

Bellas Artes 72



Salvador Dalí
1925



FUENCARRAL, 43
MADRID-4

JUAN BRAVO, 33
MADRID-6



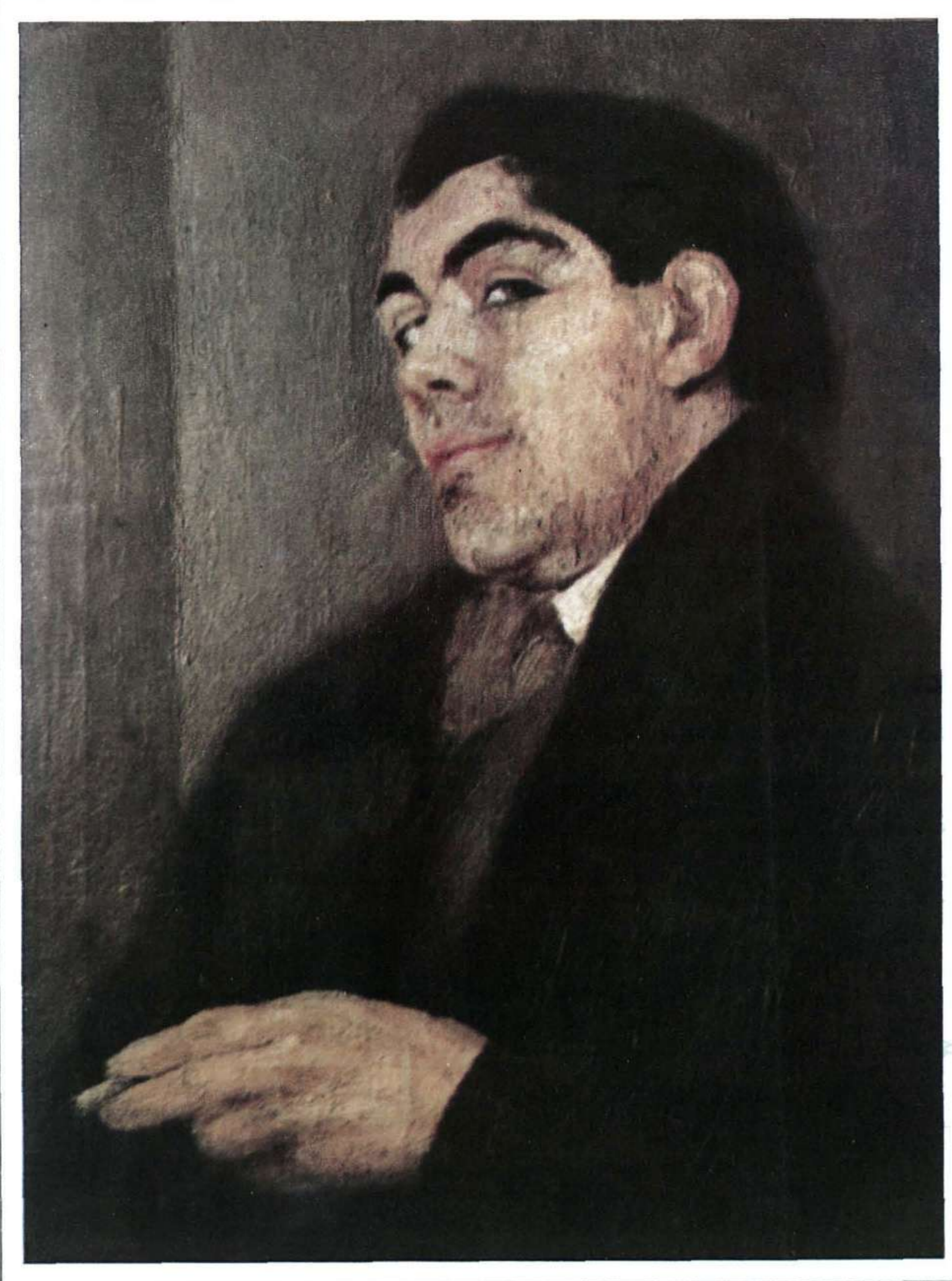
*Representante en España de las
primeras marcas mundiales:*

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



Z. 389

JUAN GRIS



**DANIEL-HENRY
KAHNWEILER**

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

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

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

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

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

No se regatee
ese pequeño capricho.
¿Su gin-tonic?
Con GORDON'S.

Los hay más baratos,
pero no son
con GORDON'S...



GORDON'S HIZO FAMOSA LA GINEBRA

Nos disparan por decir la verdad.

Cargar una cámara con películas KODAK es asegurarse que dirá la verdad. Toda la verdad y sólo la verdad. Por eso los mejores fotógrafos profesionales disparan con películas de color KODAK. Por eso y otras razones sencillas: el balance de color, la definición, la seguridad y la amplitud de posibilidades. Razones que le valen también a usted con cualquier película KODAK que elija. Elija pronto y encontrará esas ventajas con cada rollo. Es la verdad.



Demuestre que sabe con películas Kodak.

GEOGRAFÍA DE ESPAÑA

Por EMILIO ARIJA RIVARÉS

Tom o I EL TERRITORIO

Volumen de 23,5 × 30,5 cm., 472 páginas, ilustrado con cientos de fotografías en negro y a todo color y una cartografía excepcional, realizada expresamente para esta obra. Magnífica encuadernación estampada en oro, con sobrecubierta en color, glasofanada

Precio del volumen: 1.550 ptas.

La más cumplida explicación y puesta al día del tema. Obra en cuatro espléndidos volúmenes que proporciona ordenado saber científico y técnico, no mero dato y aproximación.

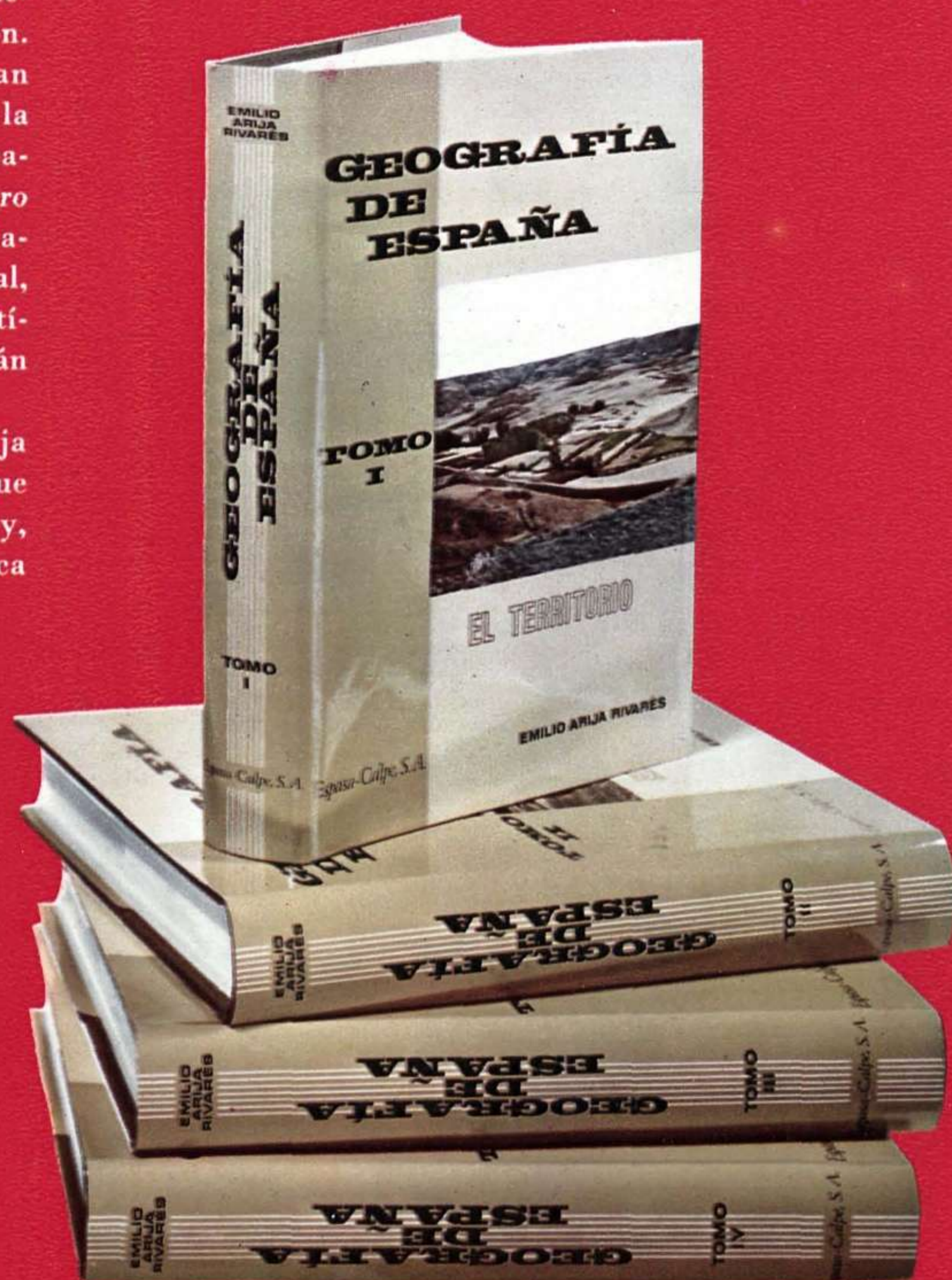
Aunque sea un libro pensado para todos —y esa es su gran virtud—, en la *Noticia preliminar* de cada capítulo recoge la bibliografía básica, plantea cuestiones disputadas e indica caminos al especialista. Mapas de todo tipo, ilustraciones en negro y a todo color, estadísticas actualizadas, bibliografía fundamental y especializada, papel espléndido y tipografía artesanal, hacen de esta obra un libro-joya, un espectáculo visual gratísimo, un orden y equilibrio científico-docentes que marcarán un hito en los estudios geográficos en lengua hispánica.

GEOGRAFÍA DE ESPAÑA, del catedrático Emilio Arija Rivarés supone, asimismo, una obra de nueva planta que aprovecha, como es norma en la tradición científica —y, por ello, obligado— cuanto el tiempo, el estudio y la crítica han decantado.

PLAN DE LA OBRA:

- Tom o II EL HOMBRE
- » III LA RIQUEZA
- » IV LAS COMARCAS

Precio de la obra completa en cuatro volúmenes: 6.200 ptas.



ESPASA-CALPE, S. A.

OFICINAS Y TALLERES: Carretera de Irún, km. 12,200. MADRID (34).

LIBRERÍAS: "Casa del Libro", Avenida de José Antonio, 29. MADRID (13). "Material de Enseñanza", Barquillo, 23. MADRID (4).

DELEGACIÓN PARA CATALUÑA: Espasa-Calpe, S. A., Diputación, 251. BARCELONA (7).

Bellas Artes 72

AÑO III • NUMERO 16 • JULIO-AGOSTO 1972

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

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

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

SECRETARIO: ANTONIO MANUEL CAMPOY.

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

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

ENSAYOS

- 3 FERNANDO MON: El tema de la mar en la pintura.
7 FERNANDO RUIZ COCA: Posibilidad y límites de una crítica objetiva de la obra musical.

NOTAS

- 11 MARIA LUISA HERRERA: Arte mobiliario en el Museo Arqueológico.
16 MIGUEL QUEROL: El humanismo musical de la escuela sevillana en el siglo XVI.
20 OSWALDO LOPEZ CHUHURRA: Tiempo y pintura.
26 NICOLAS SCHÖFFER: Estructura e indeterminación.
28 JULIAN GALLEGU: Lo británico en Bacon.

POEMA

- 32 RAFAEL LAFFON: Berrugete.

ACTUALIDAD

- 33 PAUL KLEE, ENTRE EL MISTERIO Y LA GEOMETRIA, por Miguel Logroño.
36 IV DECENA DE MUSICA EN TOLEDO, por Carlos Gómez Amat.
38 UN AÑO EN LA PINTURA DE DISDIER, por José María Carrascal.
39 CUATRO ARTISTAS DE HOY, por Raúl Chávarri.
42 EXPOSICION HOMENAJE A JOSE LAFFOND, por Manuel Conde.
43 III SEMANA DE MUSICA DEL CORPUS LUCENSE, por S. Ruiz Jalón.

CRONICAS

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

INICIATIVAS

- 51 EXPOSICION PERMANENTE DE ESCULTURA, por Gonzalo López-Parrondo Coto.

NOTICARIOS

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

ANTOLOGIA DE LA MUSICA ESPAÑOLA ACTUAL

- 60 JESUS VILLA ROJO.
ENCARTE: Cuatro páginas de música de J. Villa Rojo.

62 BIBLIOGRAFIA Y DISCOGRAFIA

- 67 FICHERO DE ARTISTAS ESPAÑOLES CONTEMPORANEOS
ARTISTAS PLASTICOS, por Florencio de Santa-Ana Alvarez Osorio.
MUSICOS, por Carlos Gómez Amat.

PORTADA

Salvador Dalí / «Muchacha de espaldas asomada a la ventana» / Madrid / Museo de Arte Contemporáneo.

FOTOGRAFIAS: Oronoz / Jesús González / Mas / M. Moreno / F. Nuño / Basabe / Juan José.

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

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

COLABORADORES DE ESTE NUMERO

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

FERNANDO RUIZ COCA.—Crítico musical de «Nuevo Diario». Director del Aula de Música del Ateneo de Madrid.

MARÍA LUISA HERRERA.—Directora del Museo del Pueblo Español.

MIGUEL QUEROL.—Profesor del Conservatorio de Valencia.

OSWALDO LÓPEZ CHUHURRA.—Miembro de la Asociación Internacional de Críticos de Arte y de las Asociaciones de Argentina y España. Profesor de Historia del Arte en la Escuela Superior de Bellas Artes de Buenos Aires. Profesor de Teatro Griego y Estética Teatral en la Escuela Nacional de Teatro de la Argentina.

NICOLÁS SCHÖFFER.—Escultor. Componente del Groupe International d'Architecture Prospective.

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

RAFAEL LAFFÓN.—Poeta. Premio Nacional de Literatura.

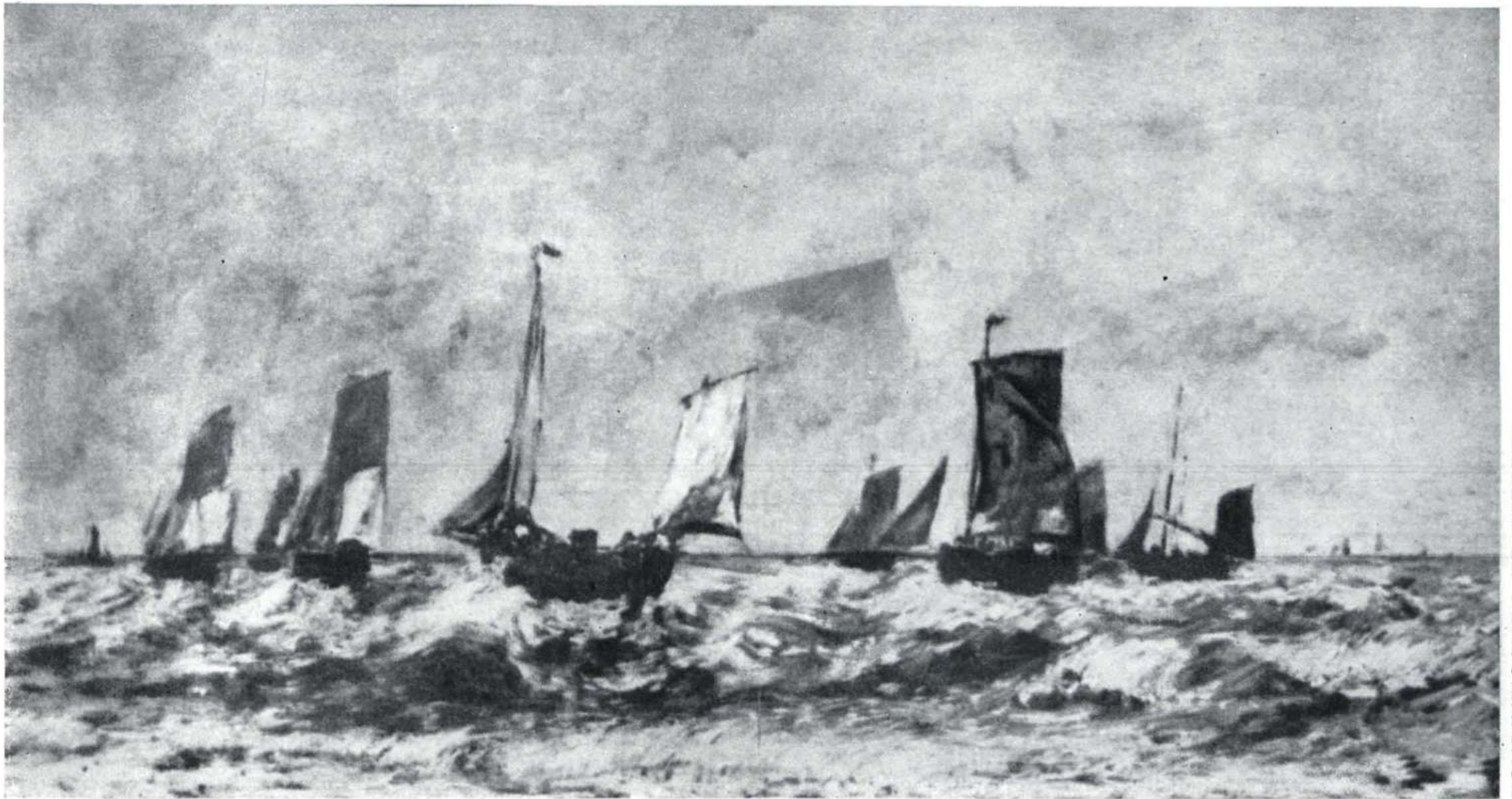
MIGUEL LOGROÑO.—Periodista. Crítico de Arte.

MANUEL CONDE.—Poeta. Miembro Fundador de la Asociación Española de Críticos de Arte.

S. RUIZ JALÓN.—Escritor. Crítico musical.

EN PROXIMOS NUMEROS, COLABORACIONES DE:

FRANCISCO J. PRESEDO VELO, VICENTE AGUILERA CERNI, CARLOS AREÁN, ALFONSO LÓPEZ GRADOLÍ, JOSÉ ALBERTO MARÍN MORALES, LUIS TRABAZO, MANUEL RÍOS RUIZ, MANUEL GARCÍA VIÑÓ, ANTONIO ZOIDO, ANTONIO FERNÁNDEZ MOLINA, ALBERTO GARCÍA GIL, LUIS OYARZUN, SERGIO MONTECINO, H. H. STUCKENSCHMIDT, TOMÁS MARCO.



BOUDIN "SALIDA DE BARCAS"

EL TEMA DE LA MAR EN LA PINTURA

FERNANDO MON

EL tema de la mar en el arte, el tema de la mar en la pintura es lo mismo que decir el tema de la mar en la Historia. Porque mar e Historia, antes de que los grafismos representativos adquiriesen dimensión artística, eran temas comunes de presencia con idéntico sentido para el hombre. Pero eran temas de presencia subjetiva, de manifestación latente, de significación estática y aun de anfractuosa comunicabilidad.

El hombre, al liberarse de su condición mágica, esto es, al entronizarse en el animismo fenoménico, más allá de los puros acontecimientos naturalistas, se adueña de un sentido que o bien había adquirido por sublimación cultural, o bien desarrollado después de un estado de latencia, a lo largo de su periplo histórico: el sentido estético.

Que los hombres carecían de sentido estético en el remotísimo cuaternario es algo tan condicionado al discurrir del paleolítico como su propia instrumentación mental. Altamira, Trois Frères o cualquier yacimiento

paleolítico magdaleniense plantean una problemática anticonceptual que se manifiesta, según Schuchhardt, en el atraso de su capacidad de abstracción. Esto es, en el inmediatismo naturalista como defensa primaria ante la muerte. La circunstancia vital que impone tal inmediatismo y sus pinturas parietales al servicio de la visión mágica del mundo, no tienen otro fin inmediato que la propiciación de la presa necesaria a la supervivencia del hombre. Por eso su representación carece de significado esencialista, por la misma circunstancia que su ahistoricidad le resta un valor reflexivo que con la civilización —con la dualidad animista del neolítico— pasa del puro sentimiento *mágico* de apropiación al genérico *concepto* trascendentalista de expansión.

De este modo el hombre empieza a realizarse en el mito, actitud, por otra parte, que le confiere perennidad en su dimensión humana. Su liberación mágica le lleva a un dualismo fenoménico de un lado y a una síntesis suprarreal del otro, elemento espiritual, desde

luego, pero dimensión empírica del trasmundo, que le confiere peculiar sentido artístico.

El hombre dentro de la Historia, a través de ella, ya es un ser estético. Pero por esta misma dualidad descubre que la Naturaleza primitiva es desemejante del fenómeno artístico creador. La Naturaleza ya se percibió por los sentidos, mientras que los grafismos representativos son una nueva dimensión de su poder creador en el dominio o transformación de esa Naturaleza. Comienza, pues, como trabajo; puede realizarse



GERICAULT "LA Balsa de la Medusa".

dentro de un mito, pero deviene, necesariamente, en realidades históricas de singular especificidad.

He aquí, pues, la realización: el mito. Realización y mito que, como el de la mar, con su misterioso alejamiento e infinitud, ocupa la mente del hombre creando y recreando fantasías. Si la fantasía crea realidades inaprehensibles, el mito les da perennidad histórica con el asentimiento comunitario de quienes lo profesan. No se conoce en dónde comienza el mito y en dónde acaba la fantasía. Pero sí se sabe, por incidencia historiográfica o por apelación a la fenomenología antropológica, que los hombres siempre tuvieron la necesidad de crear sus propios mitos que diesen razón a su existencia. Desde los dioses marinos, como Poseidón y Anfitrite —tritonos, náyades, etcétera—, que tan bellas y dinámicas pinturas alcanzaron en mosaicos y cerámicas del tiempo, hasta las representaciones pictográficas de los modernos transatlánticos de superlujo en los que se concentra el mito más inmediato de la opulencia.

El mito de la mar, pues, ya es algo que tiene su imbricación en el pensamiento secular europeo. Los periplos homéricos de Ulises en la mar partenopea pasan como un pneuma transido de vida por las riberas mediterráneas y se immortalizan en las viejas pinturas murales o restos cerámicos de aquellas repúblicas mercantiles del Asia Menor, de la Jonia, de la Fenicia, etcétera, cuyo poder económico, a modo de incipiente mecenazgo, tiene la mágica virtud —¡oh maleable poder del capitalismo!— de perpetuar en signos pictográficos el becerro de oro de las rutas marítimas que se abren al dilatado incentivo mercantil. También se comunican con el heroísmo tribal y un tanto fanfarrón de los aqueos, cuando se despanzurraban ante las murallas de Troya por culpa de las veleidades de una princesa desdentada y pechugona. Pero allí están las naves, y desde allí, con andadura aventurera, empren-

dería su regreso a Itaca el astuto Ulises para sentarle la mano —después de vencer muchas singladuras marineras— a la impresionable y veleidosa Penélope.

Son las pinturas, pues, las que desvelan estos mitos marineros. Comienzan, casi seguro, por captar los relatos de rapsodas y aedas y traspasarlos, con imaginación e ímpetu pasional, a murales y cerámicas en los que no siempre reinaba el orden ni la veracidad.

Pero se ennoblecen; se ennoblecen y jerarquizan andando el tiempo, eso sí, con la experimentación de las técnicas antiguas, posiblemente a caballo de las primeras dinastías faraónicas. Cuando Polignoto, Arístides y Pausias, por ejemplo, experimentaron la cera púnica, fusión de agua salada de los mares del Mediterráneo con sales ácidas. El tema de la mar con esto ya conquistó vehículo jerarquizado de expresión, y sus hombres, como se vio más tarde, un procedimiento muy bello e imaginativo para pintar sus naves de guerra.

Pero bien, ¿de qué hablamos o de quién hablamos al referirnos al tema de la mar en la pintura?

Creemos que estamos hablando de Europa. De la vieja Europa, que, si la observamos desde un ángulo histórico potencial y energético, vemos cómo se hizo arte, cómo se hizo política, cómo se hizo cultura en definitiva, precisamente a través de ese misterio irrevocable —en el mito y en la propia vida— que es la mar.

Misterio irrevocable, sí, porque antes de que las pictografías púnicas sirvieran de jerarquización artística en la decoración de naves o motivaciones abstractas para la creación pictórica (abstracta en sentido de elaboración intelectual, naturalmente), el nombre de Europa surgía de la noche de los tiempos en la «Teogonía» de Hesíodo, como antiquísima cita más allá de la significación hiperbórea de los helenos y, sin duda alguna, como predestinación marinera en la que continente es a mar en igual sentido de que árbol es a su propia savia.

Y de este modo aparece la antiquísima cita de Hesíodo: Europa es una de las tres mil oceánidas, ninfas de la mar, hijas del Océano y de Tetis. Esto es, que si avanzamos por la senda de las narraciones legendarias y pasamos de Hesíodo a los relatos de Moschos el alejandrino, pronto percibiremos el entronque de la ne-reida teogónica con la hija de Poseidón, la bella princesa fenicia raptada por Zeus.

De todos modos, siguiendo el hilo entrecruzado de lo mitológico con lo historiográfico, podemos constatar cómo Europa es el continente en donde predomina la masa líquida, la mar. «Todo es agua, todo proviene del agua», decía Tales de Mileto, y de hecho señalaba la mar como causa primera del universo, observación discutible, pero que, evidentemente, corresponde a la realidad física de Europa.

Y bien. ¿Cómo sigue, Historia adelante, el acontecer artístico cuando las legiones romanas roturan el Imperio de Occidente y de Oriente?... ¿Y las tímidas singladuras del Medievo? ¿Y las talasocracias de las repúblicas mercantiles italianas del Renacimiento?

Todo tiene su confrontación en la pintura, aunque esta confrontación tenga caracteres minimizados o de escasa proyección artística en las distintas depresiones históricas.

Roma configuró su Imperio a través de rutas terrestres, de espaldas muchas veces a la mar, lo que imposibilitaría, entre otras cosas, la romanización de la Britania. La noche medieval, por otra parte, con el comercio anulado, viviría el feudalismo como interiorización y supervivencia. El Renacimiento, por último, aceptando el florecer mercantil de las repúblicas talasocráticas, crearía un arte excelso en el que la belleza y el orden constituirían la pasión creadora del humanismo en ebullición.

Pero el tema de la mar en sus reales dimensiones, y aun en su sentido magicista, quedó relegado a meros datos de composición, o cuando más, a referencia ilustrativa. Botticelli, con el «Nacimiento de Venus», o cualquiera de los maestros venecianos del «quattrocento», utilizó la referencia del tema marítimo como algo paralógico —desde luego adventicio— a esos extraordinarios temas centrales de la figura humana, de los interiores arquitecturales y coherentes —lección de serenidad y equilibrio en Brunellesco— que proyectaba el arte renacentista como tributo exclusivo y excluyente a lo Bello.

¿Cuándo se recobra para el arte de la pintura esa temática marinera con plenitud representativa?

Creemos existe un nombre muy concreto en la historia del arte del cual arranca el gusto y el amor por el tema de la mar. Un nombre que, al retomar la interpretación de los grandes temas universales —quizá dentro de un magicismo un tanto ahistórico— les comunica auténtico dinamismo y densidad expresiva: Claudio de Lorena.

Claudio de Lorena es el pintor de una especie de marinas en donde el líquido elemento aparece como temática fundamental. Las concordancias accesorias son estrictamente figurativas. Por eso vemos hoy en sus cuadros —que ya tenían aceptación entre los Papas y soberanos reinantes del siglo XVII— como a través de unos amplios balcones por los que se cuele la luz a raudales, la rutilante silueta de barcos y puertos en distintas gradaciones de composición. Vemos cómo ante la temática central, perfectamente incorporada a la idea particular del cuadro, y naturalmente sin dar de lado al sentido metafísico de la Belleza, cómo se van desdibujando las minúsculas figuras humanas que, al fin, desaparecen, casi con evanescencia, entre los oros y los carmesíes del poniente.

Pero es que, por otra parte, Claudio de Lorena inaugura —después de los indicativos manieristas que se suceden entre los epígonos de Miguel Ángel— una nueva representación visiva del cuadro. Esta nueva representación del sentido visual reside en la potencia imaginativa del artista. En su poder creacional, mucho más que en el resultado de una afinada visión óptica.

Ya no hay que buscar los elementos significativos en ese orden estructural del canon renacentista. Estos elementos residen precisamente en la misma convencionalidad del tratamiento pictórico con el cual asigna a la observación óptica, a su desenvolvimiento lineal, menos densidad interpretativa respecto de todo lo que resulte colateral al tema central de la mar.

Con iguales características —a pesar del naturalismo que imparte Caravaggio y los tenebristas españoles durante el estremecimiento barroco y aun a las puertas del neoclasicismo—, casi a un siglo de distancia, con una riqueza de luz insospechada, acomete el Canaletto representaciones tan vitales del tránsito marítimo en la República de Venecia, que más bien parece una impostación idealizada de Piero de Posimo. Pero una impostación idealizada, porque, indudablemente, en ella no sólo tiene operatividad el más inmediato indicativo de Claudio de Lorena, sino que se vincula al cromatismo, a la composición parcial de los holandeses del XVII: Ruysdael, Van der Velde, Vermeer el Joven, etcétera. El resultado, pues, se manifiesta en esa ligera y a un tiempo suave densidad con que se manifiesta el Canaletto cuando capta la tensión colorista —verdes, azules, esmeraldas— de la mar veneciana, o en aquella gracilidad con que se mecen las velas aproando los muelles ahítos de movimiento y vida.

Pero nuevamente el mito: el hombre y su mito. Mito que se abre desde los límites particularizados estético-

humanísticos, para darle una dimensión social; cuando menos, intencionalidad y compromiso. Y es que el Romanticismo no es otra cosa, siguiendo la definición de Víctor Hugo, que el liberalismo en la literatura, «porque la libertad literaria es hija de la libertad política».

Mas no es tan sólo la definición de Víctor Hugo la que nos va a servir para situar socialmente el movimiento, puesto que más que una definición, el Romanticismo es una actitud. Se inicia esta actitud con la rotura de los moldes clásicos, aquellos que hemos dejado sobre los lienzos del Canaletto y aun en la paleta de Claudio el Lorenés, para trasladarnos al año 1819, fecha en que Théodore Géricault presenta en el Salón de París «La balsa de la Medusa». Esta pintura —mar proceloso dentro de una temática de angustia— habría de contener los elementos que más adelante se considerarían imprescindibles para toda obra romántica, antes de que el propio Hugo escandalizase con su «Hernani».

Los elementos constitutivos, pues, eran, poco más o menos, el feroz individualismo en el punto de visión (contraposición al predominio de imaginación sobre representación visiva de los antecedentes renacentistas y barrocos), la consideración emocional del argumento, el impulso colorista bordeando casi la estridencia, y una libertad absoluta en el enfrentamiento procesal de la obra. Pero además —y esta es la consecuencia social que nos trae el Romanticismo— «La balsa de la Medusa» es una denuncia enérgica contra la Administración francesa por una serie de fallos en la arboladura de la fragata «Medusa», lo que representó para Francia una auténtica catástrofe, al naufragar en aguas africanas. El argumento, además, representa al hombre luchando contra su circunstancia adversa.

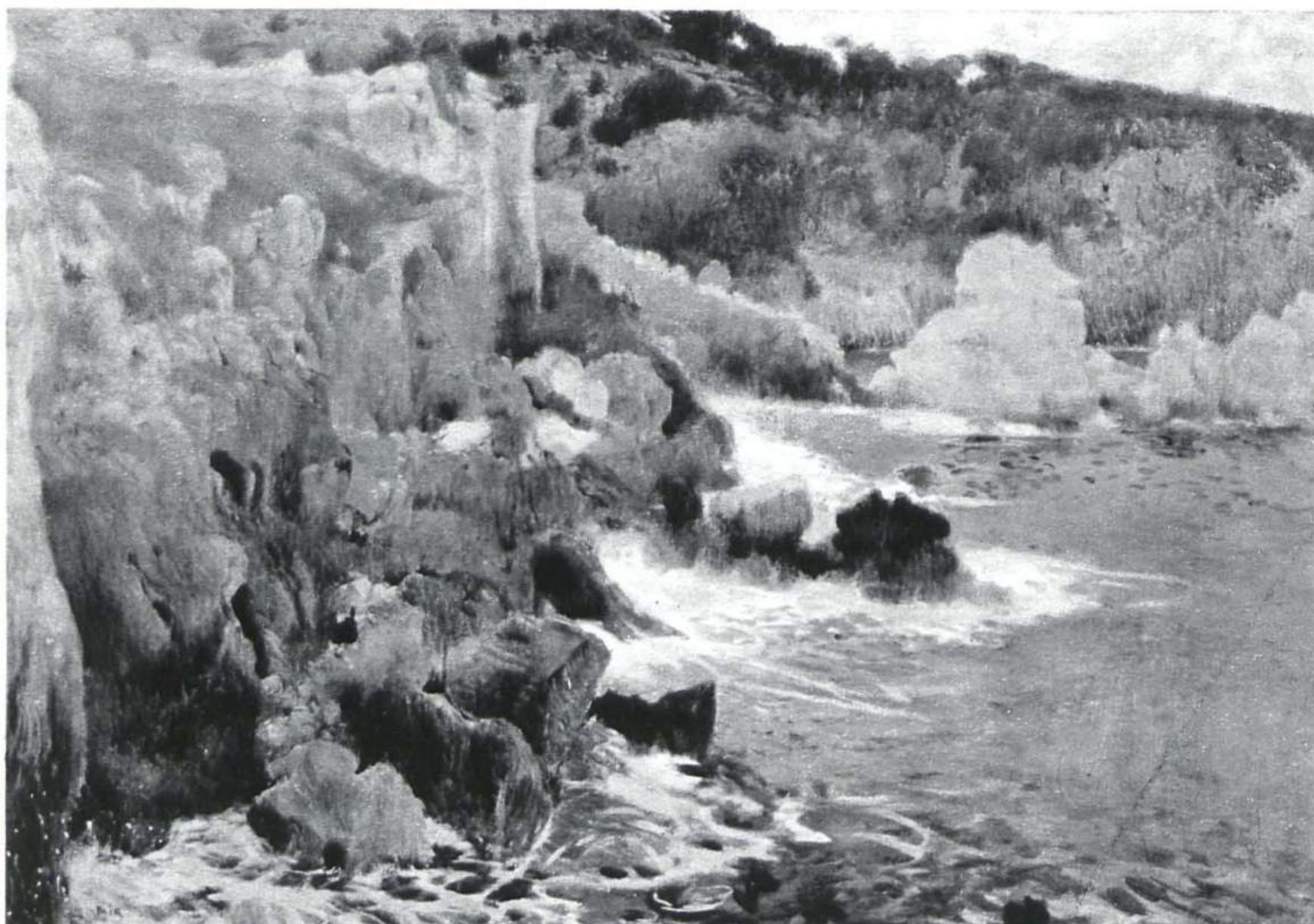
El movimiento romántico, después del impacto de la «Medusa», sigue ocupándose de temática tan atractiva como es la de la mar. Con su belleza y con su misterio. Bonington, prematuramente desaparecido.



SOROLLA "PLAYA DE ZARAUZ".

pinta marinas plenas de gracia y movimiento, al igual que el inconmensurable Turner. Pero este último con cierto impulso cósmico, como el que se desprende de su cuadro fascinador «Funerales en la mar del pintor sir David Wilkie», tan impregnado de fuerza dramática; o «Bahía rocosa», en el que cielo y mar se conjugan en fugaces movimientos.

La luz, ese don de gratuidad que reclamaba Goethe moribundo, alcanza las máximas posibilidades con el Impresionismo. Posibilidades que, al desembocar en la revolución revisionista, categorizan el mito de la pin-



JOAQUIN MIR/"COSTA BRAVA".

tura moderna; hasta el expresionismo, naturalmente, en que la pintura se hace radicalmente antiimpresionista.

Pero el Impresionismo viene a representar la categorización de la luz y sus posibilidades cambiantes. Y es un pintor, Monet, el que captaría —después del antecedente precursor del holandés Jongking— reflejos marinos en Londres o a lo largo de la costa normanda. Pero sería un famoso cuadro de mar, «Impression, soleil, levant», el que acuñaría en la historia del arte la denominación de Impresionismo para un movimiento de tan vastos alcances. Pinta el Parlamento de Londres reflejado en las aguas, o los diminutos veleros sobre el Sena; playas, mar, inmensidad de la mar y, particularmente Honfleur, con reminiscencias de alga marina y viento salobre, que también, con rara simultaneidad, realizaría Seurat en sucesiva proyección de soledades inmensas.

El Impresionismo rinde la máxima pleitesía a los temas marinos. Desde Bonnard, que pinta alucinantes fondos marinos en sus paisajes —o los veleros airoso de Odilon Redon—, hasta los barcos cargueros, las regatas y demás temas relacionados con la mar, que son, en muchos casos, temas habituales en la pintura de Dufy.

Parece como si desde la mitología griega hasta nosotros, el hechizo de la mar fuese recreando esta mitificación, que siempre ha sido compañera consustancial a la imaginación del hombre. Algo así como una vocación irreversible, o una inclinación eviterna, que nos sitúa en trance de tentación:

Pero a los dos, hermano, la mar nos tienta

que dijo Machado; como Unamuno diría con tentaciones consoladoras:

Cuál de vosotras, olas de consuelo...

Sí, de consuelo, o de tentación. También de melancolía como en los versos del poeta gallego Manuel Antonio:

*Pero también sabemos la maniobra
de los navíos que fondean
a sotavento de una singladura.
En el cuadrante absorto de las estrellas
quedó parada esta hora:
El cadáver de la mar,
hizo del barco un féretro.
Humo de pipa, saudade.
Noche, silencio, frío.
Y quedamos nosotros solos
sin la mar y sin el barco.
Nosotros.*

Es en nuestros días, precisamente inmersos en los grandes mitos que va creando la sociedad de consumo, cuando la pintura aborda con vitalidad y dinamismo el impulso mitopoyético que dio vida a las grandes creaciones del arte. Parece como si el tema de la mar fuese para el artista un hilo conductor de sensaciones a través de los tiempos. Una tensión creadora con renovada fuerza expansiva. Un «élan» impetuoso entre la interiorización del hombre y su necesidad comunicable y creadora. El tema siempre está presente, multiforme, enhebrado en el alma del artista con invisible costura. Está en Rusiñol y en Sorolla, en Nonell y en Mir, en Zubiaurre y en Lloréns, en Sert y en Benedito. Está aquí mismo, actualizado y recreado en Picasso y en Miró, en Vaquero y en Dalí, en Tapies, en Colmeiro, en Carlos Maside...

El gran tema de la mar: misterioso, profundo, atrayente.

Aquí lo tenemos a través de la Historia, en el hombre y en el mito, como resultado de un ímpetu creador, denso y jerarquizado...

POSIBILIDAD Y LIMITES DE UNA CRITICA OBJETIVA DE LA OBRA MUSICAL

FERNANDO RUIZ COCA

El viejo pleito que, en la teoría del conocimiento, han venido manteniendo las escuelas realista e idealista presenta en el terreno de la crítica de arte una de sus más apasionantes facetas por cuanto condiciona los juicios posibles desde su raíz.

La polémica, que en el terreno de lo puramente especulativo tiene interés y sentido, se convierte en grave problema en su aplicación práctica ante la obra de arte, de la que el crítico ha de «dar razón». El idealista, que sólo puede considerar el mundo exterior en tanto que origen de contenidos de conciencia, no puede reaccionar ante la obra que se le somete más que expresando su personal agrado o desagrado. Aun en el caso de que llegue a admitir la existencia real del objeto comentado, su posición, necesariamente agnóstica, le hará dudar radicalmente de la posibilidad de conocer en su mismidad este objeto que, únicamente, se le da como una fase de su propio pensamiento. De la obra de arte, en esta manera, solamente puede predicarse en relación a la conciencia que la percibe. El positivismo, sobre esta base, levantará los edificios de la psicología y sociología del arte, que intentan, con sus estadísticas, «tests», sondeos de opinión, etcétera, más una medición que una explicación de la obra, partiendo

del impacto que causa en el hombre o en la sociedad.

Todo esto, muy vivo aún en el pensamiento actual, puede ser útil y conveniente, como complemento de un conocimiento más profundo del objeto que se está investigando; pero no puede bastar, ya que, en definitiva, no pretende entrar en la esencia última de lo contemplado, si es que es esto posible.

Prescindiendo de la ingenua postura del realismo natural, las escuelas filosóficas, que han ido superando los prejuicios románticos idealistas —herederos de la vieja fórmula que considera al hombre «como medida de todas las cosas»— han buscado caminos de acceso a la realidad del mundo exterior. Y lo ha hecho con las lógicas cautelas derivadas de la convicción de que las formas del pensamiento iniciadas en el renacimiento y que culminarían en las últimas manifestaciones del romanticismo, no eran ni gratuitas ni inútiles. Por el contrario, se reconoce que han aportado toda una vertiente de sutiles saberes sobre la relación del hombre con el mundo, que, si hoy no admitimos como única explicación posible, nos ha proporcionado precisos instrumentos y convenientes puntos de vista para el redescubrimiento de la realidad.

La realidad que a nosotros nos

interesa ahora es la de la obra de arte musical, ese misterioso objeto cuyo sentido va más allá de su última apariencia, y al que queremos acceder con respeto y rigor. Para ello nos serán útiles las vías que nos ofrecen la fenomenología, el realismo crítico-volitivo y la teoría de los valores. Según la primera, nos encontramos ante un objeto que se nos manifiesta en cada caso concreto con unas características cuya esencia particular y circunstancias hemos de investigar para llegar a su esencia general, valedera ante todos los casos posibles. La intuición de lo inmediatamente dado, «aquí y ahora», el fenómeno o apariencia de cada obra, habremos de reducirlo a sus esencias o constantes, presentes sustancialmente en toda obra musical imaginable, en cuanto tal, sea cualquiera la época o lugar de su aparición. Tendremos, así, lo esencial de la música encarnado en mil formas y maneras en los distintos estilos o escuelas, pero siempre igual a sí mismo.

El análisis, mediante los criterios del realismo crítico-volitivo, nos da, por otra parte ya, una primera certidumbre de encontrarnos ante un objeto real. Una obra musical cualquiera nos coloca en una actitud positiva o negativa de amor, que nos hace salir de nosotros mismos en la contemplación de lo escuchado. Kant definía lo

bello como «lo que agrada», limitando, como queda dicho, el concepto de la belleza a su efecto psicológico en nosotros; pero esto no basta. En lo bello hay algo externo a nosotros que nos mueve y conmueve. Algo que influye y dirige nuestra voluntad hacia una realidad con la que se confronta nuestra sensibilidad.

Desde estos puntos de partida podemos ya acercarnos a una obra concreta. Podría ser una página de Tomás Luis de Victoria, Bach, Schumann, Debussy, Boulez... De la intuición de lo que inmediatamente se nos da podemos deducir que, en cada ocasión, estamos ante una obra musical —lo que, quizá, por ser obvio, no tiene fácil explicación— porque, en sus cualidades específicas de tiempo y lugar, está presente la esencia general de lo musical. Veamos ahora, en qué consiste esta esencia general que puede emparentar a Stockhausen con Fuenllana; a Luis de Pablo con Mozart...

En cualquiera de estos autores hallaremos una ordenación de sonidos en el tiempo, que se traduce en formas cuyo sentido escapa al campo de lo meramente físico. Este sentido se muestra en la forma, lo que nos indica que nos encontramos ante un valor fundamentalmente estético, prescindiendo de cualquiera otra significación que pudiera tener o intentar la obra. Vemos, pues, que estos compositores tienen en común la pretensión —de la que no siempre son conscientes— de plasmar en sonidos, mediante una técnica determinada, una intuición de valor referible, en algún modo, a la belleza.

Ahora bien, en cada ocasión, encontramos que el valor intuido es diferente. Esto ocurre porque en cada momento de la evolución cultural los condicionamientos que determinan esta intuición son distintos, lo que ha ido dando lugar a los variadísimos conceptos de belleza formados a lo largo de la Historia. Cada época, cada país tienen una sensibilidad propia que le capacita para la intuición de un tipo determinado de valores estéticos, dejándole ciego, en cierto modo, para los demás. Siendo la Be-

lleza única en su esencia, las formas en que puede presentarse son infinitas. Por eso, podemos decir que toda obra de arte revela un aspecto de la Belleza, pero no la agota. Participa en la Belleza, pero no es toda la Belleza, ya que ésta, por su infinitud, es inagotable.

Recordamos el viejo cuento de la sabiduría hindú: varios ciegos, que oían hablar con frecuencia de los elefantes, de cuya visión no podían tener experiencia propia, decidieron un día conocer directamente a este animal. Acudieron a un lugar en que había uno de ellos y cada uno se procuró personalmente la información que le fue posible. Cuando regresaron a su aldea intercambiaron sus impresiones: para uno, que había abrazado una pata, el elefante era como el tronco de un árbol; para otro, que tuvo en sus manos la movable trompa, el elefante era una a modo de serpiente; un tercero, que había tocado las enormes orejas, afirmaba que el elefante se parecía a una gruesa tela; otro, por último, que tropezó con un colmillo, decía que el elefante era un enorme cuerno... No era fácil ponerlos de acuerdo porque, careciendo de la visión total, cada uno se aferraba a la aprehensión parcial de la realidad que había podido alcanzar, tomando la parte por el todo. Algo parecido, en cierto modo, puede ocurrirle, y de hecho le ocurre, al artista o al contemplador.

Le ocurre así porque, como los ciegos indios, es incapaz de captar más que un conjunto parcial de valores. Aquellos que ponen a su alcance su medio histórico, el inconsciente colectivo en que está inmerso y la técnica propia de su arte en el tiempo en que vive. Todo ello constituye la serie de condicionantes de la obra posible; el estilo general en cuyo ámbito desarrolla el artista su personalidad y sólo a partir del cual puede emprender su vuelo.

El estilo es concepto clave para todo esto. Según podemos deducir de lo dicho, consiste en una ordenación o sistema de preferencias de los valores, que da sentido a la relación del hombre con el mundo que le circunda en una épo-

ca determinada. La fisonomía de un tiempo y lugar se define, precisamente, por el estilo general que la informa y conforma, constituyendo el medio cultural en que el artista delimita inicialmente su vocación individual. El estilo tiene su apoyo no sólo en la conciencia de los hombres del tiempo y lugar que sea, sino en el subconsciente colectivo piramidal que proporciona profundas motivaciones.

A través de la evolución de las formas observada en la historia de la cultura —ciencia que encontramos muy en la base del quehacer crítico— veremos cómo, en cada etapa, los hombres realizan sus ideales específicos, las intuiciones de valor que su sensibilidad les permite, en obras de arte de cambiante sentido. Si recordamos, por ejemplo, con Wölfflin o D'Ors, las notas que caracterizaron la cultura barroca, encontraremos que, al redescubrir el hombre, a partir del Renacimiento, su individualidad, pondrá el énfasis, en sus creaciones, en la unidad, abierta al infinito, desde su punto de vista. El invento de la perspectiva, por Leonardo de Vinci, con toda su enorme y decisiva proyección sobre las artes plásticas de su tiempo, me parece uno de los hallazgos más significativos. La obra de arte había trasladado su acento al hecho de ser contemplada, de convertirse en espectáculo, lo que implicaba, necesariamente, un contemplador, cuya existencia en otros estilos es indiferente. Nace, de esta manera, el mismo concepto de la ciencia estética, que, si bien limitada en principio a este reducido ámbito, acabaría por extender su esfera de estudio a cualquier arte posible. En lo musical, las constantes barrocas darían lugar al nacimiento del sistema de la tonalidad, que, en torno a una nota cualquiera, como base o «tónica» crea un complejo sistema de relaciones armónicas presididas por la unidad más férrea.

El artista que nace y se forma en este o en otro cualquier estilo posible, tiene, en principio, determinadas sus apetencias de creación, su mundo propio y posible, por el coherente sistema de ideas, juicios y prejuicios en que se des-

envuelve. Cuando su personalidad se afirma y madura, podrá aceptar su contorno o rebelarse contra él; pero siempre su actividad habrá de referirse en alguna manera al estilo de época, incluso cuando lo modifique sustancialmente o imponga uno nuevo.

Existe otro factor de decisiva importancia en el nacimiento de la obra de arte. Al investigar su esencia general vimos que ésta consistía en la plasmación en formas de una intuición de valor estético. Ahora bien, este convertir en realidad sensible lo intuitivo exige una técnica apropiada en cada arte particular. El pintor necesita conocer el uso de los colores; ha de dominar, en ciertos casos, el dibujo, esa abstracción que le permite representar en dos dimensiones una realidad que se nos aparece en tres, y que el escultor conjuga con el espacio en torno. Es una técnica que requiere, además, el correspondiente oficio, y sin la cual las intuiciones de valor quedarían inexpresadas. Técnica que viene a ser el lenguaje específico del artista, y que adquiere una enorme complejidad en nuestro arte.

La técnica se origina, ya está dicho, en la necesidad que siente el artista de expresarse. Sus intuiciones exigen imperiosamente la palabra, el pincel, los cinceles, los pentagramas. Sin ellos, la intuición más alta quedaría sin posible comunicación. El artista no sería tal; no podría cumplir su vocación, quedando reducido a la condición de extraño y mudo visionario. Ahora bien, esta imprescindible técnica expresiva la encontramos estrechamente ligada a las intuiciones posibles. En efecto, aunque el artista pueda tener una cierta condicionada libertad en sus intuiciones, en la realidad profesional siempre partirá de la situación del contexto técnico de su época. Las intuiciones obligan a la técnica a crear nuevos recursos expresivos de los inéditos valores aprehendidos, de la misma manera que la necesidad crea el órgano. Pero también las mismas posibilidades técnicas que encuentra en su contorno cultural le incitan, inspiran o sugieren obras, que pueden, incluso, estar originadas en el simple deseo de superar un problema

concreto surgido en la realización de una obra. Esta interrelación entre intuición y técnica es tan estrecha e íntima que, en sus condicionamientos recíprocos, no parecen ser más que dos vertientes de una misma cosa, el arte, inimaginable sin la conjunción de ambas.

La antigua polémica estética levantada en torno a los conceptos de «fondo» y «forma», fue una de las maneras de manifestarse la dualidad externa de esta realidad profunda que es la obra. Dualidad, hoy resuelta al hacerse patente que las aprehensiones de valor sólo se realizan —se hacen realidad— en función de una técnica. Y, a la inversa, que la técnica sólo adquiere su sentido en función del valor de que es vehículo. Por ello, deploramos tantas veces el hecho de que obras en las que parecen adivinarse interesantes intuiciones, quedan fallidas por causa de una técnica insuficiente. Y, por el contrario, haya obras en las que la técnica más acabada no puede ocultar la penuria de su origen axiológico.

He tratado hasta ahora de delimitar el concepto «obra de arte». De indagar su esencia general, que, hemos visto, es aplicable a cada caso particular. Ahora creo podemos estar en condiciones de volvernos a plantear la inicial cuestión que centra estos breves apuntes: la posibilidad y límites de una crítica objetiva.

Damos por descartada la viabilidad de una valoración normativa absoluta, construida sobre unos cánones supuestamente inmovibles, como los pretendidos por el neoclasicismo academicista del siglo XVIII, por cuanto la apariencia formal de cada obra es variable en función de su situación estilística en la Historia. Cada estilo, cada obra, tiene sus propios inalienables cánones, lo que supone una relatividad valorativa que para nada afecta a su esencial sustantividad, que la incluye en la esfera del arte.

También nos damos cuenta de la inoperancia de una valoración subjetiva, ya que el cometido fundamental del crítico le obliga a dar las razones o sentires de lo contemplado, independientemente de su gusto personal.



La única vía que nos queda para un acercamiento efectivo con carácter crítico a la obra —a cada obra— es la de estudiar la apariencia formal-técnica con que se nos presenta, analizando la cual y considerando el medio cultural condicionante en que ha nacido, estaremos en la situación más adecuada para participar, de alguna manera, en la vivencia axiológica cuya realización ha pretendido el autor. La técnica que logra la materialización sonora viene a ser lo que un vaciado en yeso para el escultor. Es esencial en la obra en tanto que produce la forma en que el valor toma cuerpo sensible. Si pensamos en la inseparabilidad de los conceptos —intuición, técnica, forma— que, reunidos, componen la obra de arte, nos daremos cuenta de la imposibilidad de comunicación de un valor por otro medio que no sea la concreta obra que nos lo da. Esta inseparabilidad, este ser y valer unos en función de los otros, nos abre el camino para el definitivo acercamiento a la obra. Efectivamente, de los tres elementos, la forma y la técnica que la ha conformado pueden ser estudiados detalladamente en sus distintos escalones estilísticos que definen el tiempo y lugar. Encontraremos primero los rasgos generales del estilo, como modo de vida, en la medida que hoy nos lo permite la morfología de la cultura: los modos y modas del ser y existir, del amor y del pensamiento, que suponen una actitud del hombre ante el mundo y ante sí mismo; que otorgan a cada cosa un lugar justo y un sentido en la mente y el corazón. Todo ello está presente en la base de cualquier obra de la época. Luego, siguiendo nuestro análisis, entraremos en el terreno más concreto del arte en general, en el que encontraremos cómo el «ordo amoris» del momento se encarna en las formas de las artes particulares, en cada una de cuyas diversificadas manifestaciones es fácil encontrar el parentesco de su común origen en los mismos supuestos. Ciñéndonos más en nuestra indagación, llegaremos al campo de la música para hallar

las especificaciones sonoras del contexto cultural y artístico. Veremos cómo la peculiar sensibilidad axiológica de la época se traduce en el sentido de unos pentagramas, que introducen en el lenguaje técnico heredado las modificaciones necesarias para obtener las formas deseadas. Luego habremos de distinguir las escuelas existentes en el momento, para llegar, al fin, a la personalidad del artista creador. A éste le contemplamos siempre, pues, no como un ente aislado, sino sujeto por mil lazos a la realidad que le rodea, sobre la cual erigirá su personalidad o estilo, el mundo propio en el que inscribir sus obras, construidas con una técnica en la que podrá distinguirse lo recibido y el enriquecimiento que supone su aportación personal.

Sin embargo, la aguda sensibilidad del artista le lleva, en ocasiones, a intuir valores ajenos a los que, ordenados sistemáticamente, conforman su entorno. Son, precisamente, los grandes creadores, los que se anticipan a descubrir horizontes hasta ese momento insospechados; los que tratan de imponer un giro en los puntos de vista. En ellos hay una aparente ruptura con la Historia, porque no se han limitado a seguir las pautas de la tradición que recogieron —que siempre tiende a academizarse—, sino que han introducido en ella una variante. En realidad, en todas estas ocasiones, es fácil encontrar los antecedentes determinativos de la evolución, que nunca surge sin profundas razones históricas para ello, aunque el espectador ingenuo o poco avezado pueda pensar lo contrario. Ejemplo clarísimo, inmediato y con polémica candente, lo tenemos en las músicas que hoy llamamos de vanguardia, cuya experiencia, por otra parte, no hace sino repetir monótonamente la aventura de todas las músicas que en su tiempo también fueron vanguardistas.

Volviendo a nuestro tema, observemos las grandes posibilidades que se abren a una crítica objetiva, que va definiendo sucesivamente las circunstancias culturales, estéticas y técnicas generales, hasta aislar la obra, con

su voluntad de forma, ya delimitada, para analizar su concreta realización técnica a través de la cual se ha logrado la forma que expresa el valor. En poesía, los análisis del lenguaje hechos por Dámaso Alonso nos muestran el camino.

Juegan en esta vía para nuestro trabajo, dos factores que no podemos perder de vista: la fluente mutación de los ideales estéticos; de las intuiciones axiológicas, variables en cada tiempo y lugar, en cada artista, y la constante esencial presente en cada una de estas posibles manifestaciones. Es como la cambiante fugacidad existencial de Heráclito, que transcurre sobre el inmovible cauce de las esencias de Parménides. La fenomenología, hemos visto, es el método que puede guiarnos en esta indagación.

Nuestra etapa la cumplimos ante el valor presente en la obra. El análisis, con la información que nos ha proporcionado, sólo puede servir para situarnos en una situación equivalente a la del artista que lo intuyó. Falta, entonces, que nuestra sensibilidad, afinada por una larga experiencia, nos traiga el regalo de la evidencia deslumbrante. En este terreno estamos más allá del modo historicista-esencialista con que hemos estudiado la obra, porque el valor es una revelación súbita de lo absoluto, que constituye el «substratum» de las cosas. Por eso decimos que en la obra de arte se da la tangencia entre lo temporal y lo eterno; de la anécdota y la categoría; de la Historia y Dios.

El gran problema del crítico, en última instancia, está en la comunicación de este valor que, como ya he apuntado, sólo se manifiesta a través de la obra de arte. En sí, es indescriptible e infame. Hacerle patente a los demás implica, en el crítico, un agudo talante poético —pienso en un Eugenio d'Ors o en un José Camón Aznar—, que eleva su labor a la categoría de creación. Meta altísima, que contemplo con la nostalgia de lo que me es muy difícil, pero que me orienta en el trabajo de cada día.

ARTE MOBILIAR EN EL MUSEO ARQUEOLOGICO

María Luisa Herrera

ENTRE los utensilios del hombre que con más precisión marcan el índice cultural de una comunidad humana, de su manera de ser y de sentir, de los gustos artísticos y tendencias estéticas que la informan, figuran esos objetos tan variados y complejos que hoy llamamos muebles.

Fueron compañeros del hombre desde la más remota Antigüedad, cuando, al afincarse éste en un determinado lugar, estableció su hogar en sitio permanente, donde ya pudo tener conciencia de unas necesidades vitales que, en su primer continuo caminar, preocupado y alertado siempre por la caza para su sustento, no se dejaron sentir como acuciantes.

Los muebles son, de las cosas que, al parecer, sufren más cambios y variaciones a través del tiempo y del espacio; son tan diferentes los de ayer y los de hoy que incluso cambian y se suceden con más rapidez que las generaciones. Y, sin embargo, en su esencia siguen siendo los mismos, y responden siempre sólo a unas pocas necesidades de la vida humana.

Aparecieron, como hemos dicho, cuando el hombre tuvo un hogar, y su razón de ser fueron, sucesivamente, los más elementales imperativos del humano vivir: el sueño, el descanso o, quizá antes, la manifestación ostensible de la autoridad, y la guarda o conservación de los alimentos y tesoros. De estas tres precisiones humanas surgieron el lecho, el asiento y la cista o arca, que fue evolucionando a través de los tiempos, desde la arquimesa al concepto moderno del armario.

Estos tres elementos, la cama, la silla y el arca, se complementaron

más adelante con la mesa, ante la necesidad de colocar los alimentos en lugar elevado para evitar posibles contaminaciones de la tierra y animales, y para un más fácil manejo de los demás objetos y utensilios del quehacer humano.

Son ya cuatro los elementos del ajuar familiar, que han evolucionado constantemente a través de los tiempos, pero permaneciendo siempre la constante de su esencia en toda la gran variedad de formas y atribuciones que les han ido configurando. Puede decirse que todos los diferentes muebles que han ido surgiendo con el correr de los tiempos y el desarrollo de las civilizaciones —sillones y sofás, veladores y consolas, cómodas y canapés, escritorios y «chifonniers», etcétera—, corresponden a las cuatro principales necesidades ya apuntadas.

En su composición han entrado, desde muy antiguo, los más diversos materiales: toda clase de maderas, metales, mármoles y piedras duras, vidrios y espejos, cueros, telas y papeles; todos ellos decorados a su vez con tallas, grabados y pinturas que dan al conjunto una riqueza y variedad insospechadas, y muestran una necesaria dependencia de las bellas artes en cuanto a su estructura y decoración.

Pertenece su elaboración a lo que hoy llamamos arte menor o artesanía, y en su evolución han seguido siempre las directrices generales de la época en las artes mayores o bellas artes, pero ofreciendo siempre una mayor diversidad de matices, según las regiones o comarcas.

Por otra parte, aún siendo su elaboración un arte menor, nunca los grandes artistas se menospreciaron

por colaborar en su fabricación. Sabemos que Miguel Angel proyectó la Biblioteca Laurentina de Florencia y que los grandes tallistas de las sillerías de coro monásticas y catedralicias del Renacimiento contribuyeron también a la talla de los grandes muebles de la época. Igualmente muchos grandes pintores de todos los tiempos han colaborado, cuando los muebles fueron proyectados con temas pictóricos, en su decoración. Todos ellos imprimieron el sello de su genio y personalidad, contribuyendo con su ejemplo a dirigir los gustos y tendencias de los artesanos contemporáneos.

En cuanto a los siglos posteriores al Renacimiento, los artistas que se dedican a la creación de muebles tienen excepcional categoría y dan a sus creaciones el carácter de verdaderas obras de arte. Nombres tan prestigiosos como los Boulle, Chipendal, los Adam, Sheraton, Thomir, etc., por no citar nada más que a unos cuantos de reconocido renombre, nos hablan bien claro de la calidad artística a que llegaron muchos de los muebles dibujados y creados por sus manos.

Sin embargo, en la evolución del arte mobiliario puede decirse que, aparte de las corrientes artísticas generales de la época, lo que más influye y determina las características propias en cada país es la naturaleza del mismo, el modo de vivir de sus gentes, el carácter de éstas y, por tanto, sus gustos y aficiones; quedando sometidas a estas circunstancias específicas la moda o evolución del estilo general de la época.

Así, si bien puede hablarse, dentro de esta artesanía, de estilo Gótico, Renacimiento, Barroco, Neoclási-

co, etcétera, es, sin embargo, bien notorio que cada una de estas corrientes presenta aspectos y características bien marcados, lo que hace que en el mueble los estilos se diversifiquen mucho más y adopten nombres diferentes según se desarrollen en España, en Francia, Italia, Alemania, etcétera. Así, el Neoclasicismo en Francia se conoce con el nombre de Luis XVI o Directorio; en Inglaterra son los grandes artistas de este estilo, Adam y Sheraton los que dan el nombre, que en España adopta el de su Rey Carlos IV, mientras que en Italia, la influencia de las ruinas de Pompeya determinan la denominación de este estilo.

Y aun dentro de un mismo estilo, y, debido al continuo evolucionar de estas piezas, hay también subdivisiones con nombres diferentes y características bien marcadas. Así en el Barroco francés se distingue el estilo Luis XIV, el Regencia y el Rococó o Luis XV; dentro de este estilo, en Inglaterra tienen el Reina Ana, el Georgiano y el Chippendale; en España también se diferencian el estilo afrancesado de Felipe V del otro, más sobrio y nacional, de sus hijos Fernando VI y Carlos III, etcétera.

Se ve claramente que el mueble, por responder directamente a las necesidades y apetencias artísticas del hombre, lleva en él bien marcadas esas ambiciones de comodidad y de belleza; evoluciona con el gusto de la época y cambia en su estructura y decorado, en sus líneas y adornos, ya que no en su esencia, pero siempre persigue la satisfacción, material y estética, de quien va a disfrutarlo.

Por ello, y por su calidad de mueble, de móvil, es lógico que el dueño de un objeto de éstos —una silla cómoda, una mesa bien diseñada, un armario o escritorio perfectamente organizado— trate de llevarse consigo en sus desplazamientos aquel objeto que le resulta ya familiar y que se acomoda plenamente a su vivir cotidiano.

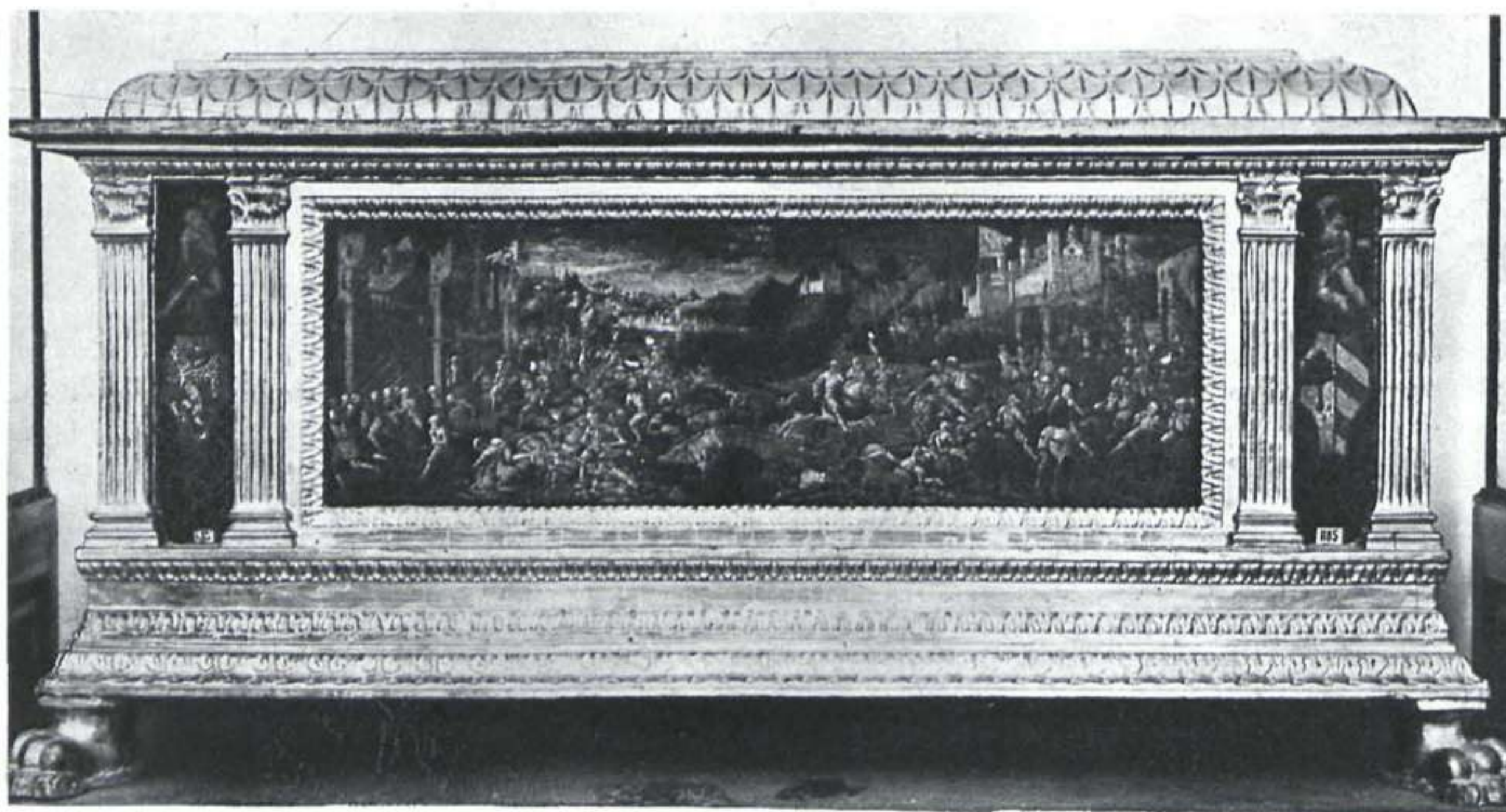
Igualmente resultan valiosos elementos de regalo, más fáciles de admirar, en lo que tengan de novedad, por su destinatario, cuanto más alejado se encuentre éste de sus centros de producción.

Desde siempre figuraron los objetos del ajuar mobiliario entre los ricos presentes que portaban las Embajadas como prendas de amistad y acercamiento, de cordialidad en las relaciones de los reyes y poderosos a lo largo de la Historia; unos y otros sabían que el intercambio de estos presentes, por su carácter exótico en el lugar a donde eran destinados, habían de ser necesariamente bien recibidos y representaban siempre una garantía de buenas intenciones por parte del donante.

Esta es la razón del gran intercambio de muebles que se observa entre todos los países: la facilidad de su transporte, la variedad de sus

formas y elementos según su lugar de origen y el deseo de su conservación a través de las vicisitudes de la vida.

Entre la variada colección de muebles que se conservan en el Museo Arqueológico Nacional figuran unos cuantos ejemplares extranjeros que, por sus características de suntuosidad o exotismo, hacen el contrapunto a la sobriedad y pureza de líneas que presenta en todo tiempo el mueble español.



ARCON o CASONE nupcial, florentino, del siglo XV.

Cuando en España, en el siglo XIV y XV, los carpinteros y entalladores fabricaban sus arcas y armarios a base de tableros con riquísimas tracerías góticas o mudéjares —arquillos, claraboyas, lazos y estrellas—, los artistas italianos componían ya sus casoni o arcas nupciales con una diversidad de métodos en los que se buscaba la variedad de efectos para complacer el gusto tan refinado de aquellas sociedades, amantes siempre de la tradición clásica en el arte.

Ya en el siglo XIV, las ciudades del Norte de Italia eran un emporio de riqueza artística y cultural, y en Florencia, Mantua, Venecia, etcétera, trabajaban una pléyade de artistas, arquitectos, escultores y pintores que dejan sentir su influencia en el arte mobiliario.

Este se enriquece acogiendo en sus talleres a escultores y pintores que vienen a sacar al mueble de sus moldes góticos, tanto más aún en su decoración que en su estructura. Se añaden nuevas técnicas ornamentales: en la talla de la madera se buscan ahora los temas clásicos de abultado y redondo relieve que originarán el Renacimiento; se cubren otras veces de estuco los tableros y maestros pintores ejecutan sobre ellos verdaderos cuadros con temas tomados de la Antigüedad; otras veces artistas entalladores, los

Son éstos un arcón florentino, una mesa piamontesa, una arquimesa o escritorio probablemente holandés, un armario-cabinet veneciano y una mesa-velador de Indochina.

Todos son valiosos, nobles e interesantes en su estructura y decoración. Comentaremos por separado sus características con el deseo de dar divulgación a unas piezas tan dignas de atención por su valor intrínseco y por estar un tanto desplazadas de su lugar de origen.

"intarsiatori", cubren las superficies de arcas y armarios, de las sillerías de coro, con artísticas labores de marquetería, unas veces geométrica, al estilo de nuestros lazos mudéjares, labor llamada "certosina", y otras formando con maderas policromas y de infinitos perfiles, verdaderos cuadros con vistas de ciudades u otros asuntos. Son ya estas obras de gran categoría artística que han quedado firmadas por sus autores.

A esta época del protorrenacimiento italiano pertenece el gran casone nupcial que el Museo Arqueológico Nacional expone en lugar destacado de sus salas del Renacimiento; obra florentina de principios del siglo XV con todas las características de este estilo.

Como su nombre indica se empleaban como marco y recipiente noble del ajuar de las novias —o de los novios— según los casos, y en su confección y decoración se demostraba las posibilidades económicas y gusto artístico del contrayente. Son, pues, la flor y nata de la artesanía mobiliario, y éste del que nos ocupamos figura seguramente como uno de los más valiosos de la época.

Es de planta rectangular, con cubierta ligeramente abovedada, y descansa sobre cuatro garras de león. La parte curva de la tapa, así como el plinto sobre el que descansa el mueble, están labrados con hojas estilizadas de tipo clásico, en relieve y doradas, como son dorados la tapa,





las garras, las pilastrillas laterales de las caras de la caja y las molduras que decoran los bordes de estas caras y que enmarcan las pinturas de las mismas.

Las escenas policromas pintadas, que son el principal tema decorativo de las tres caras exteriores del arcon, representan, al parecer, la guerra entre florentinos y milaneses; en el frente principal se representa la muerte del conde Manfredo, narrada por el Dante, y, en los laterales, en uno la salida de las tropas hacia la batalla, y en el otro, el retorno de los florentinos victoriosos.

Estas tres escenas, verdaderos cuadros, aunque no precisamente de mano maestra, están encuadrados por pilastrillas estriadas, que en el frente principal son pareadas, y tienen entre ellas sendos escudos sostenidos, sobre fondo negro, por unos genios desnudos. De estos escudos, el de la derecha, partido en palo, con árbol sobre fondo de oro en un lado y tres bandas diagonales sobre fondo de plata en el otro. En el escudo de la izquierda, grifo rampante sobre campo de gules.

Longitud 2,90 metros. Latitud 0,82 metros. Altura total 1,08 metros. Reproducido en Feduchi, L: "Historia del mueble". Madrid, 1966, número 309. Inventario número 51.936 del M. A. N.



MESA Renacimiento italiano, del siglo XVI (1).

De las llamadas "de soportes decorados", es típica del Norte de Italia, está labrada en nogal y su estructura es la siguiente:

Un tablero rectangular provisto de faldón o apoyo paralelepípedo, cuyo conjunto forman la parte horizontal y plana de la mesa; ésta apoya en los extremos longitudinales sobre unas gruesas planchas de madera recortada en perfil movido y calados, que apoyan a su vez y están unidas por una chambrana en forma de H que corre a ras del suelo.

La decoración noble y armoniosa de esta mesa radica principalmente, como se ha dicho, en los soportes de la misma, si bien el faldón del tablero también está labrado con motivos clásicos estilizados y va provisto de cuatro cabezas de león, de bulto, en los ángulos.

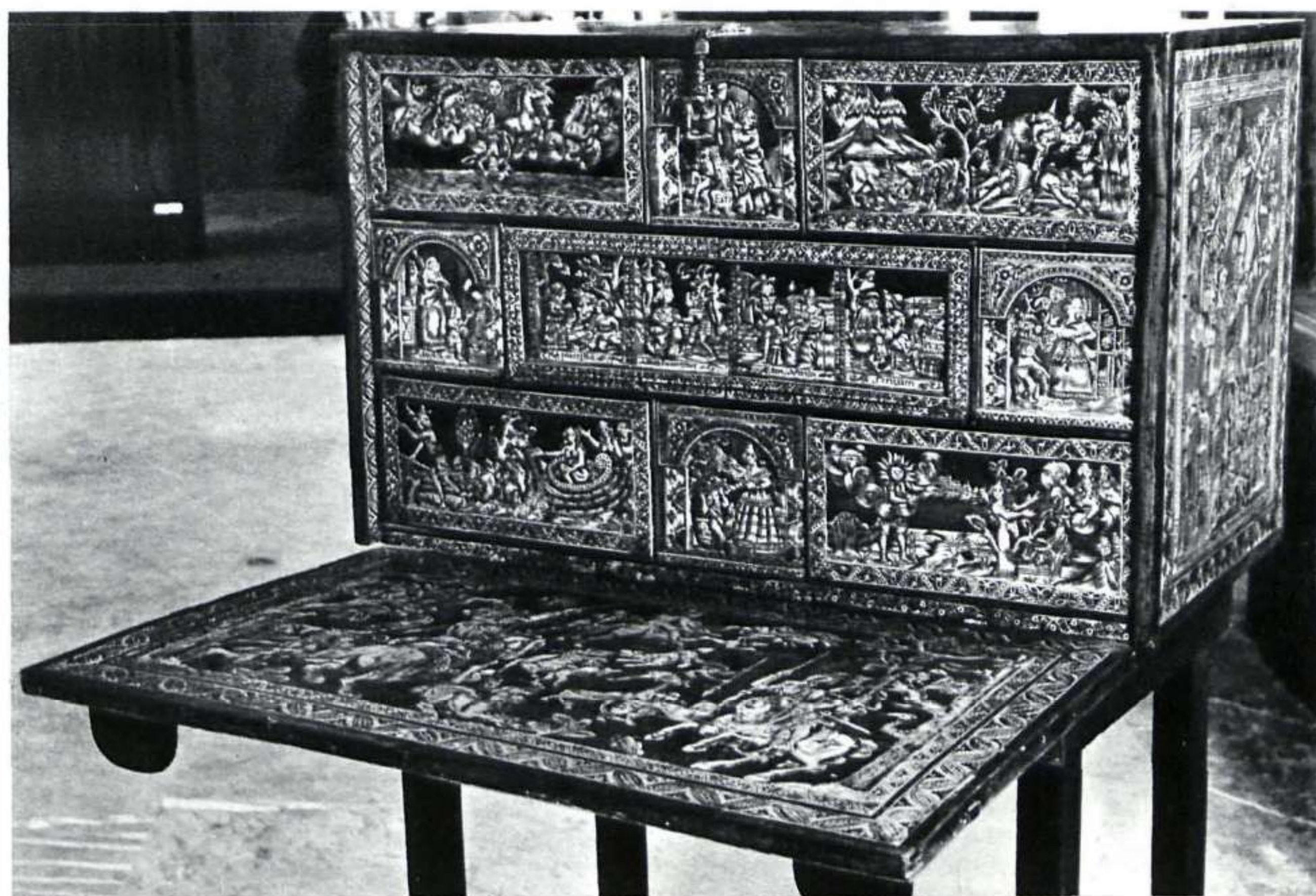
En cuanto al soporte general, o sea, la chambrana y las placas laterales, la decoración abarca a todos sus elementos. Así, la chambrana inferior llega y sujeta al faldón de la tabla superior mediante una graciosa arquería torneada que se une en sus extremos longitudinales al elemento característico de esta región: éste consta, en la parte superior, de una placa gruesa con perfil de tornapuntas, debido a la talla de dos acantos revueltos que encuadran un escudo, sostenido por tenantes alados y portadores de una palma: con un león rampante sobre oro, el uno; y, terciado en faja, con tres flores de lis, el otro. Estas placas laterales apoyan sobre otro elemen-

to bajo y calado formado por un grueso jarrón central flanqueado por balaustres y columnillas cuyas bases apoyan en los trazos verticales de la H que forma la chambrana a ras del suelo, y cuyos extremos figuran cabezas de león.

Es obra interesante de pleno siglo XVI, muy diferente, mucho más elegante y majestuosa que las que en esta época se hacían en España, siempre de dos tipos bien marcados: o con patas torneadas unidas por listones o sujetas a la tabla mediante hierros forjados o fiadores. En esta mesa italiana, el Renacimiento pleno se deja sentir no sólo en el perfil movido y gracioso del mueble, sino también en la delicadeza de sus relieves y torneados.

Es semejante, en su estructura y decoración, a una mesa del castillo de Verzuolo (Piamonte) y a otras de la región florentina (2).

Longitud: 1,29 metros. Latitud: 0,82 metros. Altitud: 0,82 metros.



ARQUIMESA con maderas embutidas. Arte flamenco del siglo XVII.

Interesante en extremo es esta arquimesa, contador o escritorio, de arte europeo, que pudiera ser español, y ejemplar nada común en nuestras colecciones y museos.

Se trata de una obra de marquetería, al estilo de las "intersias" italianas, hecha a base de incrustaciones de maderas en tonos diferentes, formando escenas mitológicas y alegóricas, entre éstas las estaciones del año y las edades del hombre.

Tiene la forma más simple de arquimesa: una caja formada por un exaedro de caras rectangulares, de las cuales la del frente se abate de arriba abajo, dejando al descubierto una cajonería interior.

Todas las partes visibles de esta caja están labradas con la misma técnica de maderas embutidas ya dicha, si bien difieren las escenas y el estilo en que están labradas. Puede distinguirse también la técnica, más bien geométrica y de absoluta simetría que impera en las orlas, del carácter absolutamente liberal que informa el dibujo de las demás escenas.

Las orlas, que bordean y encuadran los distintos temas figurados, son de distinta inspiración. Unas más geométricas, de raigambre clásica y musivaria, están formadas por flores cuadrifolias y trifolias, hojas lanceoladas, resultantes de la combinación continuada de cuartos de círculo; ángulos y triángulos con-

trapuestos, albergando círculos o trifolias, etcétera. Y otras, inspiradas en las puntillas de bolillos de las llamadas "randas", tan abundantes desde el siglo XVI en las labores de la región de Flandes como en España, donde son copiadas con frecuencia en ciertas lozas talaveranas y del SO. español.

Las escenas son también de varios estilos; más movido y de contornos redondeados, más fuerte el dibujo y exacta la expresión, el de las escenas mitológicas y alegorías, donde seguramente sigue el artista con mucho más rigor al dibujo del modelo, quizá obra de algún buen dibujante del siglo XVI, cuyas obras se vieron con frecuencia reproducidas por los maestros grabadores europeos. Entre éstas se encuentran las dos alegorías mitológicas de los costados de la caja, las cuatro de



los cajones de los ángulos y las dos de la tapa: en la parte exterior, Orfeo amansando a las fieras precisamente con las notas de una viola de gamba, instrumento muy corriente en esta época; y una cacería, muy semejante a las representadas en las lozas talaveranas del siglo XVII y que han sido identificadas como copias fieles de los dibujos de Stradanus, el gran dibujante flamenco del siglo XVI, en la parte interior (3).

En cambio, las dos figuras ecuestres del tablero superior y las alegorías de las estaciones del año y de las edades del hombre que figuran en el resto de la cajonería interior, son de gran simplicidad en el dibujo y expresión de sus figuras, dos o tres en cada escena. Estas, aunque evidentemente son del siglo XVII, por sus actitudes y vestuario, recuerdan por su simplicidad las xilografías de los siglos anteriores.

En cuanto a las leyendas, en capitales latinas, que explican las diversas escenas, están todas en el latín del Renacimiento, menos los

nombres de las estaciones del año, escritos en castellano.

Bien mirado, este mueble es un típico "bargueño" español, por su estructura de tapa caediza, listones correderos para apoyar ésta como escritorio, y cajonería en el frente principal. Pero la técnica de su decoración y el dibujo de sus figuras obligan a incluirlo en el arte centro-europeo, más próximo al estilo del mueble barroco holandés; sin embargo, hay que destacar en él la ausencia absoluta de molduras y el empeño en conseguir el gran efecto decorativo sólo a base del dibujo realizado maravillosamente en maderas embutidas y completando el efecto del dibujo xilográfico con líneas e incisiones paralelas hechas por el procedimiento pirográfico.

Aparte de su rareza en tierras hispanas, este mueble sugiere la posibilidad de que fuera fabricado por encargo de algún español residente, por aquellos años de nuestro Imperio, en nuestros dominios fla-

mencos, y quizá esta sea la razón de algunos letreros en castellano.

El mueble, que se encontraba en lastimoso estado de conservación y del que no figura en el Archivo del Museo Arqueológico Nacional detalles de su ingreso, hoy se halla perfectamente restaurado por la Casa Cárabe, de antigüedades y objetos de arte, pudiéndose admirar ahora toda la meritoria labor de incrustación de sus maderas, perfectamente fijadas y barnizadas con esta restauración.

Le faltan los tiradores de toda la cajonería, y conserva la cerradura de la época.

Actualmente se halla sobre un sencillo pedestal de madera completamente ajeno y que no tiene más misión que la de presentarlo a la altura debida.

Longitud: 0,84 metros. Profundidad: 0,42 metros. Altura: 0,50 metros.

Número 59.079. Inventario del M. A. N.



ARMARIO-PAPELERA con decoración policroma y dorada. Arte italiano y barroco del siglo XVII. (Vid. Lámina entre páginas 12 y 13.)

Quizá por no presentar su primitiva estructura es por lo que, a primera vista, parecen tener en él más importancia los elementos adicionales o complementarios, tales como el soporte y copete, que el armario en sí, incluso los tableros laterales y los ángulos están cubiertos de abigarrada decoración de hojas, flores y pájaros en pronunciado relieve y dorada, contrastando con la pobreza decorativa y escasez de relieve de la parte frontal.

Está formado el mueble por una gran caja de planta rectangular, cuyo frente tiene dos puertas en la parte superior y dos órdenes de dos cajones en la inferior. Todo este frente está cuadrículado por estrechas molduras doradas y con sencillo dibujo en bajorrelieve, cuyos cuadros, unos, lisos, van pintados de gris y los otros llevan pegados unos grabados con escenas orientales.

Remata en la parte superior por un copete dorado y ricamente labrado, con guirnalda de hojas y cintas sostenida en sus extremos

por amorcillos y que alberga en el centro un escudo con escaques azules y blancos, timbrado por un yelmo y sostenido por dos genios.

Más exuberante resulta aún la decoración de la mesa que le sirve de soporte, ejemplo patente de la evolución del Renacimiento en su profusión decorativa, como resultado de ésta hacia el barroco. Se trata de un soporte sostenido por cuatro grandes angelotes de carnes coloreadas y con alas, diademas y paños volantes dorados, con una especie de cesto o grupo de hojas o plumas de indudable abolengo oriental sobre la cabeza, que sirven como de capitel. Estos amorcillos apoyan sobre acantos revueltos que, a manera de chambrana, se continúan en una serie de revueltas hojas, unidas entre sí por un jarrón central con frutos. Forma este soporte un conjunto muy espectacular por su magnífica talla y dorado.

Se trata, al parecer, de un mueble italiano; de "estilo povero veneciano" lo califica Feduchi en su obra ya citada (4). Efectivamente, el pie con esas plumas sobre la cabeza de los "putti" o amorcillos tiene mucho de sabor oriental, que en tierras venecianas no puede sorprender. Sin embargo, podrían hacerse, a la vista de este ejemplar, ciertas observaciones.

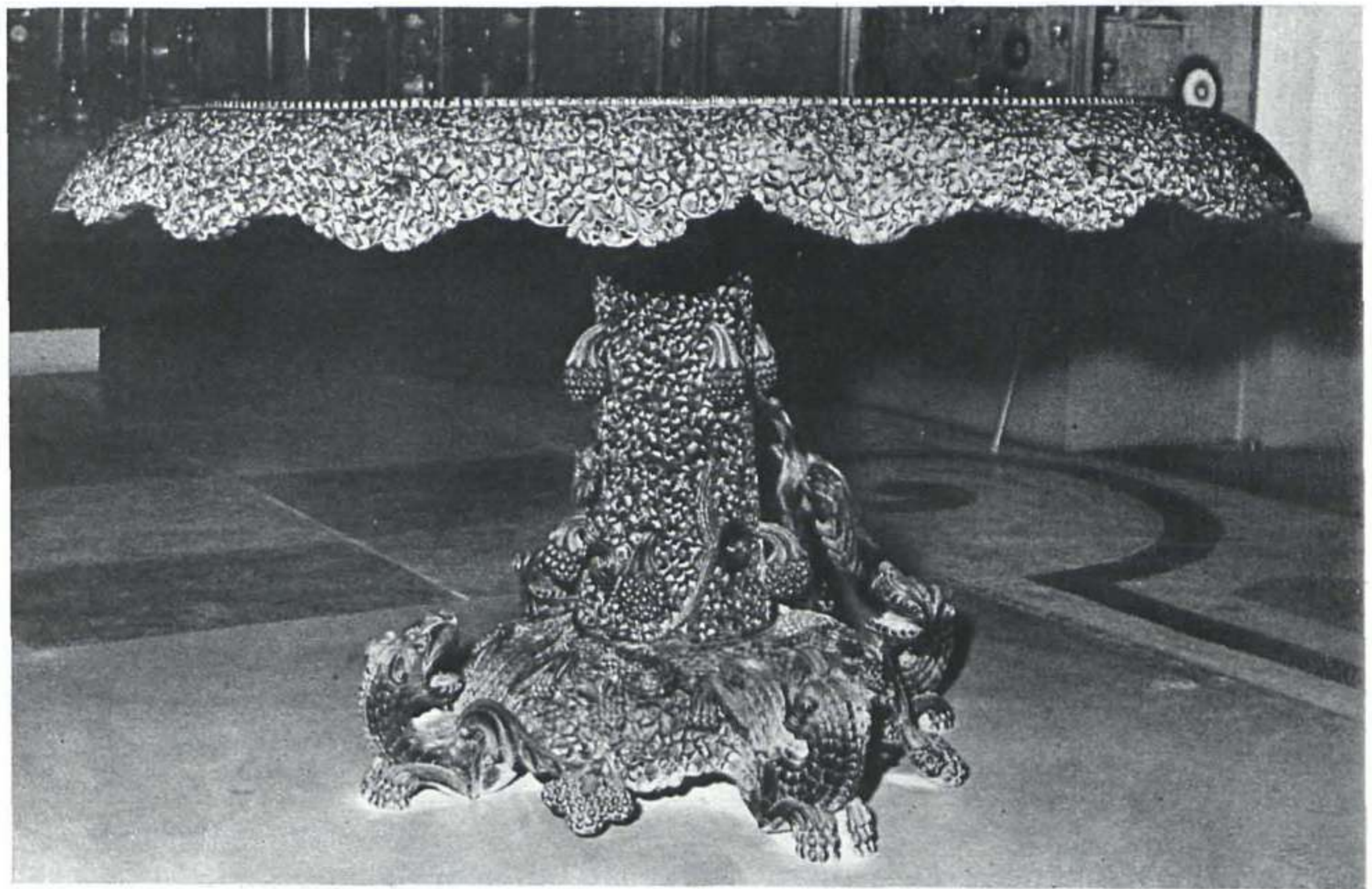
La primera, que no parece concordante la labra rica y perfecta de los detalles laterales, remate y soporte del mueble con la escasa decoración que presenta en su frente principal. Por otro lado, es evidente también que los grabados en papel parecen pegados en época posterior, ya que son de pleno siglo XVIII y prueba segura de la influencia oriental en el barroco avanzado o rococó.

Podemos deducir, de ello, que fue restaurado en el siglo siguiente al de su fabricación, y no sería aventurado suponer que el frente, si estuvo dividido en cuadrícula por los listones que hoy presenta, tendría, alternando, unos cuadros cubiertos por placa labrada y dorada al estilo de los paneles laterales, y otros elementos de superficie lisa, que quizá fueran vidrios pintados, ya corrientes en los muebles europeos meridionales del siglo XVII.

Otra posibilidad que nos ofrece la consideración de este mueble, tan barroco y aparatoso en su decoración, es la de que fuera portugués, con influencias patentes de las colonias orientales.

Está bastante estropeado, le faltan algunas molduras y será restaurado también por la Casa Árabe.

Longitud: 2,90 metros. Profundidad: 0,82 metros. Altura total: 2,71 metros. Altura soporte: 0,88 metros. Número 52.672. Inventario del M. A. N.



MESA-VELADOR oriental, con decoración calada, del siglo XIX.

Barnizada actualmente en negro, está labrada en madera de cedro, a juzgar por la dureza que puede apreciarse en las múltiples aristas que forman los numerosos calados de su decoración abigarrada.

Tiene forma de velador, que recuerda a los occidentales de estilo Imperio, o sea, tabla superior circular sobre un apoyo central que descansa en amplia basa circular provista de cuatro patas o soportes.

La tabla superior tiene un borde de unos diez centímetros marcado por dos orlas de abolengo clásico: de cintas ondulantes que se cruzan, la una, y de ovas facetadas, la otra. Entre medias, y en bien destacado relieve, hay una prolija labor representando, entre menuda y abigarrada hojarasca, los más variados animales: simios, cuadrúpedos, aves, reptiles, etcétera. Junto a este borde, otro volante o faldón convexo terminado en perfil ondulado que semeja una puntilla de encaje de madera, ya que está completamente labrado y calado en minuciosa labor de tallos ondulantes que se entrecruzan y que llevan infinidad de hojitas y bellotas, entre las que se encuentran diversos pájaros de larga cola y pico curvo y afilado.

El pie consta de columna circular central toda labrada y calada, al estilo del faldón de la tabla, con ocho piñas de gran bulto saliendo de entre la hojarasca y, en la parte superior, dos órdenes de palmetas verticales a manera de capitel. Descansa esta columna sobre ancha basa circular labrada y calada, la cual figura sostenida por las patas delanteras de cuatro dragones equidistantes, que vuelven su cabeza hacia atrás tratando de morder a un ave que tienen cada uno sobre su

lomo y que, con las alas plegadas y aupadas sobre sus patas, tratan de picar una de las piñas.

De su estructura podemos deducir que es la primera mitad del siglo XIX la fecha de su fabricación y el estilo Imperio o Romántico el que influyó en el artista que la dibujara. Este influjo occidental ya lo hemos denunciado en las orlas del borde.

Salvo estas orlas, toda la decoración es de arte oriental, en su concepción y desarrollo, así como en los detalles de la labra. Igualmente todos sus elementos secundarios están conseguidos a base de incisiones paralelas, tanto en los nervios de las hojas como para las escamas de los dragones, plumas de las aves, etcétera.

Es un mueble de indudable origen oriental. Ingresó en el museo por donación y figura como procedente de la Cochinchina. Es una demostración del frecuente desplazamiento de estas piezas como objetos de regalo o como prenda agradable que alguien se trajo consigo desde un lugar tan exótico como era para nosotros la Indochina.

Diámetro máximo del tablero superior, 1,50 m. Altura, 0,80 m.

Núm. 56.292. Inventario del M. A. N.

(1) CEBALLOS ESCALERA, I: Mesa de nogal tallado, de tipo Renacimiento en Adquisiciones del M. A. N., 1940-45, pág. 207, lám. XCIX.

(2) Vid. FEDUCHI, L.: Historia del mueble, ya citada, págs. 292-295.

(3) A. WILSON FROTHINHAN: Talavery Potery decoration based on designs by Stradanus. Notes. Hispanic, 1943.

(4) M. BRAÑA DE DIEGO: Nota acerca de las fuentes de inspiración artística de los ceramistas talaveranos... en ARTE ESPAÑOL, XVIII, 1951, pág. 254.

(5) Página 3.000, número 303.

EL HUMANISMO MUSICAL DE LA ESCUELA SEVILLANA EN EL SIGLO XVI

MIGUEL QUEROL

EL gran problema de la música del Renacimiento, la esencia misma del Renacimiento musical, podría decirse que consistió en dar solución al problema de las relaciones entre poesía y música. Pero este problema nunca fue pensado por los compositores de aquella época en términos de pura estética, al estilo moderno, o sea, como un estudio de las relaciones entre las distintas artes, sino como un problema espiritual, psicológico y social, en una palabra, como un vivo problema del humanismo.

El fondo de la cuestión era éste: volver a encontrar para la música aquel poder e influencia que, según Platón y Aristóteles, tiene este arte sobre el alma humana, haciéndola sentir toda clase de afectos y pasiones. Los músicos renacentistas llegaron a la conclusión de que tales afectos solamente serían posibles cuando los cantores dejasen entender perfectamente el texto, ya que, en opinión de muchos, la música tenía sobre el alma los efectos preconizados por la antigüedad clásica, solamente a través de las palabras. Era, por consiguiente, necesario encontrar un estilo musical que permitiese decir bien, cantando, la letra. Tal idea dio lugar al florecimiento del madrigal del siglo XVI, género en el que la perfecta unión de la letra y de la música alcanzó un grado de perfección jamás superado en la historia de la música.

En España fueron los compositores sevillanos los primeros y mejores en realizar la compenetración ideal de poesía y música. A todo lo largo del siglo XVI fue Sevilla un foco vivísimo de cultura renacentista y humanista. Allí vivieron y convivieron poetas-músicos como Gutierre de Cetina, Baltasar de Alcázar y Cristóbal Mosquera de Figueroa con polifonistas tan ilustres como Francisco Guerrero y el pintor-compositor Luis de Vargas; vihuelistas como Cristóbal de Sayas y Alfaro, Manuel Rodríguez, Pedro Madrid y Pedro de Mesa; organistas como Francisco Peraca y su hermano Jerónimo.

A esta lista de músicos sevillanos biografiados por F. Pacheco en su **Libro de descripción de verdaderos retratos de ilustres y memorables varones** (Sevilla, 1599), deben añadirse los nombres de Pedro Fernández Castilleja, «maestro de los maestros de España», según palabras de F. Guerrero; Cristóbal de Morales, el compositor español más internacional del siglo XVI; Pedro Guerrero; Rodrigo Ceballos y Juan Navarro, autores superiores tanto en música sagrada como profana; Juan Vázquez, que, aunque nacido en Badajoz, se formó en Andalucía y ejerció su arte en los palacios de la nobleza sevillana. Hasta tal punto fue sevillano de corazón que, en el prólogo de su **Recopilación de sonetos y villancicos** llama a la ciudad

del Guadalquivir «nuestra Sevilla». Finalmente, importante en este aspecto humanístico de la música es el vihuelista Alonso de Mudarra, canónigo de la catedral sevillana desde 1556 a 1580 (1).

Trazado este bosquejo histórico de la vida musical sevillana en el siglo XVI, veamos ahora su ideario estético desde este ángulo del humanismo.

CRISTOBAL DE MORALES.—En la dedicatoria de su **Recopilación de sonetos y villancicos** (Sevilla, 1560), escribe Juan Vázquez: «Cuanta, ilustre señor, sea la fuerza que la música en los ánimos de los hombres tiene, de los efectos que en ellos causa, fácilmente podrá conocerse, pues vemos que a unos alegra, a otros entristece, a unos sana, a otros furiosa y peligrosamente altera..., vistiendo el espíritu de la letra del cuerpo y música que más le conviene. En lo cual nuestra España tanto se ha de pocos años acá ilustrado, criando poco tiempo ha un Cristóbal de Morales, luz de la música, y ahora, en el nuestro, algunos otros excelentes hombres en ella; uno de los cuales nuestra Sevilla tiene y goza, que es Francisco Guerrero, que tanto el secreto de la música ha penetrado y los afectos de la letra en ella tan al vivo mostrado».

La producción de Cristóbal de Morales, como es sabido, es de hecho toda religiosa, ya que solamente se conocen del mismo tres o cuatro piezas de música no litúrgica. Ello no fue obstáculo para que la fuerza de su humanismo transpirase a través de su música religiosa. Morales, en efecto, introdujo en la música religiosa universal un elemento hasta entonces desconocido, el elemento patético, expresado de una manera particularmente sensible en sus motetes del ciclo de Cuaresma, en el oficio de difuntos y en las lamentaciones de Semana Santa. Morales tenía por ideal de su música el provocar en el ánimo del oyente la austeridad y el más elevado ascetismo. De aquí su cultivo constante y omnímodo de las disonancias normales y de las más atrevidas y contrarias a las reglas vigentes en los tratados de composición.

Pero, si Morales fue el compositor español más internacional de su tiempo, no fue solamente por su incomparable técnica, sino sobre todo por su fuerza en describir musicalmente el clima espiritual, dramático muchas veces, expresado por el texto. Esta cualidad se la reconocían también los extranjeros. Existen testimonios laudatorios del arte de Morales desde su tiempo hasta nuestros días. Pero, a mi juicio, quien mejor ha sintetizado la personalidad de Morales ha sido Rómulo Almerini (2).

Cristóbal de Morales, dice, «fue uno de aquellos espíritus privilegiados... por cuanto la Naturaleza le dotó de una tal actitud de espíritu que **más bien le llamarías un filósofo de la armonía que no un escritor de notas: tanta es la maestría y precisión de sus conceptos musicales.** En verdad, él era tan tierno a las pasiones, y su producción tan bien acomodada a todos los afectos y tan llena de sensibilidad, que te escuece y hiere cuando lo estás escuchando».

Si el recitar cantando fue uno de los más claros y apasionados ideales de los músicos italianos de fines del siglo XVI Morales lo practicó mucho antes. En efecto, estos recitados cantados a cuatro voces de sus «Lecciones de difuntos» son tan silábicos y ajustados al texto, que si se pusieran de lado unos músicos cantando estas lecciones y un declamador o actor recitándolas, los dos marcharían al mismo tiempo o tal vez terminase antes el recitado musical que la pura declamación del texto. La música de estas lecciones es descarnada y parece como si sonase a crujir de huesos, y hace que al oyente sensible se le ponga la piel de carne de gallina.

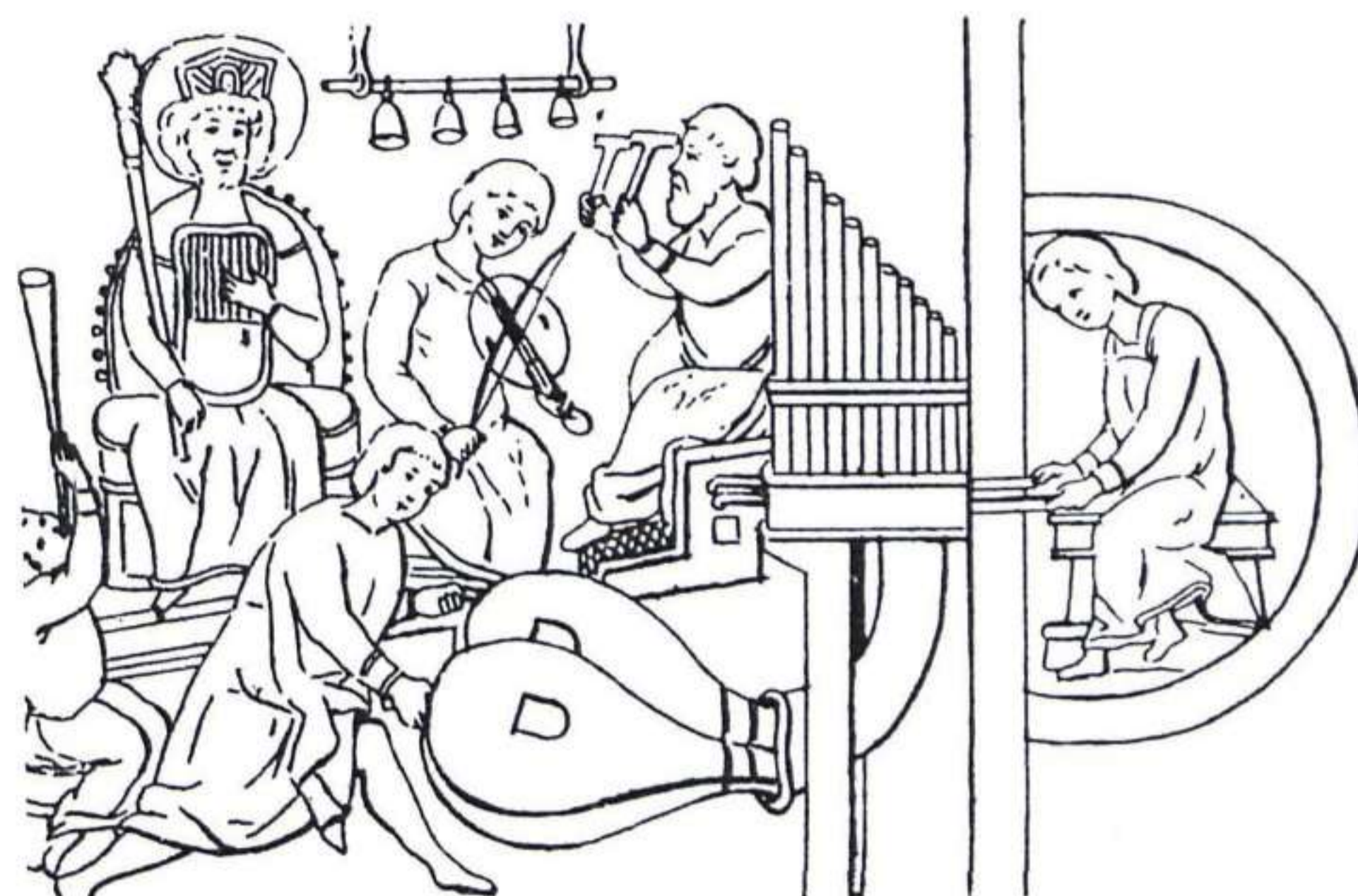
Morales es ante todo ascético, y el ascetismo es esfuerzo humano y se expresa humanamente. Por esta razón, aun durante su vida, fue venerado por humanistas tan excepcionales como Rabelais, el cual en el prólogo de su *Quart livre des faits et dictz heroiques du noble Pantagruel* (Lyon, 1548) cita a Morales entre los músicos más famosos de su tiempo.

PEDRO GUERRERO.—En el prólogo de su *Viage a Ierusalem* (Barcelona, 1596), escribe Francisco Guerrero: «Desde los primeros años de mi niñez me incliné al arte de la música, y en ella fui enseñado de un hermano mío llamado Pedro Guerrero, muy docto maestro: y tal priesa me dio con su doctrina y castigo, que con mi buena voluntad de aprender y ser mi ingenio acomodado a la dicha arte, en pocos años tuvo de mí alguna satisfacción. Después, por ausencia suya, deseando yo siempre mejorarme, me valí de la doctrina del grande y excelente maestro Cristóbal de Morales, el qual me encaminó en la postura de la música bastantemente, para poder pretender qualquier magisterio».

La gloria y fama de Francisco Guerrero parece haber dejado en la penumbra la de su hermano Pedro, y no obstante fue éste un compositor de internacional renombre en su tiempo y muy merecidamente, a juzgar por las obras suyas que han llegado hasta nosotros. Según el catálogo de la biblioteca del Rey don Juan IV de Portugal, Pedro Guerrero publicó un libro de **Sonetos y madrigales difíciles, a 3** y una colección titulada **Liber Primus Epigrammatum a 4, 5 y 6**. El haberse perdido estos libros, probablemente para siempre, contribuyó sin duda al olvido de este gran maestro de la escuela sevillana.

Pero lo que aquí más nos importa a nosotros es que podemos afirmar que los tres madrigales conservados en el **Cancionero musical de la casa de Medinaceli** —que en conjunto es producción de la escuela andaluza—, además de su indiscutible belleza son ejemplos tempranos del humanismo musical, en los que el texto es cantado casi en todo momento en estilo homófono y silábico, con una admirable perfección adelantada para su tiempo.

Hay además un hecho altamente significativo que nos muestra que Pedro Guerrero, ya algunos años antes que su precoz y genial hermano más joven, Francisco, había llamado la atención por su bien decir cantando, ya que precisamente Vincenzo Galilei, el corifeo y principal teorizador de la Camerata Fiorentina, el único teórico musical que influyó en la creación del «Stilo concitato» de Monteverdi, según lo confiesa este mismo compositor en una de sus cartas. Su famoso *Il Fronimo, Diálogo...* (Vene-



cia, 1568; segunda edición, 1584) cita estos cuatro madrigales de Pedro «Gherrero»: «Si puor bivar ardiendo» (página 6), «Bibiendo sin amar» (página 7), «D'un spiritu triste» (página 23), «Crainte et sospira» (página 112).

FRANCISCO GUERRERO.—Con tales maestros como su hermano Pedro y Morales no es de extrañar que Francisco Guerrero, ya en los primeros años de su juventud, aparezca como el compositor más perfecto de Sevilla y de toda España en el arte de encarnar en la música el espíritu de la letra, y, naturalmente, en el arte de cantar bien el texto. (Digamos de paso que F. Guerrero fue un excelente cantor durante toda su vida, dotado de una excelente voz de contralto.) Su precoz talento y sensibilidad, así como su contacto directo y cordial amistad con poetas tan renacentistas como Gutierre de Cetina, Baltasar de Alcázar y Cristóbal Mosquera de Figueroa, le brindaron una situación privilegiada. De Cetina son los versos que siguen, pertenecientes al soneto que dedicó «a una dama que le pidió alguna cosa suya para cantar»:

No es sabrosa la música ni es buena,
aunque se cante bien, señora mía,
si de la letra al punto se desvía,
antes causa disgusto, enfado y pena.

Mas, si a lo que se canta acaso suena
la música conforme a su armonía,
el lugar del pensar que el alma cría,
de un dulce imaginar la dejan llena.

En los cuatro primeros versos está contenido este aspecto del humanismo musical que nos ocupa.

Guerrero, muy joven —es de gran importancia insistir en ello—, puso música al famoso madrigal de Gutierre de Cetina:

Ojos claros, serenos,
si de un dulce mirar sois alabados...

También puso música Guerrero a tres madrigales de Baltasar de Alcázar: «Dexo la venda, el arco y el aljava», «Decidme fuente clara» y «Ten cuenta, amor, con esta cruda fiera».

No sé quién sería el primer musicólogo que comparó la música de Francisco Guerrero con la pintura de Murillo. La frase hizo fortuna, y la he leído y escuchado muchas veces. Lo que se pondera es la dulzura de los lienzos de Murillo y la suavidad de la música de Guerrero. Pero este juicio ha contribuido a formar una idea inexacta, por no decir falsa, de la personalidad musical de Guerrero.



porque su extensa producción tiene tantos matices psicológicos como afectos y pasiones tiene el alma humana, y fue precisamente esta ductibilidad y versatilidad en la expresión de los más dispares sentimientos lo que le valió la fama de que gozaba en su tiempo.

Así lo comprendió Cristóbal Mosquera de Figueroa, talento universal, a quien Cervantes compara con el mismísimo Apolo, cuando en el prólogo a la edición de **Canciones y villanescas espirituales**, escribe: «Francisco Guerrero, el qual con copiosos escritos y llenos de artificio, del canto figurado o de órgano, á dado ornamento a nuestra España, porque son tan celebradas sus obras... como se deve a su ingenio, el qual fue de los primeros qu en nuestra nación dieron en concordar la música con el rythmo y el espíritu de la poesía, con ligereza, tardanza, rigor blandura, estruendo silencio, dulzura aspereza, alteración sosiego, aplicando al bivo con las figuras del canto la mesma significación de la letra, como lo sentirá el que quisiere en sus obras advertirlo... Pues si bien se advierte, hallarán en el autor de estas obras gran parte del modo llamado Jónico, que algunos pusieron por florido, alegre y agradable, mezclándose con el modo que llaman Dórico, con más grave y más honesto y de maior modestia en todas las cosas, para los affettos del ánimo y movimiento del cuerpo».

En 1559 se publicó la colección de motetes y madrigales de cuatro y siete voces del gran compositor Adriano Willaert con el título de **Música nova**. Todo el mérito, que no es poco, y la única razón de llamar así la colección del músico neerlandés, radica en su perfección en la manera de aplicar la música al texto. El mundo musical celebró como gran acontecimiento la aparición de este libro, y no obstante, Francisco Guerrero, en su primera juventud, cuando todavía no había cumplido los veinte años de edad, había escrito ya numerosos madrigales con la misma o superior perfección que Willaert, diez años antes, por lo menos, de la publicación de la **Música nova**.

JUAN NAVARRO y RODRIGO CEBALLOS.—Si examinamos otros autores de la escuela de Sevilla, tales como los ya mencionados Juan Navarro y Rodrigo Ceballos, encontraremos las mismas cualidades y características. Juan Navarro, de quien se han conservado seis hermosísimos madrigales, puso también música a la poesía de Baltasar de Alcázar, que empieza: «No ves, amor, que esta gentil moçuela», donde es de notar el movimiento imita-

tivo aplicado al verso «tírale una saeta que le duela». En todas sus composiciones se muestra un sabio y humanista compositor. Otrosí cabe decir de Ceballos, de quien conocemos siete madrigales de superior calidad, entre los que descuella el escrito sobre el texto de la estancia de la Egloga II de Garcilaso, que empieza: «Cuan bienaventurado aquél puede llamarse...», pieza que se puede presentar como modelo de equilibrio entre la música y la letra. En fin, todo el **Cancionero musical de la casa de Medinaceli**, la colección más rica de madrigales españoles del siglo XVI, es en su casi totalidad obra de la escuela andaluza, en la que Sevilla tiene la mayor y mejor parte.

Para finalizar examinaremos la obra vihuelística del canónigo de la catedral sevillana, Alonso de Mudarra.

Los vihuelistas son todavía más importantes, si cabe, que los polifonistas en el aspecto del humanismo musical. En efecto, ellos se adelantaron medio siglo al resto de Europa en la solución al problema de la relación entre música y poesía. Como escribe el máximo especialista de la vihuela española y gran conocedor también de la literatura del laúd europeo, Emilio Pujol, en la página 11 de la introducción a su moderna edición de la obra de Mudarra, «Antes que Caccini en 1589 fuese considerado el creador del **nuevo estilo** por la compenetración de su música con el sentido del lenguaje, los vihuelistas hispánicos habían prácticamente derribado ya el muro invisible que separaba la poesía de la música, dando a las voces —como quería Ronsard— el **justo peso de su gravedad** o consiguiendo que fuesen, como aconseja Bermudo y define Espinel, "tan hijas de los mismos conceptos que los vayan desentrañando"».

Esta contribución de los vihuelistas al humanismo musical se sostiene sobre dos bases sustanciales: la creación de una auténtica monodia cantada con acompañamiento instrumental y la concreción del «tempo» con que una pieza debe ejecutarse.

Todas las obras de laúd publicadas antes que los vihuelistas españoles publicaran las suyas, adoptan las obras de la polifonía vocal, haciendo cantar solamente una voz y confiando al laúd las voces restantes del tejido polifónico original; por consiguiente, las obras continúan siendo polifónicas. Los vihuelistas también rindieron tributo a esta práctica, como hijos de su tiempo que eran. Pero ellos introdujeron una trascendental novedad: cuando la voz solista canta un romance popular, entonces el vihuelista, aunque preexistan versiones polifónicas de tales romances, no las utiliza, sino que coge sólo la melodía popular e inventa un acompañamiento totalmente nuevo y **rigurosamente instrumental**. Esto mismo lo hacen también muchas veces, no siempre, con los villancicos populares.

En cuanto a las palabras que expresan el «tempo», todos sabemos que nacieron en las distintas naciones europeas a principios del siglo XVII con los comienzos del estilo barroco. Las primeras que se encuentran en los manuscritos españoles de dicha época son «aspacio», «voladito el compás», «quedo», «con ayre» y algunas otras. Pero el «tempo» es el pulso, el corazón de la música, su vida profunda. Con un «tempo» inadecuado podemos estropear, en la ejecución, la composición más genial. Cuando una música antigua no gusto al público, la experiencia de toda mi vida me ha demostrado que en la inmensa mayoría de los casos es por interpretarla con un tiempo inadecuado. Como todavía no habían aparecido las palabras expresivas del movimiento musical, los vihuelistas, artistas formidables y conscientes, encontraron la manera de indicar a los artistas del futuro el tiempo con que deben interpretarse sus obras. Así vemos cómo

Luis Milán explica antes de cada pieza cómo ha de cantar el cantor y cómo ha de tocar el vihuelista. Por ejemplo: Villancico 1-a: «El cantor ha de cantar llano, y el vihuelista algo apriessa». Villancico 1-b: «El cantor puede hacer garganta y la vihuela ha de ir muy a espacio», etcétera (3).

Otros vihuelistas como Narváez, Valderrábano y el propio Mudarra utilizaron los mismos signos del compás como indicadores del tiempo, mediante las breves explicaciones que de tal hecho dan en sus respectivas obras de vihuela. Los que usa Mudarra son éstos: Φ , apriessa; C, **ni muy apriessa ni muy a espacio**; Φ , despacio. Mudarra explica que «esta diferencia de tiempos (o compases) con otros que no pongo aquí, no sin causa los antiguos los usaron y, según mi parecer, fue para conformar la música (o el movimiento de ella) con el sentido de la letra. Porque si una letra es de materia alegre y regozijada, de necesidad el compás ha de yr regozijado y apriessa. Y si otra ni del todo es alegre ni del todo triste, también tendrá esta necesidad de otro compás que ni vaya muy apriessa ni muy despacio. Y ni más ni menos la que del todo es triste querrá el compás despacio».

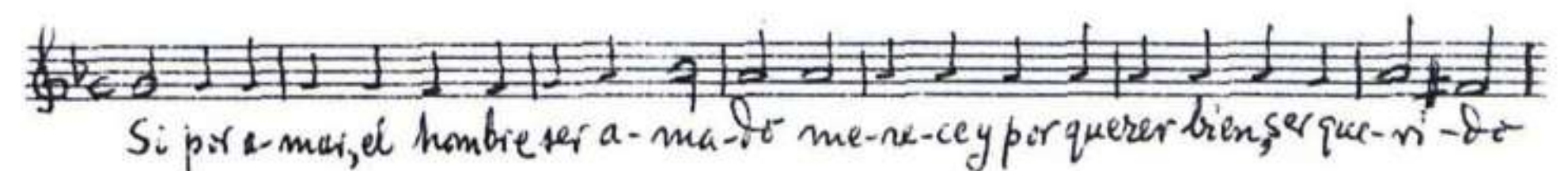
Alonso de Mudarra fue un gran humanista y uno de los músicos más representativos del Renacimiento en España. Los textos poéticos que escoge delatan su erudición y buen gusto. Pone música a versos castellanos, italianos y latinos, siendo sus poetas elegidos Jorge Manrique, Boscán, Garcilaso de la Vega, Petrarca, Sannazaro, Virgilio, Horacio y Ovidio. Pero para mí lo más importante es la justeza con que aplica la música al metro y sentido del verso. Sobre todo el aire declamatorio y recitativo de buenas porciones de su obra. Cuando se habla de los comienzos del recitativo todo el mundo acude por rutina a las obras de los italianos. Se considera que nació a fines del siglo XVI o a principios del siglo XVII, al iniciarse los primeros tanteos o experiencias de la creación operística en Italia, y se citan los nombres de Peri, Caccini y Cavalieri como sus creadores. Los musicólogos hablan del estilo recitado, como si sólo existiera un solo estilo, el de los italianos. Ya «a priori» deberían pensar que es absurda la admisión de un tal hecho, como si fuese un dogma de la ciencia musicológica. Si en el canto gregoriano hay una gran riqueza y variedad de recitados, ¿por qué el canto figurado sería tan pobre que solamente tendría un tipo de recitado, el de los italianos? Una cosa es el «recitado» como forma musical especial que procede de una gran parte de las arias, y otra el estilo recitativo, el «estilo nuevo», que es de lo que se trata, cuando se habla del movimiento musical revolucionario de fines del siglo XVI en Italia. Tal vez se pueda admitir que los italianos crearon el recitado como forma musical, pero de ninguna manera que fueran los creadores exclusivos del estilo recitativo en el canto figurado. Podría poner muchos ejemplos, pero aquí me limito a los de Mudarra.

Soneto I. «A la muerte de la serenísima princesa doña María, nuestra señora. Va a manera de diálogo». Es muy significativo que el compositor haya escrito esta pieza en forma de diálogo musical, en la que cada uno de los dos cantores tiene su propia tonada, que se repite en sus distintas intervenciones, lo que confiere a la obra un carácter dramático. ¿Formaría parte de alguna pieza o égloga escenificada con motivo de la muerte de doña María de Portugal? El hecho es que, a pesar de tratarse de un soneto, Mudarra usa para el músico que dice los textos más largos un estilo completamente recitativo, especialmente en el último terceto, que es el que se reproduce en el ejemplo 1.º, «O miserable y frágil ser humano». Con idéntica

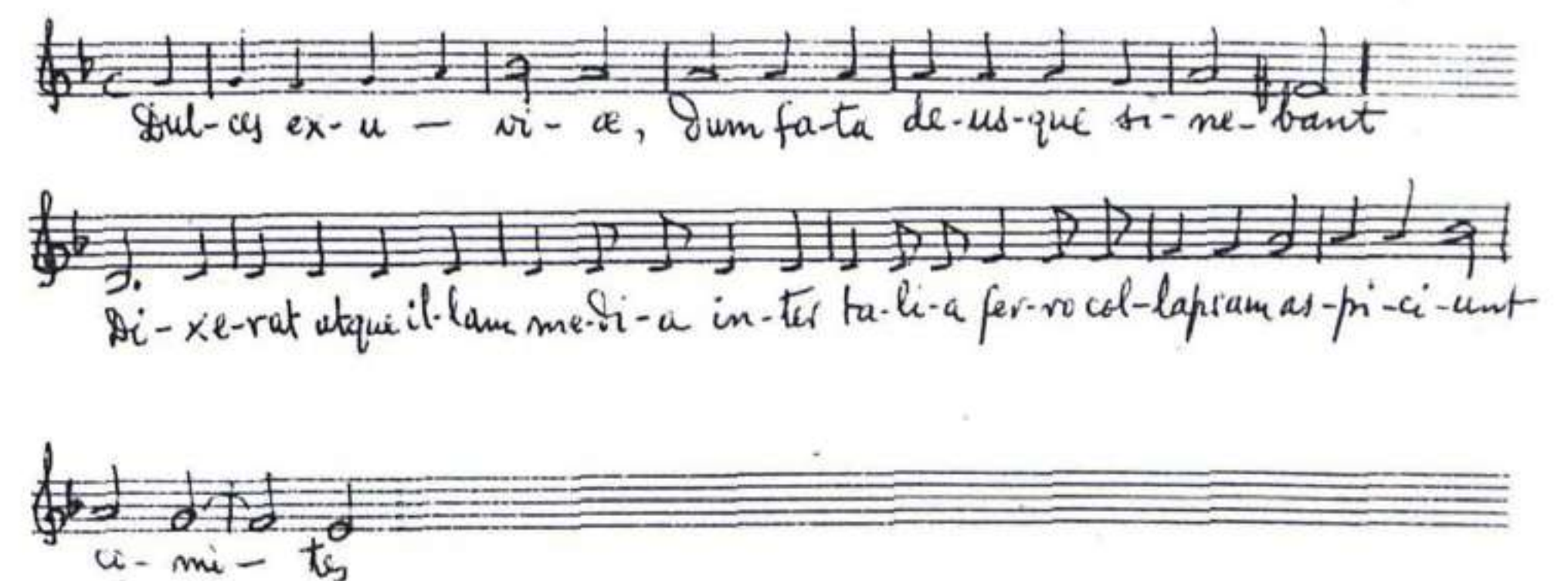
entonación se cantan otros versos del soneto, lo que da a la composición un aire general de «Lección» cantada sobre la cuerda de *mí*.



Algo parecido sucede en el Soneto II y es de admirar el acierto con que Mudarra aplica un estilo musical recitativo al Soneto precisamente, una de las formas más queridas de todos los madrigalistas del siglo XVI y que dio lugar a innumerables obras del más puro polifonismo. Ejemplo II, «Si por amar, el hombre ser amado».



El hecho de que Mudarra haya aplicado este mismo curso recitativo a los hexámetros de Virgilio aumenta mi sospecha de que nos encontramos ante un auténtico recitativo dramático. También son notables en este sentido los versos finales con que se canta el suicidio de la enamorada y desesperada Dido. Ejemplo 3.º. «Dulces exuviae... Dixerat atque...».



Para las estrofas de la conocida oda de Horacio, «Beatus ille qui procul negotiis», Mudarra ha escrito una melodía totalmente silábica, en el estilo de salmodia, sobre unos acordes limpios y escuetos que solamente dejan oír cuatro notas de paso en toda la pieza.

Tal es, a grandes rasgos, la contribución de la escuela sevillana a la solución del problema humanístico y renacentista de las relaciones entre poesía y música.

(1) También pertenecen a la escuela de Sevilla compositores tan famosos como Francisco de Peñalosa, Pedro de Escobar, Alonso Pérez de Alva, Francisco de la Torre, Juan de Triana y otros. Aunque pertenecen fundamentalmente a la segunda mitad del siglo XV, varios de ellos viven todavía en las primeras décadas del siglo XVI y en algunas composiciones de Escobar y Peñalosa pueden encontrarse ya los primeros pasos del humanismo musical sevillano.

(2) *Galleria di ritratti de piu celebri compositori*. Roma, 1829.

(3) Cito según la ed. de Leo Schrade, *Libro de Música de vihuela de mano intitulado «El maestro»*. Valencia, 1535. Leipzig, 1927.

TIEMPO Y PINTURA

OSWALDO LOPEZ CHUHURRA

"El tiempo es lo más sabio y lo más oscuro de todo lo existente". ERENOS

A partir de la imagen de un cuadro, se pueden organizar «sistemas explicativos» destinados a des-ocultar la intrincada trama que va tejiendo el tiempo. Tejido de una realidad o de una ilusión conformadora, de una afirmación o de una negación, de una existencia que se manifiesta o de una inexistencia que se «escurre aparentemente» por los meandros de las existencias.

Referir el tiempo a la pintura presupone provocar una serie de situaciones, en las cuales el hombre, el arte y el tiempo se comprometen a trasponer el umbral del **espacio**. Separando los dos términos conflictivos por antonomasia —espacialidad y temporalidad— determinamos la ecuación **espacio-tiempo**, mediante la cual se explica el origen y se justifica la presencia de todo lo existente.

Afirmándonos en esta verdad referida a «lo esencial de nuestra realidad exterior» (como explica Jean E. Charon en su libro **Tiempo, espacio, hombre**), llegaríamos a la conclusión de que un cuadro es un objeto confeccionado, en el cual, la vigencia del espacio-tiempo le concede el privilegio de «ser en el mundo». Y con esta conclusión se cerraría el capítulo que todavía no ha comenzado a descifrar los misteriosos laberintos de un principio interrogador que permanece en actitud expectante. Para no poner ya el punto final, estudiaremos el problema desde distintas perspectivas esclarecedoras.

Para el físico y matemático Alberto Einstein **no existe el tiempo de los filósofos**. Este juicio lo emitió en la Sociedad de Filosofía de París, en un encuentro que tuvo con Bergson en 1922; y acotó en seguida que únicamente la ciencia es capaz de dar una respuesta al problema que tanto preocupó al filósofo francés.

En el campo del arte, el teórico puede aspirar a establecer un contacto entre los productos de esa actividad específica del hombre, y el tiempo, «percibido» como una forma de la intuición, entendida en el sentido kantiano.

En el presente trabajo, la relación se establece con la pintura, praxis creadora que pareciera comprometer exclusivamente al espacio. En efecto: la participación de este elemento cuestionable, como componente del complejo pictórico, nos induce a sostener una afirmación difícil de contradecir: «La pintura es espacio».

Axioma que debemos abandonar para que el tiempo cumpla con su promesa de intervenir en el **acontecimiento** que denominamos arte pictórico. Aceptada la intervención, ordenamos una serie de preguntas:

¿Resulta lícito establecer una posibilidad relacional entre el tiempo y la pintura? Después de un primer análisis de «reconocimiento», ¿se debe seguir hablando del **tiempo**, o habrá que reflexionar acerca de «los tiempos y la pintura»? ¿Qué entronques se pueden organizar manejando y problematizando el tiempo, los tiempos (con todas las variantes que lo van definiendo en cada caso), la Historia de la Pintura como **pautas** del tiempo, y el hombre que **es tiempo**, vive en el tiempo, proyecta tiempo y posee la facultad de crearlo o destruirlo?

Los tres interrogantes exigen una tríada de respuestas satisfactorias. Intentaremos encontrarlas, elaborando un sistema de juicios y conclusiones aproximativas, puntos de partida para futuras discusiones.

POSIBILIDAD RELACIONAL ENTRE EL TIEMPO Y LA PINTURA

El título que acabamos de escribir lanza y detiene al tiempo en el centro de un círculo iluminado por una multitud de focos. El tiempo se parcela en **tiempos**; cada foco descubre y valoriza su actuación.

Si un cuadro es la resultante de una «operatividad en acto», el tiempo, al participar del fenómeno creador, multiplica sus encuentros y desencuentros con la imagen pintada.

La aparición de la imagen plástica se cumple en un tiempo real, si estamos de acuerdo en que la realidad temporal es la distancia que se establece entre las cuatro y las cinco de la tarde, entre los días lunes y jueves de una semana cualquiera (semana también sería tiempo).

Establecida esta premisa, tropezamos con el primer problema. No tenemos dudas acerca de un transcurrir temporal en el que se cumple la realización de una obra, pero, en dicho operativo acontecer, ¿a qué tiempo nos queremos referir: al que «consume» la obra en la trayectoria que marca la distancia entre el principio y el final de la ejecución, o a aquel otro que está «sucediéndose» en el artista, desde el momento en que la imagen lo **interesa** en un hacer, que abandona cuando la cree terminada?

Para dar satisfacción a la demanda habrá que tener en cuenta dos aspectos del problema: la obra en el artista y la obra concretizada en la superficie de la tela.

Atendiendo a la problemática suscitada, el tiempo se ve obligado a intervenir en experiencias complicadas. La primera fractura al respecto se produce entre el artista y la imagen pintada; el **sentimiento vital** del creador, que se apresura por «hacerse forma», apresa más tiempo que la «puesta en obra» de dicho sentimiento, porque comenzó a ser imagen mucho antes de hacerse expresión manifestada.

No todos los artistas viven la experiencia de la misma manera. Muchos pintores parten del cero absoluto (sin arrastrar pre-figuraciones dadas en otro tiempo) y al producirse el primer contacto con la tela, **por vez primera** «el tiempo atraviesa el cuadro... y cada pincelada previene el movimiento siguiente», como sostiene José Camón Aznar.

Esta coincidencia temporal permite traer el ejemplo de la película **Cleo de 5 a 7**, donde las dos horas vividas por la protagonista son las mismas dos horas que transcurren (con caracteres diferentes) para el espectador «dis-traído» de su tiempo cotidiano.

Hemos aludido al tiempo, tomándolo como un ente que existe fuera del artista y a la vez responsable de la realización existencial de ese hombre creador.

¿Quiere decir que el tiempo es una realidad independiente del artista y de la obra, y acude al llamado de ambos para posibilitar la aparición de una verdad llamada imagen pictórica? La pregunta se relaciona con otro aspecto de la tríada de respuestas; solicitaremos su participación en las páginas venideras.

Sintetizando lo expuesto, diremos que la realización de una obra de arte presupone un tiempo de elaboración, en el que se hacen cómplices el artista y la obra. Al finalizar el **diálogo**, el primero **sigue viviendo «su tiempo»** y la segunda **aspira a «vivir en el tiempo»**.

Camón Aznar, en el libro **El tiempo en el arte**, incorpora a su concepción del tiempo pictórico la eficacia del **movimiento**, referido a la pincelada (ya hemos anotado sus propias palabras). El movimiento es, en este caso, traslación, gesto que se detiene al chocar con el soporte que es la tela. Es un después sucesivo, indicador de tiempo.

Pero el movimiento pervive en la superficie del cuadro; se hace difícil seguir los «recorridos», porque el engarce de perfiles, de manchas coloreadas, de zonas sorprendidas por la luz alternando con otras ahogadas por las sombras, dibujan complejas trayectorias traslaticias.

Y toda traslación supone un tiempo de cumplimiento, de «consumo» (para utilizar un término que actualmente goza de un envidiable prestigio). Los límites del recorrido lo determinan el largo y el ancho de la tela; la sugerencia de un final inalcanzable será también producto de una actitud preconditionadora, que juega con la ilusión, y con las fuerzas expansivas de la expresividad.

Ritmos y movimientos surgen de una composición que otorga una dinámica particular al todo, donde el tiempo no puede estar ausente.

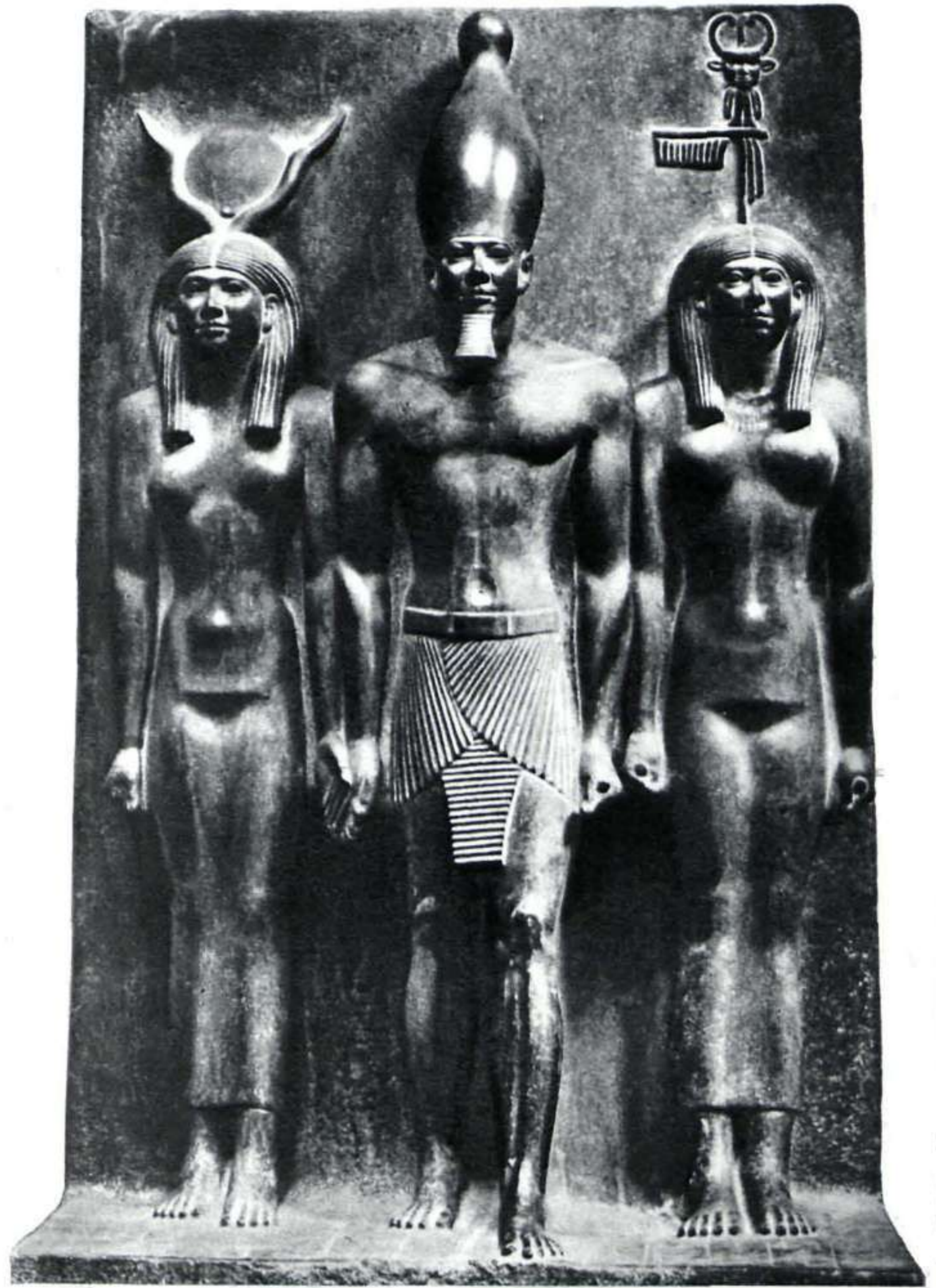
¿Cómo se mide este tiempo «desprendido» de la concatenación de los elementos que hacen a la obra? La **lectura** de los signos que configuran la imagen plástica va marcando un **transcurrir en el tiempo**; el ejercicio ocupa una parte del tiempo que se supone «está a nuestra disposición». Inconscientemente nos creemos dueños de un tiempo que nos pertenece, y utilizamos **una cuota**, en el encuentro con el cuadro que estamos contemplando.

La duración de la lectura depende de cada espectador, del tiempo que **necesite** (¿a quién lo solicita?) para cumplir su cometido. De ese ejercicio se extraen datos preciosos para la información: se vuelve al tiempo que es época, que es lugar; se establece el contrapunto entre el tiempo y el espacio; y en una conclusión inevitable se consigue amasar la amalgama espacio-tiempo.

Lugar y época son historia. Fueron, son, serán; la ductilidad del tiempo cambia de lugar, siguiendo el repentino mudar del pensamiento.

Sin embargo, todo lo expuesto responde a las sollicitaciones de la anécdota, del argumento, del tema de la obra. Necesidad de un tiempo que **detenga** el devenir, quedándose en un momento de la hora infinita. Conjunto de pautas referenciales que «ayudan» a dar el salto en el vacío, para alcanzar «la otra orilla», aquella donde se oculta **la verdad que es la obra**.

La luz que va iluminando el camino de la información nos incita a descubrir el mundo que tenemos delante. La revelación de esa verdad inventada acontece cuando estamos en ella, olvidándolo todo: sin saber, sin haber sabido, sin querer saber. Permaneciendo en el puro acto de la **contemplación**.



EL FARAON MYKERYNOS.

Experiencia comunicativa, en la cual el mismo tiempo olvida su condición de ente «mensurable»; el acto de contemplar reclama la vigencia de un transcurrir **a-temporal**.

La permanencia frente a una obra de arte «dura un tiempo», determinado por la capacidad de asombro del espectador y por la fuerza expansiva que emerge de la imagen del cuadro. El observador abandona el mundo mundano en el cual vive, para penetrar y vivir en ese **nuevo mundo**; atraviesa el umbral del distanciamiento y, de repente, se encuentra en otro lugar y en otra dimensión del tiempo.

La auténtica contemplación corta automáticamente con las supuestamente lógicas relaciones espacio-temporales; el espectador ideal vive una experiencia que se da fuera del tiempo y del espacio.

Escapa de esta caracterización el contemplador que se detiene frente a un cuadro, proponiéndose estudiarlo desde uno o varios puntos de vista. A partir de una lectura «inteligente», se concientiza el fenómeno contemplativo, donde estarán puestas a prueba la intuición y la razón que sugiere la continuidad más provechosa.

En este caso, las intenciones y las metas apuntan a resultados conclusivos: al estudio crítico (término que tomamos en su significación primera), que tiene como misión hacer patente la verdad que es la obra.

Dicha verdad «va apareciendo» con el cumplimiento de una serie de mecanismos específicos; el desarrollo del proceso implica un devenir, un «tiempo horizontal».

Pero el **conocimiento** de la «verdad emergente»,

que sorprende y atrapa al observador, es en el otro, en un «tiempo vertical» (sin duración mensurable, tal vez **no-tiempo**).

La contemplación artística es un acontecer excepcional (difiere en sus fundamentos de los sucesos comunes a la vida cotidiana), en el cual se destacan dos perfiles del tiempo: el que va marcando las pautas del diálogo que se entabla con la imagen, y ese otro, privativo de la interioridad del espectador actuante.

Pareciera que hasta aquí las cosas son claras y bastante convincentes; sin embargo, antes de seguir andando debemos detenernos frente a esta incógnita que aparece de golpe:

En el transcurso de nuestras reflexiones, ¿hablamos del tiempo en cuanto ente sin plurales, o al diversificar su intervención, nos enredamos en planteamientos temporales incompatibles con esa singularidad que a todos preocupa?

Observado desde distintas perspectivas, el tiempo se multiplica: tiempos de ejecución, de lectura, la contemplación, el tiempo interior, desembocan automáticamente en una parcelación de la unidad.

La posibilidad relacional entre tiempo y pintura reclama desde el principio la participación de distintos «tiempos». De todas maneras, la relación —manejada en estos términos— deja de ser posibilidad; las especulaciones esgrimidas lo demuestran.

Aceptando los principios establecidos —cuyos partícipes son la obra, el artista y el contemplador— se verá con mayor claridad la «permanencia en presente» de la imagen pictórica, rescatándola del torbellino del tiempo que es Historia, que es devenir de la existencia. La pintura incrustada en la temporalidad que abarca la vida, transcurriendo y realizándose.

LOS TIEMPOS Y LA PINTURA

En términos «temporales», la Historia sería la manifestación fragmentaria del tiempo total —aún no realizado— a través de las obras y los acontecimientos que testimonian la presencia del hombre.

Las épocas —hitos de la sucesión ininterrumpida— llevan vestiduras determinadas; son los compases y los ritmos de la Historia. Como en la música, donde los compases compuestos se subdividen en partículas ternarias, el tiempo histórico (y siempre será Historia desde que se da como hecho ocurrido) queda dividido inexorablemente por las «cosas» y los actos que posibilitan su estructuración abstracta.

Si la Historia es tiempo, debe existir una Historia del tiempo. Para expresarlo con mayor claridad, señalaremos que es posible encontrar el tiempo en la Historia, confundido con los componentes de una sociedad y de una época; lo veremos lejos, más cerca, aquí, después, desafiando y burlando a la eternidad, confraternizando con los múltiples y heterogéneos grupos humanos.

El hombre prehistórico fue dueño de todo el tiempo en futuro. El protagonista de aquella primera etapa de la evolución humana careció de la capacidad de concientizar el ente tiempo, como cosa «adherida» a su destino.

Las pinturas que realiza el creador del paleolítico en las paredes de la cueva presentan imágenes de animales (signos cargados de significaciones discutibles), en las cuales el tiempo no interviene. El tema del «combate» (rememoración, documento ilustrativo o señalación de intenciones desconocidas para la Historia) pone de relieve el desconocimiento de una preponderancia temporal.

El hombre prehistórico **era tiempo**, pero no lo sa-

bía. Y el des-conocimiento es el peor enemigo de la evidencia sensible o imaginaria.

Para la civilización egipcia, el tiempo queda entendido como sinónimo de eternidad, y la eternidad es **ahora y siempre**.

La creatividad pictórica capta la vida, estado «transitorio» de relativo interés. Cuando el tema es un retrato, no resulta difícil descubrir la intención de explicitar ese estado de quietud sin cambio, que co-participa en el transcurrir de la vida, a orillas del Nilo.

Las escenas funerarias, y toda la temática vinculada con las actividades cotidianas, han quedado «detenidas» en los muros de las tumbas, incomparables documentos testimoniales que nos ha legado Egipto. Y aunque parezca paradójico, esa temporalidad de la que son dueños las imágenes policromadas, compartirán la oscuridad incommovible de la tumba, recinto donde el tiempo tiene vedado el ingreso.

Porque la morada subterránea está proclamando la vigencia del otro lado de la existencia, donde «pervive» lo verdaderamente real e importante: **la eternidad**.

La pintura medieval, durante el período románico, ajusta sus límites y posibilidades a una concepción existencial precondicionada. También en este episodio de la Historia interesa mostrar preferentemente el **más allá**, aquella distancia habitada por seres divinos.

El arte, en lugar de centrar su interés en el hombre habitando la eternidad, prefiere homenajear a la eternidad hecha evidencia a través de la imagen de Dios y los santos. La gran familia de personajes inventados (la imaginación supo darles una forma y un espíritu) aparece como promesa, como tentadora conquista del futuro.

Con esta invención superlativa (en el sentido profundo del término) se delimitan dos campos perfectamente diferenciados: la Tierra, efímera sede de la creatura mortal, y la región «no cercana», de color celeste, donde esperan las majestades sobrenaturales que guían los pasos y el recorrido final, de los «seres de un día», nombre con el cual nos ha bautizado Esquilo.

Atento a las características de ese universo ideal, el arte pictórico se hace emisario de la eternidad, en las figuras que participan de una temática donde tampoco tiene acceso la inestable temporalidad.

Dentro de este mayoritario común denominador, se acomoda la pintura del Medioevo. El gótico modifica los planteos y deja traslucir otras intenciones; de todos modos su «nueva visión» no afecta demasiado al tiempo.

Las energías y los ritmos que caracterizan al estilo de «L'île de France», apuntan a resultados distintos a los que persiguió el románico; pero en lo fundamental, el ente tiempo, en cuanto devenir, entroncado con la existencia de los hombres, tampoco encuentra su afirmación contundente en las obras que nacieron para hacer alusión —una vez más— a la promesa de una eternidad indiscutida.

Durante el Renacimiento, cambia el escenario; Dios, la Virgen, los ángeles, los santos, son invitados a descender a la superficie terrestre. El ser humano ingresa en escena y se muestra como epicentro del mundo; a la manera de sus antepasados griegos, será él «la medida de todas las cosas».

El artista del Primer Renacimiento, especulando con todos los elementos que lo rodean y le proponen diálogo, detiene el acontecer en el gesto, del mismo modo que circunscribe en los límites de una ventana la totalidad del espacio.

En este período triunfal para la «ratio», la idea ordena, determina, ejecuta. Si el creador renacentista



es capaz de fabricar un mundo a su imagen y semejanza, resulta lógico suponer que el tiempo aparezca como una idea generada y desarrollada por la mente de ese espíritu universalista.

El tiempo será una cosa más, un «objeto» que vive más allá de la individualidad, como viven el espacio y el espectáculo de toda la Naturaleza.

El artista no se siente o no pretende sentirse tiempo: su exigencia se satisface con esto: A ese objeto de su atención —consciente o inconsciente— lo sabe tiempo.

Nace así la idea, con los caracteres que le son peculiares: la idea «fija», los contenidos elaborados por una mente que recibe datos de la intuición, la percepción, el encuentro entre otras ideas; dichos elementos se organizan para alcanzar validez en su carácter de **objetividad desprendida del sujeto**.

Entremezclando ideas, pastas y colores, el pintor elige el **momento mejor** y lo «eterniza» en el lienzo o en el muro. Pero como en el proceso de elaboración, se ejercita la transferencia de una idea originada en el ser que «conoce», a un soporte bidimensional que resuelve en imagen plástica el **conocimiento**.

La incommovible «objetividad manifestada» ve peligrar su predominio, cuando aparecen en la palestra algunas personalidades revolucionarias que trabajan en los años del siglo XVI.

Apasionados por la primera persona del singular, los nuevos pintores rompen las ataduras de los esquemas organizados con ideas y razonamientos, haciendo que la imagen plástica altere sus articulaciones formales.

Siguiendo una concatenación natural e inevitable, se pasa del **gesto** al **movimiento** (¿es realmente movimiento?). El tenebrismo solicita la intervención de la luz: sus arbitrarias relaciones desembocan inevitablemente en la «acción».

Acción en **dramma**. Donde hay acción está sobrentendido «tiempo de la acción». En el Primer Renacimiento asistíamos a la exposición de una imagen, instalada en un tiempo sin «antes» ni «después»; al **participar en la acción**, el tiempo deviene como acontecer.

Pero sobre el plano pintado todo es ilusión. Las figuras de esos cuadros «no se mueven»; los arabescos que se dibujan, al enlazar gestos y ritmos creados por las luces y las sombras, otorgan a la imagen una dinámica, donde la «movilidad» está más sugerida que demostrada.

En términos pictóricos, a un tiempo formal (que como apariencia está detenido en el gesto) se le superpone un tiempo plástico (voces que surgen del diálogo entre luces y sombras).

Según el planteo anterior, el creador manejaría magnitudes temporales arrancadas de la «totalidad tiempo». Sin embargo, «es en el interior del hombre donde el universo encuentra su dimensión espacial y temporal».

El nuevo ser humano que asoma y quiere sumergirse en esta inédita dimensión del universo, para resurgir como subjetividad expresante, se llamará Hombre Contemporáneo. Al «actuar» como expresividad artística elegirá un nombre también nuevo: **Barroco**.

«Cuando el tiempo atraviesa un cuadro, lo dinamiza». Acertada frase de Camón Aznar, que servirá para caracterizar la pintura barroca, si conseguimos demostrar que es verdad que el tiempo atraviesa el cuadro.

Aceptando de antemano los «engaños» que enriquecen la pintura, encontramos en las obras barrocas formas que se desarrollan y se **comunican** dentro de un espacio que sugiere «continuidad» (caracterización que se contrapone a la típica **relación formal** del Renacimiento).

La imagen barroca señala un «hacia...»; proceso realizándose, en lugar de permanencia definitiva. Devenir que se continúa en la indefinición de los límites últimos, inalcanzables para la mirada del contemplador.

Esa ilusoria traslación ininterrumpida es tiempo originado por una presencia espacial: tiempo del creador que es **ser-tiempo**. Subjetividad temporal hecha forma, color, espacio; energía traslaticia actualizada.

Meditando lo expuesto se podría suponer que ha estallado la gran revolución en los cimientos mismos de la creatividad; sin embargo, el viraje no es tan definitivo. La intencionalidad barroca no puede desprenderse totalmente de la vigencia del gesto, pese a que los componentes del tema están viviendo una situación «drammatica»; desde el punto de vista expresivo, en un cuadro barroco no interesa tanto el **tempo** de la narración, como el de la «inquietud fluyente», originada por el encadenamiento de los elementos plásticos.

La preferencia nos introduce otra vez en la órbita temporal provocada por los ritmos, los arabescos, la dinámica de la imagen necesitada de un tiempo que solicita al espectador. Panorama que ya ha sido con-

templado, problema que ya ha conocido algunas reflexiones esclarecedoras.

Si la forma, el color y la luz pasan del ser-creador al cuadro y en seguida del cuadro al ser-espectador, proponemos la pregunta: La fluencia temporal, ¿está en el cuadro?

El barroco —dudoso, angustiado— se lo cuestiona desde la dimensión de su imagen; la tercera parte de este trabajo procurará satisfacer las apetencias de ese artista que buscó solución a otras ecuaciones espacio-temporales.

Barroco y Romanticismo son parientes cercanos. La participación comprometida de los valores plásticos —en lo que respecta al sistema de sus relaciones mutuas—, desarrollada sin titubeos en el arte de los románticos, proviene, sin lugar a dudas, de aquella «inquietud fluyente» que ostentaba como distintivo el repertorio de formas barrocas.

El sentimiento romántico impone que «el hombre es la medida de todas las cosas» (¿volvemos a Parménides?), y el mundo se transforma para re-crearse a imagen y semejanza de cada Hombre. La importancia y valoración de la nueva medida y de la imagen que ella organiza, ya había encontrado cultores autorizados al finalizar el siglo XVI y durante todo el XVII.

¿Cómo interviene el tiempo en esta inédita disposición de las piezas en el tablero? La primera respuesta que acude al pensamiento proclama: «El hombre es la medida de su tiempo». Aceptando el axioma, retomamos un camino conocido: la traslación temporal entregada por el creador a la obra, y la provocación de un tiempo que se hace experiencia en el espectador.

Palabras finales que, unidas a las últimas barrocas, quedan a la espera de conclusiones convincentes para la plástica y la «expresividad».

El Romanticismo participa de las alternativas de su época y aterriza en el complejo y conflictuoso campo de batallas llamado siglo XX.

La vertiginosa sucesión de los «ismos» refleja una apetencia revolucionaria sin solución aparente. Imperio del «sentimiento» y la voluntad del hombre sobre las cosas de la Tierra y del cosmos. Individualidad dominante (¿romántica?), perdida tantas veces en la totalidad que se propone dominar.

Sucesión y cambios son **tiempo manifestándose**, pero su naturaleza establece entronques con otras especulaciones del pensamiento.

Deteniendo la atención en lo estrictamente pictórico, aventurémonos a anticipar que la imagen plástica que nos representa, rompiendo casi con todas las amarras del pasado, se alimenta fundamentalmente de espacio y de tiempo.

Cubismo, futurismo, arte abstracto (en sus dos formas: abstractizante y no-figurativo), proponen desconcertantes soluciones espaciales. Atraídos por la hipótesis de Apollinaire, el gran apologista del cubismo, quisiéramos introducir la vigencia de un «espacio-tiempo» en el quehacer pictórico. Pero al hablar de la cuarta dimensión, referida al cubismo, el poeta francés se equivocaba: la física y la pintura no coincidían en sus proposiciones.

En un cuadro cubista, el tiempo se «desprende» del espacio. Será espacio-tiempo, tomado en sentido horizontal (nunca **suceso** como lo concibe la Física); la continuidad organizativa de los planos arrastra **tiempos** de duración distinta: el resultado depende del ordenamiento de las formas y del color que ejercita sus modificadoras influencias.

Para el pintor futurista, el tiempo es exponente de movimiento y velocidad (movimiento con otro

módulo rítmico), pareja de fama inusitada que sacudió la tranquilidad de los fructíferos curiosos que se deslumbraron con las conquistas de la «aceleración». El particular manejo de la luz, las articulaciones estructurales y compositivas, la invención de las «líneas-fuerzas» (la línea es medida del tiempo), favorecieron el programa proyectado por estos creadores.

Un mecanismo colmado de concesiones ilusionistas favoreció la invención de un repertorio de formas, en las cuales el tiempo participará de las cosas que «se desplazan» o será movimiento y velocidad, entes abstractos que la no-figuración intentará «mostrar». En la segunda variante también el tiempo «deviene», a medida que se capta **la ilusión pura que son los entes** mostrados en la estática superficie de la tela pintada.

Para el arte abstracto, la mancha de color se convierte en la partícula necesaria y suficiente que solicita la **sincromía** entendida como principio y fin del proceso creador.

Por leyes físicas perfectamente demostrables, el ojo del espectador capta los acercamientos y distanciamientos que establece automáticamente la policromía del cuadro. Espacios virtuales, nacidos de esa diferencia en la disposición de los planos, registrarán «los tiempos» que descubre la retina, al detenerse **más acá o más allá**: todo dependerá del recorrido que prefiera.

Las formas desnudas, desprovistas de caracterizaciones particularizadoras, incluyen en su programa la creación de tiempos; pero en todos los casos se tratará de la duración que presupone recorrer espacios «deducidos» por la percepción que reclama tiempo.

En la pintura abstracta, el espacio «no describe este mundo, sino el del existir». Existir es tiempo, es el **espacio-tiempo** que quiere Einstein. El arte pictórico participa de este **suceso**; pertenece al ser y a la existencia.

SER, TIEMPO, PINTURA

Hemos estudiado el acorde tiempo-pintura como posibilidad relacionada (referida a la ejecución, los componentes plásticos determinativos de un proceso temporal, la concordancia obra-espectador) y como historia de la pintura, señalando tiempos de diversa índole por los cuales transitan épocas, hombres, acontecimientos.

El título del presente trabajo obliga a plantearse un problema de capital importancia, enunciado en estas pocas palabras:

¿Existe el tiempo en la pintura? Dicho en términos de posibilidad, habría que demostrar que el tiempo, considerado como **ente que es**, «está» en la imagen que nos contempla.

Las conclusiones formuladas por algunos teóricos ayudarán a destacar pautas precisas, de singular significación:

En el libro ya citado, José Camón Aznar sostiene que «cuando el tiempo atraviesa un cuadro lo dinamiza»; y en otro lugar afirma sin titubeos: «... toda obra de arte lleva en ella su propio tiempo».

Tratemos de analizar lo escrito, con criterio crítico. Si el tiempo atraviesa el cuadro, significa que antes «estaba» en otro sitio; llega y penetra en la superficie de la tela para cumplir con su objetivo: **dinamizar** el mundo de la imagen.

¿De dónde llega este personaje? ¿Es un «instante» del **tiempo uno** (sobrentendiendo la aceptación de su existencia), o es el instante temporal «de un ser» entregado a la temática del cuadro?

Si la pintura es **una resultante**, un acontecer que deviene como explicitación de una praxis humana; si

la superficie blanca **no es imagen** hasta el momento en que un artista arquitectura una composición de manchas de colores; si el arte pictórico **es** porque existe un «ser creador» que la hace posible, ¿a qué se hace referencia cuando se sostiene que cada obra de arte «lleva en ella su propio tiempo»? ¿Es posible concebir el tiempo específico, privativo y absoluto de una imagen plástica, cuando la presencia de ésta «depende» en definitiva de un **ser existiendo** al que llamamos artista?

Hemos llegado a un punto crucial donde se alternan avances y retrocesos. Procuremos adelantar en el camino reflexivo con la ayuda de dos filósofos que integran el elenco incluido en el libro de Camón Aznar: Bergson y Heidegger.

Para el crítico español, «A través de Bergson y de Heidegger, el tiempo no es absoluto; está regulado por la intensidad de cada ser». La cláusula entrecomillada enuncia un par de conceptos que se complementan: la relatividad temporal y la «necesidad» de una presencia humana individual, fiscal que acusa el transcurrir de una «duración».

Bergson toma el tiempo y lo define como la sucesión de estados de conciencia; pero esa «multiplicidad de los tiempos no impide la unidad del tiempo real, más bien lo presupone». Esgrimiendo la terminología plástica, tendremos que decir que en el fenómeno pictórico descubrimos tiempos, pero jamás la visualización del **tiempo real** (imagen total y unitaria) al que alude el filósofo.

Y a renglón seguido nos vemos obligados a escribir: ¿No será una engañosa «ilusión» esa realidad temporal que ocupa el pensamiento de Bergson, idealidad que inventa y alimenta cada ser humano?

Kant quiso que el espacio y el tiempo fueran dos formas de la intuición. Bergson no duda en presentizar un tiempo absoluto «fraccionable» en multiplicidad de tiempos. Heidegger pronuncia la sentencia «El ser es tiempo», con la cual concilia todas las postulaciones subjetivistas.

En cambio, Einstein estuvo convencido de que la verdad acerca del tiempo había que extraerla de las explicaciones que al respecto es capaz de formular la ciencia. Si seguimos al científico genial, tendremos que reconocer que la pintura **no muestra el tiempo**.

A pesar de lo dicho, volvamos a Heidegger y a la concepción del «hombre como tiempo». Conformes con esta interrelación, decimos que si el hombre **es** tiempo, la Naturaleza y la vivencia del ente que nos interesa son «inmanentes» a la existencia del ser humano.

Compartimos así los juicios de Charon, cuando en un capítulo del libro mencionado propone al lector desconectarse de la realidad exterior. Al realizar la experiencia «comprobará que en su interior subsiste un concepto: la duración del tiempo que pasa», sensación que la proporciona «el solo hecho de estar vivo». La intuición hace posible el conocimiento de ese estado puro de conciencia: «existir y sentir que existo... me identifican con el tiempo interior».

El planteo resulta válido, pero el arte no puede compartirlo. Toda la problemática gira alrededor de una conciencia individual desentendida del mundo que la rodea. A la pintura le está negado «cerrar los ojos» (como aconseja Charon) para que el tiempo interior se manifieste.

Porque la imagen de un cuadro está inscrita en el registro donde figuran todos los entes que pueblan el mundo mundano. Con respecto a este mundo, el creador de la teoría de la relatividad demostró que la única y continua realidad existente es el espacio-tiempo; de donde, una obra de arte es **espacio-tiempo**.

Y ahora nos detenemos en la encrucijada, para solicitar la intervención del filósofo de Friburgo. Heidegger,



J. VALDES LEAL "TRIUNFO DE LA MUERTE".

en su brillante estudio sobre **El origen de la obra de arte**, postula la siguiente teoría: Una vez que el artista da por terminada su obra la abandona, y a partir de ese momento, ella se convierte en un ente destinado a vivir su propio destino. Queda incorporada al mundo una «cosa» nueva, que es espacio-tiempo, de acuerdo con la inseparabilidad que reconoce Einstein.

La conclusión emitida por Heidegger no satisface todavía nuestras pretensiones. Insistimos en los contenidos de una pregunta ya formulada: ¿Dónde se origina la imagen plástica? Y respondemos: en el ser de un artista creador que la hace posible.

El pintor trabaja una materia a la cual otorga una forma. Durante la ejecución le transmite una energía **que es**, en la totalidad de su existencia deviniendo. Y en esa entrega está el tiempo, porque **el hombre es tiempo**.

De esta manera, el tiempo «atravesará el cuadro» por los poros de la superficie de la tela; pero es un «tiempo interior» desprendido de la persona del artista para **ser** en la imagen, que en definitiva es espacio. Espacio-tiempo entonces, respetando a Einstein.

A manera de epílogo postulamos que en toda obra de arte se percibe el tiempo por la relación imagen-creador; compite a este último transferir su «duración existencial» al problema que afrontará como pintor: la estructuración de un tridimensional espacio virtual.

La pintura es un arte que para «realizarse» necesita de la sensación visual. Nadie discute la visión del espacio pictórico reconocido a partir de los primeros testimonios ofrecidos por la prehistoria; en cambio, el tiempo no se visualiza como elemento plástico que interviene de manera autónoma en la sincromía que es el cuadro.

Entendiendo así el problema, ¿para qué hemos comprometido a un elemento tan escurridizo, promotor de polémicas desorientadoras? Para permitir la apertura hacia nuevas soluciones, ya que nuestras palabras no pretenden imponerse como verdad definitiva.

Tiempo y pintura. **Ser o no ser: ese es el problema**, que permanece en pie.

ESTRUCTURA E INDETERMINACION

NICOLAS SCHÖFFER

LA introducción de la indeterminación superpuesta a las estructuras abre una etapa nueva en la evolución de los conceptos que rigen los fundamentos del arte. En efecto, las obras de formas cerradas ceden el puesto a las obras de formas abiertas, y esta apertura es posible gracias a la introducción de parámetros externos, independientes o no de la voluntad del creador de la obra. Esto es realizable solamente en las obras que poseen una estructuración temporal.

La intervención de un parámetro externo provoca anamorfosis no determinadas, puramente ópticas o temporales, o las dos cosas a la vez. Nosotros damos a la palabra anamorfosis el sentido de mutaciones. Estas mutaciones pueden ser de orden temporal o de orden espacial, extensivas o restrictivas, distorsionadoras o contractantes, lineales o espirales, circulares o angulares, redondas o agudas, colorantes o decolorantes, armónicas o inarmónicas, etcétera.

Toda obra construida se presta tanto más a las anamorfosis cuanto más rigurosa es su estructura. **Rigor más indeterminación igual a infinito. Toda apertura de las formas es provocada por la catálisis de estos dos contrarios.**

Las anamorfosis ópticas son las diferentes deformaciones de la estructura de base, habida cuenta del elemento tiempo, es decir, las deformaciones aprehensibles por elementos aislables o separables de su contexto, capaces incluso de devenir estructuras mutadas y aptas para provocar o sufrir nuevas

anamorfosis. Es una recreación perpetua.

Las anamorfosis ópticas nos llevan a una desmultiplicación infinita de las mutaciones primarias, secundarias, terciarias, etcétera.

Las riquezas ofrecidas por las anamorfosis ópticas son extraordinarias, y conmueven completamente no solamente los fundamentos estéticos del arte actual, sino que aportan también una justificación social al arte, al restituirle un papel que había perdido hace ya algún tiempo.

Es posible crear una familia de formas rigurosamente elegidas y estructuradas; abrir, mediante la introducción de uno o varios parámetros externos, estas formas, produciendo su anamorfosis, bien a través de ritmos irregulares —escogiendo y fijando aspectos mutados—, bien a través de ritmos continuos en el tiempo.

La anamorfosis óptica obtenida por la elección de una variante y su fijación permite multiplicar el objeto sin deteriorar su valor. Ella industrializa la obra de arte y, por consiguiente, la socializa.

La anamorfosis temporal permite una difusión constante y no saturable de la estructura mediante variantes infinitas. Hacer la obra no saturable quiere decir hacerla socializable. Los medios de difusión que ya poseemos permiten, efectivamente, esta socialización (electrónica, cinematógrafo).

LA INDETERMINACION Y EL ORDEN

Valéry dijo: «Dos grandes catástrofes amenazan a la Humanidad: el orden y el desorden». En efecto, el hombre tiende siempre hacia el orden. Pero el orden, tanto como el desorden, cristaliza una situación y la neutraliza. Sólo la oscilación entre los dos fenómenos puede abrir el camino de la evolución. Esta oscilación tiene una tendencia alternativa, yendo ya del orden hacia el desorden, ya del desorden hacia el orden. Es indiscutible que la tendencia general en la actualidad va del desorden hacia el orden, como es indudable que ella repercute en la andadura de los creadores de todo tipo, tanto artísticos como científicos. De aquí, la periódica aparición de los academicismos, que son órdenes polarizados.

La fase inicial de estas andaduras comporta una plusvalía indiscutible por conexión a la fase final. El desorden apenas organizado nos parece más precioso que el orden cristalizado, a causa de los factores indeterminados que oculta y de las aperturas que promete, aunque éstas no sean siempre explotadas.

La toma de conciencia del valor intrínseco de los indeterminismos, y la apertura de las formas y de las evoluciones permiten afrontar, gracias a inyecciones de indeterminismos en los momentos oportunos, la evolución de la creación en general, bajo una forma constantemente abierta y sinusoidal. **Se puede incluso afrontar la introducción, desde el principio de la evolución, de indeterminismos «en germen», que impiden el advenimiento del orden absoluto.**

Estos gérmenes deben reflejar el movimiento en ángulo abierto; después de haber alcanzado un

cierto orden, volver hacia una tendencia al desorden y desviarla de nuevo hacia el orden, evitando el escollo de los dos polos anti-téticos.

MECANISMO DE LA CREACION

A continuación de estos datos, estudiemos de más cerca el mecanismo de la creación, la cual se compone, esencialmente, de dos fases: La primera es eliminatoria y consiste en la elección de uno o varios factores en uno o varios sectores. La segunda es combinatoria. Una vez elegidos los sectores y los factores se les combina. Pero aquí, la elección y la eliminación intervienen igualmente, pero en segundo grado.

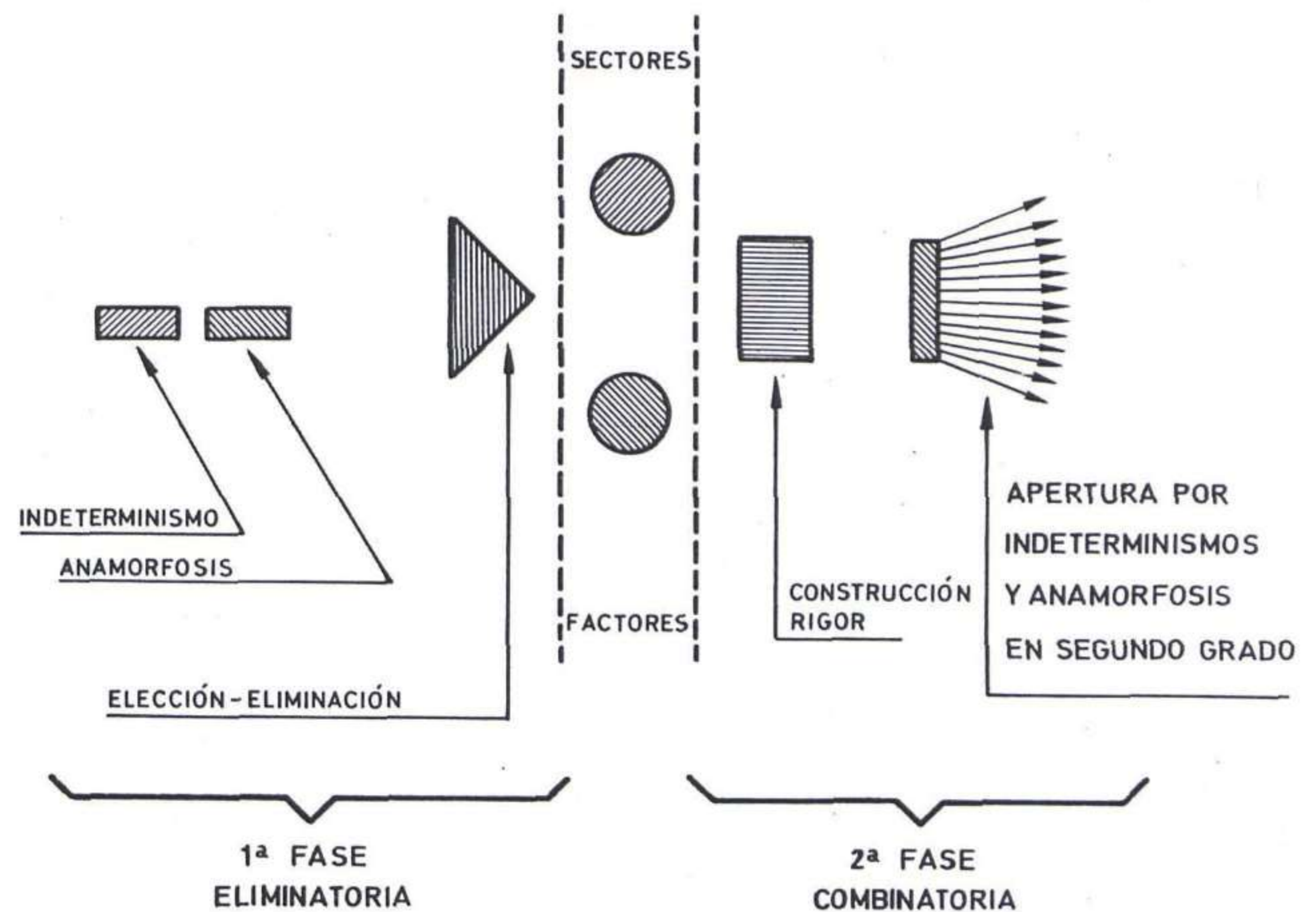
Es innegable que es la libertad en la elección la que determina la mayor posibilidad de éxito en la creación, y que el más grande rigor empleado en la fase combinatoria garantiza su éxito. **Rigor y libertad**, es decir, tendencia hacia el orden y hacia el desorden, engendran la obra de arte.

El papel de los indeterminismos y de las anamorfosis es doble. En la primera fase —de elección y de eliminación— su papel es **a priori**; se parte con un cierto número de indeterminismos después de la elección; las anamorfosis intervienen para situar esta elección de una manera todavía más imprevista y aumentar el grado de libertad alcanzado. La anamorfosis es una palanca de sobrepotencia que decuplica en el arranque los datos energéticos. En la segunda fase —combinatoria—, los indeterminismos y las anamorfosis intervienen, por contra, **a posteriori**. En efecto, una vez terminada la construcción, cuanto más rigurosa es, más le podemos inyectar, sea indeterminismos, sea anamorfosis, que abren esta estructura y revelan sus riquezas ocultas.

He aquí el esquema simplificado de la creación, según estos datos:

OJO AL ESQUEMA...

Después de tomar conciencia de este esquema fundamental de la



creación, podemos introducir los indeterminismos y las anamorfosis en el desenvolvimiento del proceso de la creación, invirtiendo las fases, o añadiendo una tercera, una cuarta, etcétera, fase eliminatoria o combinatoria.

Al descubrir de esta manera un nuevo capítulo de la creación, ponemos la mano sobre su mecanismo íntimo, forjamos el proceso de la creación misma, sin tener en cuenta la obra (el resultado), que será forzosamente una obra abierta de múltiples facetas. Estas aparecerán al azar de la elección y de la anamorfosis, estando siempre, sin embargo, predeterminadas estéticamente, es decir, cualitativamente. La naturaleza de estas conexiones de proporciones, las modalidades conscientes o instintivas que la rigen serán inmutables. Aquí no creamos una obra, sino una cualidad en constante fluctuación en el tiempo, que posee una especificidad rítmica o modular propia.

La obra predeterminada, congelada, atemporal, ha vivido; el artista traspone el acto de creación y lo sitúa en sí mismo; ante todo, se separa del resultado, de la obra. Lo que le interesa es crear

una cualidad en forma abierta con un asidero sólido sobre el tiempo. Juega con los indeterminismos, con las anamorfosis; elige y elimina combinando y permutando. Pone en marcha su obra en el tiempo, y la obra vuelve a poner en marcha la creación y al creador, así como a otros creadores, que pueden inspirarse en la invención original.

La obra se desfasa o se multifasa, descubre sus riquezas en conjuntos complejos donde, mediante partículas aisladas, pero siempre significantes, valoriza y revaloriza constantemente la iniciativa de partida. En una palabra, ella cede el puesto a la iniciativa primero y a las iniciativas después.

El artista no crea ya una obra o varias obras; crea la creación. Su acción, que estaba concentrada sobre la génesis y la terminación de la obra, pasa a situarse en adelante sobre el acto de la creación; es este acto el que él organiza, reorganiza, desorganiza, crea y recrea; indefinidamente si quiere. La parte temporal de su acción deviene netamente preponderante. El éxito depende de la cualidad ritmo-temporal, prospectiva, del creador.

Lo británico en Bacon

Julian Gallego

"England dislikes and distrusts revolution. That is a forte in political development, but a weakness in art".—Nikolaus Pevsner.

CUANDO Pevsner escribió estas palabras (en *The Englishness of English Art*, Londres, 1956), hace ya quince años largos, Inglaterra no estaba de moda entre los jóvenes. Ni siquiera los jóvenes estaban de moda, con su espíritu clasista y segregacionista, sus cabelleras uniformemente intonsas y su inconformismo sistemático.

Por más que Pevsner, inglés de adopción, conociera bien Gran Bretaña, no podía prever que la Reina ofrecería cartas de nobleza a mozos melencólicos, sólo por el hecho de cantar y tañer (y no ciertamente *El Mesías* de Haendel), y que ellos rechazarían este honor. No podía imaginar ese tránsito de la vieja Europa refinada, que las «ladies» olvidarían sus bonetes de pétalos de rosa y sus zapatos de tacón Luis XV, y que hasta las «madames» más intolerantes renunciarían al «tailleur» gris topo y al «chemisier» de estricta observancia, para lanzarse a los trajes en serie, de coloridos más abigarrados, de formas menos serenas, de confección más defectuosa, de aberturas menos modestas, por tratar de imitar a esa juventud que hasta el momento era un «divino tesoro» que los Bancos no querían cambiar por libras o francos. La moda vestimentaria o estética era algo realizado en París, en gabinetes estilo Regencia con butacas de seda y cuadros «de maîtres».

Y cuando uno se atrevía a decir que Londres no era tan feo como decían, es decir, que no era feo, en fin que era más bien hermoso, o sea que era tan bello como París, en conclusión que su belleza desordenada, potente y pintoresca podía ser preferida a la acompasada, delicada y clasicista de la ciudad-luz (sin ofrecer el inconveniente cósmico de Nueva York, sin ligazón alguna con el pasado), lo miraban con esa sonrisita helada que tanto deben de conocer los locos y los retrasados mentales y que es el mentís de las personas corteses.

Desde entonces, mucha agua ha pasado por el Sena y muchísima más por el Támesis, que, por lo demás (tampoco lo hubiera previsto Pevsner), ha dejado sus grasas y suciedades, humaredas y brumas, para reconquistar sus cisnes y sus peces. Confieso mi inquietud estética ante el caso, aunque se acompañe de satisfacción pulmonar, ya que si fui sensible al encanto de Londres, quizá más que al de París, era porque aquella ciudad no había sacrificado, como ésta, lo *cosidetto* feo en aras de lo bonito, sino que lo combinaba con esa impávida osadía con que combina en sus comedores lo dulce y lo amargo, lo caliente y lo frío, lo salado y lo soso, o en sus «squares» el pórtico neoclásico de la iglesia con la aguja gótica del urinario, y la papelería llena de «sandwiches» repudiados por las tragaderas de los paseantes (sufridas, pero no tanto), con el fúnebre monumento de una poetisa de tirabuzones que, casi, llegó a tocar el cielo con la pluma.

«Es hermoso tener algo de feo», creo que escribió don Jerónimo de Cáncer hace tres siglos, y acaso por decir esa herejía lo condenaron al olvido los Carduchos y Pachecos, que pintaban lo feo tratando de pintar la hermosura suprema, como tantos y tantos pintores británicos. Londres no había desdeñado la fealdad; su sentido práctico le había servido de guía infalible, aconsejado por la razón y por la tolerancia, las hermosas virtudes inglesas a las que, según Pevsner, se debe la carencia de genios en el país, porque un carácter tolerante

pierde la fuerza del fanatismo que da intensidad a la obra de arte.

Gracias a educar espartanamente a sus clases dirigentes en helados refectorios monumentales, bajo la desdeñosa mirada de grifos, leones y Reynolds aderezada de ciertos relentes de grasa de tocino, berza y cenicero, a hacerlas salir de enormes recintos por minúsculas puertas o a alojarlas en las diminutas celdillas de inmensos edificios, dándoles la devoción de la libertad con la más rigurosa disciplina, y gracias a dar a sus clases menesterosas fábricas en forma de castillos, cárceles y audiencias semejantes a catedrales, mercados con prestigio de Real Opera y suburbios con nombres sacados de Shelley y de Keats, Inglaterra había conseguido esa insensibilidad hacia lo feo, esto es, esa sensibilidad abierta hacia todo, ya que, como escribió Jean Dubuffet, «librémonos de... rechazar esa mitad del mundo declarada fea, amemos con pasión el todo, las dos mitades, sin preferencias preconcebidas». Sólo una mezcla de fealdad y de belleza, de razón y sinrazón, de conservadurismo y libertad, de tradición y osadía, hacen posible la eclosión de un genio inglés como (pese a Pevsner) Francis Bacon. Como lo fueron, antes que él, Shakespeare y otros dramaturgos de los paradójicos tiempos de Isabel I; o Blake y otros atormentados artistas de los paradójicos tiempos del Regente.

Sólo coincidentes en una preocupación por algo que suele dejar fríos a los artistas o poetas de otros países, devotos exclusivos de la belleza (Italia) o de la inteligencia (Francia): la moral, para aceptarla o para atacarla, que es otra manera de moralizar. Bajo este punto de vista, Bacon es un moralista, como Hogarth.

Francis Bacon ofreció desde su nacimiento el aspecto paradójico o conflictivo que da a su pintura su extraño sabor. Ya su apellido ofrece simultáneamente un aspecto refinado o vulgarísimo, según pensemos en el filósofo Roger Bacon, el «doctor admirable» del siglo XIII, y en su homónimo Francis Bacon, también filósofo y canciller de Inglaterra en tiempos de Isabel I, o bien en el desayuno más ordinario de las islas Británicas, «eggs and bacon», tema entre ridículo y macabro digno de este artista. «Cada vez que voy a la carnicería —ha declarado el pintor a David Sylvester— pienso que es asombroso que no sea yo quien esté en el lugar de la res» (Cf. *Le petit journal des grandes expositions*. París, 27-X-1971).

Nace en Dublín de padres ingleses, lo que es un modo conflictivo de nacer; pero no parece apreciar en exceso esa nacionalidad de suelo, porque a los dieciséis años se marcha a Inglaterra. Pienso yo que ya de niño habría demostrado vocación y capacidad para la pintura, porque, ¿qué niño no las demuestra? «Todos los niños son poetas, menos Minou Drouet», dijo una vez Jean Cocteau cuando el «tout Paris» se extasiaba con los poemas de esa precoz poetisa de los años cincuenta, hoy olvidada; todos los niños son pintores, menos los que se llevan las matrículas de honor copiando yesos, cabría remedar. Nuestra pedagogía consiste en privarles poco a poco de su escritura espontánea para imponerles una escritura codificada. En una de estas escrituras, el inglés, Bacon trabaja unos meses en un despacho, en Londres, en 1925. Esa actividad no le satisface y se va (¿con qué medios?) al continente, a Berlín,



luego a París; el contacto con el expresionismo y con Picasso (de quien celebra una exposición en 1926 la galería Paul Rosenberg, donde cabría ver las experiencias primeras del malagueño en figuras reales, pero inventadas, fabricadas de miembros y órganos distribuidos a gusto del pintor) afirman una vocación potencial.

Bacon comienza a ganarse la vida con el arte, pero no **puro**, sino aplicado: la decoración. Cuando regresa a Londres, en 1928, expone en su taller tapices y muebles hechos por él. El poco éxito que logra le incita, acaso, a pintar sus primeros cuadros a fines de 1929, recién cumplidos los veinte años. Pero no deja la decoración, y al año siguiente vuelve a presentar muebles y algunos cuadros, consiguiendo que la revista «The Studio», heredera de William Morris en los **Arts & Crafts**, le dedique una doble página en su extraordinario de 1930 sobre artes decorativas. Sería el principio del éxito y el fin de la pintura: Bacon sacrifica aquél a ésta y se desentiende poco a poco de las artes domésticas para consagrarse a la pura. Pero, ¿cómo podría olvidarla? Es curioso advertir que en la actual pintura de Bacon, tan escueta, tan desnuda, de tan abrupta abstracción espacial, se trasluce el talento de un gran decorador, tanto en el juego de los colores de muro y suelo (a menudo, cubierto por alfombra) como en el énfasis e inventiva del mobiliario que sirve de pedestal al personaje (silla, butaca, cama, sofá redondo, mesa...) y hasta en el modo de presentar a éste como en un «stand» de feria de muestras. El arte más horrible de nuestro

tiempo, el más demolidor, se apoya en un agudo sentido de lo bonito y en un aprecio sensible de lo tradicional.

Porque pictórica, técnicamente hablando, Bacon no inventa nada. He aquí otra de sus paradojas: uno de los pintores más modernos y que más han influido en el arte contemporáneo (los subproductos baconianos son infinitos en todos los países) es, en pintura, un artista que sigue, mejor o peor, la tradición de sus admirados Velázquez, Rembrandt o Van Gogh. Quizá porque, al tener tanto que decir, al plantearse problemas de fondo y forma en relación con el ser humano tan urgentes, no le queda tiempo para entretenerse en juegos químicos, físicos o matemáticos. En uno de los agudos ensayos que Michel Leiris ha dedicado a Bacon (catálogo de la exposición del Grand Palais de París, 1971-72) subraya que «una virulencia de factura va dominando poco a poco la virulencia temática y tiende a convertirse en... el elemento esencial». No acabo de estar de acuerdo en este aspecto viendo los grandes óleos expuestos en los Campos Elíseos de París en el invierno 1971-72, y luego en la Kunsthalle de Dusseldorf en la última primavera, en una muestra grandiosa que ha puesto de furiosa actualidad este arte, medido y desmesurado. Desmesurado en su intención, en su inspección, en su introspección; pero medido en sus medios plásticos, un óleo mate, de poco espesor, a pinceladas paralelas, con mucho aguarrás, que lo hace rechuparse en el lienzo. Bacon no suele barnizar sus óleos, pero sí cubrirlos con un cristal, lo que les presta brillo y hasta atmósfera. Es curioso que el tamaño

de la mayor parte de sus obras modernas sea el mismo (casi dos metros por poco menos de metro y medio), siendo sus trípticos actuales el resultado del acoplamiento de tres de esas telas. Las cabezas de retratos son naturalmente menores (circa 35 por 31 centímetros).

A pesar de esta aceptación de lo convencional (técnica, formatos), la pintura de Bacon ha tardado mucho en abrirse paso. Su primera exposición individual, celebrada en Londres, en una sala (Transition Gallery) montada por él mismo en un sótano, fracasó en 1934; dos años después es rechazado su envío al salón surrealista internacional por inadecuado a la ortodoxia bretoniana. Casi todos los que exponen con él en Agnew's en 1937, en la exposición Young British Painters (Ceri Richards, Victor Pasmore, Graham Sutherland, Ivon Hitchens...), serán famosos antes que él. Lo más fácil de admitir es la novedad de técnica o de forma: la moda (en vestidos o en automóviles) lo prueba sobradamente. Lo difícil es aceptar un cambio en las ideas. Pululan los hombres, los artistas, de ideas rancias y de costumbres (o técnicas) modernas, como parece que Chateaubriand dijo de Fernando VII. Bacon, que no cambia de pintura, como muchos de sus congéneres, a cada temporada, demuestra una vez más que el genio es una larga paciencia. Y tras el intermedio siniestro de la guerra mundial, hace su examen de conciencia y destruye la casi totalidad de su obra: no quedan después del auto de fe más que diez cuadros de Bacon anteriores a 1944. Vuelve a empezar su pintura con sus estudios para una **Crucifixión**.

Lo menos que cabe decir es que las crucifixiones de Bacon están lejos de la imaginería ortodoxa: a veces, más cerca del «Buey desollado» de Rembrandt. Carnes sanguinolentas y atormentadas, de las que toda sacralización ha huido; paquetes de costillares, como un bodegón goyesco. En los primeros estudios, infrahumanos para este tema, extrañas bestias, dignas del Bosco, se graba en la retina (y casi en el oído) la representación del grito, un alarido, oscuras fauces y blancos dientes. Bacon declara que siempre ha querido pintar «el grito más que el horror» y que, en su interés permanente por la forma de la boca y dientes, recibió la ayuda de un libro de enfermedades bucales, con láminas en color pintadas a mano, que compró en su primer viaje a París, y con la secuencia de la escalinata de Odessa en el film de Eisenstein, **Acorazado Potemkin**, con el primer plano de la cabeza de la niñera gritando.

El tema del Papa, también muy cultivado por Bacon, aparece en 1951 y perdura hasta 1971; se trata de variaciones sobre el retrato de Inocencio X, por Velázquez, en la galería Doria de Roma: «Me ha pasado como a los escolares, que se entusiasman con su maestro... Siempre he pensado que era uno de los más grandes cuadros del mundo; me enamoré de él y he tratado, sin éxito, de sacar algunas reproducciones... deformadas. Ahora lo lamento, porque eran tonterías... porque pienso que lo que está ya hecho es absoluto en sí mismo y que no cabe añadir nada». Ya apunté en 1957, al comentar la primera exposición parisiense de Bacon (revista «Goya», núm. 18), que estos cuadros, muy sugestivos para nosotros, los españoles, combinan con ese retrato velazqueño otro, no menos famoso, de El Greco: el de «Niño de Guevara». El personaje se presenta sentado (acurrucado o retorcido en las últimas versiones) ante un fondo casi negro; el espacio está marcado con unas líneas blancas, como las cuerdas de un «ring» de boxeo, que delimitan en ese espacio indeterminado una suerte de cubo perspectivo albertiano. Bacon evoca un fantasma con una presencia obsesiva, de pesadilla, en un recinto al mismo tiempo vago y muy preciso. Ese fantasma a veces abre su boca como una mancha de sangre, que concuerda con el carmesí de las ropas, y entre las dos filas de dientes brota el alarido de la niñera de Odessa.

Vemos que las influencias recibidas por Bacon son claras. Entre las respetables podemos contar, además de Velázquez y Rembrandt, a varios artistas ingleses: William Blake, el gran visionario de fines del siglo XVIII, de cuya mascarilla pinta variaciones ectoplásmicas en 1955; Stanley Spencer, Edward Burra

y su amigo y modelo Lucien Freud, de quien ha pintado los más alucinantes retratos. No olvidemos que, junto a los espiritismos fantasmagóricos de Blake, está algo tan objetivo y científico como la radiografía. Bacon confiesa lo mucho que le ha enseñado un libro con fotos radiográficas del cuerpo humano en diversas posturas. Los retratos de Bacon ofrecen la novedad extraordinaria de no brindarnos una efigie petrificada, en una postura, sino la simultaneidad de varios gestos, muecas, movimientos.

Si Picasso da vueltas en torno a su modelo, Bacon hace que el modelo gesticule y se mueva mientras él está inmóvil y receptivo, como un objetivo fotográfico abierto. Hablo en sentido figurado: Bacon no pinta con el modelo delante, sino de memoria. Si trata de pintarlo del natural, se siente paralizado, porque «no quiere infligirle, en su presencia, la herida que le causa». Se trata siempre de amigos (Isobel Rawsthorne, George Dyer, Lucien Freud, Henrietta Moraes...), es decir, de gente bien conocida por el artista, acariciada y desgarrada por sus pinceles: la destrucción o el amor, en la admirable fórmula de Vicente Aleixandre.

A veces los niños se quedan mirando fijamente un objeto banal: un tirador de puerta, un interruptor, una bola de escalera, y les pasamos la mano ante los ojos para que salgan de ese ensimismamiento, que juzgamos malsano. Cuando a un adulto, como Bacon, le sucede eso, nadie le saca de su estado visionario y al mismo tiempo real. Que el lector mire fijamente cualquier objeto fabricado y usual: se dará cuenta de su intolerable absurdo y al mismo tiempo de su irremediable realidad. Su percepción será simultáneamente muy aguda y rodeada de vaguedades, como en las imágenes oníricas. El ex decorador Francis Bacon se ha percatado de la rareza de los objetos sanitarios, de las jeringuillas hipodérmicas, de las perillas de luz eléctrica, de las persianas, de los ceniceros.

El estado de creación del pintor es también muy casual y muy racional. «Quiero que la imagen sea muy ordenada, pero gracias a un azar». «Todo me sucede como si se tratase de poner una trampa destinada a sorprender en el objeto lo que tiene más agudo, más vivo». «Se quisiera que el objeto sea representado de la manera más precisa posible, y que se muestre capaz de liberar o de sugerir profundamente dominios de la percepción, que no se dejan llevar de ningún modo a la simple ilustración de lo que se acaba de pintar». «El misterio de la evidencia no puede traducirse sino por signos no racionales». «Los signos no figurativos llegan a cuajarse y entonces cabe que logremos una imagen admirable del todo». Creo que no cabría mejor método para llegar a penetrar en el misterio de la creación artística de Bacon que citar estas frases de su entrevista con D. Sylvester.

Bacon, que no tiene ninguna admiración por la pintura abstracta, porque «la pintura supone una dualidad» y «un gran arte está siempre fundado en un orden, incluso cuando en ese orden llegan a insertarse numerosos elementos instintivos y accidentales» y «el arte tiene por misión registrar (fijar, grabar)» y el arte abstracto «aparece invariablemente privado de tensión porque la única cosa que se propone es crear lo que llaman un hermoso cuadro», con potencia para comunicar al espectador nada más que un «sentimiento lírico muy difuso», trata de llegar a trazar «igual que en la pintura abstracta... signos involuntarios que pudieran sugerir otras maneras, mucho más hondas, de captar el objeto que nos obsesiona». Para llegar a ese estado de duermevela creativa hay que partir de un accidente: por ejemplo, emborronar lo pintado; o cubrirle de pinceladas al azar; o pintar sin concentrarse, pensando en otra cosa; o beber... Lo peor es que «las más de las veces no sucede absolutamente nada».

Hay, pues, que sorprender a la realidad desprevenida, como el pescador adormecido en la orilla, casi olvidado de que fue a pescar. Hay que sacarla de un tirón del agua, para contemplar su obscena agonía estremecida, su desamparo de vianda, su soledad. Para Bacon, la realidad es el hombre (o la mujer) aislado, todo lo más aparejado crudamente; jamás agrupado. La



sociedad no parece existir en este solitario, que si, como escribe Leiris «trata menos de representar el aislamiento a través de la figura sola, que de aislarla para expresarla más intensamente», logra un mismo resultado: «un ser humano, perteneciente al Occidente moderno es expuesto, de modo alucinante, en su aislamiento total». La repetición del personaje, como en el cuadro «Tres estudios de Isobel Rawsthorne» (1967), acentúa aún más su soledad, como un juego de espejos que nos brinda una irrisoria compañía. Lo mismo sucede en los trípticos, sean retratos o composiciones, con los personajes aislados en sendos «rings», jaulas, pedestales o trampolines. «El hombre de nuestro tiempo es el protagonista —sigue señalando Leiris—, pero otros actores importantes se le asocian: objetos que son inanimados subalternos del cuerpo humano, e incluso seres animados, en apariencia extraños a ese cuerpo..., pero en connivencia con él, puesto que lo evocan al nivel de su animalidad y como si fueran lo mismo que él bajo otras formas». Es el juego de espejos, que acentúa nuestro tormento de estar solos.

La soledad como tortura es una conquista de los tiempos modernos; antes fue un regalo para selectos. «A mis soledades voy», escribe Lope de Vega. Góngora tiene las suyas. Es curioso que el arte que más sufragios recibe sea el que más revela la dificultad de estar de acuerdo, de simpatizar. Bacon los consigue como nadie (salvo, acaso, Picasso), precisamente por renunciar a todo argumento, a todo expresionismo, por presentar al hombre como un trozo de carne provisto de movimiento y, por ello, sujeto al sufrimiento y a la fatiga. Esa falta de tema, de ilación entre los personajes y objetos, es decir, esa renuncia a lo artificioso, es, en sí misma, un tema. Esa amoralidad con que esas bestias sufrientes se revuelcan y se enlazan tiene un contenido moral: piedad y comprensión hacia esa humanidad compuesta de idénticos, pero inconfundibles elementos. Tema y moraleja que son siempre los mismos, como la vida misma, y como ella, infinitamente variados. Entre el irrisorio «hiper-realismo» copiado de fotografía (lo que todavía es más inútil que copiar el **Inocencio X**) y la abstracción, que no se compromete por más que grite, Bacon abre un camino: el de recrear la realidad, el de contemplarla con ojos nuevos, acusadores y despiadados, apasionados y amantes, como en su época hizo Goya. Por ese camino se ha precipitado el tropel de los que se estaban ahogando sin poder gritar.

Pero Goya no era británico, sino aragonés; se le veía la opinión hasta en los retratos de Corte. Bacon es inglés, flemático

y frío en sus acusaciones y en sus declaraciones, también honrado. Por esa flema había de gustarle el Papa de Velázquez, apresado como una fiera inquieta e inquietante en las objetivas redes de las pinceladas que el sevillano fue dando, como sin percatarse. Bacon no es un expresionista que impone mensajes a través de la pintura. Lo terrible de su mensaje consiste en que no hay mensaje. Y en eso no tardan en separarse de él sus imitadores, que quieren emplear su vocabulario nuevo para denunciar esto o aquello, con lo que instantáneamente pierden su fuerza. «The Englishness of Bacon's Art», el estudio que Pevsner **no** ha escrito, es perfectamente viable; en Bacon encontraría esa «observed life» que vio en Hogarth como en las caprichosas orlas («bawyneries») de los manuscritos medievales o en las «misericordias» de las sillas de coro, y ese conservadurismo que sirve de punto de arranque para las mayores proezas de la mente, de la actividad o de la cultura; en él vería esa carencia inglesa de la «mediterranean confidence in the body»... Pero, según pensaba Pevsner en 1956, Inglaterra odia lo violento y cree en lo evolutivo; por eso su arte no va con el espíritu del mundo actual. (A lo que parece, nadie es profeta en su tierra, ni siquiera en la de adopción.)

Un francés, ni aunque sea como Leiris, excelente traductor del último gran poeta metafísico inglés, T. S. Eliot, es reacto a la metafísica, al no ver en Bacon nada más (y nada menos) que «una voluntad de potencia, que no da ningún rodeo sentimental o ideológico, sino que, rechazando todos los prejuicios, incluida la idea de que no cabe hacer nada nuevo sino despreciando lo viejo, y el temor burgués de dejar dentro de sí mezclarse los contrarios, plantea abruptamente su propio sistema de valores», que lleva hacia Nietzsche. Pero las raíces inglesas de Bacon, desde Blake a Eliot (de cuyo poema dramático **Sweeney Agonistes** toma título para un tríptico), le sitúan en la posición de la actual juventud de su país, sucia e impúdica para demostrar su odio hacia la palabrería victoriana, pero, precisamente por eso, creyente en algo, aunque sólo sea en la triste condición del animal humano: triste soledad, sin la que no podemos vivir. Como canta el coro en la escena final de **Sweeney Agonistes**:

«When you're alone in the middle of the night and you wake in a swet and a hell of a fright. / When you're alone in the middle of the bed and you wake like someone hit you in the head. / You've had a cream of a nightmare dream and you've got the hoo-ha's coming to you. / ... And perhaps you're alive. / And perhaps you're dead...».

ALONSO BERRUGUETE

1

Sobre mi corazón,
este polvo estelar, ¿quién ahora avienta?
¿Cuántos precisarían
años de luz para matriz de un trueno?
Y, en Castilla, este páramo...

2

El maestro ha tomado,
para arder, su materia.
Yo la palpo y, Dios mío,
la mano se me tiñe de sus venas.
Yo la miro, y la vista
me dice que se yergue o que se mengua.
Está viva... Y la escucho
y siento cómo bebe, seca, seca...

(El sol aquel de Italia,
que se trajo, tan docto de academias;
el sol aquel de Italia,
aquí se desmelena.)

Y yo, ¿dónde? ¿En la gloria
celestes o en qué gehena?
¿La fiebre es mía o es fiebre
que me abrasa, de ellas?

Si cristal tiene el mármol,
las varas verdes tienen savia fresca.
Mas su eslabón el genio
chasca sobre la leña.

Castellanos, ¡alarma!
Fuego en villas y aldeas.
Cuidado, amigos, ojo,
que arde ya esta madera.

Rafael Laffón

PAUL KLEE,

ENTRE EL MISTERIO Y LA GEOMETRIA

NO hay canon, norma u orden capaces de iluminar una firme reflexión en torno a la obra de Paul Klee, una muestra de la cual se ha expuesto en Barcelona y en las salas de bellas artes, de Madrid. Tampoco existen precedentes de método, si para llegar a él quisiéramos ayudarnos con los datos genéricos de los movimientos artísticos en los que participó —con aproximada intensidad—. De ahí la indecisión con que el espectador suele culminar el examen de su pintura. Salvo excepciones, el espectador aún no ha salido del lugar común en el que un concepto tangencial de hacer la historia le ha situado. Y a Paul Klee, más que a ningún otro artista, hay que acudir limpios de tópicos y de fáciles condicionamientos.

Debemos partir de la base de que fue, junto a Kandinsky, el más estricto solitario en cuanto a individualidad en el entendimiento y, por tanto, la realización del arte. Habiendo estado presente en los momentos decisivos de la gran renovación estética de nuestro siglo, ¿por qué su imagen no conforma a la de ninguno de ellos? Según las engañosas equivalencias que nos han transmitido, abstracción-no figuración, constructivismo-magnitud espacial, surrealismo-subconsciencia..., cabría decir de él que fue parte principal de cada uno no siéndolo al mismo tiempo. Argumento que, pese a su contradicción de origen, no carece de lógica. Su criterio de la función artística y de la trayectoria mental que habría de seguir para penetrarla excedía hasta lo absoluto cualquier tipo de subordinación formal. Del progresivo enunciado razón-pensamiento-imaginación-sueño, la forma —cosa natural— es su desembocadura a lo concreto, es decir, estrechando más ambos polos, lo previsible-real o su inversa. En una muy precisa observación suya, oportunamente recogida por cuantos se acercan al estudio de su pintura, se encuentra la raíz de lo que se acaba de apuntar: el arte no expresa lo visible, sino que hace visible. Ciertamente, según la personal actitud del artista. De ahí que, a través de la forma, de lo que es inmediatamente perceptible para nosotros, la máxima revelación será la figura de Paul Klee. Discretamente, la de un auténtico revolucionario.

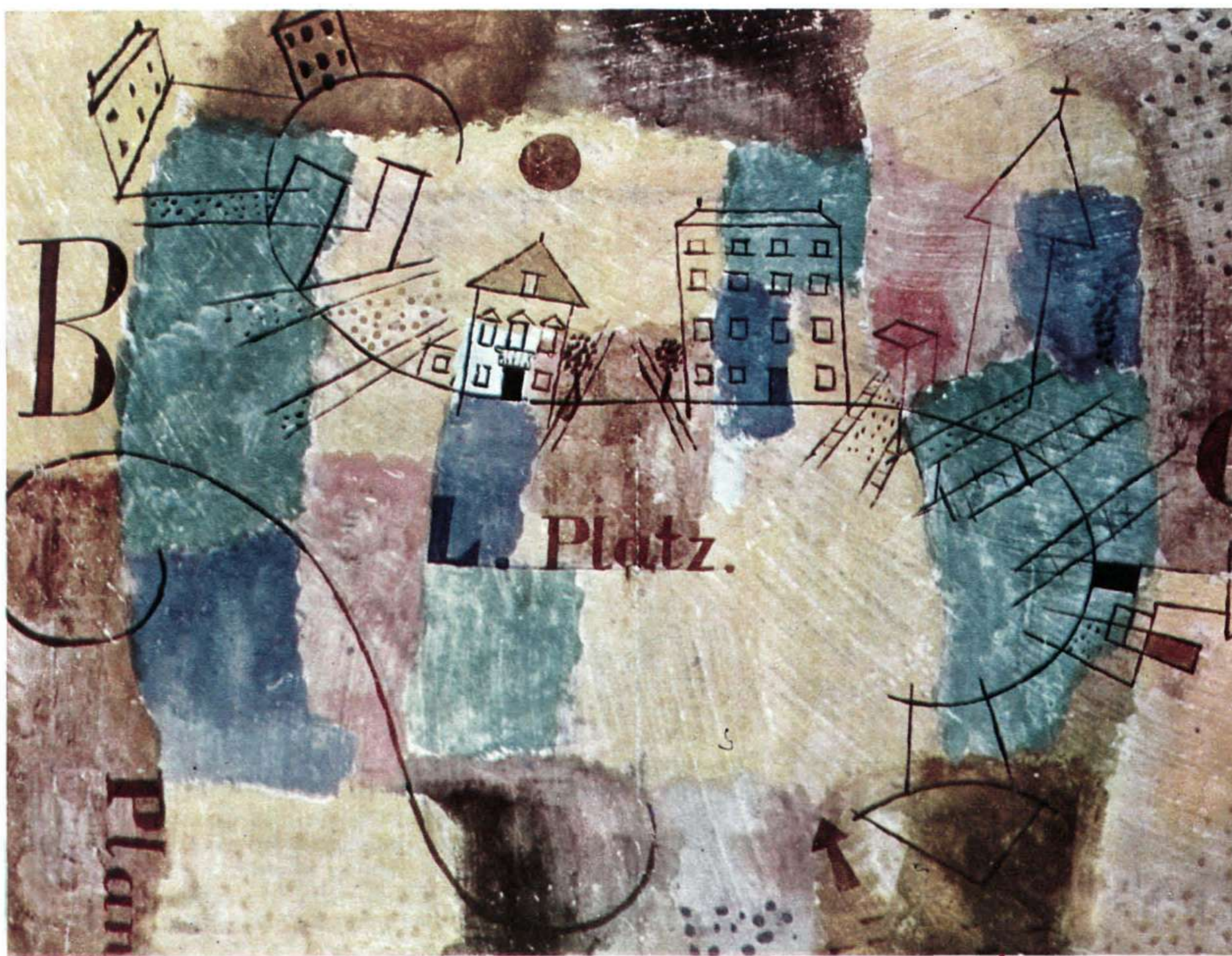
LAS CLAVES DE UNA VIDA

Por tradición paterna y por primeras inclinaciones, Paul Klee, nacido en Münchenbuchsee, cerca de Berna,

el año 1879, debiera haber seguido la carrera de la música. Sin embargo, no llegó a realizarse. Tras obtener el título de bachiller —año 1898— en el Liceo de Berna, el joven Paul Klee debe afrontar la elección de su futuro profesional. El propio artista, próxima ya la muerte, describió aquel decisivo instante de su educación: «La tarea de elegir profesión resultó bastante fácil, en apariencia al menos. Aunque mi título de bachiller me abría las puertas de cualquier carrera, decidí estudiar pintura y consagrar mi vida al arte. Para realizar este propósito, debía marchar al extranjero (lo mismo que le ocurriría hoy a cualquier joven artista suizo), bien a París o bien a Alemania. Esta última me atraía más y decidí ir allí. Marché, pues, a la capital de Baviera, donde la Academia de Bellas Artes me envió a la escuela preparatoria de Knirr. Aquí me ejercité en el dibujo y la pintura, y no tardé mucho en hallarme preparado para ingresar en la clase de Franz Stuck, en la Academia...».

Tres años —1898-1901—dura este período de estudios en Munich. Inmediatamente después viaja a Italia, donde se instruye personalmente con la obra de los maestros del Renacimiento, para regresar a Berna, en la que —transcritas las palabras del autor, que continúan las anteriormente citadas— «tuve que ponerme a digerir cuanto había aprendido y a hallar el punto de partida para mi propia obra». De este ejercicio autocrítico en geografía natal es fruto un conjunto de dibujos y grabados que han de constituir su experiencia y su bagaje artísticos antes de presentarse en París por primera vez, en 1905. Objeto de interés por esta época es la obra de Goya. En 1906 decide instalarse de nuevo en Munich, donde permanecerá hasta 1920. Primeras exposiciones, contactos culturales en la ciudad bávara. Allí cuelgan sus cuadros pintores como Cézanne, Matisse y Van Gogh, por los que Klee manifiesta gran curiosidad. Kandinsky y Franz Marc le animan a integrarse en el recién nacido grupo Der Blaue Reiter e interviene en la segunda exposición de este movimiento en Munich. Ocurre en 1912. Por estas fechas viaja por segunda vez a París. Resumen de esta visita: Delaunay, Braque y Picasso.

Un hecho de intensa repercusión va a tener lugar en abril de 1914: su viaje a Túnez, el redescubrimiento del color y las influencias provocadas por una distinta cultura. August Macke, uno de sus compañeros de viaje, moriría después en el frente de Champagne, durante la guerra; también Franz Marc sería víctima de la



"LA PLAZA L EN CONSTRUCCION" 1923.

contienda. Tales sucesos afectaron críticamente a Paul Klee. Cumple servicio militar por esta época (1916-1918), que en lo artístico marca sus primeros trabajos con el óleo. En 1920 expone trescientas sesenta y dos obras en la galería Goltz, de Munich. Walter Gropius le llama para incorporarse como profesor a la Bauhaus, en Weimar, a donde se traslada en 1921. Cuatro años después, la Bauhaus cambia de escenario: Dessau, y allí irá Paul Klee. Funda «Die Blaue Vier» con Kandinsky, Feininger y Jawlensky. La Academia de Bellas Artes de Düsseldorf le nombra profesor de pintura, función que desempeñará desde 1931 a 1933. Parte para Berna. En Alemania, como en toda Europa, ha dejado el rastro de su prestigio. Pero el Gobierno nazi le incluye entre los artistas proscritos y embarga ciento dos obras suyas. Muere en Muralto-Lucarno el 29 de junio de 1940.

POR SUS OJOS, TODA LA PINTURA

Es muy probable que en la breve exposición de estos apuntes biográficos nos hayamos quedado en el episodio, lo accidental, desprovisto de su auténtico sentido al no estar aún perfilado dentro de un argumento más esencial. Ahora bien, ahí aparecen las piezas maestras sobre las que alzar el continente de sus obras —cerca de 9.000— y apresar el valor de las mismas en la inacabable y fecunda evolución.

En realidad, cada una de sus obras vale por un tratado de estética, a la par igual y distinto a Paul Klee, y en nada semejante a otras proposición de su tiempo.

Desde el primer grabado, dibujo, collage, acuarela..., todo Klee está ya presente. Variará, naturalmente, el contenido, incluso la tensión anímica de la persona. Pero la dinámica de creación será siempre idéntica, no atenta a cronologías. Y es que toda su obra, aun la que abre su larguísimo catálogo, es el resultado de un denso y crítico proceso de maduración intelectual. Sin llegar a entregarse a un entero racionalismo. Paul Klee dudaba. En principio, de buena parte de los procedimientos artísticos de una época rica, por lo demás, en nuevos intentos y experiencias. Y dudaba también, de hecho, de cada intento suyo respecto al anterior. Los radicales hallazgos y consecuciones de la cultura pictórica ajena suscitaban en él esos provechosos y eficaces estados de inseguridad, sólo alcanzados por quienes —muy pocos—, sin espectacularidad, han desempeñado un papel decisivo en el acontecer del hombre. Así se entiende —o puede entenderse también— su expresado deseo de partir de cero, desde la más rigurosa imparcialidad: la sola persona y su propio ejercicio creador. En él caben todos los factores: la emoción y el discurso, lo intuitivo y lo deductivo.

Con ello, yendo y viniendo del misterio a la geometría, pudo dar cuerpo a una extensa labor de investigación, vertida en múltiples lecciones, conferencias y escritos, y lógicamente en una obra literalmente la más original. Por los ojos de Klee —como por los de Matisse— han visto los ojos de la última pintura. ¡Con lo que a él le costó llegar a creerse pintor! Fue en el viaje a Túnez. «El color y yo somos uno. Soy pintor», escribió en su diario. Tenía treinta y cinco años. Hasta entonces sólo preguntas.



JOYEL 1937

SENTIDO GERMINAL DEL ARTE

En 1919, el arquitecto Walter Gropius funda en Weimar la Bauhaus, centro investigador y pedagógico que pretende poner en revisión el arte concebido hasta ese momento, especialmente en su dimensión práctica. Todo un ambicioso proyecto: del arte como contemplación al arte como participación. El programa se dirigía hacia un fin de integración arquitectura-pintura-escultura, desde la formación técnico-humanística de los profesionales hasta la industrialización de los planes de aplicación.

Con la Bauhaus se relaciona un atrayente período de la vida de Paul Klee. A él corresponde una obra de plena madurez, más simplificada en su dicción. Lo cual pudiera contraponerse al ambiente doctrinal de la Bauhaus. Pero sólo en un principio. Las disciplinas impartidas por Klee se refieren, desde todos los ángulos, a la composición de la obra pictórica —líneas, planos, ritmo— y su respuesta al acervo de sugerencias con que el artista «hace invisible» lo exterior. Aupado en sus experiencias personales, enriquecidas por una amplia cultura, Paul Klee va desde la duda de un artista legítimo hasta los postulados con rigor de ciencia exacta. Con ello se manifiesta, de modo fehaciente, el hecho de compensación entre los límites que señalan el cauce de indagación en el arte.

El código de cifras que Paul Klee nos ofrece para la lectura de sus obras es infinito. Sin embargo —o consecuentemente—, su expresión nunca es fija, inmóvil,

«literariamente» concluida. A partir de la única representación está rotando y trasladándose a distintas sugerencias de espacio para multiplicar su posible sentido. Ocurre tanto en cada obra-unidad como en la totalidad, al relacionarse entre sí. Lo que era pintura definitiva antes de 1922-23, resulta que era «un paso a», habría de tener una impensada afirmación en los llamados cuadrados mágicos. Si Paul Klee parece invitarnos —que su pretensión no es esa, en absoluto— a la estéril empresa de una identificación formal, desde los cuadrados mágicos el compromiso roza casi lo absurdo, al afianzarse su pintura en el escueto y purificado dominio de los signos. Lo que es un problema de ordenación de planos puros, impulsado por un espíritu constructivista bien próximo a él, se irá decantando hacia una primaria imposición del signo, momento este en que la dialéctica de su pintura consigue su más alta pronunciación.

Paul Klee ha levantado un incalculable mundo de expresiones, que va a movilizar los conceptos y la estructura del arte posterior. Pero así como Paul Klee pensaba desde la naturaleza para obtener los símbolos de nuevas potenciales naturalezas, los demás iban a pensar desde Paul Klee. En todos los aspectos tiene su obra el carácter de germinal. Tanto en la línea orgánica que enlaza y armoniza su proceso deductivo —la imaginación como ciencia, cerca del término nada, que es el origen de lo consciente— como en la decisiva influencia que va a ejercer en el desarrollo del arte contemporáneo. Todo el arte contemporáneo. Bien se puede atestiguar desde el silencio.

MIGUEL LOGROÑO

IV DECENA DE MUSICA EN TOLEDO

Cita Gregorio Marañón, en su libro *El Greco y Toledo*, a Cedillo y Camón Aznar, y hasta a Cervantes y Lope, para demostrar que la inmortal ciudad abrazada por el Tajo no perdió nada con el traslado de la corte a Madrid. Toledo siguió siendo una población activa, esplendorosa, floreciente por su arte y por su industria. Y de alguna forma es cierto que la ciudad imperial sigue conservando un rango de capital espiritual de las Españas, pues no en vano fue, en años gloriosos, capital del mundo.

Este carácter de centro cultural que tiene desde hace siglos, aun con algunos paréntesis de inactividad y algunas siestas en pasados laureles, se manifiesta con claridad al celebrarse allí anualmente la Decena de Música. Artistas de todo el mundo han pasado ya por estas series de conciertos celebradas en los inigualables escenarios toledanos; esta vez, en la iglesia de San Román, convertida en Museo de la Cultura Visigótica, el Museo de Santa Cruz y la catedral. Además de las conferencias de Antonio Fernández-Cid, José Carlos Ruiz Silva y José Luis García del Busto, referentes a ciertos aspectos de la Decena, han coincidido allí este año durante cuatro días las reuniones del Comité Internacional de la Música, de cuya sección española son presidente y vicepresidente Oscar Esplá y Joaquín Rodrigo, y secretario, Antonio Iglesias. Este último, con la colaboración de Manuel Angulo, ha encauzado las sesiones en las que se han tomado importantes

decisiones para el futuro, en relación con la extraordinaria labor cultural que realiza el C. I. M., presidido por Yehudi Menuhin.

Uno de los más felices sucesos de esta última Decena ha sido el gran éxito de los artistas españoles: León Ara y Tordesillas, Corostola y Rego, la Orquesta Nacional, bajo la dirección de su titular, con el coro de la Escuela Superior de Canto y nuestros Isabel Penagos y Julián Molina... Tampoco podemos considerar extranjera a la «mezzo» Alicia Nafé, nacida en la Argentina pero radicada ahora en España, ni al colombiano internacional, el gran clavicembalista Rafael Puyana.

Naturalmente no se puede exigir a un edificio que fue construido para hospital, o a las iglesias grandes o pequeñas, unas condiciones acústicas extraordinarias. Si las tienen, será por casualidad. La enorme reverberación de la catedral, que dura varios segundos, emborrona el sonido. Pero váyase esto por la impresionante belleza del marco gótico. También hay algo de resonancia excesiva en San Román. Pero, ¿a quién no le gusta escuchar buena música rodeado de tales maravillas? En el Museo de Santa Cruz he notado este año algo realmente raro: sea por la temperatura, por corrientes de aire o por Dios sabe qué, los delicados instrumentos de cuerda se desafinan de tal manera, que sería necesario afinar entre movimiento y movimiento, como lo hizo efectivamente el norteamericano Cuarteto Juil-

liard, que dedicó un programa a Beethoven y otro a Haydn, Brahms y Webern. Fue muy grande el éxito en los dos, pero en el segundo los aplausos obligaron a regalos fuera de programa. En Santa Cruz descubrimos a Víctor Eresco, un joven gran pianista de esa moderna escuela soviética que se distingue más por la perfección de su técnica que por la flexibilidad en relación con el ambiente de las distintas músicas. Buen sonido y técnica irreprochable hubo en Prokofieff y Rachmaninoff, y quizá una ligera falta de tensión en Chopin. También Víctor Eresco dio «propinas». A todos nos desilusionó un poco la Orquesta de Cámara London Masterplayers, que fundó y dirige Richard Schumacher y que ha grabado discos de muy buena calidad. Esta agrupación, con un elevado tanto por ciento juvenil, estuvo mucho mejor en el concierto consagrado a Mozart que en el que lo fue a Bach. A nuestro sensible y equilibrado pianista Antonio Baciero, que colaboró con ella, le sucedió exactamente lo contrario, pues encontró mejor el punto y el ambiente en Bach que en Mozart.

Puyana, en San Román, hizo, además de un delicioso Geoffroy, un profundo Bach. Luego, una segunda parte de música española, desde la antigua, escrita para tecla, arpa o vihuela —según se dice en algunos de los libros del siglo XVI—, hasta la dieciochesca, hecha especialmente para el clavicémbalo. Sí, incluyo entre los es-

pañoles a Doménico Scarlatti. El y Boccherini son en gran parte nuestros; escribieron música española e hicieron escuela española. Reivindicémosles. Con menos razón nuestros hermanos peninsulares y mediterráneos, los italianos, se atribuyen el descubrimiento de América. Después de todo, «son pláticas de familia...».

Agustín León Ara, que sigue esa especial y curiosa tradición de parentesco entre las escuelas de ejecución belga y española —desde Jesús de Monasterio hasta hoy— hizo Beethoven, Schubert y Prokofieff con la inestimable cooperación de José Tordesillas. En programa, una sorpresa: estreno mundial de Enrique Granados, una «Sonata» que lo mismo podía llamarse de cualquier otra manera, pues está dentro del libre estilo improvisatorio que caracterizó al compositor de Lérida. El que ahora se pueda «estrenar» algo de Granados es signo de lo descuidado que tenemos lo nuestro, aun lo más grande e indiscutible. No sólo aquello que escribió Granados, sino lo que han escrito otros muchos después debía estar investigado, editado, interpretado y grabado. Desgraciadamente, nuestros compositores de vanguardia son editados también —como Albéniz y Falla— por editoriales extranjeras. En fin, un gran triunfo para León Ara y Tordesillas.

Otro dúo español, el formado por Pedro Corostola, excelentísimo de sonido y de sentido, y Luis Rego, gran pianista, especialmente dotado para la música de cámara por su equilibrio y su constante atención, finalizó el ciclo de San Román. Deliciosas piezas de Couperin, impresionante «suite» de violoncello solo de Bach, hermosísima «Sonata en mi menor» de Brahms y la presentación del encargo hecho por la Comisaría General de la Música para esta Decena a Xavier Montsalvatge: una «Sonata Concertante» significativa en la obra del compositor catalán y que representa una gran contribución a la literatura para violoncello y piano. No me refiero sólo a lo español. La nueva composición de Montsalvatge, con riqueza y fantasía, muy bien escrita técnicamente, que utiliza un lenguaje muy apropiado a la intención, merece la difusión mundial. El éxito fue uno de los más grandes de la música española contemporánea.

El organista francés Francis Chapelet, tan amante de nuestra mú-

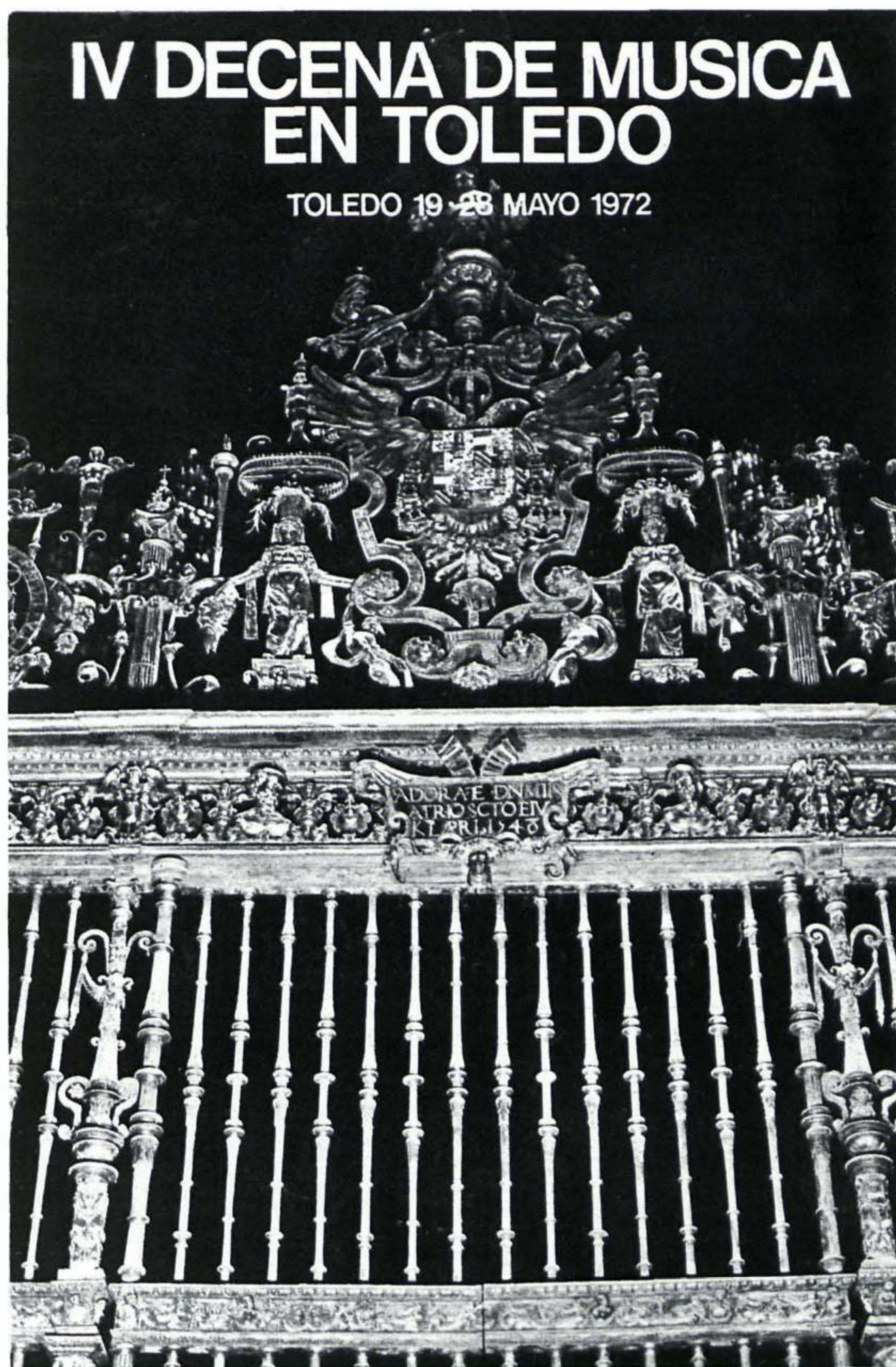
sica, estrenó en la catedral primada el órgano «Verdalonga», recién restaurado por González de Amezá. Se escuchó en San Román al Trío Deller, con dos contratenores —tradición del tenor, en especial falsete, que se conserva únicamente en Inglaterra— interpretando música inglesa de los siglos XVI al XVIII. A propósito de lo que antes decía sobre los «españoles» Scarlatti y Boccherini, recordemos que los británicos consideran inglés cien por cien a Jorge Federico Haendel.

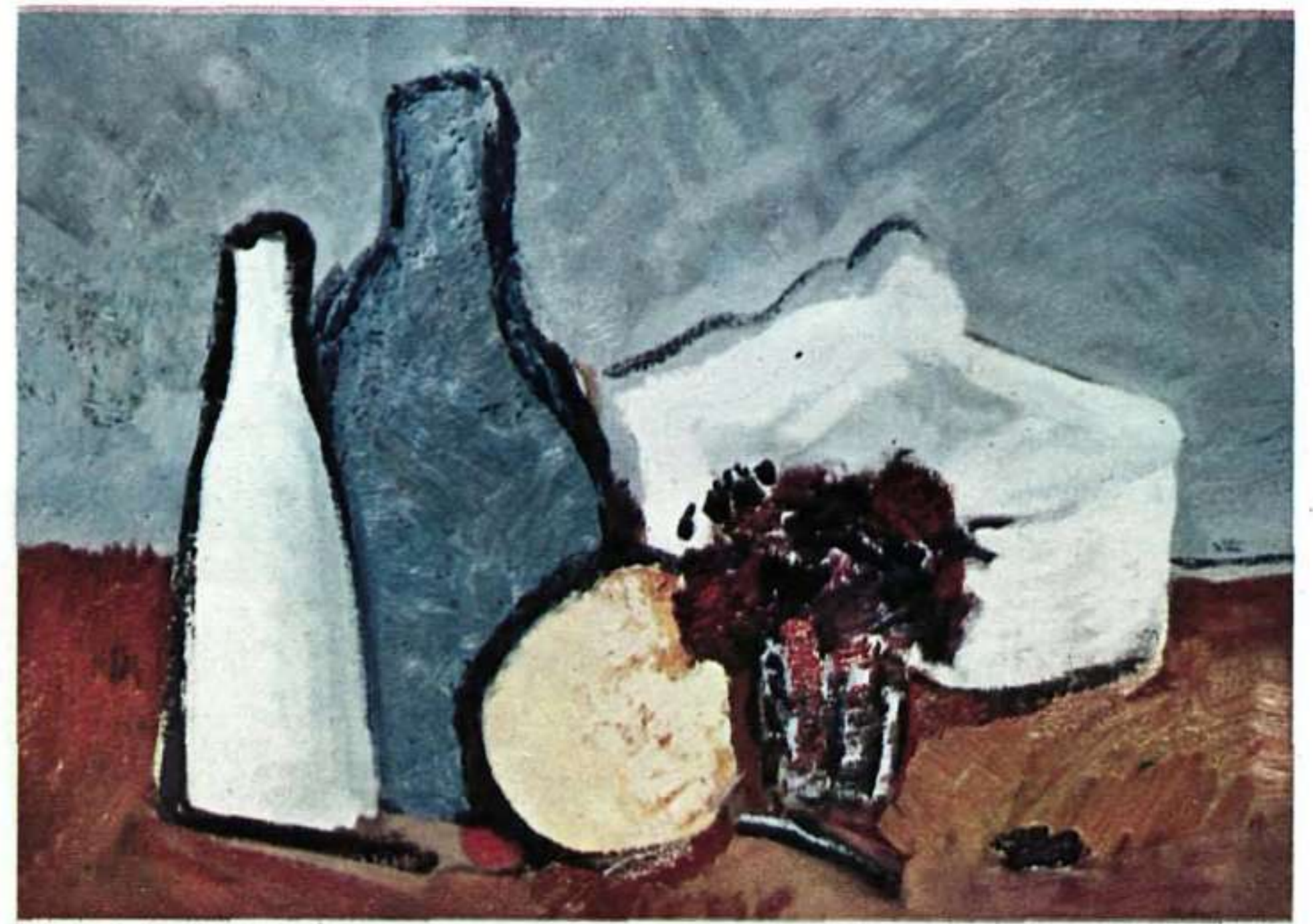
Rúbrica grandiosa de la Decena en la catedral. La «Novena» de Beethoven, por Frühbeck de Burgos al

frente de su Orquesta Nacional y el coro que dirige Lola Rodríguez Aragón, con los solistas Isabel Penagos, Alicia Nafé, Julián Molina y el alemán Wolfgang Schöne. El público, entusiasta y ruidoso, a pesar del ruego de no aplaudir. Excelente versión, como se podía esperar.

El programa, como siempre, muy bien presentado, y los comentarios, con más doctrina que información cronológica o anecdótica, firmados por monseñor Federico Sopena. La Decena de Música en Toledo, que ya es una costumbre para los filarmónicos toledanos y madrileños, sigue su ruta con viento favorable.

CARLOS GOMEZ AMAT





UN AÑO EN LA PINTURA DE DISDIER

Al cumplirse un año de su anterior presentación en Madrid (Editora Nacional, mayo de 1971), Jorge Disdier nos ha ofrecido las últimas muestras de su trabajo en dos exposiciones simultáneas. La sala Heller, recientemente inaugurada, reunió óleos y dibujos de gran formato; la Editora Nacional, pequeños dibujos coloreados.

Resulta interesante y revelador el momento presente de la pintura de Disdier; momento que nos gustaría llamar de «tanteo» si no temiéramos que en esta palabra se pudiera encontrar algún matiz peyorativo. Y es que la fuerza expansiva de su capacidad creadora necesita abrirse paso por cuantas salidas se ofrecen a su inventiva siempre que no traicionen el rigor exigente y la sólida construcción con que Disdier entiende la pintura.

En los veintiún cuadros expuestos en la sala Heller hay que señalar, por lo menos, dos tendencias claramente marcadas: la que mantiene y prolonga su anterior línea de un paisajismo personal y expresionista, de fuertes juegos cromáticos, y una nueva que interpreta la Naturaleza a través de grandes visiones resueltas en una sola gama.

En la primera de ellas se impone la eficacia de su dibujo y su fabuloso sentido del color capaz de hacer resplandecer, en un triunfo armónico, las yuxtaposiciones más atrevidas. Hay en esta serie valores inolvidables: amarillos que incendian los

azules más luminosos, negros con luz propia, rojos que suben al paisaje las entrañas febriles de la tierra.

La segunda cultiva el intimismo y la delicadeza; pierde algo de tonalidad expresiva para ganar en pureza de dicción. Son cuadros aún más pensados y contruidos; cuadros en los que el artista parece haber dominado su imperiosa necesidad de comunicarse en voz alta para conversar a media voz consigo mismo. El resultado es el triunfo absoluto de la pintura: un dibujo, muy elaborado en su aparente sencillez, que sustenta, desde un segundo plano, una materia trabajada, escogida con sensible oportunidad, donde los matices de color cubren el lienzo con ritmo de «sílabas contadas» para formar el poema total. Disdier nos ha ofrecido en estos cuadros —ni más ni menos— sus credenciales de gran pintor que, si hasta ahora debía mucho a Van Gogh, demuestra haber aprendido también la lección de Vermeer.

Pero hay un cuadro que viene a servir de puente entre las dos tendencias y que, a nuestro entender, supone la cumbre de esta exposición. Está compuesto con un gran arabesco —como una ola gigantesca— que parte en azules dos grandes superficies blancas. Este cuadro, que participa de la amplitud de dibujo y de la minuciosidad de tratamiento, podría ser el anuncio de una etapa de libertad compositiva.

A nadie que contemple la última obra de Disdier puede extrañar esta aparente vacilación entre varios caminos legítimos. Si la exposición de 1971, muy construida, integraba todas las obras en una unidad estilística, era también la culminación de una etapa. Un ciclo de juventud que le permitió expresarse a través de elementos tomados al mundo natural y movido del paisaje. Un mundo exterior al artista y reelaborado por él. La última etapa significa el despegue hacia posiciones aún más personales. Tal vez hacia la comunicación sin más elementos que la materia pictórica y su propia personalidad. La fórmula que utilice escapa a nuestra capacidad de anticipación. Pero es segura su validez artística.

No quisiéramos terminar esta crónica sin señalar que la exposición de dibujos de la Editora Nacional, subraya —en un tono menor— cuanto hemos dicho. Pero su pequeño formato parece haberlo entendido Disdier como un reto. Resulta sorprendente el valor monumental que adquieren temas muchas veces nimios al ser tratados por un dibujante dueño, al mismo tiempo, del color.

Estamos seguros de que el próximo año Jorge Disdier volverá a confirmar a todos el dominio, la coherencia y la feliz osadía que hasta ahora han sido sus armas artísticas.

JOSE MARIA CARRASCAL

CUATRO ARTISTAS DE HOY

LUIS CANELO

En un plazo de tiempo no demasiado dilatado, Luis Canelo ha comparecido dos veces ante la atención del espectador afirmando en ambas su peculiar manera de entender y tratar el paisaje e imponiendo un estilo que ha de quedar como uno de los más característicos de la pintura contemporánea.

La segunda de estas exposiciones, en la galería Eburne, ha venido a demostrar la madurez de una experiencia que se basa fundamentalmente en el tratamiento objetivo del paisaje, en la negación de todo lo que pueda ser barroco o establecer un sobrentendido, y en la búsqueda seguida del hallazgo lleno de sencillez de un idioma pictórico que lleve a sus últimas consecuencias las posibilidades de utilización de un color puro.

Rigor y pureza son, por lo tanto, los componentes de una pintura sin ningún tipo de referencia, que va solamente a la realidad y a su interpretación lírica, pintura caracterizada por definir un horizonte y exploración de él sin ningún tipo de concesión a las preferencias que, generalmente, presiden el mundo de la pintura.

Como los mejores de entre nuestros pintores, la obra de Canelo evidencia una independencia absoluta de todo tipo de fórmulas y de estilos, el artista no cree que la tendencia sea más importante que la esencia y trabaja desde una constante actitud que niega el énfasis y la grandilocuencia, como si ensayara que su tarea de pintor recordara y valorizara del paisaje aquello que permanece cuando todo lo demás se ha olvidado; según ha señalado Santiago Amón, una pintura de lo genuino, de lo diferenciador de lo que hace de los objetos y las realidades de la Naturaleza se evidencien como tales, genuinas y verosímiles, esto es, en un proceso abierto de autenticidad y de sinceridad.

Estamos, pues, ante un pintor reflexivo, para el que el mundo de lo instintivo no es sino un substrato activo sobre el que gobierna la inteligencia, un pintor que elige y se define en cada momento, definido en una personalidad afirmada sin convulsiones ni piruetas, por una sensibilidad que le capacita para cualquier tipo de encuentro, que le permite una larga teoría de definiciones y hallazgos cada vez más sorprendentes.

Si una parte muy importante de nuestra cultura estriba en la realización de un repertorio de postulaciones no trágicas, de un humanismo que emplee otros medios de expresión que la agresión y la violencia, el valor de Canelo se encuentra en el hecho de su difícil realización de un paisaje sin mediaciones trágicas, sin preconcepciones ni exacerbaciones de ningún tipo, en el que el despliegue del color es algo fundamental, tan esencial que nos aparece como si estuviéramos asistiendo al espectáculo de una primera mirada sobre una realidad preexistente a nosotros, pero que se ha convertido en tal realidad al ser convocada por nuestra mirada.

Si la visión es un punto esencial de la comprensión no sólo de su objetivo inmediato, en este caso el paisaje, si no de la realidad toda, tenemos que este mundo sereno, profundamente escrutado de Canelo, que va agotando poco a poco las posibilidades que ofrece el encuentro con la realidad, la visión es toda una disciplina, toda una amplia teoría que permite el encuentro de facetas y de perspectivas que un observador casual no advertiría.

Por todo ello, nos hallamos frente a una experiencia de transformación y renovación de la creación plástica, que no parte de un camino de complejidad, originalidad y «snobismo», sino desde la fundamentación de una actitud pictórica, rigurosa y sosegada, de una mirada en paz que provoca la tarea de una pintura aparentemente unitaria, pero, en realidad, motivadora y potenciadora de numerosas facetas y de inesperados encuen-



LUIS CANELO.

tros. Una pintura orientada a la práctica de la verdad que, de una forma íntima y próxima, no se enmascara detrás de ningún tipo de concepción que no sea esencial y pura.

Cuando muchos artistas buscan la originalidad en el contraste, en la paradoja o en el uso desorbitado del material, Canelo nos recuerda una lección obligada y nos depara la feliz sorpresa de que la originalidad está en la búsqueda de una pintura serena en medio del desenfreno, sosegada en medio de la precipitación, reflexiva ante lo instintivo, mesurada y parca ante el derroche y la exuberancia. En una palabra, pintura que depara una lección de humanismo en una sociedad intensamente deshumanizada, que nos enseña a mirar de nuevo la realidad que nos rodea, a explorarla y ensayarla en lo que pueda haber de más próximo, de más aprensible, en lo que de una manera más directa puede hacer posible nuestra vivencia y nuestra convivencia con los otros hombres a través de una misma concepción y comprensión de la Naturaleza que nos rodea.

Plantean estos cuadros las bases para el descubrimiento de nuevas ecologías, para el entendimiento de formas en las que puede vivir y soñar el hombre, para que aprendamos a contemplar no como un lugar de nuestra conquista, ni el escenario de una tragedia, sino como el ámbito en el que se inscribe un amplio e inagotable proyecto de convivencia.

CARMEN AGUADE

Una de las características de la pintura contemporánea estriba en la diferenciación de actitudes por la que los artistas se definen y diferencian en orden a los puntos fundamentales que rigen, por una parte, las relaciones entre la renovación y la tradición, y por otra, la posición del arte ante los nuevos símbolos que produce nuestra civilización de consumo.

Existen pintores que identifican su tarea y su inspiración con una actitud más o menos abierta al perfeccionamiento, pero casi siempre presidida por un encasillamiento de modalidades, por una apenas modificada rutina en pro de la repetición de unas sugerencias y de la instrumentación de unas formas plásticas.

Hay, por el contrario, otros artistas que, conscientes de la aceleración de costumbres, formas de vida y modos históricos que se producen a su alrededor, intentan evolucionar siempre al nivel del tiempo, y, por su inquietud y su trabajo, van modificando su imagen artística, superando los condicionamientos que lo sujetan y renovando su obra dentro de un mundo que alrededor de ellos se renueva constantemente.

A esta clase de artistas pertenece Carmen Aguadé, hija de una de las grandes pintoras españolas, Carmen Cortés, y heredera de una tradición familiar y de formación que la ha permitido colocarse en la primera línea de la pintura figurativa española. Rompiendo con una manera de hacer dentro de la figuración que había ya definido su personalidad y que la proporcionaba los suficientes éxitos para justificar un temperamento menos inquieto, esta pintora ha presentado en su última exposición en la galería Edurne, de Madrid, una serie de obras

en las que alterna la pintura con la serigrafía y con las realizaciones tridimensionales.

El tema hacia el que se ordena esta obra es la reelaboración de los nuevos símbolos que presiden nuestro vivir, y, en cierto modo, su oferta crítica y humanizada. Los envases con los que se nos conmina a la adquisición de determinado producto, su repetición seriada y obsesiva, los signos de que fuerzas a integrarnos en una determinada dirección y que son otros tantos vehículos de masificación son los personajes de esta pintura de frescura y juventud pocas veces conseguida.

A partir de estas constelaciones de símbolos la artista interpreta, de una manera personal e inmediata, la serie de peripecias que ofrecen a un replanteamiento de la línea y del color, presentando hitos de carreteras de inverosímil traza, signos, parientes de los verdaderamente existentes, pero que no tienen otro significado que el jocoso y caricaturesco que el artista los atribuye, y con todo eso la pintura afirma no sólo su personalidad, sino la difícil condición del hombre, su humor y su propensión para, como un redivivo rey Midas, humanizar lo que toque, por frío e inexpresivo que sea. Y este burla burlando adquiere a veces la más inusitada y más increíble de las poesías, el inesperado humor, la certidumbre de que a través de diversos medios técnicos, reproduciendo la más incómoda de nuestras posibilidades, una mujer sabe todavía hacer de estos símbolos humor y arte, esto es, humanidad.

Con todo este bagaje de formas y de experiencias Carmen Aguadé se afirma de una manera decisiva en el copiosísimo y prácticamente incontrolable panorama de la pintura española contemporánea en una posición de interesante concepción renovadora en la que los elementos viven no en función del valor de símbolos que rige tradicionalmente su posición y su destino, sino en razón del nuevo sentido que el artista los atribuye.

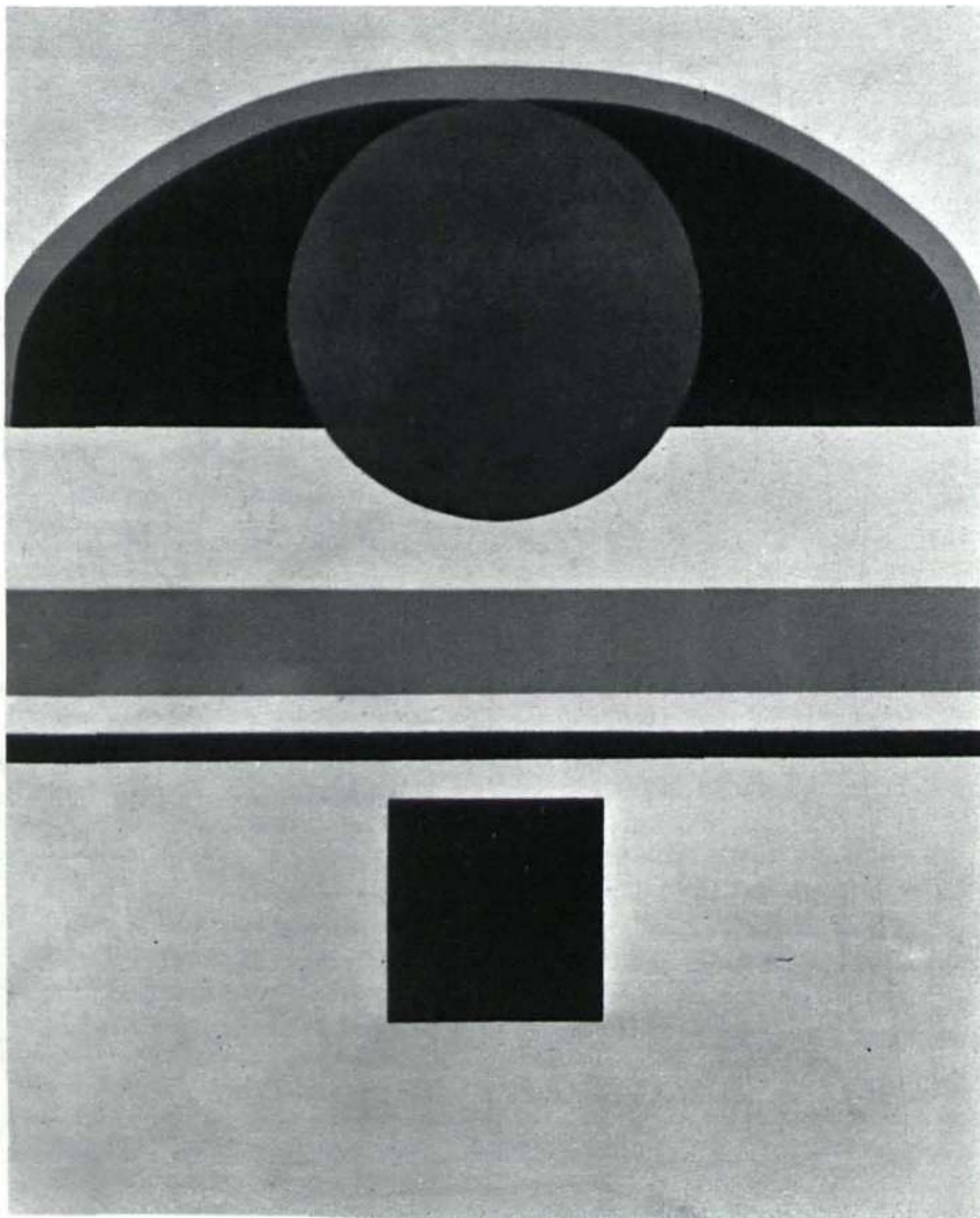
ENRIQUE GRAN

El desarrollo del espíritu y la formulación de experiencias artísticas que tienen como base una espiritualidad que llega en ocasiones a marginar lo material, ha sido durante largos años una de las características de la pintura española, y aun cuando en la actualidad esta espiritualidad no encuentre, por lo general, caminos de expresión y de afirmación, existen algunos artistas que continúan, a través de los medios de expresión y las tendencias propias de nuestro tiempo, este mundo de sugerencias espirituales.

Al mismo tiempo, una de las modalidades más peculiares del arte contemporáneo español está constituida por la aportación que algunos artistas realizan de características totalmente originales dentro de las tendencias y coordenadas técnicas de una manera artística generalmente definida. Así, por ejemplo, en el campo de la abstracción, la experiencia española recoge una gran variedad de experiencias que van desde lo lógico a lo biológico y que, en la mayoría de los casos, aportan profundas cualificaciones a lo que generalmente se entiende por informalismo.

A esta característica responde la obra del pintor santanderino Enrique Gran, expuesta en la galería de Juana Mordó y definida por un personal estilo pictórico que podría rotularse como «informalismo expresivo», en el que, sin ningún tipo de concesión a los elementos figurativos tradicionales y dentro siempre de una insinuación de apariencias, se plantea una teoría pictórica que rehuyendo concretar la forma no por esto deja de expresar sensaciones y de emitir una cierta concepción de estados de ánimo.

Siempre es arriesgado y aleatorio integrar en una tradición pictórica las experiencias propias del arte de hoy, pero frente a la pintura de Enrique Gran, a sus paisajes telúricos casi sin asentamiento físico, a sus despliegues de materia que nos hablan de un esfuerzo por pintar lo que apenas se puede nombrar, surge siempre la idea de que si el despliegue de los ismos ha roto ya en numerosas ocasiones las continuidades de la pintura, cierto es que éstas se reconstruyen como formas de ser y de entender el arte a lo largo del tiempo, y en este sentido no es gratuito identificar la inspiración de la obra de Gran; por un lado en la parte más enraizadamente mística del barroco español; por otro, en la obra de ese pintor fantástico recreador de los misterios de la Pasión y el sentimiento que fue Alejandro Magasco, y, por una última, en los objetos de medita-



CARMEN AGUADE.



ción que componen una parte muy importante de la historia de la pintura universal.

Las obras de Gran ofrecen al espectador indeterminados paisajes en los que asoma, más que la posibilidad de una referencia que afirme su realidad terrena, la continuidad de una evasión que informa su existencia extrapersonal, la incorporación de un mundo tenso, difícil y complejo que vive en los territorios del sentimiento más que los de la realidad, que en ocasiones se abren de forma inmediata a la sugerencia poética para que veamos en ellos desplegarse la inquietante realidad de una noche oscura del alma o de un itinerario de apasionada búsqueda.

Produciendo una de las paradojas en las que el arte es pródigo, la pintura de Gran es quizá más expresiva para establecer los trasuntos del mundo espiritual que constituyen su programa, que muchas otras obras y formas que muchos estilos y modalidades más figurativos, porque este mundo de lo innumerable, este provocado tránsito hacia lo inefable transmite su tensión de gran manera más amplia y más profunda mediante el lenguaje de sombras y de imágenes que caracteriza la pintura de Gran, que, por otro camino más sujeto a las coordenadas de la figuración, ya que una parte de nuestra experiencia, como espectadores ante la pintura, viene señalada por esta evidencia, la incapacidad de la imagen, formas para la evolución de sensaciones.

MENDEZ RUIZ

Siempre hemos considerado que a la pintura de nuestro tiempo la define el proceso de amplia transformación en los géneros tradicionales. Entre ellos, figuración y realismo cambia y se decanta, constituyendo nuevos cauces de afirmación y nuevas dimensiones en el campo de la pintura.

En el panorama amplísimo de la pintura contemporánea se perfilan variadas series de experiencias, la mayoría de las cuales significan respeto a la pintura tradicional otras tantas innovaciones. Entre ellas, algunas afectan directamente a la esencia real de la actividad pictórica, y así tenemos en contraposición con el realismo, que cifra todas sus posiciones en la reproducción de formas, figuras y objetos, un vasto repertorio de figuraciones de vanguardia, entre las cuales se perfila un peculiar ultrarrealismo que tiene en España extraordinarios cultivadores.

Dentro de esta tendencia que acentúa el contexto de la realidad buscando trascenderla y esperando al mismo tiempo afirmar una serie de amplias características esenciales, destaca la obra del madrileño José Méndez Ruiz, nacido en 1936 y uno de los pintores mejor dotados de nuestras nuevas promociones.

La tarea exploradora de Méndez Ruiz en torno a las posibilidades de un realismo de vanguardia se canaliza por tres

derroteros diferentes, en uno de ellos, siguiendo el camino marcado por Antonio López, el artista busca la inmediatez de los objetos, la exacerbación de una actividad visual detenida sobre los elementos marginales de nuestro entorno, en una mezcla de naturaleza muerta y paisaje interior que le sirve para producir obras de excelente factura.

En otro aspecto, Méndez Ruiz sondea las posibilidades ultrarrealistas de una plástica pura, componiendo desde elementos en los que el pintor ha contemplado una realidad sustantiva que va recreando progresivamente sin llegar a desfigurarla, pero exaltando perfiles que más que un alejamiento de la realidad constituyen y significan una exploración de las dimensiones reales.

En un tercer aspecto, la tarea de este artista madrileño se vuelca hacia una característica búsqueda en torno a las posibilidades de una imagen humana sobrenaturalizada, como si procediera de un sueño o de un espejismo; en esta línea, rozando sin trascender las fronteras de la pintura mágica y onírica, separándose del surrealismo tanto como del realismo tradicional, el pintor ofrece uno de los caminos válidos de los cuales la actividad plástica puede regresar de las contradicciones que ofrece una pintura de consumo al uso, como es, por ejemplo, el «pop» o la pintura de crítica industrial. Es en este camino en el que los cuadros de este artista presentan mayor fuerza y consistencia, afirman un tratamiento más amplio y profundo de las imágenes, dan al rostro y a la figura humana un despliegue más amplio de posibilidades y marcan el camino para un realismo de vanguardia significativo de nuevas posibilidades en el tratamiento de la imagen.

En estas tres vertientes, en los distintos cauces de su manera de hacer, el pintor busca, y en ocasiones obtiene, las bases firmes para la definición, en profundidad y en extensión, de una figuración de vanguardia cuyos caminos sólo pueden ser explorados por artistas dotados de una dominio técnico y de una formación plástica semejante a las que exhibe Méndez Ruiz en la mayoría de sus creaciones expuestas en la galería Tartessos.

RAUL CHAVARRI



EXPOSICION HOMENAJE A JOSE LAFFOND

En la galería Studio, de Madrid, un grupo de sus innumerables amigos ha organizado una exposición en recuerdo y homenaje del pintor y dibujante José Laffond, muerto en Madrid, donde había nacido en el año 1926, el día 25 de octubre del pasado año.

José Laffond —Pepe, como le llamábamos todos— era, además de un gran artista, una persona extraordinaria, y este calificativo era normal en el comentario de cuantos le conocían y trataban.

José Laffond, que apenas cumplidos los catorce años ya colaboraba en el diario «ABC», estudió en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando, de Madrid. Al término de sus estudios de Arte y en la Escuela de Periodismo, donde le llevó su gran curiosidad por la cultura viva, dirigió varias revistas de Madrid, hasta que en el año 1956 se marchó a París, donde estuvo algún tiempo. Allí trabajó y observó la vida contrastante de esa ciudad única.

Volvió a París en el año 1958, y allí se quedó hasta que ha regresado a España para morir.

José Laffond realizó, en sus catorce años parisinos, más de 20.000 dibujos, además de colaboraciones en revistas y de ilustrar numerosos libros.

Perteneciente a la llamada «generación del bache», es decir, la de quienes éramos niños en la guerra española del 36, su espíritu no quedó marcado por la amargura y la

angustia, sino que aquella experiencia dolorosa y trágica le ofreció, andando el tiempo, la posibilidad de afirmar su enorme sentido lírico, unido a un acusadísimo sentido del humor.

Hombre sencillo, cordial y con una singular capacidad para ganar amigos, a los que tantas veces ayudó en esos días maravillosos, pero a veces difíciles, de una ciudad como París, ha muerto en el momento culminante de su capacidad creadora, en la plenitud de sus facultades técnicas y de expresión, cuando, después de una dura lucha, soñaba con vivir más tranquilo con su mujer y su niña en este Madrid que adoraba.

La exposición que hace poco se ha celebrado, en recuerdo a su memoria y homenaje a su obra artística, ha significado un hecho de infrecuente solidaridad humana hacia un compañero por parte de artistas, pintores, críticos, poetas, fotógrafos, periodistas, dibujantes...

Nombres prestigiosos del Arte español actual, casi todos amigos, además de compañeros, han ofrecido desinteresadamente sus obras para esa exposición. La totalidad de las obras expuestas se han vendido a favor de la viuda y la hija del artista desaparecido.

Y se han dado varios casos de pintores que, bien por residir en otros países o no haber coincidido con Pepe Laffond en sus estancias en Madrid, no le conocían personalmente, que han donado obras magníficas para expresar y afirmar, en la ofrenda al compañero muerto, los valores humanos.

La obra gráfica de Pepe Laffond es innumerable. Este artista, bohemio y lúcido, reunía en su personalidad dos cualidades de difícil conciliación: un enorme sentido de ensoñación poética, de evasión de la prosaica realidad cotidiana y una fabulosa capacidad de trabajo, de realización de sus intuiciones líricas. Unido todo ello a un gran poder de síntesis, de selección del dato necesario, significativo, que su agudo poder de observación le ofrecía siempre en cada una de sus obras.

Los temas que interesaban a Pepe Laffond eran la vida misma en su cambiante diversidad. Lo mismo los que se aparecen junto a nosotros y acaso nos pasan inadvertidos, por nuestra pereza ante las imágenes del instante que huye, repetido, monótono, pero siempre diferente si nos molestamos en mirarle con atención, que los grandes temas de la Poesía o de la Fábula.

Pepe Laffond tenía una especial predilección por las figuras de Don Quijote y Sancho. Acaso por sentir profundamente en su espíritu el dualismo esencial del ser español.

Laffond era un hombre de extraordinaria cultura. Cualquier tema, y no solamente los relacionados con su mundo de artista, de humanista, sino también aquellos que surgían a veces en una conversación banal, eran desarrollados por él con un conocimiento sólido del problema.

En cuanto a la técnica que utilizaba Pepe Laffond para la realización de sus obras, era siempre distinta; en cada momento se proponía una solución técnica diferente. Y el resultado era eficaz y armonioso.

José Laffond, representante de un tipo humano muy peculiar, desinteresado y nada previsor; con un enorme sentido de la amistad, de la convivencia, había consumido en la enfermedad que le ha causado la muerte sus escasos caudales.

Con la venta de las obras de la exposición-homenaje —unas ochenta—, la difícil situación económica con que se enfrentaba su viuda se ha superado.

Esa exposición ha tenido, además, un fin, un sentido más profundo: afirmar la primacía del espíritu y la generosidad posible en el ser humano.



MANUEL CONDE

III SEMANA DE MUSICA DEL CORPUS LUCENSE



Del 29 de mayo al 4 de junio del año actual, Lugo vivió unas espléndidas jornadas musicales. Celebró su tercera Semana de Música del Corpus Lucense, realidad que ha echado ya buenas raíces en la fértil tierra gallega. Fuera de sus murallas romanas, Lugo se extiende hasta alcanzar el paisaje de la Terra-chá, con sus verdes jugosos, sus lejanías de bosques, leyendas y nieves, mientras la ciudad vive enamorada de su río, del Miño, que ve pasar brillante como un espejo, que desde hace siglos la sonríe y la corteja. Intramuros, donde la Historia se ha remansado en viejos edificios, palacios e iglesias, que guardan celosamente sus recuerdos en el fluir del tiempo y tienen

ya una pátina de noble serenidad, en la paz y el afán de cada día, la música, por tercera vez, llamó a los lucenses en la Semana en que la Ciudad del Sacramento vive sus horas más profundas en la fe. Y Lugo acudió a los lugares convocados: al salón regio del Círculo de las Artes; al Paraninfo de la Diputación, el antiguo palacio de San Marcos, el edificio construido en el último tercio del XIX para destinarlo a hospital, y a la iglesia parroquial de San Pedro, antigua conventual de San Francisco, de grave y noble arquitectura, para escuchar la música de todos los tiempos, escuelas y estilos, y escucharlas con atención, con entrega al mensaje musical de cada

maestro, en un silencio reverencial, con la presencia de la juventud, alertada para ir formando una afición cada vez más amplia y preparada...

Lugo, con estas tres ediciones de sus Semanas de Música del Corpus Lucense, se ha incorporado al gozoso renacimiento de la música en España, cuyo impulso vital llega de la Comisaría General de la Música de la Dirección General de Bellas Artes, impulso que está promoviendo la música española, los compositores españoles, nuestros artistas y entidades orquestales y corales. Somos testigos del alto valor educativo de las Semanas y Decenas, de Festivales y convocatorias especializadas, que van marcando

surcos profundos en la cultura de nuestra Patria. Nos alegra el comprobar en un sitio y otro la presencia de una juventud que escucha y discute sobre la música que les ha prendido ya en el alma. Lugo forma ya parte, como fuerte eslabón, de la cadena musical hispana: y este eslabón, fundido en su propio devenir histórico, ha fijado ya sus tradicionales Semanas de Música del Corpus Lucense, como una llama que ha de ser mantenida en alto en todo su brillo, por la propia ciudad, por todos los lucenses, por sus autoridades, por sus hombres rectores, por sus juventudes escolares. Por todos, para que esa llama alumbre el camino que han de seguir las Semanas venideras. Para que Lugo, y esto debe tenerlo como irrenunciable, siga labrando su gran futuro musical.

THE LONDON MASTERPLAYERS ORCHESTRA

Esta Orquesta de Cámara inglesa, formada por destacados instrumentistas de Londres, que actúa bajo el mando de su director-fundador, el maestro suizo Richard Schumacher, inauguró los conciertos de la Semana lucense. Cumplido muy recientemente el primer aniversario de su presentación en el Royal Albert Hall de Londres, son muchos los países que ha recorrido, llamada por los principales centros musicales.

En Lugo ofreció dos conciertos, los días 29 y 30 de mayo, que tuvieron lugar en el salón regio del Círculo de las Artes, con la colaboración, en el primero, del violinista español Pedro León, con un programa dedicado enteramente a Mozart, y en el segundo, de la clavecinista polaca Elzbieta Stefanska-Lukowitz, con obras de Bach, Respighi y Haydn. Los Masterplayers, aún con un año de vida musical, han logrado un excelente conjunto, bajo una dirección que se presiente eficaz: ha logrado fusión y empaste. Pero quizá la batuta de Schumacher no haya alcanzado esas delicadezas que piden las músicas de Mozart y el «Concierto núm. 1», para clave y orquesta, de Bach, que tocó la joven polaca. Y así no nos permitió valorar el arte de Elzbieta Stefanska-Luko-

witz, nada más que siguiendo el curso y el virtuosismo de sus gráciles dedos sobre el teclado del clave, ya que el sonido quedó absorbido por la orquesta, que no dosificó los matices para permitirnos «escuchar» —sólo en breves instantes— la sonoridad de este poético y delicado instrumento.

Nuestro violinista, la víspera, ejecutó con la Orquesta de Cámara el «Concierto en sol mayor», para violín y orquesta, de Mozart. Pedro León, claro en el fraseo, dio una versión muy dentro de los matices mozartianos, y aquí Schumacher cuidó más los giros de esta música tan bella, poniendo unos acentos más delicados. Para los dos artistas, el numerosísimo auditorio congregado en el salón tuvo aplausos muy efusivos, como para la orquesta, que ofreció unas «Danzas y arias para laúd», de Respighi, entonadas de ritmos templados, y una «Sinfonía núm. 55», de Haydn, ejecutada dentro de unos cánones académicos.

AGRUPACION DE MUSICA DE CAMARA SEK

Estreno mundial de la obra-encargo del compositor Moreno Gans.

Tercer concierto de la Semana. Este, escuchado en el Paraninfo de la Diputación (palacio de San Marcos). Actuó el Quinteto SEK, que hoy, con apenas cuatro años de actividad, puede situarse entre los mejores de este tipo. Lo forman Juan Luis Jordá, primer violín; José Luis Canabal, segundo violín; Emilio Matéu, viola; Mariano Melquizo, violoncello, y Luciano González Sarmiento, piano. Cinco magníficos instrumentistas, que si fueron recibidos con aplausos, al final de su concierto, unas largas ovaciones vinieron a confirmar los méritos de esta joven agrupación de cámara, que ha dejado en Lugo una estela de sincera admiración. Ellos estrenaron el «encargo» de la Semana, el «Cuarteto núm. 2», de J. Moreno Gans. Este compositor levantino no va en esta última obra tras ningún «ismo», porque su propio estilo le dicta ya el camino a seguir: un estilo que va tras nue-

vos conceptos, pero con un lenguaje claro, unas expresiones sinceras, unas estructuras que siguen un curso lógico en el arte de este maestro. Moreno Gans, hombre de perenne juventud, ha realizado un cuarteto inspirado, con temas en los que se ve la claridad de su paisaje levantino. Fue muy aplaudido, haciendo constar que la interpretación fue cuidadosamente preparada y los cuatro instrumentistas resaltaron la sinceridad de esta música, tan espléndidamente acogida por el público. Antes, tres breves piezas para cuarteto de cuerda, de Strawinsky, dieron el sabor agri-dulce de unos ritmos incisivos, esquemáticos (Danza), los perfiles de la «Excéntrica» y el lirismo del «Cántico» como tres momentos del Strawinsky más íntimo y depurado. Luego, la agrupación de cámara ejecutó el «Quinteto en la mayor», de Dvorak, en el que el pianista Luciano González Sarmiento, con un dominio del teclado y equilibrada dosificación del sonido, compenetrado con sus compañeros, fue el aglutinante de una versión que tuvo el clima más directo del maestro checo: lirismo, encanto, sosiego, raíz popular, estructuras sin complicaciones. Y todo esto lo dio el Quinteto SEK, que al final fue destinatario de una prolongada ovación.

RECITAL DE CANTO DE MARIA ORAN

Cuando hay una voz y un arte musical tan unidos, como sucede en esta gran soprano española, ¡cómo cautivan sus recitales! El día del Corpus, también en el Paraninfo de la Diputación, María Oran prendió al auditorio en la magia de su voz. Se escucharon las canciones religiosas de Beethoven, los lieder de Strauss, las canciones españolas de Rodrigo y de Turina, más luego, fuera de programa, Granados. El recital de María Oran fue todo un curso de bien cantar, porque si en las canciones de Beethoven hubo gravedad y recogimiento, en Strauss, especialmente en la «Serenata», la soprano se alzó con un estilo elegante. Después, los pentagramas españoles fueron vehículo garboso, sentimen-

tal, gracioso, hondo, como en el «Cántico a la esposa», de Rodrigo, con anchura y agudos firmes y airosos, musicales en el «Canto a Sevilla», de Turina. En el piano, Ana María Gorostiaga fue la colaboradora ideal, bien compenetrada por el arte lírico de esta exquisita cantante, que fue ovacionada al término de su recital.

DUO COROSTOLA-REGO Y ESTRENO DE LA «SONATA CONCERTANTE», DE MONTSALVATGE

El Dúo Pedro Corostola, violoncello, y Luis Rego, piano, actuó en la jornada siguiente, con el estreno en Lugo de la «Sonata concertante», de Montsalvatge, que días antes se había estrenado en primera audición mundial, en la Decena de Toledo, por ambos artistas. Es una obra complicada, de enormes dificultades técnicas, que tanto Corostola como Rego salvaron con seguridad y limpieza. Si a veces Montsalvatge utiliza procedimientos dodecafónicos, lo hace como siguiendo el curso lógico de sus ideas, sin sacrificar la musicalidad que alienta en todas sus obras, especialmente en el segundo movimiento, en el que sentimos un «clima» poético que nos gana en seguida. Sus tiempos tienen una indudable fuerza expansiva y expresiva. De ahí la gran acogida que tuvo en su audición en Lugo y que seguramente ha de ir teniendo conforme se vaya conociendo. Ambos artistas, con técnicas dominadas ampliamente, lograron una magnífica ejecución de tan difícil obra. Las sonatas para violoncello y piano de Beethoven y Brahms, más las «Piezas de concierto» (breves, deliciosas), con que comenzó el concierto, fueron muy bien interpretadas, lo que les valió sendas ovaciones con todo merecimiento.

RECITAL DE PIANO DE JOSE ITURBI. CONFERENCIA DE FERNANDEZ-CID

En el sexto concierto de la Semana, el prestigio universal de nuestro gran pianista Iturbi congregó,

en el salón regio del Círculo de las Artes, a un público masivo. Previamente había hablado el crítico de «ABC» y RTVE, don Antonio Fernández-Cid, sobre Beethoven, como clausura anticipada de la Semana que habría de tener lugar al día siguiente, domingo día 4. Fernández-Cid, con su palabra siempre amena, glosó las obras del genio de Bonn con muy claros conceptos, que arrancaron del público muchos y largos aplausos.

Iturbi, en su recital, fue el pianista del éxito seguro. No vamos a hacer ahora una crítica de su estilo ni mucho menos, porque sería obvio a estas alturas, y ante la talla de nuestro gran pianista, sólo queda el reflejar el triunfo obtenido en todo el largo programa, del que quizá destacaríamos, como momentos de mayor relieve (que en realidad todo lo tuvo), la sonata «Claro de Luna», de Beethoven; el «Scherzo en si bemol menor», de Chopin, y «Corpus Christi en Sevilla», de Albéniz. Pero esto apurando demasiado el juicio elogioso, que, en buena lógica, hay que extenderlo a todo el recital, porque todo él mereció las ovaciones y bravos que le dirigió el auditorio.

CONCIERTO DE LA ORQUESTA SINFONICA DE BILBAO CON EL CORO DE LA ESCUELA SUPERIOR DE CANTO DE MADRID. HOMENAJE A DON RAMON FALCON

Desde varios días antes, en Lugo se habían agotado todas las entradas para asistir al concierto de clausura de la Semana, en la iglesia parroquial de San Pedro. Había expectación por escuchar a la Sinfónica bilbaína y al Coro de la Escuela Superior de Canto de Madrid, en la monumental «Novena sinfonía con coros», de Beethoven, que se escuchaba en Lugo por primera vez. Un cuarteto de cantantes muy significados en este estilo, María Oran, soprano; Alicia Nafe, mezzo; Julián Molina, tenor, y Julio Catania, bajo, completaron el despliegue sinfónico-coral, que bajo la total dirección del maestro Pedro Pirfano, titular de la Orquesta de Bilbao, alcanzó el resonante éxito que todos esperábamos, fina-

lizando entre bravos y muy largas y entusiastas ovaciones del público que llenaba hasta desbordar las naves del templo. Fue una versión llena de matices, de contrastes, adquiriendo su plenitud en el tiempo último, en el sinfónico-coral, donde se alcanzan esas cimas señeras de la inspiración beethoveniana. La batuta firme, clara, dominando todo el curso de esta bella sinfonía, de Pedro Pirfano hizo posible una versión que llegó a todos con sus relieves y contrastes, con su expresión humana. La Orquesta Sinfónica de Bilbao y el Coro de la Escuela Superior de Canto de Madrid, que dirige Lola Rodríguez de Aragón, más el cuarteto vocal, todos se compenetraron de forma que la audición tuviera el expresivismo y la fuerza sonora que impulsan y proyectan sus pentagramas.

Antes, la Orquesta ejecutó las «Diez melodías vascas», de Guridi, en unas ejecuciones muy sentidas en los temas y ritmos, y como homenaje a Lugo, la melodía «Negra sombra», del compositor lucense Juan Montes, en la instrumentación del inolvidable maestro Jesús Arámbarrí, que la hizo como homenaje a Lugo y Galicia.

El concierto estuvo presidido por el subdirector general de Bellas Artes, don Ramón Falcón, a quien al mediodía, en el Ayuntamiento, en un acto emotivo y cordialísimo, se le había hecho la entrega de una placa nombrándole Lucense distinguido 1971, nombramiento que por unanimidad, en la primera votación, fue hecho por los medios informativos locales, «en atención a los extraordinarios méritos y circunstancias que concurren en su persona», en la tradicional reunión de fin de año, y que el señor Falcón agradeció con palabras llenas de afecto para todos. Junto al subdirector general de Bellas Artes se hallaba el gobernador civil, don Guillermo Ruipérez del Gallego, figura principal en esta Semana lucense, con otras autoridades provinciales y locales, y el subdirector general de la Música, don Antonio Iglesias, impulsor de estas Semanas y adalid del nuevo renacimiento de la música en España.

S. RUIZ JALON

EXPOSICIONES EN BARCELONA

La presente crónica se refiere a las exposiciones celebradas durante los meses de abril y mayo. Se trata de uno de los períodos de mayor intensidad del año en esta clase de actos, de tal modo que reseñar las que, con cierta notoriedad, se han celebrado en Barcelona requeriría un espacio muy superior al procedente para esta crónica. No queda otro recurso que el de referirse a las de mayor trascendencia.

Destaca, por su singularidad, la del escultor Manolo Hugué, celebrada en galería Syra, con motivo del centenario de su nacimiento. El día 30 de abril de 1872, Manolo Hugué nació en Barcelona, en la calle de la Princesa, siendo posteriormente bautizado en la catedral. Como dice Jaume Pla en el texto de presentación de la exposición, no se puede pedir más como barcelonés típico. La exposición, celebrada con caracteres de homenaje en un momento en que la obra de Manolo ha alcanzado el alto nivel internacional que le correspondía, al que ha accedido tras muchos años de inexplicable espera, estaba constituida por una serie de obras pertenecientes a numerosas colecciones particulares de la ciudad y al Museo de Arte de Cataluña. Una vez más

se ha puesto de relieve, con esta exposición homenaje a Manolo, la variedad de su obra, en la que destaca, como pintor y como escultor, por unos caracteres singulares de firmeza, vigor y grandiosidad en la concepción de sus obras, pese a preferir en ellas el tamaño reducido. Sé muy bien el peligro que supone toda clasificación de tendencia o escuela, pero es indudable, por el concepto hondo y profundo de la expresión de las formas de Manolo, que cabe significarlo como uno de los más relevantes artistas plásticos expresionistas de nuestro tiempo. Deformaciones de las figuras reales, escenas sencillas y cotidianas, retratos familiares, con formas densas y contenidas, delimitadas con precisión y rigor, en las que el acento comunicativo huye tanto de lo trivial como de lo desgarrado. El expresionismo de Manolo Hugué, y creo que cabe hablar de esta escuela en términos amplios como la propia del artista, no cae en el exceso aparente, pero constituye un vehículo singular de comunicación.

Otra gran exposición de un maestro ha sido la de Miró, en la sala Gaspar, que ha presentado lo que pudiéramos traducir cosobretejidos, tapices con incorporaciones, y quince esculturas en bronce. Aquéllos en colaboración íntima con José Royo, discípulo de la Escuela de Tapicería de San Cugat. Obras diferentes técnicamente del tradicional medio mironiano de expresión (la pintura), se utilizan en ellas las formas propias de su mundo, notoriamente enriquecidas con la incorporación de objetos usuales hábilmente dispuestos. Esta vez las esculturas de Miró se mantienen dentro de una sobriedad formal y cromática distinta de las por él realizadas en otras ocasiones y, a nuestro entender, mucho más penetrantes. De igual modo, los tapices-objeto, realizados a base de tejidos y objetos incorporados, cordeles, etc., constituyen una expresión bien elocuente y original dentro del siempre sugestivo mundo mironiano.

Bastante semejanza, en relación con el uso de los objetos y formas populares, cabe advertir en la exposición de Guinovart, celebrada en galería Adriá. En ella, el artista ha creado libremente y ha llevado sus crea-



JOAN MIRO.

ciones a la exposición sin preocuparse de la normal adopción del cuadro con medidas universales. Guinovart, tras una larga y fructífera experiencia, se encuentra hoy en una fase de intensa actividad creadora, psicológicamente semejante en la de sus primeros años, en los que entró en el mundo de la pintura con un poderoso y sorprendente empuje. El conjunto de la exposición aparece integrado por una serie de obras plásticas en las que, sin solución de continuidad, se pasa de la pintura y el color, a la forma y el volumen, uniéndose tan distintos elementos en un todo armónico. Hay en la exposición una serie de serigrafías enmarcadas sugestivamente en una especie de cajón de embalar, lo que supone la incorporación a la obra de un objeto usual y rudo. Hay también obras seriadas como múltiples, explosivas de color y de forma, cobijadas en cajas de plástico. En colaboración con Luis Nicoláu se ofrece un objeto titulado «Tapiz de la muerte», conjunto de tres dimensiones a base de cuerdas y nudos con ciertas incorporaciones que escapa a cualquier noción tradicional del tapiz para constituir un objeto sorprendente, de gran plasticidad. Igual ocurre con la obra de homenaje al Bosco, con diversas formas fundidas en yeso, y decoradas con pinceladas de color e incorporación de objetos usuales. Tales obras, que escapan a la significación tradicional separada de pintura o escultura, reflejan el mundo particular en que el artista se desenvuelve. Hay en ellas esa contradicción de elementos, característica de la fase integracionista y última de la obra de Guinovart, dando lugar al objeto artístico independiente en todos sus aspectos, incluso en el de su clasificación. En esta obra reciente de Guinovart se recobra el primitivo vigor de la misma y se acentúa incluso en ocasiones, apareciendo poderosamente enriquecida con un sentido más penetrante. Todo ello reflejado con una increíble capacidad de síntesis y de creación, a la que se une una despreocupación formal y el desenfado de quien durante muchos años se ha dedicado apasionadamente a la creación artística, por lo que nada extraño resulta que esta obra pueda apreciarse como el resultado de una de las actividades artísticas personales más libres y más capaces del momento actual.

Conocido en Barcelona por su participación en algunas exposiciones individuales, Viola ha realizado en estos días su gran exposición individual antológica en la Ciudad Condal. El conjunto de obras constituye una muestra suficientemente importante como para poder brindarnos un adecuado reflejo de la amplia y tumultuosa personalidad de Viola. Las formas abstractas sin referencias inmediatas a la realidad exterior, el informalismo, el cultivo y cuidado de la materia, como elemento básico de la pintura, la creación de la forma como la naturaleza misma, constituyen los ensayos de mayor vigencia de esta amplia e importante exposición. Viola está con ellos y se incorpora a ellos, llevando a los mismos su arrolladora personalidad. En su pintura hay algo más, bastante más, que abstracción y materia. Hay, y este es el más adecuado reflejo de su personalidad, violencia y color, luz y matices cromáticos, gesto y expresión. De este modo se desarrolla y se lleva a sus últimas consecuencias la pintura gestual, la pincelada rápida y violenta, la lucha con el color, con la forma y con la materia. Cuando a Viola se le pregunta

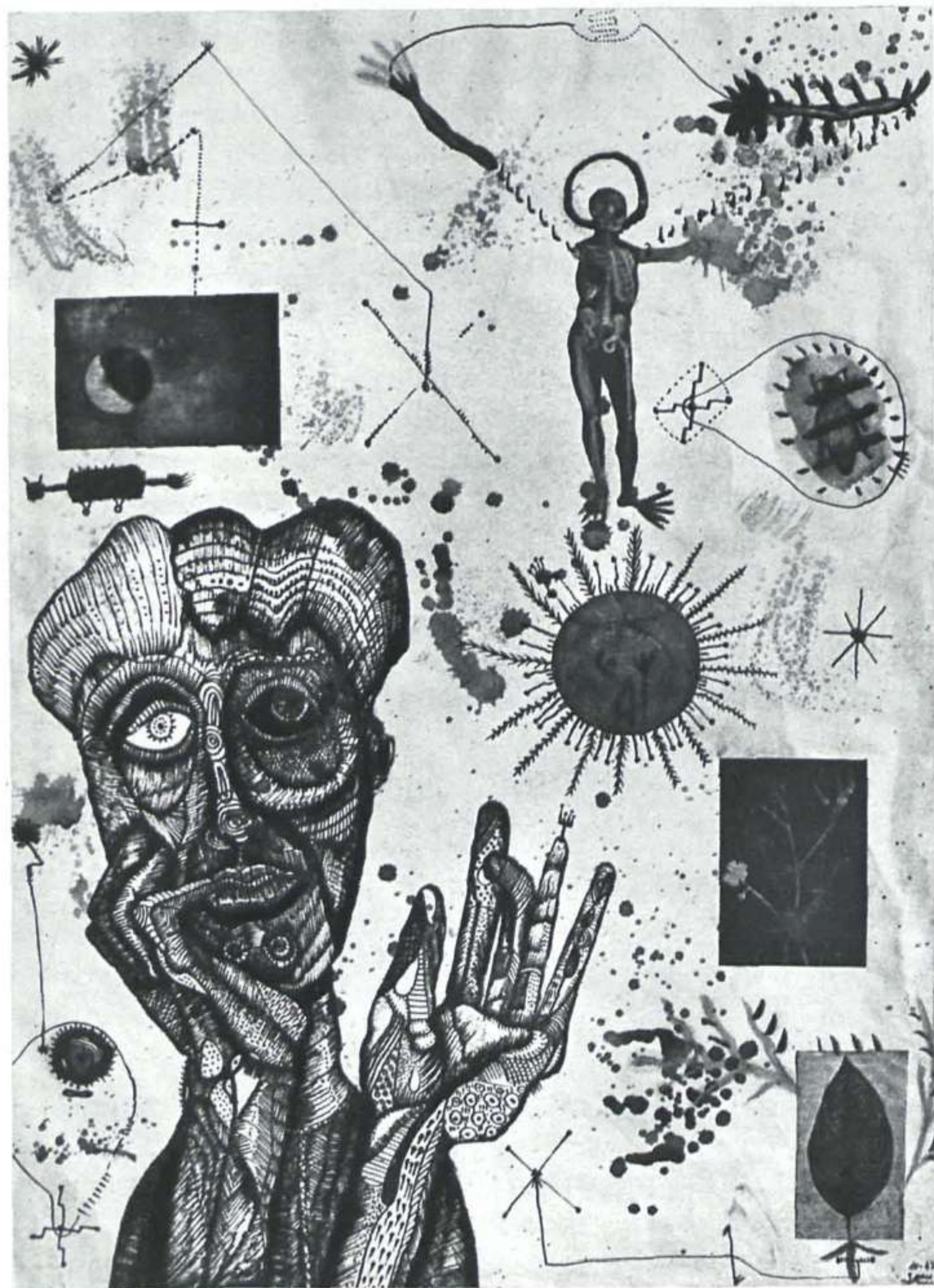


cual es el principal rasgo de su carácter, no duda en afirmar que lo es la inestabilidad del mismo, el estar siempre descontento de sí. Esta personalidad queda expresada en los gestos de su pintura. Pero Viola no es un pintor intuitivo que se deje arrastrar tan sólo por la impresión momentánea o por la comunicación oscura o ciega. Las obras de Viola se ofrecen como una lucha interior, aunque sus títulos expresen la conexión de esta obra con la realidad inmediata.

Otra exposición de excepcional importancia, celebrada durante este período de tiempo, ha sido la de Joan Ponç, en la galería René Metrás. Joan Ponç, que en los años 1940 realizó una intensísima labor de ruptura del ambiente artístico, prosaico y vulgar de entonces, a través de su labor individual y de su trabajo de equipo, mediante la revista «Dau al Set», vivió alejado bastantes años de España, en Brasil. A su regreso a Barcelona han sido escasas las exposiciones celebradas. Pero mucho menos conocido que en Barcelona, donde sus exposiciones no han sido numerosas, lo es en Madrid, pese a constituir, por el período histórico que le ha tocado vivir, por la labor personal y didáctica desarrollada y por su destacada personalidad, una de las figuras más importantes del arte español de la posguerra. La exposición celebrada en estos días ha tenido el curioso carácter de una suma contradictoria de obras, de los años 40 y de los años 60. En las de la primera época se comprenden las iniciales, de carácter esquemático y expresionista; las posteriores, más conocidas y más difundidas por la revista «Dau al Set», con una caligrafía minuciosa y detallista, ágil, suelta e imaginativa, en la que la realidad resultaba transformada por la penetración de un mundo lírico y surreal, excepcionalmente interesante; y las obras últimas, en las que se insiste con una minuciosa caligrafía, a veces con pormenores y particularizaciones excesivas, reflejo toda ella de un singular carácter y de una asombrosa facilidad dibujística creadora. Porque lo que en la exposi-

ción queda bien claro es que en ella Joan Ponç refleja una inmensa capacidad imaginativa y una calidad en el dibujo difícilmente superable. En el enjuiciamiento y la señalización que de la obra pudiera hacerse, nuestras preferencias se quedan con las obras del período intermedio, las de la revista «Dau al Set», las de los años 49 al 52. En todo caso, la totalidad de la obra constituye un conjunto excepcional que merece el reconocimiento que, sin discusiones, hoy se le otorga.

La obra de Rafols Casamada, que hemos podido contemplar en una importante exposición celebrada en galería Adriá, es el resultado de un largo esfuerzo de depuración y de síntesis. Rafols Casamada emplea, desde hace años, el amplio lenguaje de la abstracción, incorporándole objetos y formas, elementos reales y directos propios de etapas de la pintura de fases posteriores. Con ello, Rafols Casamada logra una síntesis que otorga a su obra una personalidad singular, de gran riqueza técnica. Lo más destacado de esta singularidad es el reflejo de una sensibilidad optimista, sutil, delicada y poética, que hace de la obra de Rafols Casamada uno de los capítulos más significantes de la pintura catalana de nuestro tiempo. La madurez de esta obra se expresa mediante la autenticidad y la espontaneidad de su creación, como si en cada caso se tratara de un ensayo nuevo, apasionante y sugeridor. Aun dentro de unos esquemas determinados, característicos de su personalidad, Rafols Casamada va realizando toda su obra como una auténtica sorpresa.



JOAN PONÇ "FIGURA"

Creo que puede señalarse cierto paralelismo psicológico entre Todó y Rafols Casamada. Y, sin embargo, sus obras parten de coordenadas bien distintas. Todó se apoya de modo directo, constante, en las formas reales exteriores. Los esquemas de su pintura son los esquemas tradicionales. Esto ha podido llevarle a la sala Parés, donde, tras su estancia en América, nos ofrece una importante exposición. Paisajes rústicos y urbanos, interiores, bodegones aparecen reflejados en sus geometrificaciones esenciales, con el mínimo de materia para su realización; como si el artista quisiera reflejar la esencia o el espíritu de las cosas de un mundo familiar circundante del modo más sutil. Este esquematismo, unido al semejante valor de los distintos planos del cuadro, otorgan a esta obra una mezcla de cerebralismo y primitivismo en una difícil y muy valiosa coordinación de actitudes o elementos contradictorios.

En la galería Da Barra, el grupo d'Elx, integrado por Agulló, Coll y Sixto, han dado a conocer en Barcelona los valores nacientes, constantemente renovados y reforzados, como dice Aguilera Cerni en el prólogo de presentación del grupo de estos artistas, que reflejan, por fortuna, el importante fenómeno de la descentralización española en la creación artística. Muy en la línea de las realizaciones artísticas, participantes en múltiples exposiciones por todo el territorio nacional, el grupo d'Elx constituye un gratísimo reflejo cultural de las inquietudes artísticas de nuestro tiempo. Cabe señalar en los tres un gran dominio de la técnica y del oficio, un profundo conocimiento del dibujo y de la pintura, un amplio mundo mental, en el que caben y se expresan adecuadamente los distintos problemas de la vida de nuestro tiempo. En Agulló se advierte una mayor concesión a los valores constructivos y geométricos, hábilmente coordinados con las formas y figuras en actitudes intencionadas. Coll parece como quien ha recibido la mayor herencia del neoclasicismo plástico, sin perjuicio de lo cual las formas libres de su pintura, los mundos mágicos de su ambiente, la reiteración de ciertas formas y figuras, ofrecen la modernidad y la sugestión de su lenguaje. Sixto es el más surrealista de los tres miembros integrantes del grupo; también cabría decir el más erótico. Las formas aparecen realizadas con una gran minuciosidad y riqueza dibujística y plástica, como pertenecientes a un mundo anacrónico actualizado, con una carga de ironía metafísica. En su conjunto, el grupo d'Elx ha ofrecido una de las exposiciones de mayor interés entre las celebradas en Barcelona en este período.

En la exposición colectiva MAN-72, celebrada en la amplia sala Gaudí, de Barcelona, sólo es posible señalar, por la amplitud de la misma y por sus numerosos participantes, el mantenimiento del buen espíritu de vanguardia característico de esta importante exposición anual colectiva de Barcelona. La atención prestada a los nuevos valores, como Jordi Benito, Joaquín Chanco, Güell y otros, junto con los bien conocidos de Alfaro, Argimón, Artigau, Cardona Torrandell, Clavé, Hernández Pijuán, Rafols Casamada, Amelia Riera, Tharrats, Vallbuena, Vallés y otros, supone el enlace de las actitudes vivas y permanentes de vanguardia con las más juveniles y esperanzadoras creaciones.

CESAREO RODRIGUEZ-AGUILERA

EXPOSICIONES EN MADRID

Cuando se encuentra a un extraordinario dibujante, se pone en tela de juicio su condición de pintor. Pintura y dibujo, hermanados en la expresión plástica de siempre, parece como si se hiciesen sombra ante el enjuiciamiento exterior. Y es que ocurre que el dibujante y el pintor a un mismo nivel de valía se da con escasa frecuencia, mucho más en la actualidad, donde los afanes coloristas y las miras de la propia pintura han dejado de considerar el dibujo, que en muchos casos compromete por lo que tiene en sí, como algo puramente independiente al juego de color. Sin embargo, esta independencia de valores en el dibujante y en el pintor no quiere decir que no pueda darse en el artista. Se da en muchos de ellos, en los mejores, por cierto. Un caso de dibujante y de pintor es Fernando Calderón, que nos ofreció una muestra de su obra en el Salón Cano en mayo pasado. La exposición despertó esa ola de comentarios en los que extraña esa doble condición de su línea, de su trazo, y del colorido de mil matices en torno a los ocre, el negro y el blanco. Colores que enmarcan, definen formas, muchas veces tejidas con trazos definidores de formas que quedan en la obra de Fernando Calderón como testimonio del proceso ejecutivo, del proceso de realización de sus cuadros. Hay que destacar también en todo comentario sobre la obra de Fernando Calderón, por breve que sea, su condición de muralista en esa perfecta conjunción entre forma corpórea y fondo espacial.

Las constantes inauguraciones de salas de arte es un signo de estos tiempos. No todas tienen fecunda vida ni trayectoria interesante, lo que es, sin duda alguna, difícil conseguir. Entre las nuevas galerías de arte inauguradas en Madrid esta temporada destaca la galería Heller, cuyas tres primeras muestras indican su buena dirección. Abrió con una exposición de grandes maestros de las escuelas española, italiana y francesa de los siglos XVI, XVII y XVIII, algo serio que no se presta a la improvisación. Después presentó una colección de pinturas de Ilundain Solano, una pintura muy trabajada, de atractivas composiciones, y seguidamente presentó una muestra del paisaje de Disdier, un paisaje muy esquemático, de simples resoluciones, basado en el color y su fuerza expresiva.

La exposición que Salvador Soria presentó en la galería Skira es fruto y consecuencia de un largo proceso mental en torno a hechos y acontecimientos que el artista ha contemplado, ha vivido. Por eso, para entender estas formas, estas máquinas de Salvador Soria, hay que partir de esos hechos y de su anterior obra, en la que Soria testimonia su postura intelectual ante los hechos y acontecimientos. Desde hace muchos, muchísimos años, Soria se siente atraído por la valoración de las formas del mundo mecánico, un tanto olvidado cuando no despreciado en ciertos campos de la actividad y sustituido por la electrónica, la hidrostática o la química, cuyos comportamientos son más secretos para el concepto de apreciación de la imagen. Salvador

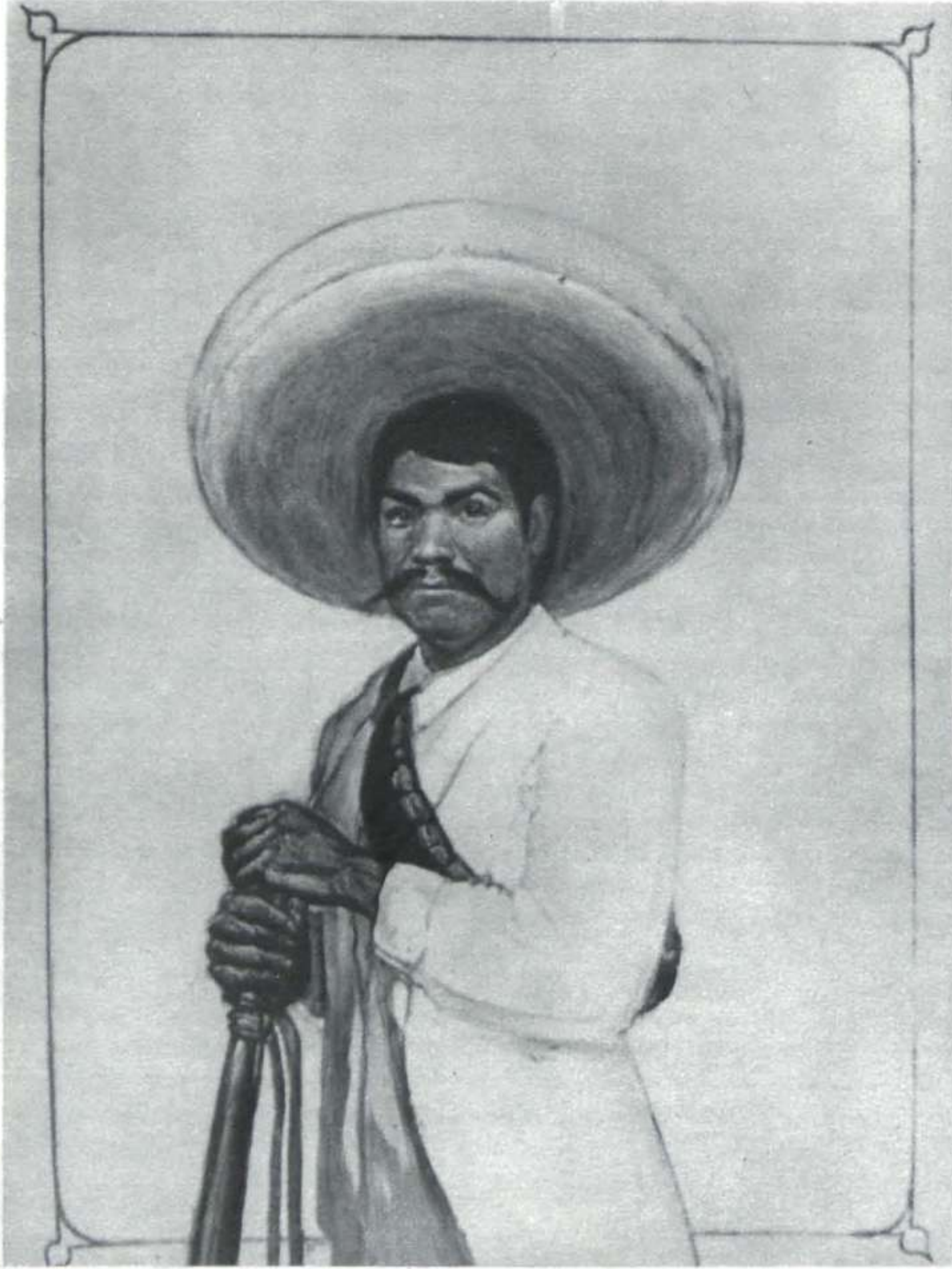
FRANCISCO RODRIGUEZ.



Soria escogió la mecánica y su mundo estético de piezas que se transmiten fuerzas; dotó a esas piezas de color e ideó una movilidad que permitiera la construcción de distintas esculturas con las mismas piezas. A este mundo de convicciones y de experiencias pertenecen estas obras que Salvador Soria nos presentó entre abril y mayo pasados.

El color juega un papel pleno en la obra que Francisco Rodríguez presentó en la galería Tartessos. Un papel que descompondríamos en dos aspectos: el de entonación y el de materia. La entonación colorista, con sus claros y oscuridades y esa gama inmensa de penumbras aéreas, es fundamental para la representación de zonas urbanas, de paisajes, de temáticas concretas. El otro aspecto, el del comportamiento del color como materia, adquiere importancia en la obra de este pintor, que, muchas veces, envuelve, mezcla, enmaraña y otras define en planos concretos, arquitecturales, que dan a sus cuadros un sentido y una razón que van más allá de la simple representación o imitación de una escena.

Francisco Rodríguez es pintor de esos que se dice están en línea. En sus cuadros vibra una inquietud capaz de producir interesantes muestras. No es que lo que presenta en la actualidad no sea interesante o deseásemos que fuese más interesante, no. Quiero decir que su afán de investigar, de evolucionar, de ejecutar, entraña aspectos de acción contrarios a la pintura conseguida, conformista. La pintura de Francisco Rodríguez es una pintura viva que dice mucho y tiene que decir más aún.



FERNANDO CALDERÓN / "GENOVEVO DE LA O".



JOSE LAPAYESE DEL RIO / "NOSTALGIAS DE CAMPEON".

José Camón Aznar ha dicho de la pintura de José Lapayese, con ocasión de la exposición de este artista que tuvimos ocasión de ver en la galería Kreisler, que nos ofrece una multiplicidad de interpretaciones. «Paisajes anchos y esquemáticos, arquitecturas multiplicadas y encimadas, visiones urbanas y rurales, sentidas siempre con gran acuidad de dibujo y de color». Y es que José Lapayese no se deja influir por corrientes más o menos en moda que tienden a igualar, a anular; José Lapayese camina solo, tanto en la representación lineal, en esas visiones superpuestas fruto del aumento del número de imágenes que interfieren nuestras retinas, signo de estos tiempos, como en los colores, actualísimos también, que reclaman a gritos la atención del más distraído e indiferente de los visitantes de su exposición.

Cuando la cámara oscura impresionaba las imágenes a través de la fotografía, la pintura, precipitadamente, huyó de la fiel representación de las realidades concretas, cotidianas, superconocidas de todos, como si estas realidades no tuvieran ya nada que hacer en el campo del arte. Una huida precipitada sin demasiadas consideraciones profundas que aconsejaran la conveniencia o no de tal desprecio. Las precipitaciones, que nunca son aconsejables, cuando se trata de la creación artística, lo son menos aún. Y así, después de una serie de experiencias en las que el afán interpretativo era manifiesto hasta extremos insospechados, ha habido un retorno a la consideración de lo real, demostrándose que la estética de los objetos en uso constante, frecuente, no muere porque exista la fotografía capaz de ofrecer sus imágenes tal cual son. Una pintura realista al modo fotográfico ha surgido con éxitos que van más allá de la fidelidad representada. Todo esto viene al caso por la exposición de cuadros que nos presentó el artista Causante en la galería Amadís. Este artista no sólo ofrece un dominio del dibujo —imprescindible, por otra parte, para esta clase de ejecuciones—, sino que ofrece también la valoración estética de fragmentos de habitaciones, rincones en los que la visión y la atención no suelen detenerse con frecuencia. Ello da ocasión al artista para componer masas y representar calidades.

Hace varios años que vi por vez primera un cuadro de Elena Lecuona. Fue en la galería Círculo 2, durante las deliberaciones como jurado de un concurso de pintura. Elena Lecuona, entonces llamó la atención de todos los que teníamos la obligación de pronunciarnos sobre los cuadros presentados al concurso. Llamó la atención por eso que llaman «cocina»: el trato de la materia cascareada y rota. Se dijo de ese cuadro que tenía influencia de Barjola, lo que a mí particularmente no me pareció nada en desfavor, en contra de otras opiniones, ya que pienso que Barjola tiene tal contenido en su pintura, que es muy quién para crear escuela y tener seguidores entre los artistas jóvenes. Recuerdo que aquello que había llamado más la atención, la materia brillante y rota, me pareció lo menos consistente. Me pareció atractivo y personal, pero, al fin, eso, «cocina». Hoy, en la muestra que Elena Lecuona presentó en la galería Círculo 2, desaparecieron esas calidades para dar paso a esa sobriedad de los tonos lisos que juegan entre sí con el cromatismo propio, con las tonalidades apenas separadas por un trazo no continuo del todo y de desigual grueso, que define el dibujo y las formas. Un paso adelante de Elena Lecuona, en quien hace años vimos méritos de pintora.

FRANCISCO PRADOS DE LA PLAZA

EXPOSICION PERMANENTE DE ESCULTURA

Abrimos nuestras páginas a una nueva sección, en la que publicaremos todas aquellas aportaciones que den contenido a su título y que estén encaminadas a la mejora, en todos los órdenes, de nuestro acervo cultural y artístico. De este modo, queremos servir de vehículo a cuantos tengan algo que decir y que ofrecer a la inmensa y sugestiva tarea de conservación, restauración, embellecimiento y, naturalmente, creación de nuestra historia del arte.

En el actual momento español, la pintura es un arte apreciado no sólo por los especialistas, sino por el hombre medio. No ocurre otro tanto con la escultura por diversos motivos, entre los que cabe señalar los siguientes:

1.º Dado el mayor coste de los materiales utilizados por el escultor y un proceso de ejecución más largo, así como los gastos de embalaje y transporte que encarecen el presupuesto para las exposiciones, éstas son mucho menos frecuentes que las de pintura.

2.º Como consecuencia de lo expuesto en el párrafo anterior, los precios son mucho más elevados, reduciendo, por tanto, el número de los interesados.

3.º Otra razón es el tamaño de las actuales viviendas, poco aptas para la colocación de esculturas que no sean de pequeño formato.

Madrid posee en el Museo del Prado y otros una de las mayores y mejores colecciones de pintura del mundo, sin que ello se corresponda en el terreno de la escultura, repartida en diversos museos, y más inferiores en cantidad y calidad.

Sin embargo, la actual escultura española se encuentra en un momento tan bueno como la mejor pintura, habiendo sido reconocido internacionalmente.

ANTECEDENTES

Esporádicamente se han celebrado en Madrid exposiciones al aire libre. Estas exposiciones han sido acogidas siempre con gran interés por el público madrileño, visitantes y turistas.

Otras ciudades del mundo, entre las que podemos citar Oslo, Copenhague, Londres, Tokio y otras, cuentan con un plan general para dotar de esculturas de artistas nacionales sus parques, calles y jardines. El plan para la Exposición Permanente de Escultura al Aire Libre difiere de todas estas realizaciones por su carácter estable a la vez que dinámico, permitiendo que Madrid posea no sólo unas cuantas buenas esculturas, sino el mayor exponente del arte de su tiempo, que podrá ser admirado y conocido por propios y extraños sin necesidad de desplazarse a museos o exposiciones.

OBJETO

El objeto de la Exposición Permanente de Escultura es dotar a Madrid de una realización cultu-

ral de primer orden que reúne las ventajas de un reducidísimo coste, dar un nuevo y poderoso atractivo a la ciudad, y constituir una proyección gigantesca del arte escultórico frente al hombre medio y a los visitantes de la capital. Pretendemos dotar a Madrid de una realidad cultural tan nueva y dinámica como lo es la actual capital.

De este modo, y es otra de las pretensiones que nos guían, Madrid sería la primera capital del mundo que contara con una realización capaz de perdurar en los anales del arte.

REALIZACION

A) Lugar

Sugerimos por orden de preferencia:

- Plaza de Oriente.
- Plaza de Isabel II.
- Paseo de Recoletos.
- Avenida de Calvo Sotelo.
- Plaza Mayor.
- Parque del Retiro.
- Etcétera, etcétera.

B) Instalación

Por tratarse de una exposición de escultura realizada en materiales aptos para resistir la intemperie, es innecesaria una costosa instalación, reduciéndose ésta al acotamiento del lugar y a la conveniente distribución de las obras dentro de él.

C) Desarrollo

La exposición tendrá carácter permanente, no así las obras expuestas, que se irán renovando periódicamente sin que el tiempo de exhibición sea menor al mes, programándose un mínimo de cuatro exposiciones al año.

D) Beneficios

La importancia de tal realización reportaría beneficios, tales como:

- Difusión de la cultura entre los ciudadanos no visitantes habituales de galerías y museos.
- Embellecimiento del lugar de instalación.
- Atracción de un mayor número de visitantes.
- Promoción del arte y artistas españoles.
- Madrid será ejemplo para otras capitales de España y del mundo entero.

GONZALO LOPEZ-PARRONDO COTO

SALON DE BASILEA

El próximo III Salón Internacional de Arte, consagrado al siglo XX y que se celebrará en Basilea, ubicado en su Feria de Muestras, contará en esta tercera de sus ediciones con 191 expositores, sesenta y tres más que en el anterior Salón. Este año estarán presentes los Estados Unidos con doce expositores, entre los que figuran las más importantes galerías de arte moderno, como Leo Castelli y Sidney Janis, de Nueva York, así como los grandes comerciantes internacionales: Marbourought —de Londres, Nueva York, Roma y Zurich— y Aimé Maeght —de París, São Paulo y Zurich—, que en esta ocasión, al lado de Beyeles, de Basilea, y Krugier, de Ginebra, mostrarán un importante conjunto de clásicos modernos europeos y americanos. Daniel René, de París y Nueva York, y Hans Mayer, de Düsseldorf, han encargado la dirección de sus «stands» a Max Bill. En este III Salón balés se podrán conocer, con unos días de antelación a la apertura de la V «Documenta» de Kassel, una representación de las dos más recientes tendencias artísticas que van a caracterizar la famosa «Documenta» alemana: el «arte conceptual» y el nuevo super o hiperrealismo de los artistas europeos y americanos.

En Basilea estarán presentes tres galerías españolas: Vandrés, de Madrid; Da Barra, de Barcelona, y Van der Voort, de Ibiza, así como dos editoriales barcelonesas: Gustavo Gili y La Polígrafa.

HOMENAJE A SARTORIS

Se ha celebrado en Turín, su ciudad natal, un gran homenaje al arquitecto Alberto Sartoris, que de tantos años atrás se encuentra vinculado material y sentimentalmente a nuestra constructiva arquitectónica. Fue todavía el pasado año cuando el famoso arquitecto e historiador de la moderna arquitectura, profesor de la Escuela de Arquitectura de Lausana, dictó una serie de lecciones magistrales en la Escuela de Arquitectura de la capital española, a las que siguió su asistencia a los cursos de arte de la Universidad internacional Menéndez Pelayo, de Santander, y en donde la presencia de Sartoris señala cada verano uno de sus más efectivos logros.

El autor de la **Enciclopedia de la moderna arquitectura** y de tantas otras publicaciones internacionalmente prestigiosas, fue el más joven de los asistentes a las reuniones del castillo suizo de La

Sarraz, en las que, en torno a Le Corbusier, nació uno de los más brillantes impulsos de la nueva arquitectura en Occidente: los llamados CIAM —Congresos Internacionales de Arquitectura Moderna— que dieron vida larga y fructífera a la constructiva de nuestra cultura. Sartoris está desde entonces presente en todas las acciones de la arquitectura contemporánea y en su obra de estudioso figuran multitud de atenciones a la constructiva española con generosidad investigadora admirable.

MANUFACTURA DE GOBELINOS

Después de haber permanecido cerrada durante ocho años, está de nuevo abierta al público la famosa manufactura francesa de Gobelinos. Como muestra inaugural ha presentado en París una selección de tapices series realizados según cartones del pintor Charles Lebrun, una de las grandes figuras del arte francés del siglo XVII y pintor sorprendentemente precoz, puesto que a los diecinueve años fue nombrado pintor del Rey. Lebrun fue también un gran decorador que supo utilizar y valorar las posibilidades arquitectónicas de numerosos edificios franceses, como el castillo de Vaux, las escaleras de los embajadores y la galería de los Espejos de Versalles, etcétera.



Nombrado por el ministro Colbert director de las manufacturas de Gobelinos en 1663, Lebrun se entregó a esta labor proyectiva y rectora de la gran empresa con todo su saber, presidiendo la mejor actividad decorativa del tiempo, dibujando cartones, modelos de candelabros, de lámparas, proyectando muebles, jardines, etcétera. En esta exposición parisiense se han exhibido veintisiete tapices dibujados por Lebrun, en los que se pone de manifiesto su extraordinaria capacidad de dibujante y pintor aplicada a esta antigua labor textil.

ARTE Y TECNOLOGIA INDUSTRIAL

París, que pese a los altibajos de su capitanía artística internacional, continúa marcando muchos de los rumbos de la creativa contemporánea, acaba de ofrecer un importante muestrario del arte y las tecnologías industriales, con todas sus incidencias técnicas y aplicaciones artísticas, de tan acusada manifestación en buena parte de la inventiva artística de nuestra cultura. Efectivamente, sin la industria, los materiales y las técnicas que se han puesto actualmente a punto, jamás hubieran podido realizarse ciertas formas del arte actual. Con frecuencia —y este ha sido uno de los documentos testimoniales manifestados en esta confrontación parisiense—, los artistas se transforman en electrónicos, físicos, químicos o mecánicos para poder realizar sus creaciones de arte. Tal, por ejemplo, el escultor César, con las prensas metálicas con que realiza sus compresiones; en los dispositivos eléctricos y electrónicos indispensables a algunos artistas, como Nicolás Schoeffler, Durante, Cruz Díez, etcétera; los electrónicos que rigen los **Péndulos**, de Takis, o los sobresaltos de las bolas de Pol Bury... A la vez, no se han de olvidar las experiencias que ponen en juego aparatos de alto nivel técnico, con los cuales, entre otros artistas, Joel Stein obtiene imágenes matizadas manipulando un volante que corresponde al haz de un rayo solar; Jean Duruy expresa de una manera sonora y visual las pulsaciones cardíacas sobre una membrana de caucho iluminada por un haz de luz escarlata; Agam imagina una pieza oscura, donde una simple bombilla eléctrica se enciende o se apaga según que los espectadores hablen o se callen, y de cuyos aciertos en esta modalidad eléctrica es figura principal el español Luis Lugán. En un sector diferente, el Grupo de Arte y de Informática de la Facultad de Vichennes (lo mismo que sucede con el grupo de arte del Centro de Cálculo de la Universidad de Madrid), se ha entregado a la búsqueda de composiciones coloreadas automáticas con ordenador electrónico, en cuyas acciones se fija una de las máximas novedades con que la técnica contribuye al desarrollo del arte contemporáneo.

PROTECCION DE MONUMENTOS

Un fondo internacional de intervención para la protección de monumentos

culturales va a ser constituido en el seno de la Unesco, según acordó la reunión del comité de expertos para una convención sobre la protección de monumentos que se desarrolló recientemente en París. Los representantes de una cincuentena de países, entre los que se encontraba España y la mayor parte de las naciones hispanoamericanas, han decidido como primera medida, la creación de dicho fondo internacional, que estará destinado a acudir en ayuda de aquellos monumentos en peligro en los países que no cuenten con recursos suficientes para su conservación. Otro objetivo del fondo es la formación de especialistas en la protección de monumentos.

La creación de este fondo internacional constituye, en la práctica, la institucionalización de los movimientos de solidaridad, auspiciados por la Unesco u otros organismos internacionales, para la protección de monumentos históricos o culturales, como fue el caso del templo de Abu Simbel, en Egipto, o los templos de Borobudur, en la isla de Java.

AYUDA A LAS PRIMERAS EXPOSICIONES

Los primeros efectos de un proyecto presentado por Jacques Duhamel, ministro de Cultura francés, tendrán lugar próximamente. Se trata —bajo el principio de «ayuda a las primeras exposiciones»— de unir los medios de acción del Estado y de los profesionales del mercado del arte para prestar una asistencia efectiva a los creadores.

Esta ayuda está destinada a todos los artistas, franceses o extranjeros, que deseen, por primera vez, exponer sus obras o reexponerlas después de diez años de «silencio» en una galería de París o de provincias. Para beneficiarse de ello, el artista debe ponerse en conexión con una galería, la cual establece un presupuesto de la exposición y un informe de presentación. Este proyecto es sometido, por intermedio del servicio de creación artística del Ministerio de Cultura, a la apreciación de una comisión mixta, compuesta de nueve destacadas personalidades de las diferentes esferas artísticas. Si el juicio de la comisión es favorable, el Estado se hace cargo del 50 por 100 de los gastos.

La subvención es concebida como un avance sobre las ventas. En caso de que las ventas no sean buenas, la subvención viene a limitar el déficit de la galería. En caso de éxito total, el Estado recupera la cantidad anticipada, que se dedica a otro nuevo proyecto.

La ayuda a la primera exposición está llamada a convertirse en un elemento esencial de la política de ayuda a la creación y reafirma la voluntad del Estado francés de jugar «un papel de animador en la vida cultural francesa».

FESTIVAL DE CULTURA Y ARTE NEGRO

Nigeria albergará al Segundo Festival Mundial de Arte y Cultura Negra, en 1974. En una información de prensa nigeriana se señala que el Festival constituirá «la mayor reunión de pueblos negros y la más importante manifestación de su arte y cultura que el mundo ha visto hasta ahora».



El Primer Festival se celebró en Dakar, en 1966. El Gobierno nigeriano contribuirá con veinticinco millones de dólares para el acontecimiento, que costará, al parecer, más de cien millones. Se va a solicitar de la Unesco que patrocine el Festival, al que ya han prometido ayuda Francia y los Estados Unidos.

"DAD, ES VUESTRA CATEDRAL"

La catedral de San Pedro de York, construida entre 1241 y 1472, es una de las maravillas del Norte de Inglaterra, que se adorna con enormes vidrieras de la Edad Media. La catedral amenazaba ruinas. Gracias a la generosidad de los fieles, la catástrofe se ha evitado y se han concluido los gigantescos trabajos de consolidación y puesta a salvo del edificio.

En 1965, Bernard Feilden, nuevo arquitecto de la diócesis, comenzó el sondeo sistemático del edificio y comprobó que su equilibrio estaba gravemente comprometido a causa de los años y de la falta de solidez del subsuelo. En mayo de 1967 el problema se planteaba así: emprender sin retraso enormes trabajos valorados en dos millones de libras o prohibir la catedral al público como medida de seguridad. El clero, que en Inglaterra es el único responsable financiero del mantenimiento de los edificios religiosos, eligió la primera solución. Se comenzaron los trabajos y se hizo una llamada al público: «Dad vuestro dinero, porque es vuestra catedral». En dieciocho meses se reunió un millón de libras. Un año más tarde, el administrador de los donativos había conseguido el importe total. Colectividades locales, propietarios, humildes mineros, todos los habitantes del Yorkshire habían entregado su óbolo.

MONEDAS ROMANAS EN EGIPTO

Más de cuatro mil monedas de la época romana, entre las que se encuentran mil quinientas de oro y de plata, han sido halladas por un grupo de arqueólogos egipcios en el oasis de Fayum, cerca de El Cairo. El tesoro se hallaba oculto, en tinajas, en una casa milenaria. El doctor Sayed al Nassery, jefe del grupo y profesor de historia clásica, ha declarado, tras su examen, que dichas monedas son de la época del Emperador Augusto. Al parecer, fueron acuñadas en Alejandría, ya que muestran en una cara las insignias de la ciudad y la cabeza del Emperador, en la otra.

IMPORTANTE HALLAZGO EN BULGARIA

Un tesoro de unos 700 años de antigüedad ha sido hallado, durante los trabajos de excavación, en los restos del palacio medieval de la antigua capital búlgara, Veliki Preslav, según la agencia de noticias búlgaras BTA. Bajo el pavimento de una de las salas se encontraba oculto una especie de cofre de piedra, en el que se hallaban monedas y joyas del siglo XIII y comienzos del XIV. Los expertos del Instituto Arqueológico de Sofía, que examinan en la actualidad el tesoro, no han hecho ninguna declaración respecto al valor del mismo.

LA SUERTE DE LOS YACIMIENTOS ARQUEOLOGICOS

En diferentes países se está tratando de introducir un seguro contra la posibilidad de un hallazgo arqueológico en el suelo a construir. En Inglaterra se ha promulgado recientemente una ley, la Field Monuments Bill, que prevé indemnizaciones a los propietarios de solares en los que se encuentren restos arqueológicos, lo que impide una valoración comercial de los mismos.

En el trayecto de la autopista M5 de Worcestershire a Somerset se llegó a un acuerdo entre arqueólogos y constructores, lo que permitió salvar más de ciento setenta y cinco yacimientos arqueológicos. Tanta preocupación, al menos, como la originada por la creciente actividad constructora produce a los arqueólogos el constante saqueo de valiosísimos yacimientos que se observa en todo el mundo. Incluso, algunos museos, compran a menudo objetos de procedencia sospechosa sin hacerse demasiadas preguntas acerca de los mismos.

HALLAZGO ARQUEOLOGICO EN POMPEYA

En la ciudad de Pompeya, sepultada en el año 79 después de Cristo por una erupción del Vesubio, han excavado un grupo de arqueólogos dos importantes construcciones. Se trata, por un lado, de la casa de Julius Polibius, una rara muestra de la arquitectura clásica pompeyana con dos atrios y ricas pinturas murales. Las distintas pinturas, procedentes de épocas diversas, dan testimonio de la progresiva evolución de las técnicas empleadas. También ha sido excavada la puerta de Sarno, la entrada más oriental a la ciudad más rica de aquella época del Imperio romano.

ANTIGUO EGIPTO

Un grupo de arqueólogos austríacos ha descubierto en las proximidades de Luxor la tumba imperial de Anch-Hor. La tumba, construida con ladrillos, mide 60 por 25 metros, y las auténticas sepulturas, en torno a un patio de luces, se encuentran a diez metros de profundidad. De importancia para la investigación histórica son, sobre todo, las planchas de piedra que cubren las paredes. Contienen innumerables representaciones en relieve e inscripciones. Al parecer, Anch-Hor se vio envuelta en los disturbios bélicos que llevaron a la decadencia de la dinastía de los etíopes.

PINTURAS ROBADAS EN PARIS

Cinco valiosos cuadros, de conocidos pintores, han sido robados de la galería parisiense Verriere: un Bonnard, un Renoir, un Derain, un Utrillo y un Boudin. Los ladrones se llevaron también un móvil de Alexander Calder. El director de la

galería, Jacques Verriere, estima el valor de los cuadros robados en tres millones de francos (alrededor de treinta y nueve millones de pesetas). Las pinturas robadas son las siguientes: **Mujer secando**, de Bonnard; **Retrato de mujeres**, de Renoir; **Una calle de Paris**, de Utrillo; **Naturaleza muerta**, de Derain, y **La bahía de Trouville**, de Boudin.

RETABLO ROBADO

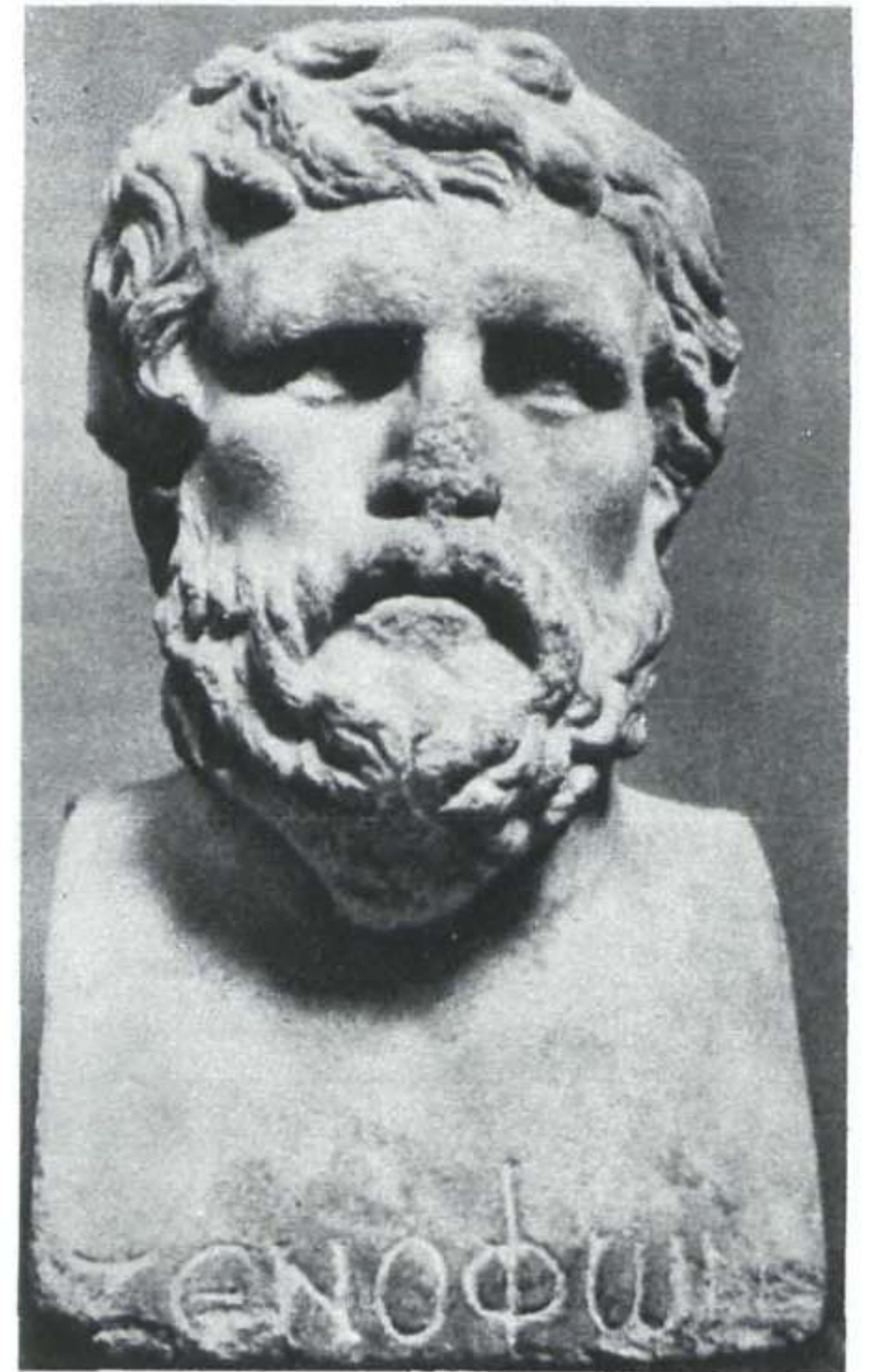
Un retablo de seis piezas, atribuido al pintor barroco Vittore Carpaccio (hacia 1500), ha sido robado por autores aún no identificados de una iglesia a setenta kilómetros al Norte de Venecia. El valor de dicha obra de arte se estima en varios cientos de millones de liras.

En el pasado año fueron robadas en Italia 5.760 obras de arte en 281 robos. Sólo una pequeña parte pudo ser recuperada por la Policía. La mayor parte de los cuadros que están en las iglesias carecen de cualquier sistema de seguridad. El Vaticano desea que, en lo posible, se conserven las obras de arte en el lugar para el que fueron creadas y no llevarlas a museos.

CONGRESO ARQUEOLOGICO

En Sofía tuvo lugar el primer Congreso Internacional de Tracología del 5 al 10 de julio, con la participación de científicos de veintidós países. Tracia, el eslabón entre las grandes culturas orientales y europea, gana cada vez más interés. En los últimos años se han hecho multitud de hallazgos de consideración en el suelo búlgaro. Así, en trabajos de campo realizados en Vrata (Nor-oeste de Bulgaria), aparecieron tumbas del siglo IV antes de Cristo. Un príncipe tracio se hallaba enterrado con ricas ofrendas: jarras de plata, bandejas de sacrificios, vasijas de bronce, puntas de flechas y de jabalinas de hierro y muchos objetos de culto. De extraordinario valor es el rodillero de plata dorada con sus adornos ornamentales.

Obra maestra de la orfebrería tracia es el adorno de oro encontrado en el esqueleto femenino. Según los usos de la época, una de sus muchas mujeres debía ser enterrada a la muerte del hombre, después de ser sacrificada en una ceremonia festiva con un corto cuchillo de dos filos. En el cráneo de la esposa, de diecinueve años de edad, se ha conservado una corona de oro puro. Las 160 hojas de olivo y los 28 frutos se encuentran labrados en dos barras de oro, una barra por cada una de las ramas. No llevan ninguna soldadura y pesan en total 250 gramos. Bajo el cráneo se encontraron un par de pendientes realizados en fina filigrana. Sus formas, en lo referente a las figuras y al trabajo, son hasta ahora las únicas de ese tipo que se han encontrado en Bulgaria. Sobre el esqueleto y en sus alrededores se encontraron muchas planchas de oro perforadas, rosetones y botones, restos sin duda del atuendo adornado en oro de la princesa tracia. Una exposición fuera de serie de arte tracio, que tuvo lugar



durante la celebración del Congreso, dio a conocer particularidades históricas de este pueblo a un público más amplio.

TUMBA DE JENOFONTE

Según una arqueóloga griega, la tumba del escritor y caudillo Jenofonte se encuentra en las proximidades de Olimpia, donde vivió exiliado muchos años. Según la misma arqueóloga, dicha tumba se encuentra en un cementerio recientemente descubierto del siglo IV o III antes de Cristo.

LA "PIETA" DE MIGUEL ANGEL

La famosa **Pietà**, escultura de Miguel Angel, que se muestra en el Vaticano y que en 1964 viajó a Nueva York para ser exhibida en su Feria Mundial, ha sido gravemente dañada por un individuo llamado Laszlo Toht, de origen húngaro y nacionalidad australiana, de treinta y tres años de edad y aparentemente enfermo mental, que trepó al altar en donde la imagen se mostraba y, a martillazos, la destrozó un brazo, la nariz, el manto y un ojo. Los trabajos de restauración serán muy laboriosos, pero no se duda del éxito de la empresa, que puede llegar a durar años, según manifestación del director de los museos Vaticanos, profesor Deoclecio Redig de Campos.

Será ésta la segunda de las restauraciones que sufra la famosa escultura; la primera de ellas, de menor gravedad que la actual, se realizó en el siglo XVIII. La **Pietà**, una de las creaciones capitales de Miguel Angel, es a la vez una obra de juventud. La esculpió entre los años 1498 y 1499; Miguel An-

gel tenía veintitrés años. Corresponde a la que se llama segunda época romana del escultor, cuando se traslada desde Florencia a Roma, en donde reside, en esta primera estancia en la Ciudad Eterna, hasta 1501. Es este el tiempo miguelangesco de las «Madonas», en las que se centra casi su total inventiva. La **Pietá** fue encargada por el cardenal francés Jean Bilhères de Lagraulas. Curiosamente es la única obra firmada por el artista: «Michelangelus Bonuarotus, faciebat». Los elogios largamente prodigados a la **Pietá** a través de centenares de años no pueden ser aquí recogidos por incontables. Ya en su tiempo, tanto como hoy, fue admirada como obra fuera de serie. Vasari, en sus **Vidas**, al hablar de la **Pietá**, se manifiesta en los siguientes términos: «El cardenal de San Dionisio, llamado el cardenal Rovano Francese, deseoso de dejar por medio de tan raro artífice alguna memoria de sí en tal famosa ciudad (Roma), le encargó una piedad de mármol, toda de bulto, la cual, una vez terminada, fue puesta en San Pedro, en la capilla de la Virgen María de la Fiebre, en el templo de Marte; obra a la cual no piense jamás ni artífice excelente poder añadir nada en dibujo, ni en gracia ni, por mucho que se fatigue, en poder de finura, tersura y cincelado del mármol, con tanto arte como puso en aquella obra Miguel Angel; porque en toda ella se advierte lo que el arte puede lograr de valor y poderío... Causa pasmo y maravilla que mano de artífice haya podido hacer tan divina y propiamente en poquísimo tiempo, cosa tan admirable; pues ciertamente es un milagro que una piedra, al principio sin forma ninguna, haya podido ser reducida a la misma perfección que la Naturaleza, con harta fatiga, suele formarse en la carne».

Miguel Angel vivió hasta 1564. Cuatro años después dedica Jorge Vasari sus **Vidas** al duque Cosme de Médicis; su entusiasmo crítico es así directo y vivo. La **Pietá** romana de 1499 no es igual en pensamiento y forma a la **Pietá** del duomo florentino de 1550, expresiva y profundamente dramática, pero su grandeza, como se ve, está ya fuera de toda estimación crítica.

ZURBARAN, EN NUEVA YORK

Ha sido subastado recientemente en Nueva York uno de los cuadros más famosos del pintor Francisco de Zurbarán: el **Bodegón**, que fue de la colección Contini y que alcanzó en la subasta la cifra de ciento noventa millones de pesetas. Es, al parecer, el tercero de los cuadros que alcanzaron hasta hoy mayor cotización en las ventas públicas de obras de arte realizadas en el mundo.

El **Bodegón** no fue un tema excesivamente cultivado por el gran pintor de Fuente de Cantos. Las dos piezas de este asunto pictórico más famosos son, en la relación de Zurbarán, el **Bodegón**, del Prado, y éste, de la que fue colección Contini-Bonacossi, de Florencia. Al morir el coleccionista, parte de sus cuadros pasaron a ser propiedad del

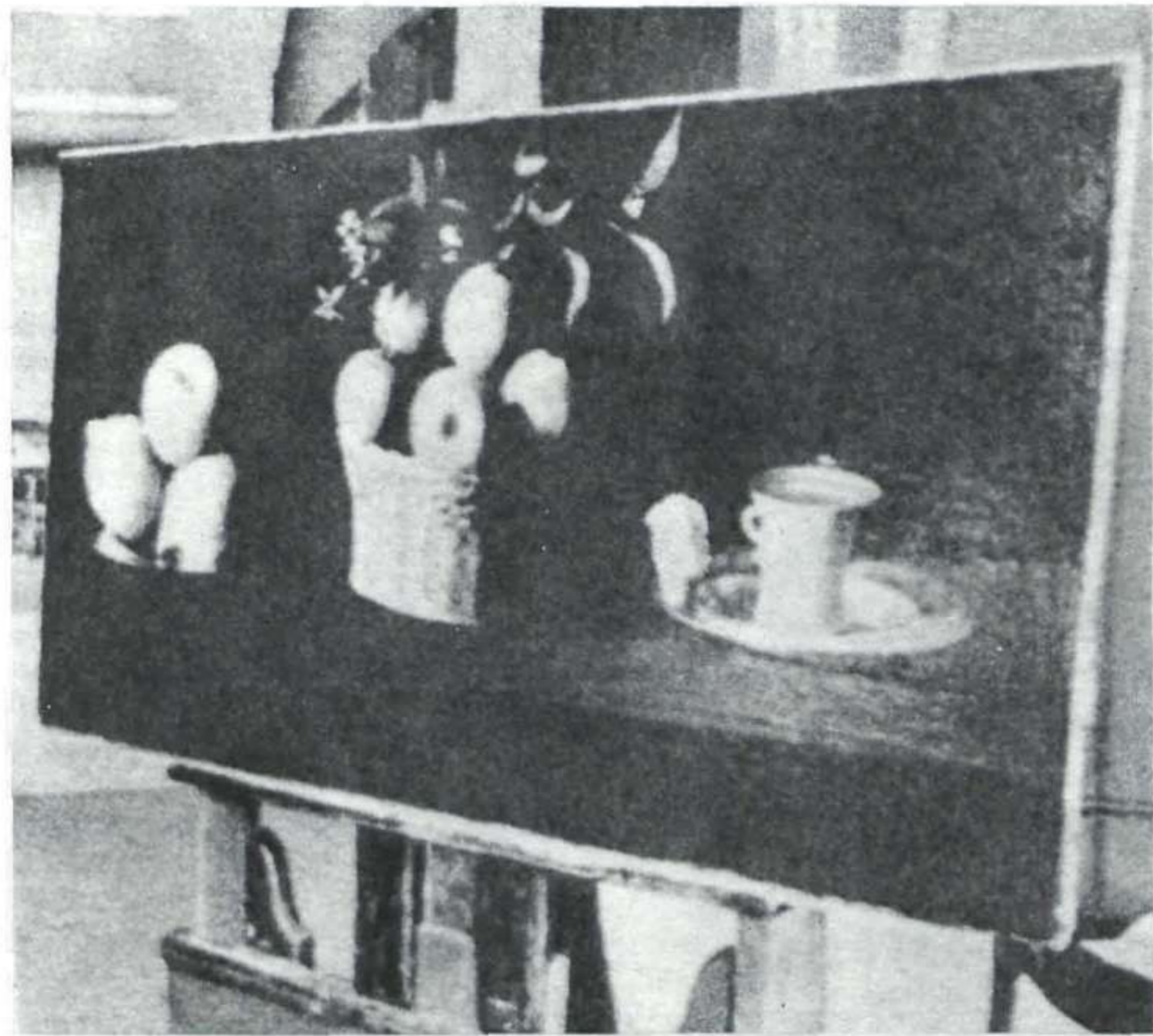
Estado italiano, que permitió a los herederos sacar del país algunas de las obras de la colección, entre ellas el **Bodegón** ahora subastado.

El cuadro fue vendido primeramente por medio millón de dólares a un coleccionista norteamericano, que ahora lo acaba de revender en 190 millones de pesetas. Este **Bodegón** es una pieza popular en el universo pictórico del arte internacional y, sin duda, una de las naturalezas muertas de mayor jerarquía de cuantas se hayan pintado jamás. Con esta pintura, los otros dos cuadros que han alcanzado hasta hoy las más altas cotizaciones han sido el **Juan de Pareja**, de Velázquez, subastado el pasado año en Londres y por el que se pagaron cinco millones de dólares, y el retrato de **Ginebra**, de Leonardo de Vinci, que llegó a la cifra de seis millones de dólares.

Doña María Luisa Caturla, autoridad relevante en el conocimiento de Zurbarán, escribe en el catálogo a la exposición que con motivo del III centenario de la muerte del pintor, se celebró en 1964, en el Casón del Buen Retiro, de Madrid: «Otro género volante en el que demuestra su maestría es el de las **Naturalezas inanimadas**, como se las decía entonces. Sólo nos queda una obra cierta de esta clase. Han dado en llamarle el **Bodegón Contini**. Los azahares, naranjas y limones que fueron tesoro

los frutos, los frutos más espléndidos de la tierra andaluza; mas ese mismo afán fecharía su obra, de faltarle la data que por fortuna consta al lado de la firma: 1633. Los limones gigantescos, las naranjas incandescentes, de tamaño excepcional, acusan esa afición al Barroco por lo desmesurado que se apodera del pintor poco antes de su viaje a la corte».

Una cierta relación con el **Bodegón Contini** tiene otro bodegón conservado en el Museo de Arte de Cataluña, en Barcelona, en el que la agrupación de la fruta sobre el plato de estaño es similar a la que aparece en la pintura ahora subastada en Nueva York. Afortunadamente, el otro bodegón zurbaranesco que representa la cima de las **Naturalezas inanimadas** del gran maestro extremeño se encuentra, como ya hemos indicado, en el Museo del Prado, al que fue donado en 1940 por don Francisco Cambó. A diferencia del **Bodegón Contini**, no está firmado ni fechado, pero su atribución no ofrece duda alguna. De esta obra singular escribe la señora Caturla: «Situados ante el cuadro de Zurbarán, nos percatamos en seguida de algo nuevo e importante en él: los objetos que lo componen, al ser cuatro, no cinco, ni tres, lo han dejado deliberadamente descentrado. Los azahares y limones de 1633 —del **Bodegón Contini**— consistían en tres presencias equi-



de la colección Contini-Bonacossi florentina y que hoy se hallan en Norteamérica, ejercen sobre el contemplador un ascendiente que me atrevería a calificar de sobrenatural. Yo quisiera haber sabido encontrar para esta pintura las palabras hondas y bellas de Roberto Longhi: "Los objetos no se hallan al azar sobre la mesa de un figón, han sido depositados con devoción, como las flores sobre un altar, y se siguen como la letanía de la Virgen"... Zurbarán quiso elegir para gala de su composición

distantes, en medio la más poderosa, por su tamaño, su fuerza y el fuego de su colorido. Se había procurado una clara centralización. Sus componentes no sólo se hallaban equidistantes entre sí, sino también del espectador. No ocurre así en el cuadro de las **Vasijas y cantarillas**, del Prado. Estas se hallan levemente, casi imperceptiblemente, removidas de su presentación frontal. A un lado y a otro se mueven con gracia, retroceden o avanzan, según ritmo delicado, casi de danza, musical...».

PRIMER SIMPOSIO DEL COMIC

Se ha celebrado, en Valencia, la Exposición y Primer Simposio del Comic. Se expusieron más de ciento setenta cuadros-comic de dibujantes españoles, como exponentes de la historieta de calidad, con idea educativa y de inapreciable valor artístico y cultural. La actualidad del comic, nacido hace setenta y cinco años, es aceptada hoy como uno de los medios más populares de comunicación. Las ponencias presentadas a este simposio se refirieron al len-

guaje del comic, su carácter de ciencia-ficción, su historia y valores literarios, artísticos y educativos.

PREMIO DE ARQUITECTURA

Con objeto de adjudicar el premio instituido por el Colegio de Arquitectos de Madrid al mejor edificio construido en el ámbito de su demarcación colegial, se reunió el Jurado correspondiente, constituido por un representante de cada uno de los Colegios Oficiales de Arquitectos de España, con excepción del de Madrid, que otorgó dicho premio al arquitecto Francisco Javier Sáenz de Oiza, por el edificio madrileño conocido con el nombre de Torres Blancas. También concedió el Jurado mención especial a las siguientes obras: Polideportivo del Instituto Ramiro de Maeztu, de Antonio Vázquez de Castro; viviendas de la calle del Caño, número 13, del mismo arquitecto; Colegio Mayor Santa María del

Espíritu Santo, de Ramón Vázquez Molezún, y casa particular de los señores de Huarte, en la zona de Puerta de Hierro, de Vázquez Molezún y José Antonio Corrales.

El premio, que se ha otorgado este año por vez primera y, excepcionalmente, a obras construidas en los últimos cinco años, consiste en una placa para ser colocada en el edificio galardonado y en una reproducción en miniatura de la misma para entregar al arquitecto.

FRANCISCO BORES

El famoso pintor español acaba de morir en París. No hace aún muchos meses, Bores exponía su obra en Madrid, donde había nacido en 1898. Fue esta la primera y última muestra expositiva individual del pintor en la capital española. Como tantos otros artistas, sintió la llamada de París, a cuya escuela quedó adscrito a partir de 1925, fijando su residencia para siempre en la capital francesa. Fue un excelente pintor, figura principal de nuestra pintura moderna, con una permanente y sentimental fidelidad a unos modos pictóricos neocubistas, que supo mantener vivamente a través de la mayor porción de su vida.

Había empezado en Madrid su preparación para la ingeniería, pero muy pronto cambió de rumbo en sus estudios, ingresando en el taller pictórico de don Cecilio Pla y empezando sus colaboraciones como dibujante en muchas de las revistas literarias y artísticas de los años veinte: «Revista de Occidente», «Alfar», «Índice», «España»... Fue uno de los participantes en la ya famosa exposición de los Artistas Ibéricos de 1925, con la que se abrió al aire de Europa el arte español de avanzada trabajado en tierra española. Pero Madrid era en el entonces, aun con sus afanes de una mejor vida artística, pequeño en sus miras y con horizontes poco esperanzadores para los jóvenes artistas del tiempo. Bores fue uno de los que se marcharon, para no volver a las andadas expositivas madrileñas hasta casi medio siglo después.

En la pintura neocubista del artista que acaba de morir, el elemento naturalista no era más que una simple referencia de forma extremada en su capacidad de abstracción. Era un pintor intimista, recreador de intimidades de las cosas y de sus mundos de figuración. Fue un artista muy personal, reconocible por el carácter dado a sus modos singulares de lenguaje, en donde la realidad aparece no como una exigencia formal, sino como una evocación realista de naturaleza casi sentimental. Su

obra está representada en los principales museos de arte moderno del mundo. Bores formó parte del equipo representado en la escuela de París (en la que se podría designar de «Sección española»), con Joaquín Peinado, Hernando Viñes, Ginés Parra, Luis Fernández, Manuel Angeles Ortiz, Ismael de la Serna, Oscar Domínguez... Españoles que por allá se quedaron de por vida, algunos de ellos, como ahora Francisco Bores, ya caídos en París para siempre.

● También ha fallecido el famoso orfebre burgalés Secundino Calvo, «Mae-se Calvo», que dedicó buena porción de su vida artística a la exaltación de los valores históricos burgaleses. Su importante **Retablo de Castilla**, realizado en 1943 con ocasión del milenario castellano, en hierro y cobre forjado y repujado, esmaltado y policromado a fuego, es hoy propiedad de la Diputación provincial de Burgos, que lo luce en su escalera principal.

● Y un crítico de arte, retirado de años atrás de la crítica activa en la prensa madrileña, Luis Gil Fillol, ha fallecido recientemente. Gil Fillol figuró entre las primeras autoridades críticas de la capital española, habiendo dirigido durante algún tiempo el Museo de Arte Moderno. Contaba al morir ochenta y seis años.

MUSEO DE LA MUSICA

En Barcelona han sido iniciados los trámites para la adquisición de la finca número 373 de la Diagonal, obra del que fue famoso arquitecto Puig y Cadafalch, para ser destinada a Museo de la Música. De realizarse esta adquisición se conseguiría asegurar la permanencia de un edificio de reconocida calidad artística, engrosándose, a la vez, el número de instituciones museales barcelonesas.

Con referencia a otros museos de la Ciudad Condal, y con ocasión de la información dada en la prensa de la capital catalana sobre el citado Museo de la Música, se anuncia que pronto será realidad el traslado del Museo Nacional de Cataluña al monasterio de Pedralbes; se han terminado los trabajos de mejora del de Montjuich y están ultimándose los de consolidación, ampliación y mejora del de la Virreina; por último, dentro de poco se inaugurarán varias salas, totalmente remozadas, del Museo de Arte Moderno y están ya muy avanzadas las obras del Etnológico, que se espera puedan ser terminadas este mismo año.

(Continúa en la pág. 58)



J. G. PIZARRO



DESCUBRIMIENTO EN SEVILLA DE UN ZURBARAN, UN HERRERA Y UN MURILLO

Es conocida la Hermandad de la Santa Caridad de Sevilla no solamente por sus fines caritativos, sino también por su edificio e iglesia y las obras de arte que contienen.

La iglesia conserva, a pesar del expolio que sufrió en la guerra de la Independencia (cinco cuadros de Murillo), pinturas de Murillo, Valdés Leal y otros maestros, y de escultores como Pedro Roldán, Ruiz Gijón, etcétera. Hace años se reinstaló en un altar lateral el célebre cuadro de Murillo de Santa Isabel de Hungría, que lo habían llevado los franceses en aquella guerra y que más tarde devolvieron, siendo instalado entonces en el Museo del Prado, de Madrid.

Pero no tratamos de enumerar las obras existentes y, por lo tanto, conocidas, sino de relatar dos hallazgos recientes y confirmar otro que ya se tenía como pintado por Murillo.

Existe en la Hermandad una junta de arte dependiente del Cabildo, y dos de sus componentes, por encargo del mismo, se dedicaron a hacer una revisión de todos los cuadros de la casa; uno de estos señores, don Antonio Gómez del Castillo, académico de Bellas Artes,

vio en el despacho del capellán un cuadro de un crucificado en muy mal estado, en el que le pareció ver destellos de buena pintura, y entonces pidió que se limpiara, «pues podíamos llevarnos una gran sorpresa». Efectivamente, se restauró bajo su dirección y se apreció la calidad de este cuadro, que clasificó como de Zurbarán, opinión que ha sido confirmada por los críticos, entre ellos Paul Guimard, catedrático de la Universidad de Toulouse y especialista en Zurbarán. Con motivo de venir a Sevilla a recibir de la Universidad el título de «Doctor Honoris Causa» fue a ver el cuadro, que le impresionó profundamente, diciendo que era parecido al célebre *Crucificado*, actualmente en Boston, pintado para el convento de San Pablo, de Sevilla. En una dedicatoria a uno de sus acompañantes de su libro de Zurbarán dice: «Para XX, amante del arte de Zurbarán, en recuerdo de una visita muy grata a la Caridad que me reveló un Zurbarán nuevo. P. Guimard. Sevilla, 17 de diciembre de 1968».

La señora Caturla, la más ilustre investigadora actual de Zurbarán, dijo que es un excelente Zurbarán, señalando la fecha 1639 como probable de su ejecución.

También don Manuel López Gil, don Diego Angulo, don José Hernández Díaz estiman que el cuadro es de Zurbarán.

En esta misma revisión de cuadros descubrió Gómez del Castillo uno en pésimo estado, que se hallaba colgado en la secretaría de la Caridad, el cual, una vez restaurado, se ha comprobado que es un cuadro pintado por Herrera el Viejo.

El tercer cuadro es un Murillo que ya figuró en la Exposición Iberoamericana como atribuido a aquel pintor o escuela. En la Caridad estaba encima de un armario, en una sala baja, sin que se le diera la importancia que tenía. En una visita que don Diego Angulo efectuó a esta institución, examinó la obra, dictaminando que es un auténtico Murillo, de la mejor época del artista y, por el colorido y distribución de la multitud, de parecida técnica al cuadro del *Milagro de panes y peces*.

Estas notas no son más que una relación de hechos y de sus descubridores. Esperemos que por los especialistas se estudien y se publiquen de una manera científica, ya que las obras lo merecen.

JOSE MARIA BENJUMEA

ENCUENTROS DE ARTE CONTEMPORANEO

Los últimos días de junio y primeros de julio se celebran, en Pamplona, los primeros Encuentros Internacionales de Arte Contemporáneo, en los que se reflejan las ideas más avanzadas del arte de nuestro tiempo último. La organización de estos encuentros corren a cargo del grupo musical Alea y serán dirigidos por el compositor Luis de Pablo y el escultor José Luis Alexanco. Se trata de una experiencia nueva, que tomará realidad por primera vez y con carácter bienal en la capital navarra. Ya están confeccionados los programas: se darán audiciones de cintas y proyección de diapositivas de arte de los últimos años, proyecciones en pantalla grande y por circuito cerrado de televisión y audición de cintas de las obras plásticas y sonoras generadas por un ordenador. Se exhibirán películas experimentales de los más prestigiosos directores de cine.

El día inaugural se inflará la cúpula neumática del arquitecto José Manuel de Prada, el proyectista de la «Ciudad Instantánea» de Ibiza, de 1.500 metros cuadrados de superficie por 16 de alto, que cubrirá una plaza de la ciudad; al mismo tiempo se inaugurará la exposición de arte vasco actual, aportes de la crítica de arte en los últimos años, etcétera, a cuyos actos habrán de seguir los más importantes acontecimientos referidos a la inventiva del arte de nuestra cultura. Se calcula que el costo de estos encuentros alcanzará los ocho millones de pesetas, colaborando en esta obra la familia Huarte, la Institución Príncipe de Viana y el Ayuntamiento de la capital navarra.

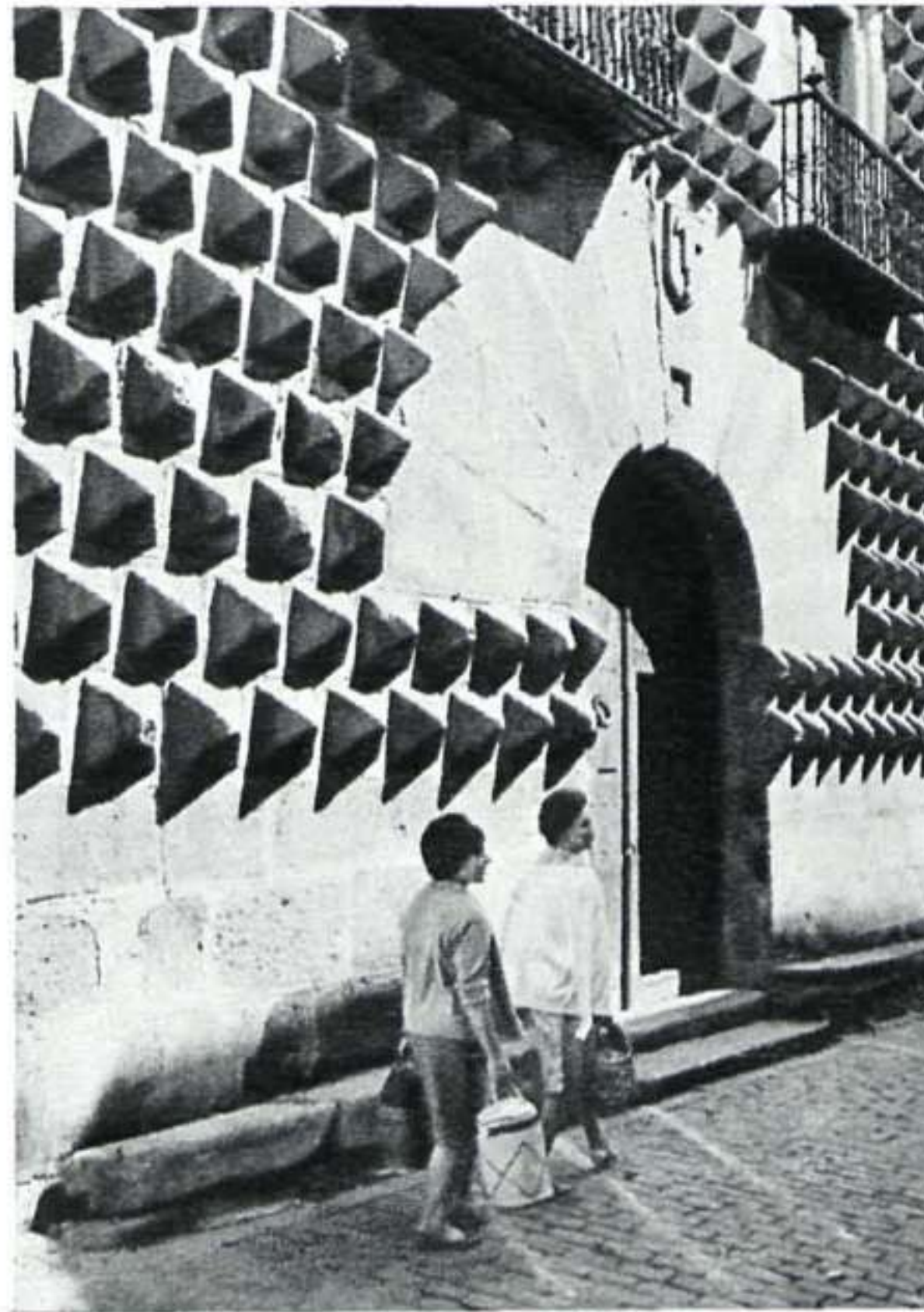
OBRAS DE LA SAGRADA FAMILIA

La junta constructora del Templo Expiatorio de la Sagrada Familia, de Barcelona, con ocasión de la última de sus cuestaciones, ha hecho las siguientes declaraciones en torno a las obras del famoso templo barcelonés:

● Se ha realizado lo previsto en el último período; así, las cuatro torres de los campanarios de la fachada de la Pasión tienen ya 55 metros de altura. Se han colocado los «Sanctus» que marcan el fin de una etapa. Se está ya en el peldaño 275. El volumen total de la obra realizada en esta fachada alcanza a 1.610 metros cúbicos.

● Plan y previsiones para 1972-73: a partir de ahora van a crecer destacadamente las dos torres centrales: el campanario dedicado al apóstol San Bartolomé, hacia la parte de la montaña, y el de Santo Tomás, hacia la parte del mar. Las dos torres de los extremos quedarán a su altura actual hasta que se hayan terminado las dos centrales; éstas se alzarán en piedra hasta 85 metros de altura, que se alcanzarán, según lo previsto, en agosto de 1973. De aquí a poco más de dos años, las dos torres habrán alcan-

zado su altura total, esto es, 111 metros. El propósito de la junta es de que todo ello pueda celebrarse en el día de San Pedro de 1974.



SEGOVIA: CASA DE LOS PICOS

La casa segoviana «De los Picos», declarada monumento histórico-artístico, va a ser cedida al Ministerio de Educación y Ciencia, para que en ella se instale una escuela de artes aplicadas y oficios artísticos. El edificio es propiedad conjunta del Ayuntamiento y de la Diputación provincial de Segovia. La cesión al citado Ministerio se hace con la condición de que la indicada escuela se cree en un plazo de cinco años y con una duración asegurada de treinta años como mínimo.

SIMPOSIO «HABITAT Y PAISAJE»

Durante cuatro días, en Palma de Mallorca e Ibiza, arquitectos, urbanistas, artistas, sociólogos, economistas y críticos de arte, españoles y extranjeros, se reunieron en un simposio para discutir y tratar de resolver dentro de lo posible los problemas del «Habitat y paisaje» de las islas mediterráneas. Las conversaciones figuraron comprendidas en el Primer Encuentro de las Islas del Mediterráneo y ha constituido sin duda el máximo contacto mantenido hasta hoy entre los expertos de los países comprendidos en el área mediterránea. El encuentro, así como el simposio, estuvo patrocinado por el Ministerio de Información y Turismo, y a su alrededor se activaron numerosos actos, entre los cuales figuraron una exposición de cerámica popular de las islas mediterráneas, otra de proyectos urbanísticos, una tercera de carácter bibliográfico-cartográfico y, por último, la titulada «Ibizagráfica 72»

dedicada al arte internacional de la estampación con asistencia de treinta y cinco países.

El simposio comprendió tres apartados, cuya cuestión principal giró en torno al ocio, como creador de nuevos métodos de vida en las islas mediterráneas, con sus derivaciones naturales en torno al paisaje y a la arquitectura: Primero, la producción del «tiempo» del ocio. La vida cotidiana. Segundo, la producción del «espacio» del ocio. Propuestas y proyectos. Tercero, el consumo del «espacio» y del «tiempo» del ocio. Turismo mediterráneo.

A través de las comunicaciones leídas y discutidas se puso de manifiesto la importancia y gravedad al mismo tiempo de las nuevas influencias del ocio vacacional en el Mediterráneo, cuyos planteamientos fueron sometidos por los expertos internacionales reunidos en Mallorca e Ibiza a los análisis más rigurosos.

Como novedad de este simposio se puede apuntar que no hubo conclusiones, sino que se limitaron los expertos aquí reunidos a señalar la necesidad de que asambleas de esta naturaleza se organicen con frecuencia para mantener en actualidad permanente los sucesos del urbanismo, de la arquitectura, del habitat y el paisaje como una exigencia moral de vida del tiempo que nos corresponde vivir.

GAUDI, INEDITO

Acaba de ser exhibido en el antiguo hospital de la Santa Cruz, de Barcelona, un legado de objetos y documentos de Antonio Gaudí, que después de cinco años de espera, la cátedra Gaudí de la Escuela Superior de Arquitectura de la capital catalana adquirió recientemente y que había sido conservado por el discípulo del gran arquitecto, el escultor Juan Matamala. El interés de estos documentos es vario, sobresaliendo los dibujos y planos realizados por el propio Gaudí o bajo su dirección. Teniendo en cuenta la desaparición de los que fueron destruidos en 1936, sin duda estos ahora adquiridos vienen a enriquecer de modo excepcional los datos con los cuales se trabaja para la construcción de la Sagrada Familia.

Juan Matamala, delineante y escultor del famoso templo barcelonés, escribió unas Memorias que arrojan nueva luz sobre la personalidad de Gaudí y sus ideas sobre el templo de la Sagrada Familia. Entre los objetos y documentos adquiridos figuran dibujos de un edificio gaudiano para los Estados Unidos que no llegó a realizarse y del cual apenas existía información, así como algunas versiones para las discutidas fachadas del Nacimiento y de la Pasión de la Sagrada Familia. Del templo figuran en estos fondos, entre planos dibujos de conjunto o de detalle, altares, motivos ornamentales y muebles unas cincuenta piezas. De la fachada de la Pasión hay tres dibujos, dos de la de la Gloria, y sucesivamente siguen decreciendo por la importancia de los conceptos hasta los más mínimos detalles.

ARQUEOLOGIA Y DESCUBRIMIENTOS

● La pila bautismal más antigua de España ha sido descubierta en la iglesia ovetense de Santa María la Real de la Corte, con ocasión de las obras de restauración que se realizan en dicho templo. Según opinión del profesor Helmut Schlunk, antiguo director del Instituto Arqueológico Alemán en la capital española y especialista de mayor jerarquía en el arte asturiano antiguo, la pila ahora encontrada es de época romana, de una fecha aproximada de los siglos IV o V de nuestra era y varios también anterior a la fundación, en el siglo VIII, de la capital asturiana. Hasta ahora se suponía que la más antigua pila bautismal española era la del monasterio benedictino de San Pedro de Villanueva, del siglo XII.

La pila ovetense era utilizada para el bautismo por la vieja fórmula de inmersión y representa, a la vez, el más antiguo vestigio de este desaparecido rito ceremonial. La pila, de gran hermosura, mide 170 centímetros de largo por 70 de ancho.

● En un solar zaragozano, y cuando se trabajaba en las obras de cimentación de un nuevo edificio, se ha descubierto una antigua construcción romana que, según opiniones expertas, corresponde a un edificio de la época imperial destinado a espectáculos públicos y que puede ser un teatro o, mejor, un anfiteatro, dada la geometría elipsoidal que parece adivinarse en su traza. Posiblemente su fundación data del siglo I, época de Augusto o Tiberio, aunque no es difícil aventurar que la obra ha sufrido remodelaciones posteriores. Con motivo de este descubrimiento (en fase de preparación metódica de la excavación que se va a realizar en el lugar en el momento de redactar esta noticia), el alcalde de Zaragoza ha manifestado que para Zaragoza es este un hallazgo sensacional, particularmente de cara a la celebración del bimilenario de la fundación de la ciudad.

● Incrementadas a través de la Dirección General de Bellas Artes las subvenciones para la defensa del patrimonio arqueológico, se han iniciado trabajos en distintos yacimientos españoles, en donde equipos universitarios de museos arqueológicos de las Diputaciones provinciales y algunas misiones extranjeras han iniciado una actividad nunca vista hasta ahora en España en esta clase de trabajos. Algunos yacimientos como Itálica, Mérida, Segóbriga, Azaila, etcétera, habían recibido atenciones arqueológicas, pero la reciente ayuda otorgada por el Ministerio de Educación y Ciencia ha permitido iniciar la exploración de yacimientos muy prometedores, como el de Cástulo, en Jánen, o el de la necrópolis y arrabales de Huelva, las excavaciones de Medellín en Badajoz, teatro romano de Acinipo, en Ronda, y otros trabajos.

● Una nueva serie de restos arqueológicos han sido localizados en las obras de consolidación y reparación que se llevan a cabo en el Acueducto de Segovia. El principal hallazgo ha sido un silo medieval en forma de tinaja que se encontraba a unos dos metros y medio de profundidad, excavado en la misma piedra que sirve de base a uno de los pilares del monumento. Tiene una altura de algo más de un metro y su diámetro es de metro y medio.

● En la catedral palentina, y durante la realización de unas obras de mejora y acondicionamiento de la capilla del Sargario, ha sido descubierto un extraordinario altar de piedra constituido por una sola pieza de grandes dimensiones. El nuevo altar descubierto se encuentra apoyado en dos magníficos capiteles, uno prerrománico y el otro románico del siglo XII. Hasta el momento en que se redacta esta noticia no ha sido identificado artísticamente dicho altar, pero no se duda que se trata de una pieza verdaderamente sorprendente de un gran valor histórico-artístico.

● Hallazgos en dos localidades conqueses. En Cañaveruelas, y en un supuesto castro romano, han sido encontrados restos de mosaicos, columnas, tejas y murallas que parecen demostrar la existencia de una importante ciudad romana, debajo, quizá, de las ruinas de una llamada Santander, de la Orden de Santiago. Se han encontrado a la vez monedas acuñadas en las que figuran un buey mitrado, bustos de Emperadores y el nombre de Ercávica.

El hallazgo en la localidad de Carboneras de Guadazaón se cree se trata de un pequeño poblado de la edad del bronce, en donde han aparecido, entre otros objetos, muros de piedra, excavaciones circulares, etcétera. Las paredes de las viviendas rectangulares son de piedra sin mortero alguno y no guardan simetría; su interior es de un solo espacio y de muy reducidas dimensiones.

● El Seminario de Arqueología de la Universidad de Santiago de Compostela ha realizado una nueva campaña de excavaciones arqueológicas en el Castro de O Neixon (Cespon, Ayuntamiento de Buiro, La Coruña).

La importancia arqueológica de dicho castro reside en el hallazgo de un nivel de viviendas, pertenecientes a fines del Bronce último e inicios del Hierro, constituidas por cabañas de planta circular, construidas con una banqueta de mampuestos y muros de barro y cañizos. Por los diversos hallazgos realizados, la economía de esta colectividad prehistórica debió de ser pescadora-ganadera y también metalúrgica, dado que se han verificado hallazgos de diversos crisoles, algunos de los cuales contenían en su interior restos de aleaciones metálicas. La cronología de este asentamiento se halla pendiente del análisis de diversas muestras destinadas a ser fechadas por el sistema radiactivo del C-14.

● En el término municipal de Los Balbases, provincia de Burgos, se ha puesto al descubierto un gran edificio romano de planta basilical de tres naves, de las cuales la central es más ancha que las laterales. La división de las naves se realiza por once cepas, de hormigón, de arranque de columnas o pilares, formando dos hileras. Los muros se hallan construidos por sillarejo trabado con hormigón. Las dimensiones de este probable edificio público alcanzan los 680 metros cuadrados. Se halla enclavado en el lugar llamado Los Palacios.



MANOLO HUGUE

Se acaban de cumplir cien años del nacimiento —en 1872— del gran escultor Manolo Hugué. Manolo Hugué es figura magistral de la escultura española, sobre el que no son obligados elogios. Su vida no fue precisamente excesiva en fortuna, y solamente en los últimos años conoció un pequeño regalo en el vivir. «Bohemio, guasón —escribió Fernando Olivier en *Picasso y sus amigos*— estaba siempre en busca de un albergue, de una cena, de una «peseta», de una buena broma que gastar y de la que siempre sacaba algún provecho. Este pequeño español de pura raza, de ojos muy negros en un rostro muy moreno y cabello negrísimo, irónico, alegre, sensible, vago, de un nerviosismo extremado, sumiso cuando era necesario, pero que con una pirueta sabía librarse del menor yugo... Era escultor cuando las preocupaciones por la vida material le dejaban tiempo, es decir, muy raramente».

Falleció en su Cataluña natal, en Caldas de Montbuy, en 1945. Sobre él escribió un libro ya famoso José Pla; Rafael Benet le dedicó otro estudio en 1942 y está a punto de salir, editado por La Polígrafa, un tercero de Montserrat Blanch. Con motivo de este centenario se dedicó a Manolo una gran exposición en la galería Syra, de Barcelona, compuesta por un centenar de obras entre esculturas, dibujos, pinturas y joyas, pertenecientes al Museo de Arte Moderno barcelonés y algunas colecciones particulares.

JESUS VILLA ROJO

Jesús Villa Rojo es uno de los últimos nombres de compositores españoles que han saltado con pleno éxito a la palestra internacional y también uno de los que más rápidamente ha sabido encontrar una aportación y un estilo personales en la compleja maraña de experiencias que se cultivan en la música de nuestros días.

Jesús Villa Rojo nació en Brihuega en 1940 y su formación musical fue seguida en el Conservatorio Superior de Música de Madrid, donde, al mismo tiempo que la composición, estudió clarinete, especialidad en la que pronto destacó, convirtiéndose en uno de los mejores solistas españoles de este instrumento. En composición fueron sus maestros Cristóbal Halffter, Gerardo Gombau y Francisco Calés Otero, viéndose distinguido a lo largo de su carrera con numerosos premios, tanto en esta disciplina como en clarinete.

En 1969, su palmarés en el Conservatorio se ve culminado con el Gran Premio de Roma, que le permite residir tres años en la capital de Italia y seguir cursos de perfeccionamiento en composición con Goffredo Petrassi y también con Boris Porena, en los cursos de la Academia Chigiana de Siena. En Roma, Villa Rojo inicia su carrera internacional como compositor, que se verá ensanchada en 1970 por la consecución de un premio en el Concurso Bela Bartok, de Budapest, y también donde realiza estudios profundos sobre el clarinete que le llevan a la obtención de resultados nuevos aplicables a la técnica compositiva.

Como compositor e intérprete colabora con los principales grupos italianos, tales como Nuova Consonanza o Nuove Forme Sonore, tanto en Italia como en diversos países europeos. En la actualidad, Jesús Villa Rojo ha regresado a España recientemente y nos habla de su producción compositiva. Esta se inicia ya con brillantez antes de su marcha a Italia, con varias obras que llamaron la atención de los expertos y del público. Pero el compositor estima que su verdadero lenguaje musical no empieza hasta la etapa romana, y es a partir de esas obras que nos habla de sus experiencias y logros en el campo de la composición musical contemporánea.

—Mi primer trabajo en esta etapa italiana es «Colores», obra compuesta en mil novecientos sesenta y nueve. Se trata de una obra escrita para ocho instrumentos, un doble cuarteto de madera y cuerda. Es, quizá, la única obra en la que he utilizado un programa previo de estructuración para seguir después fielmente su desarrollo. La obra no ha llegado a estre-

narse, y la verdad es que no tengo mucho interés en ello, porque ya su lenguaje me parece desfásado con respecto a lo que ahora me preocupa.

Villa Rojo se expresa modestamente con respecto a su propia obra y, como muchos compositores de hoy, prefiere no dar a conocer sus obras fuera del estado mental que le llevó a hacerlas. Villa Rojo quemó en este período las etapas que le conducirán hacia una música auténticamente suya.

—Mi siguiente obra también podríamos considerarla de transición. Está escrita también en mil novecientos sesenta y nueve y se titula «Música sobre unos módulos», para dos flautas y viola. La compuse durante mi curso de Siena con Porena y allí se estrenó, pero es una obra de la que no tengo nada especial que decir.

Tras estas dos composiciones, que el autor considera de transición, Villa Rojo comienza los estudios profundos sobre la técnica clarinetística y consigue crear las bases de una música cimentada en tales experiencias.

—La obra se titula «Música para obtener equis resultados», y es también de mil novecientos sesenta y nueve, utilizando como instrumental el clarinete incorporado al piano. Después de haber estudiado a fondo el clarinete, empecé a tratarlo de una manera personal, intentando darle un aspecto polifónico e incorporando a los sonidos normales sonidos resultantes, armónicos, voz con sonido, aire a través del instrumento, modos de articulación, incorporación de la caja de resonancia del piano para aprovechar las vibraciones simpáticas según los ataques, estudio de dinámicas y frecuencia, etcétera.

Todas estas nuevas posibilidades sonoras Villa Rojo no las contempla como un catálogo, sino como un material a partir del cual se crea una obra musical. El nuevo lenguaje le lleva también a una nueva forma de exponerlo y a continuar por este camino en obras sucesivas.

—En mil novecientos setenta, y con motivo del curso de Petrassi, en la Academia Santa Cecilia compuse «Unos resultados», para clarinete y siete instrumentos. Esta es la primera vez que utilizo el clarinete y sus nuevas posibilidades de una manera destacada con respecto a otros instrumentos, y también la primera vez que esto se me pedía expresamente, dadas mis investigaciones. La obra fue estrenada en Roma, bajo la dirección de Daniele Paris y, básicamente, me re-

mito a la obra anterior, en lo que respecta al tratamiento del solista; únicamente que en esta ocasión está en relación con un conjunto instrumental.

Pero Villa Rojo no se limitará a componer para el instrumento al cual ha dedicado máxima atención, sino que en su siguiente obra se acerca a una formación tan clásica como es el cuarteto de cuerda, para confrontar sus posibilidades actuales en un lenguaje nuevo.

—El resultado fue la obra «Tiempos», cuarteto de cuerda que fue premiado en el Concurso Bartok de Budapest y estrenado en dicha ciudad por el Cuarteto Kodaly. Intento en esta obra un enriquecimiento tímbrico de la formación cuartetística con una constante superposición de elementos. La estructuración formal se da como resultado de las diferencias tímbricas por alternancia de fases estáticas y fases móviles, serialización de la frecuencia, ataque, dinámica y número.

Después de esta obra, Villa Rojo vuelve al clarinete, insertándolo en un contexto de moderno teatro musical.

—La obra es «Hombre aterrorizado-or», compuesta en mil novecientos setenta, sobre texto de Manuel Bayo, para clarinete, un actor y luces. La utilización de la luz es de gran simpleza técnica, pero su efecto es el de integrar el tiempo, espacio e intensidad de la pieza. El actor-mimo actúa seguido del clarinete que controla la luz. El clarinete está usado muy específicamente con relación al texto. Los resultados son, a mi juicio, excesivamente duros, por la simplicidad esquemática de los elementos de ejecución. La obra se estrenó en el Teatro Laboratorio del Trastevere, con la colaboración del actor Rai Saunders, que después ha difundido la pieza por diversas ciudades.

Esta obra es una de las de Villa Rojo que más difusión y éxito ha obtenido, logrando verdaderos resultados.

—La siguiente obra, también de mil novecientos setenta, es «4 + ...», para cuatro clarinetes, tres de los cuales van grabados en cinta magnetofónica y el otro se produce en vivo; es, posiblemente, la obra que he escrito en menos tiempo. Su título no tiene nada que ver con la Matemática o la Física, sino que se refiere al hecho de ser cuatro clarinetes, cuatro páginas y el signo más..., porque, ¿cuándo no cabe esperar imprevistos? Hay elementos muy controlados y otros libres. La característica más acusada de la pieza es su austeridad ecléctica y fría en el planteamiento estructural.

Esta libertad de ciertos elementos lleva a Villa Rojo a plantearse la composición de una obra donde la formación de los intérpretes pueda ser libre.

—El resultado es «Obtener variantes», pieza compuesta en mil novecientos setenta y uno, para dos o más intérpretes libres. La estructura es gráfica, como base para poder improvisar. En realidad, contaba al escribirla con las posibilidades técnicas del grupo de intérpretes de Nuove Forme Sonore, que fueron los encargados de estrenarla.

Después de este trabajo, Jesús Villa Rojo se plantea de nuevo la escritura para un conjunto instrumental de más envergadura y donde la elección instrumental esté determinada por el compositor.

—Se trata de «Entre fases», obra escrita en mil novecientos setenta y uno para la conclusión de mis estudios en la Academia Santa Cecilia, y que fue estrenada en dicha institución bajo la dirección de Daniele Paris. Se trata de un estudio de las frecuencias sonoras en su sentido más puro y su transformación espacio-temporal para tres grupos instrumentales, divididos cada uno en cuatro minigrupos de cuatro instrumentos cada uno. En total, una orquesta de cuarenta y ocho instrumentos, a los que aplico este proceso espacio-temporal de las frecuencias.

En algunos aspectos, «Entre fases» es una de las obras más ambiciosas de Jesús Villa Rojo. No se puede hablar de la más conseguida, pues todas las composiciones de este período lo son igualmente con respecto a sus propios planteamientos, y así Villa Rojo va siguiendo un camino personal muy interesante, investigando en cada obra aspectos diferentes del hecho sonoro y sumando a las obras siguientes los resultados obtenidos en cada una.

—Mi siguiente obra es «Formas y fases», para clarinete y seis grupos instrumentales. Está escrita por encargo de la Comisaría General de la Música para la Segunda Semana de Nueva Música, donde se estrenó en febrero de mil novecientos setenta y dos, con la Orquesta Ciudad de Barcelona dirigida por José María Franco Gil y yo mismo como solista de clarinete. Aquí, el planteamiento sería análogo al de «Entre fases», pero incorporando todas mis experiencias con el clarinete, que actúa no tanto como un solista, sino como una fuente sonora destacada y articulada a la acción musical general.

Esta es, hasta el momento, toda la ejecutoria compositiva de la última etapa de Jesús Villa Rojo; sin embargo, el autor nos habla todavía de las obras en curso de composición.

—Estoy componiendo ahora una «Cantata». Se trata de una obra ambiciosa, ya que incorpora tres coros y tres orquestas. El texto es un «collage» preparado por Manuel Bayo y la obra está todavía sin acabar, por ello no deseo hablar mucho de ella. Una obra en curso de composición es siempre una posibilidad de cambio, así que es preferible no hablar mucho de ella sin estar terminada.

Pero los proyectos de Villa Rojo no se limitan a la composición, sino que prepara un trabajo sobre sus experiencias con el clarinete.

—Se trata de establecer con método las nuevas posibilidades de este instrumento que yo he descubierto con la práctica. De esta manera podría servir a mis compañeros como material utilizable en sus composiciones. Hay un mundo nuevo, realmente fascinante, en los instrumentos de viento, y bien merece ser conocido y empleado por todos los compositores. No sé cuándo daré cima a este proyecto, pero es algo que me interesa mucho y que, sin duda, haré.

Esperamos que este tratado sea terminado en breve para que se enriquezca la literatura instrumental española con algo que tiene el máximo interés, incluso a nivel internacional, ya que Villa Rojo está considerado como un solista de gran talla, además del excelente compositor que sin duda es.

TOMAS MARCO

BIBLIOGRAFIA

MIGUEL LOGROÑO. *CRISTINO DE VERA*.

PANORAMA DE LA PINTURA CONTEMPORANEA. IBERICO-EUROPEA DE EDICIONES, S. A. MADRID, 1972.

Pese a su brevedad —más de folleto tiene que de libro— no se conquista (ver y leer) este *Cristino de Vera* en una hora.

Vayamos al ver, que si fue primera operación en el tiempo también merece serlo a la hora del recuento. Llama, primero, la atención la falta de guardas y portadillas, que las páginas carezcan de foliación, ausencias explicadas por el intento, cuando llegue el día oportuno de presentar varios folletos formando un gran libro dedicado, claro está, a varios pintores.

Llama la atención, centrando el mirar, el contraste de cielos que el pintor ofrece: cielos llenos de soles y arco iris junto a cielos negros, esqueléticos, en los que hasta los rayos de sol son rayos de hueso.

En cuanto al leer, el texto elegantemente medido de Miguel Logroño nos lleva de sorpresa en sorpresa, todas agradables. Salvo una: que se acaba muy pronto, pesar en que concluye toda placentera y reposada lectura. Logroño consigue explicar con pocas, bellas y verdaderas palabras todo el trasfondo emotivo-intelectual, humano hasta más no poder y sin nada que falte o sobre, que hay en la pintura de Cristino de Vera: «Indagar la legítima significación de las cosas; acogerse a la obra; preguntar por el origen de una situación llamada olvido y obtener la hermosa, sugestiva respuesta de sus cuadros».

Más de una vez («errare humanum est», etc., etc.), caemos en el juicio precipitado, precipicio que Miguel Logroño advierte, evita y quiere que evitemos: «... será prudente aproximarse a él (a C. de V.) tras un heroico ejercicio de humildad intelectual, es decir, del más difícil gesto de saber: no a las fórmulas establecidas, no a los usos impuestos, no a las categorías estéticas. A lo que se ve, las categorías estéticas sólo sirven para ponerle título a los textos con los que los cronistas harán balance de la pintura. Para que ésta sea tal, que es de lo que se trata, basta con la primera significación plástica de un castillo con pan. Todo lo demás es vanidad, o sea, manierismo».

Cuenta el autor los pasos del pintor: su temprano encantamiento, allá en su Tenerife natal; los estudios con Vázquez Díaz; el definitivo aprendizaje en el Prado; su descubrimiento del fenómeno luz, entre Zurbarán y Velázquez; la nómina temática: «Cesto, mesa, ciprés, máscara, muñeca, calavera, piedra, cruz, botella, pan, libro, silla, vela, espejo, vaso, mantel, violín, taza... Sobre ellos y entre ellos, el hombre...». Sigue enumerando sus etapas artísticas, el paso del tenebrismo a la proyección del color (entre ambos, una radical desnudez). Su llegada, final, al «luminismo».

Frases de Miguel Logroño que no nos resistimos lo más mínimo a citar: «En la general obra de Cristino de Vera, casi podría afirmarse que hasta el ademán clásico de pintar... desaparece. Se convierte su actitud en la rumorosa, frágil aventura de un obseso en busca de una magnitud tan impalpable como el sueño. Es difícil concebir si el rastro pormenorizado del pincel se produce por acumulación de materia o por eliminación; si la huella que pisa a las que se le anticiparon trata de enriquecer o de arrebatarse; si hay seguridad en la millonésima partícula que hiera la tela o si hay duda. La luz, origen de lo que existe, produce un desasosiego permanente. Pero buscar la libertad es comenzar a gozarla». Lúcida prosa para un pintor volcado a la luz. Acertada coyunda de escritor y pintor, cuyo fruto es este bien medido e impreso libro.

L. S.

ANTONIO FERNANDEZ ALBA. *LA CRISIS DE LA ARQUITECTURA ESPAÑOLA. 1939-1972*.

EDITORIAL CUADERNOS PARA EL DIALOGO. MADRID, 1972.

Nunca, como en nuestro momento, fue sometida a mayores estudios históricos y revisiones críticas la arquitectura española. No es difícil entender inmersa en tal atención una exigencia de la misma arquitectura nacional, que si en contadas ocasiones disfrutó de iguales posibilidades creadoras a éstas de hoy, en contadas ocasiones estuvo a la vez mayormente justificada la intromisión crítica en los pagos de su creatividad. El desarrollo manifestado a lo largo de las últimas décadas por la arquitectura, como consecuencia de los sucesos habidos en estos años españoles, provocaron una inflación arquitectónica difícil de estimar —artística, social y económicamente entendida— como ejemplar. El suceso, en su casi total denuncia, está a la vista y atención de todos nosotros.

Esta es, en líneas generales, la crónica de la arquitectura nacional que Antonio Fernández Alba, profesor de la Escuela Superior de Arquitectura de Madrid, y una de las figuras capitanas de la nueva y mejor arquitectura española, recoge en su reciente libro editado por Cuadernos para el Diálogo, en su serie Divulgación Universitaria —Madrid, 1972, 172 páginas—, titulado, «La crisis de la arquitectura española. 1939-1972». Un libro para leer muy atentamente, puesto que el suceso nos importa a todos —profesionales y no profesionales de la arquitectura— en gran manera; puesto que todos estamos en él comprendidos; puesto que a todos nos afectan las responsabilidades de los sucesos apuntados en esta dramática desventura arquitectónica. «Estas reflexiones —escribe Fernández Alba— han tenido la intención de señalar, dentro del breve panorama cultural de nuestro entorno, la necesidad de revisión, de cambio, de anular postulados, conformismos, rutinas y privilegios de un grupo profesional que con su falta de conocimiento contribuía a configurar un "medio" del que comenzamos a estrenar sus arbitrariedades e incongruencias».

Un libro de historia, de crítica, de análisis moral, de denuncia. No importa tanto llegar a conocer los modos formales de nuestra arquitectura, de nuestro urbanismo nacional, a lo largo de esos treinta y tres años estudiados por Fernández Alba, como importa conocer las formas morales con que esta arquitectura se proyecta, desarrolla y actúa a nuestro alrededor. Quizá la acentuación pesimista que marca el tono de estos testimonios críticos tenga, como exigencia premonitória, un secreto tono esperanzador. Sólo en tal fundamento se puede asentar el pensamiento revisionista-crítico señalado en este informe y apuntar, partiendo de él, la necesidad de una práctica arquitectónica nacional de más firmes contenidos éticos, no entendidos como una sublimación de los sucesos de arquitectura, sino como la praxis cotidianamente ineludible de los acontecimientos arquitectónicos españoles. Ideologías, tecnocracias, retóricas, estadísticas, compromisos, evasiones, artificiosidades, poderes económicos, tradición sospechosa, grupos de presión, son expresiones que ambientan esta crónica de Fernández Alba y cuya lectura yo recomendaría, a unos, como informe verdadero de tres décadas de nuestra arquitectura; a otros, como Jordán purificador; a todos, como testimonio fehaciente de verdad.

J. DE C. A.

TESOROS ARTÍSTICOS DE ESPAÑA.

SELECCIONES DEL READER'S DIGEST. MADRID, 1972.

En un solo volumen, con más de ochocientas páginas primorosamente ilustradas e impresas, se ofrece una verdadera llave maestra para llegar a todos los tesoros artísticos de nuestro país. Un libro monumental dedicado a los monumentos.

Tras una «Clave para descifrar tesoros», de Fernando Chueca Goitia, se explica, al ritmo de nuestro tiempo, una jugosa «Historia del arte», a la que sigue el verdadero cuerpo del libro, la descripción e ilustración de todo nuestro patrimonio artístico.

En este trabajo ha colaborado un amplio equipo de redacción cuyo fruto es esta guía imprescindible, «para llevar», pues también se incluyen unos mapas de situación de todas las localidades descritas, es decir, todos aquellos puntos de España, por pequeños que sean y alejados que estén, en los que haya «algo artístico». Son casi un millón de obras de arte, distribuidas en tres mil puntos de España. Si la descripción es completa, la cartografía es uno de los mejores mapas de carreteras, a secas (quiero decir no sólo de caminos artísticos), que hoy puede encontrarse.

Viene después una relación de arquitectos, pintores y escultores españoles de todos los tiempos, con indicación de su cuna y época. Sigue otra parte no menos interesante: «Guía de museos y colecciones artísticas».

En el apartado dedicado al diseño se explican los elementos característicos de cada época y estilo. Por si el lector encuentra alguna duda terminológica, el libro concluye en un amplio repertorio «de los expertos», en el que se explica todo el vocabulario del arte y los artistas.

El libro, de muy cómodo manejo, está, pues, al alcance del más profano, pues a la claridad del léxico se une la calidad de las ilustraciones (fotografías, dibujos y gráficos), sirviendo perfectamente, a la vez, como breviario y guía de urgencia para los más entendidos. No tiene tacha la labor de Joaquín Amado como director de la edición, pues ha sabido rodearse de los mejores medios y colaboradores. Ha logrado un libro que todos echábamos de menos y que ha recibido el título de «Libro de interés turístico».

L. S.

LOS TESOROS DE ARTE DE LOS UFFIZI Y PITTI.

TEXTO DE FILIPPO ROSSI. EDITORIAL VERGARA. BARCELONA, 1971.

La munificencia de los Médicis que, como es sabido, tuvieron su residencia florentina en estos palacios de los Uffizi y Pitti, legó a la posteridad los magníficos tesoros artísticos que nos encontramos reproducidos y acertadamente comentados en este libro.

Los Médicis no sólo brillaron por su agudeza política y sus ambiciones de gobierno. Fueron también grandes mecenas, amantes y protectores de las artes, dotados de un fino instinto para valorar y seleccionar las obras con que estos palacios iban ornando. En estas colecciones —empobrecidas o enriquecidas según los avatares de la Historia—, bien podemos decir que está, en pintura, lo mejor del Prerrenacimiento y Renacimiento italianos, en perfecta armonía con una serie de obras debidas a no menos grandes maestros alemanes, holandeses y españoles. Encierran también una colección de esculturas que no desmerece, aunque sea inferior en calidad y cantidad. Tengamos en cuenta que el tesoro llegado a nuestros días es una pequeña muestra del que los Médicis reunieron desde el siglo xv al xviii.

Filippo Rossi, director general de los museos y galerías de Florencia, Arezzo y Pistoia, cuenta la historia de estos palacios y de sus colecciones, a la vez que comenta cada una de las 113 obras reproducidas, muchas de ellas en color. Siguiendo sus palabras, recorreremos —de obra

maestra en muestra genial— toda la historia de la pintura italiana, desde las escuelas de Lucca y Florencia, con el prodigioso Cimabue, vitalizador de la pintura, que «dominó el campo de la pintura antes de Giotto», como nos aclara Dante, y que, en el siglo xiii, «dio la primera luz al arte de la pintura», como nos enseña Vasari. La escuela de Siena, siguiente etapa en el hacer pictórico, también está representada por obras y artistas sobresalientes. La historia sigue por caminos más conocidos y que, todos ellos, pasan igualmente por estos palacios: Filippo Lippi, Signorelli, Piero della Francesca, El Perugino, Botticelli, Mantegna, Bellini, Leonardo, Giorgione, Miguel Angel, Rafael, Tiziano, El Bronzino, Parmigianino, Correggio, Caravaggio, Veronese, Tiépolo, Tintoretto... Junto a ellos, los extranjeros Murillo, Van der Weyden, Van der Goes, Rembrandt, Rubens, Van Dyck, Durero...

Los Médicis, es evidente al repasar esta resumida lista, no acumularon obras de arte, sino que sabían seleccionar con magnificencia y acierto, que hoy todavía tenemos que agradecer.

También es de agradecer la edición española que dignamente responde a las mismas virtudes que resaltábamos en los Médicis.

E. C.

FEDERICO WATTENBERG. MUSEO NACIONAL DE ESCULTURA DE VALLADOLID.

354 PAGINAS. TERCERA EDICION. 172 ILUSTRACIONES EN BLANCO Y NEGRO Y 100 DIAPOSITIVAS EN COLOR. INTRODUCCION DEL AUTOR. COLECCION LIBROFILM. AGUILAR, S. A., DE EDICIONES. MADRID, 1972.

En 1963 fue iniciada la colección **Librofilm** con este título que ahora se reedita. Una nota editorial alude a algunos pormenores de la obra y recuerda al desaparecido autor de ella, Federico Wattenberg, que fue director del museo motivo del volumen.

Wattenberg inicia su prólogo con estas palabras: **Al enigma del arte se ha opuesto siempre la respuesta de una comprensión histórica.** Es buen hilo esa idea para contemplar lo que significa el Museo Nacional de Escultura de Valladolid, cuyo origen data de 1828 y se encuentra en uno de los centros castellanos de mayor solera, en cuanto que es consecuencia de un momento de la vida de España, índice muy expresivo de un modo de ver y sentir el arte, y, por añadidura, recinto de la sin duda más original colección de la imaginería policroma en las creaciones escultóricas sacras.

El Colegio de San Gregorio, donde el museo se enclava, fue fundado, a fines del siglo xv, por fray Alonso de Burgos, confesor de la Reina Isabel y adalid de ésta frente a **La Beltraneja**. De ese edificio dijeron los Reyes Católicos a Garcilaso **que era el monumento más singular de sus reinos.** Participaron en su construcción Gil de Siloé, Juan Bautista Monegro, Juan Guas y Juan de Talavera.

Pero vamos al contenido de este recientemente declarado monumento nacional que es el Museo de Escultura. El autor va efectuando desde el principio una minuciosa descripción de cuanto aquél guarda. Nosotros habremos de limitarnos a señalar, como recordatorio, algunas piezas fundamentales, algunos escorzos de tanta maravilla.

La primera se llama Alonso de Berruguete, conocido por el Miguel Angel castellano, y su **Retablo de San Benito**. En esta obra extraordinaria se vislumbran perfectamente los signos de un mundo español, y no sólo español, que se esforzaba por comprender las verdades reveladas sin apartar la vista, ni los otros sentidos, del espectáculo humano, no sólo como origen de formas trasladadas a la escultura, sino también como temblor de espíritu. Berruguete seguiría la grandeza de lo miguelangesco, pero aproximándose al ser humano para captarlo con disposición realista en la que se anticipa una plenitud que otros lograrían. Los símbolos divinos tienen en Berruguete una interpretación muy dinámica, de fe vivida con apasiona-

miento. Entre sus discípulos será Juan de Juni quien aliente la etapa manierista de la escultura castellana.

Pasando por el Salón de Sillerías y la Sala de San Antón, se llega a donde nos aguardan los cinco retablos de Pompeo Leoni, con sus ciclópeas figuras. Más adelante, respiramos el tránsito del manierismo al barroco en, por ejemplo, el **Paso de las siete palabras**, que dice Wattenberg, responde a los conceptos e ideales de la sociedad barroca española que se inaugura de modo paralelo a las manifestaciones de arte, cuyas últimas consecuencia estima el autor están representadas en la **Virgen de las Angustias de la Alhambra**, de Ruiz del Peral.

Esta muestra andaluza puede servir de una de las contrastaciones entre lo castellano y lo sureño, entre un predominio intelectual y un predominio sentimental. La síntesis de esas tendencias hace siempre fortuna, aunque, lógicamente, no abundan las manifestaciones eclécticas. Si hay materia para establecer, dentro del museo, la distancia entre el espíritu renacentista y el de la Contrarreforma. Tal evolución se trasluce sobre todo en la sala de los romanos, que refleja cómo el miguelangelismo fue adaptado a la nueva situación determinada por el Concilio de Trento.

Esta decisiva situación viene a plasmarse prodigiosamente en el artista máximo del Museo de Escultura y uno de los grandes de la escultura religiosa española: Gregorio Fernández, a quien podemos seguir en su etapa manierista (1605 a 1616) a través de piezas como **La Verónica** y **El Cirineo**, y en su etapa naturalista, prolongada hasta 1623, de la que es paradigma el **Paso de la piedad**. Gregorio Fernández, de origen gallego, representa en la escultura del XVII una sobrecogedora fusión de misticismo y castellanismo doloroso y patético. Entre sus mejores creaciones, valga recordarlo, se encuentra **Santa Teresa**, el **Cristo**, de El Pardo, el **Bautismo de Cristo**, considerada esta última una de las grandes realizaciones de la escultura policroma universal; **San Bruno**, etcétera.

¿Podríamos pasar de puntillas por la escultura procesional que tanto afama a Valladolid? **La Muerte** (Balmaseda), **La elevación de la Cruz** (atribuible a Francisco de Rincón), **Cristo con la Cruz a cuestas**, **Sed tengo**, **El azotamiento**, otras aportaciones de Gregorio Fernández, asoman cada año a las calles vallisoletanas para darle a la Pasión un impresionante continente y permitir conocer una trayectoria de la creación imaginera.

El Museo Nacional de Escultura es, en suma, tiempo de la Historia y del arte, cuya dinámica los hace continuamente revivibles para ponernos ante los ojos, con ayuda aquí de espléndidas ilustraciones, la admirable expresión de unos grandes artistas cristianos movidos por su fe. Como en otros casos, este museo es algo más que un museo.

JIMENEZ MARTOS

LEO NAVRATIL: *ESQUIZOFRENIA Y ARTE*.

BIBLIOTECA BREVE DE BOLSILLO. LIBROS DE ENLACE. SEIX BARRAL. BARCELONA, 1972.

Leo Navratil ha venido dedicándose a la psiquiatría desde 1946 y sus trabajos con los enfermos le han llevado a hacer investigaciones en la producción artística de los esquizofrénicos. Sus conclusiones, si tienen interés desde el punto de vista clínico, no es menor el que ofrecen para el entendimiento del arte.

Suele, en ocasiones, establecerse alguna relación entre el arte actual (con algún sector del arte actual, el más deliberadamente abocado a la vanguardia) y la expresión artística de los enfermos mentales, de la misma forma que se establecen relaciones con el arte infantil y el arte de los pueblos primitivos. Quizá una de las observaciones más sagaces que se apuntan en este libro es la de manifestar que esta relación es mucho más constante de lo que se viene pensando y que se da a todo lo largo de la historia del arte, de una manera muy especial en aquellas épocas en las que se cultiva un manierismo.

El libro se inicia con un apartado que, bajo el epígrafe de «Punto de partida», hace una exposición breve, pero suficiente y clara, del trastorno mental esquizofrénico y puntualiza ideas sobre el manierismo artístico.

A continuación, en la segunda parte del libro, hace un estudio detallado de algunas obras de creadores esquizofrénicos a los que ha tratado como pacientes. Estos creadores que no han llegado por sus obras a ocupar un lugar en la historia del arte ofrecen, no obstante, un material que es interesante para ver las relaciones entre psicosis y creación. Las conclusiones a las que llega Leo Navratil son cautas y ponderadas. Hace notar a propósito de uno de sus artistas estudiados, que Malraux opina que el niño puede ser «artista», pero nunca tener personalidad artística. Y dice: «Esto puede aplicarse también a nuestro enfermo. En él el artista era la psicosis». La tercera parte es una contribución a la psicología del arte, en la que estudia el proceso creativo, la obra de arte y al artista. Las observaciones respecto a la producción de los esquizofrénicos y sus relaciones con la obra de artistas como Klee, Picasso o Miró establecen la diferencia que existe en estos creadores conscientes, sin que descarte que, en parte, su obra esté movida por un impulso que escapa al dominio de la conciencia y la obra de creadores esquizofrénicos, aunque lleguen a lograr la altura personal que tiene la de Wölflí, el esquizofrénico de Morgenthaler, o la de Aloyse, la enferma de Bader.

Quizá la mayor alabanza que hace del arte esquizofrénico en su ecuánime estudio es cuando observa que: «La producción esquizofrénica es el auténtico **gesto original del manierismo**, pues no se basa en ningún tipo de tradición».

A lo largo del libro demuestra que el dinamismo psíquico de la producción artística es el mismo en el sano que en el enfermo. Que éste tiene a su favor el que su arte no procede nunca de un proceso imitativo, sino que es absolutamente espontáneo. En lo que falla precisamente es en estar casi totalmente desprovisto de controles conscientes.

La conclusión definitiva que puede sacarse de la lectura de este interesante libro es que, en principio, es el sano quien puede llegar más lejos y expresarse más intensamente en el arte, pero que, sin embargo, hay algo en el arte de estos enfermos que les confiere una peculiar fuerza expresiva y que siempre el móvil creador, el fundamental, tiene un similar carácter al que a ellos les anima.

A. F. M

JEAN CHARBONNEAUX, FRANÇOIS VILLARD Y ROLAND MARTIN: *GRECIA HELENISTICA*.

TRADUCCION DE JOSE ANTONIO MIGUEZ. PROLOGO DE ANDRE PARROT. 21,5 x 28 cm. 454 PAGINAS. COLECCION EL UNIVERSO DE LAS FORMAS. AGUILAR, S. A., DE EDICIONES. MADRID, 1972.

Tres anteriores volúmenes, en esta misma colección dirigida por André Malraux y André Parrot, han tratado el ciclo del arte de la Hélade bajo los títulos **Nacimiento del arte griego** (Demarge), **Grecia arcaica** y **Grecia clásica**, estos últimos debidos también a los autores del que va a ocuparnos. En ellos quedó clara, con magnífica plasticidad, una historia de Grecia a través de la creación de formas que no se consideran un simple inventario.

La última etapa de ese deslumbrador proceso es la que comprende el helenismo, que se fija desde finales del siglo IV (a. de J. C.) a la mística del siglo I, y cuyas notas caracterizadoras son las de **arte más individualizado**; **arte de ostentación**; **pintura mural decorativa**, al que cuadran, en fin, los adjetivos múltiple, diverso, dinámico, colorista, plástico, pictórico, de expresión vigorosa y audaz.

Pero estos signos resulta necesario verlos en distintas manifestaciones artísticas dentro de igual período. Por ejemplo, desde la perspectiva que supone la arquitectura. Esta se convierte en suntuosa y monárquica, manifiesta así en distintos centros de la creación arquitectónica (Macedonia, Siria, Egipto). Al desarrollo económico corresponde una arquitectura doméstica (palacios de Pérgamo y Alejandría); y, en general, se rebasa el horizonte propio de la urbe clásica. Los edificios forman parte de un todo, integrando conjuntos-masas monumentales.

En cuanto a la pintura, hay un hecho muy expresivo: el divorcio entre las realizaciones de los artesanos anónimos y las obras de importantes pintores como Nicías o Apeles. El arte pictórico conquista un espacio de tres dimensiones y usa el marco que le proporciona la arquitectura, igual que elementos naturales, paisaje, pintura de la realidad llevada hasta sus límites. Serán los últimos pintores helenísticos quienes hagan una síntesis de todas estas tendencias. Entre las innovaciones, se cuentan el aumento de matices de los tonos hasta entonces desconocidos, la iluminación de las partes salientes de los cuerpos y el empleo de sombras proyectadas.

Llega un momento en que la evolución de la pintura griega resulta más difícil de aprehender. Aparecen nuevos rumbos; y se ha observado que, por ejemplo, la estela funeraria de Hedisti se aproxima a los cuadros de caballete actuales. Nace el gusto por la decoración interior y por un estilo impresionista grato, sin duda, a la burguesía alejandrina.

La mutación de la escultura es patente, sobre todo a partir del siglo IV en que comienza a predominar un nuevo realismo, al que representan muy bien Lisipo, Praxiteles y Carés de Lindos (autor éste del «Coloso de Rodas»), mientras que, en el siglo III se imponen las alegorías y los retratos. El tema de la tierna infancia admite relación con el bucolismo de Teócrito. El siglo II aporta, entre otras, una pieza muy fundamental: la «Victoria de Samotracia», tan imitada, y, proliferaron entonces las estatuas vestidas.

En este punto correspondió socialmente al arte helenístico una disgregación de la comunidad, por la que grandes familias dinásticas se entregaron a la corrupción y a la confusión sangrientas. En este caos, la escultura helenística acertaría a ligarse a un humanismo, que fue origen del arte romano y del renacentista. El helenismo tuvo, pues, grandes sucesores, y su rastro, aquí y ahora, llega a nuestros días, informa, con algunas de sus huellas, parte del mundo contemporáneo. Esto aumenta, naturalmente, el interés del libro en que la Grecia helenística queda tan bien mostrada y explicada.

JIMENEZ MARTOS

SANTIAGO MONCADA: JUEGOS DE MEDIANOCHE. M. FRANCIS COLT: LA MANO Y LA GARRA. JORGE DIAZ: EL LUGAR DONDE MUEREN LOS MAMIFEROS. JORDI TEIXIDOR: EL RETRATO DEL FLAUTISTA.

ESCELICER, S. A. MADRID, 1972.

Pertenecientes a la colección Teatro, estas cuatro obras se añaden al esfuerzo con que Escelicer viene contribuyendo de modo sustancial para poner el teatro joven y de vanguardia al alcance de un público cada vez más amplio. De estas obras, tres de ellas han sido ya estrenadas en Madrid y son, por tanto, conocidas del público.

Santiago Moncada, madrileño, autor teatral absorbido por la superior demanda del cine, guardaba esta obra de su primera etapa, es decir, antes de su paso al séptimo arte, cuidadosamente guardada en un cajón. El interés de un actor amigo suyo llevó finalmente la obra al escenario del teatro Arlequín de Madrid.

El interés particular de la obra se centra en el carácter de Elena, la mujer que, en palabras del autor, «desearía ser asediada, cortejada y conquistada cada noche por su

marido. La mujer que rechaza la monotonía y rutina del matrimonio, que miente, grita, se embriaga y se desespera por huir de ella».

Mary Francis Colt es una especialista en el género llamado de misterio. Más de veinte títulos publicados avalan su obra literaria. No se limita esta escritora al caso en sí que argumenta sus obras, sino que ambienta cuidadosamente personajes, lugares, situaciones... Un estudio psicológico profundo de sus entes de ficción convierten a éstos en personajes de carne y hueso, gentes que viven, aman, sufren y gozan como cualquier ser humano.

Jorge Díaz, argentino, hijo de padres españoles, acabó la carrera de arquitecto en la Universidad Católica de Santiago de Chile en 1955, y trabajó como arquitecto cerca de diez años. A partir de 1961 se vincula al teatro Ictus, de Santiago. Desde 1965 reside en España, y a fines de 1971 regresa a Chile.

En 1963 en Chile se vivía el triunfalismo aparatoso de los preparativos para la Alianza para el Progreso y Cáritas International. Toda esta ayuda no encontraba cauces de distribución adecuados. Desde este clima aberrante, inoperante y falso, la tragedia de un hombre solo, que necesita algo que nadie le da: solidaridad y justicia. Este hombre, Chatarra, un hombre marginado que no tiene resentimientos, sino ganas de comprender, pero que es empujado de forma inmisericorde a la muerte.

Jordi Teixidor es conocido por su vinculación al Grupo de Teatro Popular «El Camaleón», que estrena una gran parte de sus obras cortas. En Madrid, corrió el estreno de esta obra en el teatro Reina Victoria, a cargo del grupo «Tábano» y con dirección colectiva.

«El retablo del flautista» tiene, en la opinión de F. Formosa, una característica que la distingue de las piezas teatrales escritas por dramaturgos catalanes jóvenes: está sustentada en una experiencia escénica de unos cuantos años, y no podría haber sido escrita sin el contacto continuo del autor con unos públicos que no llenan habitualmente los teatros. Esta experiencia teatral de Jordi Teixidor está vinculada muy directamente al trabajo del Grupo de Teatro Popular «El Camaleón».

E. M.

TEATRO REPRESENTATIVO ESPAÑOL.

ESCELICER, S. A. MADRID, 1972.

Como aportación al Año Internacional del Libro, Escelicer ha editado este volumen en el que se contienen las siguientes obras: **El divino impaciente, Los intereses creados, La dama del alba, Tres sombreros de copa, Escuadra hacia la muerte, La casa de las chivas, En la ardiente oscuridad y Yerma.** Son obras representativas —arbitrariamente ordenadas— de nuestros primeros dramaturgos: José María Pemán, Jacinto Benavente, Alejandro Casona, Miguel Mihura, Alfonso Sastre, Jaime Salom, Antonio Buero Vallejo y Federico García Lorca. Ya en la nota editorial se reconoce que el tema no queda agotado en este libro, sino simplemente enunciado. Quedan fuera algunos autores, no muchos, que también merecen figurar entre los más representativos.

Es estimulante la lectura de este libro, clara muestra de que la tradición del buen hacer teatral sigue siendo signo clave de nuestra literatura, de que en nuestro teatro se dan las más diversas líneas, cuerdas y tonos, sin que en ningún caso las obras de los dramaturgos españoles desmerezcan desde la escena mundial y aunque llevemos años y años oyendo lamentaciones, hasta el punto de que se ha convertido en lugar común hablar y escribir sobre la crisis de nuestro teatro. Es, el de este libro, teatro mil veces representado, son las obras que más éxito han tenido en la escena. Como teatro leído, no pierden ni un ápice. Todo lo contrario. Lo cual demuestra, una vez más, que las grandes obras teatrales no pierden «tamaño», cuando del escenario pasan a ser lectura silenciosa de gabinete.

E. C.

CRISTOBAL HALFFTER: *SECUENCIAS, LINEAS Y PUNTOS.*

GUNTER REICH, CORO DE LA RADIO DE ALEMANIA OCCIDENTAL Y ORQUESTA SINFONICA DE LA RADIO DE BERLIN. DIRECTOR: MICHAEL GIENEN. ORQUESTA SINFONICA DE LA RADIO DEL SUDOESTE DE BADEN-BADEN. DIRECTOR: ERNEST BOUR. CLAVEHISPAVOX. COLECCION DE MUSICA CONTEMPORANEA, VOL. 3. 18-5003 S. ESTEREO.

A través de esta Colección de Música Contemporánea, va llegando al público español lo más interesante de la producción actual, entendiendo la palabra «contemporáneo» como sinónimo de «vanguardia». Ya hay en la serie dos discos dedicados a Luis de Pablo, otro a Luigi Nono y un tercero a Luciano Berio. Ahora fijamos nuestra atención en éste de Cristóbal Halffter, por considerarlo altamente significativo. El más joven de la familia musical de los Halffter es hoy uno de nuestros compositores de indiscutible talla universal. Además, en este disco, se encuentra una obra que, para mí, está entre las mejores que se han escrito en España en los últimos años.

El compositor, en esta edición española de sus grabaciones, ha preferido sustituir el comentario original alemán, con el que no debía estar muy de acuerdo, por unas notas propias muy sencillas y concretas. Es posible que así la intención quede más clara, pero me parece conveniente que estas obras difíciles sean presentadas con estudios detallados que, si bien pueden resultar como escritos en chino para un profano, son altamente interesantes para el especialista y hasta para el buen aficionado.

El sello alemán «Wergo» del que proceden estos registros y buena parte de los otros que nutren la Colección de Música Contemporánea, está especializado en la vanguardia y lleva a cabo su labor de forma muy inteligente. Ya que resulta caro y difícil grabar estas obras a propósito para ser editadas en disco, lo que se hace aquí es aprovechar algunas grabaciones en directo y, sobre todo, las muy buenas que se realizan en las entidades radiodifusoras de Alemania. De esta forma, todas esas obras que, indudablemente, no son de gran público, pueden lograr una gran difusión. Para ello, en España se desarrolla la colección dentro de la serie Clave, de precio reducido.

En la producción de Cristóbal Halffter, ya numerosa, me parecen importantes las obras «Secuencias» y «Líneas y puntos», pero mucho más, «Simposion», y no sólo por su complicación, el número de sus elementos sonoros o su dificultad, sino por su sentido. «Secuencias», como explica el autor, tiene una clara intención: expresar cómo, partiendo del ruido, que es el primer elemento sonoro, se puede llegar a la verdadera música, a través del ritmo, el sonido determinado, el timbre, la intensidad... Se trata, pues, de una especie de muestra creativa. El músico en su página nos ofrece en resumen algo así como una sonora evolución darwiniana. Es claro que él no llega a «la música», sino a su «propia música», lo que es completamente diferente, pero natural, ya que Halffter no puede traicionarse a sí mismo llegando a conclusiones que no sean las que le dicta su propio espíritu. «Secuencias» fue escrita por encargo del Ministerio de Información y estrenada en Madrid, por la Orquesta Nacional, en 1964. Al año siguiente se interpretaba en el Festival de la Sociedad Internacional de Música

Contemporánea y desde entonces ha recorrido buena parte del mundo.

También por encargo, esta vez de la Radio del Sudoeste de Baden-Baden y para el Festival de Donaueschingen de 1967, se escribió «Líneas y puntos». Esta obra tiene una importante parte electrónica. El autor entiende por «línea» un sonido de larga duración, así como un complejo de altura, y por «punto», un sonido corto de una frecuencia única. «La idea de línea y punto, también se refiere a las formas de ataque, independientemente de la duración y complejidad del sonido». Está bien claro que, como en «Secuencias», Cristóbal Halffter concibe primero una idea que podríamos llamar filosófico-matemática, o bien conceptual-psicológica, y luego desarrolla su obra para demostrar o para desarrollar ese primer núcleo espiritual. «Líneas y puntos» fue estrenada por los mismos intérpretes que figuran en este disco: la Orquesta de Baden-Baden y el gran Ernest Bour, uno de los paladines de la música más avanzada de nuestro siglo, a quien nunca se agradecerá bastante el esfuerzo realizado.

Cuando se estrenó «Simposion», como encargo de la Fundación Koussevitzky en el II Festival de América y España, el año 1967, escribía yo en una crítica: «Cristóbal Halffter nos ofreció la obra que ha merecido una acogida más entusiasta entre las interpretadas en el Festival, dentro de las tendencias más modernas. "Simposion" es una gran experiencia sonora, pero es también mucho más que eso, una auténtica obra de arte. Halffter, perfeccionando su propio lenguaje, buscando su particular manera de expresión, ha escrito una música sobre textos clásicos griegos, tan interesante como apasionante. Interesante porque el oyente puede escuchar aquí, además de hábiles y eficaces efectos de la orquesta, un tratamiento del coro que no dudo en calificar de originalísimo. Apasionante, porque ese mismo oyente se siente atraído y arrastrado por una música de un raro vigor, que a nadie puede dejar indiferente. El autor en su nota nos habla del "Banquete", de Platón, y de su propio acercamiento espiritual al mundo clásico, sin tratar de recrearlo, sino de evocarlo. En efecto, "Simposion" es una página que posee la luminosidad y el misterio de lo helénico. Es una obra dionisiaca en el verdadero sentido de la palabra: alegre, apasionada y exuberante. La musicalidad de la vieja lengua griega y la auténtica inspiración rítmica de Halffter, dan como resultado algo que está dentro de las tendencias actuales, desde luego, pero que tiene tanta y tan explosiva carga de personalidad que hace a la obra destacarse con brillo singular. Las enseñanzas de las líneas postseriales, las de la música electrónica y también quizá de la concreta, han servido a Cristóbal Halffter para desarrollar sus ideas... "Simposion" es una de las obras más logradas en la actual música española... Ante el entusiasmo del público —recordemos que la palabra "entusiasmo" es de origen dionisiaco—, Cristóbal Halffter repitió el final de su obra».

Sigo pensando lo mismo, aunque nuestro compositor ha producido luego páginas de gran categoría. La interpretación en el disco es excelente. El barítono Gunter Reich dice su parte protagonista con voz llena y sonora, comprendiendo bien el estilo creado por el autor. Michael Gielen es un director de gran oficio, bien conocido a través de muchas grabaciones. En cuanto a Ernest Bour en las otras obras, es inútil decir que la versión responde en todo a una idea de perfección y dominio.

C. G. A.

ARTISTAS ESPAÑOLES CONTEMPORANEOS

DUCE, Alberto (Lorenzo Alberto DUCE BAQUERO) (pintor, grabador y dibujante).

Nace en Zaragoza el 10 de agosto de 1916. A los diez años asiste a la Escuela de Artes y Oficios de su ciudad natal hasta 1931, en que ingresa en el estudio Goya de la misma ciudad. En 1941 le encontramos en el estudio del pintor Eduardo Chicharro, de Madrid. Una beca del Gobierno francés, 1948, le permite trasladarse a París, donde asistirá a las clases de la Grand Chaumier y a la Escuela Superior de Bellas Artes. A finales del mismo año consigue el Gran Premio de Roma, trasladándose a continuación a Italia. Más tarde obtiene la beca Conde de Cartagena con la cual marcha a los Estados Unidos, realizando estudios en el Art Student's League de Nueva York. Un nuevo viaje a París le lleva al Atelier 17 del artista Hayter al haber conseguido en 1966 la beca de la Fundación Juan March para el extranjero.

Premios conseguidos: Medalla de oro en el IV Salón de Artistas Aragoneses, 1948; tercera medalla de Pintura en la Exposición Nacional de Bellas Artes, 1948; medalla de plata en la Exposición Nacional de Estampas de la Pasión, 1949; tercera medalla de Dibujo en la Exposición Nacional de Bellas Artes, 1964; Premio Prieto Nespereira en el XVIII Salón Nacional del Grabado, 1965; Primer Premio de Dibujo en los Salones de África, 1966 y 1967; Premio Corporaciones en las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes, 1966 y 1968; Primer Premio de Pintura en el XX Salón de Africa, 1970.

Exposiciones individuales: 1941, Zaragoza (Centro Mercantil e Industrial); 1942, Zaragoza (Centro Mercantil e Industrial); 1943, Zaragoza (Centro Mercantil e Industrial); 1944, Zaragoza (Centro Mercantil e Industrial); 1946, Madrid (sala Vilches), Valencia (sala Prat); 1947, Zaragoza (sala Libros), Barcelona (galerías Layetanas); 1948, Zaragoza (sala Libros), Madrid (Museo de Arte Moderno); 1950, Washington D. C. (The Art's Club); 1951, Santa Fe-Nuevo Méjico (The Art Alliance); 1957, Washington D. C. (The I. F. A. Galleries); 1963, Zaragoza (sala Libros); 1964, Zaragoza (Centro Mercantil e Industrial); 1965, Madrid (Librería Afrodisio Aguado); 1967, Zaragoza (Caja de Ahorros de la Inmaculada); 1968, Madrid (salas de la Dirección General de Bellas Artes); 1970, Madrid (galería Richelieu); 1971, Madrid (galería Alfa), Madrid (galería Frontera), Madrid (galería Círculo 2), Madrid (galería Edaf), Madrid (galería Richelieu), Madrid (sala Macarrón).

VELA ZANETTI, José (pintor, muralista, dibujante e ilustrador).

Nace en Milagros, provincia de Burgos, el año 1913. Comienza su formación artística en León, orientado por M. Bartolomé Cossío y asistiendo al taller de Juan Ramón Zaragoza. En 1933, la Diputación Provincial de León le concede una pensión para estudiar en Italia; nuestro pintor se asienta en Florencia. Ha residido en Hispanoamérica y Estados Unidos desde 1936 a 1960, año en que se establece definitivamente en nuestra Patria. Es socio de honor del Círculo de Bellas Artes de Madrid y está en posesión de la Orden de Cristóbal Colón de la República Dominicana.

Premios conseguidos: Medalla de oro del centenario de la República Dominicana, 1944; Premio de la Fundación Guggenheim de Nueva York para artistas residentes en Hispanoamérica, 1952; medalla de oro Eugenio d'Ors de la Asociación de la Crítica de Madrid, 1953; Gran Premio de Dibujo en la III Bienal de Arte Hispanoamericano de Barcelona, 1955.

Exposiciones individuales: 1931, León (Diputación Provincial); 1940, Santo Domingo (Ateneo); 1941, San Juan de Puerto Rico (Ateneo); 1948, Nueva York (Argent Galleries); 1951, San Juan de Puerto Rico (Universidad); 1952, Buenos Aires (galería Velázquez); 1954, Buenos Aires (galería Velázquez); 1955, Santiago de Chile (Universidad); 1957, Nueva York (galería Sudamericana); 1958, Washington (Bader Gallery), Méjico D. F. (galería Ayensa); 1959, Florencia (galería Internazionale); 1960, Basilea (galería Gerhard); 1962, Florencia (galería Santa Croce); 1963, Madrid (Círculo de Bellas Artes); 1964, Madrid (galería Biosca); 1967, Madrid (galería Biosca); 1969, Madrid (galería Biosca); 1971, Burgos (Monasterio de San Juan); 1972, Madrid (galería Frontera).

Exposiciones colectivas: Pintores Hispanoamericanos en el Museo de Riverside, 1941; 12 Artistas Españoles en Nueva York, 1951; Bienal de Sao Paulo, 1952; III Bienal de Arte Hispanoamericano de Barcelona, 1955; inaugural del Museo de Arte Moderno de Méjico, 1957; Constantes de la Pintura Española en Tokio, 1959; en la galería Biosca de Madrid, 1962; XXV Años de Arte Español en Madrid, 1964;

CAMPO, Conrado del (compositor).

Nació en Madrid en 1878 y murió en la misma ciudad en 1953. Muy pronto se distinguió por sus condiciones para la música. En 1889 ingresó en el Real Conservatorio, donde estudió violín con Hierro y Monasterio, armonía con Fontanilla y composición con Emilio Serrano, ampliando luego sus conocimientos con Pablo Casals y Ruperto Chapí. A los dieciocho años obtuvo el Primer Premio de Composición. Luego, por su propio esfuerzo, llegó a ser un hombre de vastísima cultura. Desde muy joven se vio obligado a trabajar para costearse sus estudios. Tocó el violín en el circo de Colón a los catorce años y después perteneció a la orquesta de los teatros Príncipe Alfonso, Apolo y Real. En este último fue viola hasta el cierre del coliseo en 1925. Perteneció también como intérprete a la Sociedad de Conciertos Unión Artístico-Musical y fue uno de los fundadores de la Orquesta Sinfónica de Madrid. Entusiasta de la música de cámara, fue miembro del Cuarteto Francés, transformado luego en Quinteto Madrid, al incorporarse como pianista Joaquín Turina. Perteneció también a la Agrupación de Unión Radio. Después de la guerra civil sus actuaciones como instrumentista fueron muy limitadas, y en cambio desarrolló una importante labor como director, al frente de la Orquesta Sinfónica y de la de Radio Nacional de España. En 1915 ganó una cátedra de Armonía en el Conservatorio de Madrid y en 1923 fue catedrático de Composición en el mismo centro hasta su muerte. Muchos de los músicos más significativos del siglo xx en España fueron sus discípulos. Hizo crítica musical en el diario «El Alcázar».

Gran Cruz de Alfonso X el Sabio, miembro de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, consejero de Instrucción Pública, socio de honor y de mérito de varias sociedades españolas y extranjeras. Premios nacionales y de entidades privadas.

Su obra, muy extensa, se caracteriza por el dominio de las grandes formas y la técnica procedente del sifonismo centro-europeo. Su nacionalismo posromántico estuvo felizmente influido por los temas y los paisajes de Castilla.

GRAU GARRIGA, Josep (pintor, grabador y artífice de tapices).

Nace en San Cugat del Vallés, provincia de Barcelona, el día 18 de febrero de 1929. Su formación se ha desarrollado en la Escuela de Artes y Oficios de Barcelona, Escuela Superior de Bellas Artes de San Jorge, de la misma ciudad, y Escuela de Bellas Artes de París, todo ello desde el punto de vista técnico, ya que conceptualmente nuestro artista se considera autodidacta. En la actualidad es director artístico de la Escola Catalana de Tapis, profesor de tapiz en la Escuela de Artes y Oficios de Barcelona y de dibujo en la Escuela de Diseño Industrial de la Ciudad Condal.

Está en posesión del Premio de Grabado del Congreso Eucarístico Internacional de Barcelona, del Premio Integración de las Artes del Ministerio de Información y Turismo y del Premio de la II Bienal de Arte Aplicado de Punta del Este (Uruguay).

Expone individualmente en: 1953, San Cugat del Vallés (grabados); 1962, Tarragona (Sindicato de Iniciativas: pintura y tapices); 1964, Barcelona (Gaspar: tapices); 1966, Reus (Gaudí: pintura y tapices), Tarragona (Crecelius: pintura y tapices); 1967, Manresa (Centro Artístico: pintura y tapices), Segovia (Casa del Siglo XV: pintura y tapices), Burgos (Mainel: pintura y tapices), San Cugat del Vallés (Monasterio: pintura y tapices); 1968, Madrid (Dirección General de Bellas Artes: pintura y tapices), Madrid (Ateneo-Santa Catalina: pintura y tapices), París (La Demeure: pintura y tapices), Sao Paulo (Domingo-Pintura), Gerona (Casa de Cultura: pintura); 1969, Zaragoza (Galdeano: pintura y tapices); 1970, Tarragona (La Rambla: pintura), Tarrasa (Amics de les Arts: pintura), París (La Demeure: grabados y tapices); 1971, Houston, USA (Museum of Fine Arts: retrospectiva), Birmingham, USA (Museum of Art-retrospectiva), Nueva York (Institute of International Education: retrospectiva), Great Neck, USA (Public Library: retrospectiva), Lincoln, USA (Cordoba Museum: retrospectiva), Nueva York (Arras Gallery: retrospectiva), Aix-en-Provence (Museo del Tapisseries: tapices).

Entre sus numerosas colectivas destacan las siguientes: Exposición Municipal de Bellas Artes de Barce-

Obras principales: Cámara: Doce cuartetos y otras obras en este género, entre ellas los celebrados *Caprichos románticos* (1908). Sinfónicas: *La Divina Comedia* (1908), *Granada* (1914), *Kasida* (1920), *Airiños aires* (1930), *Ofrenda a la Santísima Virgen* (1944), *El viento en Castilla* (1942), *Bocetos castellanos* (1929), *Suite madrileña* (1934), etcétera. Conciertos: *Para violín y orquesta* (1938), *Para violoncello y orquesta* (1944), *Evocación de Castilla*, piano y orquesta (1931), *Fantasia castellana*, piano y orquesta (1939). Opera: *El final de don Alvaro* (1910), *La tragedia del beso* (1911), *El Avapiés* (1918), *Fantochines* (1922), *La malquerida* (1925), *Lola la Piconera* (1949), etcétera. Zarzuela: *La flor del agua* (1912), *La romería* (1915), *El burlador de Toledo* (1933), etcétera. Ballet: *Mascarada* (1921), *En la pradera* (1943). Numerosas canciones, páginas para piano y de diversos géneros.

Discos: *Scherzo*, de los *Caprichos románticos*, cuarteto Rafael (gramófono), *Cuarteto núm. 7 en re mayor*, Agrupación Nacional de Música de Cámara (Columbia). *Cuarteto núm. 11 en la mayor*, Carlos III, Agrupación Nacional (Hispanvox). *En la pradera*, fragmento (Zafiro).

VI-72.

lona, 1951; Exposición Tapices de Hoy Día en Barcelona, 1961; Salones de Mayo de Barcelona, 1962, 1963, 1964 y 1965; Exposición de Arte Español Actual en Chicago, 1963; Bienales Internacionales de la Tapicería de Lausana, 1965-1967 y 1969; IV Festival de Artes Plásticas de la Costa Azul, 1966; Exposiciones del Grupo Estampa Popular, 1966; V Bienal de Arte Sacro de Salzburgo, 1966; II Bienal de Arte Aplicado de Punta del Este, 1967; IX Bienal de Sao Paulo, 1967; Exposición Homenaje a Picasso de Barcelona, 1967; Exposición Homenaje a Jean Lúcart en Barcelona, 1967; Exposición Contemporary European Tapestries en Estados Unidos, 1968; Salón de Artistas Decorateurs de París, 1968; Exposición Tendencias Actuales de la Tapicería en Amiens, 1969; Exposición Tapisseries-Actuelles en Grenoble, 1970; Exposición Experiencias Artístico-Textiles en Madrid y Barcelona, 1970, etcétera.

Otra faceta más de su interesante labor ha sido su producción artística encaminada a integrarse con la arquitectura; prueba de ello son sus pinturas murales del santuario Pared Delgada en Selva del Campo, Tarragona (1960-1962), iglesia de San Pedro en Bigas, Barcelona (1963), iglesia de Santa María en Salou (1964); vidrieras para la iglesia de la Virgen del Pilar de Barcelona (1963), iglesia de San Julián Argentona, Barcelona (1965), iglesia de Santa María de Cornellá (1967), iglesia de San Antonio María Claret en Sallent (1968) e iglesia de Sarreal en Tarragona (1970).

Se encuentra representado en el Museo de Arte Moderno de Barcelona, Español de Arte Contemporáneo de Madrid, Arte Contemporáneo de Ibiza, Fine Arts de Houston, de Arte de Birmingham, de Córdoba en Lincoln, Universidad de Nueva York, de Houston y Escuela Pública de Salm Sac (Suiza), así como en numerosas colecciones del mundo entero.

VI-72.

Exposiciones colectivas: Exposiciones Nacionales de Bellas Artes, 1948, 1964, 1966, 1968; Concursos Nacionales de Bellas Artes, 1965, 1967, 1969; Salones Nacionales del Grabado, 1964, 1965, 1967, 1968, 1969; Salones Pintores de Africa, 1966, 1967, 1970; Concursos Premio Círculo 2, de Madrid, 1968, 1970, 1971, 1972; Exposición Arte Español Contemporáneo, en Buenos Aires, 1947; Certamen de Escombreras, 1966; II Bienal Internacional del Deporte en las Bellas Artes de Madrid, 1969; I Bienal de Marbella, 1971; Exposición Homenaje a Camón Aznar, en el Club Urbis de Madrid, 1972...

Se encuentra representado en: Museo Español de Arte Contemporáneo de Madrid, en el Museo Provincial de Bellas Artes de Zaragoza y en numerosas colecciones particulares.

VI-72.

en la galería Biosca de Madrid, 1968; 15 Pintores Españoles, inaugural de la galería Edaf de Madrid 1969; Maestros Contemporáneos en Florencia, 1969; Itinerante de la Comisaría General de Exposiciones «La Figura» por toda España, 1969-70; Pintores de hoy en Madrid de Barcelona, 1970; Homenaje a Camón Aznar en Madrid, 1972...

Pinturas murales en España: Casa del Pueblo en León, cantinas escolares en León, complejo cultural de la Vasco Ullera de León (cinco murales), Escuela de Comercio de León, iglesia de Jesús Divino Obrero de León, hotel Conde Luna de León, Nuevo Ayuntamiento de León, «Fernán González» en la torre del Arco de Santa María de Burgos, «El Cid» en la Diputación Provincial de Burgos, Banco Central de Madrid, edificio de la editorial Plaza y Janés de Barcelona; en la República Dominicana: «Celda Tirso de Molina» en la Facultad de Medicina de Santo Domingo, basílica de Altagracia de Santo Domingo, Palacio de Justicia de Santo Domingo, Banco Nacional de Santo Domingo, iglesia de San Cristóbal de Santo Domingo, Biblioteca Nacional de Santo Domingo; en Méjico: Palacio de don Juan Manuel de Méjico, editorial Herrero de Méjico, hotel Reforma de Méjico, hotel Tampa de Acapulco, hotel Tecali de Méjico; en Colombia: Mesón de las Indias de Bogotá; en Puerto Rico: Iglesia del Sagrado Corazón de Santurce; en Suiza: Oficina Internacional del Trabajo de Ginebra; en Estados Unidos: Edificio de la O. N. U. en Nueva York.

Obras ilustradas: *El bimilenario de Cátulo*, editado en Nueva York, y *El Quijote*, de la Editorial Everest.

Se encuentra representado en: Museo Español de Arte Contemporáneo de Madrid, Museo de Tel Aviv, Museo de Arte Moderno de Méjico, Museo de la Universidad de Santiago de Chile y Museo de Santo Domingo.

VI-72.

ALONSO, Miguel (compositor).

Nació en Villarrín de Campos (Zamora) el 25 de agosto de 1925. Realizó sus estudios eclesiásticos en el seminario de Ciudad Rodrigo y allí inició los musicales. En 1948 es ordenado sacerdote y llega a Madrid, donde estudia en el Real Conservatorio bajo la guía de Conrado del Campo y Julio Gómez. Primeros premios de Solfeo, Armonía y Premio Extraordinario Conservatorio (1954). Miembro de la Junta directiva de Juventudes Musicales. Premio de Roma (1955). En Roma estudia en el pontificio Instituto de Música Sacra, con mons. Higinio Anglés, mons. Bartolucci, etcétera. Privadamente sigue los cursos de Turchi, en el Conservatorio de Roma, y Petrassi, en la Academia de Santa Cecilia. Maestro de capilla de la Iglesia Española de Montserrat (1960), donde realiza trabajos de interpretación y musicología. Profesor de música en varias instituciones romanas. Vicedirector y luego director artístico de la revista de música sacra «Psalterium». Miembro de la Comisión de Música Sagrada de la Diócesis de Roma; consultor para la Música Sacra de la Comisión Episcopal Española para la sagrada liturgia. Director de la Escuela de Música Sacra de la Asociación Italiana de Santa Cecilia hasta 1969. En esta Escuela ha realizado interesantes experiencias en la enseñanza. Su labor en la música religiosa es muy señalada en varios aspectos, entre ellos el de la renovación litúrgica, para incrementar la participación activa de los fieles. Conferenciante y articulista.

Dirigió en Roma numerosos conciertos, y ha colaborado con la Radio Vaticana. En 1971 ha sido nombrado director del Departamento de Música del Secretariado Nacional de la Comisión Episcopal de Liturgia en España.

La técnica y la estética de su obra musical, en la que se busca una visión personal de los eternos problemas del arte sonoro en sus relaciones con lo religioso, ha sido estudiada por el compositor Carmelo Bernaola.

Encargos de Radio Nacional y la Comisaría General de la Música.

SANTOS VIANA, Antonio (pintor).

Nace en Madrid el 13 de junio de 1942. Autodidacta formado en los talleres de Daniel Vázquez Díaz y Fermín Santos. Está en posesión del título de ingeniero técnico del I. C. A. I. desde 1964.

Primer Premio en la I Exposición Internacional de Arte Infantil de Madrid, 1948; Primer Premio de Acuarela en el I Certamen Juvenil de Arte, 1959; Premio Especial de Paisaje y medalla de plata en el IV Certamen Juvenil de Arte, 1962; Premio Extraordinario y medalla de oro en el V Certamen Juvenil de Arte, 1963; medalla de bronce en la XV Exposición Nacional de Puertollano, 1964; Primer Premio de Pintura en la VI Feria Internacional del Campo, 1965; Premio de Honor en la I Bienal de Alcoy y medalla de plata en la XVIII Exposición Nacional de Puertollano, 1967; medalla de oro en la XX Exposición Nacional de Puertollano, 1969.

Ha expuesto individualmente en: 1959, Madrid; 1960, Sigüenza (Ayuntamiento); 1961, Barcelona, Sigüenza y Guadalajara; 1963, Sigüenza; 1964, Madrid (sala Amadís); 1965, Madrid (galería Quixote), New Jersey, USA (The Old Mill Gallery), Nueva York; 1966, Trípoli (casino Uadam), Sigüenza (Ayuntamiento), Guadalajara (Diputación); 1967, Bilbao (galería Miqueldi), Madrid (galería Quixote), Alcoy (Casa de la Cultura); 1968, Madrid (galería Quixote), Bilbao (galería Miqueldi), Sigüenza (Sala Municipal de Exposiciones); 1969, Madrid (Club Pueblo), Washington (galería Bernardi), Cabo San Roque (III Crucero a Rusia), Zaragoza (Colegio Mayor Virgen del Carmen); 1970, Madrid (galería Quixote), Sigüenza (Sala Municipal de Exposiciones), Zaragoza (galería Naharro); 1971, Madrid (galería Tartessos).

Colectivamente ha participado en la I Exposición Internacional de Arte Juvenil, 1948; Certámenes Nacionales de Arte Juvenil, 1959, 1962 y 1963; Exposiciones Nacionales de Puertollano, 1964, 1967, 1968, 1969 y 1970; Exposición Pintores de Africa de Madrid, 1965; Exposición de la VI Feria Internacional del Campo de Madrid, 1965; Bienal de Alcoy, 1967; Bienales del Deporte en las Bellas Artes, 1967-1969; Bienal de Zaragoza, 1967; Premio Estrada Saladich de Barcelona, 1967; I Bienal de Pintura Española

PRIETO NESPHEREIRA, Julio (grabador, pintor y escultor).

Nace en Orense el 5 de diciembre de 1896. En su ciudad natal da sus primeros pasos en pintura y dibujo con Jesús Soria, después, 1917, se traslada a Madrid y asiste al taller de Fernando Alvarez de Sotomayor, que comparte con las clases, por libre, de la Escuela Superior de Bellas Artes de San Fernando. Siente su gran pasión por el grabado desde 1921 ante la obra de Goya y de Bramguym, del que también será alumno, que le conducirá en 1928 a la creación de la Agrupación los 24 junto con otros grabadores, reorganizada un año más tarde con la denominación Agrupación Española de Artistas Grabadores de la que será presidente desde 1932. Al siguiente año es nombrado profesor de Grabado Artístico en la Escuela Nacional de Artes Gráficas. Durante los años 1948 y 1949 es invitado por la Universidad de Sao Paulo para dar un curso de grabado en color y en 1954 gana, por oposición, la plaza de profesor de Dibujo de la Escuela Nacional de Artes Gráficas. En 1960 se le nombra vicedirector de la misma Escuela, hoy excedente. Actualmente es director del Museo Nacional de Grabado Contemporáneo, presidente del Patronato de dicho museo, ambos cargos desde 1967; vocal del Patronato del Museo Español de Arte Contemporáneo de Madrid y es miembro de la Real Academia de Bellas Artes de La Coruña, de la Real Academia Gallega, de la Academia Nacional de Artes y Letras de La Habana y socio correspondiente de la Casa de Cultura de Quito.

Ha sido infatigable organizador de exposiciones de grabado español y extranjero, tanto en España como fuera de ella, comisario de España en la II Bienal Hispanoamericana de La Habana, director de la misma y director de los Salones Nacionales de Grabado de Madrid.

Premios conseguidos: Bolsa de viaje en la Exposición Nacional de Bellas Artes, 1924; Premio Socio de Mérito en el Salón de Otoño de Madrid, 1925; tercera medalla en la Exposición Nacional de Bellas Artes, 1926; segunda medalla en la Exposición Nacional de Bellas Artes, 1930; Premio de Honor en la Exposición Hispanoamericana de Sevilla, 1930; primera medalla en la Exposición Nacional de Bellas Artes, 1932; Premio Duque de Alba en el Concurso Nacional del Círculo de Bellas Artes de Madrid, 1935; Premio Nacional de Grabado, 1936; medalla de oro de la Agrupación de Grabadores de Cuba,

VALLES ROVIRA, Evarist (pintor).

Nace en Pierola, provincia de Barcelona, el 12 de julio de 1923. Tras sus estudios de Bachillerato ingresa en el taller del pintor Ramón Roig, compartiéndolos con la carrera de Derecho en la Universidad de Barcelona. Más tarde marcha a París, donde realiza cursos de filmología en el Institute de Filmologie.

Miembro activo del Grupo INDIKA de 1952 y organizador del Museo del Ampurdán en Figueras con la colaboración de Federico Marés, Joaquín Fort y José María Joan Rosa. Desde 1966 es Chevalier de l'Ordre du Mérite por sus servicios rendidos a las bellas artes y está en posesión de la Croix d'Officier de Education Artistique, ambas distinciones francesas.

Premios conseguidos: Primera Medalla de Plata de la Diputación Provincial de Gerona, 1957; Primera Mención en el IX Premio Internacional de Dibujo Joan Miró de Barcelona, 1970.

Exposiciones individuales: 1948, Figueras (sala Icaria); 1949, Barcelona (galería Argos); 1951, Barcelona (galería El Jardín), Madrid (librería Abril); 1954, Barcelona (galería Argos); 1956, Figueras (sala Icaria); 1957, Barcelona (galerías Layetanas); 1960, San Sadurn de Noya (Caja de Pensiones); 1962, (Galerie Riquelme), Perpignan (Sale Aragón); 1964, Barcelona (sala Gaspar), Figueras (sala Icaria); 1965, Figueras (sala Icaria); 1968, Caracas (galería Acquarella); 1970, Frankfurt (galería Ly Golbach); 1971, Olot (galería Les Voltes), Figueras (galería Vallés); 1972, Barcelona (galería Nova).

Exposiciones colectivas: Municipal de Bellas Artes de Barcelona, 1951; grupo INDIKA en Figueras y Gerona, 1952, de Primavera de Barcelona, 1953; I Exposición de Dibujo en Gerona, 1953; III Bienal Hispanoamericana en Barcelona, 1955; La Costa Brava y sus Pintores en San Felú de Guixols, 1957; Salones de Mayo de Barcelona, 1957, 1958, 1966; Salón Des Independants de París, 1958, 1959; Salón Terres Latines de París, 1959; 4 Espagnols de París en París, 1959; Club de Tableau en París, 1959; Homenaje informal a Velázquez en Barcelona, 1960; en la galería Franz Bader de Washington, 1960; Manifestación

1953; Gran Premio de Grabado en la II Bial Hispanoamericana de La Habana, 1954; Premio de la Fundación Juan March, 1960-61; medalla de oro de la Agrupación Española de Artistas Grabadores, 1965; medalla homenaje de los Grabadores Catalanes, 1967; medalla de oro al Mérito en Bellas Artes, 1972.

Exposiciones individuales: 1928, Buenos Aires (Sociedad de Amigos del Arte), Montevideo (Institución Cultural Española); 1932, Buenos Aires (sala Nordisca Kompaniet); 1941, Madrid (salón Cano); 1944, La Coruña (Asociación de Artistas); 1948, Río de Janeiro (Museo Histórico Nacional), Sao Paulo (Teatro Nacional), Sao Paulo (galería Godoy); 1951, Madrid (salas de la Dirección General de Bellas Artes); 1952, Río de Janeiro (Museo de Arte Moderno), Sao Paulo (Museo Nacional de Arte Moderno), Montevideo (Museo Nacional), Buenos Aires (Museo Nacional de Bellas Artes), Santiago de Chile (Museo de Bellas Artes), Mendoza, Argentina (Instituto Cuyano de Cultura), Lima (Museo de Bellas Artes); 1953, Bogotá (Museo de Arte de Colombia), Quito (Instituto Cultural de Ecuador), La Habana (Capitolio); 1957, Montevideo (Comisión de Cultura de Monte Colí), Punta del Este (Contri Club); 1965, Barcelona (sala de exposiciones de Radio Barcelona), Madrid (Museo de Arte Moderno. Antológica); 1967, Madrid (Ateneo-sala Santa Catalina); 1968, Madrid (galería Kreisler); 1969, Madrid (Ateneo-sala Santa Catalina); 1970, Nueva York (galería Kreisler).

Exposiciones colectivas: Exposiciones Nacionales de Bellas Artes, 1922, 1924, 1926, 1930, 1932, 1936, 1957; Salones de Otoño de Madrid, 1924, 1925, 1926; Salones Nacionales de Grabado, desde 1928 a 1972; Bial de Venecia, 1926; Trienal de Milán, 1927; Exposición Internacional de Barcelona, 1929; Grabado Español en Alemania, Austria, Checoslovaquia y Polonia, 1934; Concurso Nacional de Grabado, 1936; Grabadores Españoles en Suecia, Bélgica, Francia y Holanda, 1948; I y II Bial Hispanoamericana de Madrid y La Habana, 1951 y 1954; Goya y el Grabado Español en Río de Janeiro, Sao Paulo, Buenos Aires, Mendoza, Montevideo, Santiago de Chile, Lima, Ecuador, Colombia, Nueva Orleans, Filipinas, Japón y Oriente Medio, 1952-53; I Bial de Tokio, 1955; XXV Años de Arte Español en Madrid, 1964...

VI-72.

Pictórica de Arte Ampurdanés en Figueras, 1960; Premio Biarritz-Côte Basque, 1960; Grupo MOUVEMENT en Lyon, 1961; Art Actuele en Toulouse, 1962; XX Años de Pintura Española en Madrid, 1962; Espacialismo en Festivales de España, 1966; en la galería Nice de Buenos Aires, 1966; Once Artistas Catalanes en Madrid, 1966; MAN 66-67-68-69-70-71-72 de Barcelona, 1966, 1967, 1968, 1969, 1970, 1971, 1972; conjunta con Sibecas y Turró en Figueras, 1966; Autorretratos en Barcelona, 1966; Premio Internacional de Dibujo Joan Miró de Barcelona, 1966, 1970, 1971; Premio Internacional de Dibujo Ynglada Guillot de Barcelona, 1966, 1967; Homenaje a Picasso en Barcelona, 1967; Arte Sacro en Gerona y La Bisbal, 1967; Bial Internacional de Pintura Estrada Saladich de Barcelona, 1967; International de Peinture, Gravure, Sculpture en el Château de Amelie-les-Bains, 1967; en la galería Whitehouse de Nueva York, 1968; I Muestra Internacional de Grabado y Litografía de Barcelona, 1969; IV Muestra del Museo de Arte Contemporáneo de Ibiza en Barcelona, 1971; Tapas W. C. en Figueras, 1972.

En 1953 lleva a cabo la decoración de la iglesia de Llansá.

Se encuentra representado: en el Musée de la Ville de París, en el Museo de Ceret (Francia), en el Museo de Arte Contemporáneo de Ibiza, en el Museo del Ampurdán de Figueras y en el Museo de Arte Contemporáneo de Villanueva y Geltrú.

VI-72.

Obras principales: *Te Dominum Confitemur* (1954), *Cántico espiritual*, texto de San Juan de la Cruz (1958) *Divertimento*, *Visión profética* (1964), varias Misas sobre texto latino, castellano, italiano y vasco, abundantes páginas religiosas. Canciones corales. Composiciones para órgano, etcétera. *Nube-Música*, sobre texto de Unamuno (1972).

Discos: *Misa pacem in terris* (Pax), *Salmos*, coro Vallicelliano (Sampaolo).

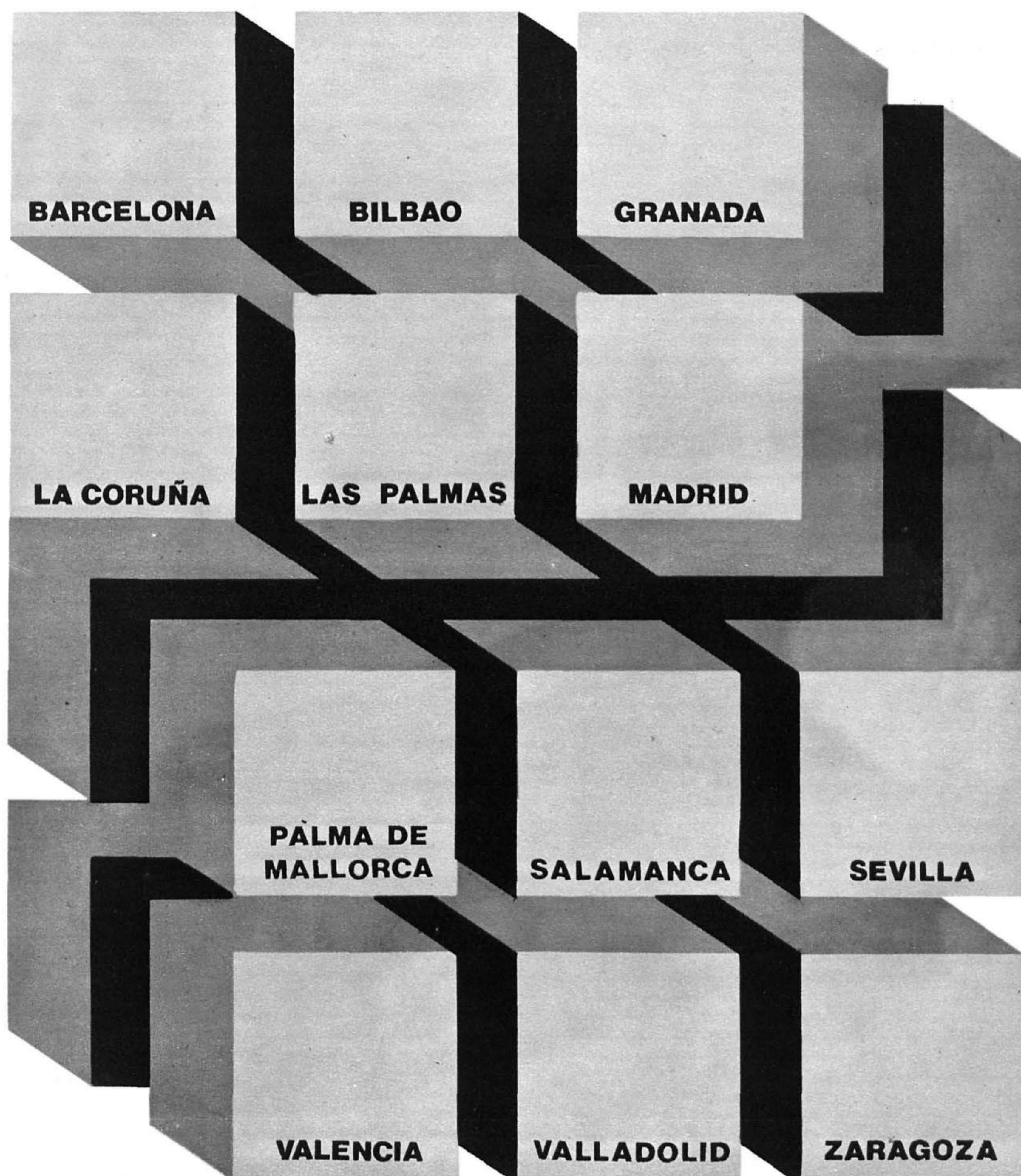
VI-72.

Contemporánea del Museo Galliera de París, 1968; Concursos Nacionales de Pintura Repesa de Madrid 1969-1971; Exposición Nacional de Valdepeñas, 1969; Concurso Internacional de Dibujo Ynglada Guillot de Barcelona, 1969; Concurso Nacional de Pintura Joven Blanco y Negro de Madrid, 1970; Exposición de Minicadros en Círculo 2 de Madrid, 1970; I Bial del Tajo de Toledo, 1970, y Concursos Nacionales de Madrid, 1971.

Sus obras se encuentran en los Museos de Arte Contemporáneo de Tarragona, Municipal de Alcoy, Municipal de Puertollano, Municipal de Sigüenza y en varios de Arte Contemporáneo de Estados Unidos.

VI-72

exposición nacional de arte contemporáneo 1972



dibujo · escultura · pintura · grabado y demás artes de estampación ·
y nuevas tendencias

PRIMER
VOLUMEN
DE LA
COLECCION
ARTE EN
ESPAÑA

VAZQUEZ DIAZ

ANGEL
BENTIO

Vázquez Díaz, vida y pintura



Vázquez Díaz
vertien
mación
contem
al peric
ca de s
sa a pa
Angel
Alsogar
las Uni
graduó
Periodi
en las
mación
Univer
tro. Int
del Per
trasbur
Ha
versos
en «Es
Escuel
de Sev
Madrid
mensur
desde
recido
conteni
Premio
en 196
ectura
drid. I
dedicac
estética

En
Madri
Conten
sa de
figura



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

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

Se trata de un volumen de 30 x 25 centímetros, lujosamente encuadernado, con sobrecubierta a todo

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

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



rabía por una sencilla pensión en la calle de Rodríguez San Pedro. Allí estuvieron tres meses, hasta que el pintor puso su primer estudio madrileño en el piso bajo de Lagasca número 119. Había querido alquilar uno mejor en la calle de Prim, que en 1903 había pertenecido al pintor mejicano Juan Téllez, pero no le fue posible¹⁰.

Vázquez Díaz trató de presentarse, inmediatamente al público de Madrid y ya en junio de aquel mismo año 1918 celebró su primera exposición monográfica, que estuvo abierta en el Salón Lacoste, entre los días 8 y 22 del citado mes. Colgó en la improvisada galería de la Carrera de San Jerónimo veinticinco pinturas y veintinueve dibujos¹¹. D. Silvestre, *Rafaelito*, una larga serie de sus primeros *Instantes* del País Vasco, el cuadro *Maternidad* y los dibujos, entre los que se contaban algunos de sus retratos de París, junto a los aguafuertes de las *Ciudades mártires*, provocaron una reacción en el público y en la crítica de Madrid, de una violencia y apasionamiento desconocidos hasta entonces. Se iniciaba así un duro período de lucha ante la incompreensión del arte oficial que duraría hasta 1930.

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

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

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

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

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

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

tem-
syer,
por
de-
diin,
Paul
uve,
idad
mín
opio

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

nito
re-
ma-
ran-
en
asil.
pas

Es-
ado
fes-
con
ati-
la
Ins-
de-
ales
en
nal
for-

iso-
de
fiol
de
de
tio-
ion
on-
So-
no-
es-
dio
en-
es-

CALIGRAFIA JAPONESA ACTUAL



KISHIMOTO, Tarō

SELECCION REALIZADA POR EL DIARIO "MANICHI"
SALAS ALTAS DEL MUSEO ESPAÑOL DE ARTE
CONTEMPORANEO



MACARRON S.A

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

LA MUSICA EN EL MUSEO DEL PRADO

FEDERICO SOPENA

ANTONIO GALLEGO



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

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

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

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

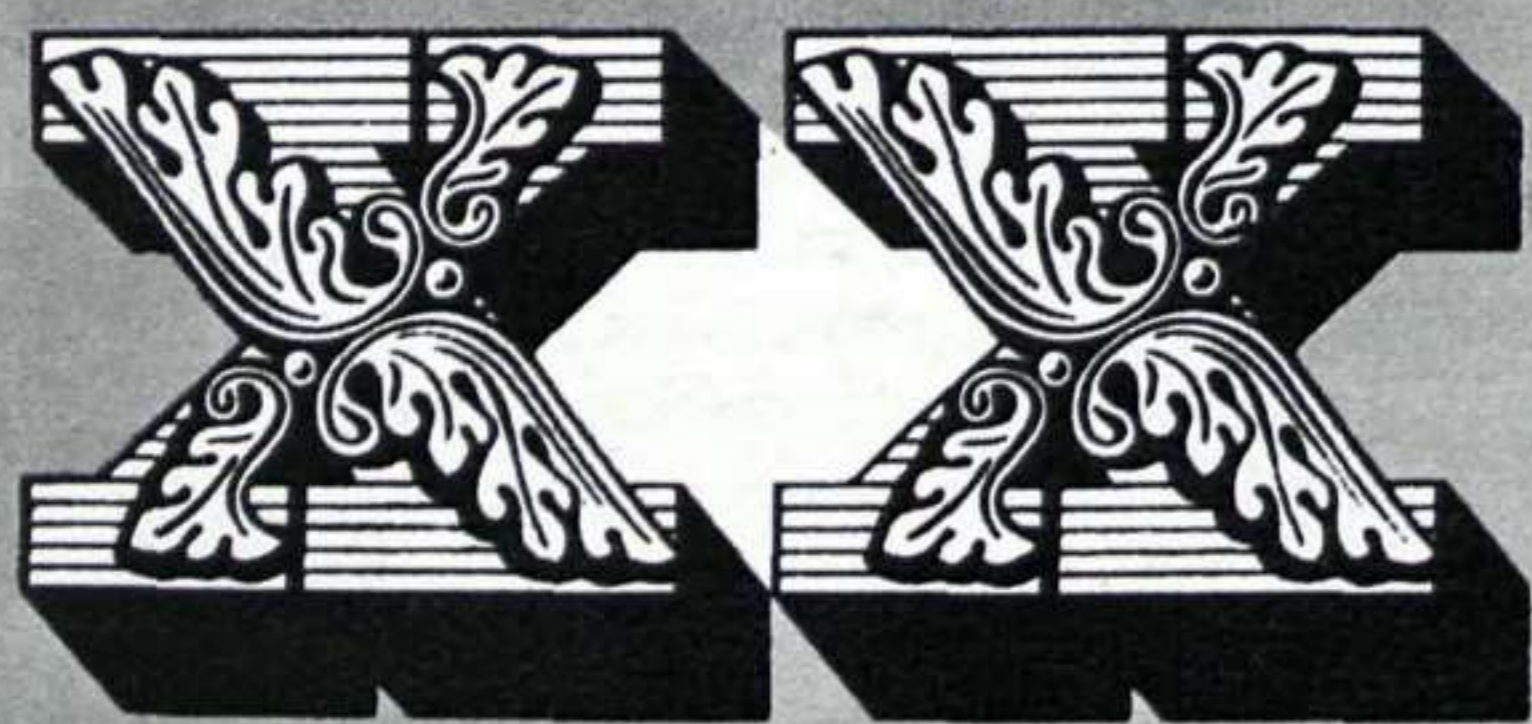
El precio de venta es de 2.000 pesetas. Puede adquirirlo en su librero habitual o directamente enviándonos la tarjeta correspondiente encartada al comienzo de esta revista.

EXPOSICION INTERNACIONAL DE LA XILOGRAFIA CONTEMPORANEA

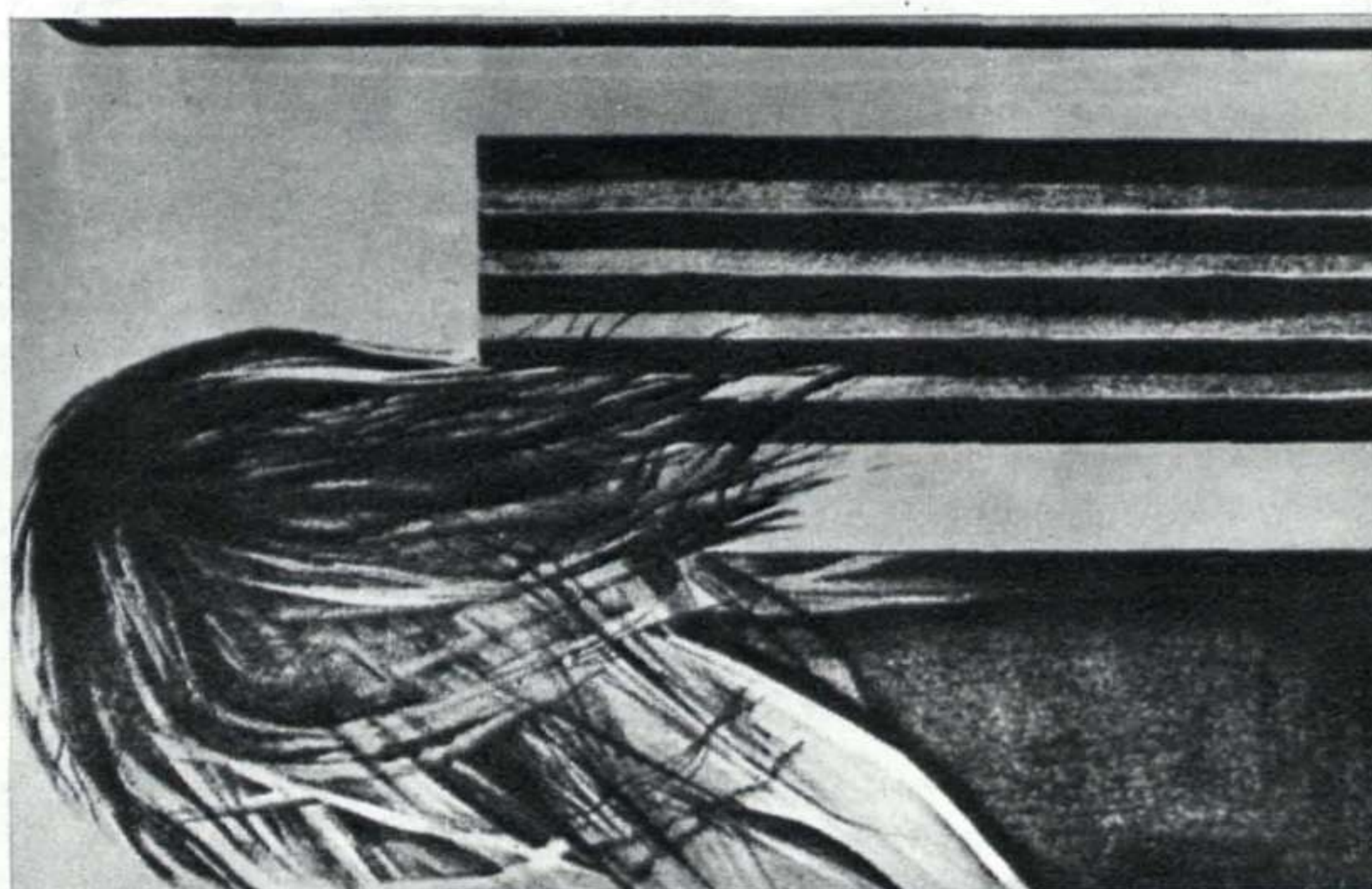
AMERICA - EUROPA - ORIENTE



MUSEO DE ARTE ESPAÑOL CONTEMPORANEO



SALON
DE
GRABADO
Y SISTEMA
DE ESTAMPACION



FORMA, de Carmen Aguayo Campos.

SALAS ALTAS DEL MUSEO ESPAÑOL DE ARTE CONTEMPORANEO

No lo pensamos dos veces



Kyoto Imperial

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

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

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

No lo pensamos dos veces.

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

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

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

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



Bangkok.- Típico desfile tailandés.



Bangkok.- Aspecto de uno de sus templos.



Travesía del Lago Hakone.

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

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

INCLUSIVE TOURS SABENA

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



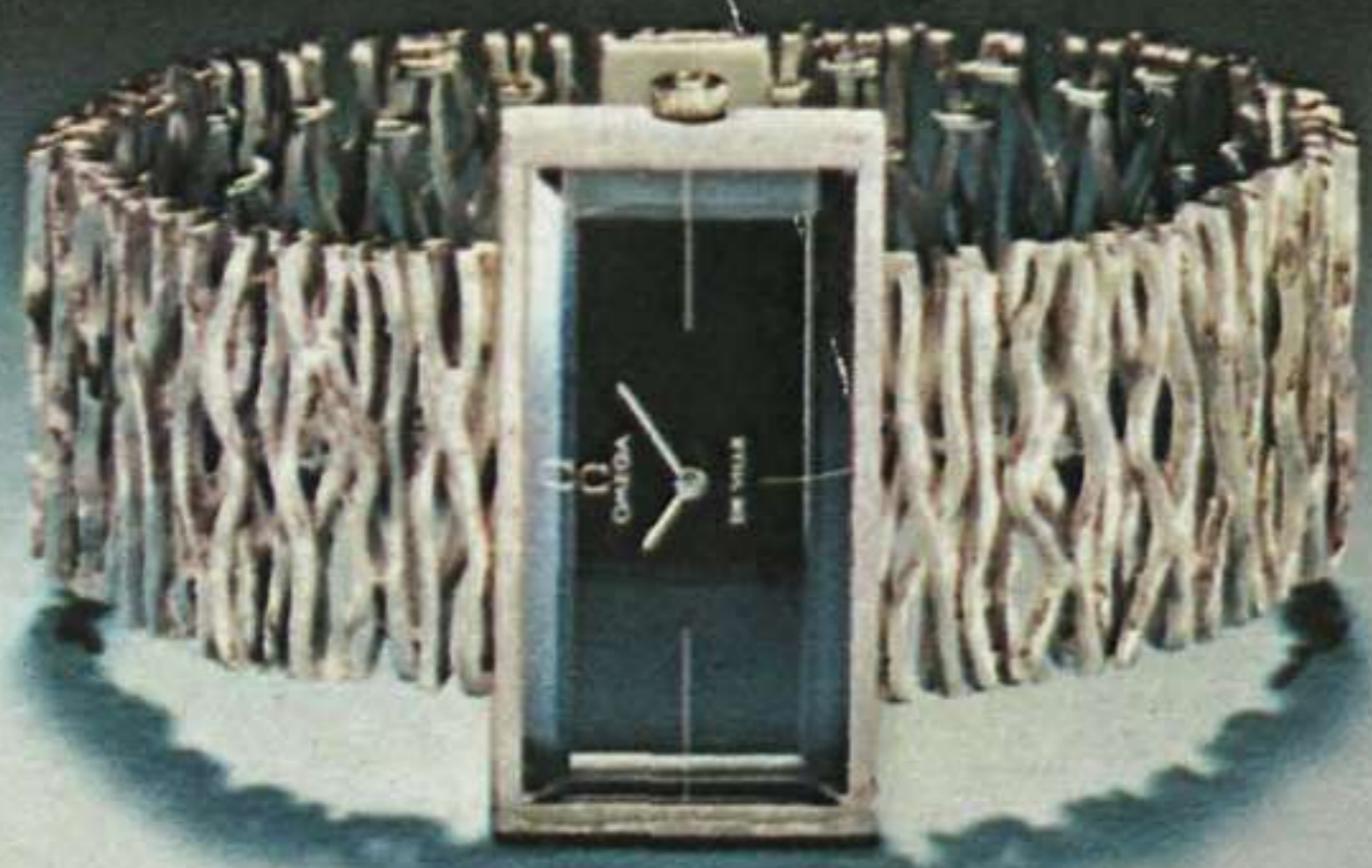
Consulte a su Agencia de Viajes o a las oficinas de Sabena:

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



Vanypeco/Impact Ibérica

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



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

También lo hay en oro amarillo de 18 quilates.

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

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

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

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

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



Ω OMEGA



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

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

Este modelo tiene la misma distinción en oro amarillo.

ANTOLOGIA DE LA MUSICA ESPAÑOLA ACTUAL

JESUS VILLA ROJO

«4 + ...»

The musical score is arranged in four systems, each containing four staves (numbered 1 to 4). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The dynamics used include *ppp*, *pp*, *p*, *f*, *ff*, and *fff*. There are also markings for *tr* (trills) and *tr* (trills) with a circled 'r'. The score is divided into measures, with some measures containing multiple notes or rests. The overall structure is complex and detailed, typical of a musical score for a specific instrument or voice part.

«ENTRE FASES»

This musical score, titled «ENTRE FASES», is divided into three main sections: a, b, and c. Section a (top) features woodwind and brass parts, including Piccolo (picc), Oboe (ob), Clarinet (cl), Bassoon (fg), Flute (fl), Flute Solo (fl sol), Cor Anglais (cor), Trumpet (tr), Trombone (trbn), and Tuba. Section b (middle) contains the string section with five Violins (5 vl), three Violas (1, 2, 3 vla), and four Violas (4 vla). Section c (bottom) details the percussion ensemble with four Violins (1-4 vc) and six Cellos (1-6 cb). The score includes dynamic markings such as *pp*, *p*, *f*, *ff*, *ppp*, and *fff*. Rehearsal marks are indicated by downward arrows with time values: 12", 6", 3", 3", 6", 2", 6", and 5". Vertical lines connect these marks across the different parts. A large bracket on the left side groups sections a and b. Section c is marked with a 'C' on the left and has its own set of rehearsal marks at the bottom: 22", 5", 6", 6", and 5".

«ENTRE FASES»

The score is organized into several systems, each containing multiple staves for different instruments. The instruments listed include woodwinds (piccolo, oboe, clarinet, flute, bassoon, saxophone), brass (trumpet, trombone, tuba), strings (violin, viola, violin, cello, double bass), and vocal parts (soprano, alto, tenor, bass). The score features various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. There are also some unusual markings, like "12" and "3", which might indicate specific measures or sections. The overall layout is dense and detailed, typical of a professional musical score.

