qué misteriosas causas de su más soterrado proceso histórico.

Frente a ese gris, masivo y uniforme, escribe en prosa Gustavo Adolfo Bécquer.

EL RESCATE DEL COLOR

Al decir **color** no connoto únicamente el sentido estricto del término, involucro muchas cosas: dibujo, ornamentación, ardor imaginativo, lirismo; con otras palabras: el por entonces casi ignorado periodista sevillano, pobre, enfermo, angustiado, transportaba a su prosa todo

ese otro segmento que en su espíritu lo componían la herencia y el aprendizaje: la plástica. Con temas extrínsecos a su más recóndita intimidad—las **Rimas**—era posible la fusión, la viva y doble transferencia entre el poeta y el pintor: las leyendas, las reconstrucciones arqueológicas.

Tres datos: la monumental **Historia de los templos de España**—dibujos de Valeriano y textos de Gustavo— fue concebida en 1854, esto es, a los dieciocho años del todavía ilusionado adolescente. **Lo que Gustavo pretendía**—escribe Julio Nombela en sus **Impresiones y recuerdos**—era hacer un **grandioso poema en el que la fe cristiana, sencilla y humilde ofreciese el inconmensurable cuadro de las bellezas del catolicismo. Cada catedral, cada basílica, cada monasterio, sería un canto del poema. La idea, el sentimiento estarían expresados por la fábrica con el mármol, la madera, el hierro, el bronce, la plata, el oro, las piedras preciosas al servicio de artistas, arquitectos, pintores y escultores.** Como opina Delia Marchisone de Zaccardi en su **Síntesis cronológica de la vida y obra de Gustavo Adolfo Bécquer** (9), la idea pudo venir de **El genio del cristianismo**, de Chateaubriand, pero al conocer el proyecto de realización técnica, ¿no parecería estarse oyendo las palabras de Gautier? La quinta y última entrega de la ciclópea empresa es de 1858. Bécquer escribía para la misma su descripción de San Juan de los Reyes, seguramente una de las más sugestivas y hermosas que se hayan trazado del gótico templo toledano. Dibujo y poesía se anudaban con firmeza incomparable. Aún no había cumplido los veintidós años.

Segundo dato: en 1856, quizá en el mes de marzo, todavía en pleno fervor editorial de **Los templos de España**, ambos, Gustavo y Valeriano, pintan al fresco los muros de la mansión de los marqueses de Remisa. Se trataría aquí de un episodio puramente anecdótico, pero, de hecho, muy significativo en cuanto a esa porfiada interrelación de plástica y poesía que caracteriza un aspecto fundamental de la obra becqueriana durante este período (10).

Finalmente, en aquel mismo

1858, el 29 de mayo, «La Crónica» inicia la publicación de **El caudillo de las manos rojas**, su primera leyenda, hoy reconstruida en su versión original, gracias a la diligencia del becquerianista Dionisio Gamallo Fierros (11). Quizá nunca como en este deslumbrante relato, alcanzó Bécquer a **transportar** sus dotes de pintor a la riqueza cromática de la prosa. Ya no se trata de **imágenes**, de equivalencia para realzar una tensión subjetiva, se trata de **cuadros**, en consecuencia, luz y color adquieren una validez esencial: **azulada niebla... tiende sus alas diáfanas sobre los valles, robando el color... a los objetos; el Ganges, como una serpiente azul con escamas de plata; miríadas de pájaros y de insectos con ropajes de oro y azul, de crespón y esmeralda; insectos... como un torbellino de piedras preciosas, etcétera.** Por momentos, el empaste alcanza la suntuosa decoración de aquella época preimpresionista: **el sol... recostado en un lecho de púrpura como un rajá en su alfombra de colores.**

Hemos dado dos ejemplos —podrían multiplicarse al infinito— de un texto basado en la transcripción literaria de un monumento arquitectónico y otro estampado sobre la urdimbre de una fantasía oriental. Vayamos a otra posibilidad de esta prosa sin precedentes. Hemos mencionado hace un momento los **Petits poèmes en prose**, de Baudelaire. Estos aparecieron en 1861. Exactamente un año después —lo que yo he considerado una anticipación surrealista, el cuento **Tres fechas**, publicado en Toledo, se publicó en 1862— Bécquer realizaba el milagro de «pintar» con irisante radiación poética aquello ínfimo insignificante, incluso repulsivo, que encendía de valor la magia del revolucionario lírico francés; quizá menos trágico, menos agrio —no en vano era un andaluz de tradición germánica—, pero incuestionable como singular avance sobre la prosa española de su época. Véase, en el citado relato, el **cuadro** de un estercolero donde por años se han arrojado toda suerte de desperdicios: **Azulejos moriscos esmaltados de colores, trozos de columnas de mármol y de jaspe, pedazos de ladrillos de cien clases diversas,**

grandes sillares cubiertos de verdín y de musgo, astillas de madera ya casi hechas polvo, restos de antiguos artesonados, jirones de tela, tiras de cuero y otros cien objetos sin forma ni nombre eran los que aparecían a primera vista a la superficie, llamando asimismo la atención y deslumbrando los ojos una miríada de chispas de luz derramadas sobre la verdura, como un puñado de diamantes arrojados a granel, y que, examinados de cerca, no eran otra cosa que fragmentos de vidrio, de puchero, de platos y vasijas que, reflejando los rayos del sol, fingían todo un cielo de estrellas microscópicas y deslumbrantes. Lo que aquí importa es el equilibrio plástico de la aparente acumulación caótica para no transformar el contexto en simple enumeración taxativa y el engarce de las **chispas de luz, el puñado de diamantes, el cielo de estrellas microscópicas** para entonar, como los toques de luz cálida en una pintura fría o mate, la presunta vulgaridad del conjunto, conjunto donde determinados vocablos —**azulejos moriscos, mármol, jaspe, sillares, artesonados, etcétera**— insinúan la nota decorativa y suntuaria medio siglo antes de los atrevimientos **modernistas.**

Nadie escribía en España por aquellas calendas con esta deliberada preocupación estilística, con este empeño por la forma y el color.

PRESUNTA VALORACION DE LA PLASTICA BECQUERIANA

Impresión, la famosa tela de Monet es de 1874. El «impresionismo», como tal escuela, tardó, claro está, en extenderse al arte pictórico y más, por supuesto —si es que alguna vez lo fue realmente— a la música (12) o la creación literaria. Ya hemos hablado de la naturaleza **realista** en los cuadros de Valeriano —una escrupulosa visión de **La giralda**, por ejemplo—; dentro de su esquematismo, lo son los croquis de Gustavo, pero quizá ahora convenga potenciar **la plástica** en el estilo del autor de **Los ojos verdes**, con más precisión. Aquel **realismo** tiene un no sé qué de inquietante y sospechoso.

Ya apunté hace unos años (13):

«Sería ridículo que afirmase es Bécquer, dentro de este complejo movimiento —me refería al «impresionismo»—, un precursor. Lo que sí me atrevo a asegurar es que, en la España de su tiempo, era el único que lo intuía confusamente, y fue el único, sin saberlo quizá, que esbozó algunas páginas donde lo plástico supera a lo conceptual». Dicho ahora con otras palabras: Bécquer, sin detenerse en puntualizar datos, sin razonar **lo que no ve** para sumarlo al cuadro, que era el procedimiento de la pintura realista o la descripción literaria coetánea, resuelve el problema mediante una estructura estilística a la cual podemos aplicar la sabia explicación de Elisa Richter: **Lo peculiar del estilo impresionista consiste en presentar en el punto central la impresión sensorial desligada de sus causas y de tal manera que aparece como representación principal lo que antes era representación parcial y accesoria** (14).

A veces son como toques relampagueantes de sombra, luz y color: **Figuraos un caos incomprensible de sombra y luz, en donde se mezclan y confunden con las tinieblas de las naves los rayos de colores de las ojivas; donde lucha y se pierde con la oscuridad del santuario el fulgor de las lámparas** (acerca de la catedral de Toledo en **La ajorca de oro**); otras, resaltando un toque de luz sobre el objeto más insignificante: **mil chispas de oro con que se abrillantan las cacerolas y los trastos de la espetera** (**Cartas desde mi celda, I**); ya transmutando «impresionísticamente» lo real en fingido: **las nieblas oscuras seguían avanzando y envolviendo las peñas, en derredor de las cuales «fingían» mil figuras extrañas como de monstruos deformes, cocodrilos rojos y negros, bultos de mujeres envueltos en paños blancos y listas largas de vapor, heridas por la última luz del crepúsculo, semejaban inmensas serpientes de colores** (**Cartas desde mi celda, VI**); cuando no: vivificando una **realidad** inexistente: **... se reconstruyen los derruidos torreones, se levantan como por encanto los muros, cruje el puente levadizo bajo el herrado casco de los corceles de la regia cabalgata, las almenas se coronan de ballesteros...**, etcétera (**Castillo real de Olite**).

Nada de esto es **realismo** descriptivo, pictórico en la acepción tradicional de la palabra; no es enumeración desabrida ni carga pegajosa. De ahí que habláramos de inquietud y sospecha; es otra cosa, fatalmente —**el yo es odioso** afirmaba Pascal— debo autocopiarme: «Es **impresión** viva de la circunstancia dominante, de la masa de luz o color, de la **realidad subjetiva** viviente en el poeta» (15). Vuelven a ser aplicables otras palabras de la Richter: **El impresionista no rectifica nada; traduce la impresión de un determinado instante singular, pero sin reservas y, por tanto, con absoluta honestidad —mayor, al menos, que la del que rectifica—: es más «realista» que este último** (16).

Bécquer no podía saber nada, por obvias razones de tiempo, ni del impresionismo (17), ni de su formulación teórica. Fue en él impulso genial, conciencia de artista superior. ¿Quién iba a ocuparse, a detenerse en esta **rara avis** del verso sin estruendo y la prosa **pin-tada**, adivinatoria de un futuro aún muy lejano? (18) ¿Quién en aquella España revuelta y politiquera de la **Reina castiza**, en un bohemio apenas sostenido por otros bohemios que confundía atormentado y doliente, sueños con realidades? Vino al mundo demasiado tarde para ser un romántico puro del alarido, la ojera y el ciprés; llegó a la tierra demasiado temprano para ser comprendido como lo fueron aquellos cuya estética de la forma exquisita y la plástica refinada él les había anticipado cuando, al fin, lograron descubrirlo.

DISCULPA Y ENVIO

He procurado ceñirme estrictamente al Bécquer pletórico, al Bécquer poeta en prosa cuando incorpora a la misma su condición y arte de pintor. Quedan al margen los valores musicales de la misma, sus asombrosas adivinaciones de tantos problemas e interrogantes de los que hoy apremian a la literatura más reciente. Con todo, y aun sujeto a ese único aspecto de la prosa becqueriana, sé que es este un apunte incompleto y abocetado; apenas un esquema de asunto en el que habría muchísimo campo para revisar, inquirir y ana-

lizar. Sea mi única disculpa el compromiso de la lógica brevedad que de hecho exige un artículo (19).

Y sea mi anhelo que los estudiosos se decidan a emprender alguna vez el libro denso, ancho y completo que todavía está reclamando la prosa sin par del genial poeta sevillano.

(1) Aunque numerosas las biografías del poeta andaluz, el compendiado y riguroso estudio *Gustavo Adolfo Bécquer. Vida y poesía*, de José Pedro Díaz (Editorial Gredos, Madrid 1958) es de inapreciable utilidad por su método y documentación.

(2) La Editorial Pleamar, de Buenos Aires (1944), publicó las *Rimas* en su prístina redacción, la rescatada por Bordona, agregando de páginas 201 a 203 las correcciones de Narciso Campillo.

(3) Sobre este original becqueriano es singularmente recomendable un artículo del maestro Angel J. Battistessa: *Bécquer en Buenos Aires* (volumen del Departamento de Letras de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de La Plata. Número XII, 1971, dedicado a *Gustavo Adolfo Bécquer*, págs. 31 a 39).

(4) Vid. el cit. artículo de Battistessa (página 35). Apuntemos ahora que en el mismo Museo de Arte Decorativo se encuentra el retrato de Gustavo pintado por Valeriano en 1856. Es el tan conocido en el que el poeta aparece con romántico atuendo tocando el arpa; tenía entonces veinte años. Aclaremos también que el texto original de la opinión de Moreno Godino se encuentra en su artículo: *Semblanza de Gustavo Adolfo Bécquer*, publicada en la «Ilustración Artística», de Barcelona (Vid. Battistessa. Cit., pág. 35, nota 8) y Rubén Benítez: *Ensayo de Bibliografía razonada de Gustavo Adolfo Bécquer* (Ed. Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, 1961, pág. 56, núm. 47). El número de la «Ilustración» es de fecha 4 de febrero de 1895.

(5) Si esta disposición de las *Rimas* fue consejo de Bécquer al entregar el trabajosamente reconstruido manuscrito de *El libro de los gorriones* —como se sabe, el original se perdió al incendiar las turbas la casa del ministro González Brabo en 1868— o cálculo de los amigos en la edición de 1871, o para dar al libro cierta regularidad o, como algunos sospechan, para seguir la línea de Heine, poco hace al caso. Lo evidente es que, tal como hoy conocemos el orden y numeración de las composiciones del maravilloso poemario, éste entraña, sin acusación manifiesta, el indicado proceso sentimental. Que en la última parte de las poesías la coloración y lo pictórico es mucho menos denso que en la primera creo no escapa al más distraído lector.

(6) Me refiero a que, en el mencionado estudio, García Viñó alude con generoso elogio a mi ensayo *La prosa de Bécquer*, editado en 1947, al cual cita con frecuencia. A más de este trabajo —hoy en vías de ser reeditado— debo agregar: *Bécquer*

en la prosa española del siglo XIX, aparecido en el ya indicado volumen dedicado al poeta por la Universidad Nacional de La Plata (págs. 131 a 142) y a otro artículo: *Gustavo Adolfo Bécquer cien años después*, en *Arjé* (revista del Profesorado Secundario de la Escuela Normal núm. 1 de Buenos Aires, 1970. Núm. 1, págs. 17 a 21), con más otro breve escolio que, traducido al inglés, fue publicado por la revista *Américas* (vol. 23, núms. 1-2. Enero-febrero 1971. Washington, págs. 9-10). ¿Cómo no repetirse?

(7) Precisamente por su curiosidad «documental» es que, aún hoy, pueden tener vigencia *costumbristas* como Mesonero Romanos o Estébanez Calderón.

(8) En el artículo del volumen de la Universidad de La Plata, cit. en la nota número 6 (pág. 135).

(9) En el cit. vol. de la Universidad de La Plata (pág. 14).

(10) Vid. artículo de Delia Marchisono de Zaccardi (Ed. cit., pág. 17).

(11) *Páginas abandonadas* (Ed. Valera. Madrid, 1948, págs. 107 a 169). Las notas que aclaran la versión completa del texto son de un singular valor crítico para una correcta interpretación del mismo.

(12) En música —otro arte del que gustaba apasionadamente este hombre realmente extraordinario— sus preferencias, naturalmente, estaban del lado de la melodía pura. Nombela afirma sabía de memoria óperas íntegras de Donizetti y Bellini (Confr. Díaz. Op. cit., pág. 60).

(13) *La prosa de Bécquer* (Ed. cit., página 64).

(14) *El impresionismo en el lenguaje* (Estudios de Charles Bally, Elisa Richter, Amado Alonso y Raimundo Lida. E. Fac. de Fil. y Letras de Buenos Aires 1930 (página 69).

(15) *La prosa de Bécquer*. (Ed. cit., página 60).

(16) Op. y ed. cit., pág. 56.

(17) Ciertamente tenía muy cerca al más extraordinario *impresionista* de todos los tiempos: Velázquez, pero esta nota de su coterráneo no fue recalcada ni expuesta, sino cuando el nuevo módulo estético se transformó en escuela, en sistema.

(18) Basta leer las pocas críticas contemporáneas al singular escritor para darse cuenta de que pocos o ninguno lograron entenderlo a fondo. ¡Y tan actual! En mi *Prosa de Bécquer* me animé a decir que *La Creación* era una *silly-symphony* a lo Walt Disney de... 1861. (Apareció en «El Contemporáneo», núm. del 6 de junio, páginas 20 a 23).

(19) Por ejemplo, recapitular y deslindar lo que haya de aciertos y presumibles interpretaciones antojadizas en uno de los mejores ensayos escritos sobre este aspecto del Bécquer poeta-pintor: el famoso libro de Edmund Ludwig King: *Gustavo Adolfo Bécquer: From Painter to Poet. Together with a Concordance of the Rimas* (Ed. Porrúa. México, 1953).

VAJILLAS DE PORCELANA CON ESCUDOS REALES

MARIA BRAÑA

Desde el Renacimiento, y teniendo como antecedentes principales la corte de los duques de Borgoña en el Norte y las prósperas ciudades italianas al Sur, se desarrolla un gusto creciente entre los grandes por rodearse de cosas bellas, desde un cuadro o una estatua, hasta los más insignificantes objetos de uso cotidiano.

La «mesa» constituyó, si no el principal pretexto, sí uno de los más importantes para que los soberanos y príncipes pudieran satisfacer sus aficiones y su vanidad en un gran despliegue de objetos artísticos: vajillas, aguamaniles, piezas de adorno en oro, plata y otras materias nobles, fueron diseñadas y ejecutadas por los artistas más notables.

En el siglo xvii, empero, con sus incesantes guerras, provocó un empobrecimiento general del erario público. Los soberanos se vieron precisados a obtener dinero a ultranza y como era de esperar, la primera medida fue dictar leyes para reprimir el lujo excesivo. En un primer momento se prohibió el empleo de vajillas de oro —ellos mismos fundieron las suyas— y más tarde le tocó el turno a la plata. Estas medidas, unidas a la admiración que producían las porcelanas traídas del Lejano Oriente por las Compañías de Indias, dieron por resultado que la cerámica cobrara mayor importancia, y se buscara el secreto de la fabricación de la porcelana tan apreciada entonces como un metal precioso o más,

por lo que tenía de exótico y misterioso.

Durante toda la centuria las importaciones de porcelana china alcanzaron cifras asombrosas: se calcula que sólo la Compañía de Indias Holandesa, que había arrebatado a los portugueses la primacía de este comercio, importó más de tres millones de piezas durante la primera mitad del siglo. Desde el último cuarto, los principales países europeos, sobre todo Portugal, Inglaterra, Holanda y posteriormente Francia, obtuvieron concesiones en Cantón para tener muelles propios de carga y descarga. En la primera mitad del siglo xviii se puso de moda poseer una vajilla o por lo menos un juego de té, chocolate o café (bebidas que empezaban a consumirse entonces en Europa) de porcelana china, con el escudo de armas de sus propietarios, cuyos modelos las mismas Compañías se encargaban de llevar a Oriente y que dieron lugar a veces a interpretaciones cómicas.

Los Reyes, siguiendo la moda, tuvieron sus vasos y cuencos de porcelana Ming que a veces fueron realzados por hermosas monturas metálicas; el primero que pudo presumir de poseer una muestra de tan rara materia fue don Manuel el Afortunado, a quien en fecha tan temprana como el año 1541 le fue dedicado un cuenco con su nombre y año, por Pedro de Faria, gobernador de Malaca. Ya entrado el siglo xviii, los monarcas multiplicaron sus demandas de porcelana,



FUENTE DE PORCELANA DE INDIAS
CON ESCUDO REAL (M. A. N.).

MANCERIAN DOBLE DE LA VAJILLA
DE CARLOS III (M. A. N.).





BANDEJA DE PORCELANA DE CAPODI-MONTE. MARCA: FLOR DE LIS PINTADA EN AZUL.

sobre todo vajillas, con sus escudos y emblemas, e incluso comenzó a surgir entre ellos un coleccionismo creciente; el Elector de Sajonia, Federico Augusto, del que luego nos ocuparemos, reunió una de las primeras y mejores colecciones en su palacio.

Tenemos ejemplares de una vajilla que debió de constar de un elevado número de piezas a juzgar por las que todavía quedan repartidas entre el palacio nacional, museos y colecciones particulares. Es la primera que tenemos decorada con los escudos reales de España y responde al tipo corriente que las Compañías de Indias traían a Europa en cantidades abrumadoras. Es de una porcelana de barniz azulado, brillante y con buena sonoridad, las cualidades que se exigían entonces por su gran diferencia con la loza. Las piezas que han llegado hasta nosotros son fuentes, cuencos, jarras, legumbreras, etc., de perfiles sobrios. La decoración se limita a destacar sobre la superficie blanca y reluciente, el escudo de España con el escusón de lises, la corona real, el Toisón de Oro y la Orden del Santo Espíritu, dibujados en negro y pintados en azul, rojo y oro; al borde de cada vasija corre una estrechísima cenefa de motivos orientales en los mismos colores que el escudo, con predominio de dorado, del tipo que los artistas chinos prodigaban en las cerámicas de exportación. La vajilla debió de ser un encargo de los últimos años del reinado de Felipe V a juzgar por el estilo de los motivos decorativos y colorido, que son los típicos de mediados del siglo xviii.

Ninguna pieza de las que conocemos tiene marca.

Los ceramistas europeos no podían permanecer inactivos ante la inundación de los mercados europeos por las porcelanas orientales, así que no escatimaron esfuerzos para poder competir con ellas. Se multiplicaron las fábricas en todos los países, y al mismo tiempo que se producían lozas según el método tradicional, no cejaban en la búsqueda de la fórmula de la porcelana



SOPERA. VAJILLA DE CARLOS IV Y MARIA LUISA. SEVRES. MARCAS DORADAS.

VASO REFRESCANTE. VAJILLA DE FERNANDO VII E ISABEL DE BRAGANZA. MARCA: NAST A PARIS.

sin desalentarse ante los continuos fracasos. De este modo llegaron a crear lozas de calidades desconocidas hasta la fecha, con una variedad de formas y decoraciones bellísimas—algunas igualaban a las porcelanas—; pero la porcelana seguía siendo un misterio.

En los primeros años del siglo XVIII, el químico Johann Boettger, que trabajaba para Federico Augusto II, elector de Sajonia, tras muchos ensayos infructuosos dio con la deseada fórmula. No vamos a entrar en pormenores del hallazgo, el cual dio lugar a un sinfín de leyendas, dado el aparatoso secreto de que fue rodeado. Baste a nuestro propósito decir que Boettger comprendió que era preciso hallar las materias necesarias para la obtención de este cuerpo vítreo y duro que no se puede rayar con un punzón.

La porcelana es un compuesto de feldespato descompuesto—el kaolín de los chinos— y de un fundente también a base de feldespato menos descompuesto—el petuntse— fundidos a una temperatura de 1.350 grados. Los dos elementos forman un cuerpo homogéneo que al quebrarse ofrece al interior la misma contextura que al exterior, lo contrario de lo que ocurre en la loza. En general va recubierto por un esmalte de la misma composición.

El descubrimiento de Boettger entusiasmó al soberano, y apasionado como era de las porcelanas orientales—ya dijimos que tenía la mejor colección de la época—pretendió guardarlo en el más absoluto secreto. Se cuentan numerosas anécdotas acerca de la vigilancia que se ejercía en torno a todo el personal que trabajaba en Meissen, donde quedó establecida la fábrica desde 1710.

En un principio la manufactura era propiedad privada del Elector y sólo trabajaba para él, como ocurrió en Sèvres o en el Buen Retiro, pero debido a los enormes gastos que ocasionaba su sostenimiento, las tres fábricas se vieron obligadas a fabricar artículos para la venta.

FUENTECITA DE PORCELANA DE MEISSEN, CON LOS ESCUDOS DE CARLOS III Y MARÍA AMALIA DE SAJONIA (M. A. N.).





«L'ENCHANTEUR», DE A. WATTEAU. GRABADO POR BENOIT AUDRIAN «EL JOVEN» (N.º 130 DEL CATALOGO DE E. GONCOURT).



AGUAFUERTE ORIGINAL DE A. WATTEAU, DE LAS «FIGUERS DE MODES» (GRABADO N.º 9 DEL CATALOGO DE E. GONCOURT).

Meissen fue el único centro europeo que fabricó la auténtica porcelana; todas las demás manufacturas trabajaron diferentes clases de pasta, algunas magníficas, pero en realidad no eran porcelanas, sino las llamadas «pastas tiernas», que además coinciden con el momento de apogeo, verdaderamente genial, de la porcelana occidental. El período cumbre de la producción sajona alcanza hasta los años cuarenta, durante el tiempo que estuvo bajo la dirección del pintor Herold. Desde la muerte de Boettger este artista reorganizó la manufactura e introdujo nuevos estilos inspirados en gran parte en los modelos de las porcelanas chinas y japonesas, al mismo tiempo que empezaban a salir pequeñas figuras pintadas en brillantes colores, obra del escultor Kaendler, antecedentes de las figuras de porcelana que iban a gozar de tan gran popularidad en adelante.

VAJILLA DE CARLOS III Y MARIA AMALIA DE SAJONIA

En el año 1738 se celebró la boda de Carlos de Borbón a la sazón Rey de Nápoles y Sicilia con María Amalia, hija de Augusto III, Elector de Sajonia y Rey de Polonia. Este monarca tan entusiasta de las porcelanas como su padre encargó un gran servicio de mesa para su hija en el que campean los escudos acolados de la real pareja sobremon-tados por la corona real.



ENSALADERA. VAJILLA DE CARLOS III (M. A. N.).

No han llegado hasta nosotros, por desgracia, muchos ejemplares de esta vajilla, pero los que quedan en palacio, en el Museo Arqueológico Nacional —que posee la mejor colección, en un total de doce piezas— y algún otro museo, son suficientes para que podamos apreciar su calidad y arte. Es indudablemente una de las obras más notables de la fábrica de Meissen, por la calidad de su pasta, la armonía de su decoración y su depurado gusto. En ella se dan por vez primera y de una manera perfecta, un color verde esmeralda recién descubierto y un estilo rocalla incipiente, de líneas suaves y graciosas, junto con las deliciosas escenas galantes dibujadas con el primor de una auténtica miniatura.

Entre los años 1735 a 40, precisamente en los que se hizo este servicio, empezaba a mostrarse cierto cansancio ante la repetición de los modelos introducidos por Herold hacía quince años y las exuberantes formas barrocas. Para remediar esta situación se pidieron a París repertorios de obras de los artistas en voga, Watteau, Boucher y Lancret principalmente, popularizados por magníficas colecciones de grabados. Empezaron ahora las escenas de campesinos estilo Teniers, las galantes y pastorales de Watteau y de su imitador Lancret y los «putti» de Boucher.

Unas veces los artistas de Meissen copiaron literalmente el grabado, limitándose a suprimir algunos detalles accesorios del fondo. Ejemplo de ello es la bandejita de la figura segunda que reproduce fielmente «L'enchanteur» de Watteau, según el grabado de B. Audran «el Joven». Otras veces combinan elementos de dos grabados, pero conservando la escena principal de uno de ellos; por ejemplo, otra bandeja del Museo Arqueológico Nacional reproduce en su conjunto «La leçon d'amour», pero por motivos que ignoramos, el artista tomó la figura central del músico de «Le lorgneur», dos obras asimismo de Watteau. Sin embargo, lo más corriente es que los pintores de porcelana sajones aprovecharan figuras aisladas, para crear nuevas escenas según su fantasía; la mancerina y la ensaladera que reproducimos son buena prueba de ello, y demuestran cómo con elementos

prestados, los pintores de Meissen supieron crear escenas de una variedad y encanto inigualables en su género.

Hemos dicho ya que una de las novedades y gran acierto de la vajilla es su hermoso color verde; va aplicado como una mancha uniforme sobre la superficie de una blancura inmaculada, y sobre él, el dibujo perfilado en finos trazos negros con los sombreados en plumeado, negro también. Separan las diferentes escenas al par que realzan los volúmenes y las formas de las piezas, orlas de finos «arabescos» dorados alternando con otras decoradas en reserva sobre fondo de oro. La nota brillante la dan los escudos de los soberanos pintados en rojo, azul y dorado con perfiles en negro.

Todas las piezas llevan en el solero la marca de ese período de Meissen, esto es, las dos espadas cruzadas pintadas en azul que fueron imitadas en tantas factorías.

Esta vajilla tiene además un interés especial para nosotros; el regio presente del Elector produjo la admiración que cabía esperar en un monarca tan amante de las artes como era Carlos III, influyendo de un modo particular en la fundación de su fábrica de porcelana de Capodimonte, en 1743, y por lo tanto en la del Buen Retiro, su sucesora.

Repartidos también por varios museos existen algunos ejemplares de una vajilla procedente de una de las dos factorías de Carlos III, marcadas con la flor de lis en azul, y en las que está patente la influencia del servicio real de Meissen. Son piezas de pasta tierna como todas las de la época, a excepción de las sajonas, cubiertas por un barniz cremoso, cálido, contra el que destacan la decoración de escenas galantes estilo Watteau, pintadas en suave policromía de tonos verdes, malva, amarillo y rosa, principalmente. Es probable que se trate de un servicio de mesa que el Rey envió como presente a la corte de Madrid, pero no puede afirmarse con seguridad puesto que las obras de los primeros tiempos del Retiro se confunden con las de Capodimonte; lo cierto es que constituye una de las obras más

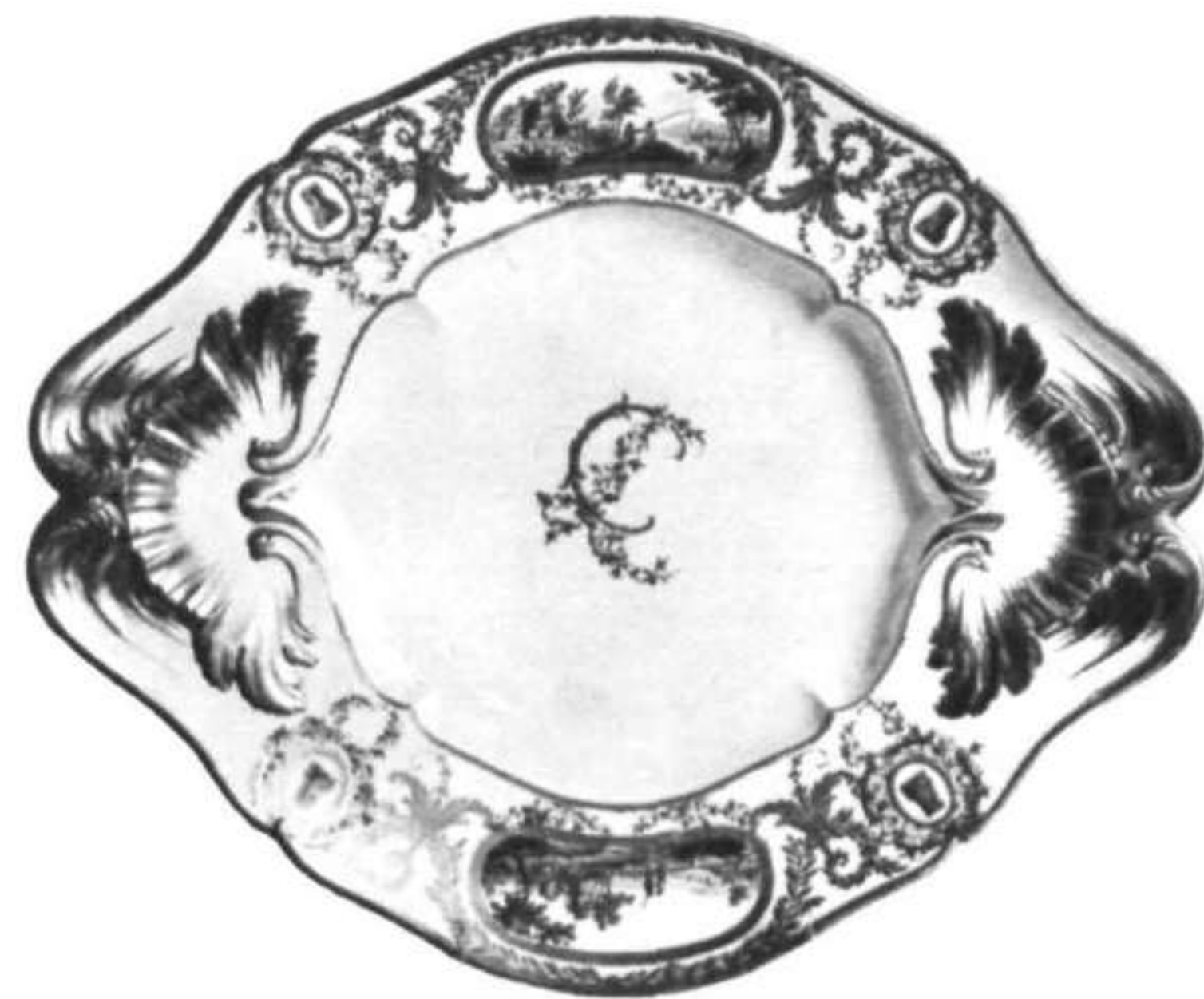
exquisitas del período rocalla, o sea, del apogeo de la porcelana.

VAJILLA DE CARLOS IV Y MARIA LUISA DE PARMA

Como dijimos antes, la fábrica de Meissen fue la primera y más importante de Europa; sus obras se imitaron en todas partes y aun se copiaba su marca. Hasta mediados del siglo conservó su papel preponderante sobre las fábricas de porcelana de Occidente, pero en esa fecha fue la de Sèvres la que se erigió en rectora de la nueva producción artística y puede decirse que en cierta manera no ha perdido su puesto nunca.

Los principios de la fábrica francesa fueron modestos hasta que se interesó por ella madame Pompadour, quien en 1756 la trasladó desde su primitivo emplazamiento en Vincennes a una propiedad suya en Sèvres; a pesar de la protección de la favorita, tres años después estaba a punto de tener que cerrar, por lo que Luis XV se hizo cargo de ella concediéndole grandes subvenciones; el derecho a marcar las piezas con las cifras reales, las LL entrelazadas y el privilegio de emplear el dorado en su decoración, en perjuicio de las demás manufacturas del país.

Desde el primer momento una de las especialidades de Sèvres fueron las vajillas que le dieron renombre universal por su alta calidad. El Rey hacía constantes encargos para alhajar sus palacios y ofrecer deslum-



BANDEJA DE LA SOPERA. VAJILLA PERTENECIENTE A CARLOS IV Y MARIA LUISA.



«MUJER BAILANDO. VISTA DE ESPALDAS». A. WATTEAU. GRABADO AL AGUAFUERTE POR F. BOUCHER (NUMERO 446 DEL CATALOGO DE E. GONCOURT).



VASOS REFRESCANTES PARA BOTELLAS Y COPAS. VAJILLA DE CARLOS IV (M. A. N.).



MEDALLON DEL VASO REFRESCANTE PARA BOTELLAS, DE LOS PINTORES SINSON Y CASTEL.



MEDALLON DE UNA CUBETA REFRESCANTE, PINTADO POR ROSSET Y DORADO POR PIERRE «EL VIEJO».

brantes regalos a otros monarcas —son famosas las regaladas a Cristian VII de Dinamarca y José II de Austria—, a embajadores y grandes señores. Más tarde, los propios interesados realizaron directamente sus encargos; ejemplo magnífico es el servicio de mesa de Catalina II ornado con las iniciales de la Emperatriz, del año 1779.

Son también obras excepcionales

las vajillas dedicadas a las favoritas, madame de Pompadour y, sobre todo, la de la Du Barry. Esta es el primer ejemplar de una serie, que dada su avanzada época, el año 1770, conservando las formas rocalla lleva ya una decoración con elementos neoclásicos, los cuales van a constituir el llamado «estilo Luis XVI».

Dentro de este estilo y esta serie, tenemos en España el incomparable

«service des Asturies», como se conoce fuera de nuestras fronteras a la vajilla que el Rey de Francia ofreció como regalo de bodas a los príncipes de Asturias, Carlos y María Luisa, al contraer matrimonio en 1765. Carlos era el futuro Carlos IV y María Luisa de Parma —ella firmaba siempre «Luisa»— era nieta de Luis XV.

El primer envío de esta vajilla constaba de 215 piezas más los grupos escultóricos para adorno de la mesa, pero más tarde María Luisa realizó otros encargos para ampliar el juego y reposición de piezas. El conjunto principal lleva pintadas en todas las piezas las dos LL enlazadas y dentro la letra V, correspondiente al año de fabricación, 1774. Otras piezas posteriores, por ejemplo tres canastillos para fruta, llevan una doble «f» que corresponde al año 1783 y todavía hay algunas de fecha posterior.

Las piezas presentan perfiles ondulados como exige el estilo rococó, de líneas sinuosas, asimétricas que dan esa apariencia de fragilidad y elegancia a los objetos de la época. A la decoración policroma se añade un dorado brillante que presta mayor realce a la blanca porcelana, al tiempo que subraya las formas y suaviza las líneas.

La decoración consiste en una ancha cenefa al borde de las piezas, dejando amplios espacios libres y en el centro si es en fuentes o platos, o en lugar destacado en las vasijas, llaman nuestra atención las iniciales de los regios esposos, una C trazada por una doble rama dorada unida en el centro de la letra por un nudo y una L dibujada con graciosa guirnalda de diminutas rosas policromas, como se hizo por primera vez en la vajillas de madame Du Barry. El elemento decorativo principal lo constituyen los grandes medallones enmarcados por doble junquillo dorado, guirnalda de rosas y roleos de laurel también dorados; a cada lado, dentro de un doble círculo de mosaico dorado y rosas, aparece el castillo heráldico de España.

Los medallones son auténticos cuadros, ejecutados con la seguridad y técnica depurada de los artistas de Sèvres. Los temas preferidos son paisajes con campesinos, pescadores,

cazadores y algunas escenas militares. El estilo de cada uno varía según el autor; al lado de paisajes suaves, de luz difusa, nórdica y árboles de amplias copas verdes, aparecen otros de tonalidades calientes y luz radiante. Unos son casi caligráficos mientras en otros domina lo pictórico e igualmente difiere la manera de tratar los personajes y demás elementos como los edificios, puentes, tiendas de campaña, etcétera.

Los pintores y doradores ponen su firma o su marca en el solero, al lado de la marca de la fábrica, por ello podemos afirmar que en esta vajilla intervinieron los más reputados artistas: Rosset, especializado en flores y paisajes, al que deben casi todas las guirnalda de rosas Castel, pintor de pájaros y paisajes que colabora con N. Sinson, gran paisajista, en la sopera. Los doradores principales son Henry François Vincent y Pierre «el Viejo». Entre todos ellos crearon una obra que acredita el arte y maestría a que llegó Sèvres en la segunda mitad del siglo.

En todas las vajillas destacan por su importancia las grandes soperas, piezas selectas que se modelan y decoran con especial esmero. La de este juego —además de una legumbreira muy parecida— y que se conservan en el Museo Arqueológico Nacional, es una demostración de ello. En el solero lleva las marcas de fábrica y de artistas en oro, cosa que se reservaba para las piezas maestras exclusivamente. Su forma rocalla, diseñada indudablemente por un orfebre es muy semejante a las de la vajilla de Cristian VII y sobre todo a la de la Du Barry. De igual ambición son las magníficas bandejas sobre las que se presentaban soperas y legumbreras. Sigue en importancia los «vasos refrescantes» en forma de cubeta, para botellas y copas, las salseritas, mantequeras y mancerinas, cuyos pocillos, imitando tejido de mimbre, son un alarde de técnica y gracia.

Prueba del aprecio que los príncipes de Asturias tenían por su vajilla nos lo indica el constante uso que hacían de ella, pues en varias ocasiones se vieron obligados a hacer nuevos encargos a Sèvres y sin duda por ahorrar tiempo también a la fábrica del Buen Retiro.

De esta manufactura se conservan algunos ejemplares. Sus formas y decoración son exactas a los modelos franceses; los medallones ostentan pinturas exquisitas que pueden competir con las de los pintores de Sèvres, únicamente varía la calidad de la porcelana. Por esta época el Retiro trabajaba una pasta tierna ideal para grupos escultóricos y piezas de adorno, pero no para vajilla. Es muy conocida la anécdota de los terribles enfados de María Luisa a quien le gustaban las bebidas muy calientes, cuando se le rompía una taza y se le vertía el contenido

encima. El barniz carece de consistencia y por ello acaba adquiriendo la pieza un tono sucio y con manchas como ocurre en la loza mal cocida y porosa. Años más tarde Sureda consiguió la pasta adecuada para objetos de uso y en el Retiro y la Moncloa se hicieron vajillas magníficas.

VAJILLA DE FERNANDO VII E ISABEL DE BRAGANZA

La tercera y última de las grandes vajillas con escudos reales de España es la que encargó Fernando VII



AZUCARERO. VAJILLA DE FERNANDO VII E ISABEL DE BRAGANZA. MARCA: NAST A PARIS.



TAZAS PARA HELADO. VAJILLA DE CARLOS IV.

al contraer terceras nupcias en 1818 con la princesa portuguesa, Isabel de Braganza. Como la desgraciada reina sólo sobrevivió dos años a su matrimonio, la vajilla que cierra con broche de oro la serie queda perfectamente fechada. Entre las tres podemos seguir la evolución artística sufrida en Europa y, sobre todo, la historia de la porcelana desde los comienzos del estilo rocalla —el que verdaderamente comprendió y valoró esta materia—, como podemos apreciar en la vajilla de Carlos III, en la que se inicia este estilo, su transición al neoclasicismo en la de Carlos IV y el triunfo del estilo Imperio en la de Fernando VII, en el que la porcelana se emplea ya desvirtuada de su verdadero ser.

La vajilla es obra de uno de los talleres más importantes de París en el primer cuarto del siglo XIX; todas sus piezas llevan en el solero la firma de su autor escrita en oro en dos renglones: «nast à paris/ par brevet d'invon».

Hermann Nast, de origen austríaco, empezó trabajando en un taller de Vincennes, pero ya en 1782 se instaló en la calle de Popincourt, y al poco tiempo se trasladó a la de Amandiers. Durante el período revolucionario pasó por una crisis como los demás ceramistas, pero al advenimiento del Imperio supo aprovechar el momento e interpretó mejor que ningún otro artista los ideales de grandiosidad que requería el nuevo régimen; al morir, en 1817, dejó a sus hijos una fábrica en pleno rendimiento y así continuó hasta que en 1835 sus sucesores la vendieron.

Nast se presentó en todas las exposiciones industriales y comerciales que empezaban a celebrarse en Francia desde 1798. En la de 1806 ofreció a la admiración de los visitantes bustos del Emperador y la Emperatriz, y jarrones de metro y medio de altura, verdadero alarde de técnica e inspiración. Luis XVIII, en 1819, celebró en el Louvre la gran Exposición de la Restauración, en la que Nast recibió la medalla de oro. Durante la visita regia, el soberano se detuvo ante los hijos del artista, sus sucesores, para felicitarles y animarles a continuar la obra tan

brillantemente empezada por su padre.

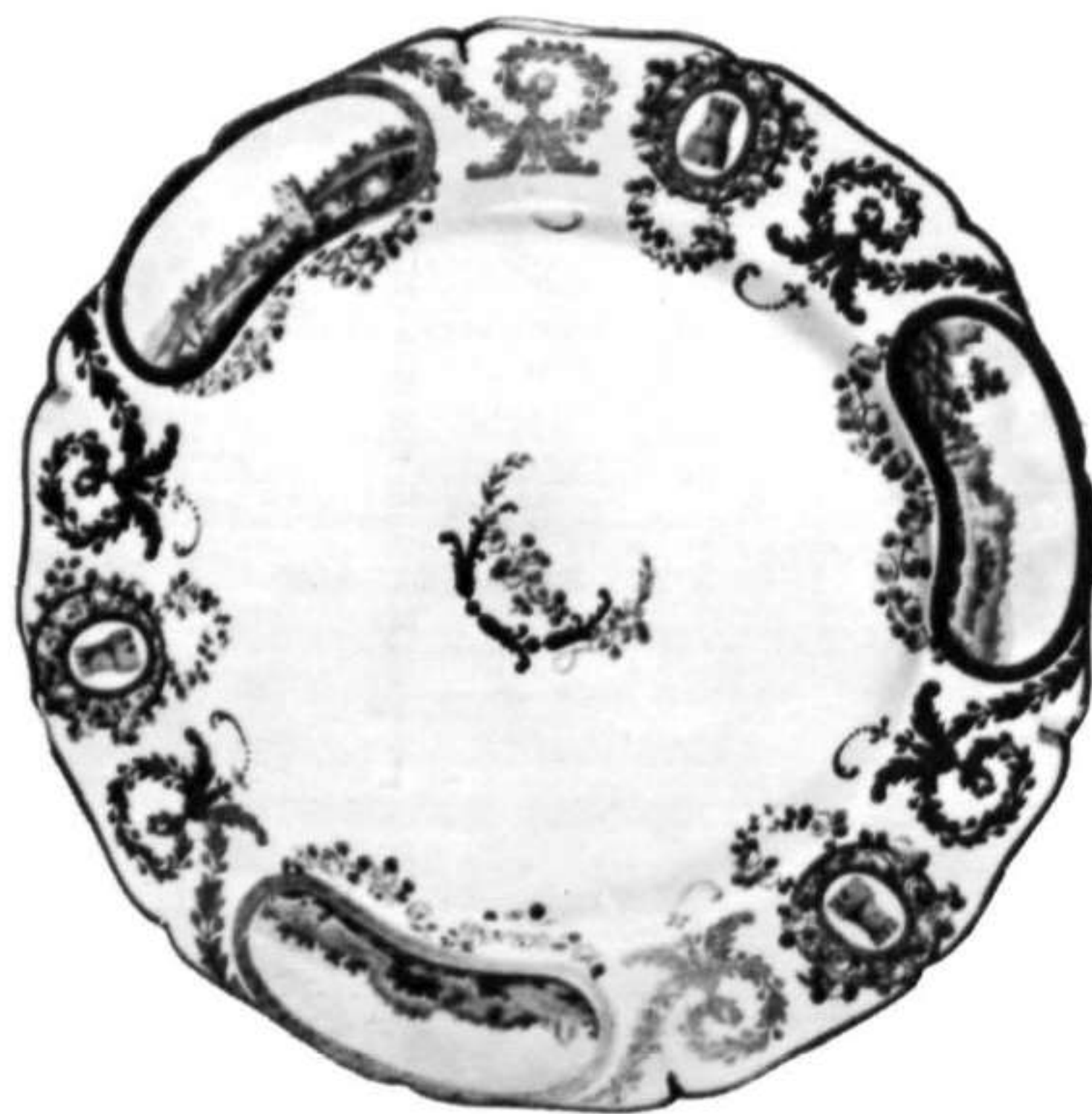
Nast cogió el momento en que los descubrimientos de yacimientos de kaolín en Francia permitieron a los ceramistas producir auténtica porcelana; consiguió una pasta muy blanca, dura y transparente como el vidrio opalino, pudiendo ofrecer una producción muy variada debido a sus continuas investigaciones. Fue además el inventor de la decoración en relieve trabajada a la rueda, y cuando recubre las piezas con baño dorado, como en el caso de esta vajilla, consigue dar la impresión de verdaderos bronce, capaces de competir con los de Thomire, el célebre autor de la cuna del Rey de Roma; pero en ellas la porcelana se limita a ser un soporte de la decoración y su calidad desaparece por completo.

La vajilla es un prodigio en cuanto a calidad de la pasta y la técnica de la decoración. Todas las piezas llevan un fondo carmín sobre el que destaca la decoración en relieve dorada o mate, según los casos, dejando ver la porcelana solo en los platos y platillos.

Las formas son monumentales como puede apreciarse en el azucarero de la figura 16, cuyo recipiente está sostenido por esfinges que a su vez descansan sobre alto plinto, decorado con elementos también clásicos. Los vasos refrescantes son también bellísimos, en forma de urna sostenidos por delfines. Los motivos decorativos dominantes son las sargas de perlas, palmetas, bucraneos, etc., y en lugar destacado aparecen las iniciales de los monarcas, la F y la I sobremontadas por una corona de laurel sostenida por quimeras.

Repetimos que es la última de las vajillas de aparato dedicadas a soberanos españoles; a partir de este momento la porcelana entró en el período de industrialización en el que la técnica consiguió prodigios en cuanto a calidades de la pasta, torneados y decoración, como el estampado mecánico, descubierto por los ingleses hacia 1770, y que ahora llegó a su perfección, pero todo ello en perjuicio de la verdadera creación artística alcanzada durante la segunda mitad del siglo XVIII.

PLATO. VAJILLA DE CARLOS IV. BUEN RETIRO. MARCA: FLOR DE LIS AZUL (M. A. N.).



ANTONIO MARI-RIBAS

ANTONIO FERNANDEZ MOLINA

Los coleccionistas y los amantes de la pintura saben que el dibujo es una importante piedra de toque de la calidad de un artista, ya que en él aparece su sensibilidad de una manera más manifiesta, pues, al utilizar medios más limitados que la pintura, se ponen más de relieve sus posibilidades de expresión. La historia del arte está llena de ejemplos de pintores que han dejado en el dibujo una parte muy destacada de su obra.

El ibicenco Antonio Marí-Ribas, que en la pintura también destaca con sus excepcionales dotes, es sobre todo en el dibujo donde da de sí el máximo de sus posibilidades. Los resultados le acreditan como uno de nuestros mejores dibujantes, merecedor de una amplia difusión y conocimiento.

El trato personal del pintor, el verle trabajar o, en todo caso, el tomar contacto con un conjunto más nutrido de su obra, lo revela con asombrosa evidencia.

Este hombre sencillo, y entregado por encima de todo a su tarea, que es Marí-Ribas, impresiona con la realidad de esta insoslayable vocación que, con la razón de su arte, es la razón de su vida. Hombre de ideas muy claras y de una amplia comprensión hacia todas las facetas del fenómeno artístico, su personalidad ha tomado de ellas lo que le era más afín. El vivir en Ibiza, donde el ambiente artístico está abierto a las manifestaciones más audaces, le ha puesto en contacto muy directo con destacados pintores de vanguardia. Y él ha asimilado perfectamente, dentro de una línea tradicional, los movimientos aparentemente más dispares. Al decir que sus dibujos están dentro de lo tradicional, me refiero a que entran de lleno en la gran tradición del dibujo, enlazando con aquellos maestros que unen, a la realización rigurosa,

la creación de una atmósfera que hace que podamos ver, a su través, más allá de la mera representación. Con rasgos que le emparentan con un Rembrandt y un Goya, sus dibujos dejan abiertas las posibilidades y contribuyen a explicar los de otros artistas abocados a las experiencias más radicales de nuestro tiempo como puede ser, por ejemplo, Vedova.

A Antonio Marí-Ribas, durante una larga temporada, se le ha visto en Palma de Mallorca trabajando al aire libre. Sentado en un banco del paseo del Borne, como si fuera un desocupado o simplemente alguien que descansa esperando el momento de acudir a algún sitio. Pero con la mirada despierta, como si interrogara con los ojos y la mano dispuesta para trazar unos resgos rápidos en la cartulina, sobre los que trabaja hasta dejar concluido el dibujo. Sus dibujos interpretan escenas populares. Los paseos, los mercados, el puerto es lo que le atrae más especialmente, y en ellos la figura humana, sorprendida en actitudes naturales, cuando el modelo no se siente observado, pues de otro modo, o adopta una actitud de rechazo o compone una *pose*. Y a Marí-Ribas lo que le atrae es la naturalidad, donde encuentra la verdad del hombre, se siente identificado con ella y la capta con entrañable poesía.

Sus dibujos, por encima de las circunstancias pasajeras de las modas plásticas, enlazan el pasado con el porvenir y en ellos como en los de los más sensibles creadores, se percibe la evidencia del arte, que se da con espontaneidad y frescura, de acuerdo con la noble manera de ser del hombre que, por encima de todo, dibuja porque esa es la razón de su existencia.



El arte del azabache

FERNANDO MON

Una de las artes mal llamada menor, pero con ascendencia tan ilustre como las pinturas púnicas de Pausias y Arístides que ilustraron las naves de Cartago, es el arte del azabache. Noble arte, como noble es la materia en que se funda.

El azabache tiene historia a lo ancho y a lo largo de las rutas europeas, y muy particularmente por los caminos que parten de Francia hacia Compostela. Por la ruta lemosina, por la bordelesa, por las viejas calzadas que atraviesan las breñas navarras en la confluencia de Puente de la Reina y Obanos, el arte del azabache hace presa y galardón en las estameñas de los peregrinos, adorna severamente los crueros del románico naciente —el románico del camino, como me gusta llamarle— y se hace efigie, o joya, o venera, en el hogar del caballero hanseático, en las capellanías de la isla de Francia, o en el mascarón de las naves de Italia que anuncian la aurora de las repúblicas talasocráticas en el partenopeo mar.

EXTRAÑO Y FASCINANTE MINERAL

El azabache es negro, de un negro profundísimo. García Lorca, tan identificado con la mágica expresión de ciertos colores, ya decía, cuando poetizaba al Camborio, que tenía pelo de «negro azabache». Descubrió además, con ese magicismo de su palabra, el sentido fascinante del misterioso lignito que, a lo largo de su obra poética —juntamente con sus preferidos verde, amarillo y plateado— apela siempre a su negrura

abracadabrante, a la profundidad rutilante de sus tornasolados destellos.

¿Cómo se tejió este misterio del azabache, que se pierde en la noche de los tiempos?

Por de pronto tenemos viejas ascendencias filológicas. Se sabe que en el mundo antiguo se daba el nombre de «succinum nigrum» a este bello lignito, profundo en su color negro, duro y a la vez frágil, delicado en su pulimento y severo en su estado de fosilización. Nombre más generalizado, sin embargo, por su enclave en las gargantas del río Gagás en el Asia Menor, es el de «lapis gagates», topónimo del que salen a luz las derivaciones de «jet» inglés, «geitz» francés, «gagat» alemán, y las consecuentes del gallego «acebiche», del aragonés «azabaya», del catalán «gaieta» y, en fin, del castellano «azabaje», todos ellos, los peninsulares, a través del árabe «az-zabág» que personifica la raíz filológica de los idiomas particulares de España.

¿Cómo se teje, repito, el misterio en torno a este material de humilde apariencia, y dotado, sin embargo, de altos valores artísticos...?

El profesor Filgueira Valverde nos informa magistralmente con la siguiente nota: «A su belleza y aptitud para la talla, añade una larga tradición como material mágico, dotado de virtudes "ópticas" y preventivas, sobre todo frente al mal de ojo. Existen amuletos egipcios de azabache; en la isla de Purbeck se labraba en época prerromana; fue usado por los etruscos. Aparece entre los hallazgos cartagineses de Ibiza. La antigüedad clásica lo importó de la India. Aristóteles, Plinio y Dióscoro do-

cumentan su uso. De la presencia en España en la época visigótica da testimonio San Isidoro en *Las Etimologías*: "Gagates" es una piedra hallada primeramente en Cilicia (¿Licia?) que es arrojada a la orilla por el río Gagás, y de ahí le viene el nombre; hay muchos en Bretaña... hace huir a las serpientes, señala la presencia de los demonios y descubre la virginidad. Es admirable porque se enciende con agua y se extingue con óleo» (1).

Vemos, pues, cómo desde remotas antigüedades, el azabache tiene una presencia mágica además de su inestimable valor artístico. Los árabes españoles utilizaron amuletos o aljerces para prevenirse de peligros, como preservador de ciertos males, y aun, en determinados acontecimientos, en apoyo de su sentido fatalista de la vida. Cita nuevamente el profesor Filgueira Valverde a este respecto, que el uso defensivo de los amuletos de «mano abierta» (contraposición a la «higa» —en gallego «figa» (2)— actitud de «mano cerrada» con el pulgar entre corazón e índice, gesto de ofensa al mismo tiempo utilizado para el mal de ojo) es de uso corriente en azulejos hispano-árabes, ya que al parecer, los Mandamientos de Mahoma quedan simbolizados en los cinco dedos, a saber: creer en Dios, orar, dar limosna, ayunar en Ramadán y visitar La Meca. Como talismán en las fachadas de las casas —escribe el señor Filgueira— «tenía virtud de enflaquecer la fuerza de los enemigos».

Hasta tal punto estaba generalizado este signo dentro de la cábala supersticiosa, que la propia Santa

Teresa recibía grandísimo disgusto y desazón cuando su confesor le obligaba a hacer el ademán de «higa» contra las visiones o flacos pensamientos.

GEOGRAFIA ARTISTICA DEL AZABACHE

Ya dijimos que a través del camino francés —como «vieira» es venera, igual a culto de Afrodita, y «viero» asimismo, quiere decir camino en romance gallego (¡cómo se entrecruzan con el pasado mítico las viejas tradiciones jacobeanas!)— vemos nacer una cultura vitalista. Por ella, a través del camino, en el emplazamiento solemne por la sobriedad de las viejas iglesias románicas, o cabe los hospitales para peregrinos, vendría el flujo nuevo que daría juventud y fragancia a las formas artísticas de occidente. El románico compostelano ya es escuela, como mestre de ascensión espiritual es Mateo, egregio artífice del Pórtico de la Gloria.

Los azabacheros de Whitby en el Yorkshire o los de Sainte Colombe, en Francia, vendrían a Compostela con la humilde muestra de sus talleres. Humilde, sí, porque el centro geográfico de la azabachería occidental sería Santiago de Compostela. Los azabaches de Inglaterra, de Sajonia, o del Sur de Francia, no tenían, evidentemente, la calidad de los asturianos, de los portugueses, y aun de los del Bajo Aragón. Los artistas, tanto ingleses como franceses —posiblemente algún alemán— no estuvieron a la altura de nuestros azabacheros, los cuales lograron una rara perfección en sus trabajos y para sus muestras acabadas, amplia difusión por toda la cristiandad.

Vemos, pues, que la geografía artística del azabache se localiza, fundamentalmente, en nuestra Península (3). En bellísimas y variadas colecciones como la de Valencia de Don Juan; en medallones, cruces, vieiras, imágenes, etcétera, del Museo Provincial de Pontevedra; portapaces de la colección Bauzá; cruces y medallones de la catedral de Oviedo, de Santiago de Compostela, de Orense, Seo de Coimbra, etcétera.

Como se ve, la corriente artística encauzada desde Compostela por

los artesanos y orfebres de la ciudad Jacobea, riega y fecunda todas las tierras de España. Pero al propio tiempo la geografía artística de Europa— aquella cristiandad que bulle por los viejos caminos de la «ecumene» con don Gaiferos, con Raimundo de Borgoña, con los príncipes de Aquitania, con los caballeros hanseáticos, o brillando con la luz carolingia que irradia Aquisgrán— se ve invadida por este flujo cultural que imparten los azabacheros gallegos. Hasta tal punto, que el ir y venir caminante al sepulcro de Santiago el Mayor, hijo del Zebedeo y de Salomé, de la noble tribu de Judá, se hace peregrinación de arte. Aquellos penitentes del Milanesado, de la Selva Negra, de la Francia caminante por las rutas cluniacenses y, en fin, todo el tráfigo de la contrición, del dolor y de la esperanza, regresan con sus azabaches: conchas para prender en la estameña a modo de certificado penitencial, y bella imaginaria labrada con entusiasmo y amor por Miranda de Villaviciosa (1597), Fernández de Arrabal (1574) o Juan Alvarez (1640), que citan, entre los pocos nombres de orfebres que llegaron hasta nosotros, Pérez Costanti y Osma.

Así, la distribución de amplias colecciones, como la del Kaiser Friedrich Museum; la Hispanic Society of America, que cataloga Betrice Gilman (4), o las piezas del Museu Machado de Castro, de Coimbra, se ve potenciada por las que se exponen en distintos museos de Europa, como un busto de la Inmaculada en el Museo del Louvre; un San Juan en el Museo de Bergello (Florenia), una gran imagen de Santiago en el Museo de Viena, procedente, al parecer, de la colección del archiduque del Tirol, hermano de Maximiliano II; cruces en la Santa Capilla de París y rosarios propiedad de la reina Clementina de Hungría, viuda de Luis X. Todo ello sin contar las colecciones menores como las del Museo de Edimburgo, British Museum, Museo de Cluny y Free Museum, que se hallan en posesión de imágenes de Santiago peregrino, así como de medallones, rosarios y piezas sueltas de esculturillas profanas y objetos de adorno femenino.

La geografía artística del azabache a través de su escuela compostelana



es, pues, de un ecumenismo inundatorio. De las viejas rúas santia-guesas, con esa constante de fijismo y eternidad en el que tiempo sólo es mensurable para la trascendencia, van saliendo, Europa adelante, las obras de los artesanos y orfebres que se aplicaron en ellas con amor y constancia. El arte del azabache ya es universal y toma carta de naturaleza, codeándose con las mejores imaginerías o con los más sobresalientes artesanos de la orfebrería europea.

Un arte que llega a nuestros días, como veremos, pleno de jerarquía y fragancia.

SIMBOLO ECUMENICO DE LA «VIEIRA»

Ya dijimos que la palabra «vieira» (venera) es algo así como una contraposición de la «figa» (higa). Mientras esta última se constituye por el ademán de mano cerrada, la «vieira», con sus rayuelas inscritas en la parte abovedada es como una mano abierta que, al igual que los amuletos de los azulejos hispano-árabes, tiene simbología legendaria para determinados preceptos cristiano-mahometanos inscritos en ambas religiones. En el *Liber Sancti Iacobi* se dice a este respecto: «Pues hay unos mariscos en el mar próximo a Santiago, a los que el vulgo llama "vieiras", que tienen dos corazas, una por cada lado, entre las cuales, como entre dos tejuelos, se oculta un molusco parecido a una ostra. Tales conchas están labradas como los dedos de la mano y les llaman los provenzales "nidulas" y los franceses "cru-sillas", y al regresar los peregrinos del santuario de Santiago, las prenden en las capas para la gloria del Apóstol y, en recuerdo de él y señal de tan largo viaje, las traen a sus moradas con gran regocijo. La especie de corazas con que el marisco se defiende, significan los dos preceptos de la caridad, con los cuales quien debidamente los lleva debe defenderse, esto es: amar a Dios y al prójimo como a sí mismo».

Pero es que además, la mitología griega está fuertemente entrecruzada en el simbolismo de la «vieira» y, consecuentemente, vinculada a los mitos del nacimiento de Afrodita. También a su culto. Y de tal modo

vinculado que, a través de la Historia —desde que cuatrocientos años antes de Cristo el vaso de Olintho apareciese decorado con el nacimiento de Venus surgiendo de entre las conchas de una «vieira»— los romanos lo graban en monedas, en ungüentarios y lámparas; en los enterramientos de la alta Edad Media, en los temas pictóricos del Renacimiento, como «El nacimiento de Venus», de Botticelli y, en general, en necrópolis y aras, como si el cristianismo estuviese traspasado de un neuma mítico que, a decir de Américo Castro, ya se hallaba en la invocación de los dióscuros, Cástor y Polux, en que Santiago, como estos dioses cabalgadores apareció sobre caballo blanco en Clavijo (5).

Pero la concha, como símbolo jacobeo, viene de una leyenda muy hermosa, según la cual un caballero en el día de su boda, con el caballo desbocado, entró en la mar; luego de algún tiempo en sus profundidades abismales salió milagrosamente indemne, con todo su cuerpo cubierto de conchas de «vieira».

Es así que el símbolo primitivo de las peregrinaciones a Santiago sería el de la concha natural y, andando el tiempo, una vez constituido el gremio de los «concheiros», se vaciarían en plomo ante la gran demanda que tenía este símbolo penitente por parte de los peregrinos, para los cuales significaba, repetimos, como una especie de certificado de haber participado en alguna peregrinación o gran perdonanza. En la *Vie de Saint Thomas le Martyr* se dice:

*Mes de Jerusalem es le palme
[apportée
et de Rochemadour Marie en
[plum getée,
de Saint Jame l'escale que en
[plum est muée...*

Es decir, «escale»-«veira», y no otro singular atributo es lo que distinguía al peregrino a Santiago: natural, de plomo, según la época, posiblemente mucho antes del siglo XIII, las estameñas peregrinas detentaban, con legítimo orgullo, estas «signacula» cargadas de magicismo.

Y por este sentido mágico, por

ese ancestralismo legendario que se descubre a través de los tiempos —cuatro siglos antes de Cristo, y aún más si nos remontamos a las dinastías faraónicas— los azabacheros compostelanos buscan un material mágico que recuerde la idea antigua de amuleto, y al mismo tiempo emblema, y se deciden por el azabache, que con tan buenos yacimientos cuenta en la región galaicoastur y otros puntos de la Península. Hasta tal punto, que estas veneras y cruces, así como otros símbolos heráldicos, se extenderían por Europa pasando, entre otros países, a gran parte de la heráldica inglesa (6).

Se constituye, pues, el gremio de los azabacheros. Sobre el particular tenemos que citar nuevamente al profesor Filgueira Valverde, que dice: «La cofradía de los azabacheros aparece documentada por primera vez en 1410 y acogida al patronazgo de San Sebastián. Las interesantísimas ordenanzas, halladas por López Ferreiro, contienen una minuciosa reglamentación del oficio. Ante todo aseguran el monopolio y la pureza del material...». Parece ser que es material falso todo aquel que «no toma la paja y fende (7) al sol y al aire o con otra callentura».

Así es como se universaliza el arte de los azabacheros, que tiene como escuela única y jerarquizada los talleres de las viejas rúas de Santiago de Compostela. Las vicisitudes serán señaladas seguidamente.

TRAYECTORIA, DECADENCIA Y RESURRECCION DE UN ARTE

Ya dijimos que dentro de la producción azabachera existían dos tipos de cultivadores perfectamente definidos: el artesano, que labraba piezas para el consumo popular, y en este caso la producción era, como la de toda artesanía popular, estereotipada, y el denominado orfebre, que trabajaba al gusto del consumidor, según la moda imperante. Así como las piezas de la artesanía popular eran siempre repeticiones típicas de un gusto peculiar o de unas preferencias magicistas, las que salían de los talleres orfebros se distinguían por su atipicismo, por su variedad cambiante o



por su sentido de funcionalidad estética. Gran parte de la obra azabachera de orfebre está determinada por los encargos masivos de concejos, cabildos catedralicios, familias con significación ciudadana, nobles, etc., que las adquirían, según encargo, e incluso modelo para obsequiar a magnates, reyes y acompañantes nobles que venían a Santiago en peregrinación con valiosas ofrendas.

Pero el arte de los azabacheros tiene, como todas las artes, su decadencia y deflación. Es bien cierto que tal decadencia es fugaz y pasajera como puede comprobarse por el corto lapso de tiempo, siglo XVI, en que se minimiza la producción azabachera, pero es evidente, asimismo, que la azabachería compostelana llega a un alto grado de perfección y jerarquía en el siglo XVIII, durante el cual se producen piezas, como la «Cruz Pastor», que son alta expresión de un arte que llegó a sus cotas más insospechadas.

Los artistas pintores que trabajan en medio de estos siglos emplean el azabache como alto motivo decorativo para muchos de sus cuadros. Utilizan estos motivos en formas de rosarios, dijes y otros ornamentos que realzan la figura pintada. Su aplicación se adelanta a las más vigentes composiciones de heterogeneidad de la materia, adoptada por artistas de hoy, especialmente por los grupos informalistas.

Ejemplos bien patentes los tenemos, entre otros, en los cuadros de «Felipe Próspero», de Velázquez, en el Museo de Viena; el de la infanta doña Ana de Pantoja de la Cruz, en las Descalzas Reales; o en las monjas que rodean a doña María de Molina en el retrato de «Las Huelgas», ataviada con rosarios y collares, etc. Existen muchos ejemplos de tal índole, tan extendidos y usuales, que la Inquisición, por considerar el azabache materia de magia y brujería, prohibió a los pintores que dispensasen a los infantes tales adornos.

El arte compostelano del azabache no murió. Aquellos balbuceos un tanto supersticiosos del siglo XIII, la granación estilística del XV al XVIII y, particularmente, las constituciones gremiales fundadas en 1410, mantuvieron vivo un arte que se extendió a toda Europa y, posteriormente, a la cotización artística ame-

ricana (M. Vaughan: «Rare old Spanish carvings in jet») con un poder expansivo excepcional.

Un arte que aún hoy pervive con la natural adecuación a los gustos de nuestro tiempo, pero sin abandonar los temas tradicionales, la fundamentación expresiva de las formas y su ancestralismo mágico, eso sí, muy propio de las creencias de trasmundo en el logos gallego.

Las grandes colecciones, como las de Valencia de Don Juan, la del Museo de Pontevedra, la colección Bauzá y las muestras existentes en los museos y catedrales de España y Europa, así lo atestiguan.

Hoy, repetimos, está presente. Recibió impulso vivificador en el siglo pasado, concretamente en el último tercio, por parte de un artista grabador de origen germánico, Enrique Mayer, que vivió entre los años 1861-1931. Le siguió un hijo suyo, pariente nuestro, aunque por rama colateral, que siguió, con Peña, con Sesto y otros grabadores y plateros, la gran tradición de la azabachería compostelana, a la que dieron nuevos alientos expresivos.

La historia de «lapis gagates» no puede ser más hermosa y rectilínea. No sólo se manifiesta como un arte de orfebres y miniaturistas —existen muchísimas piezas de buenas dimensiones— compitiendo con los mejores artífices florentinos o venecianos, sino que ocupa una parcela muy amplia de las imaginaciones y creencias humanas de trasmundo por su ancestral apelación mágica.

Este bello azabache o «acebiche», que pasa por la noche de los tiempos y llega hasta nosotros como una promesa auroral.

1 JOSÉ FILGUEIRA VALVERDE, «Azabachería». Ediciones Castrelos, Vigo, 1965.

2 J. LEYTE DE VASCOCELOS, «A Figa». Oporto, 1925.

3 P. PÉREZ COSTANTI, «Nuestros azabacheros en el siglo XVI». Notas viejas gallegas, Vigo, 1925.

4 BEATRICE GILMAN, «Catalogue of sculpture (sixteenth to eighteenth centuries) in the collection of the Hispanic Society of America». Nueva York, 1930.

5 AMÉRICO CASTRO, «La realidad de España. Cristianos, moros y judíos».

6 FELIPE CORDERO CARRETE, «Veneras y cruces de Santiago en la heráldica inglesa». Cuadernos de Estudios Gallegos, XIX.

7 Hendidura en gallego.

LA RESISTENCIA DE LA VOZ

RAMON REGIDOR ARRIBAS

Es muy normal que principiantes y cantantes inexpertos, deslumbrados por descubrimientos de joyas musicales para la voz, tomen algunas de éstas para su repertorio, basándose únicamente en un problema de **tesitura**.

Es decir, echan un vistazo a una partitura (generalmente de ópera), observan cuáles son las notas más extremas que en ella se tocan, recuerdan, a su vez, las notas más extremas que ellos dan en los ejercicios vocales de

sus clases de canto, y si la pieza de música no sobrepasa los límites agudos o graves de su propia voz, es elegida alegremente para ser cantada por ellos. Esta experiencia no me ha llegado ahora a través de mis alumnos, sino que me era ya conocida por haberla sufrido yo en mi misma persona, durante mi primera etapa de formación vocal. Recuerdo que mi maestra se sonreía cuando yo le presentaba ciertas arias de ópera para que me enseñara a interpretarlas, y me sentía molesto cuando ella las rechazaba y me hacía ver que estaban fuera de mi alcance; entonces pensaba yo que mi maestra no apreciaba mi voz en todo su valor, porque las obras alejadas de mí por ella no me parecían imposible de ejecutar y estaban dentro de la **tesitura** que yo abarcaba en mis vocalizaciones.

Y es que vocalizar no es lo mismo que interpretar una concreta partitura musical. En los ejercicios vocales se alcanzan *grandes extremos tonales* del registro del cantante, por medio de elegir la vocal más idónea, las progresiones musicales y los **tiempos** más asequibles para él. Por el contrario, una composición vocal ha sido determinada en su creación por la inspiración del compositor, sin tener en cuenta la conveniencia de un especial intérprete (hay excepciones), y éste ha de someterse a los problemas musicales que aquélla le impone y a la mayor o menor dificultad fonética del texto que ha de cantar, con lo que su posible **tesitura** puede resultar disminuida.

Pero, aun en el mejor de los casos, es decir, cuando el cantante **domina** esa **tesitura** que la partitura elegida abarca y es capaz de solucionar los problemas que ella le presenta, la inclusión de la obra en su repertorio ha de pasar por un tamiz de extraordinaria importancia, desconocido u olvidado a veces por el intérprete, y que es nuestro tema de hoy: **la resistencia de la voz**.

La elección de un repertorio, en virtud solamente de la extensión vocal del cantante, constituye una decisión insuficientemente sopesada, que puede transportar dolorosas consecuencias. Y si este error es relativamente fácil de subsanar en principiantes (con ayuda de un maestro de autoridad



admitida), no lo es tanto y se agrava cuando afecta a profesionales del canto, sin más consejeros que ellos mismos casi siempre, que pueden sentirse ridiculizados en público y ver destrozada su carrera y hasta su propia voz.

Recordemos que el mecanismo de fonación en el canto implica un gran esfuerzo de orden muscular, que atañe, por un lado, a la musculatura respiratoria (abdominales y diafragma), por ser la voz un fenómeno aéreo, y, por otro, a la musculatura laríngea y circundante. Además, exige gran actividad de los centros nerviosos en una tarea de concentración, mandato y control. Es fácil de comprender, pues, que cantar, llevado a ciertos extremos, producirá inevitablemente una fatiga. Esta tardará más o menos en llegar (o no llegará), según la intensidad y duración del esfuerzo, según la perfección de la técnica vocal empleada y según la resistencia natural del organismo del cantante.

Se puede conseguir el dominio de una técnica de emisión muy depurada, se puede mantener la voz en magníficas condiciones a fuerza de cuidados y entrenamiento, puede ampliarse el campo de posibilidades del aparato de fonación por virtud de un estudio y una práctica bien llevados, pero existe siempre a la postre un «non plus ultra» tajante e insuperable, determinado por los límites del propio organismo del cantante. Este ha de examinarse ante sí mismo con realismo, aceptando los consejos de personas competentes en el canto, huyendo de las exageraciones tanto por defecto como por exceso, pero inclinándose en última instancia por las primeras. Es preferible siempre cantar «sobrado» que cantar «apurado». La vanidad, compañera inevitable del artista, puede traerle muchos descalabros. Mas si éste ha de sopesar los halagos y evitar su poder de sugestión, también ha de mantenerse firme ante las críticas de la envidia o de la necedad, que podrían disminuir sus posibilidades. Conocerlas es el mínimo deber que tiene el cantante para sí mismo, y aunque tal conocimiento no es tarea fácil, nadie inteligente ha dicho que «saber estar» en el arte sea fácil.

En consecuencia, el cantante ha de comprender con cierto grado de aproximación cuál es la **resistencia de su voz**. Su comprensión implica dos cuestiones: **tiempo e intensidad**. No es lo mismo (y los inexpertos suelen confundirlo) cantar un aria de ópera en un aula de canto o dar unos cuantos «agudos» en el cuarto de baño, que mantener un esfuerzo vocal constante a lo largo de una representación operística o de un concierto, y conservar resistencia para dar esos «agudos» después de muchos minutos de cantar. El cantante, pues, ha de preguntarse: «¿Durante cuánto tiempo puedo permanecer emitiendo deter-

minados sonidos sin llegar a la fatiga de mi voz?». Pero el problema se incrementa con el factor **intensidad**. No es lo mismo (y los inexpertos suelen confundirlo todavía mucho más) interpretar una obra en el marco de una habitación o de una sala de estudio, acompañados por un piano, que ejecutar esa misma obra en la grandiosidad de un teatro de ópera o de una sala de conciertos, donde las medidas del espacio acústico, la potencia sonora de una orquesta y el volumen canoro de los compañeros de escena, obligan a la voz a grandes intensidades para hacerse oír. Uniéndose a la pregunta anterior, el cantante habrá de interrogarse: «¿Durante cuánto tiempo puedo permanecer cantando con determinada **intensidad** sin poner en peligro mi voz?».

Así, pues, la **resistencia de la voz** será un aspecto muy importante, entre otros (tesitura, timbre, idioma, cultura, estilo, etc.), a tener en cuenta por el cantante en el momento de especializarse dentro del repertorio vocal.

La **resistencia vocal** puede plantear problemas «por defecto» o «por exceso». Nos hemos referido a los primeros en párrafos anteriores, por ser los más habituales en la práctica del canto, ya que el cantante suele estar estimulado por el afán de interpretar obras de grandes intensidades (verbigracia lo que se ha dado en llamar «óperas grandes»), origen de las emociones más fáciles e imán para las grandes masas del auditorio. Muchos cantantes, a poco que escuchan su propia voz dentro de un recinto de gran reverberación se consideran capacitados para abordar este repertorio.

Sin embargo, aunque menos frecuentes, existen los problemas de resistencia **por exceso**. Se dan cuando el cantante, dotado de una voz potente o voluminosa, trata de interpretar obras que exigen pequeñas intensidades durante una determinada duración. Según el aforismo que expresa «quien puede lo más, puede lo menos», no debería hallarse problema de resistencia por exceso.

Pero en el canto tal aforismo no es de aplicación absoluta, puesto que emitir la voz por debajo de ciertas intensidades inherentes a ella supone un gran esfuerzo para su dueño.

Es sabido que, entre dos individuos de distinta longitud de pierna, el más pequeño no podría mantener la zancada del otro sin cansarse rápidamente, pero el más alto se cansaría antes, si hubiera de someterse al paso corto de su compañero, que si mantuviera su zancada. En ambos casos se suscitara una cuestión de resistencia. Este ejemplo es trasladable al canto. Si un tenor dramático, bien dotado para abordar el repertorio operístico «fuerte», fuera llamado a la interpretación de un concierto de polifonía clásica, se cansaría mucho antes que



cantando una ópera dramática verdiana.

Así, pues, hemos de afirmar que este cantante de voz potente habrá elegido bien sus obras de repertorio, cuando (en unión de otros requisitos cualitativos) pueda interpretarlas en toda su duración, sin una fatiga que menoscabe su canto, y a una intensidad que **esté de acuerdo con el sentido interpretativo de las mismas**, sin grave peligro para su laringe.

Para terminar, existe un desagradable defecto musical, muy propio de cantantes, que puede estar motivado en numerosas ocasiones por una cuestión de resistencia: la **desafinación**.

Independientemente de otras causas, ésta se produce muchas veces cuando el cantante se somete a esfuerzos vocales que van más allá de la medida de su resistencia. Sobreviene una fatiga de las cuerdas vocales y un cansancio de todo el organismo por la fuerte tensión a que es sometido, se hace imposible mantener la frecuencia de las vibraciones sonoras a determinada intensidad y, al disminuir la frecuencia, se produce una caída de tono. El cantante percibe esta desafinación en gran número de casos, pero se siente impotente para corregirla.



LAS ARTES

I

Poesía

Sólo el hambriento
conoce la belleza de las horas y de las estaciones;
sólo él
sabe lo que es un río, un árbol,
el temblor de la hierba bajo el frío,
el color de una hoja.
Dentro de sus ojos hambrientos
está el mar, está el bosque,
toda la Tierra entera;
el color de las cosas,
la música dulcísima,
la poesía que crece como árbol invisible.
Todo el arte ha nacido del hambre
del hambre del espíritu o de una esclavitud.
La voz del hambre canta maravillas,
cosas que turban, inquietan o espantan.
La voz del arte es la voz del amor.

II

Pintura

Un complejo sentido de la vida
en el eterno lienzo desollado
y toda ausencia de cualquier calor
o sabor animal.
Un rumor impalpable del agua,
de la piedra que existe en el aire,
color seco,
color ácido,
privado de cualquier peso humano,
de cualquier elemento vegetal...
Modulaciones rápidas,
abstractas,
musicales,
invisibles,
como en el interior de una concha marina
un universo aparte con un secreto intacto.

III

Música

La "consagración de la primavera"
es sólo motivo musical;
sólo la música
tiene ese don de adivinanza,

de ternura inefable,
de misteriosa consagración.
Los pentagramas son como arco iris,
y los niños saltan a la comba con el arco iris;
niños ciegos para el color,
mudos para la risa,
tristes para su pena.
Sólo el don del oído,
ese sentido sólo,
aislado,
—sonidos, claves—
sinfonía inaudible,
así los consagró la primavera.

IV

Arquitectura

Con cuánta intensidad
puede negarnos la Naturaleza su paisaje,
hasta qué punto una piedra no es extraña,
irreductible.
La hostilidad primitiva del mundo
nos llega a través de milenios,
pero también los hombres
segregan lo inhumano,
en su aspecto mecánico,
en sus gestos,
en sus acrobacias.
El universo del gato
no es el del canario;
y el espíritu calla
en este mundo inmóvil de esperanza.

V

Escultura

Lo sordo, lo incoloro, lo inmaterial
segregado por cerebros humanos,
materias salidas de lo fugaz y de lo insostenible
como vidas dudosas una vez dominadas.
Vuelo de saltamontes y de pájaros
abatidos tempestuosamente.
Caracoles con sus casas a cuevas
evocando espirales,
dejándose la sólida baba
—un camino pulido y brillante—.
Todo estalla y se volatiza,
el relámpago perpetúa la luz en las retinas.
—Desprendimiento de retinas—.

Digna Palou

LA CUEVA DE CHUFÍN

LA cueva de Chufín es un yacimiento recién descubierto de arte cuaternario situado en la aldea de Riclones, no lejos del pueblo de Puentenansa, un cruce de carreteras conocido en la parte más montañosa de la provincia de Santander.

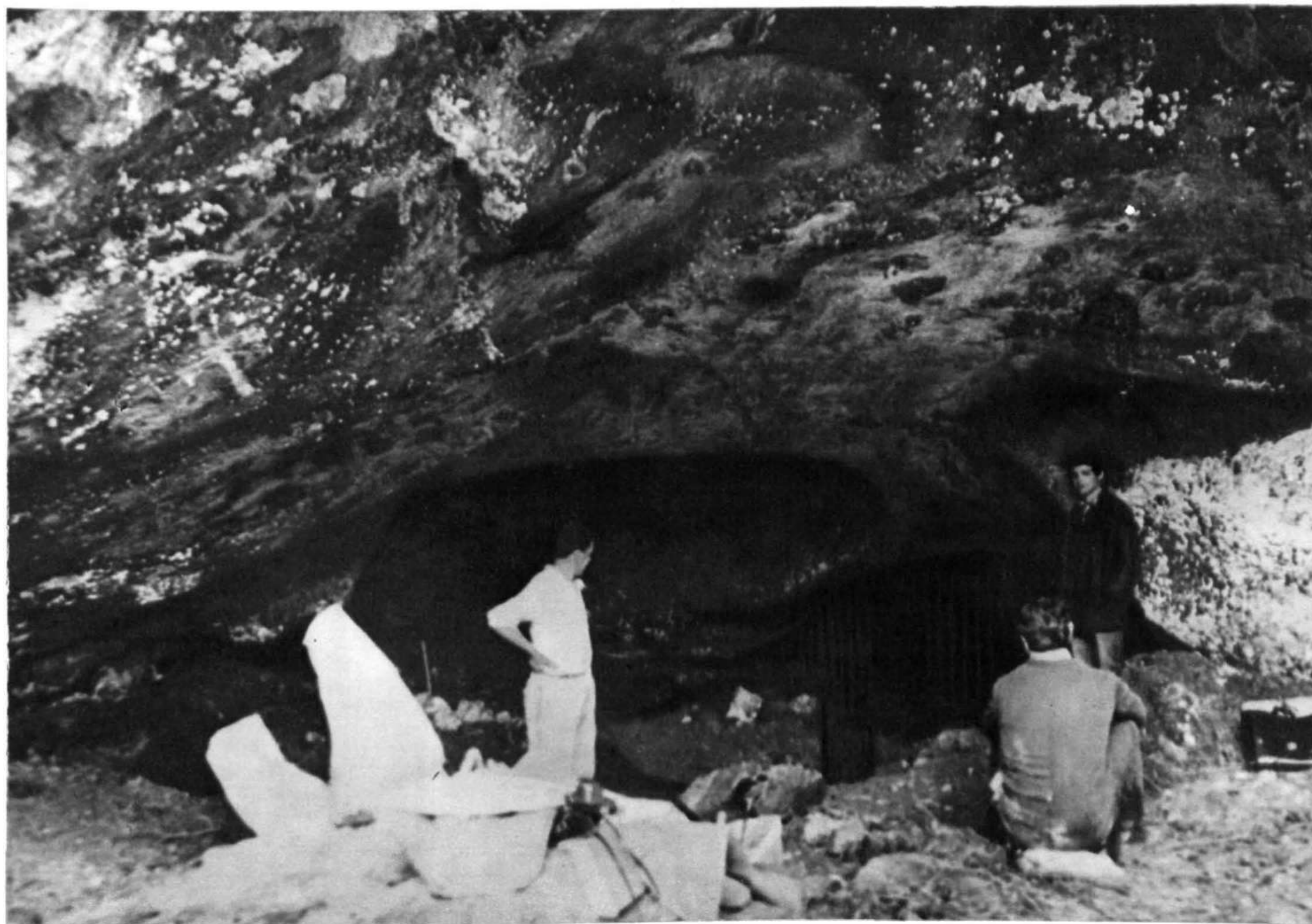
Para alcanzar la cueva de Chufín hay que detenerse en la presa de «La Palombera», situada unos ocho kilómetros aguas abajo de Puentenansa en dirección a Pesues y a catorce kilómetros de esta última población costera. Es el guarda de la presa quien mejor ayudará a visitar el yacimiento al que lo solicite.

Las pinturas y grabados de la cueva de Chufín se descubrieron en dos etapas. Primero halló las pinturas del interior de la caverna, en 1972, don Manuel de Cos Borbolla. El nos enseñó en Madrid lo hallado, y en su compañía preparamos un viaje de exploración, en el cual vimos, además de las pinturas por él descubiertas, algunas otras y, sobre todo, los im-

portantes grabados del vestíbulo, así como los del interior de la cueva que él no había apreciado. Daremos en BELLAS ARTES 73 las primicias de este hallazgo, que por su antigüedad y características tendrá en lo sucesivo un puesto en los estudios del arte rupestre español.

La cueva del Chufín se abre bajo una visera rocosa que forma un amplio y abrigado vestíbulo. De éste se pasa hacia el interior de la caverna a través de una ancha galería de muy bajo techo, por la cual, al entrar, hay que avanzar arrastrándose unos veinte metros por el suelo. Luego, ya de pie, se puede penetrar más cómodamente, iniciándose pronto un descenso en la amplia galería que tiene cada vez el techo más alto y acaba en un profunda sima o lago interior que interrumpe con sus aguas totalmente, de lado a lado, el curso de penetración a la cueva.

Todos los vestigios de arte rupestre que hemos encontrado en la cueva de Chufín se agrupan en dos lugares. Un conjunto



GRAN VESTIBULO Y ENTRADA A LA CUEVA DE CHUFÍN



GRAN ZONA DEL TECHO PINTADO DE ROJO Y PUNTEADO EN TORNO A UNA OQUEDAD NATURAL DE FORMA OVOIDE.

de importantes grabados fueron realizados a la luz libre del exterior en el centro del vestíbulo de la caverna. Algunos otros grabados se ven en un bloque o saliente de la roca más a la izquierda. Aún a la derecha, casi fuera del abrigo, se sitúa otro conjunto abigarrado de grabados aislados de los ya citados.

Luego, en el interior de la caverna, hemos hallado algunos grabados de otro carácter, más todas las pinturas que nos ofrecen hasta hoy la cueva de Chufín. Aparecen al final de la amplia galería ya descrita, poco antes de llegar al lago o sima central que ya hemos mencionado, situándose a ambos lados de la citada galería.

Por su carácter y por su posible significación cultural y cronológica describimos brevemente ambos conjuntos de creaciones artísticas empezando por el grupo de grabados que hemos descubierto en las paredes rocosas del vestíbulo.

LOS GRABADOS DEL VESTIBULO DE LA CUEVA

Como ya hemos indicado, el que visite la cueva de Chufín hallará, en primer lugar, grabados en tres lugares del vestíbulo. Hemos de hacer constar que por su situación casi al aire libre poseen interés muy especial, pues constituyen el único gran conjunto de arte rupestre cuaternario que aparece realizado a la luz del día en España.

De los tres grupos de grabados del vestíbulo es la serie del centro, a la izquierda de la puerta de entrada a la caverna, los de mayor interés. Forman un abigarrado conjunto de trazos realizados tal vez en dos épocas. Unos son más finos y forman lo que llamaremos el friso superior. Otros mucho más gruesos los denominaremos friso inferior. Los otros grupos de grabados son de menor interés, pero completan y valoran al más importante que podemos suponer formaba el núcleo principal de este verdadero «santuario» exterior de la cueva. En él se han grabado una serie de cápridos y cérvidos de bellísima y original concepción, además de otros trazos que son magistrales fragmentos de la silueta de estos animales, aunque intencionadamente no fueron terminados. Les faltan general-

mente, sobre todo, las líneas inferiores del cuerpo y las extremidades. Son frecuentes la representación del cuarto delantero de los animales representados. Los del friso superior nos ofrecen una variada serie de grabados de cápridos de trazo a veces muy fino, incluso algunos de menor tamaño, son de líneas de trazo seguro pero sumamente delicados. Estos grabados resultan evidentemente ser los más antiguos por estar superpuestos a ellos los trazos de otros cápridos de mayor tamaño y más fuerte grabado. En medio de ellos aparece una posible figura de cierva que domina todo el conjunto, y es la más bella y completa de las representaciones de esta parte de grabados.

El que llamamos friso inferior queda más bajo y algo a la izquierda del grupo de grabados del friso superior. Nos ofrece figuras trazadas con línea más gruesa, aunque siempre de muy seguro trazo. Se ven varias figuras incompletas y un gran gamo grabado en medio de todos los demás trazos abigarrados y entrecruzados que forman el conjunto.

Por las claras superposiciones de grabados que se pueden señalar en esta pared llena de trazos de figuras de animales resulta evidente que las más antiguas son, como ya hemos indicado, las de más finos trazos y de menor tamaño que aparecen en el friso de la parte superior. Las figuras de trazo más grueso que se les superponen en aquella zona son de mayor tamaño. No es seguro que los fuertes trazos y las figuras realizadas con la misma técnica de líneas gruesas que se realizaron en el friso inferior a la izquierda de este panel grabado sean posteriores al grupo de figuras del borde superior de la pared rocosa, pero, como diremos más adelante, así cabe deducirlo por su técnica y aspecto.

LAS PINTURAS Y GRABADOS DEL INTERIOR DE LA CUEVA

Además de los grabados que nos ofrecen las paredes rocosas del amplio vestíbulo de la gruta, no hallamos otro vestigio de manifestación artística hasta ya el final de la galería



Grabados representados en el centro del vestibulo, realizados a la luz del día.



Una de las agrupaciones del friso superior.

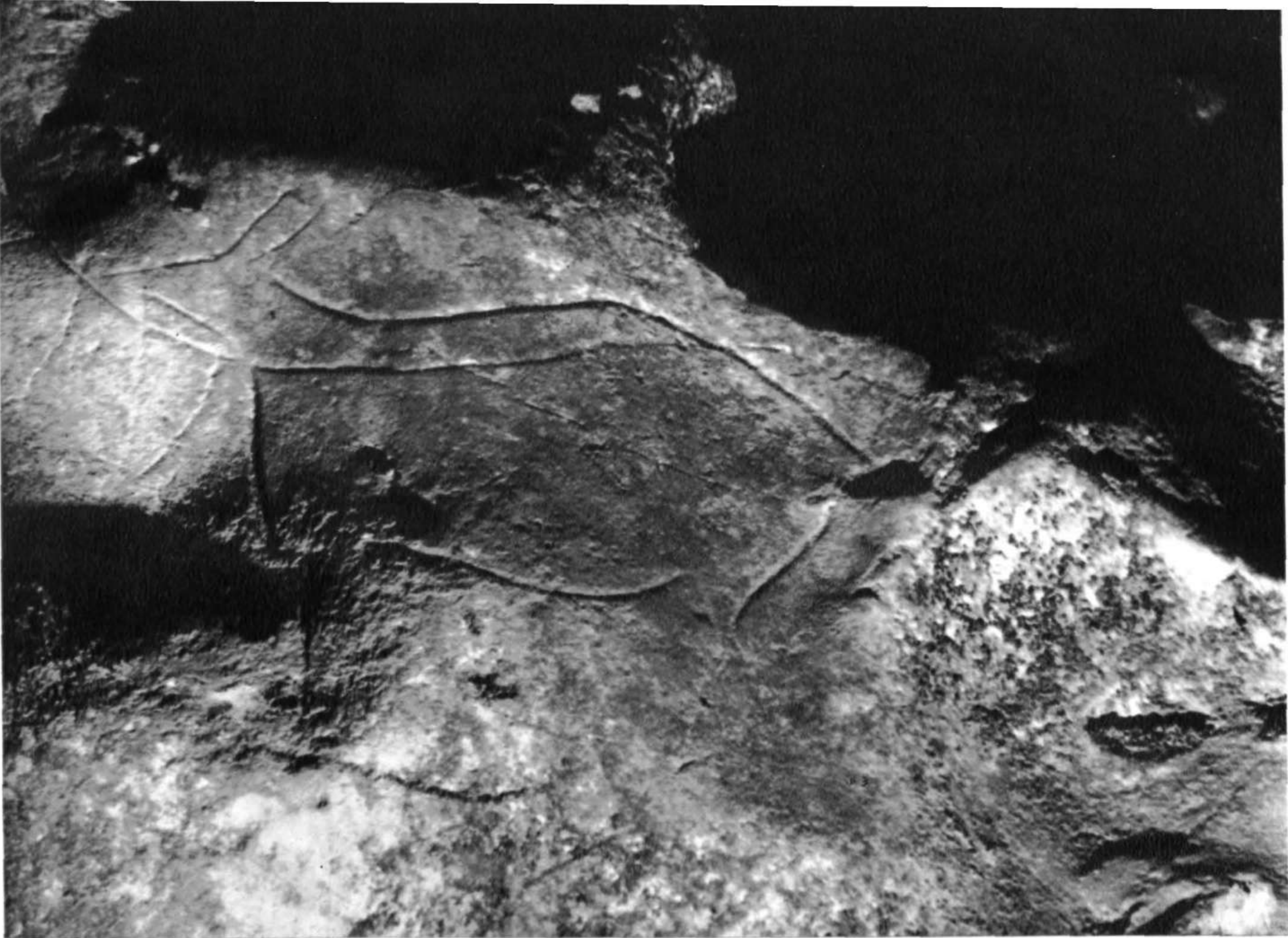


Figura de cabra que ocupa el centro del friso superior del vestíbulo.



Conjunto de grabados del friso inferior. En el centro resalta la figura de un araña realizado con trazos muy profundos.

que se abre al fondo de este abrigo rupestre que protege la entrada a la cueva de Chufín. Allí, sin luz directa del exterior, se realizaron nuevas y diversas manifestaciones artísticas. Primero se ve una serie de líneas incisas con poca profundidad que representan como un pájaro de largas alas y caído pico.

Unos tres metros más adelante, avanzando hacia la proximidad del laguito o sima que interrumpe la galería, se ven unas líneas entrecruzadas que los prehistoriadores llamamos «macarronis». Forman un zigzag irregular de trazos cruzados que se realizaron tal vez apretando un dedo contra la roca blanda o, más probablemente, con un palo o espátula de punta redondeada. No llegan a representar signo alguno por la irregularidad y arbitrariedad total que ofrece su trazado.

Avanzando hacia el fondo de la galería, a unos tres metros de los signos descritos, hallamos las primeras pinturas. Están conforme se avanza, entrando en la cueva, en la parte derecha, como a unos cinco metros antes de llegar al lago. La primera figura pintada que podemos describir es un toro realizado con una línea ancha de color rojo claro, muy desvaído, y trazo no muy perfecto. Se ve su cuerpo, sus extremidades, la cabeza y los cuernos, todo ello en un estado de conservación mala.

Un poco encima de él se aprecia un airoso caballo de muy gallardo trazo, pero también en esta figura están muy perdidas las líneas pintadas, sobre todo la parte de las patas, si es que estas partes de su cuerpo se trazaron. Se ven bien la cabeza, el cuello y parte anterior del lomo. Incluso parece se puede asegurar que es más antiguo que el toro ya descrito, cuyo lomo pasa por encima de las inciertas partes inferiores y traseras del caballo.

La parte trasera del lomo del caballo se pierde debajo de una mancha de color rojo que queda inmediatamente a la izquierda. Es de color más vivo que el rojo amarillento de la silueta del caballo. Sobre esta mancha de color rojo se destacan grandemente siete motivos paralelos que podemos llamar bastones claviformes. Cada uno de éstos es un trazo recto, el cual en la parte superior muestra como unos trazos inclinados a manera de barbas o aletas de dardo o arpón.

Un poco encima, o sea, un poco más hacia el citado laguito central, se ven primero varios grupos de cortos trazos rojos paralelos cercanos unos de otros, motivo que hemos denominado «dedos». Muy cerca de estos «dedos» rojos y junto a ellos hay un motivo arboriforme que destaca en rojo más vivo sobre una mancha roja menos intensa y de mayor extensión. Más adelante se percibe una silueta de otro cuadrúpedo indeterminado, tal vez un caballo, de color rojo amarillento muy

apagado. Se ven las patas traseras y el lomo, pero la cabeza se pierde, y lo mismo la parte del pecho.

Aún cerca de la sima con agua se ven dos líneas curvas de puntos rojos y, luego, más a la izquierda, cinco palos verticales rojos sobre una mancha del mismo color más débil.

Otras pinturas y grabados aparecen enfrente de las descritas en el lado izquierdo del que entra avanzando desde la puerta de la cueva hacia el lago central. Son, desde luego, las pinturas de esta parte mucho más llamativas y se ven fácilmente resaltar con su color rojo vivo en la pared y techo de la cueva.

En primer lugar se aprecian en una cavidad alta, muy destacadas, tres líneas de puntos de color rojo fuerte, paralelas y algo curvadas, trazadas sobre una mancha de color que ocupa una zona más amplia.

A unos dos metros de la izquierda de las puntuaciones ya citadas, debajo de una rebaba o saliente de los que ofrecen las paredes de esta cueva, hay dos oquedades ovoides seguidas. La oquedad de más abajo del que mira a la pared de la cueva sobresale en el conjunto de la pared por el color rojo aún vivo con el cual se ha manchado todo el interior de la oquedad. Además, sobre este fondo rojo se ven cruzar ocho líneas de puntos de un color rojo, aún más fuerte que el de la mancha de color que les sirve de fondo extendido por todo el fondo de esta oquedad elíptica.

Encima, y algo a la izquierda de esta cavidad, mirando a la pared, se ve la otra oquedad que queda tangente por el lado menor y unida a la ya descrita. Es igualmente ovoide y del mismo tamaño aproximadamente. En su borde inferior ofrece una línea de puntos algo alargados de color rojo violeta, como marcando el límite de la oquedad y dentro otras cinco series de puntuaciones formando líneas alargadas que a veces se pierden y quedan muy inciertas por estar cubiertas de concreciones calizas, todas sobre un fondo rojo violáceo.

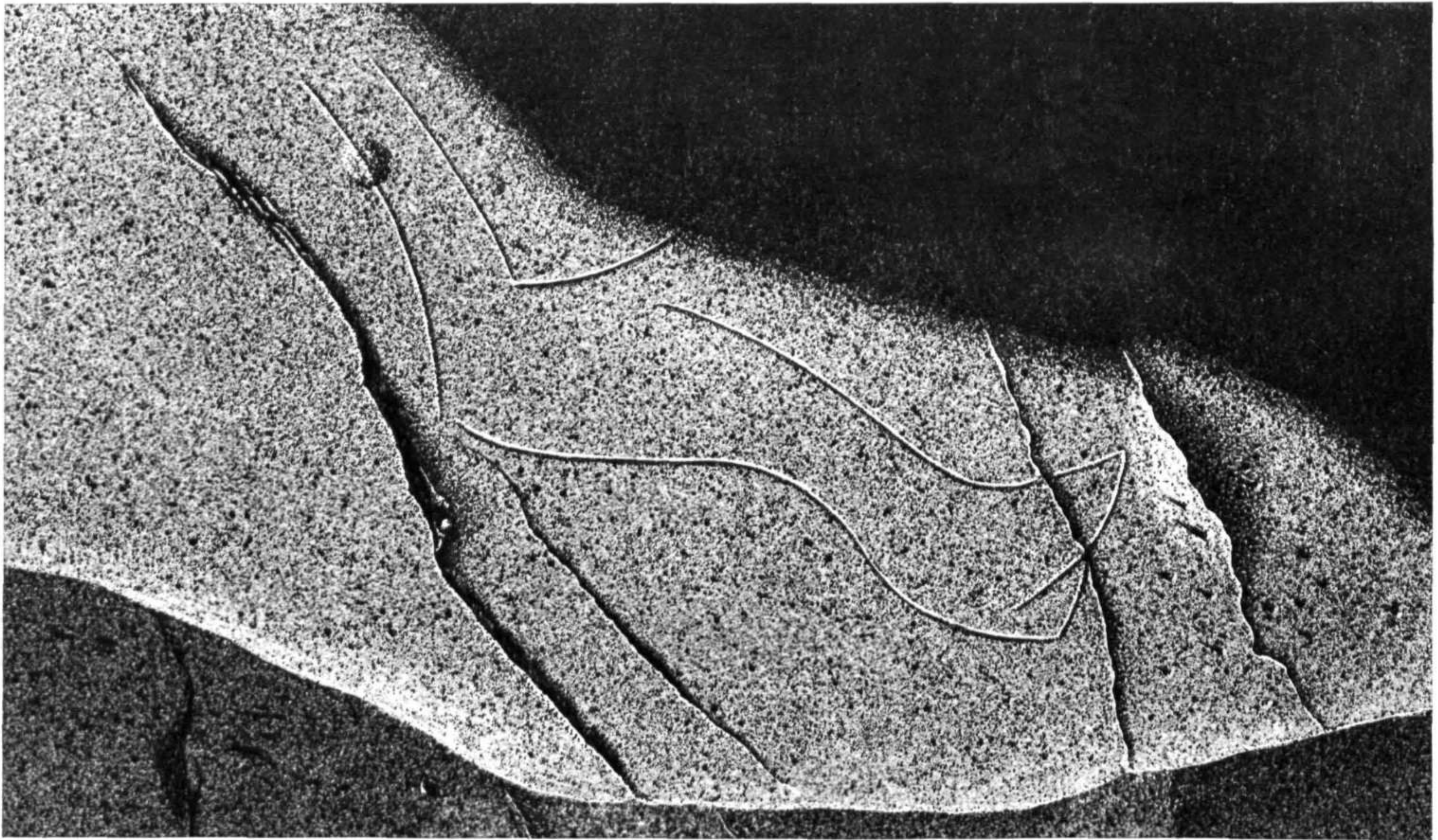
Un poco encima de estas dos oquedades elípticas se ve la cabeza y parte anterior del cuerpo de un cérvido, a juzgar por los rameados cuernos. Está pintado de un color rojo más claro que el de los puntos de las cavidades ovoides ya descritas.

La figura es muy incierta, pero los largos y rameados cuernos permiten diferenciarla y definirla con cierta seguridad. Por su color, técnica y estado de conservación se debe paralelizar esta figura con la de los animales ya descritos en la pared de la derecha de la cueva, y que ya hemos descrito.

Luego, más a la izquierda, se ven tres cortas líneas de puntos rojos, y unos dos metros más a la izquierda, o sea,

UNA DE LAS VARIAS AGRUPACIONES DE PUNTOS QUE CUBREN EL FONDO DE LA GALERÍA.





DIBUJO DE UN INTERESANTE ANTROPOMORFO ITIFALICO, GRABADO EN UNA DE LAS PAREDES DE LA GALERIA.

en dirección a la salida de la cueva, se aprecia otra mancha de color y sobre ella cinco líneas largas de puntos rojos muy vivos.

Estos enlazan con una gran zona del techo de la cueva, pintada toda ella color rojo. Este fondo general hace que resalte el fondo del techo de la caverna de manera llamativa, y sobre él se ven diversas series de líneas de puntos de intensidad cromática más fuerte que el rojo del fondo. Parecen girar alrededor de un agujero elíptico natural que ofrece la superficie de la roca. Parece como si hubiese sido aprovechado intencionadamente como centro de las líneas de puntos que han sido trazados a todo su alrededor.

Al mirar detenidamente todos estos motivos rojos, que sobresalen grandemente por su color rojo vivo sobre la superficie pintada también en rojo, trazados en torno al oscuro agujero natural de la roca de forma ovoide, se podría pensar que tal vez estas bandas de doble línea de puntos rojos representaron los pelos de los contornos de una vulva femenina que podríamos ver representada allí.

Enfrente de esta masa de color y de todos estos simples elementos artísticos que vamos describiendo, sobre la parte saliente de la roca, aprovechando el lomo liso del techo, se ha grabado un interesante antropomorfo. Ofrece gran cabeza como de pájaro. Esta parece que fue rectificadada acercándose a una cabeza de caballo. Este antropomorfo tiene alargado cuerpo bien conseguido por el seguro ritmo de la curva lumbar, y al final nos ofrece dos líneas para representar las piernas. Una línea de la pierna delantera se curva al llegar a la altura del vientre hacia adelante, no enlazando con la línea que viene de la cabeza trazando el cuello, pecho y vientre de esta extraña representación. Cabe pensar se trata de una figura itifálica, muy rara en el arte cuaternario, donde los rasgos sexuales no se indican generalmente. Tan simple como extraña figura se ha logrado con pulso firme y con habilidad de buen difujante, por el artista que realizó esta concepción antropomórfica.

A la derecha de este antropomorfo aparece una cavidad algo profunda, en la cual se ve una corta línea de cinco puntos rojos realizados sobre el fondo claro de la superficie rocosa, y aún se ven en otros lugares diversas puntuaciones, pues este motivo se repite siempre en todo aquel ambiente de la cueva en que el artista cuaternario expuso sus sentimientos y preocupaciones espirituales a través del arte.

LA IMPORTANCIA DE LOS GRABADOS DE LA CUEVA DE CHUFÍN Y SU EPOCA

Aunque no espectacular, este nuevo yacimiento de arte cuaternario es de un gran interés.

En primer lugar, cueva Chufín resulta hoy el único gran conjunto de arte rupestre cuaternario que hallamos en España realizado a la luz del día y colocado para ser visto sin ayuda de luz artificial. Hasta su descubrimiento teníamos ciertamente en España las cuevas de Hornos de la Peña y de Venta de la Perra, donde aparecen algunos otros grabados al exterior de la caverna que ofrecen además los más directos paralelos estilísticos y técnicos con el conjunto de cueva Chufín.

Aunque sean pobres las manifestaciones de la creación artística conservadas en cueva Chufín, su personalidad y carácter hará que se les conceda un puesto en el hermoso capítulo de la historia de nuestro arte rupestre cuaternario.

El estilo de sus grabados, como también las escasas pinturas y grabados del interior de la caverna, coincide con el arte y técnica de otras cuevas francesas del llamado estilo II, y son el conjunto más antiguo de todo el arte rupestre cuaternario español.

Nos inclinamos a clasificarlo en este período por sus muchas figuras incompletas, en las que sólo la parte anterior se grabó. Además, en su mayoría se ven realizadas con escorzos forzados hacia adelante, característica la más peculiar del estilo II de Leroi-Gourhan. Otra prueba de arcaísmo son los trazos aislados frecuentes que vemos en cueva Chufín, a los que no es posible dar un significado seguro, incluso aquellos en los que se puede ver una intencionada inspiración en el ritmo de las líneas, dirigida a conseguir representar la línea superior de los lomos y cuellos de la silueta de los cuadrúpedos.

Lo mismo que del estilo de los grabados del exterior cabe decir de las pinturas del interior de la cueva. Las puntuaciones aisladas o en grupos, los «bastones» o motivos claviformes, incluso las torpes figuras de toros, un caballo, un cévido, siempre incompletas y de torpe trazo, la alusión posible a la vulva, así como el antropomorfo que se realizaron en el interior de la cueva, todo nos denuncia un momento muy antiguo del gran ciclo artístico cuaternario que, en nuestra opinión, en ninguna otra cueva española se nos ofrece con tanta pureza y arcaísmo.

MARTIN ALMAGRO BASCH

LA ESCUELA DE FONTAINEBLEAU

Dos exposiciones de alcance supranacional han recordado al gran público de París facetas distintas y hasta contradictorias de una misma época de la historia de Francia: el siglo XVI. Frente a las luchas fratricidas de religión, mostradas muy inteligentemente al erudito y al profano en la Exposición Coligny, organizada por los Archivos Nacionales, la resonancia espectacular del Renacimiento italiano en la llamada escuela de Fontainebleau apareció magistralmente expuesta en el Grand Palais, bajo la esmerada dirección de las autoridades de Bellas Artes.

La primera de las dos exposiciones citadas contempla más la historia y evolución política de este gran país y puede caracterizarse por su rigor didáctico. La segunda, que se refiere a la evolución cultural y que nos va a ocupar ahora especialmente, es sencillamente suntuosa. Algún crítico la ha calificado como «la más completa, la más instructiva y la más atractiva de cuantas exposiciones se hayan organizado en París después de la guerra» (André Fermigier).

Parece ser que por primera vez se empleó el término de escuela de Fontainebleau por un coleccionista de grabados a mediados del siglo XIX, pero el hecho es que desde entonces los historiadores de la pintura lo adoptaron. Comprende esta escuela el período complejo que abarca desde el reinado de Francisco I al de Enrique IV, a cuyos monarcas bien puede dárseles en Francia el nombre de Padres de la Patria, pues Luis XIV, con todas sus glorias, no fue sino la herencia deslumbrante de aquéllos.

A los fastos y a las locuras de los últimos Valois sucede la herencia más seria del primer Borbón. Cabe preguntarse a este respecto si el incluir el reinado de Enrique IV en la escuela de Fontainebleau tiene en realidad una justificación histórico-cronológica. En caso afirmativo, es indudable que Enrique IV está al borde mismo del fenómeno que representó la influencia del Renacimiento italiano en Francia, incluyendo la decisiva, en el orden político, de Catalina de Médicis. Resulta así que en la repercusión artística, los frutos renacentistas bajo el último reinado no pueden por menos de considerarse como tardíos, lo mismo que tardío fue como tal fruto, aunque esplendente, el monasterio de El Escorial

de Felipe II de España, contemporáneo del propio Enrique IV de Francia.

Por otra parte, no puede circunscribirse el Renacimiento al siglo XVI, aun cuando marcara éste su época de mayor auge en Italia, país donde había nacido el siglo antes. En realidad, el movimiento renacentista, en el sentido más amplio de independencia del pensamiento humano, al romper con rígidos convencionalismos, arranca de la poesía del Dante en el siglo XIII y se ha pretendido, exagerando acaso un

poco sus alcances, extender éstos hasta el siglo XVIII con el Tiépolo, genio tardío de la escuela veneciana.

Fuera de Italia, es claro que al Renacimiento hay que buscarle otros horizontes. Volviendo a Francia, con todo lo que queda anteriormente dicho, conviene desde luego centrar en la figura de Francisco I la llamada escuela de Fontainebleau. Sabido es cómo este monarca, más por vanidad que por consciente cultura, trató de atraerse a Leonardo de Vinci. Pero es



JEAN FOUQUET.
«RETRATO
DE CARLOS VII
DE FRANCIA».
MUSEO
DEL LOUVRE

justo añadir en su favor que se mostró respetuoso en extremo con el arte, comprendiendo que a través de él podía aportar prestigio a su país. Ya Carlos VIII y Luis XII aprendieron de sus incursiones en Italia que el Renacimiento representaba una nueva visión de la vida y que los príncipes adquirirían fama y renombre no sólo en los campos de batalla, sino también como mecenas.

Francisco I adquirió la famosa «Gioconda», que desde entonces forma parte del patrimonio nacional, hasta el punto de haberse tomado paradójicamente como representante genuina del arte francés.

Con la influencia directa de Leonardo, el espíritu renacentista italiano sería entronizado en Francia por uno de sus representantes más conspicuos y de esta manera se desvirtuaría el excesivo gusto por el gótico, considerado en Italia como un arte bárbaro. Rompiendo, sin embargo, con la supremacía del gótico, el francés no se acomodó al equilibrio del Renacimiento, sino que saltó inmediatamente por encima de él para rendir culto, ya en Fontainebleau, al manierismo. El arte por el arte no se impuso jamás al concepto del arte como elemento decorativo.

Leonardo no llegó a instalarse en el castillo de Fontainebleau, donde Francisco I, al regreso de su cautiverio en Madrid, sentó definitivamente su corte, dándole la preferencia sobre Blois y Chambord. El Rey consiguió crear allí un centro cultural muy notable, en torno a otros artistas italianos de no tanto relieve como Leonardo, entre los que destacaban Francisco Primaticcio (1504-1570), Juan Bautista Rosso Fiorentino (1494-1540) y Nicolo dell'Abate (1509-1571). Los franceses Jean Cousin, Antoine Caron y Ambroise Dubois, entre otros, fueron seguidores manieristas de los italianos. Mención aparte merece François Clouet (1510-1572) y que, como retratista, no tuvo igual en Fontainebleau. Constituyendo ya el afán decorativo la clave de la corte de Francia, Clouet no alcanzó a ser un pintor psicólogo, pero su brillantez como viejo artesano flamenco es innegable.

Conviene aquí, para mejor ilustración del lector, hacer alguna aclaración respecto a la evolución histórico-artística de Francia en épocas inmediatamente anteriores a la escuela de Fontainebleau. Después del período románico en la arquitectura, apareció el estilo gótico como absorbente y es claro que sus ejemplos más típicos y hermosos los constituyen las catedrales. Pensemos que si la de Chartres puede citarse como paradigma, sólo otra catedral en Europa puede competir con ella en pureza de estilo y en belleza: la de León, en España. El gótico absorbe —como queda indicado— durante mucho tiempo en Francia toda concepción artística; de ahí que la escultura y las vidrieras vinieran a completar el conjunto arquitectónico de la catedral. Ello trajo asimismo un florecimiento de las artes que pudiéramos llamar menores, como son los esmaltes

—que alcanzaron una perfección inigualable— y los libros miniados. En cuanto a las tapicerías, que sirvieron igualmente para ornato de las catedrales, su centro más famoso estaba en el Gran Ducado de Borgoña, parte del cual paulatinamente se iba reincorporando a Francia. Por eso, la manufactura de tapices también experimentó un impulso benéfico.

En el arte de la pintura, Francia quedó un tanto al margen de la evolución que iba experimentando en otros países de Europa. Pensemos que cuando en Italia revolucionaba este arte un Giotto, un Nassaccio o un Piero della Francesca, y cuando Flandes avanzaba tan asombrosamente en la técnica del óleo con Jan Van Eyck y con Rogier van der Weyden, Francia sólo puede presentar la «Pietà» de Avignon, muy discutible por otra parte en cuanto a su origen, si es que no influyó definitivamente en la misma la estancia de Simone Martine en aquella ciudad. Sea como fuere, el retraso que a este respecto arrastraba Francia era difícil superarlo por el esfuerzo, por muy loable que fuese, de la escuela de Fontainebleau. Ya antes, Fouquet, que estuvo en Italia, había intentado vanamente romper con las rígidas ligaduras del estilo gótico y con el gusto tradicional del miniaturista francés, no consiguiéndolo ni aun en sus obras de mayor formato.

Caracteriza a la escuela de Fontainebleau el triunfo del sentido de decoración sobre el arte mismo, como ya queda indicado, lo que la lleva indefectiblemente a un irrealismo que no se rechaza en absoluto y de ahí también la preferencia por los temas de la fábula y de la leyenda mitológica. No se llega, sin embargo, en su representación a la manera más frívola posterior de un Boucher o de un Fragonard, sin entrar aquí en el valor artístico comparativo entre unas obras y otras. En Fontainebleau la excentricidad produce en ocasiones obras de muy singular y original belleza, como la «Pirámide de hombres desnudos», atribuida a Giuste o Juste.

Pero en la escuela de Fontainebleau no había sólo pintores. El objetivo de Francisco I era en rigor crear una corte al estilo de las ricas residencias de los grandes mecenas italianos. Lo primero era edificar la fábrica del palacio. Cuando se construyó Chambord con ideales renacentistas, en los que la línea recta y las horizontales contrastaban con el estilo gótico, éste siguió imperando en gran parte de la construcción, restando al conjunto el sentido sereno de sobriedad de los modelos italianos. Casi lo mismo ocurre en Fontainebleau, complejo demasiado inmenso, por una parte, y por otra, coronado de torretas, pináculos y chimeneas en tal profusión y dimensiones, que producen un efecto muy distinto al que originariamente se debió de tomar como modelo ideal.

Pasando a la escultura, si se piensa en los monumentos funerarios de la antigua Borgoña, aquí sí que hubo

una auténtica renovación por la influencia del estilo lombardo. Los clásicos plañideros de Dijon dejaron su sitio a apóstoles y virtudes teológicas, con la grandiosidad que pudiera haber inspirado en último término al propio Miguel Angel en su proyecto inicial de mausoleo para Julio II y en el más recatado de los Médicis de Florencia.

Entre los escultores, hay que destacar el nombre de Jean Goujon, que vacila entre el Renacimiento y el Barroco y que parece rehuir la frivolidad circundante que domina sobre todo en las artes menores. Ya se han citado anteriormente los esmaltes como producto magnífico de la artesanía francesa. Recuérdese asimismo, aparte de las lujosas encuadernaciones, los objetos de orfebrería y las joyas valiosas. En cuanto al campo específico de la armería, es difícil evitar el parangón con las de la misma época en otros países, en donde Augsburgo y Toledo, por citar sólo dos ciudades fuera de Francia, gozaban de bien ganado renombre universal. Tampoco los bronce admiten la comparación con los de Italia.

Volviendo a la pintura, las obras de la escuela de Fontainebleau, con contadísimas excepciones, resultan frías y neuróticamente deslavazadas, es decir, sin nervio. Su composición convencional es en el fondo antirrenacentista. Constituye, sin embargo, la escuela de Fontainebleau un loable esfuerzo que repercutirá favorablemente en la evolución posterior, siquiera sea como reacción a la misma. No es preciso insistir en su falta de técnica, comparándola con las obras de artistas contemporáneos de italianos y flamencos y aun de generaciones precedentes. Queda dicho ya que Flandes había alcanzado una perfección suma en el uso del óleo y conviene añadir que los florentinos habían llegado a una maestría insuperable en el dibujo y en el estudio de la anatomía, y los venecianos a un dominio absoluto del color.

El convencionalismo aparece en la pintura francesa como una constante desde la misma escuela de Fontainebleau, que debiera lógicamente haberlo superado, por representar precisamente la repercusión del Renacimiento italiano en Francia. Cuando después aparece la figura genial de Poussin, tampoco éste puede liberarse de lo convencional, a pesar de su contacto directo en Roma con Bernini y con Velázquez. Quién sabe si no vibraba en él también el espíritu del gran Descartes, quien al racionalizar el pensamiento no podía por menos de limitar la espontaneidad y la fuerza creadora del artista. Por eso, mirando las cosas con toda objetividad, en la evolución de la pintura francesa, pasando por el estudiado efectismo de un Rigaud o un Largillière y salvando en todo caso como un capítulo aparte a Watteau, hay que esperar a los impresionistas para celebrar el intento serio de romper con un convencionalismo que había revestido durante siglos la forma de una expresión endémica.

CARLOS MANZANARES

ORLANDO PELAYO, MUY CERCA DE QUEVEDO

Una común circunstancia de residencia, más que una afinidad de estilo, o relación de criterio, es la razón determinante de la Escuela Española de París. Cierta absurda barrera de silencio, montada sobre una doble causa de inercia y lejanía, impuso, de hecho, de Pirineos a esta parte, un velo de incomunicación sobre este grupo progresivo, conjunto abierto de personalidad diversa y de alta jerarquía creadora. Por fortuna, el auge de interés despertado últimamente por la actividad artística en España ha roto toda frontera, hasta conformarle un protagonismo directo. Citar hoy, y aquí, nombres como los de Bores, Viñes, Peinado o Palazuelo es ponerse en absoluta actualidad a través de recientes exposiciones. Como citar a Orlando Pelayo es dirigir la mirada a los magníficos dibujos y acuarelas presentados en la madrileña galería Frontera.

Nacido en Gijón el 14 de diciembre de 1920, Orlando Pelayo llega a París en 1947. Previamente había permanecido unos años en Orán, ciudad que le permite entrar en contacto inmediato con obras de pintores no vistas hasta ese momento —Bonnard, Matisse, Rouault, etcétera—, con la revelación de color y de formas que ello suponía. Antes de Orán, en España, sólo había hecho iniciarse brevemente, y por su cuenta, a la pintura, fraguar una afición, que apuntaba hacia un surrealismo de matices sombríos. Podría decirse —de un español...— que la luz le llegó en África; o mejor, habría que convenir que le alumbró con otra claridad.

Salvada la época argelina, ya en la capital francesa, atraviesa un momento realista, paso anterior, por raro que parezca, a la abstracción, a la investigación de las manchas y de los tonos. No será un proceso baldío, sino perfectamente encadenado en una evolución coherente —sobre todo, cuando el tiempo permite analizarla con serenidad—. Después, ese instante va diluyéndose en paisaje, contemplado y soñado paisaje español; una topografía de imágenes, que culmina en las «Cartografías de la ausencia». Y así, este eslabón se empalma con el posterior, lógico en la deducción, que es un centrarse en la figura —los «Retratos apócrifos»— tal como la concibe en el presente. A partir de entonces, todo cuanto ha venido después se ha significado por una lucha tenaz en torno a la síntesis.

Pero sería aventurado, al hablar de la figura, llegar a la creencia de que es sólo ese motivo por sí mismo. Para una mayor precisión, vamos a añadirle un término nuevo, y cercano a él en su carrera: la «abstracción... de la figura». Dos elementos que conviven muy bien, en tanto que únicamente a través del primero —ejercicio inductivo— es presumible alcanzar los valores sustentadores del medio en que se proyecta su trabajo. También es lícito referirse a una pintura gestual, arquetipo de los mínimos rasgos definidores, apenas pluralizados, nada retóricos, en la estricta delimitación del hecho, real, sentido, imaginado, a representar.

Muy cerca de Quevedo. En la exposición aludida se presentó, igualmente, el libro «Once sonetos», de Fran-

cisco de Quevedo, interpretados con aguatinas de Orlando Pelayo. Hay que señalar que el mecanismo de elección pintor-escritor no obedece a ningún tipo de azar —el pintor, por lo demás, no oculta su personal preferencia— y que la sincronía plástico-literaria se produce con absoluta homogeneidad. Entiéndase: la coincidencia no viene dada por el detalle de un título, o el regreso episódico a seres como de una época, sino por el talante con que el hombre se sitúa ante el mundo, da testimonio de algo social, íntima o afectivamente. Una manifestación vital, al fin.

De esta suerte, Orlando Pelayo, que antes de acceder a Quevedo puso en litografías a Hemingway y a Camus —aquella amistad arraigada en Orán—, premios Jeckel, Othon Friesz, Pórtica de la Bienal de Menton, obra en museos y colecciones de toda Europa..., conforma su proyección total de artista: técnica y conceptualmente, con las justas palabras, por medio de las cuales la estética suele escribir sus relatos más precisos.

MIGUEL LOGROÑO



ESCARRAMAN.

PINTORES

IBEROAMERICANOS EN ESPAÑA

En las salas de exposiciones madrileñas han coincidido cuatro artistas iberoamericanos distintos entre sí de técnica, tendencia y modo de hacer, pero identificados en cuanto que cada uno de ellos constituye una parte importante de la nueva experiencia pictórica de sus países. Los argentinos Sarah Grilo y Hugo Caballero, el brasileño Antonio Maia y el venezolano William Stone vienen a significar no sólo la existencia de vínculos culturales intensos y activos entre España e Iberoamérica, sino también el matiz universal que caracteriza el actual despliegue de la pintura.

SARAH GRILO, EN LA GALERIA JUANA MORDO

En 1963, la exposición «Arte actual de América y España», que organizó el Instituto de Cultura Hispánica, descubrió al gran público la poderosa personalidad de la pintora argentina Sarah Grilo, que ya había llevado a cabo importantes exposiciones en Argentina, España y Francia, y que desde 1962 residía en Nueva York. No era esta artista una desconocida; el premio de pintura en la Feria Internacional de Bruselas en 1959, el premio Wertheim en 1961 y la beca de la Fundación Guggenheim, obtenida

en Nueva York en 1962, anunciaban el gran éxito que iba a obtener en la exposición de Cultura Hispánica y a ratificar cinco años después con el premio de pintura de la Primera Bienal Interamericana de Colombia.

En aquella época la pintora argentina cultivaba una abstracción de gran peso específico y en la que los iniciales impulsos gestuales eran reelaborados y sometidos a un proceso de reflexión. Por ello, el color y el espacio se armonizaban en la producción de unas imágenes de gran fuerza lírica, presididas por una idea de orden y un despliegue de armonía.

La evolución posterior de esta artista ha ido hacia la creación de un tipo de pintura que en ocasiones sacrifica la belleza al reflejo de una ocasional teoría del hombre anónimo enajenado y olvidado. La fundamentación expresiva de este planteamiento estriba en considerar el cuadro como el espacio destinado a dar testimonio de una pared cualquiera, sobre la que se han inscrito letreros, grafismos, dibujos inconclusos, frases no terminadas y papeles, fragmentos de cartel o de cualquier resto epistolar. El resultado es una manera especial de reflejar esa epopeya de la soledad que caracteriza nuestra vida contemporánea, en inglés o en español, en idiomas prácticamente ininteligibles, los hombres han hecho crónica y poema de su soledad y de su desaliento. En la mayoría de los casos sólo una letra marca la iniciación de un propósito expresivo, un rótulo pidiendo paz o comprensión, fraternidad o trabajo que no llegó a terminarse.

Esta narración de lo olvidado representa uno de los ángulos más ricos y vehementes de la pintura de nuestro tiempo; es una crónica social que no requiere la figura



SARAH GRILO:
«CARTA
ABIERTA».



HUGO CABALLERO. «MARIA».

humana ni compromete tampoco la imagen descriptiva o activa, simplemente la huella del paso del hombre por un lugar cualquiera, en un rincón de nuestras ciudades tremendas, quizá en una pared de un campo abandonado y olvidado.

Junto a su poderosa fuerza testimonial, esta pintura presenta el gran atractivo de sus imágenes vivas y mucho mejor compuestas de lo que parecería pensarse en una obra destinada a reflejar accidentes más que realidades. Lo que ocurre con esta pintura es que la carga humana a la que se refiere directamente la intención fundamental que preside la obra, en su búsqueda de un reflejo de lo espontáneo, produce una imagen armónica, ordenada y exacta.

HUGO CABALLERO, EN EL CLUB INTERNACIONAL DE PRENSA

Su profesión diplomática ha llevado a Hugo Caballero por diversos países de Europa y América,

y en lugar de relegar a segundo plano su vocación pictórica, le ha proporcionado amplias oportunidades de despliegue y felices ocasiones de realización. En este sentido, el retrato ha sido la meta de sus principales tareas; primero, en Argentina; luego, en Brasil; más tarde, en Roma, se ha ido dedicando a realizar unos retratos basados en un proceso de esencialización de la línea y de la imagen, prescindiendo de todo lo que puede ser accesorio en la figura retratada para componer una estampa armónica en el que el parecido se plantea a través de una sugerencia de sensaciones elementales.

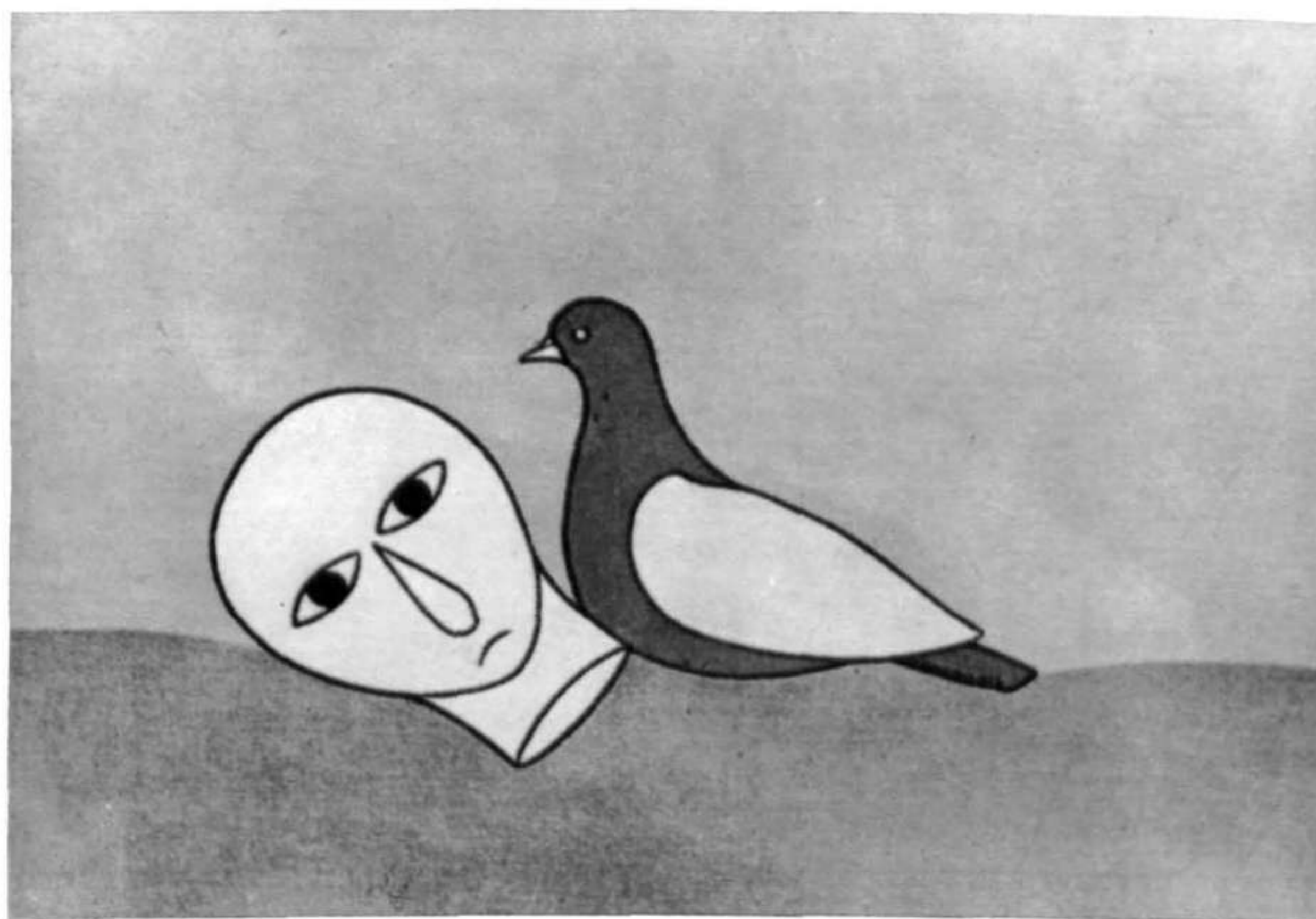
El resultado de su tarea como retratista da lugar a obras de una singular elegancia que inscriben su esfuerzo en ese amplio repertorio de renovadores del retrato contemporáneo en el que por un lado se afirma la potencia del retrato plástico, pictórico, dibujado o escultórico, como muy superior a la imagen fotográfica, y por otro, se experimenta una nueva dimensión del entendimiento y la interpretación del personaje a partir del retrato, que no es ya una operación de establecimiento de un parecido y de minuciosa repetición de detalles, sino una enérgica operación de búsqueda de lo esencial y de esclarecimiento de los significados que la figura humana plantea.

Entre los retratos más felices de Hugo Caballero figuran los de Su

Majestad la Reina de Bulgaria, de Su Alteza Real la duquesa de Cádiz y de numerosas personalidades de la diplomacia, las ciencias, las letras, las artes y el espectáculo. En casi todos ellos, el proceso por el que se prescinde de todos los elementos accidentales, permite acentuar lo fundamental, la elegancia del trazo, los perfiles que reflejan personalidad, belleza o inteligencia, al mismo tiempo que el cuadro produce una imagen muy directa, que casi parece pertenecer a la experimentación plástica de los cultivadores del llamado «pop art», en cuanto los contenidos icónicos se hacen más directos, y en cierta medida, más inexorables.

A su tarea de retratista, Caballero ha vinculado una tarea muy activa como cultivador de las experiencias plásticas proyectadas y realizadas con un propósito mucho más amplio que el meramente decorativo. En este orden, sus experiencias van a una afirmación de los elementos que determinan un entorno y de sus posibilidades de reducción y sublimación dentro de la práctica de la tendencia llamada «less is more», desde la que adquiere sentido principal en la obra pictórica el propósito de prescindir de todo aquello que sea posible.

En esta medida, alguno de los cuadros y combinaciones de cuadros de Caballero significan una



ANTONIO MAIA.

aportación ejemplar en el campo de la acción de la pintura, como elemento modificativo del entorno. Sus creaciones, llevadas a cabo en ocasiones con un sentido austero de la realización plástica, tienen la virtud de dar sentido y carácter al ambiente en el que se insertan.

En los dos caminos, como retratista y como experimentador plástico en el tratamiento nuevo de la imagen humana o en la búsqueda de ordenaciones combinatorias, unas veces a partir de un lirismo abstracto y otras dentro de los condicionamientos de un rigor constructivo, Caballero afirma su personalidad y su importancia como uno de los grandes artistas americanos contemporáneos.

ANTONIO MAIA, EN LA GALERIA HELLER

Nacido en Sergipe, Brasil, en 1968, Antonio Maia es uno de los renovadores del expresionismo simbolista que llevan a cabo una fecunda tarea en cuanto hacen posible la búsqueda de una pintura capaz de desentenderse de cualquier tipo de coordenadas personales, culturales o nacionales para

constituirse en expresión pura y simple del destino del hombre entendido de la manera más viva y más directa.

Residente en Barcelona desde hace algún tiempo, Maia no aparece en exposiciones individuales y colectivas con la profusión que de él se desearía; por ello, una nueva muestra suya constituye y significa siempre un importante hallazgo.

En la mayoría de los casos el artista nos ofrece imágenes de trazo esquemático en que la forma y el color se conjugan para dar una sola y casi espartana referencia de que lo pintado es esencialmente un ser humano, un hombre o un grupo de hombres que enfrentados al público, miran o esperan, sin ningún atributo de poder ni el menor tráfico de sabiduría. Son sencillamente seres humanos que pueden estar en cualquier rincón del planeta y que por eso pueden ser entendidos en cualquier parte del universo.

La tensión y la intención que traduce esta obra, su insoslayable sentido trágico y la utilización del color y la composición como un camino para que el espectador no pueda sustraerse a testimonios y sensaciones, dan a esta pintura

valor permanente y atraen sobre su autor la atención de todo aquel que honestamente se preocupa por el desarrollo del arte plástico americano.

WILLIAM STONE, EN LA GALERIA SEN

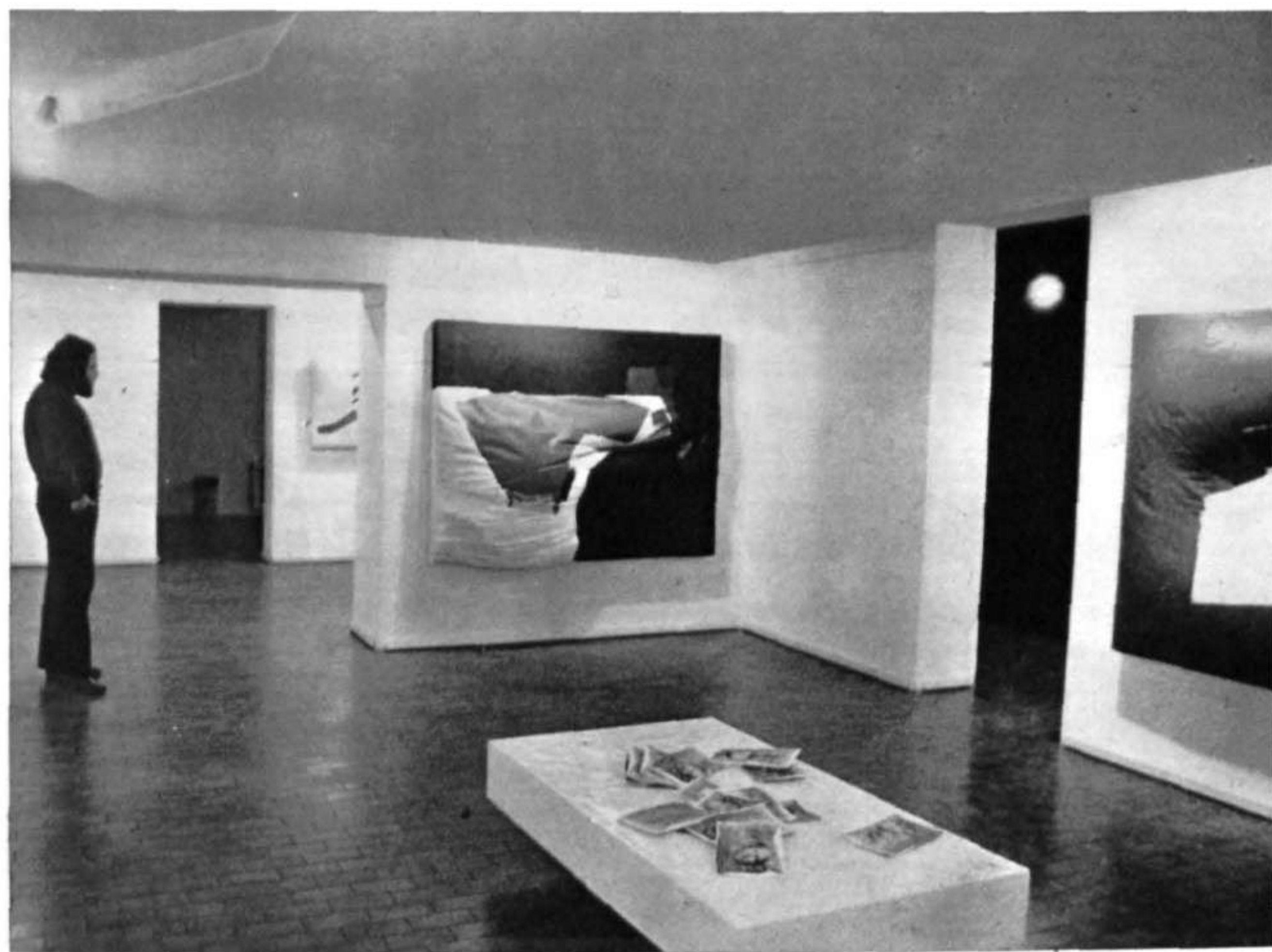
La almohada, como depositaria de sueños y consejera de vigiliadas, es el elemento plástico que utiliza este joven pintor venezolano ya consagrado en diversas muestras individuales y colectivas en los diferentes países del Caribe. Stone convierte la almohada en revolucionada superficie plástica, la cambia de color, divide su extensión en un espacio volumétricamente más ambicioso, desorbita el objeto hasta convertirlo en un monumento blando y desbordante, lo da cualquier tipo de color, cualquier intención expresiva y juega con sus dimensiones y con su aspecto en una enorme burla realizada con una actitud no exenta de bondad y de gracia.

Esta utilización de la forma blanda como elemento plástico, por un lado plantea nuevas posibilidades de construcción y de utilización del color y la forma, mientras que por otro determina una especial actitud poética como si el artista quisiera acudir a remediar toda la agresividad que carga y preside nuestro mundo contemporáneo.

El conjunto de la obra, por un lado, llama la atención hacia las posibilidades de esta plástica de los blandos que en algunos aspectos han experimentado muchos artistas norteamericanos, y por otro, convoca el interés del espectador acerca de la personalidad de este artista venezolano lleno de capacidad imaginativa y creadora, que inventa y crea un mundo sorprendente, juguete gigantesco, pero también clave de una meditación, pues quizá el último significado de la obra de Stone sea la necesidad que nuestro mundo tiene de inmensas almohadas para soñar la grandeza y la espiritualidad que la existencia diaria nos niega.

RAUL CHAVARRI

WILLIAM STONE.



OPERA EN EL LICEO DE BARCELONA

Si en el momento de realizar un balance de la última temporada de ópera celebrada en el Gran Teatro del Liceo de Barcelona se plantease de forma ineludible la necesidad de consignar un aspecto o momento del ciclo como el de mayor brillantez, sería de plena justicia hacer mención de la existencia y constante funcionamiento del propio Liceo. En efecto, ininterrumpidamente durante ciento veintiséis años, el Liceo ha mantenido en pie la bandera de la afición y dedicación a un género que cuenta en la Ciudad Condal con muy numerosos devotos. Sin embargo, puestos a concretar, la temporada recientemente finalizada ha sido de una gran dignidad, con los lógicos altibajos que presupone una programación de tres meses y medio, con tres o cuatro representaciones de cada uno de los diecinueve distintos programas. Desmintiendo en parte la modernamente generalizada opinión de que un espectáculo operístico basa su éxito a la semejanza o igual altura a que deben rayar los elementos vocales, musicales, escénicos, luminotécnicos, etc., participantes en el mismo, parece incuestionable que la representación de mayor éxito de la última temporada ha sido la de la ópera de Giuseppe Verdi «Un ballo in maschera», éxito sustentado en la presencia de cuatro primeras figuras de auténtico relieve (Montserrat Caballé, Lili Chookasian, Plácido Domingo y Cornell Mac Neil), apoyados discretamente por el resto de elementos. Es de justicia, a este respecto, señalar cómo las representaciones de «La figlia del reggimento», de Gaetano Donizetti, ópera un tanto ingenua, pero partícipe de la indudable maestría melódica de su autor, alcanzó una favorabilísima acogida merced a la actuación raramente perfecta desde el punto de vista escénico de cuatro buenos cantantes como Maddalena Bonifaccio, Anna Di Stasio, Ugo Benelli y Renato Capocchi.

Al citar nombres concretos parece inevitable referirse al hecho de que hasta hace relativamente poco tiempo constituía creencia generalmente admitida que el Liceo basaba el principal atractivo de sus temporadas o su prestigio internacional en una lista más o menos extensa de cantantes célebres. Pero sabido es que las posibilidades económicas del Liceo no figuran a la par de las que poseen las grandes escenas líricas del orbe, siendo éste el principal motivo por el que el coliseo barcelonés, contando no obstante cada año con destacados especialistas, no puede realizar, por ejemplo, los alardes de un Metropolitan de Nueva York o los que hace pocos años llevaba a cabo la Scala de Milán. El prestigio, el creciente prestigio internacional del Liceo es más que probable que sea debido a la acertada y ecléctica elección de un repertorio que, sin duda alguna, iguala como mínimo al que mayor interés pueda ofrecer hoy en día en cualquier ciudad del mundo. La confec-

ción del mismo obliga cada año, rehuendo cualquier mira de tipo comercial, a programar, por lo menos, una ópera española y un estreno. Las reposiciones son asimismo numerosas y ofrecen, junto a las obras habituales, un muy completo panorama de lo que es la lírica a través de los tiempos, no ciñéndose exclusivamente a las más comprensibles obras italianas, sino abarcando también a las debidas a autores alemanes, franceses o eslavos. Así este año, aparte del único estreno («Katia Kabanova», del checo Leos Janáček), han figurado en cartel obras como «La figlia del reggimento» (no representada en el Liceo desde 1863) u otras, cuya última representación se remontaba al menos a quince años atrás: «El Tríptico», de Giacomo Puccini; «Tiefland», de Eugen d'Albert; «Adriana Lecouvreur», de Francesco Cilea; «Don Pasquale», de Gaetano Donizetti y «Le coq d'or», de Nicolai Rimsky-Korsakov. Es asimismo curioso destacar que obras que en otros teatros se representan esporádicamente, en el Liceo son consideradas de habitual repertorio: «La favorita», «La vida breve», «La flauta mágica», «Salomé», «Tannhäuser» o «Tristán e Isolda», por hacer mención tan sólo de las representadas en el último ciclo.

En la anterior temporada, 1971-1972, conmemorativa de los ciento veinticinco años de existencia del teatro, se realizó un esfuerzo que no fue del todo comprendido, en el sentido de dotar al Liceo de sus propias producciones. Ello no es habitual en el coliseo barcelonés por el coste astronómico que supone la continuidad de una tal iniciativa, viéndose obligada la empresa, en la mayoría de los casos, al alquiler de decorados y vestuario, aunque para un mínimo número de obras cuente con los propios, empleados en repetidas ocasiones. Para otorgar una mayor variedad a las presentaciones escénicas se ha implantado no hace mucho la política de contratar en bloque a compañías procedentes de otros teatros, que acuden al Liceo con la misma presentación escénica con que exactamente ofrecen la obra en su propia sede, dando a conocer aspectos inéditos en escenografía, vestuario o dirección escénica, que de otra manera no podrían ofrecerse al público. Esta actitud comporta sus ventajas y sus inconvenientes. Entre las primeras se encuentra el hecho de que la labor de equipo es notable, la obra está perfectamente ensayada por todos sus intérpretes y existe un rigor musical admirable. Entre los inconvenientes debe mencionarse el que dichas compañías, casi siempre eslavas o alemanas (prácticamente los únicos países que en sus teatros de ópera poseen auténticas compañías propias), no suelen contar entre sus miembros con figuras de auténtico relieve, con lo que vocalmente las obras acostumbran a ser interpretadas en un tono un tanto grisáceo. De las cuatro compañías que han visitado el Liceo la última tempo-

rada, probablemente sea la más modesta de todas ellas, la de la Real Opera Flamenca de Amberes, la que mayor éxito haya obtenido, pudiendo explicarse tal circunstancia por diversas razones: la fácil comprensión que el público tuvo de la ópera «Tiefland» (basada en el drama de Angel Guimerá, «Terra baixa»), el melodismo de la misma, el sencillo pero realista montaje, el buen hacer escénico de todos los intérpretes y la revelación de dos cantantes prácticamente desconocidos como Anne-Marie Antoine (soprano muy joven y de espléndida voz y musicalidad) y Peter Gougaloff. La compañía checa de Brno revalidó en el Liceo su prestigio al presentar los dos mejores montajes escénicos de la temporada. El teatro de Mainz ofreció una cuidada, pero un tanto gris, versión de «La flauta mágica» y la presentación que de «Tannhäuser» hizo la compañía de Wuppertal provocó acaloradas polémicas por su excesiva uniformidad, considerada por muchos como una clara muestra de las nuevas concepciones imperantes en Alemania sobre la puesta en escena de las óperas wagnerianas e implantadas por el fallecido Wieland Wagner, nieto del compositor.

LOS INTERPRETES VOCALES

El público del Liceo ha tenido siempre a gala extremar su exigencia al juzgar las cualidades puramente vocales de los intérpretes que ante él actúan. Así los éxitos conseguidos cobran auténtica importancia y su obtención no resulta fácil, aunque las muestras adversas tampoco sean muy frecuentes, dándose sólo cuando la incapacidad o poca valía del cantante es claramente manifiesta y se sitúa en un plano muy inferior al que permiten exigir las características del papel interpretado. Ello motiva que el aficionado barcelonés fije especialmente su atención en los cantantes, como mantenimiento de una tradición extremadamente clásica del modo de juzgar un espectáculo operístico.

Exhaustivo sería analizar detalladamente la labor de todos o de la mayoría de los intérpretes participantes en la temporada (cuarenta y tres sopranos, treinta y cuatro tenores y dieciocho, respectivamente, mezzosopranos, barítonos y bajos), pero por un orden aproximado de importancia sí que debe hacerse con los principales artífices de los mayores éxitos registrados. En cabeza la ilustre soprano Montserrat Caballé, en un momento esplendoroso de sensibilidad, facultades, musicalidad y prestigio universal, cuya vinculación afectiva con el Liceo la hace acudir anualmente a una cita con el coliseo barcelonés, que suele extenderse en las más recientes temporadas, a las diez o doce funciones, habiendo interpretado hasta la fecha veintiuna óperas distintas, a través de cuyas versiones ha sabido granjearse merecidamente una admiración que sólo admite parangón con la que han disfrutado las máximas figuras de todos los tiempos y que este año se ha mantenido inalterable a través de sendas destacadas interpretaciones de «Adriana Lecouvreur» (con la que inauguró la temporada), «Un ballo in maschera» y «Norma» (en el transcurso de cuya cuarta representación se le tributó un emotivo homenaje).

Otro artista español, también a la cabeza de los muchos compatriotas que pasean triunfalmente el pabellón lírico patrio por todo el mundo, fue uno de los máximos

triunfadores del ciclo: Plácido Domingo, que cantó «Un ballo in maschera» y «Andrea Chénier», mostrando la luminosidad de su voz, su musicalidad intachable y su fogoso temperamento, tanto vocal como escénico y cuya conjunción de cualidades lo hacen, de pleno derecho, uno de los artistas más completos del momento.

Artista veterana, pero en plenitud de facultades, la soprano noruega Ingrid Bjoner triunfó en uno de los más difíciles papeles de todo el repertorio italiano: el de protagonista de la ópera de Giacomo Puccini, «Turandot», en una interpretación que unánimemente se estimó comparable tan sólo con la de Birgit Nilsson.

El tenor barcelonés Jaime Aragall parece haber superado definitivamente un ligero período de crisis, volviendo a rendir al máximo en las representaciones de «Madame Butterfly», en las que otorgó al personaje de Pinkerton un relieve no frecuente, con el reconocido aliciente del esmalte realmente único de su voz y la pulcritud del fraseo.

A pesar de una inoportuna indisposición, la mezzosoprano italiana Fiorenza Cossotto demostró en dos representaciones de «La favorita» (preferentemente en la primera) con cuánta razón es considerada hoy como la máxima cantante de su cuerda en el aspecto puramente vocal y prescindiendo de otras consideraciones de tipo escénico o de caracterización de los personajes.

Cantante que une a sus no exuberantes cualidades vocales una fuerte personalidad y unas notables dotes de actriz es la soprano alemana Anja Silja, cuya interpretación de «Salomé» puede ser considerada como de máximo interés, al vivir intensamente sobre la escena los diversos estados de ánimo del personaje encarnado.

Un barítono de glorioso historial es el norteamericano Cornell Mac Neil, de carrera un tanto dilatada, que después de una insegura intervención inicial en «Un ballo in maschera», puso a contribución de una satisfactoria interpretación la reciedumbre de un timbre auténticamente baritonal plenamente apto para una adecuada interpretación de las destacadas partes que Verdi reservó a la cuerda de barítono.

Renato Capecchi es artista ante todo y por ello sobresale en partes como la del protagonista de «Gianni Schicchi», en las que el aspecto escénico es tan importante o más que el puramente vocal. Sus facultades no han sido nunca aquellas que permiten el conseguir éxitos rotundos con papeles de máximo compromiso vocal y por ello su inteligencia le ha guiado acertadamente a especializarse en partes cómicas o de carácter.

Una cantante que goza día a día de mayor prestigio en el reducido número de las sopranos ligeras actuales es Maddalena Bonifaccio, cuya María de «La figlia del reggimento», escénica y vocalmente, supuso un auténtico derroche de finura y buen gusto, lo cual augura un esperanzador porvenir a esta artista.

Otro tipo de voz que, en su plena autenticidad, aparece raramente en los escenarios operísticos es el de la contralto. Lili Chookasian lo es realmente y su interpretación de Ulrica en «Un ballo in maschera» así lo confirmó.

En un momento de auténtica importancia para la lírica nacional por la proliferación, junto a los ya consagrados, de nuevos valores, la participación en la temporada barcelonesa de nuestros artistas ha revestido auténtico interés. Así, además de los ya citados, no



AL FINALIZAR LA ÚLTIMA REPRESENTACIÓN DE «NORMA» SE TRIBUTO UN ENTUSIASTA HOMENAJE A LA GRAN SOPRANO MONTSERRAT CABALLE, QUE APARECE EN LA FOTOGRAFÍA ACOMPAÑADA POR EL BAJO GWYMNE HOWELL, EL MAESTRO GIANFRANCO MASINI, EL TENOR BRUBO PREVEDI Y LA MEZZO-SOPRANO MARGRETA ELKINS.

pueden faltar los nombres de las sopranos Esther Casas, Angeles Chamorro (deliciosa Lauretta en «Gianni Schicchi» y emotiva Liu en «Turandot»), Trinidad Paniagua y Amelia Ruival; la mezzo-soprano Rosario Gómez; los tenores José María Carreras (de tan meteórica ascensión), Eduardo Giménez, Evelio Esteve, Pedro Lavirgen (vibrante Calaf en «Turandot»), Bernabé Martí y Juan Oncina (a quien una indisposición impidió dar el rendimiento en él habitual); los barítonos Ramón Contreras y Vicente Sardinero (de irreprochable línea en el Rey Alfonso de «La favorita») y el bajo Antonio Borrás.

Es justo, asimismo, hacer mención de tres jóvenes artistas, consideradas como revelaciones de la temporada: las sopranos Anne-Marie Antoine, Yasuko Hayashi y Katia Ricciarelli, como no sería correcto, entre los muchos nombres que restan y que harían interminable este análisis, omitir los de Berit Lindholm, Orianna Santunione, Bianca Berini, Margreta Elkins, Ruth Hesse, Ugo Benelli, Justino Díaz y Peter Meven.

Un capítulo importante en cualquier teatro de ópera es el de los comprimarios. En el Liceo esta necesidad se cubre felizmente en muchos casos con cantantes españoles, que desarrollan un humilde, pero meritorio cometido. Entre ellos, jóvenes promesas, cantantes especializados en estos papeles o primeras figuras de la zarzuela. Podrían citarse al respecto los nombres de Dolores Cava, Cecilia Fontdevila, Lolita Torrentó, Bartolomé Bardagí, José Manzaneda, José Ruiz, Sergio de Salas, Enrique Serra y Juan Pons, la mayoría de ellos perfectamente capacitados para acometer mayores empeños.

LA ESCENA

Desde que en 1955 fue objeto de esenciales reformas, puede afirmarse que el escenario del Liceo, sin alcanzar las cotas de los teatros alemanes o de la Scala o el

Metropolitan, entre otros, está equipado con elementos suficientes para hacer posibles en el mismo montajes de una cierta envergadura. Ocurre, sin embargo, que circunstancias de tipo diverso imponen que cada obra disponga de un tiempo limitado para ser preparada, lo que obliga en muchos casos a los directores de escena a reducir los efectos de creación propia en beneficio de una mayor seguridad en el desarrollo de las elementales y básicas exigencias de cada obra.

Generalmente, y así ha sucedido en la temporada finalizada el pasado 18 de febrero, los montajes escénicos que ofrecen un mayor interés son los que presentan las compañías extranjeras completas que actúan como invitadas. Ello se explica por diversas causas: mayores posibilidades económicas de las citadas compañías, menor número de obras en temporadas mucho más dilatadas y mayor cantidad de representaciones de cada una de las óperas programadas, que incluso suelen repetirse en varios ciclos sucesivos. Todo ello permite que los medios puestos a disposición del montaje de una obra y el tiempo de preparación de la misma puedan ser mucho mayores, pues de las tres o cuatro representaciones de cada montaje ofrecidas en el Liceo puede pasarse perfectamente a las cuarenta o cincuenta en los teatros que poseen compañía propia, con lo que la amortización del gasto efectuado es manifiesta.

Por todo cuanto antecede es asimismo comprensible que vestuario, decorados y directores de escena cobren una mayor importancia en estos teatros. Como mínimo decorados y vestuario serán nuevos y realizados especialmente y la labor del director de escena podrá estar beneficiada al disponer del tiempo suficiente para presentar la obra bajo su propio punto de vista. Sin embargo, es posible que todo ello se desmorone para cierto sector del público por el hecho ya aludido de que dichas compañías no suelen poseer solistas de auténtica categoría con que llenar el bello, o por lo menos interesante, continente preparado.

No obstante, la empresa del Liceo, que desde hace veintiséis años rige tan acertadamente don Juan A. Pamiás, ha intentado crear en diversas ocasiones sus propias producciones. Concretamente, en el transcurso de la temporada 1971-1972, con motivo del ciclo conmemorativo, se estrenaron decorados y vestuario realizados expresamente para las representaciones de «Rigoletto», «La fuerza del destino», «Manon Lescaut», «Don Carlos», «El ocaso de los dioses» y «Doña Francisquita», gracias al patrocinio de diversas firmas comerciales y bancarias, de una fundación norteamericana y de la Comisaría de la Música, de la Dirección General de Bellas Artes. Por lo que se refiere a la más reciente temporada, se estrenaron decorados propios para «Norma», bajo bocetos de Sigfredo Burmann, oportunamente iluminados por Irving Guttman y se contó con elementos escenográficos propiedad del teatro, ya empleados con anterioridad, en las óperas «Tristán e Isolda» y «La vida breve».

Descendiendo a los aspectos concretos de los montajes a cargo de las compañías estables, en «La flauta mágica», Wolf-Dieter Ludwig presentó una versión con una buena dirección de actores, pero un tanto monótona y falta de colorido por el casi exclusivo empleo de diapositivas, que, sin embargo, permitían en ciertos momentos

explotar a fondo las posibilidades fantásticas del argumento de la obra.

Escénicamente tradicional y lumínicamente sin complicaciones, el montaje que Karel Jernek ofreció de «Tiefland» basó su principal atractivo en la eficaz dirección de actores, aspecto que también debe destacarse en la edición que de «Le coq d'or» rigió Vaclav Veznik, creando oportunamente el clima de fantasía oriental en el segundo acto y el de un infantil cuento en el primero.

También a cargo de la compañía de Brno, debe ser alabada sin reservas la presentación de «Katia Kabanova» bajo la dirección de Oskar Linhart, quien haciendo uso de una gasa colocada en primer término y con decorados en extremo sugerentes, realizados oportunamente por muy varios y siempre adecuados efectos luminotécnicos, presentó un montaje inmerso en un poético clima de gran belleza plástica.

Hans-Peter Lehmann, responsable de la dirección escénica del «Tannhäuser», representado por la compañía de Wuppertal, se vio sin duda sujeto a los condicionamientos impuestos por decorado (que mejor sería denominar como elemento escenográfico único) y vestuario un tanto arbitrario, pero de indudable efecto, residiendo el principal interés en la dirección de actores y en especial en el juego luminotécnico.

También deben citarse los montajes que, con indudable conocimiento y experiencia, realizó Diego Monjo, el único «regista» español de la temporada.

ORQUESTA Y CORO

La orquesta del Liceo data, como cuerpo estable, de 1958 y sus plazas se cubren mediante concurso-oposición. El rendimiento de la misma puede considerarse como plenamente satisfactorio, aunque no siempre se corresponda con sus auténticas posibilidades, dado el apretado régimen de trabajo que el funcionamiento del teatro le exige. Cuando en tres meses y medio de temporada se representan diecinueve programas distintos, forzosamente ocurre que en ocasiones el mérito y el esfuerzo están por encima de los logros obtenidos.

Debido a estas circunstancias, la actuación al frente de la orquesta de los directores invitados, es en múltiples ocasiones de difícil juicio. Sabido es que la categoría del director de orquesta en una representación de ópera es de vital importancia, mas es también notorio que un maestro que sepa adaptarse a las posibilidades de tiempo y de elementos puestos a su disposición es mucho más eficaz que otro que a toda costa y rehuyendo enfrentarse con la realidad, intenta imponer ideas probablemente de mayor entidad, pero cuya aplicación al espectáculo que debe dirigir ofrece una dificultosa consecución.

Es por todo ello que en ocasiones se intenta contar con un director de oficio y buen conocedor de la obra, que a la hora de llevar a buen puerto cada ópera, ofrezca mayor seguridad que otras batutas de mayor renombre, cuya meticulosidad puede acarrear considerables problemas en un régimen de preparación que requiere tensión y esfuerzo constantes.

En la temporada liceísta 1972-1973 debe destacarse

el nombre del maestro Janos Kulka, porque en su dirección de una obra de la envergadura de «Tannhäuser» demostró personalidad, mando y grandes dotes de concertador, poniendo de manifiesto las posibilidades de la formación sinfónica liceísta, que entre otras virtudes, cuenta con la muy apreciable de estar habituada a la nada fácil tarea de acompañar a los cantantes.

En el campo de la dirección de ópera italiana, en el cual es tan frecuente confundir oficio con rutina e incompetencia, han destacado dos maestros pertenecientes a las jóvenes generaciones: Gianfranco Masini en «Adriana Lecouvreur» y Michelangelo Veltri en «Madame Butterfly», ambos con una clara preocupación por conseguir, además de la necesaria coordinación entre escena y foso, el oportuno y adecuado clima característico de cada una de las obras, con una tersa y brillante exposición de la trama orquestal de las mismas.

Es asimismo necesario hacer mención de la labor realizada por Frantisek Jilek con la difícil partitura de «Katia Kabanova», que si no produjo resultados tan espectaculares como los obtenidos por los maestros anteriormente citados, ello debe achacarse a la susodicha dificultad de la partitura y al desconocimiento que de la misma tenía el público, siempre tan remiso a la plena aceptación de las obras de estreno. El auténtico buen oficio de Ottavio Ziino produjo excelentes resultados en «Turandot», al igual que Mladen Basic en «Salomé», no debiendo omitirse los nombres de los españoles Luis A. García Navarro y Gerardo Pérez Busquier.

En cuanto al coro, que trabaja en un régimen similar al de la orquesta, debe destacarse su profesionalidad, que en algunas ocasiones ha salvado situaciones auténticamente embarazosas y la dirección que del mismo ostenta con plena autoridad Riccardo Bottino. Quizá las más relevantes de sus actuaciones en la última temporada hayan correspondido a la breve pero brillante intervención en «Don Pasquale» y a la más compleja y dificultosa en «La flauta mágica», en donde fueron impecablemente resueltas las exigencias de musicalidad que siempre imponen las obras de Mozart.

EL BALLET

El ballet del Liceo está regido por Juan Magriñá, figura señera de la danza en España, que desde hace cuarenta y siete años figura en los programas del coliseo barcelonés, primero como danzarín, más tarde alternando su actuación personal en el escenario con la de maestro de baile y coreógrafo y, finalmente, en la actualidad, desempeñando exclusivamente los dos últimos cometidos. La fructífera tarea pedagógica de Magriñá, así como sus repetidamente ingeniosas e imaginativas coreografías, unidas a su dilatada vinculación con el primer teatro barcelonés, han sido motivos más que suficientes para que al finalizar la temporada aquí comentada se le tributara un merecido y realmente sentido homenaje, precisamente en la noche en que las juveniles huestes, que con tanta competencia rige, obtenían su mayor éxito del ciclo, con una nueva y variadísima coreografía, plena de aciertos y hallazgos, del inmortal «Sombrero de tres picos», en la que Alfonso Rovira, discípulo predilecto de

Magriñá, puso a prueba de nuevo sus reconocidas dotes de gran bailarín, en el que curiosamente se alían formación clásica y racial temperamento. También sobresalió la actuación de Asunción Aguadé, musical, sensible y con clase suficiente para cautivar siempre por la emotividad y dulzura que imprime a su habitual buen hacer. Con ellos, Antonio Español ofreció una creación realmente brillante de la característica parte del corregidor.

Esta formación coreográfica está presidida por un entusiasmo y una afición verdaderamente dignas de la mayor atención y consideración. Su tarea suele ceñirse habitualmente a los ballets incluidos en las óperas programadas, aunque en ciertas ocasiones interprete ballets que completan programas en los que se incluyen óperas de corta duración, como ocurrió con «El sombrero de tres picos» y también con «Pierrot», un estreno mundial con clásica partitura de Alberto Prats Trián, muy apta para ser danzada, en el que el reconocido clasicismo que suele imperar en las coreografías de Magriñá se unió a ciertas pinceladas muy expresivas, pertenecientes a las modernas corrientes coreográficas, proporcionando una ocasión realmente única de lucimiento a las dotes histriónicas de Alfonso Rovira, secundado por el donaire y la gracilidad habituales en Asunción Aguadé.

Las intervenciones del ballet, en el que son asimismo figuras relevantes las primeras bailarinas Angeles Aguadé y Guillermina Coll, fueron también destacadas en las óperas «Adriana Lecouvreur», «La favorita», «Le coq d'or», «Tannhäuser» y «La vida breve», en las que fue notorio el tradicional entusiasmo mostrado por estos bien formados artistas, que próximamente van a tener un merecido premio a su esfuerzo, afición y méritos: el de participar por vez primera en las habituales temporadas coreográficas de primavera del Liceo con cuatro representaciones exclusivamente a su cargo, enmarcadas entre las que llevarán a cabo dos compañías de la reconocida solvencia del London Festival Ballet y el Ballet del siglo xx, de Maurice Béjart.

CONSIDERACIONES FINALES

El público del Liceo está integrado en su mayoría por propietarios y abonados, entre muchos de los cuales todavía persiste inexplicablemente la idea de considerar la asistencia a la ópera como una especie de rito social, en detrimento de la fundamental idea, arraigada ya en todo el mundo, de conceder la indiscutible primacía al real interés musical o escénico del espectáculo desarrollado en el escenario.

No obstante, la afición crece día a día, y cada vez son más los espectadores que se sienten molestos por la falta de observancia del silencio que parece debería ser de rigor, así como por el aborrecible entrar y salir de la sala durante la ejecución de las obras, curiosa «práctica» liceísta perteneciente a otra época, y hoy en día desconocida en todo el orbe en teatros de ópera de una mínima importancia, suponiendo, como es lógico, una considerable falta de respeto hacia artistas y resto de público.

En Barcelona, empero, existe un núcleo cada vez mayor de buenos aficionados a la ópera, en cuyo crecimiento cabe justamente conceder buena parte de mérito



EL MAESTRO DE BAILE Y COREOGRAFO JUAN MAGRIÑA AGRADECE AL EMPRESARIO DON JUAN A. PAMIAS LA CONCESION DE LA MEDALLA DE ORO DEL GRAN TEATRO DEL LICEO, EN PRESENCIA DEL BAILARIN ANTONIO Y DE LOS SEÑORES VALLRIBERA, TELL, MASSO Y RABASSO.

a la empresa que, bajo la atenta dirección del señor Pamias, rige los destinos del Liceo. Ello queda demostrado por el interés que posee el sondeo que de las concretas aspiraciones de varios de ellos ha sido realizado recientemente en la Ciudad Condal, pues entre las óperas que, con preferencia, desearían ver representadas se hallan obras no habituales, como «I vespri siciliani», «Falstaff», «La fanciulla del west», «El oro del Rhin», «Roberto Devereux», «La sonámbula», «Guillermo Tell» o «La Straniera». Por lo que respecta a directores de escena sobresalen, entre los solicitados, los nombres de Franco Zeffirelli, Luchino Visconti, Günther Rennert, Peter Ustinov y Giorgio Strehler, y en cuanto a directores de orquesta aparecen en los primeros lugares Herbert von Karajan, Georg Solti, Thomas Schippers, Karl Böhm, Zubin Mehta y Francesco Molinari Pradelli. Los cantantes que en mayor grado desearía oír este grupo representativo de aficionados barceloneses son algunos de relativamente reciente actuación en el propio Liceo (Carlo Bergonzi, Mirella Freni, Luciano Pavarotti, Shirley Verrett, Teresa Berganza y Angeles Gulín), otros cuya última actuación liceísta es más lejana (Franco Corelli, Joan Sutherland, Grace Bumbry, Alfredo Kraus y Piero Cappuccilli) y, finalmente, lo que demuestra un real conocimiento de cuáles son las auténticas figuras del momento, nombres de cantantes que nunca han aparecido en los carteles del Liceo (Nicolai Ghiaurov, Leontyne Price, Nicolai Gedda, Martina Arroyo, Marilyn Horne y Pilar Lorengar).

Estas son las aspiraciones e inquietudes, en cuanto a nombres concretos, de una parte de amantes de la ópera asistentes al Liceo, entre los cuales cada vez es más numeroso el elemento juvenil y que, permanente y básicamente, concretan sus mayores aspiraciones en el anhelo de que una institución como el Liceo, que a lo largo de su siglo y cuarto de existencia, ha logrado arraigar profundamente en la conciencia ciudadana, goce cada día de una vida más próspera y esplendorosa, en beneficio de la mayor difusión de la cultura musical.

PABLO DE NADAL

III SEMANA DE NUEVA MUSICA

La ciudad de Barcelona ha sido recientemente la sede de esta nueva edición de las Semanas de Nueva Música, que anualmente viene organizando con notorio éxito la Comisaría General de la Música. Hay que destacar, en primer lugar, el sentido de oportunidad de esta promoción, la cual ha venido a llenar un sensible hueco, creado por una cierta fatiga de los grupos que antaño cuidaban de mantener, de una manera sintomática, el espíritu de la música de vanguardia en dicha ciudad. Ahora se ha tratado de una auténtica semana de apretado programa, dotada de todas las ventajas de una perspectiva de características compactas y monolíticas.

Que la música nueva se halla en momentos delicados de riesgo de crisis, es un hecho evidente; así se ha puesto de manifiesto formalmente, como una ocasión ideal para la reflexión de profesionales y también de los buenos aficionados. Barcelona, como Madrid, ha permanecido atenta al devenir de la última palabra de la creación musical durante los últimos tiempos; de tal suerte, que ésta, a modo de recapitulación intensiva, ha llegado en su momento *justo*. Momento preciso para trazar un inventario de hallazgos consolidados para una nueva tradición futura; de experimentos prácticamente periclitados; de unas pocas pero auténticas posibilidades para un mañana inmediato.

En el plano exclusivamente teórico, no hay duda acerca de la trascendencia del Seminario de trabajo desarrollado durante los días de la referida Semana. Seminario llevado a cabo con ponencias de Bernaola, Castillo, Lewin, Marco y Mestres Quadreny, bajo la dirección de Antonio Iglesias. Sus conclusiones se nos presentan como un modelo de realismo ponderado en torno al hecho incontestable de la nueva música. Esta se nos presenta hoy en día como un fenómeno

no estrechamente vinculado no ya a la generación electrónica de sonidos, sino incluso al empleo mismo del ordenador en cuanto a instrumento útil para la composición misma. Es por lo tanto preciso hallar la forma de que el compositor tenga un fácil acceso en los centros de cálculo correspondientes, después de mentalizarlo oportunamente. Se insiste igualmente, y una vez más, en la planificación de una red de estudios de música electrónica, ya sea en contacto con los conservatorios, ya sea con los departamentos universitarios. En consecuencia, parece llegado el momento decisivo para acudir a una revisión de los planes de estudio de tales conservatorios, a fin de que todas las tendencias de la nueva música sean normalmente conocidas por todos los alumnos de composición y de interpretación, en general. Finalmente se aconsejó insistir en la continuidad de la programación musical, de modo que las primeras audiciones alcancen una vida ciertamente más dilatada que de ordinario.

Una efemérides inesperada, y en cierto modo paradójica, se ha producido durante estos días de música nueva: la inauguración de las obras de restauración completa del viejo órgano del Palacio de la Música. Obras subvenidas enteramente por la propia Comisaría General de la Música, que comportaban, para un instrumento del tipo romántico postrero como aquí se trataba, de una modernización prácticamente total de su mecanismo. De esta clase de órganos subsiste, en el mejor de los casos, la casi totalidad de su estructura arquitectónica exterior, considerándose completamente periclitado el resto, comenzando por la misma consola. Por fin el Palacio de la Música cuenta con el instrumento adecuado para evitar enojosas sustituciones en sus conciertos sinfónicos y aun para ofrecer recitales dignos en el plano solista. Aquel posible

sentido paradójico de la circunstancia en torno a un instrumento no precisamente actual, se ha visto desvanecido por la audición de doce acertados encargos efectuados por la Comisaría a otros tantos compositores de nuestros días. La extraordinaria y única Montserrat Torrent defendió magistralmente una obra del todo inédita, que, salvo escasas excepciones, se movió en un terreno de solidez armónica y contrapuntística antes que netamente experimental. Obras de Castillo, Escudero, Soler, Guinovart, Pueyo y aun el mismo Bernaola no dudamos en clasificarlas bajo este denominador común, aunque en la realidad ofrecieran matices sumamente distanciados. Balada y Montsalvatge nos llevaron en cambio hacia el terreno del aprovechamiento directo de la técnica de los «clusters»; en tanto, Ernesto Halffter y Esplá ofrecían serenas visiones de una belleza entre popular y arcaizante. Acaso la única excepción en el tratamiento del instrumento se hallara en Tomás Marco, encaminado a una descarnada especulación tímbrica-registral.

El concierto inaugural, propiamente dicho, había tenido lugar a cargo de la Orquesta Ciudad de Barcelona, dirigida con gran competencia por Franco Gil. Programa dedicado al más conspicuo sinfonismo de última hora, con las «Fluorescencias», de Penderecki, y las «Melodien», de Ligeti. He aquí esta orquesta hoy vigente, inquietamente hermosa, a la par que sospechosa de un vacío que puede proclamar una belleza inútil. Música que comienza a estar en una posición de rechazo por parte de algunos sectores de extrema vanguardia, los cuales le reprochan ya su trasfondo puramente impresionista y, por ende, reaccionario. Lo cierto es que, uno y otro, han obtenido una acogida masiva, franca, de la que no es de descartar un virtuosismo orquestal aplastante. En este mismo terreno se movía

«Nebulosa», de nuestra compatriota Prieto, de la que, haciendo honor a la verdad, hay que destacar una construcción densa e implacable. El citado concierto concluyó con la reposición de las lejanas «Americanas», de Varese, aquella fabulosa obra de 1920, mezcla de grandes premoniciones y de no menores influencias de un Stravinsky de la época del Sacre.

El grupo instrumental The Forum Players realizó uno de los mejores momentos de la Semana, muy en concreto por la presencia de nuestro Villa Rojo como compositor, interesantísimo, y como clarinete, virtuoso. Se tuvo el acierto de montar su programa un tanto a la manera de una sesión informal, con variedad de combinaciones instrumentales impecables. Sus componentes, como la flautista Ann Cherry, el trombonista Schiaffini, el propio Villa Rojo o el pianista Pino Bellino, lograron el casi milagro de evitar que en más de una ocasión cayéramos en el tópico de enfrentarnos a «una obra más». Pero lo más gozoso para nosotros fue el encuentro con la singularidad del tan repetido Villa Rojo, con sus momentos sonoros importantes, algunos de gran trascendencia. Todo ello, hasta el extremo de ahogar un tanto otra producción de Schiaffini, notable pero reiterativa en la misma formación camerística.

Ante el Ensemble MW 2, de Cracovia, se produjo en cambio la misma sensación de leve fracaso que ocurre cada vez que se nos plantea la fórmula de la acción musical abiertamente provocativa, con «pseudo-happenings» y «gags» de

mínima entidad. Todo ello cae fácilmente en una ambientación cercana al ridículo, al truco facilón de un viejo celuloide rancio, hoy del todo desplazado y anacrónico. La misma audiencia juvenil, numerosísima, aceptó en principio la experiencia sin caer en la trampa de su ingenuidad banal y acabó rechazándola ostensiblemente a fin de cuentas. En lo que se refiere a la célebre «Suite Bufa», de Mestres Quadreny, quedamos por un igual todos nosotros en situación de perplejidad, derivada de la misma ingenuidad con que se desarrolló su acción de la que, en todo caso, era responsable no el compositor —al presente de una partitura tipo weberniano para piano solo—, sino Juan Brossa. Gran desencanto en resumen a lo largo de toda la sesión.

De nuevo llegamos a un concierto sólidamente montado por el grupo instrumental —aquí auténtica orquesta de cámara—, que dirige Juan Guinjoán. Una partitura de extraño título, «La libertad sonrío», de De Pablo, que en realidad fue la única de todas las sesiones que incidió en la fórmula muy hábilmente resuelta del llamado «magma sonoro». Un «Nomos Alfa», de Xenakis, corrió a cargo del ya gran violoncelista Luis Claret en versión impecable y de gran estilo. Sorpresa ante una obra de un viejo conocido, el mejicano Enríquez, concierto para ocho instrumentos, lleno de vitalidad. El barcelonés Cervelló, antaño excesivamente cauteloso y conservador, ha dado un paso importante tras la maduración y oscurecimiento de sus tintas orquestales. Completaba el programa



MONTSERRAT TORRENT ANTE LA CONSOLA DEL RECONSTRUIDO ORGANO DEL PALACIO DE LA MUSICA.

ma la conocida «Antiphonismoi», de Cristóbal Halffter y un estreno de Peris, titulado «Canciones para Dulcinea».

Por inevitable aplazamiento del último concierto confiado a la Orquesta de Solistas de Madrid, la Semana concluyó con un memorable concierto, acaso el de mayor entidad y refinamiento. Se trata del ya conocido «Collegium Vocale de Colonia», otrora creado o por lo menos transferido a las lides contemporáneas por la obra de Stockhausen. Se trata de aquel sexteto vocal de perfección abrumadora, de una precisión inimitable y total. Nuevamente escuchamos a Stockhausen, ahora en unas breves apariciones sorprendentes que databan de su primera época casi escolar y con una técnica contrapuntístico-armónica fabulosa. Siguió a ello una suerte de cantata de Kröll, articulada en torno a esta especie de tapices sonoros que los músicos de Colonia desgranaban en un sentido entre estático y lineal. De su mentor técnico, el ecuatoriano Miguashca, escuchamos toda una parte en la que se integraba una decena de especulaciones tímbricas, acaso demasiado «especulativas», pero infinitamente más seductoras que otro tipo de obras al uso y más ambiciosas en su presentación. Elementos vocales puros se combinan con otros, producidos por leves percusiones y por deformaciones o distorsiones con tubos sonoros. Un concierto inolvidable en verdad.

FRANCO GIL Y PRIETO CON LA ORQUESTA CIUDAD DE BARCELONA. TRAS EL ESTRENO DE «NEBULOSA».



VICENTE VELA

La luz es forma y la forma es luz. Jamás es posible desligar una de otra, aunque haya múltiples ocasiones en las que la ausencia, o el monocromatismo de la segunda, nos haga olvidar esta verdad fundamental en toda pintura. Forma y luz, o incluso luz antes que forma, eran los mosaicos bizantinos y las vidrieras góticas, las más refinadas pinturas, translúcidas las unas y reflejantes las otras, de todos los tiempos. En algunas ocasiones se dio también en el óleo sobre lienzo esta posibilidad maravillosa de que la luz fuese no sólo forma, sino centro ordenador, protagonista indisoluble de todo el contexto de la obra. Así se explican los grandes despliegues barrocos o la fluidez velazqueña, cuando los planos de luz y sombra se ordenan en profundidad inacabable, haciendo que el aire o el reflejo se vuelvan, por los siglos de los siglos, más importantes que Felipe IV o que las viejas figuras de los santorales más deliciosos.

Apasionado como soy del arte no imitativo, echaba no obstante de menos

en él, esa invasión multiforme e infinitamente cambiante de la luz. No es que no hubiese algunos lienzos actuales cuya luz fuese tan deslumbrante como la de las grandes explosiones barrocas, pero podían contarse con los dedos de la mano y realizaban, además, la inserción de la claridad con una intención más bien expresionista, de contrastes bruscos y no de degradaciones sutiles, multitonizadas y refinadas. La pintura de Vicente Vela fue, desde sus orígenes, el único valladar permanente que el arte no imitativo español elevó contra las monotonías monocromáticas. Inserto este artista jerezano dentro de la más pura tradición museal europea, vive en su interior los mismos problemas que se plantearon primero los venecianos y, poco más tarde, El Greco y Velázquez. Lo curioso es que, a pesar de su formación clásica y barroca, este pintor que domina las grandes maneras tradicionales y que, aunque no pinte a óleo sobre temple, sabe hacerlo cuando quiere e inventar veladuras inaprensibles, le ha retorcido voluntariamente el cuello a la sensualidad y ha hecho muy a menudo una pintura sobria y severa, en la que el único entronque con el alma del Museo del Prado, radica en la elevación de la luz a forma fundamental de todos sus lienzos. Es digno de subrayar no obstante, que incluso cuando hay coincidencias, resultan éstas menos abundantes que las diferenciaciones personales. Así, por ejemplo, Vicente Vela opina que su pintura es mágica religiosa y yo he coincidido en ello con él en algunas ocasiones. Su magicismo no acude, no obstante, al fácil recurso sobrerrealista de los pequeños garabatos incididos o de las crucecillas o símbolos oníricos, que nunca se llega a saber exactamente qué misión tienen dentro de la economía total del lienzo. No cabe negar que todos esos añadidos son muy a menudo hermosos y que permiten, además, una fácil literatura que resbale sobre la obra, pero no llegue hasta su última significación.

Vela, jerezano con todas las virtudes y todos los defectos de nuestra Andalucía esencial, odia los recursos fáciles y desprecia los éxitos conseguidos con truco. Su magia es pura y simplemente la de la luz, la del día primero del universo, en el que poco a poco van adquiriendo consistencia y cerrándose sobre ellas mismas, todas las formas posibles. Esta luz no se ordena en

profundidad, porque aunque Vela se halle inserto espiritualmente en nuestra mejor tradición museal, no aspira a realizar pintura de museo, sino pintura actual de fábrica o de taller o de nueva iglesia apta para una segunda integración occidental de las artes. Las formas luminicas se desparraman en aperturas laterales, lo que hace que la ordenación de las formas de Vela, pueda entrar de lleno en la rúbrica de lo que se ha dado en llamar «espacialismo». En otras ocasiones, la expansión lateral es sustituida por una ascensión de esferas que vuelan hacia lo alto en unos ritmos saturados de intuiciones religiosas. A mí me hacen pensar, a veces, en los mejores momentos de la escuela de Mistra, de la que tan torsionadamente supo nutrirse en su día el inefable Doménico Greco. Lo maravilloso es que el artista jerezano se queda tan solo con la aspiración última —pero no con el «estilo»— de aquellos grandes clásicos que sabían que Dios es luz y que sólo a través de una escala de luz puede ser relatado pictóricamente el encuentro místico entre Dios y el alma.

La pintura de Vela es así la de nuestros días y no una recreación arqueológica de procedimientos o de recursos. Lo que hay de eterno en los grandes maestros que ponían en nuestras épocas creadoras la pintura al servicio de algo que se hallaba más allá de ella misma, es lo que mueve los pinceles de Vicente Vela. No coincide, en cambio, con ninguno de esos antepasados ilustres, en la manera de alcanzar ese objetivo trascendente que tiene en común con ellos. La pintura es para Vela un camino hacia lo inefable, un baluceo para expresar lo que no puede ser dicho con palabras, una posibilidad de entrar en contacto con lo absoluto. Es lo mismo, por tanto, que para Fra Angélico o para Francisco de Zurbarán, pero Vicente Vela, como todo artista auténtico, se ha inventado su propio lenguaje y nos ha relatado su aventura de una manera asequible a nosotros, seres humanos perdidos en el mundo, que vivimos en el siglo XX y en nuestra concreta circunstancia espacio-temporal, los mismos problemas que este joven artista aspira también a resolver dentro de nuestro mismo ambiente y cercado por unas limitaciones similares a las nuestras.

CARLOS AREAN



AGUSTIN CELIS

Hay tres series distintas de pinturas en la última exposición individual de Agustín Celis, que hace el número 24 en su catálogo personal.

La primera está integrada por su tríptico «La palabra y el silencio».

La segunda la compone «El círculo del amor».

La tercera es la titulada «Archivos».

El tríptico es una sola pieza. Su tema: el hombre maniatado en su libertad y perseguido hasta la sangre, hasta la muerte, por la circunstancia.

El origen de esta pintura se encuentra en el poema de Carlos Oroza reproducido íntegramente en las dos hojas laterales que cubren la parte central exclusivamente pictórica, estas hojas la cubren no abatiéndose sobre ella a la manera tradicional, sino deslizándose por un carril en dos sentidos, creando así un plano superior y otro inferior.

Semejante movilidad permite jugar lealmente con el objeto artístico y conseguir ocho posiciones diferentes, ocho combinaciones que iluminan desde ángulos diferentes el texto poético y la intención del pintor.

El resultado es sobriamente dramático, no incurre en ningún efectismo. La palabra está usada en su estricto sentido poético, sugerente, creadora de un clímax, de un

estado de conciencia, sin pretender un alcance de noticia, de color social. El hecho alcanza al hombre, el hombre, el artista, lo comunica. Agustín Celis ha captado el clímax y hace hablar su pintura mudamente, expresando con el gesto de los seres humanos que describe y la realidad alucinante de esas bandas blancas que les someten al silencio y a la quietud. Y la incorporación del texto del poema refuerza el efecto plástico que se apoya en el porte visual de las letras y las palabras compuestas con ellas.

En esta pieza la relación entre el signo plástico y su significado es directa, no se interpone entre ellos ninguna imagen que se refiera o aluda a realidades que no estén expresadas plásticamente en el contexto.

En la serie «El círculo del amor», los elementos que Celis utiliza son tres: dos figuras que ocupan la parte inferior del plano, un círculo que llena la parte superior y una franja horizontal en la que las figuras están incluidas y que actúa al tiempo de soporte de ellas y de tierra de nadie que separa la parte superior y la inferior.

Las dos figuras, mujer y hombre, son en toda la serie las mismas, pero su apariencia sufre diversas fases de concreción. Desde lo informe se alzan a una diferenciación total de su expresión y cometido.

El círculo superior no varía de forma a lo largo de la serie. La franja horizontal, tampoco. Pero el color de ambos sí sufre cambios de intensidad e incluso de textura.

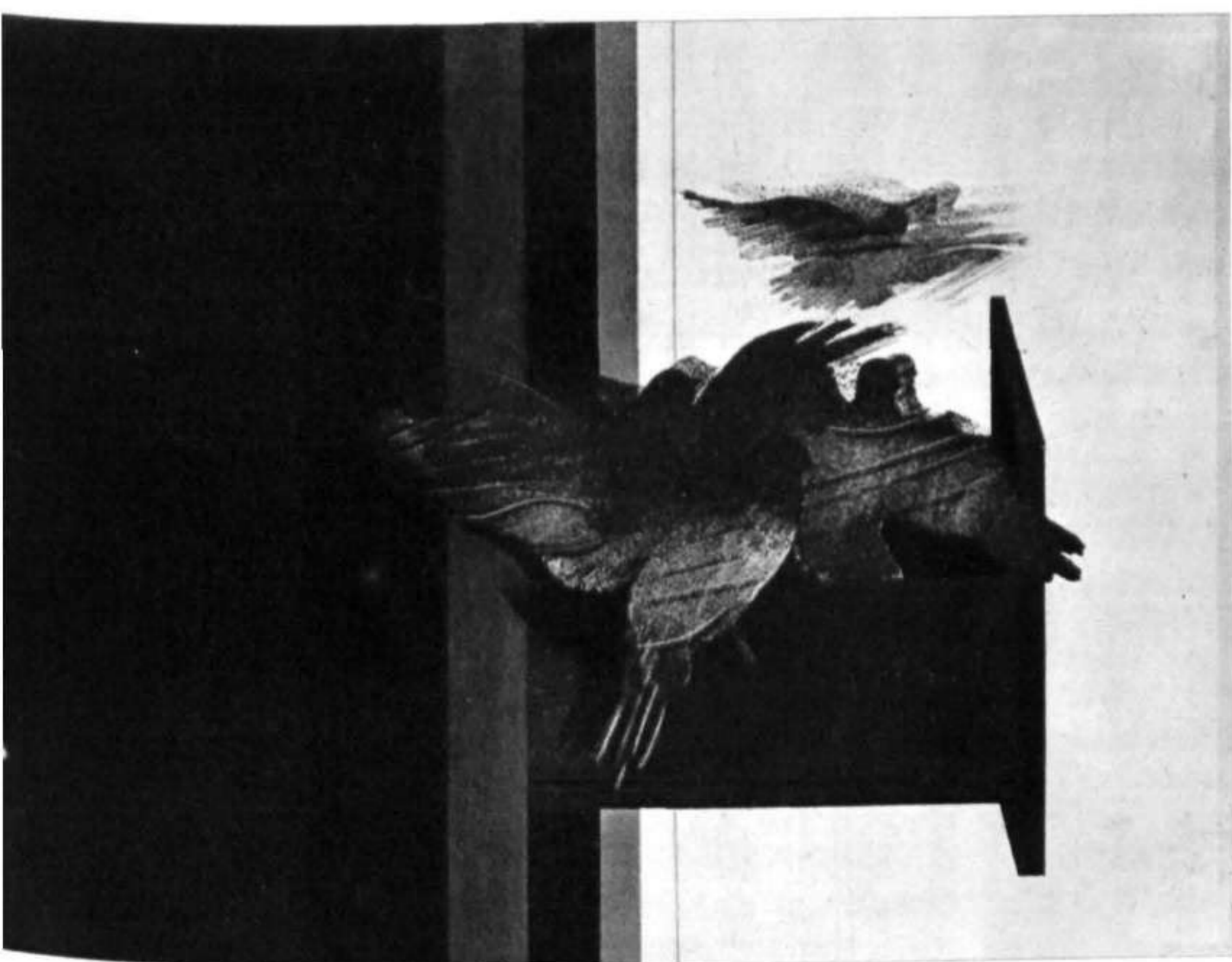
Hay una clara intención simbólica en los tres elementos, círculo, franja y seres humanos.

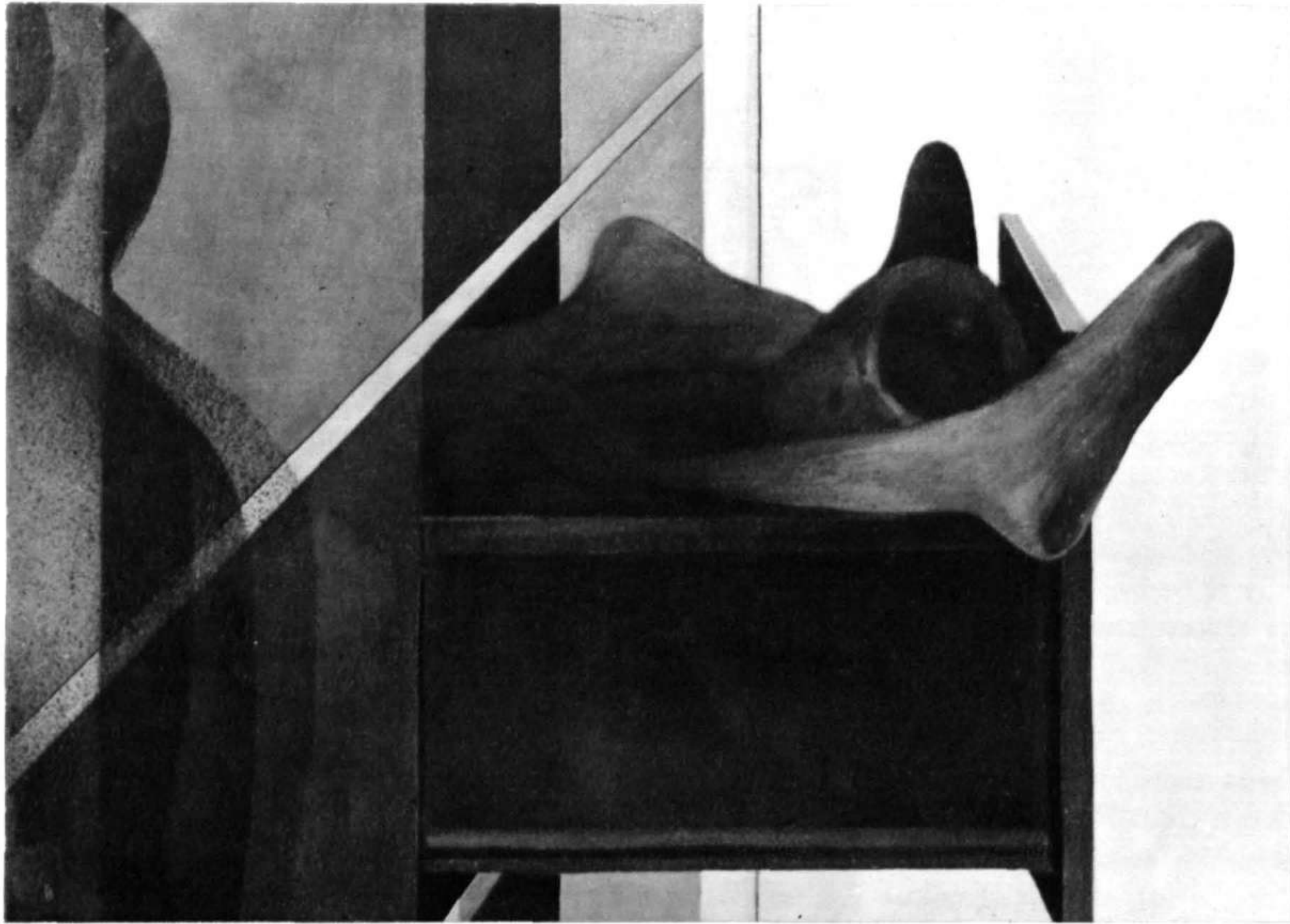
Tanto el círculo como la franja representan ámbitos cuya presencia es potencial en la representación plástica.

Sin duda alguna el círculo, objeto real, al ser representado en el contexto quiere significar al ser infinito, objeto ideal. Los seres humanos, la pareja, son dos objetos reales que equivalen a todas las demás parejas humanas, objetos reales. Y la franja, también objeto real, significa el mundo en que se mueven los seres humanos, objeto real pero cuyo concepto es ideal.

Agustín Celis utiliza, por lo tanto, para realizar la serie «El círculo del amor», imágenes de relación que obtiene seleccionando las indicaciones de su intuición y utilizando parte de las correspondencias y valores que ésta le sugiere.

Toda la serie «El círculo del amor» describe el paso





de los seres humanos desde la forma corporal incipiente, caótica, hasta la unión amorosa concreta y personalizada. Durante todo el proceso hay una línea de comunicación entre el círculo y los dos seres, se aprecia claramente cómo el ser infinito actúa sobre ellos dinamizándolos, mientras la franja permanece indiferente a lo que acontece en su seno.

Vamos a comprobar en la tercera serie pictórica «Archivos», de Agustín Celis, si se cumple también este recién descubierto carácter «simbolista».

El elemento básico de esta serie es el mueble metálico que le da nombre. Celis maneja aquí un objeto real, muy concreto y de uso cotidiano.

¿Y qué guardan estos archivos?

Cabría esperar que en ellos se conservaran papeles, legajos, etc., lo que habitualmente se puede archivar, pero no. Lo que estos archivos encierran son piernas huecas, piernas de maniqués, piernas ambiguas entre vivas y muertas, vegetales vivos, palomas que anidan en sus cajones y desde ellos alzan el vuelo y otros objetos no identificados de carácter neutro o amenazador.

Es claro que Celis en esta serie quiere referirse, partiendo de la imagen concreta que nos transmite, a una realidad diferente de la que esta imagen representa.

En efecto, Celis establece entre el archivo y su contenido una correspondencia que quiebra la coherencia normal de su significado.

Es evidente que los archivos se utilizan en la existencia cotidiana para que cada cosa, cada legajo, ocupe en ellos un lugar determinado y casi siempre inamovible. Pero este orden aparente alberga una limitada libertad, pero libertad al fin y al cabo, y esta libertad se manifiesta a través de lo insólito de sus contenidos. La vida se encarga de que esto ocurra así. Y por esto donde debiera haber un «dossier» hay un ser que crece o vuela. O el «dossier» se ve suplantado por un ser tan quieto, tan parado, tan muerto como él.

Agustín Celis no acentúa en absoluto la precisión con que nos describe su intuición, las correspondencias que establece para subrayarla. Siempre enfría su lirismo con una envoltura constructiva.

Las representaciones de su serie «Archivos» rozan, de una u otra manera, las proposiciones constructivistas.

Celis combina en su pintura ritmos estáticos y dinámicos —serie «El círculo del amor»—; o utiliza formas geométricas para revalorizar los planos —serie «Archivos»—, etc.

Aparte de estos elementos, ya de por sí distanciadores, su trabajo se caracteriza por la insistencia en el tema.

Tal manera de actuar le obliga a ser muy lúcido con su intuición una vez que ésta se pone en marcha, y a controlar su expresión dentro de lo estrictamente plástico.

ADOLFO CASTAÑO

EXPOSICIONES EN MADRID

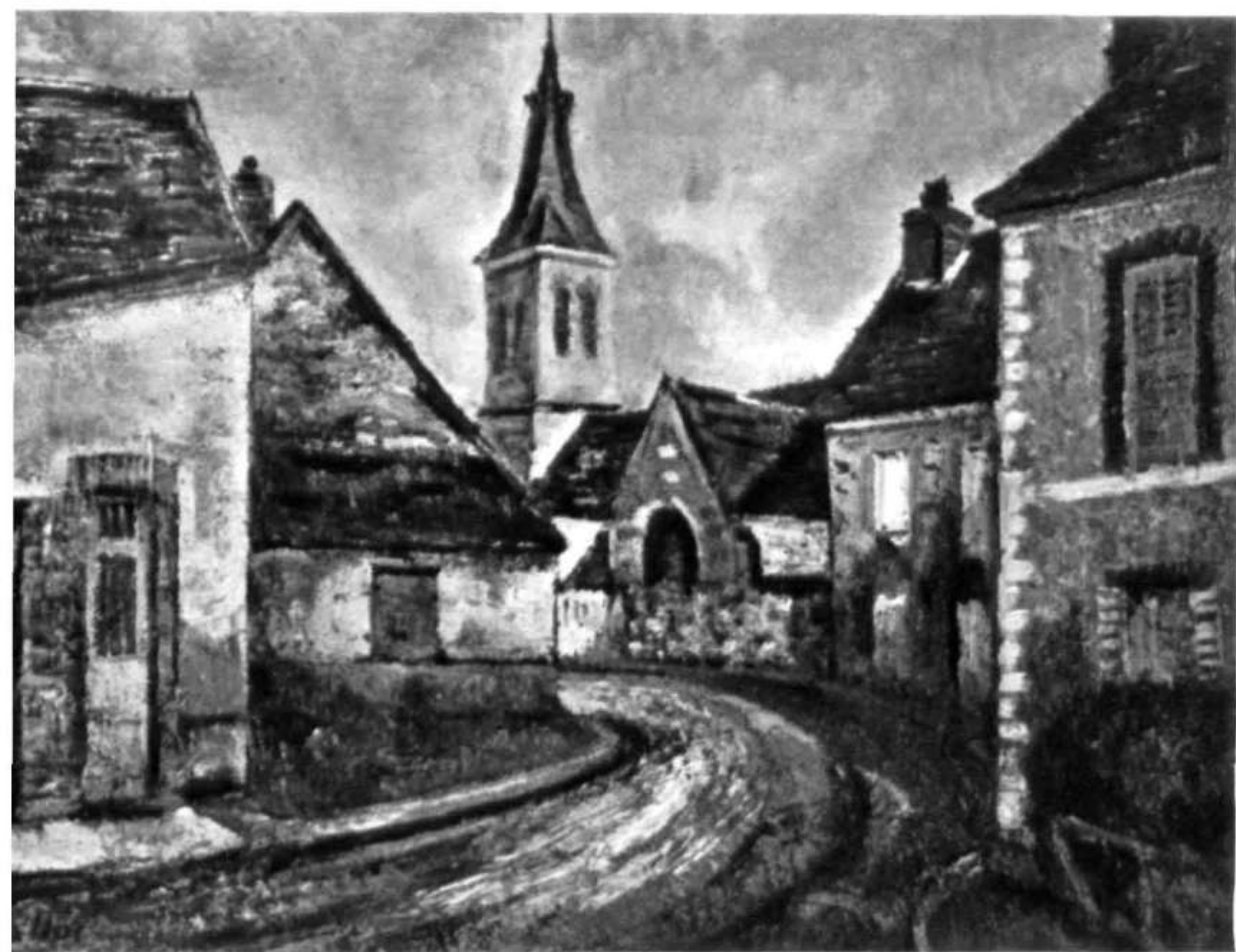
Uno de los signos que mejor prueba el creciente interés existente hoy en todo lo que constituya expresión artística, es el elevado número de nuevas galerías de arte que dejan pronto el título de nuevas, en parte porque son empujadas hacia la veteranía por otras inauguraciones, en parte porque alcanzan una atención propia a la vista de la categoría de las exposiciones que presentan. La nueva GALERÍA COLUMELA presentó su muestra inaugural con esculturas de **Alberto** y grabados de **Gutiérrez Solana**. Buen comienzo con doble firma y dos secciones del arte plástico. La contemplación de la obra de Alberto nos enfrenta de nuevo con este gran artista, creador de una escultura nueva integralmente hablando. A Alberto no se le puede considerar sólo un renovador, fue más bien un descubridor cuyos hallazgos plásticos y volumétricos nacieron de las enseñanzas que le proporcionó sus propias elucubraciones mentales en torno al volumen y en torno al aire. La materia, muy varia en cada caso, proporciona a cada obra de Alberto ese sello sobrio que tanto ha sido considerado más tarde por escultores vanguardistas. La materia tiene mucho que decir en escultura. Puede y debe entablar un coloquio con esos otros elementos que son la masa y el espacio.

La colección de grabados de Gutiérrez Solana nos pone ante el hecho evidente del interés que el grabado ha despertado en los grandes artistas. Los secretos del grabado, sus exigencias y los resultados han atraído siempre al artista. La lentitud ejecutoria y la dificultad de corregir en el grabado han obligado a los artistas a abocetar previamente. Por ello, la obra grabada de los grandes maestros suele ser de categoría dentro de la categoría que ya poseen los grandes maestros. En los grabados de Solana está presente su expresividad, sus tipos, sus escenas costumbristas, su humanidad trágica, burlona, añorante, cruel... Son facetas muy solanescas cargadas de un trasfondo de alucinantes evocaciones.

Otra nueva galería madrileña recién inaugurada es la GALERÍA LIENZO, que, entre las primeras muestras, presentó la obra de **Martín Bóveda**, un pintor joven, influido aún por la marca de esas experiencias de aprendizaje que es algo importante cuando se le sabe sacar partido. El caso de **Martín Bóveda** está dentro de este ejemplo. A la rigurosa ejecutoria del estudio, el artista sumó pronto un sello dramático, triste, dentro de una línea expresionista que le ayuda a deshacer las formas. En la exposición que comentamos se advierte un tercer grupo de cuadros donde la personalidad aparece con más definición. Su dibujo se identifica más con el color, con el lenguaje del color y establece un diálogo compensado de masas dibujadas y de fondos lisos que igualmente reclaman la atención del contemplador por su cromatismo. Es en este juego donde



ALBERTO. «MINERVA DE LOS ANDES».



RUFINO CEBALLOS.

parece se inclina el futuro del quehacer de este artista, una vez superada anteriores etapas que pudiéramos considerar como etapas formativas.

Otra interesante exposición es la que presentó el artista **Manuel Safont** en la GALERÍA RAMÓN DURÁN. Una colección de investigaciones cerámicas, cuadros-cerámicos como los denomina el artista. El profundo conocimiento de la cerámica, a través de múltiples realizaciones industriales y de diseño, llevó a este artista a abordar sus propias ejecuciones, que encuentran en los cuadros-cerámicos su expresión más viva. Safont conoce las reacciones de la cerámica al someterla a las altas temperaturas del horno. No obstante, los cuadros no pueden verse hasta que estén cocidos. No se trata de unos murales o relieves previamente esculpidos. El relieve ha sido intencionadamente buscado a base de sucesivas capas de polvo cerámico, convenientemente tratado y distribuido por el soporte totalmente plano. La fragmentación de estas composiciones, que nacieron bajo formas abstractas, procuran hoy la presencia de dibujos más concretos. Podemos advertir aquí un paso más en la particular investigación del artista que domina totalmente el procedimiento y, por tanto, manda en él y le conduce a donde quiere.

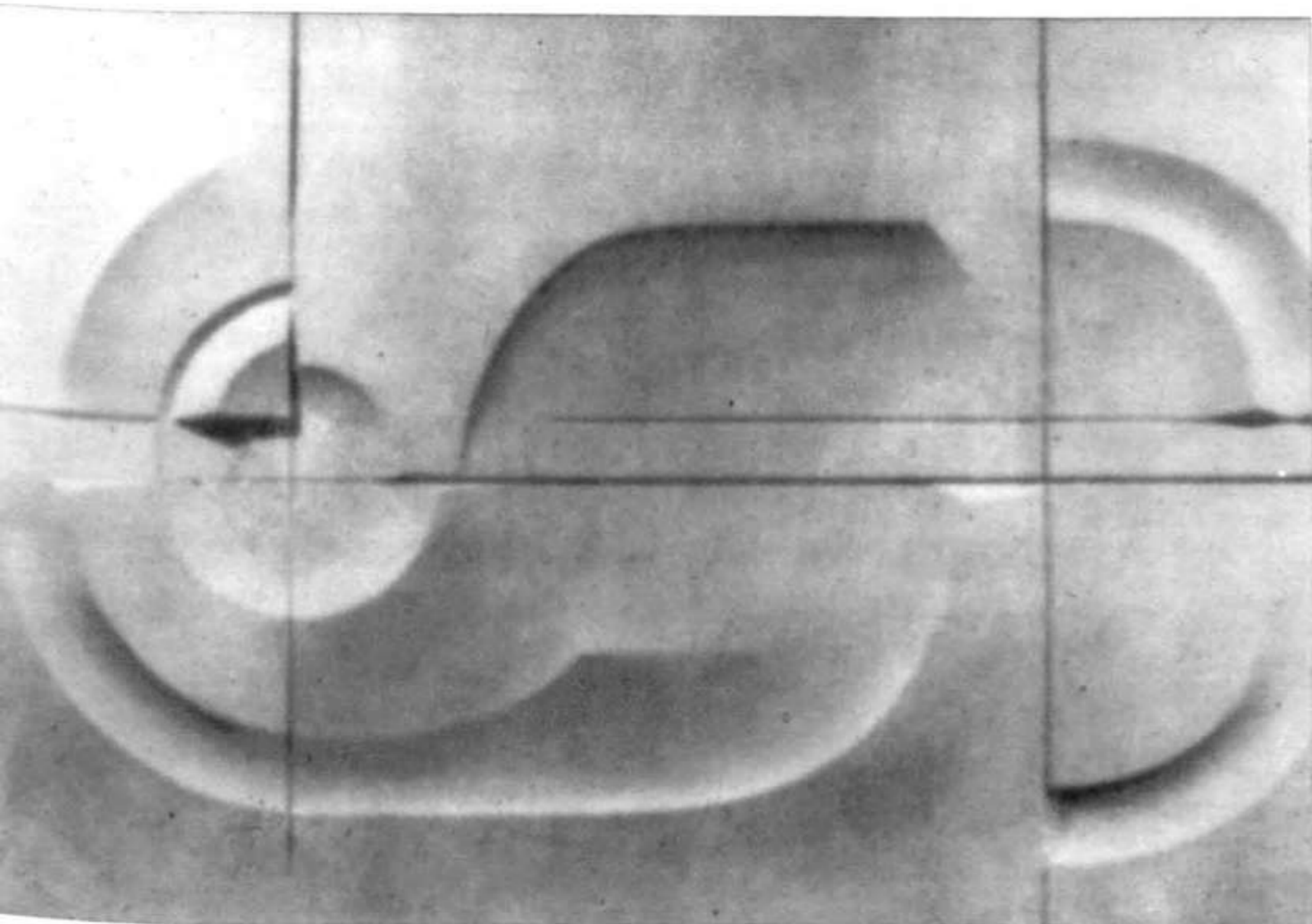
Ante los cuadros de la exposición antológica de **Rufino Ceballos**, que presentó la GALERÍA CÍRCULO 2, pensaba en lo agradecido y lo difícil que es, en la pintura, el género del paisaje. Cualquier identificación anecdótica del paisaje encuentra en cualquier pintor una apoyatura, aunque apenas diga nada más que esa leve referencia a la anécdota. La dificultad está cuando se prescinde de anécdota o, mejor dicho, cuando sin dejar de pintar lo que es objeto de anecdotario se interpreta y se capta el ambiente. Entonces es como si la anécdota se ocultase vergonzosamente ante valores auténticos de la pintura, que no se conforma con imitar o reseñar. Rufino Ceballos fue un enamorado del paisaje urbano, fue un cantor de ese paisaje que hace el hombre para vivir en él y ante el que, en ocasiones,

se encuentra tan solo. El ambiente es algo que hay que sentir. Ceballos vivía humanamente los ambientes que le rodearon y los perpetuó con pintura, con materia y con color. Un dibujo muy bien construido le sirvió siempre de estructura a esos edificios, a esas perspectivas callejeras, a esas luces que se adhieren a las fachadas de mil colores arañados, restregados.

En esta visión un tanto realista del paisaje urbano cabe destacar también la muestra que **Andrés Conejo** presentó en la GALERÍA FORO. Andrés Conejo interpreta el paisaje y entona su colorido a base de tonos calientes. Los ocres, los rojos, tienen importancia suprema en el cromatismo de este artista. Otro aspecto muy presente en la pintura de Conejo es el dibujo; presente en la estructura y presente también en la línea que, en muchas ocasiones, se muestra descaradamente como queriendo definir más y más las formas. En otros temas, como son las composiciones de figuras, Conejo hace alarde de esos conocimientos dibujísticos y cromáticos. Ambos aspectos se encuentran muy unidos y empeñados en deshacer las formas sin pérdida de esa referencia a lo real. Una trayectoria, en definitiva, muy acertada y natural.

Lo real en el arte, ampliando el sentido de la palabra, puede afirmarse que es todo. Lo mismo de realidad hay en una forma que en un pensamiento e incluso en un sentimiento. Lo que ocurre es que en pintura y en escultura sólo consideramos realidad a las formas, a los objetos concretos y, dentro de éstos, a los objetos que estamos usando continuamente. Todo lo que no nos sea familiar, conocido, lo declaramos precipitadamente abstracción. Hay muchos artistas tenidos por abstractos que son tremendamente realistas o concretos. Hay artistas que no se supeditan a formas humanas, ni de ciudades, ni de cosas de corriente uso, ni tan siquiera se supeditan a formas del paisaje campestre. Se fijan, con gran dosis de fantasía, en el interior de la tierra, del mar o en las caprichosas nebulosas del humo en el aire. Bajo esas visiones que se separan mucho de las corrientes, son tenidos por artistas abstractos; mas pronto veremos el retorno de estos artistas a la llamada nueva figuración, primero, y a un realismo fidelísimo, después. Este es el caso de **Justo Girón**, artista sevillano, muy joven, nació en 1941, que ha expuesto en la GALERÍA BÉTICA. Girón es un realista, pero un realista de retorno. Sus anteriores visiones, miradas exclusivas, originales, no pueden desaparecer. Su realidad, hecha plástica, hecha arte, tenía que ser distinta. La diferencia, lo distante, está en la obra de Justo Girón en la valoración de objetos olvidados. Lo que parecía muerto para la atención superficial o consumidora, adquiere magnitud artística para el pintor. En los mismos retratos de personajes, la realidad es penetrante. Hay algo en las miradas, en los gestos, que pertenecen a la particular realidad de los personajes, algo que parte de su interior y que es captado por el espectador en la medida que éste se identifica con ese fenómeno que se evade de la apreciación y valoración de lo fácilmente identificable, para atarse a esa otra apreciación más exclusiva, más profunda.

Ante la muestra que **Tomás Crespo Rivera** presentó en la GALERÍA SKIRA, surge otra de las cuestiones características del arte de hoy: donde está la separación entre la pintura y la escultura. Creo que en este caso, y en otros muchos, ambas secciones se encuentran unidas de tal forma que constituyen un todo. Crespo Rivera hace unos murales que tienen mucho de escultura y mucho de pintura, porque considera con igual



CRESPO RIVERA.

atención el relieve y el color. Para Crespo Rivera, el relieve no es demasiado abultado, apenas ligeras cavidades, redondeces, que se salen del plano del soporte o fisuras que adquieren su verdadero aspecto plástico, su dimensión escultórica, cuando la luz se proyecta sobre el total del mural. Es en ese juego de sombras y de iluminaciones donde el cromatismo y el espacialismo se dan la mano.

Otra muestra que despertó atención recientemente es la de **María Luisa Magraner**. Expuso en EDAF una colección de cuadros, ante la que es fácil suponer que existió una etapa anterior de mayor rigor estructural y dibujístico, alternado con un estudio del trato de la materia. En los actuales cuadros de María Luisa Magraner, las calidades de color y la materia pictórica misma han ocultado el dibujo, que aparece sólo en una serie de formas evocadoras, de manchas y de líneas curvas, en las que existe una apreciable dinámica y gran fantasía colorista. La artista se encuentra en ese instante, en el que se prescinde de las descripciones, para dar categoría y atención máximas al lirismo del colorido.

Un pintor joven, zaragozano por más señas, **Aransay**, presentó en la GALERÍA NOVART una exposición muy interesante, en la que es fácil advertir un promotor futuro. En la muestra de referencia se aprecia una evolución. El trazo firme que envuelve los espacios, tanto en los paisajes como en las figuras o en los pliegues de ropajes, indican una tendencia de definición del dibujo, que, en ocasiones, llega a presentarse bajo el signo de un trazo continuo negro que contornea las formas concretas. La evolución futura de este artista, creo, estará en una limpieza cada vez más marcada, en un colorido claro y en un reforzamiento de esa facilidad ejecutoria que ya apunta Aransay.

Volvemos al tema del paisaje, obligado por la cronología de la celebración de exposiciones. **Marcial Oliver** presentó una muestra de sus paisajes en la GALERÍA BÉTICA. Unos paisajes muy elaborados, muy meditados, donde las luces y los matices ambientales del lugar geográfico que pinta es centro de atención del artista. Marcial Oliver considera los distintos planos

del paisaje y los representa bajo trato distinto de la materia. Mientras suaviza los cielos y los horizontes, la materia se hace abundante e incluso incisiva en los primeros términos. La tierra, las piedras, los matorrales, más cercanos al espectador, están doblemente considerados bajo lo que es pintura, color, y lo que entra dentro de la escultura, modelado, cuando la materia está aún blanda. Hasta aquí queda reseñado ese sentido de oficio, de ejecución, en donde Marcial Oliver muestra una experiencia importante. También queremos destacar esa otra faceta, anterior a la realización del cuadro, que es la consideración del género del paisaje. El artista tiene la tendencia de escoger escenarios desprovistos de anécdotas, para lucir mejor en ellos los valores de la pintura. El color es el único protagonista en esas tierras solitarias, en las que apenas asoman algunos desmontes. Es la simplificación del escenario escogido, que después se une a esa otra simplificación interpretativa.

Un artista que sorprende constantemente al espectador en cada muestra que presenta es **Federico Echevarría**. Esta vez se trata de unos cambios muy bruscos, como si el artista quisiera evadirse de algo que no le interesara, al menos de momento. Esos cambios, más que evolución, son etapas de la vida artística de Federico Echevarría, una vida muy rica en expresiones. Echevarría, que ha cultivado la abstracción, la figuración trabajada, a base de materias y empastes, se nos presenta ahora con una pintura esquemática, abocetada, de dibujos realizados con el pincel y de manchas que no llegan a cubrir el total del rectángulo del lienzo. Hay en su actual etapa dominio expresivo y de ejecución. El juego colorista, parte del enfrentamiento o, mejor, de la conjunción de rojos, azules y verdes subidos de tono, con rosas, violetas y amarillos que matizan los escenarios luminosos. Lo que en tiempo atrás constituyó en Echevarría atención a la materia, ahora se torna en atención al color por sí mismo.

Bajo el título «Animales salvajes, animales domésticos», la GALERÍA WANDRES presentó una exposición colectiva de doce artistas, coordinados por uno de ellos: **Rafael Pérez-Mínguez**. Los animales fue el tema tratado por **Alcaín**, con sus realidades fidelísimas y sus visiones más libres en los grabados; **Alcolea** y sus dibujos esquemáticos de líneas continuas, **Bonet**, **Franco**, **Gordillo**, **Molina**, **Muro (Luis y Paz)**, **Pérez-Mínguez**, **Pérez-Villalta** y **Rivas**. Una exposición donde el humor, la sátira, el erotismo, asoman más o menos claramente con afán de ataque a los convencionalismos. No se trata de un ataque directo a esto o a aquello, pero hay un afán de ruptura enfocado bajo la ridiculización.

Hay un uso de procedimientos varios y una dialéctica con objetos usados con frecuencia en las expresiones plásticas actuales. Hay también una gran dosis de simbolismos y de literatura, más o menos encubierta, cuando no aparece ésta claramente expresada, escrita con su doble fuerza de significado y de grafismo. El «collage» o su intento asoma también en alguna obra; la fotografía con su correspondiente pie, también. A veces, la realidad misma de un animal disecado o de parte de un animal comido, consumido por el hombre (caso del jamón).

Rafael Pérez-Mínguez, el coordinador de este tema, presenta una obra formada con dibujos al estilo del «comic», donde el personaje héroe está presente siempre en acciones y en luchas.

FRANCISCO PRADOS DE LA PLAZA

EXPOSICIONES EN BARCELONA

Con ocasión del cincuentenario de la muerte del pintor **Sorolla**, la SALA PARES ha organizado una exposición-homenaje que ha permitido contemplar, de nuevo, alguna de sus conocidas obras y, por primera vez, otras menos conocidas. Sin duda que el homenaje resulta merecido y en torno a él caben diversas meditaciones. En primer lugar, el recuerdo de la lucha que, en su tiempo, significó la obra de Sorolla y la de sus compañeros de generación y próximos a ella, entre los que, por la semejanza de actitudes plásticas, cabe señalar a Casas, Mir, Rusiñol y Anglada Camarasa. Todos ellos impregnados de los importantes descubrimientos técnicos y artísticos derivados del impresionismo, los cuales tuvieron la valentía de introducir en un ambiente, como el nuestro de entonces, de incompreensión y dificultades. De otra parte, en torno al ambiente creado por la exposición-homenaje, el significado que el mismo tiene como cambio general de actitud del público y del espectador en el período de tiempo transcurrido. Hoy se observa esta obra como clásica, digna de cualquier consagración museística. No obstante, no puede olvidarse que dentro de los cánones ortodoxos de los viejos academicismos, la pintura de Sorolla, como la de todos los posimpresionistas españoles, se produce (y en ello radica la esencia de sus virtudes) con la más

absoluta libertad, despreocupándose, en muchos casos, de las apariencias formales que tanta importancia tenían en la pintura predominante de su tiempo, buscando los elementos válidos de la forma y del objeto, y conjugando muy hábilmente los efectos de la luz y del color en unas formas personales que, cuando fueron producidas, suponían una gran novedad. Junto a tales formas desenvueltas y libres, hay un fondo soterrado, en esta pintura de Sorolla, de indudable maestría. Por su formación, Sorolla es un pintor clásico; por la forma libre con que traduce ese clasicismo, Sorolla es un pintor creador de su tiempo. En eso radica, precisamente, la vigencia y validez actual de su pintura.

Uno de nuestros escultores de mayor interés, **Subirachs**, expone un importante conjunto de su obra en GALERIA METRAS. Subirachs tiene, tras de sí, un largo recorrido de realizaciones. Ha pasado por múltiples experiencias y en todas ellas ha alcanzado puntos culminantes. Su trayectoria artística puede ofrecerse, sin duda, como una de las más sugestivas de un artista creador contemporáneo. Pensador e investigador constante, sus múltiples y sugestivos hallazgos reciben diversas versiones en una extraordinaria fecundidad creadora, como si quisiera agotar las posibilidades expresivas de tales hallazgos. En la exposición actual cabe señalar el singular hecho de que si su obra escultórica constituye el exponente reflejo de un alto grado de madurez, la pintura, que a veces incorpora a su obra, y los diversos dibujos y grabados, que completan la exposición, revelan un artista completísimo, que se desenvuelve con la misma naturalidad y profundidad en cualquiera de las técnicas empleadas. La exposición de Subirachs será, sin duda, una de las que queden como ejemplares de la presente temporada en Barcelona.

Un joven escultor, **Jassans**, dedica su exposición (SALA PARES) a su maestro Joan Rebull. La indicación resultaría innecesaria, porque la asistencia del maestro se advierte en la obra con sobrada claridad. Pero supone mucho de honestidad y nada de desmerecimiento. No

sólo porque la alta calidad del maestro merece continuadores, sino porque nunca se comienza bien sin una apasionada referencia (análisis y participación en una obra precedente). Lo que importa es que la asimilación ha sido muy acertada. El solo ejemplo de una obra, «El adolescente», bastaría para acreditarlo. Y esto asegura que el lógico y natural paso siguiente, de la acentuación de los caracteres propios y personales, se dará en la obra de Jassans de manera natural y por añadidura. Hay que señalar, por tanto, la presencia de un joven e importante escultor entre nosotros. Pero justo es advertir que se encuentra dentro de la línea de la más pura tradición; en este punto en el que las austeras líneas de lo primitivo de todos los tiempos pasan a la madurez de lo clásico. El desnudo y el retrato van a ser el mundo de la temática del nuevo escultor, pero van a serlo con la serenidad, con la austeridad y el acierto que esta exposición nos garantiza.

Después de seis años de no presentar su obra en Barcelona, **Tharrats** celebra una importante exposición en SALA GASPARD. Durante este tiempo, Tharrats no ha cesado en su trabajo. Su obra ha sido expuesta en diversos lugares de España y en diversos países extranjeros. Y lo ha hecho con la consideración y el éxito que su madurez impone. Cuando se hace referencia a Tharrats no es posible olvidar el inmenso esfuerzo por él desplegado en la difícil década de los años cuarenta, cuando imprimía, en el modesto taller artesano de su casa, la revista «*Dau al Set*», y fomentaba las actividades culturales y artísticas de vanguardia que en Barcelona se desarrollaban por aquel entonces. Precursor de la pintura de la abstracción y del signo, el transcurso de los años le llevó a un enriquecimiento de las materias empleadas, cuidando y puliendo sus obras con la atención de un orfebre, buscando sus concreciones formales en los sugerentes mundos del espacio, transfigurados por su imaginación y por las excelentes calidades de su técnica.

Como un homenaje a Fellini ha presentado su obra (GALERIA GRIFE &

THARRATS. «INVITACIO AL VIATGE».



ESCODA) **Jaime Muxart**. No es que la razón del homenaje haya cambiado la obra de nuestro pintor, sino que la coincidencia admirativa de la plástica felliniana ha llevado a Muxart a incorporar muchos de los tipos que podrían formar parte del mundo de Fellini, a su obra; importante hoy, expresionista siempre, contenida y de honda significación. Payasos y arlequines rostros enigmáticos, figuras y personajes diversos, constituyen la temática central de la exposición, a la que se incorporan una larga serie de bodegones y otros temas. En todo caso, la pintura de Muxart ofrece, por encima de cualquier referencia o consideración, el espectáculo de su vibrante colorido, junto a la robustez de sus formas.

La pintura de **Roca Fuster** (presentada en SALA NONELL) semeja un insospechado anacronismo; por la minuciosidad de su realización, por el realismo clásico de algunas de sus formas aisladas, por la ornamentación neomodernista de muchas de sus composiciones. No obstante, la vigencia y la modernidad de esta obra radica en la libertad con que conciben y realizan determinados temas clásicos, en la inmensa y libre riqueza imaginativa de su composición. Roca Fuster es un caso singular en la pintura contemporánea. Realizada su obra con la precisión y la riqueza técnica de los maestros clásicos, lo insólito de muchas de sus escenas y el fondo de ironía que las envuelve, hacen de ella una obra de poderoso atractivo y sugestión.

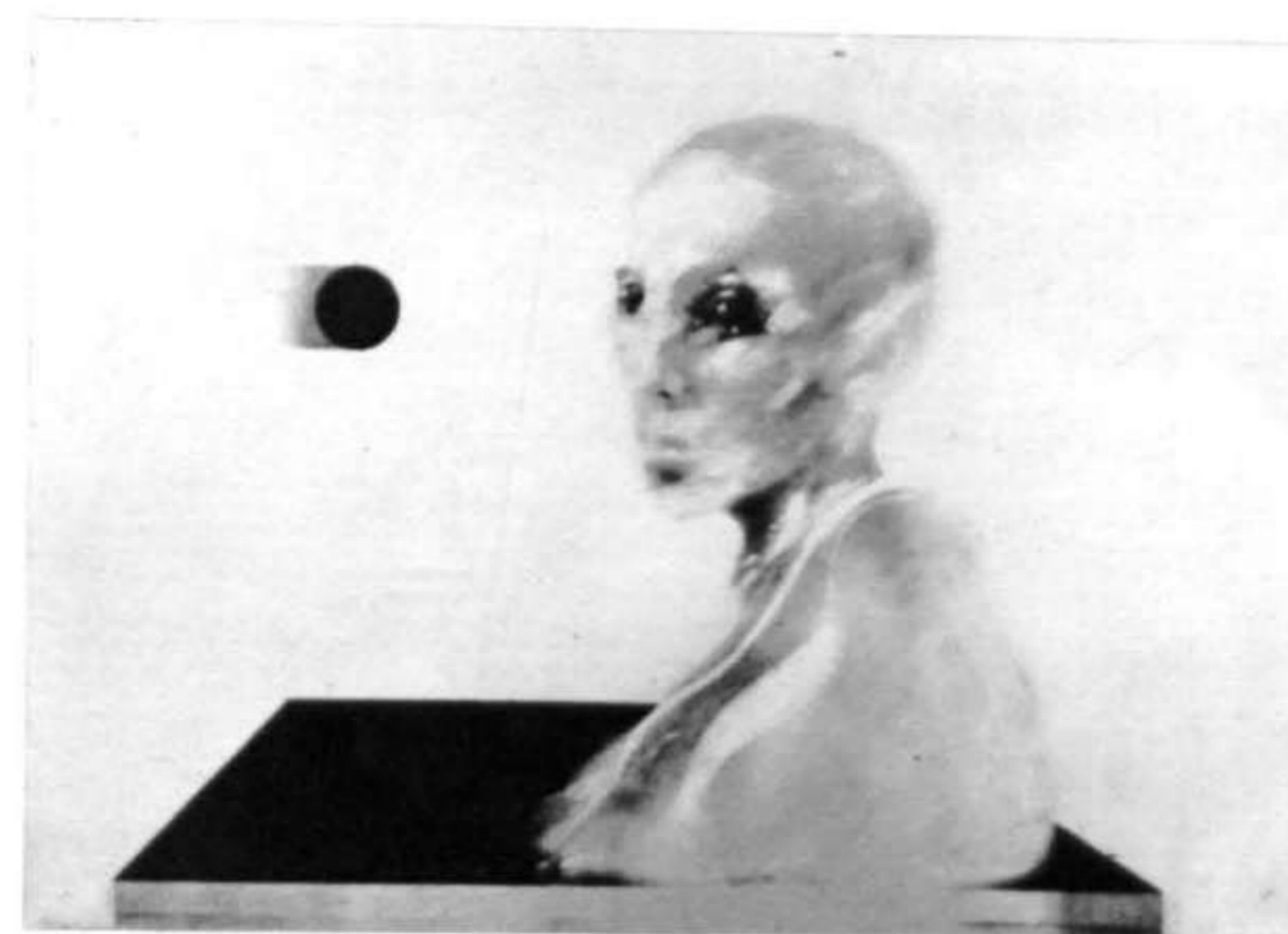
En la obra de **Argimón**, que nos ofrece en GALERIA ADRIA, se han producido cambios esenciales, en relación con sus trabajos anteriores. En su actitud, puede advertirse, casi siempre, una serena rebeldía, como motivo latente de su creación; desde el pobre brutalismo de los primeros años en que da a conocer su obra, poderosamente influida por el realismo humilde de campo limitado del capítulo informalista, pasando luego por la fusión de distintos elementos del «pop-art», incorporados a aquellas materias, para comenzar más tarde a crear imágenes propias de un mundo cargado de símbolos, alusiones y referencias, hasta la fase actual, en que las tintas planas de sus formas se enriquecen con una gran variedad colorista, hay un largo y, en cierto modo, dramático recorrido. Porque, como decíamos, en toda la obra de Argimón late una generosa respuesta, una callada réplica, a tantas actitudes deleznable de la vida. Por encima de esta actitud psicológica está la evolución y el desarrollo técnico de esa obra, cuya personalidad se revela en todo momento, y que hoy, con palabras sencillas y de fácil asimilación, compone páginas de contenido profundo e intencional.

La obra de **Chanco** (GALERIA NOVA) va siendo ya conocida en Barcelona y apreciada entre nosotros. Dentro de las características de su obra precedente, en la exposición actual Chanco perfecciona sus hallazgos, mediante la técnica de romper los ritmos uniformes, las formas reiteradas características de cierta pintura del «op-art», aniquilando estos mismos ritmos o formas, situados en amplios espacios de tonos uniformes, o interrumpiéndolos con el contraste de un trazo gestual espontáneo e irregular, produciendo así la ruptura de la uniformidad de la forma geométrica reiterada. La contradicción que ello supone queda resuelta a un ritmo muy meditado para el equilibrio de la composición, con lo cual el resultado plástico es excelente.

La GALERIA PECANINS viene realizando el considerable esfuerzo de presentarnos, en Barcelona, artistas residentes en México y otros países latinoamericanos. En la actual exposición, dos pintores esencialmente distintos, dos mundos diferentes, dos posturas y dos actitudes de la vida se reflejan. **Fontecilla y Sakai**. El primero chileno, con un mundo mental de formas entre reales y subreales, con un cierto barroquismo, pero con una precisión formal y una moderación cromática bien certera, alcanza una obra al óleo plena de curiosas referencias. La serie de dibujos, en torno al dibujo de la joven sentada vista de perfil, de Vermeer, supone un alarde técnico y una profundización en un tema con carácter casi obsesivo. Sakai, el otro expositor, profesor de arte en la Universidad de México, presenta una variada serie de formas, en grabados, rígidamente geométricas, que recuerdan las primeras descomposiciones del cubismo analítico, aunque se encuentran dentro de la más pura abstracción formal, portadoras de una fina y exquisita sensibilidad.

Especializada en obra gráfica, la SALA SENY incorpora a la técnica de su especialización al pintor **Caraltó**. La perfección de los grabados al aguafuerte de esta exposición no puede sorprendernos, conociendo bien la obra dibujística de Caraltó, cuya meticulosidad es bien conocida. Esta misma técnica de precisión y detalle, de formas contundentes, de bella caligrafía, es la que Caraltó traslada a sus aguafuertes en los que, junto a su mundo de jóvenes, toreros, figuras y desnudos, realiza una incursión muy acertada por el campo del bodegón y del paisaje.

En un lugar (POPULART), en el que viene realizándose la meritoria labor de sacar del anonimato piezas artísticas populares de gran valía, **Mayrata O'Wiedo** expone sus últimas creaciones plásticas. Una serie de vírgenes populares o soñadas, construidas con variados elementos, llevándose la creación



Fontecilla. «DIBUJO 1972».

hasta la decoración, en muchos casos, del propio marco, con un espíritu artesanal y popular, al que se une una aguda sensibilidad e inteligencia, dando lugar a una serie de objetos artísticos de sugestiva calidad. Todo ello está realizado con sencillez, con naturalidad, sin la menor pretensión de profesionalismo, tal vez porque lo profesional está en sus otras actividades, en las que todos le conocemos. Pero si allí no pierde la naturalidad y el encanto, mucho menos en estas otras realizaciones íntimas, en estas imágenes de sencilla realización, a las que se incorpora, enriqueciéndolas, la cultura de quien sabe captar las esencias de los valores artísticos populares.

En la SALA DE LA CAJA DE AHORROS se han celebrado tres exposiciones colectivas, bajo los lemas: «la luz», «el color» y «la composición», con obras procedentes de los fondos del Museo de Arte Contemporáneo. Aquí radica el valor esencial de este tipo de exposiciones, puesto que, con independencia del acierto de la selección y el valor de las obras presentadas (diverso pero interesante en los tres casos), el hecho de que el Museo de Arte Contemporáneo de Madrid haya decidido lanzar estas exposiciones itinerantes es positivo, hasta el punto de que debería incrementarse y hacer llegar estas creaciones de las artes plásticas a los más apartados lugares de España.

Digamos, por último, que Barcelona se ha enriquecido recientemente con un nuevo Museo Etnológico, con la inauguración de un edificio especial para ello, enclavado en Montjuich, al que se llevan las obras que existían ya en el antiguo museo, desde su creación en 1948, y otras de reciente adquisición. El edificio reúne todos los elementos necesarios para la finalidad propuesta y se exhiben en él obras de artesanía y de arte de los más apartados rincones del mundo, del modo más adecuado a la finalidad didáctica propuesta.

CESAREO RODRIGUEZ-AGUILERA

ANTIGUEDADES Y SUBASTAS

Mal mes, el de marzo, en materia de subastas. Muy desiguales y con piezas flojas en su mayoría. Esto va a permitirnos dedicar un espacio más extenso a consideraciones generales, que, en este caso, pretenden ampliar lo que hemos venido diciendo de la porcelana. Porque, casualmente, las porcelanas han estado presentes, con abundancia y variedad, en las ventas que se han realizado.

CARA Y CRUZ DE LAS PORCELANAS EUROPEAS

La historia de la porcelana es sobradamente conocida. Deslumbrada Europa por la belleza decorativa y la delicadeza de las orientales, pronto se crean las primeras manufacturas bajo el mecenazgo real. Juega aquí un papel destacado la materia empleada, que hasta el tercer tercio del siglo XVIII es en todas las fábricas europeas, a excepción de Alemania, la llamada **pasta tierna**. Por cierto, que este término puede expresarse perfectamente en castellano y no resulta necesario recurrir —como muchos catálogos— a la expresión francesa **pâte tendre**. La pasta tierna es el producto resultante de añadir a las tierras silicatos, ceniza, polvo de vidrio, etc., para conseguir la translucidez que tiene por sí mismo el caolín. Pero el caolín no ha sido hallado en Europa. Sólo las manufacturas alemanas lo han encontrado, y el secreto se guarda con celo, como celosos guardarán sus fórmulas los arcanistas de cada fábrica. Esta pasta tierna, que presenta inconvenientes técnicos, como son fragilidad, porosidad, tendencia a alabeos, etc., ofrece, sin embargo, una mayor belleza: lo que en Meissen será genialidad de modelistas, en Sèvres habrá de ser gracia de decoradores. Cuando la porcelana dura o caolínica se extiende por las fábricas europeas, éstas han iniciado ya su decadencia artística. De esta forma —y generalizando un poco— cabe afirmar que sólo en Sajonia se dan obras capitales en caolín y que todas las piezas importantes de otras fabricaciones deberán estar realizadas en porcelana tierna. Las grandes obras de Kandler y de Bustelli son en porcelana dura; en pasta tierna están realizadas las deliciosas figurillas de Blondeau. Sèvres descubrió la porcelana caolínica en 1769-70. Desde ese momento, y hasta 1800, se simultanearon ambas fabricaciones. En esta fecha, Brongniart, a la sazón director de la manufactura, vendió las existencias en piezas de pasta tierna sin decorar, que fueron pintadas después por artistas ajenos a la factoría. Hay, por lo tanto, numerosas obras en pasta tierna que no están decoradas en Sèvres. El asunto se complica si tenemos en cuenta que hacia 1870 se volvió a usar la porcelana tierna y se fabricaron de nuevo modelos del si-

MANCERINA DE SEVRES. S. XVIII. BERKOWITSCH.



glo XVIII. Hay porcentajes muy elevados de falsificaciones y atribuciones erróneas en relación con la porcelana de Sèvres, incluso en obras que se encuentran en importantes museos. Y esto es aplicable a casi todas las fábricas europeas: Meissen muy especialmente, cuyas marcas y cuyo estilo fueron imitados desde el mismo siglo XVIII. Estas son la cara y la cruz de las porcelanas: representantes del espíritu del XVIII exigen del coleccionista un gran conocimiento técnico y estilístico; acaso en ninguna otra materia artística exista tanto peligro de engaño. Engaño, por otra parte, involuntario la mayoría de las veces. Engaño también, nos atrevemos a decirlo, tácitamente aceptado, pues —como en tantos otros casos— se valora la firma más que la obra.

UN EJEMPLO

Las salas BERKOWITSCH y DURAN nos han ofrecido, en marzo, porcelanas de Sèvres. Analicemos una pieza que, a nuestro entender, es auténtica y otras dudosas. La auténtica es una taza de las llamadas **trembleuses**, subastada por Berkowitsch. Admitamos el término francés, aunque con la salvedad de que hay traducción castellana en nombres con prosapia: la **trembleuse** no es sino la mancerina, y la jícara, en que nuestros antepasados tomaron el delicioso chocolate. Perfil eminentemente dieciochesco, el Museo de Sèvres guarda, entre sus más preciadas colecciones, una vitrina de estas tazas. Materia: pasta tierna. Decoración: fondos «blue du roi» (**azul del rey**: aquí sí conviene respetar la terminología francesa, pues francés fue el color y su nombre); oros mates, limpios y en relieve, cuidadosamente grabados; flores policromadas, muy típicas de la manufactura, en reserva. El fondo está dado a esponja, característica técnica digna de ser tenida en cuenta. Marcas: las dos **eles** cruzadas que contienen la letra **M** (letra correspondiente a la clave del año 1765). Bajo la marca, el signo del decorador que, si no recordamos mal, corresponde a Thévenet, el padre. Hay una concordancia total entre estilo, fecha, materia y calidad. Por cierto, que esta jícara salía en diez mil pesetas y se adjudicó en 16.000, precios que nos parecen razonables.

Las dos piezas dudosas son una taza y un plato con retrato: la una subastada por Berkowitsch y el otro por Durán.

La taza, fondo amarillo con figuras, lleva las dos **eles**, pero no indicación de año ni de decorador. Como el fondo amarillo es raro, podría tratarse de una obra importante, pero no cabe la posibilidad de la ausencia del año en una pieza de pasta dura: este simple hecho la convierte en un ejemplar sospechoso.

El plato con retrato de María Antonieta, por Predomme, firmado en el anverso, se presentó en Durán con el número 364 de su catálogo de marzo. Siguiendo la descripción de dicho catálogo es pasta tierna: bordes con oro en relieve, sobre **rosa Pompadour**; montura en bronce. Estas afirmaciones implican, de entrada, una contradicción evidente: el rosa Pompadour se usó exclusivamente entre los años 1756 y 1766, por lo que, en modo alguno, puede corresponderse con un retrato de María Antonieta. Por otra parte, el plato lleva por detrás el nombre «María Antonieta», que de ninguna manera se habría puesto en vida de la Reina, pero carece de marca. Nunca la manufactura de Sèvres hubiese vendido una pieza sin marca; ni con tan pobre montura de bronce como lleva ésta que nos ocupa. Esta serie de datos nos hacen pensar que es una de las obras decoradas después, sobre materia prima auténtica, **en el estilo de Sèvres**.

Corolario: el lector encontrará que la aventura de la porcelana es tan apasionante como peligrosa: en eso está su mayor atractivo. No digamos nada del cuidado especial que

será necesario poner cuando se trate de grandes obras que, hasta hoy, no se han presentado en el mercado madrileño.

MAS SOBRE SUBASTAS

También se han subastado en este mes varias piezas de porcelana china y de Compañía de Indias, en Berkowitsch y en Durán. En la primera de estas dos salas salieron a precios bajísimos (una media de 2.500 pesetas) y se vendieron en torno a las 7.000 pesetas. Se trataba de piezas interesantes, aunque no de gran rareza ni categoría artística.

Como decíamos al principio de este comentario, ha sido un mes muy desigual con tendencia a un nivel bajo. De todas formas, según nuestro criterio habitual, nos referiremos brevemente a algunas pinturas y objetos que han llamado nuestra atención.

En pintura, ISA vendió un bello cobre de escuela flamenca, del siglo XVII, acompañado de certificado de Bernardino de Pantorba, en el que lo atribuye a Franck II «El Mozo». Es efectivamente, una obra de gran calidad y muy dentro del estilo de este pintor. Nosotros creemos que pudiera tratarse de una de las copias que hizo de cuadros de su padre «den ouden Franck» (hay dos de ellas en el Museo del Prado). Como se ofrecía en 100.000 pesetas, precio muy razonable aun teniendo en cuenta exclusivamente sus calidades, subió con timidez hasta las 130.000 pesetas. Otro cobre flamenco, firmado por Daniel Seghers, llamado «el Teatino» o «el jesuita de Amberes» (1590-1661), tuvo peor fortuna en Berkowitsch. Salía con una base de 500.000 pesetas y se retiró. Se trataba de un cuadro muy hermoso y de bellísimo colorido representando a **Jesús adolescente con orla de flores y mariposa** (53 x 47 cm.) Curiosamente, el público de nuestras subastas se retrae cuando se trata de invertir en obras de grandes maestros universales lo que gastaría alegremente en un cuadro de algún segundón decimonónico.

En Berkowitsch registró una sorprendente subida un óleo de Juan Colom, **Paisaje**, que salió en 40.000 pesetas y se vendió en 85.000. Colom Augustí (n. 1879) es uno de los impresionistas españoles e hizo obra importante en género paisajístico y en el grabado al aguafuerte. La sorpresa, en este caso, estriba en que, según creemos, es la primera vez que un cuadro de este pintor aparece en subastas. Habrá que contar con su nombre entre las firmas cotizadas.

Anotemos, por último, un reloj interesante: el **georgian**, firmado en Dromore por Samuel Bailie y fechable ca. 1780, vendido en Isa. Con una bellísima caja de caoba, calendario y sonería, es un gran ejemplar. Su base era de 50.000 pesetas y se vendió en 60.000, precio muy moderado. También Isa ofreció un reloj de pared austriaco, de los llamados reguladores, cuya fecha puede situarse en el último cuarto del siglo XIX. Salía

FRANK II, «EL MOZO». «PREPARATIVOS PARA LA CRUCIFIXION». S. ISA.



PICASSO. «EN EL TEATRO». DURAN

en 20.000 pesetas y se adjudicó en 24.000. Nos parece un síntoma interesante en cuanto indica que empiezan a cotizarse los relojes de la primera época industrial. Es el momento en que los artesanos de la Selva Negra abandonan sus simples máquinas de madera y sus formas tradicionales para inspirarse en la naciente técnica americana. Nombres señeros de estas fechas son los de la familia Junghans —cuya producción se masifica más tarde y ha llegado hasta nuestros días— y el de la **Teutonia Clock Manufactory**, firma alemana con nombre americano. Ambas construyeron máquinas de gran calidad en cajas de estilos tradicionales. Señalemos que la factoría Junghans tiene en proyecto la creación de un museo con sus primeros productos.

NOTA FINAL

Al principio de esta crónica nos hemos referido a ciertos términos franceses usados, desafortunadamente, por existir perfecta correspondencia en castellano. Esto no es aplicable sólo al mundo de las porcelanas. Algunas salas —una en especial, deben creer que el uso de vocablos franceses o ingleses da mayor importancia a sus ofertas. Conviene que recuerden que una **coiffeuse** será siempre una coqueta. Su importancia estará en el estilo, en la época, en la calidad.

J. M. CARRASCAL

VIDA MUSICAL

La presencia de la Escuela Superior de Canto es realmente importante en el ambiente musical madrileño. En su pequeño teatro, se realizan representaciones operísticas del mayor mérito. Alguna vez he tenido ocasión de señalar que estos actos no tienen nada que ver con lo que pudiera ser un ejercicio escolar. En ellos se cuidan todos los detalles, y la íntima colaboración de profesores y estudiantes proporcionan siempre un excelente resultado. Lola Rodríguez Aragón, con su inquietud artística, es el alma de estos pequeños milagros, en los que, hace unos años, ni se hubiera podido pensar. Tres representaciones se han dado de «La traviata», con distintos nombres, dentro de cada una de ellas, en la mayoría de los papeles. De esta manera se da ocasión de demostrar su buen arte a un numeroso grupo de cantantes, unos ya consagrados y otros que están en los principios de su carrera, y para los que este trabajo resulta fundamental, ya que «hacen escenario» ante un público entendido y, por lo tanto, benévolo ante algún pequeño fallo producido por los inevitables nervios. El esfuerzo de la Escuela y de su directora merecen el más sonoro aplauso. El centro no es así sólo un seco establecimiento de enseñanza, sino un núcleo artístico en el que verdaderamente se hace música. Algo abierto al exterior y que, por lo tanto, sirve a la cultura musical de unos y de otros.

En un sentido muy semejante hay que referirse a la creación por José Moreno Bascuñana, director del Real Conservatorio, de la nueva orquesta en la que también se unen profesores y alumnos, y que dirige el titular de la cátedra correspondiente, Enrique García Asensio. Los estudiantes reciben un definitivo toque a su formación, adquiriendo experiencia junto a los veteranos. Los profesores actúan como solistas, en una nueva faceta pública de su magisterio. El ciclo de presentación de la Orquesta del Conservatorio está dedicado totalmente a Beethoven.

Ya que hablo de alumnos, de estudiantes —cantantes o instrumentistas—, quiero citar una significativa frase que acaba de pronunciar el director Rafael Kubelik durante una entrevista celebrada en París. Kubelik, que es músico desde que tiene uso de razón, puesto que su padre era el extraordinario vio-

linista Jan Kubelik, ha dicho: «Si la línea directriz de mis interpretaciones es poco más o menos la misma, yo vuelvo a considerar continuamente algún detalle. Un artista busca, pero no encuentra jamás». Esto quiere decir que el intérprete de corazón no debe nunca darse por satisfecho. El estudio y el trabajo duran toda la vida. Buen ejemplo de ello es el glorioso anciano Artur Rubinstein, que ha vuelto a entusiasmar al público del teatro Real. Otra vez, la maravilla de su variedad de pulsación, de su musicalidad profunda, de esa libertad nunca caprichosa, cualidades que han hecho de él un mito viviente. Rubinstein sigue arrastrando el espíritu de sus oyentes, pero no por el recuerdo de pasadas glorias, sino por el propio valor de sus actuaciones. Es historia y es actualidad dentro de ese rico capítulo que la raza judía ha proporcionado al arte de los sonidos. Por cierto, los jóvenes violinistas israelitas tienen suerte, pues Henryk Szeryng les ha donado, a través del alcalde de Jerusalén, un precioso Stradivarius que poseía hace diez años y que perteneció antes a otro famoso: Charles Münch.

En el ciclo de la Orquesta Nacional merecen citarse el grande y logrado esfuerzo de Jesús López Cobos, convertido en uno de nuestros mejores directores, con la interpretación de dos monumentales obras de Bruckner: «Te Deum» y «Misa en Fa menor»; la actuación de dos prestigiosos directores soviéticos: el ya veterano Yevgeni Svetlanov —que colaboró con nuestra siempre segura y enérgica Alicia de Larrocha en un Rachmaninoff, cuyo centenario seguimos celebrando— y el joven Yuri Temirkanov, en un concierto totalmente ruso también, con intervención de Miguel Angel Colmenero en el estreno de un difícil pero bastante trivial «Concierto para trompa», de Glière. La labor de Colmenero fue de altísima calidad. Por fin, la reaparición de Enrique Jordá, el director que llenó toda una época de la vida musical madrileña.

Muchas veces, a lo largo de la temporada de la Orquesta Sinfónica y coro de RTV, hay que citar el nombre de Alberto Blancafort. Pero casi siempre, su estupendo trabajo con el coro, que ha llegado a ser un conjunto vocal de gran clase, merece sólo un saludo al público y esa obligada cita en la crí-

tica. Por eso, cuando se puede rendir homenaje a Blancafort por su labor sobresaliente en todos los sentidos, hay que aprovechar la ocasión. Esta ha llegado con la interpretación en concierto de la ópera «La reina de las hadas», de Purcell, con un buen grupo de solistas: María Orán, Carmen Bustamante, José Foronda, etcétera. Fue una fina presentación de una obra deliciosa. Odón Alonso, con Victoria de los Angeles —que había cantado algunos fragmentos variados— ofreció el estreno mundial del «Homenaje a Manolo Hugué», encargo de RTV a Xavier de Montsalvatge. Se trata de una cantata sobre cinco bellos poemas en francés, independientes entre sí, escritos por Manolo, el genial escultor catalán. La elección por Montsalvatge de los poemas en ese idioma —Hugué escribió también en catalán y castellano— no es caprichosa. El músico, a la vez que rinde homenaje al escultor, parece rendirle también a la lengua del país cuya influencia ha sido y es señalada en su propio arte. Entre los elementos que han formado la visión personal que de la música tiene Montsalvatge, uno de los más importantes es el desarrollo de la música francesa, desde el impresionismo a nuestros días. En esta nueva obra, la línea melódica posee un lirismo profundo, y la orquesta, magistral, busca las mejores sonoridades para cada uno de los textos. El autor no fuerza nunca la parte vocal.

Antonio Ros Marbá —triunfador en Toulouse y Varsovia— montó, de manera excelente, la «Pasión según San Juan», de Bach, con la colaboración de solistas vocales de altura. En el ciclo de Ibermúsica, recordaré la actuación de la clavicembalista checa Zuzana Ruzickova y la del dúo Corostola-Rego. Dentro del programa de estos últimos, ofrecido después de una muy elogiada gira por el Norte de Europa, sobresalen dos páginas de autores españoles de vanguardia: «Métrica», de Ramón Barce, con una gran cohesión entre los dos instrumentos, y «Maya», de Tomás Marco, con una brillante parte de violoncello. El inquieto grupo Canon, en el que sobresale la soprano Esperanza Abad, ofreció un breve ciclo, con menos público del merecido. También aquí hubo música de Tomás Marco.

CARLOS GOMEZ AMAT

NOTICIARIO INTERNACIONAL

PICASSO

La prensa diaria ha dado precisa y amplia información sobre la muerte de Pablo Picasso.

Nuestra revista, dedicada a dejar constancia de cuanto sucede en el mundo de las Bellas Artes, ha creído de interés para los lectores ofrecer un apunte biográfico del gran artista fallecido, de una vida cuajada, abierta a tantas inquietudes, que Dios ha cerrado con suavidad.

1881. Nace Pablo Ruiz Picasso el 25 de octubre en Málaga, hijo de José Ruiz Blasco, profesor de la Escuela de Bellas Artes, y de doña María Picasso López. Mostró desde muy temprana edad una extraordinaria precocidad artística. A los trece años, sus primeros lienzos maravillan a su padre.
1891. La familia Picasso se traslada a La Coruña, donde inicia Pablo sus estudios de Bellas Artes, así como los de Enseñanza Media, en el Instituto Eusebio de Guarda. A los catorce años pinta un retrato de su madre, y poco después otro de su hermana Lola.
1895. Primera exposición del joven pintor en La Coruña. Su familia se traslada a Barcelona y Pablo ingresa en la Escuela de Bellas Artes de dicha ciudad.
1897. Ingresa en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando, de Madrid; en el mismo año expone en Barcelona, en el café de Els Quatre Gats. Obtiene una mención honorífica en la Exposición Nacional de Bellas Artes por su cuadro «Ciencia y caridad», composición de un naturalismo estricto y extrañamente hábil. Transcurre su juventud en Barcelona, donde frecuenta el café Els Quatre Gats, centro de la bohemia literaria, artística y anarquista, vinculándose a sus primeros amigos, entre los que se cuenta su biógrafo Sabartés.
1900. Viaja por primera vez a París, donde pasa tres meses.
1901. Funda en Madrid, en unión de Francisco de Asís Soler, la revista «Arte Joven». Expone en Barcelona y viaja a París, donde Vollard le organiza una primera exposición, sin gran éxito. A partir de entonces firma sólo con su apellido materno: Picasso. Traba amistad con varios escritores: Max Jacob, Raynal, Salmon y, más tarde, Gil-



laume Apollinaire, quien se convierte en su gran defensor.

1902. Expone nuevamente en París en las galerías Weill y Vollard.
1904. Se instala en el Bateau-Lavoir, en el estudio de Paco Durio, donde vivirá hasta 1909. Encuentra varios compradores extranjeros, como Gertrude Stein, y el coleccionista ruso Stchoukine.
1905. Picasso produce su «época rosa». Los saltibambquis y artistas de circo son los temas preferidos de sus obras.
1906. Conoce al impresionista Matisse. Empieza «Las señoritas de Aviñón», la primera obra cubista, que termina en 1907, año en que conocerá a su principal «marchand», Kahnweiler.
- 1909, 1911, 1912. Expone sucesivamente en Alemania, Nueva York y Londres. Su situación financiera mejora y se extiende su celebridad. Pinta en Cadaqués, en 1910, con Derain, y en Céret, de 1911 a 1913, con Braque y Juan Gris. En 1912 abandona Montmartre por Montparnasse.

1913. Evolucionan hacia un estilo más decorativo y menos complicado: el cubismo sintético («Los tres músicos»).
- 1917-1921. Viaja a Roma con Cocteau, colabora en la escenografía del «ballet» ruso de Sergio Diaghilev, y se casa con la bailarina Olga Khoklova. Este contacto con Italia marca profundamente su arte, que se impregna de neoclasicismo, y continúa ejecutando numerosos decorados de «ballet», sobre todo de inspiración española. En 1921 nace su hijo Pablo.
1923. Desarrollo paralelo de módulos cubistas y neoclasicistas. Hace frecuentes viajes a la Costa Azul, a Antibes, Montecarlo, Juan-les-Pins y dos veces a Bretaña (Dinard).
1925. Período de Dinard: participa en la exposición surrealista de la galería Pierre.
- 1928-1931. Practica nuevamente la escultura, junto con Julio González, así como el grabado. Su reputación se ve consagrada por el premio de la Fundación Carnegie en 1930.
1934. Regresa a España: Irún, San Sebastián, Madrid, Toledo, El Escorial y Barcelona.
1935. Nace su hija María Concepción; publica poesías de carácter surrealista. Graba la «Minotauro-maquía».
1936. Exposición itinerante de sus obras por España. Durante la guerra española es nombrado director del Museo del Prado, cargo del que no llega a tomar posesión.
1937. Presenta el «Guernica» en la Exposición Universal de París. Graba las planchas de la «Historia Natural», que más tarde publicaría Vollard.
1939. El Museo de Arte Moderno de Nueva York le dedica una exposición retrospectiva.
1941. Escribe una pieza curiosa, «Le Désir attrapé par la queue», representada por sus amigos escritores Sartre, Simone de Beauvoir y Michel Leiris.
1944. Después de la liberación de París expone por primera vez en un Salón, presentando un conjunto en el Salón de Otoño. Se adhiere al movimiento pacifista, yendo hasta Varsovia, y compone el famoso cartel en que figura una paloma.
1946. El Museo Grimaldi de Antibes le es ofrecido como taller; al abandonarlo, le deja todas las obras que pintó allí, y que forman un museo Picasso.
1947. Comienza en Vallauris sus trabajos de cerámica, que le dan gran celebridad y que continúa durante varios años. Nace su tercer hijo, Claudio.
1950. Participa en la Bienal de Venecia. Asiste al Congreso Mundial de la Paz, en Londres.
1953. Le son dedicadas grandes exposiciones retrospectivas en Roma, Lyon y Sao Paulo. Realiza los decorados para el «Canto fúnebre por Ignacio Sánchez Mejías». Lucien Emmer realiza una película sobre su obra.
1954. Comienza la serie de catorce variantes, «Las mujeres de Argel». Se une a Jacqueline Rocque. Cada vez más fija su residencia en la Costa Azul. En este mismo año se instala en la villa «La California», de Cannes, hasta que se traslada, en 1959, al castillo de Vauvenargues.
1957. Pinta «Las Meninas». 1958. Realiza un inmenso mural para la sede de la UNESCO (París). 1960. Exposición retrospectiva en Londres. Cada año ejecuta series diferentes de pinturas, a menudo sobre variaciones de obras célebres de otros pintores (Delacroix, Manet, Velázquez...), que presenta regularmente en la galería Louise Leyris. Su actividad desbordante se extiende a la escultura y al grabado.
1961. Contrae matrimonio con Jacqueline Rocque. Niza le tributa, con motivo de su 80 aniversario, un homenaje internacional. Pinta un mural para el edificio del Colegio de Arquitectos de Barcelona.
1962. Exposición retrospectiva en Nueva York.
1963. Se inaugura en Barcelona un Museo Picasso con fondos procedentes de las donaciones de su amigo Sabartés.
1964. Exposiciones retrospectivas en Montreal, Toronto, Kioto, Tokio y Nagoya.
1966. Con ocasión de su ochenta y cinco aniversario, el Gobierno francés y el municipio de París organizan una exposición-homenaje en el Grand Palais (París). Rechaza la propuesta de adquirir nacionalidad francesa.
1970. Hace una importante donación de sus obras al Museo Picasso de Barcelona.
1971. Picasso cumple noventa años. Se le dedican homenajes en numerosos países.
1973. El día 8 de abril, a las 11,40 (hora española), muere Pablo Picasso en su residencia de Nôtre Dame de Vie, en Mougins, cerca de Niza, víctima de un ataque cardíaco. La víspera de su muerte, el pintor se acostó, según costumbre, a las tres de la madrugada, llevándose a su aposento algunos lápices y dibujos. El pintor malagueño ha pintado más de dieciocho mil cuadros y dibujos, además de realizar miles de grabados, esculturas y cerámicas, fruto todo de una incesante actividad artística a lo largo de sus noventa y un años de vida.

FERIA DE BASILEA

Se ha clausurado, en Basilea, la XIV edición de la Feria Suiza de Arte y Antigüedades, a la que concurren cuarenta y tres expositores de distintas capitales helvéticas. Las obras expuestas, cuyo valor fue estimado en cifras no inferiores a los cuarenta millones de francos suizos, han sido adquiridas en importantes cantidades por coleccionistas suizos, alemanes, franceses, ingleses y norteamericanos. Las obras exhibidas estaban comprendidas entre el tiempo del antiguo Egipto y el siglo XVII, referidas a pinturas, tapicerías, vidrieras, cerámicas, muebles, relojería, platería, marfiles, etcétera. La feria ha recibido en total más de veintidós mil visitantes. La próxima edición ferial se celebrará nuevamente en Basilea del 9 al 19 de mayo de 1974.

GOYA, EN MEXICO

Una sala goyesca ha sido abierta en el Museo de San Carlos, de la ciudad de México, en donde se exhiben «Los caprichos» y otras obras del gran maestro de la pintura española. En el acto inaugural de la sala se señaló que «significa un acontecimiento de arte integrar en la sala goyesca una bella edición de «Los caprichos» de uno de los artistas que más han contribuido a que la pintura haya encontrado, en su secular discurrir, renovados factores de lozanía y de suprema originalidad». La serie de «Los caprichos», impresa en 1856, fue donada a México por el señor Edgar Kaufmann, de Nueva York, en 1948. En la sala goyesca se exhiben, además, «La aguadora», «La marquesa de San Andrés», «Linda muestra» y «La misa», así como una copia de «La familia de Carlos IV» realizada por Eugenio Lucas.

ARTE CANARIO EN LONDRES

Los artistas canarios han constituido el centro de la atención pública londinense durante los actos inaugurales de la L Exposición del Hogar Ideal, que anualmente se celebra en la capital inglesa. Los artistas procedentes del Valle de la Orotava, en Tenerife, han realizado una importante obra plástica en arenas multicolores traídas desde Canarias para esta ocasión, para reproducir las alfombras que tradicionalmente trazan en las calles tinerfeñas con ocasión de la festividad del Corpus Christi.

Fotógrafos de prensa y «cameramen» de la televisión han seguido los trabajos de Hernando Méndez y sus colaboradores, todos ataviados con el traje regional canario, mientras iban dando forma y coronaban su trabajo, consistente en diversas figuras bíblicas y la reproducción de figuras heráldicas de la nobleza española y británica. La Exposición del Hogar Ideal fue patrocinada por el diario «Daily Mail».

PREMIO A CHANDIGARH

El Instituto de la Vida, creado en 1960 por el profesor Maurice Marois, de la Facultad de Medicina de París, y al que pertenecen distintas personalidades internacionales, que han aceptado previamente «las responsabilidades que les incumben en la ciudad con el fin de invitar a todos los hombres para que respeten y amen la vida», ha concedido uno de los tres medios que otorga cada dos años, el titulado Fundación del Banco de París y de los Países Bajos —cuya finalidad es el medio ambiente urbano y su influencia en la vida familiar, social y profesional—, a dos personalidades indias para distinguir a la ciudad de Chandigarh: los señores P. L. Varma, ingeniero jefe del Punjab, y V. Sharma, arquitecto jefe en Chandigarh. La cuantía del premio es de 250.000 francos franceses.



«LA MANO ABIERTA», PROYECTADA POR LE CORBUSIER PARA CHANDIGARH.

Se recuerda, con tal motivo, que en el año 1950 vino a Europa una misión india para buscar arquitectos que construyesen Chandigarh, la nueva capital del Punjab, de la que Le Corbusier proyectó, entre otras edificaciones, el Centro Gubernamental. Al recompensar a las personalidades citadas, el Jurado del Premio, presidido por el profesor Robert Debré, de la Academia de Ciencias, quiso rendir homenaje a esa ciudad que, concebida para servir a las necesidades de una población y expresar su carácter propio, constituye un testimonio de la acción creadora y universal del hombre.

DONATIVO ARTISTICO PARA ISRAEL

Un mecenas anónimo ha hecho obsequio al Museo Israel de Jerusalén de una de las más ricas colecciones de obras de Picasso. Se trata de 350 litografías, linóleos y xilografías de las más diversas épocas artísticas del pintor.

BALANCE DE FIN DE AÑO: CASI 6.000 OBJETOS ARTISTICOS ROBADOS

En 1972 se han cometido en Italia unos 350 robos, que han afectado a casi 6.000 objetos artísticos. Según esta estadística, publicada por el periódico milanés «Corriere della Sera», en casi la mitad de los casos fueron iglesias las

víctimas de esta desmedida rapiña. En segundo lugar se encuentran los propietarios privados. Los museos sólo fueron víctimas de esta ola de robos en proporción relativamente baja. En todo esto, la labor de la Policía arroja un balance satisfactorio: recuperó en el pasado año más de 15.000 objetos artísticos que habían sido robados en parte en el año anterior y en parte en el mismo año.

DOCUMENTA 5: 800.000. D. M. DE DEFICIT

El presupuesto de la 5.ª documenta de Kassel (Alemania), que estaba fijado en 3,48 millones de marcos (unos 70 millones de pesetas), fue superado en unos 800.000 marcos aproximadamente (unos 16 millones de pesetas). Dos informes llevados a cabo sobre el estado de cuentas censuran el hecho de que el 90 por ciento de las órdenes de pago no llevaban, como fija el reglamento, las firmas de los dos gerentes o del director artístico, Harald Szeeman, y uno de los gerentes.

GRAN BRETAÑA RESTAURA DOS MONUMENTOS VENECIANOS

Con recursos del fondo británico «Venecia en peligro» se están restaurando dos de los más conocidos monumentos venecianos: Sansovino Loggetta y la iglesia de San Nicolo dei Mendicoli. La construcción erigida en 1540 por Sansovino en la plaza de San Marcos ha sido restaurada ya otra vez, con motivo de la reconstrucción del campanil, que se había derrumbado en 1902. Sin embargo, en los últimos años, tanto los muros como las esculturas habían sufrido tales daños a consecuencia de la contaminación atmosférica, que se hizo precisa una restauración a fondo. En el caso de San Nicolo dei Mendicoli, la totalidad de la estructura se encuentra dañada por las aguas. Estos daños estuvieron originados por antiguos desagües que pasaban por debajo de la construcción. Con los trabajos actuales se requiere sustituir los muros dañados y restaurar las importantes pinturas del siglo XVI.

TRAFICO ILEGAL DE PIEZAS ARQUEOLOGICAS ETRUSCAS

Ha sido descubierto en Roma un tráfico ilegal de objetos procedentes de tumbas. En una vivienda de la periferia de la ciudad han embargado los carabinieri 82 vasijas y otros objetos votivos, en su mayor parte bien conservados, procedentes de los enterramientos etruscos de Veji, al Norte de Roma. Las piezas databan casi todas de los siglos VII y VIII antes de Jesucristo. Su valor total, según se indica, es superior a 1.000 millones de liras (más de 100 millones de pesetas).

LONDRES

La Tate Gallery acaba de adquirir recientemente pinturas modernas firmadas por artistas británicos y extranjeros. Entre la sobras de pintores ingleses contemporáneos destacan las de Augustus John e Isaac Rosenberg. El movimiento surrealista está ampliamente representado por Cecil Collins, Conroy Maddox, John Banting y Gordon Onslow Ford. Finalmente, la escuela abstracta del período 1949-59 ofrece las realizaciones de William Turnbull, Patrick Heron, Robyn Denny y Terry Frost.

TUMBAS EGIPCIAS DESCUBIERTAS CERCA DE GAZA

Tumbas egipcias del siglo XIII antes de Jesucristo han sido descubiertas en unas excavaciones que se llevan a cabo en la franja de Gaza. Según informe de la Universidad hebrea de Jerusalén, se trata de dos sarcófagos de piedra con la forma del cuerpo humano (sarcófagos antropoides). Han sido hallados por una expedición arqueológica de la Universidad en las proximidades de Dir El-Balach, en la franja de Gaza, a diez metros de profundidad, bajo unas dunas de arena. En opinión de los arqueólogos, debieron ser enterrados allí altos funcionarios de la administración egipcia de este territorio o también canaanitas al servicio de los egipcios. En los alrededores de los sarcófagos encontraron también los científicos vasijas de cerámica y objetos de adorno.

EL TEMPLO DE BOROBUDUR, AMENAZADO DE RUINAS

Para la salvación del templo de Borobudur, uno de los más significativos monumentos de arquitectura budista, se necesitan 1,5 millones de dólares. Alemania Occidental, Japón, Francia y Bélgica han aportado en conjunto unos 80 millones de pesetas y el Gobierno indonesio ha puesto a disposición para las obras de consolidación y restauración 2,7 millones de dólares. Tan pronto se disponga de los 1,5 millones de dólares restantes, podrán comenzar los trabajos de conservación del templo.

UN GOYA AL ERMITAGE DE LENINGRADO

El doctor Armand Hammer, uno de los fenómenos más interesantes y originales de la economía americana, así como también conocido coleccionista internacional de obras de arte, ha dado a conocer su donación al Ermitage de Leningrado de un Goya de su colección, «El retrato de doña Antonia Zárate». El regalo ha sido hecho en recuerdo de la exposición de la colección del doctor Armand Hammer en el Ermitage. El doctor Hammer, de setenta y cuatro años, presidente del Consejo de Administra-

ción de la Occidental Petroleum Corporation, es desde hace cincuenta años un apasionado coleccionista de obras de arte. Su segunda colección, que ha sido mostrada recientemente en una exposición en la Royal Academy of Arts de Londres y en la Galería Nacional de Irlanda en Dublín, constituye la coronación de su interés artístico. La colección contiene obras maestras impresionistas del siglo XIX, así como de maestros antiguos y de conocidos artistas del siglo XX.

«El retrato de doña Antonia Zárate», de Goya, pintado aproximadamente en el año 1807, había sido comprado recientemente por el doctor Hammer y no formaba parte de sus colecciones expuestas en Londres y Dublín. El retrato tiene un valor aproximado de un millón de dólares y está considerado por los críticos de arte como la más bella obra de Goya que haya sido ofrecida desde hace muchos años en el mercado.



El regalo adquiere aún más relieve por el hecho de que el famoso Ermitage no poseía en su colección ninguna obra de Goya. La pintura, lienzo al óleo, mide 81 x 58 centímetros y representa a la hija del actor Pedro de Zárate Valdés, que estuvo casada con el cantante Bernardo Gil y Aguado y fue madre del poeta y dramaturgo Antonio Gil de Zárate. Existen dos retratos de Goya de doña Antonia Zárate, la cual fue también actriz. El retrato del doctor Hammer al Ermitage fue el primero que le hizo el artista aragonés.

DESTRUCCIONES EN MONTE ATHOS

Frescos de valor incalculable han quedado destruidos por un incendio declarado en el monasterio griego de Xiropotamos, en el monte Athos. El fuego, que no pudo ser extinguido hasta varias horas después de haberse declarado, destruyó la hospedería del monasterio, la sala principal de visitas y tres capillas: la de la Santa Cruz, la de San Gerassmos y la de los Cuarenta Mártires, que poseían las mejores pinturas

al fresco del pintor bizantino Pansellinos. Según los expertos, el incendio parece haberse originado en un estufa situada en la sala de visitas. El monasterio es uno de los veinte cenobios de monjes existentes en el monte Athos.

TIZIANO EN LOS CANALES DE LLUVIA

En los canales de lluvia de una casa de campo habían ocultado unos ladrones un lienzo enrollado de Tiziano, según comunican los carabineros, quienes han encontrado el cuadro, de 80 x 90 centímetros, de una virgen con niño, junto con un Modigliani y dos pinturas barrocas, en las proximidades de Mantua. Dos cómplices fueron capturados. Cuándo y dónde fueron robados los cuadros no ha sido todavía comunicado.

CAPTURADO EL LADRON DE UN REMBRANDT

En una bicicleta trató de huir un hombre que acababa de robar en una galería de arte de Londres un cuadro de Rembrandt, cuyo valor se estima en unos 30 millones de pesetas. El ladrón había arrancado el lienzo del marco, lo había ocultado en una bolsa de plástico y, tras abandonar la galería, desapareció montado en su bicicleta. Poco más tarde fue detenido, pasando el cuadro nuevamente a poder de la galería.

COLECCION TIBETANA A LA UNIVERSIDAD DE ZURICH

La Universidad de Zurich ha sido el comprador definitivo —por un millón de francos suizos— de la colección del investigador austríaco y coleccionista de objetos tibetanos, profesor Heinrich Harrer. Harrer, que con la venta de su mundialmente famosa colección quiere asegurarse los últimos años de su vida, hubiese entregado a gusto la colección a la Universidad de Graz, la cual no quiso aportar el precio exigido, pensión incluida. La colección, que contiene ante todo objetos de culto, será completada en Zurich con la biblioteca sobre el Tibet del profesor Harrer, con 500 obras aproximadamente, así como con unas 30.000 diapositivas de viajes de Harrer.

ARTISTAS ITALIANOS APOYAN LA CAMPAÑA A FAVOR DE VENECIA

Ciento veintitrés artistas italianos han sido invitados por la galería La Bilancia, de Varese (Italia del Norte), a apoyar, mediante una exposición de sus trabajos, la campaña para la salvación de Venecia, promovida por la UNESCO. El tema de la exposición será «Venecia 1973: pasado y futuro». La totalidad del producto de la venta de las obras pasará a un fondo para la ciudad amenazada. Según informa la galería, un gran número de artistas han prometido participar.

CONSERVADORES DE MUSEOS

Se ha aprobado en las Cortes un proyecto de ley para crear el Cuerpo Facultativo de Conservadores de Museos, en el Ministerio de Educación y Ciencia y dependiente de la Dirección General de Bellas Artes. De dicho cuerpo de Conservadores dependerá la vigilancia, cuidado y dirección de los museos del Estado. En el preámbulo de la ley se señala que de los 15 museos que existían en 1887, al reorganizarse el Cuerpo Especial Facultativo de Archiveros, Bibliotecarios y Anticuarios, se ha pasado a 565 en la actualidad, mientras que «de una concepción estática de los museos como depósitos donde se conservan y exponen, debidamente ordenadas, las obras de arte, se ha pasado a un concepto dinámico y vivo que los concibe como un instrumento capital para la educación, como base indispensable de la investigación y del método visual, pedagógico por excelencia, verdaderos centros docentes y culturales de primera magnitud». «Para que los museos cumplan realmente estas funciones —se añade— es preciso que estén científica y didácticamente bien instalados y dirigidos, y para ello resulta absolutamente necesario la creación del nuevo Cuerpo Facultativo de Conservadores».

Una vez dictaminado el proyecto por la Comisión Presupuestaria de las Cortes, se aprobó la moción por la que se pide al Gobierno que, cuando la situación presupuestaria lo permita, se cree dicho cuerpo museal.

PAISAJE DE MADRID

La protección al paisaje en la cornisa más noble de Madrid, que discurre por las riberas del río Manzanares, es el principal objetivo del plan parcial que ha aprobado el Pleno del Ayuntamiento de la capital española; plan que, directamente relacionado con el del casco antiguo de la ciudad —la zona llamada de los Austrias—, transformará en un futuro lo que hoy es antigua zona suburbial en un sector residencial y comercial de primer orden. El proyecto comprende un total de 342 hectáreas, de las que 110 serán destinadas a nuevas zonas verdes, incluyendo el parque de la Arganzuela y las antiguas estaciones ferroviarias de Peñuelas y paseo Imperial. La protección del paisaje en esta cornisa se traduce en una graduación de alturas a partir del cauce del río y de mayor a menor en razón de su proximidad al casco urbano.

El perímetro del plan comprende los

sectores del parque del Oeste, el paseo de Monistrol, zonas de palacio, Vistillas, Virgen del Puerto, San Francisco el Grande, puente de Segovia hasta las Sacramentales y resto de ambas márgenes del Manzanares, en que se incluyen el parque de la Arganzuela, esto es, desde el puente de los Franceses hasta pasado el puente de Praga. La perspectiva del Oeste de la ciudad, ennoblecida por Goya —que pintó parte de esta zona en su cuadro famoso de «La pradera de San Isidro»—, puede quedar protegida por este nuevo plan y que en buena parte, desde los tiempos goyescos —quizá desde los tiempos del ordenador de buena porción de la zona fluvial, el Rey Carlos III— hasta hace relativamente pocos años, se mantuvo inalterable en sus perspectivas.

II SEMANA DE LA VIVIENDA

El Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid ha organizado, del 7 al 11 de mayo, la II Semana de la Vivienda, que se desarrollará en el Palacio de Exposiciones y Congresos con participación de destacadas personalidades arquitectónicas. Las ponencias serán presentadas por los arquitectos Eduardo Amann, Juan José Torrenosa, Luis Miguel Suárez Inclán y Mario Gómez Morán, que tratarán, respectivamente, del cuadro de aspiraciones de la vivienda social, la formación del arquitecto y su organización profesional como condicionantes de la vivienda de estructura social y la organización del sector de la construcción como condicionantes de la vivienda y el suelo y el planteamiento como condicionantes de la vivienda. Como complemento de estas ponencias, se organizan diversas conferencias a cargo de colegios, entidades y escuelas nacionales no madrileñas.

La II Semana tratará de encontrar los requisitos esenciales que debe reunir una vivienda, después de que en la I Semana se pudo comprobar que el español medio de 1970 no está ya conforme con el tipo de vivienda que habita. Ahora el intento consiste en detectar las causas principales por las que ese español medio desea, en 1973, mejorar sus condiciones de habitabilidad, haciendo, en lo que sea posible, de tal habitabilidad una obra de arte.

NUEVO MUSEO BARCELONES

Ha sido abierto al público el nuevo Museo Etnológico de Barcelona, instalado en la montaña de Montjuich, cerca



del palacete Albéniz, en un edificio proyectado por los arquitectos Lozoya y Puigdemolas. Al cumplirse el cuarto siglo de su fundación —fue creado por el Ayuntamiento de Barcelona en 1948—, el Museo Etnológico se dispone a emprender, en su nueva etapa, una más amplia y eficaz proyección de sus funciones: las que tienen por objeto tareas de difusión cultural en torno al tema del hombre, los pueblos, las razas y las diferentes culturas, religiones y estilos artísticos y de vida. Construido a base de tres plantas formadas por hexágonos, el edificio inaugurado cuenta con superficies útiles acrecentadas al máximo de su disponibilidad y conjuga el funcionalismo y sugestiva belleza de su arquitectura, con la puesta al día de las más modernas y exigentes técnicas museísticas, tanto en orden a la exhibición de obras como a las múltiples tareas que su acopio, clasificación, restauración y estudio comporta. Alrededor de un millar de piezas se muestran al público procedentes de las expediciones realizadas al Afganistán, Nueva Guinea, Australia y Japón por los señores Penyella —director del museo—, Albert Folch Rusiñol y el escultor Eudaldo Serra Güell, quienes tan meritisima labor vienen realizando en este aspecto de nuestra cultura y de la cual el nuevo Museo Etnológico constituye brillante exponente.

MARCOS COLLANTES, PREMIO MULTIKES

El pintor Antonio Marcos Collantes ha sido distinguido con el Premio Multikes de pintura, por su obra titulada «Monumentalidad salmantina». Este artista, que ha sido señalado ya por la crítica como uno de los jóvenes valores de nuestra pintura, cuenta con un nutrido historial de exposiciones individuales.

J. M. Amilivia escribió, hace algún tiempo, del pintor: «En la pintura de Antonio Marcos hay problemas y poesía (...). Hay algo místico y sobrehumano que nos trae recuerdos —¿por qué será?— de un gran morador de la tierra donde naciera este pintor: Miguel de Unamuno».

El artista sabe espiritualizar la luz y las formas en gamas austeras, comedidas, sobrias y, a la vez, musicales.

UNIVERSIDAD DE LAS ARTES EN TARRAGONA

Una Universidad Internacional de las Artes podría establecerse en Tarragona, según una iniciativa hecha públicamente. La citada Universidad, según dicho informe, podría funcionar en principio durante los veranos en las dependencias de la Universidad Laboral Francisco Franco, donde se establecerían cátedras de pintura, música y otras actividades artísticas.



PELIGRO PARA LA PUERTA DEL CARMEN DE ZARAGOZA

La Alcaldía de Zaragoza ha enviado un informe a la Dirección General de Bellas Artes sobre el grave peligro que corre la Puerta del Carmen, que es uno de los tesoros artísticos zaragozanos más apreciados. En una nota hecha pública por el Ayuntamiento, se dice, entre otras cosas, que la Puerta del Carmen es la única que perdura, a través de

los tiempos, de todas las que tuvo la ciudad, y que necesita de una reparación, que se ha de acometer en breve plazo, a fin de que no suceda un accidente mayor.

La Alcaldía estima que este monumento histórico-artístico, que fue declarado como tal el 21 de febrero de 1908, sufre los efectos de los agentes atmosféricos, de la circulación rodada, etcétera, de cuyos peligros hay que defender a la citada puerta monumental.

ARTE MEDIEVAL

■ El santuario y monasterio de Mur, perteneciente al Obispado de Urgel, va a ser reconstruido por la Dirección General de Bellas Artes. Dicho monasterio, de estilo románico, data del siglo XI y fue reconocido como monumento artístico-nacional en 1920. Actualmente sus partes más notables están en estado de semirruina, pretendiendo con su reconstrucción devolverle su antiguo esplendor.

■ Para evitar la desaparición de una de las dos ermitas de madera, de estilo románico, que existen en Vizcaya, la comisión Adán de Varza colaborará estrechamente con la Junta del Patrimonio Artístico Nacional. La ermita de San Miguel de Zumechaga, dentro del término municipal de Munguía, está situada en un alto, expuesta abiertamente a las lluvias y vientos. La estructura general de madera de la ermita se encuentra en muy mal estado, corriendo por ello peligro dicha arquitectura, a lo que también contribuirán, sin duda, los próximos trabajos de explotación de una cantera en sus proximidades, al causar el deplome del edificio las explosiones de barrenos.

■ El famoso monasterio de San Ruf, situado a dos kilómetros de Lérida, ha sido puesto en venta por su actual propietario, quien ha publicado recientemente en el diario ilerdense «La Mañana», en la sección de anuncios breves, la siguiente notificación: «Vendo un castillo del siglo XII en perfecto estado».

Se trata de un inmueble bien conservado, que data del 19 de julio de 1152, fecha en la que Ramón Berenguer IV firmó el acta de cesión de las tierras al conde Arnáu Mir de Pallars, Ramón de Pujal, G. de Jorba, B. de Torroja y Guillén de Cervera. Este monasterio fue construido por el arquitecto Pedro Coma.

CONGRESO DE HISTORIA DEL ARTE

El próximo Congreso Internacional de Historia del Arte —del que ya informamos—, según acuerdo del Comité Internacional, se celebrará en Granada entre los días 3 y 8 del mes de septiembre. Como título general de dicho Congreso se decidió adoptar el de «España entre el Mediterráneo y el Atlántico», a causa del peculiar papel jugado por nuestro país por haber sido punto de encuentro de culturas y artes muy

diferentes. Han sido creadas diez secciones (ocho que se refieren al arte de la Península Ibérica y dos que tratarán de cuestiones generales), distribuidas en los siguientes apartados:

■ SECCIONES SOBRE ESPAÑA. 1.ª: «Plus Ultra: pueblos, tiempos, métodos»; 2.ª: «La Edad Media»; 3.ª: «El arte musulmán»; 4.ª: «El Renacimiento»; 5.ª: «Arquitectura y decoración en los siglos XVII y XVIII»; 6.ª: «La pintura en los siglos XVII y XVIII»; 7.ª: «Lo sagrado y lo profano del siglo XVI al XVIII»; 8.ª: «Del neoclasicismo a nuestros días».

■ CUESTIONES GENERALES. 9.ª: «Problemas de interpretación y de clasificación histórica»; 10.ª: «Conservación de ciudades de arte y conjuntos monumentales».

Los idiomas de trabajo serán, con el español, el francés, inglés, alemán e italiano, con traducciones simultáneas. Se celebrarán a la vez distintas conferencias y exposiciones. Las primeras serán dictadas por el profesor Salas, director del Museo del Prado, que se titulará «España entre el Mediterráneo y el Atlántico»; Helmut Schlunk, antiguo director del Instituto Arqueológico alemán en Madrid, que hablará sobre «El arte cristiano-hispánico del primer milenio. Resultados obtenidos y problemas actuales»; Han Hannloser, miembro honorario del Comité Internacional de Historia del Arte, que dedicará atención a «La imagen mental del arte de la España medieval», y el profesor Paul Guinand, antiguo director del Liceo Francés de la capital española, que estudiará «El tenebrismo español y el tenebrismo europeo de Caravaggio hasta Zurbarán».

Las exposiciones a celebrar serán tres y tendrán ellas como sedes, el hospital Real granadino, en donde se mostrará «El libro de arte en España»; Sevilla, con «El tenebrismo español», y Madrid, que hará exposición de «Eduardo Rosales en el centenario de su muerte».

PREMIO DE ARQUITECTURA

El premio anual de Arquitectura, convocado por el Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid para distinguir el mejor edificio terminado dentro de su demarcación colegial durante el año 1972, ha sido concedido al edificio de los Laboratorios ITT-Standard Eléctrica, de la avenida madrileña de Barajas, de los arquitectos Ramón Vázquez Molezún y Felipe García Escudero Torroba.

Han merecido menciones especiales la iglesia de los padres misioneros (PP. Claretianos) de Segovia, del arquitecto Javier Pérez García, y el conjunto de 301 viviendas construidas en Caño Roto, Madrid, por la Obra Sindical del Hogar, de los arquitectos Antonio Vázquez de Castro y José Luis Iñiguez de Onzoño.

A esta convocatoria, que es la segunda vez que se celebra, se han presentado once edificios. En la primera convocatoria fue otorgado el premio al edificio «Torres Blancas», de Madrid, del arquitecto Francisco Javier Sáenz de Oíza.

ANTOLOGIA DE LA MUSICA ESPAÑOLA ACTUAL

JOAQUIN HOMS

Entre los actuales compositores españoles, pocos podrían exhibir una posición más definida y personal que Joaquín Homs. En su quehacer, a lo largo de una cuarentena de años de labor compositiva, encontramos el manar callado y fluido de un estilo que no por evolutivo es menos seguro, perenne y reconocible. Homs es, además, el único puente real que las generaciones más jóvenes residentes en España pudieran tener entre las corrientes del nacionalismo y las de la vanguardia. Único discípulo de Gerhard, su presencia viene a paliar la falta en España de este maestro precisamente en los momentos de mejor madurez creativa.

Joaquín Homs nació en Barcelona en 1906, realizando allí sus estudios musicales y de ingeniería. En el terreno compositivo se forma de manera autodidacta, y su contacto con Roberto Gerhard a partir de 1930 será un hito esencial en su carrera, no sólo porque éste le orienta definitivamente, sino porque entre ambos músicos se creará un vínculo de amistad que no se quebrará hasta la muerte de Gerhard, de quien Homs ha sido el más fervoroso —y durante algún tiempo casi único— propagandista.

Aunque la producción de Homs es bastante abundante, no podemos calificarlo de autor prolífico. Es un compositor que ha trabajado meditada pero ininterrumpidamente y que ahora puede exhibir un catálogo amplio, pero no excesivo, en el que llama la atención la decidida voluntad de mantenerse preferentemente en el campo de las formas reducidas, de los instrumentos a solo, el canto y la música de cámara. No quiere decir esto que su música esté ausente de obras orquestales o que sea un compositor casi «monográfico» a la manera de Mompou, sino que su personalidad de hombre modesto y trabajador le ha llevado preferentemente hacia las formas contenidas.

La primera etapa de Homs se extiende hasta 1935 y es un trabajo por conseguir un estilo propio y un intento de experiencias que trasciendan la tonalidad. Homs en este sentido está libre de los saltos, síntesis y caminos de Damasco de otros compañeros de generación iniciados en las corrientes nacionalistas. Desde el principio busca y consigue un estilo propio, avanzado y profundo. De esta etapa de búsqueda destacan algunas piezas para piano y las «Dos poemas de J. Carner», de 1934, la primera obra que integra su actual catálogo.

A partir de aquí, Homs empieza a utilizar algunos elementos del sistema dodecafónico, pero no de una manera categórica, que no le llegará sino en un período relativamente tardío, en 1953. En este primer período predodecafónico encontraremos el empleo limitado de series, pero trabajadas libremente y con un criterio temático contrapuntístico. Así, tras las «Cuatro canciones

de Carner» (1935), para voz y quinteto de viento, viene el «Dúo para flauta y clarinete» (1936), que representó a España en el Festival de la SIMC de París en 1937. Las experiencias obtenidas en esta obra le llevarán a abordar el «Cuarteto número 1», en 1938, obra que volvería a ser ejecutada en el Festival de la SIMC, esta vez en Varsovia, al año siguiente. En este cuarteto están ya larvados los elementos que regirán los seis que seguirán, especialmente su tratamiento melódico y la articulación horizontal de la materia sonora. 1939 ve nacer una obra aún inédita en nuestros días, los «Cuatro salmos para barítono y orquesta de cámara». Y esta dedicación vocal la refuerzan en el mismo año los «Seis villancicos populares a tres voces» y los «Tres responsorios para coro mixto», obras con la que se inicia su producción coral, que más tarde dará obras interesantes. La voz vuelve a estar presente, esta vez en forma de canto y piano, en los «Pájaros perdidos», sobre textos de Rabindranath Tagore, en 1940, año en que produce también la «Suite para guitarra». Esta incursión en los instrumentos a solo la continúa en 1941 con la «Sonata para violín solo». Es ésta una obra crucial para entender el trabajo melódico de Homs y uno de sus hallazgos más atractivos y profundos (existe versión discográfica). El mismo año produce «Tres responsorios para coro mixto», seguidos el año siguiente por «Cuatro responsorios para coro mixto» y «Sonata para oboe y clarinete bajo».

Mil novecientos cuarenta y tres viene a mostrar su manera de adaptar los temas populares a su propio sistema compositivo en las «Variaciones sobre un tema popular», en su versión de piano y de orquesta de cámara. Podríamos hablar aquí de un paralelismo en la inflexión que hacia el españolismo da la obra de Gerhard en estos años (Don Quijote, Alegrías), pero en el caso de Homs no se trata de una regresión, sino de una reelaboración y en tal situación la comparación con Gerhard sería más pertinente con respecto al «Quinteto» de este maestro. El mismo año compone el «Agnus Dei», para coro mixto, y a partir de él encontramos una detención brusca, la más larga de su carrera, motivada más que por problemas estéticos o musicales por la necesidad de atender a otros trabajos que aseguren su existencia. Este bache es de cinco años y abarca entre 1943 y 1948, si exceptuamos la composición en 1946 del «Concertino para piano y orquesta de cámara», obra que por otra parte no se ha estrenado.

Con la vuelta a la composición en 1948, lo esencial de la línea evolutiva de Homs no se altera si bien comienza a dar algunas muestras de un mayor acercamiento hacia el dodecafonismo ortodoxo. Obras de esta época son «Entre dos líneas», de 1948 y también con versión doble de piano y de orquesta, y el «Cuarteto de cuerda

número 2», de 1949. Pero donde la evolución hacia el dodecafonismo empieza a acentuarse es a partir del hermoso «Cuarteto número 3», de 1950, el año de la «Antifona para coro mixto». Este tercer cuarteto será parcialmente orquestado en 1952 con el título de «Música para cuerda». El año antes compone los «Cuatro villancicos populares», para canto y piano. De 1952 data también su primera colaboración con Salvador Esprú en «Cementerio de Sinera», para canto y piano. Un año más tarde repite en los «Dúos para violines», una experiencia evolucionada de la «Sonata para violín solo».

Es en este momento cuando Homs adopta definitivamente el sistema dodecafónico ortodoxo, si bien aplicado a una manera particular de ver la línea melódica y el trabajo de raíz temática. El «Trío para flauta, oboe y clarinete bajo», de 1954, es una obra-llave para entender tal evolución. A él seguirán la «Sonata para piano», de 1955 (en realidad la segunda, aunque sea la única que pervive en su catálogo definitivo); los «Tres impromptus», dedicados el mismo año al mismo instrumento, y la «Música para arpa, flauta, oboe y clarinete bajo», de la misma fecha. Al año siguiente retoma su colaboración con Esprú en «Las horas», para voz, flauta, oboe y clarinete. En las mismas fechas produce un breve «Gradual», para coro mixto y dos obras importantes, el «Cuarteto número 4» y «Vía crucis», para recitador, cuarteto de cuerda y percusión, tal vez una de sus obras más largas y al mismo tiempo entre las más contenidas y emotivas. En 1957 produce los «Dos movimientos para violoncello» y las «Tres estancias», para coro mixto. El período de mayor rigor dodecafónico quedará completo en 1958 con «Dos movimientos para guitarra» y, especialmente, con la obra pianística «Cuatro invenciones sobre siete notas», obra cuyo mismo título indica cómo la mentalidad dodecafónica de Homs se aplica a realidades diferentes de la ortodoxa serie de doce sonidos.

A partir de este momento, lo dodecafónico se hace en Homs serial, lo que, si en cierto modo es una consecuencia de la idea dodecafónica, es también una extensión del concepto de serie a otros elementos del sonido. Homs aplica las series principalmente a las alturas, serializándolas de una manera lejana al dodecafonismo estricto y a la métrica, y muy poco, en cambio, a la tímbrica. El efecto principal del serialismo es en él preservar la más estricta observancia del atematismo y, en muy menor medida, atenuar su constante tendencia melodista u horizontalista. Las «Dos invenciones para cuerda», de 1959, muestran ya este camino, pero aún más en el mismo año los «Tríos para cuerda y viento». La «Música para siete» y el «Cuarteto número 5» consolidan en 1960 este estado de opinión. Principalmente es la primera obra citada un magnífico exponente de serialismo generalizado y al propio tiempo muy coherente en la forma y muy eficaz en lo expresivo. Del mismo año datan los bellos «Impromptus números 6 y 7», para piano, y «Poema de Hölderlin», para piano y voz. La misma combinación es la que usa en 1961 para «Vistas al mar», sobre textos de Maragall. Otra obra vocal del mismo año, esta vez para voz y tres instrumentos, es «Dos poemas de Lope de Vega». Es ahora cuando su producción de cámara se intensifica contando en 1962 con la «Música para seis» y «Dos movimientos para violín y violoncello», también «Poemas de Joan Brossa», para voz, violoncello y contrabajo, y especialmente el magnífico ciclo vocal «El caminante y el muro», obra que existe en dos versiones, voz y piano y voz y orquesta de cámara, y que afortunadamente existe en disco para poder apreciar su emoción encauzada a través de una rigurosa conducción mental. Es esta obra una de las piezas cumbres de Homs y de la reciente mú-

sica vocal española y en ella se está larvando la libertad creativa de su última etapa. En 1963 escribe las «Dos invenciones para órgano» y las «Dos invenciones para clarinete y piano».

Entramos ya en la última etapa compositiva del autor, en la que el serialismo queda como sustrato, pero cuya materia se va flexibilizando para volver por sus fueros la característica melodización de este compositor. Las «Dos invenciones para dos pianos», de 1964, ya lo acreditan, como lo había ya presentido «El caminante y el muro». En el mismo año compone el «Soneto de Shakespeare», para voz y piano, la «Invención para orquesta» (género que no cultivaba en su gran forma desde hacía un cuarto de siglo) y dos significativas obras de cámara, los «Dos movimientos para dos violines» y la «Música para ocho». En 1965 produce «En el silencio oscuro», para voz, clarinete y piano; «Polifonía para instrumentos de viento» y «Dulce ángel de la muerte», para contralto y orquesta. En 1966 el «Impromptu número 8», para piano; «En mi muerte», una hermosa obra para coro mixto sobre textos de Rosselló Porcel, el «Cuarteto número 6» y «Música para siete».

A partir de 1967, cuando el autor ha cumplido los sesenta años y podría creerse que su obra ya está definitivamente granada, Homs comienza a dar mayor énfasis a las cuestiones tímbricas continuando con las características enunciadas para esta última etapa. Los resultados son sorprendentes como lo demuestra en 1967 «Presencias», para piano y, sobre todo, la versión orquestal de esta misma obra. Asimismo el magnífico «Octeto de viento», también grabado en disco, y el «Trío de cuerdas», de 1968, año del «Cuarteto número 7». Siempre en el terreno de la música de cámara, su predilecta de la última etapa, en 1969 escribe «Heptandre» e «Impromptu para 10»; 1970 no muestra en cambio ninguna obra acabada, tal vez por la explosión prolífica de 1971 que ve nacer una buena cantidad de obras de cámara: «Impromptu para guitarra y percusión», «Música en memoria de Joan Prats», «Impromptu para violín, violoncello y piano» y especialmente el «Quinteto de viento». Esta obra, encargada por la Comisaría General de la Música para la III Semana de Música de Cámara de Segovia, es un resumen y un perfeccionamiento de su última etapa. Ideas constructivas e ideas expresivas confluyen en un todo interesante, variado y de férrea unidad. Aún podríamos añadir al catálogo las obras de 1972: «Dos soliloquios para guitarra», «Soliloquio para violoncello», «Soliloquio para flauta» y «Soliloquio para flauta», obras a las que se añaden «Dos soliloquios para piano», obra de rara hondura.

Es sorprendente que la obra de Homs, tan unitaria y vital, sólo se haya difundido con profusión en los últimos tiempos. Muchas de sus obras se han estrenado con diez, quince y hasta diecisiete años de retraso; otras apenas si se difundieron. Y ello ha sido un mal, especialmente para la música española, tan necesitada de un autor-puente en esa generación. Hoy, Homs es un compositor al que se empieza a hacer justicia. Mejor tarde que nunca, sobre todo para un autor que nunca buscó el relumbrón y sí el trabajo duro y profundo, para quien su credo de creador auténtico se resume en estas admirables palabras:

—El problema básico que ha de resolver el compositor actual con los medios sonoros ilimitados de que dispone, es el de conseguir resultados que parezcan necesarios después de haber sido sorprendentes. Y es preciso que los secretos y sorpresas no se agoten en una sola audición.

TOMAS MARCO

BIBLIOGRAFIA

JULIAN GALLEGO. «VISION Y SIMBOLOS EN LA PINTURA ESPAÑOLA DEL SIGLO DE ORO».

AGUILAR. MADRID, 1972. 402 PAGINAS. 50 LAMINAS.

Tradicionalmente se ha considerado a la pintura española de los siglos XVI y XVII como un ejemplo de arte realista (1). Se ha aducido para ello, entre otras razones, su vinculación a la ideología de la Contrarreforma. Esta poseía una visión del mundo "realista y racional" (Hauser) y a los efectos de su propaganda exigía un arte de lectura simple y asequible, lejos de las inadecuadas proposiciones de (por ejemplo) el manierismo. Sin embargo, el libro recientemente publicado por Julián Gállego viene a variar la óptica con que hasta ahora ha sido examinado ese período de nuestra pintura. En su libro, Gállego llega a la conclusión, nueva (2), de que "el aparente realismo de la pintura española del siglo de oro no es, en la mayor parte de los casos, sino la clave de un idealismo trascendente".

Para Gállego, todo o gran parte de la pintura española del siglo de oro, encierra una suerte de simbología elaborada por los artistas a partir de experiencias ajenas al campo específico de la pintura. Con ello se pretendía dar cabida en la obra pictórica, bajo la apariencia de la realidad más cotidiana e inteligible, a todo un sistema —juego lo llama Gállego— de referencias y alusiones; sistema —o juego— perfectamente asequible a una sociedad que incluía entre sus delectaciones la "agudeza y arte de ingenio". (Octavio Paz recomienda la lectura del libro de Gracián a los jóvenes poetas españoles: el arte sigue siendo alusivo.) "No sería lógico —dice Gállego— que esa sociedad acostumbrada a los juegos de palabras y de ideas, hubiese considerado a la pintura como un arte puro". De hecho, hasta en el cuadro más sencillo (aparentemente) de Velázquez ("pintor de pintores", "pintor de la verdad") encierra no pocos problemas de interpretación. El autor compara esos problemas a la lectura de unos textos escritos en una lengua que ya no fuera la nuestra.

Las principales fuentes para rastrear la presencia y proceder a la identificación de los símbolos utilizados en la pintura lo constituyen los libros, que son, a su vez, muestrario de ilustración simbólica gráfica. Gállego se detiene en el examen de tres importantes bibliotecas: la de Lázaro de Velasco (siglo XVI), la de Diego Velázquez (siglo XVII) y la de Preciado de la Vega (siglo XVIII), a través de cuyos fondos puede observarse la evolución de la cultura simbólica. Ovidio, Valeriano (autor de una ingeniosa enciclopedia que pone al alcance de los lectores los conocimientos precisos para realizar jeroglíficos, adivinanzas, etc.), Colonna, Alciato, etcétera, son los autores principales que proporcionan sustento a todo un complejo mundo de símbolos, alegorías, emblemas,

divisas y vienen a constituir como el código y la referencia de ese lenguaje secreto que adquiere el arte.

Gállego examina con lucidez y erudición la fijación de esos símbolos y las sucesivas transformaciones que se operan en ellos, obedientes éstas a motivaciones sociológicas de índole principalmente políticas o religiosas. (El horror al desnudo, el enmascaramiento de mitos paganos en alegorías edificantes.)

Dilucidadas las anteriores cuestiones históricas sobre simbología, en la segunda parte del libro, Gállego se propone "penetrar algo en el mecanismo de la composición y de la lectura de un cuadro del siglo de oro" y elige como sujetos de sus indagaciones obras de El Greco, Valdés Leal, Carduccio, Pacheco, Velázquez y otros, analizando la significación que en ellas adquieren condición de símbolos: colores, vestidos, flores, frutas, objetos (relojes, espejos), extrayendo de su análisis conclusiones sorprendentes y, a la vez, perfectamente lógicas. Sus alusiones frecuentes al ámbito social en que los pintores se mueven y por el que se ven condicionados dan a su trabajo una cohesión metodológica no distante de la del que fue su maestro, el gran historiador francés de la sociología del arte, Pierre Francastel. Gállego señala en los pintores del siglo XVII la presencia de un "mecanismo del pensamiento que, por razones religiosas, filosóficas, científicas, estéticas y hasta sociológicas, ve en el espectáculo de la Naturaleza o en el suceso cotidiano una referencia a ideas abstractas".

Gállego maneja una impresionante documentación que, en cada caso, refrenda sus juicios o le da pauta para sus hipótesis; este cúmulo de bibliografía no estorba, en absoluto, la lectura del libro, en todo momento apasionante. El autor no es sólo un historiador lúcido e incisivo; es, también, un inteligente escritor capaz de infundir en su prosa de crítico la amenidad y la belleza de su lenguaje de novelista.

LAZARO SANTANA

(1) Véanse, por ejemplo, los juicios de Justi sobre Velázquez.

(2) Otros críticos (Ortega, Azcárate) han señalado con anterioridad a Gállego el carácter simbólico de ciertas producciones del siglo XVII pero ninguno lo ha hecho con la extensión, profundidad y coherencia del autor de este libro. De ahí mi precisión de «nuevas».

VARIOS AUTORES. «MAESTROS CONTEMPORANEOS DEL DIBUJO». TOMO II.

IBERICO EUROPEA DE EDICIONES, S. A. MADRID.

Se recogen, en este segundo tomo, magníficamente editado, los trabajos dedicados a Martínez Novillo, Grau Sala, Alvaro

Delgado, Agustín Ubeda, Arteta, Picasso, Vela Zanetti, Montes Iturrioz, Mustieles y Barjola, de los que son autores Gerardo Diego, Santos Torroella, V. Sánchez Marín, María Fortunata Prieto Barral, Santiago Amón, J. A. Gaya Nuño, J. Berruexo, J. R. Ametller y Miguel Logroño. Si admirada es la maestría de los dibujantes aquí recogidos, maestros de la mejor prosa y crítica son los autores que los presentan.



No es este lugar para exponer una teoría general del dibujo. Tampoco para aclarar las razones de por qué el dibujo es considerado obra menor y, lo que es más erróneo, obra casi despreciable. En las artes no hay obra de segunda ni de tercera categoría cuando el artista es un maestro, como es el caso de los recogidos en este volumen. El precio de mercado no influye en su valor como obra de arte.

Y este es el gran mérito de la colección: despertar el interés por la obra dibujada cuando nada —o casi nada— se ha hecho por conocerla o darla a conocer. La lectura de estos textos, la contemplación de estas reproducciones contribuirá a aclarar el panorama de la pintura y el dibujo en nuestro país y a poner cada cosa en su sitio.

PAUL KLEE. «TEORIA DEL ARTE MODERNO».

EDICIONES GALDEN. BUENOS AIRES, 1973.

Sin duda, Klee ha sido uno de los artistas plásticos que han sentido una curiosidad amplia, no sólo hacia cuanto se refiere a su arte, sino también hacia todo lo que se relaciona con el arte en general, con la

Naturaleza en su más abarcador sentido y con los problemas que pensamiento y sentimiento plantean ante nuestra existencia. Los poetas Rilke y Antonin Artaud lo percibieron sagazmente y le dedicaron escritos que se publican abriendo este volumen.

Como sucede con buena parte de la pintura de nuestro tiempo, la obra de Klee está íntimamente relacionada con la poesía. El mismo fue un buen poeta que nos ha dejado una obra en verso no muy extensa, pero coherente con lo que pintó. También está relacionada con la música. Hijo de músicos inició estudios musicales que abandonó por dedicarse a la pintura, pero durante toda su vida siguió practicando el violín. Y llevó, como seguramente nadie llegó a lograrlo antes ni después que él, el espíritu de la música a la pintura. Más allá, claro es, de lo anecdótico, calando en profundidad.

Sí, sensible hasta el límite, Klee fue en la misma medida un intelectual que ejerció el cultivo del pensamiento, tanto en la vida como en el arte. Su trabajo de escritor le sugirió reflexiones escritas. Algunas de ellas fueron recogidas en su *Carnet d'esquisses pedagogiques*, publicado por la Bauhaus en 1925, otras aparecieron en publicaciones diversas. También redactó un *Diario*. Los trabajos de este volumen están tomados de diversas fuentes, pero, si son de temática variada, poseen una esencial unidad. Enfoque del arte moderno, por ejemplo, con el que se abre, es una exposición de intención pedagógica, donde, con una gran sencillez, se explica qué es lo que busca el arte a partir del impresionismo, qué es un cuadro y a qué obedece su organización interna, entre otras cuestiones por el estilo. Así, en breves páginas, comunica el fruto de su experiencia y de su pensamiento con claridad y armonía, organizado y preciso. De esta forma ofrece ideas que explican al arte y al artista. Así, Klee dice: "El arte no es una ciencia que haga avanzar, paso a paso, el impersonal esfuerzo de los investigadores. Por el contrario, el arte atañe al mundo de las diferencias: cada personalidad, una vez dueña de sus medios de expresión, tiene voz y voto en este asunto; los únicos que deben hacerse a un lado son los débiles que buscan su propio bien en realizaciones ya hechas, en lugar de extraerlo de ellos mismos". Estas palabras precisas podrían servir de resumen de muchas de sus reflexiones.

Pero Klee no se queda en esto. También tiene palabras dedicadas exclusivamente a explicar la obra de algún compañero y testimoniar su admiración. Cuando habla de Franz Marc lo hace con un tono en el que se dan la mano la amistad con el aprecio artístico, y el preciso conocimiento que tiene de su obra. De forma que en el tono empleado ya lo define y está explícita su explicación. "Si digo quién es Franz Marc —comienza Klee— necesito confesar al mismo tiempo quién soy yo, pues muchas cosas de las que perticipo pertenecen igualmente a él. Más humano, su manera de amar es más cálida, más sostenida. Humano en su manera de inclinarse hacia los animales, alza a éstos hasta él". Similar penetración tiene para hablar de Nolde, de quien dice: "Uno mismo, domiciliado en otra parte, reconoce aquí en la tierra al

primo dilecto..., en él opera una mano de hombre, una mano que no deja de pesar, con una escritura que no carece de manchas... Cada región da forma y color a sus secretos, y las manos que los crean difieren mucho, de acuerdo con la esfera de su enseñoreado amo. Pero el corazón indivisible de la creación, palpitando por todas, alimenta como savia las regiones".

El pensador, el poeta, el sensible artista que fue Klee, se dan la mano en sus escritos que aclaran muchos problemas del arte actual y también del arte de siempre. Su sentido profundo del trabajo y de la existencia le llevó a escribir en su *Diario* palabras como éstas: "En este mundo nadie me puede asir / pues resido tanto entre los muertos / como entre los que no han nacido. / Un poco más cerca del corazón de la creación que lo que se estila / y no obstante tan lejos aún".

Pueden leerse sobre su tumba, a modo de epitafio, y son expresión de su personalidad.

ANTONIO FERNANDEZ MOLINA

DAMASO LEDESMA. «CANCIONERO SALMANTINO».

REEDICION FACSIMILAR. EXCMA. DIPUTACION PROVINCIAL DE SALAMANCA, 1972.

Hace ya sesenta y cinco años que el presbítero don Dámaso Ledesma publicara su "Folklore o Cancionero salmantino", que fue premiado por la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Dedicaba, aquella primera edición, "a la Exelentísima Diputación de Salamanca, ilustre mecenas del Arte Popular Salmantino". La Diputación ofrece hoy esta bien hecha obra a la memoria del autor, a la curiosidad de filólogos y músicos y, en general, a la pasión de los bibliófilos.

La reedición ha sido preparada por Antonio Lucas Verdú, cronista oficial de la ciudad, cuyo enamorado saber de las cosas salmantinas ha ofrecido, y sigue ofreciendo, las mejores muestras, que obras son amores.

Sabroso es el preámbulo que don Tomás Bretón pusiera al "Cancionero", y en que principia por "declarar con pena que, aunque nacido yo en la gloriosa ciudad de Salamanca, si bien salido de ella en la niñez, no sospechaba, ni remotamente, la cantidad y calidad de los cantos populares de aquella provincia tan noble de sangre y exuberante de poesía. Cuatrocientos cantos aproximadamente comprende la presente colección, tomados directamente de la fuente pura, del indígena cantor, allí mismo donde brotaron como el agua brota del manantial. Si la cantidad es grande, la calidad lo es más aún. Distingúense unos por la gracia, otros por cierta gravedad que retrata con tintas como las que el malogrado poeta Galán empleara en sus maravillosas descripciones, la augusta y efectiva seriedad de la raza".

Desconocido es el origen de estos cantos. Bretón opina que sus padres fueron los celtas, los vectones, los romanos o los godos, dada la escasa y superficial influen-



DON DAMASO LEDESMA

OBRA PREMIADA POR LA
REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES
DE SAN FERNANDO

cia que la provincia recibió de los musulmanes.

Comenta Bretón que "del valor real, positivo, de estos cantos, dan ellos mismos testimonio, y bien lo patentizó el público congregado en el Ateneo Literario y Artístico de Madrid, la noche del 9 de mayo de 1906, en cuya audición se cantaron, por distinguidos artistas y seis señoritas alumnas de canto del Conservatorio acompañados todos por el afortunado coleccionador, algunos números, con éxito tan grande, que excedió en muy alto grado a las esperanzas más lisonjeras. No fue aquello un éxito brillante más..., tuvo el carácter de revelación... hasta parecía dibujarse el estupor en los semblantes al oír aquellas preciosidades que ignorábamos poseer".

Analiza y expone don Dámaso, en siete secciones y un apéndice (*Canto y Piano*), tonadas, charadas, fandangos, jotas, rondas y pasacalles, boleras, canciones de cava, apaño de aceitunas, vendimia y y cerner la harina, canciones de cuna, linos, arados, muelos, canciones de carro, acarreo de mieses, siega, epitalamios y ramos, villancicos, Pasiones, Calvarios, alboradas a diferentes santos, romances, más cantos de dulzaina y gaita, secciones en las que presenta su parte musical precedida por un comentario literario muy instructivo y curioso al cabo de los años.

Digna de todo encomio es la labor que han realizado el doctor Lucas Verdú y la Diputación salmantina, de quienes esperamos nuevas "resurrecciones".

L. S.

JUAN ANTONIO GAYA NUÑO.
«COSSIO».

IBERICO EUROPEA DE EDICIONES, S. A.
MADRID, 1973.

En los últimos meses de 1972 apareció la segunda edición de un libro que, en dos años, se ha convertido en "clásico" insustituible, inmejorable: "La pintura es-

pañola del siglo XX", de Juan Antonio Gaya Nuño, libro de obligada y continua cita cuando de arte se habla, auténtico e íntegro repertorio de nuestros grandes pintores. Cuidada edición, bien ilustrada, bien medida. Sus 450 páginas son la mejor exposición del arte pictórico de este siglo. La misma editorial anuncia un libro complementario, en cierta forma, dedicado a la escultura y escrito por Miguel Logroño. Todos lo esperamos ya con impaciencia.

Ahora, en los principios de 1973, J. A. Gaya Nuño nos sorprende agradablemente con su libro dedicado a Pancho Cossío, uno de los pintores por él más estudiado a lo largo de los años y uno de nuestros grandes artistas más necesitados, no digo de descubrimiento, pero sí de "operación prestigio", de justa colocación en el planisferio del arte.

Gaya Nuño, aclara en las primeras páginas, aspira "a que la enorme calidad de la pintura de Cossío sea justipreciada por todos aquellos que ya suponemos enterados de las bondades del arte internacional".

Aclara también que en este libro se han recogido sus cuatro escritos anteriores sobre el pintor, para que ésta sea "su monografía definitiva sobre Pancho".

No vamos a detenernos en comentar la primera parte del libro, dedicada a la vida del pintor, apunte —a veces— demasiado rápido, en la que Gaya Nuño expresa las más escondidas razones de una humanidad y los pormenores sabrosos de una amistad. Ya había advertido que, necesariamente, este era un libro apologético.

Otro es el tono de los siete capítulos dedicados a la pintura de Cossío: la época francesa, la técnica, el color, el dibujo, retrato, bodegón y marina, los cuadros carmelitanos y su firma.

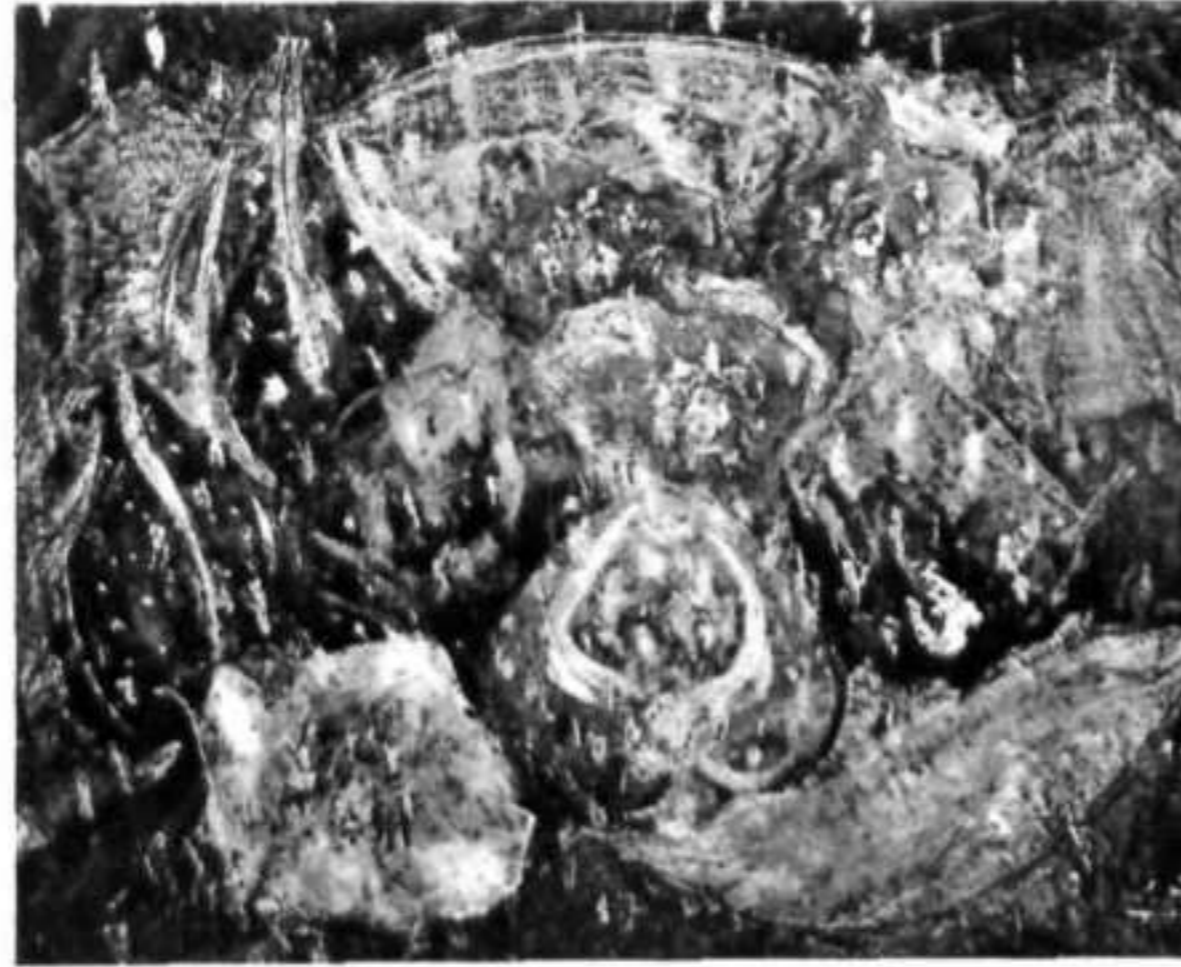
El autor estudia los primeros años del pintor santanderino, sobre todo su etapa francesa, considerándolos verdadera prehistoria, pues "la obra normal", típica y clásica de Cossío es la comprendida cronológicamente entre 1940 y 1970". En la primera parte, la biográfica, el autor ya rehizo esta etapa, mostrando las claves profundas, los pasos decisivos cara al futuro, de un hombre irremediamente artista. En la producción de aquellos años, "a lo sumo, se podría hablar de cubismo —de poscubismo— curvilíneo, y sólo en atención a que esta forma sinuosa de segmento de arco resulta ser predilecta para tantísimos de los cuadros cossioscos de la etapa".

Interesante y pormenorizado es el capítulo dedicado a la técnica, imposible de sintetizar. Gaya Nuño explica "una singularidad cossiesca... la de las manchitas interpuestas", debidas a un afán de crear planos, de establecer distancias entre el ojo espectador y el tema pictórico.

"¿Por qué un pintor de gama tan reducida como Pancho Cossío nos deja la íntima constancia de ser un gran colorista?". Con esta pregunta clave se inicia el capítulo dedicado al color, uno de los más interesantes. Como el siguiente, centrado en el dibujo.

Estudia Gaya los temas predilectos del pintor: retrato, bodegón y marina. Los primeros, sus "apariciones espectrales",

retornos al retrato dramático abandonado por Cézanne, en los que, en partes iguales, se dan la persistencia de la pintura histórica, la intervención del factor novecentista y los débitos a una técnica dada que participa de ambas. A los bodegones sólo les falta un Proust que acierte a descubrirlos, a enumerar uno por uno



los objetos en ellos encerrados, sus brillos, sus colores, los recuerdos que evocan, las sensaciones que su contemplación producen. Si el retrato de su madre era la primera obra maestra del artista, la segunda fue el bodegón de "Las porcelanas". En cuanto a las marinas —siempre de alta mar— pide Gaya Nuño "que no se pinten otras marinas para que las de Pancho Cossío continúen trayéndonos aromas de leyendas, de naufragios y de barcos perdidos y fantasmales...".

Harina de otro costal es el estudio que Gaya Nuño ofrece sobre los cuadros carmelitanos, los cuadros que, enmarcados en granito, ocupan los dos frentes del crucero de la iglesia que, en Madrid, está entre la plaza de España y los jardines de Ferraz. Empieza Gaya apreciando que el edificio que los alberga es "abrumadoramente feo" y termina diciendo que los cuadros presentan "considerable confusión", que en el uno "toda la composición ofrece en su conjunto un no sé qué de daliniano y espectacular, yo diría que a mil leguas de las verdaderas condiciones de Pancho", que el otro "es mucho más caótico y queda peor compuesto, pese a lo cual, me agrada bastante más". Destaca, sin embargo, su colorido, su técnica y su extraño pero personal dibujo.

Breve y jugoso, inhabitual pero hoy necesario, es el capítulo dedicado a la firma del pintor, caracterizada por su primor y gracia, firma pintada, no manuscrita, en la que "las letras parecían algo así como peces en la libertad, ascendiendo de algún fondo".

Al último apartado, "Crítica, clientela y entonación de Pancho", siguen unas consideraciones finales, una cronología básica y una bibliografía sumaria, más los índices habituales.

Libro bien organizado, vivido —más que escrito— en muchas páginas, inevitable en cualquier panorama de la pintura española del siglo XX, perfecto complemento del anterior, al que nos referíamos al comienzo de estas líneas.

L. S.

GEORGES GAILLARD. «ETUDES D'ART ROMAN».

PRESSES UNIVERSITAIRES DE FRANCE. PARIS, 1972.

Se recogen en este libro los trabajos más representativos de la labor científica desarrollada por Georges Gaillard, profesor que fue del Institut d'Art et d'Archéologie de la Faculté des Lettres et Sciences Humaines de París, nacido en 1900, muerto en 1967 y gran enamorado de España, cuyas tierras recorrió, allá por los años treinta, a lomos de bicicleta, de monumento en monumento, siguiendo las rutas esenciales del arte románico por caminos —mejor que por carreteras— unas veces polvorientos y otras embarrados. Sus amigos y discípulos se han encargado de seleccionar y recoger su labor en este libro editado por P. U. F., generosamente ilustrado.

El pensamiento y la obra de Gaillard, como se observa en el prólogo de René Crozet, quedaron profundamente marcados por España, dado que fue profesor de la Escuela de Altos Estudios Hispánicos de Madrid (1928) y del Instituto Francés de Barcelona (hasta 1938). Fueron los años de sus primeros artículos y ensayos, años en los que se discutía acaloradamente sobre la primacía de Santiago de Compostela o de Saint-Sernin, de Toulouse, sobre la relativa precocidad del renacimiento de la escultura monumental. Gaillard estudia los tímpanos aragoneses agrupados en Jaca, Santa Cruz de la Seros y Huesca, sugiriendo que son productos de un arte local. Ante las esculturas compostelanas, su tesis es que los artistas del Languedoc fueron influidos por este arte local que, después de hacerlo suyo, se beneficiaron en sus obras posteriores realizadas en Francia. Su atención se centra más tarde en San Isidoro de León, en su panteón de los Reyes, y en el claustro de Silos. El arte románico español nace en el siglo XII.

Después, sus estudios se centraron sobre Cataluña: Santa María de l'Estany y Santa María de Besalú; sobre el arte mozárabe de Saint-Michel-de-Cuxa, Ripoll y Sant Benet de Bages.

Preocupado por asentar y esclarecer la dirección exacta de las corrientes y las influencias, asienta su tesis de que España ha sido, para Cluny, fuente de enriquecimiento y de prestigio más que campo de expansión de formas artísticas. Cluny sólo intervino en la Península para poner en orden la vida monástica.

Portugal también mereció su despierta atención, al igual que Polonia, como fruto de su estancia profesoral en Varsovia. Su retorno a Francia, donde fue catedrático de arte en Lille y París, su viaje a los Estados Unidos, dieron pie a nuevos estudios sobre el románico, estudios de detalle que confirmaron sus grandes tesis, todas ellas centradas en la Península y sus alrededores. No es posible estudiar la evolución del románico, y menos del arte español, sin tener en cuenta los estudios de Gaillard, dispersos en periódicos y revistas, ahora recogidos en este libro.

S. M.

DISCOGRAFIA

TEA-PARTY, MYSTERIA, ROSA-ROSAE, DE TOMÁS MARCO.

CONJUNTO DE SOLISTAS VOCALES E INSTRUMENTALES. ORQUESTA DE CONCIERTOS DE MADRID. DIRECTOR: JOSE MARIA FRANCO GIL. COLECCION DE MUSICA CONTEMPORANEA VOL. 7. CLAVE-HISPAVOX 18-5007S. ESTEREO.

En plena juventud, Tomás Marco es un claro elemento en la evolución del arte sonoro español. Siempre inquieto, ha tocado todos los aspectos de la música. Pero es, en primer lugar, compositor, y en segundo, crítico. Hasta ahora no había en el mercado del disco español más que una grabación de Tomás Marco: «Aura», para cuarteto de cuerda, obra muy significativa en su producción, que alcanzó premios en Holanda y París. Este disco no sólo viene a enriquecer la visión que de Tomás Marco puede tener nuestro público, sino a añadir algo importante a esta Colección de Música Contemporánea, que se nutre casi exclusivamente de la vanguardia.

El oyente ingenuo puede calificar las obras de Tomás Marco —o cualquier otra producción vanguardista— de «experiencias». Pero estas obras son «obras de arte» y corresponden a nuestro contorno espiritual. No son páginas creadas para unos pocos iniciados, sino para todo el mundo. El creador que se lanza a expresar lo que cree o siente, sin poner trabas a su imaginación ni a su fantasía, no tiene la culpa de que el reloj de las artes no sea tan exacto como el de las ciencias. Si Copérnico desplaza a Ptolomeo, Beethoven no desplaza a Palestrina. Ambos hacen obra que sigue subsistiendo. En este caso, Tomás Marco no desplaza, sustituye ni supera a los grandes compositores españoles. Simplemente, continúa marchando. Alguien —el oyente ingenuo— se podrá escandalizar si se dice que un compositor de extrema vanguardia hace algo «bello», pero, tal como diría Sócrates en «El banquete», de Platón, se «engendran» cosas bellas por el amor espiritual a la verdad. La belleza no se puede limitar a un estilo ni a una época. Es siempre lo que el arte persigue, pues, tal como debe ser entendida, es una cualidad superior a la del tradicional y estrecho goce estético. No, no podemos prescindir de la palabra belleza, sobre todo en un país como el nuestro, donde un hombre la creó pintando enanos deformes y otro, ya en nuestro siglo, jugando a su capricho con los elementos del cuerpo humano. La belleza, considerada con amplitud socrática, resulta ser la verdad artística. Y el arte será tanto más humano cuanto menos imite las cosas «bellas» de la Naturaleza, cuanto menos «bonito» sea, porque, quizá, la mayor gloria de los hombres es el ser capaces de crear algo que antes «no estaba», en la materia o en el espíritu.

Tomás Marco se sitúa en un terreno parecido al de ciertos poetas y dramaturgos cuando nos presenta, en un aparente caos sonoro, el mundo de la incomunicación en «Tea-Party». Es muy afortunada la intervención de las voces: Carmen Torrico —en una parte difícilísima—, Alicia Nafé, Ramón Regidor y Jesús Zazo. «Mysteria» es obra muy distinta, en la que se plantean las relaciones poco explicables que existen en la creación musical. En cambio, «Rosa-Rosae» nos sumerge en un lenguaje sensorial, cuyo efecto tiene algo de hipnótico, de obsesivo. En las obras de este tipo, Tomás Marco descubre, a través de la más sorprendente sencillez, algo que resulta como una nueva

tonalidad fundada en un hecho muy simple: la insistencia sobre una sola nota.

La interpretación está magníficamente establecida por Franco Gil, uno de nuestros directores que mejor conoce los secretos de la música contemporánea. A través de la realización sonora se utilizan con fortuna los efectos de movimiento y cambio de planos. La toma de sonido y el prensaje del disco corresponden a la calidad de las versiones.

CONCIERTO PARA SITAR Y ORQUESTA, DE RAVI SHANKAR.

RAVI SHANKAR Y TERENCE EMERY. ORQUESTA SINFONICA DE LONDRES. DIRECTOR: ANDRÉ PREVIN. FOLLETO CON COMENTARIOS DE SUSAN REGAN Y RAVI SHANKAR, SOBRE LA OBRA Y LA MUSICA INDIA EN GENERAL. LA VOZ DE SU AMO JO63-02192. ESTEREO.

No es la primera vez que el famoso virtuoso de sitar, el hindú Ravi Shankar, intenta acercar las músicas de Oriente y Occidente. En esta misma marca existe un disco en el que Ravi Shankar colabora, en improvisaciones a la manera india, con Yehudi Menuhin. Pero en aquel caso era más fácil, por la inteligencia, comprensión y flexibilidad de Menuhin, que, además, tiene en sus manos un instrumento de afinación fácilmente variable. En este «Concierto», pese a que Shankar ha prescindido del metal, pues lo considera poco adecuado al carácter de su música, encontramos no una real amalgama, sino episodios que se suceden. El instrumento hindú no se funde realmente con los de la orquesta; Shankar sigue su camino, casi a solo, y las partes orquestales contradicen su afirmación de que la obra es fundamentalmente hindú en su estilo y de que Occidente se ha adaptado a Oriente. Más bien nos da la sensación de una convencional música exótica, tal como pudiera haberla hecho un compositor no nacido en la India. La «tabla», tambor típico, que acompaña con su ritmo al sitar, ha sido sustituido por los más sonoros bongoes, que parecen dar siempre una sonoridad afroamericana. Hay una gran riqueza de instrumentos de percusión. El papel de la monótona tambura, que proporciona un fondo monocorde en las interpretaciones de música realmente hindú, es asumido aquí por arpas y cuerda.

A pesar del protagonismo de la melodía y de la ausencia —relativa— de armonía; a pesar del interesante esfuerzo realizado por acercar y unir dos artes tan distintos —uno siempre cambiante, como es el de Occidente, otro, pese a su variedad, anclado en los siglos—, no creo plenamente logrado este «Concierto» que, por otra parte, puede tener un buen éxito comercial, dado el mérito indiscutible de su autor y ejecutante. La versión de Ravi Shankar y André Previn es, naturalmente, insuperable, y la grabación me parece extraordinaria, de un sonido esplendoroso. El disco, considerado en su conjunto, es una realización notabilísima, pero nadie debe caer en el espejismo de la unión entre dos artes cuyos fundamentos son tan distintos. Sólo el camino de las influencias es el posible.

CARLOS GOMEZ AMAT

ARTISTAS ESPAÑOLES CONTEMPORANEOS

GONZALEZ ACILU, Agustín (compositor).

Nació en Alsasua (Navarra) en 1929. Inició sus estudios musicales en su villa natal con Luis Taberna. En 1951 continúa estudiando en el Real Conservatorio de Madrid con Enrique Massó (armonía) y Francisco Calés (contrapunto y fuga). Finaliza sus estudios de composición en 1960 con Julio Gómez. Realizó trabajos de musicología para la Institución Príncipe de Viana, sobre compositores navarros del siglo XVIII. Por concurso-oposición, consiguió la beca extraordinaria de la Diputación Foral de Navarra, que le permitió ampliar sus conocimientos en París, Venecia, Roma y Darmstadt. Invitado por la Fundación Giorgio Cini al VI Curso Internacional sobre Arte y Cultura en la Sociedad Contemporánea, Venecia (1964).

Premio Samuel Ros (1962). Accésit al Premio de Juventudes Musicales (1968). Finalista en la S.I.M.C. Premio Nacional de Música (1970). Representó a Radio Nacional de España en el Premio Italia (1971). Encargos del Instituto Alemán de Madrid, Radio Nacional y Comisaría General de la Música. Pensionado por la Fundación Juan March para la composición de una obra para gran orquesta (1972). Ha realizado trabajos sobre fonología y fonética en el Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Conferenciante sobre sus propias obras en distintas ciudades.

su deseo de continua renovación ha sido constante. Desde 1966, su producción, en cuanto se refiere a obras con texto, apunta hacia horizontes de signo muy especial entre palabras y música. Sus trabajos de experimentación, como elemento fundamental en sus obras, denotan una relación cada vez más íntima entre el campo de la lingüística y el de la música.

Obras principales: *Sucesiones superpuestas*, cuarteto de cuerda (1962); *Tres movimientos para piano* (1963); *Imágenes*, guitarra (1965); *Estructuras con veinticuatro sonidos*, guitarra de cuartos de tono (1965); *Contracturas*, grupo instrumental (1966); *Dilatación fonética*, voz y cuatro instrumentos de arco (1967); *Aschertttwoch*, voz y grupo instrumental (1968); *Pulsiones*, clave (1969); *Simbiosis*, voces, grupo instrumental; *Objetos sonoro-dáctiles* (1970); *Rasgos*, piano (1970); *Gustavo A. Bécquer 70*, voz y piano (1970); *Ora-*

ALBIAC BIELSA, Virgilio (pintor).

Nace el 24 de octubre de 1912 en Fabara, provincia de Zaragoza. El pintor Eduardo Laforet es el primer maestro que le inicia en las artes plásticas, posteriormente realizó su formación en la Escuela de Artes y Oficios de Zaragoza, en la Escuela de Bellas Artes de San Jorge de Barcelona y en la Escuela de Bellas Artes de San Carlos de Valencia. Una vez obtenido el título de profesor de Dibujo se interesó vivamente por la vidriería y para conocer los avances de este arte visitó Francia, Inglaterra e Irlanda. Posteriormente dirigió una empresa vidriera y en la actualidad es profesor de Dibujo en la Escuela de Artes Aplicadas y Oficios Artísticos de Zaragoza.

Premios conseguidos: Entre la gran cantidad de los obtenidos podemos destacar los siguientes: Primer Premio de Acuarelistas Aragoneses, 1945; medalla de plata en el Salón de Artistas Aragoneses, 1953; Premio de Pintura Ciudad de Alcañiz, 1960; medalla de oro en la Exposición Franco-Española de Burdeos, 1963; Primer Premio de Pintores de Africa de Madrid, 1964; tercera medalla en el Salón de Otoño de Madrid, 1965; medalla de plata en la IV Bienal de Zaragoza, 1967; Gran Premio en el Salón Franco-Español de Burdeos, 1967 y 1972; Primer Premio en la Exposición Internacional de Blagnac, 1969; Premio Urbarán en el XIX Salón de Otoño de Sevilla, 1970; medalla de plata en la I Bienal de Pinturas F. Adelanado de Zaragoza, 1970; Primer Premio de Pintura en el XXI Pintores de Africa, 1971.

Exposiciones individuales: 1945, Zaragoza (sala Reyno); 1959, Zaragoza (sala Libros); 1962, Zaragoza (sala Albiac); 1964, Burdeos (galería L'Ami des Letres); 1965, Vitoria (Caja de Ahorros); 1966, Bilbao (sala Athogar); Zaragoza (Diputación Provincial), Granada (Círculo Artístico); 1967, Zaragoza (sala Galdeano); 1968, Madrid (Editora Nacional); 1970, Zaragoza (Diputación Provincial); 1971, Pontevedra (Diputación Provincial); 1973, Zaragoza (Caja de Ahorros de la Inmaculada); Madrid (Comisaría General de Exposiciones de la Dirección General de Bellas Artes).

Exposiciones colectivas: Quincena de la Acuarela en la sala Reyno de Zaragoza, 1945; VII, X, XI, Salón

LOPEZ TORRES, Antonio (pintor, dibujante).

Nace en Tomelloso, provincia de Ciudad Real, el 12 de julio de 1902. Desde muy joven comienza a dibujar y pintar pero hasta el año 1925 no ingresa en la Escuela de Artes y Oficios de Ciudad Real. Al año siguiente, 1926, lo hace en la de San Fernando de Madrid, donde obtiene el título de profesor de Dibujo en 1931. Se le concede en 1940 la beca Condes de Cartagena, de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, para ampliar estudios en Italia, pero la segunda guerra mundial se lo impide por lo que cambia Italia por Mallorca, en cuya isla reside un año. En la actualidad es profesor, mediante oposición, de la Escuela de Artes Aplicadas y Oficios artísticos.

Premios conseguidos: Primer Premio de Pintura en Ciudad Real, 1935; medalla de la Fundación Condes de Cartagena, de Madrid, 1941; Tercer Premio en el Concurso Nacional de Valdepeñas, 1950.

Exposiciones individuales: 1935, Madrid (Círculo de Bellas Artes); 1947, Madrid (salones Macarrón, conjunta con López Villaseñor); 1959, Madrid (Círculo de Bellas Artes); 1973, Madrid (Comisaría General de Exposiciones de la Dirección General de Bellas Artes).

Exposiciones colectivas: 1924, en el Ayuntamiento de Tomelloso; 1930, Exposición Nacional de Bellas Artes; 1932, Exposición Nacional de Bellas Artes; 1935, Premio de Ciudad Real; 1950, Concurso Nacional de Valdepeñas; 1957, Artistas de Ciudad Real en el Museo de Arte Moderno de Madrid; 1958, «El Niño» de la Fundación Rodríguez Acosta de Granada, colectiva de pintura en Fomento de las Artes de Madrid; 1962, Exposición Nacional de Bellas Artes; 1965, en el Castillo de Carlos V de Fuenterrabía; 1970, «Realismo mágico» en Frankfurt y Munich; 1972, en la galería Mancha de Ciudad Real.

Se encuentra representado en: Madrid, Pinacoteca de Pensionados de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando; Ciudad Real, Museo Provincial de Bellas Artes; Madrid, Museo Español de Arte Contemporáneo y en los Ayuntamientos de Tomelloso y Ciudad Real.

IV-73.

BEA, Manuel (Manuel CERVERA BEA) (pintor, grabador, dibujante).

Nace en Barcelona el 19 de marzo de 1934. En 1958 se traslada a Suiza, estableciéndose en Zurich hasta 1962, en que regresa a España.

Premios conseguidos: Premio de la Crítica del Jurado de Radio Barcelona a la mejor exposición del año 1968.

Exposiciones individuales: 1961, Basilea (galerie Betty Thommen), Lucerna (galerie Moderne); 1962, Zurich (galerie Chichio Haller); 1964, Barcelona (galería Belarte); 1965, Zurich (galerie Chichio Haller); 1966, Capetown, Africa del Sur (Wolpe gallery); 1968, Barcelona (galería René Metrás); 1969, Ascona, Suiza (galleria Castelnuovo), Zurich (galerie Chichio Haller); 1970, Munich (galerie 13), Hamburgo (conjunta con Dalí), Ginebra (galerie Georges Moos); 1971, Barcelona (galería René Metrás), Zurich (galerie Chichio Haller), Lausanne (galerie Du Guet), Madrid (galería Vandrés); 1972, Zurich (galerie Albert Furrer); 1973, Ginebra (galerie George Moos), Bilbao (galería Lúzaró).

Exposiciones colectivas: Pro damnificados del Vallés en Barcelona, 1962; VII Salón de Mayo de Barcelona, II Premio de Dibujo Joan Miró de Barcelona, 1963; Señal 68 de Barcelona, 1968; Pictorama I de Barcelona, X Bienal Internacional de Sao Paulo, Presencias de nuestro tiempo en Barcelona, grabadores catalanes en Barcelona, 1969; I Salón Internacional de Basilea, Expo-Junio de Barcelona, Presencia de nuestro tiempo en Pamplona, Spiel und Ernst en el Museo Glarus de Näfels, Suiza, 1970; Man-71 en Barcelona y Figueras, Presencia de nuestro tiempo en Bilbao, Ibiza y León. Eros y el arte actual en Madrid, 1971; De Nonell a la última vanguardia en Madrid, 1972.

Su actividad como grabador le ha conducido a la realización de series de litografías y obra gráfica para la galería Suzanne Bolleg de Zurich en 1961, series de obra gráfica para Alemania y Suiza en 1967, una serie de litografías para la Grafische Editionen Hans Hoepfner de Hamburgo en 1970 y una serie de litografías y grabados para Ediciones G. R. M. en 1971.

torio panlingüístico, cinco solistas, dos coros y dos orquestas (texto bilingüe, éuskera y castellano) (1970); *Seriegrfonía*, dos voces y tres instrumentos (1971); *Interfonismos*, catorce voces y orquesta (1971); *Ejercicio para voz* (1972); *G. G. G. in memoriam*, voz y tres instrumentos de arco (1972); *Hymne an Lesbierinnen*, voz sola (1972). Música para representaciones teatrales de Eurípides, Beckett, etc.

IV-73.

Se encuentra representado en: Madrid, Museo Español de Arte Contemporáneo; Barcelona, Museo de Arte Moderno, sección de Arte Contemporáneo; Bilbao, Museo de Arte Moderno; Náfels, Museo Glarus; Sevilla, Museo de Arte Contemporáneo; Valencia, Museo Provincial de Bellas Artes, sección de Arte Contemporáneo; Ibiza, Museo de Arte Contemporáneo.

IV-73.

de Artistas Aragoneses, 1949, 52, 53; III Bienal Hispanoamericana de Arte, 1955; VII-XX Exposición de Otoño en Sevilla, 1958-1971; Exposición Nacional de Bellas Artes, 1960, 62, 66, 68; I-IV Bienal de Pintura de Zaragoza, 1962-1967; XXIII-XXXI Exposición Manchega de Artes Plásticas de Valdepeñas, 1962-1970; IV Salón Franco-Español de Talence, 1962; I-V Salón Nacional de Pintura de Alicante, 1963-67; II Certamen Nacional de Artes Plásticas de Madrid, 1963; II, VI, VII Salón de Pintura de Murcia, 1964, 68, 70; V Salón Franco-Español de Talence, 1963; Biennale de l'Union Bayonnaise de Bayona, 1964; V, VIII, X-XII Salón de Marzo de Valencia, 1964, 67, 69, 71; I, II Certamen Nacional de Pintura de Palma de Mallorca, 1964, 65; X, XIII-XV Salón de Otoño de Valencia, 1964, 67-69; IX, X Salón de Mayo de Valencia, 1965, 66; VI Salón Franco-Español de Talence, 1965; II Certamen Internacional Las Artes en Europa de Bruselas, 1965; XVI, XIX, XXI Exposición de Pintores de Africa, 1966, 68, 71; Salón del Mediterráneo de Valencia, 1966; VII Salón Franco-Español de Talence, 1966; VII-X Concurso María Vilaltella de Lérida, 1967-1970; Premio Internacional Joan Miró de Barcelona, 1967; Gran Premio San Jorge de Barcelona, 1967; Exposición de Pintura Talencais y Gorondinos en Langon, 1967; VIII Salón Franco-Español de Talence, 1967; I, II Bienal de Pintura de Bilbao, 1968, 70; I Bienal de Pintura de Merignac, 1969; X Salón Franco-Español de Talence, 1969; XI Concurso Inglada Guillot de Barcelona, 1969; XI Salón Franco-Español de Talence, 1970; I Bienal Félix Adelantado de Zaragoza, 1971; I Bienal Provincia de León, 1971; III Bienal del Deporte en las Bellas Artes, 1971.

Se encuentra representado en: Barcelona, Museo de Arte Moderno; Pontevedra, Museo Provincial de Bellas Artes; Fuendetodos, Casa-Museo de Goya; Madrid, Museo del Instituto de Estudios Africanos; Sevilla, Museo de la Real Maestranza de Caballería; Madrid, Museo Español de Arte Contemporáneo; Sevilla, Museo de Arte Contemporáneo.

IV-73.

DE LA CAMARA (Luis de la CAMARA MARTINEZ) (pintor).

Nace en Madrid el 7 de febrero de 1942. Tras sus estudios de Bachillerato ingresa en la Escuela de Peritos de Montes y después en la de Ciencias Sociales. En 1959 abandona sus estudios y pasa al departamento de arte de la productora cinematográfica de Samuel Bronston colaborando en varias películas.

Premios conseguidos: Premio Uva de Oro en el V Premio Nacional de Valdepeñas, 1965; Mención Honorífica en la XIII Exposición de Arte de Chamberí de Madrid, 1967; medalla de plata en la XV Exposición Regional de Arte de Alcázar de San Juan, 1968.

Exposiciones individuales: 1964, Madrid (galería Quixote); 1965, Madrid (galería Arteluz), Segovia (Casa del Siglo XV); 1967, Barcelona (Sala Rovira), Madrid (galería Quixote); 1968, Valladolid (Caja de Ahorros de Salamanca); 1969, Madrid (galería Da Vinci); 1970, Madrid (Puente Cultural), Segovia (Casa del Siglo XV), Madrid (galería Egam).

Exposiciones colectivas: IV, V, VI, VIII, IX Premio Francisco Alcántara de Madrid, 1963, 64, 65, 67, 68; Exposición Nacional de Bellas Artes, 1964, 66; II, III Premio Abril de Madrid, 1964, 65; Cuatro Pintores en la galería Lorca de Madrid, 1964; Biennale de l'Union Bayonnaise des Arts de Bayona, 1964; XIII, XIV Exposición de Primavera al aire libre de Madrid, 1965, 66; colectiva en la galería Arteluz de Madrid, 1965; Exposición del UNICEF en Madrid, 1965; V, VI, VII, VIII Premio Nacional de Valdepeñas, 1965, 66, 67, 68; Ayllon-I en el Círculo de Bellas Artes de Madrid, 1966; Seis Pintores Españoles en Festivales de España, 1966; XIII, XIV, XV Exposición Regional de Arte de Alcázar de San Juan, 1966, 67, 68; Tres Pintores en el Club «Pueblo» de Madrid, 1967; V Salón Nacional de Pintura de Alicante, 1967; Exposición de Flores en la galería Da Vinci de Madrid, 1967; Bienal Internacional de Pintura Estrada Saladich de Barcelona, 1967; Universidad de Tokio, 1967; V Bienal de París, 1967; Spaniche Maler, 67 en Munich, 1967; Cinco Pintores en la Facultad de Políticas y Económicas de Madrid, 1968; Premio Pascual de Lara en Madrid, 1968; Premio Círculo 2 de Madrid, 1968; Nuevo Concepto del Realismo en la Casa

PELAEZ LANGA, Mariano (pintor).

Nace en Madrid el 27 de diciembre de 1920. Autodidacta.

Premios conseguidos: Primera medalla en el VII Salón de Pintura de Montaña en Madrid, 1960; segunda medalla en el XXXII Salón de Otoño de Madrid, 1961; medalla de plata en el Salón de Arte de Puertollano, 1964; Segundo Premio en el Concurso de Pintura Repesa de Madrid, 1966; Primer Premio de Pintura Alonso Cano, de la Caja de Ahorros de Granada, 1968; Premio Nacional de Pintura en los Concursos Nacionales de Bellas Artes de Madrid, 1969.

Exposiciones individuales: 1961, Madrid (sala Alcón); 1962, Montreal (sala El Greco); 1970, Madrid (salones Macarrón); 1972, Madrid (galería Fauna's); 1973, Bilbao (Museo de Bellas Artes).

Exposiciones colectivas: VII Salón de Pintura de Montaña en Madrid, 1960; XXXII Salón de Otoño de Madrid, 1961; Exposición Nacional de Bellas Artes, 1962; Colectiva en Lisboa, 1963; Salón de Arte de Puertollano, 1964; Los toros en el arte de la Fundación Rodríguez Acosta de Granada, 1964; Concursos Nacionales de Bellas Artes en Madrid, 1965; Exposición Nacional de Bellas Artes en Madrid, 1966; I Concurso Nacional de Pintura Repesa de Madrid, 1966; Concursos Nacionales de Bellas Artes en Madrid, 1967; Colectiva en la Caja de Ahorros de Granada, 1968; II Concurso Nacional de Pintura Repesa en Madrid, 1968; I Bienal Nacional de Pintura de Bilbao, 1968; III Concurso Nacional de Pintura REPESA de Madrid, 1969; Concursos Nacionales de Bellas Artes en Madrid, 1969; Certamen Internacional del UNICEF en Madrid, 1969; II Bienal Internacional del Deporte en las Bellas Artes de Madrid, 1969; II Bienal Nacional de Pintura de Bilbao, 1970; I Bienal de Arte de Marbella, 1971; Itinerante de la Comisaría General de Exposiciones, 1971; III Bienal Internacional del Deporte en las Bellas Artes de Barcelona, 1971; Pintura Española Actual en la Caja de Ahorros de Alicante, 1972.

Se encuentra representado en: Madrid, Museo de Africa; Museo Español de Arte Contemporáneo.

CASAS JULIAN, Víctor (pintor).

Nace en Pontevedra el 29 de enero de 1936. Su formación artística se ha desarrollado en varios centros madrileños. Fomento de las Artes, Escuela Superior de Bellas Artes de San Fernando, Agrupación Española de Acuarelistas y Círculo de Bellas Artes. Ha viajado por España, Francia, Portugal, Estados Unidos y Puerto Rico.

Premios conseguidos: Medalla de bronce en el I Certamen de la Caja de Ahorros de León en Ponferrada, 1968; Premio del Ayuntamiento de Baracaldo en el Salón de Estío de esta ciudad, 1969; Tercer Premio en el II Certamen de la Caja de Ahorros de León en Ponferrada, 1969; Premio Delegación Organización Sindical en el I Certamen Nacional de Ansiba en Valladolid, 1969; tercera medalla en el III Certamen de la Caja de Ahorros de León, en Ponferrada, 1970; Mención en los Concursos Nacionales de Bellas Artes, 1971; medalla de oro en el IV Certamen de la Caja de Ahorros de León en Ponferrada, 1971.

Exposiciones individuales: 1964, San Juan de Puerto Rico (hotel Caribe Hilton); 1966, Madrid (Editora Nacional, conjunta); 1970, Valladolid (Caja de Ahorros Provincial), León (Obra Cultural de la Caja de Ahorros); Salamanca (Ateneo), Vigo (Caja de Ahorros Municipal); 1971, La Coruña (Asociación de Artistas), Murcia (galería Zero); 1972, Valladolid (galería Castilla), Valencia (sala de Arte Latin Quarter), Madrid (galería Grosvenor), Vigo (Caja de Ahorros Municipal).

Exposiciones colectivas: XI, XVII, XVIII, XIX Exposición Pintores de Africa de Madrid, 1960, 67, 68, 69; X, XI, XII, XIII, XV, XVI, XVII, XVIII Exposición Arte en Chamberí de Madrid, 1961, 62, 63, 64, 66, 67, 68, 69; XI, XVII Exposición de Otoño de Sevilla, 1962, 68; XXIII Salón de Otoño de Madrid, 1962; IV, V Exposición Nuevas Promesas de la Pintura Española en Madrid, 1965, 66; I Certamen Nacional de Pintura REPESA de Madrid, 1966; Premio Francisco Alcántara de Madrid, 1966, 67, 68, 69; VII, VIII, IX, Exposición Nacional de Valdepeñas, 1967, 68, 69; IV Bienal de Zaragoza, 1967; V Salón Nacional de Pintura de Alicante, 1967; I-VI Premio Círculo 2 de Madrid, 1967-1972; Concurso Nacional

PRIETO, Claudio (compositor).

Nació en Muñeca de la Peña (Palencia) en 1934. Estudió en El Escorial, Madrid y Roma, con los maestros Ricardo Dorado, P. Samuel Rubio, Boris Porena y Goffredo Petrassi. Posteriormente asistió a los cursos de Darmstadt. Después de superar rigurosas pruebas ingresó, en el año 1961, en la Academia Nacional de Santa Cecilia de Roma, centro en el que únicamente se cursan estudios superiores. Allí trabajó directa e intensivamente con Petrassi, consiguiendo como premio final, en exámenes públicos, el Diploma de Estudios Superiores de Perfeccionamiento. Becario de la Academia de Santa Cecilia y del Ministerio de Asuntos Exteriores. Premio Nacional de Composición del SEU; menciones honoríficas en el Premio Oscar Esplá y Bienal de Música Contemporánea de Madrid. Premio a la mejor obra española de la temporada, concedido por Juventudes Musicales (1968). En 1972, su obra *Al-gamara* fue seleccionada por la RAI. Sus composiciones han sido escuchadas en el II Festival de Música de América y España, IV Festival Interamericano de Música celebrado en Washington, Tribuna de Compositores de la UNESCO, en París, así como en Italia, Alemania, Bélgica, Hungría, Argentina, Méjico, Brasil, etc. Ha recibido encargos de entidades españolas y extranjeras. El último le ha sido hecho por la Comisaría General de la Música para V Decena de Música en Toledo.

Su lenguaje es plenamente actual, pero personal. Cada una de sus obras plantea algunos problemas, que el compositor resuelve muy libremente. Su acción sobre el material sonoro depende tanto del planteamiento intelectual como de la búsqueda de nuevas relaciones entre los instrumentos.

Obras principales: *Perzi per quartetto d'archi* (1961); *Canto de Antonio Machado* (1962); *Movimientos*, para violín y conjunto de cámara (1962); *Improvisación* (1966); *Contrastes* (1966); *Oda XIV* (1967); *Sonidos*, para cuarteto de cuerda [(1968); *Solo a solo* (1968); *Al-gamara* (1970); *Círculos* (1971); *Primera palabra* (1971); *El juego de la música* (1971); *Nebulosa* (1972); *Libertas-libertatis* (1972); *Reflejos* (1973).

Discos: *Solo a solo*, Sempere, flauta; Tamayo, guitarra (Hispavox).

de Bellas Artes, 1967, 71; VI Salón Estival de Pintura de Pollensa, 1967; VI Salon Nacional de Pintura de Murcia, 1968; VIII, IX, X Concurso María Vilaltella de Lérida, 1968, 69, 70; I, II, III, IV Certamen Nacional de la Caja de Ahorros de León en Ponferrada, 1968, 69, 70, 71; IV, V, Concurso de Pintura Ciudad de Olot, 1968, 69; I Bienal Nacional de Pintura de Bilbao, 1968; XII Salón de Mayo de Barcelona, 1968; I Salón Nacional de Pintura de Valdepeñas, 1969; IX Exposición de la Fundación Rodríguez Acosta de Granada, 1969; III Salón de Estío de Baracaldo, 1969; I Certamen Nacional Ansiba de Valladolid, 1969; Inaugural de la galería Karma de Madrid, 1969; Pintura Española en Viena, 1970; Exposición Nacional de Arte Contemporáneo, 1970; I Bienal Félix Adelantado de Zaragoza, 1970; Certamen Nacional de Dibujo Pancho Cossío de Santander, 1971; I Bienal Nacional de Pontevedra, 1971; I Bienal de Pintura Provincia de León, 1971; III Bienal Internacional del Deporte en las Bellas Artes, 1971; Veinte Pintores Gallegos en La Coruña, 1971; I Trienal Nacional de Bellas Artes de Santiago de Compostela, 1971; III Exposición de Pintores Gallegos en Vigo, 1971.

Se encuentra representado en: La Coruña, Museo Carlos Maside; Vigo, Museo de Castrelos; Baracaldo, Museo del Ayuntamiento y en numerosos centros oficiales y colecciones particulares de España.

IV-73.

de Cultura de Cuenca, 1968; Pequeño Formato en la Casa del Siglo XV de Segovia, 1968; Homenaje a Miró en Puente Cultural de Madrid, 1968; Nuevo Concepto del Realismo en Puente Cultural de Madrid, 1969; Veintidós Pintores de Hoy en la galería Viot de Las Palmas de Gran Canaria, 1969; Día de Arte en Sepúlveda, 1969; Cinco Pintores en la galería 5 de Ibiza, 1969; Hombre-Espacio en la galería Amadís de Madrid, 1970; Veinticinco Pintores en la Casa del Siglo XV de Segovia, 1970; Siete Pintores en la galería Sem de Madrid, 1970; Man-71 en Barcelona y Figueras, 1971; Pintores Españoles en Estocolmo, 1971; Itinerante de Dibujos Españoles por Hispanoamérica, 1971.

Se encuentra representado en numerosas colecciones españolas y estadounidenses.

IV-73.

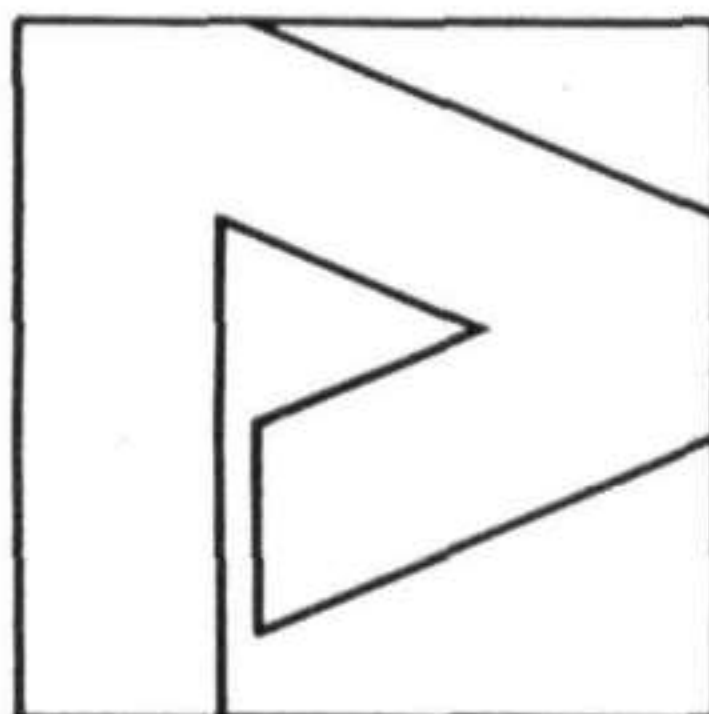
No viaje con dinero

Nosotros haremos que viaje sin problemas con nuestros cheques de viaje, que se emiten en pesetas y en moneda extranjera.

Son sólo utilizables por Vd. y sin ningún riesgo en caso de extravío.



**BANCO
POPULAR
ESPAÑOL**



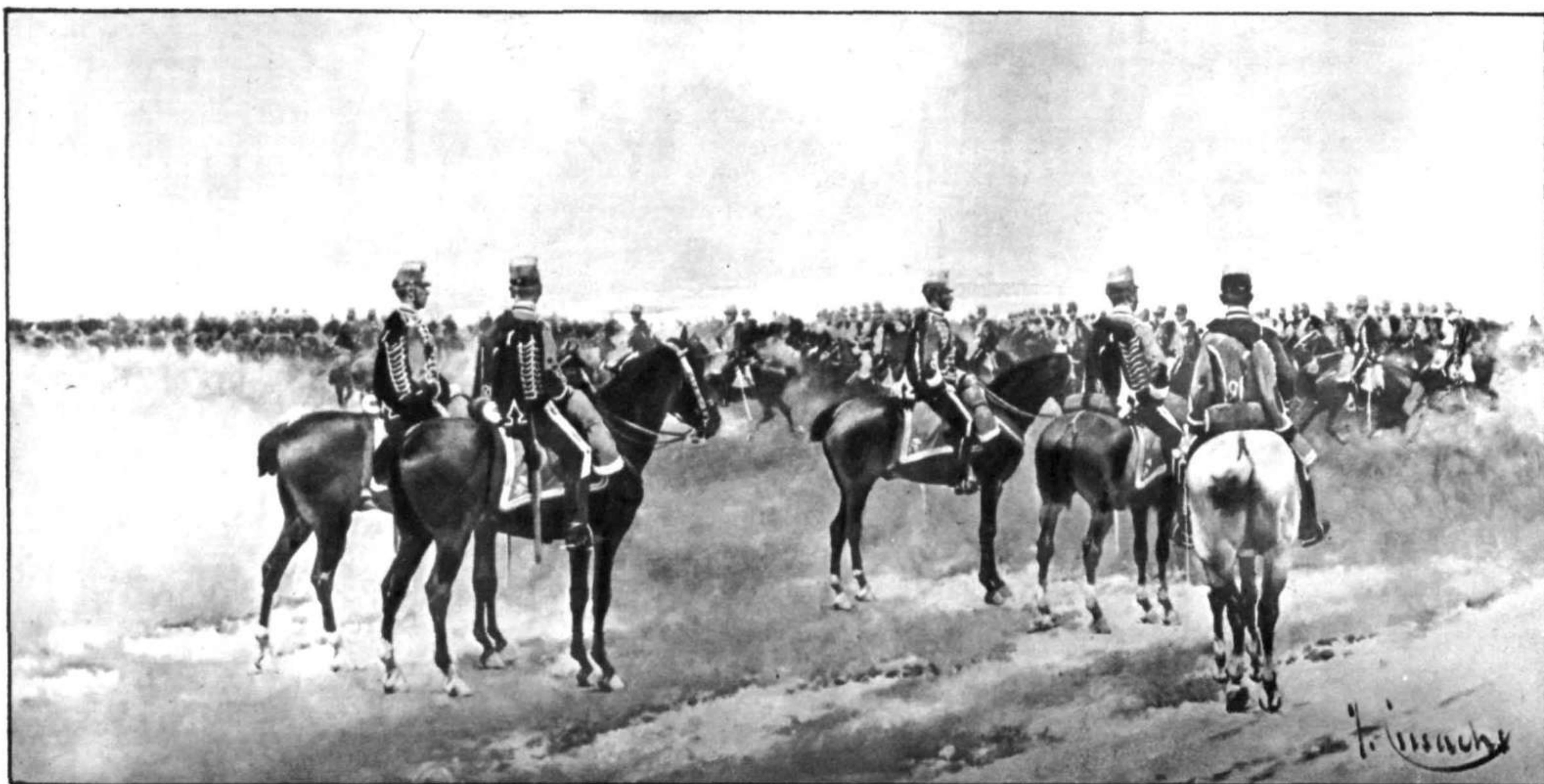


subastas de arte

Serrano, 12 - Teléfono 401 34 00 - MADRID-1

SUBASTA EXTRAORDINARIA DE SAN ISIDRO

Día 21 de MAYO, en el HOTEL MELIA CASTILLA, a las 10,45 noche
EXPOSICION EN SERRANO, 12, HASTA LA 1,30 DEL 21 DE MAYO



José Cusachs. "Maniobras de Caballeria" - Lote nº41

Importantísimas PINTURAS de: B. Palencia, J. G. Solana, J. Sorolla, J. Mir, Henry Matisse, R. Baroja, Evaristo Valle, Alvarez de Sotomayor, Celso Lagar, Meissonnier, E. Martínez Cubells, R. Zabaleta, Jiménez Aranda, Romero de Torres, Antonio M.^a Esquivel, Luigi Loir, Sánchez Barbudo, Segundo Matilla, Francisco Pradilla, Tristán, Marie Laurencin, J. Barjola, V. de Zubiaurre, J. Cusachs, U. Checha, A. Clavé, R. Domingo, C. Lezcano, R. Casas, E. Chicharro, C. Pla, E. Meifrén, J. Martínez Abades, Francisco Galofre, Muñoz Degrain, Francisco Domingo Marqués, Francisco Gimeno, I. Pinazo, E. Vicente, J. Sunyer, J. P. Salinas, N. Piñole, G. Pannini, J. Mercadé, F. Masriera, M. Gudiol, Grau Sala, Domínguez Bécquer.

TAPICES (importantísimos Beauvais de los siglos XVII y XVIII).

TALLAS (extraordinarias obras en madera policromada de la escuela italiana del siglo XVI y la escuela franco-pirenaica, siglos XIII-XIV).

Visite la Exposición admitimos objetos de arte para próximas subastas
Solicite la suscripción a nuestros catálogos

ESCULTURAS (terracotas de Manolo Martínez Hugué).

MANUSCRITO ANONIMO siglo XVI (obra única realizada por un testigo de la batalla de Lepanto).

PLATA (soberbias piezas de la orfebrería inglesa y alemana).

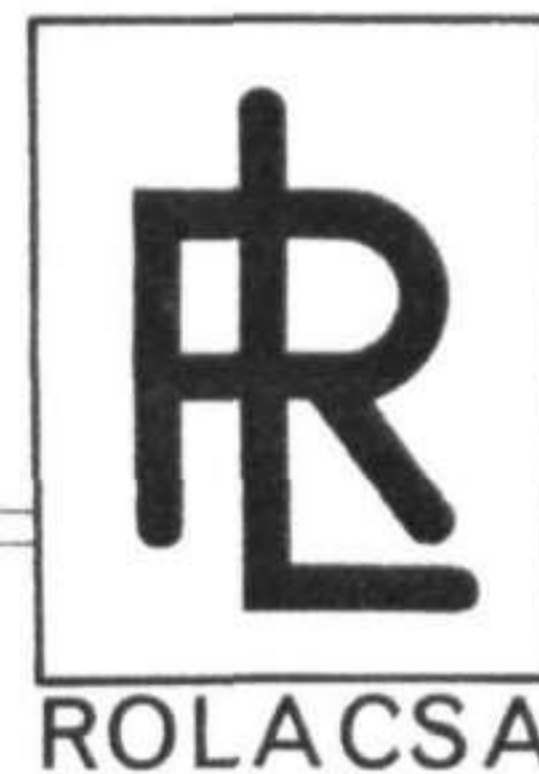
PORCELANAS (espléndida pareja de jarrones Kameama, jarrón Postchappel-Sajonia de extraordinaria calidad).

CERAMICA (pieza exclusiva de Daniel Zuloaga, colosal panel de Juan Zuloaga).

MUEBLES (importantísimo escritorio Boulle).

RELOJES.

RODOLFO LAMA - CONSTRUCCIONES, S.A.



CENTRAL: DUQUE DE SESTO, 40 - TELEFONO 226 43 30 - MADRID-9

J. J. Rottenburg
Galeria de Arte

ROBERT DEGENEYE
DEL 9 AL 31 DE MAYO



Almagro, 27 - Telef - 419 94 02 - Madrid 4

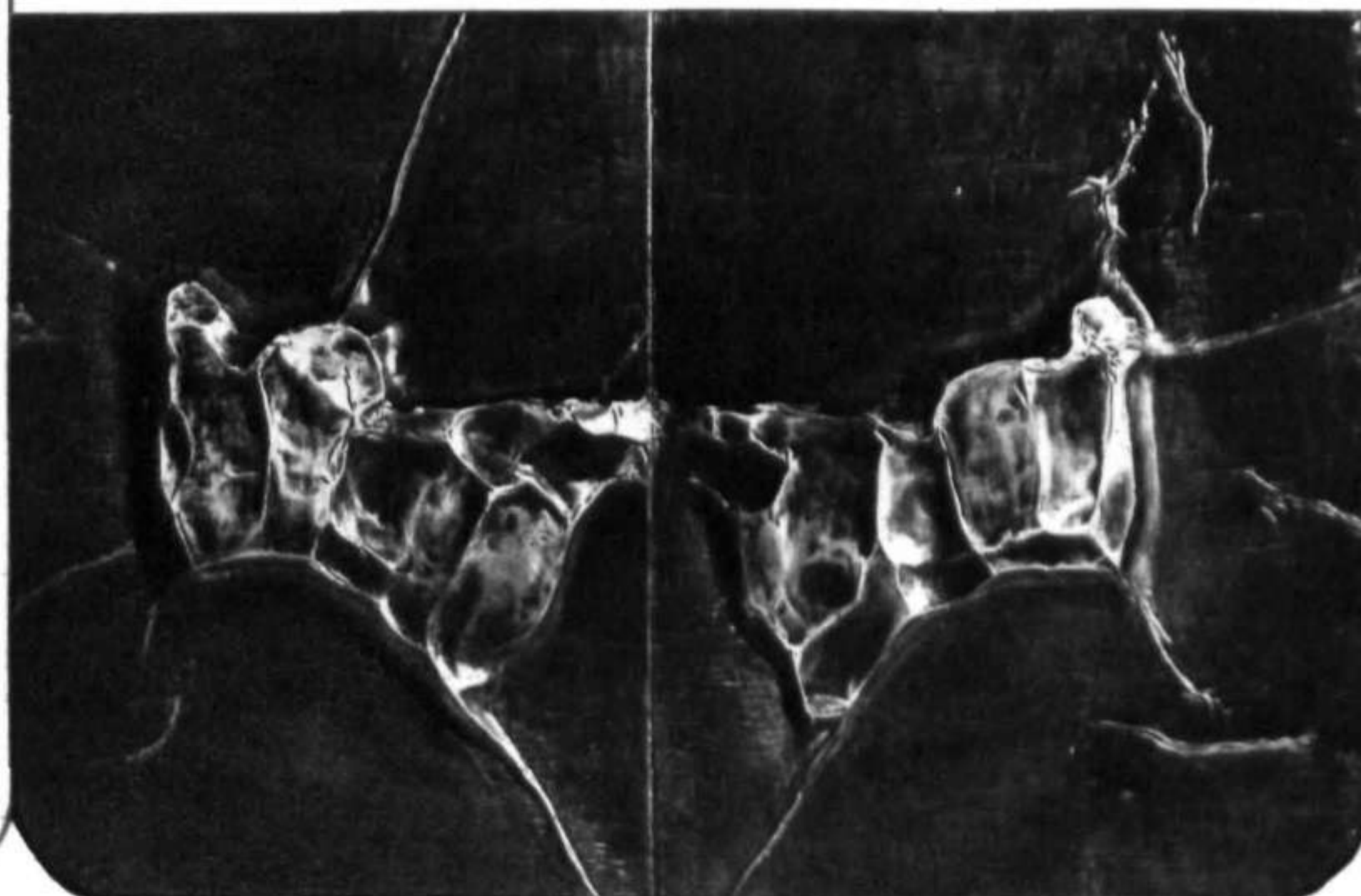
**RAMON
DURAN**

GALERIA DE ARTE
CONTEMPORANEO

SERRANO, 36 - TEL. 225 00 24
MADRID-1

carlos capote

DEL 27 DE ABRIL AL
17 DE MAYO



RAMON DURAN

GALERIA DE ARTE CONTEMPORANEO
SERRANO, 36 - TELEF. 225 00 24 - MADRID-1

JEAN-CLAUDE BERTRAND

DEL 13 DE MAYO AL 14 DE JUNIO



GALERIA DEL CISNE

Eduardo Dato, 17

MADRID



J. SOROLLA

PINTORES DE FAMA
EXPOSICION

DEL 27 DE ABRIL AL 17 DE MAYO DE 1973

GALERÍA JUANA MORDÓ, S. A.

Villanueva, 7 - Madrid-1 - Teléf. 225 11 72

JOAN MIRO

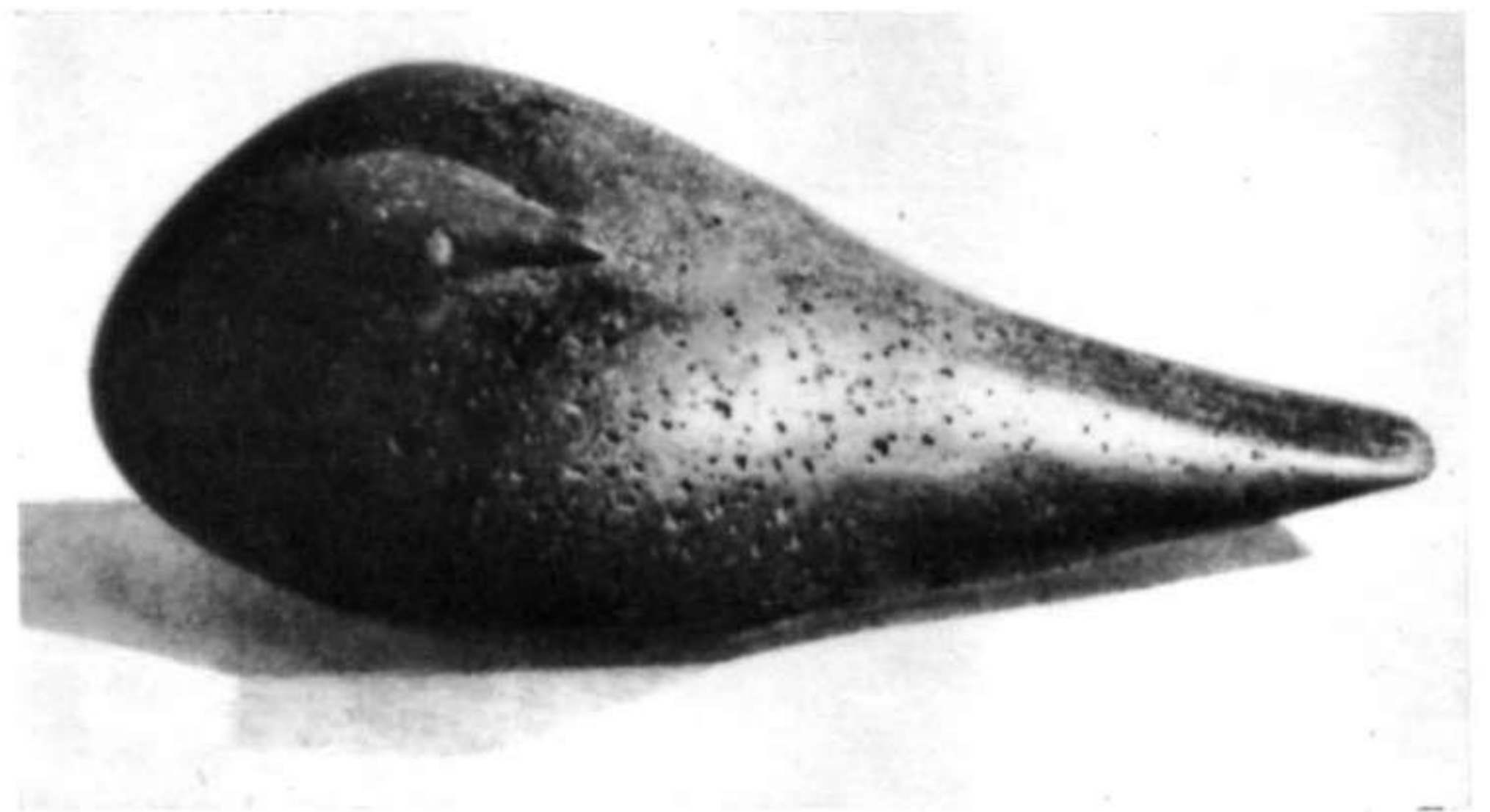


26 DE ABRIL AL 19 DE MAYO



GALERIA CIRCULO 2

MANUEL SILVELA, 2-TEL. 223 55 40-MADRID-10



CASTRILLON - PRIMER PREMIO 1972

VII PREMIO CIRCULO 2
MINICUADROS
MINIESCULTURAS

MAYO 1973

galería kreisler

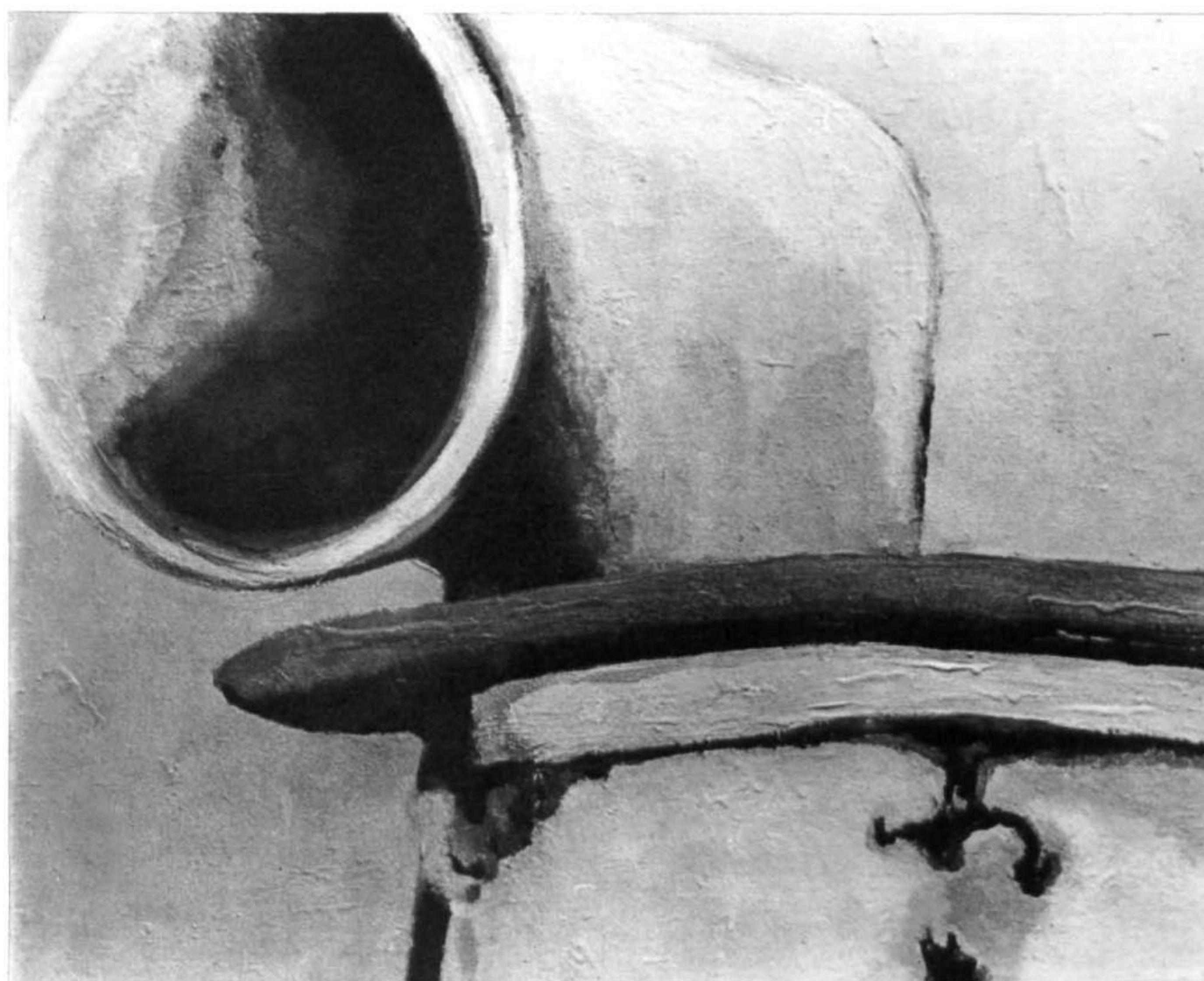
ARTE ESPAÑOL
CONTEMPORANEO

A. MEDINA

HASTA EL 16 DE MAYO

MINGORANCE

DESDE EL 17 DE MAYO



A. MEDINA

GALERIA THEO

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



JOAQUIN SAENZ

OLEOS

MES DE MAYO

LA MUSICA EN EL MUSEO DEL PRADO

FEDERICO SOPEÑA

ANTONIO GALLEGO



Acaba de aparecer el tercer título de la Colección Arte de España, nueva serie de volúmenes con los que la Dirección General de Bellas Artes quiere contribuir dignamente a los grandes temas del arte español. Se trata de LA MUSICA EN EL MUSEO DEL PRADO, original de don Federico Sopena Ibañez y de don Antonio Gallego Gallego. La obra viene a enriquecer con un tema inédito la ya extensísima bibliografía musical del académico don Federico Sopena y del profesor del Real Conservatorio de Madrid, don Antonio Gallego Gallego.

"... El museo, como tal, es más historia que vida. El problema para cada museo será darle animación, dentro de su especial categoría de fuente para el saber histórico. Ahí está, precisamente, la querida, la muy cuidada intención de este libro: mirar 'oyendo' desde la imaginación... Si una de las más venturosas realidades de la vida de conciertos hoy es

la deliciosa y apasionada preocupación por músicas no habituales..., si las grabaciones de la radio y los discos contribuyen a una mayor familiaridad e instala en la memoria el sonido de esas músicas, ver luego en el museo los instrumentos que se han oído, es eso, 'mirar oyendo', mirar más rico, victoria sobre el marco, más y mejor presión sobre el cuadro concreto y, al mismo tiempo, como un diálogo entre ellos sobre un tema común".

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

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

Elegancia hecha con sencillez

Los tejidos más nobles,
los colores naturales
-beige, azul, gris...-, el predominio
de los tonos lisos y Príncipe de Gales,
y la continuación de espigas,
rayas, pata de gallo...
Llevan la auténtica elegancia
al vestir masculino
de la nueva temporada.

El Corte Inglés

Madrid - Barcelona
Sevilla - Bilbao - Valencia.



DIRECTORIO PRACTICO DE ARTE

ANTICUARIOS

ANTIGÜEDADES «ATELIER»
Ribera de Curtidores, 15. Tda. 10
MADRID

ANTIGÜEDADES MIQUELEZ
Avda. de Roncesvalles, 11
PAMPLONA

JUSTINO LUENGOS RAMOS
Avda. Los Cubos, 46
LEON

ANTIGÜEDADES ALONSO
Eloy Bullón, 11
SALAMANCA

ANTIGÜEDADES ESPEZANZA
Mon, 20
OVIEDO

OLD HOME
Serrano, 118. Teléfono 262 78 49
MADRID

SALAS Y GALERIAS DE ARTE

CALLES
Hortaleza, 41
MADRID-4

ESTI-ARTE OBRA GRAFICA
CONTEMPORANEA
Almagro, 44
MADRID

GALERIA ANNE BARCHET
Claudio Coello, 116
MADRID

GALERIA BETICA
General Goded, 12
MADRID-4

GALERIA CIRCULO 2
Manuel Silvela, 2
MADRID

GALERIA EDURNE
Monte Esquinza, 11. Teléf. 419 13 88
MADRID-4

GALERIA EGAM
Villanueva, 29
MADRID-1

GALERIA DE ARTE TOISON
Orientada hacia el Arte Joven
Arenal, 5. Teléfono 232 16 16
MADRID

GALERIA FORTUNY, S. A.
Zurbano, 61
MADRID-10

GALERIA NOVART
Monte Esquinza, 46
MADRID

GALERIA OSMA
Reyes, 19
MADRID

GALERIA PISCIS
Joaquín García Morato, 25
MADRID

GALERIA REDOR
Villalar, 7. Teléfono 275 67 76
MADRID-1

GALERIA ROMA
Augusto Figueroa, 39
MADRID

GALERIA ROTTENBURG
Almagro, 27. Teléfono 419 94 02
MADRID-4

GALERIA SEIQUER
Santa Catalina, 3. Teléf. 221 96 91
MADRID

GALERIA TARTESOS
Serrano, 63. Teléfono 226 42 01
MADRID

SALA DELTA
Fuencarral, 55. Teléfono 232 60 87
MADRID

SALON CANO
Paseo del Prado, 26
MADRID

SERVICIOS

Embalajes, mudanzas
y transportes

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

Restauraciones

JORGE CRUZADO ASENJO
Especialidad en mosaicos
Romanos, Bizantinos, etcétera
Colonia San Nicolás, 9
MADRID

J. F. BOLET
Técnico restaurador
C. Milans, 4. Teléfono 232 23 53
BARCELONA-2



PEDRO DOMINGO, S.A.

JEREZ 1874

ANTICUARIOS





Ω
OMEGA

La correa es una revelación.
El reloj es una revolución.
Su nombre es Omega Dynamic.

El Omega Dynamic desafía a la tradición.

Según la tradición, un reloj tiene que ser necesariamente redondo, rectangular o cuadrado. El Omega Dynamic es ovalado. No "flota" sobre el *apófisis cubital*, ese pequeño hueso piramidal que se encuentra a la izquierda de su propia muñeca.

Según la tradición, la esfera tiene que ser necesariamente de un solo color, y la del Omega Dynamic está dividida en "zonas de tiempo" de diferentes colores, para permitirle leer la hora en un quinto de segundo. Un color para las horas, otro color para los minutos; un tercero azul celeste, por ejemplo para el segundero central.

Según la tradición, la correa debe quedar sujeta en ambos lados del reloj; la correa del Omega Dynamic, de una sola pieza, se atornilla debajo de la caja y es de Corfam perforado (por tanto, transpirable) prácticamente indestructible, e insensible por completo al agua.

Una máquina automática y de alta precisión Omega, se encuentra herméticamente encerrada dentro de la caja del Omega Dynamic. Es decir, que para dar cuerda al Dynamic basta con llevarlo puesto. El más ligero movimiento de su muñeca se transforma en energía. Incluso cuando no lo lleva puesto, el Dynamic continuará funcionando durante 48 horas.

Este OMEGA DYNAMIC automático

se fabrica en las versiones sin o con calendario. En este último su fecha cambia cada día a media noche. El Omega Dynamic normal tiene las mismas siete ventajas que los anteriores. Y todos resisten la presión del agua hasta 30 metros de profundidad. Y para todos la correa se fabrican en catorce colores diferentes para que armonicen con el traje que lleva en cada ocasión.

Ω

OMEGA