

Bellas Artes 77

Z. 389





JUAN BRAVO, 33

MADRID-6

*Representante en España de las
primeras marcas mundiales:*

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



GAVAR

GALERIA VASCA DE ARTE

ALMAGRO, 32 - TELEFONO 410 45 77 - MADRID-4



A. CLAVE: «Roi à la pipe de profil», 73 x 55.



A. CLAVE: «Enfant à la palette», 43 x 30 (1949).

En permanencia, artistas vascos:

América, Apellániz, Baroja, Bienabe Artía, Castresana, Echevarría, Echauri, Elorriaga (esculturas), Flores Kaperoxipi, Menchu Gal, Galarta, Cecilia Gárate, García Ergüin, García Barrena, García Ochoa, Iturrino, Irene Laffitte, Loidi, Losada, Martínez Ortiz, Muñoz Condado, Olaortúa Párraga, Peña, Ruiz Balerdi, Sanz Magallón, Toja, Ucelay, Zubiaurre, Zuloaga, etc.

Otros pintores:

Clavé, Miró (grabados), Tharrats, Montserrat Gudiol, María Blanchard, Bardasano, Grausala, Arias, Clavo, Palencia, Mateos, Solana (grabados), Gloria Merino, Fernando Rivero, Redondela, Julio Romero de Torres, Lozano, E. Martínez Cubells, Francisco Ribera, Amalia Avia, Beatriz Pérez-Yarza, San José, Lezcano, Puyet, Fermín Santos, Ubeda, Azcárate, Hernández-Sanjuan, Jano, Eduardo Vicente, Núñez Losada, Garnelo, Orlando Pelayo, Martínez Vázquez, etc.

DIRECCION GENERAL DEL PATRIMONIO ARTISTICO Y CULTURAL

Comisaría Nacional de Museos y Acción Cultural

EXPOSICIONES ITINERANTES

PEDRO GARCIA RAMOS

Sala de exposiciones de la Asociación de Artistas Plásticos Gaditanos

CADIZ: Agosto



JOSE GARNELO Y ALDA

Palacio de Fuensalida
TOLEDO: Junio-Octubre



SANJURJO

ZONA CATALANA: Mayo-Septiembre



PINTURA FIGURATIVA ESPAÑOLA

ZONA CATALANA: Julio-Septiembre



NUEVE ARTISTAS DE AUSTRIA

Museo Provincial de Bellas Artes
VALENCIA: Junio a 15 de julio
ZONA CATALANA: 20 de julio a 20 de septiembre



A partir de octubre: Grabados de Seoane.—Pintura rupestre.—Dibujos de Alenza.—Ignacio Yraola.—Reproducciones de Rubens.

Galería Felipe Santullano

Columela, 15 - Teléf. 225 52 67 - MADRID-1

B. Palencia

ANTOLOGICA

Octubre - Noviembre 1977

Horas de visita: de 11 a 1,30 y de 5,30 a 9

**EXPOSICION
FORMA Y MEDIDA**

OCTUBRE 1977

PINTORES

- Elena Asíns.
- Soledad Sevilla.
- José María Iglesias.
- Gómez Perales.
- Barbadillo.
- Pedro García Ramos.
- Valcárcel Medina.
- Abel Martín.
- Tomás García Asensio.
- Palazuelo.
- José Luis Yturralde.
- Jordi Pericot.
- Julián Gil.
- María Droc.
- José María de Labra.
- Seguí.
- Michavila.
- Mieres (Alejandro).
- Javier Virseda.
- Javier Calvo.
- Luis Caruncho.
- Julián Casado.
- Navarro Baldeweg.
- Miguel Marcos.
- Julio Antonio Ortiz.
- Carmen Planes.

- Diego Moya.
- Cristóbal Povedano.
- Fernando Lerín.
- Cloweiller.

ESCULTORES

- Eusebio Sempere.
- Enrique Salamanca.
- Jorge de Oteiza.
- Luis Lugán.
- Sobrino (Francisco).
- Amador.
- Cruz-Novillo.
- Salvador Soria.
- Feliciano Hernández.
- Adolfo Virseda.
- Camín.
- Ayllón.
- Miguel de la Prada.
- Angel Mateos.
- Fernando Jesús.
- Andreu Alfaro.

MUSICOS

- Tomás Marco.
- Agustín González Acilu.
- Carlos Cruz de Castro.

**SALAS DE EXPOSICIONES DE LA DIRECCION GENERAL DEL
PATRIMONIO ARTISTICO Y CULTURAL**

Calvo Sotelo, 20

Bellas Artes 77

AÑO VIII ● NUMERO 55 ● PRIMER TRIMESTRE 1977

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

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

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

DIRECTOR: ISABEL CAJIDE.

REDACTOR JEFE: MANUEL GARCIA VINO. SECRETARIO DE REDACCION: ANGEL MARCIO. MAQUETA: J. M.^a IGLESIAS.

ADMINISTRACION

REDACCION Y DISTRIBUCION: P.^o de Calvo Sotelo, 20.—(Salas de Exposiciones de la Dirección General del Patrimonio Artístico y Cultural). MADRID-1

ENSAYOS

7 VICENTE AGUILERA CERNI: Sobre lo ilusorio en el arte.

NOTAS

12 JOAQUIN DE LA PUENTE: Ante la doble exposición conmemorativa del IV centenario de la muerte de Juan de Juní

16. RAFAEL SANTOS TORROELLA: En torno a unos cuadros de Goya con motivo de su exposición en el Palacio de Pedralbes de Barcelona.

18 JOSE MENENDEZ PIDAL: Sobre la basílica prerrománica de Santianes de Pravia.

ACTUALIDAD

24 ORTEGA MUÑOZ, por Enrique Azcoaga.

27 GORDILLO EN UNA TRAYECTORIA PERCEPTIVA, por Fernando Fullea.

31 EUSEBIO SEMPERE, por José Hierro.

34 FRAILE Y MOMPO: SIMILITUDES Y DIFERENCIAS, por Manuel García Viñó.

37 AURELIA MUÑOZ Y SUS TAPICES-AMBIENTE, por José María Ballester.

39 CHIRINO, AFROCAN, por Antonio García Tizón.

41 PLATON-VERDES: EL MITO DE LA CAVERNA, por J. M. L.

43 CRUZ DIEZ O LA TRANSFORMACION DEL COLOR, por J. M. B.

46 BADOSA, por F. J. S. O.

48 ESPACIO Y MATERIA EN LA PINTURA DE CRISTOBAL GABARRON, por José María Iglesias.

50 1967-1977. PRIMERA PARTE, por Juan Antonio Aguirre.

55 «BOITES» O CAJAS, por J. A. A.

57 CORDOBA: ESPACIO Y ESTRUCTURAS, por J. A. A.

59 ARTE POLACO CONTEMPORANEO, por Francisco Sánchez Ortiz.

CRONICAS

64. ENRY MOORE EN PARIS, por M.^a Fortunata Prieto Barral.

POESIA

68 LA POESIA CENTRAL DE JORGE GUILLEN, por Arturo del Villar.

MUSICA

73 XVI SEMANA DE MUSICA RELIGIOSA EN CUENCA, por Carlos Amat.

76 DISCOGRAFIA.

77 NOTICIARIO.

INFORME

82 REUNION GENERAL DE MUSEOS.

83 LIBROS.



El precio, en España, de cada número será de 150 pesetas. La suscripción anual, que comprende cuatro números, importará 600 pesetas. En otros países: 4 \$ USA número suelto y 20 \$ USA la suscripción anual.

NUEVA GENERACION

1967-1977

Juan A. Aguirre

Alexanco

Anzo

Elena Asins

Barbadillo

Manuel Egido

Jordi Gali

Pedro García Ramos

Julián Gil

Luis Gordillo

Julio Plaza

José María Yturralde

PALACIO DE VELAZQUEZ DEL RETIRO

JULIO - AGOSTO - SEPTIEMBRE

SOBRE LO ILUSORIO EN EL ARTE

Por Vicente AGUILERA CERNI

De entrada, quede bien sentado que estas notas tienen pretensiones muy modestas. No intentan resolver ningún problema de fondo sobre la naturaleza del fenómeno estético, ni tan siquiera cuestiones colaterales. Simplemente, se trata de llamar la atención —una vez más— hacia ciertos aspectos de un factor que no puede estar ausente de las preocupaciones e informaciones indispensables para el abordaje de las llamadas artes visuales.

En relación con la presencia de lo ilusorio en el arte —o al menos en lo referente a su valoración— se abre un amplio abanico de posturas, algunas de las cuales se basan en simples prejuicios real o supuestamente ideológicos. Desde diversos ángulos, no faltan quienes menosprecian la importancia de lo que se ignora o de lo que, sencillamente, resulta incómodo porque su consideración implicaría complicaciones y reajustes en los clichés manejados. Lo cual, dicho sea de paso, refuerza la necesidad de tener en cuenta una cuestión que se inserta de lleno en el plano metodológico, donde las comprobaciones sectoriales no pueden ser descartadas sin producir mutilaciones.

Por tratarse de cuestión básica, el planteamiento de estos elementales comentarios obliga a comenzar con una afirmación perogrullesca: la de que si las artes visuales tienen su puerta de entrada en el ojo humano —en la mirada— no harán falta razonamientos para justificar la necesidad de tener en cuenta los fenómenos visuales y perceptivos, máxime cuando se producen de modo distorsionado, en aparente contradicción con lo que se supone es la realidad, o bien tratando de suscitar la ilusoria presentación de esa realidad.

Podemos situar el tema en dos niveles: el de la ciencia óptica (cuyo objeto es el estudio general de los fenómenos luminosos y visuales, aportando datos para el análisis morfológico de las obras de arte) y el que, partiendo de las comprobaciones ceñidamente científicas, se adentra en las valoraciones subjetivas o históricas con las que artistas y teóricos del arte han hecho suyos en cada época determinados principios ópticos como elementos determinados de las concepciones artísticas y de los estilos. Así, pues, la óptica también constituye cuestión cultural y estética, cual sucede en casos tan obviamente significativos como el de la perspectiva renacentista.

Pero, si el problema de lo ilusorio en el arte mezcla lo científico y lo cultural, será evidente su consubstanciación con la clara definición de los procesos perceptivos. Lo cual equivale a mencionar su propia historicidad, relacionándola con la naturaleza histórica de los sucesivos progresos de la ciencia óptica y de los diferentes enfoques culturales, superpuestos a la base física de la visión humana.

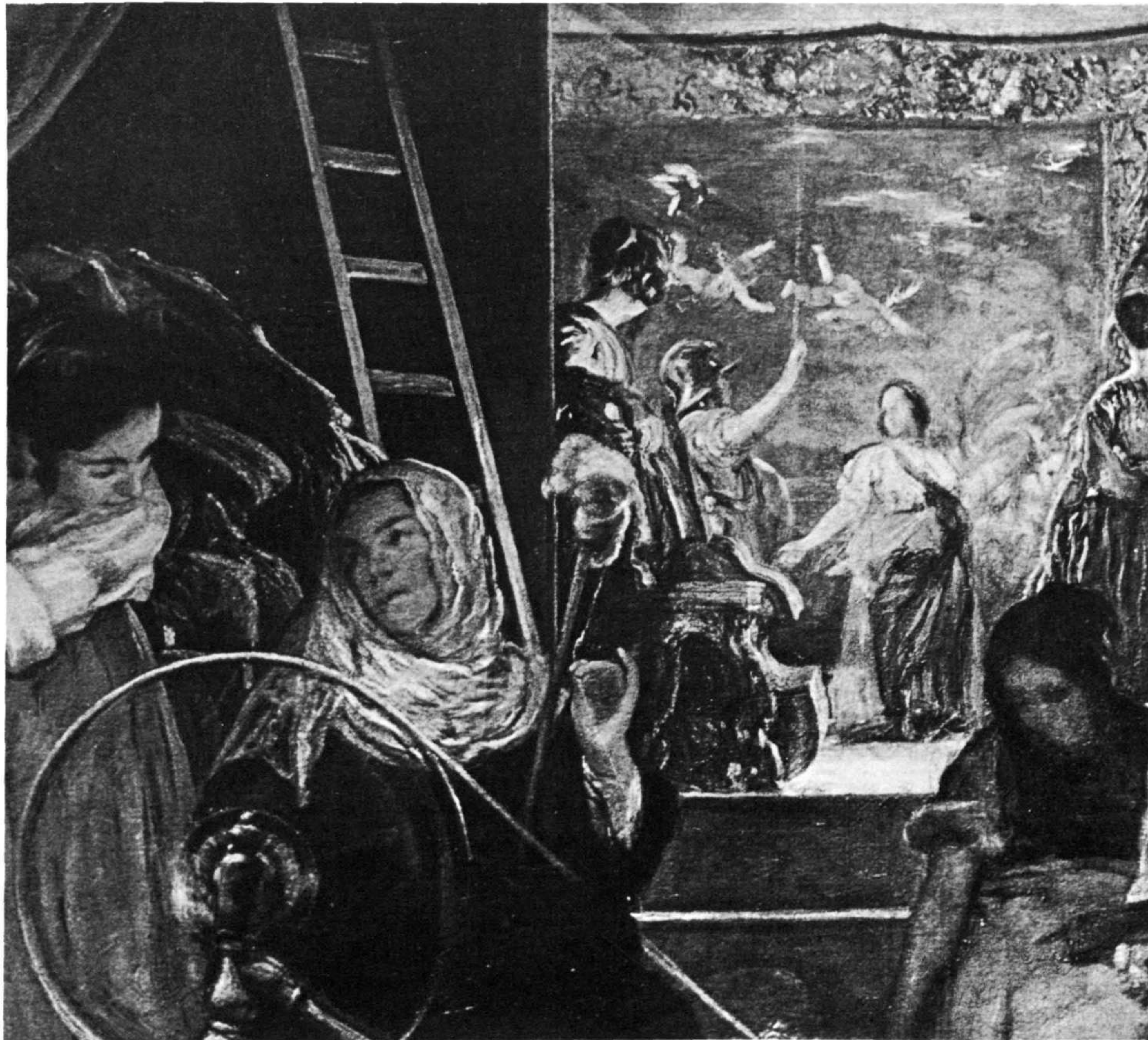
No cabe duda de que las formulaciones artísticas (incluso las más esforzadamente realistas y hasta las materialmente objetuales) constituyen propuestas visuales en

las que siempre está implícito un elemento ilusorio, pues ni lo reproducido es lo real ni la realidad ofrecida puede ser percibida por todos de la misma manera. De ahí, que si la anarquía subjetivista puede dar carta de naturaleza a interpretaciones arbitrarias, las pretensiones de radical objetivismo interpretativo pueden resultar ahistóricas y, por lo tanto, falsas.

Entonces, en primera instancia se impone deslindar los alcances y naturaleza de la propia percepción, estudio al que la cultura moderna concede interés prioritario. Buscando las más sencillas evidencias, acaso pudiera decirse que la percepción —no limitándose a ser estricta sensación ni únicamente intuición intelectual— es el producto de un proceso que va desde la recepción del estímulo hasta su interpretación y su incorporación a la memoria y a la conciencia. Lo cual, además de presuponer la aceptación de que el proceso perceptivo no es un hecho simplemente mecánico, comporta la presencia de factores culturales y, en general, provenientes de las experiencias del sujeto. Esto es tanto como decir que la percepción no es un registro pasivo de datos objetivos, sino un fenómeno complejo en el que los datos recibidos son —cuantitativa y cualitativamente— valorados en función de experiencias anteriores, según elaboraciones de la inteligencia y la subjetividad, de la cultura y la memoria, del ser individual y del ser social.

Desde el enfoque psicofisiológico se ha podido llegar a ciertas conclusiones, tales como la tendencia del sistema perceptivo hacia la agrupación de las cosas en unidades simples, o la propensión a configurar como «objetos» los datos sensoriales. Sin embargo, tales comprobaciones —al igual que las derivadas de las ilusiones visuales— solamente aportan noticias primarias, cuyo conocimiento es a la vez indispensable e insuficiente. Tal deficiencia se suma a las muchas razones que, en la cultura artística moderna, abonan la necesidad de instalar el problema en una más amplia dimensión conectada con las realidades sociales, considerando las condiciones de la percepción como algo histórico, vinculado a las condiciones generales de la evolución de la especie humana y a sus modos de existencia.

Fundamentalmente, esto ratifica dos cosas: primero, que los testimonios singulares cuyas normas de valoración constituyen lo que llamamos «cultura artística», son percibidos según condicionamientos diversamente relativos, pero de procedencia histórica, social y hasta de clase o grupo; y segundo, que si la edad moderna se caracteriza por la tecnificación y por el imperioso desarrollo de los medios de comunicación de masas, grandes capas y sectores del cuerpo social son objeto de poderosos acondicionamientos que propician predisposiciones para ver las cosas de determinada manera, sensibilizando de modo especial hacia ciertas llamadas o estímulos. Existe, pues, otro dato a considerar: la perturbadora presencia de unas apelaciones prefabricadas desde los centros de



VELAZQUEZ: «LAS HILANDERAS».

decisión del poder económico, uno de cuyos objetivos primordiales suele ser provocar comportamientos. Entonces, el problema de la percepción se inserta en el ámbito de la existencia social, dado que si en el percibir interviene un interés selectivo, resulta que la experiencia que influye en los procesos perceptivos se integra en el tema —igualmente social— de la educación.

Por lo tanto, la percepción —y dentro de ella la cuestión de lo ilusorio en el arte—, después de haber rebasado las fases primarias de la asimilación del mundo material circundante, forma parte del más vasto y complejo proceso mediante el cual se realiza la apropiación humana de la realidad, especificándose cualitativamente como un modo de comportamiento en el que se manifiesta la realidad humana. Así, la objetivación —la autoconciencia del ser humano— equivale a la humanización del hombre. Los sentidos son puertas de entrada, pero funcionan como órganos sociales e históricos.

Consecuentemente, se desprende que cualquier acercamiento a la experiencia artística conlleva una valoración de las condiciones sociales e históricas en las que ha sido formulada, en las que se recibe y se constituye. De ese

modo, los conocimientos dimanantes de la ciencia son esenciales a la hora de producir o recibir los estímulos a los que asignamos cualidades artísticas, pues cada objeto estimulante, además de su propia configuración, comporta significados que valoramos críticamente y que pertenecen a la aventura de nuestro ser humanos, de nuestra propia y siempre conflictiva humanización. Desde este punto de vista, la evaluación de lo ilusorio en el arte no se limita a incluir reacciones fisiológicas, sino que abarca también datos ambientales, históricos, culturales, individuales y anímicos, etcétera.

Estas consideraciones son indispensables a la hora de calibrar y valorar nuestros parámetros del juicio en sus dimensiones de cultura artística y de apreciación estética. En tal sentido, lo ilusorio puede ir desde los efectos visuales que inducen a engaño, hasta los esfuerzos para reproducir la realidad o lograr sensaciones como las del espacio o el movimiento.

Como yo mismo intenté subrayar en el «IV Congreso de Cooperación Intelectual» celebrado en Málaga (1960), en «Las Meninas», Velázquez instauró el espacio como el gran personaje del cuadro, valiéndose del más cabal



VELAZQUEZ: «LAS MENINAS» (FRAGMENTO).

COURBET: «L'APRES-DINEE A ORNANS».





MANET: «LE DEJEUNER SUR L'HERBE».

dominio de la «apariencia», del efecto ilusorio producido sobre un plano bidimensional. Y lo hizo mediante el recurso de integrar al propio contemplador en el contexto de la obra, ya que el espectador es forzado a vivir una realidad, pues en rigor el cuadro somos nosotros, los que lo vemos, aunque no aparezcamos unidos a las figuras de los monarcas que vemos en el espejo. Si bien Velázquez no fue el único en utilizar ese ilusorio espacio de ida y vuelta sugerido por el recurso del espejo, nadie trastornó hasta ese punto la relación existente entre el pintor, la superficie pintada, los personajes del cuadro y el espectador. Junto a la atmósfera figurada sobre el lienzo, el aire físico que hay entre nosotros —los que vemos el cuadro— y la tela, participa de la realidad presente de la obra, una obra que se trasciende y se desborda porque nos integra en su presencia. La ilusión que es la obra de arte, alcanza aquí una frontera insólita. En cambio, dentro de su pasmosa perfección, «Las Hilanderas» no sólo evidencian

el uso de la ilusión atmosférica, sino el del movimiento también ilusorio de la rueda: dos ficciones potenciadas al máximo con asombrosa maestría, pero ficciones al fin y a la postre.

La naturaleza dialéctica y conflictiva de nuestra relación con la realidad, ha sido puesta de relieve por Ernest H. Gombrich al proponer una sencilla comprobación demostrativa de nuestro desconcierto al tener que admitir que la propia imagen, reflejada en un espejo, además de ilusoria —cosa que intelectualmente aceptamos— puede ser errónea. Se trata de la prueba que llama «del baño», ya que aconseja que la experiencia se realice con el espejo ligeramente velado por el vapor de agua. Este sugestivo y elocuente ejercicio de representación ilusoria consiste en dibujar la propia cabeza sobre la superficie del espejo, limpiando el espacio interior del contorno así obtenido. Al hacer esto, nos damos cuenta de lo pequeña que es la

imagen suministrada por la experiencia de vernos «cara a cara»: nuestro tamaño se ha reducido a la mitad. Como es lógico, el hecho tiene explicación geométrica. No obstante, al margen de cualquier geometría, uno sigue pensando —dice Gombrich— «que la medida resultante sobre la superficie del espejo es la de un fantasma».

En el plano de nuestra cultura artística —y en particular ante alguna moda cultural, en boga desde luego transitoria—, estos y otros muchos ejemplos deben hacernos reflexionar sobre lo inadecuado que puede ser el intentar el aprendizaje de una «lectura» del arte sin haber aprendido antes a «verlo». Es decir: teniendo conciencia de algo tan elemental como es el hecho de que las cosas no se empiezan por el tejado.

Al igual que en el ejemplo del espejo, la búsqueda de la realidad ha podido llevar las formulaciones artísticas hasta tipos peculiares y opuestos de ilusionismo. La influencia de la fotografía —también productora de ilusiones— resulta notoria en el tratamiento de las manchas por Courbet, o en el acercamiento a la instantánea fotográfica en la «Olympia» y en el «Dejeuner sur l'herbe» de Manet. No menos significativo es el caso distinto representado por los pintores del Divisionismo, cuyo intento para lograr la mezcla retiniana de los colores del espectro desembocó en otro tipo de representación ilusionista, simplemente aproximativa. De otra parte, el «Desnudo descendiendo una escalera» (1912) de Duchamp, es una trasposición de la ilusión del movimiento según intentó expresarla desde 1884 el pintor y fotógrafo norteamericano Thomas Eakins, al hacer fotografías estroboscópicas donde descomponía el movimiento mediante tomas sucesivas en una misma placa.

De otra parte, en la misma base de los fenómenos perceptivos, están los errores, las figuras molestas, las imposibles, etcétera. Con este conjunto de situaciones y reacciones anómalas de la visión y la percepción, se ratifica, no sólo la necesidad de un aprendizaje visivo, sino también las posibilidades abiertas a la experiencia artística por una serie de caminos poco transitados y aún menos analizados por los llamados artistas, operarios de la comunicación visual que, generalmente, se permiten el lujo de ignorar los fundamentos y el instrumental metodológico de su propio oficio. Averiguar la causa de ese sorprendente desinterés —y privilegio—, constituiría, sin duda, un interesante ejercicio de sociología del arte, en orden a ilustrar los comportamientos, normas valorativas y autodefiniciones de los emittentes y de los receptores, entre los que —por añadidura— median relaciones económicas inseparables de las culturales.

No se trata de absolutizar los horizontes de la estética experimental, sino de considerar las aportaciones hechas al entendimiento del arte por ciertas averiguaciones básicas y sectoriales, entre las que ocupa puesto relevante la meditación sobre lo ilusorio. Es decir: sería cuestión de ahondar lo más posible en la naturaleza objetivamente definible de la obra de arte. En tal sentido, importa mucho la dilucidación de los factores y recursos ilusorios, sobre todo teniendo en cuenta que no es admisible identificar el «ver» con la mera sensación visual. De ahí las limitaciones y dificultades de la objetivación, pues está claro que nadie puede jactarse de comprender enteramente la extremada complejidad de los fenómenos perceptivos, la exacta naturaleza de las ilusiones visuales y lo que tiene de ilusionista cualquier formulación de esos quehaceres a los que se suele dar el nombre de arte. Precisamente, sobre el volumen y consistencia de tales obstáculos se han montado las mitificaciones del «misterio» de la creación artística y cosas por el estilo.

Como dice Gombrich en su fundamental libro «Art and Illusion», «la forma de una representación no puede separarse de su finalidad y de las demandas de la sociedad en la que es válido aquel lenguaje visivo». El poder de representación y el de invención, comparten la presencia de lo ilusorio, que también interviene decisivamente en los receptores. A fin de cuentas, quizá no hayamos perdido el tiempo si estas líneas han servido para suscitar un instante de meditación sobre el peligro de las simplificaciones y la tosquedad o la arbitrariedad con las que se manejan las metodologías.

SEURAT: «LE CHAUT».



ANTE LA DOBLE EXPOSICION CONMEMORATIVA DEL IV CENTENARIO DE LA MUERTE DE JUAN DE JUNI

Por Joaquín de la Puente

En el presente año de 1977 se cumple el cuarto centenario de la muerte de Juan de Juni. Con tan fausto motivo, la Dirección General del Patrimonio Artístico y Cultural ha organizado la exposición que en el mes de abril se inauguró en el Museo de Pintura —antigua iglesia de la Pasión— de Valladolid, y que, a renglón seguido, ha sido abierta en las salas del palacio de Calvo Sotelo, 20.

Ha habido suerte. Al menos, Juni no se ha quedado en el tintero; junto a otros, con menor fortuna y también merecedores de la contemplación, el recuerdo y el estudio que toda exposición conmemorativa acarrea. Juni tuvo éxito en la España del siglo XVI y lo tiene ahora, cuatrocientos años más tarde de su fallecimiento en Valladolid. Es, ciertamente, uno de los grandes creadores de nuestro tan esplendoroso como agitado Quinientos histórico. Nunca se le olvidó y, al lado de su amigo, el genial Alonso Berruguete, siempre se las ha valido para ser figura grande del arte castellano. A toda hora ha sido y es fortísima sazón del vallisoletano Museo Nacional de Escultura. Juni induce hoy no sólo el goce del poderío de su obra, sino también a más de una reflexión que se trasciende más allá de la intrínseca realidad que fue su arte, deslizándose en la mente del contemplador la posibilidad de meditar sobre más de una cuestión concerniente al hecho que llamamos España y a su multiforme contextura temperamental.

Juni no nació en España y ni tan siquiera se formó en ella. Fue uno más de entre los muchísimos que ahora sería enojoso nombrar, alumbrados más allá de los Pirineos y que, luego, en la inmensa mayoría de los casos, se trastocaron en españoles de enterísima cepa; automáticamente convertidos en hispanizados e *hispanizadores*; por entero, dispuestos a sumirse y vivificarse en un desbordado «casticismo» sin ñoños o enfermizos complejos de europeidad. Sabiéndose en Europa, estando en España. Haciendo que su vida, su alma y su hacer fueran otros, al desarrollarse bajo otra luz, otro sol y otra tierra donde hendir y nutrir la raíz de su existencia.

En la escultura, Juni equivale a cuanto, para España y su pintura, todos significamos en el Greco. Ambos constituyen las dos más elevadas cimas del tropel de artistas *recreados* por España desde nada menos que el siglo XI y quienes, a su vez, contribuyeron a engrandecer, expresar, definir y fortalecer la contextura de la que, ya para siempre, sería más que mera patria de adopción: novísima naturaleza donde ser y estar, en que refundirse y crear.

Mucho y hasta morbosamente se ha hurgado por entre la carne, la osamenta y las llagas de eso que se dice España. Muchas historias e intrahistorias, muchas retóricas y trapos sucios, se han dado al viento; a remolque del ansia de entendernos y de que se nos entienda, cual si en verdad se viviera de razones y no de creencias. A mi parecer, poco, así

como casi nada, se ha hecho hincapié sobre de qué manera buena parte de lo que fuimos y no poco de lo que somos tuvo su origen en una inmigración —tras nuestra *européizadora* cultura mozárabe— que no da tumbos hasta el siglo XVII —a partir del empeño elitista del Escorial— y no concluye hasta que Napoleón y Fernando VII nos parten brutalmente en dos y sin dejar hueco de por medio para sensatez alguna: dividiéndonos en energúmenos e ilustrados, patriotas o afrancesados, buenos y malos..., angélicos y réprobos...; subyaciendo por todo ello los dislates históricos de la expulsión de judíos y moriscos y la inmisericorde y contaminante Inquisición. Olvidado el hecho de que, *cum imperium*, el castellano Alfonso VI recuperaba Toledo en 1085 declarándose rey de las tres religiones; de hebreos, moros y cristianos; rehaciendo la sede primada de las Españas con el nombramiento de Bernardo de Sédillac, o de Aquitania... Pues, la España rara, y hundida, ha sido la otra; la sin fenicios, griegos, cartagineses, romanos, vándalos, suevos, alanos, visigodos; sin Israel y el Islam; sin la continua y tramontana riada-medieval y renacentista formada por legiones de canteros, escultores, pintores, artesanos, prelados, monjes, aventureros, señores y soldados de fortuna, mercaderes y colonos. Porque —y no es para tomarlo a broma— la última y reciente vitalidad de España viene más de la incontrolable invasión turística en sí, que de las divisas por ella aportadas.

Acaso nacido en Joign —entre Campaña y Borgoña—, Juni llega formado en un renacimiento borgoñón, de ascendencias medievales que alcanzan hasta cuanto de *no mediterráneo* —de bárbaro, extraño, godo, «gótico», anti italico...— representa el formidable Claus Sluter; lo cual quiere decir que sólo de un modo muy relativo puede considerársele francés. El ducado de Borgoña era una realidad histórica, artística y cultural de caracteres propios y más que propios; no exactamente francesa; más vinvlada al nórdico condado de Flandes que a la Francia real. Solemos echar en saco roto cómo el feudalismo francés mantuvo más disgregados sus caracteres territoriales que en el aparatoso caso de la España fragmentada en unos y otros reinos. En la edad media, Francia careció de los muchos siglos de una aglutinadora reconquista; de una empresa común en que vinvlar cuerpos y almas. La posterior y tan unificada Francia moderna se debe a los siempre ilustrados y siempre férreos poderes de sus pasados monarcas y sus recientes repúblicas; procede de un despotismo unificador tarde y mal imitado por España. A menudo desconocemos de qué drástica manera Francia rompió histórica y vitalmente consigo misma, con su pasado medieval y nordicista, desde el siglo XVI, al identificarse sin reserva alguna con el mediterraneismo humanista. De que ello le salió bien y sin trauma alguno, no cabe duda. Otra cosa es que el hecho no sea cierto y que ahora haya de saberse para entender hispanización cual la de Juni.



«VISTA DE VALLADOLID».

Lo que como originariamente borgoñón conforma a Juní está en el extremo opuesto de todo lo proyectado y pretendido por la renacentista Escuela de Fontainebleau. De lo que en Italia obtuvo Juní, si es que por Italia anduvo, únicamente cabe percibir cierta especie de hercúlea hinchazón miguelangelesca, su *laocoontismo* —helenístico, no clásico, expresionista y barroco...— y una no bien solapada influencia —o *coincidencia*...— de Jacopo della Quercia. Resulta mucho mayor —más sabroso y decidor— cuanto separa a Juní de los renacimientos francés o italiano que todo aquello que a ambos le pudo vincular.

Juní es una de esas personalidades que, por españolizadas y por temperamento, funcionan excepcionalmente en la historia como en verdad extemporáneas; cual entrañablemente anacrónicas; capaces de concebir lo venidero, proyectadas en el futuro —Greco, Goya...— Así, aunque poseyeran fuerzas sobradas para también pertenecer a su presente.

Juní obra en su instante instalándose de continuo más allá de su estricto tiempo. Es un barroco. Lo es hasta el punto que a nadie le extraña —y bien cierto es que debiera extrañar— cómo se integran por entero, sin el más mínimo sobresalto conceptual o estilístico, las dos esculturas suyas instaladas en el trascoro de la catedral de Salamanca que Joaquín y José de Churriguera realizaron en el siglo XVIII.

Desde los siglos románicos ninguna inmigración cultural «francesa» fue tan fecunda para España como la tan proseguida y constante borgoñona; más nórdica que mediterránea; más vital que esteticista. Por tal circunstancia, el borgoñón Juní estaba, pues, por completo, preparado para hispanizarse. Para castellanizarse. Para insertarse en una estirpe a la que servir y para la que la forma sólo tenía pleno sentido si era resultado de íntimas y fuertes emociones. Para rehacerse de suerte profunda y radical; indiscutible. Para ser medularmente distinto a lo que, con razón y derecho, quizá pudiera reclamar de él la patria de origen en que un buen día le hubieron de nacer. A este respecto, siempre recuerdo la incredulidad y asombro con que, ante su Santo Entierro del Museo Nacional de Escultura, reaccionaban alumnos míos franceses, al saber que aquella incontenida explosión de dramatismo había sido plasmada por un hombre no físicamente alumbrado en España, sino en tierras de lo que hoy llamamos Francia. Y, no sólo sentían asombro, sino un instintivo, irreprimible y *nacional* rechazo frente a tan exacerbado entendimiento de la expresión artística y emocional.

Y, no cabe engañarse. No es que a Juní se le pueda creer impersonal. No se le puede imaginar dispuesto a hacer todo género de concesiones al gusto español y castellano. Nada tan descabellado como suponerle semejante flaqueza de carácter.

Juní se identifica en cuerpo y alma, consustancialmente, con el sentir unísono de los hombres de la gleba, las curias, los cabildos, negocios y universidades de su entorno español. Y no es el único que así lo hace. Yolí —Yolí, Joli...—, desde Zaragoza, realiza otro tanto como él. Lo mismo que —acaso por de Orleans— Jamete vierte la jovial alegría de los españolísimos platerescos en un decorativismo por demás exultante y despreocupado; del más galano renacimiento.

Las primeras noticias (1534-1537) que tenemos de Juní en España, nos le asientan en León, metido en faena en la mastodónica labra decorativa del convento de San Marcos. Después (1537) derrocha maestrías de modelado con los barros cocidos de San Francisco, de Medina de Rioseco. De 1539 a 1540 para en Valladolid y éste último año mala debió ponérsele la salud cuando redacta testamento en Salamanca. Pero, desde 1541, hasta 1577 en que fallece, su definitiva residencia será Valladolid, a la vera de la amistad de Alonso Berruguete, muerto en 1561, y dado a tales expresionismos y tales desmanes en el hacer como para dar confianzas sobradas a quien pudiera dudar de si empeños como esos eran lícitos o no, cuando a lo «clásico» se tenía por dechado inexcusable. Berruguete exhalando gritos en la atormentada carne enjuta, en los cuerpos huesudos y contorsionados de sus santos de altar. Juní haciendo otro tanto, pero con la *maniera grande*, anchurosa, expansiva no menos dramatizada y dramatizadora de sus gentes hinchadas y harto bien alimentadas, rotundamente musculadas, carnosas, corpulentas; étnicamente de otra casta que la nerviosa, macilenta y descarnada de Castilla, pero abrasándose desde el espíritu y las vísceras con el mismo fuego que a ella le quemaba y consumía.

A ojos vistas, los personajes de Juní gesticulan su arrebatado cual conmocionados actores de patético auto sacramental. Se muestran como alienados por cuanto sienten. Se expresan con total desprecio del personal decoro que obliga a la contención. Son dramáticamente turbulentos. Con los brazos extendidos y las manos crispadas y decidoras expanden el fragor de su indomeñable emotividad. No reparan en medidas. Por nada en el mundo renunciarían a que su atronadora tensión íntima no llegara hasta los más lejanos y sordos entresijos de quienes lo contemplan. Pretenden anonadar; predicar la más exaltada pasión de lo religioso desde las formas hechas púlpito exasperado, tornavoz con que aturdir y golpear recio sobre la humana turbamulta de las otras pasiones. Con que alienar todo otro cuidado de la existencia material.

Juní desconoce la recta. Ignora el sosiego; por otro lado y asimismo —paradójicamente—, tan hispano. Carga de energía el bulto redondo. No concibe otro género de volumen que ése, hinchado, curvo hasta lo enfático; cual torbellino de abultamientos embravecidos, rebeldes a todo cuanto ciña,



«EL ENTIERRO». MUSEO NACIONAL DE ESCULTURA DE VALLADOLID.

sujete y reprima. Por eso compadrea tan a sus anchas con los Churriguerras y lo churrigueresco de doscientos años después. Por eso, cada figura que se desgaja de sus retablos, entierros o lo que sea, sugiere y revive en su torno cuanto la rodeaba. De ahí también —en su barroquismo desaforado y precoz— que, con frecuencia e imperiosísimo impulso, sus alborotadas fallas desborden el enmarcamiento arquitectónico donde la intelectual geometría las quisiera aprisionar.

Todo bulle, se hincha y exalta en el arte de Juni. Sus composiciones giran en vorágine elíptica, nada clásica y poco renacentista. Esto último así, aunque más de una vez quepa encontrar tal elipse compositiva en Veronés y en alguna que otra circunstancia —en muchísimas menos ocasiones...— se halle en Tintoretto; en los venecianos; que no en romanos y florentinos. La elipse dinámica, piafa y galopa en auténtico movimiento continuo en los Santos Entierros de Salamanca (catedral vieja), Valladolid —museo— y catedral de Segovia. En el Descendimiento de San Marcos de León. Es ardid expresivo —barroco— que ya hace bastantes años me apresuré a subrayar en Velázquez y que, desde luego y ya antes, se dio en el Greco.

Mal se le puede llamar «clásico» a Juni, o suponérsele fórmulas y artimañas del clasicismo. Juni está reñido con lo apolíneo de que nos habló Nietzsche. Es dionisiaco. Usa de la orgía pasional para remediar el espíritu mediante embravecidas catarsis. Conduciendo las almas por la senda de lo atormentadamente dramático, Juni desencadena cuanto hay de recónditamente orgiástico en la mucha mística de su siglo; en Santa Teresa, Juan de Avila y Juan de la Cruz. Vocifera a los creyentes muy tremendistas ejercicios espirituales, como si más de una vez se hubiera metido entre pecho y espalda los de su contemporáneo San Ignacio de Loyola. Cual si la elevada música de los castellanos Victoria y Cabezón enloqueciera en el ámbito de los templos y anhelara romper muros, bóvedas y tímpanos.

Debo repetirlo: desafortunado sería decir «clásico» a quien hizo norma de la incontinencia y la exageración; de la gesticulación desmedida; del *contraposto* violento, forzado a más no poder. Desatino será creerle mucho, poco o solamente algo en el clasicismo, cuando raro es el que no le contempla como prebarroquizante, protobarroco, o barroco de verdad; harto antes que Bernini.

«PIEDAD». IGLESIA DE SAN ANTOLIN. MEDINA DEL CAMPO (VALLADOLID).



A LOS MORADORES DE LA EXPOSICION
«JUAN DE JUNI Y SU TIEMPO»

Venían de otra forma
de sostener los hombros y la muerte. Eran
habitantes macizos de un reino
con entrañas calientes y tormentas de bronce,
de una fragua incesante.

Vieron
el brillo medular de las olas que no acaban.
Vasos de voz profunda, vestes
con vuelo firme y nunca derramado,
recogido clamor, temblor opaco
de rocas agitadas, piedra
con sangre temporal, sonora
cercanía, honda
presencia.

Y habitaron
este sagrado bosque que un viento antiguo
lame o desordena. Túrgida

Sin solución de continuidad, por Juní —junto a Berruguete, Yolí y el Greco, en el siglo XVI— discurre el expresionismo vitalista, admonitorio y tremendo, que cabe ver ya en los beatos mozarabes, no falta en Ribera y Valdés Leal, cobra terrorífica dimensión en las Pinturas Negras, de Goya, y persiste en modos tan dispares como los del Guernica de Picasso y el realismo hediondo de Solana. Expresionismo que, durante no menos de ocho siglos, es de estirpe religiosa, que imprime imborrable carácter en nuestro arte, y, una vez secularizado, resulta hispanísimo modo de *religarse* a lo hondo en una concepción dramatizada de la existencia; en las propias y ajenas tragedias.

Quien de Juní quiera conocer cuanto hoy de él se sabe, puede recurrir al denso y voluminoso trabajo que en 1974 lanzó la Dirección General del Patrimonio Artístico y Cultural, realizado por Juan José Martín González; autor también de la selección y estudio de las obras ahora expuestas y con el que, para el presente caso conmemorativo, he tenido la fortuna y satisfacción de poder colaborar.

J. de la P.

de fuego en llamaradas
se anuda viva la madera,
se hace puño, se adensa
tibia y redonda, maza
de urgencia que no grita.

Mientras pasamos,
guardan en su pupila compasión,
luz fraterna,
un trozo de humo claro
—nube, pañuelo, adiós—
de los que ya no volveremos.

Ellos están,
sin crepitar palpitan.
Ante los ojos claros de Dios irrepitible
yacen, moran, vigilan,
eternamente se amontonan.

Manuel Carrión

EN TORNO A UNOS CUADROS DE GOYA CON MOTIVO DE SU EXPOSICION EN EL PALACIO DE PEDRALBES DE BARCELONA

Por Rafael SANTOS TORROELLA

I

A poco de cumplirse un mes de su inauguración (el 12 de abril de este año), la gran Exposición Goya del Palacio de Pedralbes, de Barcelona, recibía a su visitante número cien mil. El dato resulta significativo, más aún teniendo en cuenta lo sobrecargado que por estas fechas anda el calendario artístico barcelonés, y también el calendario de otros acontecimientos, programados o no, de diversa índole. Significativo, claro está, del interés con que dicha exposición ha sido recibida. No podía ser de otro modo dada la importancia de la misma y de la muy escasa, escasísima representación de la obra de Goya en colecciones públicas catalanas.

El catálogo de las pinturas exhibidas —pues de pinturas sólo se trata— es bastante completo antológicamente y en lo que cabe, faltándole para que pueda serlo casi del todo —cosa punto menos que imposible tratándose de cualquier gran maestro del pasado— alguna muestra de las «pinturas negras», cuya ausencia, aunque el director del Prado la justificó plenamente en una rueda de prensa previa, no ha dejado de notarse, especialmente entre los jóvenes, que tienen para ellas sus preferencias mayores. En total han sido 48 obras, que en el catálogo citado aparecen distribuidas en cinco grupos: *Tapices*, con 15 obras; *Pinturas religiosas*, reducidas al boceto de una «Inmaculada Concepción» y al gran cuadro de las «Santas Justa y Rufina» de la catedral de Sevilla; *Retratos*, con 13 obras; el apartado *Velázquez*, con cinco, titulación que resulta un tanto traída por los pelos (incluye, por ejemplo, el «Carlos III, cazador», que bien pudo quedarse en el grupo anterior, en el cual no dejan de existir velazqueñas resonancias); las dos «Majas», con un apartado para ellas solas, y, finalmente, el de *Últimas obras*, con once, bien que como verdaderamente «últimas» sólo pueden considerarse dos de ellas: la pequeña «Suerte de varas» y el «Retrato de Juan Bautista Muguero», pintadas en Burdeos.

Sería inútil intentar aquí una minuciosa reseña de todas las obras que componen este importante conjunto goyesco, sobradamente conocidas y estudiadas como son o están, incluidas las «Santas Justa y Rufina», que aquí hemos podido ver ahora por vez primera a nueva luz tras su reciente restauración y acerca de cuyo lienzo Xavier de Salas ha escrito no hace mucho extensamente. En cuanto a la novedad del boceto de la «Inmaculada Concepción» —boceto «recuperado» hace poco, pese a hallarse en los almacenes del Prado desde 1891—

tiene el interés de ser el único testimonio que se posee de los cuadros que Goya pintó en 1783-84, por encargo de Jovellanos, para la capilla del Colegio de Calatrava de Salamanca y que con éste fueron destruidos durante la invasión napoleónica; por lo demás, es obra endeble, poco más que un cromo, que nada quita ni añade a lo salido de las infatigables manos de su autor. Fijaremos la atención, pues, sólo en algunas de estas obras, no porque no se haya escrito sobre ellas —en especial, dos, las «Majas», se llevan la palma en la bibliografía goyesca—, sino porque a quien esto escribe le ha parecido que en torno a ellas podía personalizar más su comentario.

Doña Josefa Bayeu

Singular importancia tienen, en el conjunto de obras de Goya expuesto en Pedralbes, los retratos. Son de lo mejor de esta antología. Como retratos son también, para mi, lo mejor de la obra pintada del artista, por más populares o espectaculares que otros cuadros —tapices, majas, fusilamientos—, traídos o no aquí, puedan ser. Baste citar entre aquéllos los de la marquesa de la Solana, que está en el Louvre, y el de la condesita de Chinchón (de la madrileña colección del duque de Sueca), a la que desde niña tanto amó Goya, que pueden contarse, no sólo como obras maestras suyas, sino como ejemplos culminantes del género entre todos los de cualquier tiempo o país. Aquí, en el palacio de Pedralbes, están: repetidos en su afectado empaque, ella muy velazquiana en una de las versiones exhibidas —la del «tontillo»—, Carlos IV y María Luisa de Parma o, como dijera Rafael Alberti, en el poema que en su libro «A la Pintura» dedicó a Goya, «la Borbón esperpenticia con su Borbón esperpenticio»; y, entre goyesca y versallesca, Tadea Arias Enriquez; y el bravo general Ricardos, aún despeñada la cabellera por tramontanas del Rosellón cuando allí hizo morder el polvo más de una vez a las tropas francesas; y el Bayeu del Prado, tan ceñoso en su apostura, visto —y mejorado— a través de la falsilla del autorretrato que aquél se hiciera; y el melómano y borroso, un sí es no displicente a su entorno, marido de la duquesa Cayetana; y el muy militarado, en uniforme y actitud, general Urrutia; y el bobalicón y soslayado, como su mirada, infante don Antonio Pascual, en boceto en el que debió de quedarse, pues no daba para más; y el meditabundo y noble Jovellanos, desde hace poco en el Prado, tan flamante en sus restauraciones y en buena parte disminuido el lienzo de las dimensiones que tuvo en su origen (perdió 75 centímetros de



RETRATO DE FRANCISCO JAVIER, HIJO DE GOYA.



RETRATO DE JOSEFA BAYEU.

alto y más de medio metro de anchura); y el espléndido de Isidoro Máiquez, el gran actor cartagenero que moriría en Granada, en 1820, de la locura que en este retrato se halla agazapada ya tras sus grandes ojos... Y está, finalmente pero no en último lugar, el retrato de la delicada y expectante, muy tiesa pero muy modosa, Josefa Bayeu, la compañera, la «costumbre» del gran pintor, tal y como Unamuno, en un conocido verso, llamara a doña Concha, su mujer.

Es, éste de doña Josefa, lienzo de no escaso atractivo y que, sin embargo, no parece haber gozado de especial atención entre los tratadistas, salvo Gudiol, que es quien mejor y más atinadamente lo ha comentado. Ya se sabe que en cuanto a relaciones femeninas del pintor, relaciones íntimas, casi todo, o lo más, se lo ha llevado la duquesa de Alba, quizá porque ella es la que en cuestiones tales mayores pábulos podía dar a la fantasía; y huelga decir que de ésta es de la que más se alimentan las historias, y en mayor medida aún las historias del arte. Doña Josefa era un amor real, cotidiano, una presencia o una sombra viva y constante junto al artista, poco propicia como tal a la tentadora aventura de las fabulaciones. Y, sin embargo, eso era o es, esa «costumbre» íntima del pintor, la que más podía o debía interesar al menester biográfico. Pero doña Josefa se nos diluye entre penumbras de casi olvido. Incluso, desde hace ya algunos años, existe una marcada tendencia a dudar de que sea ella la retratada en este lienzo, por demás excelente. Así, insistiendo

en ello, se consigna en el actual catálogo de la exposición de Pedralbes, copiando la interrogante con que Sánchez Cantón lo dejó en entredicho al hacer su descripción en hoy ya viejos catálogos del Prado. El fue, me parece, el primero en decir que «no es segura la identificación tradicional», sin dar para ello más razón que la de que el «Dibujo de Josefa Bayeu por Goya», de 1805, «no la refuerza ciertamente». El erudito francés Pierre Gassier, último de los catalogadores de la obra goyesca, duda más aún. Titula el cuadro «Mujer desconocida (¿Josefa Bayeu?)», y agrega que la identificación «parece poco probable», fundándose únicamente en que, habiendo nacido ella en 1747, debería tener en el retrato cincuenta años, o haber pasado de los cuarenta de aceptar la fecha, para la ejecución del mismo, de «hacia 1790» propuesta por Gudiol, edad que desde luego no representa en el retrato.

La verdad es, no obstante, que nada hay seguro sobre la fecha del último. En el catálogo de la exposición de Pedralbes se le asigna la de «hacia 1790-98, aunque quizás antes». No cabe mayor imprecisión en lapso tan amplio y titubeante. Es decir que, según dicho catálogo, doña Josefa lo mismo puede tener en este lienzo menos de cuarenta años que haber pasado de los cincuenta. En cuanto al dibujo de 1805, en el cual aparece la esposa del pintor de perfil y con el rostro engruesado por los años, en nada puede contribuir a invalidar la afirmación tradicional —y no siempre han de andar erradas las tradiciones— de que el óleo representa a doña Josefa.

¿Quién reconocería en el hinchado rostro del Moratín de Burdeos, pintado por Goya al final de su vida, la misma faz afilada y enfermiza del poeta retratado por su amigo en 1790? ¿Y en el del enteco «Ciego de la guitarra», del tapiz de este título (1778) al «Tío Paquete», el famoso coplero hijo de las gradas de San Felipe, pintado muchos años después —acaso no tantos como Gudiol supone—, del cual, aunque nadie haya aventurado tal hipótesis, sospecho pueda ser la vera efigie, esta vez con las deformaciones de la ancianidad?

Para mi, doña Josefa es ésta, la del retrato que ahora se exhibe en Pedralbes y que pasó al Prado (tras haber estado en el desaparecido Museo de la Trinidad) de manos de quien lo adquirió de los herederos de Goya. Este lo tuvo siempre consigo —detalle ya significativo de por sí— hasta su marcha a Burdeos, pues en el inventario de 1828 de las obras que guardaba en la «Quinta del Sordo» figura un «Retrato de doña Josefa, medio cuerpo», que no puede ser más que éste. Por otra parte, si el dibujo de 1805 no refuerza, según dicen algunos, la identificación —para Gudiol, sí—, muy otra cosa ocurre con el retrato que por las mismas fechas pintó Goya de su hijo Francisco Xavier (col. herederos de la condesa de Noailles, París). Su rostro, que aquí reproduzco vuelto en dirección análoga a la del de la madre, tiene bastante semejanza, en algunas de sus facciones, con el de ésta. No descubro con ello nada nuevo, pues ya hace treinta años que Lafuente Ferrari, en su magistral *Antecedentes, coincidencias e influencias del arte de Goya*, dejó escrito, y sorprende no se tenga en cuenta su aguda observación, que Francisco Xavier, en su retrato, «es extraordinariamente parecido a Josefa Bayeu, especialmente en el corte de cara, en la nariz y la boca, aunque en los ojillos menudos y en el dibujo de la ceja hay algo que nos recuerda al padre».

Quede esto aquí, rota una lanza en favor de doña Josefa, tal como ahora hemos podido volverla a ver en Barcelona. Porque ella y no otra es, sin duda, para mí. Hija y hermana de pintores, muy hecha a vivir en sus mocedades junto al primero de estos, Francisco, que fue hombre culto, como

revelaba su bien abastecida biblioteca, no pudo ser ella la vulgar persona que algunos han dicho. No lo parece, en modo alguno, en este retrato que su marido le pintó. No creo que fuera tan «avecica de corral» como la llamó Juan de la Encina, ni tan «figura insignificante... de carácter fuerte y tozudo» como quiso verla Beruete, quien, sin embargo, no dejó de observar que, en sus cartas a Zapater, «Goya habla siempre de su mujer con respeto y afecto». Un autor francés, Saint-Paulien, en su muy interesante *Goya, son temps, ses personnages*, la describe mejor, a mi entender, más certeramente: «En su claro mirar —dice— resplandecer, sobre la resignación, la bondad y la ternura»

Sí, eso es, con el afecto y el respeto de Goya a que aludió Beruete, lo que transpira este lienzo, este muy bello y sentido retrato. Y, para concluir con una hipótesis, donde hay tantas que no acaban de convencernos, vaya tímidamente la mía de que este retrato, que parece estar celebrando algo, alguna conyugal ventura —como años después, en 1805, al casarse el hijo, cuando volvió a retratarla y, con ella, a Francisco Xavier y a varios miembros de la familia de la esposa de éste—, bien pudo pintarlo Goya antes de la fecha que se le suele atribuir. Tal vez, en 1786, recién recibido el ansiado nombramiento de pintor del rey, cuando se apresuró a comprarse un malhadado coche de ruedas y se puso a aprender francés. A doña Josefa, entonces en sus treinta y nueve años, que sí los representa aquí, debió de decirle don Francisco:

—Ven, *chiqua*, voy a pintarte el retrato como la que ya eres, como pintora de Su Majestad...

Y ella se colocó así, muy tiesecita, con sus mejores galas, mucho simulado empaque —hasta, en las manos, unos imperitinentes, para jugar mejor al juego de disfrazarse de señora— y esforzándose en contener ese punto de festiva expresión satisfecha que pugna por asomarse a los ojos y a las finas comisuras de los labios, aún levemente fruncidas hacia arriba.

SOBRE LA BASILICA PRERROMANICA DE SANTIANES DE PRAVIA. ASTURIAS

Por José MENENDEZ PIDAL

Esta comunicación fue leída por su autor, en el Simposio sobre «Los códices del comentario al Apocalipsis de Beato de Liébana», celebrado en Madrid. Refleja el estado actual de los trabajos que la Dirección General del Patrimonio Artístico y Cultural viene realizando para el estudio y puesta en valor de tan importante monumento del prerrománico asturiano.

Es sabido que la iglesia fue construida por los reyes Silo y Adosinda entre 774 y 783, dedicándola a los santos Juan Apóstol y Evangelista, Pedro, Pablo y Andrés, según nos informan las crónicas de Albelda y de Alfonso III. El templo, quizá simple oratorio real, estaba contiguo a la residencia campestre de los reyes, que parece debió construirse aprovechando un edificio anterior, de época romana, a juzgar por los vestigios encontrados en las inmediaciones, villa que creemos relacionada con la situación inmediata de Flavionavia, la capital hispano-romana de los Pesicos, recientemente locali-

zada por varios autores en las inmediaciones de Pravia, y quizá en la misma ladera de Santianes. El profesor Uria Riu justifica la situación de la corte asturiana en Pravia, en las inmediaciones de la capital pesica, por su situación centrada con relación al nuevo reino asturiano, por su entorno geográfico bien defendido por el foso natural del Nalón, su productividad y buenas comunicaciones a través de la vía militar romana de La Mesa, que la unía con la «*urbs magnífica*» de Astúrica Augusta, y la que la cruzaba en Cornellana y llevaba al Oriente y Occidente del pequeño reino (1). Por otra parte, el importantísimo foco monástico creado por San Fructuoso y sus continuadores en la llamada Tebaida del Bierzo, debió ser fermento de civilización y cristiandad que irradió, sin duda, a partir de la segunda mitad del siglo VII, desde esa zona privilegiada de la Asturias cismontana a la trasmontana más directamente comunicada con ella, a través de las referidas vías (2).

La residencia real de Santianes y su iglesita se convirtieron después de la muerte del rey (783) y por la viudedad de la reina, en monasterio, donde ésta tomó el velo el 26 de noviembre del 785, precisamente con asistencia de Beato de Liébana, y de mano del obispo astur Fidel (3). Según la crónica de Alfonso III, del año 905, el rey Silo fue enterrado en Santianes, acompañándole su esposa más tarde, con lo que nuestra iglesia convirtió su pórtico en enterramiento real, siguiendo la vieja tradición hispánica.

La misma crónica de 905 del rey Magno, señala que en ese año pasó el monasterio y su iglesia a depender de San Salvador de Oviedo, por donación de dicho monarca, y hacia el siglo XII se suprime como tal, trasladándose su comunidad al monasterio de San Pelayo de Oviedo, quedando el templo reducido a simple parroquia rural.

Además de las someras noticias de las crónicas altomedievales, nos quedan otras sobre Santianes con los testimonios de Morales (1513-1591), Tirso de Avilés (1516?-1599), Fray Diego de Yepes (1531-1618), Luis Alonso Carballo (1570?-1630), Fray Prudencio de Sandoval (1560-1621) y Gil González Dávila (hacia 1630), y los más recientes de Gaspar Melchor de Jovellanos (1744-1811), Juan Antonio de Bances y Valdés y Fortunato de Selgas.

Cuando a partir de la segunda mitad del siglo XVI, se generaliza la costumbre de utilizar el interior de los templos para los enterramientos masivos de los fieles, el viejo templo del siglo VIII sufre por ello una elevación del nivel de su piso y la consiguiente transformación de su estructura interna, para adaptar sus formas a las nuevas alturas de sus naves, que se recrecen en vertical, así como las arquerías de su nave central, como luego veremos. En el año 1638, don Fernando de Salas, que pretendía tener derechos sobre el templo, pleiteó durante más de doce años con el Obispado de Oviedo, para conseguir asiento y enterramiento en su capilla mayor para él y su familia, y a pesar de la tenaz oposición que encontró, consiguió su propósito, pues reconstruyó de nuevos cimientos la referida capilla, agrandándola y demoliendo previamente la primitiva, que vieron intacta Tirso de Avilés y Carballo, rompiendo y dispersando el famoso acróstico del rey Silo, porque contradecía sus derechos pretendidos. Siguiéron las desdichas para nuestra iglesita en los años 1838, cuando se remozan y alteran los brazos del viejo crucero, y por fin, en 1868, se hizo desaparecer el pórtico y la fachada principal de la iglesia, conservados hasta entonces en buen estado, por respeto a los enterramientos reales de los que aún se conservaba memoria.

Al remontarse el montaje del nuevo retablo del altar mayor, en el año 1894, fue encontrado un depósito de elementos arquitectónicos del templo primitivo: la considerada mesa de altar, que estuvo al parecer en uso hasta las destrucciones perpetradas por don Fernando de Salas, por los años 1650; dos interesantísimos cancelos de 0,95 metros de altura por 0,47 de ancho y 0,15 de espesor, y asimismo, losas decoradas con primor que fueron destrozadas, de las que contados fragmentos se conservaron, quedando englobados otros en los muros exteriores del ábside como material de construcción, cubiertos por espesa capa de cal. Poco después, el prócer asturiano don Fortunato de Selgas, a quien debemos estas últimas noticias, visitó el maltrecho templo y alcanzó a conocer a algunos obreros y personas del lugar, que conocieron la iglesia antes de las últimas destrucciones, quienes le informaron además de que las ventanas que iluminaban el antiguo crucero estaban ricamente ornamentadas. Con los datos recogidos, y los que le proporcionaron su conocimiento de otros templos prerrománicos de Asturias que estudió, dio a la estampa una sustanciosa historia del monumento y aventuró una reconstrucción de su planta y sección primitiva (4). Recientemente el párroco de la iglesia hizo pequeñas obras en los muros de la sacristía del lado de la Epístola, crucero y



INTERIOR DEL TEMPLO VISTO DESDE EL ABSIDE. LA LINEA AB CORRESPONDE A LA DERRUIDA FACHADA PRINCIPAL, Y EL PUNTO C, SEÑALA LA ALTURA DEL PÓRTICO TAMBIÉN DESAPARECIDO. EL ÚLTIMO ARCO ES MODERNO, DEL AÑO 1868.

nave baja del mismo lado, en las que sacó a la luz fragmentos de ventanas y un trozo de cancel delicadamente esculpido.

LOS TRABAJOS ACTUALES

La disposición general de la iglesia, y con las transformaciones señaladas, es la de una basilica de tres naves, la central, de 5,60 metros de anchura, y de 2,50 metros las laterales, separadas en la actualidad por tres arcos a cada lado, que apean sobre pilares cuadrados de sillería con esquinas achaflanadas los más inmediatos a la nave del crucero, y sobre machones, también de sillería los situados a los pies del templo. Un crucero, ligeramente acusado al exterior, de 4,50 metros de anchura, da acceso por su centro a una gran cabecera cuadrada de 6,40 metros de ancho y 7,85 de profundidad. Dos sacristías a derecha e izquierda del presbiterio, de dimensiones diferentes, tienen acceso desde el mismo, y una habitación alargada, adosada por el mediodía al cuerpo de la iglesia, ocupa totalmente la longitud de las naves y crucero hasta intestar en la sacristía correspondiente. Esta habitación, aún no reconocida, pudo haber servido de pórtico, ya que alguno de sus muros parcialmente estudiado tiene características de antigüedad. El templo está exactamente orientado, con la cabecera precisamente al Este magnético.

Apoyándonos en la planta actual del monumento, levantada al efecto, se iniciaron los trabajos el 16 de agosto de 1975, centrándose en la busca de las trazas del viejo pórtico, para lo cual se levantó el enlosado moderno en los pies de la iglesia; aparecieron inmediatamente debajo de él, las cimentaciones y



EXTERIOR DE LA IGLESIA POR SU NAVE LATERAL AL NORTE. LA ZONA AB CORRESPONDE AL AGREGADO AL PORTICO POR ESE LADO.



UNO DE LOS FRAGMENTOS DE CANCEL, QUE PODRÁ SER RECONSTRUIDO EN SU DIBUJO TOTAL.

parte de los muros del mismo, así como las adiciones que siguieron a su ulterior destino de enterramiento real. De los cuatro muros que formaron su contorno, sólo tres se conservaron, pues el que constituía su fachada fue demolido en 1868, al renovarse la misma totalmente desde sus cimientos, para reforzarle en espesor a fin de poder soportar la pesada y fea espadaña. Sólo se conservó de la fachada primitiva, parte de su cimentación a base de grandes sillares irregulares, lo que permitirá definir exactamente su situación y alineación. Los muros laterales, conservados en una altura de unos 0,50 metros, nos confirman que el pórtico careció de estancias laterales con acceso desde el interior del mismo. El muro de fondo, que coincide con el de la fachada principal del templo, nos muestra su umbral de dos metros de longitud, de una pieza, con batiente y quicialeras separadas a 1,05 metros, que determina la anchura de la puerta, de dos hojas, que abrían hacia dentro de la iglesia. En una fecha indeterminada, se dobló el muro de fondo del pórtico con un segundo muro de 0,50 metros de espesor, superponiéndose al viejo umbral escalones para dar al interior un nivel de piso más alto, lo que supuso alterar la disposición de su puerta, de manera muy tosca, a la que se le dio amplio derrame a ambos lados y nuevas y toscas quicialeras a nivel del improvisado pavimento. Por referencias de Selgas, que consigna la existencia de una espadaña o cuerpo de campanas encima de este muro, cabe suponer que el refuerzo obedeció a la necesidad de asegurar el muro para el peso de tal elemento y de los esfuerzos consiguientes al volteo de las campanas. El recrecido del nivel del pavimento del pórtico fue, sin duda, consecuencia del que sufrió en general el templo, que nosotros creemos se efectuó bien al final del siglo XVI. Cabe señalar por último con relación al nártex, que éste tiene menos luz que la nave central a la que adosa, dejando libres a cada lado de la fachada de esta nave, 0,50 metros a ambos lados, para dar lugar a la formación de los esquinales que rematan la fachada, que fueron de aparejo de sillería de grandes dimensiones, colocados a soga y tizón, como veremos en los demás casos similares de nuestro monumento. El resto de la fábrica fue como es habitual de mampostería ordinaria, con tendencia a guardar cierta horizontalidad en su disposición. Las dos habitaciones laterales al nártex, que prolongan hoy día las naves laterales, son sin duda posteriores, aunque la del lado de la Epístola, sobre la que volveremos, es a nuestro entender obra casi contemporánea a la construcción del siglo VIII; no así la simétrica del lado del Evangelio, que casi carece de cimientos y por sus características parece del

siglo pasado, cuando se construyó allí la capilla del Santo Cristo. Del pórtico primitivo quedan vestigios de su pavimento de «opus signinum», y los zócalos, por lo menos, fueron estucados en rojo. El nártex o pórtico, debió tener tribuna alta por las razones que más adelante se expondrán. Sobre este viejo pavimento, un enlosado irregular se asentó, cuando la reforma del muro de fondo, todo ello también quizá en los finales del siglo XVI, cuando se alteró el nivel primitivo del templo para organizar los enterramientos de su interior.

Al levantar el enlosado moderno en la zona A-G y su simétrica H-B, apareció a una profundidad de 0,675 metros con relación al mismo, restos de pavimento de «opus signinum» jugando en altura con el umbral del pórtico, que resalta sobre él tan sólo tres centímetros. El pilar G nos parece que conserva su fábrica primitiva en una altura de 2,50 metros sobre el solado original, es decir, las seis primeras hiladas, habiendo sido suplementado en altura hasta 0,77 metros más, hasta el arranque de las arquerías. Ahora bien, la pilastra E, sin duda antigua, de sección cuadrada achaflanada, tiene sin la moldura de su capitel, la misma altura que la pilastra, es decir, 2,50 metros, y el hecho de la elevación del piso antes señalada, y la circunstancia del claro recalzo de la pilastra cuadrada citada, inducen a creer que originariamente las arcadas del templo fueron más deprimidas, y se realzaron cuando se llevó a cabo la consabida utilización para enterramientos masivos, según creemos a finales del siglo XVI. Entre el pilar G y el E se conservan tres sillares a modo de grada, para formar un pequeño escalón de subida desde el piso de la nave central, a la lateral del lado del Evangelio, faltando el resto en toda la línea hasta el crucero. Es de señalar que el primero de estos sillares, adosado al pilar G, es una base, de perfil conocido en las iglesias asturianas, que dudamos si se encuentra en su lugar, o por el contrario se trate de una pieza reaprovechada. En el lado simétrico, el pilar H conserva también los sillares originales, pero fueron remontados subiéndoles los 0,57 metros, mediante un recalzo tan deficiente como el que se observa en el resto de los pilares del templo, incluso los que rematan las arquerías de las naves a la altura del crucero. Las arquerías de embocadura del crucero, y la de acceso al presbiterio, fueron totalmente rehechas como hemos dicho, cuando las drásticas reformas de 1838 con el fin de darle mayor longitud y anchura. De los dos pilares que separan las naves del crucero, el correspondiente a la nave del Evangelio, presenta su base



INSCRIPCIÓN CON EL LABERINTO FUNDACIONAL DEL REY SILO. TAMBIÉN A BASE DEL FRAGMENTO ES POSIBLE LA RESTITUCIÓN DEL TEXTO.

muy cuidada, con sillares sin duda primitivos, bien ajustados y sólidamente unidos, lo que hace pensar que pueda corresponder a la obra original. El simétrico del lado de la Epístola, no ofrece estas características, pues aunque reutiliza sillares antiguos, presenta el desaliñado recalzo del resto de los pilares.

Al reconocer el subsuelo en la zona del crucero, a lo largo de la línea C-D y su prolongación hasta los muros de cerramiento de las naves bajas, se comprobó como ya adelantamos, que la alineación actual es falsa, ya que el crucero tenía la primitiva, situada paralelamente a ella, más avanzada en dirección hacia el presbiterio, comprobándose también que los pequeños salientes que acusan la nave de través al exterior, son igualmente falsos, ya que los muros de contorno externos de las naves laterales, continúan sus cimentaciones y aún parte de sus muros, hasta intestar en el del frente del de la cabecera A-B, donde encontraron los viejos esquinales que remataban la escuadra del exterior del templo por el lado Este. En especial, los ángulos A y B de la línea del frente del presbiterio, conservan abundantes vestigios del antiguo pavimento y buena parte de los muros estucados en rojo, comprobándose con ello, que el viejo templo del siglo VIII, nunca tuvo capillas laterales a ambos lados del ábside central.

A nuestro entender, la nave del crucero debió ser tripartita, con un tramo central quizá más elevado y dos laterales,

separadas entre sí por arquerías que continuaban la alineación de las naves, ya que apareció «in situ», una interesante basa adosada al muro de cabecera y al lado de la Epístola, correspondiente a una semicolumna con su contrapilastra, solución esta muy prematura e interesante para tan alta época, pero el perfil de sus molduras dice bien con lo conocido del más primitivo arte asturiano. Otra basa idéntica en todo, pero que se encontró suelta, fue vista y fotografiada hace bastantes años por el profesor Schlunk, quien tuvo la amabilidad de comunicarme esta noticia y enseñarme la fotografía. Esta pieza, hoy perdida, no pudo ser localizada por nosotros, aunque es de esperar que el reconocimiento de ciertas dependencias atestadas de restos de todo género, nos permitan recuperarla. La semicolumna conservada «in situ», estuvo estucada y decorada en rojo, como ocurre en todas las partes bajas del viejo templo.

Al levantar las gradas y pavimento en el presbiterio, apareció el pavimento bien conservado de la cabecera de la iglesia, de «opus signinum», de tonalidad rojo brillante con alternancia de guijarro negro, lo que le da una alta calidad y riqueza singular; contorneándola en buena parte y adherido al material del solado, apreció el muro del viejo ábside, centrado con la nave mayor, de trazado semicircular peraltado, y con igual forma exteriormente, lo que le hace anómalo en relación a lo conocido en Asturias de épocas inmediatamente posteriores y aún de lo visigodo (5). Tiene 4,50 metros de diámetro interior y debió cubrirse con bóveda de horno, a juzgar por la

gran cantidad de sillares de piedra toba encontrados en abundancia. El reencuentro del ábside central circular, obligaba a buscar asimismo los laterales, citados expresamente por el padre Carballo (6), pero, como se ha dicho, no han podido existir puesto que en el lugar donde sin duda deberían abrir sus arcos triunfales correspondientes, el muro de fondo es ciego, estucado en rojo y sin señales de reforma alguna. Siguiendo este muro de cabecera, algo más adelante y donde lo pide la prolongación del muro de cerramiento exterior del templo por el lado de la Epístola, la fábrica con su estuco vuelve en ángulo recto, buscando su correspondencia con el primitivo de cerramiento de la nave baja de aquel lado, como se ha dicho antes. A eje con la base de la semicolumna, y en época muy inmediata a su construcción, se levantó ocultándola, un muro perpendicular al de la cabecera, que fue también estucado en rojo por ambos paramentos, reforma que muy bien pudo dar origen a la formación de capillas a ambos lados del crucero, interpretadas como ábsides laterales, según el sentir del padre Carballo.

En los trabajos hasta ahora realizados, aparecieron buena cantidad de elementos arquitectónicos y decorativos del mal-trecho templo: cinco interesantes y expresivos fragmentos del ventanal central de la capilla mayor, que vio y describe Tirso de Avilés, y que por ostentar una inscripción alusiva a la dedicación de la iglesia, puede identificarse con ella (7). Gracias a este dato y a los fragmentos recobrados es posible determinar la forma y dimensiones generales, y afirmar que el ventanal fue de tres arcos, quizá ultrasemicirculares, de vanos iguales y de 32 centímetros de luz cada uno, ya que su radio resulta ser de 16 centímetros. El ventanal descrito, juntamente con varios importantes piezas de otras ventanas de arco de herradura muy pronunciada, sencillos y dobles, un trozo de cancel muy finamente labrado, así como tégulas, ímbrices, baldosas de barro cocido, y otros restos de menor significación, salieron a la luz con motivo de los trabajos realizados por el actual cura párroco hace pocos años, como se ha dicho anteriormente.

En las exploraciones realizadas por nosotros, apareció aproximadamente en el eje del intercolumnio de la arquería formada sobre los pilares G y E, y sobre el muro de cerramiento de su nave baja correspondiente, un ventanal de arco único en forma de herradura muy pronunciada y de las mismas dimensiones que otra de las piezas encontradas en los trabajos recientes del párroco don Fidel Ibáñez Ibáñez, quien nos facilitó fotografías del mismo antes de ser arrancado (8). El ventanal «in situ», fue restaurado consolidándole y rehaciendo una de sus jambas, con piedra de diferente calidad, que fue señalada con un R bien visible. El muro correspondiente se nos manifestó, por lo tanto, como primitivo.

El ventanal arrancado por el señor Ibáñez, pudo ser restituido con absoluta seguridad y en su posición primitiva, con el auxilio de las fotografías tomadas por él, que consentían relacionarle con la mampostería de su paramento, con lo que el error cometido en nuestra operación hay que considerarle mínimo.

Al reconocer las cimentaciones de las cuatro esquinas A y B, tanto de la cabecera, como de los pies del templo en su contorno exterior, fueron encontrados los sillares de ángulo que definen perfectamente la forma y dimensión del templo, con lo que su planta queda definida en sus líneas generales, pero como quedaban indeterminadas las alturas de las naves y del pórtico, se decidió un cuidadoso levantado de enlucidos tanto interiores como exteriores. El resultado fue poner de manifiesto los enjarjes de los muros desaparecidos en los tres tramos del imafronte de la fachada principal en los sectores A-G, G-H y H-B, señalados con claridad en las caras internas y externas de sus muros y pilastras correspondientes. Por último, al levantar las cales exteriormente, en la vertical de los desaparecidos esquinales correspondientes a la nave ma-

yor, en los puntos G y H del plano, aparecieron en la parte alta de los muros, los antiguos esquinales constituidos por los cuatro últimos sillares de coronación de la fachada, que lo hacía a una altura de 7,18 metros por encima del pavimento moderno de la iglesia, que se tomó como cota 0,00, de referencia para todas nuestras nivelaciones. El lecho inferior del más bajo de los sillares de esquina, a 5,80 metros de altura, nos definía sin duda la altura del pórtico de acceso al templo. Levantadas por el exterior las cales, en la habitación agregada al pórtico por el lado de la Epístola, reaparecieron parte del revoco primitivo, y con él, una imposta rematada en el esqual en forma de ménsula que creemos que, junto con el hallazgo de las cabezuelas molduradas que por el interior de las naves bajas nos muestra la altura de la correa de madera, sobre la que se apoyó la primitiva cumbrera, permiten determinar la coronación de las naves laterales, a 3,53 metros de altura sobre la cota de referencia. Es de señalar que al subirse el pavimento del templo y sus pilares y arquerías, se recreció en la misma proporción la altura originaria de sus muros perimetrales, y así aparece también remontada la actual cubierta de madera en las tres naves, donde quizá se aprovecharon elementos de las viejas armaduras, pero este extremo aún no ha podido ser confirmado. Con las dimensiones en altura antes señaladas, que nos parecen exactas, podemos formarnos una idea clara de los volúmenes y composición general de la iglesia.

Al reconocer interiormente la habitación de los pies, agregada por el lado de la Epístola, aparecieron dos ventanas indudablemente primitivas, por cierto a diferente altura: la más baja es una tronera constituida por dos fuertes jambas de caliza blanca (falta una de ellas), con dintel de igual material, todo ello por el exterior, y por dentro con un gran derrame en todos los sentidos, formándose su dintel con tabloncillos de madera, como en otras iglesias asturianas. El segundo hueco, de mayores luces y altura, está calado en una sola losa de caliza, y es de forma rectangular, e interiormente presenta iguales derrames pronunciados como en las demás ventanas conservadas; al descubrirla, se apreciaron vestigios de decoración pintada de tipo vegetal, por lo que la operación de levantado de cales fue suspendida, hasta que se realice con las precauciones consiguientes. La diferencia notable de los arranques de ambas ventanas, nos sugirió desde el primer momento, la idea de una escalera en este ángulo del edificio; ahora, considerando la altura bien definida del antiguo pórtico, y valorando la noticia relativa a la utilización de esta zona como torre «de dos altos, y una espadaña muy bien entendida en la parte posterior, con dos ojos al viento sobre la iglesia», que nos suministra don Juan de Bances y Valdés (9), nos afirmamos en nuestra creencia de la tal escalera, que daría acceso a la tribuna sobre el pórtico o nártex, y más tarde al cuerpo de campanas. De todas formas, el umbral de la pequeña puerta de acceso desde el templo a la estancia lateral, apareció bien definida al registrar la cimentación.

Las dos puertas laterales del templo, al N. y S., respectivamente, conservan sus umbrales primitivos, aunque su formación actual no sea la original, pero es de señalar que debido al declive del terreno que tiene su máxima pendiente en esta dirección, la puerta norte está más elevada, dos peldaños sobre el viejo pavimento, que la sur, que lo está a la cota o nivel del crucero. Para acceder desde éste a la cabecera, se subía una grada más, es decir, 20 centímetros como en los demás cambios de resante de la iglesia.

En las exploraciones hasta ahora realizadas, apareció en el ángulo que por el lado de la iglesia forma la escuadra del pórtico con la nave central, por la del Evangelio, un pequeño candelero de bronce dorado a fuego, con patina verde claro y esmaltes «champlevé», digno de estudio detenido. Aparte de él, otros fragmentos del mismo cancel encontrado por el señor Ibáñez; varias barroteras de cancel que, como el anterior, tienen marcado carácter visigodo; restos de cimacios, moldu-

ras de utilización más imprecisa por el momento y baldosas, tégulas e ímbrices de marcado sabor romano. Un pequeño fragmento de vidrio, fue recogido por el profesor Schlunk, y estudiado en el Museo de Maguncia, por su generosa iniciativa, informando que los expertos «convienen en que muy bien puede ser romano». Como elementos aprovechados como material de construcción, se ha reunido una nutrida serie de fragmentos de laudas sepulcrales, todas ellas tardías, y una fechada en 1702. Al material ahora recobrado hay que agregar lo recogido por Selgas, que procedente de la iglesia se encuentra hoy en la cripta de la de El Pito (Cudillero), sobradamente conocido de todos. Pero, entre los fragmentos y piezas recobradas, descuella por su importancia y belleza un fragmento considerable de la inscripción perdida, con el acróstico que decía en múltiples sentidos, a partir de la S de su centro, SILO PRINCEPS FECIT (10), que felizmente, por estar cuidadosamente cuadrículada con verdadero primor, y por contener en uno de sus renglones parte del eje horizontal del texto, nos permitió calcular con precisión sus dimensiones y forma totales, que resultaron de 54,96 centímetros en su base, y de 45,12 en altura. Ultimamente, aprovechadas como material de construcción, han aparecido doce dovelas de arco de medio punto, y sus impostas de arranque correspondientes. Organizado el material obtenido, resulta que compone dos arcos iguales, de 0,70 metros de espesor, sin batientes y de 1,15 metros de luz cada uno, sin que hasta el momento sepamos cuáles han sido su destino y situación primitivos.

Con toda la prudencia que exige lo delicado del problema o problemas que se derivarán de nuestros trabajos, creemos poder adelantar alguno de los aspectos que aparecen claros, aunque ello con todas las reservas, ante nuevos hallazgos o visiones más claras que las nuestras.

La primitiva basílica, perfectamente orientada como se ha dicho, conserva su pavimento a 0,67 metros por debajo del de la iglesia actual. Tuvo pórtico, con estancia o tribuna en su parte alta; tres naves, siendo más ancha la central; crucero no acusado en planta, y quizá tripartito, con su tramo central más elevado, y ábside único, bien semicircular peraltado como el encontrado, o quizá recto.

El pórtico tendría su acceso desde el exterior sin puerta de cerramiento, ya que ésta, la de entrada al templo, se encontraba en su fondo, sobre el muro de fachada. Su primitivo umbral nos define la luz de este hueco, 1,05 metros, cuya carpintería fue de dos hojas, abriendo hacia adentro, montadas sobre quicialeras. La estancia superior o tribuna, probablemente añadida cuando el pórtico se convirtió en enterramiento real, tendría su acceso desde el agregado que se le adosó por entonces, por el lado de la Epístola, mediante una escalera, que al no dejar huellas sería de madera, y cuya existencia atestigüa indirectamente el historiador local Bances, al señalar que esa estancia era en su tiempo torre espadaña para las campanas. La habitación simétrica, adosada al pórtico, es sin duda moderna, de cuando las reformas de 1868, que tanto afectaron a la fachada principal. Ambas estancias nunca tuvieron acceso desde el interior del pórtico.

Las tres naves estaban separadas entre sí por arquerías, de dos arcos de medio punto para cada una, que apoyaron sobre un pilar central cuadrado de 0,42 metros de lado, con los ángulos chaflanados, y tratados con basa sencilla y capitel de perfiles rectos. Sobre ellos y los machones de los pies y del crucero, cargaron los arcos, que en la actualidad son de aparejo mixto, de rajuela en sus arranques y de ladrillo grueso o baldosa, mal aparejado en los dos tercios centrales, que dudamos si fueron alterados al realizar la operación de realce de los pilares, cuando se recreció el pavimento del templo, para llevarle a su altura actual. Los arcos que continúan ambas naves hacia los pies de la iglesia, son indudablemente modernos, de 1868, cuando se demuele y transforma la fachada principal y se suprime su pórtico.

El crucero fue transformado en 1836, aumentando su anchura a costa de las naves, y prolongando su longitud simulando dos salientes, que le acusan al exterior. La basa «in situ» sobre el muro de cabecera, juntamente con la que conoció el profesor Schlunk, indica por su situación un arco, que continuaría las arquerías de las naves, lo que supone una disposición tripartita como antes apuntábamos. Las basas tienen como las pilastras de las naves, perfiles sencillos, sin curvas que recuerden las tradicionales.

La cabecera, única sin duda, se abre en el eje del templo. La descubierta, de ser la original, es de trazado semicircular peraltada, tanto interior como exteriormente, pero por su forma inusitada es obligado realizar una prospección en mina para no dañarla, por si debajo de ella se encontrase otra más antigua, y que si resultase cuadrangular, resolvería la colocación de la ventana de tres arcos con inscripción, que leyó el canónigo Tirso de Avilés, que reclama una cabecera recta.

Como se señaló, los volúmenes de las naves y del pórtico quedan correctamente definidos, gracias a los sillares de ángulo de los esquinales, conservados por fortuna en sus partes más altas, a donde no alcanzaron las destrucciones, pero de la coronación del crucero, y menos aún de la cabecera, no cabe esperar se nos conserven testigos.

El conjunto estuvo cubierto con armaduras de madera, como en los otros templos asturianos, ya que los espesores de los muros así lo requirieron, y sólo el ábside lo estaría con bóveda de piedra toba; el solado de toda la iglesia, es a lo romano, de «opus signinum» como se ha dicho, y al menos el zócalo general del templo, estuvo estucado a la cal y pintado de rojo de almagre. En el centro del ábside, estuvo la primitiva mesa del altar, sustentada según Selgas por un robusto pilar central ochavado, y se cerraría el santuario con el precioso cancel, que juntamente con el altar supuesto, conserva la familia Selgas en El Pito. Otro diseño de cancel apareció ahora, juntamente con fragmentos de barroteras, que nos permiten formar idea de la decoración esculpida del monumento. Los pequeños restos de decoración mural pintada, hasta ahora conocidos, no permiten por el momento otra cosa que consignar su existencia.

(1) Juan Uria Riu. «Cuestiones histórico-arqueológicas». En Symposium sobre «Cultura asturiana de la Alta Edad Media». Oviedo, 1967, pp. 286-287.

(2) El autor, preocupado por esta posible irradiación de ideas y formas constructivas y artísticas fructuosianas, realizó en los años 1956 y 1957, dos campañas de trabajos en la región berciana, creyendo haber localizado el sitio preciso de la primera fundación del Santo en Compludo, donde elevó su primer monasterio consagrado a los santos Justo y Pastor (antes de 646).

(3) Luis G. de Valdeavellano. «La época del rey astur Silo y el documento del año 775». En «Joyas bibliográficas. Textos singulares de la España medieval: el diploma del rey Silo». Madrid 1971.

(4) Fortunato de Selgas. «La primitiva basílica de Santianes de Pravia y su regio panteón». En Bol. Soc. Esp. de Exc. Madrid 1902.

(5) El único antecedente conocido por mí de este ábside circular, y el más próximo en el espacio, es el de la primitiva iglesia de Escalada (León), anterior a la mozárabe, que pudiera ser del siglo V ó VI.

(6) Luis Alfonso Carballo. «Antigüedades y cosas memorables del Principado de Asturias». Madrid, 1965, fol. 150.

(7) Tirso de Avilés. «Armas y linajes de Asturias y antigüedades del Principado». Oviedo 1956, p. 196. Así leyó Tirso de Avilés: «In honore sanctorum apostolorum et evangelistarum hec domus constitit».

(8) Ambos ventanales, y otros dos sueltos pero de dos ojos, son por su trazado y concepción enteramente semejantes a otros asturianos: el conservado suelto en la iglesia de San Martín de Salas, muy próxima a Pravia, y al que se encontró recientemente en la de San Tirso de Oviedo (debo el conocimiento de este último a la amabilidad de mi buen amigo don Joaquín Manzanares, a quien doy desde aquí las gracias). Todos ellos, presentan notables semejanzas de trazado y disposición con los arcos decorativos de dos estelas romanas del Museo de León, y también con las de época imperial del de Burgos procedentes de Lara.

(9) Juan de Bances y Valdés. «Noticias históricas del Concejo de Pravia». En Bol. de la Real Academia de la Historia. Madrid 1911. El historiador local Bances, visitó y conoció la iglesia con anterioridad a la fecha de 1809, en que envía su manuscrito a la Real Academia. Sus noticias son por ello preciosas pues conoció la vieja fachada y sus adyacentes, antes de la destrucción de 1868.

(10) Citada y reproducida por todos los autores, hemos empleado la transcripción de E. Hubner en «Inscriptiones Hispaniae Christianae». Berlín 1871, n.º 145, p. 46.

ORTEGA MUÑOZ

Por Enrique AZCOAGA

Cuando una tarea llega a su plenitud expresiva, y el autor a quien se debe, continúa su quehacer imperturbable y entusiasta, corre el peligro de poner de manifiesto secretos de su proceso, e incluso recursos particulares del mismo. Siempre que un artista sobrevive para su suerte, momentos expresivos en los que lo pretendido por él, fue logrado con pulcritud y elocuencia, nos encontramos con resultados parecidos a primera vista a otros anteriores, aparentemente más cuajados, en los que lo que aquellos resultaba granazón evidente y constitución robusta, en éstos se nos muestra de la misma manera consistente, enteriza, pero como más en «línea», para entendernos a la primera. La llamada «obra reciente» en estos casos, no tiene el menor interés en diferenciarse de aquella que en determinado momento, supuso la cima expresiva, y por consiguiente consagratoria del artista correspondiente. Una obra que se realiza para *corroborar* como si dijéramos los logros alcanzados por un pintor, en la maestría de su expresión pictórica, insiste en aquello que a sus predecesoras dio categoría y significado, aunque no sea ni tan empeñada formalmente en proposiciones y planteos, ni tan defensora en lo cromático de unas gamas que han hecho famoso un nombre. Porque hay pintores cuyos ciclos niegan en cierta medida otros precedentes, convertidos simplemente en prólogo de sus tareas actuales. Y existen otros, y tal es el caso de Godofredo Ortega Muñoz exactamente, cuyos ciclos sucesivos *depuran* en lo expresivo lo logrado por el extremeño en ciclos anteriores, hasta llegar a una decantación formal y cromática de particularísimo interés.

EN UN PRINCIPIO

En un principio, la andadura de Ortega Muñoz se produjo de forma diferente. Nosotros recordaremos

siempre una exposición importantísima de este pintor en el Círculo de Bellas Artes si mal no recordamos, en la que se nos brindaron con una franqueza desgarradora todas las posibilidades de quien más tarde, iba a cuajar no en un paisajista, que ésto no sería digno de celebrarse, sino en un artista que con la menor cantidad de palabras posibles, suele remansar en la serena realidad de sus cuadros, todo lo que la síntesis como equilibrada de los mismos, transmite al espectador. Allí, el expresionismo en toda su pujanza, nos familiarizaba con una serie de inquietudes que aún no habían encontrado su personalísimo camino. En el recuerdo, avanzan a primer término, paisajes que ya anunciaban los que iban a hacer famoso al artista extremeño, y cuadros de figura, composiciones personalísimas, en las que el brío, la pujanza y un acento personal inconfundible, acreditaban a quien aún no había cuajado probablemente su manera de decir. Estábamos entonces ante un Ortega y Muñoz posible, disperso, rico en vigor y abundante en experiencias. Cuando aún la crítica no se había fijado, probablemente, en quien iba a ser uno de nuestros pintores más cotizados, la muestra de referencia tuvo algo de magnífico augurio respecto a un destino, que cerrando ciclos y ciclos, llegó a ser asumido por el Ortega Muñoz actual. A la realidad, puesto que de un figurativo se trataba, el pintor respondía con realidades expresivas donde el acento principalmente valorizaba esfuerzo y hallazgos. La pintura, nacida siempre en este caso para conmemorar un lugar donde el mundo se hacía menos secreto para el artista, no se creía dueña de la naturaleza alumbrada con feroz independencia, si el lenguaje no agredía, no arañaba, no producía en nosotros el efecto de un tatuaje, en el plano de la forma y el color. El Ortega Muñoz de entonces, hacía gala de una fiereza, casi de una agresividad, que más tarde iba a convertir

en rumorosa confianza. Un cuadro de aquella época nos planteaba problemas que, asimilados posteriormente por el artista a lo largo de una tarea copiosa y constante, le permitió ser más sentido, pero no tan violento.

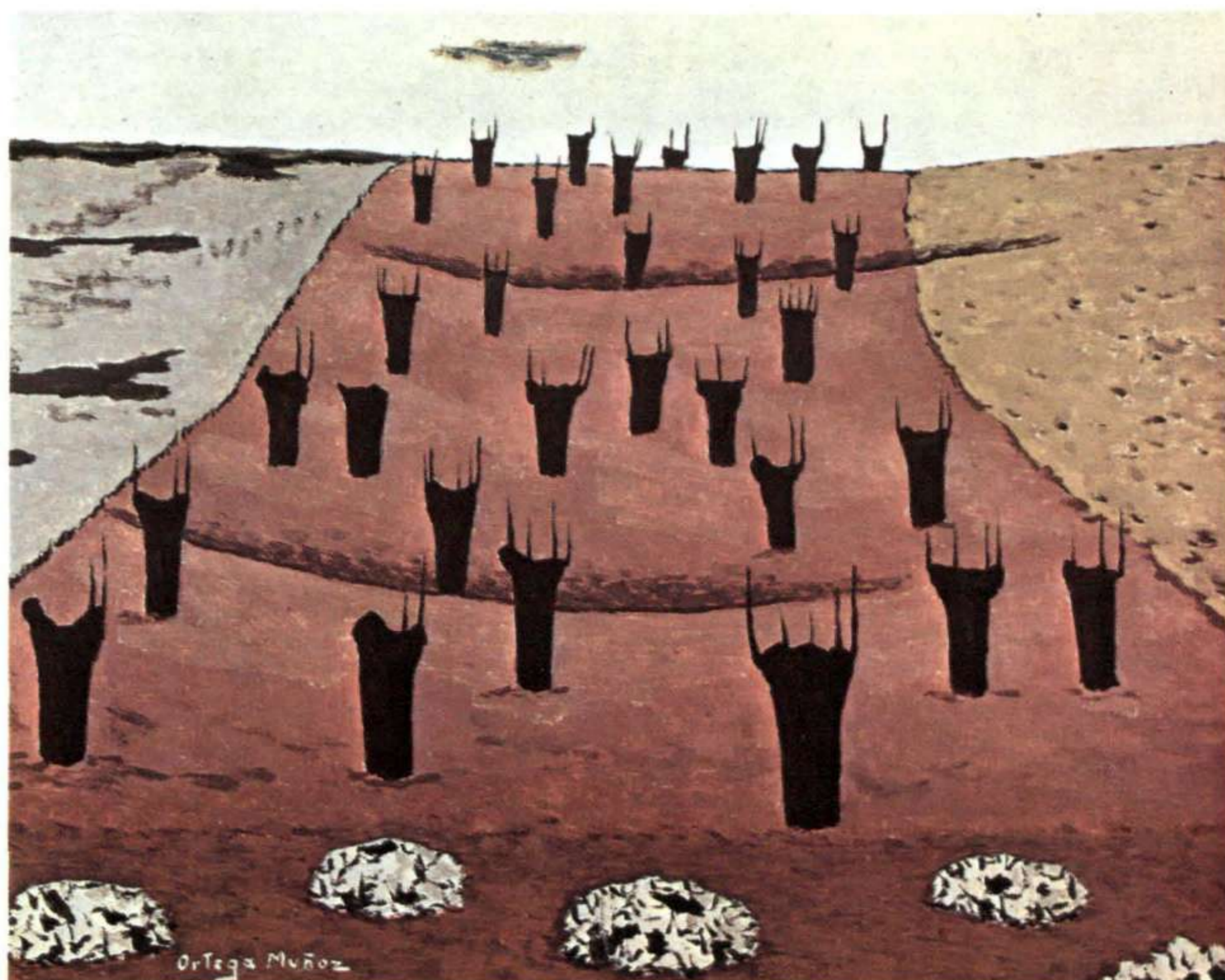
TRANSFORMACION

La transformación de aquel artista virulento, un tanto agrio, preocupado de trascender a la máxima velocidad que le era posible, —interesantísimo para nosotros, justo es decirlo, pese al tiempo pasado—, no se produjo de la noche a la mañana, como en esos otros que un día terminan de una manera, y al siguiente inician lo que llaman nada menos que una nueva época de la manera más imprevisible y gratuita. El Ortega Muñoz al que nos referimos no cerró nunca aquel ciclo, o no lo traicionó mejor dicho y para dejarlo bien claro, sino que lo fue integrando, madurando, granando, al nutrirlo con experiencias personales más ricas quizás que las que allí se ponían de manifiesto, y menos necesitadas por consiguiente de parecerse al impropio. Su pintura al convertirse de demasiado sincera en sincera por derecho, vivió ciclos de depuración importantes, no cotizados para su desdoro ni con la fuerza, ni mucho menos con la eficacia. Sus nuevos capítulos, en vez de continuar lo que los anteriores demostraron en el terreno de la expresividad hasta cierto punto delirante, acreditaron hondamente lo que siempre en la tarea de esta artista ha resultado legítimo, liberándolo de aparcialismos probablemente cautivadores, pero que nada añadían —y hoy puede perfectamente decirse— a la médula esencial de lo que en él había de verdad. A lo real, fijémonos bien, se trataba de responder con una verdad, no con un eco más o menos contrastado. Lo que Ortega Muñoz siempre ha querido es conseguir naturalezas expresivas, en las que la ver-

dad de la pintura, funcionase como en la naturaleza funcionan la savia y el misterio. Se trataba por tanto de descortezar las palabras, proceso al que se entregó con una pasión indiscutible. Ortega y Muñoz, dueño poco a poco de lo que significa su propio lenguaje, intentó a lo largo de una obra que no ha conocido el desfallecimiento, que lo que entonces era grito —grito insistimos, anunciador y posible—, se convirtiera en vocablo justo, preciso, transido siempre de una particularísima emoción. Hubo períodos, no demasiados, de simplificación, de depuración formal principalmente, que todo el que haya seguido la labor de este artista conoce y no necesita que se le recuerden. Y hubo para su suerte un *cambio sobre la marcha*, que es como suelen cambiar los que avanzan incansables, honestamente encaminados, hasta lograr lo que podía considerarse el momento indicador de su madurez expresiva, en la que ha perseverado sin necesidad de enriquecedores trastornos.

EVOLUCION SIN DEMASIADOS CAMBIOS

La evolución incesante de Godofredo Ortega Muñoz desde que el cambio anunciado se produce en su obra profunda y austera, considera a lo que parece que el cambio constante en pintura, sólo conviene a los que asedian su riqueza, —cosa más que plausible—, desde ensayos y tentativas, sin duda alguna, enriquecedores. Cuando el extremeño considera que su lenguaje trasciende con una naturalidad, poco necesita de adimentos si se quiere bienhechores, continúa su marcha cumpliendo ciclos en apariencia algo monótonos, pero no se sale de ese camino por el que ha alcanzado logros importantes, dedicándose de una manera en absoluto ciega, a dimensionar ese mundo propio donde desde hace muchos años, alumbra lo que este artista considera su cantar. Sus comentaristas, desde nuestro punto de vista más



superficiales, comienzan a considerarle dentro de la modernidad de su escritura, un creador clásico. «Un Ortega Muñoz» para muchos aficionados, y para gentes que no debían de despistarse como suelen hacerlo, es la consecuencia de una fórmula muy meditada, inteligentemente asumida, como si por no haber cambios cataclísmicos en una pintura, éstos no existieran a lo largo de una marcha, que si quiere ser algo vivo, no puede dejar de cambiar. Estamos en el momento en que un creador, consciente de sus límites, trata de enriquecerlos, de dimensionarlos, sin necesidad de demasiados revuelos. Ortega Muñoz ha llegado, con la serenidad probada que ha acreditado lo que podría llamarse su talante, a esos lienzos donde la vastedad del mundo resuena en conjunciones formales aparentemente simplistas, y en los que sus gamas sobrias, equilibradas, precisas, dicen lo más plenamente posible, aquello que el pintor trata de decir. El artista ha descubierto lo que todos los verdaderos artistas descubren: que a la realidad inspiratoria, hay que responder con una verdad plena. Siendo entonces cuando lo que en principio fue furia, intensidad desgarrada, palabras desiguales, se convierte en proposición contrastada, en resultado muy consciente de sus va-

lores, en verdad expresiva donde la plenitud es única meta a alcanzar.

SINCERIDAD Y PLENITUD

En el principio de la carrera pictórica de Godofredo Ortega Muñoz, la sinceridad, decir como fuera posible conquistas más entrevistas que logradas, era meta de quien creía en lo que podríamos llamar para entendernos «formas auténticas». Llegado al punto que en el capítulo anterior hemos señalado, ser sincero importa mucho menos como es lógico que ser pleno, e impresionar con un lenguaje honesto, rotundo, si se quiere excesivo, objetivo menos importante que conseguir mundos en los que la plenitud formal y cromática, acreditase de legítima manera, lo pretendido esforzadamente por el pintor. Cuando un artista evoluciona, con cambios aparentes o profundos, nada tan importante como diferenciar las «formas auténticas» a que nos hemos referido, de las «formas plenas» o con voluntad de serlo. Llegado el momento en que un pintor tiene que convertirse en creador responsable, en algo más que un esclavo de las tentativas, la encrucijada en que desemboca amenaza con un riesgo: el que no sepa diferenciar la pintura con «voluntad de pleni-

tud», de aquella otra que se contenta con ser verdadera pero incompleta, legítima pero distanciada para su desgracia de una trascendente redondez. Pocos en nuestro mundo artístico español han visto tan claro este problema, como el pintor cuya obra reciente acabamos de contemplar en la recién inaugurada «Galería de Felipe Santullano». Contados han sido y son los que llegado el momento de la madurez expresiva, descubren algo tan trascendente como que el arte, planteado en esta o aquella tesitura, no merece de ninguna manera llamárselo, si no pretende, en la obra ambiciosa o en la de menor tamaño, complejizarse aparentemente y pretender un puesto de cosa difícil, en vez de un sitio de manantial constante. Ortega Muñoz pudo hacer lo que hicieron tantos: reemplazar un afán de plenitud por un esforzado montaje rico en complejidades. Ortega Muñoz, en el momento que su pintura alcanzó la mayoría de edad que dignamente luego ha conservado, prefirió, sin embargo, demostrar siempre de una manera que de ninguna forma puede considerarse simple, vincularnos con la plenitud entrevistada por él o alcanzada, porque en vez de un tingladista se sintió totalmente un pintor. Sus síntesis no fueron escasas respuestas a los motivos de que partieron, como los desorientados suponen, sino un afán de perfección, un deseo de suficiente totalidad, que es lo que ocurre en el plano creador, cuando se limita con lo pleno, o se está dentro de lo pleno, a fuerza de fervor y de honestidad artística. Las formas, deseosas de cumplir plenamente, comenzaron a no sentir la menor vergüenza de ser puras... El efectismo, tan frecuente en los planteos que suelen llamarse demasiado deprisa auténticos, desapareció como por ensalmo en una pintura casta, honda, sensible, hasta que el mundo de Ortega Muñoz, plenamente diferenciado, nos permitía a los ansiosos de plenitud, que somos en una palabra los buenos espectadores, instalarnos en ese clima abstracto, tenso, sin demasiada geografía, dígame lo que se quiera, en el que este artista desde ese momento, resuelve los problemas que le plantea su afán constante de vivir a lo profundo, una verdad que no tiene que ver nada, por fortuna, con lo aparental. El orden expresivo no se crea para acreditar un lenguaje, sino para que éste se valore con la impregnación de todo aquello sin lo que las formas son puro parloteo. Ante un cuadro auténtico de Ortega Muñoz, no se nos ocurre pensar en el motivo de que en principio se abstraído, sino en todo aquello que en el mismo se remansa, a fuerza de

pretender evidenciar, y no nos cansaremos de repetirlo, una cierta, determinada plenitud. En el ciclo más alto de la obra de Ortega, hablar de calidad, refiriéndonos a la textura o al pigmento, produce risa. Porque todo lo artesanal que en un cuadro del extremeño funciona, no lo hace para presumir de valores hasta cierto punto auxiliares, sino para evidenciar cómo las formas, ansiosas de carga absoluta por encima de todo, suponen una identidad trascendente gracias a la cual, lo que interesa, no son ellas, ni su calidad digamos táctil para entendernos, sino su esencialidad.

OBRA RECIENTE

Por ello, la obra reciente de Godofredo Ortega Muñoz, presentada últimamente en la galería mencionada, nos muestra al pintor, continuando no ya su depuración expresiva —en la que anda metido desde el día señalado por nosotros como principio de su madurez indudable— sino en la aproximación a la plenitud, a fuerza de delicadeza, de vibración, de entrega y de fervor absoluto. La pintura, que de una manera puede parecer más débil, es menos aparente, menos presumida, y por lo único que se interesa, es por vibrar lo más plenamente posible, los supuestos esenciales que la justifica. Como decíamos al principio, no tiene el menor interés en diferenciarse, de aquella que en determinado momento, supuso la cima expresiva, y por consiguiente consagratoria del artista. Sino en ser vehículo con la menos pasta posible de conquistas inefables; medio digno de propósitos cada día más ambiciosos; cauce dignísimo de una serie de anhelos que, o se nos transmiten como triunfo de la tarea pictórica llevada a cabo con celo evidente, o corren el peligro de despertar nuestra desconfianza. El lenguaje, el característico lenguaje de Godofredo Ortega Muñoz existe. Pero dominando por el contenido que expresa. Impregnado totalmente por su indudable afán de plenitud. Nada le costaría al artista, en posesión indudable de sus recursos, *acentuarlo* artesanalmente, con el fin de subrayarlo. Pero ahí está el valor de la obra reciente que nos ocupa en acentuar esencialmente un lenguaje que parece casi eludido. En brindárnosle impregnado de esa otra conquista del artista que no es la estrictamente artesanal. En pintura, lo mejor dicho, es aquello que se nos entrega plenamente, montado sobre casi invisibles, delicadísimas palabras. En pintura, lo que queda más expreso, es el temblor misterioso, apenas sostenido por los

medios auxiliares de que el artista se vale. Y si es verdad que, cuando no tiene que decirnos demasiado, se nos pone el lenguaje por delante, para justificar lo injustificable, no es menos cierto que, cuando se tiene la seguridad de transmitírsenos una idea, lo que importa —como en este caso— es la idea de infinitud, de totalidad que Ortega Muñoz evidencia, depurando, afinando, sintetizando lo que en tantísimas ocasiones ha acreditado. Ahora bien; pecaríamos de desleales si, después de todo lo dicho, no señalásemos el peligro que apunta en la reciente obra de Ortega, amenazada como siempre que todo lo dicho de ella se produce, de una debilidad fácilmente evitable. Decir con las menores palabras las mayores conquistas es la base esencial de la expresividad legítima, siempre y cuando la realización de semejante empresa no conduzca a un academicismo en el que un creador como Godofredo Ortega Muñoz no debe caer. El afán de plenitud que le ha calificado de siempre y producido aciertos considerables, no debe llevarle a un presunto dominio de su quehacer, en virtud del cual la facilidad pueda tornarle débil. Porque una cosa es vincular al espectador con el hallazgo pleno mediante el menor número de palabras, y otra que las mismas, por el hecho de pertenecer al repertorio personal del creador en este y tantos casos, produzcan la sensación de palabras demasiado usadas, y por consiguiente, injustificadamente repetidas. Ortega en su obra reciente, atiende más a la conquista esencial que a la formal en definitiva. Está en su perfecto derecho. Casi tanto como nosotros en el de advertirle que llegado este ciclo peligrosísimo de sus tareas, lo que no nos parecerá válido es la creación donde, a fuerza de alcanzar mayor plenitud, más verdad plena, se desprece por culpa del muy sabido oficio, del muy dominado oficio, lo que al oficio en pintura y en todo momento se le debe dar. Celebramos en la obra reciente los cuadros que, de acuerdo con la mejor manera del extremeño, *filtran* valiéndose de su peculiarísimo lenguaje, conquistas y hallazgos. Y no quisiéramos, puesto que la labor de este pintor continúa acreditándole y concediéndole el puesto destacadísimo que ha conseguido en la moderna pintura española, tener que censurarle en exposiciones próximas, esa madurez que la expresividad por desgracia alcanza, cuando, a pesar de su afán de plenitud, de su familiaridad con la plenitud, filtra mal o por rutina no filtra, lo que el lenguaje legítimo comunica y depura.

GORDILLO EN UNA TRAYECTORIA PERCEPTIVA

Por Fernando FULLEA



Niveles de aceptación en su obra. Hablar hoy de Gordillo con motivo de esta gran exposición antológica de consagración oficial en las salas de exposiciones de la Dirección General del Patrimonio Artístico y Cultural, por donde han pasado figuras importantes de la creación artística española, cuando se han ocupado los sectores más prestigiosos de la crítica numeraria y accidental (ver la relación bibliográfica en el catálogo de esta exposición), es poco aventurado.

La razón de que esta manera de observar, entender y analizar la realidad circundante tenga tanta au-

diencia visual y cultural está obviamente justificada al observar su obra. Habrá pocos pintores en el contexto nacional, con los que tanta gente se sienta identificado, no sólo en el mundo artístico sino también en el universitario y en el cultural, en general. Como apunta Simón Marchán (1): «Paralelo a su logro plástico, al refinamiento pictórico alcanzado, estas obras se vuelven cada vez más agresivas, inquietantes, provocadoras y *configuradoras de una nueva sensibilidad*, que traspasa las fronteras del formalismo esteticista que muchos desearían ver perpetrado».

Por otra parte Gordillo es de los artistas que nos saben enriquecer discursivamente sobre su proceso de creación, ya sea desde un punto de vista sintáctico como desde el semántico-vivencial y pragmático. La trascendencia de su obra, al igual que la de los grandes, consiste en haber conseguido su propio lenguaje, que es en definitiva lo que importa en todo proceso creativo que tenga una proyección expresiva y vital. Este lenguaje canalizado se convierte en síntoma de unas vivencias personales, pero al mismo tiempo sociales en cuanto que el artista es un fiel reflejo de la sociedad en la que vive.

Proceso creativo. Si hay algo en lo que están de acuerdo todos los estudiosos de la obra de Gordillo es, como dice Juan Antonio Aguirre, en «su casi perfecta coherencia». Esta representativa muestra antológica, que hoy nos ocupa, ratifica que desde sus primeros balbuceos artísticos, a finales de los años cincuenta, hasta hoy, su obra denota la categoría de un artista clave en la plástica española contemporánea. Creo que no exagera en absoluto Santiago Amón al considerar las criaturas de Gordillo como auténticas señoritas de Avignón de nuestra época. Son entes estéticos que hablan por sí solos del mundo desde un punto de mira catártico-personal. El que sus representaciones, como en su momento las señoritas de Avignón o los personajes psicoanalizados de Bacon, sean un punto de partida para una nueva estética, es una cosa con la que tenemos que contar.

Gordillo parte de una introspección, de una experiencia personal, consiguiendo canalizar, de forma altamente válida, su lenguaje pictórico. La trayectoria de su obra es conocida, por lo menos en sus momentos claves, por los seguidores del devenir artístico de Madrid, Barcelona y Sevilla. Esto ha ocasionado que se establezca una especie de mimetismo de lenguajes y que se hable de una cierta escuela gordillista. Nada más asomarnos a las exposiciones colectivas de artistas jóvenes: muestras universitarias, concurso de «Blanco y Negro», etc., nos daremos cuenta que esta posibilidad plagaria y emuladora está latente en multitud de obras y artistas. Esto no es malo ni bueno «a priori». Sería pernicioso si se quedara en mero academicismo formalista. Gordillo, como todo creador importante que crea una lingüística personal, tiene una acogida pedagógica que puede ser el punto de partida de muchos. Así lo confiesan artistas y críticos de una posible generación histórica (2): «Los retratados (en el cuadro de Guillermo Pérez Villalta titulado: grupo de personas en un atrio o alegoría del arte y la vida o del presente y el futuro) sin duda pertenecemos a un mismo territorio, recorrido por las mismas fallas y con algunos guías comunes (Gordillo, sobre todo). Del mismo modo en la nadadura pictórica de Luis Gordillo observamos cómo hay artistas que han podido influir decisivamente en su obra o por lo menos, salvando las distancias, caminar paralelamente.

Enumeramos a continuación, de una forma esquemática, la consecución de su obra cronológicamente hasta llegar a una forma de hacer fuera, o por lo menos, no definible dentro de ninguna vanguardia, sino localizable en una línea plenamente personal:

1. Obras de aprendizaje (de 1958 a 1963). Recibe la influencia de la vanguardia informalista. Trabaja y experimenta con «collages». Lo que más le interesa en este momento es el gesto automático que nace de dentro y que no se puede llegar a controlar conscientemente. Esto va a grabarse de una forma perenne en su obra. En sus obras están presentes las experiencias de Wols y de Dubuffet, valorizando de éste lo que llamó en 1947 «art brut» (dar categoría de obra artística a las obras de los primitivos, niños y locos, en cuanto que supone una gran ingenuidad y naturalidad creativa fuera de todo canon establecido). Abandona creación no figurativa, por una parte debido a la crisis internacional y por otra, al no poder controlar de alguna manera el caudal de formas que iban brotando.

2. Obras de 1963 a 1966. Llega a la figuración a través de sus formas orgánicas, elaboradas con técnicas sencillas —manchas de tinta china, garabatos sobre papel previamente cuadrículado en algunas ocasiones—. Es el momento de su estudio casi obsesivo por la psique humana, concretizado en la serie de «cabezas» expuestas en el año 1971 por Vandrés y que ahora podemos contemplar exhaustivamente en la muestra antológica.

Esta llegada a la figuración, postura importante en el contexto español de ese momento, se hace con la huella permanente del informalismo a través de figuras como *Giacometti* y *Bacon* (incluso obras suyas reciben el nombre de estos dos grandes artistas) y del Pop. El mismo nos cuenta cómo fue la impresión que recibió al contemplar la exposición de pintura americana del año 1963. Sin embargo, su pintura está claramente relacionada con el pop inglés (*Jones*, *Hockney*, *Hodgkin* y *Blake*). Estos artistas tienen en común algo que va a tener importancia en la obra de Gordillo: el desenfado con que tratan sus temas, el sentido irónico en la percepción de la realidad, el humor lúdico y una gran técnica para desenvolverse en el espacio de la superficie plástica. Del mismo modo hay una cierta

concomitancia con las obras del grupo argentino «*La fundación*», en el que se agrupan los artistas: *Macció*, *Noé*, *De la Vega* y *Deira*. En la muestra colectiva de estos artistas en el año 1961 podemos encontrar las mismas características con las que se encuentra Gordillo en ese momento: el paso de lo informal a la neofiguración pasando por la influencia decisiva de los signos, graffiti, mass-media. Curiosamente Gordillo, en una entrevista hecha con motivo de la triple exposición de 1975 (3), recordando la importancia de la Galería Edurne en esos momentos iniciales de su pintura, cita las muestras que se llevaron a cabo antes y después de la suya del año 1964: *Macció*, *Adolfo*, *Estrada*, *Greco* y los objetos de Millares.

3. *Influencias geométricas (1966-69)*. Esta llegada del geometrismo que es recibida por parte de muchos pintores casi como imposición, conlleva una gran carga de contradicciones de las que Gordillo, al igual que ocurriera con el informalismo, no pudo evadirse. Era la impronta de la racionalidad sobre lo automático-inconsciente-sentimiento, que siempre se manifiesta como una constante dialéctica en su obra. Es el momento de los hombres-Vespa, Janos, tricutupatas-duplex..., la representación, en definitiva del hombre-objeto-máquina, asimilado e imbricado en un contexto establecido con sus deformaciones y sus trabas. Aparecen temas clave de su iconografía: el tratamiento irónico-humorista de la realidad, la duplicidad que es el reflejo de la doble postura que toma el hombre a todos los niveles frente a su universo, y sus limitaciones.

4. *Crisis 1969-71*. Abandono de la geometría. Comienzo de una serie de dibujos con una espontaneidad absoluta que son la base para su posterior creación.

5. *Obras de 1972 a 1977*. Se agudiza la representación del hombre agobiado por la mecanización y limitado por coordenadas de todo tipo. Se consolida un lenguaje personal sedimentándose todas sus experiencias anteriores; como ha dicho el pintor en algunas ocasiones, sus obras son fiel reflejo del concepto que tiene del hombre actualmente; de ahí que se desprenda de su producción cierta amargura, acidez y en definitiva, un sentido agrio de la existencia.

El proceso creador sigue contando con dos movimientos anta-



gónicos; por un lado, realiza un dibujo espontáneo, producto de una necesidad constante de expresión; por otro, va rellenándolo con el color que a veces en esta duplicidad se convierte en no-color, estableciéndose la otra cara más reposada y sin tensiones de la realidad. La utilización material de la fotografía es ahora diferente. Analiza los procesos paralelos que hay entre fotografía-dibujo. No es una interpretación fotográfica sino un análisis en el que se observan las relaciones perceptivas codificadas en los distintos lenguajes.

Paralelismo en otros tipos de creación. Es curioso poder observar cómo uno de los críticos que más cerca están de la cosmovisión de Gordillo, en su estudio dedicado con motivo de la triple exposición de 1975, incluye una cita de Lidner (4): «Pienso en el niño y en el loco». Quizá, no se haya destacado lo suficiente la relación de gran parte de la creativa contemporánea con las manifestaciones artísticas de los niños y el arte psicopatológico. No se trata de encontrar interferencias en estos campos de creación lo suficientemente diferenciados, pero sí comprender y tratar de explicar las analogías, bastante claras, con la creación de artistas privilegiados.

Me quiero referir concretamente a que la forma de encontrarse con la realidad consciente-inconscientemente; racional-irracionalmente, coincide con procesos perceptivos en estado virginal o alienado. La facultad de conseguir esta espontaneidad en la aprensión de la realidad, elimi-

nando una serie de prejuicios visuales-históricos-formales, hace que obras como las de Gordillo nos transmitan el conocimiento a través de un proceso perfectamente elaborado. El luchar contra la contaminación visual es lo verdaderamente importante en el paso del niño a la creación adulta (5): «El niño dispone de una gran capacidad de creación que corre peligro de ser sofocada por los modelos fijos que se intenta imponerle. Para resistir, su creatividad tiene que apoyarse en su espontaneidad, igual que su espontaneidad necesita de su creatividad. El niño dispone, pues, de esta espontaneidad creadora». Muchos de los dibujos-armazón de Gordillo tienen no un parecido formal intrínseco, pero sí la misma fuerza natural de los niños. El adulto medio pierde esta capacidad innata que sólo aparece en ciertos hombres, artistas o científicos (6): «Hay niños jugando en las calles que podrían resolver algunos de los problemas que a mí me surgen en física nuclear, porque ellos tienen modos de percepción que yo he perdido hace mucho tiempo». Del mismo modo podemos entender este fenómeno cuando Jaensch afirma (7): «Las investigaciones sobre la estructura de la personalidad del niño en la fase eidética del desarrollo han demostrado que el paralelo más aproximado a la estructura de personalidad del niño no es la estructura mental del lógico, sino la del artista».

La otra faceta apuntada por Bonet y que el mismo pintor refiere varias veces de forma autobiográ-

fica, es la labor terapéutica de su pintura en algunos momentos de su existencia: «Indudablemente la técnica del psicoanálisis tuvo una influencia muy grande sobre mí, tanto personal como estéticamente». Esto podría aclarar, de alguna forma, la significación tan profunda de su proyección personal en su pintura, como reflejo automático de respuestas a las vivencias obtenidas de su experiencia cotidiana. Esta fiel traducción de lo caótico, lo dispar, lo violento, lo espeluznante, se manifiesta de forma clara en sus rostros sacados de los muestrarios que se nos presentan diariamente en los mass-media en sus múltiples facetas: carteles, anuncios publicitarios, comic-fotografías, ilustraciones, etc. Creo que esta es una experiencia con la que cuentan infinidad de artistas que pretenden expresarse de una forma figurativa.

NOTAS

(1) Simón Marchán. «La apropiación pictórica de Luis Gordillo». Estudio para el catálogo de la exposición 1958-74, en el Centro de Arte m-11. Casa de Velázquez. Sevilla, mayo 1974.

(2) Juan Manuel Bonet. «Pérez Villalta, en una posible generación». *El País*, 16 de mayo 1976.

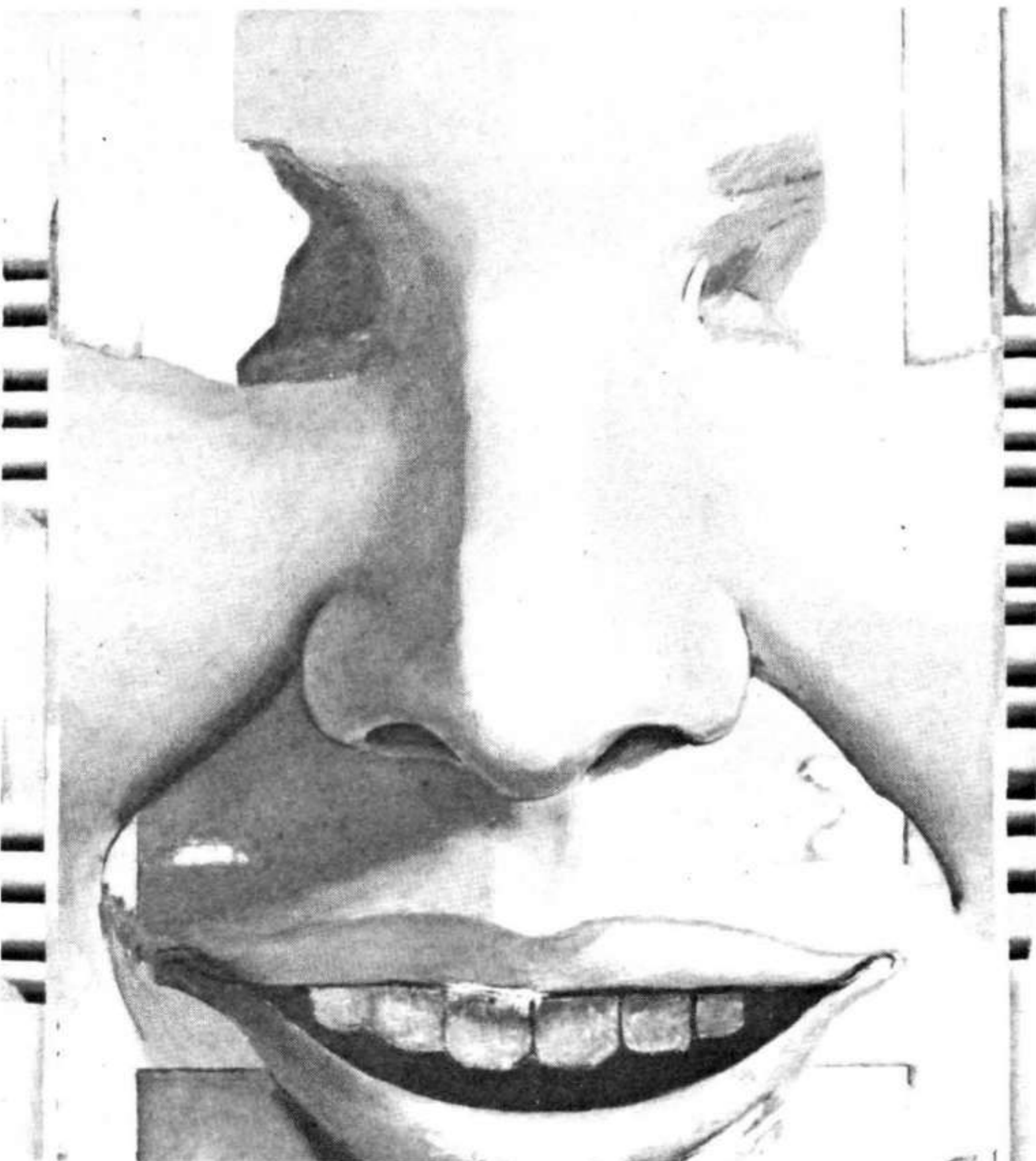
(3) Javier de Zurita. «Entrevista a Gordillo». Catálogo número 105 de la Galería Eburne, enero 1975.

(4) Juan Manuel Bonet. «La pintura de Luis Gordillo». Estudio para la exposición de Vandrés, enero 1975.

(5) Willöcher, D. «Le Psychodrame chez l'enfant». Presses Universitaires de France, 1962.

(6) Oppenheimer. Citado por McLuhan y A. Beaudot: «La creatividad en la escuela». Edit. Studium, 1973, pág. 140.

(7) Jaensch, citado por Herbert Read: «Educación por el arte». Paidós, p. 78, 1973.



EUSEBIO SEMPERE

Por José HIERRO

Eusebio Sempere estudió en la Escuela de Bellas Artes de San Jorge, en Valencia. Como la mayoría de los artistas que han alcanzado un puesto en el ámbito de la expresión plástica, Sempere lamenta los años de estudios oficiales, a los que considera «malos, grises», decepcionantes por lo anodino de los profesores, por su necedad. La solución que nuestro artista estima más fecunda es la que han adoptado las universidades norteamericanas: el trabajo libre en torno a un gran maestro que no impone sus dogmas, sino que permite a cada artista en embrión que desarrolle sus capacidades. Su misión consiste en hacer ver al discípulo lo que en su trabajo hay de auténtico, con posibilidades de futuro. La tarea formativa no estriba en dibujar un yeso, sino sobre todo en charlar, en plantearse problemas, en reflexionar sobre la obra embrionaria.

Sempere, cuando piensa de esta manera, no hace más que enlazar con los siglos anteriores al XVIII, cuando los artistas se formaban alrededor de un maestro. Pero con el Siglo de las Luces el taller cedió el puesto a la Academia; el maestro fue sustituido por el profesor; el aprendiz se convirtió en alumno; la única fuente de conocimiento fue la asignatura, explicada durante la hora de clase.

Desasirse de lo aprendido, cuando lo aprendido es deformador, supone un trabajo penoso. Sin embargo, esta tarea de arrojar lastre es necesaria. Avanzar es, en el fondo, huir de algo que nos parece inútil. Es buscar una cosa diferente a aquella que conocemos y que nos resulta insatisfactoria. El drama del autodidacta consiste en que no tiene una cadena que romper y, en consecuencia, que no sabe exactamente cuál es la tarea a la que debe entregarse, puesto que todos los caminos le están permitidos.

Con lo que Sempere, en su juventud, tiene que romper es con la tradición sorollesca. Aparte de algunas reproducciones en color —Picasso, Matisse, Modigliani— su único contacto directo con el arte contemporáneo es posible que se reduzca a una amplia exposición de arte francés contemporáneo que se celebra en Valencia en 1944 ó 45. Luego, París. Pero, no creo que la que entonces era todavía capital del arte contemporáneo aclarase sus perplejidades, le diese pistas. Cerca de él estaban Vasarely y Soto, pero Sempere lo ignoraba. Tras las agotadoras jornadas de trabajo, pinta en su habitación unos cuadros de estructuras geométricas, de tintas planas: está huyendo de la fogosidad, el luminismo, la veta brava de los sorollistas. Insisto: a Vasarely lo desconocía por entonces.

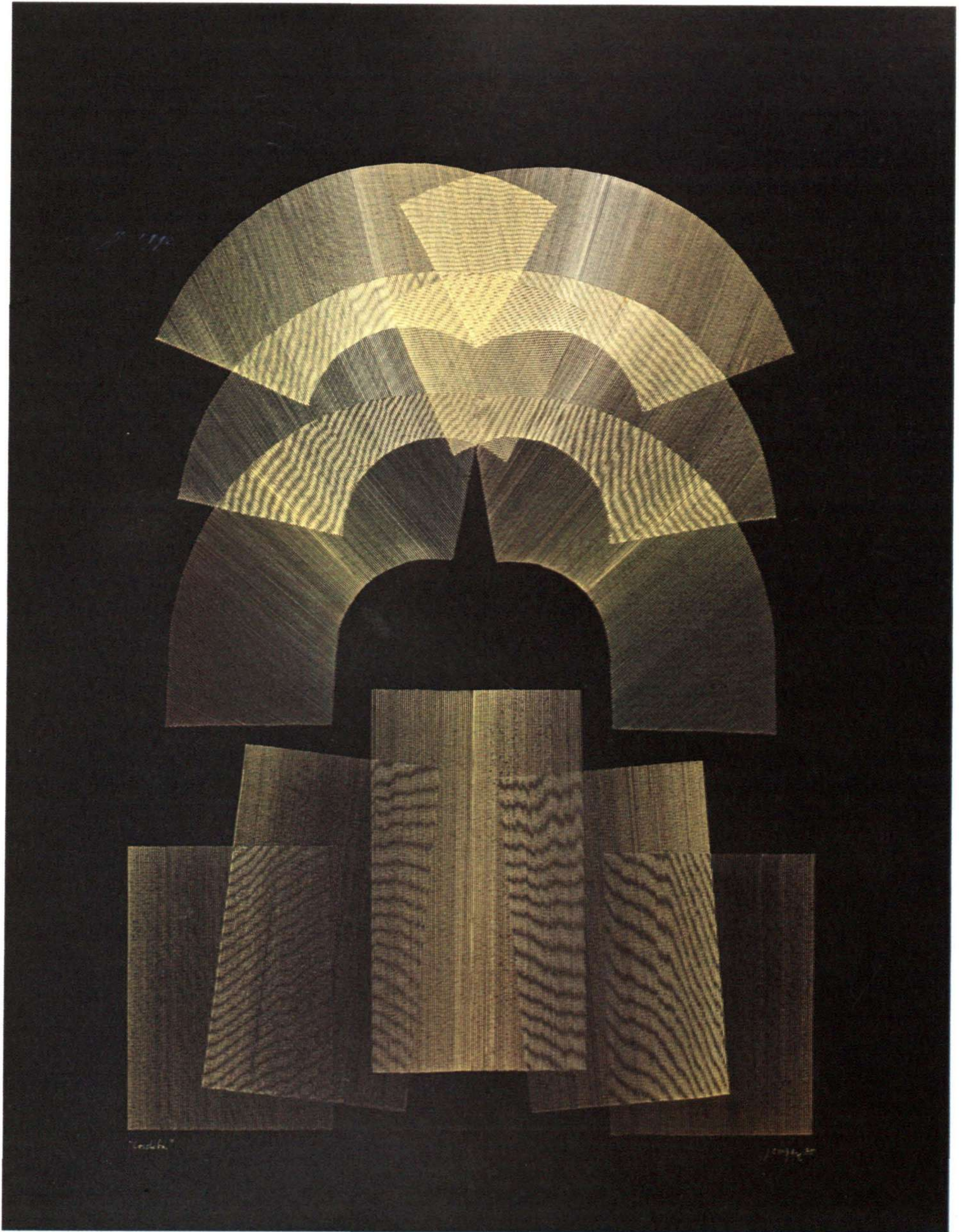
Y es importante el dato. Como lo es el que se refiere a los estudios de bellas artes realizados en San Carlos. Llega a la geometría huyendo de Sorolla, no siguiendo a Vasarely. De haber sucedido lo segundo es probable que el arte de Sempere hubiese perdido su profunda raíz tradicional para convertirse en una actividad que, como ocurre en Vasarely, tiene más que ver con el arte publicitario sublimado que con el arte a secas.

Lo que ocurre con la pintura de Sempere es que ha logrado —como quería Cézanne hacer con el impresionismo— ser arte de Museo. En esto radica parte de su originalidad y de su solidez. No es ingeniosa sino profunda. Siendo nueva no resulta jamás novedosa. Una pintura de Sempere puede colocarse en la misma sala en que hay colgados cuadros de Zurbarán o de Velázquez (¿podríamos hacer lo mismo con un Matisse?). No trato de insinuar que la calidad estética de Sempere sea superior a la de Matisse, sino que aludo a esas raíces tradicionales que permiten a una creación del presente coexistir junto a las del pasado.

Sempere, en sus conversaciones con Andrés Trapiello, recuerda su preocupación por los empastes. «Discutía mucho con Herbin. El no podía comprender cómo podía aplicar masa de pintura en unas superficies que él se imaginaba exclusivamente de color plano y liso... Por un lado tenía esta memoria de la pintura clásica a la que no estaba dispuesto a renunciar...» Esa preocupación por los empastes, por la expresividad de la materia, que es la que otorga al color (a lo estrictamente cromático) su elocuencia persuasiva es otro de los datos que corrobora esa carga tradicional del arte de Sempere. Alguien podrá objetar que tal preocupación afecta a la obra juvenil, la que realiza antes de entregarse a la práctica del geometrismo más estricto. No obstante, el argumento continúa siendo válido para la obra más reciente. Los planos (un plano es una línea en movimiento) son, en Sempere, la consecuencia de muchas rectas paralelas de tono paulatinamente decreciente: lo más opuesto a los planos, reales, de tantos artistas del op, de tono único. Y si de aquí descendemos a las líneas formantes, a cada una de ellas considerada aisladamente, advertimos cómo nuestro artista rompe su regularidad introduciendo fragmentos de tono diferente que, en el conjunto, producen esa mágica irisación del luaré.

En Sempere me ha parecido ver más de una vez ese clasicismo renovado, contenido y tembloroso que nos transmite la prosa de Azorín. A él también parecen atraerle los primores de lo vulgar, la exquisitez y el adelgazamiento expresivo. Azorín es un clásico que escribe con frases cortas, con sintaxis lineal. No sería difícil establecer un paralelo entre la función de la línea en la pintura de Sempere y la de la frase escueta, sin ringorringos, característica de Azorín. Ni, dejándose llevar de cierta fantasía, entender los paisajes de Sempere como trasuntos de los azorinianos. Pero, no se trata ahora de resbalar por la pendiente de las pequeñas ingeniosidades, cosa que podría llevarnos incluso a entender la pintura de Sempere como una reconstrucción de la realidad a partir de la línea, algo así como lo que logran las 625 líneas del televisor.

A mí hay muchas cosas, casi todas las que la caracterizan, que me asombran en el arte de Sempere. Una de ellas, que siendo un artista sumamente hábil, sumamente

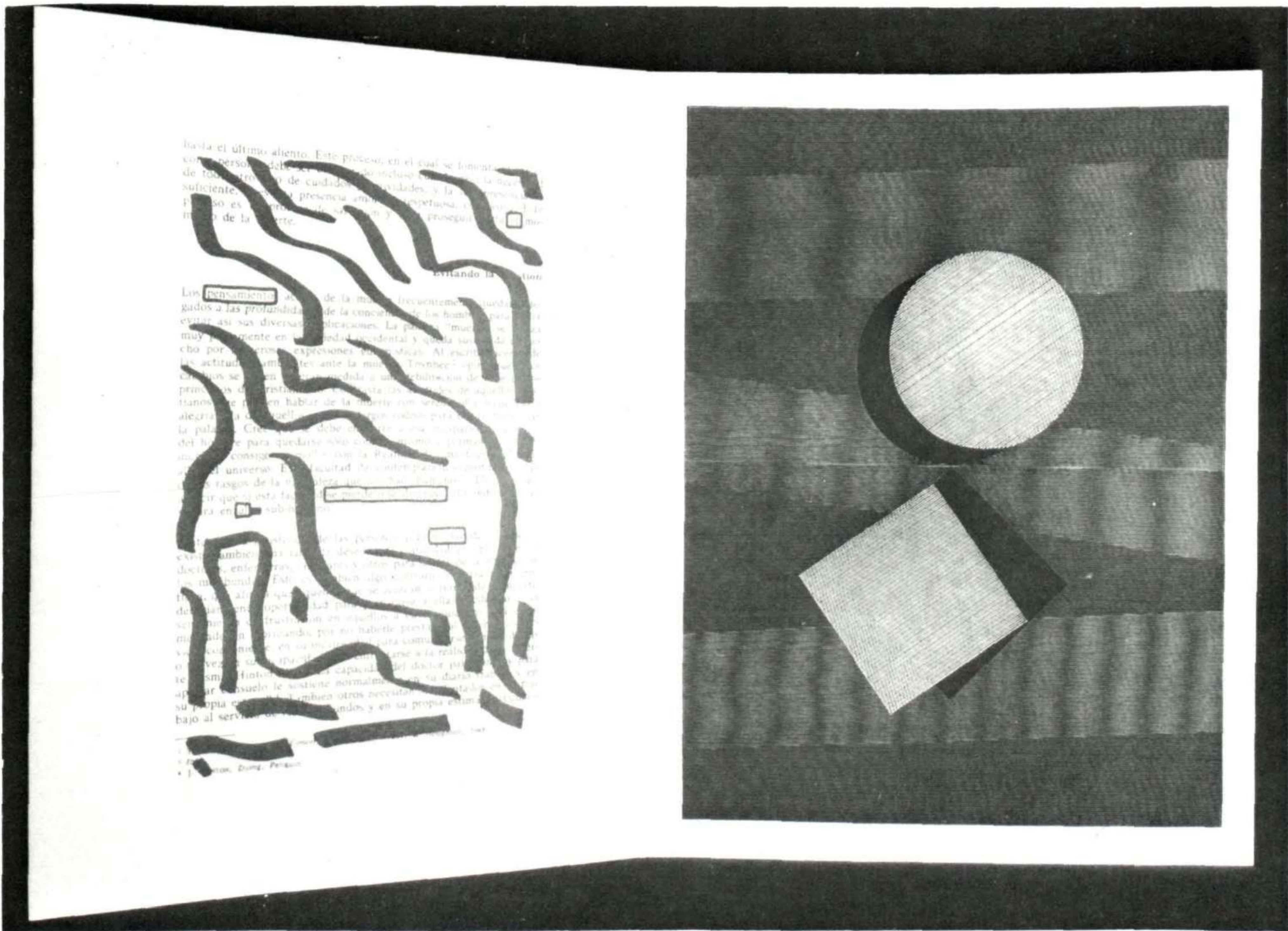


paciente, no cae nunca en alardes de carácter vistuosísticos. Lo que tiene de oriental paciente es cosa que, en principio, no se advierte: se oculta tras el resultado estético, como las células invisibles que conforman un músculo. Me asombra también, y en alguna otra ocasión lo he escrito, su capacidad de renovarse sin dejar de ser él mismo. Cada exposición suya parece que representa el punto de llegada al callejón de salida; el punto a partir del cual sólo queda la repetición o el cambio radical de rumbo. Y sin embargo, el progreso es posible, la depuración de su repertorio no se detiene: ahonda, matiza, desmaterializa más aún, hasta llegar al umbral de la magia.

La exposición celebrada en *Rayuela 19*, motivo de estas divagaciones, son un excelente ejemplo de esta incansable capacidad de invención formal. Hay momentos en que olvidamos que estamos en un mundo presidido por la geometría. Y es porque unos planos, unas esferas, comienzan a ser tierras, mares, lunas, soles, imágenes

visionarias del sueño, sustancia superrealista. Y lo son unas ordenaciones de planos cuadrangulares que flotan, se articulan en torno a un eje inexistente, flotan como nubes de plata (lo que podría sugerirnos las nubes azorinianas que le hacen pensar que vivir es ver volver), nos proponen su enigma indescifrable.

No es extraño que en los años del informalismo expresionista —otra manera de veta brava española— la pintura de Sempere pasara casi inadvertida. Costaba entender esta alianza de la magia y el rigor, este clasicismo impasible en apariencia, tembloroso en las entrañas. No es extraño que la actividad de Sempere, durante tantos años, consistiera en poner sus manos de hábil artesano al servicio de otros artistas (probablemente, en muchos casos, ayunos de esa formación escolástica que amarga los recuerdos de Sempere). Por fortuna, ahora —hace ya algunos años— esta pintura es vista con toda su pureza, su nitidez, su suprema calidad de invención y de expresión.



FRAILE Y MOMPO: SIMILITUDES Y DIFERENCIAS

Por Manuel GARCIA VIÑÓ

En contra de lo que a una mirada superficial pudiera parecer, son muchas más las diferencias que separan que las similitudes que acercan a estos dos pintores —Alfonso Fraile y Manuel Hernández Mompó— a quienes no el azar, pues el azar no existe, sino alguna de esas leyes que rigen el discurrir de los acontecimientos del mundo y las conductas de los humanos, ha querido reunir en el tiempo —la primavera de 1977— y en el espacio: la capital de España o, más concretamente aún, el ámbito artístico madrileño. Piénsese además, que éste que algunos han querido ver como una especie de «mano a mano» ha tenido un tercer coprotagonista que lo desvirtúa en Luis Gordillo, parte de cuyo quehacer puede muy bien relacionarse, a un cierto nivel, con el de Alfonso Fraile. Al nivel precisamente en que el de éste se aleja más del de Mompó.

En los dos casos de que nos toca ocuparnos, trátase de conjuntos de signos, sin duda también de símbolos, en los cuales creo que pueden descubrirse o, para ser más exactos, vislumbrarse, tanto expresiones del ego —en la mayor parte de los casos tal vez surgidas del inconsciente— como respuestas a las incitaciones del medio en que el artista se mueve, o interpretaciones más o menos poéticas, más o menos críticas, del mismo.

A mi manera de ver, toda la terminología puesta en órbita por la historiografía artística —a veces sobre la base de lo indicado por los propios artistas o los poetas sus amigos—, cuando se decidió a poner en orden lo acontecido entre los años finales de la pasada centuria y los medios de la presente, fue necesaria y clarificadora. No hallo tanta contundencia en la que vino luego, con el barullo de las modas, que no escuelas ni tendencias; pero a lo que iba es a decir que aquélla tiene tal fuerza, es tan sugestiva y ofrece en último término tantas apoyaturas en constantes de valor indicativo permanente —piénsese, por ejemplo, en la riqueza connotativa de lo expresionista, lo surreal, lo figurativo, lo impresionista, lo simbolista, lo constructivista, etc.— que se han seguido usando, al margen de su significación historiográfica, como elementos referenciales, dando con ello lugar a no pocas confusiones. Es por ello por lo que, a mi juicio, cada vez más se impone el enfrentamiento con cada obra de cada artista, inclusive con cada etapa de ella en algunos casos, de una manera sincrónica, una vez asegurados, por supuesto, contra las acechanzas de las más o menos palpables traslaciones o resonancias. De ahí que esa sincronía, que entendemos aquí como aplicable a la obra del artista particular, no del momento histórico-artístico concreto en que se inserta, no pueda prescindir de una cierta base de crítica comparada. Frente a los dos pintores objetos hoy de nuestra atención, pienso que la casi obligada alusión a Klee y Joan Miró no debe pasar de servir de constancia de la capatación de un aire de familia. Por lo demás, es preferible enfrentarse a sus obras en sus individualidades estrictas —relacionadas, aunque sin excesivo énfasis, por la mentada coincidencia—, como muestra de un estilo, de una actitud frente a la pintura y frente al mundo, una más entre las muchas que hoy atomizan, caracterizándolo, el panorama artístico.

Conjunto de signos, decíamos, en la obra de Fraile y de Hernández Mompó; mas provenientes del mundo exterior en el primero y obedientes a modelos interiores en el segundo. Preponderancia de la pintura-pintura en aquel y del grafismo en éste. Planos y protagonismo de los fondos en Fraile; puntos y líneas y ausencia de «campo» plástico en Mompó, prácticamente.

* * *

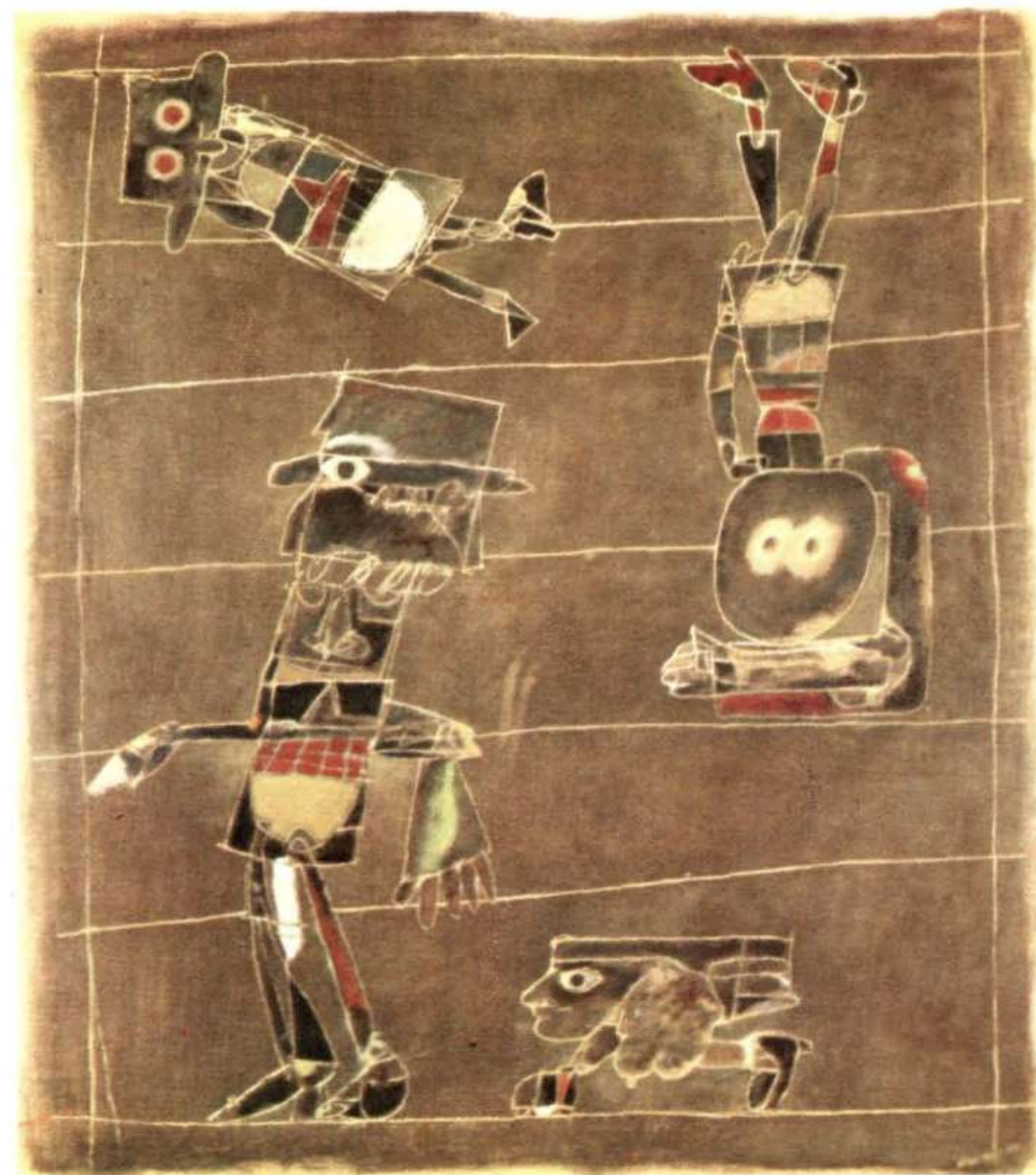
Al margen de los valores poético-simbólicos (con mucha carga sexual primaria, que no erótica; lo erótico es algo mucho más evolucionado culturalmente, más metafísico) que, desde los cuadros de Fraile, puedan asaltar nuestro sentido estético, lo que más cabe destacar en las preciosas exposiciones que ha presentado en las Galerías Theo y Cellini, es la elevación de la matización, de la finura colorística a valor trascendente. Ciertamente que en el color se apoyan, tanto como en la composición, la estructura, la valoración del espacio o el diseño, los valores plásticos primordiales, pero el hecho es que pocas veces nos es dado asistir a un espectáculo cromático como el que ofrecen estas muestras, productos sin la menor duda de una muy decantada elaboración, de un proceso asumido a un tiempo por el pintor como camino y como meta. Ofrecense muchos de los cuadros como variaciones de gamas o de contrastes a partir de un punto dado o, por mejor decir, elegido; pero es que en algunos, aun prescindiendo del motivo —que casi todos lo tienen, y muy sugerente—, en algunos, digo, como *Turno de noche*, *Aterrizaje forzoso*, *Noche habitada*, *Gente muy verde*, *Sobre ruedas* y *Sonámbulos*, el resultado de esa auténtica alquimia que constituye el aludido proceso de elaboración se muestra en los fondos planos y uniformes tan cercano a la plenitud que podrían por sí solos adquirir papel de protagonista. Presentáranse como «colores» simplemente y en su consecución quedaría el artista justificado. Hay, además, en las figuraciones, algo así como un infantilismo culturalizado, con descomposiciones y arritmias «adultamente» calculadas, que, cuando se alían con modulaciones de tonos en que hasta se hace palpable el desafío a los imperativos del contraste —verdiazules sobre azules verdosos en *Submarinista*, rojo amarillento sobre amarillo rojizo en *Mortífera*, etc.—, hace pensar en auténticas visiones de un más allá de la realidad sensible, que es lo que el arte artístico, como lo es el de Alfonso Fraile, en definitiva tiende a ser y en muchos casos es.

* * *

Hablábamos antes de la ausencia de «campo» plástico en las piezas de Hernández Mompó. Es, ciertamente, lo que más nos interesa destacar en su obra, tan personal como poco sometida a vaivenes. Si esa ausencia de «campo» es evidente en los lienzos, todos ellos de fondo blanco, cuya inserción en el soporte también blanco de las paredes de la sala no sabemos si forma parte del entorno en que el artista ha concebido sus pictografías, más patente se hace aún en las planchas móviles y composiciones prismáticas de cristal que

ha traído a la Galería Juana Mordó, y que constituyen la verdadera aportación de esta muestra, pues en los cuadros no se aprecia ninguna variante reseñable respecto a la anterior. En ellas —a las obras sobre cristal transparente me refiero—, las líneas, puntos, manchas y arabescos logran desprenderse hasta el límite de lo posible de toda apoyatura y flotar en un medio invisible como astros de un universo pluridimensional —en los lienzos se impone la bidimensionalidad, pese a la sugestión que la blancura del entorno produce en el contemplador—, que a un tiempo se inserta y se desprende de los otros «universos», como sucede en el macrocosmos. Por lo demás, tienen importancia también en la obra de Mompó el espectro cromático, tan constante en una obra cuya carencia de fluctuaciones es, como ya lo hemos hecho, digna de señalarse. Un espectro cromático luminoso, suave, sugerente, que por sí solo expresa una visión del mundo.

Pretender traducir la simbología que, evidentemente, conllevan los signos que pueblan tanto la obra de Mompó como la de Fraile, sería como pretender racionalizar lo que nació de la intuición y es por ausencia irracionalizable; de hecho, achacarles a ellos los sentimientos, pensamientos y sueños que quizá no estuviesen más que en quien escribe. Ser sugerente es cualidad primordial del lenguaje artístico, cuyo mensaje es resultado del encuentro de la expresión con la contemplación activa. No en otra cosa consiste la comunicación.



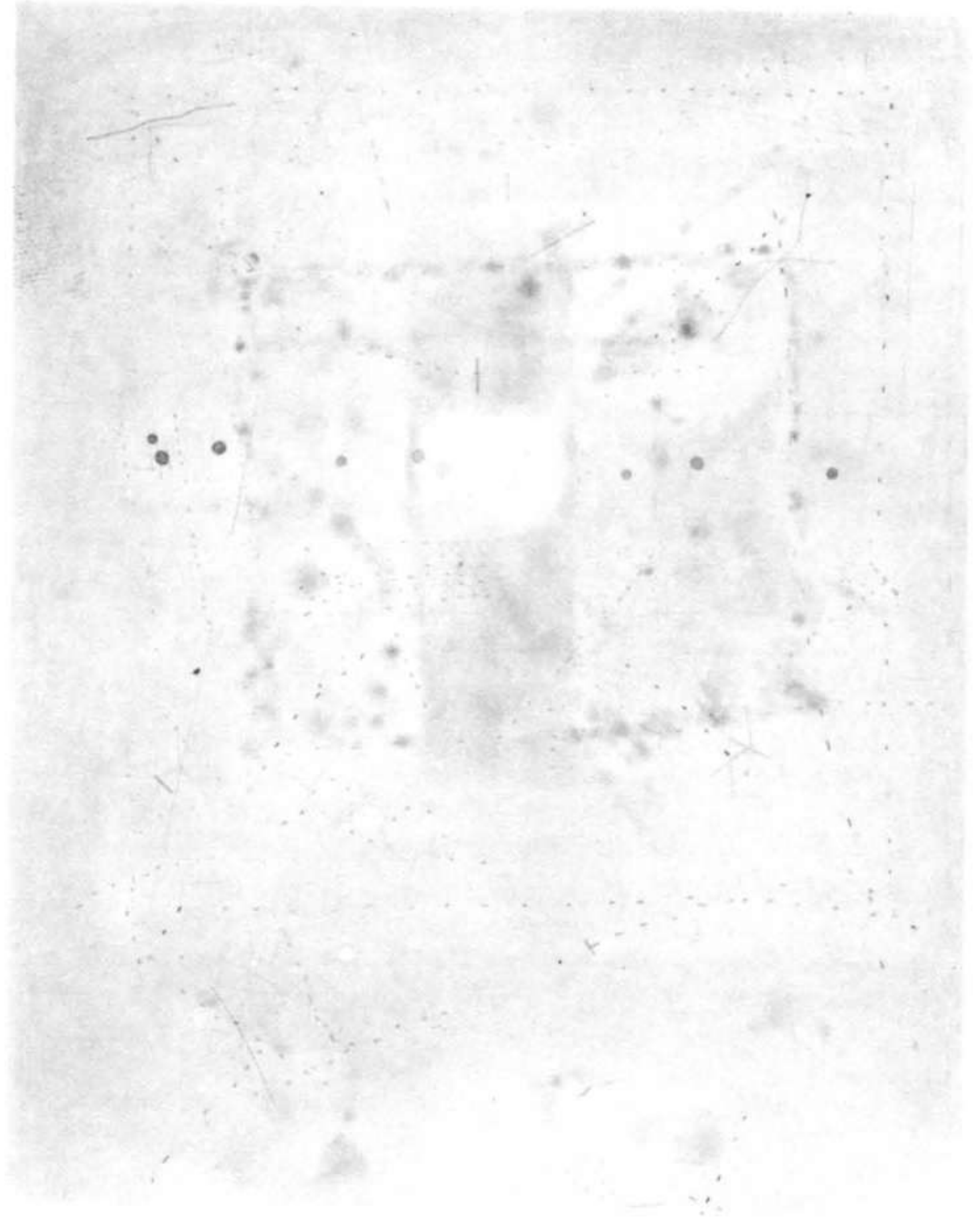
M. HERNANDEZ MOMPO: «GENTE JUGANDO CON UNA NUBE»

M. HERNANDEZ MOMPO



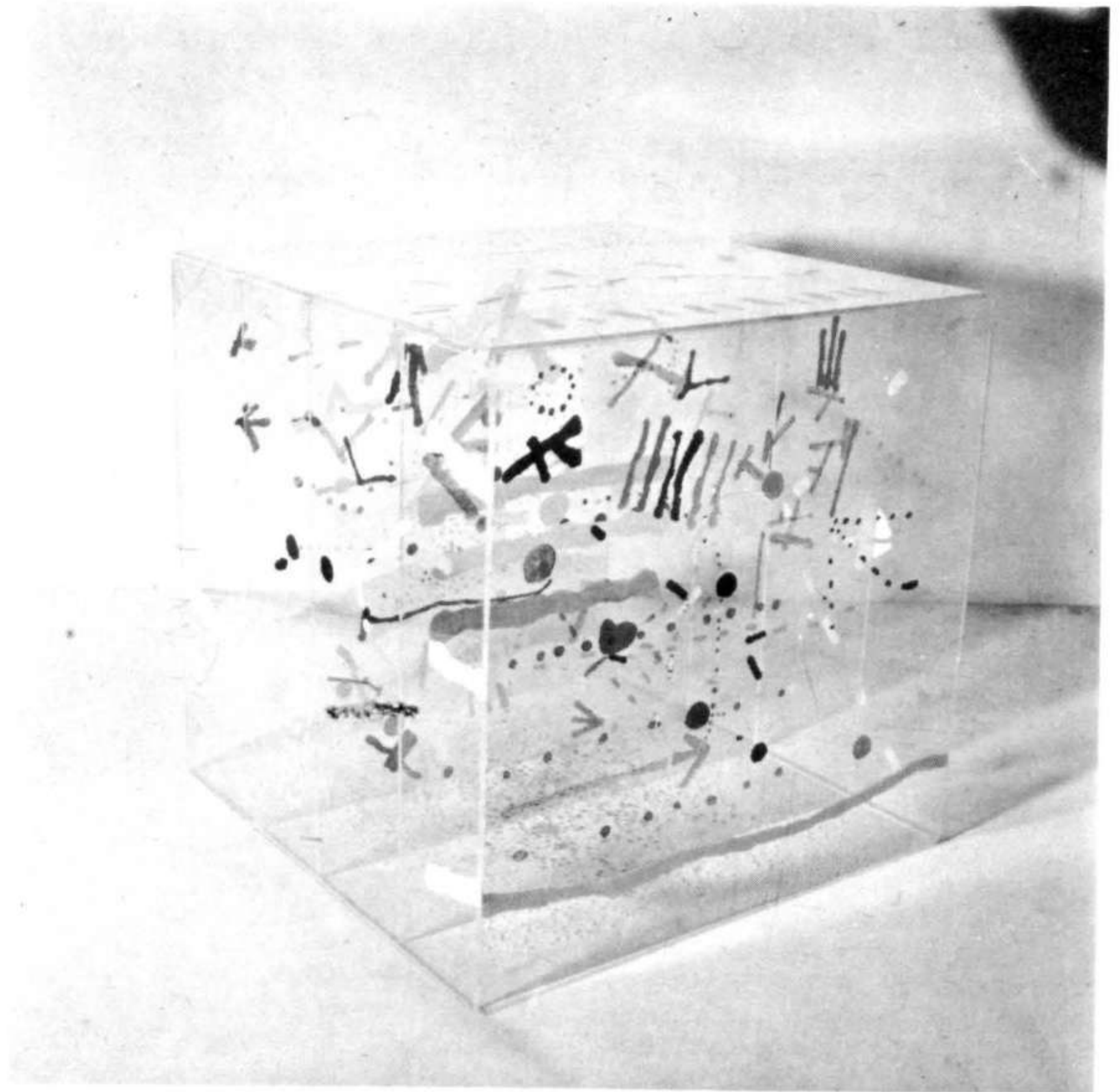


ALFONSO FRAILE: «80 PERSONAJES N.º8»



ALFONSO FRAILE:
«SONAMBULOS»

M. HERNANDEZ MOMPO



AURELIA MUÑOZ Y SUS TAPICES-AMBIENTE

Por José María BALLESTER

La reciente exposición de Aurelia Muñoz en la galería Kreisler Dos, de Madrid, constituyó una especie de gran festival de materias, de técnicas y de colores, que convirtió todo el espacio de la galería en una gran tapicería-ambiente y nos reveló el grado de madurez alcanzado por esta artista catalana, pionera del nuevo arte del tapiz, cuyo proceso creador es un largo camino de búsqueda y de indagación, a partir de las técnicas artesanales más antiguas de la humanidad, reivindicadas y actualizadas en un planteamiento donde teoría y práctica se funden en una misma cosa, hallan su justa concreción en los tapices espaciales, tridimensionales, de Aurelia Muñoz.

Seguramente por éso que se ha dado en llamar identidad cultural de las generaciones, Aurelia Muñoz pertenece a ese grupo reducido y monoritario de artistas españoles que han sincronizado su quehacer artístico con el renacimiento técnico y conceptual del tapiz propio de nuestro tiempo y existente de forma simultánea en diferentes países. Tendencia que ha superado el concepto tradicional de tapiz como algo puramente suntuario y decorativo, para conferirle entidad propia y ponerlo al servicio de la corriente integradora de las artes, tanto en su vertiente visual como táctil, y con una vocación clara hacia la configuración de espacios abiertos, de espacios habitables por el hombre, de fusión con la arquitectura y hasta de integración con la propia naturaleza. Bien lejano —este concepto— de la simple reproducción mediante las artes del tejido de cartones o cuadros, como ha sido habitual en el tapiz que denominamos tradicional y que entronca, sin embargo, con los primeros tapices que nos ha legado la historia.

En el caso de Aurelia Muñoz sabemos positivamente que su inclinación por el tapiz —a partir de los bordados populares, de los collages— se decidió en la contemplación de dos grandes piezas de la tapicería histórica: el tapiz románico de la catedral de Gerona del siglo XI, y la denominada «Tapicería de la Reina Matilde», de la misma época poco más o menos, que se conserva en Bayeux (Francia). Aurelia Muñoz, que ya había pasado por el dibujo y por la pintura, que había trabajado en cerámica y se hallaba inmersa en la realización de estampados, ya dentro del mundo textil, se sintió atraída por las técnicas de tejido y bordado de la tapicería histórica y se dejó llevar por la inquietud indagadora que ha sido siempre una de sus características más acusadas.

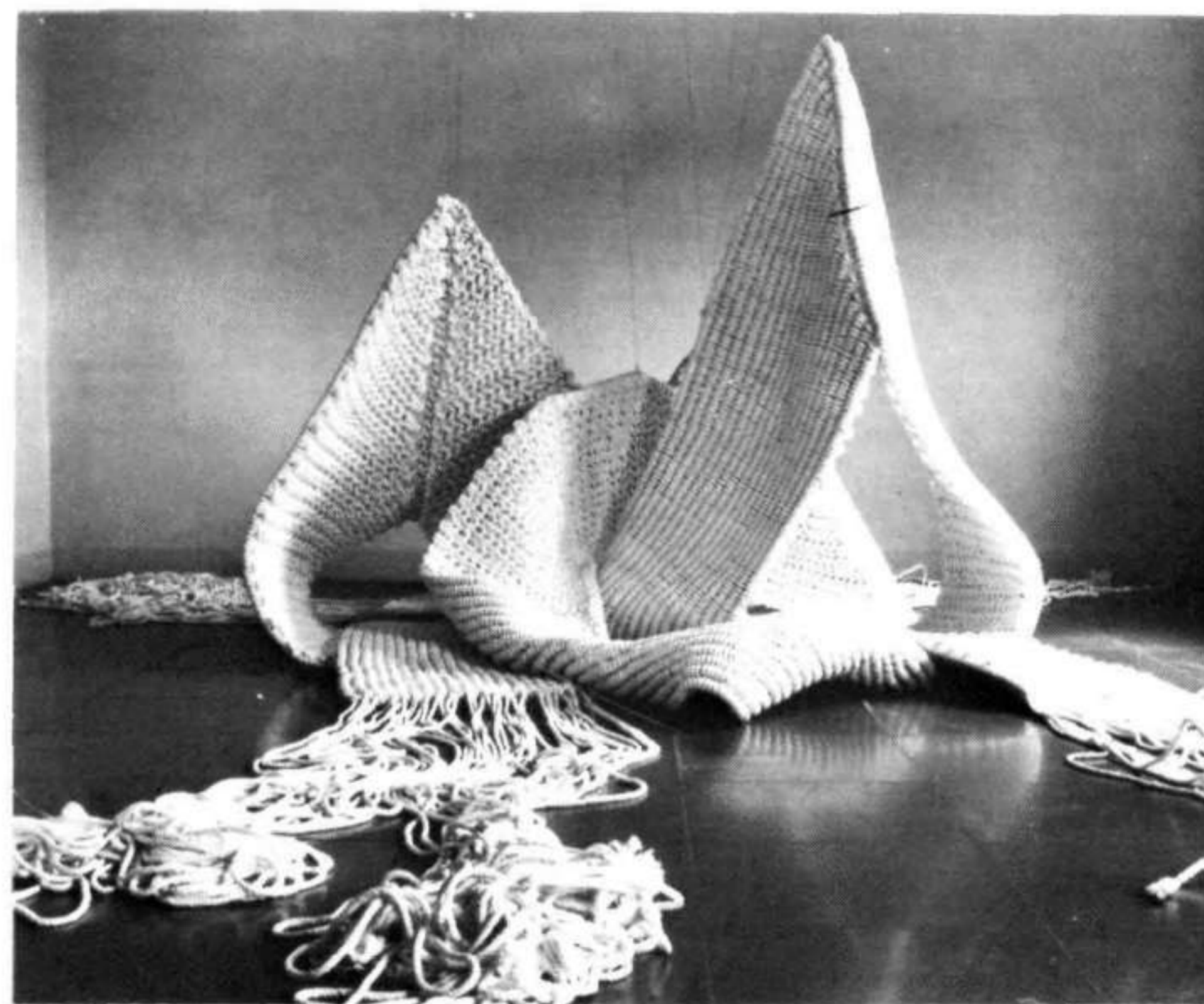
Así, llevó sus afanes investigadores no sólo a los estilos o técnicas genéricos que se han producido en los diferentes estadios de la historia del arte, sino que comenzó una labor implacable de revisión a partir de los bordados y relieves de las esculturas ibéricas hasta la técnica del anudado árabe-español. Poco a poco, Aurelia Muñoz fue estableciendo su propia teoría del tejido, del tapiz. Una teoría rigurosamente actual desde el punto de vista conceptual y basada en un procedimiento o, mejor, proceso

de investigación-interpretación de esas antiguas técnicas, hasta elaborar su propio lenguaje expresivo que confiere el tapiz categoría sustantiva como obra de arte.

Este proceso de investigación-interpretación histórica para obtener obras de arte rigurosamente actuales tiene, sin embargo, unas etapas bien definidas y una trayectoria de aprendizaje artesanal, de auténtico oficio, que también perdurarán como características fundamentales en la obra ya madura de Aurelia Muñoz. Trabaja primero, como decimos, en bordados, tejidos y collages inspirados en el arte popular, para llegar a la técnica del «patchwork», mediante la utilización de retales y trozos de tela para la composición de tapices planos, todavía convencionales, que se configuran de forma geométrica. Es el año 1962. Apenas dos años después, Aurelia Muñoz avanza un paso decisivo en su propio camino e incorpora el relieve a sus obras, según ella influenciada por los bordadores barrocos españoles. Y, en seguida, se produce el gran salto, la ruptura con las formas convencionales, para llegar al tapiz espacial, configurado en tres dimensiones —a veces, en cuatro— con volumen y perspectivas propias y doble cara, superficie interior y exterior, igualmente válidas para la contemplación o recorrido visual.

Son, ya, objetos tridimensionales que se integran en el espacio, en un espacio concreto y determinado, para abocarse a la integración arquitectónica con toda la fuerza sustantiva de su propia singularidad y abrirse de forma rotunda a la participación activa del espectador,

«OLAS DEL MAR».



tanto como a la posibilidad del trabajo proyectivo en equipo. Que se intuyen en formatos muchos mayores, capaces incluso de integrarse con la propia naturaleza y de permanecer al aire libre. Con la curiosa contrapartida de las miniaturas textiles, modalidad realmente inédita por estos pagos y muy valorada a niveles internacionales, pequeños tapices realizados con técnica depurada e impecable, con aire de objeto y cierta connotación escultórica, que Aurelia Muñoz ha presentado en Madrid por vez primera, encerrados en transparentes cajas de metacrilato.

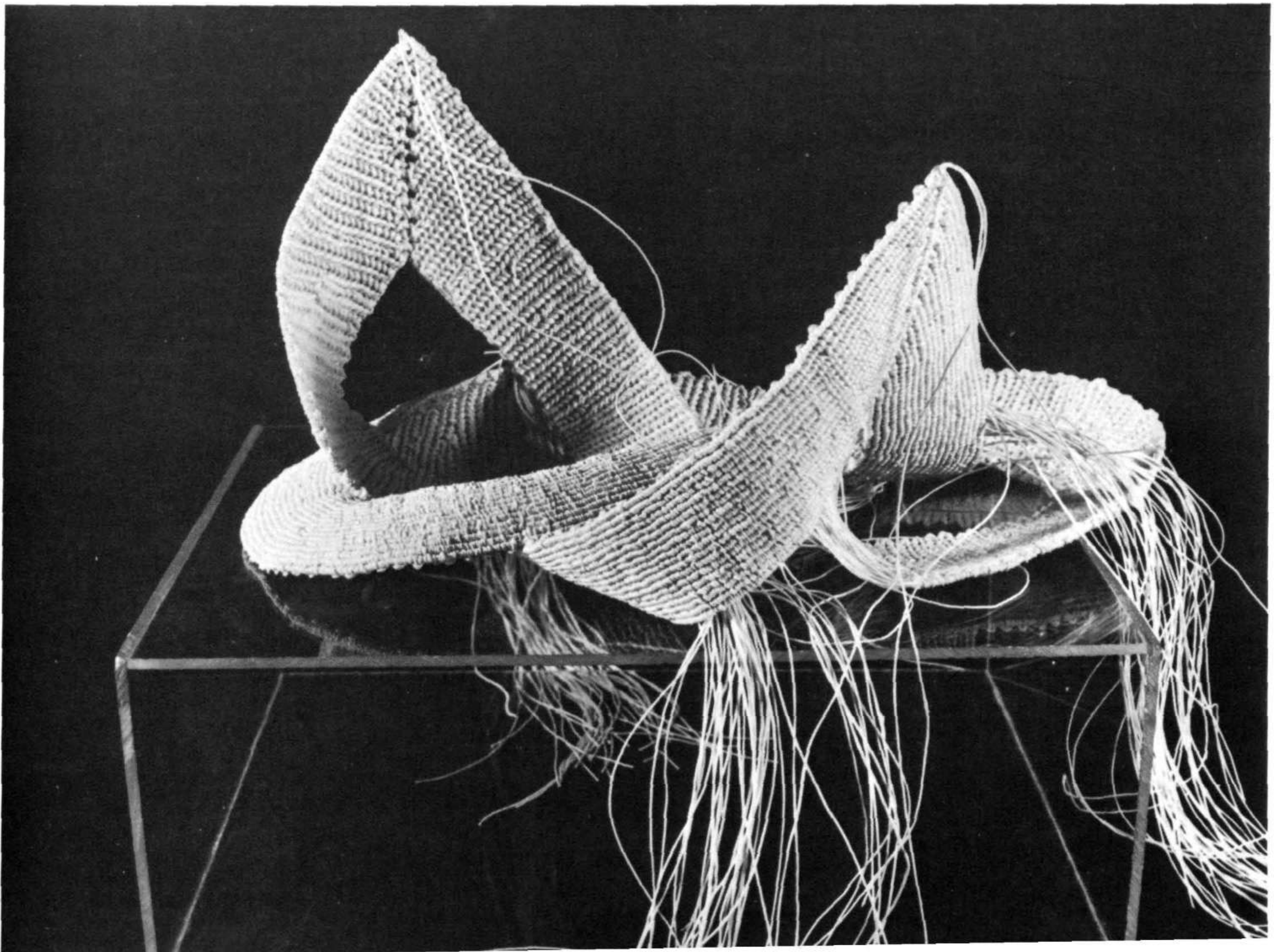
Pero Aurelia Muñoz no ha variado tan sólo en concepto del tapiz tradicional, sino que ha introducido personales modificaciones en la técnica y materiales empleados. En el plano de lo técnico hay que destacar el uso, en versión actual, de la técnica o nudo «macramé», trabajo hecho con nudos en los que los hilos se anudan y entrecruzan al biés, en cuatro modalidades fundamentales: nudo de trenza, nudo zurrón, nudo de cuerda y nudo corbata, como base de toda una serie de combinaciones derivadas. Según la denominación árabe, con significado de «nudo noble» y una larga tradición de uso que data de las indumentarias asirio-babilonias en el siglo VIII antes de J.C., con sistemas semejantes en la civilización ibera de nuestra península.

La técnica del «macramé» en la actualidad, no sólo se utiliza en tapices bi o tridimensionales, en el vestuario de

pueblos subdesarrollados y en trabajos puramente decorativos, sino que se utiliza igualmente en pedagogía y psicoterapia. Ello exige —y aquí el último aspecto de la aportación— que Aurelia Muñoz realiza al nuevo concepto de las artes textiles— el empleo de fibras vegetales, de fuerte torsión y resistencia, como el yute, la lana, hilos de terciopelo, cuerdas de algodón, de lino o de sisal, con alguna excepción esporádica a favor de las fibras sintéticas y de nylon. Característica, en fin, especialmente definitoria de la obra de Aurelia Muñoz es el tinte, los colores que ostentan sus tapices y que tienen un origen rigurosamente artesanal: ella misma los elabora y realiza, hasta obtener unos colores peculiares, no puros, «pasados», como ella misma los denomina y cuya inspiración directa sitúa la propia artista en la influencia de los colores característicos del arte español, en sus períodos románico, gótico y en la órbita velazqueña.

De ahí todo lo que tiene de síntesis interpretativa, de indagación progresiva, de proyección de futuro a partir de un pasado concreto, esta obra innovadora de Aurelia Muñoz, que hemos comentado en su vertiente puramente estética y de creación, pero que tiene proyecciones mucho más complejas en el campo de la pedagogía, de la integración y del trabajo en común, del colectivo que exige cualquier planteamiento artístico-integrador en la sociedad de nuestro tiempo.

«DOS MODULOS».



CHIRINO, Afroacán

Por Antonio GARCIA-TIZON

En casi toda la obra de Chirino se manifiesta como una constante la búsqueda inquebrantable de signos precisos, de creaciones arquetípicas, donde se establece una lucha armónica entre un raciocinio matemático y una violenta intensidad vital: la forja dinámica del hierro domado en espirales y curvaturas. Es una evolución, la suya, condicionada por una tremenda tenacidad para construir ese «aparte» arrancado del «todo cósmico» y engendrar definitivamente el distintivo signo propio.

En ese medio-materia que maneja, a medida que transcurre su trabajo, surgen problemas técnicos específicos, resistencias del hierro y del acero, que requieren nuevos poderes; poderes que van brotando laboriosamente, y que constituyen la ascensión incesante hacia nuevas temperaturas, que se traducen en nuevas expresiones; porque la obra de Chirino es, en definitiva, la búsqueda del «poder», de la obra poderosa, artesanal y poéticamente conquistada.

Una década después de sus obras denominadas «Viento» (1960-65), las formas se van haciendo más amplias y más consistentes. De 1965 a 1968 construye una serie de grandes esculturas, «Ladies», en las que la solidez, la potencialidad de la materia, de las formas, y el barroquismo, representan el triunfo de la fortaleza y el rigor. Estas esculturas están «poseídas» de un profundo calor ritual de luces y sombras, acentuadas por colores simples y puros.

A partir de 1970, Chirino profundiza sus conexiones con el mundo real, y las formas se atenúan y cobran más libertad. El AEROVORO (1974) recuerda la forma majestuosa y estilizada de un pájaro, que reposando en hierro, sostiene una imposible dialéctica con sus alas, prolongadas en un afilado y contenido impulso lírico. Esta libertad de formas y volúmenes produce un equilibrio en que la plenitud de la forma discurre en una armónica actividad de la fantasía.

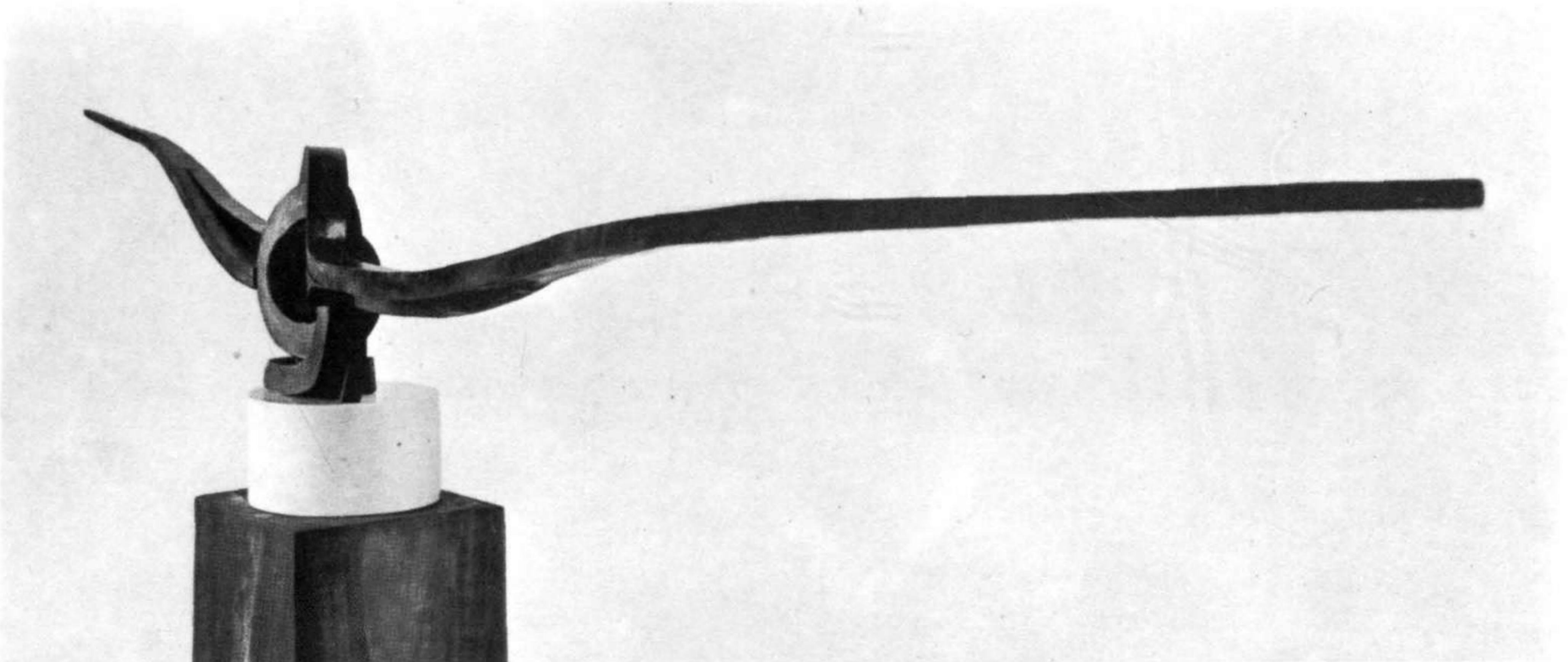
En su última etapa, que el escultor denomina AfroCan, se acentúa el valor arquetípico y simbólico de sus obras. Máscaras negras ahormadas en óvalos y desarrollos espirales, ennoblecidas como para un rito; signos de arcanos orígenes, emparentados con las esculturas, los monumentos y el espíritu de la tierra canaria. Todo ello es el transfondo de un sistema de valores emanados de los antecesores míticos, que lleva a Chirino a decidir que no se puede renegar de lo que la tierra permanentemente es, y de lo que uno es en esa tierra, en esa permanencia.

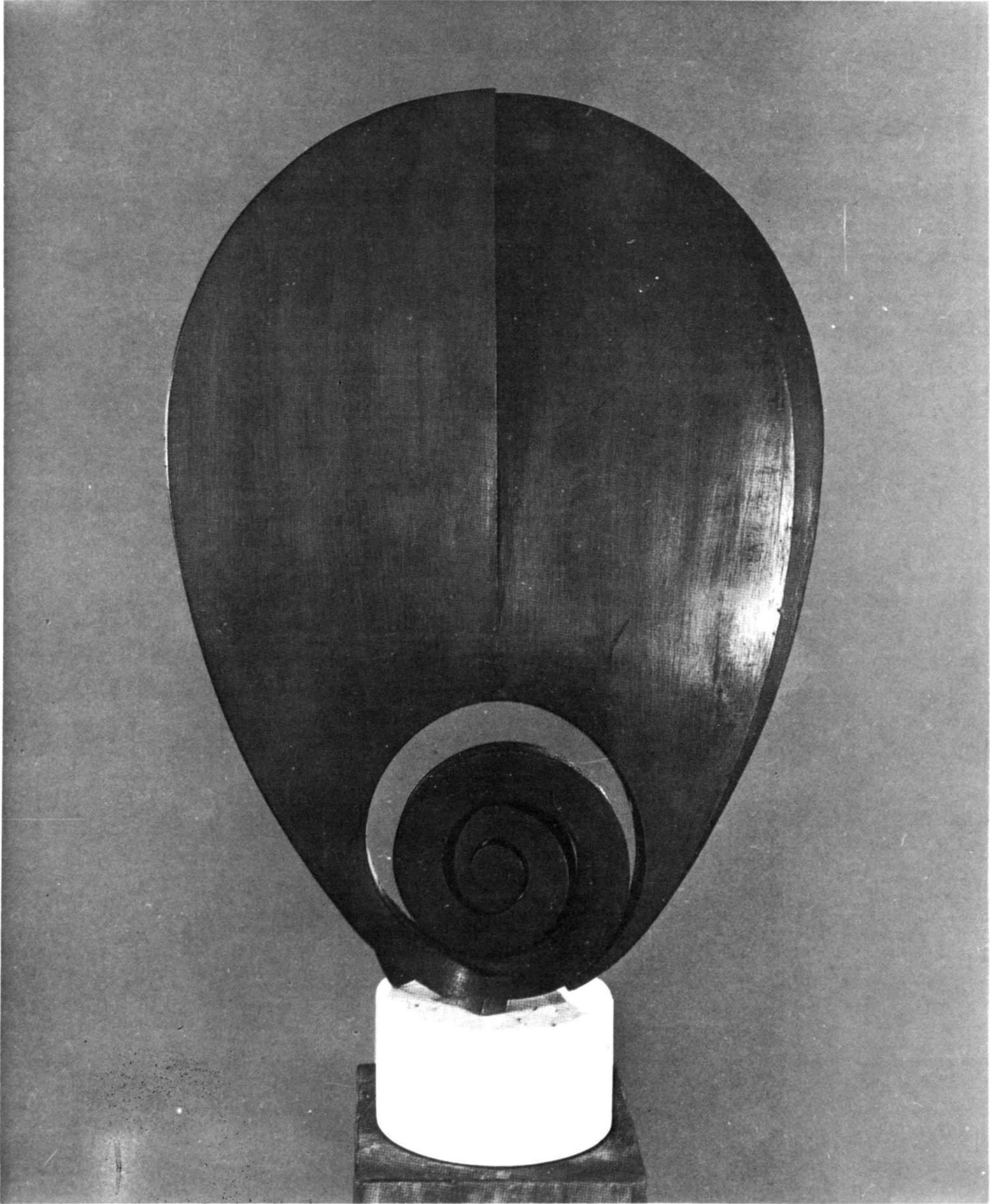
El escultor, al tomar conciencia de sus posibles dependencias con concepciones estereotipadas, decide liberarse de las superposiciones culturales para instalarse en posiciones culturales. En definitiva, los símbolos están en la historia y la religión del pueblo, y representan el correlato y la supervivencia del espíritu de sus antepasados. Figuras humanas, animales, signos mágicos y paisajes laminares para poder retener los sentimientos, las ideas y las creencias de una raza.

EL AEROVORO, a modo de pájaro, es el atributo por esencia de lo espiritual, y, a través de esa persecución del «espíritu», Chirino nos sumerge en unas brumas en las que no es posible adivinar en donde comienza la separación de lo religioso y lo artístico.

En esta última obra de Chirino los valores estéticos y los simbólicos están fortalecidos, pues, por un impacto humano y telúrico, desapareciendo el anterior acento de las espirales y las «raíces». La obra se serena y de la lucha entre los valores dominantes y los valores dominados —artista y materia— las formas cobran ser y esencia, en una tensión reposada, en unos ordenamientos rigurosos, conjugando magistralmente, como en la obra de un clásico, la extrema ligereza y la máxima fortaleza del hierro.

AEROVORO V (1974)





PLATON-VERDES: EL MITO DE LA CAVERNA

En las salas de la Dirección General del Patrimonio Artístico y Cultural, ha tenido lugar la exposición de la obra que mereció para su autor, José Luis Verdes, el Premio Internacional de Arte de la XIII Bienal de São Paulo. La idea, más que el argumento, está extraída de Platón. En el séptimo libro de «La República», Platón nos refiere la historia, imaginando unos hombres que viven desde pequeños encadenados por las piernas y el cuello, de tal manera que solamente pueden mirar hacia adelante (ya vemos como esto que parece tan bueno no lo es tanto y hasta encadenados puede hacerse) o sea hacia el fondo de la caverna. La cueva tiene solamente una entrada, fuera de ella, a espaldas de los encadenados, hay un fuego ardiendo algo lejos y en un plano superior, y entre el fuego y los hombres encadenados, hay un camino y un muro bajo. Por el camino pasan gentes que sobrepasan la altura del muro. Las sombras de estas gentes, proyectadas en la pared del fondo de la caverna, es lo que ven los encadenados. Cuando los que pasan hablan, sus voces creen los encadenados que proceden de las sombras. Ya Platón se cuida de que la prisión tuviese un eco que viniera de la parte de enfrente. Ya se sabe que Platón estaba en todo. Total, que los encadenados no dudan ni un segundo que lo que ven es lo que hay. Para ellos es la única realidad. Uno de los presos es liberado y puede contemplar la realidad externa. Al principio le duelen los ojos, por efecto de la luz, y apenas ve. Poco a poco se va habituando y va viendo. Primeramente, es natural, las sombras; luego, las cosas que se reflejan en el agua y más tarde, los objetos. Después, dice Platón, le sería más fácil contemplar de noche las cosas del cielo y el cielo mismo, fijando su vista en la luz de las estrellas y la

luna, que ver de día al sol y lo que le es propio. Y después el sol. Sería entonces cuando se daría cuenta de que había estado viviendo en un mundo irreal. Si volvía y hablara a sus compañeros de cuanto había visto se reirían de él, y si intentara sacarlos al exterior, al mundo real, le matarían. Tal es, resumido, el «mito de la caverna» que ha servido a Verdes para su obra. Curiosamente, la obra de José Luis Verdes es rica en siluetas y en sombras. Fuera de lo que podemos llamar «aparato escénico», la obra pintada por Verdes para el mito no es muy diferente de otras anteriores. Ya las sombras chinescas habían aparecido en su obra. Ya personajes solamente silueteados habían servido a su autor para darnos, creo yo, una imagen del ser anónimo, ya la pared simple, con sus rugosidades había sido protagonista en alguna ocasión, con muy pocos aditamentos, ya el personaje visto en parte a través de un cristal esmerilado, o sea reducido a sombra difusa o silueta fluctuante, estaba en el censo del artista. Pero en el «mito» va más allá. Tal y como se ha expuesto en Madrid, es así. Un frente, esto es cuatro paredes que conforman una habitación cuadrada o casi cuadrada, realizadas como pinturas. La textura imita la de una pared, sobre la cual hay pintadas sombras de personas en actitudes corrientes. En el centro de la sala unos focos que sustituyen al fuego de que Platón nos habla. Y entre el fuego-foco y las paredes, siluetas de personas recortadas, de madera.

Por el pasillo que queda entre las figuras recortadas y las paredes circulamos los visitantes. Todo ello da lugar a una serie de cruces y cortes, de matices de sombras, de ángulos esperados pero inesperados en su exacto contener. Quiero decir que da lugar a una serie de acontecimientos que no me resisto

a dejar de llamar pictóricos. Leonardo habló de observar las manchas de los muros, no sé si habló o escribió de observar las sombras. Tiene su interés y a veces es de lo más gratificante. Depende de la señora y su perfil, claro. También existe el mito del nacimiento del retrato. El pastor que vio proyectada la sombra de su amada y la pidió permaneciera quieta un momento mientras con un carbón dibujaba su perfil en una roca. Creo que lo que Verdes se propuso era establecer una dialéctica entre lo pintado y lo vivo, con la intromisión de lo recortado, establecer entre estos tres niveles un diálogo, mostrar lo ambiguo de las sensaciones. Animar lo inerte, y, aunque fuese un segundo, helar lo vivo; dejar fluir y confluír las personas que desfilaban, se paraban, miraban hacia atrás (aquí no era imposible como en Platón) y proseguían su camino. Era importante ver gentes moviéndose, buscando determinados efectos, no todos santos, participando en suma de la propuesta. Era triste ver personas caminando por el recinto viendo la propuesta como si de un cuadro se tratase. Claro que también su sombra se proyectaba en la pintura-pared. En suma, que este último Premio Internacional conseguido por un artista español en la Bienal de São Paulo, me parece de lo más merecido, teniendo en cuenta que el espíritu que alienta, o debe alentar, en las Bienales es, o debe ser, el de premiar la investigación, la aportación, lo nuevo y/o su búsqueda. Posiblemente estamos encadenados, como los de la caverna platónica, a la pintura, a la escultura, al dibujo, al grabado..., y, como ellos, cuando alguien nos cuenta lo que ha visto fuera de nuestra realidad queremos escarmentarle. Y, claro, no es eso.

j. m. i.



CRUZ-DIEZ

O LA TRANSFORMACION DEL COLOR

El venezolano Carlos Cruz-Díez (Caracas, 1923) es, sin duda alguna, uno de los artistas más relevantes en el panorama del arte cinético internacional. Residente en París desde hace muchos años y vinculado al grupo que se aglutinó en torno a la Galería Denise René, su obra sigue con fidelidad las coordenadas de todo artista cromático: movimiento y color. Pero su aportación fundamental, lo que confiere singularidad especial a su obra, reside en su particular sentido del color, de sus posibilidades de transformación y en su sentido integrador, que le ha llevado a realizaciones de gran tamaño y hasta acciones o propuestas de ambientación de toda una ciudad, como hizo en Caracas en el año 1975. Síntesis reveladora, además, de las posibilidades que tiene el arte cinético cuando realmente se tiene ese sentido integrador de las artes que acabamos de citar. Porque integración a todos los niveles posibles es lo que nos propone siempre Carlos Cruz-Díez, desde sus cuadros convencionales hasta sus tratamientos de muros, superficies arquitectónicas y ambientes urbanos, a través del color y de la interacción física de los diferentes colores entre sí. De una combinatoria cromática, que se basa en la idea misma de transformación. Transformación, unas veces, del propio color a través del movimiento y, otras, transformación de otros elementos artísticos o arquitectónicos y urbanos a través del color.

Para entenderlo, hay que buscar la clave en palabras del propio artista, cuando explica que el color debe ser considerado como una situación evolutiva, como una realidad que actúa sobre el ser humano con la misma intensidad que el frío, el calor o el sonido. Una interacción que se manifiesta en relación con todo cuanto le rodea. En función siempre con factores como la luz, el tiempo o el movimiento, que son consustanciales a la actividad cinética. Así, términos «fisiocromía», «ambientación cromática», «cromosaturación», «inducción cromática», resultan determinantes a lo largo de toda su obra y se identifican con cada una de sus realizaciones, en un proceso de coherencia abrumadora.

Largo proceso, como ya hemos escrito alguna vez, que comienza con las «fisiocromías», estructuras que evidencian otro comportamiento y otra condición del color, aún dentro del concepto tradicional del cuadro como soporte. Estructuras modulares que cambian y se modifican por el simple desplazamiento de la luz ambiente y del espectador, proyectando el color en el espacio y creando una situación evolutiva. Son estructuras donde se reúnen tres elementos que luego se proyectarán en el resto de su obra: el denominado «aditivo», por el fondo de líneas paralelas que se mezclan según la distancia a que se miren. El «reflejo», que se produce cuando la luz choca contra el fondo y rebota sobre los filtros perpendiculares de la estructura. Y, por último, el elemento «substractivo», que se produce cuando la luz cruza diagonalmente las

láminas-filtro y colorea el fondo. Dando como resultado final un fenómeno dinámico que se produce cada vez de forma diferente ante la mirada del propio espectador.

A partir de este fenómeno, la obra de Cruz-Díez camina hacia las «cromointerferencias», como modificaciones que se desarrollan sobre una superficie plana, y las «cromosaturaciones», donde la experiencia del color puro se produce, ya, en un ámbito tridimensional y en base a interacciones, ya que en la naturaleza el color puro no existe. Se trata, para el crítico Frank Popper, de «una experiencia que nunca había sido intentada en la práctica. Sólo Albers había llegado a la búsqueda de la interacción del color en el plano. Pero nunca se había llegado al color separado, al color absoluto, a hacerle vivir al espectador una serie de situaciones cromáticas puras.

Así planteada, la obra de Cruz-Díez se aboca enseguida a la conquista de nuevos ámbitos de participación artística y social. Como ya hemos dicho, del cuadro como soporte convencional de la obra de arte, el artista venezolano —entrando de lleno en el campo ya citado de la integración artística— salta a escalas diferentes y ámbitos muy diversos. De la pintura, como punto de partida, hasta la escultura, la arquitectura y la creación de ambientes ilusorio-cromáticos. Bastaría citar alguna de sus realizaciones más conocidas para comprobar los efectos sorprendentes de sus propuestas cuando se elevan a realidades y se convierten en vivencias reales. Así, la columna cromointerferente, realizada para la Universidad de Ville-taneuse, donde el efecto cromático se produce en forma de ondas, mediante una trama móvil accionada mecánicamente, que recorre la columna y hace surgir colores que no están inscritos sobre la superficie. O las columnas de color que caen sobre los espectadores, creando efectos de saturación y de substracción que se materializan en el espacio con el humo de los cigarrillos. La fuente actualmente en construcción para el Boulevard Leoni de Caracas, donde cuatro columnas de agua de 16 metros de altura, producen una pulverización de agua a alta presión, cuya masa sirve como medio de refracción a un sistema de luces de color en transformación continua, mientras un mecanismo fotoeléctrico colocado en derredor del estanque permite a los espectadores cambiar los colores de la fuente. El mural sobre el Guayre, con más de un kilómetro de longitud, donde líneas rojas, verdes y azules crean una ambigüedad en la estructura de acero de las autopistas del este de Caracas. Propuesta, ya, que al margen de su propia intención estética encierra —por su volumen— un intento claro de integración o modificación en el paisaje.

Podríamos continuar la enumeración de propuestas y realidades integradoras de Cruz-Díez, la plaza de Venezuela en París, el revestimiento de los Silos de La Guayra, donde la propia configuración cilíndrica de los depósitos, le permite organizar unos «cilindros de inducción cromá-

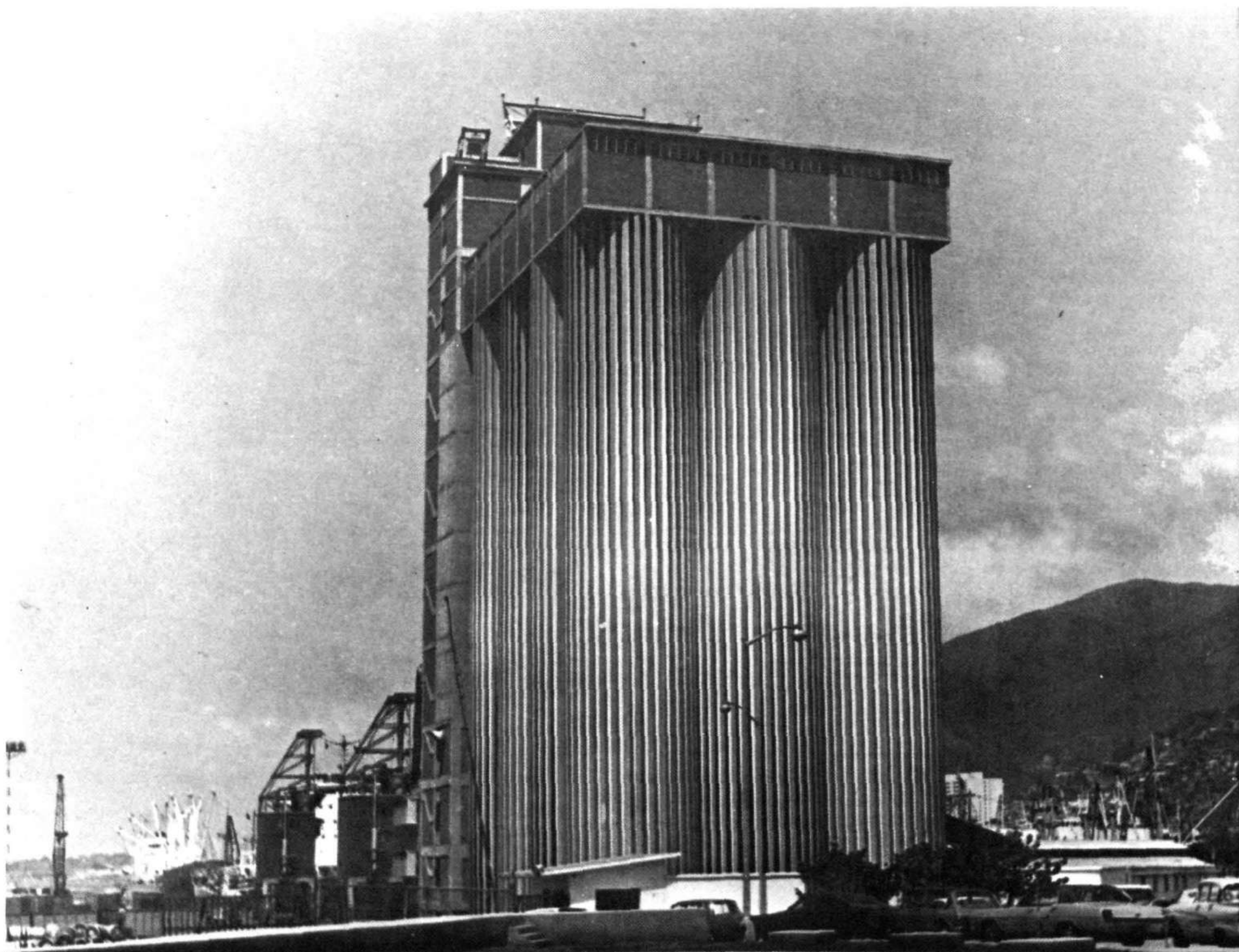
tica», a base de líneas verticales amarillas, azules, blancas y negras, que crean una ambigüedad de los volúmenes sobre una superficie de casi 4.000 metros cuadrados y transforman por sus efectos cromáticos la propia fisonomía del edificio. Pero resulta casi preferible hablar de la mayor propuesta de ambientación urbana y de participación ciudadana realizada por el artista entre diciembre de 1975 y enero de 1976 en la ciudad de Caracas, bajo los auspicios del Gobierno de la ciudad, en una iniciativa difícilmente imaginable por estos pagos y que revela el grado de sensibilidad hacia el arte de nuestro tiempo, de un país como Venezuela y, también, la valoración real de la obra realizada por este artista.

Bajo el lema de «El artista y la ciudad» y con la intención de llevar estas propuestas cromáticas a los más diversos ambientes ciudadanos, tanto públicos como privados, tuvo lugar un ciclo de exposiciones urbanas que transformaron durante dos meses el cariz de la ciudad. Invasión cromática, a su vez, que tenía una clara intención de propiciar la participación ciudadana, la comunicación entre los ciudadanos. Una gran exposición de ambientes

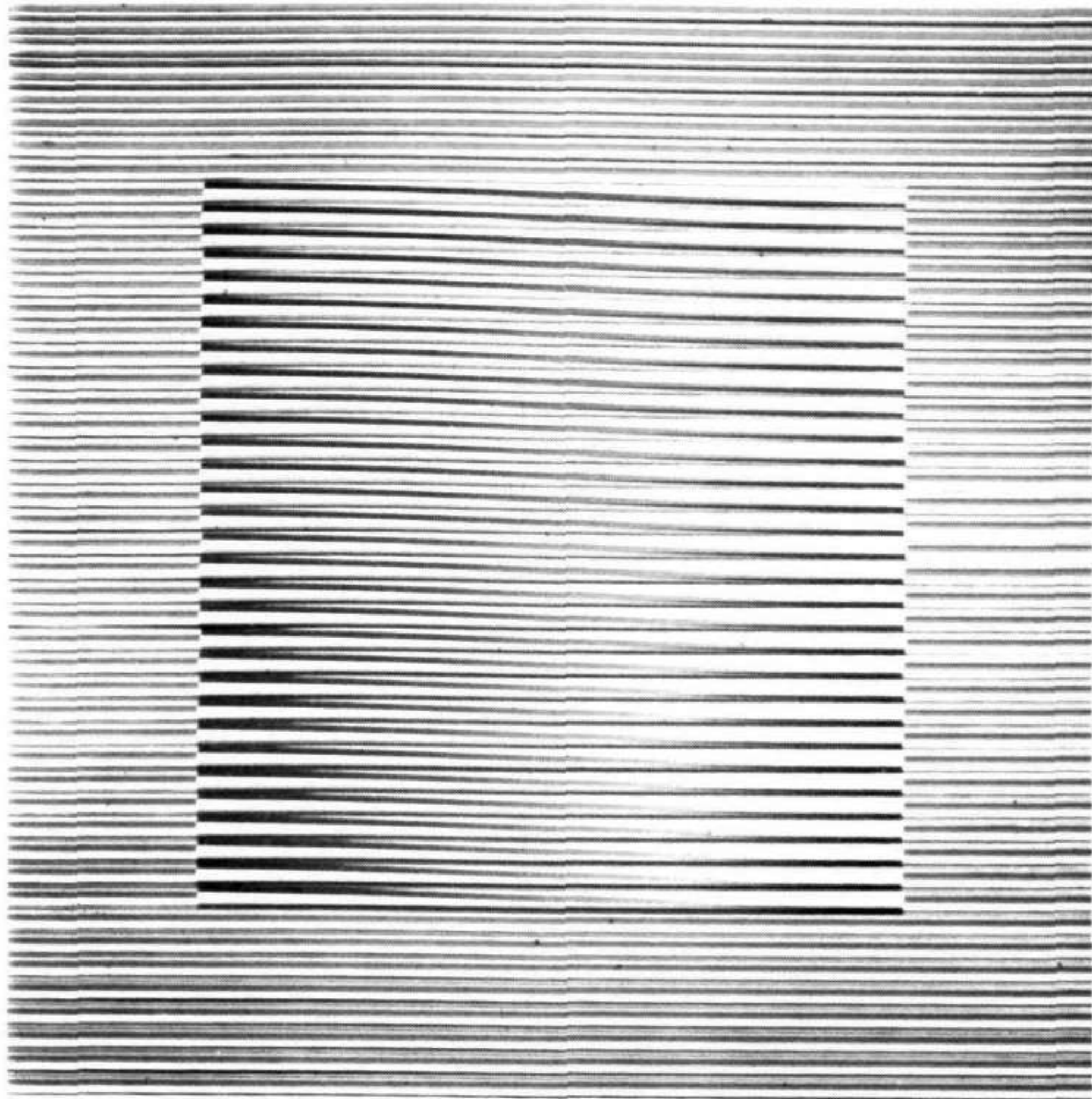
cromocinéticos, «pintadas» en los pasos de peatones, «proyección de cromoprismas espaciales», como grandes esculturas de luz sobre el cielo de Caracas. Anuncios en la prensa. Autobuses de «inducción cromática» especialmente diseñados por Cruz-Díez, que recorrieron la ciudad con su mensaje de color y circulan todavía en líneas regulares. La gran propuesta de inducción cromática sobre el pavimento de la plaza de la Pastora y un itinerario de las obras e integración arquitectónica realizadas por el artista transformaron durante dos meses la fisonomía de la ciudad en la propuesta de participación más ambiciosa que, quizá, se haya realizado hasta nuestros días en ciudad alguna.

Allí fue, donde pudo comprobarse la realidad y la trascendencia que en su vocación social tiene la obra cinético-cromática de Carlos Cruz-Díez, que llega ahora hasta nosotros, felizmente y con una frecuencia apreciable, gracias a la Galería Aele.

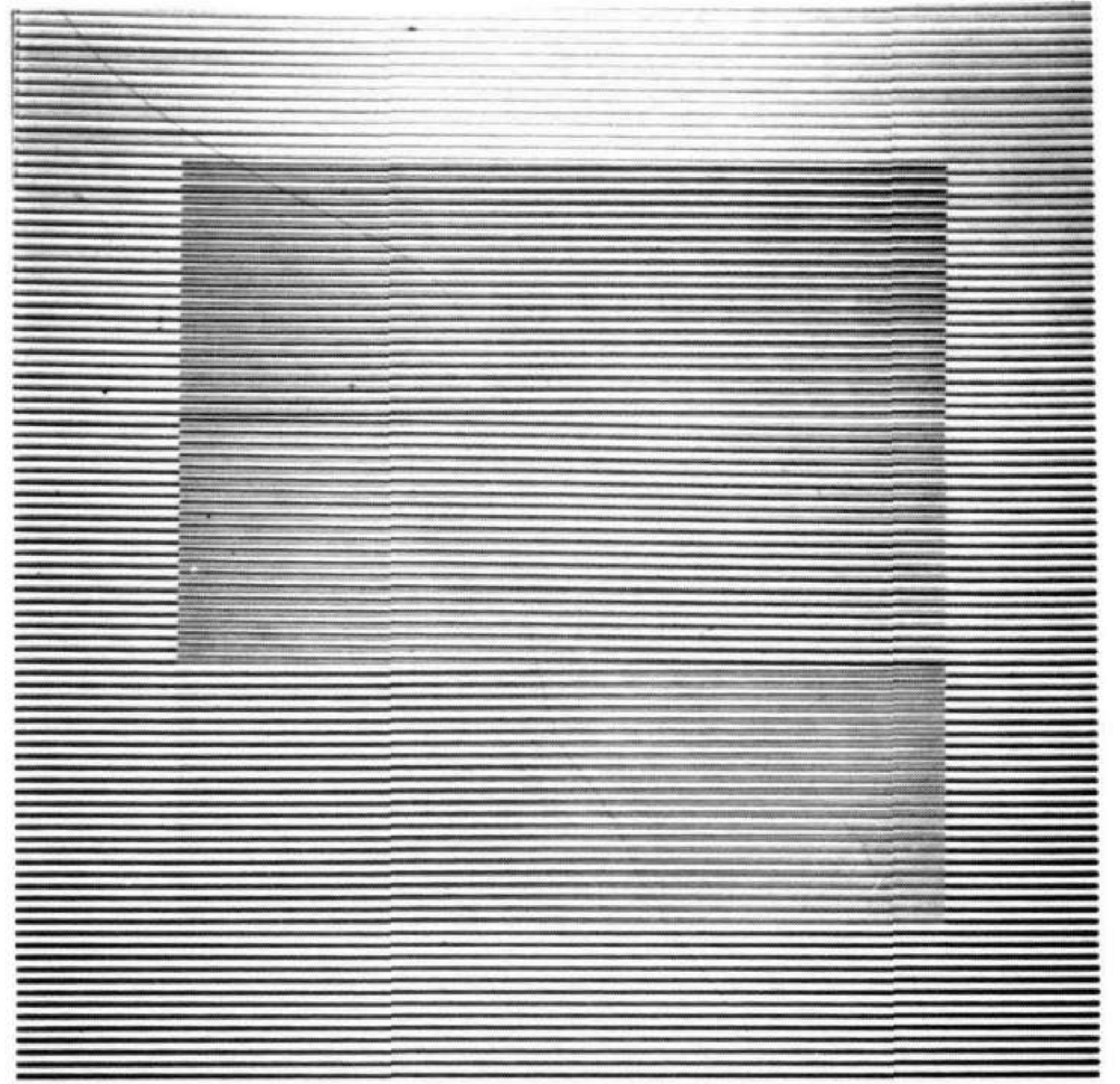
j. m. b.



LOS SILOS DE LA GUAYRA «CILINDROS DE INDUCCION CROMATICA». LINEAS AMARILLAS, AZULES, NEGRAS Y BLANCAS, CREAN UNA AMBIGÜEDAD DE LOS VOLUMENES SOBRE UNA SUPERFICIE DE CASI CUATRO MIL METROS CUADRADOS. UN ROSA INDUCIDO SE HACE EVIDENTE CON LA DISTANCIA. CARACAS, 1975.

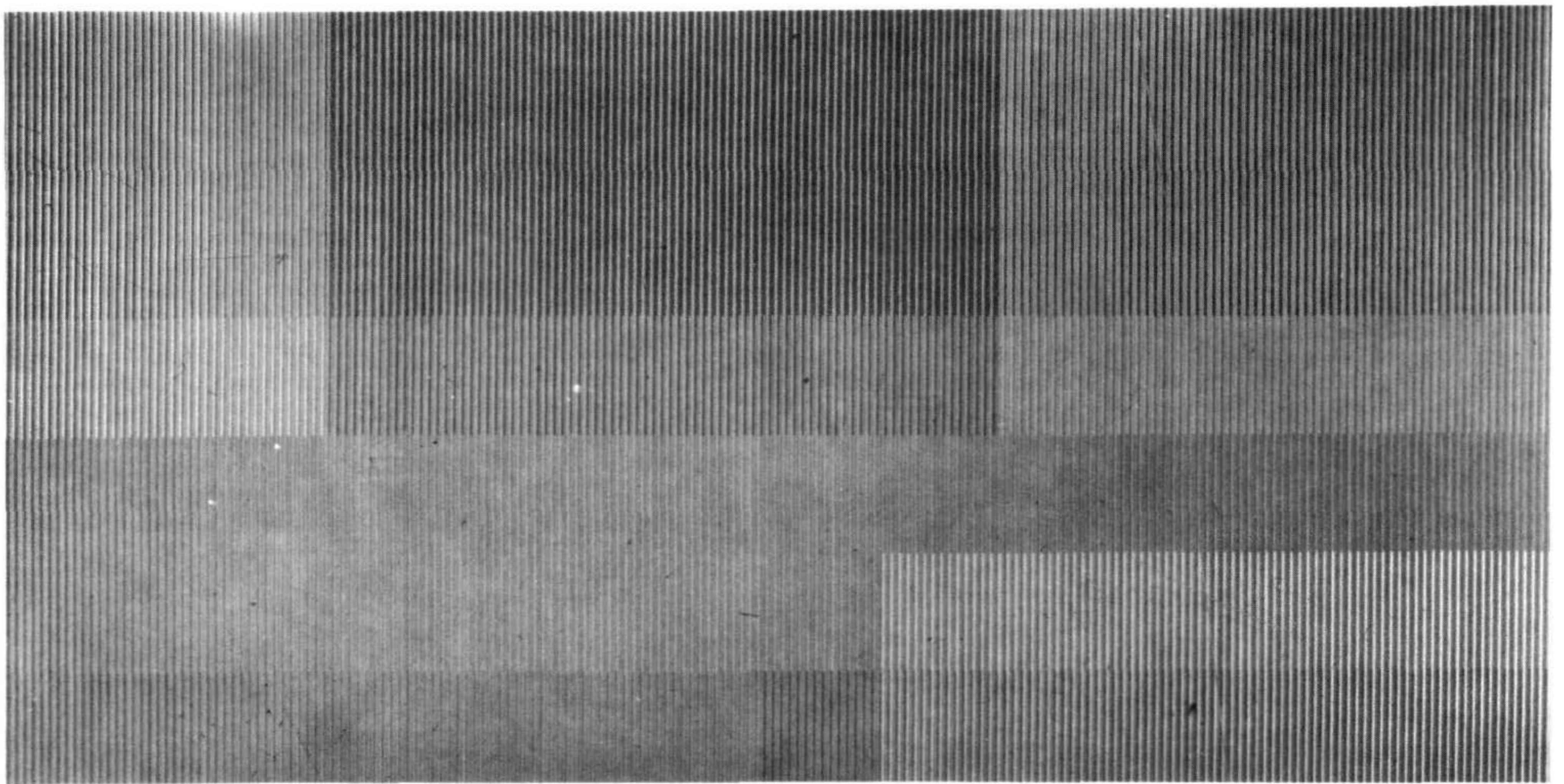


PHYSICHROMIE N.º 763



PHYSICHROMIE N.º 748

PHYSICHROMIE N.º 750



BADOSA

MACROESTRUCTURAS-10 (1976-77).



La exposición de pinturas de BADOSA en las salas de la Dirección General del Patrimonio Artístico durante el mes de marzo de este año ha recogido las últimas obras de uno de los más importantes «pintores de la ciudad» españoles, subrayando así la actualidad de un tema que monográficamente fue objeto de la exposición «14 pintores frente a la ciudad» en la Galería El Coleccionista, de Madrid, durante el mes de noviembre último, y a la vez, nos ofreció una perspectiva cronológica suficiente como para poder apreciar la evolución plástica y significación del artista.

Badosa participa de y toma como referencia algunas de las concepciones y teorías artísticas que más han influido en el desarrollo de las artes en los últimos tiempos. Me estoy refiriendo al cubismo de Leger, a las «máquinas» de Picabia y Duchamp, pero sobre todo al constructivismo (Tatlin, Pevsner, Gabo) y al amplio movimiento de la Bauhaus (Mondrian, Moholy-Nagy).

Sin embargo, a lo largo de su obra es preciso marcar dos, o mejor, tres grandes etapas cronológicas y conceptuales, cada una de las cuales significa un paso más sobre la base de la anterior, que explican el proceso hasta su actual estilo.

Con Sureda Pons distinguimos:

a) Las «atmósferas» (hasta el año 1970 aproximadamente). El pintor se preocupa por el «espacio atmosférico» en que están inmersos los objetos que todavía consisten en edificios y calles, «naturalistas», como motivos, pero pretextos ya para una investigación «térmica». Esto les diferencia, pues, de los logros puramente ópticos del impresionismo. Aquí se refleja una atmósfera densa, tangible y sensual.

b) Los «reflejos» (1969-1974). La atención por el «espacio envolvente» lleva a Badosa a romper con la perspectiva unifocal renacentista, al introducir el elemento del cristal mediante el cual simultanea y sintetiza una pluralidad de espacios en otro nuevo común único, en una poliperspectiva de origen cubista que le aproxima también al campo experimental de la multi-exposición fotográfica. En un mismo cuadro las reflexiones y refracciones del vidrio unifican dos y tres espacios diferentes. Sin embargo, con frecuencia el cristal es también marco por el que intro-

duce el movimiento. Un movimiento fugaz de coches, trenes y máquinas, que rompe de algún modo el estatismo general de sus ciudades. Pues, a pesar del ajetreo de toda industria, en sus cuadros falta —y esto es muy significativo— el elemento humano (así vemos también en Orcajo). Es como si nuestras ciudades, puertos, fábricas, se hubieran quedado sin hombres, sólo con máquinas, con estructuras por entre las que alguna vez pasa veloz algún móvil.

c) «Estructuras» (1975-1977). Con las «estructuras» y «macroestructuras» Badosa llega a la máxima abstracción de la realidad circundante. Los elementos temporal y accidental han desaparecido por completo, ya sólo queda la fábrica como tal, su estructura, como un monumento aislado, sin fondo. Y esto determina la composición del cuadro, en el que todo es orden, proporción matemática, geometría pura que domina todo. Hasta su propia perspectiva es interna por carecer de puntos externos de referencia. Este es un universo de líneas cruzadas, paralelas y superpuestas en tupida red o reja asfixiante. Tubos, vigas, torres, barandillas y cables de interminables factorías. Estos son sus elementos. Eleva a la categoría de artísticos los instrumentos «útiles» de la vida industrial, y con ellos construye la pintura de la nueva realidad humana tecnificada.

Badosa es profesor de Teoría del Color en la Escuela de Bilbao, lo que explica su utilización cuidadísima de este ingrediente. El pintor podría haber tomado los grises de los aceros, los azules de los uniformes, los pardos del hierro oxidado, como, por ejemplo, Ibarrola. Sin embargo, el colorido es muy duro y muy puro, y subraya lo agresivo de sus formas, lo irreal de sus figuras. Sus colores planos y uniformes sin matices apenas, salvo el claroscuro del relieve, dan a esos tubos un volumen medido, exacto, matemático, aséptico, un poco a la manera de Echaiz.

Pero cuando la abstracción llega a su culmen en las simples siluetas, el color es todavía mucho más importante ante la ausencia de todo relieve. Ya sólo queda el dibujo bidimensional, que delimita las porciones que va a ocupar cada color. La agresividad es máxima. Junto a un azul eléctrico coloca su complementario: un naranja de fuego, y a su lado un rosa y un amarillo hiriente. Aquí el empaste, el modelado de sus primeros cua-

dro ha sido totalmente sustituido por la yuxtaposición de colores y ella recorta el dibujo mismo. La imagen, ahora, es la ordenación de las partes uniformemente coloreadas, como en las mismas «cadenas de producción» de sus fábricas.

Mas, incluso en estas pinturas últimas, interesa destacar otro dato más. Estas estructuras, a pesar de lo armónico de las composiciones, no terminan en el cuadro. Antes bien, son una parte, un fragmento o detalle de un todo, de una «macroestructura» que trasciende la superficie del lienzo, de una trama mucho más amplia que parece repetirse periódica e indefinidamente envolviéndolo todo, como un tejido superpuesto que apenas permite ver a través de él. Esta idea del «cuadro abierto» por contraposición al clásico cerrado, limitado, la encontramos, también, en varios de los exponentes del movimiento expresionista abstracto, (J. Pollock, Tobey, Michaux) o geométrico (Riley, Cruz-Díez) y en su derivación el «op-art». Pero, en Badosa, es mucho más acusada por el propio carácter de sistema de ordenación de proporciones, que es el núcleo de su pintura.

Dudo, en fin, si el carácter crítico de estas obras, la tremenda carga social que llevan consigo, ha sido objetivo inicial consciente del pintor o si, por el contrario, su labor queda —y no es poco— en la experimentación con el color, con la composición sobre todo, utilizando el paisaje industrial, la fábrica como elemento típico de este nuevo habitat humano como fecunda fuente en que bebe su fantasía, su sentido de la belleza, de la armonía de las proporciones, su poderosa imaginación creadora, o si suponen, en el otro extremo, un canto a la técnica en la línea de los constructivistas.

No lo sé, pero tampoco le doy más interés. Ahí está la obra importante, magnífica, de BADOSA. Hemos intentado analizar algunos elementos, pero quedan todavía muchos más. Sólo la visión de sus obras y el contacto directo entre artista y receptor puede establecer el vínculo, el grado de comunicación, de sincronización necesaria para que cada uno extraiga sus conclusiones.

f. j. s. o.

REFLEJOS ATMOSFERICOS-7 (1974)-



ESPACIO Y MATERIA EN LA PINTURA DE CRISTOBAL GABARRON

Por José María IGLESIAS

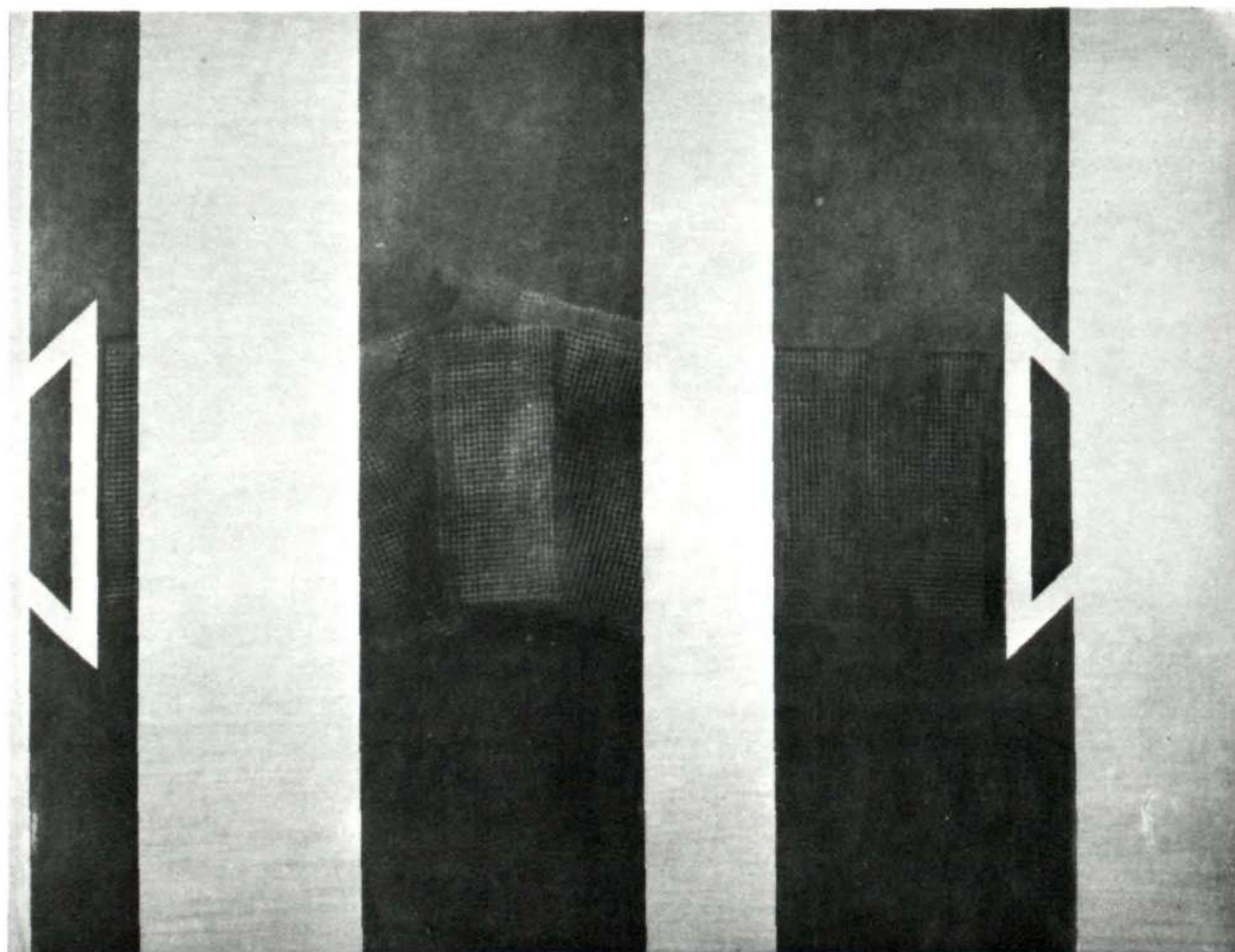
Pocas veces se da un artista que evolucione tanto en tan poco tiempo. Mucho menos que esa evolución se produzca desde los supuestos anteriores y sin que haya que lamentar la pérdida de nada, característica que se ha producido en la pintura de Gabarrón. El lapso de tiempo a que me refiero es de unos cuatro años. Calculo en 1973 la primera exposición vista por mí, en 1975 la siguiente, y en este 1977 la tercera y que da motivo a estas líneas. Si en la primera de las tres la materia, rica y bien trabada y trabajada, parecía dominar y hasta producir con su mandato y tiranía el «asunto» de cada cuadro, en la segunda, la materia se enriquecía materialmente, valga la redundancia, pero, curiosamente, ahora estaba al servicio del todo que conforma o debe conformar cada obra. Había un crecimiento de los ritmos, tal vez demasiado evidente, demasiado en crudo. Es esta exposición actual la que me permite reflexionar sobre las dos anteriores, y lo es, porque ahora en la pintura de Gabarrón se han operado algunas transformaciones que solamente el

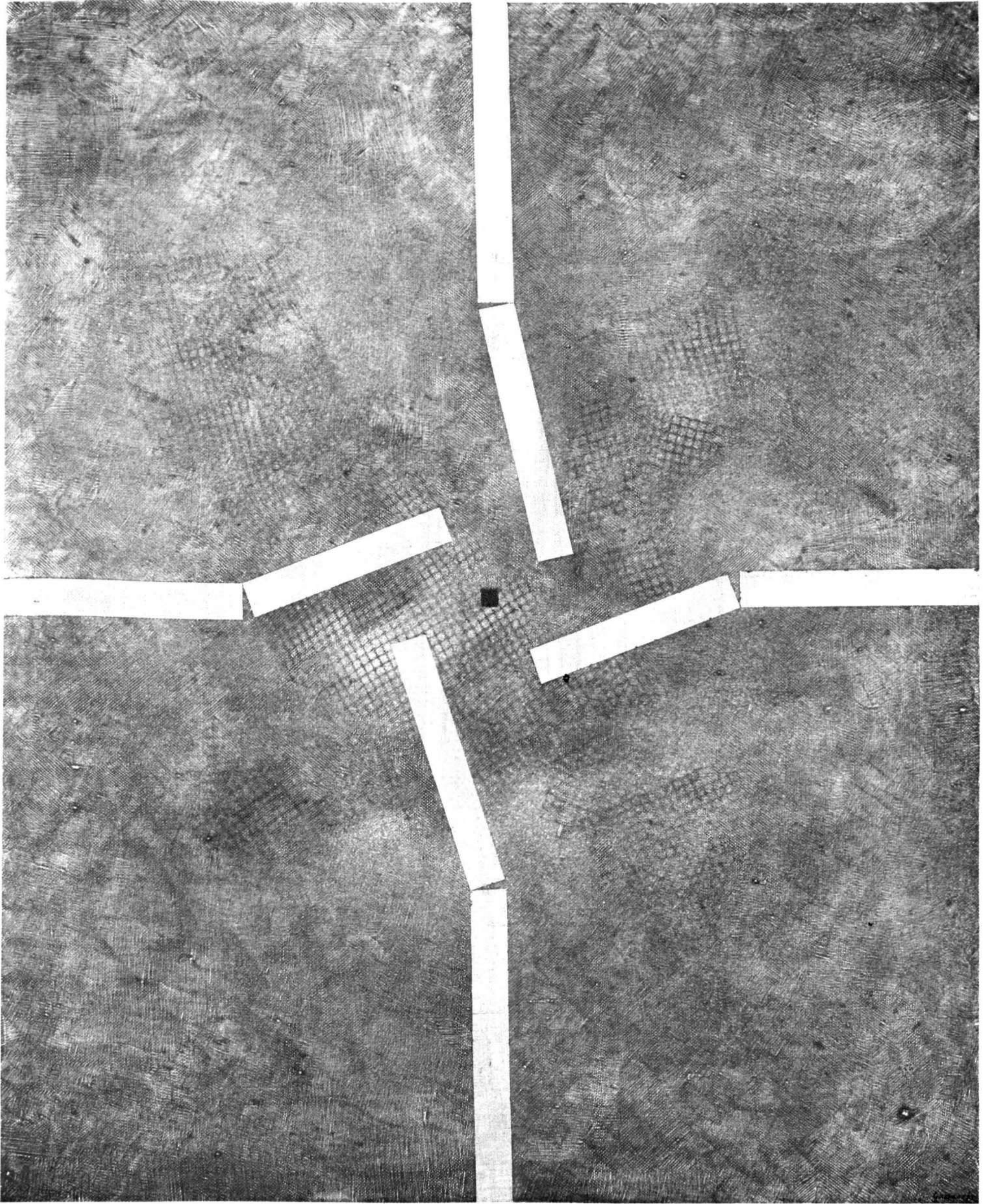
atento seguidor de su obra podemos detectar. La primera, y más evidente, corresponde a lo que podemos llamar sentido espacial. Dígame lo que se diga el espacio es consustancial con la pintura. En cuanto una superficie plana colocamos una mancha o línea, por pequeña e insignificante que sea tenemos un espacio, tenemos una especie de delante y detrás. Todo lo que pongamos después estará a ello condicionado. Si el pintor se abandona al azar, a su azar, el espacio será azaroso, acabará careciendo de interés y éste se centrará en cuanto va mancillándole. Si el pintor ordena su obra, si es consciente de las posibilidades que se le ofrecen, el espacio irá penetrándose de sentido plástico, al menos, y compenetrándose con la obra que en él va teniendo lugar y acomodo. Gabarrón no es sólo consciente de esto, sino que es consciente de que el espacio que se le ofrece procede, es, parte de una superficie. En algún momento no fue ajeno a la tentación del volumen. Encontró en él cauce para el tránsito de sus formas, lo-

gradas por dirección y fraccionamiento de líneas gruesas, corpóreas, a su vez. Hoy parece más centrado en la reflexión y uso de cuanto el soporte le ofrece, la trama y sus orificios, el hilo de la tela y sus entrecruzamientos, la fractura y la costura, el paralelismo y sus imperfecciones, debidas a la tensión física que sobre la tela extendida en el bastidor se ejerce desde los cuatro lados. Si a alguna pintura le cuadra lo de «soporte-superficie», hoy en boga, es a esta de Cristóbal Gabarrón. El ahondamiento en una problemática implícita en el medido ha influido, a mi modo de ver, en la evolución cromática. No es que se renuncie al color anterior, es que su adelgazamiento, al hacer más patente la trama, le hace más presente, más total y luminoso. Ya en él y sobre él, los ritmos y las formas, los bordes y rebordes, se simplifican, se engrandecen, pierden en prolijidad lo que ganan en peso plástico. El espacio es más coherente, la materia menos abrumadora, aunque la sensibilidad de pintor del pintor evitó siempre la puesta en bruto de la misma. Si antes era posible encontrar un cierto predominio de formas dentadas, que parecían querer y poder engranarse unas con otras; ahora, la eliminación de elementos, nos lleva en las mejores obras a la aparición de formas como desgajadas de las anteriores, acentúase la soledad y el silencio, el equilibrio requiere tener muy en cuenta la totalidad de la obra. Antes predominaba el núcleo, ahora la relación es entre todos los escasos componentes de la obra y los bordes de la misma. El interés es por lo tanto total.

Una constante en toda la obra del pintor es el aspecto móvil de lo que es estático. La confluencia en un punto de las diversas direcciones, lo equilibrado de las zonas, las relaciones de color, todo ello nos pone delante de una obra de un gran dinamismo, alejado de los recursos ópticos y cinéticos, ya académicos, pero participando de lo que, creo que desde siempre, ha estado en la mente de los pintores: hacer vivo lo pintado.

Estamos, pues, ante una etapa, la última por ahora, importante de un creador, trabajador infatigable, a juzgar por lo numeroso y frecuente de sus exposiciones, que no ahorra pasos, que necesita ver para creer y que depura y apura todas y cada una de las posibilidades que vislumbra en su quehacer.





CRISTOBAL GABARRON: «W. T.-5»

1967-1977

PRIMERA PARTE

Por Juan Antonio AGUIRRE

La tesis de una fundamental cuestión de generaciones, aclaratoria en cierta medida del confuso panorama de nuestras artes en los diez últimos años, fue mantenida por mi hace ya tiempo. Concretamente, sirvió de base para la primera exposición N.G. celebrada en Madrid en mayo de 1967. Cuando se cumplen exactamente diez años de aquel montaje, la Dirección General del Patrimonio Artístico y Cultural muestra en el Palacio Velázquez, como exposición de verano, una suerte de retrospectiva de los distintos autores que integraron aquel grupo, o como se le quiera llamar. «Nueva Generación» (1967-1977) señala una parte de lo acontecido en el arte español durante ese período. Doce artistas, todos ellos presentes en aquella primera exposición que ahora se conmemora, representan, por decirlo así, 12 soluciones posibles. Porque en N.G. nunca se dieron resultados homogéneos, aunque las cuestiones tuvieran un parecido. El trasfondo común era un problema: la superación del informalismo. La abstracción informalista había unido a la anterior Generación Abstracta, la de los Años 50. En los primeros años sesenta todavía el informalismo arrojaba los trabajos de *Barbadillo*, *Gordillo* o *Anzo*, los tres veteranos de N.G. En sus propias biografías se asiste a la liberación de ese código formal. Y se dan tres vertientes: la abstracción controlada de base geométrica, la figuración simbólica de base sicoanalítica, y la imagen testimonial de base publicitaria. Entre esos tres caminos andábamos todos: *Yturralde*, *Teixidor*, *Alexanco*, *Julio Plaza*, *Elena Asins*, *Julián Gil*, *Egido*, *García-Ramos*, *Jordi Gali* y yo mismo.

La exposición del Retiro pregunta qué ha pasado desde entonces con «Nueva Generación». Y claro es que las respuestas son múltiples, que no podía ser de otra manera, debido a la falta ya inicial de cualquier voluntad de grupo. Fue y ha vuelto a ser una asociación expositiva, sin otras posibles repercusiones. Pero el interés se cifra en sus componentes, la mayoría con un papel relevante en nuestra escena durante los últimos años. De *Barbadillo* parte la idea del «Seminario de Generación Automática de Formas Plásticas» que tanta importancia ha de tener en los primeros años setenta. *Alexanco* organiza con Luis de Pablo los famosos «Encuentros» de Pamplona en 1972. *Yturralde* crea, con Vicente Aguilera Cerni, el grupo «Antes del Arte» radicalizando postulados presentes en N.G., etcétera. Se extiende entre nosotros una cierta vocación de actuar más allá de los límites de nuestra carrera como pintores. Durante cinco años yo voy a dirigir la Galería Amadis, trabajando en la labor de presentación y promoción de jóvenes artistas. Es precisamente allí donde me encuentro con una ampliación del panorama generacional, con una interesante y provocativa sub-nueva generación.

Para mi fue, entonces, sorprendente comprobar que existía una continuación de N.G. en aquellos otros jóvenes, siete u ocho años menores que nosotros. Por supuesto no cabía hablar de herencia, ni aún en broma. Pero sí de una cierta asimilación. *Gordillo* en este sentido era una figura-clave, a partir de la cual operarían hasta personalizar su trabajo, autores como *Alcolea* o *Franco*, hoy ya claramente independientes, el primero actuando ahora en formato grandioso y paciente trabajo a través de una imagen de clave autobiografía y afinada puesta en escena, y el segundo extendiendo su característico lenguaje dulce y áspero, entrecortado por una enérgica vena expresionista, hacia personales terrenos de magia y trasfondos metafóricos. Pero en ellos *Gordillo* ejerció una poderosa influencia inicial, lo mismo que en *Chema Cobo*, a quien yo situaría entre la dicción de *Alcolea* y de *Guillermo Pérez Villalta*. Este último, ha sabido reunir las más fecundas intenciones e inquietudes de casi todos sus compañeros. No olvido a *Rafael Pérez Minguez* (loco y estupendo Rafa, ahora tocando la batería en Londres), de quien *Guillermo* no puede evitar un cierto recuerdo de fiereza, de disconformidad. Porque *Pérez Villalta* es provocativo, y uno de los primeros que ha sabido romper con la tonta tiranía de la vanguardia a la moda. Un cuadro suyo que resume muy bien toda esta trama es «Grupo de personas en un atrio o alegoría del arte y la vida o del presente y el futuro», un título de exposición dubitativa y un riquísimo cuadro de conflictos. En el centro del cuadro, *Herminio Molero*. En sus pasos por la poesía, la publicidad, la pintura y la música, *Molero* ha luchado por incorporar el arte a la vida de una forma tan orgánica como «el amor, el sexo o el dolor». No olvido a aquel *Molero* indescriptible de los «Encuentros» de Cádiz... Las charlas en un dormitorio loco abierto al anochecer con *Rafael*, *Macarena* y *Guillermito*. El es la auténtica y difícil estrella de ese cuadro y este grupo, distinto ahora de entonces, por su intransigible evolución: «en mi hay un beatnik del año 66, un hippy del año 68, un místico del año 70, un gay del año 73, un revival del año 75 y el *Molero* del año 77». El gran *Molero*.

En la experiencia me resulta difícil desligar los 12 nombres de N.G. de esta otra gente que hizo más amplio el círculo de amigos. En la vida no hay puertas, sino carreteras. Pero no obstante advierto unas diferencias fundamentales. Los mejores nombres de este segundo grupo se han tomado la vanguardia, la modernidad, muy poco en serio. Frente a una ética de la vanguardia, tan clara y dramática en ciertos momentos de *Gordillo*, *Pérez Villalta* ofrece un viaje de placer. Esa es la cuestión diferencial más grande.

No es, sin embargo, así, en todos nuestros artistas de reciente aparición. Hace poco que el Palacio de Cristal del Retiro mostraba el andamiaje teórico «En la Pintura», con las obras de *Broto*, *Delgado*, *Grau*, *León*, *Ortuño*, *Rubio* y *Tena*. La exposición ha sido un acierto, el texto de *Quico Rivas* tiene observaciones verdaderamente eficaces, y toda la obra expuesta en ese entorno maravillosamente limpio y refrescante, es un ejercicio de asepsia, pulcritud, y buen entendimiento de la actual problemática. Pero es que yo creo que la cuestión no es ésta. Volvemos nuevamente a aprender la lección, a ser los más aventajados discípulos, alumnos de vanguardia sobresalientes «cum laude». La cuestión está en la pintura, precisamente. Me quedo con *Teixidor* y con *Santiago Serrano*, y por supuesto con otros muchos más. Quiero decir que soy pintor antes que crítico.

Desde hace algún tiempo, la más mordaz actitud con la vanguardia fue mantenida por *Carlos Serrano*, *Pablo Pérez Minguez* y *Luis M. Poch*, en la revista «Nueva Lente»,

pionera en el nuevo enfoque de la fotografía en el país. Con personalísimo humor han sabido jugar con la vanguardia «haciéndose los tontos». En este sentido, las distintas apariciones en público (exposiciones, happenings, etcétera), de *Paz Muro* han traído siempre la mezcla de vulgaridad y originalidad, de ternura y agresión, de humor grueso y humor de ese mismo humor, de inteligencia y eficaz «hacerse el tonto», que tan bien ha sabido conjuntarse con la línea de Carlos y Pablo en alguna ocasión. En forma y espíritu bien distintos ha trabajado dentro del arte conceptual *Nacho Criado*, con actitud culta y respetuosa. Si los enfoques correctos, los ajustes adecuados posibilitan paradójicamente el desarrollo de un academicismo de vanguardia, pueden darse otras poéticas agrupables así:

a) Las que resultan de opciones culturales personales, sin «modelos».

b) Las que conjugan y personalizan uno o varios movimientos colectivos, hacia una apropiación más o menos sintética, las que «reconstruyen».

c) Las que imitan o interpretan a un autor.

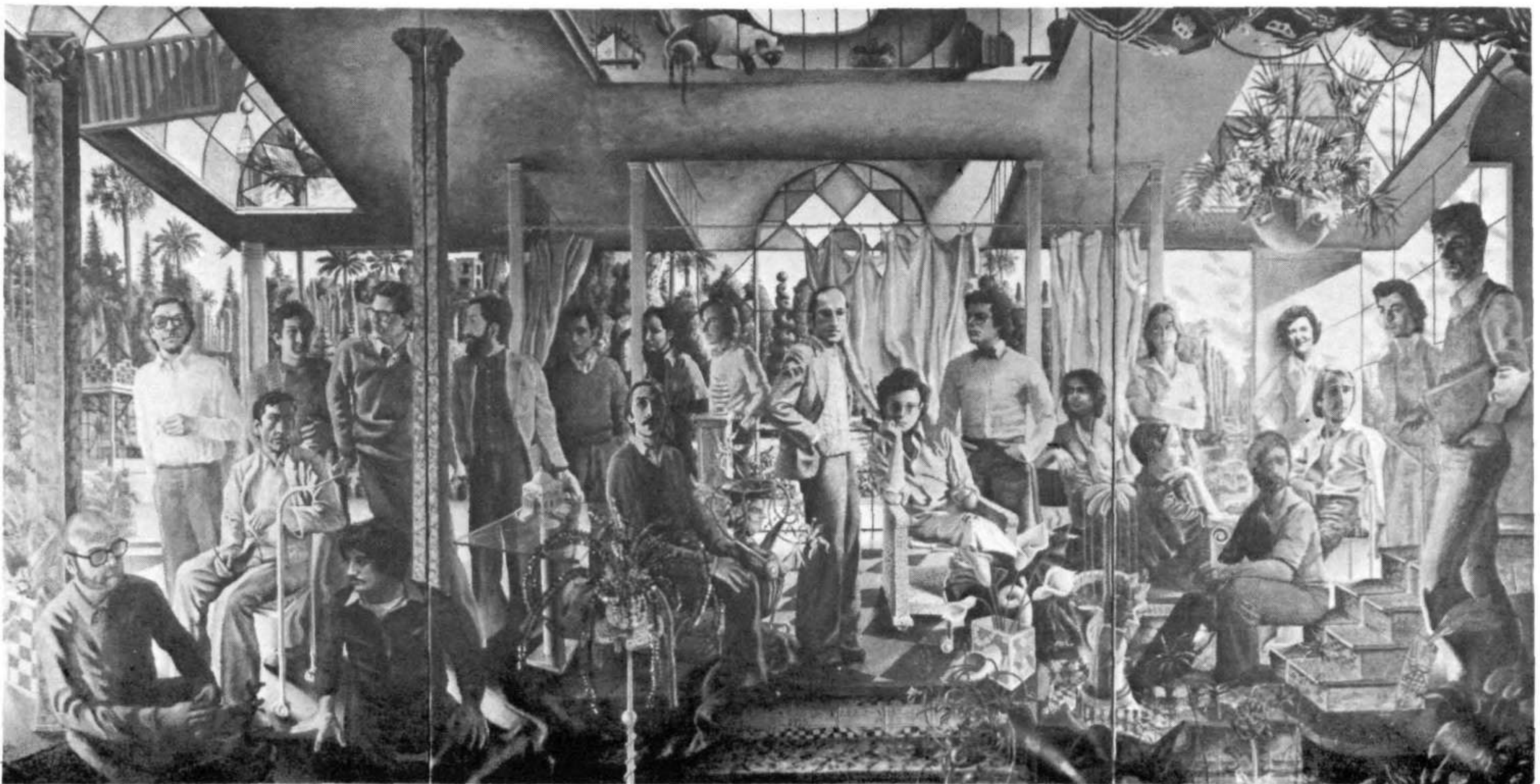
d) Las que actúan en el campo de vanguardia, anárquicamente, sin someterse a su dictadura, destruyendo desenfadada e implacablemente su organizado prestigio, las inteligentemente «torpes». Pueden ser «horteras», a conciencia.

e) Las pretendidamente nuevas o geniales; es decir, las «horteras», exactamente contrarias de las anteriores. Son «horteras» a su pesar.

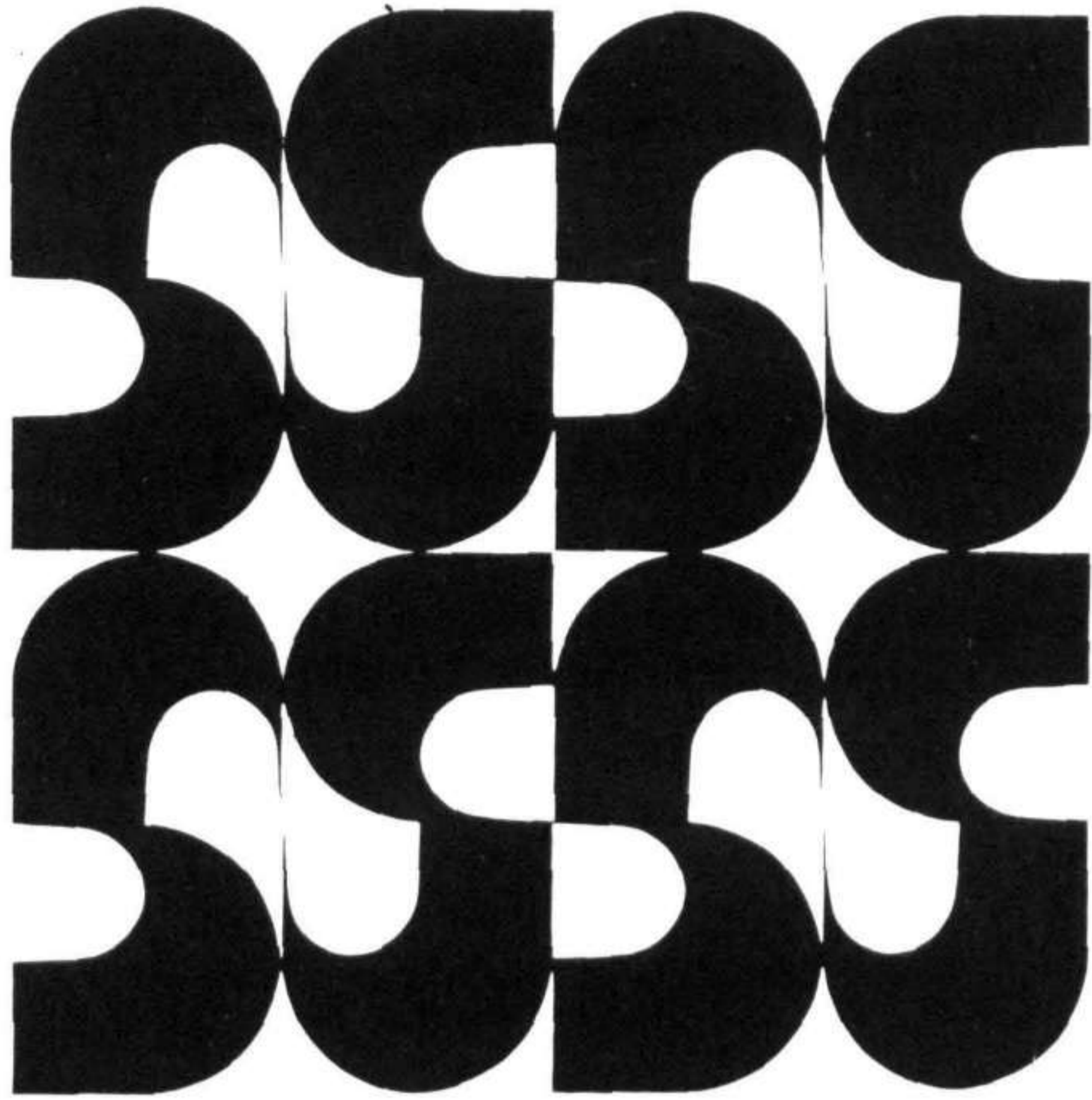
No he definido la vanguardia, porque seguro desde hace

años no tiene definición. O sea, es un cajón de sastre. Desde luego que es un difícil trance para algo que se ha querido tan prestigioso. Las cosas están así, no tan confusas. Al arte no le va a perjudicar ni el ataque al oportunismo mercantil ni la desconfianza en cierta solapada tiranía crítica. Recuerdo la charla, en Tarragona, hace unas semanas, con *Pere Salabert*. El tema: la postura del crítico, y su metalenguaje.

¿Con quién habla el artista? ¿Habla el artista con un público, con la introducción más o menos oportuna de un crítico? ¿Monologan el artista y el crítico con el pretexto de una obra de arte, mientras el público se aburre, y deja de serlo? La vanguardia termina, a veces, siendo más convencional que el academicismo al que debiera enfrentarse. No es sólo una cuestión de tiempo, de rapidez. Hay mucha estupidez en algunos planteamientos modernos de la función del arte. Cuando tanto se ha hablado de obra abierta, poco se ha cuestionado seriamente si a alguien le preocupa lo que hay dentro. ¿Acaso no sigue siendo más interesante mirar un *Monet*, un *Matisse* o un *Mallebrera*? Hace unos años fui profesor de unos breves cursos de arte moderno, en la Universidad Autónoma. Al salir de una clase, me preguntó *Simón Marchan* cómo podía usar aún el término «contemplación». Es una hermosa y clarísima palabra, de la que algún día hablaré más despacio. En las últimas décadas, el arte ha sido muy teórico y muy poco contemplativo. Ha despreciado la imagen o la ha radicalizado, que viene a ser lo mismo. Lo visual está bien, pero no es todo. *Le Parc* y *Rothko* son dos cosas distintas. ¿Para qué obligar al público a que trabaje en esto, si le merece más la pena actuar contemplando lo otro? Sobran palabras. Falta saber mirar.



GUILLERMO PEREZ VILLALTA. «GRUPO DE PERSONAS EN UN ATRIO», O ALEGORIA DEL ARTE Y LA VIDA O DEL PRESENTE Y DEL FUTURO. 180 x 360. (1975-76) ACRILICO SOBRE LIENZO.

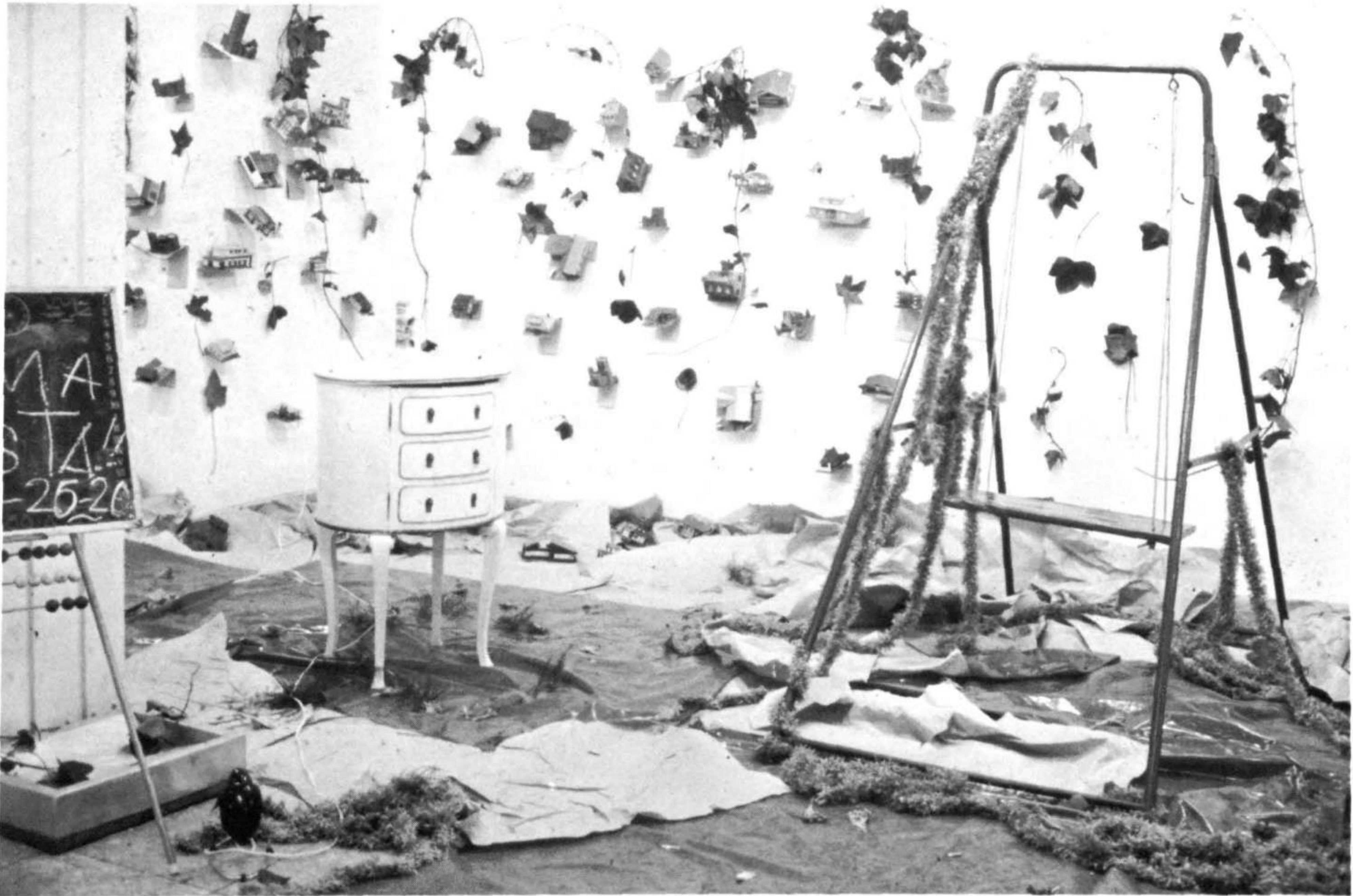


MANUEL BARBADILLO (1967). COL. PART., MADRID.

«La obra de Barbadillo muestra uno de esos raros ejemplos en la escena contemporánea de mantenimiento de una problemática por encima de las modas y demás circunstancias que señalan el mundo comercial del arte. Tiene un elemento óptico, pero no tiene nada que ver con el viejo op. Su técnica es matemática y se ciñe al manejo de un módulo analíticamente elaborado. Pero el concepto y la poética básica arraiga en una tradición de arte y cultura occidental, y hasta típicamente mediterránea, donde el factor equilibrio y armonía está perfectamente vigente, aunque sea a través de un lenguaje moderno, menos convencionalmente «griego». El es uno de nuestros más serios artistas de la geometría.»

«Esta a modo de verbena improvisada, dentro del recinto de una galería, con las pistas que aclaran la metáfora de la curiosa elaboración sintética del mundo más natural y cotidiano, es peculiar de Paz Muro. Se trata de un montaje preparado para la exposición «La Casa y el Jardín» (Galería Amadis, 1974). El suelo de papeles verdes, el columpio, el follaje figurado, el sarampión de casitas recortables sobre la aséptica blancura de la pared, servían de escenario para una tremendamente irónica subasta, mientras la autora y protagonista se columpiaba vestida de época, y con pámela, a la brisa de un ventilador de mesa, sin que su juego pudieran entenderlo ni los eruditos de la vanguardia ni los amantes de lo serio. Era un tomarse a broma la broma, un jugar con el juego, un en cierto modo «reirse de la vanguardia». Su actitud es una de las más inteligentes y liberales que se han permitido en nuestras galerías.»

PAZ MURO: MONTAJE PARA LA CASA Y EL JARDIN (GALERIA BUADES, 1974).





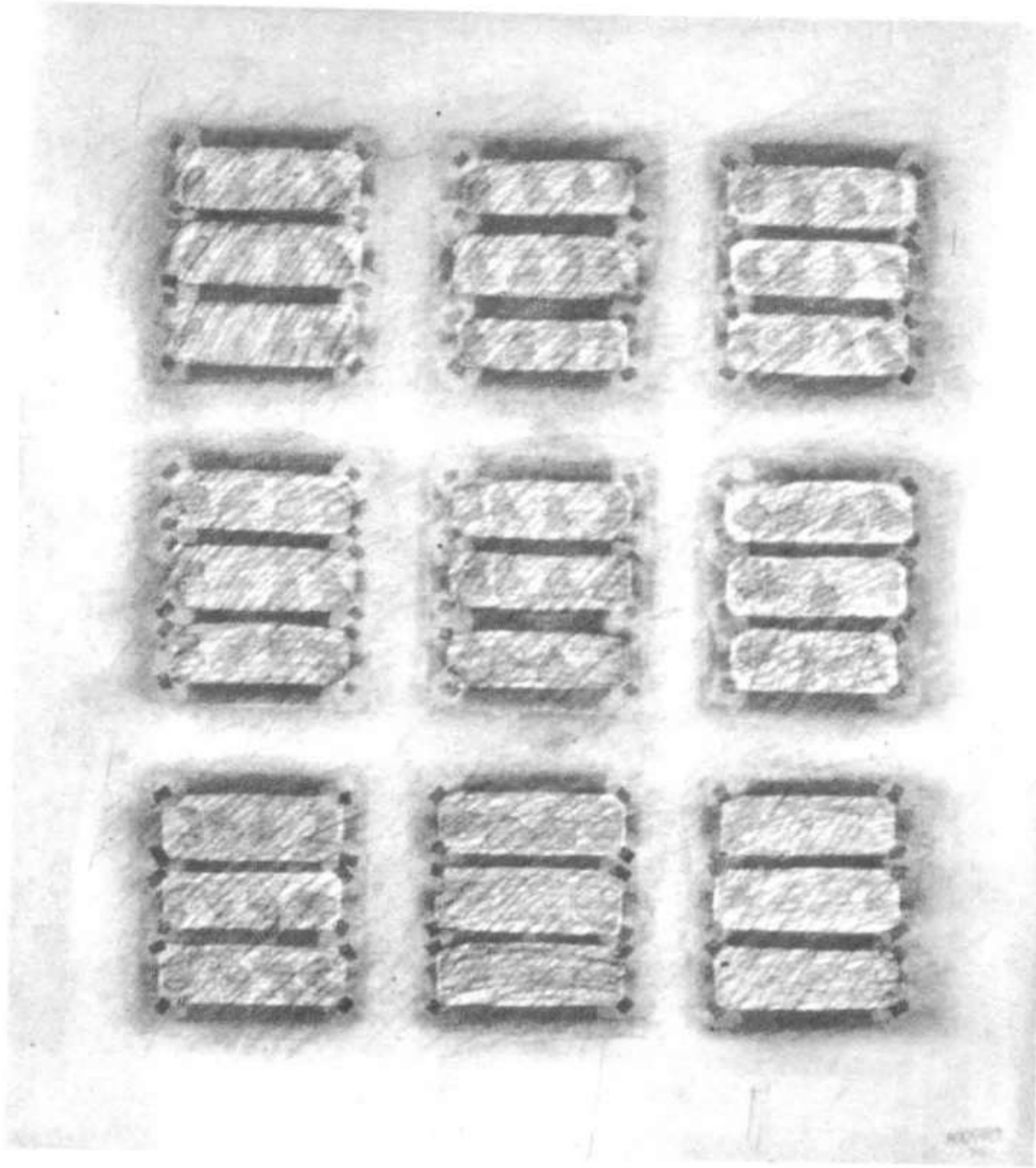
CARLOS ALCOLEA: «PINTURA 1973-74».

«Alcolea, que partió de un lenguaje cercano al de Gordillo, ha personalizado a través de su temática ciertos recursos ya habituales en nuestra actual figuración. Tal vez su característica fundamental sea una vocación de claridad y perfeccionamiento que le ha llevado últimamente a la adopción de los grandes formatos y la elaboración lenta y conceptualmente metódica de su mundo personal, donde se mezcla el placer de pintar al placer de pensar la pintura.»



JORDI GALI: «ESCALERA DESTRUCTIBLE». JARDIN DE SU CASA DE ESCULTOR ENRIQUE CLARASO. BARCELONA, 1969.

«Jordi Gali, inicialmente próximo al pop inglés, excéptico y ausente del mundo de galerías desde hace algún tiempo, es un autor que conoce y practica cierta teoría de liquidación en su postura artística. Esta escultura es de finales de los sesenta, y fue hecha en un material destructible para ironizar la inmortalidad del arte y la correspondiente vocación del artista. Más tarde, con su obra «Nada» (exhibida en 1973 y presente en la exposición «Nueva Generación», del Palacio Velázquez) aseguró rotundamente el espíritu de su poética y el papel que él otorga al público y al artista, dentro de ese diálogo con tanta frecuencia roto y tan a menudo renovado.»



JOSE LUIS ALEXANCO: «TACHADURAS 1» (1976).

H. MOLERO



«BOITES» O CAJAS

El *Museo de Arte Moderno de París* presentó, en las fechas puente entre el pasado año y el actual, una gran e interesante exposición dedicada a las «Cajas», a su importancia en el arte moderno. Naturalmente, no se refiere a la caja como envoltorio, como embalaje, como diseño, sino a la caja como protagonista de excepción, como campo de acción para el artista. En este sentido, su presencia en la Historia del Arte no se da hasta el mundo contemporáneo, y va íntimamente ligada a la inicial poética dada, de la que el surrealismo recoge tantos hallazgos formales, más o menos productos del azar, y los organiza dentro ya de una estructura lingüística coherente. Marcel Duchamp es un ejemplo nuevamente obligado. A partir de él, los nombres son muchos en la exposición de París, cuya temática permite abarcar todas las tendencias y estilos que se han ido alternando en las artes desde la primera

década del siglo. Así, desde el ingenio mágico e irónico de Man Ray hasta el minimalismo de Donald Judd, pasando por la caja-objeto de Warhol o Jasper Johns, la caja-imagen de Soto, Le Parc o Vasarely, la caja metáfora y mágica de Samarás, hasta abarcar una gran variedad de posibilidades a partir de un objeto tan aparentemente neutro y demostradamente ilimitado.

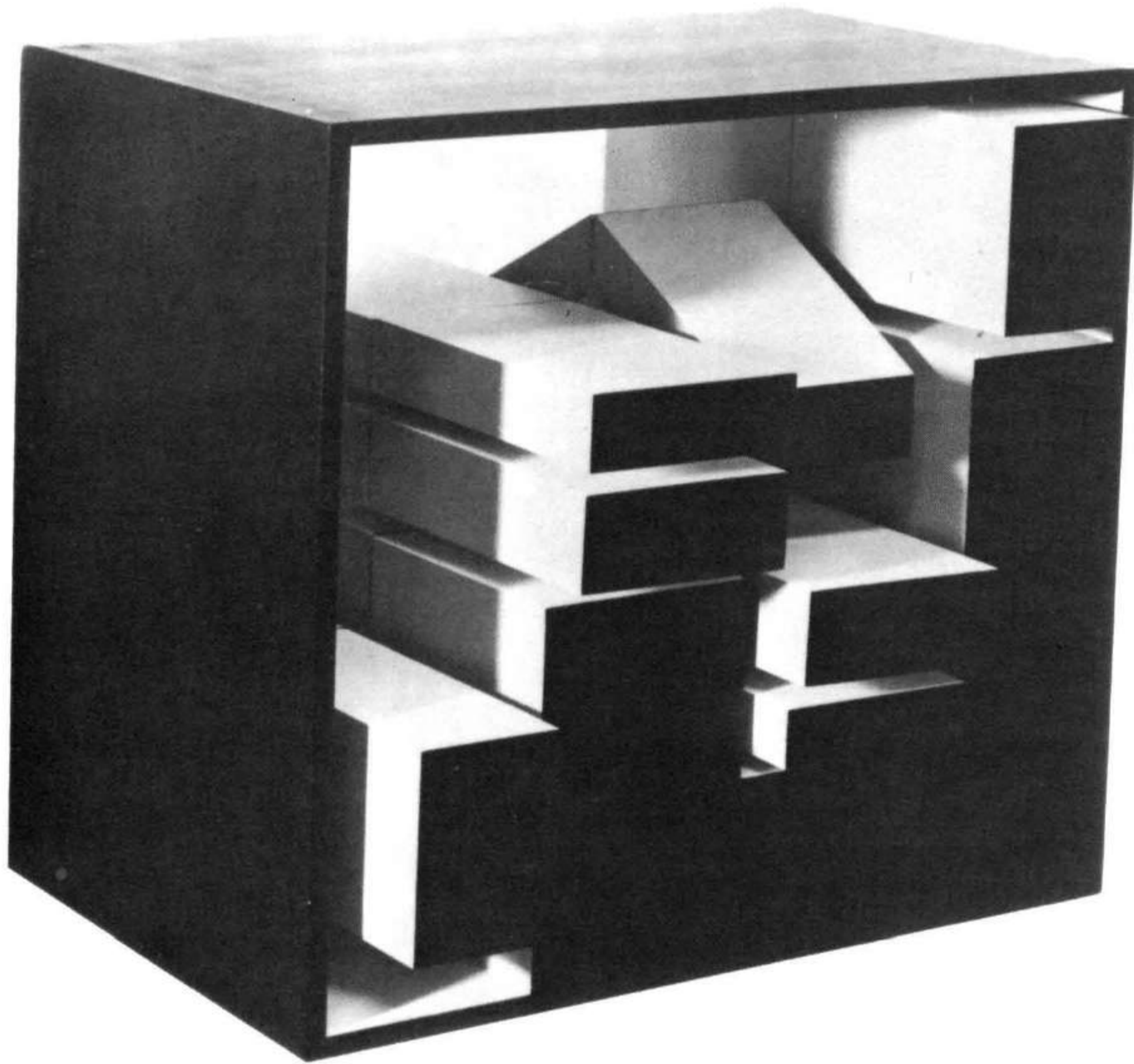
Con idéntica temática presenta la *Galería Seiquer* de Madrid, con la colaboración de la *Galería Bética*, una más modesta exposición en la que ha conseguido reunir un centenar de obras de otros tantos autores, muchos de ellos conocidos y enfrentados por primera vez ante el problema de ese pequeño recipiente que, en general, puede abrirse y cerrarse y al que el artista debe ponerle su etiqueta. La exposición es también un modo de test de imaginación, especialmente para autores cuyo lenguaje

difícilmente se adapta de entrada a esta nueva prueba. La caja, en principio, no condiciona demasiado, tampoco requiere una técnica específica, y permite una libertad de actuación (favorecida por ser un género con poca historia) dentro de la que el artista con un mínimo de audacia ha de encontrarse realmente cómodo. Por otra parte, sus dimensiones, su característica «apertura», todas sus connotaciones referidas al mundo cotidiano, favorece una actitud lúdica y desenvuelta en todas las imaginables metáforas de la experiencia. Gerardo Rueda, Jesse Fernández, Paluzzi, Bernardo Salcedo, Bob Smith, Rafael Núñez, Balagueró, y muchos artistas más ofrecen la posibilidad de un encuentro, enriquecedoramente comparativo, con sus poéticas dentro de unas exposiciones particularmente simpáticas.

j. a. a.

JESSE FERNANDEZ
«ESTATUAS Y SUEÑOS»





PALUZZI: MADRID (1969).



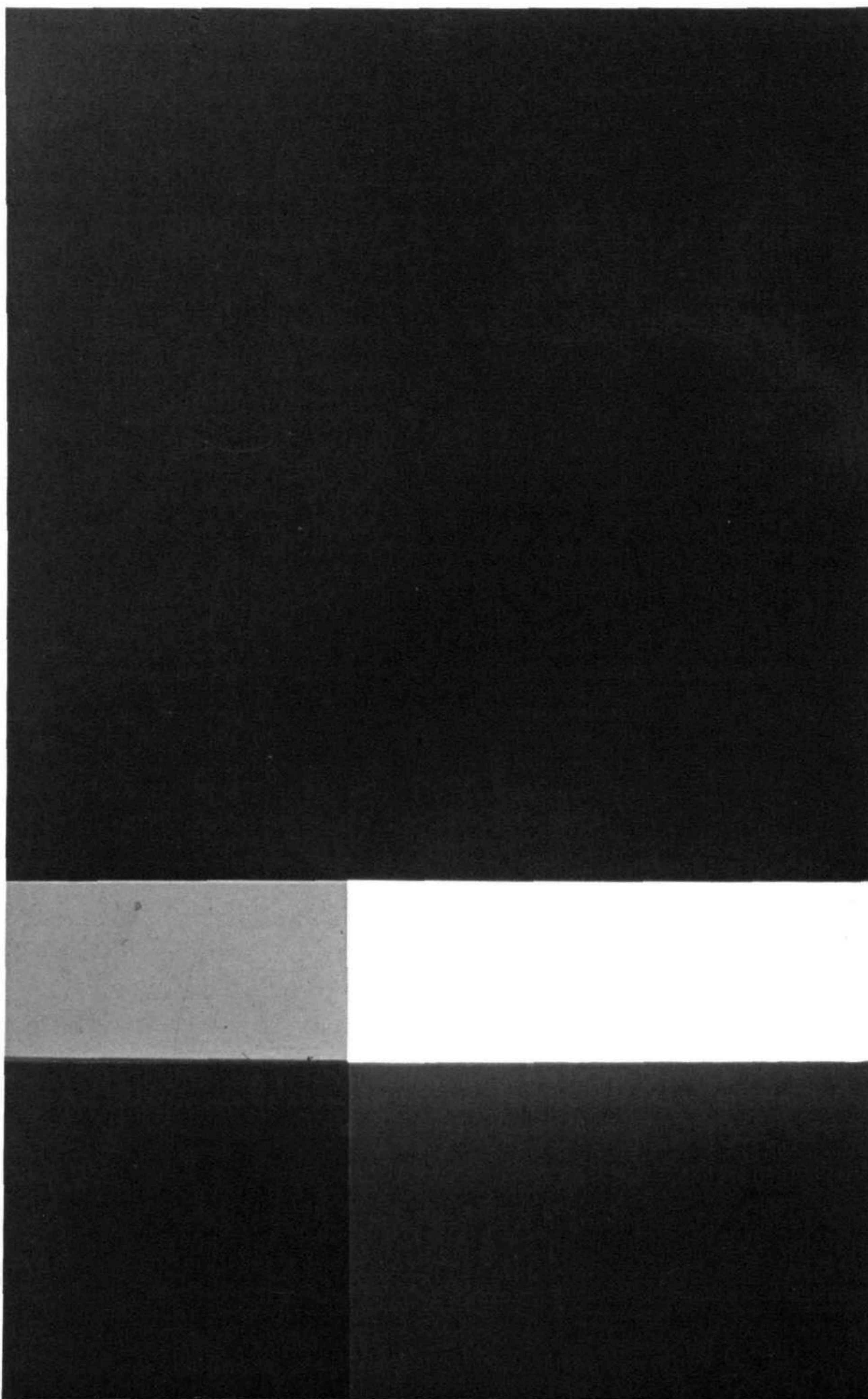
LE PARC
«TRAME ALTERNEE».

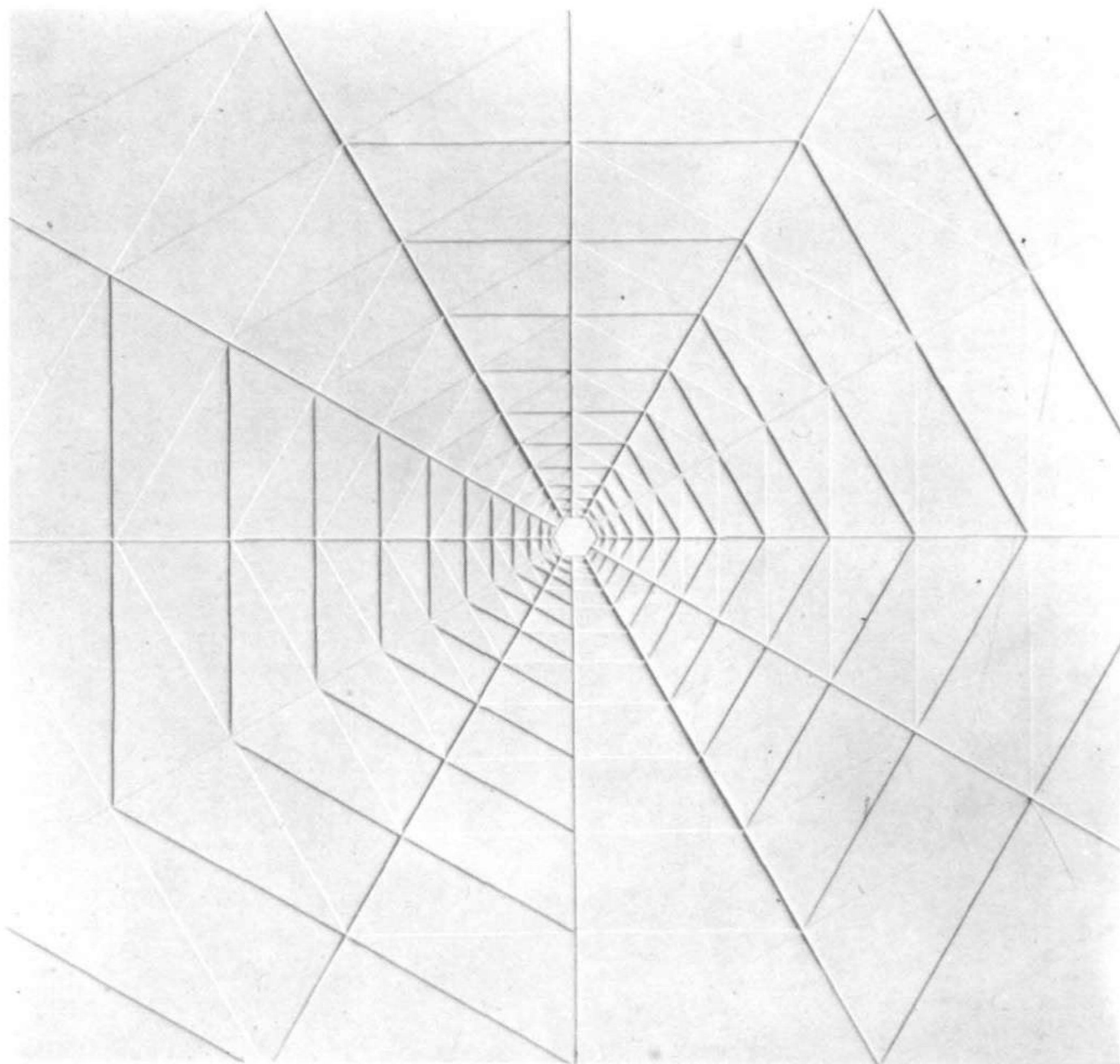
Bajo el lema «Espacio y estructuras», la Galería Céspedes del Círculo de la Amistad de Córdoba, ha sabido conjuntar la obra de seis importantes artistas geométricos. Con ello, y dentro de una línea de esperada renovación, vuelve el Círculo de la Amistad a mostrar su antiguo espíritu prestigioso y combativo que le caracterizó hace ya unos cuantos años. Sus responsables son Rafael Mir, Manuel Aumente, Fernando Illescas y Antonio Povedano. Los artistas en cuestión que integran esta muestra son suficientemente conocidos por nuestro público. Se sitúan en esa corriente revitalizada hacia mediados de los años sesenta, presentada como clara antítesis de lo que equivocadamente se había entendido como típica pintura española. Uno de estos nombres pioneros de aquel otro arte español, más hermoso y menos dramático, es *Eusebio Sempere*. Es una de nuestras figuras clave en la actualidad, y está aquí presente con unas pinturas de pequeño formato en las que mantiene su característica pulcritud y rigor, dentro de una flexible modulación cromática, ceñida a una estructura geométrica de simetrías y repeticiones dentro de su peculiar ritmo lírico. Junto a él, la obra de *Labra* es investigadora de una especialidad tridimensional, no ilusionista, no óptica, en ordenaciones concéntricas y superficies monocromas. *Iglesias* presenta algunas de sus «Elucidaciones», donde juega con la superposición de dos cuadrados, uno de ellos plegable e introductor de una estructura señalada por las líneas de contorno del cuadrado y de sus pliegues, dentro de un cromatismo sordo y neutro sobre el que se dibujan las líneas que sirven de pauta para descubrir su secreto y analizar su problemática. *Casado* trabaja con una astuta elaboración de la luz, a través de una apoyatura racional, creando campos de resplandor y penumbra y dotando así a la superficie de una suerte de ondulación cromática de efectos en ocasiones análogos a los de Sempere. *Gómez Perales* nos ofrece un lenguaje post-mondrian, a partir de una sabia y elegante división del espacio con que cuenta, y una organización de las zonas de color con valores a veces levemente naturalistas, sin líneas de encierro y divisiones marcadas por los propios límites del campo de color. *Cristóbal Povedano* no rechaza cierta sensualidad en la textura, sino que trabaja sobre ella para producir efectos de alternancias, acentuados en ocasiones por ligerísimas líneas que contribuyen a desvelar su racionalismo de evocación arquitectónica.

j. a. a.

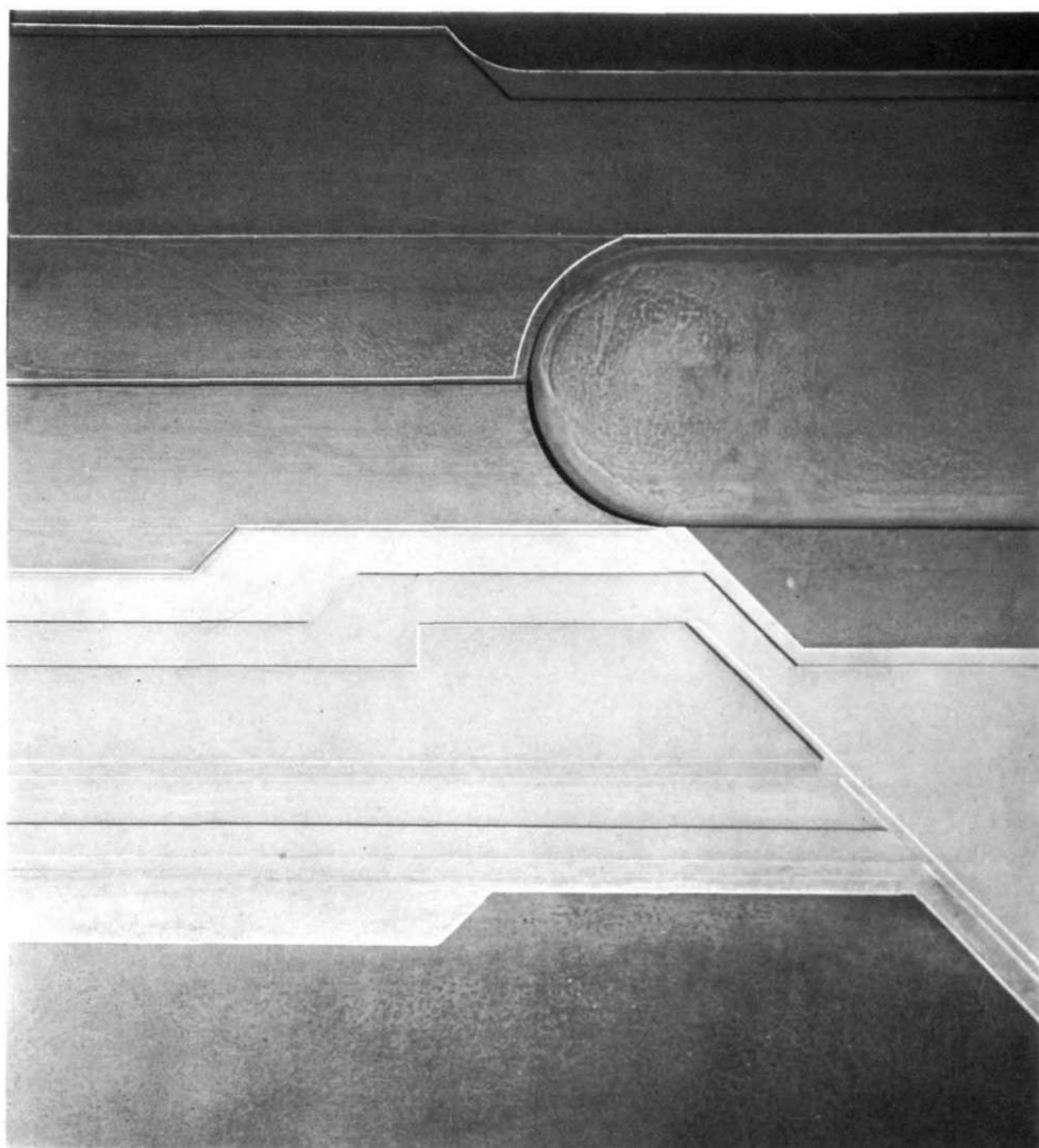
CORDOBA: «ESPACIO Y ESTRUCTURAS»

GOMEZ PERALES





JOSE MARIA DE LABRA.



POVEDANO: «SANTANDER».

ARTE POLACO CONTEMPORANEO

Por Francisco SANCHEZ ORTIZ

En los meses de febrero y marzo de este año se ha exhibido en el Palacio de Velázquez, del Parque del Retiro de Madrid, la primera exposición de «Pintura Polaca Contemporánea» que, como conjunto artístico, llega a nuestro país, organizada por la Dirección General del Patrimonio Artístico y Cultural del Ministerio de Educación y Ciencia.

Veintitrés artistas componen una muestra muy representativa del arte que hoy se hace en este país, ejemplo a su vez de las manifestaciones artísticas actuales de los restantes países del Este, no sólo porque incluye los nombres más importantes sino porque la obra expuesta tiene una rabiosa actualidad, abarcando una cronología que va desde Stazewski hasta Dobkowski, es decir, que, aunque la obra más «antigua» que figura en catálogo está realizada en 1959, la gran mayoría son ya de los años setenta.

El propio título de la exposición «Pintura Polaca Contemporánea» hay que entenderlo en un sentido muy amplio que trasciende su idea clásica. Es cierto que no se exhibe tampoco ninguna «escultura» ni ninguna «fotografía», pero muchas de las obras nos hacen replantearnos el propio concepto de «objeto artístico» y no me estoy refiriendo solamente a los «environments» de Szajna o a las «banderas» de Hasiór, sino que a lo largo de la propia muestra se puede advertir toda una evolución de las formas artísticas, lo que añade a la exposición un valor más para el estudioso del arte actual. Desde la pintura más naturalista (Kaczmarek) pasamos a la abstracción lírica (Brzozowski, Tchorzewski), geométrica (Bogusz, Stazewski), al op-art (Winiarski) al surrealismo (Makowski), al pop (Przybylski, Strumillo) e incluso a las más revolucionarias manifestaciones de arte conceptual, como los «environments» del citado Szajna o los «epitafios» de Lukowski. Si bien esto solo a título informativo, pues la riqueza de vehículos expresivos deja muy corta toda posibilidad de un etiquetado, como después veremos.

Esta heterogeneidad de formas y contenidos nos demuestra una libertad expresiva y un avance en los Códigos semánticos paralela a la del resto de Europa y a la de Estados Unidos. Quizá se advierte una influencia de los mismos. Lo cierto es que concretamente Polonia es uno de los países del Este con un arte más personal. Al terminar la II Guerra Mundial la actividad en todos los campos artísticos se descentralizó, creándose importantes centros como los de Wrocław (que albergaba el laboratorio de teatro experimental de Grotowski, fundamental para las actuales concepciones de este arte), Cracovia, Lodz donde está la importante escuela de cine —que tantos maestros ha dado—, género éste del que en nuestro país tenemos más conocimientos, tanto por lo exhibido en salas comerciales como por los ciclos que organiza nuestra Filmoteca. Estos centros de trabajo y las giras de sus obras en el interior del país y por los restantes del mundo han contribuido a formar una opinión internacional bastante actualizada de los resultados a que en los distintos terrenos artísticos ha llegado Polonia.

Apuntábamos la posible influencia de los logros estéticos de otros países. Realmente, hoy en día y afortunadamente, pienso, ningún artista ni ningún país permanece ni puede permanecer artísticamente aislado. En cuanto lenguaje, el arte es comunicación y comunicación universal. Es interesante, pues, que llegue al mayor número de espectadores posible, y espectadores en muchos casos artistas actuales o potenciales, y tanto los Gobiernos como las galerías comerciales deben procurar estas interrelaciones. Esta misma exposición es ejemplo de ello. Por lo que no es de extrañar que advirtamos —ya lo señalaremos más adelante en cada caso— elementos inspirados en o que nos recuerdan a éste o aquel otro artista a lo mejor de la otra parte del Globo. Ahora bien, detrás de todo siempre hay un fondo, unas últimas motivaciones íntimas ligadas al país de origen y que son mucho más sutiles (a veces subconscientes) que la mera composición del cuadro o la utilización de tales o cuales elementos para determinado cuadro o escultura.

En este sentido, el arte Polaco ha estado en general y tradicionalmente movido por un simbolismo en sus imágenes y por un vivo expresionismo en sus tratamientos. Ha sido fundamental la influencia del movimiento «colorista», equivalente polaco de lo que en otros países se ha llamado post-impressionismo, pero también y sobre todo se ha desarrollado una concepción «teatral» del arte y destaca su importancia tanto como género (Tadeusz Kantor, Witkiewicz, el mismo Grotowski) como por su influencia en las teorías artísticas contemporáneas que tanto se le acercan y que aquí vemos representados con máximo rigor por Szajna.

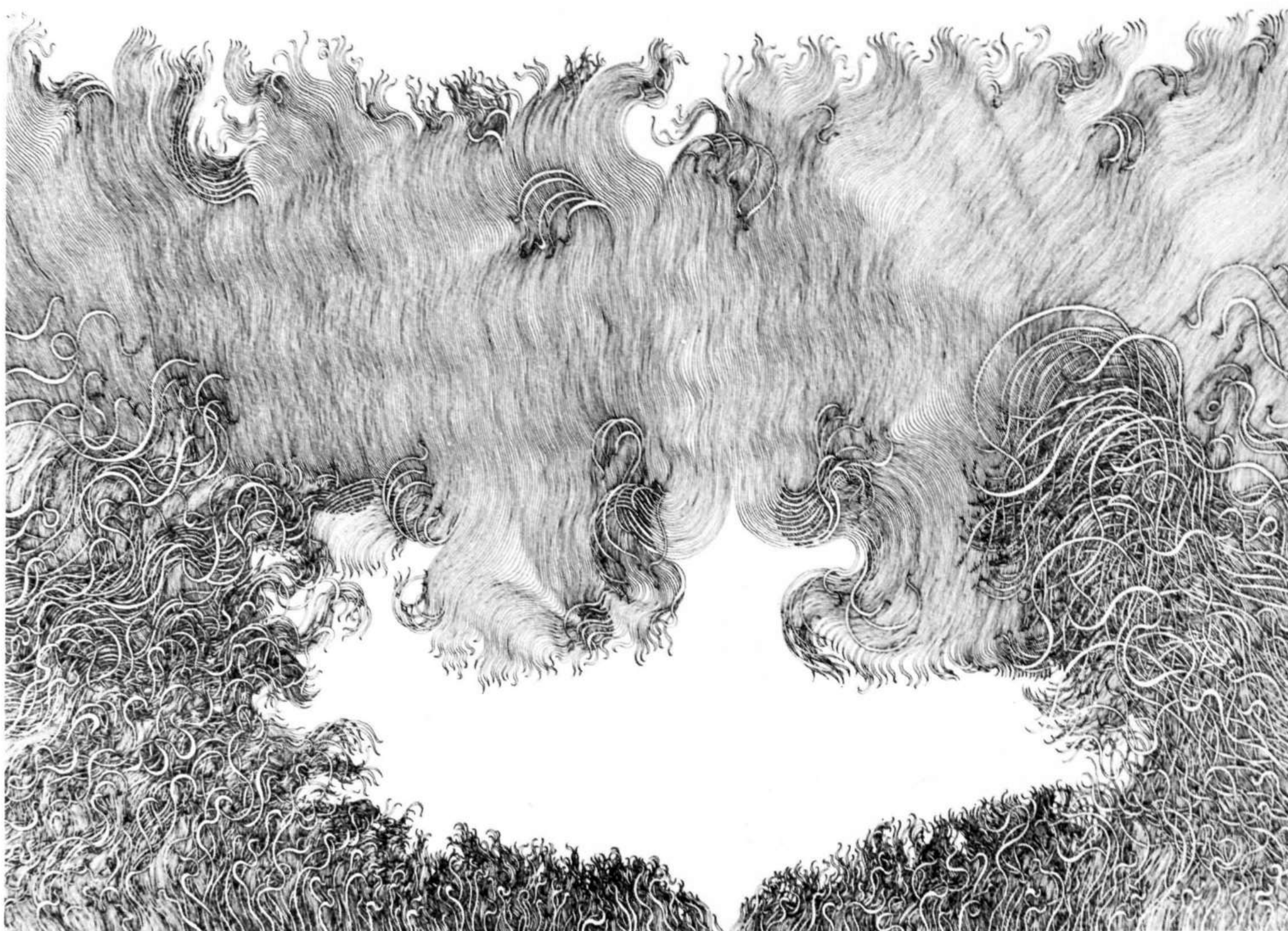
Debido a la propia variedad de estilos que recoge esta exposición, y en aras de una mayor información al lector, pasamos a comentar algunas de las obras que creemos más significativas y personales, dentro de la dificultad de selección, que ordenamos según un criterio no de calidad sino del lugar que ocupan en la evolución actual de las formas plásticas.

Wladyslaw HASIOR

Colección de banderas alusivas a la guerra a las que fija objetos fotográficos, guantes, trozos de pelo, ornamentos, como si éstos fueran absorbidos por la fatal masacre. Sus «retratos» responden a la misma intencionalidad. Todo en ellos es drama, cuchillos, aviones de guerra, vestiduras maltratadas, muerte.

Józef LUKOMSKI

Los «epitafios» son un recuerdo al hombre que fue, la huella del desaparecido, plasmada en objetos de uso corriente: frascos, espejos, cajas, cacerolas. Cada obra es un «collage» de estos elementos dispuestos en la estructura de un mueble enlutado, del que brota la negra sangre de unos jirones de tela.



JAN DOBKOWSKI: «DOBSON», «ABISMO» (1976).

Más fuerza dramática tienen sus tres «figuras quemadas» cuya técnica de ejecución se acerca a lo que en nuestro país puedan hacer un Canogar o un Cillero: trajes vacíos, caparazones humanos sostenidos en pie no se sabe con qué aliento, esbeltos como fantasmas.

Tadeusz BRZOWSKI

Lo más interesante de sus pinturas es la visceralidad de sus formas, lo «imperfecto» de sus acabados expresionistas en que sobre unas superficies lisas aglutina las masas de pintura, el contraste tonal que sugiere la tercera dimensión. Son figuras calientes, familiares, casi humanas, a la vez dispersas y conexas a lo largo de cada lienzo como en una permanente atracción-repulsión, como una multitud de fuerzas que chocan, se destruyen y dan lugar a otras nuevas.

Jerzy TCHORZEWSKI

Tchorzewski es el fuego, «mundo caliente», fuego volcánico origen de los mundos, mares de lava, lenguas de fuego cósmico, paisajes de pesadilla, energía desatada, génesis y apocalipsis.

Rajmund ZIEMSKI

Sus cuadros son una equilibrada composición de forma y color. Son obras muy pensadas, muy acabadas a pesar de esos chorretones que desbordan sus medios espacios. Interesa la estructura, la distribución simétrica de las figuras, la armonía del estudio geométrico.

Tadeusz DOMINIK

Naturalismo inicial que evoluciona hacia un cuasi-informalismo, abstracción de las formas y colores reales pero no calculada, sino que es el resultado de una aprehensión inductiva directa de las esencias cromáticas.

Jerzy NOWOSIELSKI

Diríase que está en una línea entre la simplificación geometrizable influida por las pinturas «naïf» y una especie de misticismo del color- composición. Tanto sus paisajes urbanos como sus interiores suponen una radical disección del espacio, un violento balance de líneas, áreas y contornos que luego modela a través de unos colores planos que no marcan



JOZEF LUKOMSKI: «FIGURAS QUEMADAS».

por sí mismos un relieve sino en función de los límites a que se aplica. Recoge, pues, muy directamente la lección de Cézanne y la expone a través de un particular culto al objeto-parte del todo.

Jonasz STERN

Stern es otro de los artistas que con sus montajes replantea el concepto de «cuadro» y «de pintura». Sobre unos fondos lisos, ilimitados como la arena de un desierto infinito, sitúa unos conjuntos de huesecillos reales sin más relación con la tela-arena que su contacto físico. Es decir, que el espectador no tiene referencia alguna de donde quedan situados (teoría psicológica de la Gestalt) sino que lo que se pretende es precisamente aislarlos, abandonarlos en ese espacio inmenso en la misma línea —pienso yo— que el surrealismo «por desorientación» de Yves Tanguy o incluso del propio Dalí. Los restos de lo que fueron seres vivientes quedan así como único vestigio o huella de las visiones apocalípticas del autor, de lo transitorio de las cosas.

Jerzy STAJUDA

Los extraños paisajes en óleo y acuarela-tinta china sugieren un mundo personal donde una luz suave va recordando las distintas formas vegetales, los espacios topográficos y lo que asemejan construcciones fantásticas fruto de una poderosa imaginación y un profundo dominio del dibujo.

Zbigniew MAKOWSKI

Makowski monumentaliza los objetos de su entorno cotidiano y los elementos comunes en la vida humana que, puestos unos junto a otros, configuran estas parábolas pictóricas, estas narraciones estáticas de un surrealismo muy puro, que conservan al mismo tiempo un algo de bodegón clásico.

Zdzislaw BERSINSKI

Otra de las pinturas que llaman la atención del visitante es «La esperanza», retrato insólito de un ser deforme e infrahumano que pretende alcanzar un dado símbolo del azar, en medio de un paisaje desolado donde la tierra, el fuego, el agua y el aire son únicos y silentes testigos de su destino. Un simbolismo que recuerda a Odilón Redón y a los visionarios ingleses del siglo pasado. Una composición que sugiere las deformaciones fotográficas del objetivo «gran angular».

Janusz KACZMARSKI

Quizá el más «realista» en el sentido clásico de cuantos aquí comentamos. Kaczmarcki pinta las cosas, las figuras naturales con un amor a la sencillez y al lenguaje directo hoy poco frecuente. No necesita forzar la realidad para comunicarse. Su cuadro es simplemente el traje de un obrero, «armadura contemporánea». El mensaje está ahí mismo.

Andrzej STRUMILLO

Crítica social durísima. Lenguaje quizá influido por las formas de pop-art que conocemos. Su técnica sintetiza los ingredientes pictóricos tradicionales de dibujo y pintura con la fuerza documental de la foto-emulsión.

Janusz PRZYBYLSKI

La crítica por lo grotesco y un tratamiento plástico que utiliza la fuerza del realismo en la representación de la figura humana y del objeto acercan también a este pintor a las concepciones «pop». Como en ellas, la ironía (o autoironía, al incluir en sus cuadros su propio retrato) es punto de partida en la composición de una obra en que el autor juega con los objetos y su simbología. El personaje, aislado en medio de un campo verde abraza un «transistor» o aparece atado con una cuerda. Con todo, me parece un lenguaje y unos contenidos ya muy tratados.

NORBERTT

Traduce su impresión acerca de la actual vida mecanizada y dominada por la tecnología en forma de figuras metálicas que se mueven sobre un espacio indefinido. Hermosa metáfora sobre la realidad dramática a que asistimos.

Kiejstut BEREZNICKI

Bereznicki estiliza los componentes del bodegón tradicional y a través de un elegante uso del color despliega unas personalísimas naturalezas muertas. Sin embargo, la presencia de clepsidras, flores marchitas o conchas petrificadas nos recuerda es terrible cuarta dimensión que es el tiempo, flujo en que inexorablemente navegan todos los manjares que nos muestra.

Jan DOBKOWSKI

Con trazos finísimos, elegantes, de una línea digna de los mejores dibujantes del Modernismo, Dobkowski se recrea en la belleza del movimiento, de la danza de sus algas fantásticas o cabelleras al compás de un viento encendido y sensual. Todo es en sus cuadros luz y dinamismo, a través de su brillante y sencillo colorido, a través de la feliz conjunción de la delicadeza con el violento ritmo de lo salvaje.

Marian BOGUSZ

Uno de los «abstractos» en sentido clásico es Bogusz. Abstracción geométrica a que el artista llega a través de conjuntos de líneas paralelas o inclinadas con respecto a éstas de manera que unas parecen proyectar su sombra sobre un fondo a su vez luminoso y cambiante. La innovación se debe a la técnica de la pintura acrílica sobre el aluminio que despide unos brillos suaves y ondulados que contrapuntean perfectamente la radicalidad de los trazos.

Jan BERDYSZAK

Tampoco la obra de este autor es una «pintura» en el sentido académico. Si extendemos el concepto de «pintura» al ensamblaje de varios lienzos pintados, cuando éstos dejan de estar pintados o se funden en una única unidad tridimensional habremos llegado a la escultura ¿dónde empieza una y dónde acaba la otra? Berdyszak nos demuestra la relatividad de estas denominaciones. «El espacio —dice él— es para mí un instrumento de la misma índole que el color, la mancha, la luz o la forma». Pero en esta exposición se recogen además algunos de sus últimos trabajos en que se juega con otro elemento más, lo que él mismo llama «destrucción del cuadro»: el cuadro desde dentro, se abre, se rompe en elementos separados.

Jerzy ROSOLOWICZ

Asimismo originales son estas composiciones con lentes, en las que el espacio e incluso el mismo espectador se ve repetidamente reflejado. Estos, llamémosles «cuadros», son claro exponente de una de las más actuales teorías artísticas, según la cual quien pone realmente el contenido o el significado de la obra es el propio espectador, siendo la función del artista el ponerle «en situación» o facilitarle los medios para ello. La imagen de cada lente cambia no solo con cada espectador, sino incluso con cada movimiento de éste. Quien haya contemplado en el Museo de Arte Abstracto de Cuenca la obra de Sanz que lleva el elocuente título de «Participación» comprenderá mejor a qué me refiero. También el artista consigue interesantes estudios de color sustituyendo las lentes por prismas ópticos.

Adam MARCZYNSKI

Obras también de investigación óptica, los lienzos de Marczynski albergan unidades cúbicas que el espectador puede mover libremente de forma que él mismo «compone» en cierto modo el resultado final, o bien disponer el color y la luminosidad según la inclinación que esté dando a la tapa que las cubre.

Ryszard WINIARSKI

El «op-art» geométrico adquiere su máxima expresividad cuando en la realización de la obra interviene el factor aleatorio. Winiarski articula matemáticamente el espacio del cuadro y ordena los cuadrados negros y los cuadrados blancos según un criterio que nos hace recordar perforaciones —aleatorias a primera vista— que presentan las fichas de un ordenador electrónico o la descomposición en puntos de una

imagen —invisible si ampliamos una parte— de las destinadas a la reproducción gráfica en prensa.

Jozéf SZAJNA

Seguramente lo que más llama la atención al visitante es el complejo «environment» «Réplica», de Jozéf Szajna, que ocupa todo el ala izquierda del recinto. El autor es él mismo uno de los supervivientes del campo de exterminio de Auschwitz, que junto a Dachau y Buchenwald, es de los que Polonia conserva más triste recuerdo.

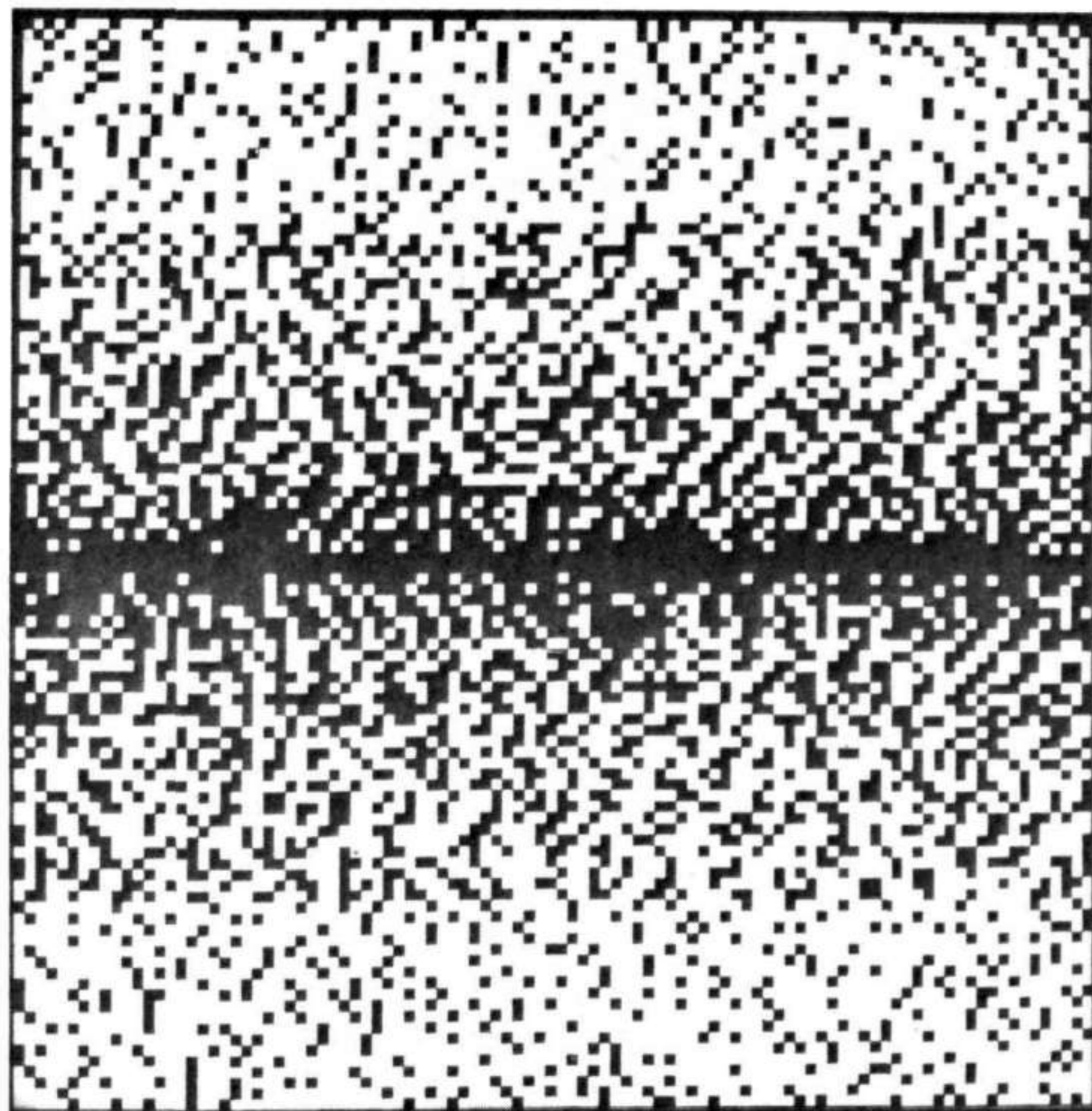
Sobre el tema el artista creó primero su obra «Reminiscencias de Oswiecim» (Auschwitz) que ocupó lugar destacado en la Bienal de Venecia de 1970 y que luego él mismo desarrolló en «Réplica», una de cuyas versiones últimas (1976) es la que aquí se exhibe.

Resaltaremos también la importancia que en Szajna tiene lo «teatral». En él confluyen las actividades de pintura, escenografía y dirección de teatro que el artista consciente o inconscientemente interrelaciona, dando a su teatro una enorme riqueza plástica y asimismo «dramatizando» sus composiciones.

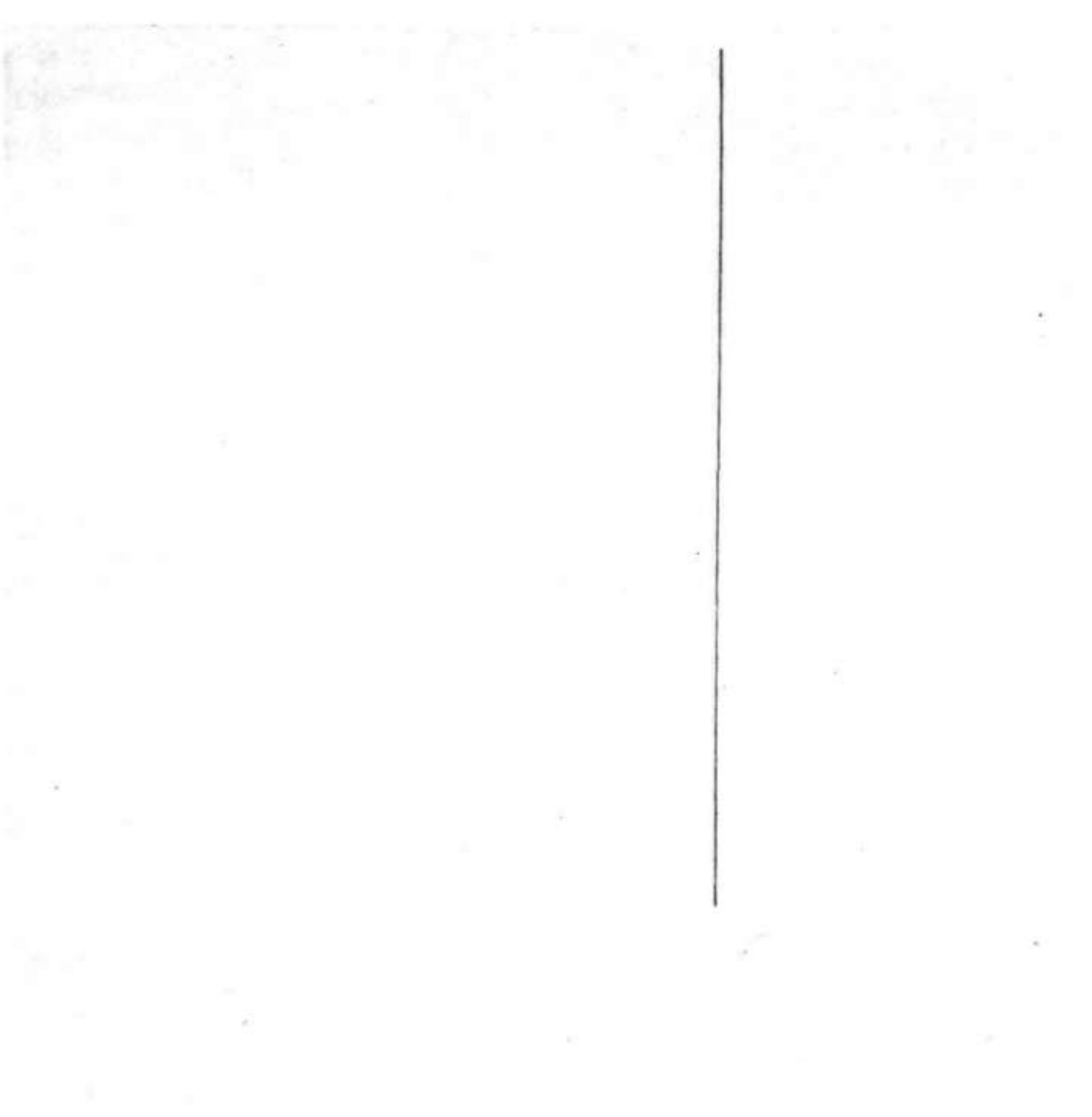
A través de su obra, Szajna expresa toda la violencia, la tortura, la crueldad infinita de lo ocurrido hace tan solo algunas décadas. A lo largo de los tres compartimentos en que se divide la patética exhibición se amontonan viejos zapatos, ropas y mechones de cabello como los que se formaban ante la entrada de las cámaras de gas. Maniqués rotos, descoyuntados, rostros descompuestos con la mueca horrible de la muerte, atados con gruesas cuerdas, hechos trizas, resultados de la furia, del fanatismo ciego, del odio al ser humano, de un genocidio sin par.

En el último cuadro, un vasto cementerio donde las lápidas son siluetas humanas cubiertas a su vez de miles de fotografías. En un rincón, unas velas.

RYSZARD WINIARSKY. SERIE «PASO».



HENRYK STAZEWSKY. «NUM. 45».



HENRY MOORE EN PARIS

Por María Fortunata PRIETO BARRAL

Para esta tardía retrospectiva que Francia le dedica a Henry Moore (116 piezas de escultura y 108 dibujos) no ha sido posible acondicionar un espacio a la medida, como lo hicieron en Florencia y en Zurich, años atrás, y no serán ciertamente las pulcras salas de l'Orangerie ni la armoniosa ordenación de las Tuileries —donde se han colocado las obras más grandes— el «environnement» más adecuado para esta escultura monumental que, hasta en sus expresiones de más reducido tamaño tiene un aliento de algo colosal y directamente relacionado con la naturaleza. Las amplias figuras reclinadas, sentadas o erguidas, son *paisajes humanos* que al paisaje terreno se integran; las formas horadadas están pidiendo el aire, la luz, el sol y sombra cambiante del día y no desdennan la intrusión accidental de otros elementos. La foto que Moore prefiere de sus piezas mayores es una en que aparece un cordero pastando al fondo, visto entre las piernas abiertas de la figura. Más de una vez ha insistido el escultor en que «antes desea ver una de sus obras en un paisaje, sea cual fuere, que en el más hermoso edificio conocido».

Ninguna sala de museo por espaciosa que sea, ninguna exposición puede dar la dimensión exacta de Henry Moore. Sólo en los grandes espacios naturales se justifica y se comprende la potencia de esta escultura de volúmenes amplios que se diría trabajados por el tiempo y la erosión en la masa misma de la roca. En los altozanos de Escocia batidos por los vientos se perfilan altivos el «King and the Queen» sedentes, como vestigios de algún antiguo reino desaparecido; en los parques y praderas de Estados Unidos, del Canadá, de Inglaterra respiran a sus anchas las figuras gigantescas talladas directamente en la piedra. Y es que Henri Moore ha trabajado casi siempre a descubierto o, cuando no ha sido posible, ha sometido cada obra al contraste del exterior.

Es esta una referencia que a menudo he observado entre los artistas de más profunda penetración: el árbol, el peñasco, la ondulación del monte, las líneas de perspectiva hacia un horizonte lejano están en el mismo orden de relaciones que una estatua, una pintura, un conjunto arquitectónico. Si esa relación no puede establecerse, si el concepto artístico es sólo cosa intelectual y queda aislado de cualquier noción natural, acaba por desencadenarse, falto de vida. En el caso concreto de la escultura, la materia y su forma de trabajarla tienen, además, exigencias propias que no pueden ser soslayadas. Esto lo supo Henry Moore desde el principio, mucho antes de adquirir una formación artística, atento al mandato de la fuerza y la energía, al poderoso hálito vital que emana de la tierra misma.

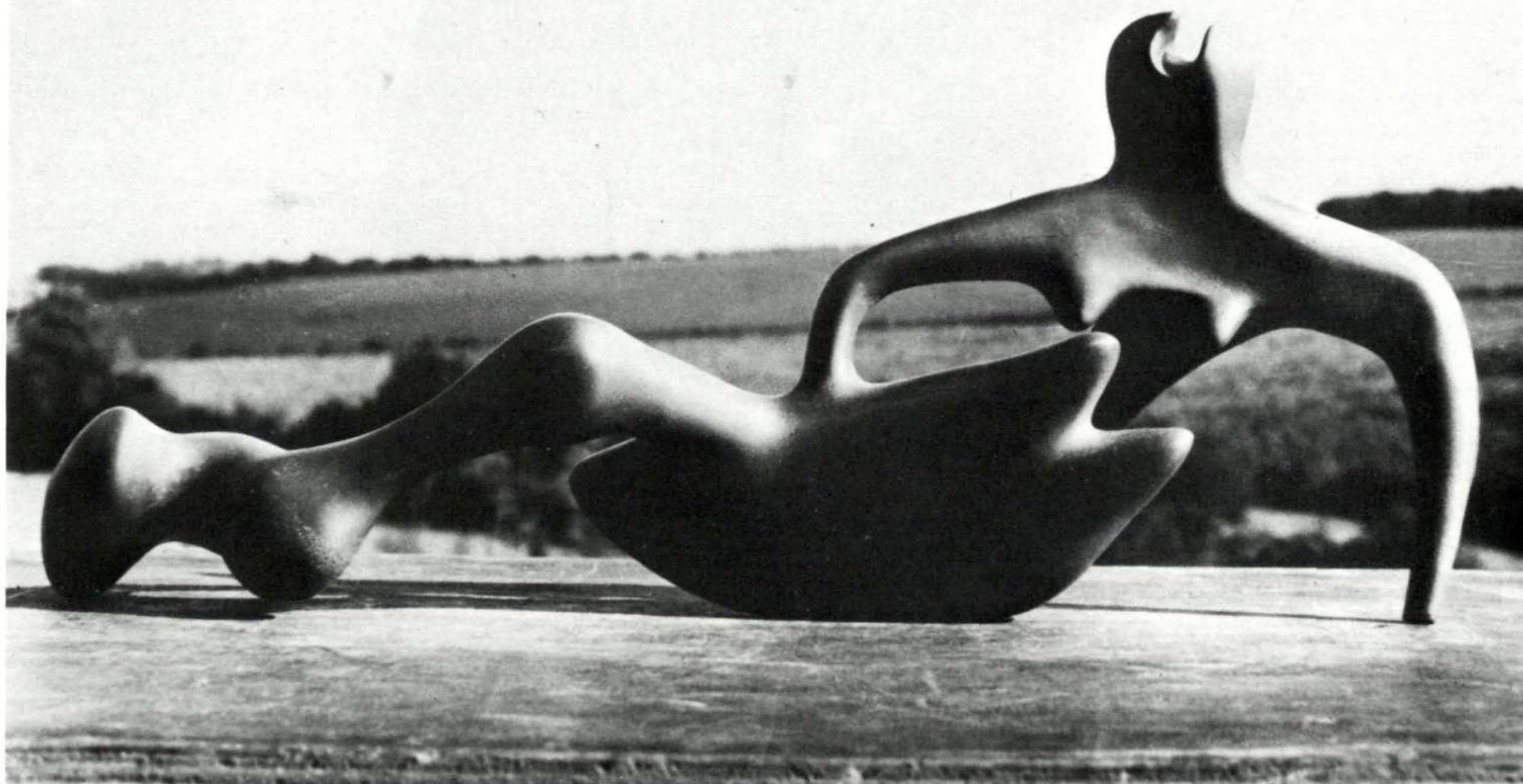
¿Es por eso, precisamente, por lo que Moore tuvo admiradores y compradores desde su primera exposición, en 1928, cuando era aún estudiante y antes de que la crítica supiera apreciar su talento original? Sin duda que sí, la comunicación se estableció infalible, ineluctable, sin necesidad del refrendo de los críticos de turno. Y eso fue sucediéndose en latitudes y niveles culturales bien diferentes, lo mismo en la América y el Japón consumistas que en los subdesarrollados Australia y Ceylán, en Méjico y en Polonia. Los jurados de las bienales prestigiosas le consagran con los premios más preciados, mientras que todos los públicos le comprenden; 60 museos adquieren obras suyas, las universidades le nombran *doctor honoris causa*, las salas de subastas se disputan cualquier pieza a precio de oro, en tanto que su escultura llega a la sensibilidad de todos. Henry Moore no es un producto fabricado por galerías millonarias y críticos influyentes, no es el símbolo de una doctrina ni el fenómeno de una sociedad determinada en un momento dado. Es nada más y nada menos, que un gran

escultor muy de nuestro tiempo y totalmente intemporal, como lo son siempre los grandes creadores, nacido en un pueblecito carbonero del Yorkshire, séptimo y penúltimo hijo de un minero. El genio se aloja donde cae al azar y todo lo que halla a su alrededor le sirve de pasto espiritual.

Cuando nos enfrentamos a la obra colosal de Henry Moore, tan actual y tan mundialmente aceptada, lo asociamos más fácilmente a las corrientes del arte moderno universalista partiendo de unas teorías cultas. Cuesta trabajo creer que comenzó así, como en las leyendas sensibleras que terminan bien: «Erase un niño pobre que soñaba con ser un gran escultor...»

Por fortuna, el entorno triste y gris de minas y fábricas estaba circundado por el paisaje soberbio del Yorkshire y ya sabemos cómo los ingleses saben apreciar la naturaleza. Un peñasco de las landas de Adel le pareció, cuando chico, un monumento incomparable y cuenta Henry Moore que la huella que aquello le dejó obró inconscientemente años más tarde al tratar una pieza abstracta que era casi copia literal de aquel peñasco. (Este recuerdo de comprensión de la piedra y conocer con sus manos la espalda de su madre, al darle una vez masajes para aliviarle de dolores reumáticos, fueron sensaciones de excepcional trascendencia para el precoz escultor). Puede también darse en Inglaterra el caso de un minero buen conocedor de Shakespeare, consciente de lo que es una vocación artística, y de una institución real que protege a quien de veras lo merece. El muchacho Henry Moore obtuvo sin dificultad una beca del Royal College of Art y no tardó en atraer la atención de los «amateurs», entablando amistad con Michael Sadler, coleccionista de pintura y directivo en la Universidad de Leeds.

La educación artística de Moore se



«FIGURA RECLINADA» (1938).

hizo así, un poco a saltos, primero por unas impresiones sensoriales, luego por el contacto con unos medios cultos, aunque tradicionales, y sobre todo, por lo que supo asimilar en sus asiduas visitas al British Museum. La estatuaria egipcia, etrusca, africana, le conmovía más que el sentido de belleza y elegancia que nos legó Grecia, y un colosal fragmento de brazo faraónico en mármol rosa le impresionó especialmente, confirmándole en sus intuiciones. Moore rechazó la noción de armonía clásica y también la tradición europea de escultura imitativa y los estatismos de nuevo cuño. Nada de plásticas lisuras ni purezas formales, el escultor que ya se definía con personalidad original dejó a la materia su expresividad bruta. «Nunca falsificaré la piedra para hacerla imitar la suavidad de la carne»; pero tampoco dejó Henry Moore que el material sólo condicionara el resultado. Todo cuanto emprende cobra para él un carácter humano, animal a veces o puramente orgánico, y esa entidad determina la definición plástica que ha de darle.

Se ha querido adscribir a Henry

Moore a diferentes corrientes renovadoras, pero no son sino coincidencias temporales. Si es verdad que en 1936 firmó el manifiesto del surrealismo, también participó en 1938, en la Exposición de Arte Abstracto celebrada en el Stedelijk de Amsterdam. No hay en ello contradicción alguna, y querer oponer lo uno a lo otro es, en opinión de Moore, una posición artificial. «Cualquier obra de arte de calidad contiene elementos abstractos y surrealistas, tanto como una parte de clasicismo y de romanticismo, de orden y de sorpresa». Su influencia en las generaciones siguientes ha sido mucho más profunda que las que él pudo asimilar de otros antecedentes.

Hay un estilo Moore inconfundible, siempre mal imitado. El auténtico sentido de lo tridimensional ha cobrado con él, en nuestra época, su más plena significación. El espacio exterior engendrado por las formas cuenta también como un componente primordial de la composición total. Siguiendo las vetas blandas de la piedra, Moore ahonda y recorta, excluyendo la simetría anatómica, conformando una estructura interna tan

importante como la externa. No hay en su escultura una faz anterior donde se concentre la máxima expresión, los volúmenes se corresponden imbricados, o incluso, separados, los plenos y los vacíos prosiguen un diálogo de ritmo, de tensión, de sorprendente equilibrio. Orificios, formas caladas, rehundidos en los que actúa la luz casi cinéticamente, cada vez más profundos, hasta abrigar una segunda figura en la concavidad (serie «External and Internal Forms», 1950-53) y llegar a la misteriosa atracción del agujero. Agujeros que fueron, en su día, innovación estilística muy criticada y que nos parecen hoy algo tan soberanamente natural en la mayoría de sus figuras.

Salvo algunas series abstraccionistas de línea totémica o estriadas de cuerdas e hilos (1939-40) dos temas constantes en la larga producción de Henry Moore: la mujer recostada y la maternidad. Más de 50 versiones existen del primero; en cuanto a la «madre con niño» confiesa que «sigue siendo su obsesión fundamental». El desnudo femenino en posición reclinada es quizá el más universal, existente en casi todas las

civilizaciones y que se presta a infinitas interpretaciones, desde la evocación de diosas majestuosas hasta la alegoría de ríos y de amorosos convites. En cuanto a la madre fecunda, simboliza por sí sola toda la germinación universal y la familiar encarnación de cariño y refugio que todo hombre conserva en su memoria.

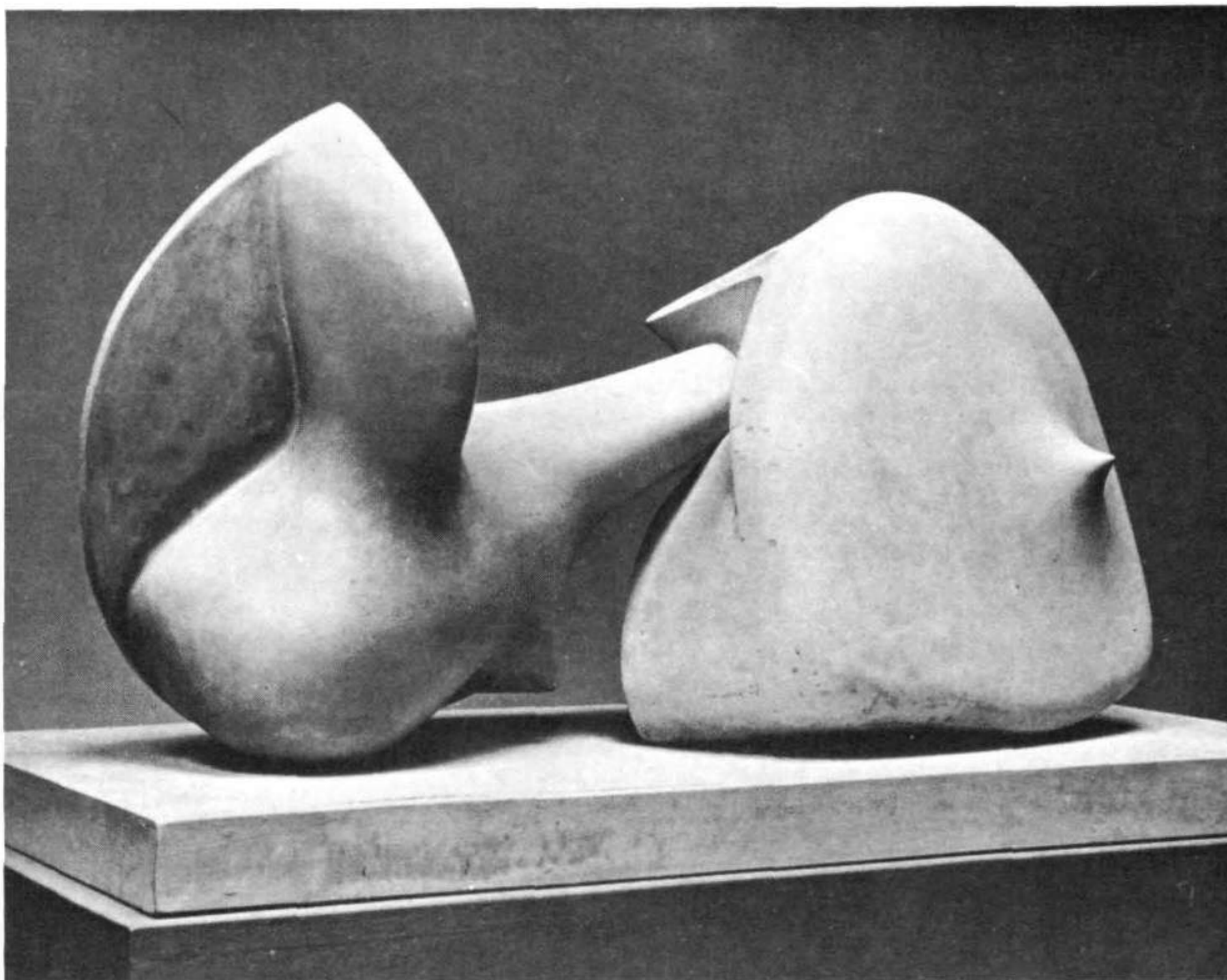
A raíz de la guerra, la popularidad de Henry Moore creció considerablemente, sobre todo, a causa de sus dibujos del «underground» convertido en refugio contra los bombardeos. Escaso de medios y de materiales, en aquellos años de tristeza y penuria, el escultor apenas puede trabajar en duro, pero realiza muy numerosos dibujos. La visión del Metro lleno de seres agazapados de miedo en el oscuro laberinto, le revela algo nuevo, terrible y fantástico, que trata de captar sobre el papel con una tremenda veracidad. Son fantomáticas figuras echadas a lo largo de túneles interminables, formas recostadas en la sombra, amontonamiento de criaturas cuya vida se ha detenido en el abismo negro, amenazante y protector, de las entrañas de Londres. Moore confiesa que fue una experiencia fascinante que le acercó más a sus contemporáneos y que le trajo, además, el recuerdo de la mina. Otra serie de croquis del natural, realizados en 1942, muestra a los mineros en su tarea dantesca. Todo eso llega al público sin necesidad de explicaciones, son vivencias comunes que todos comprenden.

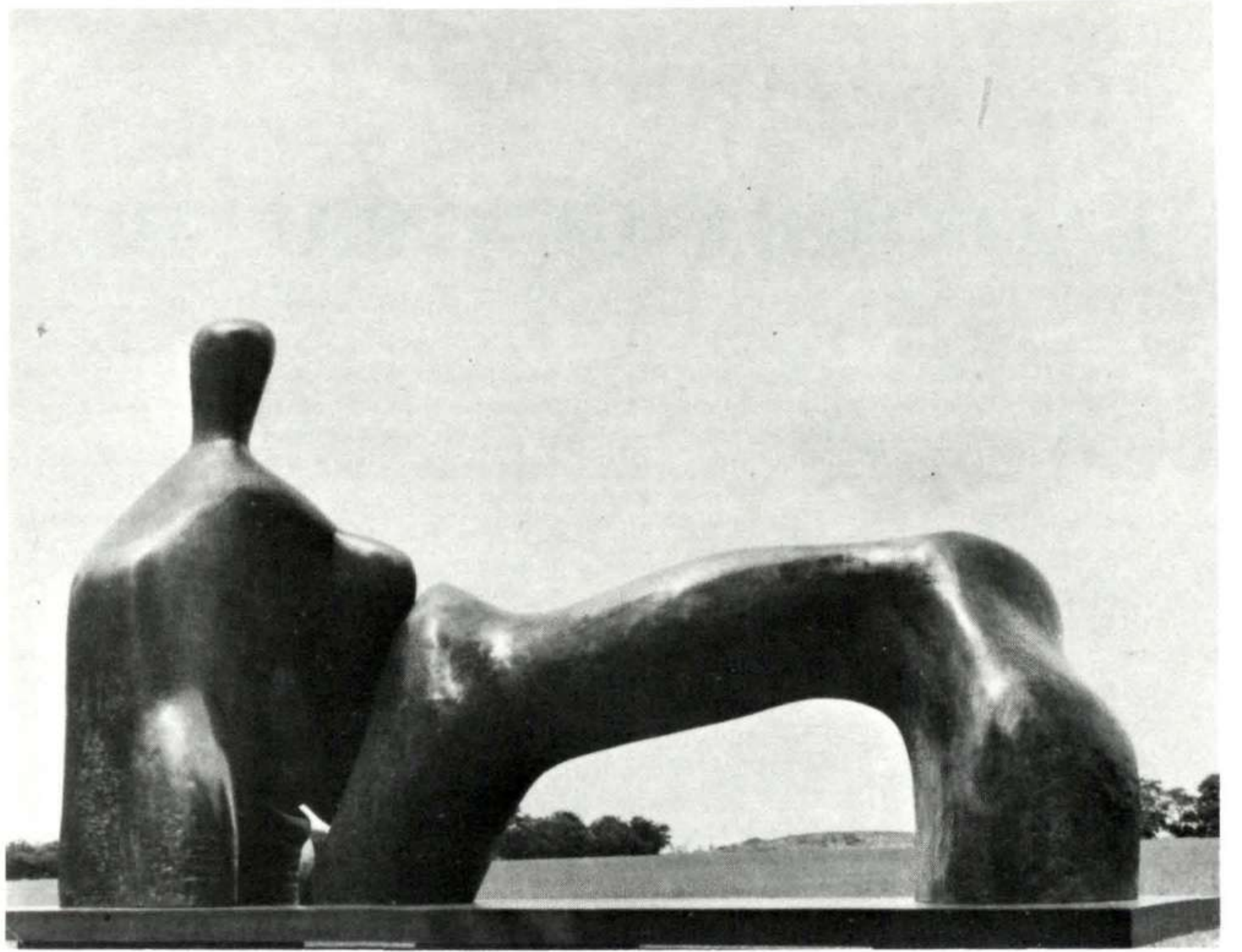
Algunas grandes piezas de estos últimos años, de una configuración orgánica más abstracta, denotan cierta preocupación por los problemas actuales. Tal forma de gigantesco hongo puede simbolizar un cráneo mondo y monstruoso, el champiñón de una explosión nuclear o el refugio contra esa amenaza atómica. Pero no se separa Henry Moore fundamentalmente de sus temas habituales. Nacido en el corazón mismo de un país industrial, en el momento de tantas evoluciones y revoluciones que se apartan de la plástica estática, es, sin embargo, el escultor de nuestro tiempo que mejor exalta las fuerzas naturales, inmutables y permanentes. Antes que la velocidad y las aportaciones de la tecnología cambiante, la obra de Henry Moore habrá sido la expresión del hombre original, apegado a la tierra, unido indefectiblemente a la madre naturaleza y dotado de una energía viva e indestructible. Y eso, en un lenguaje que es inconfundible de hoy, a pesar de todo.



«FIGURA RECLINADA. FORMAS INTERNAS-EXTERNAS».

«ESCULTURA EN DOS PIEZAS» (1966).





«FIGURA RECLINADA»



«MATERNIDAD»

LA POESIA CENTRAL DE JORGE GUILLEN

Por Arturo DEL VILLAR

La entrega del premio Miguel de Cervantes, denominado el Nobel español por su importante dotación económica de cinco millones de pesetas y por su intención de laurear la obra total realizada por un escritor del ámbito hispánico, ha revestido el aspecto solemne de los grandes acontecimientos académicos. El 23 de abril, en que se conmemora el Día del Libro por ser aniversario de la muerte de Cervantes, en su patria chica de Alcalá de Henares y en el paraninfo de su vieja universidad cisneriana, la verdadera Universidad Complutense, Jorge Guillén recogió el galardón merecido por su obra poética, una de las más notables de este siglo. A sus ochenta y cuatro años, el poeta ha visto así reconocida oficialmente en su patria la importancia de un trabajo que inició hace ya mucho tiempo, sesenta años, y que sigue realizando todavía (1). Su nombre ha llegado ahora a todos los rincones de España, alcanzando a sus lectores habituales y a muchas personas que no lo habrían oído antes, en este país donde, según las estadísticas oficiales, son muy pocos los lectores de libros de versos. A Guillén le ha preocupado siempre mucho el lector desconocido, destinatario primordial de sus escritos; en varios poemas se dirige a él concretamente y le confía sus opiniones. La obra guilleniana busca en todo momento al lector, y el que prefiere es un hombre cualquiera, sin que haya pretendido seleccionar a ninguno para dialogar con él en particular.

Su obra es lo bastante amplia para que todas las personas encuentren en ella temas o elementos discursivos de su especial interés (2). Es una obra de enorme riqueza y variedad, pero que se mantiene fiel a un principio inspirador unitario: el orden es la máxima aspiración de Guillén, lo mismo en la vida que en la poesía. Sus versos quedan sometidos a un ordenamiento estricto, aunque el arte sea capaz de presentarlos como realizaciones espontáneas y libres. La creación artística depende, es innegable, de unas motivaciones difíciles de expresar cuando se trata de explicarlas; por eso hemos dado en llamarlas inspiración, o duende, o musa. Para Guillén resulta fundamental la imaginación, pero encauzada por medio del arte hacia un orden supremo. Son numerosísimos sus poemas en torno a la creación poética, y el asunto ha tentado también a sus comentaristas, de modo que dentro de lo posible sabemos cómo escribe Jorge Guillén a partir de su imaginación (3); puede ser oportuno, sin embargo, resumir el método siguiendo sus versos.

Limitándonos a su último libro, *Y otros poemas*, vemos cómo opina que el origen de todo es la imaginación, a la que concede un valor divino: «¿Quién hizo el mundo? La Imaginación» (pág. 29). Tal es la esencia de las cosas, porque a la realidad se contempla mejor desde la imaginación. Una poesía como la guilleniana, que parte de la realidad circundante, precisa de la imaginación para no quedarse en la simple superficie, para ahondar hasta el centro de las cosas; también necesita después manifestarse de acuerdo con las reglas del arte, si quiere ser una obra artística. Mejor lo dice el poeta: «El poema, si lo es, /Une los tres elementos:/Arranque, visión, compás» (pág. 215). La afirmación parece indicarnos que si falta uno de esos elementos no existe el poema; en

consecuencia, es forzoso que la imaginación (arranque) influya sobre el poeta para que la realidad de su entorno (visión) pueda ser comentada conforme a unas normas estéticas precisas (compás).

Así, diríamos que tal es la receta de Guillén para componer un poema. Está al alcance de todos, pero es preciso utilizarla con moderación si se desea obtener un buen resultado. El exceso o el defecto de uno de esos elementos impide la perfección poética. Es forzoso, pues, actuar según el orden más estricto, ya que la poesía se conforma gracias a las palabras de uso cotidiano. Al repasar viejos manuscritos piensa Guillén cómo los fue componiendo a lo largo de su vida:

*A través de los años, en lugar diferente,
La pluma se movía con un fervor ileso.
Más y más tierras, horas, luces, temperaturas.
El hombre iba sintiéndose fugaz y peregrino.
Y la pluma trazaba palabras en un orden
Que las dejase vivas. Libertad y destino.*

(pág. 485)

Que no mueran las palabras por un excesivo rigor. En cierto modo, podríamos deducir una interpretación social de esas afirmaciones: hay que aspirar al orden, pero al orden justo, no al impuesto por la fuerza de las armas que mata las libertades. La sumisión total es la esclavitud, y ahí no caben ni la vida ni la poesía; el orden es otra cosa, es la norma justa, la posibilidad del mantenimiento de las libertades individuales dentro de la libertad colectiva. El propio Guillén lo explica:

*Es preferible la injusticia
—Dicen los listos— al desorden.
Y la brisa los acaricia.
¿Orden injusto no es desorden?*

(pág. 358)

Este ideal poético, vertido en humanismo, es semejante al que propugnaba en general la generación del 27, en la que Guillén suele quedar incluido, aunque es algunos años mayor que el núcleo central del grupo; claro está que suele admitirse que las generaciones se renuevan cada quince años, lo que da un margen amplio a la hora de trazar límites cronológicos. Poesía escrita con un lenguaje vulgar que es poético por su proyección en el poema; no poesía pura, término de moda en los años veinte y muy aplicado a Jorge Guillén, por más que él lo rechace. Dejemos que hable el profesor, a la vez protagonista del relato, en una de las conferencias que dictó en la Universidad de Harvard: «El poeta siente en su plenitud etimológica el vocablo "poesía"... Hay que recoger, para evocar la atmósfera de aquellos años, esta voluntad de poesía como creación, de poema como quintaesenciado mundo... Gestos de espectáculo no había. Sí había propósitos de

rigurosa poesía como creación. ¿Y si el poema fuese todo él poético? Esta ambición flotaba difusa en la brisa de aquellas horas. Era preciso identificar lo más posible poesía y poema... ¿Poesía pura? Aquella idea platónica no admitía realización en cuerpo concreto. Entre nosotros nadie soñó con tal pureza, nadie la deseó, ni siquiera el autor de *Cántico*, es decir, el propio Guillén (4).

Henos, por consiguiente, ante el poeta como creador y legislador de su creación de acuerdo con un orden supremo. El *mester* medieval imponía unas normas que le parecían hermosas, y lo cierto es que en grado variable las seguimos respetando, matizadas por el paso del tiempo. El poeta crea poesía basándose en la realidad circundante y utilizando las palabras de uso corriente; no pretende conseguir un ideal estético de pureza inmarcitable, porque sabe que en el mundo no se da la pureza, y él se halla en medio del mundo, de su mundo. A lo que se aspira es a lograr la mayor perfección posible dentro del poema, que se desea bello a la vez que útil. Y Guillén procura que cada poema aislado forme parte de un todo, del conjunto armonioso de su obra. Por eso la estructura de *Cántico* no se alteraba ante los sucesivos añadidos de cada nueva edición, y por eso *Aire nuestro* se presenta al lector con una cuidadosa unidad a pesar de que comprende en sus páginas fechas tan distanciadas como 1919 y 1968; ese medio siglo, con las vicisitudes sin cuento que conlleva, no disgrega, sino que une; por eso también a la colección posterior le dio el título de *Y otros poemas*, para resaltar su condición de complemento. Cuando el poeta crea, se pone fin al caos. Por consiguiente, el poeta está en el centro de esa creación, de esa realidad.

La realidad, por supuesto, existe en sí misma y no necesita del poeta para ser; es lo que indicaba Bécquer cuando escribía que no son imprescindibles los poetas para que haya poesía en el mundo. Sin embargo, para que se materialice esa poesía, para que se dé nombre a la realidad resulta forzoso contar con el poeta. De ahí que Guillén, tras exponer la suntuosidad sencilla de un paisaje campestre en verano, se vea apremiado a confesar: «Todo me obliga a ser centro del equilibrio» (5). De modo que no se trata de un deseo gracioso, de un afán personalista, ni de un intento de posesión acaparadora; el poeta se siente obligado a comentar la realidad circundante, que se le impone a su pesar desde el instante en que las cosas y él mismo entran en relación. El equilibrio del mundo necesita un centro, que es el poeta: el centro se halla donde quiera que él esté. Un romance muy conocido de *Cántico*, titulado «Las doce en el reloj», desarrolla el concepto anterior, añadiéndole nuevos datos explicativos de la postura mantenida por el poeta ante el mundo:

...Era yo,
Centro en aquel instante
De tanto alrededor,
Quien lo veta todo
Completo para un dios.
Dije: Todo, completo.
¡Las doce en el reloj!

(pág. 485)

Estar en el centro del equilibrio significa mantener una postura equidistante entre la realidad y el sueño, entre el orden y el caos, entre la luz y la oscuridad, temas ordinarios en la poesía guilleniana. En ningún modo se puede suponer que el poeta se siente dueño de las cosas que hay a su lado; al contrario, las admira y se sabe dominado por ellas, según anunció ya en el poema inicial de ese mismo libro («¡Oh perfección! Dependo/ Del total más allá./ Dependo de las cosas»). El mediodía es también un eje, el del día, y en él ve el poeta a la realidad preparada para que la posea un dios, tanta es su perfección. Habría que tener en cuenta un factor

interesante: en los versos aparecen elementos naturales, pero no hay otro ser humano que el poeta; se habla de un árbol, un pájaro, una flor, las mieses, la luz... En este paisaje sin figuras humanas el centro es el poeta porque no hay nadie más; en otro caso, de estar presentes los demás hombres, cada uno sería un centro, el centro de su alrededor. Al no ser así, el poeta habla de esa realidad y se reconoce como centro de la contemplación en el centro del día. Sin todo eso carecería de sentido su propia vida.

Pedro Salinas, fraternal amigo de Guillén, acertó plenamente en sus comentarios sobre *Cántico*, como había de ser, y sus palabras bien pueden aplicarse a toda la obra guilleniana, habida cuenta de su unidad: «Mirando la realidad llega a inventarla, es un inventor por excelencia. Pero ¿cuál es su invención? ¿La de temas, la de metros, la de asuntos? No; lo que quiere hallar, lo que inventa, es el sentido poético más vivo y céntrico, ya que intenta presentar y justificar en toda su pureza el papel del poeta entre los hombres, de la poesía entre sus creaciones espirituales, sacándolo de las confusiones que los siglos han venido enredando en torno del ser del poeta y de la poesía» (6). Casi inventa incluso la realidad, en cuanto que a menudo la presenta como adornada, diríamos que ejemplificada, y no ya para los dioses, sino para los hombres. Interviene en ello la intención social de preparar lo mejor posible el mundo para la convivencia. Téngase en cuenta que el poeta se justifica si expone a los demás seres humanos tanto lo que es como lo que puede ser, lo que fue como lo que será. En *Homenaje* tropezamos con un poema clarificador de esta posición, y que se relaciona con otros versos citados antes: «Nada ve tu vista / Sin Imaginación. Con ella empieza / Ya a ser la forma para que persista / La realidad de antes» (pág. 1.581).

La realidad, pues, presenta una serie de posibilidades de interpretación, dado que se trata de una realidad cambiante. El paso del tiempo se deja sentir sobre todos los poemas guillenianos, y marca los instantes con los perfiles muy claros. La realidad es una, naturalmente, aunque al poeta le quepa la posibilidad de imaginarla en su antes y su después. Era obligada la imagen del río, que es el mismo y no lo es nunca, puesto que sus aguas no cesan de correr («Feliz el río, que pasando queda», pág. 185, entre los muchos versos que es posible citar); no sorprende que Claude Vigée relacione su poesía con la filosofía de Parménides (7), dado ese afán de concretar en el instante presente todo el pasado y el futuro, sabiendo que cada minuto es irrepetible y personifica a la eternidad. De modo que la realidad, el tiempo y el río se identifican gracias a una imagen poética realmente antigua, a la que Guillén aporta un nuevo sentido.

Fuera de la relación con el río, hemos de insistir en la que enlaza a la realidad con el tiempo y con el mundo en general. Por ejemplo, en una décima muy famosa de *Cántico*, adecuadamente titulada «Perfección», se reproducen casi todos los elementos que hemos encontrado ya, con la particularidad de que aquí el poeta no quiere figurar en el centro, dejando el sitio a una rosa:

Queda curvo el firmamento,
Compacto azul, sobre el día.
Es el redondeamiento
Del esplendor: mediodía.
Todo es cúpula. Reposo,
Central sin querer, la rosa,
A un sol en cenit sujeta.
Y tanto se da el presente
Que el pie caminante siente
La integridad del planeta.

(pág. 250)

La curva de la esfera refuerza la posición del centro, y a la vez obliga a pensar en una cúpula, imagen de esplendor y santidad por cuanto las cúpulas rematan edificaciones suntuosas y religiosas. Vuelve el poeta a situarnos en el momento central del día, a las doce, pero en esta ocasión el centro de ese alrededor lo ocupa una rosa, la flor preferida por los poetas en los años veinte; lo mismo que el poeta en el poema comentado anteriormente, la rosa no pretende ser el centro, lo es por casualidad, bajo la luz total del mediodía. Este fantástico presente, tan real y tan vulgar, poseedor de categoría artística gracias a la intervención del poeta, hace pensar en la integridad de nuestro mundo, pasado y futuro remotos incluidos, que le entra al ser humano por su punto de unión con la tierra, los pies. Tal vez sea el poeta ese anónimo andador; no importa su nombre, así como la rosa podría ser cualquier otra flor, e incluso otro objeto, sin que se alterase para nada el contenido del poema. Quedó dicho que no por ser el centro de su alrededor en un instante determinado podría sentirse el poeta dueño de la realidad. Cuando todo está completo, cuando todo es cúpula, se impone la realidad sobre los seres (8).

Por sentir la fugacidad del tiempo conviene apurar al máximo ese instante que desaparece en cuanto se le nombra; hay que apurar la vida, a la que Guillén exalta en un cántico sin fin en estos casi sesenta años de labor poética. Aunque en su más reciente libro, *Y otros poemas*, sean frecuentes las alusiones a la vejez, no se pierde nunca el vitalismo característico de Jorge Guillén, que reconoce la urgencia de sentir el paso del tiempo como un acontecimiento aprovechable. Ya que todo está sometido a un orden, también la vida humana, también la poesía. El poeta hace versos con su realidad cotidiana, sintiéndose solidario con la humanidad en general. Estar ahí, en ese punto concreto, es su poder de aceptación de lo existente, y desde él escribe: «Mi equilibrio ordinario es mi gran arte», afirmó en *...Que van a dar en la mar* (pág. 784), título alusivo a los ríos equiparados a nuestras vidas. El círculo no se interrumpe.

Y en el centro, el poeta. Alguien podría hablar, y lo han hecho, de torre de marfil donde encerrarse, de narcisismo. Nada más lejos de la verdad. Desde el encierro marfileño no se verían los horizontes que contempla Guillén preparados para que la humanidad los posea (y los destruya, dato que no deja de advertir el poeta igualmente, y de censurarlo). Sobre recreaciones en torno al mito de Narciso ha compuesto varios poemas, en los que exalta la relación humana siempre y condena el egoísmo tanto desde un punto de vista social como erótico. En estos versos anda sin disfraces el otro, el lector desconocido, el ser humano. Pero el poeta tiene la obligación de resaltar la belleza y la fealdad del mundo, desde su centro del equilibrio, para que los demás sepan tenerlas en cuenta. Sin los poetas habrá poesía, pero no servirá para nada porque nadie reparará en ella. Y la poesía es necesaria para valorar a las palabras en su justeza. Al final de un soneto vuelve Guillén a recordar la posición central del poeta, aunque le añade un adjetivo que reduce mucho su valor: «Desde mi cárcel, "yo", frente a la anchura, / Soy diminuto centro que la absorbe» (pág. 1.419). Un centro, sí, pero diminuto.

Todavía llega más lejos en otro poema de este mismo libro, *Homenaje*, titulado «Plausible conjetura» (pág. 1.642), que es en cierto modo un comentario al romance de *Cántico* aludido antes, ya que empieza con el mismo verso final de éste y discute algunas de sus afirmaciones: «¡Las doce en el reloj! / El mundo es otro círculo. / ¿Se me revela ahora / Su centro, su principio?» No, ahora el centro queda ignorado, porque el poeta no está seguro de nada; incluso ya no ve la curva del planeta, el círculo perfecto que representaba su vida misma: «Todo es aquí planicie», asegura, para añadir versos más abajo que su ignorancia es como la curva de un río. He

aquí no un círculo, sino una curva que no llega a completarse, por lo que se asemeja a la ignorancia (si llegase a formar un círculo, ya no sería imagen de la ignorancia, sino de la sabiduría). El poeta busca una conjetura plausible para explicar el mundo, las cosas, la vida; pero no acierta, no se atreve a asegurar nada, y por ello deja en suspenso unos puntos interrogantes que hasta la fecha no ha respondido.

En cualquier caso, el centro de la poesía guilleniana es el poeta por necesidad comunicadora. Su poesía, pues, bien puede calificarse de central por este motivo; pero también por otras características que él mismo explicó al comentar *Le forçat innocent*, de Supervielle, y que desde luego son aplicables a su propia obra: resaltaba Guillén como nota dominante en Supervielle «una plenitud de dominio por maduración, por íntima, lenta, implacable maduración, a un tiempo intelectual y animal, consciente y subconsciente, con todos los rigores de la atención, pero sostenidos por una tranquilidad de crecimiento biológico» (9). Así es la poesía de Jorge Guillén, dominada intelectualmente la inspiración subconsciente, plena en su expresión, perfecta en su unidad.

NOTAS

(1) Jorge Guillén nació en Valladolid, el 18 de enero de 1893; licenciado en Letras, fue lector de español en la Soborna, y posteriormente se doctoró en 1924, en la Universidad de Madrid, con una tesis sobre Góngora. Fue catedrático en las universidades de Murcia y Sevilla, y lector de español en Oxford. En 1938 se trasladó a los Estados Unidos, donde ha profesado en diversas universidades; suele pasar algunas temporadas en su casa de Málaga, aunque mantiene su residencia oficial en Cambridge (U.S.A.). Tiene dos hijos y numerosos nietos.

(2) Guillén comenzó a escribir versos en 1918, y los fue publicando en diversas revistas. Su primer libro, *Cántico*, apareció en 1928, y se enriqueció en sucesivas ediciones, hasta quedar completo en la cuarta, impresa en 1950. Después publicó *Maremágnum* (1957), *...Que van a dar en la mar* (1960), y *A la altura de las circunstancias* (1963), títulos que se agrupan bajo el común a los tres de *Clamor*. Más tarde editó *Homenaje* (1967). Todos estos libros se reúnen en un solo volumen que Guillén consideró su obra poética completa: *Aire nuestro*, Milano, All'Insegna del Pesce d'Oro (1968), con 1.968 páginas. Pero ya no es una edición completa, puesto que ha aparecido después *Y otros poemas* (Buenos Aires, Muchnik Editores, 1973, 539 páginas), título que desea significar su condición de añadidura al anterior.

(3) Es fundamental el estudio del profesor Manuel Alvar titulado «Texto y pre-textos en un poema, de Jorge Guillén», en su libro *Visión en claridad*, Madrid, Gredos, 1976, págs. 101 y s. Puede verse también mi ensayo «Cómo hace un poema Jorge Guillén», en *La Estafeta Literaria*, núm. 586, Madrid, 15 de abril de 1976.

(4) Jorge Guillén: *Lenguaje y poesía*, Madrid, Revista de Occidente, 1962, páginas 243 y s. La primera edición de este libro fue publicada por la Harvard University Press, de Cambridge (U.S.A.), con el título de *Language and Poetry*, en 1961.

(5) «Equilibrio», de *Cántico*. Las citas se hacen siempre por la edición definitiva de *Aire nuestro*; en este caso, página 318.

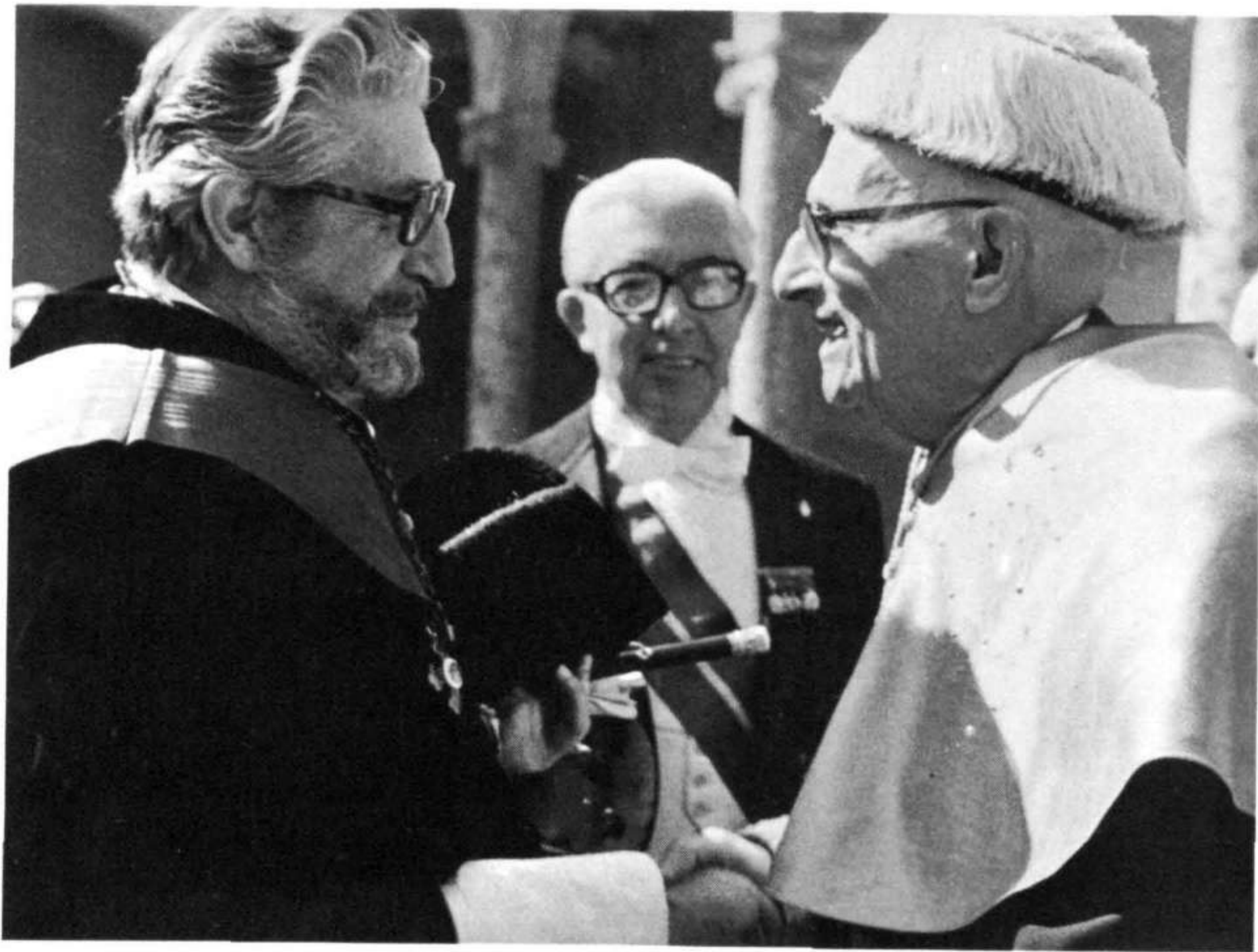
(6) Pedro Salinas: «Un poeta y un crítico», en *Literatura española siglo XX*, Madrid, Alianza Editorial, 1972 (2.ª ed.), pág. 171.

(7) Claude Vigée: «Jorge Guillén y la tradición simbolista francesa», en *Cuadernos*, número 45, París, noviembre-diciembre de 1960, páginas 53 y s.

(8) Este asunto fundamental en Guillén lo he desarrollado con más amplitud en mi ensayo «Jorge Guillén, estricto, pero infinito», publicado en *La Estafeta Literaria*, número 603, Madrid, 1 de enero de 1977, donde se facilita asimismo abundante bibliografía.

(9) Jorge Guillén: «Poesía central», en *La Gaceta Literaria*, núm. 87, Madrid, 1 de agosto de 1930.





XVI SEMANA DE MUSICA RELIGIOSA EN CUENCA

Por Carlos AMAT

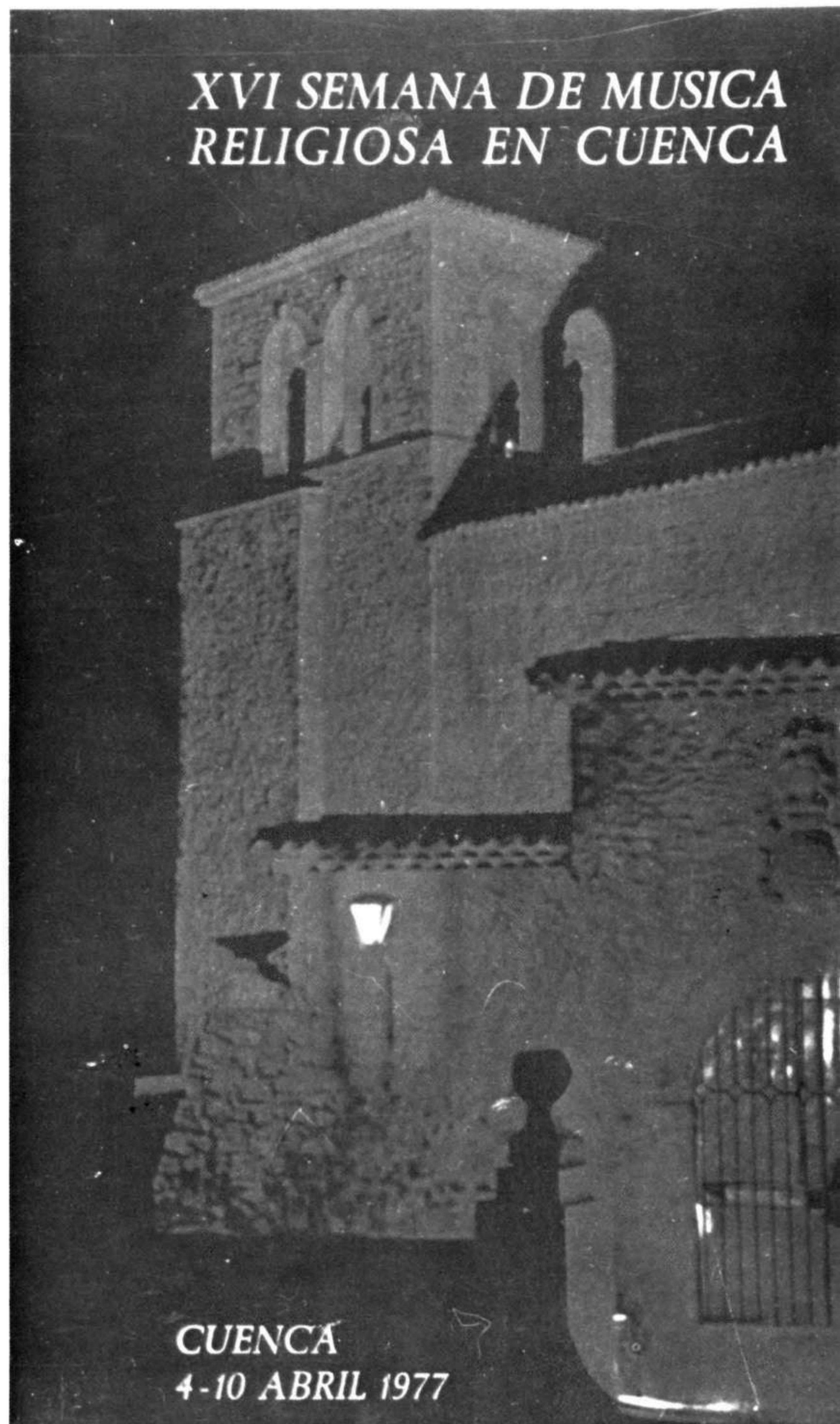
Esta edición 1977 de la Semana de Música Religiosa en Cuenca, festival musical de acusada personalidad y gran historia, ha sido especialmente interesante. Y lo ha sido por su programación, por la presencia de intérpretes mundialmente destacados y, sobre todo, por la desusada riqueza en estrenos españoles. Merece, pues, esta nueva Semana un aplauso especial para su infatigable director técnico, Antonio Iglesias, y para todos cuantos con él colaboran.

El pregón-conferencia con el que Fernando Ruiz Coca inauguró estos días de música religiosa, llevaba el título de «Algunas constantes de la música religiosa española, desde la perspectiva de las Semanas de Cuenca». Ruiz Coca realizó un estudio amplio, planteado desde un profundo pensamiento estético.

La Orquesta de Cámara de San Martín —in-the-Fields es ya buena amiga de los aficionados españoles. En esta ocasión a la orquesta se unió el coro, un extraordinario conjunto de 60 voces. Coro y orquesta, bajo la dirección de Laszlo Heltay, dieron una lección de cómo se debe interpretar a los gigantes del barroco, con su versión de «Israel en Egipto», de Haendel. El coro, afinadísimo, clarificaba todo el complicado contrapunto. La orquesta, reducida a lo necesario, como debe ser, sin alardes de sonoridad ni de amontonamiento, contribuía a esa claridad. Haendel y Bach llevan la solemnidad en la misma esencia de la música. Nunca es necesario añadírsele con ruido. La orquesta sola demostró de nuevo su calidad al día siguiente, con Haendel, Vivaldi, Corelli y Bach.

El concierto del Jueves Santo, dirigido por Isidoro García Polo, presentó un sorprendente despliegue de estrenos. La «Suite litúrgica», de Amando Blanquer, escrita para metal y percusión en una voluntaria limitación tímbrica, se distingue por su gran libertad de concepción y realización. Aunque en su desarrollo parece buscarse una quinta-esencia de la música de viento, también hay en ciertos momentos un ansia de recuerdo que llega a la vieja música para metal del siglo XVII.

La obra encargo de la Semana era «Cántico de la Pietá», de Antón García Abril, una magnífica continuación de esa serie de obras religiosas, algunas maestras, que han nacido a la sombra de las semanas de Cuenca. García Abril ha trabajado sobre un texto de Antonio Gala, que no parece estar a la altura del ilustre dramaturgo y poeta. En cambio, la música sigue la mejor línea de su autor. La parte vocal es sencilla pero no ascética, porque este lirismo espiritual corresponde a un músico cuyo arte se vierte en amplios cauces expresivos. La noble voz del violoncello permanece a lo largo de la obra en una especie de honda meditación de gran belleza. El juego vocal establecido entre la soprano y el coro, se encuentra siempre al servicio de la expresión poética. Este «Cántico de la Pietá» es una obra pura y emocionada. Hay que destacar la fenomenal intervención del violoncellista Pedro Corostola —para mí uno de los grandes instrumentistas españoles del siglo XX— y la de María Orán, que entregó lo mejor de su arte.



Poco hay que decir de la «Oración paralela», de Luis de los Cobos, compositor español residente en Ginebra, que no ha logrado sus ambiciosas pretensiones. La idea de mezclar los versos de Miguel Hernández con el texto litúrgico de la Misa en Requiem, es bastante peligrosa. La realización musical está hecha en un lenguaje poco claro, pretendidamente avanzado, pero con momentos de ritmo vulgar. La mala impresión se quitó al final con una buena versión de la preciosa «Salve», del padre Soler.

Excelente interpretación la que hizo Odón Alonso —dirigiendo «al cémbalo» según el viejo estilo— de la «Creación del mundo», de Haydn. Esta música en la que el compositor resumió las más puras esencias de su inspiración y la tardía influencia londinense de Haendel, fue muy bien planteada y resuelta. Hay que recordar la cristalina voz de Ana Higuera.

La actuación del Ensemble Vocal de Pau, que dirige Guy Maneveau, suscitaba expectación, y no precisamente por Poulenc ni por Messiaen, sino por el estreno en España de «Gaudium et Spes», de Cristóbal Halffter. Esta obra, escrita con motivo de la dramática situación de los objetores de conciencia, y en particular del juicio y condena de José Luis

Beunza, no había sido interpretada antes en nuestro país por razones obvias. Halffter utilizó algunos textos cristianos y además las frases de Beunza ante el tribunal militar. Es inútil decir que se trata de la obra de un maestro, y que es muy interesante el juego entre las voces en vivo y la grabación. Sin embargo, debo añadir que no me parece una de las producciones más afortunadas del compositor. Como ejemplo de producto «comprometido», es más eficaz en su aspecto de proclama contra una situación injusta que en el de obra de arte. Y ese primer aspecto también podría someterse a revisión, pues un texto al que se quiere rendir homenaje, puede resultar más efectivo en una simple recitación, que en un tratamiento de repetición y superposición, que lo hace confuso. Halffter alcanzó un gran triunfo personal.

La Semana terminó con el tradicional concierto en la iglesia románica de Arcas, a cargo esta vez del Cuarteto Vocal Stella Matutina.

Año tras año, se afirman las Semanas de Música Religiosa en Cuenca, como uno de los festivales más justificados y acertados entre los que se celebran en España. Sólo hay que desear su continuidad en el mismo nivel.

VIDA MUSICAL



ROSTROPOVICH

Mstislav Rostropovich es hoy, para mí, el primer intérprete del mundo, incluyendo todos los estilos y todos los géneros. Su figura se destaca sobre todas, porque su arte es un arte superior, es algo que está ya por encima de los niveles y de los adjetivos. Una actuación de Rostropovich es, para cualquier filarmónico, una fiesta espiritual incomparable.

Con la Orquesta Nacional bajo la dirección de su titular, Rafael Frühbeck de Burgos, tocó Rostropovich (marzo) en el Teatro Real música de Haydn, Dvorak y Bach. Fue una actuación generosa y desinteresada. El acto estaba patrocinado por S. M. la Reina.

El «allegro molto» final del «Concierto en Do mayor» de Haydn fue algo que hubiéramos creído imposible si no lo estuviéramos escuchando. Habría que hablar de «apoteosis», si esta palabra no se hubiera deteriorado bastante, para calificar lo que sucedió al final del bellissimo «Concierto» de Dvorak. Desde Casals nadie ha conseguido lo que logra Rostropovich, y quizá en un estudio comparativo profundo saldrían algunos detalles favorables al ruso.

Rostropovich es además un personaje simpatísimo, lleno de cordialidad, naturalidad y sencillez. Después de muchos minutos de aclamaciones, tocó la «Zarabanda» de una de las suites de Bach, interpretada de forma tan perfecta como conmovedora. Fue tal la impresión, tan gran el poder de sugestión y comunicación de aquél hombre entregado a la música que, al terminar, pasaron varios segundos en absoluto silencio, antes de que las voces y las palmas volvieran a atronar la sala.

MARIO ROSSI

Entre lo mucho y bueno que hemos escuchado este año en los conciertos de la Orquesta Nacional, quiero recordar la presencia (febrero) de Mario Rossi, más veterano de lo que parece, director de técnica admirable, buen amigo de nuestra gran agrupación sinfónica, a la que ha dirigido en numerosas ocasiones.

Sossi logró entusiasmar con un programa interesante, por motivos muy diversos. Ofreció «Le donne di buon umore» de Tomasini sobre temas de Sacarlatti, «Las bodas» de Stravinsky, y colaboró con dos estupendos solistas, el violinista Salvatore Accardo y el contrabajista Franco Petracchi, que rivalizaron en diabluras virtuosísticas para una versión sobresaliente del «Gran duo», obra característica del justamente olvidado Bottesini.

PIANISTAS

«Ibermúsica» ha vuelto a ofrecer un interesante ciclo de pianistas en el teatro de la Zarzuela. Si los hombres de María Joao Pires, Alexis Weissenberg, Jean Bernard Pommier o Joaquín Soriano son conocidos entre nosotros y aplaudidos en diversas ocasiones, se debe señalar el «descubrimiento» por el público de dos valores nuevos: el húngaro Zoltan Kocsis y el soviético Yevgeny Mogilewsky. El joven Kocsis (febrero) deslumbró a sus oyentes con la curiosa y olvidada transcripción pianística que Liszt hizo de la «Quinta sinfonía» de Beethoven, y luego mostró sus enormes posibilidades técnicas en otras páginas listianas. Kocsis pertenece a una generación en la que figuran otros pianistas que darán mucho que hablar. Mogilewsky (abril) dedicó su programa a Prokofiev. Todos los conciertos de «Ibermúsica» han sido monográficos en esta temporada. El esfuerzo formal, el pianismo transcendental, la superior factura, que son características en las páginas del gran músico ruso, encuentran en Mogilewsky la mejor expresión. Mogilewsky es un pianista completo que estudia las obras con una musical minuciosidad.

UN ESTRENO TARDIO

De acontecimiento se puede calificar la interpretación por Odón Alonso, al frente de la Orquesta Sinfónica de RTVE, de la «Sinfonía breve» de Julián Bautista (febrero). Esta importante obra, escrita en 1956, puede ser buen ejemplo de toda esa música española que debía estar en el repertorio de nuestros conciertos. Muy pocos aficionados españoles conocen hoy el nombre de Bautista que, como varios de sus compañeros de la llamada ahora «generación del 27», y antes «de la República», salió de España a causa de la Guerra Civil. Julián Bautista, Gustavo Pittaluga, Salvador Bacarisse, Rodolfo Halffter, Fernando Remacha... Unos más recordados y otros menos, pero todos fuera de su verdadero lugar histórico. La «Sinfonía breve» es obra admirable en su continuo y tenso impulso. En esta música, el ritmo es casi protagonista.

UN PROGRAMA INFRECLENTE

El presentar un programa con cinco obras en primera interpretación por la orquesta, y algunas de ellas estreno en España, es algo que no hace nadie más que José María Franco Gil, director inquieto, artista enemigo de la rutina, tan interesado en la vanguardia como en la música olvidada. Franco Gil hizo este esfuerzo al frente de la Orquesta de RTVE (marzo). Primero «El rey Lear», de Berlioz. Luego, con el violinista francés Serge Blanc, «Poema», de Chausson e «Introducción y rondó caprichoso», de Saint-Saëns. Después, el estreno de «Oroitaldi», una obra compuesta hace cinco años por Luis de Pablo, que se distingue por una extraordinaria fantasía tímbrica. Lejos del estilo de Luis de Pablo en que juegan los compartimentos sonoros contrastantes, «Oroitaldi», se desarrolla sobre una línea continua. Por fin «Arcana», del genial precursor Edgar Varese. Es difícil figurarse el efecto que haría esta página cuando se estrenó en 1927. Es un gran tributo a la imaginación, una obra poderosa, alucinante, y ya no hermética porque nos hemos acostumbrado a los estilos que nacieron de músicas como ésta.

FUNDACION JUAN MARCH

Después del estupendo ciclo del grupo LIM, dirigido por Jesús Villa-Rojo, recordamos, entre las importantes actividades musicales de la Fundación Juan March, un homenaje a Federico Mompou (enero), presentado por Gerardo Diego,

con la actuación de la soprano Montserrat Alavedra y del propio compositor, decano de los músicos españoles. Otro justificado homenaje fue el que se rindió al compositor argentino Alberto Ginastera (abril) del que Odón Alonso había dirigido una obra dedicada a Casals el pasado diciembre. Ginastera habló de sí mismo y de su música. Al día siguiente se interpretaron por el Grupo Koan, con el director Julio Malaval, el barítono Antonio Blancas y la violonchelista Aurora Nätola, el «Quinteto con piano» y la «Serenata sobre poemas de amor de Neruda».

El grupo Koan, esta vez con su director titular, José Ramón Encinar, desarrolló en cuatro semanas sucesivas (mayo) un ciclo dedicado a la música española contemporánea, con los nombres más significativos.

CONCURSO

En el Teatro Real, Franco Gil dirigió la final (enero) del Tercer Concurso de Composición de Música de Cámara de la Confederación Española de Cajas de Ahorro, más conocido por Trofeo Arpa de Oro. De las 48 partituras presentadas, un jurado presidido por Enrique Franco y compuesto por Carra, Franco-Gil, Marco y Gómez Amat, seleccionó seis obras, firmadas por Francisco Guerrero, José Ramón Encinar, Ramón Barce, Jordi Alcaraz, Agustín Bertomeu y Félix Ibarro. El jurado final tuvo este año como presidente a Xavier Montsalvatge y como vocales a Carmelo Bernaola, Enrique Franco, Luis de Pablo y Fernando Ruiz Coca. Ganó el «Arpa de Oro» Francisco Guerrero con «Actus», obra de superior factura que demuestra de nuevo la calidad de este joven compositor. El «Arpa de Plata» fue para Félix Ibarro con «Sous l'emprise d'un homme», página brillante que se sale un poco de lo que entendemos por música de cámara.

CONSERVATORIO

Muchas han sido las actividades públicas del Real Conservatorio Superior de Música. Fue significativa la presentación (febrero) en una serie de conciertos de obras de los alumnos de la clase de composición. La labor del catedrático Antón García Abril, con la colaboración del profesor Román Alís, debe considerarse de gran altura. Y no digo extraordinaria, porque lo normal es que en una clase de composición se trabaje la composición, se escriba, se hagan obras, sean mejores o peores. Ya lo decía Liszt a sus alumnos: «Forjando se llega a ser forjador». Lo que pasa es que en la disciplina de la creación musical, como en otras, se han seguido a veces caminos demasiados teóricos, con pocos resultados en la práctica. García Abril y Alís hacen trabajar a sus alumnos con muy buenos resultados. Hablaremos de estos jóvenes músicos.

UNIVERSIDAD AUTONOMA

El Departamento Interfacultativo de Música de la Universidad Autónoma, que dirige José Peris, desarrolla una actividad ejemplar. Este año se ha centrado la atención en la música barroca, a petición de los jóvenes universitarios. Se comenzó con actuaciones en el Real de «I virtuosi di Roma» (febrero), con su director Renato Fasano. Después, una sesión especial de la acostumbrada «Pasión según San Mateo», de Bach, con la Orquesta Nacional, el Orfeón Donostiarra y Frühbeck (marzo). Por fin, la presencia de la Orquesta de Cámara de Stuttgart dirigida por el prestigioso Karl Münchinger (mayo).

Cuanto tanto se habla de la música en la universidad, bueno sería fijar la atención en lo que hacen Peris y el rector de la Autónoma, Gratiniano Nieto.

ESCUELA DE CANTO

Las representaciones de ópera ofrecidas en el bello teatrillo de la Escuela Superior de Canto, bajo la autoridad artística de su directora Lola Rodríguez Aragón, distan tanto del ejercicio escolar como de la fría exposición de un trabajo, o de la rutinaria presentación de algunas obras conocidas y archisabidas. Después de ofrecer en diciembre «El triunfo del honor», de Alessandro Scarlatti, se volvió a poner en escena «Las bodas de Fígaro», de Mozart (enero), y se realizó una versión ejemplar de una joya del género bufo: «Don Pasquale», de Donizetti (abril). Esta última obra, sobre todo, fue una demostración de cómo se debe trabajar en un centro de enseñanza artística. Se debe trabajar haciendo arte, ni más ni menos. Los alumnos de la Escuela realizan una labor del más alto nivel. Sobre esta base, sería fácil establecer un Teatro Nacional de la Opera sin demasiadas pretensiones.

DISCOGRAFIA

«LA LEYENDA DE SANTA ISABEL», DE FRANZ LISZT KOLOS KOVATS, ERZSEBET KOMLOSSY, SANDOR SOLYON NAGY, EVA ANDOR, ETC. CORO INFANTIL DE LA RADIO CHECOSLOVACA DE BRATISLAVA. CORO FILARMONICO ESLOVACO. ORQUESTA FILARMONICA ESLOVACA. DIRECTOR: JANOS FERENCSEK. ALBUM DE TRES DISCOS Y FOLLETO CON COMENTARIO Y LIBRETO BILINGUE. HUNGAROTON-HISPAVOS. HUNS 660-17/18/19. ESTEREO.

La figura de Franz Liszt ha sido extrañamente deformada por la historia, sobre todo en algunos países. Sus aventuras extramusicales y sus realizaciones virtuosísticas, fueron la causa de que no cayera simpático a muchos. Hay quien ha creído que Liszt representaba sólo la culminación del virtuosismo trascendental en el piano, y que su música tenía más que ver con los fuegos artificiales que con una verdadera esencia artística.

Es raro comprobar de qué manera nuestro Felipe Pedrell, que era hombre de filias y de fobias, se burla del viejo Liszt al que vio dirigir con el pecho cubierto de condecoraciones, al que vio pasar en su carruaje leyendo a la luz de una vela que sostenía en la mano, para demostrar a los transeúntes que no perdía el tiempo. Los gestos teatrales se pueden perdonar cuando son cosa de un auténtico genio. La vanidad sólo es ridícula cuando no hay nada detrás de la fachada. En cuanto a la afectación, bien podría haber dicho Liszt la frase que pronunció años después el mucho más modesto Maurice Ravel: «¿Es que a esas gentes no se les ocurre pensar que yo pueda ser artificial por naturaleza?».

De Liszt son muy frecuentadas las obras pianísticas, incluidos los conciertos con orquesta. Lo sinfónico, mucho menos, aunque no se olvide que Liszt es el creador de todo un género, sólo normalmente representado hoy en nuestros atriles por el poema sinfónico «Los preludios». Pero, en Liszt, es fundamental la producción religiosa en general, y

XIV FESTIVAL DE LA OPERA

La actuación de la Opera de Cámara del Teatro Nacional de Praga para abrir el festival operístico madrileño, es una prueba de lo que acabo de decir. Estos cantantes checos no son extraordinarios, pero el conjunto es digno del mayor aplauso por su cohesión y su equilibrio. Con fortuna desigual, pero siempre a un buen nivel, se representaron «Cosifan tutte» y «El rapto del Serrallo», de Mozart, más dos óperas breves de Martín: «La comedia sobre el puente» y «Ariadna». Es ejemplar el entusiasmo que ponen los checos, como los húngaros o los polacos, en exaltar y difundir sus propios valores artísticos. No estaría mal que aquí hiciéramos lo mismo.

A estas actuaciones del teatro de Praga siguió una «Aida» que, como es natural, le viene grande al escenario de la Zarzuela, sobre todo si la escenografía utiliza la rutina en vez de la imaginación. El éxito fue muy ruidoso, porque el aspecto musical se cuidó y salió bien. Por supuesto, la gran figura fue el tenor Plácido Domingo.

C. a.

más particularmente las grandes obras sinfónico-corales. De las voces en conjunto con un acompañamiento limitado, hay un bellissimo ejemplo en la «Missa Choralis». Los monumentos musicales en que el compositor echa mano de todos los posibles elementos, comienzan con «La leyenda de Santa Isabel», oratorio en dos partes comenzado en 1857, al final de la estancia de Liszt en Weimar, dentro de una época fértil en la creación.

La primera inspiración de «La leyenda de Santa Isabel» es visual, cosa no rara en Liszt, y proviene de unos frescos de Moritz von Schwind, pintor al que debemos algún retrato de Schubert. Pero, no es esto lo que nos interesa, sino las cualidades de la obra en cuanto oratorio, es decir, por su construcción basada en las relaciones de las voces con el conjunto instrumental y por un sentido dramático en cierto modo contenido, ya que su destino no es escénico.

Es bien sabido que muchas de las originales ideas artísticas de Liszt fueron generosamente transmitidas por éste a su amigo y yerno Ricardo Wagner. Fue Wagner quien, con su genio transformador, llevó esas ideas a su mejor expresión. Pero, sólo a través de estas grandes obras lisztianas podemos ver el rastro de tales elementos en la mente de su creador. Utiliza Liszt en «La leyenda de Santa Isabel», un tema principal, referido a la santa, que proviene del gregoriano y que recuerda bastante a la melodía de una «SALVE» que todos hemos conocido e incluso cantado. Pero ese tema en la gran producción de Liszt no es propiamente un «motivo conductor» o «leit motiv» tal como los utilizó Wagner, para indicar, acentuar o subrayar la presencia de un personaje, la influencia de un pensamiento e incluso la proximidad de un objeto. En Liszt es un tema que se utiliza como podría hacerlo en un poema sinfónico, es decir, un motivo musical que se desarrolla, transforma y completa a través de toda la obra. Basta escuchar la dulce y sensible introducción construida sobre ese tema, para que caigan por tierra todas las ideas acerca de cualquier hueca presunción en Liszt.

El sello nacional húngaro «Hungaroton» está cuidando especialmente la obra de los músicos magyares de todas las épocas. Así, vamos teniendo completa y en todos sus aspectos la gran maravilla creativa lisztiana. Un gran interés se ha puesto, como es natural, en «La leyenda de Santa Isabel», no sólo por la belleza de esta obra monumental, sino porque, en algún modo, se trata de un producto «nacionalista», no en el sentido de referencias folklóricas, sino como exaltación de una gran figura histórica húngara. La labor de todos los solistas es irreprochable, así como la de coros y orquesta, bajo la dirección de un músico húngaro tan prestigioso como Janos Ferencsik. Con justicia, por versión y por grabación, obtuvo este álbum el Gran Premio de la Academia del Disco Francés.

«JULIUS CAESAR» DE HAENDEL
NORMAN TREIGLE, BEVERLY SILLS, MAUREEN FORRESTER, BEVERLY WOLFF, DOMINIC COSSA, ETC.
CORO Y ORQUESTA DE LA OPERA DE NUEVA YORK.
DIRECTOR: JULIUS RUDEL. ALBUM DE TRES DISCOS Y FOLLETO CON COMENTARIO Y LIBRETO BILINGUE.
RCA LSC-6182. ESTEREO.

Mucho se ha escrito sobre la contribución de Jorge Federico Haendel a la ópera italiana barroca, sobre su triunfo en Londres apoyado en ese género y, por fin, sobre su paso con armas y bagajes al campo del oratorio, cuando el público inglés se cansó de italianismos. Hay que advertir, sin embargo, que lo que llegó a fastidiar al público no era propiamente el estilo de la música, que le cautivaba, sino el mitológico o histórico de los libretos, siempre altisonante y grandilocuente. Por eso hizo tanto efecto aquella «Opera de los mendigos» de Pepusch y Gay, en la que se tomaba el pelo a tanta elevación, sacando a escena a los personajes más bajos de la sociedad, que cantaban cancioncillas del arroyo.

Por la burla, se terminó en Londres con la ópera italiana. El efecto fue tan grande que ha perdurado durante más de dos siglos.

Si es lógico que los oratorios de Haendel hayan seguido interpretándose desde que vivía en Inglaterra «el famoso sajón», y que su influjo, con frondosas ramificaciones, haya llegado hasta nuestros días, resulta todavía más injusto el olvido de las óperas haendelianas, muy hermosas en su magnífico artificio, que encierran páginas de una belleza superior. Es verdad que para interpretarlas como se debe hace falta una gran técnica, muy buena calidad en las voces, y sobre todo una medida estética de lo que representa esta gran música escénica.

«Julio César» fue presentada en Londres el 20 de febrero de 1724. La puesta en escena en Nueva York, hace poco tiempo, en versión musical de Julius Rudel y dirección escénica de Tito Capobianco ha sido considerada como un acontecimiento, no sólo por sus valores propios, sino por lo que ha significado como recreación de lo que es una gran ópera barroca, con un buen equilibrio de los elementos históricos y de los que ha aportado la moderna técnica escenográfica. Esta gran versión de Nueva York es la que perpetua en disco el álbum que comentamos, de grabación excelente. Hay que señalar, desde luego, la gran labor de Julius Rudel, que ha sabido darle su auténtica magnificencia a la música de Haendel. Norman Treigle hace un Julio César profundo y noble. La gran Maureen Forrester da expresiva personalidad a Cornelia y todos los demás están a la altura que la realización exige. Pero sobre todo debemos referirnos a la técnica vocal y la limpia seguridad musical de la extraordinaria soprano norteamericana Beverly Sills. Entre todos han logrado unos resultados quizá inmejorables. Este «Julio César» es un superior logro artístico y un documento histórico.

c. a.

NOTICIARIO NACIONAL



El pasado 30 de mayo falleció en Madrid, tras una penosa enfermedad, el pintor Francisco Arias.

Había nacido en esta misma ciudad en 1911, dentro de una prestigiosa familia de encuadernadores que siempre alentó su temprana vocación artística y así, muy joven todavía, ingresó en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando. Su primera recompensa la obtuvo con el Accésit de Pintura en los Concursos Nacionales de 1935, y a partir de entonces concurre a numerosas exposiciones colectivas e individuales obteniendo numerosos premios entre los que hay que destacar el Nacional de Pintura en 1952, la Primera Medalla en la Exposición Nacional de 1964 y el Premio Internacional «Azorín» en 1967.

Debido a su gran personalidad y a su inconfundible gracejo su vida está sembrada de anécdotas y ocurrencias que, sin embargo, la mayor parte de las veces, le servían para enmascarar su propio ser, que estaba ante todo repleto de una exquisita sensibilidad capaz de distinguir en cosas y personas lo más pequeños matices y llevarlos a su obra con una tremenda fuerza artística.

Paco Arias es uno de los grandes de la pintura española de nuestro siglo, su interpretación del paisaje de la meseta, tan

desolado y desarbolado, apenas manchado por unos pequeños chaparros, y unos rectos caminos polvorientos, pero con infinitas variaciones dentro de una atmósfera que suele ser amarilla, parda, rojiza o verde, le hacen ser, sin duda alguna, una de las aportaciones más definitivas a este género, dentro del cual su obra discurre suavemente desde la propia realidad exterior hasta la más pura y genuina abstracción.

Pero su obra no se circunscribe al paisaje sino que irrumpe con gran fuerza en los campos de la figura y del bodegón, terreno este donde consigue que los objetos muertos cobren vida en virtud de la atmósfera que los rodea y arropa con su luz y color.

VAZQUEZ DIAZ Y LA RABIDA

La humedad es el principal motivo de deterioro que están sufriendo los cinco frescos de Vázquez Díaz existentes en el histórico monasterio onubense de La Rábida, según información de un miembro de la comunidad franciscana que rige el monasterio. Declarada La Rábida monumento nacional en 1892, por la reina María Cristina, el monasterio está situado entre las rías del Tinto y del Odiel, lugar muy húmedo y que hoy se encuentra además en pleno centro de la zona industrial onubense. Los frescos de Vázquez Díaz fueron encargados al artista por el rey Alfonso XIII en 1929, empleándose dos años en su terminación y representando una inversión de 70.000 pesetas, propuesta que fue aprobada por las Cortes españolas.

La humedad y el paso del tiempo han originado que estos frescos hayan perdido ahora su color en muchas zonas, lo que ha originado la visita al cenobio del director general del Patrimonio Artístico y de otras autoridades artísticas para estudiar la situación actual de la obra y sus posibilidades de restauración que, al parecer, es posible aunque costosa. Según los entendidos, los deterioros obedecen también a razones de su propia realización, ya que parece que las paredes en que están pintados los frescos no fueron debidamente preparadas, puesto que se utilizaron arenas salitrosas y el propio Vázquez Díaz empleó técnicas distintas, que iban perfeccionándose a medida que avanzaba la terminación de las pinturas que, como se sabe, representan momentos históricos del descubrimiento.

En las cinco obras —cuatro de ellas decoran las paredes de una de las habitaciones principales del cenobio y la quinta está situada ante la entrada a dicha dependencia— Vázquez Díaz dio muestras de su habilidad como retratista, incluyendo rostros de personajes de la época en que realizó la obra, figurando entre ellos el propio pintor como uno de los componentes del pueblo que despiden la salida de las carabelas del puerto de Palos.

MURALLA DE ZAMORA

La Sala Tercera del Tribunal Supremo ha confirmado la sentencia de la Sala de lo Contencioso de la Audiencia Territorial de Valladolid y el acuerdo de la Dirección General del Patrimonio Artístico y Cultural, que denegaron la autorización solicitada por don Joaquín Martín Viñuelas para proceder al derribo de una parte de la muralla de Zamora, que es de su propiedad. El trozo de muralla en cuestión se encuentra situada en el lugar antiguamente denominado Puerta de Santa Ana, en la ciudad de Zamora, y tiene una superficie de 194 metros cuadrados. La sentencia del Tribunal Supremo desautoriza la destrucción de la muralla, en base a los argumentos siguientes:

— El silencio positivo sólo se considera en estos casos para los proyectos de utilización, no para el derribo.

— Los monumentos histórico-artísticos no pueden ser derribados sin previa autorización de la Dirección General de Bellas Artes, que era el órgano competente cuando se empezó el proyecto y que ahora se denomina Dirección General del Patrimonio Artístico y Cultural.

— Todas las prescripciones sobre monumentos históricos y artísticos son aplicables a los conjuntos urbanos y rústicos —calles, plazas, rincones, barrios, murallas, fortalezas, ruinas— fuera de las poblaciones que, por su belleza, importancia monumental o recuerdos históricos, puedan declararse incluidos en tal categoría.

— El casco antiguo de la ciudad de Zamora fue declarado conjunto histórico artístico de carácter nacional por decreto de 8 de marzo de 1973, y consta en la certificación expedida por el jefe del Servicio Nacional de Información Artística, Arqueológica y Etnológica, que dicho casco urbano comprende dos zonas: la histórico-artística y la de respeto, en la que se encuentra incluida la muralla propiedad de don Joaquín Martín Viñuelas.

— Las murallas de Zamora forman parte del Patrimonio artístico-nacional y no se pueden derribar sin autorización previa.

VIDEO Y AMERICA LATINA

En Barcelona y en la Fundación Joan Miró, con la colaboración del Centro de Arte y Comunicación de Buenos Aires, se han celebrado dos importantes manifestaciones artísticas: el VII Encuentro Internacional de Video y la Exposición América Latina 76. El citado Encuentro Internacional, al igual que los anteriormente efectuados en Londres, París, Amberes, Ferrara, Buenos Aires y Caracas, tienen por objeto mostrar las nuevas posibilidades en este marco de comunicación, ampliar su difusión y reunir a creadores, críticos y público en un debate sobre arte y comunicación. Se celebraron tres coloquios sobre «La práctica artística actual, en un momento de cambio», «Comunicación y video» y «Comunicación y arquitectura», en los que han tomado parte artistas y críticos barceloneses y otros invitados europeos y americanos.

VITORIA Y CHILLIDA

Noticias de prensa señalan que en Vitoria ha terminado la polémica que durante casi un año interesó a los alaveses en torno a la nueva plaza-monumento a los Fueros, que ha sido encargada al arquitecto Luis Peña Ganchegui y al escultor Eduardo Chillida. Los principales argumentos en contra de la proyectada plaza eran los siguientes: La originalidad del proyecto de Chillida, las moles graníticas previstas sobre lo que hoy es una zona verde, el coste del proyecto —superior a los sesenta millones de pesetas— en tiempo de crisis.

Tratado el tema en sesión plenaria municipal y sometido a votación fue aprobado por mayoría. La obra será íntegramente pagada por la Diputación Foral de Alava, puesto que de una plaza de los Fueros se trata. La plaza-monumento de los Fueros de Vitoria terminará con el servicio viario motorizado por la calle de Postas, convertida de tal modo en calle peatonal, y creará unas pantallas arboladas en las dos restantes calles que cierran el triángulo del solar. La plaza tendrá dos niveles y en ambos quedarán situados los elementos simbólicos del monumento, recogidos de la más honda raíz popular vasca.

MONUMENTO A UNAMUNO

Ciento cincuenta y ocho profesionales de la cultura vasca han firmado un escrito que ha sido presentado al Ayunta-

miento de Bilbao, en el que se muestran contrarios con el concurso convocado por el Ayuntamiento bilbaíno para erigir una estatua a Miguel de Unamuno, en la Plaza Nueva de la capital vizcaína. Señalan estos profesionales que aprueban y apoyan la idea, pero impugnan el concurso «convocado de manera totalmente arbitraria y con absoluto desprecio no sólo de las corrientes escultóricas actuales, sino de las coordenadas históricas y culturales que vive el País Vasco», señalando a la vez la grave confusión de definir un monumento como estatua y que un homenaje no tiene por qué ser un retrato de la persona que ha pasado a la historia por su labor creativa y no por su apariencia física. Proponen, a la vez, que los miembros del jurado sean elegidos entre profesionales de probada solvencia cultural. Se solicita, a la par, que en caso de no cumplirse estas peticiones, se dedique el presupuesto de este monumento en algo más positivo, como es la adquisición de la casa natal de Unamuno para convertirla en museo y biblioteca.

Con iguales propósitos de oposición a la forma del concurso, ha presentado un escrito la Asociación Artística Vizcaína.

MONUMENTOS NACIONALES

En Consejos de Ministros y por distintos decretos del Ministerio de Educación y Ciencia se declararon conjuntos histórico-artísticos, monumentos de igual naturaleza y obras de utilidad pública:

— Monumento histórico-artístico de carácter nacional, la iglesia parroquial de San Blas, en la localidad albaceteña de Villarobledo.

— De utilidad pública las obras de revalorización del yacimiento arqueológico de la «Huerta de Otero», en la ciudad extremeña de Mérida.

— Se ha incoado expediente de declaración monumental histórico-artística, con carácter nacional, el edificio de la antigua Facultad de Medicina y Ciencias de la Universidad de Zaragoza; la iglesia de Santa Ana, en Guadalcanal (Sevilla) y la iglesia parroquial de San Fiz de Cangas, en Pantón (Lugo). Con carácter local se ha incoado expediente de declaración de monumento histórico-artístico a la Torre de Can Campassol, de Mairat de Mar (Barcelona) y a la masía «Can Borgunyo», en Sabadell (Barcelona).

— Definitivamente se declaran monumentos histórico-artísticos con carácter local, el molino de San Mamed de Moldes, sito en el término orensano de Boborás, y la antigua Universidad de Gandía (Valencia).

— Se declaran monumentos histórico-artísticos nacionales el convento e iglesia de carmelitas de San José, en la localidad toledana de Ocaña; el palacio de Villalcázar o Villahermosa, en Málaga, y la iglesia parroquial de Santiago el Mayor de Utrera, en Sevilla.

NUEVOS MUSEOS

— La Diputación Provincial de Córdoba ha acordado crear un nuevo museo, que se ubicará en el antiguo Hospital de Crónicos, habiéndose fijado un presupuesto de treinta millones de pesetas para restaurar y adaptar el edificio al nuevo destino museal, que será fijado exclusivamente en las atenciones al arte contemporáneo. Se cuenta ya con un fondo inicial de artistas cordobeses, pero la capacidad del nuevo museo permite ampliar el número de obras en exposición hasta casi medio centenar. La obra del Museo de Arte Contemporáneo cordobés va a conseguir igualmente recobrar para el arte un viejo y monumental edificio.

— El nuevo Museo do Pobo Galego se instalará de modo definitivo en Santiago de Compostela, según decisión de la

Corporación Municipal, ocupando el viejo edificio y huerta del convento de Santo Domingo.

— Pronto la ciudad de Vitoria contará con un nuevo museo dedicado a la ciudad, instalado en la gótica Casa del Cordón y destinado a presentar los aspectos etnográficos, costumbristas, artísticos, documentales y curiosos de la capital alavesa. El Reglamento museal está a punto de ser aprobado cuando redactamos esta noticia, iniciándose seguidamente la recepción de obras, donaciones y préstamos con destino al nuevo centro histórico-artístico vitoriano.

PATRIMONIO CULTURAL Y ARTISTICO DE LA IGLESIA

«No se puede vender, cambiar o ceder imágenes u objetos artísticos históricos, propiedad de la Iglesia, sin cumplir todos los requisitos canónicos y sin que el obispo de la autorización debida o recurra a la Santa Sede cuando el caso lo exija», ha dicho monseñor Tarancón, cardenal arzobispo de Madrid, en carta a los sacerdotes que publicó el «Boletín Oficial del Obispado». «Yo —sigue la carta— no daré ningún permiso sin el asesoramiento previo de la Comisión Diocesana del Patrimonio Artístico y Documental, y sin la intervención, como es lógico, de la Administración del Patrimonio Diocesano.»

Recuerda el cardenal en esta carta —que intenta poner fin a la dilapidación de los bienes artísticos propiedad de la Iglesia y su paso a manos particulares— que «la Iglesia es sólo depositaria de este tesoro», que es patrimonio de nuestra cultura y nuestros mayores y que, pese a las pérdidas ya irreparables, el tesoro artístico y documental de la Iglesia española todavía tiene una importancia singular en el conjunto histórico-artístico del país y aún en toda la Iglesia católica, lo que impone a los obispos, sacerdotes y resto del pueblo de Dios, una grave responsabilidad respecto a la vigilancia, custodia y conservación del Patrimonio.

Añade además una referencia a la «Comisión Diocesana del Patrimonio Artístico y Documental», y a la «obligatoriedad» de su intervención en todas las operaciones de cualquier orden que se hagan en el terreno del arte y la documentación. Tras llamar a esa labor necesaria del inventario general del Patrimonio, apremia a los párrocos sobre la protección de los bienes que administran, haciendo especial hincapié en este papel de «administradores» y no de «propietarios», así como la obligatoriedad de los trámites que señala, ya que «el prescindir de ellos puede anular la validez de la venta o cesión, con las responsabilidades consiguientes. Creo que en este aspecto no tengo más remedio que ser riguroso».

La carta del cardenal Tarancón viene a responder a la preocupación, expresada en los medios de comunicación, que el proceso de enajenación, dispersión y, finalmente, pérdida del carácter colectivo de los bienes de la Iglesia, habían hecho surgir muchas veces. Y particularmente, al redoblar de estas voces que, tras la crisis del Patrimonio en los años sesenta —el más fuerte descalabro en los tiempos modernos, según informe de la Comisión Preparatoria de la Asociación Nacional de Defensa del Patrimonio Histórico-Artístico— se vuelve a encender ahora, en que «vuelven a coincidir, en lamentable escalada, las acciones y omisiones contra ambos legados históricos, sacro y profano».

La primera necesidad parece ser la elaboración urgente del inventario nacional de estos bienes, que impediría la desaparición de riquezas culturales, cuya existencia es desconocida o mal conocida, y que sería el primer instrumento para su control. Posteriormente, la puesta en marcha de un plan de restauraciones y «puesta en valor» de estos bienes, bien en sus lugares de origen —que sería lo más deseable—, bien en museos diocesanos. Y por último —señala el informe de la Comisión— es necesaria la toma de conciencia del papel del Estado y el límite de sus responsabilidades cara al Patrimonio

que, al fin, en un Estado tradicionalmente confesional como el español, ha revertido directamente en la Iglesia, pero que son patrimonio fundamental de la colectividad y una de las piezas de toque del Concordato a tratar, próximamente, entre el Estado español y el Vaticano.

DE VARIA INFORMACION

— Ha sido fijada la fecha de apertura del Salón Nacional de la Electrificación en su edición 1977, que será instalado en el Pabellón de Cristal de la Feria del Campo de Madrid. La inauguración está prevista para el 18 de mayo, y permanecerá abierto hasta el día 29 del mismo mes. Los días 23 y 24 estarán dedicados a los compradores especializados, que en gran número visitan el Certamen, procedentes de muchos puntos del país. Como en su anterior edición, un gran sector del Salón estará dedicado a la congelación doméstica, con demostraciones cara al público de la preparación de los alimentos para su congelación, aprovechamiento y cocinado. Las vertientes artísticas de este Certamen constituyen otro de sus magníficos atractivos.

— El profesor José Camón Aznar, presidente de la Asociación Española de Críticos de Arte y director del Museo Lázaro Galdiano, ha obtenido el Premio del Hispanic International Research Institute —Instituto Hispánico de Investigaciones Internacionales—. El premio, el más importante que concede el citado Instituto, fue otorgado al profesor Camón Aznar en atención a ser una de las personalidades literarias de habla hispánica más destacadas y por acuerdo unánime del Consejo de Directores del Instituto.

— El Banco de Granada ha recibido la Medalla de Honor de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando por la extraordinaria labor de difusión artística que dicho banco ha realizado a través de su galería granadina de exposiciones y su auditorio, así como por la magnífica colección de los catálogos editados.

— «El Capricho», una de las piezas mayormente singulares de Antonio Gaudí, ubicada en el parque del Marqués de Comillas, en la villa santanderina de igual nombre, ha sido adquirida en dieciocho millones de pesetas por el industrial de Torrelavega, don Antonio Díez Volliarht, a la actual propietaria, condesa de Montagut. La propiedad comprende además de «El Capricho», 2.500 metros cuadrados de terreno en sus alrededores.

— Descubrimiento medieval en León. Al procederse al derribo de unas viejas construcciones próximas a la catedral han quedado al descubierto restos del palacio de doña Berenguela, de tipo románico y planta cuadrangular, de notable valor arquitectónico y artístico, considerando las porciones descubiertas: escalera de caracol, arcos, capiteles. El descubrimiento de este palacio-torreón ha planteado serios problemas al colegio teresiano, en cuyos terrenos se hizo el hallazgo, al no permitir nueva edificación en el lugar la Dirección General del Patrimonio Artístico y Cultural, que desea, al parecer, cercar la zona a la vista, para posteriormente realizar la debida restauración.

— La Puerta toledana de Alfonso VI, por la que el rey de Castilla entró en la ciudad al ser reconquistada en 1085 y que estaba prácticamente taponada desde hace más de medio siglo, volverá a ser abierta, previa desviación de la carretera paralela al recinto amurallado, que permitirá de nuevo la contemplación de una de las piezas monumentales más singulares de la ciudad.

— En una cueva del concejo de Las Segadas, a siete kilómetros de Oviedo, han sido descubiertas siete pinturas prehistóricas, de estilo esquemático, pertenecientes a la Edad del Hierro, primer hallazgo de este género que se realiza en Asturias.

— El artesonado mudéjar de la iglesia conventual de San Florencio, en Palencia, se encuentra en estado de ruina inminente. La iglesia, del siglo XIV, ocupada durante muchos años por la Compañía de Jesús, fue restaurada hace poco, pero únicamente en su fachada románica. El artesonado ahora en peligro y la cajonería tallada, que se guarda en la sacristía, son las piezas de más valor de esta iglesia.

ARTISTAS FALLECIDOS

— Ha fallecido en Barcelona el pintor Buenaventura Puig Perucho, a los noventa y un años de edad. Había nacido en la Ciudad Condal en 1886, estudió pintura con Urgel y destacó como paisajista, habiendo sido dos veces galardonado en las Exposiciones Nacionales.

— También en Barcelona falleció el pintor Esteve Francés, figura destacada del surrealismo histórico catalán en los años treinta. Había nacido en Port-Bou en 1913, residiendo durante años en París y Estados Unidos. De su obra dio señal la colectiva ofrecida el pasado año en Barcelona por la Galería Dau al Set, «El surrealismo en Cataluña».

— En Madrid falleció el escultor Leonardo Martínez Bueno, Premio Nacional de Escultura y catedrático del Instituto Quevedo de la capital española. Conquense de nacimiento, estuvo durante toda su vida vinculado a los quehaceres culturales de su tierra natal, estando representada su escultura en algunos de los pasos procesionales de la Semana Santa de Cuenca. Su obra, de inclinación figurativa, apuntada con extremada modernidad, disfrutó de siempre de la más alta estimación crítica. Nacido en 1915, estudió en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando, ampliando estudios en Londres y obteniendo Tercera y Segunda Medalla en las Nacionales de Bellas Artes.

— En Madrid ha fallecido el famoso arquitecto, Luis Gutiérrez Soto, uno de los más discutidos proyectistas arquitectónicos de nuestro país y figura singular de la constructiva española en el último medio siglo. Entre sus obras más singulares con anterioridad a nuestra guerra civil figuran la piscina de la Isla, el cine Barceló y la casa de la calle de Almagro, que abrió a la atención proyectiva de la arquitectura madrileña la terraza cubierta. Después de la guerra, el edificio que significó en mayor medida la obra de Gutiérrez Soto, motivo de muy opuestas estimaciones, fue el Ministerio del Aire, con el cual Gutiérrez Soto quiso contribuir a la creación de una arquitectura «genuinamente española». Contaba al fallecer setenta y seis años de edad.

NOTICIARIO EXTRANJERO

LEGION DE HONOR A CHAGALL

El presidente francés, Giscard d'Estaing, ha impuesto en el Palacio del Eliseo de París, las insignias de la Gran Cruz de la Legión de Honor, al pintor Marc Chagall. «Francia —ha dicho el jefe del Estado— se siente orgullosa de haber sido elegida por usted como patria de adopción. Deseo que, al igual que en su pintura, Francia conserve la imagen "de esa tierra de la luminosa libertad", como usted, admirado y querido maestro, la definió al preferirla antes que a ninguna otra». Marc Chagall recibe este homenaje oficial francés a sus noventa años de edad.

BIENAL DE VENECIA

Información italiana en torno al suceso que sobre la Bienal de Venecia ha provocado un conflicto cultural-diplomático entre el presidente de la Bienal, Ripa de Meana, y el embajador de la URSS en Roma. En las crónicas de la prensa romana y a través de los informes transmitidos desde Roma por los corresponsales españoles, el suceso, a la hora de redactar esta información, se apunta del modo siguiente:

Protesta ante el Gobierno italiano del embajador soviético, porque la Bienal veneciana se propone dedicar este año sus programas culturales a los disidentes de la Europa Oriental. Inmediatamente de esta protesta, el presidente de la Bienal, Ripa de Meana, dimitió de su cargo, enviando una carta al vicepresidente, alcalde de Venecia, Mario Rigo, en la que hace historia detallada del suceso; altos funcionarios del Ministerio italiano de Relaciones Exteriores le convocaron días pasados para informarle que el embajador soviético, por «explícita y formal iniciativa», solicitaba la intervención del Gobierno italiano para anular el programa preparado, so pena de la retirada rusa de la Bienal y de todos los países del Este.

A la vez, el embajador soviético explicó a la prensa que si la Bienal quiere ser un instrumento útil para acercar a los pueblos, no tiene que meterse en los asuntos internos de los demás países. El percance diplomático ha suscitado ya una polémica de primera página en la opinión italiana. El Ministerio de Relaciones Exteriores ha precisado que su función se limita, pura y simplemente, a transmitir una protesta, «sin inferir en la libertad de acción y decisión del Consejo que administra la Bienal». Los socialistas se han solidarizado inmediatamente con Ripa de Meana, lamentando que «la concepción que se tiene de libertad de expresión en la URSS sea tan atrasada». El paso del embajador soviético no da prestigio a la URSS. «¿Soberanía limitada también en Italia?», se pregunta el diario «La Stampa» de Turín. Una vez creado el *caso diplomático*, se pide ahora al Parlamento italiano que apruebe en seguida las leyes necesarias para financiar la Bienal. Otro motivo serio de dimisión de Ripa de Meana habría sido la lentitud con que cuatro comisiones parlamentarias están estudiando tres proyectos de ley de financiación, cuando prácticamente estamos ya en vísperas de la inauguración de la Bienal. Se pide también al Gobierno Andreotti que en lugar de transformarse en «notario» de la protesta soviética, adopte una posición clara y terminante, si no quiere pasar a ser un Gobierno de abstenciones a Gobierno de un país con «soberanía limitada».

El asunto se convertirá con seguridad en asunto diplomático, al menos desde su proyección informativa a la hora que escribimos. En los medios diplomáticos de la capital italiana se hace notar que cuando la Bienal se dedicó a Chile y a la España de estos pasados años en anteriores ediciones, el Gobierno italiano se mostró sordo a las protestas oficiales de España y Chile. Lógicamente debería adoptar igual actitud ante la protesta soviética. A ayudar posiblemente a esta increíble postura han colaborado no pocos intelectuales italianos, que antes de esto habían tratado de poner trabas y pegas a una idea que consideraban «poco brillante y poco en consonancia con la gloriosa tradición cultural y popular de la Bienal». Ahora tratan de minimizar las cosas, complicándolas.

ACROPOLIS ATENIENSE

Importante noticia internacional es la de la presentación hecha en Atenas por un grupo de cinco arquitectos suizos de un plan para preservar el conjunto de la Acrópolis ateniense de la contaminación atmosférica, encerrándola en una gigantesca cúpula geodésica. El suceso fue anticipadamente anunciado a su presentación oficial, ahora cumplida. «Nuestra teoría es construir una estructura que combine el antiguo monumento con la tecnología del siglo XX», ha señalado

Olivier Rossel, profesor de arquitectura en Ginebra, en una conferencia de prensa organizada por el nuevo movimiento ateniense que patrocina el plan.

La cúpula elíptica que podría ser construida de plástico o de cristal especial, puede ser prefabricada y levantada por secciones sobre una armazón metálica, que constituiría un 10 por 100 de la estructura total, señaló Rossel. La estructura propuesta fue comparada por Rossel con el Pabellón de Estados Unidos en la Feria Internacional de Montreal, del arquitecto-ingeniero Buckminster Fuller, levantado en plexiglás sobre una armadura metálica.

«Dentro de la cúpula —añadió Rossel— la temperatura puede ser regulada por filtros de aire y controles especiales de temperatura. Todos los monumentos y esculturas pueden ser mantenidos en condiciones ideales, protegiéndolos del aire, la lluvia y otros accidentes atmosféricos.»

La gigantesca burbuja, que cubriría unos 3.000 metros cúbicos, cuesta unos cuarenta millones de dólares, y se tardaría por lo menos un año en levantarla en el corazón de la capital griega. Los científicos y arqueólogos que actualmente trabajan en la conservación de la Acrópolis, han acogido bien el plan, aunque con ciertas reservas, y han pedido un estudio más detallado del mismo. «Es una sugerencia de peso que debe ser estudiada con detenimiento», ha manifestado el profesor Nicolaos Platon, presidente del Comité de Restauración de la Acrópolis.

Apoyado por la Unesco, el Gobierno griego hizo un llamamiento internacional hace unos meses para salvar la Acrópolis de los estragos de la contaminación del aire y de los turistas. Como primer paso, las esculturas de los templos del Partenón y del Erectión han sido trasladadas a un museo y reemplazadas por réplicas.

LOUVRE: SITUACION PRECARIA

«Es a la vez el museo más rico y más pobre de los que conozco», informó el primer ministro francés, Raymond Barre, al salir de visitar de improviso los pasados días el Museo del Louvre, acompañado de Françoise Giroud, secretaria de Estado para la Cultura. Son conocidas las riquezas artísticas e históricas del gran Museo de París; en cuanto a su «pobreza», el primer ministro aludía con este calificativo a la escasez de créditos de que el museo dispone para su dotación general y los trabajos de conservación y restauración necesarios.

En vista de las deficiencias comprobadas durante su visita, Raymond Barre declaró, en tanto que ministro de Economía y Hacienda —funciones que asume a la par que las de jefe de Gobierno— que estima indispensable que en el presupuesto cultural para 1978 se haga un esfuerzo con carácter prioritario en favor del Louvre, pese a las dificultades económicas por que Francia atraviesa.

ROBOS ARTISTICOS

Se ha celebrado en París, organizada por la Confederación Internacional de Negociantes de Obras de Arte, una conferencia destinada a examinar los medios para luchar eficazmente contra el aumento de robos que se han venido cometiendo en este sector durante los últimos años. Participaron en la conferencia propietarios de galerías, marchantes, conservadores de museos y representantes de compañías de seguros, juristas y policías.

Desde 1974 al pasado año, el número de robos de obras de arte cometidos en todo el mundo aumentó de 26.646 a 33.840. Por otra parte, el 75 por 100 de estos robos fueron perpetrados en Europa, lo cual se explica por la mayor densidad de obras de arte fáciles de transportar —como pinturas y joyas— existentes en el Viejo Continente.

REUNION GENERAL DE MUSEOS

En las dependencias del Museo Español de Arte Contemporáneo de Madrid, se celebró una Reunión General de Museos a la que asistieron los profesionales —desde Directores a Restauradores— relacionados con los Museos para estudiar los problemas de los mismos; problemas de los que la Administración es plenamente consciente. Son datos altamente positivos la masiva asistencia a esta Reunión, que se prolongó durante tres días, el interés de los análisis de los problemas, y la búsqueda de caminos para solucionarlos.

En la Reunión se aprobaron unas conclusiones que resumimos:

Creación de una Ley de Museos

Desde la Ley del Patrimonio Artístico Nacional de 1933 a nuestros días, la legislación sobre el Patrimonio Cultural ha quedado completamente desfasada. Simplemente los adelantos sociales, materiales y culturales han dejado retrasada una ley de más de cuarenta años que, en su conjunto y para su momento, fue de una gran valía.

Los funcionarios y trabajadores de museos han formado una Comisión que se encarga de redactar un anteproyecto de Ley de Museos que antes de un año pueda elevarse a la Administración para su trámite.

Problema de organización

Los problemas de organización han sido afrontados con un talante nuevo necesario para la agilización del trabajo. Se considera necesaria, y así se pide, la creación de «una Asamblea General Técnica de Museos» para que los profesionales de los museos participen colectivamente en los problemas. Asamblea que, ayudada por una Junta Técnica ha de buscar y plantear soluciones para su ejecución.

Los museos dependientes de la Administración se engloban en un «Patronato Nacional de Museos» autónomo encargado de su administración y financiación. También se pide su «revitalización y potenciación».

Evidente la «insuficiencia radical de recursos financieros» que sufren los museos, no puede paliarse el entusiasmo de los funcionarios, aunque no se pueden basar las cosas únicamente en la carencia de medios que, dada la situación en nuestro país, es difícil de corregir de modo inmediato. A ello tienden algunas de las peticiones que piden una potenciación paralela de todas las fuentes de financiación, la agilización de las gestiones políticas o financieras indistintamente y un control, una información, una coordinación de los recursos que sea más universal y coherente con la necesidades actuales.

Plantilla de personal

Problemas paralelos a los de la financiación presenta, también, la plantilla de personal. El funcionario de museos es, normalmente, el único técnico en su ámbito provincial con una formación de alto nivel y adecuado, no sólo para la salvaguardia del patrimonio de nuestra cultura material, sino también para su puesta en uso y su proyección sobre la sociedad. El nivel superior dentro de este personal se engloba en el Cuerpo Facultativo de Conservadores de Museos, creado hace más de un siglo, en 1867, y que hasta 1973 no sufrió un aumento de cierta relativa consideración en su plantilla, que pasó a ser de noventa y nueve plazas, de las que sólo están cubiertas sesenta y siete.

Con un criterio realista, se ha pedido que, una vez cubiertas las plazas que faltan por serlo, se doble el número de ellas de inmediato. La Administración debe ser consciente de la

urgencia de este aumento y de los problemas que plantea el acceso de personal.

Mientras no existan estudios que adecuen la enseñanza teórica universitaria a los problemas prácticos de los museos y del Patrimonio Cultural, y con el actual sistema de oposición, las plazas tienen que ser cubiertas una a una, y se alarga durante años algo que debía ser casi automático, más, si tenemos en cuenta el paro universitario que actualmente soporta nuestra sociedad. A su vez es necesario reglamentar las obligaciones, responsabilidades y derechos de estos funcionarios.

Igual ocurre con el Cuerpo de Auxiliares, englobados con los de Archivos y Bibliotecas, con sólo diecisiete plazas para museos, cuando como mínimo, se debería doblar el número de facultativos... Recientemente han sido nombrados ayudantes aumentando su status, pero sin que ello resuelva sus problemas específicos. Los problemas son similares a los descritos. Igual ocurre con los técnicos, restauradores, fotógrafos y dibujantes, que ni siquiera forman un Cuerpo.

El que tradicionalmente los museos tengan a su cargo de modo principal los productos muebles de la cultura material, desfigura en gran medida la visión de ellos cara a los problemas concretos del Patrimonio Artístico, a su actuación para la defensa de ese Patrimonio y a la concepción que de los museos tiene la sociedad. Los funcionarios de museos son los únicos que, con una formación específica, tienen una misión de salvaguardia práctica y no meramente educativa o proyectiva. De hecho son los museos y son sus funcionarios los que sufren más directamente las consecuencias de la Defensa del Patrimonio Artístico Nacional, principalmente en las vertientes de monumentos, excavaciones arqueológicas y Patrimonio Etnológico.

A su vez, estos funcionarios se encuentran desplazados con respecto a la función investigadora y didáctica que acapara teóricamente la Universidad. Esta, por sus características especiales y la gran resonancia de todos sus problemas ofrece quizá, frente a los museos, una mayor estimación de la sociedad y de la administración.

Las peticiones con respecto a este punto, tienden a que los museos recobren de derecho el puesto que asumen de hecho, de modo que se den tres circunstancias que se consideran básicas: que las decisiones administrativas con respecto al Patrimonio Cultural mueble e inmueble, se tomen contando de antemano con la opinión de los museos provinciales, que ocurra lo mismo con las decisiones de carácter técnico, y que se dé una mayor importancia a las funciones investigadoras y docentes dentro de los museos. En los tres casos salvaguardando la independencia de los museos, aunque sin reducir sus responsabilidades.

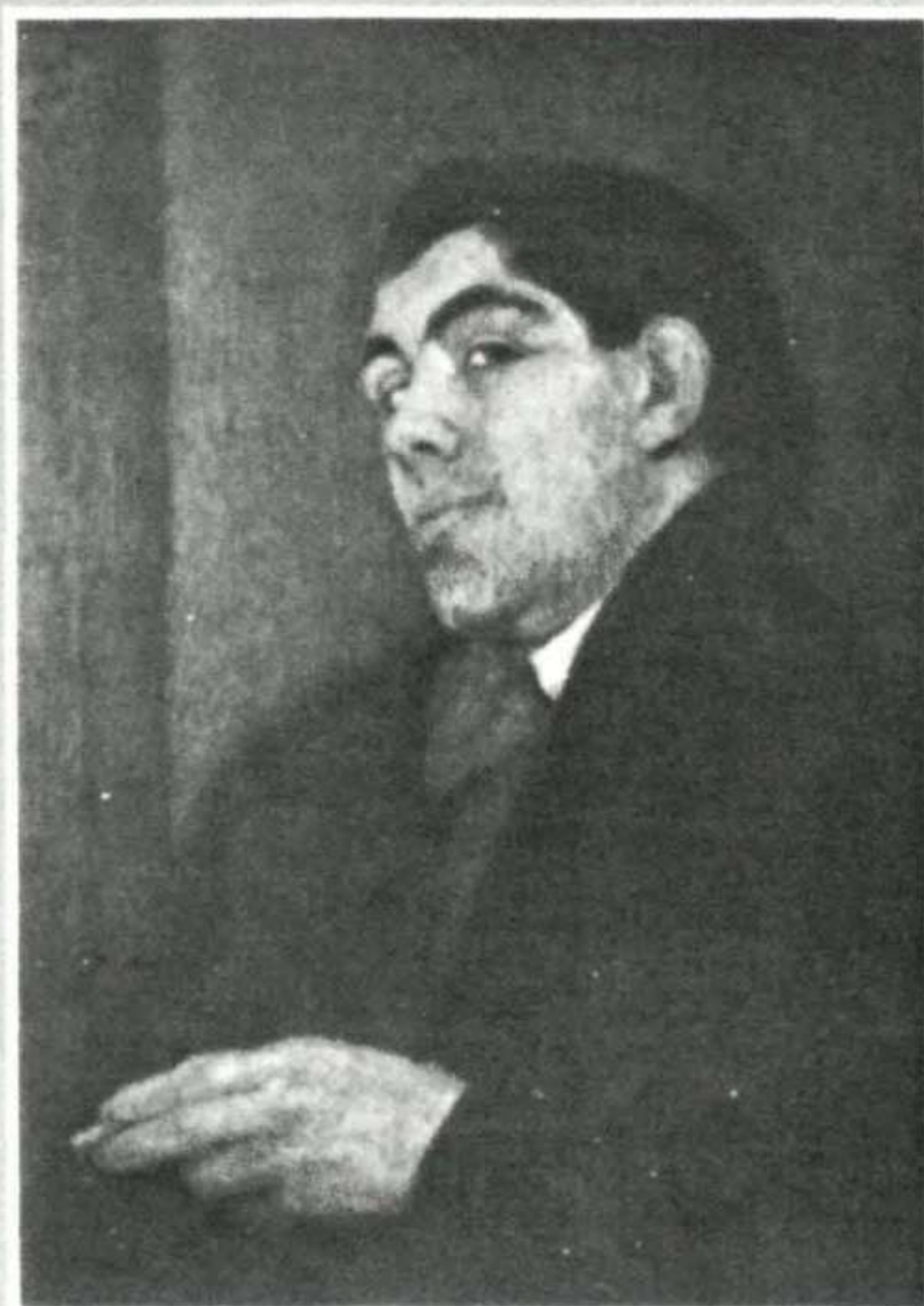
Como es lógico, es inútil pensar en todo esto que, a nuestro parecer, redundaría positivamente en nuestro Patrimonio, a no ser como se plantea anteriormente: que se refuerzen los museos jurídica y financieramente y se amplien, paralelamente, las plantillas de especialistas.

Poner en marcha todo esto es bastante difícil. El simple aumento de las plantillas de personal y los presupuestos de gastos es casi imposible con los presupuestos actuales que son iguales a los de 1975 en cifras reales, lo que quiere decir que se han reducido en la práctica al menos en una cuarta parte.

Sólo con el apoyo de la sociedad, de la administración y de nosotros mismos, se puede salvar la crisis que padecen los museos.

En esta Reunión quedaron problemas sin tratar, como el docente y el de remozo de edificios e instalaciones. Pero, para todo ello, es necesario primero contar con personal y resolver algunos problemas de base que, sin duda, y dado el talante de los reunidos, tendrán pronto una adecuada solución.

JUAN GRIS



DANIEL-HENRY
KAHNWEILER

LA MUSICA EN EL MUSEO DEL PRADO

FEDERICO SOPEÑA

ANTONIO GALLEGO

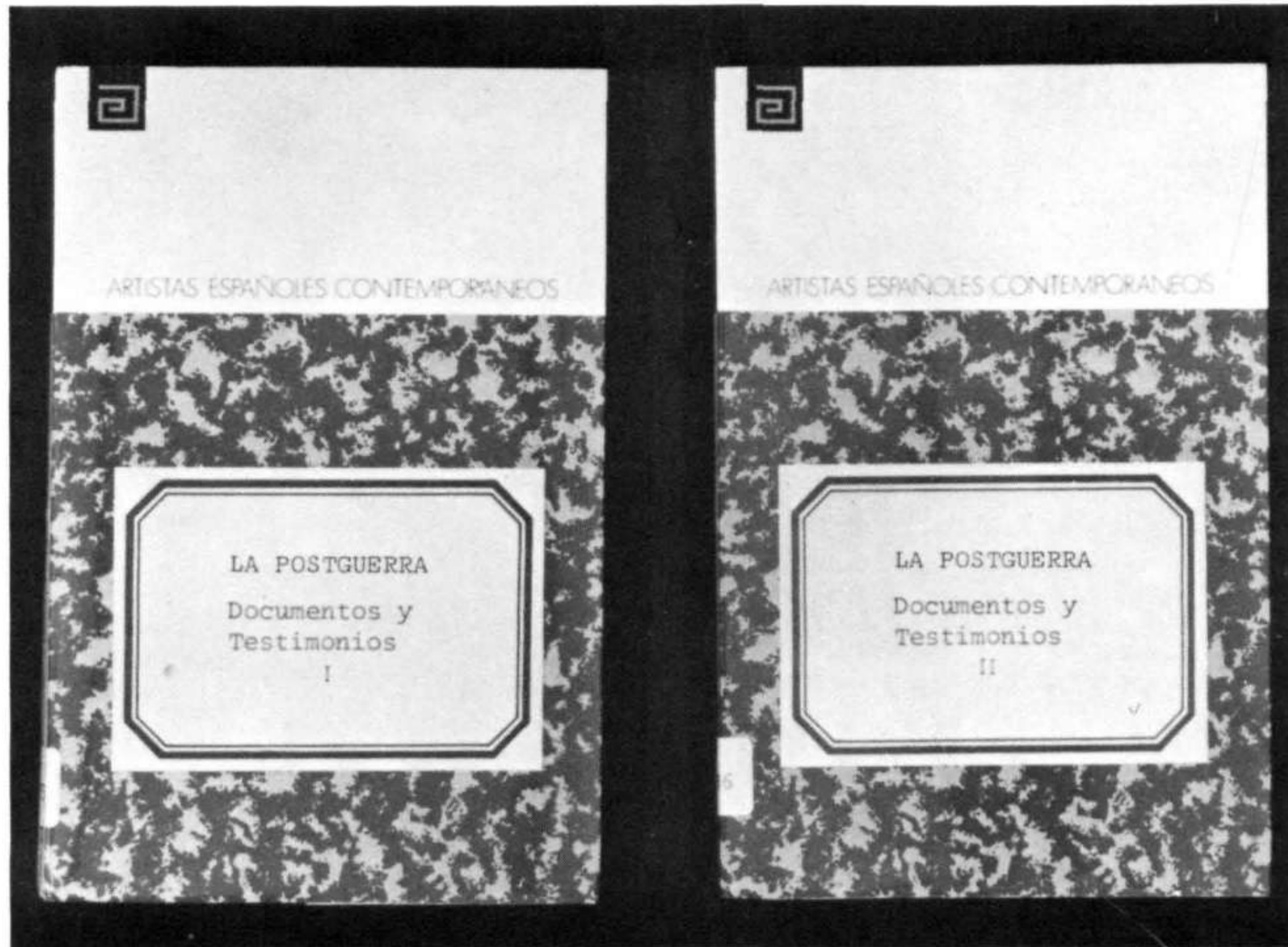


La Revista **BELLAS ARTES** está a la venta en Madrid

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

Y en todos los Museos Provinciales dependientes de la Dirección General del Patrimonio Artístico y Cultural.

LIBROS



VICENTE AGUILERA CERNI

LA POSTGUERRA, DOCUMENTOS Y TESTIMONIOS. 2 VOL.

Servicio de Publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia. Madrid, 1975.

Estos dos volúmenes nos permiten repasar el acontecer artístico a partir de 1941 y la creación de la Academia Breve de la Crítica de Eugenio D'Ors hasta nuestros días, a través de los testimonios y manifiestos de los diferentes grupos, exposiciones y acontecimientos más importantes que han ido jalonando la vida artística española.

Ya en el prólogo el autor nos advierte de las posibles lagunas que el método empleado, recopilación de textos, conlleva, por ejemplo, muchas labores individuales no recogidas, y lo que él denomina «dos problemas fundamentales. Uno la determinación de los documentos y testimonios que pueden ser considerados

típicos y significativos, tanto en una dirección de avance, como en función de frenado o regresión. Otro, el de la puesta en práctica de una lectura constantemente relacionada con el contexto histórico».

Indudablemente, cada documento recogido puede llevarnos al menos a dos lecturas, una teniendo en cuenta el momento en que se produjo y otra vista su resonancia desde nuestra perspectiva actual.

Comienza con la «Proclama de la Academia de Crítica de Arte», fundada por Eugenio D'Ors en 1941, de la que nos da diversos textos correspondientes a diferentes años a través de los cuales podemos ver la defensa de las corrientes artísticas modernas sin desdeñar su entronque con la tradición.

«Dau al Set», ha tenido una gran repercusión en la renovación de nuestro arte, tanto por lo que el grupo y la revista del mismo nombre promovieron en su

momento (1948), como por la descollante personalidad de sus componentes.

«La Escuela de Altamira» constituida en 1958, está ilustrada por dos textos de Ricardo Gullón en su libro «De Goya al Arte Abstracto».

La I Bienal Hispanoamericana, en 1951, supuso un fuerte impacto en la vida artística de momento. Extraído del n.º 6 de la revista «Cuadernos Hispanoamericanos» el autor ha seleccionado tres textos: uno no firmado «Decálogo vagamente aproximativo de la Pintura Joven», otro de Benjamín Palencia y finalmente el discurso para la Bienal titulado «Arte y Política» por Joaquín Ruíz Giménez.

En 1953, en la Universidad Internacional Menéndez Pelayo de Santander, tuvo lugar el curso dedicado al «Arte Abstracto y sus problemas». Se recoge de ello un fragmento de Manuel Sánchez Camargo sobre la Exposición Internacional de Arte Abstracto.

Al año siguiente se publica el libro «Pintura Española Contemporánea» de Manuel Sánchez Camargo, en él el autor incluye algunos textos referentes a la Escuela de Madrid.

Sobre «El Grupo Parpalló», coordinado por el autor del libro, figuran en el mismo dos editoriales de la revista «Arte Vivo», de julio y diciembre de 1957. Este grupo formado en Valencia aboga por una integración de las artes a través del intercambio de puntos de vista de los diferentes componentes del mismo.

También en el año 1956 se celebra el «I Salón Internacional de Arte no Figurativo» en Valencia. Del catálogo, rico en textos de varios autores, se han seleccionado aquí los de José Luis Fernández del Amo, entonces director del Museo de Arte Contemporáneo, y de Luis Felipe Vivanco.

En 1957 se constituye el grupo «El Paso», uno de los grupos que han logrado mayor relevancia. Se reproducen su primera declaración de 1957, y «El Manifiesto» (1959) publicado en «Papeles de Son Armadans» que abunda en los mismos supuestos.

Las declaraciones programáticas fundacionales de 1957, junto con otras de 1958,

1959 y 1960 constituyen la aportación del «Equipo 57», «... a la llamada obra de arte, en contra de los que quieren defender su esencia filosófica y su naturaleza transcendental, no es un factor importante de cultura.»

Como reacción ante la proliferación de movimientos abstractos, hacia 1962 se plantea la necesidad de un arte más realista y atento al hombre en su trabajo cotidiano. El movimiento «Estampa Popular» se produce paralelamente en diversas ciudades.

El arte no figurativo en España anteriormente había tenido un carácter marcadamente expresionista. En 1960 tuvo lugar en Valencia la «Primera Exposición Conjunta de Arte Normativo Español», organizada por el Grupo Parpalló, en la que participaron además el Equipo 57, el Equipo Córdoba, Manuel Calvo y José María de Labra. Vicente Aguilera Cerni escribió entonces acerca del Arte Normativo en la revista «Cuadernos de Arte y Pensamiento» (noviembre de 1960), editada por la Facultad de Filosofía y Letras de Madrid.

Los movimientos populares se suceden en el arte español en aquellos años, y el autor selecciona, ahora, un artículo de Valeriano Bozal «El realismo plástico de los últimos años» («Acento Cultural», abril 1961), en donde se estudia la corriente realista de los últimos años, a partir de la Escuela de Vallecas, el expresionismo, el informalismo hasta el realismo expresionista de aquel momento.

En 1961, se funda el grupo Hondo, con la temática de la «Nueva Figuración», Genovés, Jardiel, Mignoni y Gastón Orellanana fueron los primeros componentes del grupo. Se reproduce aquí el texto de Manuel Conde, publicado en el catálogo de la primera exposición del grupo.

«El Equipo Crónica», fundado en 1964, está representado aquí por su primera declaración programática, firmada por sus tres componentes iniciales (Solves, Toledo y Valdés).

De la primera exposición «Crónica de la Realidad» tuvo lugar en el Colegio de Arquitectos de Cataluña y Baleares, el mes de junio de 1965. Se recogen dos textos del catálogo de la misma de Cesáreo Rodríguez Aguilera y Vicente Aguilera Cerni.

Al año siguiente se celebró en Barcelona la primera colectiva del grupo «Tendencia Esencialista» en la que participa-

ron Pic Andrian, Will Faber, Juan Hernández Pijuán y Juan José Tharrats. Pic Andrián presenta al grupo, texto que se recoge aquí, como heredero de la abstracción y con un compromiso estético frente al social planteado por otros artistas.

En 1968, en el Colegio de Arquitectos de Valencia, se inaugura la primera exposición «Antes del Arte», que agrupa, además de al autor del libro que presenta el catálogo, a todos los artistas de tendencia estructuralista del momento.

A partir de 1968 y hasta 1970, tiene lugar una serie de exposiciones MENTE (Muestra Española Nuevas Tendencias Estéticas), promovidas por Daniel Giralt Miracle y Juan Mas. Se recogen dos textos de las dos primeras exposiciones presentadas por Daniel Giralt Miracle. Los planteamientos parten del constructivismo para superar esta geometría en una plástica cinética.

En 1969, el Centro de Cálculo de la Universidad de Madrid, editó una publicación titulada «Ordenadores en el Arte (generación automática de formas plásticas)» en donde se publican los comentarios de todos los componentes de este seminario en relación a la búsqueda de nuevos campos de aplicación de los ordenadores automáticos.

En 1969, Juan Antonio Aguirre publicó su libro «Arte Ultimo» definiendo la que llamaba «Nueva Generación», como un concepto historiográfico de amplia dimensión.

El grupo d'Elx que realizó en diciembre de 1969 su primera exposición en Alicante, redactó una declaración de principios para el catálogo de esta exposición debida al crítico Ernesto Contreras, tras discusión colectiva.

Se incluye, también, el texto preliminar de Mario de Micheli, de la exposición del «Grupo Denunzia» integrado por los pintores italianos Eugenio Comencini y Bruno Rinaldi, con el crítico, también italiano, Floriano de Santi, y los pintores españoles Julián Pacheco y Antoni Miró.

En una carta dirigida a una amplia serie de críticos españoles, de fecha 29-10-73, Imma Julián les remitió un escrito, que se reproduce, así como las respuestas dadas por Alexander Cirici Pellicer y Simón Marchand, sobre el Vanguardismo, integración ideológica de lo artístico, vanguardia artística fuera del contexto que la

genera, arte conceptual, marginación en el marco de la problemática concreta del arte, etcétera.

En diciembre de 1974, tuvo lugar en la galería Vandrés de Madrid, una exposición «Video-Art». Con tal motivo hubo una conferencia de René Berger, seguida de coloquio. Del mismo se recogen fragmentos de una de las intervenciones de Alberto Corazón.

Fecha en enero de 1975, aparece una declaración del «Equipo Realidad» en la que resalta las diferencias con el «Equipo Crónica», y su solución a partir de 1969. Su interés no por la «realidad» sino por su imagen, su pretensión de conformar un sistema tal de representación que sea capaz de tipificar y significar las connotaciones emanantes de los códigos plásticos convencionales.

Se incluyen, también, algunos textos relacionados con exposiciones individuales tales como el de José Mateu sobre la primera exposición individual de Sempere (1949), otro del propio Sempere sobre la misma exposición fechado en 1975. El texto programático de Jorge de Oteiza para su catálogo de la IV Bienal de São Paulo (1957), donde repasa la evolución del arte contemporáneo y pone los fundamentos estéticos y metafísicos subyacentes en su propia obra que fue galardonada en la citada Bienal. Dos textos de Genovés en los que expone las bases de su obra. Uno en «Siglo XX» (diciembre 1965) y otro «Life» (mayo 1968). También, el Manifiesto teórico del Intra-Espacialismo, de Pablo Serrano, preconizando un arte contrario a la deshumanización del hombre actual. De Antoni Tapies aparece la versión revisada de una conversación con Victor Zalbidea y Victoria Paniagua, publicada primeramente en «Tropos» (en 1973) y que Tapies incluyó en su libro «L'art contra l'Estètica», en 1974.

De esta revisión, rápida y fragmentada, de los dos volúmenes que componen la obra puede desprenderse el alto interés de la misma. Era necesario reunir, aunque no fuera de un modo exhaustivo, las principales declaraciones y manifiestos que hoy ya constituyen las fuentes de la historia de nuestro arte contemporáneo y Vicente Aguilera Cerni, profundo conocedor del mismo, lo ha hecho en estos volúmenes.

MARIA ROSA GARCIA BRAGE

LAS RAICES MEDIEVALES DE LA ARQUITECTURA MODERNISTA CATALANA

El Modernismo ha sido, sin duda alguna, el movimiento artístico de ma-

yor trascendencia dentro de la cultura catalana contemporánea. Y, posiblemente, también la aportación catalana más consciente, original y efectiva a la cultura universal de nuestra época. Estas afirmaciones preliminares de Oriol

Bohigas (1), por sí mismas, suscitarán el interés de quienes hasta ahora no hayan prestado la atención que merece a este fenómeno cultural extraordinario, insuficientemente valorado hasta en la propia Cataluña. E interpretado en el ex-

tranjero como una simple versión del Art Nouveau, lo que ha dificultado cualquier intento de valoración real de la arquitectura de Gaudí, que --al ser enjuiciada fuera de su contexto histórico-- ha sido considerada con frecuencia como una obra tan genial como socialmente inexplicable. Esta visión fragmentaria, reducida e inconscientemente deformada, de una de las más importantes corrientes estéticas de la historia del arte universal ha sido fruto de un desconocimiento general de la historia de Cataluña. La extraordinaria popularidad que en pocos años alcanzó el Modernismo, así como su arraigo y difusión en toda España, responden a imperativos de autoafirmación del espíritu catalán en plena búsqueda, a finales del siglo XIX, de su personalidad política, cultural, lingüística e histórica, oculta durante varios siglos en categorías centralistas y suprarregionales, pero que no había dejado jamás de aspirar a manifestarse en una revaloración de tradiciones interregionales y unitarias de trascendencia nacional y de proyección internacional, precisamente en función de aspiraciones de integración de lo español en lo universal, a través de esa puerta abierta por la que, desde Cataluña, España se asomaba a Europa para que Europa la redescubriera.

Como ya pusimos de relieve en nuestro comentario (BELLAS ARTES 76, enero-febrero, número 49) a un gran testimonio bibliográfico acerca de otra de las aportaciones españolas a la cultura universal (2), la arquitectura gótica catalana —distanciándose de la voluntad desmaterializadora del gótico europeo, que aspiraba a plasmar en piedra las ascensionalidades incorpóreas y supra-lógicas de la mística— se propuso la creación de estructuras funcionales y espacios habitables, destinados a propi-

ciar la vida colectiva de un pueblo dotado de un precoz espíritu democrático, cuyos juristas, filósofos, poetas y artistas exaltaron siempre los valores comunitarios sobre los individuales. No cabe, pues, extrañarse de que en las primeras manifestaciones arquitectónicas de la Renaixensa, cuyo objetivo inicial no fue otro que buscar las esencias nacionales perdidas, mediante una innovadora reactualización de formas y estructuras medievales, hallemos la misma sintaxis plástica que en el gótico catalán. Ni debe tampoco causar ningún asombro que la creación del nuevo estilo modernista se produzca a partir de concepciones estéticas neomedievales, capaces de propiciar la recuperación del espíritu colectivo y democrático que caracterizó, desde sus orígenes, a la sociedad catalana. Porque esa vuelta hacia el pasado, como instrumento eficazmente remodelador de la Cataluña moderna, era perfectamente lógico tratándose de un pueblo que, como nos ha recordado Víctor Alba (3), anticipándose a la «Carta Magna», al Parlamento de Westminster y a la primera revolución burguesa, había conseguido —con sus «Usatges», sus «Corts» y su constitución «Una vegada al any»— el reconocimiento de sus libertades, derechos y garantías políticas, una cámara legislativa auténticamente representativa basada en la soberanía popular, y unas estructuras socio-políticas y económicas que aseguraban la participación de la burguesía en el gobierno y limitaban los privilegios reales.

Es evidente que, para Cataluña, no existía otra forma más eficaz de reencontrarse y reconstruir su auténtica personalidad de pueblo. Sus raíces históricas estaban hundidas en la Edad Media. Y deseaba ardientemente hallar

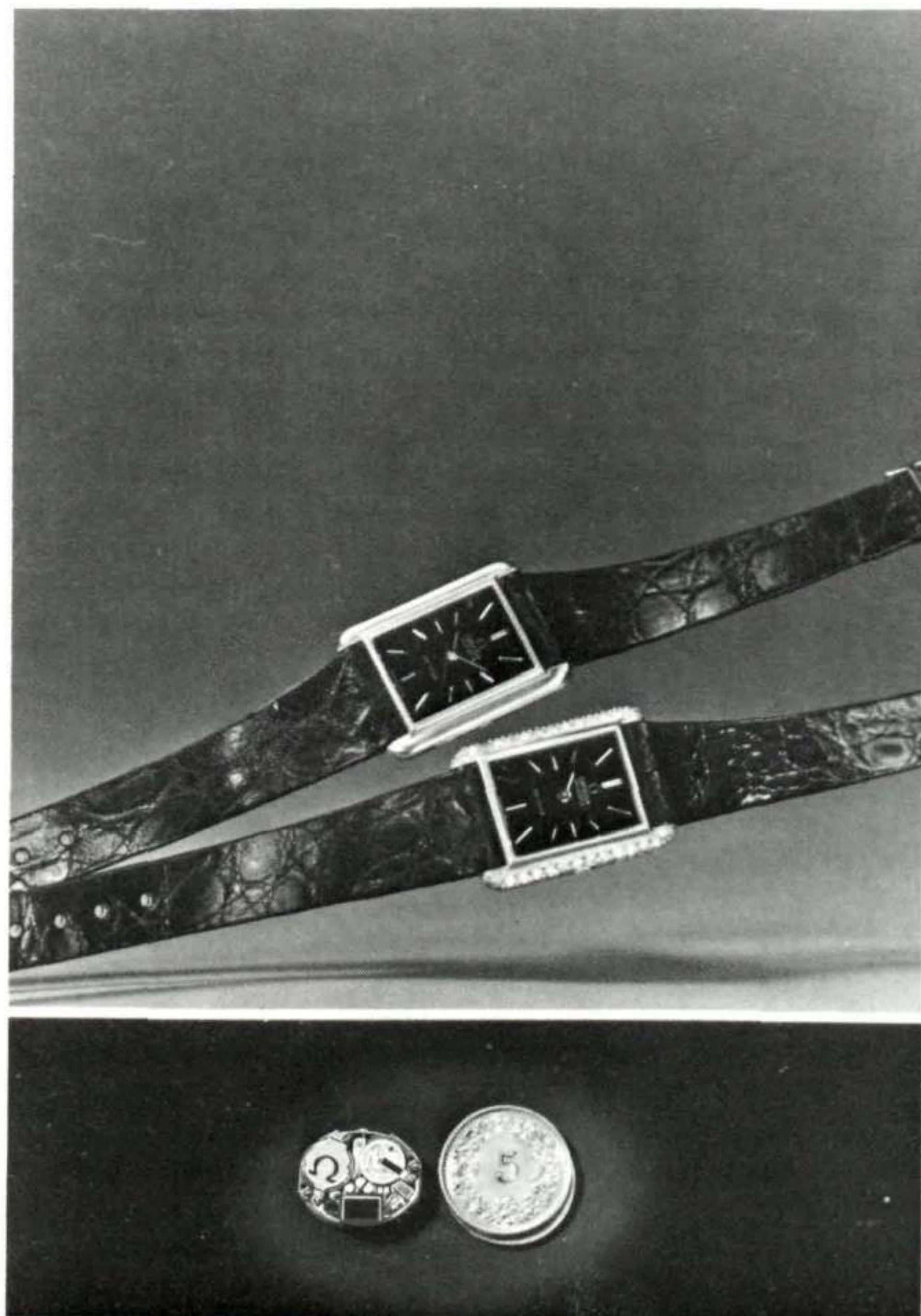
sus raíces. Para caminar hacia el futuro necesitaba dar sentido a su presente mediante la recuperación de su pasado. La lectura del libro de Oriol Bohigas, y la contemplación de las ilustraciones que acompañan el texto, nos permitirán comprender, a través del análisis de los postulados teóricos y las realizaciones prácticas del Modernismo Catalán, la continuidad estructural y la unidad formal existente entre dos momentos históricos de Cataluña, distanciados por varios siglos de apatía y de indiferencia entre su propio destino de pueblo hispánico, que parecía haber olvidado que su misión era precisamente enriquecer lo hispánico mediante sus específicas aportaciones culturales. La amplia relación cronológica y alfabética de los arquitectos modernistas y de sus obras, que completa este excelente libro de Oriol Bohigas, nos permitirá también ampliar nuestro conocimiento acerca de las asombrosas posibilidades de invención de nuevas formas de un movimiento estético que, partiendo de la utilización de formas arquitectónicas del pasado y del ejercicio consecuente de una total libertad interpretativa que se proyectaba creadoramente hacia el futuro, situó el Modernismo Catalán en la vanguardia artística de Europa y, a través de Cataluña, otorgó definitivamente a España un puesto de honor en la historia de la arquitectura universal contemporánea.

PEDRO SANCHEZ PAREDES

(1) Oriol Bohigas: *Reseña y Catálogo de la Arquitectura Modernista*. Edición Lumen, 1975.

(2) Cirici, Maspens, Clotet, Tusquets: *Arquitectura Gótica Catalana*. Edición Lumen, 1974.

(3) Víctor Alba: *Cataluña de tamaño natural*. Edición Planeta, 1975.



OMEGA PRESENTA EL CALIBRE RELOJERO DE CUARZO MAS PEQUEÑO DEL MUNDO

La maquinaria de reloj de cuarzo más pequeña del mundo ha sido presentada por Omega en la Feria Europea de Relojería y Joyería de Basilea (Suiza). Mide $13,5 \times 15,15$ mm., y tiene un espesor de 3,35 mm., pila incluida. Su volumen es menor que el de dos monedas suizas de cinco centavos (o que dos monedas españolas de diez céntimos, de las recientemente desaparecidas). La importancia de esta innovación para el mundo de la alta relojería radica en que permitirá la realización de relojes-joya de cuarzo en tamaños pequeños, hasta hoy imposibles de conseguir, dado que los mecanismos basados en el cuarzo requerían grandes dimensiones.



MACARRON S.A

PINTURA - DIBUJO - GRABADO
ESCULTURA - DIBUJO TECNICO
REPUJADO - MARCOS-
EMBALAJE Y ENVIO DE OBRAS
DE ARTE - MONTAJE DE EXPO-
SICIONES - EXPOSICION Y VEN-
TA DE CUADROS

HORARIOS DE MUSEOS Y SALAS DE EXPOSICIONES DEPENDIENTES DE LA DIRECCION GENERAL DEL PATRIMONIO ARTISTICO Y CULTURAL

MUSEO DEL PRADO

Paseo del Prado. Tel. 468 09 50 y 239 80 23.
Horas de visita: de 10 a 6.
Domingos de 10 a 2.
Entrada: 50 pesetas.

MUSEO DEL PRADO

(Sección siglo XIX). CASON DEL BUEN RETIRO.
Felipe IV, s/n. Tel. 230 91 14 y 468 04 81.
Horas de visita: de 10 a 2 y de 5 a 8.
Domingos: de 10 a 2.
Entrada: 25 pesetas.

MUSEO ARQUEOLOGICO NACIONAL

Serrano, 13. Tel. 275 63 74.
Horas de visita: de 9,30 a 1,30.
Entrada: 50 pesetas.
La reproducción de las cuevas de Altamira, también de 4 a 8, excepto domingos.

MUSEO ESPAÑOL DE ARTE CONTEMPORANEO

Avda. Juan de Herrera (Ciudad Universitaria). Tel. 449 71 50.
Horas de visita: de 10 a 6.
Domingos: de 10 a 2.
Lunes: cerrado.
Entrada: 50 pesetas.

MUSEO DE ESCULTURA AL AIRE LIBRE

Paseo de la Castellana, bajo el paso elevado de Juan Bravo-Eduardo Dato.

MUSEO NACIONAL DE ARTES DECORATIVAS

Montalbán, 12. Tel. 222 17 40.
Horas de visita: de 10 a 5.
Sábados y Domingos: de 10 a 2.
Lunes: cerrado.
Entrada: 50 pesetas.

ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO

Mientras duren las obras de restauración de la Academia la colección se muestra en el edificio de la Biblioteca Nacional.
Paseo Calvo Sotelo, 20. Tel. 276 25 64.
Horas de visita: de 10 a 2.
Entrada: 25 pesetas.

MUSEO LAZARO GALDIANO

Serrano, 122. Tel. 261 60 84.
Horas de visita: de 9,15 a 1,45.
Entrada: 10 pesetas. Domingos: 5 pesetas.

MUSEO ROMANTICO

San Mateo, 13. Tel. 448 10 45.
Horas de visita: de 11 a 6.
Domingos de 10 a 2.
Cerrado del 1 de agosto al 15 de septiembre.
Entrada: 25 pesetas.

MUSEO DE AMERICA

Avda. de los Reyes Católicos, s/n. Tel. 243 94 37.
Horas de visita: de 10 a 2.
Entrada: 50 pesetas.

MUSEO ETNOLOGICO Y ANTROPOLOGICO

Alfonso XII, 68. Tel. 239 59 95.
Horas de visita: de 10 a 1,30.
Lunes: cerrado.
Entrada: 50 pesetas.

MUSEO SOROLLA

Gral. Martínez Campos, 37.
Tel. 410 15 84.
Horas de visita: de 10 a 2.
Lunes: cerrado.
Entrada: 50 pesetas.

MUSEO DE REPRODUCCIONES ARTISTICAS

Avda. Reyes Católicos, s/n. Tel. 244 14 47.
Horas de visita: de 10 a 5.
Sábados: de 10 a 1,30.
Cerrado domingos.
Entrada libre.

PALACIO DE VELAZQUEZ

Tels. 273 62 45 y 274 77 75.
Horas de visita: mañanas, de 10 a 2 y tardes, de 4 a 8.

PALACIO DE CRISTAL

Parque del Retiro.
Horas de visita: mañanas, de 10 a 2; tardes, de 4 a 8.

SALA DE EXPOSICIONES DE LA DIRECCION GENERAL DEL PATRIMONIO ARTISTICO Y CULTURAL

Paseo de Calvo Sotelo, 20. Tel. 226 96 28.
Horas de visita: de 5 a 9.
Sábados: de 10 a 2 y de 5 a 9.
Festivos: de 10 a 2.



PEDRO ESCALONA

pinturas y dibujos



ESCULTURA VIVA

ideas y montajes

PEDRO GARHEL

27 de junio a 2 de julio

horas: de 20 a 22

ARTE DE ESPAÑA **AE**

JUAN DE JUNI

J. J. MARTIN GONZALEZ



Vázquez Díaz, Vida y Pintura, de Angel Benito Jaén; **Juan Gris**, de Daniel-Henry Kahnweiler; **La Música en el Museo del Prado**, de Federico Sopeña y Antonio Gallego; **Tartessos y el Carambolo**, de Juan de Mata Carriazo; **Los Jardines de Granada**, de Francisco Prieto Moreno, **Imágenes de la Virgen en los Códices Medievales de España**, de Federico Delclaux y **Juan de Juni**, de J. J. Martín González, son los primeros títulos de la colección **Arte de España**, nueva serie de volúmenes con los que la Dirección General del Patrimonio Artístico y Cultural desea contribuir a presentar dignamente los grandes temas del arte español, en especial los de nuestro tiempo.

Volúmenes de 30 × 25 centímetros lujosamente encuadernados, con sobrecubiertas a todo color, impresas en papel especial de Fournier y profusamente ilustrados en color y negro.

Puede adquirirlos en su librero habitual o directamente enviándonos la tarjeta correspondiente.

PATRONATO NACIONAL DE MUSEOS
DIRECCION GENERAL DEL PATRIMONIO ARTISTICO Y CULTURAL
MINISTERIO DE EDUCACION Y CIENCIA

Ω
OMEGA
 lady quartz



Tercera generación electrónica Omega: sólida, bella, precisa, de confianza. Como el Cuarzo Omega.

Omega lanza en el mundo la tercera generación de relojes de cuarzo. Perfeccionados hasta el mínimo detalle, tiene un denominador común: el motor de cuarzo Omega.

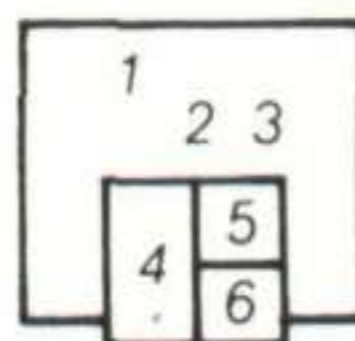
El cuarzo Omega es la clave de la precisión y fiabilidad totales de estos relojes. Omega produce y controla el cuarzo que forma el corazón del módulo electrónico, garantizando su precisión e infatigabilidad así como la resistencia y estanqueidad del mismo.

La precisión Omega, que alcanza la increíble cota de ± 1 segundo al mes, gracias a las exactas vibraciones del cuarzo, que llegan hasta 2.359.296 por segundo. Omega fabrica nueve de cada diez cronómetros electrónicos suizos y ha obtenido el título de "cronómetro de marina", único en el mundo para un reloj de pulsera, para su Megaquartz 2.400, el reloj más preciso de Suiza.

La fiabilidad Omega, basada en sus controles de calidad realizados con tecnología propia y en la experiencia adquirida en la conquista de la Luna y en 14 Olimpiadas.

La belleza Omega, resultado de una investigación estética constante que le ha valido ser miembro permanente de la Academia Internacional del Diamante, y múltiples premios, como el "Ciudad de Ginebra 1976" para un modelo electrónico.

El servicio Omega, el más amplio y mejor dotado servicio técnico posventa del mundo, con garantía en 156 países, máquinas y materiales de reposición propios.



1-ST 396842. Seamaster Quartz. Calendario e impermeable. 2-ST 596004. Megaquartz 32. Calendario e impermeable. 3-MD 592001. De Ville Quartz. Calendario e impermeable. 4-Fabricados por ella misma, Omega dispone de máquinas de control de marcha de relojes de cuarzo únicas en el mundo. 5-En esta máquina se aloja el cuarzo Omega, corazón de estos relojes, que garantizan una precisión hasta hace poco impensable. 6-Omega posee el más amplio y mejor dotado servicio técnico posventa del mundo.

Omega, el Cuarzo.

