



Bellas Artes 73

7.389





FUENCARRAL, 43
MADRID-4

JUAN BRAVO, 33
MADRID-6

*Representante en España de las
primeras marcas mundiales:*

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



Superlenta.

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



Demuestre que sabe con películas Kodak.



Kodak, Kodachrome y Ektachrome son marcas registradas.

GALERIA THEO

GENERAL CASTAÑOS, 15 - TELEF. 4192797 - MADRID-4



CRISTINO MALLO

ESCULTURAS

OCTUBRE • NOVIEMBRE

GREGORIO MARAÑÓN

OBRAS COMPLETAS



Recopilación de textos y notas por Alfredo Juderías

VOLÚMENES PUBLICADOS

I. PRÓLOGOS

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

II. DISCURSOS

622 páginas (Segunda edición). 600 ptas.

III. CONFERENCIAS

1.042 páginas (Segunda edición). 700 ptas.

IV. ARTÍCULOS

1.196 páginas. 750 ptas.

V. BIOGRAFÍAS I

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

VI. BIOGRAFÍAS II

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

VII. BIOGRAFÍAS III

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

VIII. ENSAYOS I

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

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

ESPASA-CALPE, S. A.

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

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

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

GALERIA de Juis

ALBERTO BOSCH, 11 - TEL. 227 07 18 - MADRID-14

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

NOVIEMBRE: JUAN NAVARRO RAMON



FRANCES CALVET

OCTUBRE 1973

PINTURA

CATALANA SIGLOS XIX Y XX

JUAN GRIS



DANIEL-HENRY
KAHNWEILER



VAZQUEZ DIAZ



ANGEL
BENITO

LA MUSICA EN EL MUSEO DEL PRADO



FEDERICO SOPEÑA

*ANTONIO GALLEGO

Vázquez Díaz, Vida y Pintura, de Angel Benito Jaén, encabeza la serie **Arte de España**, colección de volúmenes con los que la Dirección General de Bellas Artes desea contribuir a presentar dignamente los grandes temas del arte español, en especial los de nuestro tiempo.

Se trata de volúmenes de 30 x 25 centímetros, lujosamente encuadernados, con sobrecubiertas a todo color, con una extensión aproximada de 500 páginas en papel especial y con numerosísimas ilustraciones en color y negro.

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

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

Lavanda Inglesa de Gal. Para hacerla más fresca, tendríamos que inventar la colonia "on the rocks."

Sólo así podríamos superar
la frescura de una colonia
que, como
LAVANDA INGLES,
es auténtica esencia
de Naturaleza.
Con la pureza del aire
de la montaña.
Con la fragancia del bosque
en primavera.
Con la frescura de la brisa
del mar.
LAVANDA INGLES
de GAL.
La más fresca... hasta que
llegue la
colonia «on the rocks».



Lavanda Inglesa de Gal
aroma joven para todo el día.



Bellas Artes 73

AÑO IV • NUMERO 26 • OCTUBRE 1973

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

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

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

SECRETARIO: ANTONIO MANUEL CAMPOY.

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

REDACCION, PUBLICIDAD Y DISTRIBUCION: Amor de Dios, 2 - Teléfono 468 17 59 - Madrid - 14

ENSAYOS

- 3 FRANCISCO PRIETO MORENO: El paisaje y las culturas en los jardines de Granada.
- 6 SALVADOR ALDANA FERNANDEZ: Sorolla y la pintura matérica.
- 12 ANTONIO GALLEGO GALLEGO: El Greco y la música.

NOTAS

- 16 LUIS JIMENEZ MARTOS: Zaragoza: cuatro culturas, una Virgen y el río.
- 19 JORGE USCATESCU: Instantáneas de arte.
- 23 CARLOS AREAN: El hermoso artificio manierista.
- 25 XAVIER FABREGAS: Arquitectura teatral e investigación escenográfica.
- 29 JOSE CORREDOR MATHEOS: Joan Vila Grau.
- 31 MARIA FORTUNATA PRIETO BARRAL: Robert Malaval.

POEMA

- 33 JOSE LUIS ALEGRE: Don Quijote ante el Cristo de Velázquez.

CONVERSACIONES DE ARTE

- 34 JOSE DE CASTRO ARINES, por Luis Núñez Ladeveze.

ACTUALIDAD

- 38 LOCALISMO Y UNIVERSALIDAD DE JOAN MIRO, por Josep Meliá.
- 40 LA NEGACION DADAISTA DESPUES DE MEDIO SIGLO, por Daniel Giralt-Miracle.
- 44 MARTIN DE VIDALES Y LA PIEL, por Teresa Soubriet.
- 45 TRES PINTORES REALISTAS, por Raúl Chávarri.
- 47 MUSICA EN ESPAÑA: IV SEMANA DE POLIFONIA EN AVILA Y IV SEMANA DE MUSICA DE CAMARA EN SEGOVIA, por Carlos Gómez Amat; XXII FESTIVAL INTERNACIONAL DE SANTANDER, por Leopoldo Hontañón.
- 52 OCHENTA ANIVERSARIO DE FEDERICO MOMPOU, por Clara Janés.

NOTICIARIOS

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

ANTOLOGIA DE LA MUSICA ESPAÑOLA ACTUAL

- 62 MANUEL CASTILLO, por Tomás Marco.
ENCARTE: Cuatro páginas de música, por Manuel Castillo.

64 BIBLIOGRAFIA Y DISCOGRAFIA

69 FICHERO DE ARTISTAS ESPAÑOLES CONTEMPORANEOS

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

PORTADA

EL GRECO, «La Anunciación» (fragmento).

FOTOGRAFIAS: Oronoz/J. Dubout/J. L. Coromina Fornies/Portillo/Hojas/A. Paláu/N. Müller/Mas.

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

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

COLABORADORES DE ESTE NUMERO

FRANCISCO PRIETO MORENO.—Doctor arquitecto. Conservador de la Alhambra de Granada.

SALVADOR ALDANA FERNÁNDEZ.—Catedrático. Miembro numerario de la Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia.

ANTONIO GALLEGO GALLEGO.—Musicólogo.

LUIS JIMÉNEZ MARTOS.—Poeta. Premio Nacional de Literatura. Director de la Colección Adonais.

JORGE USCATESCU.—Profesor de la Universidad de Madrid. Presidente de la Sociedad Internacional de Estudios Humanísticos de Roma.

JOSÉ CORREDOR MATHEOS.—Jefe de Redacción de Cuadernos de Arquitectura. Miembro de la Asociación Española de Críticos de Arte.

XAVIER FÁBREGAS.—Jefe del Departamento de Investigaciones de la Biblioteca y Museo del Instituto de Teatro de la Excelentísima Diputación Provincial de Barcelona.

JOSÉ LUIS ALEGRE.—Poeta. Premio Adonais.

CLARA JANÉS.—Escritora.

DANIEL GIRALT MIRACLE.—Escritor. Miembro de la Asociación Española de Críticos de Arte.

JOSEP MELIÀ.—Escritor y periodista.

TERESA SOUBRIET.—Crítico de arte. Directora de la galería de arte Zodíaco.

LEOPOLDO HONTAÑÓN.—Crítico musical.

EN PROXIMOS NUMEROS, COLABORACIONES DE:

JOSÉ MENÉNDEZ PIDAL, FRANCA HELG, LEOPOLDO RODRÍGUEZ ALCALDE, JOSÉ ENRIQUE AYARRA, JOSÉ GERARDO MANRIQUE DE LARA, IRENE GARCÍA ANTÓN, ANTONIO MAYORAL SALAVEDRA, JOSÉ LEDESMA CRIADO, JOAQUÍN DE LA PUENTE, JUAN PLAZAOLA, ANTONIO FERNÁNDEZ MOLINA, JUAN GUINJOÁN, FAUSTO BOTELLO, JOSÉ CORREDOR MATHEOS, TOMÁS MARCO, LÁZARO SANTANA, FRANCISCO GARFIAS, RICARDO OLMOS ROMERA, RAFAEL MONTESINOS, ANTONIO ZOIDO, FERNANDO MON, LUIS BOROBIO, MIGUEL ALONSO, MAGIN BERENGUER, ALFONSO JIMÉNEZ, ADOLFO CASTAÑO, CARLOS AREÁN, JOSÉ LUIS NÚÑEZ, RAFAEL FLÓREZ, ANTONIO MARTÍNEZ CEREZO, RENÉ DALEMANS, ENRIQUE B. MARTÍN, CHARLES SPENCER, RAMÓN REGIDOR, ORESTE PLATH, MARÍA DEL MAR LOZANO BARTOLOZZI, JORGE VEHILS, OSWALDO LÓPEZ CHUHURRA, CORELLA SUÁREZ, JUAN GONZÁLEZ NAVARRETE, JOSÉ ALBERT MARÍN MORALES, J. A. VALLEJO NÁJERA.

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

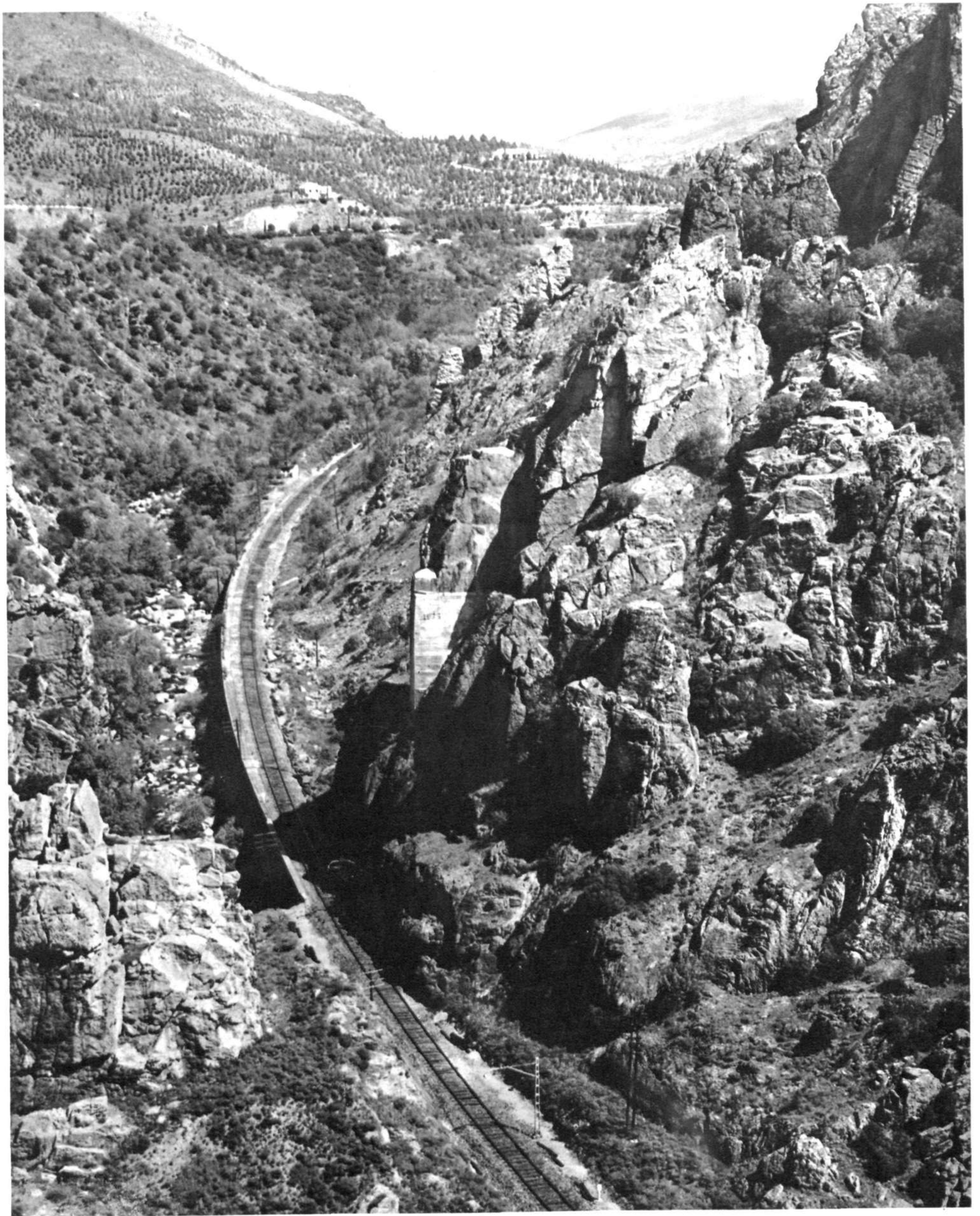
EL PAISAJE Y LAS CULTURAS⁽¹⁾

FRANCISCO PRIETO MORENO

LA característica personalidad humana que se produce en la región granadina proviene de una serie de circunstancias geográficas e históricas que determinan a través de los siglos un constante ritmo de contacto con las culturas mediterráneas que se introducen sucesivamente en la Península. Por una parte, la situación de su costa, emplazada en la línea de arriba de las rutas civilizadoras orientales, da lugar a que el primer acceso de todos los ciclos invasores se efectúe frecuentemente por ella, produciéndose así una rápida entrega a las nuevas corrientes de cultura. En contraste, la excepcional defensa de sus montañas implica, con semejante insistencia, el hecho de que sea Granada el último bastión que se defiende contra las conquistas septentrionales. Iberos, fenicios, griegos cartagineses, romanos y árabes introducen sucesivamente sus procedimientos de gobierno y sus normas de civilización por las playas del Mediterráneo sudoriental y, protegidos por los macizos más escarpados y cimeros de España, los de Sierra Nevada, conservan desde aquí su postrer dominio. Así ocurre con las huestes de Cartago, como sucederá más tarde con las de Roma, en los estertores de su lucha contra los bárbaros, y, en último extremo, a los musulmanes, en el término de la Reconquista.

La factoría de Sexi, la actual Almuñécar, fue una de las primeras establecidas en el litoral peninsular por los colonizadores fenicios y escala para la navegación a Gades, según el periplo Massaliota. Los griegos aprovecharon la decadencia de Tiro para superponer su dominio al de los fenicios, y más tarde, cuando en un nuevo período histórico se desarrolla el antagonis-

mo entre romanos y cartagineses, Escipión tiene que ocupar Almería, Baza y Jaén, dentro de la amplia unidad topográfica de Granada, para asestar sus últimos golpes a los púnicos. Cuando sobreviene la invasión de los suevos, Granada se defiende con encarnizamiento y desesperación por medio de las guerrillas de bagaudes, encaramadas en las estribaciones de la sierra, antecedente de las que en el siglo XIX levantará contra los bonapartistas. Las postrimerías de la monarquía visigoda ven llegar a este país una raza insospechada, de furibundo empuje religioso, que adviene desde el desierto con irrefutable fuerza mítica y que debía implantar una cultura de directa transmisión oriental definitiva para Granada. Ninguna región de España podía ser más propicia para frenar el permanente nomadismo del árabe, extasiado ante esta singular geografía que va desde el Mediterráneo hasta el colosal macizo de la sierra, cuyas estribaciones avanzan sobre la fértil vega, abundante siempre de agua por la reserva de las nieves perpetuas. Este paisaje habría de constituir el delicioso horizonte de la decadencia islámica en la Península. Habría de ser precisamente en esa vega y sobre esas colinas granadinas, con sus caudales de agua y su entidad de vergel, donde se cifrasen las anticipaciones del paraíso alcoránico; donde el nómada se convirtiera en sedentario, contra la natural disposición filosófica del musulmán, que en su plenitud era, tal como la describe el historiador Aben Jaldún, odio a cuanto sea ciudad o edificio: «Si los árabes tienen necesidad de piedras para servir de soporte a sus marmitas, arruinan las construcciones próximas a fin de procurárselas. Si han menester maderas para



hacer estacas en que sustentar sus tiendas, destruirán los techos para agenciárselas. Por la naturaleza misma de su vida, son hostiles a todo lo que signifique edificación». Tal es el concepto del dinamismo guerrero de los árabes, que se aquieta en España al tiempo de su perdición, como ya Aben Jaldún pronosticaba en el siglo XIV; porque el imperio «termina por la fundación de ciudades y tiende forzosamente a esto». «La vida sedentaria es el término en que la civilización viene a detenerse y corromperse; en ella, el mal llega a su mayor fuerza y no es posible el bien».

Paso por paso puede comprobarse la veracidad de las afirmaciones de Aben Jaldún, generalizables a la evolución de todos los imperios, si examinamos la curva de la hegemonía islámica en la Península. Los nómadas africanos, proyectados y unidos por una idea religiosa, desembarcan en las costas meridionales de España, aniquilan la resistencia visigótica y consolidan su conquista con la estructura política, de pretensiones universales, del califato de Córdoba. A esa plenitud jurídica, por la que el árabe se convierte en heredero del «Imperium Mundi», responde un sentido constructivo, de valores clásicos y afanes de perennidad, que se manifiesta en la máxima muestra de arquitectura religiosa, que es la Mezquita de Córdoba, y en su paralela creación civil del palacio de Medina Zahara. La fortaleza de su dominio geográfico y espiritual, que se incorpora las normas culturales de los anteriores imperios mediterráneos, como en otro tiempo había hecho Roma con Egipto, Asiria y Grecia, necesita una expresión arquitectónica de vigor y permanencia, tallada virilmente en piedra y sometida a la sabia inspiración clásica. Más tarde, cuando comienzan a cumplirse las etapas del proceso de desintegración, que, como afirma Mommsen, entraña la decadencia de todas las naciones; perdida la fe en el valor material de cuanto le rodea, el árabe se abandona al sensualismo y la delicia de su refinamiento interior, que se traduce en una arquitectura sin preocupaciones de índole física, en la que la piedra se sustituye por el yeso, manejado con un supremo derroche de imaginación y sabiduría. El fenómeno de conclusión de un poderío político, que siempre se halla emparejado con una hiperestesia cultural, es el que se produce en el oasis de Granada, entre los extremos deleites de la sensualidad, que habían de transformar el espíritu del árabe, adaptándolo a unas peculiaridades paisajistas bien distintas de las del desierto y cuya fisonomía local había de marcarse indeleblemente en las formas de su existencia. Asimismo, la topografía accidentada del terreno, el sol, el agua, la vegetación y el dominio del dilatado panorama determinarán en los jardines de Granada una estructura completamente ajena a la formación simétrica de los jardines orientales, diseñados sobre grandes planicies, carácter definido por el ambiente y que habrá de permanecer con idénticos fundamentos al concluir el señorío islámico.

Hay, por lo tanto, que observar el jardín de Granada con un criterio distinto del de un extremado orientalismo, porque a su formación contribuyen las grandes culturas mediterráneas, que marcan influencias sobre las costumbres del país y un marcado sentido medieval, que por época, situación y espíritu modela su morfología. Pero si las circunstancias de orden natural, de contemporaneidad y contacto se acusan en la estructura material del jardín granadino, persiste, sin embargo, inalterable dentro de la profunda intimidad de sus células, donde se puede expresar libremente la psicología autóctona del árabe, el espíritu oriental, consustancialmente unido a su raza y a sus convicciones metafísicas. El gran eje de composición propio del vergel

oriental no se mantiene en dimensiones generales, pero sí en cada patio o recinto, supeditado a la visión que se enfila hacia un determinado elemento, fuente, estanque o galería. Este eje, si bien es común a todas las arquitecturas, se hace aquí mucho más acusado por la colaboración de una serie de elementos naturales, tales como la vegetación, luz y color, que aparecen obligados a él.

Mas si el orientalismo se advierte en este aspecto de la composición interna de cada patio, el medievalismo se respira en el concepto total de los jardines árabes de Granada, los cuales proceden de un reino que desde su constitución acusa un vasallaje a los estados cristianos, como lo demuestran circunstancias tan claras como el hecho de que el escudo de los monarcas nazaritas fuera otorgado por Fernando III de Castilla, y el testimonio de historiadores como Ibn Said, citado por García Gómez, que relata cómo en el siglo XIII poca gente usaba turbante entre los moros andaluces. «Los sultanes y las tropas suelen adoptar los trajes de los cristianos; sus armas son iguales y lo mismo sus capas, tanto las de escarlata como las otras; asimismo son idénticas sus banderas, sus sillas de montar y su manera de hacer la guerra con escudos y lanzas largas para alancear. No conocen las mazas ni los arcos de los árabes; antes bien, emplean los arcos cristianos para los asedios de ciudades, y los infantes los utilizan en los lances de guerra». También es frecuente encontrar documentos de los reyes castellanos, que aparecen confirmados por los nombres castellanizados de los monarcas musulmanes, denotando el vasallaje, como, por ejemplo, «don Aboabdille Abenasar, Rey de Granada é vasallo del Rey». Es decir, que hasta el último influjo, más bien aparente del Africa mariní, Granada revela un alma localizada, peninsular y medieval, que vive casi en simbiosis con el mundo cristiano.

Del mismo modo, el jardín de Granada se nos aparece sujeto a esa propia índole medieval, adaptándose por medio de sus paratas a la constitución accidentada del suelo, en contraste con la forma plana y geométrica de los jardines de Oriente, si bien conservando un refinado sensualismo de raza, una herencia de sensibilidad, traída por los antepasados árabes y estimulada por las descripciones paradisíacas de su religión; pero siempre se manifiestan con predominio, sobre estos caracteres importados, las cualidades del terreno, del agua, y una psicología propia del país que persistirá a lo largo de las transformaciones que durante los siglos posteriores a la Reconquista han de producirse en el escenario de Granada.

Fomentan tradicionalmente esta psicología estática y sedentaria el factor de aislamiento geográfico, producido por las montañas que rodean la Vega, y el factor económico, de sibiluficiencia, producido por la fertilidad y la abundancia de agua de ese mismo terreno, en el cual una pequeña finca proporciona los medios necesarios para cubrir, por lo menos, las primeras necesidades.

En nuestros días produce extrañeza, al que penetra en el quietismo de la vida granadina, observar el género de existencia del habitante del carmen, que sigue disfrutando de su modesto buen vivir, sin mayores ambiciones que cumplir su gusto por la meditación y el lento disfrute del paisaje, la luz, el color y los demás goces de que dispone el jardín granadino, menospreciando el valor del tiempo, lo que le permite lograr una agudísima exquisitez estética y una perfección de análisis y estudio en cuanto a la circunstancia que le rodea.

(1) Del libro de próxima aparición, en edición del Patronato Nacional de Museos, Dirección General de Bellas Artes.

SOROLLA Y LA PINTURA MATERICA

SALVADOR ALDANA FERNANDEZ

El cincuentenario del fallecimiento de Joaquín Sorolla ha de ser, creemos, punto de arranque para el gran estudio que la obra del maestro valenciano está pidiendo. Es posible que las exposiciones que se preparen sirvan para acercar más su pintura a un público en parte cegado por los cuatro consabidos tópicos que sobre Sorolla siguen circulando.

Nuestro interés por Sorolla no es fruto del cincuentenario. Lo que vamos a decir viene a ser como el resurgir de antiguas coordenadas de trabajo sobre las que hemos vuelto una y otra vez.

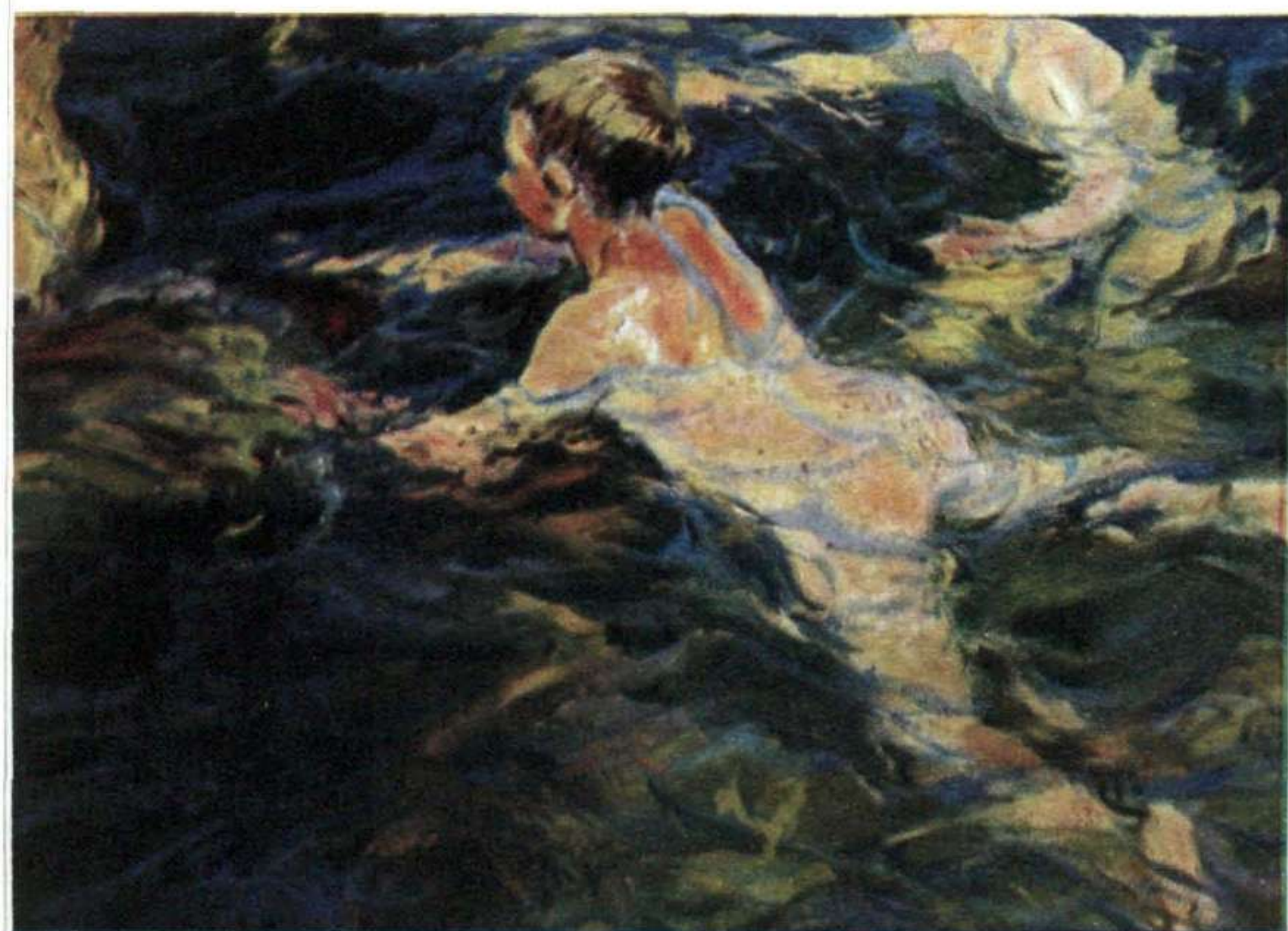
En otra ocasión tratamos de estructurar la obra de Sorolla buscando criterios tipificadores que nos llevaran a hacer inteligible su enorme producción que, de hecho, constituía el primer escollo para su estudio.

LOS GRANDES CICLOS CREADORES

No queda más remedio que dar por superadas las biografías de Sorolla, porque, salvo matices menores, no sirven a nuestro propósito de ir a la sistematización de su pintura a base de grandes ciclos creadores.

El primer ciclo es el que denominamos *genesíaco*. Comienza entre los años 1877 y 1879 y alcanza hasta 1894. Es un ciclo eminentemente receptivo en el que se está gestando el mundo de la pintura sorollesca y en el cual ocupan el primer lugar los temas paisajísticos, seguidos por las obras de tema histórico, retratos y academias. En este ciclo pesan, decisivamente, sobre el joven Sorolla las orientaciones artísticas de dos buenos profesores de la Escuela de Bellas Artes de San Carlos de Valencia:

«NIÑOS EN EL AGUA».



«MUJER CON NIÑO».



Salustiano Asenjo y Gonzalo Salvá. Hay que anotar también como elementos de su formación en ese instante, primero los mensajes pictóricos de Velázquez y Ribera, cuyas obras, en el Museo del Prado, estudió e interpretó y, después, el viaje a Roma, que le puso en contacto con el mundo clásico.

Hacia 1892, afianzándose en 1894, se inicia el segundo ciclo en la pintura de Sorolla; alcanzará hasta 1911 y por sus características le denominamos *barroco y de exaltación vital*.

Sorolla trabaja ahora primordialmente en dos temas: paisaje y retrato. Es dueño de un rico y exultante colorido, en el que tan fuerte papel juegan los contrastes, con soles exfoliados y rigurosas aristas.

Desde un punto de vista meramente fáctico, alcanza Sorolla en este ciclo su más resonante proyección internacional, pues desde 1900 expone en las principales capitales europeas y en 1911 viaja a los Estados Unidos, en cuya nación redondearía sus éxitos europeos gracias a la relación con Huntington, tan interesante desde todos los puntos de vista para Sorolla. Huntington le abrirá los salones de la Hispanic Society de Nueva York, para en ellos dejar nuestro pintor sus inmensos lienzos de tema folklórico español.

Es precisamente en 1911 cuando se inicia el tercer ciclo del arte de Sorolla que dura hasta 1920. Le hemos denominado ciclo *épico y clásico*, y en él aparecen, junto a los ya tradicionales temas del paisaje y el retrato, los cuadros de costumbres, larga teoría sobre el folklore peninsular, que constituirá la culminación del proceso pictórico de nuestro artista.

EL TOPICO DEL «IMPRESIONISMO» DE SOROLLA

Quizá ha sido Camón Aznar quien ha iniciado la desmitificación del llamado «impresionismo» de Sorolla, tópico fácil para delicuescentes ensayos y libros, desgajando la manera de hacer de Sorolla de las fórmulas técnicas francesas que le habían etiquetado, es posible que por beata ignorancia, con un rótulo que no le pertenecía. Camón recrea un impresionismo hispánico, cuyo antecedente inmediato es Velázquez, impresionismo en el cual por debajo de los toques de color y de luz hay un recio volumen macizado con grave carga de eficiente dibujo.

Al enfrentarnos con la pintura de Sorolla habrá que meditar sobre estos puntos: primero, si hay una evolución en su técnica; segundo, si la temática condiciona en algún sentido esa técnica, y, tercero, si en algún momento de su tiempo artístico concede a la materia pictórica categoría esencial. Naturalmente es preciso hacer la salvedad de que excluimos de la investigación los dibujos y acuarelas, así como que teniéndose en cuenta la totalidad de la obra pintada al óleo, para una visión de



ARRIBA: «ROMERIA VALENCIANA».

ABAJO: «LA BATA ROSA».

conjunto, el análisis se ha realizado, sin embargo, sobre ciento cuarenta y tres obras.

Este lote de lienzos se ha ordenado por materias de la siguiente forma: retratos individuales, retratos colectivos, asuntos histórico-religiosos, asuntos folklórico-costumbristas y paisajes.

Nos preguntamos si ha existido una evolución en la técnica de Sorolla. Los primeros pasos de nuestro pintor se dan dentro del campo del realismo contemporáneo, estética a la que, pese a todo lo que se ha dicho y escrito, permaneció siempre fiel.

Esa sólida técnica constructiva va a quedar subyacente en todas sus obras. Sobre ese armazón dejará caer Sorolla sus sueltas pinceladas que, engañosamente, han servido para motejarle de «impresionista». Aceptamos, no obstante, la terminología, pero no su contenido; por ello podemos hablar de una segunda técnica: la impresionista sentida en la forma que ya definimos al comenzar este trabajo.

Pero a veces Sorolla escapa a la tiranía del tema y de la técnica buscando únicamente el gozo de la materia pictórica, y entonces nos aparece como un auténtico precursor de la que, muchos años más tarde, se definiría como «pintura matérica».

Aun a riesgo de repetir conceptos ya sabidos, conviene recordar lo que comúnmente es conocido como tal tipo de pintura.

Partimos de la base de la primacía concedida, subjetivamente, por el artista a un material cualquiera, sea en el campo de la escultura o en el de la pintura. Esto lleva a otorgar categoría esencial a la materia en las obras de arte.

Normalmente se usan nuevos materiales, como arpilleras, trapos, telas metálicas, chapas, arenas, etc., sin que se desdeñe mezclarlos con barnices o colas.

Se afirma que fueron los pintores surrealistas y dadaístas los primeros que concedieron valor a la materia antes que Schumacher, Crippa, Lippold, Burri o Tapies, considerados como los grandes creadores de pintura matérica.

En algunos precursores, como Prampolini, se observa el uso de mezclas de color y arena para lograr nuevos efectos o bien, caso de Fautrier, superponen capas de papel coloreado y engomado para obtener efectos tridimensionales.

Idénticos resultados pueden obtenerse con la simple utilización de la materia pictórica tradicional; tal es el caso de Tapies o, en su contexto más amplio, los de Feito o Cuixart.

Creemos que el antecedente de este «materismo» actual hay que buscarlo en algunas obras de Sorolla que, como Goya o Velázquez, se adelantó a su tiempo, si bien no dejó de ser consecuente con la corriente general del siglo en el que, cronológicamente, se sitúa la mayor parte de su producción. Esta faceta matérica sería una más de entre los muy variados rostros pictóricos que puede presentarnos este Sorolla tan nuestro, tan cercano y tan desconocido.

En los retratos individuales arranca Sorolla de un fuerte realismo («Tipo valenciano», 1882), más o menos libre («Monja en oración», 1883), en los que la temá-

tica condiciona la técnica y no concede categoría esencial a la materia pictórica.

Lo mismo le sucede, en estos comienzos, en sus retratos colectivos («Mis amigos», 1884) u obras de asunto histórico-religioso («El Dos de Mayo», «El grito del Palleter» o «Mesalina en brazos del gladiador», los dos primeros de 1884 y el último de 1886).

En 1886, con la obra titulada «Cabeza de italiana», concederá Sorolla un cierto, muy pequeño, valor a la materia pictórica que alcanza entidad propia, independiente de la figura humana, en determinados fragmentos del vestido o de los adornos de la muchacha.

Vuelve el pintor a sus antiguas fórmulas en «El entierro de Cristo» y «El padre Jofré protegiendo a un loco» (1887), aun cuando ofrezca nuevos temas: los folklórico-costumbristas («El resbalón del monaguillo», «El beso de la reliquia», «Otra Margarita», todos de 1892), dentro de una larga relación que comprende títulos tan significativos como «Escena valenciana», 1893; «La vuelta de la pesca», 1894; «Trata de blancas», 1895; «Cosiendo la vela», 1896; «Una investigación», 1897, y «Revisando la red», 1898.

En 1899 construirá Sorolla un lienzo («El baño») en el que la temática no condicionará totalmente la técnica y, en consecuencia, va a conceder una cierta importancia a la materia pictórica. En efecto, el cuadro se compone de dos partes diferentes y no ensambladas. La primera constituida por la mujer que despliega una blanquísima tela para recoger a un niño recién bañado. Hasta aquí Sorolla es fiel a su estilo, técnica y concepto.

La segunda parte está formada por el mar y distintos barcos de vela. Es aquí donde Sorolla abandona sus habituales senderos para extender la pasta pictórica con una mayor libertad, como recreándose en el engrosamiento de la masa que, otras veces, se adelgaza hasta transparentar el lienzo. Obtiene así una inicial tercera dimensión, alba de la que se llamaría, años más tarde, esculto-pintura.

Pero a la vez, el tradicional realismo pictórico de Sorolla deja paso a su peculiar impresionismo y hay un aleteo de gayas pinceladas en el entorno físico de cada volumen.

Totalmente inmerso en su estilo tradicional nos aparece en su «Triste herencia», también fechada en 1899, obra de asunto muy dentro de la temática de la época. Es preciso poner de manifiesto en este cuadro, por lo que tiene de fórmula compositiva, que va a ser muy habitual en Sorolla, la adopción para muchos paisajes de las leyes perspectivas medievales o sea la brusca transición, casi en ángulo de cuarenta y cinco grados, desde las primeras figuras a las últimas. Dato este no comentado, creemos, hasta ahora y que puede darnos otra clave para penetrar en el universo pictórico de Sorolla.

Con la obra titulada «Los prisioneros» (1900), ilustración de una leyenda romántica de Zorrilla, lo que constituía en «El baño» una parte se ha convertido ahora en un todo. Especialmente la violencia en la mancha de color deslucen el tópico impresionismo al uso para situar a nuestro artista dentro de un expresionismo-matérico de la mejor ley. No se habían pintado desde la época de Goya rostros tan crispados, facies tan alteradas, expresiones tan desesperanzadas como las de



«LA SIESTA».



«LAS VELAS».

esos prisioneros cuyo sombrío destino se hace más lacerante al contrastar con los brillantísimos tonos en que está resuelta la obra.

Pero además hay cuerpos de los cautivos, chilabas y turbantes de los moros que les rodean, en los que la pasta pictórica modela los volúmenes con mucha mayor libertad que en el cuadro comentado anteriormente. En varios lugares está preludiando esta obra la «Pintura 1957» de Tapiés.

PINTOR DIFÍCIL DE ETIQUETAR

Con todo lo dicho hasta el momento queda clara la imposibilidad de etiquetar unívocamente la producción de Sorolla, pues permanecerían al margen tendencias muy acusadas, como esta expresionista, que enriquecen su vasta labor.

De nuevo en 1900, los lienzos folklórico-costumbristas «Transportando la uva en Jávea» y «El bautizo» van a mantenerse en la línea habitual, pero también ese mismo año pinta el «Fin de la jornada», cuyo antecedente habría que buscar en «El baño».

El «Fin de la jornada» es también de tema marino. Varios pescadores ayudan a la pareja de bueyes, no incluidos en el lienzo, pero cuya presencia se hace palpable en la tensión de la maroma, unida a la barca, a subir ésta a la arena.

Podemos afirmar que, por encima de las figuras humanas y de su misma acción colectiva, Sorolla está en el paisaje. Los tanteos cripto-matéricos anteriores han abierto camino a la realidad de un mar o unas rocas en las que el color, como hará décadas más tarde Feito en su «Pintura 175» (1960), se aplica directamente sobre

el lienzo para luego remansar sus asperezas con la espátula que modela así superficies diédricas en las que las aristas son como arterias gigantes por las que fluye, con altísima tensión, el color. Aristas como vértebras del «Homúnculo 1966» de Millares.

Tras una arcaizante «Gallega» (1900) y un retrato de «María» del mismo año, pinta, en igual fecha, un «Idilio». El tratamiento de las figuras de la niña y el niño viene a ser muy similar al de los pescadores del «Fin de la jornada» con la diferencia, respecto al paisaje, de que todo él está resuelto con técnica muy homogénea.

Plenamente realistas son las «Vendedoras de sardinas» (1901) y los retratos de los esposos Beruete; el del pintor fechado en 1902.

Con más concesiones a la técnica impresionista, aunque condicionada en este caso por el tema, nos aparece Sorolla en «Después del baño» (1902), mientras que, por una extraña paradoja, mezcla el realismo con el impresionismo en «Playa de Valencia. Sol de mañana» (1902), lienzo en el que en muchos lugares la técnica no se subordina a la temática e inclusive en el tratamiento del mar, o en partes de la vela de la barca se alcanzan valores puramente matéricos.

Otras obras analizadas («Clotilde con traje blanco», 1902; «El fotógrafo Franzen», 1903; «Las tres velas», 1903, mantienen ya un equilibrio, que tardará mucho en romperse, entre realismo e impresionismo. El cuadro titulado: «Bueyes en el mar» estudio para «Sol de la tarde» (1903), representa una cierta liberación de la materia pictórica —en el mar espumoso, por ejemplo— respecto a la temática habitual de las repetidas escenas de faenas relacionadas con la pesca.

«El pescador» (1904) y «En la playa» (1904) nos interesan tan sólo como confirmación del problema de

la perspectiva que Sorolla se ha planteado y ha resuelto con el artificio ya señalado.

También en 1904 va a ofrecernos la obra quizá más alada de toda su producción: «Tarde tormentosa». Se trata de un paisaje de playa con barcas varadas y un horizonte brumoso. Para encontrar algo similar en el arte europeo, habrá que hacer referencia a muy contadas obras de Odilon Redon o de Whistler.

La obra titulada «Verano» (1904), si cronológicamente hay que incluirla junto a «Tarde tormentosa», técnicamente pertenece a otra época más antigua y que parecía radicalmente superada.

Al año siguiente va a jugar con la materia pictórica, libre de toda cortapisa, en sus «Rocas del Cabo. Jávea», línea que mantiene en otros dos cuadros de esa fecha («Niñas tomando el baño. Jávea» y «El baño en Jávea»), al menos en el tratamiento de la Naturaleza.

Pero también en ese 1905 realizará, dentro del realismo más tradicional, los retratos de la «Señora de Rodríguez», de «Don Manuel B. Cossío» y de «Don José Echegaray». Esta serie de retratos, con las mismas características, se continuará en 1906 («Ramón y Cajal», «Blasco Ibáñez», «Clotilde», «El doctor Sandoval» y «María Guerrero»). Constituye, en parte, una excepción a lo dicho el lienzo titulado «María en El Pardo», con un paisaje muy hábilmente deshecho en color.

Un lienzo de 1907 («Aldeanos leoneses») va a conjugar dos fórmulas pictóricas ya conocidas. Mientras se muestra fuertemente realista en los tipos humanos, construye otros elementos —el asno del cuadro, por ejemplo— con técnica impresionista en la que el color está usado con ese sentido fresco y nuevo de que ha hecho gala en otras ocasiones.

El «Retrato de la señorita María Luisa de Maldonado» (1907), está resuelto con el más fiel recuerdo de los pintores románticos de salón del siglo XIX. Ese dato le define.

Sin embargo, en ese año va a producir Sorolla un buen conjunto de obras, quizá de las más significativas dentro de esta tendencia nueva de su pintura que estamos analizando.

Con la «Fuente de la Selva» consigue un tratamiento libre de la materia pictórica aunque siga preocupado por la representación formal del tema.

Con las mismas características le encontramos en «Pinos de Valsaín», «Jardines de La Granja» y «Otoño en La Granja». En esta última obra aumenta Sorolla, si cabe, el valor de la materia pictórica, bajo la cual yacen los elementos realistas del paisaje sin que el tema condicione a la técnica; antes al contrario, podemos aislar, perfectamente, fragmentos del cuadro, sin que se resienta el conjunto, y cada uno de ellos tiene vida propia que se la otorga el uso del óleo con absoluta liberalidad.

Muy importante es, en este sentido, la «Fuente del alcázar de Sevilla» (1908). Confirma la libertad técnica de Sorolla aplicada al paisaje, mientras que en el campo de la figura humana continúa su trayectoria habitual.

Por otro lado, con dicho lienzo se adentra en 1908, fecha tras la cual no abandonará ya nunca la pintura técnica aun cuando siga trabajando bajo fórmulas realistas o impresionistas. Por ejemplo en «Alegría del agua» o los «Jardines del alcázar de Sevilla».

Uno de los cuadros más puros en el campo de la aplicación del color es la «Niña con lazo azul». Podemos hablar de un tratamiento casi sustantivo del color en el tema de la orilla de la playa mojada, quebrándose la tensión por la presencia de la figura humana.

Muy diferente es la problemática, siendo inclusive tema similar, del cuadro «Niños en el mar», gemelo del titulado «Corriendo por la playa».

Con mayor libertad nos aparece en «Playa de Valencia» en donde las velas de las barcas, y muy especialmente el agua turbulenta de las olas en la orilla, siguen siendo el hilo conductor que nos mantiene en una técnica particularmente de avanzada.

No existe variación importante, respecto a su manera tradicional, en «Idilio en el mar», «Saliendo del baño» y «Al baño», ni tampoco en los retratos de «Don Antonio García» y «La princesa de Battenberg».

PINTOR DE LA MATERIA

De 1909 a 1912 van a menudear los cuadros en los que Sorolla concede especial relieve a la materia pictórica.

Pongamos como ejemplo los titulados «Al agua» (1909), «Antes del baño» (1909), «La herida del pie» (1909), «Tarde de sol en el alcázar de Sevilla» (1910) y «Calle de Granada» (1910). Este último lienzo, en el que el paisaje resulta un pretexto para el libre discurrir del color, que se condensa, se estira o se estrella contra el lienzo levantando ondas de color incontroladas, resulta un antecedente brillante del titulado «La siesta», fechado en 1912. Este cuadro se resuelve en blancos —los vestidos de las mujeres— y verdes —el campo en el que están echadas—. La anécdota permanece, aunque aquí reducida al mínimo, mientras que la libre interpretación del color, configurando, no obstante, seres humanos, es el auténtico protagonista del cuadro. Para una aplicación tan libre del color hemos de llegar a 1958 y ver en el «Homenaje a Nicolás Klimius» de Cuixart su consecuencia más extremada.

Sin embargo, la gran empresa de 1912 y años sucesivos serán los lienzos con temas españoles para la Hispanic Society. En todos ellos campea el más rotundo realismo condicionando la temática a la técnica, de tal manera que no hay una sola concesión a la materia pictórica, aunque la pincelada, muy suelta, pueda dar idea de lo contrario.

Vamos, por último, a referirnos a tres obras extraordinarias por cuanto representan la vía más llena de futuro de la pintura de Sorolla. Se trata del «Paisaje de la Zurriola» (1914), «Pescadora valenciana» (1916) y el titulado «Apunte», de fecha desconocida.

En el «Paisaje de la Zurriola» hay todo un manifiesto de la pintura moderna. Lo menos trascendente son las figuras en sí y el mismo paisaje. Lo más importante es, como hará Fautrier mucho más tarde, provocar la existencia plástica sobre un soporte, deliberadamente buscado, de grano muy grueso. Sobre esa superficie tridimensional cae la pasta pictórica formando torbellinos caóticos en los que su ley de vida está en el irreplicable borbollar que los hace y los deshace.

Habiendo alcanzado Sorolla esa altísima cima en su

ARRIBA: «TIPOS DEL RONCAL».

ABAJO: «EL NIÑO CON EL BARQUITO».

pintura matérica no debe extrañarnos la absoluta falta de prejuicios con que está resuelta su «Pescadora valenciana».

Sin embargo, en ninguna de las obras que analizamos se alcanza cota más alta que en el «Apunte» de la colección Pons Sorolla, de Madrid. Desconocemos la fecha de su realización, pero, caso de saberse, añadiría mayor gloria sobre nuestro artista. Por demasiado temprana ya supondría una precocidad en el Sorolla de esta tendencia. Por demasiado tardía significaría un eslabón más en el proceso lógico de su creación pictórica.

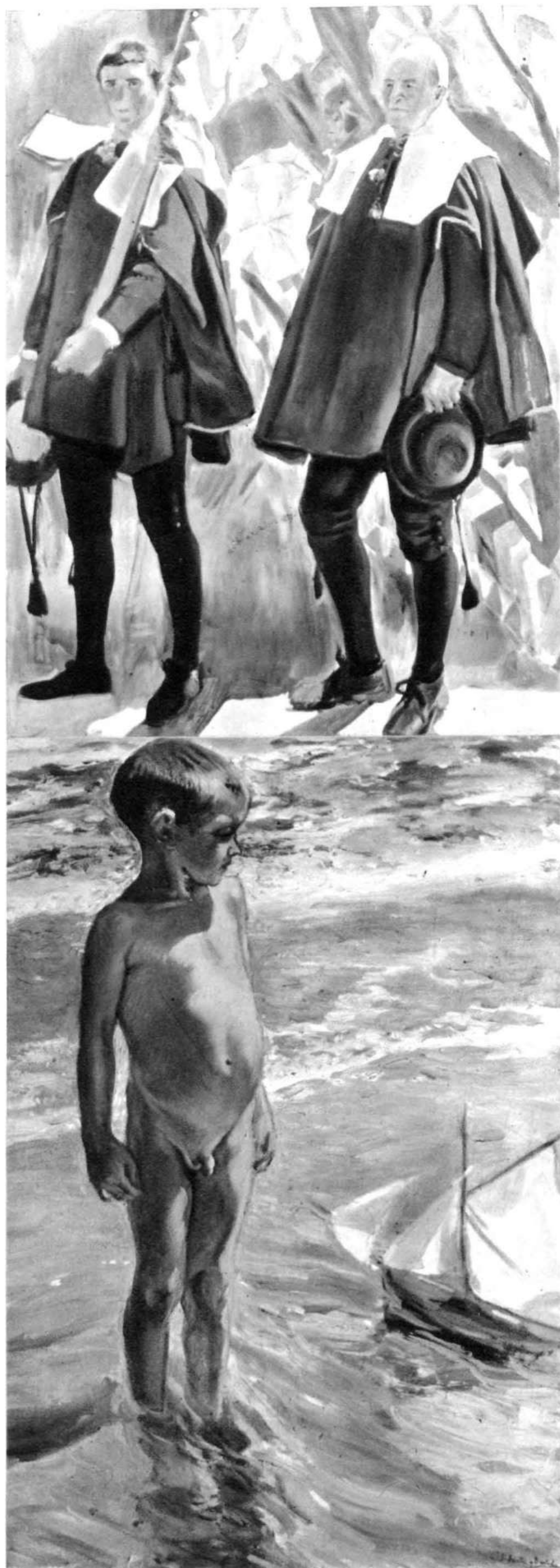
El tema del apunte —varias damas sentadas— es lo accesorio para Sorolla. Lo verdaderamente decisivo es el libre juego del material, denso y viscoso como lava, que se desliza y se remansa en lugares abiertos del cuadro, quedando detenido al pie de limpias superficies, que ven morir así la fuerza desatada del color.

Hemos podido comprobar, pues, cómo existe una positiva evolución en la técnica de Sorolla que le va a llevar del realismo al impresionismo —sentido particularmente— siendo 1902 la fecha de sus primeras experiencias matéricas. A partir de aquel momento se irán afianzando hasta la fecha del fallecimiento del artista, si bien no constituyen camino único en su técnica, sino senda paralela a las otras.

La temática, en mayor o menor grado, a veces se debilita hasta casi desaparecer, condicionó siempre su técnica. Esto creemos se debe a un condicionante socio-cultural que actuó constantemente en toda la producción de nuestro artista. Es el tributo al «tema», del cual no puede liberarse sino en contadas ocasiones. Cuando lo logró, aparece Sorolla con el aire fresco y moderno de precursor. También es a partir de 1902 cuando este fenómeno tiene lugar, aún cuando 1912 suponga, desde el punto de vista en que nos encontramos situados, un retroceso respecto al descondicionamiento iniciado diez años antes.

Finalmente hay que observar cómo la materia pictórica tiene categoría esencial desde obras muy tempranas en la producción de nuestro artista. Nada menos que de 1886 con su «Cabeza de italiana» arranca esa preocupación por la materia. Ciertamente el interés es limitado y se abandonará en otras obras, pero surgirá en cualquier momento, aunque siempre en fragmentos, para cobrar una cierta entidad también a partir de 1902. Las últimas creaciones de Sorolla en este sentido no tendrán momentánea repercusión, pues sus seguidores, muchos con valores sustantivos y propios, quedarán deslumbrados —y no es redundancia— por esa luz mediterránea y valenciana que estalla en el noventa por ciento de sus obras. Las consecuencias, quizá inconscientes, se sacarían muchos años más tarde y, desde luego, no se atribuirán a Sorolla.

Creemos así haber esbozado una nueva visión del fenómeno Sorolla, tema que, afortunadamente, va a seguirnos ofreciendo plataformas de partida para futuras investigaciones.



EL GRECO Y LA MUSICA

ANTONIO GALLEGO GALLEGO

Para una concepción jerarquizadora de las artes engendrada por la mayor o menor entidad material de su soporte físico, la música y la lírica eran las artes más espirituales. De ahí que haya sido tópico conectar a lo musical las formas plásticas, menos aliadas a la solidez de la representación: «ardientes regiones en que la pintura está a punto de volatilizarse su materia para convertirla en música o en poesía, en lirismo y carácter», como resumió el admirable Eugenio d'Ors en sus *Tres horas en el Museo del Prado*. «El Greco, pintor de las formas que vuelan», en contraposición a Poussin, Mantegna o Rafael, pintores de formas que se mantienen en pie (1).

CATADOR DE DELICIAS MUSICALES

Pero dejando aparte estas elucubraciones, lo cierto es que tenemos un testimonio muy cercano del Greco catador de delicias musicales, testimonio raro en un pintor hispánico, y por ello, a mi juicio, relevante, y que ha solido poner de relieve la crítica, aunque sin sacar consecuencias, desde Cosío hasta Angulo. Me refiero al conocido pasaje de Jusepe Martínez, escrito unos sesenta años después de la muerte del Greco, y en el que empieza ya a ser habitual la visión del pintor extraño y extravagante, que durará hasta finales del siglo XIX: «Ganó muchos ducados, mas los gastaba en demasiada ostentación de su casa, hasta tener músicos asalariados para cuando comía gozar de toda delicia» (2).

Es testimonio raro en un pintor, y tal vez Martínez lo anote para ahondar más la impresión de extravagancia que quiere dar del personaje. Por supuesto, ni Palomino ni Ceán (de quien, por Carderera, sabemos que manejó en su *Diccionario* un extracto al menos del Jusepe Martínez) vuelven a citar el pasaje. Para que Palomino se fije en la afición musical de un artista (Sebastián Muñoz, «sumamente aficionado a la música y a el danzar») tiene que romperse la crisma el pintor a causa de bailar y cabriolear en un andamio (3). Y esta predisposición del crítico e historiador del arte español ante la simbiosis música-pintura llega hasta nuestros días: La preciosa página de Azara en la que describe a Mengs, enfermo de muerte, pintando su último cuadro —*La Anunciación*, hoy en uno de los altares de la capilla de Palacio, en Madrid, aunque se pintó para Aranjuez— mientras silba y canta una sonata de Corelli, porque quería hacer el cuadro por el estilo de aquella música, es tachada por su publicador, Sánchez Cantón, de «extravagante» (4).

Volviendo al Greco, y a falta de datos más precisos, hemos de examinar en su obra el reflejo de su afición musical. Ciertamente no es numerosa: Entre los 285 cuadros que un crítico tan severo como Wethey considera de su mano, apenas media docena (dejando aparte bocetos y réplicas) contienen directa alusión a la música, y de estas siete obras en una la referencia es completamente secundaria (*El entierro del señor de Orgaz*) y en otras la crítica ve colaboración de su taller o de

su hijo, Jorge Manuel (*Concierto angélico*, del Museo Nacional de Atenas, y *La Inmaculada*, de la colección Thyssen).

Es ciertamente curioso que nada musical nos quede de la obra italiana del cretense. Luego estudiaremos la indudable influencia de la música veneciana, generosamente reflejada en la pintura del Tiziano, Veronés y Tintoretto, en su obra. Hacia 1577, tras su breve estancia romana, ha recalado ya en Toledo, y allí morirá. Si vino al calor de los encargos escurialenses, el fracaso fue temprano. Tras las pinturas de Santo Domingo el Antiguo y el ruido que produce su *Expolio* de la sacristía de la catedral, Felipe II le encarga con cierta premura, en 1580, el *San Mauricio*, para uno de los altares de la basílica de El Escorial. «No le contentó a Su Majestad», como afirmó lapidariamente el P. Sigüenza en su *Historia* (1605), y allí concluyó la relación del Greco con el Rey.

En el ángulo superior de la derecha del *San Mauricio* encontramos el primer concierto angélico del Greco, junto a los ángeles portadores de las victoriosas coronas del martirio. Tres espléndidos tañedores de bajo de viola, laúd y flauta dulce, junto a un cantor que lee su *particella* y parece dirigir el grupo suavemente con la mano derecha.

El bajo de viola está visto de espaldas, y es totalmente diferente a los instrumentos del mismo tipo que pintaría años más tarde en *La Anunciación* de Villanueva y Geltrú, en *La Asunción* de Santa Cruz y en el *Concierto angélico* de Atenas. Aparte el menor tama-

ño y el menor grosor de la caja, tiene una estructura muy moderna, con los hombros completamente redondeados y las inflexiones propias de la familia del violín, que está ya prácticamente inventada. Según Sach (5), son precisamente estos los distintivos que definen en el XVI a las violas *da braccio* frente a las violas *da gamba*. Aunque la denominación —«brazo» y «pierna»— pueda originar confusiones, ambos tipos instrumentales cubrían amplias gamas de sonidos con instrumentos de diferentes tamaños, pero de similar estructura. Este tipo de bajo de viola de brazo se tañe, naturalmente, como las gambas, pero obtiene un sonido más penetrante y más rico en armónicos altos, siendo por lo tanto un antecedente clarísimo del violoncello. El ángel lo tañe a la manera antigua, con la palma de la mano hacia fuera.

Encima de la viola, sentado, otro ángel tañe el laúd y, a su lado, un tercer ángel músico se prepara a soplar la flauta dulce, fácilmente perceptible su inconfundible escotadura en forma de pico de ave y tres orificios —los bajos— sin tapar. Es el tipo de flauta dulce contralto. Ambos, laúd y flauta, son instrumentos típicos de esta época renaciente, sin problemas todavía de distorsión barroquizante. Refiriéndose a los ángeles, no a los instrumentos, el marqués de Lozoya afirma que constituye lo menos espiritual del cuadro: «Su forma recuerda más a Florencia que a Venecia o Roma. Son todavía formas que pesan, las que más en el cuadro dan idea de gravedad» (6).

Inmediatamente posterior (entre 1582 y 1585) es la *Inmaculada Concepción* del Museo de Santa Cruz en Toledo, todavía con un fuerte sentido del volumen a la manera escultórica muy característico de esta primera época del Greco en Toledo. En la parte superior, rodeando a la Virgen, un grupo de ángeles músicos muy cercanos aún a los del *San Mauricio*. Uno de ellos, el cantor del segundo término junto al tañedor del arpa, copia casi exactamente al ángel cantor de El Escorial, sosteniendo el libro en idéntica posición. El tañedor de laúd, a la derecha, aun sin la espectacularidad de las alas desplegadas del lutista del *San Mauricio*, sostiene un instrumento similar y de la misma manera. Detrás de él, haciendo pareja con el cantor, hay



otro ángel músico que por la postura parece preparado para tañer la flauta dulce, que desaparece tras el ángel del laúd. Por fin, a la izquierda, aparece el arpa, novedad en la paleta sonora grequiánica. El modelo es un tanto arcaico, muy estilizado, parecido en estructura al que Curt Sach llama «arpa gótica», pero destacándose netamente el volumen de la tabla armónica. El número de cuerdas parece concordar con las noticias de Bermudo (7), que describe un instrumento diatónico como el juego blanco de monacordio, aun cuando Luis Zapata en su *Miscelánea* nos habla de la «invención nueva de bemoles y semitonos con añadidas y entretajadas cuerdas en las arpas», lo que confirma las habladurías contemporáneas del arpa de Ludovico. Estamos todavía, como dice Gudiol, en concepto y técnica, muy cerca del *San Mauricio*, y los ángeles músicos lo reafirman.

LA REFERENCIA MENOS INTERESANTE

La referencia menos interesante, musicalmente hablando, la hallamos precisamente en su obra maestra, *El entierro del señor de Orgaz*, contratado en 1586 y terminado posiblemente a fines del mismo año. En la parte baja izquierda de la zona superior, tres profetas contemplan el milagro. El más cercano al espectador tañe un arpa de escaso valor organológico por su pretensión de «antigüedad». Algunos han querido ver otro instrumento en su compañero (8), pero yo no acabo de verlo bien. Posiblemente el arpista sea el Rey David, pues así se le representa ya desde la Edad Media.

Su obra maestra musical la pintó unos diez años después, y según la mayor parte de la crítica para el colegio de doña María de Aragón en Madrid. Se trata de *La Anunciación*, en Villanueva y Geltrú, obra que tuvimos ocasión de estudiar en el libro *La música en el Museo del Prado* (9), por ser depósito de este museo. Obra maestra en todos los sentidos, espléndida mancha de color, muestra de la genial evolución toledana del Greco, ha reunido en la parte superior el más numeroso grupo instrumental de todos sus cuadros: Además del consabido ángel cantor, con su libro abierto en multitud de páginas que parecen vibrar por una ráfaga de aire y

la mano derecha en trance de dirigir, aparecen la flauta dulce, la espineta, el laúd, el arpa y la viola da gamba.

Se conserva en la colección Thyssen de Lugano el boceto, y una réplica en el Museo de Bilbao, auténtica para la mayoría de la crítica excepto para Söhner y Wethey que la creen obra de taller.

La flauta dulce es sostenida de igual manera que en el *San Mauricio*, excepto que la mano izquierda apoya en el tubo sus cuatro dedos «útiles». La espineta, de caprichosas formas, es el modelo de mesa, sin patas, aquí manierísticamente sostenida en una nube. El laúd, muy alargado y de corpulento mástil, preludia ya las formas barrocas de los archilaúdes. El arpa, siendo sustancialmente la misma de *La Concepción* de Santa Cruz, curva el travesaño y se adorna con retorcidas volutas. Y la viola da gamba es un típico ejemplar del instrumento renaciente: gruesa caja, oídos en «C», hombros caídos, roseta en la tabla armónica y mástil totalmente encordado para delimitar los trastes. Es decir, un instrumento totalmente distinto al bajo de viola de brazo del *San Mauricio*, aunque tañido de la misma manera.

Este delirio del color, este ímpetu ascensional lo volvemos a encontrar en una de sus últimas pinturas, la *Asunción de la Virgen* (para Wethey y Gudiol *Inmaculada Concepción*), encargada para la capilla Oballe de San Vicente, hoy en el Museo de Santa Cruz de Toledo. La extraordinaria esbeltez de la Virgen, sobre las maravillosas flores del primer término y el delirante paisaje toledano, es acompañada por idéntica esbeltez en los ángeles músicos que la rodean. A su izquierda, de pie, túnica azul y manto rojo en contraste con la túnica roja y el manto azul de la Virgen, el ángel tañedor de laúd. Es instrumento, tapado por el músico, gemelo del de Villanueva y Geltrú, muy alargado y barroco, de enorme caja. Detrás de él, y en postura semejante a la del ángel flautista de *La Anunciación*, vemos la misma flauta dulce de siempre, y como siempre sin ser tañida. La novedad estriba en el ángel tañedor de viola da gamba, a la derecha. El instrumento es totalmente distinto al del cuadro anterior: caja de enorme grosor, hombros extraordinariamente caídos, oídos muy alargados, arco ligeramente curvo, podría ser la

viola bastarda descrita por Praetorius (10), acordada como una viola da gamba tenor, pero con caja más alargada y más voluminosa. Como quiera que Pedrell considera a los violones instrumento sinónimo de la viola bastarda, es casi inevitable pensar en el toledano Diego Ortiz, autor del *Tratado de glosas sobre cláusulas y otros géneros de puntos en la música de violones* (Roma, 1553), de quien tal vez oyera hablar —o incluso conociera, aunque era más viejo el músico— el Greco en su tertulia toledana.

Posiblemente fuese estudio preparatorio el lienzo que perteneció a la colección Selgas, hoy en ignorado paradero (11), que repite la composición punto por punto y en el que la viola no está vista tan en escorzo, por lo que da más impresión de normalidad.

Conectada con *La Asunción* de la capilla Oballe, está la *Inmaculada* de la colección Thyssen de Lugano. En la composición yo veo, sin embargo, cierta reminiscencia de la *Inmaculada con San Juan* de Santa Cruz, aun cuando la ejecución, el alargamiento del canon y los ángeles que flanquean a la Virgen sean indicios de que el cuadro fue realizado en esta época. Sin embargo, los dos ángeles músicos del segundo término, inmediatamente al lado de la Virgen, recuerdan extraordinariamente a los dos de similar colocación de la *Inmaculada con San Juan*: el de la izquierda, el típico cantor con su libro abierto y la mano derecha dirigiendo, y el de la derecha, con la flauta dulce en las manos y la cabeza de perfil. Este flautista nos hace volver a recordar al ángel músico tapado por el lutista de la *Inmaculada con San Juan* de Santa Cruz, que en el estudio del cuadro veíamos como posible flautista. Wethey la cree obra de taller, mientras Söhner ve colaboración de su hijo en el paisaje.

Queda, por último, el *Concierto angélico* del Museo Nacional de Atenas, cortado en el siglo XIX de *La Anunciación* del Banco Urquijo (Madrid), de la que es la parte superior. Fue, al parecer, un encargo para el Hospital Tavera, y se cita en los inventarios del pintor, tras su muerte, como obra inacabada. Wethey la cree terminada por su hijo antes de 1622, pero otros autores hablan de limitada colaboración de taller, e incluso Gudiol defiende la total autografía del Greco, junto con el

Apocalipsis de Nueva York y el *Bautismo de Cristo* del Hospital de Afuera, en Toledo.

Si no tan esbozado como la parte alta del cuadro del Banco Urquijo, el *Concierto de Atenas* presenta algún problema de identificación por ese evanescerse de las formas, muchas de ellas en absoluta indeterminación. Así, el ángel de la izquierda, de espaldas y volviendo la cabeza, posa su mano en un teclado, posiblemente una espineta gemela de la de Villanueva y Geltrú, pero lo cierto es que no vemos el instrumento. A su lado un cantor con un grueso libro cantoral abierto y la derecha también en trance de dirigir. Más a la derecha, un ángel arpista, con instrumento de idéntica estructura al de *La Anunciación* de la Biblioteca-Museo Balaguer, en Villanueva y Geltrú, pero un poco mayor. En el grupo de la derecha, vuelto de espaldas, otro ángel músico tañe una flauta dulce totalmente indeterminada: incluso, por su color oscuro y el mínimo grosor, y por la leve curva que parece describir (aunque pudiera deberse al escorzo, violento), podría pensarse en una corneta curva. Por último, frente a nosotros, un ángel tañe con arco curvo la misma viola da gamba de la *Asunción* de Santa Cruz, aunque de menor tamaño.

UN INSTRUMENTO QUE SE REPITE

Repasando la paleta instrumental del Greco, encontramos un instrumento que se repite en todos sus cuadros musicales, excepto en *El entierro del señor de Orgaz*: la flauta dulce, escondida en la *Inmaculada con San Juan* e indeterminada en el *Concierto de Atenas*. Le sigue en frecuencia la aparición del ángel cantor (5), que además de en *El entierro* desaparece en la *Asunción Oballe*. Cuatro laúdes, renacientes y casi gemelos, en el *San Mauricio* y en la *Inmaculada con San Juan*, y agrandados en *La Anunciación* de Villanueva y Geltrú y en *La Asunción Oballe*. Hay también cuatro arpas (*Inmaculada con San Juan*, *Entierro*, *Anunciación* y *Concierto*) y dos espinetas (*Anunciación* y *Concierto*). Queda el problema de las violas bajas: siendo el mismo tipo instrumental y cubriendo regiones tímbricas muy homogéneas, son cuatro instrumentos totalmente diferentes: el bajo de viola de brazo del *San*

Mauricio, la gamba de *La Anunciación*, el gran violón de la *Asunción* y la típica gamba barroca del *Concierto de Atenas*, la que van a heredar los pintores del XVII.

Como puede apreciarse, es una agrupación instrumental muy homogénea y bastante real para la época. Es curioso que no aparezca la vihuela de mano, típicamente española y sustitutivo del laúd renacentista italiano. Y también es cierto que el realismo del conjunto instrumental es no tanto eclesiástico como de música palacial. Por lo que se da una paradoja bien sutil: al colocar en manos de ángeles músicos (lo que para Denis [12] es menos real que la música colocada en manos de ministriles) la agrupación cortesana o de la pequeña burguesía, hace el Greco una simbiosis de la música de su época pocas veces lograda.

Queda por último averiguar la procedencia de los modelos instrumentales grequianos. En el Toledo que ve su llegada a fines de los años 70 no pudo haberlos visto: las viejas pinturas de Borgoña y Rincón, o las más recientes de los Comontes y Correa de Vivar, con sus angelitos llenos de gracia y anécdota, portando a veces pequeños instrumentos como de juguete, no son los antecedentes de la música del Greco. Hay que volver a Italia. Su discutido paso por el taller de Tiziano, pintor de pocos pero muy escogidos instrumentos, creo que es la clave: Vemos en la obra tizianesca innumerables flautas dulces en *La alegoría de las tres edades* de Edimburgo, *La Asunción* de Santa María dei Frari, la *Bacanal* del Prado, la *Ninfa y Pastor* de Viena o el *Concierto campestre* del Louvre. El laúd aparece en el *Concierto campestre*, la espineta en el discutido *Concierto* de la Pitti, junto con la gamba. Son todos ellos modelos muy parecidos a los que el Greco coloca luego en manos de ángeles músicos adultos, olvidándose de los ángeles-putti del Tiziano.

La influencia puede ser también veronesiana, sobre todo en las grandes gambas que pinta en sus *Bodas de Caná* del Louvre y en otras escenografías de grandes banquetes. Es curioso el paralelismo de los ángeles cantores del Greco con los dos del primer término de las *Bodas místicas de Santa Catalina*, en la iglesia del mismo nombre en Venecia, donde se pintan también hermosos laú-

des. Y también pudo aprender del Veronés a poner música en aparatosos martirios: el de San Sebastián, en Venecia, y el de Santa Justina en Padua.

Rastrear más influencias venecianas, Tintoretto y Bassano el viejo principalmente, nos llevaría a idénticas conclusiones. Por lo que puede afirmarse que la música grequiana, por sus modelos instrumentales, la agrupación en que los coloca y su estructuración dentro del lienzo es de influjo veneciano sabiamente empastado en su indiscutible españolismo pictórico.

(1) D'ORS, *Tres horas en el Museo del Prado*, 7.ª ed., Madrid, 1941, pp. 59 y 66.

(2) JUSEPE MARTÍNEZ, *Discursos practicables del Nobilísimo Arte de la Pintura* (hacia 1675), Madrid, 1866, p. 183.

(3) PALOMINO, *Museo Pictórico y Escala Optica*, ed. Aguilar, Madrid, 1947, v. III, p. 1.051.

(4) SÁNCHEZ CANTÓN, *Antonio Rafael Mengs*, Madrid, 1929, p. XLI. El párrafo es éste: «Oímos, que silvaba y cantaba a solas, y le preguntamos la causa. Nos dijo que repasaba una sonata de Corelli, porque pensaba hacer aquel cuadro por el estilo de la música de aquel famoso compositor. Los pintores modernos (...) se reirán, tal vez, al oír que un cuadro se hace por una sonata; pero de otro modo pensarían si supiesen con fundamento la profesión (...). No hay cosa más parecida a la pintura que la música».

(5) CURT SACH, *Historia universal de los instrumentos musicales*, Buenos Aires, 1947, p. 94.

(6) MARQUÉS DE LOZOYA, *El "San Mauricio" del Greco*. Barcelona, 1947, p. 15.

(7) BERMUDO, *Declaración de instrumentos musicales*, Osuna, 1555. Ed. facsímil Kassel, 1962, libro IX, capítulo LXXXVII, «Arte de entender y tañer la arpa».

(8) GARNELO, J., *Análisis estético del cuadro "El entierro del conde de Orgaz"*, Madrid, 1944, p. 23.

(9) SOPENA, F., y GALLEGU, A., *La música en el Museo del Prado*, Madrid, 1972, página 91 y ss.

(10) PRAETORIUS, *Sintagma musicum*, 1618, ed. Kassel, 1958, p. 114.

(11) GUDIOL, J., *El Greco*, Barcelona, 1971, número 222, fig. 236.

(12) DENIS, *La représentation des instruments de musique dans les arts figurés du xv siècle en Flandre et en Italie*, en «Bulletin de l'Institut Historique belge de Rome», v. XXI, 1940-41, p. 3. Hay que distinguir siempre entre realismo del instrumento y el de su colocación junto a otros instrumentos formando un conjunto. A este respecto es esencial el ensayo de V. RAVIZZA, *Das Instrumentale Ensemble von 1400-1550 in Italien*. Berna, 1970, donde la estadística y las curvas de frecuencia se incorporan por primera vez a esta rama de la musicología.

ZARAGOZA: CUATRO CULTURAS, UNA VIRGEN Y EL RIO

LUIS JIMENEZ MARTOS

El Ebro es un nudo fluyente, una vena muy principal en el cuerpo de España, y digo vena y recuerdo sangre decisiva. La Zaragoza que hoy atraviesa el río es sitio de fundaciones: Salduba de los iberos; Cesaraugusta de los romanos; Sarakosta de los árabes. Esto es apuntación de manual o de guía bien informada. Allí, en la abertura por donde el cierzo del Moncayo con la velocidad y el ansia del que encuentra una salida, llego por primera vez desde Madrid, en ese tren que pasa exhaladamente ante pueblos de barro rojizo, ejércitos de chopos, montes de media altura. A veces, desde el Talgo, el paisaje, perennemente antiguo, parece proyección cinematográfica de una edad remota para viajeros de ciencia-ficción.

Llego y lo cuento.

LA IMPORTANCIA DE TENER UN BUEN GUIA

En todas las ciudades hay al menos una persona, y posiblemente tres, que conocen a fondo el sitio donde viven. Por eso mismo resulta difícil, primero encontrarla, y luego que esté dispuesta a enseñar lo que saben. He tenido suerte; me apresuro a decir su nombre: Luis Horno Liria, de quien afirmo que posee calidad presidencial: Presidente de la Sección de Literatura del Ateneo zaragozano y presidente del Jurado del Premio de la Crítica, escritor, hombre entrañado a su lugar de origen.

Horno Liria me informa de que suele acompañar a los conferenciantes forasteros —el Ateneo tiene vida muy activa en el Casino Mercantil— a un recorrido esencial por Zaragoza. La tarea es más que benemérita, y de excepción el guía.

Un 600, conducido por él, va a llevarnos de un sitio a otro en esta mañana transparente de febrero, sin apenas frío. El cierzo hay que figurárselo para completar, digamos, la visión arquetípica de esta cabeza de Aragón.

UN AUTORRETRATO DE GOYA JOVEN

En el patio del Museo Provincial de Bellas Artes hay fragmentos de columnas romanas, piedras miliarias, estatuas, algún

busto. Es como el aviso de un ensamblaje de culturas. Sería gustoso detenerse a contemplar diversas muestras de ellas, pero vamos directamente al encuentro de unos cuadros de don Francisco de Goya. Aquí, en la sala dedicada a un aragonés tan de punta, se cuelgan el óleo *Virgen del Pilar*, que, como *Invencción del cuerpo de Santiago* fueron hechos, según Antonio Beltrán, entre 1775 y 1780, con evidente descuido, tal vez deducido del carácter de estas pequeñas obras realizadas para personas poco exigentes como serían sus familiares.

Lo que Horno Liria quiere ante todo que vea es el *Autorretrato*. Lleva razón en su preferencia. En este cuadro, Goya —aunque algunos dudan de que se trate de él— aparece con un enorme chambergo que presta sombra a casi toda la superficie de la tela. Es un hombre joven (se calcula que de unos treinta años), afilado de cara, y de nariz y labios muy carnosos. Por sobre un trozo de penumbra aparece la hondura de los ojos, lo que más creo que inclina a atribuirle la obra, no concluida, a don Francisco. Se dice que pudo ser pintada sobre un espejo.

Otros retratos completan la sala: el de don José Cistué, barón de la Menglana; el del naturalista don Félix de Azara, que aparece con uniforme y sable; uno de Carlos IV, no de los más felices; otro del duque de San Carlos, ministro de Estado, en el que hay cosas tan extraordinarias como las manos y el fajín. Entre ellos sobresale el de Fernando VII, al parecer una réplica del que está en el Prado. ¿Tuvo el Rey unos ojos así de penetrantes? Seguro que la nariz no necesitó exagerarla. Es ya caricatura.

Un trozo de sombra; unos ojos que la atraviesan; un comienzo muy sutil de risilla... De Goya o de quien sea.

LA SEO Y SUS ASOMBROSOS E INNUMERABLES TAPICES

Zaragoza tiene casi juntas dos catedrales —una con carácter de basílica—: la Seo y el Pilar. Antes de acercarnos a esta primera, hemos zigzagueado por una Zaragoza antigua, con frecuentes derribos, callejeante, buena para que el cierzo entre a gusto.

La construcción de ladrillo abunda, debido a la falta de canteras, así como los altos enrejados. A la vista está Zaragoza mudéjar y gótica, lo que nació y creció tras la conquista de Alfonso I el Batallador. La angostura de una calleja sirve de fotográfica perspectiva para admirar la Torre Nueva, inclinada aunque no tanto como la de Pisa, al término de una plaza que es de imaginar muy bulliciosa en otro tiempo.

El Arco del Deán, pausa de sombra, casi refugio.

La catedral de la Seo, o del Salvador, se halla próxima. Fue consagrada en 1119. Se construyó sobre una antigua mezquita árabe, porque, igual que en otros tantos sitios de España, el vencedor sobre infieles mostraba su dominio borrando lo que había, pero a la vez haciéndole homenaje, que, en ciertos casos, llegaba —así en Córdoba, aunque fuese a regañadientes— a la convivencia de monumentalidad.

La Seo no fue terminada del todo hasta el siglo XVII. Esta ausencia de prisa produjo el resultado de una mezcla de estilos: románico, mudéjar, gótico y barroco. ¿Hay quién dé más? Albañiles andaluces hicieron, en su exterior, el llamado *muro de la Luna*; la torre bulbosa recuerda inevitablemente Constantinopla y Moscú.

El silencio catedralicio lo funde todo en una sola atmósfera. Llamen fuertemente a los ojos los retablos: el de *La Epifanía*, de Hans de Suabia, en el altar mayor, preside majestuoso. *Formas que pesan*, figuras en las que campea el equilibrio entre lo espectacular y lo delicado.

Un grupo de niñas arrodilladas reza el rosario en voz alta con auténtica devoción.

El baldaquino es otro de los signos exteriores del arte aragonés. Bajo él, un Cristo oscuro y como tremante.

Hay cosas cuya importancia se nos advierte: *Vas a ver algo maravilloso*; pero Horno Liria no me ponderó, de antemano, los tapices de la Seo, sino que dijo:

—Y ahora iremos adonde están los tapices.

Por ancha escalera llego a uno de los mayores asombros que he sentido ante una obra de arte. Recordaba tapices de Pastrana y de La Granja, pero como éstos...

Una enorme nave los reúne. No tiene mezcolanza de épocas; son góticos, algunos hasta de siete metros de longitud; proceden de Bruselas, y fueron hechos entre los siglos XIV al XVI. Suman más de cincuenta. ¡Qué atmósfera permanece en la pasmosa figuración de los bordados! Diríase que sobreviven los ojos que los recorrieron. En el tapiz, el tiempo sigue con los hilos bien firmes y los colores a flor.

Esa batalla de *Las Naves* ya no se olvidará; esas escenas cotidianas son una *foto fija* de historia por dentro; ese Cristo tiene la viva hilatura de su palabra. Y dan deseos de preguntar con Manrique: *Esas damas, ¿qué se hicieron?*, pero, aunque la luz que los alumbra no es todo lo fuerte que podría ser, la melancólica interrogante queda suavizada, porque siguen estando aquí, formando altas paredes de hermosura.

LA LONJA Y EL AYUNTAMIENTO

Sigue el mismo juego. A pocos pasos de la Zaragoza gótica y mudéjar se levanta la Zaragoza renacentista. Su expresión máxima es la Lonja de los Mercaderes, edificio impresionante que data de 1551 y fue construido por Juan de Sariñera y Gil Morlanes. Aire florentino en la fachada de ladrillo; altísimas y poderosas columnas; escudos imperiales y una inscripción: *Se acabó esta Lonja, la qual y ciudad tenga en su mano, para que siempre se emplehen en justicia, para y buen gobierno della, anyo de nacimiento de Nuestro Seyor Jesu Cristo de 1551.*

Esta *cumbre del renacimiento aragonés* —dice Federico Torralba— cuya construcción se debe al obispo don Hernando de Aragón, nieto del Rey Católico, ofrece un aspecto, en su forma casi cúbica, de gran sencillez y elegancia, y el enorme salón que contiene, de bóvedas góticas con madera tallada, resulta pintipirado para recepciones de mucha solemnidad.

Sobre sus muchas y elevadísimas columnas se apoya, además de una arquitectura sólida, un modo de entender el comercio de la vida de forma literal.

Junto a ella, el Ayuntamiento. Los dos adjetivos de Rubén —*municipal* y *espeso*— no cuadran con la sede de este municipio,

porque él participa de la obra de arte. Para empezar, hay a la entrada dos estupendas estatuas de Pablo Serrano, que representan al ángel custodio de la ciudad y a San Valerio. Otra estatua, de Octavio Augusto, recibe al visitante. Me dice Horno Liria que fue regalada por Mussolini poco después de terminada nuestra guerra de 1936.

Arte y funcionalidad, ¿casan? La contestación es constantemente afirmativa cuando se recorre este palacio. Lo monumental —escalera de honor como cota máxima de ella— aparece equilibrado por una serie de obras de valor indiscutible. Voy a inventarlas, aunque mi relación no abarque todas. Así, esculturas de Bretón, Benlliure —*Agustina Zaragoza*—, Armando Torres, y, sobre todo, la anónima del *Cristo atado a la columna*, que se supone de principios del siglo XVII. Entre las pinturas se cuentan de Pradilla, Beulas, Lapayese, Marcelino de Unceta, Orús, Berdejo, Barbasán, Jiménez, aragoneses todos.

Es espléndido el artesonado del despacho del alcalde y de la Sala de Comisiones. Ni aun en una dependencia tan decorada al uso de hoy como es el Salón de Sesiones, con traza de teatro, falta la presencia del arte, en este caso una estatua de Santiago Apóstol, réplica de idéntica figura en el retablo de Forment.

Las vidrieras multicolores son pupilas que alargan y suavizan el peso de los mármoles.

Me entregan unos bien costeados y curiosos libros sobre distintos aspectos de la ciudad. Lo dicho: el pitoreo rubeniano queda aquí fuera de combate.

EL PILAR

Plaza para mucha gente, con despejo que llega hasta muy al fondo. Plaza para peregrinantes del mundo a la basilica metropolitana de Nuestra Señora del Pilar, cuyo origen fue un templo construido inmediatamente después de la Reconquista y que todavía no puede darse por terminado. Un incendio lo destruyó en 1439; una iglesia gótica, obra de Hernando de Aragón, saldría de esas cenizas, para, a su vez, servir de planta a la estructura barroca de hoy ideada por Ventura Rodríguez.

El Pilar es, ante todo, y sería bueno pretender descubrirlo ahora, una capilla en que María, con el Niño en brazos, se asienta en su columna y en una luz potentísima estrellada que hace negro lo que está fuera de ella. Imaginaba a la Virgen al final del templo; esta situación a un lado crea la intimidad en semicírculo para salvarla en lo posible del excesivo espectáculo grandioso. Se nota una devoción auténtica en rostros y rezos. Nuestra Señora centra lo que, en torno, es variedad de estilos. Aquí se arrodilla una fe de piedra y lagrimeo de cirio.

Apartándose de este cerco amoroso, hay que contemplar el impresionante retablo del altar mayor, obra de Damián Forment, realizada en alabastro. Por arriba, los frescos de Fernández y González, Francisco y Ramón Bayeu y Goya, entre algunos otros. Lástima que la falta de luz impida verlos bien.

En la pared, aquellas dos bombas de aviación que no explotaron. Un escalofrío. A la vuelta de esa pared, el rosario de labios que se acercan a poner su beso en la columna mariana, sitio donde las generaciones han ido formando otro Ebro con la humedad de sus bocas.

LA ALJAFERIA, ENTRE CORDOBA, GRANADA Y EL ARTE CRISTIANO

Hay que ir lejos para encontrar otro signo de la Zaragoza histórico-artística, y en esta búsqueda pasamos por el Portillo de los Sitios, por la Puerta del Carmen —arco rojizo en medio del tráfico muy activado—, defensa en última instancia.

La convivencia de culturas, el arrimo de distintos tiempos, tiene su mejor enclave en la Aljafería. Pudo haber en este lugar, como supone F. Torralba, una villa o talaya romana. Es irrefutable que existió un edificio árabe antes que el palacio del siglo XI. Al siglo X musulmán es imprescindible buscarlo por Córdoba; al siguiente por los reinos de Taifas, y de esa época, el más importante monumento es el que visitamos. En Zaragoza dominaba entonces la casa de Beni Hud, y se considera que Abu Jafar (o



GOYA. AUTORRETRATO. MUSEO PROVINCIAL DE BELLAS ARTES. ZARAGOZA.

Chafar) fue el fundador de la Aljafería, aunque otros se la atribuyen al legendario Aben Alfage.

Las torres del exterior, al hilo de una muralla, son del palacio cristiano, que, como todo el conjunto, restaura la Dirección General de Bellas Artes. El patio es árabe. En las que sin duda fueron albercas, al modo de la Alhambra granadí, ha crecido la yerba elegiaca. Entre lo árabe cordobés y granadino anda el aire; la hechura primigenia del palacio, llamado *Dar Assarur* o *casa del regocijo*, recuerda el de Alhaquen II de Medina Azahara, así como el de Almanzor en Alamisía, modelo a su vez de los de Machuca y Comares en la Alhambra.

La mezquita, oratorio o musallah, se halla en el ángulo Nordeste del patio de Santa Isabel y en el testero principal del llamado *salón de los mármoles*. Tanto el mirahb, como los capiteles, tienen raíces cordobesas; era más amplia esta casa de orar, pero los Reyes Católicos la acortaron para hacer uno de sus *salones de los pasos perdidos*. Es extraordinaria la decoración de albanegas, fondos y guarniciones, con cogollos, piñas y granadas como motivos de exorno.

La frontera entre la fábrica árabe y la cristiana aparece marcada por el *torreón del Trovador*. Una leyenda dice que en él estuvo prisionero don Manrique de Lara, protagonista de una complicada peripecia. Antonio García Gutiérrez apoyó en esta fantasía su drama *El trovador*, texto de la ópera de Verdi. Pasamos esa frontera hacia el palacio gótico, que ya Pedro IV iniciara sobre las construcciones árabes, aunque la Aljafería cristiana tuvo propiamente su origen en la época de Alfonso I el Batallador.

Dicen que en una de estas alcobas, sombrías hoy, nació Santa Isabel, la que fuera reina de Portugal. El misterio de las estancias se percibe; lo que fue habitado forma una espesa e invisible textura. Este silencio actual estuvo atravesado por el hervor de la vida, y no digamos de aquellas fiestas de coronaciones reales durante los siglos XIII al XV: las de Pedro III, Alfonso III, Alfonso IV, Jaime II, Juan I, Martín I y Fernando I.

Es evidente que los Reyes Católicos dieron a la Aljafería su importancia mayor, pese a que ellos no habitaron allí y sólo la utilizaban para recepciones importantes. Y buen indicio de tales ceremonias —en una de las cuales fue recibido el Papa Adriano VI— es esta *escalera de gala* cuyo techo tiene pinturas al temple oro y azul, con los emblemas de Fernando e Isabel y vigas labradas. La luz le viene por una serie de bellas ventanas góticas.

Una galería lleva a las *salas de los pasos perdidos*. Asombrosos artesanados de manera en los que se ven polígonos con estrellas; motivo heráldico de la granada, sin duda aludiendo a la conquista de la última ciudad en poder árabe, y, en la tercera estancia, una larga inscripción gótica.

La *sala dorada* o *salón del trono* es un desemboque solemne a la vista. El suelo y el techo resultan miras principales de la

atención. Abajo, ladrillejos que recuerdan a los originales; arriba un excepcional artesanado con vigas labradas. Una tribuna rodea el recinto, y entre ella y el techo se ve una faja de madera dorada y otra de fondo azul donde se nombra a los Reyes Católicos dándoles todos los títulos y se hace mención de que esta obra fue terminada después de apaciguarse al fin la lucha *contra el viejo y feroz enemigo de Andalucía*.

—A veces, en esta sala se han colgado —me dice Horno Liria— algunos tapices de la Seo, y sirve como sala de conciertos de mucha etiqueta.

La Aljafería siguió la suerte de España. En el siglo XV se instaló allí el Santo Oficio, partiendo de su fábrica las comitivas propias de los autos de fe. Felipe II hizo reformas en el palacio después de las perturbaciones habidas en la ciudad y provocadas por su secretario Antonio Pérez. Felipe V la habilitó para cuartel. Ese destino militar tenía durante la guerra de la Independencia y las guerras carlistas, hasta después de 1939 en que se iniciaron las tareas restauradoras.

El arte sucesivo de la Aljafería ha ido muy ligado a la Historia, asomada de continuo a sus torreones.

Lo más simbólico del siglo XIX zaragozano está en los cañonazos de Agustina, en la increíble ferocidad y heroísmo de los Sitios.

El siglo XX en esta gran capital, por donde, con urgencia de ver, transitamos.

El *siempre* en el Ebro ancho y hondo que arrastra tan trágicas historias y que también fuera crujía, como la urbe que atraviesa.

Habríamos de ir por vericuetos de la humanidad aragonesa. El arquetipo es bravío, desafiante; pero al lado de Goya, el jotero, el anónimo y estremecedoramente valiente contra Napoleón, ¿no están la templanza de Fernando el de Aragón, las barrocas y prudentes sirtes del gracionismo y el sentido común de Joaquín Costa? La viña zaragozana da distintos vinos humanos. Como sus culturas y su arte. ¿Cuatro? Y la que sigue ahora. La que, lo mismo que las otras, sigue mirando pasar el río, antítesis de la columna. Pilar y Ebro símbolos reales de lo aragonés. En ellos dos se agrupa todo.

BIBLIOGRAFIA

- BELTRAN, ANTONIO: *La Aljafería* (Premio Luzán), Ayuntamiento de Zaragoza, 1970.
 BELTRAN, ANTONIO: *Zaragoza y su provincia*, Ayuntamiento de Zaragoza, 1969.
 BELTRAN, ANTONIO: *Goya en Zaragoza* (Premio Luzán), Ayuntamiento de Zaragoza, 1971.
 CASAMAYOR CASALES, F.: *Zaragoza*, Editorial Everest, 1969.
 TORRALBA SORIANO: *El Palacio Municipal y sus obras artísticas* (Premio Zaragozal), 1970.

INSTANTANEAS DE ARTE

JORGE USCATESCU

El arte de hoy, y, por otra parte, la manera de acercarse en general al proceso del arte, se prestan como nunca en el tiempo a una imagen crítica de tipo fragmentario. La instantaneidad que caracteriza el mundo de la imagen se vierte plenamente sobre el proceso del arte. Una inteligencia estética, una auténtica ontología del arte, tiene que tener en cuenta estos límites, de los cuales es imposible evadirse y en cuyo espíritu un acercamiento a la esencia del arte se hace aún posible. Temas del día como la cuestión de la imagen en el arte, de los nexos entre arte y comunicación, de la presencia prolongada entre nosotros de la revolución surrealista, de la actualidad de las teorías pictóricas de un Kandinsky o de las ideologías artísticas de hoy y de la presencia entre nosotros de artistas traídos a la luz de la actualidad por ciertas efemérides, nos incitan a los respectivos análisis de acuerdo con este método al cual nos obliga la nueva mentalidad artística de nuestro tiempo.

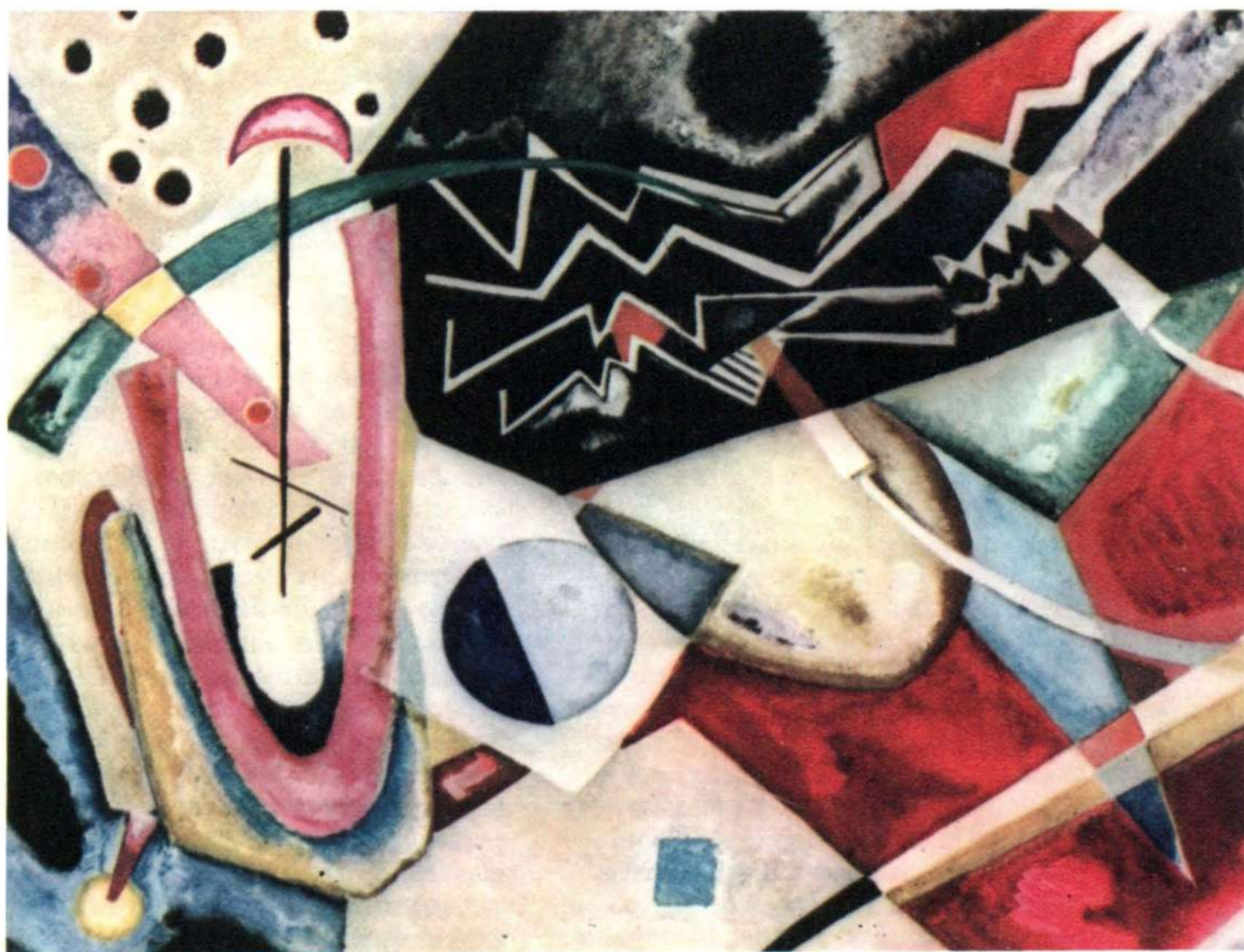
LA IMAGEN EN EL ARTE

El universo de la imagen está íntimamente unido, en su gestación, a un cambio fundamental en la idea del espacio. Concretamente, este cambio se llevó a cabo en los límites del espacio pictórico, y la revolución correspondiente está íntimamente ligada a la revolución impresionista. El problema ha sido ampliamente debatido en las últimas décadas por prestigiosos teóricos del arte. Francastel lo centra, en

un análisis amplio y profundo, en lo que él llama la destrucción de un Espacio, pero del contexto de sus estudios no faltan las aportaciones de muy anterior data de un Cassirer, Wartburg, Panofski y unas prodigiosas anticipaciones en la materia contenidas en un trabajo lleno de intuiciones de Ortega y Gasset del año 1924, titulado «Sobre el punto de vista de las artes».

Pierre Francastel, en su libro «Etudes de sociologie de l'art», antes de buscar en el Quattrocento y en el Impresionismo los dos momentos revolucionarios más significativos, a través de los cuales el arte descubre una nueva idea del Espacio, recoge una serie de

temas de vanguardia que contienen las preocupaciones últimas de una Sociología del arte. Una zona de inquietudes que él mismo la separa de la historia social del arte, de un Arnold Hauser, y la considera, al igual que a la lingüística y la psicología, uno de los «caballos de batalla del pensamiento crítico de vanguardia». Su fin es descubrir la extensión y penetración del arte en la sociedad contemporánea. El arte es una necesidad social, y en el espíritu de esta necesidad y de sus implicaciones psicológicas, las revoluciones artísticas se llevan a cabo. Por otra parte, la obra de arte como tal posee una propia significación, un algo propio que



KANDINSKY. «ZIGZAG BLANCO». GALLERIA CA' PESARO. VENEZIA.

se torna irreductible a otras cosas. En el campo de las significaciones se sitúa el ser del arte, su esencia, su dimensión ontológica. La obra de arte no es, por tanto, simplemente una cosa, un objeto, sino un «signo», un lenguaje de intercomunicación entre el artista, el espectador y el conjunto social y cultural correspondiente. Entre significación, por una parte, y la capacidad de «lectura» y «escritura» de la obra de arte y su carácter estético, existe un nexo inextricable. El campo correspondiente que sitúa la obra de arte en la perspectiva de los dominios de la percepción es el campo visual considerado en su especificidad. De ahí la pregunta, constante desde hace algún tiempo, sobre si la «imagen» logrará sustituir como modo de expresión estética al lenguaje. Es la gran pregunta de la estética contemporánea, que interesa enormemente el destino de la cultura general.

Pregunta que reviste, sin duda, algunos aspectos dramáticos en plena ideología de la cibernética, cuando el hombre, según la expresión de Merleau Ponty, se convierte en un «manipulandum», y «se entra en un régimen de cultura donde ya no hay ni verdadero ni falso concerniente al hombre y la historia, en un sueño o una pesadilla de los cuales nadie sabría despertar». Con este sentido de malestar, que los programas televisivos, universo de la imagen por excelencia, están muy lejos y lejos del camino para poder disiparlo.

ARTE Y COMUNICACION

El tema está de moda. Excesivamente de moda. Todo empezó, según parece, con la idea de Malraux en torno a un museo imaginario. Una idea que quiso tener en cuenta la situación del arte y su difusión en el ambiente de «mass media», con capacidad infinita de reproducción industrial de las obras de arte y las consecuencias sociales y psicológicas de su comunicación a grandes masas de «consumidores», por medio de los viajes, el turismo y la imagen cinemática y televisiva, teóricamente al alcance de todo el mundo.

Las relaciones entre arte y comunicación implican la idea dominante de la cultura de masas, el principio de la información, destinada a sustituir gradualmente el de la formación, la exclusión gradual de todo lo que signifique estudiar el objeto del arte y penetrar en la esencia del arte. Si se ha dicho que nuestra época elimina de su contexto de vivencias la metafísica, con más razón se puede afirmar que los protagonistas de la comunicación de bienes de cultura para las masas quieren eliminar abiertamente de sus mejores desvelos cualquier rastro de ontología. La lectura del libro de René Berger, nada menos que conservador del Museo de Bellas Artes de Lausana y presidente de la Asociación Internacional de los Críticos de Arte, es reveladora en extremo de este estado de cosas. El libro se titula «Arte y comunicación» y pretende ocupar una posición límite en vanguardia en esta materia. No es difícil resumir su contenido, ya que al dejar de lado toda preocupación por la esencia del arte y optar por su comunicación con las masas, el problema viene simplificado en extremo. La amenidad del libro facilita a su vez enormemente la toma de posición de su autor y también la nuestra ante las ideas del libro.

La obra de arte, destinada a la comunicación, deja de ser objeto de conocimiento a saber algo que nos es dado. Así lo era tradicionalmente, y la postura tradicional, Berger la considera excesivamente simplista. Compleja aparece la situación del arte, según él, al entrar en el circuito universal de consumo gracias a los medios ingentes que aseguran su comunicación. Cada hombre puede hoy, se nos dice, constituir su museo imaginario. La reproducción masiva de las obras de arte, que entran en el circuito de la publicidad, está destinada a modificar nuestra actitud ante el fenómeno del arte en general. Por la reproducción y la imagen al arte se le abren las perspectivas de la cibernética. El consumidor masivo entra en un proceso de presencia-conciencia del arte gracias a «puestos emisores» de expresión artística. Se combate todo esfuerzo conceptual y toda reve-

lación ontológica que pretenda alcanzar una esencia.

Esta actitud procede de un crítico de arte, que condena en raíz toda posible autonomía estética, mientras esta disciplina se esfuerza por alcanzar la esencia de la creación artística. Curiosa manera de introducir la comunicación en los múltiples canales de la cultura. Cuando lo mejor sería reconocer, tras todo masivo esfuerzo de información, la esencia creadora y formativa del arte, la sola capaz de dignificar y justificar la llamada cultura de masas.

BALANCE DEL SURREALISMO

Pocas exposiciones retrospectivas están destinadas a definir los perfiles históricos y creadores de un esfuerzo estético inspirado en un programa seguido con rigor y riqueza de contornos, como la que acaba de ofrecernos la «Haus der Kunst» de Munich en torno al arte surrealista. «El surrealismo, 1922-1942», es el título de la retrospectiva que hemos visto en los primeros días del mes de mayo, poco antes del cierre de la Exposición, que a partir del mes de junio se trasladará en su totalidad al Museo de Artes Decorativas de París.

Solamente el detenernos unas horas, como se ha hecho, en las salas que contenían casi por entero la pintura surrealista y sus manifestaciones complementarias puede dar una idea de la importancia de esta etapa, en permanente posición de vanguardia en la creación artística del siglo. Museos y galerías del mundo entero, al igual que las colecciones particulares, han participado en este elocuente certamen artístico. El resultado ha sido una imagen completa de impresionante riqueza del esfuerzo surrealista en el campo figurativo durante veinte años, que marcan una indiscutible experiencia de vanguardia de la cual se nutren la mayor parte de todas las vanguardias de nuestros días, sean ellas futuribles o no. La imagen es tanto más actual e instructiva, por cuanto son precisamente estas avanzadas posiciones de hoy las que proclaman con tex-

tos de gran exigencia formal que el auténtico surrealismo nace hoy bajo el signo de lo que viene en llamarse el «tercer surrealismo». El que pretende, en los términos enunciados por la revista «Tel-Quel», poseer las «grandes claves» soñadas por Breton y que no pudieron ser encontradas ni en el «Primero» ni en el «Segundo manifiesto surrealista». El del «azar objetivo» que Breton igualmente buscara, y que los defensores de la plenitud del tercer surrealismo pretenden encontrar en la triple relación del padre del viejo surrealismo, con Hegel, con Trotsky y con Freud.

Ante todas estas especulaciones de cara al futuro, la retrospectiva de Munich ofrece una gran respuesta. Su respuesta es un balance y el balance es impresionante. Sobre todo en un terreno en que se había pretendido que la orientación surrealista había producido una obra menos significativa, a saber, en el terreno de lo figurativo. Lo cierto es que el propio Breton había puesto el acento sobre la literatura y la exposición que hace unos años nos ofrecía en París la galería Charpentier, pudo aún justificar el puesto secundario de la pintura surrealista.

Con una impresión totalmente distinta se abandona ahora la gran retrospectiva. «La imaginación, la gran reina del mundo», que decía antaño André Breton, brilla en toda su gloria a través de la pintura surrealista. Allí están los grandes del surrealismo. Centenares de protagonistas de todos los países representados ahora con medio millar de obras. A través de estas obras, entre las más significativas del siglo, el «discurso surrealista» puede ser completo y revelador para todas las exigencias estéticas de los tiempos que corren.

KANDINSKY Y LA GRAMÁTICA DE LAS FORMAS

La obra teórica de Vasili Kandinsky en materia de arte se centra para muchos, desde hace mucho tiempo, en las ideas que este codificador de lo abstracto expresara en su libro, «Lo espiritual en el arte». Hay, en cambio, otro texto de Kandinsky, de la misma época

de su actividad revolucionaria en la Bauhaus de Munich, precisamente del 1926, que por su carácter de extremado atrevimiento, por su pretensión de formular una auténtica ciencia del arte, merecía una mayor difusión, de la cual en realidad no ha gozado. Se trata del libro «Punto, Línea, Plano. Contribución al análisis de los elementos pictóricos», obra capital de Kandinsky, donde culmina, a los sesenta años, su esfuerzo teórico del arte contemporáneo.

Partiendo de la exigencia de que el arte debe ser una ciencia, más que esto, una ciencia aplicada, Kandinsky procede a realizar un contacto directo con la «pulsación interior» del proceso artístico. Este contacto se hace posible mediante la búsqueda de los elementos primordiales del arte, a la manera que caracterizará algo más tarde el esfuerzo teórico de otro gran artista del siglo, Paul Klee, cuyo influjo en el fenómeno de autoconciencia del proceso artístico no será inferior al de Kandinsky. Consagra la primera obra, «Lo espiritual en el arte», al análisis de los colores, mientras este segundo libro, «Punto, Línea, Plano», quiere penetrar en el análisis científico de la forma a través de sus elementos fundamentales: el punto y la línea. Elementos estudiados primero dentro de un punto de vista teórico y abstracto, para luego considerarlos en su referencia a otro elemento, que es en realidad una resultante, a saber, el plano o la superficie.

Tanto el punto como la línea tienen una primera configuración como elementos abstractos, geométricos, inmateriales, «unión última entre el silencio y la palabra». Luego son, a la manera estructuralista, signos de una escritura que han de devenir símbolos y solamente aislados de su «acción habitual» adquieren una dimensión autónoma, para así entrar en el universo de la pintura. El punto liberado se materializa y se combina con el plano o la superficie, siendo así «la imagen primera de cualquier expresión pictural». En este proceso operan «resonancias fundamentales y tendencias secundarias, que integran el mundo de la forma y ofrecen los principios del arte entendido como ciencia aplicada».



S. DALÍ. «ENCUENTRO DE UNA PAREJA SOBRE UNA NUBE DE ARENA». BRIGHTON ART GALLERY.

Esta ciencia aplicada implica, sin duda alguna, una cierta idea dinámica, definidora de la creación de nuestro tiempo. A un cierto dinamismo fundamental responde la idea del arte como conjunto de resonancias múltiples y de oposiciones originarias entre los elementos que la constituyen. Punto, línea, plano son elementos dinámicos de sucesivas tensiones creadoras. Cada una nace en la forma que le es propia, y empujada por fuerzas incontenibles, se precipita sobre el otro, empujándolo en una dirección determinada. En la Naturaleza, nos dice Kandinsky, «el punto es un ser introvertido, lleno de posibilidades», y los artistas tendrán cada vez mayor conciencia de su fuerza intrínseca.

ROUAULT, MAESTRO DEL ARTE Y LA VIDA

Georges Rouault fue uno de los grandes pintores del siglo que nos impresiona por la independencia y la libertad de su arte y de su personalidad humana. Como artista, es difícil colocarlo entre

los límites de corriente alguna. Como hombre se nos revela en singulares rasgos a través de libros como éste de reciente tinta y de estilo dotado de gran sobriedad y animado por una gran frescura, que lleva por título «Sobre el arte y la vida». Se trata de una «ardiente confesión», tal como fue la pintura de Rouault, discípulo de Gustave Moreau, pero en realidad artista hecho de perfiles religiosos propios, aunque enamorado de todo lo grande en la creación artística de todos los tiempos.

Hombre, cristiano, artista. Así se nos revela Rouault en las páginas de este libro. Pocas páginas, salidas de la pluma y la observación, de la cultura vasta de un artista, más abiertas a la comprensión del proceso creador y a la grandeza del arte. Acaso más que los elementos puramente confesionales, con carácter de testimonio y autoconciencia creadora, nos impresiona aquí la receptividad de los grandes momentos en la historia del arte. Se podría constituir una auténtica síntesis antológica con lo que Rouault nos dice de los artistas de todos los tiempos. Esto lo hace un artista feliz de proclamar: «Solamente Jesús ensangrentado ha querido entenderme». Un artista impregnado de religiosidad, obediente solamente a la llamada interior de su arte y su fe. ¡Sin embargo, tan receptivo al esfuerzo de los demás! Buscando en ellos la luz de lo trágico, la tensión auténtica. Así nos lo dice en sus bellísimos «Soliloquios» este artista que fue como un campesino en su campo, atado a su «gleba pictural», pero que busca la plenitud de la pintura y la encuentra en Rembrandt, y nos dice: «La emoción de Rembrandt nos marca el camino». Y concluye que en arte nada es nuevo, ni nada viejo, sino el brillo de la gracia que hay en cada uno. Que es una estupidez creer que las posibilidades del arte están agotadas o que el arte no es, ante todo, técnica, oficio. La pintura es para él todavía tierra virgen. Todo queda aún por decir «a través de los matices infinitos de la sensibilidad, en el dominio de las formas y el color».

El artista busca viejas compañías. Miguel Angel, Rembrandt, Poussin, Corot, Cézanne, Degas —monsieur

Degas—, Daumier, Renoir. Afirma el carácter de soledad y ascesis de la pintura. «Es preciso olvidar todo cuando pintas: padre, madre, hermanos, hermanas, amigos o enemigos, obras antiguas o modernas». Convertirse a sí mismo en «rey loco de un reino imaginario». Al verdadero artista le basta saber que a un Miguel Angel ciego le hubiera bastado pasar sus manos descarnadas sobre una de sus obras, o a Beethoven escuchar la voz interior de una de sus sinfonías.

Hoy, por fin, auténticas «bienaventuranzas» del arte. Bienaventurados aquellos cuyo supremo esfuerzo ha sido realizado sin pausa. Bienaventurados los muertos cuyo combate no fue el de Jacob con el ángel, sino que en la mañana recuperaron la paz creadora de la víspera. O los que nunca abandonan su obra.

ENCUENTRO CON ANDREI RUBLEV

La película de Tarkovski sobre la vida fabulosa del pintor religioso ruso Andrei Rublev, al alcance ahora del público moscovita después de curiosos avatares, pudo ser vista en París hace algún tiempo. La existencia singular del extraordinario pintor de iconos que vivió en los años 1360-1430, en plena invasión tártara, autor de unos frescos de inigualable belleza, merece conocer, en su transfiguración actual, una misteriosa trayectoria y simbolismo en contacto con el público de hoy.

La revista florentina «Città di Vita» publicaba hace pocos meses un estudio documentado y sugestivo de Paul Evdokimov, teólogo de gran preparación y agudeza, sobre «Rublev y el arte divino del icono». El arte sacro del icono se alimenta de esencias espirituales invisibles. En él la estabilidad de cánones arquetípicos se funde en una máxima libertad imaginativa en busca de la mejor expresión e interpretación temática. La tradición mística del interior de Santa Sofía, donde la luz del crepúsculo reflejada en el oro de los mosaicos de la basílica creaba una inefable atmósfera de religiosidad, se per-

petúa en el arte religioso oriental con enorme fidelidad. El «icono de los iconos» de Andrei Rublev, realizado en 1425 y representando la Santísima Trinidad, constituye una prueba de ello; una obra conseguida según todos los cánones, pero que prefigura un arte perfecto y un modelo para el arte religioso ulterior. Impresión de inmaterialidad, ausencia de «peso terrestre», visión alada del conjunto, idea de lo trascendente e inaccesible, éxtasis, simbolismo de los colores y formas geométricas, significado litúrgico de los signos figurativos, todo es analizado con finura e inteligencia por Evdokimov en los frescos de Andrei Rublev, el monje que vio plásticamente el fin del mundo al soportar él y sus amigos y paisanos la calamidad de la invasión de los tártaros. Todo dominado por la fuerza simbólica de los colores. «Los colores poseen en la iconografía un lenguaje propio. En Rublev alcanzan una riqueza inigualable, un acuerdo musical completo, con toda la gama de matices más sutiles, que se reflejan en todos los detalles de la composición».

El realizador ruso de hoy ha querido actualizar la obra y la figura del monje artista medieval Andrei Tarkovski ha creado una obra que posee méritos cinematográficos excepcionales. Conocido como realizador de un anterior film de éxito, «La niñez de Iván», Tarkovski hace de Rublev un artista capaz de imponer su genio creador, en medio de la tiranía, la crueldad, las brutalidades de un momento histórico. En París se ha visto en ella una crítica de la tiranía stalinista. En Moscú, simplemente el destino del artista contra la crueldad oscura de su tiempo. El film aporta elementos alucinantes y frenéticos, como la danza salvaje de miles de hombres y mujeres desnudos en el bosque, situaciones dramáticas, lenguaje significativo. Y en medio, la serenidad seráfica del artista y su obra.

Esta serenidad que alcanza lo suprasensible se refleja en los frescos de Rublev del «Juicio final» en la catedral de Uspenski de Vladimir. A las fuerzas sociales del mal, el artista de genio opone la calma angelical y poderosa de su obra.

EL HERMOSO ARTIFICIO MANIERISTA

CARLOS AREAN

El fenómeno manierista es tan representativo de la primera gran crisis del arte europeo que, en casos como éste o como el del impresionismo o el del fauvismo, más que analizar pormenorizadamente la obra de los artistas concretos que pueden adscribirse a la tendencia, lo que verdaderamente importa es intentar explicar primero en qué consiste ésta y luego cómo tuvo que llegar, por sus pasos contados, de una manera casi necesaria.

¿Pero qué pretendían en realidad los manieristas? Ante todo, no ser precisamente manieristas; es decir, amanerados, en el sentido peyorativo de la palabra, sino tener una manera estrictamente personal. Esta manera seguía las propias leyes que el artista dictaba en cada caso y no las que el objeto pudiese pretender imponer. Hasta aquí nos hallamos en un mundo de posibilidades, que no desdeñó tampoco el clasicismo. Leonardo y Tintoretto ordenaron la realidad a su manera, pero más en cuanto hombres o en cuanto artistas que creían en una ideal belleza que en cuanto intelectuales. Para los manieristas, creadores de maneras mentales, el artista debía ser ante todo intelectual, y el orden de los valores tendía a invertirse por tanto. Leonardo era también un intelectual —más que cualquier manierista—, pero no pintaba en calidad de intelectual que se hallase un poco de vuelta en todo. Los manieristas eran, en cambio, intelectuales, a la manera que lo es o pretende serlo, en algunos países de Europa, la alta sociedad. Estaban informados de todo, aunque en la superficie. Su cultura se parecía, en algunos aspectos, más a la que puede obtenerse hoy leyendo «Paris Match» o las «Selecciones del Reader's Digest» que a la que dan la Universidad o la frecuentación sería de una buena biblioteca. Unían a ello el que, para crear, no partían de una reelaboración de los objetos, hecha por ellos mismos, sino de las reelaboraciones recientes de otros artistas. Eran así buscadamente irreales y preferían lucir sus recursos y su virtuosismo a crear un espacio que fuese el de la vida misma, pero que pudiese meterlos de lleno en la Naturaleza, tan poco apetecible para su refinamiento de cortesanos en potencia. Amaban la vida ciudadana y el ambiente oficial, pero lo que les interesaba de la corte era el palacio o el diálogo con las damas bien vestidas y no el servir a su patria como funcionarios o como educadores. Sus valores preferidos eran la elegancia, el refinamiento, la gracilidad y la distinción. No cabe duda de que son valores superiores, pero no surgían en ellos espontáneamente, sino por elaboración mental.

Que una pintura fuese o plana o tuviese escorzos de virtuoso y profundidad inverosímil, era una manera de huir a toda contaminación de burdesidad real en las escenas representadas. Que una mano se torciese en un gesto ambiguo o que una figura se doblase en una angulación inesperada, era otra manera de espiritualizar la figura y quitarse así el peso de la carne grosera y demasiado humana. Que en los desnudos femeninos las muñecas tuviesen unos rostros todavía menos individualizados que los de la estatuaria griega y que los gestos pareciesen una premonición de los «cuadros vivos» del siglo XVIII, era otra manera de conseguir que incluso el instinto sexual se reelaborase mentalmente y perdiese así su «grose-

ría» primaria. Un caballo no caminaría hacia algo a lo que lo impulsaba una sabia mano y la vibración de su sangre, como en el retrato ecuestre del Emperador, por Tiziano, sino que dejaría colgadas sus patas en un gesto irreal, como si fuese una estatuilla de confitería, eso sí, maravillosamente pintada. La luz no tendría ahora por misión subrayar la profundidad o inundar de oro un cuerpo palpitante y castamente hermoso, sino convertir en fantasmagoría inaprehensible un interior o el rostro deshumanizado de una mujer a la que esa deshumanización no elevaría a la categoría de santa.

Un arte así, hecho por intelectuales y para intelectuales, tenía campo abonado en la corte francesa de Francisco I y Enrique II, cuyo refinamiento era indudable. Lo que resulta más extraño es que también en la áspera España tuviese ya, desde antes de la llegada de «El Greco», una relativa aceptación, que sería tal vez demasiado fácil pretender explicar en virtud de la ley del valor de los contrastes. A pesar de estas aceptaciones parciales, el manierismo no podía resultar popular, de igual manera que es difícil que lo sea hoy el arte abstracto, incluso si sus motivaciones plásticas son más rigurosas y su materia más emotiva.

Otro hecho curioso relacionado con el manierismo, aunque éste no cabe imputárselo a los manieristas, es que con él se inició en Europa un primer intento de politización del arte. Se pretendió utilizarlo como «arte de la Contrarreforma», para poder contrabalancear de algún modo la propaganda luterana implícita en el gran arte alemán de Alberto Durero o de Lucas Cranach. El intento fracasó, a causa de la impopularidad del manierismo, y fue el barroco, artificial también en su falta de funcionalismo arquitectónico y en su arremolinamiento pictórico, pero lleno de vida y de fuerza y de espíritu apasionado, el que desempeñó esa misión tan importante para la Europa católica.

Que el manierismo tenía que llegar parece hoy indudable, pero conviene tener en cuenta que es fácil ser profeta cuando los hechos han sucedido ya. La belleza, dentro de los cánones de la estética clásica, unos cánones que, como hemos dicho varias veces, son tan válidos como los de cualquier otra cultura, había sido lograda ya entre nosotros bajo el clasicismo romano y bajo el luminismo veneciano. La otra belleza, la que si queremos servirnos de un término menos helénico podemos denominar sublimidad, la había logrado, con creces, el siglo XIII. ¿Qué hacer entonces? Buena prueba de que los caminos no estaban cerrados nos la ofrecerán en el siglo XVII Velázquez y Rembrandt, pero no todos los artistas eran genios. A pesar de ello, si tenían inquietud y eran refinados, ¿iban a conformarse con «resolver» de nuevo y con peor factura los problemas que habían ya resuelto Rafael o Tiziano? Si fuesen alemanes tendrían una nueva veta en los caminos que estaban abriendo Durero y Holbein, pero ¿cuál podía ser el camino en Italia? ¿Volver, tal vez, a la Edad Media y anticipar en tres siglos el período triste de los revival desesperanzadores? La única solución era inventar nuevas acumulaciones de formas que tuviesen en sí mismas validez plástica y apropiarse para ello de la herencia

BRONZINO. «DON GARCIA DE MEDICIS». MUSEO DEL PRADO.



de los artistas que en vez de «utilizarlas», las inventaban verdaderamente en la luz y en sus entronques.

Cuando un artista genial como «El Greco» aceptó este juego, tan apasionante como peligroso, el resultado pudo ser verdaderamente hermoso. Cuando el procedimiento cayó en manos de Bronzino, fue gracioso, sin duda. Cuando pasó por las de Clouet, no resultó obsceno, porque la elegancia y la distinción de aquel buen francés constituyeron un pararrayos adecuado, pero estuvo a dos dedos de parecerlo. Todo pudo asemejarse, en suma, a un minué exquisito en el que, a pesar de los pesares, se hizo

muy a menudo magnífico arte. Aquel intermedio era necesario para que, tras el normativismo teóricamente helinizante del Renacimiento, pudiese la vida reclamar sus derechos con una fuerza renovada y obtuviese Velázquez un equilibrio entre pasión y razón o se combase de nuevo suntuosamente el espacio en los interiores barrocos, abriéndose así hacia una nueva concepción de la forma que es, en gran parte, todavía la nuestra y que tenía entonces —Borromini, Velázquez— y sigue teniendo hoy —Candela, Fautrier, Rauschenberg— tanto de recapitulación como de nuevo comienzo.

ARQUITECTURA TEATRAL E INVESTIGACION ESCENOGRÁFICA

XAVIER FABREGAS

Cuando entramos por primera vez en un teatro, estamos casi seguros de no llevarnos ninguna sorpresa; sabemos, de antemano, que los espectadores nos sentaremos en unas hileras de butacas, cuya disposición apenas diferirá de la que entendemos por habitual, y que enfrente habrá la boca del escenario, separada, o no, de platea, por el foso de la orquesta.

En España, casi el cien por cien de los locales que normalmente se utilizan para dar representaciones teatrales obedecen, con más o menos variantes, al modelo descrito, modelo que en términos de arquitectura teatral se llama sala a la italiana. Sin embargo, no siempre fue así. Los textos del Siglo de Oro, por ejemplo, no fueron concebidos para ser representados en unas salas de tales características, toda vez que la corte de los Austrias había adoptado los corrales, que era el dispositivo autóctono ideado para representar comedias. La sala a la italiana fue exportada por Francia a la mayoría de los países europeos, y en último término la podemos considerar una muestra más de la labor uniformadora realizada por el absolutismo que practicaron los Borbones. Nuestra Península no fue una excepción, y los arquitectos se apresuraron a ponerse a la moda en lo referente a la construcción de locales destinados a teatro.

En el momento en que fue implantada la sala a la italiana, representó una mejora indiscutible: mayor comodidad para el espectador, una perfección acústica antes no conseguida, y la posibilidad de manejar con espacio suficiente y sin que el público se apercibiera de ellas, las últimas maquinarias propias para el trucaje escénico. Por otra parte la sala a la italiana ofrecía una visibilidad óptima sobre los dos polos de atención hacia los que se sentía atraído el espectador: el escenario y el palco real, lugar ocupado por el monarca o por el aristócrata de más alta jerarquía de los que asistían a la representación. Y tampoco hemos de olvidar que el volumen de la luz no era reducido durante la representación del espectáculo, y que la observación atenta de amigos y conocidos, de sus vestidos y sus joyas, así como el intercambio de saludos, era uno de los alicientes más decisivos que empujaban a mucha gente a asistir al teatro.

Además, la sala a la italiana correspondía a unas divisiones y unos tabúes sociales que la hacían muy singular. Desde el palco real a los que estaban situados en sus proximidades, desde las butacas de platea a las localidades del gallinero, cada estamento social tenía asignado allí un lugar casi inamovible. No solamente la entrada en el teatro venía determinada, en una localidad u otra, por las posibilidades económicas del presunto espectador, sino también por el tipo y la calidad del vestido, y en última instancia por el título de propiedad o por el abono que daba un derecho intransferible sobre un palco o sobre un asiento determinados. Y estos derechos correspondían a unas familias, o a los titulares de unos cargos

públicos, adscritos sin excepción a la aristocracia. Todo ello cuando la representación no se celebraba en la misma corte y ante unos espectadores seleccionados por estricta invitación.

Podemos decir, pues, que arquitectura teatral y estratificación social se complementaban mutuamente, que formaban un todo armónico durante las largas décadas del siglo XVIII que precedieron a la Revolución francesa. Incluso la Revolución apenas significó trastorno alguno para la arquitectura y el espectáculo teatrales, al menos una vez pasados los primeros años de efervescencia, ya que la burguesía se apresuró a calcar los hábitos de la aristocracia y su máxima ambición fue la de sustituirla con el mínimo número de alteraciones posible.

En realidad, la sala a la italiana empezó a entrar en crisis a finales del XIX cuando el teatro buscó nuevos caminos, se orientó hacia nuevas estéticas y aplicó al espectáculo los últimos descubrimientos de la técnica. Todos esos fenómenos, sumados a unos cambios sociales progresivos e irreversibles determinaron que la asistencia al teatro —y sólo unos contados locales quedaron al margen de este fenómeno— se democratizara. La sala a la italiana, entonces, fue combatida por quienes propugnaban una diferente concepción del espectáculo, y rechazaban unas formas que se habían convertido en excesivamente estáticas. Nos interesa detectar el sentido de los cambios experimentados a partir de este momento a fin de ver hasta qué punto los arquitectos que se han dedicado a la construcción de teatros han tenido en cuenta, o no las han tenido, las nuevas corrientes.

NI MIMESIS NATURALISTA NI FANTASIA

A finales del XIX hay una serie de problemas que preocupan a la gente de teatro; uno de ellos, por ejemplo, es la incongruencia de que por delante de un paisaje o de un interior pintados, y en consecuencia planos, se pasee un ser tridimensional: el actor. Este inconveniente había sido ignorado por los maestros de la perspectiva por medio de la «trompe l'oeil», o sea, el engaño visual basado en ciertos efectos de óptica, y que repercutía, sobre todo, en los espectadores situados en las localidades óptimas. Sin embargo, a medida que los sistemas de iluminación eran más potentes, la «trompe l'oeil» era más difícil de producir. Y pronto, más que un efecto, pasó a ser una convención.

Contra el fracaso de la perspectiva fueron ensayadas dos soluciones distintas. Así, hallamos de un lado la solución naturalista, que propugna la autenticidad de cada uno de los objetos sacados a escena; esta solución, empero, tiene el defecto de olvidar que el teatro presupone unas determinadas condiciones de observación, con-

diciones que no coinciden necesariamente con las de la vida real, y que los objetos más verídicos pueden tomar, en escena, unos trazos fantasmagóricos. La otra solución abogaba por la autonomía absoluta de la decoración; había que convertir la decoración en una obra de arte por sí misma, conferirle un valor autónomo más allá de las limitaciones de perspectiva. Esta fue la solución aportada, por ejemplo, por los ballets rusos.

Una vez la cuestión planteada en esos términos surgió un tercer camino: el propugnado por Edward Gordon Craig, director británico que substituye el concepto de decoración por el de espacio escénico. Una nueva gama de posibilidades queda abierta a partir de esta formulación. Para Craig no es válida ni la solución mimético-naturalista ni la que pretende convertir la decoración en una obra de arte autónoma, desligada de las íntimas necesidades del espectáculo. Craig cree que ninguno de los elementos del espectáculo puede asumir un predominio sobre los otros; el teatro es para él un arte de síntesis y un desequilibrio entre las partes ha de destruirlo por fuerza. El creador teatral es aquella persona que dispone la dosis con que cada elemento participará en el resultado final, o sea, es el director de escena. El concepto moderno de director de escena arranca de Craig. Y para Craig el director ha de tener cuidado de que la escenografía constituya una armonía de volúmenes y de colores, alejada tanto de la engañosa referencia naturalista como de la fantasía de un pintor incontrolado.

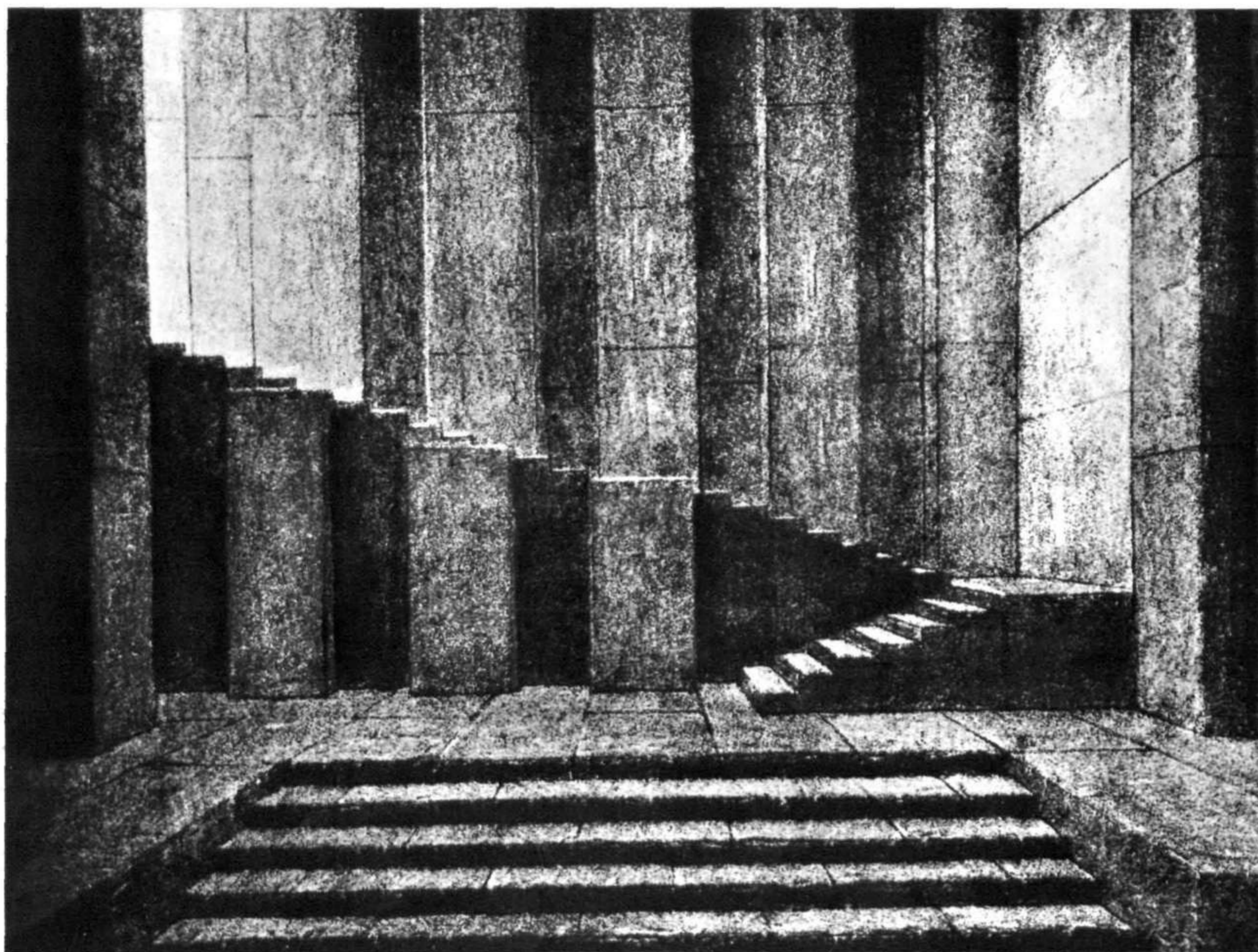
Volúmenes y colores; nos hallamos en el dominio

del simbolismo. Entre la escenografía y el texto ha de existir una concordancia basada no en la evocación de detallismos históricos o arqueológicos, sino en un estado de ánimo que impondrá unos tonos y unas aristas. «Dejemos época y precisiones de detalle a los museos y a los anticuarios», escribe Gordon Craig a raíz de su montaje de *Rosmerholm*. Y precisa, ahora a propósito de *Hamlet*: «Lo primero que necesito es el espacio, espacio para la liberación de una alma sobre la escena. Y en seguida me falta una atmósfera, luces y masas de sombra, y el abandono de todo aquello que no sea esencial en el decorado».

Craig idea unos biombos móviles, formados por plafones diversos y articulados, que le permiten remodelar el espacio escénico siempre que le conviene, en el transcurso de una misma obra. Si estos elementos móviles modifican el espacio, Craig se apercibe de la limitación que supone el hecho de que una superficie pintada de un color determinado no pueda alterar su color según lo aconseje el estado de ánimo de los personajes o la intensidad de la intriga. La movilidad de forma ha de comportar, pues, para que sea completa, la movilidad de color. Y he aquí cómo Craig comienza a utilizar el color móvil, o sea, comienza a utilizar la luz.

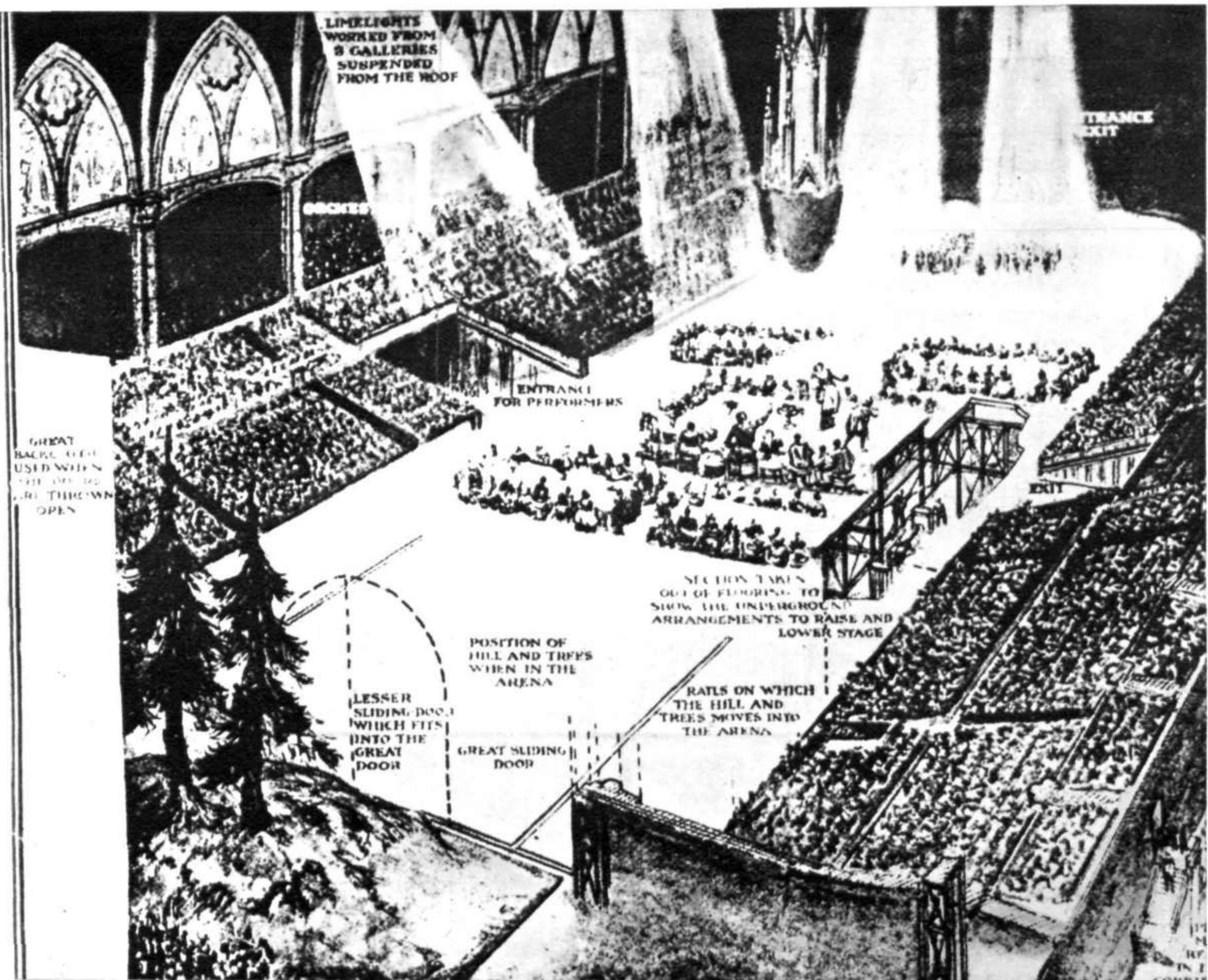
LA INTEGRACION DEL PUBLICO

La aplicación del concepto de espacio escénico tuvo unos efectos trascendentales; cuando menos para la pretendida inalterabilidad de la sala a la italiana. Si cada



A. APPIA. ASCETISMO DECORATIVISTA Y UTILIZACION DE PLANOS DIVERSOS. «ORFEO Y EURIDICE». 1926.

GORDON CRAIG. INVESTIGACION SOBRE LA LUZ Y EL ESPACIO. «EL MILAGRO». 1911.



espectáculo, y más aún, cada escena, exigía unas formas y unos colores, resultaba extremadamente forzado que todos los espectáculos tuvieran que adaptarse dentro de unos límites estáticos: los del escenario tradicional.

Así, durante las primeras décadas del siglo cae otra convención férreamente mantenida: la de la mutua ignorancia de actores y público durante la representación del espectáculo. Los naturalistas, con Antoine a la cabeza, exageraron esa ignorancia con la «invención» de la cuarta pared. De esta manera se quería suponer que en el lugar ocupado por el telón existía una pared invisible que permitía al espectador ver sin ser visto. Ni visto ni tenido en cuenta. El actor, por tanto, no se podía dirigir al público, y se movía por el espacio convencional con la misma desenvoltura que lo haría por un espacio real. El conjunto, claro está, no pasaba de ser una mentira admitida por las dos partes; una mentira que, al fin y al cabo, mantenía unas distancias seculares: de un lado el «respetable» público, de otro los cómicos que eran admitidos sólo en la medida en que eran capaces de proporcionar diversión. Sin embargo esta división insistentemente mantenida por los naturalistas carecía ya de sentido a finales del siglo XIX. No respondía ni a una exigencia social ni a una exigencia artística, y estaba condenada a desaparecer así que los postulados naturalistas quedaran en entredicho.

Los intentos de transformación del espacio escénico se sucedieron rápidamente. Craig altera la escena tradicional en algunos de sus montajes más importantes, y

bien que en forma más tímida Adolphe Appia, en Suiza y Jacques Copeau, en Francia, investigan en un sentido parecido. En Rusia, Vsevolod E. Meierhold prueba de incorporar al teatro el dispositivo escénico del circo. La convención de la cuarta pared se derrumba por doquier y un dramaturgo, Bertolt Brecht, ordena a sus personajes encararse con el público a fin de recordarle que aquello que está viendo no es más que teatro, ficción, por lo tanto; una ficción que es representación de la realidad, pero no ya la realidad misma. Así, los objetos que ahora son sacados a escena dejan de ser objetos auténticos para convertirse en apariencia o en símbolo, según sea la intención del montaje. Sean una cosa o sean la otra no pretenden ya constituirse en engaño por sí mismos.

El resultado de todas esas búsquedas es que el público queda implicado en el espectáculo. Artaud, en *El teatro y su doble*, propone una sala en la que la acción dramática envuelva al espectador por los cuatro lados. Reclama, así, la supremacía de la ficción que habría de envolver al espectador y sumergirle en un clima de irrealidad —o de realidad trascendente y crispada— del que no se podría liberar durante el espectáculo.

Esas tentativas, tan numerosas como diversas, que al principio tienen una incidencia más bien escasa sobre la tradición del teatro —el teatro de *boulevard*, por ejemplo, apenas se entera de ellas— acaban por erosionar, en el transcurso de los años, las más plácidas plateas de Europa. Con prudencia tal vez, pero de una manera ininterrumpida, la investigación experimental introduce modifica-

ciones en las salas y en los escenarios, modificaciones que acaban por repercutir en el esqueleto del edificio, o sea, en la arquitectura teatral.

El público ha sido integrado en el espectáculo, la separación entre sala y escena ha desaparecido, en las tentativas apuntadas. Sin embargo, en todas ellas el espectador era considerado todavía un ser sedente, inmóvil, puesto en estado de contemplación ante una contrapartida dinámica, ante el actor. Estos últimos años hemos asistido, con fortuna varia, a unos espectáculos que intentaban alterar esa relación; no intentaban, empero, con vertir al espectador en actuante, lo que destruiría la esencia del teatro —y nos llevaría a otro tipo de manifestaciones colectivas como, por ejemplo, el «happening»—, sino que pretendían conseguir una contemplación activa. Así, los componentes del Living Theatre increpaban al público en forma amenazadora como provocando una reacción, en *Antígona*, o le invitaban a invadir el escenario al final de la representación, como en *Paradise now*. Otras veces se ha intentado la integración del público convirtiéndolo en un grupo itinerante. Luca Ronconi en *Orlando furioso*, montaba el dispositivo escénico con diversas plataformas sobre las que transcurría la acción de manera alternativa. Ariane Mnouchkine, en su último espectáculo, 1793, estrenado el pasado mayo en la Cartuchería de Vincennes, dispone de tres naves contiguas y sin preparación escenográfica, de manera que el público ha de trasladarse de una a otra en el transcurso de la representación. Armando Pugliese, en el estreno de la versión dramática de *Il barone rampante*, de Italo Calvino, el año 1971, dentro del marco del Festival de Venecia, erigió una estructura de madera que obligaba al público, además de correr de un lado a otro, a contemplar una acción que en buena parte transcurría por encima de su cabeza y le hacía mantener los músculos del cuello sometidos a un fuerte tensión. Podríamos hablar, tal vez, en este último caso, de la incomodidad como medio de suscitar la atención del espectador. Los ejemplos podrían multiplicarse; los cambios que queríamos consignar, empero, han quedado aludidos con lo que acabamos de exponer.

Ante tales audacias formales podríamos recordar, seguramente, que las representaciones de los misterios medievales se celebraban en una serie de escenarios contiguos, y que actores y público los iban resiguiendo en el curso de la representación. Con unos propósitos sin duda diferentes los directores de nuestros días han vuelto a investigar una de las formas que el teatro medieval había utilizado ya repetidamente.

LA ADECUACION ARQUITECTONICA

En un plano puramente teórico podríamos decir que cada espectáculo requiere una arquitectura consecuente con sus necesidades. Sin duda una afirmación de ese tipo equivaldría a reducir el problema al absurdo. Pero una reducción no menos categórica en sentido contrario nos llevaría igualmente a un resultado parecido: o sea, que cualquier espectáculo puede ser representado en cualquier local; por ejemplo, en una sala a la italiana. Esa pretensión, que ha prevalecido durante muchos años no sólo entre los arquitectos, sino también entre la gente de teatro, ha limitado de manera penosa las posibilidades expresivas del arte dramático.

En realidad un término ideal de avenencia entre teoría y práctica sería el de convenir en una sala de teatro capaz de las máximas transformaciones en un mínimo de tiempo lo más breve posible. En suma, en la consecución de una arquitectura adecuada que permitiera disponer el espacio escénico y las relaciones espectáculo-espectador según las necesidades internas del montaje que se iba a representar.

Diversas realizaciones han sido llevadas a término en este sentido; sin duda los primeros estudios rigurosos son los realizados en Alemania por los arquitectos del Bauhaus durante los años inmediatamente anteriores a la subida del nazismo al poder. En aquel momento teóricos teatrales y arquitectos trabajaron en estrecha colaboración, y se plantearon con toda exigencia cuáles eran las soluciones óptimas a los problemas que sus respectivas disciplinas les planteaban. Y Erwin Piscator concibe una arquitectura adaptable, en una palabra, una arquitectura móvil, e idea, junto con Walter Gropius, director del Bauhaus (1919-1928) una sala en la que el escenario y la platea pueden ser objeto de metamorfosis, o de sustitución mutua, según convenga. Por su parte, el soviético Ojlópov crea unas plataformas móviles y suspendidas, que bien se acercan al público, bien se alejan. En Praga, en 1938, se construye un local, el Taller de Teatro, en que director y escenógrafo pueden alterar las proporciones y las formas del lugar reservado a los espectadores y a la acción escénica, etcétera.

Ante ese cúmulo de posibilidades que van desde el teatro a la italiana hasta los últimos ensayos realizados con módulos hinchables, hay que preguntarse cuál es la situación entre nosotros. Hay que admitir que hasta el presente nuestros arquitectos se han manifestado con una gran prudencia y que raramente se han atrevido a apartarse de los moldes tradicionales; así las cosas los escenógrafos han tenido que experimentar a partir de un espacio escénico condicionado de antemano y con muy pocas posibilidades de transformación. Tal vez el teatro independiente al utilizar locales más improvisados ha podido llevar a término un trabajo de creación más riguroso que las compañías comerciales, obligadas a moverse en el marco de las salas a la italiana.

De todo lo dicho no hemos de sacar una desconsideración de las posibilidades que puede ofrecer una sala a la italiana; lo que es necesario, en todo caso, es utilizar la sala a la italiana con una plena conciencia de las convenciones estéticas y sociales que comporta, y saber de manera precisa la clase de espectáculo que puede admitir. A través de los hallazgos de directores y escenógrafos, nuestros arquitectos tendrían que generar una arquitectura funcional, adaptada y adaptable a los nuevos conceptos de público y de espectáculo, y a los de sus relaciones; una arquitectura elaborada de manera progresiva, que surgiese no de la rutina, sino de la investigación, de las nuevas necesidades que un espectáculo plantea en el momento actual. Pensamos, pues, que sería una cosa excelente que al penetrar en un teatro no supiéramos ya por anticipado dónde estarán colocadas las filas de butacas y dónde el escenario. Una frase del crítico francés Emile Copfermann puede cerrar con mucha precisión todo lo que acabamos de exponer: «Una arquitectura teatral no precede nunca una dramaturgia; nos indica que ha terminado».

JOAN VILA GRAU

JOSE CORREDOR MATHEOS

HACE escasamente dos años, en 1970, Joan Vila Grau dio un paso en su obra que sería decisivo, con el abandono de la representación. En la primera experiencia en este sentido introduce, también por primera vez, el relieve. Se advierte, sosteniendo este nuevo mensaje abstracto, una visible arquitectura relacionada con las arcadas y pórticos de su fase inmediatamente anterior, que había comenzado en 1963.

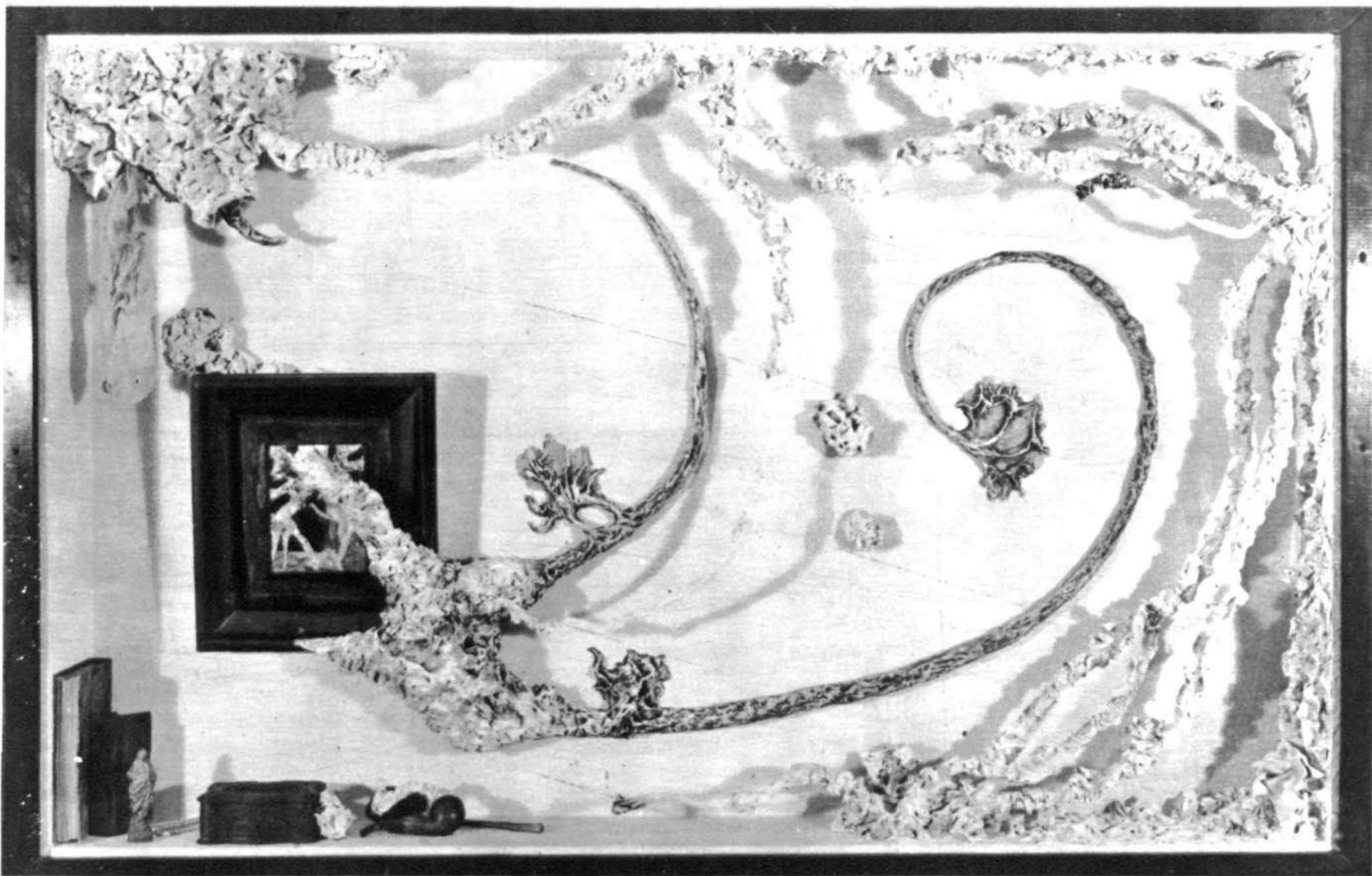
Se trata, realmente, de una continuación de aquella línea, aunque la introducción de materiales aportados por la corriente informalista, con la valoración primordial de la materia, abra la creación de este artista a nuevos ámbitos. Diría que, al igual que veremos más tarde, no existe ruptura alguna, sino una congruente continuidad. Caso singular, el de este riguroso artista, cuyo abandono de la figuración — que contenía básicos elementos tradicionales — se produce en un momento en que la totalidad de los artistas ha repudiado en masa los presupuestos informalistas y se ha iniciado incluso en una nueva representación más o menos sentida, o en un realismo que descansa, no en la representación, sino en la presentación de unos objetos entresacados de la realidad inmediata. Este último camino considerado como una vía amplia, de múltiples posibilidades, es el que ha elegido finalmente Vila Grau, como ha podido comprobarse en su reciente exposición celebrada en la galería As, de Barcelona.

Pero detengámonos, aunque sea brevemente, en lo ocurrido durante estos dos años. Advertiremos que suele trabajar en dos terrenos distintos, de los cuales extrae la síntesis. Por una parte ensaya con cartón, en distintas capas superpuestas, rasgadas de modo que nos va abriendo progresivamente el espacio hasta descubrir el fondo. Este tipo de obras recuerda con frecuencia un paisaje, absolutamente desnudo, por el hecho de que todo se va produciendo en un sentido horizontal y que sea muy evidente la existencia de un arriba y un abajo. Paisajes abstractos podríamos llamarlos, adoptando la frase acuñada ya hace años por Michel Ragon. Simultáneamente prosigue sus investigaciones plenamente constructivas que enlazarán las arcadas, pórticos e interiores de años atrás con sus más recientes obras en madera. Otras muestran, sobre formas generalmente geométricas, un "collage" de cartón ondulado cortado irregularmente. Continuación lógica de este tipo de "collage" es el también ondulado fibrocemento, que viene a poner una nota de arquitectónica solidez. Sería interesante estudiar con detenimiento el hecho, que solamente podemos dejar apuntado, de que todas estas líneas, a primera vista divergentes, apuntan en realidad en una misma dirección, fundamentalmente constructiva, y a la cual irán revertiendo todas las demás experiencias. Así una serie de ensayos que realiza a lo largo de 1931: cartones rasgados, estudios de texturas y materiales, que tienden a organizarse con una cierta geometría.

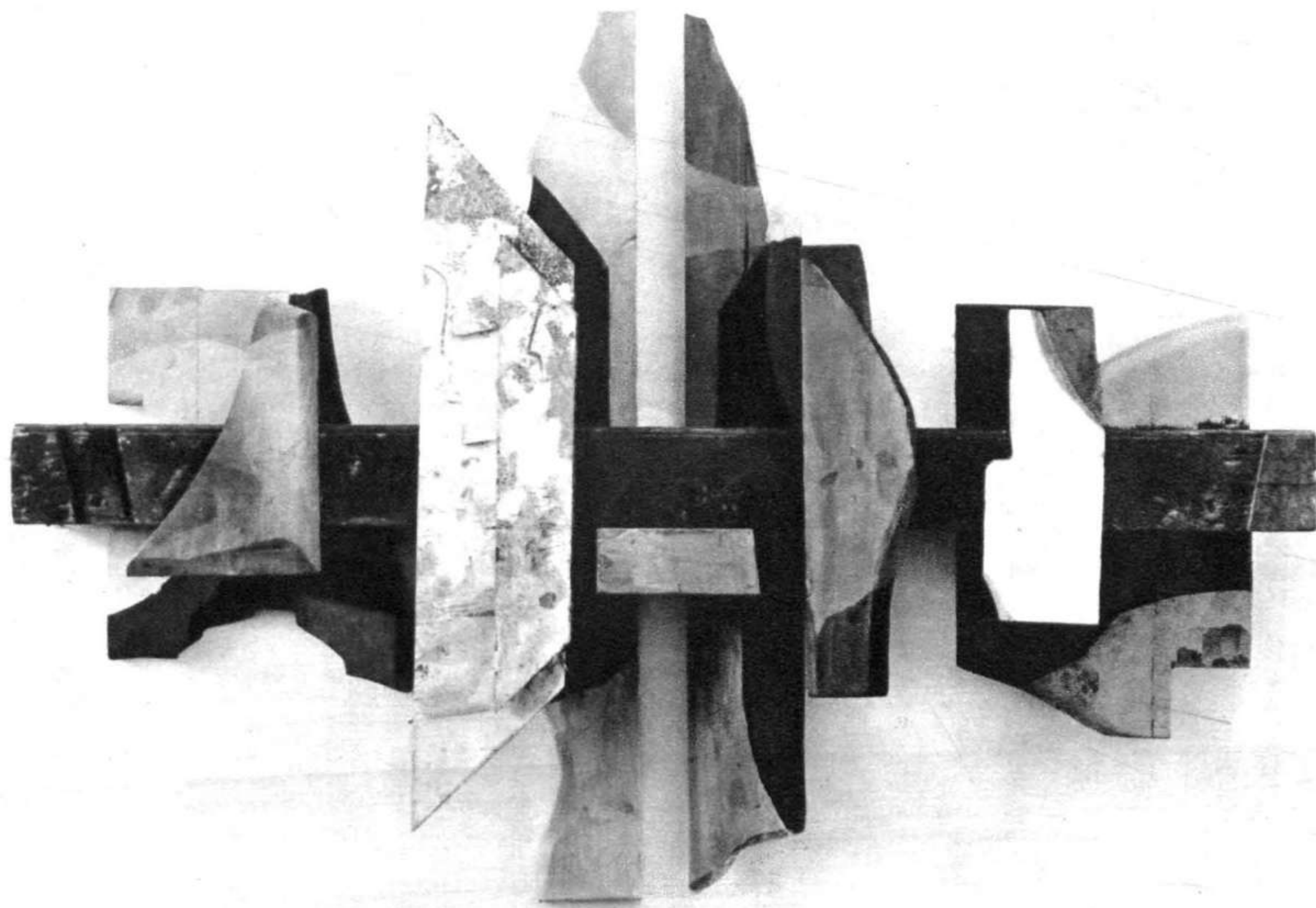
En el verano de 1931 inicia una serie de cuadros, con algo de caja, que encierran hileras verticales de maderas coloreadas. En mi opinión, el color no ha variado nunca de manera fundamental. Ha estado siempre muy ligado a las formas y a los materiales, y parece que se trate, a un tiempo, de una coloración claramente añadida, artificial en el sentido que lo es todo arte, y a la vez como una emanación, como una coloración espontánea. Esto lo encontramos en todas las etapas. Naturalmente, siempre en función de formas y materiales concretos. Nunca es un color violento, no trata de ganarnos por la fuerza, sino con una sutil insinuación, con una persistente y adelgazada,

afilada, elegante sensibilidad. Parece tímido este color. Todo se mueve en la obra de este artista como con timidez, pero no debemos dejarnos engañar: detrás alienta un vigor que, por revelarse sólo indirectamente, puede llegar a ocultar, a ojos poco atentos, una tenacidad, una gran agresividad incluso, una enorme ambición.

Los cuadros-caja se habían apartado ya mucho más de la pintura tradicional, del concepto mismo de pintura, como color extendido sobre una superficie plana. Estas maderas verticales eran hasta cierto punto irregulares, y los listones gruesos del marco venían a formar con ellas un conjunto único, en estructura y color; constituían un solo objeto. Al mismo tiempo proseguían los ensayos paralelos con cartón ondulado y de otras clases y con fibrocemento, si bien ahora, con la perspectiva, podemos advertir que la síntesis se había producido; que el camino, que ahora prosigue de manera decidida, es el de estas construcciones en madera que han roto ya los límites convencionales del cuadro. Lo que había hallado con los cuadros-caja, aunque sumamente interesante y personal, y que le habría permitido una cierta seriación, muy justificada, no parece bastarle. Recordemos que entretanto, paralelamente, ha seguido explorando zonas informales, familiares ya en su propia obra: los cartones rasgados y otros ensayos a que me he referido. Se trata, más que de inseguridad, de un recapitular, de un considerarlo todo de nuevo. Prosigue tentativas iniciadas hace un año, en que el artista se apartaba de su línea constructiva — posiblemente menos de lo que puede parecer—. Acaso se trate de una maniobra inconsciente de distracción, de juego que evite el compromiso, que puede llegar a ser agobiante, de seguir de manera lineal; un reclamar la libertad de volver atrás, con una diversificación espontánea y válidamente irresponsable. Pero, de todos modos, es evidente que esta línea, de una construcción libre, es la que resulta más válida a este artista. Esa otra, informal aún, en que ha trabajado a un tiempo le ha permitido la libertad suficiente para que se produjera, de manera espontánea, este nuevo descubrimiento. Es muy posible que se trate de un caso de esos, tan fructíferos, en que la intuición nos golpea por sorpresa cuando estamos distraídos en otra tarea, aunque en disponibilidad, atentos, en un plano más profundo de la conciencia. Estas nuevas maderas no son las elaboradas, pulidas, de antes, sino otras en bruto, toscas, originarias. Están como eran al ser halladas y no han recibido más tratamiento que el de haber sido dispuestas de un cierto modo, pasando a formar parte, como elementos, de una trabadísima estructura. Maderas que se cruzan, generalmente, de manera perpendicular; de diferentes tamaños y cortadas o rotas, de manera distinta, permiten una insospechada variedad. La coloración ha variado, precisamente por tratarse de elementos en bruto, de desecho. Más simples, elementales, al principio, han ido adquiriendo complejidad, que culmina por ahora en la pieza titulada "La tanca gran", realizada en el verano de 1972. El sentido del color, tan delicado siempre en este artista, da acogida a las indefinidas calidades cromáticas originales. Esta obra, sumamente feliz, es un hallazgo de riesgo y de equilibrio, y viene a constituir un ejemplo de lo que ha conseguido ya este artista, al tiempo que permite adivinar múltiples posibilidades. Riesgo y equilibrio, calidades originarias y calidades artísticas, color natural y color inventado, necesidad de simetría y necesidad de destruir esta simetría, contradicciones y síntesis profunda, como en la fidelidad de este artista a una tradición, personal y colectiva, y una también permanente aventura.



R. MALAVAL. RELIQUAIRE.



J. VILA GRAU. TANCA GRAN BLANCA.

ROBERT MALAVAL

M.^a FORTUNATA PRIETO BARRAL

El artista es discutible, el personaje incierto, el hombre desconcertante. El fenómeno divertido o alarmante. Según se mire. De todas maneras, curioso y merece que lo señalemos. A este pintor —también un poco escultor e inventor de ambientes sonoros—, «no le preocupa el arte ni la cultura artística; no va a exposiciones, no lee nada relacionado con el arte, prefiere los "comics" y las revistas muy ilustradas con buenas fotografías; es indiferente a toda manifestación artística y rechaza cualquier continuidad o parentesco con los precedentes del arte; la llamada historia del arte es algo demasiado metafísico para él, que obra instintivamente según el ánimo del momento. En una palabra: no le importa el arte mientras no sea él quien lo haga».

Todo lo entrecorrido son declaraciones que he recogido directamente de Robert Malaval y lo que subrayo es porque lo ha repetido con especial firmeza. Entonces —cabe preguntarse— ¿cómo se adscribe él mismo al arte? ¿por qué se siente artista?, ¿cómo ha logrado entrar profesional y oficialmente en un terreno que le es extranjero? Pues lo cierto es que Malaval figura en selecciones nacionales (por ejemplo la célebre Exposición Pompidou en el Grand Palais), participa en numerosos Salones y certámenes, expone en galerías individualmente, tiene un nombre, la crítica se ocupa de él muy en serio.

Mi primera impresión de Malaval fue a través del *aliment blanc*, una exposición de bellos objetos, tal vez piezas de anticuario —sillones, canapés, armarios—, y también vaciados de fragmentos anatómicos, recubiertos de una masa blancucita y granulosa, destructora lava barata producida en casa sin erupción telúrica, o caricatura de una pululante germinación orgánica. En algunos casos el alimento blanco era cultivable gracias a las escurriduras de cera que añadían unas cuantas velas permanentemente encendidas en las esculturas-objeto. ¿Voluntad de destrucción o de risión? ¿Gag divertido de obligar al mobiliario tradicional a un insólito «reciclaje» (1), como se dice ahora? ¿Negación de todos los valores y posibilidades del color por la imposición del blanco, y abolición del dibujo al cubrir y deformar todas las líneas? Lo más probable es que el propio Malaval no se planteó nada de esto. A mí me intrigó, deseé entonces

conocerle para mejor entender lo que hacía.

Poco después, otra exposición: «Transat, Marine, Campagne», experiencia de animación en el Centro Nacional de Arte Contemporáneo, con música de «rock'n'roll», «juke-boxes», señales luminosas de neón, efectos acústicos sincronizados. No asimilé gran cosa. El material principal era entonces el sonido: música, voces, ruidos diversos distribuidos en secuencias programadas seleccionables a gusto del consumidor o difundidas por estereofonía sincronizada con el paso de los visitantes. Muchos canales, mixajes, bandas múltiples. Bastante llo. ¡Ah, sí! Se me olvidaba. Habla también «cien medias horas de dibujo cotidiano»: doce planchas de 50 x 65 cm. divididas en cuadros regulares rellenos, entera o parcialmente, de puntitos ligeramente desiguales. No me fijé mucho, me pareció banal. Aunque sufrí una cierta decepción el personaje seguía intrigándome. Se dijo entonces (firmado por notable pluma), que «el problema de Malaval era fundamentalmente neurótico: un deseo de clausura y su corolario, la claustrofobia, y de ahí un deseo de acondicionar la prisión...».

El azar me hizo encontrar a Malaval en una comida con periodistas que hablaban sobre todo de moda, donde el pintor y yo nos hallábamos un poco por casualidad.

La nueva exposición de Malaval en la galería Daniel Gervis no se parecía nada a lo anterior. Esta vez se trataba de pintura en tradicional presentación de cuadros. Pintura acrílica en colores planos tratados con rodillo, con plantilla y con aerógrafo. Lo más normal del mundo. Con la enseña alegremente desenfadada de «*Eté pourri, peinture fraiche*», era la anotación optimista e intrascendente de un verano lluvioso pasado en el Morvan, desmentido por toda aquella pintura fresca: manchas espaciadas más o menos regularmente, cuando más flores o coles silueteadas en un fondo rigurosamente liso. Algo fresco, ligero, decorativo, como cartones para estampados de percal en amarillo limón, azul cielo, verde almendra, rosa peladilla. Simpático como actitud de reacción ante el mal tiempo, pero desesperantemente fútil como obra de arte. En la galería —seria, prestigiosa, donde expuso sus tardos dibujos el escritor Henry Miller y con nombres ilustres entre sus *poulains*—, me aseguraron que había todo un clima

plasmado, un estado de espíritu que correspondía a una nueva etapa en el humor de Malaval. Antes era, por lo visto, un chico alegre que se expresaba por medios inquietantes; ahora se habla concentrado en una tensión interior y, curiosamente, adoptaba una expresión aparentemente ligera, que no era, sin embargo, banal ni mucho menos...

En casa de Malaval. Barrio antiguo del Marais, junto a la poética Ile Saint-Louis.

Dos habitaciones viejas, mugrientas, agrietadas, con trastos más que muebles: estantes de tablas sin pintar, cajas de cartón, cajones; a modo de mesa, un tablero encima de cosas indescifrables; en las paredes y en el techo, carteles viejos sin interés; entre cables y cordones de la luz; alguna flor de papel maculada por las moscas, dos baúles de metal verdoso a modo de guardadiscos (tan hermosos para Malaval esos baúles como el mejor arca o bargueño), clavadas con chinchetas o pegadas con papel adhesivo, largas listas llenas de cifras que repletorian el acervo de magnetófonos y «cassettes». Ausencia de libros, algunas revistas ilustradas. Lo único bueno y caro es la instalación sonora, que ocupa gran espacio. Uno de los imponentes altavoces —me fijo luego—, sirve de soporte a la mesa y tiene delante un trozo de cartón ondulado rasgado para mejor amortiguar los agudos.

Es verdad que Malaval ha afirmado definitivamente su convicción: el único medio de vida aceptable hoy es el camping. Nada de preocupaciones de instalación y de mobiliario, unas cuantas cosas prácticas y disponibles siempre para cualquier cambio.

—¿No le resulta demasiado inconfortable?

Acepta, sí, un confort elemental y exige que cada cosa esté apropiada a su función. En el aparente desorden y descuido hay una organización y es cierto que a la entrada he visto una bañera antigua, que hace también oficio de rincón trastero, y una pila pequeña que sirve para todo. Así, a simple vista, todo esto no parece lo más apropiado para inspirar a un creador de arte. Pero ¿qué digo? Malaval refuta categóricamente esas nociones.

—¿Creación? La sola palabra me choca (*choquer* en francés es bastante más rotundo que en español, entraña verdadero choque más que extrañeza).

Hablemos si acaso de imaginación.

Bueno, pues nada de creador. Pregunto cómo se explica a sí mismo la definición del arte y del artista. ¿Se considera un verdadero profesional del arte? ¿Hubo vocación? ¿Cómo ha adquirido la profesionalidad?

—Vocación... no definitivamente. Hacia los dieciocho años empecé a enredar con los pinceles y los lápices, pero al mismo tiempo hacía **des tas de trucs...** Chapuzas, trabajos varios mientras pintaba a la buena de Dios. He ido aprendiendo según iba haciendo experimentos.

Era en Niza, su ciudad natal, donde apuntaba una escuela o grupo de «nuevos realistas» que aún suena: Arman, Ben, Martial Raysse, Yves Klein. Pero no comenzó con ellos sus actividades plásticas, sólo se asimila un poco por el **parti pris** de libertad. Si acaso, alguna actividad con Raysse. Al llegar a París a los diecinueve años, según bastante aislado, no vela artistas ni exposiciones, no conocía ni una galería, pero según enredando. Luego pasó una temporada en el campo, cultivando gusanos de seda en las moreras de la Alta Provenza, región en la que encontró muchos artistas, anticuarios, fotógrafos, escritores, retirados en fecundo aislamiento. De la fascinación que le produjo la proliferación minúscula y masiva de los bombyx nació probablemente la obsesión del **aliment blanc**; y de la amistad con aquellas gentes salieron posibilidades de exposiciones.

—La noción del arte y del artista, pues... son dos cosas muy distintas. Estoy bastante de acuerdo con la definición del Larousse en cuanto al arte: «Aplicación de un conjunto de conocimientos técnicos y teóricos a una realización práctica». Es, en todo caso, una aplicación práctica...

(No interrumpo, pero pienso que es sólo la primera acepción descrita en la enciclopedia, la que se refiere a las normas y habilidades de una profesión. A lo que nos referimos aquí es, claro, a las Bellas Artes.)

—...La calificación de artista es variable para cada uno —y no es forzosamente una cualidad—, con un denominador común tal vez: no estar integrados en absoluto a la sociedad moderna.

—Bien, pero eso es ahora, respecto a una sociedad que está puesta en la picota del descrédito —opongo yo—.

—Pero... vamos a ver, ¿no hay pinturas, esculturas, cosas que le han emocionado especialmente? Seguramente puede citarme algún cuadro que en un momento dado le haya producido. Me corta tajante, sin enfadarse, con buenos modos, yo diría que inocentemente, pero seguro de lo que dice:

—Nada me interesa como lo cotidiano, lo que me rodea, el color de la calle... Y lo único importante del arte es **hacerlo**.

Sus ojos se fruncen, sacude la cabeza y el pelo, fino, ralo, liso, limpio eso sí, se le desparrama inconsistente. Habla bien Malaval, se expresa con claridad, con sencillez, bien que con

firmeza, un si es o no es crispado de vez en cuando, pero sin asomo de altanería. Creo que no hay postura por su parte, que es absolutamente sincero. No juega a componerse un personaje.

—Y de los contemporáneos, ¿hay algún artista que le interesa?

Aquí titubea. Después de mucho dudar y buscar nombres llega a decir: Errö, Titus Carmel... **ils sont pas mal...**

Los dos citados expusieron también en la Exposición 72 (llamada Expo Pompidou). Errö es un islandés residente en París que crea un mundo alucinante donde se acumulan sin orden aparente objetos, personajes, elementos publicitarios en un realismo narrativo y fantástico. Titus Carmel es un excelente dibujante que consigna con lógica minuciosa y con extraordinaria habilidad el proceso de deterioro y de destrucción tomando como pretexto cualquier forma real o inventada que presenta en fases sucesivas de alteración. Interesantes los dos. Pero Malaval vuelve a insistir que es más interesante el arte natural de la calle.

—¿El «environnement»? —creo encontrar por aquí un bies constructivo—. Aquel proyecto suyo de hace unos años para «la remise à jour du Parc de Saint-Cloud», ¿por qué precisaba expresamente que **era sin ambición estética**?

—Porque fue un urbanismo utópico pensando en que todos los árboles tienden a desaparecer. Pronto llegará un día en que no haya árboles...

—¿Le importa entonces la ecología? ¿Fue aquello un proyecto en defensa de la naturaleza o, al contrario, poniendo en evidencia lo que va a ocurrir si se sigue destruyendo la vegetación? Confieso que no vi aquella exposición.

No, tampoco por aquí llegamos a un terreno de «entente». Si los árboles van o no a desaparecer es algo que no le interesa a Malaval para su problema artístico; él constata una carencia y esto es todo. Y era sin ambición estética porque la única finalidad era la función.

—Una cosa no es bella más que si funciona, aunque sea una función de lujo completamente imaginaria...

—¡Ah! Entonces, ¿está de acuerdo con los postulados del Bauhaus?

—Puede... no sé... Yo hago lo mío.

Quedamos en que no ha practicado ningún aprendizaje ni quiere encajarse en una disciplina determinada. A Malaval lo que le gusta es inventar, experimentar, probar materiales y es trabajando como logra encontrar lo que persigue, por eso le interesan sólo los procedimientos fáciles y rápidos de manera que la técnica no estorbe nunca a la espontaneidad. ¿Y la propia superación? ¿El planteamiento de problemas y la búsqueda de soluciones? Los cien cuadritos rellenos de puntos sin ton ni son sin más empeño que practicar media hora de dibujo (¿dibujo?), durante cien días consecutivos, son un parvo resultado. ¿Nunca ha tratado de dibujar bien? ¿No es de temer que al arrojarse tan ilimitada libertad se limite, precisamente, a

una solución de facilidad? Hablo de todo esto con mi tono más persuasivo, sugiero que si todo el mundo se dedica a hacer esos puntos facilísimos nunca podremos distinguir a los verdaderos artistas.

—Yo no tengo el menor problema de facilidad o de dificultad, no es mejor una cosa porque suponga mayor esfuerzo. Hice las cien medias horas de trabajo para ser mostradas al público, se expusieron, se habló de ello. Para mí está plenamente conseguido.

Desarmante. Insisto, sin embargo: —Así, pues, ¿qué diferencia hay entre el artista auténtico y el **bricoleur** que hace chapucillas con habilidad?

—Es muy sencillo: el **bricoleur** trabaja un poco y para él; el artista se dedica por entero para exponer públicamente lo que hace...


Me sublevo. Nos enredamos en una discusión sobre la condición del artista, creo que mis argumentos son clarísimos demostrando que el creador siente primero la necesidad de expresarse y aunque su obra vaya implícitamente destinada a una comunicación con los demás, lo de exponer para el público es posterior consecuencia. Persiste en afirmar: «lo que define nuestra condición de artista es que los demás lo vean». Pongo el ejemplo patente de los Rolling Stones que son una de las pasiones de Malaval y sobre quienes está terminando un libro, me parece que no hay duda de que si alcanzan tales éxitos y gustan tan desafortunadamente es porque son excepcionales, porque lo que ellos hacen es inimitable y su enorme difusión es la consecuencia lógica de la admiración que despiertan.

—No me interesan por ser excepcionales, no sé si son excepcionales. Me gustan, al contrario, porque son populares, se los oye en todas partes, hay millones de discos suyos en todas partes, es un fenómeno que nos rodea... Rehúso entrar en ese juego de teorías, esa clase de pensamiento no es para mí. Es falso todo eso del origen, la consecuencia, lo fácil, lo difícil, el antes y el después. De grado o por fuerza pertenezco a una generación joven que rechaza toda noción de perennidad y de singularidad. La obra única, la pieza rara no es un valor. Hay lógica en rechazar la noción de lo bello y lo bueno que se nos había impuesto. El arte actual no está hecho para la posteridad, nosotros lo vemos ya, estamos seguros, es derecho y libertad nuestra, de los artistas, el ir un poco más adelante sobre su tiempo, ¿no?

¿Qué más voy a contestar? Ya sabemos que él no entra en disquisiciones de causa a efecto: se limita, inocentemente, a hacer lo que le gusta y, como de algo tiene que vivir, lo vende ya que ha tenido la suerte de que el tinglado del arte lo haya asimilado e integrado a su circuito sin fin.

(1) **Reciclage** en francés es actualizarse profesionalmente, acceder a las nuevas exigencias técnicas mediante lecciones adecuadas y cursos prácticos. Palabra de nuevo cuño.

DON QUIJOTE ANTE EL CRISTO DE VELAZQUEZ



Baja
de la cruz altanera
Ave
Cristo del aspaviento
ven
a la buena ventura
aventura
Te
a la buena aventura
del mal
tiempo
atormentado
Pacífico
Crucifijo crucifijo
en la oscura
serenidad
de tus ojos al alcance
fija
mente
abaja
Te
ten
me man
tenido
de tan
lejos
como
Te
man
tienes
abierto
no claudicas
ni comprendes
mi
libertad
andante
Te
paso
por las narices
ahí
Te
ahíncas
hincas
Tu
quietud
inquietamente quieta
en presencia
de mi presencia
aquí
inquieta
quedas
quedo
no
quedo
paso al galope blasfemo
baja ya y abájate vamos

José Luis Alegre Cudós

CONVERSACIONES DE ARTE

JOSE DE CASTRO ARINES

Como todas las actividades sujetas a la preceptiva de la época, el arte manifiesta signos evidentes de una transformación acelerada cuyos rasgos, por formar parte de nuestro mundo cotidiano, son difíciles de advertir. Ya Ortega señaló que asistíamos al comienzo de un arte «bárbaro», pero, a su juicio, salvador; porque era una afirmación de las élites, de una aristocracia estética. Medio siglo después de la anunciada y acaso realizada «deshumanización», no es posible sostener con igual firmeza ese espíritu elitista que Ortega diagnosticaba y trataba de alentar. Vivimos en una época de masas. Y el arte se ha dispersado en busca de una inspiración inédita que no es simplemente popular, sino descaradamente masificadora: un arte de múltiples, de diseños, de «comics», etcétera... Por otro lado, y este es el tema que nos preocupa, a la hora de hacer llegar al espectador numeroso los resultados artísticos, los medios de información utilizan el término «arte» con una promiscuidad confusa. Pero, se quiera o no, esta «información» desempeña un papel fundamental; porque el lector, el espectador o el televidente la recibirán y la asimilarán (o la rechazarán) muchas veces de forma espontánea.

Así que nos ha parecido un tema de preocupación fundamental con respecto al arte el intento de obtener, si es posible, un criterio de clasificación informativa. Este será, por tanto, el tema que queremos afrontar a lo largo de «CONVERSACIONES DE ARTE»; en las cuales nos interesaría, aceptando de entrada los puntos de vista subjetivos, ofrecer un mosaico lo más variado y, por otro lado, lo más riguroso (en función de las personalidades entrevistadas) sobre los diversos problemas que aquejan al arte en la actualidad, haciendo hincapié, naturalmente, en los específicos del arte español.

El personaje elegido para dialogar en torno a este tema ha sido JOSÉ DE CASTRO ARINES, crítico del diario vespertino «Informaciones», tal vez el más importante, por experiencia, profesionalidad y dedicación, de los informadores de arte de la prensa madrileña.

LUIS NÚÑEZ LADEVEZE.—El tema que me interesa afrontar contigo es de los criterios de información artística que utiliza el informador y el crítico de periódicos a la hora de ofrecer sus noticias y juicios sobre arte. Me parece importante el tema, porque, se quiera o no, actúa inconscientemente en la forja de un criterio estético.

JOSÉ DE CASTRO ARINES.—Indudablemente, el crítico periodista responde, más que a esa palabra solemnísimamente de *crítico*, a esa otra más modesta pero también más actual y valedera de *informador*. Y estimo, como tú insinuabas, puesto que estamos en la época de la informática, de la teoría de la información y del cuarto poder que ahora ya no es sólo la prensa escrita, que el término informador, y en nuestro caso informador de arte, adquiere en el contexto de todas estas circunstancias una dimensión incalculable que acaso desborde la capacidad de responsabilidad de quien la ejerce. Pero, en cualquier caso, esa proporción es la adecuada a nuestro tiempo.

L. N.—Entiendo, cuando hablas de responsabilidad desbordada, y como yo también soy informador y cumplo ahora mismo esa función, que durante tu actividad te sitúas en medio de un fenómeno cuyas transformaciones latentes te arrastran y, en general, arrastran a todos, incluso al propio artista. Pero como informador tienes la ventaja de estar en contacto directo con esa transformación y, por otro lado, de no estar dominado —como lo está el artista— por ella. En cierto modo la dominas al someterla a tu medio de comunicación de masas.

C. A.—Exacto. Estoy en contacto con esa transformación y la domino, aunque sólo en apariencia, puesto que ni la creo ni la transformo. Pero hay un cierto dominio en esa búsqueda que yo hago de lo artístico, en esa exploración, sobre todo cuando culmina en el hallazgo. Indudablemente, el arte no puede estar para un informador, para un **curioso profesional**, que indaga esa actividad que bautizamos arte; no puede, ¿cómo va a poder?, estar encerrado en los museos o en las exposiciones. Como informador, que es una actividad nueva, pero decisiva (es decir, creadora), yo me acerco a una multitud de actividades, que hoy recoge ya la crítica de arte, que sin esa actividad mía o pasarían inadvertidas o serían asimiladas con una lentitud decepcionante. Gracias a esa modificación del espectáculo y a que el informador pone en contacto vertiginoso al público más distante con ese cambio, muchas facetas estéticas que pueden ir desde el vestido de papel hasta los grandes complejos industriales están inevitablemente comprometidas con el mundo de lo artístico. Por tanto, para mí, como informador, no hay diferencias ni las establezco entre un cuadro de una exposición y un automóvil que pasa por la calle. Ambos son exigencias e imperativos de nuestro tiempo. Y tam-

poco hay que escandalizarse. Una calesa o una góndola también pueden exhibirse en un museo.

L. N.—Tu planteamiento me parece interesante y, en líneas generales, correcto. Sin embargo, algo de lo que has dicho me obliga a reflexionar. Dices que como informador no estableces diferencias, y pienso, sin embargo, que establecer diferencias es, si no la función propia de quien informa, sí el procedimiento único para facilitar el desarrollo de un proceso informativo.

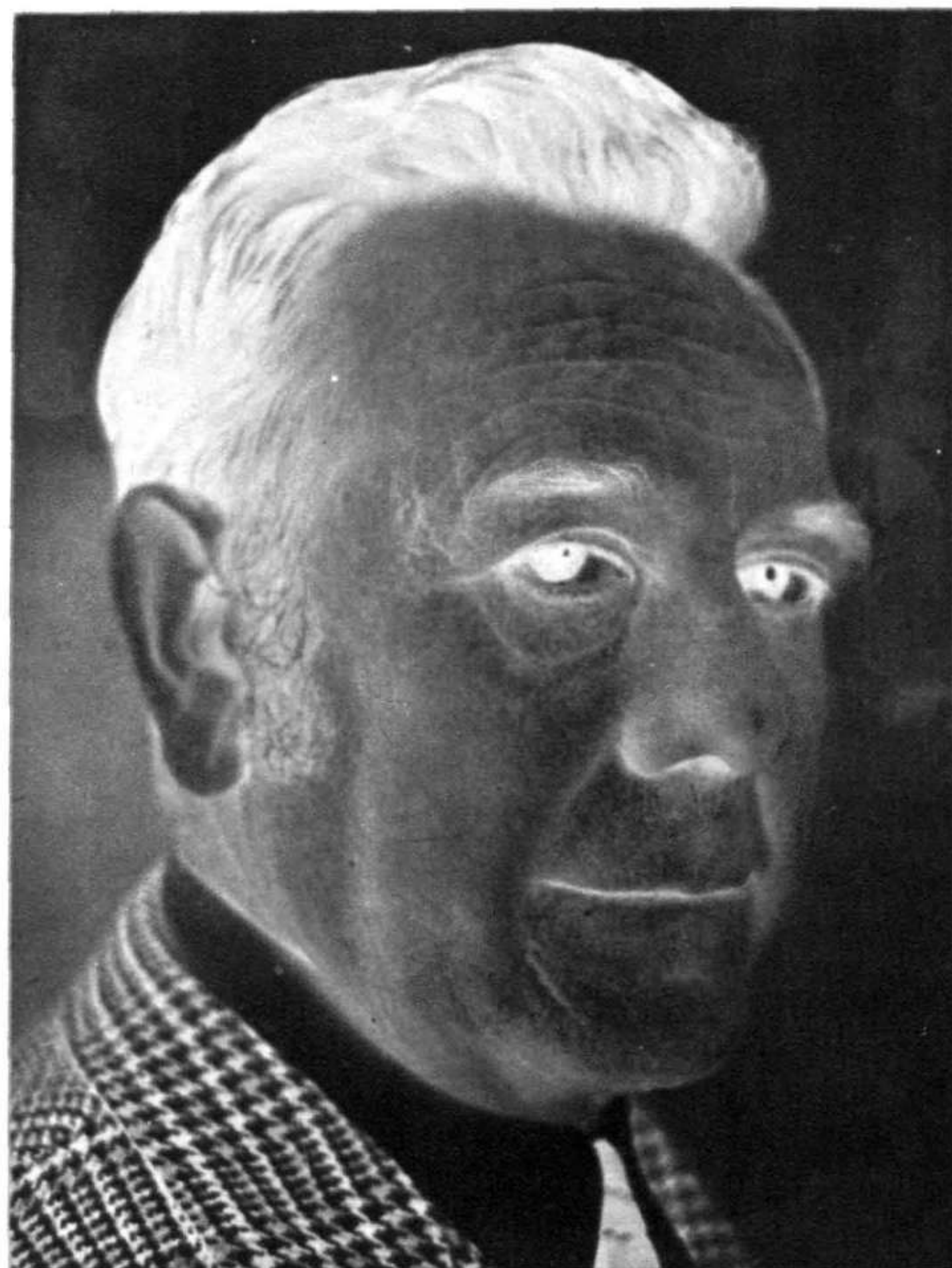
C. A.—Naturalmente, mi respuesta anterior se establecía en un nivel, el de la pregunta que me habías formulado. Quería decir que, en principio, como punto de partida para la información estética, trato de no proceder con unos criterios preestablecidos, sino, por el contrario, trato de abrirme al espectáculo que mi tiempo me proporciona. Supongo que esto llevaría a un análisis de la contemporaneidad, de qué consiste y en qué medida nos mueve y nos conmueve, pero eso ya sería labor de un filósofo o de un especulador. Yo simplemente quiero informar, entonces me abro a la contemplación de mi mundo, trato de ponerme en contacto con el panorama más amplio. En este sentido, no divido «a priori» entre lo que es estético, en virtud de tradiciones, herencias y pasados y lo que no lo es. Por el contrario, soy receptivo y sensible a cualquier novedad. Esto no quiere decir que luego clasifique. Lo hago necesariamente, pero supongo que estarás de acuerdo en que se trata de dos momentos discernibles de una misma actividad.

L. N.—Estoy de acuerdo, pero necesitaba esa aclaración. Sin embargo, a pesar de ella, sigo advirtiendo problemas. Me parece que el espectáculo de la contemporaneidad es demasiado confuso para que pueda ser susceptible de una clasificación, sobre todo si como el informador se está inmerso en ella bucea en su interior. Y la pregunta que quiero hacerte es: de acuerdo, todo esto pertenece a nuestro tiempo, pero no de la misma manera. Una cañería no es lo mismo que un Miralles. Pero, además, esto no es más que el aspecto tosco de la cuestión. Vamos a taladrar más los niveles: ¿cómo entendemos este conjunto estéticamente, cómo lo ordena el informador? Habría que separar, a mi entender, el arte de la venalidad. Por ejemplo, una **starlette**, cuyo rostro atractivo es objeto de la manipulación. Por ejemplo, un automóvil de lujo, un Pininfarina, maravillosamente diseñado, responde a unos criterios y a unos gustos. Sin embargo, ese diseño ha sido concebido para producir un estímulo concreto, nada artístico por otro lado; un afán de posesión, de lujo, un reto, tal vez una provocación. ¿Cómo considerar artístico dicho diseño?

C. A.—También la posesión de un Velázquez o de un Picasso pueden dar lugar a la exaltación de esos mismos apetitos.

L. N.—Sí, pero son efectos extrínsecos a su obra. No han sido concebidos para desencadenarlos. Sin embargo, el Pininfarina...

C. A.—Aquí, en efecto, se mezclan dos temas. Creo que el Pininfarina ha sido concebido para correr y para agradar. El apetito es yuxtapuesto por una sociedad acaso no ordenada como debiera. Pero en cualquier caso debo confesar que, desde luego, como informador, no creo en la creación puramente artística, en el arte por el arte, en la pura recreación del espíritu. Esa aureola de pureza ha sido puesta en juego por un sentimiento romántico, histórica y estéticamente muy concreto, interesado y parcial del arte. Es tan variado el catálogo histórico del arte que no nos resultaría di-



fícil comprobar la ausencia de un sentimiento artístico o de una voluntad de arte en una gran parte de ese catálogo ideal. La voluntad de lo artístico no existía, pongamos por caso, en el arte prehistórico. La voluntad de lo artístico yo entiendo que es relativamente reciente, aunque entendiéramos por reciente el siglo de Pericles o de los hassánidas.

L. N.—Creo que has operado ya una importante distinción, aunque luego la resuelves tangencialmente. Aceptas el Pininfarina como tal, pero no lo que el Pininfarina provoca. Ahora bien, ¿hasta qué punto el automóvil no ha sido provocado por aquello que provoca? Ampliando la pregunta, generalizando: ¿se puede aceptar sin discriminación alguna como arte de nuestro tiempo todo cuanto nuestro tiempo dota de sentido estético, todo cuanto tiene trascendencia sensitiva, significativa; todo cuanto nuestra actividad manufacturera, crea, convierte en artilugio capaz de suscitar un agrado? ¿Y en este caso, cómo se sitúa el informador ante ese panorama?

C. A.—Planteada de una forma tan rotunda al interrogante sólo cabe responder con la negación. Pero precisamente, como tú decías, de lo que se trata es de elaborar niveles informativos, y estos niveles son clasificables. Por ejemplo, a nivel de mera instrumentación técnica, ¿qué duda cabe de que el rostro de la «estrella cinematográfica» cumple con sus objetivos, aquellos para los que ha sido programado? ¿Qué duda cabe que el Pininfarina cumple con el deseo que lo ha diseñado, mientras que otras carrocerías fracasan? Ahora bien, esos objetivos y esos deseos también pueden ser objeto de clasificación a su vez. Por eso el informador no

puede ser mero informador, como si se situara pasivamente ante el universo de las motivaciones sensitivas o estéticas; tiene que estar a su vez informado, a fin de que pueda ordenarlas y transmitir ese orden, que es, en definitiva, el esquema para una comprensión, también a su nivel —informativo, no lo olvidemos— del fenómeno.

»Ahora bien, lo que yo quiero decir, y me parece que esto es el punto conflictivo, es que no quiero situarme ante ese panorama con criterios restrictivos. Ni al arte lo define una voluntad artística ni el arte define esa voluntad. Entonces, hay un hecho claro, y debes entenderlo no como intelectual o como persona afín a estos problemas, sino como público lector o auditor de información, y este hecho consiste en que se duda de lo moderno. En general, aterra considerar un diseño de automóvil o una farola como algo artístico. Sin embargo, sí pasa por arte una ménsula o una puerta del neoclásico. Entonces, ¿puede el informador rechazar por principio todo ese panorama, condenarlo como algo inocuo, incapaz de excitar estéticamente mi sensibilidad? Y, por otro lado, ¿hemos de aceptar sin criterio todo lo que nos ofrecen las exposiciones? Ahora bien, si en este último caso nos conformamos con una sutil selección de lo que ha sido elaborado seguramente con voluntad deliberada de recreación estética, ¿cómo extrañarnos de que en toda la inmensa actividad creadora que ha engendrado la sociedad moderna, desde la arquitectura a la urbanística, desde la ingeniería al paisaje, desde la edición de libros a la grabación de música moderna, tampoco podamos admitirlo porque sí? Estas dos preguntas combinadas, a mi modo de ver, permiten llegar a una conclusión: hay que operar con niveles, hay que adoptar una perspectiva que tenga en cuenta los fines. El arte es seguramente más un instrumento que una voluntad autónoma. De todo ese conjunto, el informador percibe signos y matices que ordena y transmite. Pero como tal informador, no puede ver en el conjunto sino una manifestación de la época. Y es a esa época a la que debe interrogar, es del panorama de donde debe extraer el vocabulario adecuado de su condición estética, ese vocabulario que nos permita seleccionar de entre la masa retórica la palabra significativa que el conjunto pronuncia.

L. N.—Es difícil no ser juez ni fiscal, pero debo decir que no quiero ser «abogado del diablo». Debería ser solamente informador, pero no veo con claridad tampoco qué es eso. Mi hábito profesional me empuja a preguntar, y esto supone crear un contraste con tus afirmaciones, pero no es un contraste premeditado; digamos mejor que es un contraste formal. Si no contrastamos no avanzamos. Eso tal vez sea acaso el diálogo. Pues bien, sigo dialogando: cuando hablas de que el rostro de la estrella o el diseño del Pininfarina cumplen sus objetivos, les has concedido una función, ese objetivo es el cumplimiento de un valor. Si el arte es sólo instrumental, de acuerdo en que se mide por su adecuación al fin. Pero me resisto a creer en ello. Y si, por otro lado, la voluntad de arte es sólo subjetiva, tampoco yo creo en ella. Mas advierto o es posible advertir una voluntad histórica, objetiva, de arte.

C. A.—Son temas importantes pero que desbordan el ámbito informativo. Por eso, a la segunda cuestión de si hay una voluntad objetiva del arte, te respondo que no puedo responder. Seguramente la haya, «a posteriori», es decir, es posible ordenar ese inventario o catálogo histórico y encontrar el vestigio de una voluntad promotora, pero no es un tema informativo. Lo que sí es informativo es el discernimien-

to de una objetividad actual, sin que yo afirme que esa objetividad dependa o no dependa de una voluntad. En esa objetividad incide la primera cuestión que me planteas, el de los valores. Indudablemente existe o gravita una escala de valores. Hay cosas que me satisfacen, otras que me agradan, otras que me conmueven, otras que me excitan, otras que despiertan mi admiración, otras que me provocan. Esta escala de valores he de admitirla, no puedo fundir los valores en una síntesis amorfa.

L. N.—¿Cuál es tu criterio de clasificación?

C. A.—Reconozco que me resulta difícil responder a esta pregunta. Yo no soy un teórico de la estética que haya fijado unas jerarquías doctrinales. Como informador me muevo inconscientemente por estos callejones que no sé exactamente a dónde me dirigen. Pero me guía una larga experiencia, una profesión, un oficio, un hábito y una reflexión. Siento una simpatía natural y profesional por ese mundo que trato de objetivar y al que hemos convenido en bautizar como estético; pero, sin embargo, no ha sido objeto en mi caso de una deliberación sistemática. Naturalmente, lo he estudiado; también lo he asimilado a través de la reflexión, de una lectura crítica y contrastada, tanto de las obras teóricas como de las experiencias individuales, y supongo que este contacto me permite avanzar en mi labor informativa, proseguir ese itinerario con ciertas garantías que, por lo menos, me justifican a mí mismo. Y también justifican mi labor, puesto que, en esencia, esa labor es la del contacto o surge del contacto. No consiste en otra cosa sino en la traslación de mi indagación. Si esta traslación está bien o mal efectuada, el propio lector lo percibe.

L. N.—En efecto, es imprescindible comprender que el informador, aunque se sitúa por encima del lector, no se encarama en sus espaldas como el teórico o el crítico. Está más alto **dentro del mismo nivel**, está por tanto a un nivel de **continuidad**; creo que esta continuidad es distintiva de la información. Por eso no requiere una sistematización abstracta.

C. A.—Me parece interesante esa precisión: por tanto aceptemos, de algún modo, las exigencias naturales: actuamos en la vida y la vida nos exige una colaboración cuyos vínculos tienen, al menos, una consistencia vital, una seguridad y una franqueza cotidianas. No creo que el hecho de que no aplique una preceptiva preconstituida a mi observación invalide mi información, al revés, la asegura. Creo que, además, nadie lo ha hecho, nadie que se considere un profesional.

L. N.—Bien por esa defensa casi diría dramática de nuestra labor. Pero debes comprender que no debo caer en ella. Es una trampa que me tiendes, puesto que comparto ese mismo vocabulario. Por eso me resisto a caer en ella. Es posible también que el hecho de haber escrito un libro teórico me obligue a la autocrítica. Por eso, insisto: los críticos de la sociedad de consumo denuncian su carácter de escaparate, su insistencia en la insinuación, incluso en la provocación... ¿Cómo es posible separar la función estética de ese panorama, de esa función ética tan negativa que corresponde a la situación social de los objetos, de las manufacturas?

C. A.—Sí lo que los cultivadores de «marketing» llaman «la estrategia del deseo». Tú denuncias esa estrategia porque consideras que corrompe la función social del objeto.

L. N.—En principio, yo no denuncio nada, sino que

contrasto tus afirmaciones con denuncias o afirmaciones ajenas. Es la única forma de avanzar. Ahora bien, siento que la denuncia es congruente y por eso me hago eco de ella: ¿es posible desdoblar los objetos, desdoblar el panorama? ¿Es posible que el arte sea a la vez manipulación? Una cosa es la yuxtaposición social de que hablabas antes y otra es que en su interior manifieste ese desdoblamiento.

C. A.—Entiendo lo que quieres decir. Claro, yo actúo como informador en una sociedad consumista, y precisamente esa sociedad ha forjado la naturaleza de mi condición informativa y justifica, a la vez que exige, mi labor. Yo no puedo desentenderme de mi profesión, nacida de esas mismas tensiones contradictorias. Tampoco puedo desentenderme de lo que esa sociedad, cuyas tensiones engendra mi profesión, crea, aunque advierta en lo creado también las contradicciones que me envuelven. Esto nos conduciría a un juicio o una crítica de la sociedad. Pero no estoy en condiciones de hacerla. Estoy, sin embargo, en condiciones de sospechar que ninguna sociedad está desprovista de tensiones y contradicciones, y que ese mismo juego permite la evolución. Entonces, el mundo de las contradicciones envuelve a toda la sociedad y no sólo a una parcela de ella. Quiero decir, hablando de arte, que no encuentro diferencias entre el lanzamiento propagandístico, perfectamente planificado, de un artista por las grandes galerías de arte internacionales y la campaña publicitaria de que es objeto un detergente. Por tanto, no veo por qué razón hemos de sujetar a distintas disciplinas la obra del artista llamado pintor que la obra del artista llamado diseñador del envase del detergente o del Pininfarina al que antes aludíamos. Ambos están igualmente comprometidos. La crítica social tal vez pueda llegar a discernir las contradicciones en que nos desenvolvemos. Pero el informador, sólo si actúa prejudicativamente, puede discernir entre el arte de las galerías y el arte del diseño. Entonces, ¿el arte se ha convertido hoy en una mercancía porque vivimos en una sociedad consumista? Sí, es posible. No digo que no. Pero esto afecta al arte en conjunto. Ahora yo, que salgo a informar y que me muevo inevitablemente en esa sociedad, no puedo establecer discriminaciones apriorísticas. Tampoco estoy en condiciones de juzgar esta sociedad, ni creo que haya nadie que pueda estarlo. Por lo tanto, si se vende una mercancía que llamamos arte, ¿hasta qué punto el envase del detergente no lo podemos incorporar a lo artístico? Formalmente, las actividades no difieren: son creaciones imaginativas; sus resultados tampoco difieren, son producciones del espíritu, por decirlo de una manera pomposa. Entonces debo admitir un criterio de clasificación, indudablemente, pero no un criterio de discriminación o de selección previa. Por eso, no sólo desde un punto de vista informativo, sino también teórico, el envase es un problema que hoy tenemos planteado.

L. N.—Tal vez podamos llegar a una conclusión. Todos llevamos implícita o explícita nuestra escala, nuestra jerarquía. ¿En virtud de qué criterio el informador de arte aplica la suya?

C. A.—Creo que lo más importante es que el informador, situado en este límite, prescinda de valoraciones y estimaciones estéticas preconcebidas y se limite a recibir, asimilar y filtrar los datos que le llegan en su diaria comunicación con los acontecimientos. La propia experiencia profesional, es decir, vital, suministra los criterios, y el informador es entonces el prisma o la lente, lo más translúcida posible.



L. N.—Una última cuestión a fin de iluminar las últimas nubes de prejuicios. ¿Tu actividad informativa se ejerce en función de los envases de detergentes o de la escultura colgante de Chillida?

C. A.—Indistintamente. Pero no puedo, porque soy informador, huir de la información sobre Chillida, y para no clasificarla en un lugar muy alto de la escala. Además, Chillida está constituido ahora en un espectáculo informativo, y no sólo en Madrid.

L. N.—Esto complica las cosas, aunque no es mi intención complicarlas. Porque ahora introduces un criterio nuevo y distinto: el de la noticia.

C. A.—Es decir, tu pregunta llevaba trampa. Pero no voy a caer en ella: es un criterio informativamente puro, en efecto; pero también artístico en cuanto incorporo el envase del detergente a una zona ya delimitada y conceptuada como artística. Y en cuanto a Chillida, el tema a deslindar entre la circunstancia que rodea su escultura, es decir, lo puramente informativo, y la clasificación estética de su obra, no me parece tan conflictivo, es fácil de advertir y de advertirlo al lector. No es tan extraño ni tan sorprendente que la información estética pueda también ser objeto de información pura. También sobre el envase del detergente pueden recaer circunstancias informativas no estéticas. Pero esto no afecta a la cuestión, me parece.

L. N.—También lo creo yo. Es posible distinguir y clasificar los dos tipos de información. No me creas un puritano, me conformo con esa explicación.

LUIS NUÑEZ LADEVEZE

ACTUALIDAD

LOCALISMO Y UNIVERSALIDAD DE JOAN MIRO

SIN apenas discusión —circunstancia que no parecía del todo previsible— la opinión pública mundial, y principalmente la de los Estados Unidos y de Francia, ha señalado al pintor catalán Joan Miró como el más legítimo sucesor de Picasso al frente del «ranking» de los pintores universalmente célebres. Una columnista del «Washington Post» ha comentado el hecho en los siguientes términos: «La fama de Miró, en los Estados Unidos, crece por momentos».

Parece absurdo, al menos a primera vista, que el arte necesite unas listas de popularidad análogas a las de cantantes, tenistas y boxeadores. La sociología del consumo no siempre coincide con las inquietudes del sistema de producción. La popularidad es un fenómeno inherente al sistema capitalista; el culto a la personalidad, una de las características de la cotización por «marcas» y no por el valor específico de las pinturas o esculturas. Se ha apuntado que sólo un autor de obra extensa encaja en las exigencias de este tipo de mercado.

De cualquier modo, la vertiente del arte moderno de signo más social y su incidencia sobre el consumo de masas tiene más de fenómeno estrictamente económico y sociológico que de manifestación cultural. La masificación de las multitudes proyecta la curiosidad de las gentes sobre el éxito de los privilegiados. Determinar el «number one» en una rama de la actividad humana forma parte del proceso de selección de la noticia, de la tabla de valores de la bolsa. Son presupuestos de este montaje la originalidad y la influencia en las formas de vida de nuestro tiempo. Su corolario: la vastedad de los intereses comerciales, su proximidad a los monopolios mundiales de la información, el posible grado de aceptación intelectual o estética más allá de los reducidos ejércitos de la vanguardia.

Con arreglo a estos criterios puede tratar de explicarse la casi total coincidencia a la hora de «nominar» a Joan Miró para la sucesión publicitaria de Pablo Picasso. La prensa ha puesto de relieve cómo ha sido el propio Picasso, de manera consciente o inconsciente, el que ha apadrinado la alternativa. Picasso fue el primer comprador parisino de Miró. Y dos de las más importantes obras de Miró —el «Autorretrato», de 1919, y la «Bailarina española», de 1921— no sólo forman parte de la donación de Picasso al Gobierno francés, sino de la selección previsible para la Sala Picasso del Museo del Louvre. De esta suerte, Miró se convertiría en el único pintor mundial que cuenta en vida con obra en el Louvre. A los periódicos les ha faltado tiempo para sacarle punta a la noticia.

Quede claro el estricto ámbito de esta fenomenología. Miró siempre ha dicho que Picasso es un genio único e irreplicable. En boca de uno de los pintores más ajenos a la influencia de Picasso sobre todas las artes plásticas de este siglo, el homenaje tiene tanto de justicia como de gratitud. Picasso ayudó mucho a Miró en sus primeros días de París: comprando alguno de sus cuadros, visitando su estudio, animándole, presentándole a gente, a Max Jacob, por ejemplo. Tengo ante los ojos

una nota manuscrita de Miró en la que alude a que su amistad con Picasso «ha esdevingut fraternal amb els anys». Fue escrita muy pocas horas antes de la muerte de Picasso. Por sí sola, sin embargo, esta gratitud no explicaría que Miró subordinara su ingreso en la Academia de Bellas Artes de San Fernando a la previa admisión de Picasso. Ni las hermosas palabras que le dedicó al conocer su fallecimiento: «Picasso fue el primer pintor de nuestra época, el segundo, el tercero, y así hasta donde quiera. Después, a gran distancia, estamos muchos más».

No se le ocurrirá a Miró, pues, ni a mí, por supuesto, utilizar un código de equivalencias. Lo único que trato de indagar, en este ensayo, es la razón por la cual los «mass media» han necesitado «rey vivo» para sustituir al «rey muerto». Por ello aludo a un doble orden de factores: 1) las motivaciones del mercado; 2) las reglas periodísticas del «interés humano». Y la consecuencia elemental es la siguiente: A la muerte de Picasso, Miró era ya el número uno en los Estados Unidos. Esto basta, externamente, para justificar ciertos indicios de colonialismo cultural.

Esbozar las razones del éxito de Miró en el gran mercado norteamericano sería muy extenso quehacer. No hay que olvidar, de todos modos, que hace ya más de cuarenta años que Miró se propuso darse a conocer en Norteamérica. La continuidad de sus exposiciones en la Pierre Matisse Gallery —a partir de 1932— es un hecho digno de ser subrayado. Miró ha tenido en Norteamérica el aval de Ernest Hemingway, propietario de «La Masía» y autor con J. J. Sweeney de los textos del catálogo de la exposición de 1933. Los textos de Hemingway sobre Miró han alcanzado una gran audiencia entre el público norteamericano. Otros datos a consignar: a) Las estancias de Miró en los Estados Unidos en la posguerra española y las numerosas amistades que allí mantiene; b) Los murales de Harvard y Cincinnatti; c) El film de Thomas Bouchard, «Around About Miró»; d) Las polémicas en los periódicos sobre el destino de «La Masía» —mientras la obra permanecía bajo precinto en la casa de La Habana— y el deseo final de Mary Hemingway de ceder la obra al Museo de Nueva York en memoria de su marido; e) La amistad con Sandy Calder y la influencia en la obra del más conocido artista norteamericano.

Naturalmente existen otros muchos aspectos en concurrencia. Estas tres cuestiones han debido ser también determinantes del traspaso de poderes:

a) La coincidencia en el tiempo de la muerte de Picasso con la serie de actos conmemorativos del LXXX aniversario de Miró. Las esculturas de Saint-Paul de Vence han causado sorpresa entre las multitudes. Y cuestiones tan anecdóticas como la presencia de Charles Chaplin en el homenaje, o el telegrama de felicitación del Presidente Pompidou, han señalado que no sólo se trata de manifestaciones de primer orden, sino de objetivos concretos de política cultural.

b) La inflexible honestidad del artista, su silencio y su dignidad. Al separar el grano de la paja de los oportunistas



y transigentes políticos, el gesto moral de Joan Miró ha adquirido una más profunda resonancia. Es revelador, en este sentido, que Miró siga siendo un artista fundamentalmente joven y frente al que casi carece de sentido el fenómeno «contestatorio» de las promociones posteriores. Los textos que Antoni Tàpies, por citar un solo ejemplo, ha dedicado una y otra vez a Joan Miró, no tendrían sentido si la actitud humana no completara la trayectoria artística.

c) La increíble fuerza renovadora que Miró ha demostrado a la altura de sus ochenta años. Repetidamente había aludido Miró en los últimos tiempos a su nueva voluntad de trabajo y a su intención de comenzar de nuevo. Los cuadros que he podido ver en el estudio de So N'Abrines, y en la casa de Son Boter, son, sin lugar a dudas, los más ambiciosos que Miró ha afrontado a lo largo de muchos años. Son cuadros lentos, reposados, «que se terminan solos», según suele decir el maestro, y en los que existe una vocación de trascendencia y testimonio mucho mayor que en otras experiencias e intentos. Son cuadros en los que se realiza el absoluto predominio del negro sobre el color —confinado ahora a una función subalterna, casi añadida— y se cumple la aventura del gran tamaño, un formato casi testamentario. El pintor, en efecto, ha recobrado en los últimos tiempos el espíritu litúrgico que caracterizó su primera época de París. La fuerza de los óleos, guaches, litografías y, sobre todo, los aguafuertes de 1973 es algo sorprendente. Incluso la exposición de «sobreteixims», de la galería Maeght, supera a la que un año atrás ofreció en la sala Gaspar, de Barcelona. Miró no sólo se siente mucho más fuerte y seguro, sino que posee nuevos estímulos para intentar ir más lejos todavía.

Para quienes hemos tenido la suerte de poder ser parcialmente testigos de este lento proceso creador, la vitalidad de Joan Miró no es ninguna sorpresa. Sí lo es, en cambio, su indeclinable ambición artística, su sencillez y su cordialidad.

Miró es plenamente consciente de los efectos que este mecanismo comercial está produciendo en la dispersión de su obra. Que la obra de un artista español figure en los más acreditados museos del mundo debería ser sólo un motivo de satisfacción. Pero que en nuestro caso, como contrapartida, comporta siempre la odiosa comparación con la situación de los museos españoles. Quizá nunca agradeceremos bastante el esmero con que los propios artistas, y muchos coleccionistas privados, han subsanado las notorias lagunas de la política cultural del país.

Fruto de este espíritu son algunos de los proyectos que Miró tiene actualmente entre manos:

1) La puesta a punto e inauguración del Centro de Estudios del Arte Contemporáneo, anejo a la Fundación Miró. La Fundación ya ha sido oficialmente autorizada. Las obras están en marcha. En el momento en que se culmine el proyecto de Sert se comprenderá la importancia de los fondos que Miró ha ido reservando durante toda su vida con destino al museo-taller de Barcelona.

2) La realización de esculturas y mosaicos visibles desde el aire, desde el mar y las carreteras, que den la bienvenida a todos aquellos que llegan a la capital de Cataluña.

3) El ofrecimiento de una serie de obras a la ciudad de Palma de Mallorca y el lento, amén de combatido por un sector resentido de la opinión, proyecto de conversión del parque del Mar en un «espacio Miró».

4) Los aguafuertes de la «serie Mallorca». Claro homenaje de Miró a la tierra en que vive. Miró intenta, por todos los medios, que una parte de su obra se vincule físicamente a la tierra que le ha inspirado. E intenta también que la obra de sus amigos enriquezca el solar mallorquín. Así influyó sobre Calder para que regalara el móvil «Nancy» a Palma de Mallorca. Por absurdo que parezca, ha pasado cerca de un año sin que se haya producido la aceptación oficial.

5) El proyecto de una colección de litografías en homenaje a Josep Lluís Sert.

6) El reiterado ofrecimiento de donaciones a distintas instituciones culturales. Tal es el caso de la escultura que quiso donar para el Museo de Escultura de la Castellana y que, tristemente, no vendrá a Madrid. (Al tiempo que «La sirena varada», de Chillida, nombre del que soy enteramente responsable, aunque nunca pretendí que se convirtiera en una etiqueta admitida generalmente, ha ido a parar a Barcelona.) En esta misma línea hay que situar la pintura que presidirá la Sala de Artistas Catalanes del Museo de Arte Moderno de Madrid.

Una lectura minuciosa de la obra de Miró —como la que ha llevado a término Alexandre Cirici Pellicer— revela que no sólo Miró trabaja a partir de elementos concretos, sino que sus signos y sus significados se hallan muy lejos de su aparente abstracción. Miró, en efecto, ha dicho que todo lo que él pinta existe en realidad. Son elementos muy concretos de su mundo, objetos efímeros y sencillos, trazos que recuerdan el paso y la tarea del hombre sobre la Tierra.

En sus paseos por los alrededores de Génova, Miró lleva siempre un bloc de hojas cuadrículadas. Un bloc de albañil, como suele decir alguno de sus amigos. Con lápices de color iguales a los de cualquier colegial —verde, amarillo, azul, rojo— estas hojas de bloc retienen la fugaz imagen de un paisaje. Una veleta, un ancla, el ojo de una barca, los cables del tendido eléctrico, la ropa tendida, las piedras, la caligrafía infantil sobre una pared suburbial, pueden inspirarle las primeras notas. Después, con los años, aquellas hojas de bloc amarillearán prendidas con una chincheta sobre el bastidor del lienzo. Y se transformarán en una pintura que acaso tenga muy poco que ver con el esquematismo de la primera impresión recogida en el papel cuadrículado. Pero serán una misma cosa para siempre.

Nada hay menos gratuito. Signos y claves están muy cerca de las herramientas de los payeses, de la artesanía popular. Igual que sus esculturas se hallan muy próximas al arte sencillo de los «siurells» de barro y son la manifestación del poder creador de la mano sobre la materia blanda que va moldeando la voluntad humana. Miró es consecuente con esta intención a través de un doble prisma.

a) Por medio de su radicación y su compromiso con el porvenir y los derechos de la cultura catalana.

b) A través de la voluntad de universalización de su principal materia prima, la fidelidad a una tierra y a una tradición, por medio de una pintura en la que es visible de manera permanente su identificación con los símbolos de la cotidianidad y con las más altas aspiraciones colectivas.

En 1968, con ocasión de la gran exposición retrospectiva del hospital de la Santa Creu, Miró escribió:

«Que mi homenaje sea a Barcelona y a Cataluña. Que sea también mi homenaje a los pocos amigos de siempre, a mis amigos de hoy y a los hombres de mañana. No soy yo quien ha de hablar. Si mi obra es fuerte, irradiará un mensaje. Qui-siera con este mensaje unirne a las nuevas generaciones que preparan nuevos horizontes».

En la medida en que conozco al hombre Joan Miró y a su obra, creo poder asegurar que no se trata de ningún ejercicio de diplomacia. No es Miró hombre de grandes efectos publicitarios, sino de gestos íntimos y muy personales.

Miró, con su grito contenido en el silencio de sus cuadros, ha sido el hombre que ha llevado a la conciencia de muchos hombres de todo el mundo la angustia y el dolor de quienes hablamos en catalán. Quizá esta intención, política para algunos, simplemente extra-artística para otros, pueda explicar la adhesión de un pueblo a una pintura tan aparentemente difícil e intrincada. Pero al explicar también que no puede haber cultura válida que no parta de una fe absoluta en el hombre y en la libertad, puede ayudar también a comprender por qué Joan Miró es bandera y es símbolo. Punto de partida de la voluntad de «descubrir un mundo habitable».

JOSEP MELIA

LA NEGACION DADAISTA DESPUES DE MEDIO SIGLO

La exposición DADA 1916-1966, presentada en el Museo de Arte Moderno de Barcelona, nos ha proporcionado una magnífica oportunidad de revisar, después de cincuenta y siete años de existencia, el origen, el vigor y las consecuencias de uno de los movimientos artísticos a los que se prestó menos atención en sus orígenes y que en la actualidad toma tal importancia que se le antepone a cualquier «ismo» que pretenda ser iconoclasta. La exposición organizada por el Goethe Institut de Munich, la Comisaría General de Exposiciones de la Dirección General de Bellas Artes y el Ayuntamiento de Barcelona quiso ser una evocación del dadaísmo en su perspectiva más general, suiza, alemana, americana, española, así como sus entronques con el «neo-dada», el «pop-art» e incluso el «op-art». La copiosa exposición presentaba trescientas obras reproducidas fotográficamente sobre unos plafones en forma de biombo que cronológicamente nos ilustraban de la evolución DADA en sus principales focos de producción, reproducción y resurgimiento.

Interpretar el propósito, las metas y la ideología DADA es una tarea harto compleja, porque DADA no fue, o por lo menos no quiso ser, un movimiento en el habitual sentido de la palabra. Después de una larga tradición artística jalonada por una sucesión de tendencias que se superponen las unas a las otras o incluso aniquilan, el dadaísmo pretendió ir más allá, poner en crisis unos propósitos y unas manifestaciones al margen del simple hecho artístico en algunos casos buscando el alcance que en lo social y político pudiera tener su actuación. DADA nace en unos momentos históricos de auténtica crisis general de ideología, nace con una exigencia moral irreductible de rechazo y rebeldía. Los jóvenes conscientes de aquel momento se sienten obligados a rebelarse contra unos criterios de tradición, moral, sociedad, creencias, estética, etc., que se presentan como sacrosantos e inamovibles. Por esto un movimiento artístico nacido en aquellas circunstancias no podía tener tan sólo implicaciones estéticas. Se lanza contra todo con una bandera que no se sabe exactamente qué significa, la misma palabra DADA. La singularidad de este nombre aún no se ha podido establecer. Hans Richter, en el catálogo de la exposición, nos expone varias de las hipotéticas significaciones: en lenguaje francés infantil, DADA es el caballito mecedor; para los alemanes es el signo de la boba ingenuidad; para los negros kru, DADA significa la cola de una vaca lechera sagrada; en ciertas regiones de Italia los sujetadores y los pechos; la nodriza en ruso y en rumano, pero en realidad DADA no significa nada, es tan sólo un conjunto eufónico de dos vocales y dos consonantes que pretendieron remover la comodidad aburguesada de unas ideas estéticas y por lo tanto sociales de principios de siglo.

Hoy podemos afirmar que el dadaísmo, en cierta medida, es el origen de la moderna contestación, es el pionero de los movimientos inconformistas del siglo que tuvo un origen artístico. Nace el 5 de febrero de 1916 en el Cabaret Voltaire de Zurich, fundado por Hugo Ball y varios amigos suyos entre los que estaban Tristan Tzara, Marcel y Georges Janco, Arp, Richard Hulsenbeck, al que se añadieron posteriormente otros miembros. DADA estaba formado por personas nada corrientes, la asistencia a sus reuniones era frecuentada por individuos nada integrados al «establishment», desertores, emigrados políticos, objetores de conciencia, agentes secretos, mafiosos y, cómo no, artistas, literatos, músicos, poetas llegados a la Suiza de aquel tiempo en busca de refugio e independencia, todo lo cual apoyó la base heterogénea y apocalíptica del grupo. DADA, por todas estas razones y circunstancias, es antiartístico, antiliterario, antipoético, su voluntad de destrucción es mucho más radical que la del expresionismo, movimiento al que venía a suceder, o que el mismo futurismo, movimiento que le seguiría.

DADA lucha contra la belleza eterna, la perennidad de los principios, las leyes de la lógica, la inmovilidad del pensamiento, la pureza de los conceptos abstractos y la de los universales. Por esto su escándalo y sus sacrilegios de aquel entonces nos aparecen hoy tan sólo un alegato en favor de la libertad del individuo, la espontaneidad, el espíritu de contradicción y contra cualquier perfeccionismo venga de donde venga. DADA ante todo pretendía ser una manera de vivir, su dura polémica contra las artes establecidas y los principios inalterables «ancien régime», victorianos o decimonónicos que dominaban Europa y el mundo. Su crítica a los «eternos valores del espíritu» surge como una disposición particular del espíritu, como acto de extremo antidogmatismo con el que iniciar una batalla. Por ello mismo más que la obra les interesaba el «gesto» y el gesto como auténtica provocación al sentido común, la ley y la moral. El escándalo era su instrumento de expresión. Este tremendismo, inevitable en situaciones históricas semejantes, dominado por el deseo de transformar las cosas en favor de la «acción», les imbuyó de un espíritu de contradicción que les llevó a decir no donde los demás decían sí, y viceversa; a afirmar lo que los demás negaban. Como ellos mismos manifestaron repetidas veces: «DADA nació de una necesidad de independencia, de la desconfianza hacia la comunidad. Nosotros no tenemos teoría alguna. Basta con las academias cubistas y futuristas, laboratorios de ideas formales. *El nuevo artista protesta, ya no pinta*». Esta auténtica anarquía capaz de atacar el espíritu de lo moderno, que dominó a las vanguardias anteriores, es la que personaliza al dadaísmo sobre cualquiera de las tendencias posteriores, que pese a su tremendismo no consiguieron

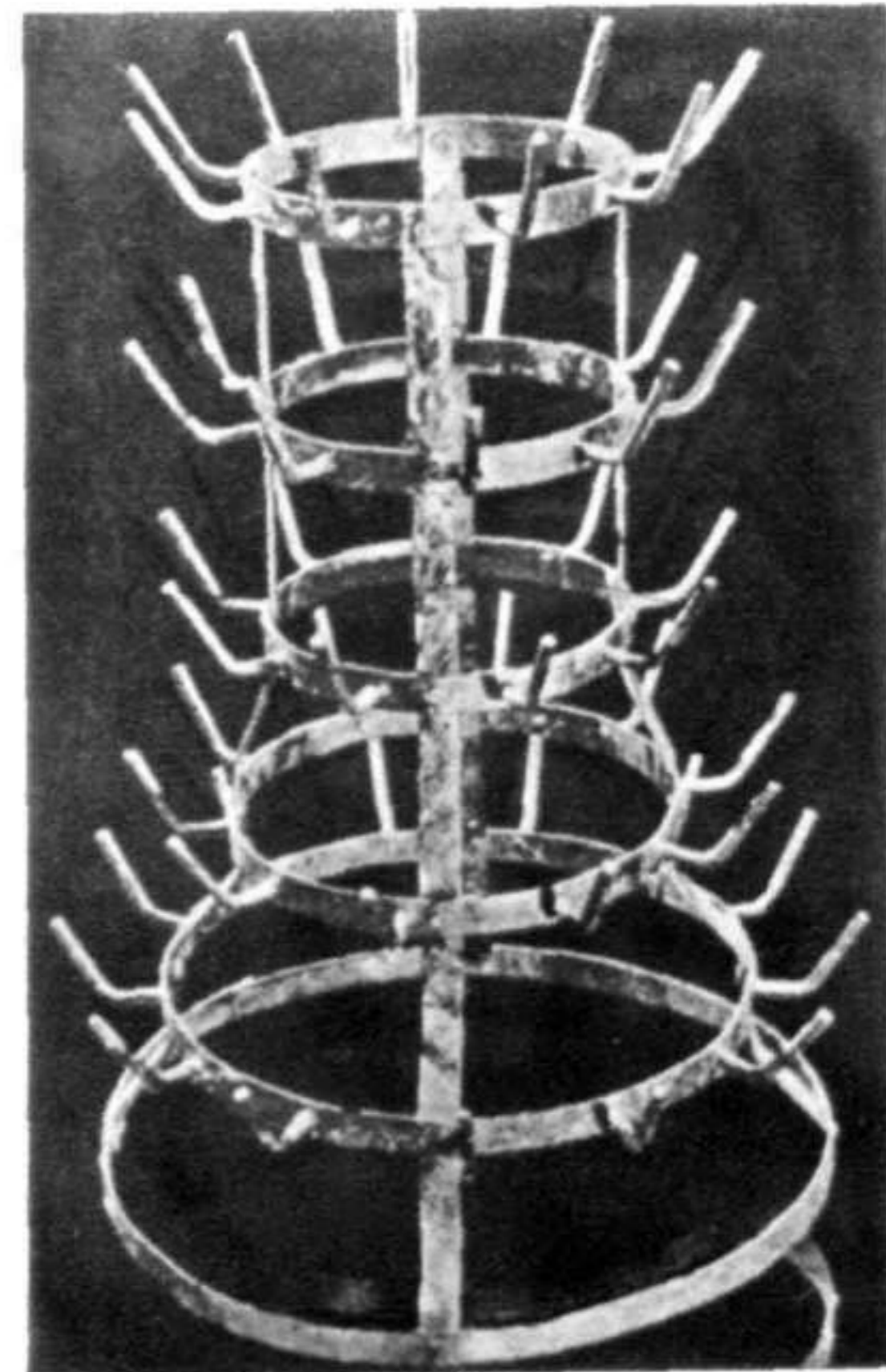
nunca llegar a este grado de destrucción. Hoy, después de medio siglo, descubrimos que su espíritu de mofa y sarcasmo no dejaba de ocultar un cierto espíritu reformista, lo que no equivale a afirmar que tuvieran metas moralizantes. Sus propósitos de barrer y limpiar un mundo entregado a las manos de los bandidos, como afirmaban, adopta lo «negativo» como DADA y así cualquier acción destructora adquiere la categoría de su nombre. Detrás de la abolición de cualquier jerarquía, sentido moral, DADA, sin proponérselo conscientemente y pese a lo grotesco y exagerado de sus manifestaciones, actúa con propósitos de higiene. Propósitos que a diferencia del futurismo no se integraron posteriormente ni al fascismo ni al marxismo pese a las simpatías que sentían por la no lejana revolución rusa y a los contactos directos que establecieron con Lenin. Y pesar de estas inclinaciones, el movimiento dadaísta zuriqués no se comprometió con la acción revolucionaria, cosa que ocurrió en cambio en Alemania al solidarizarse estos con la Liga Espartana y tomar parte en la lucha callejera de Berlín y Colonia.

Pero ante todo, el dadaísmo se mantuvo en el ámbito de una negación intelectual violenta contra los falsos mitos de la razón positiva. Le asestaron un golpe fatal que la cultura occidental continúa acusando. Resquebrajaron un mundo a partir de una estética. Su capacidad de relativización se ha hecho universal. Desde entonces las ortodoxias son consideradas dogmas asfixiantes, compromisos imposibles, perímetros insoportables. La lucha, la protesta y la destrucción de mitos serán las divisas más inmediatas de su grupo y de todos aquellos que consciente o inconsciente le seguirán en la amplia estela que conocemos bajo el galicismo de «contestación».

ESCENARIOS DEL DADAISMO

La exposición DADA 1919-1966, organizada por el Instituto Alemán de Cultura, pretende ser, ante todo, didáctica. Todo el proceso de exposición sigue un riguroso orden de ciudades que se inicia con el DADA de Zurich y sigue con Nueva York, Alemania y París. En Nueva York de 1917 a 1918 se desarrolla un movimiento dadaísta independiente del que nace en Europa. Duchamp, y Picabia se dedicaron a una actividad artística en algunos aspectos más osada que la europea. Duchamp, que ya unos años antes había presentado en París el taburete con la rueda de bicicleta y el portabotellas, mandó al Salón de los Independientes el urinario con el título de «Fuente» que le hizo famoso y que no hemos visto expuesto en ningún lugar de la muestra barcelonesa a pesar de estar en el catálogo. A estas obras siguieron los «ready made» que contribuyeron a crear auténticos escándalos en la sociedad neoyorquina. También publica «The Blindman» y «Rongwrong». Picabia, por su cuenta, saca la revista «391», de la cual algunos números aparecerán en Barcelona, en la que se incluyen dibujos de esquemas mecánicos fielmente copiados en los que se sugieren artefactos de ficción o simple poesía concreta. Junto con ellos Man Ray alcanza notables resultados en el campo de la fotografía, descubriendo unas soluciones técnicas y creativas aún vigentes: las «rayographies», derivadas del apellido del autor en

MARCEL DUCHAMP.
«BOTELLERO». 1914.



NUMERO 1 DE LA REVISTA «391». BARCELONA, 1917.

391



GEORGE GROSZ Y JOHN HEARTFIELD.
1920.

las que logra auténticas radiografías del mundo y sus personajes.

En Berlín, el DADA se introduce en 1918, y aporta su revolución a una ciudad ya revolucionada. En su primer manifiesto, Huelsenbeck trata de eliminar cualquier idea «expresionista» del arte. George Grosz, el destructor retratista de la burguesía, Raoul Hausmann, pintor, escritor y filósofo, Wieland Herzfelde, pintor, y el arquitecto Johannes Baader, forman el Club DADA, que se empeñó en guiar la suerte del anti-arte y la revolución. El fotomontaje será la auténtica novedad de Berlín frente al «collage» ya experimentado en Zurich y Nueva York. El fotomontaje y su técnica permitían mezclarlo todo, contraponerlo, dar una nueva visión de las cosas tanto en lo tipográfico como en lo figurativo y ofrecer una ironía mordiente de los acontecimientos contemporáneos.

En Hannover, Schwitters publicó carteles y colecciones de poesías y mantuvo una actividad DADA dando conferencias y comportándose como un DADA por antonomasia, lo que le valió el sobrenombre de «Herr DADA». Colonia también fue un centro dadaísta en el que básicamente actuaron el binomio Marx Ernst-Johannes Baargeld. Con su «Ventilador», Baargeld trata con una publicación de soplar nuevos vientos en la atmósfera infectada de una Alemania decadente. Con ellos también ocasionalmente trabaja Arp. En esta colaboración dieron forma a las más extrañas creaciones en las que pedazos de máquina se convertían en hombres y donde el reino de las cosas muertas y el de la Naturaleza se mezclaban. En este momento y en su afán de búsqueda de nuevas técnicas aparece el «flottage», las superficies agrietadas tratadas con colores y después usadas para la impresión.

Hacia fines de 1919 —nos cuenta Tzara—, André Breton llega a París como un mesías. Breton ya había leído los primeros números de la revista DADA en 1917. París, por su cuenta, ya había iniciado sus actividades en el grupo compuesto por Picabia, Aragon, Eluard, Soupault, Ribemont-Dessaignes, Beret, y el propio Breton. Pero con su llegada a París empiezan de forma explícita las actividades dadaístas. En 1921 el Festival DADA promueve la aparición de nuevas revistas dadaístas y el tono que adquieren es aún más cáustico e impertinente. Duchamp pinta en el rostro de la Gioconda unos bigotes y lo firma como obra suya, Picabia quería atar un mono vivo dentro de un marco vacío para exhibirlo en una exposición; éstas son quizá las obras más dadaístas del período, pero toda esta trayectoria sólo demuestra que el dadaísmo era un movimiento de emergencia en una sociedad de tránsito; DADA no podía prolongar más su existencia, como tampoco podía institucionalizarse y tomar una vía legal. La salida que le cabía fue la fatal «DADA mata a DADA». En París ocurre su fin inevitable en 1923. Tzara años después hablará de un «final voluntario», final que Breton anuncia en su «Lâchez tout». Abandonad a DADA. Abandonad a vuestra esposa, abandonad a vuestra amante. Abandonad vuestras esperanzas y vuestros dolores...

DADA EN BARCELONA

La exposición DADA organizada por el Goethe Institut de Munich se ve complementada por una buena apor-

tación local reunida por el Museo de Arte Moderno de Barcelona. Esta selección trata de darnos una visión más acerca de aquel movimiento que en algunos momentos tuvo su eje en Barcelona.

Nuevamente es en torno a la figura del marchante José Dalmau donde giran los esfuerzos vanguardistas del momento. La galería Dalmau desplegó sus actividades de 1906 a 1930 con una óptica auténticamente internacional. La mentalidad del país y las condiciones de la sociedad del momento permiten la implantación de una vanguardia exterior que tanto alcanza el «fauvisme» como el DADA, el racionalismo como el surrealismo. Ello permitirá que en una etapa preliminar se exhibiera en Barcelona el famoso «Desnudo que desciende por una escalera», de Marcel Duchamp, en una exposición de arte cubista celebrada en abril y mayo del año 1912, un año antes de que llamara poderosamente la atención en Nueva York en la exposición del Armony Show.

Poco después estallaría la primera guerra mundial, y en el ambiente artístico de nuestra ciudad tendría un doble efecto: por una parte detendría, aunque de modo provisional, la circulación directa de Barcelona a París, que no había cesado desde el siglo XIX; por otra parte ofrece tranquilo refugio a una serie de inquietos artistas de muy variado origen; desde la georgiana Olga Sacharoff, su esposo, el inglés Otto Lloyd, o los franceses Albert Gleizes y Marie Laurencin hasta el franco-cubano Francis Picabia (éste con entronques familiares en la propia ciudad). Tossa de Mar fue, en verano de 1916 lugar adecuado para la estancia de parte del grupo, al que Picabia se uniría en otoño en Barcelona.

Gracias a las galerías Dalmau y a las finas actividades tipográficas del editor e impresor Oliva de Vilanova las circunstancias son favorables para que nazca la revista «391», nueva versión de la neoyorquina «291». Los cuatro primeros números, de enero a marzo, se nos expusieron en muestras originales, algunas incluso coloreadas a mano, por pertenecer a la biblioteca del museo.

Los contactos directos no se limitaron a la etapa inicial de la revista, ya que en octubre de 1917, Oliva de Vilanova publicó un libro de poemas de Picabia, y todavía en 1922 Dalmau organizó una nueva exposición de obras suyas presentadas por André Breton. Pero el nombre de este último nos evoca ya el surrealismo y sus relaciones con Salvador Dalí, Joan Miró, etc. El estudio de las vinculaciones barcelonesas de DADA ha sido recordado por nuestros escritores y críticos; por el poeta J. F. Foix, el crítico Alexandre Cirici, o por el número de «Dau al set» (1952), realizado por Tharrats.

NOTAS CRITICAS A UNA EXPOSICION

La oportunidad y el tiempo de presentar esta exposición DADA han sido muy oportunas. Convenía repasar este pasado tan próximo para entender muchas de las derivaciones del arte moderno.

La exposición, como ya hemos comentado, estaba compuesta por una retahíla de mamparas articuladas, que colocadas en el centro de una nave lateral del museo nos obligaba a seguir un itinerario, no siempre desarrollado siguiendo el orden del catálogo. La sucesión de mamparas nos ofrecía el agrupamiento de textos y fotografías de acuerdo con los focos y personajes dadaístas



RAOUL HAUSMANN. «EL DADAISMO VEN-CE». 1919.

más relevantes. Este planteamiento resultaba fragmentario al no haberse previsto unos organigramas generales, de lectura anterior al recorrido, que nos situaran al movimiento como tal, la interrelación de los grupos de cada ciudad, la cronología, etc. En esta confusión de poco nos sirvió el excelente catálogo, bien resuelto conceptualmente, pero plagado de errores ortográficos y de traducción. Los pies de las fotografías reproducidas en el catálogo deberían haber sufrido una revisión más seria por parte de un especialista en arte moderno; con ello se hubiera evitado muchos errores de bulto que sólo hacen perjudicar la aportación española.

Otra aportación interesante hubiera podido ser el complementar las fotografías con más objetos reales. Estos pocos objetos originales se encontraban desperdigados o casi arrinconados en las zonas más neutras y ocultas de la sala.

A estas objeciones formales debemos añadir un reparo fundamental achacable a Hans Richter, seleccionador de estas exposiciones y prologuista de la misma: el que la muestra se basa casi exclusivamente en la aportación alemana al DADA, dando tal preponderancia al movimiento germano que éste pasa si no por alemán, sí como germinado y desarrollado en Alemania. Quizá después de la exposición Bauhaus, Alemania debía inventarse otra gran exposición para pasear por el mundo. Claro está que la aportación barcelonesa al DADA ni se cita en el catálogo ni en la exposición alemana; ha sido una colaboración, no sin forcejeos, por parte de nuestro Museo de Arte Moderno. Otro intento es el de ver en el «pop» y el «op» directas prolongaciones del dadaísmo. Quizá el «pop» admita aquella primera etiqueta de «neodadaísmo», pero el «op» nos parece harina de otro costal.

Sin duda que en los artistas americanos de la década de los cincuenta influyó enormemente la figura de Duchamp y su programa anti-arte. Sin duda que las pinturas combinadas de Rauschenberg tienen una prefiguración dadaísta. Pero estas semejanzas formales que hallamos en la primera etapa «pop» quedan desvirtuadas por sus motivaciones y enfoques. La razón básica de similitud quizá podamos hallarla en el hecho de que los «pop» artistas nunca renegaron del sentido tradicional que ha tenido el arte, lo cual queda concretado en la frase que les aplicó Duchamp: «Yo les lancé a la cara botellas y el orinal como una provocación, y ahora los admiran como lo bello estético».

El «happening», el arte conceptual, etc., ya están más cerca de aquella noción dadaísta de liberarnos de cualquier tipo de inhibiciones y de ampliar el campo estético en los elementos de la vida cotidiana que no tienen una estructura artística preconcebida, pero no constan en la muestra.

Sin duda habría sido altamente aleccionador establecer a fondo los paralelismos entre las propuestas DADA y los más recientes movimientos artísticos, aquellos que siguieron precisamente al «pop» y al «op». Tal vez veríamos que no es pura coincidencia el que la frase que escribiera George Grosz en 1920, y que recoge la exposición en un panel, fue una de las que escrita por Ben encabezaba la Documenta 5, máxima manifestación conceptual realizada hasta la fecha: «Die Kunst ist Tot», «El arte está muerto»... pero sigue dando que hablar.

DANIEL GIRALT-MIRACLE



WEIMAR, 1922. SENTADOS: VAN EESTEREN, N. RICHTER, TRISTAN TZARA, H. ARP Y BLOCH PREVEIA. DE PIE: EL LISSITZKY, N. VAN DOESBURG Y T. VAN DOESBURG.

MARTIN DE VIDALES Y LA PIEL

Al enfrentarse con la obra de Julián Martín de Vidales, el espectador puede sentirse sorprendido. Se encuentra con un tipo de pintura que se sustenta sobre un material no habitual, nuevo en el sentido de carecer de semejanza con el utilizado por otros artistas. Material rico y noble, suave y áspero a un tiempo, que el artista maneja como algo ya muy suyo: **la piel**. Incisiones, plegados, cortes y teñidos. Y, sobre todo, trabajado por medio de la hendidura, del labrado riquísimo de grafías y signos que ocupan muchas partes (casi nunca el todo) de cada cuadro.

Contraste de virtuosismo en las zonas labradas y sobriedad en las desnudas, que muestran la piel en su aspecto más directo.

Y problema sobre problema, el pintor trabaja cada zona y además construye el cuadro en su totalidad sin que la unidad se resienta.

Mucho tiempo ha permanecido alejado Martín de Vidales, mucho tiempo sin exponer, encerrado en su propia piel y en convivencia con esa otra piel que le es tan afín como la suya misma.

Cada hombre llega a su forma per-

sonal de creación por diferentes caminos y atravesando etapas bien distintas. Las razones del encuentro hombre-materia, hombre-lenguaje son múltiples, a veces misteriosas, a veces encadenadas. Martín de Vidales supo primero del curtido y la tinte, del plegado y el tensado; en resumen, supo del oficio del artesano, que no sólo no le ató, entorpeciéndole, sino que le proporcionó una libertad y un rigor al saberse dominador de la materia.

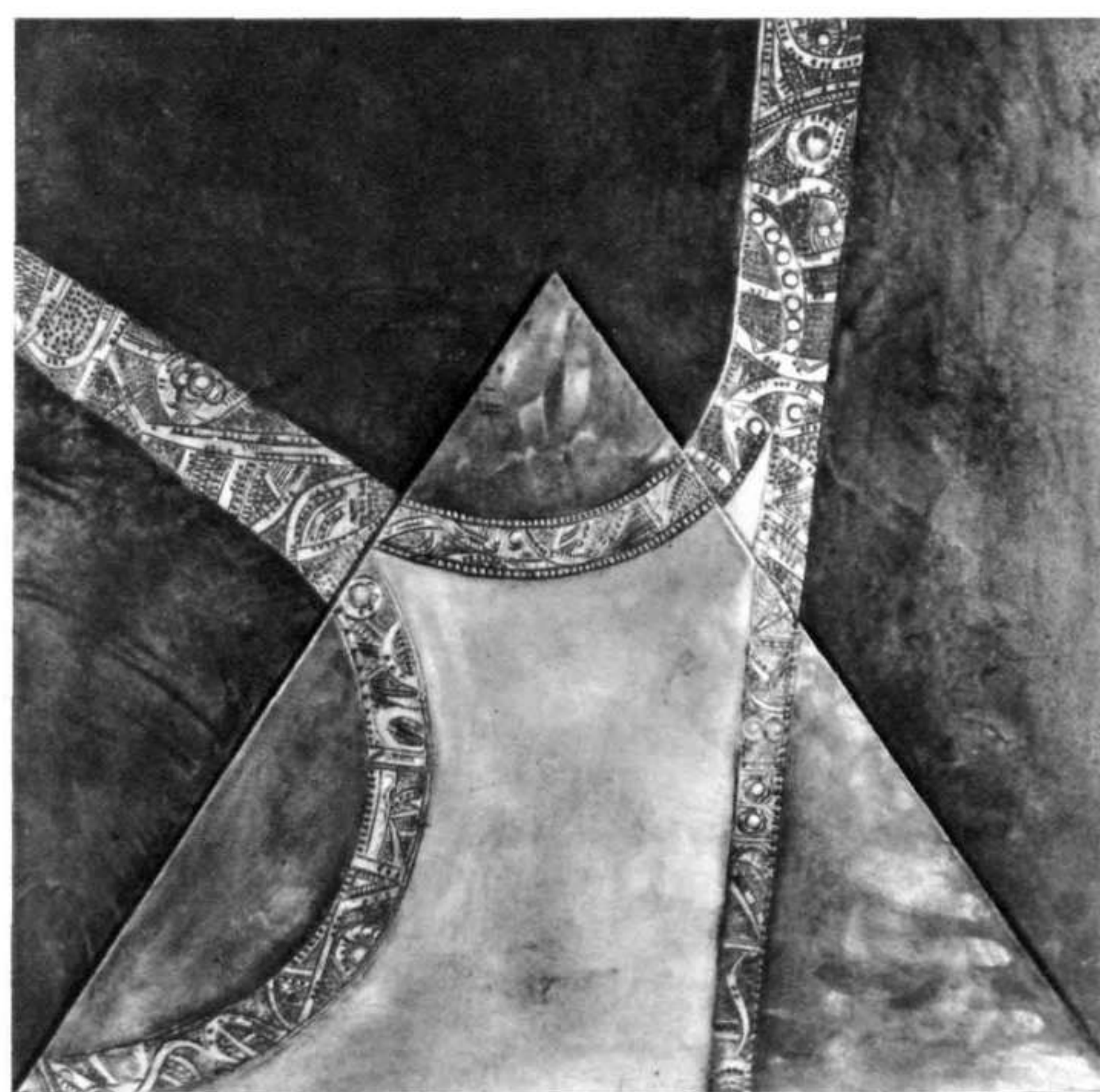
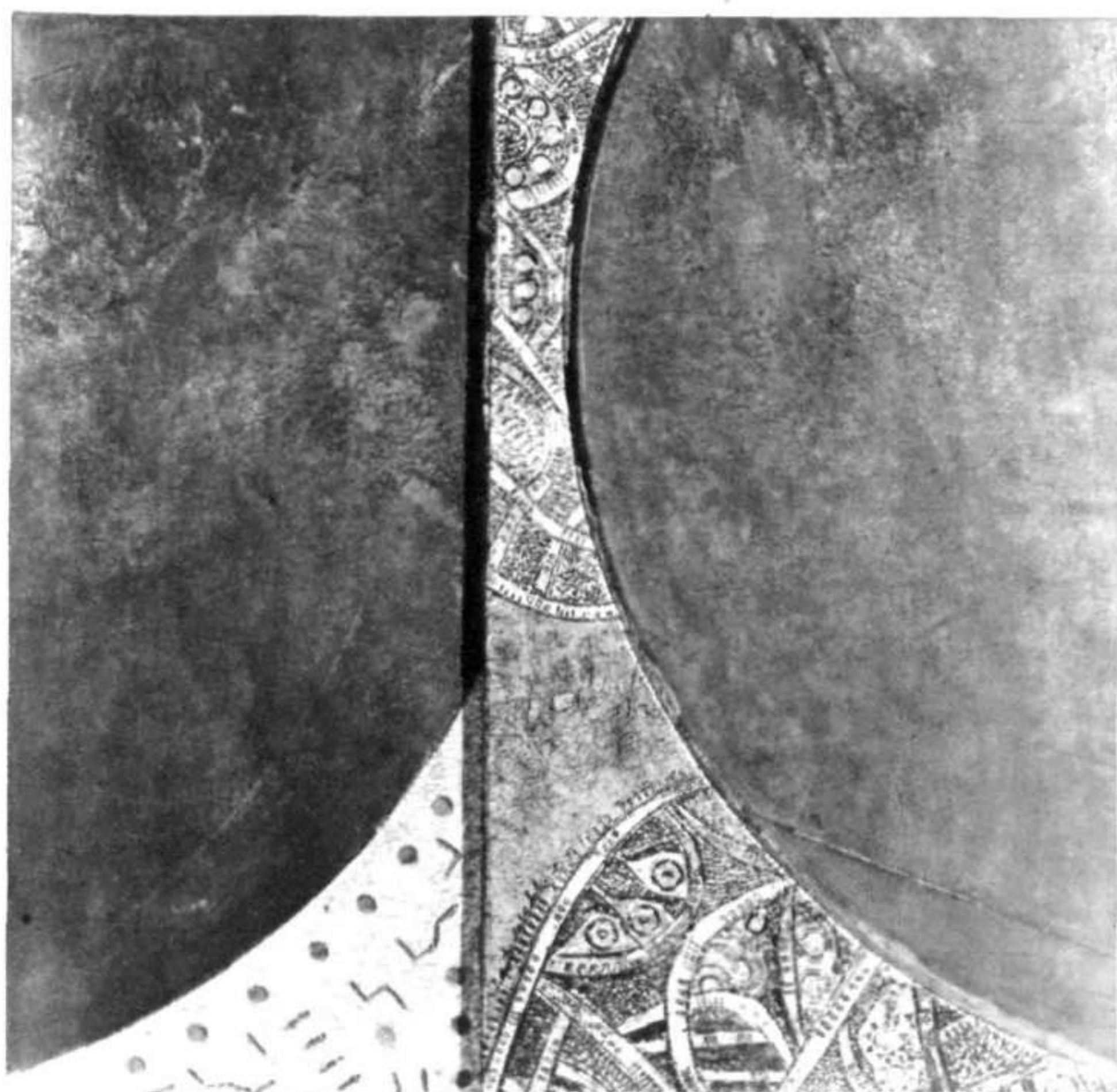
La reciente exposición de este artista, nacido en Madrid en 1931, ha demostrado su constante necesidad de plantearse dificultades y resolverlas mediante un proceso creciente que le acarrea dificultades nuevas con sus correspondientes nuevas exigencias. Cabe señalar como últimos hallazgos la precisa disposición de los espacios que a veces se desplazan del cuadro y amplían las posibilidades del mismo con aperturas y desdoblamientos. Construcciones que avanzan hacia el espectador, hirientes, agresivas o suavizadas. El cuadro gana dimensiones en el vacío que puede dejar de serlo en virtud de la decisión de quien se sitúa frente a la obra.

Sin romper en absoluto con su inmediato pasado, puede interpretarse este momento del pintor como una etapa de búsquedas formales que apuntan visiones de gran validez para el futuro y evidencian la esencial cualidad del arte como respuesta del hombre inmerso en una circunstancia socio-económico-cultural.

Los principios de composición formal, tales como la unidad del sistema estructural, exigen cada vez una solución más atrevida. Martín de Vidales no es ajeno a esta necesidad que requiere por su parte un mayor esfuerzo, cuidado e imaginación.

Todo un mundo de asociaciones encadenadas conducen al espectador de estas obras hasta las antiguas artes del cordobán. Pero es evidente el enorme salto imaginativo del artista. El lado excitante de la obra radica quizá en el espíritu inquieto. Hay en estos cuadros mucho más que un simple planteamiento de pliegues, rugosidades e incisiones. Hay toda una actitud anímica en su voluntad de crecer.

TERESA SOUBRIET



TRES PINTORES REALISTAS

En tres salas de Madrid, Macarrón, Iolas-Velasco y en el Club Internacional de Prensa, se han presentado tres de los grandes cultivadores del realismo contemporáneo: Manuel Alcorlo, Carlos Mensa y Margarita Cuesta Pamies. Cada uno de estos tres artistas ha afirmado en el vasto panorama del realismo contemporáneo su personal método de acercamiento a la realidad, su peculiar establecimiento de unas referencias y, sobre todo, su definición de un cauce de búsquedas e investigaciones, en las que la descripción de la realidad no es un fin en sí mismo, sino el medio para determinar una serie de perspectivas y posibilidades.

Una toma de posición en torno a lo que estas tres exposiciones han significado nos revelará la importancia y el interés de estas actitudes en la plástica contemporánea española y, al mismo tiempo, permitirá establecer una serie de premisas sobre lo que pueda ser un perfil y un horizonte del realismo contemporáneo.

MANUEL ALCORLO, ENTRE EL SARCASMO Y LA MELANCOLIA

En la perspectiva de un realismo burlesco-fantástico, Manuel Alcorlo realiza dos tipos de obra; por un lado, la reinterpretación de unas imágenes ya pasadas, que lleva a cabo como si fueran los resultados de sus recuerdos y sus nostalgias y, por otro, una realización de cuadros que parecen convocados por el signo de la insensatez y el amable sarcasmo.

Para Alcorlo, la pintura es de manera fundamental un festival, una fiesta popular y bullanguera que, como si fuera una moneda, mantiene unidas e inseparables su cara y su cruz, su alegría y su crueldad, su júbilo y su nostalgia. El pintor conoce que existe un orden en la disposición del caos y como un viejo ilustrador de historias de santos, como un narrador ambulante de pliegos de cordel, declara que le gusta leer cuadros a sus amigos, porque el cuadro vuelve a ser un libro con el repertorio de claves que ofrece al que sabe interpretarlos, con la tentación desasose-

gante que presenta llegar a ganar su entero significado.

En un sentido análogo, la proximidad entre el hombre y el animal, la semejanza entre títeres y seres humanos, la referencia al circo como una forma de vida, lo que equivale a afirmar la vida como un circo, son otras tantas sugerencias que el artista extrae alternativamente de la tradición escrita y de la popular.

A lo largo de esta última exposición vemos una vez más unidos la burla, unas veces amable, otras teñida de indefinibles tristezas, y la melancolía, que paradójicamente deja asomar los resquicios de una también indescifrable esperanza.

Símbolo de esta manera de hacer es la figura del cómico cinematográfico ya desaparecido Buster Keaton, el hombre que hacía reír a través de la seriedad con que aceptaba estoicamente un mundo cruel e indiferente. «Pamplinas», como fue llamado

por sus espectadores ibéricos, es el gran personaje de la pintura de Alcorlo, la cara que surge del barullo en la vorágine, de lo contradictorio y de lo confuso para recordarnos que el hombre más semejante a nosotros de lo que nunca creímos está ahí, en todas partes, entre el color y la sombra, entre el papagallos y el precario carrito de mudanzas.

CARLOS MENSA, EL MUNDO FICTICIO DE LA REALIDAD

En su anterior exposición de la sala Pelaires, de Palma de Mallorca, Carlos Mensa era un Diógenes implacable que, renunciando a encontrar al hombre, se dedicaba solamente a denunciar al que no lo es, a delatar la soberbia del triunfador, la tristeza de la carne vencida y la sonrisa con que las gentes niegan su soledad.

MANUEL ALCORLO.





MARGARITA CUESTA PAMIES.

En unos cuadros que podrían estar pintados con bisturí o con afilada lanceta asomaban toreros más que cuarentones, de ojos hundidos y gestos graves, banqueros y especuladores, elementos prototípicos de un capitalismo de baja estofa a los que a veces acompañaban mujeres tremendas en su disimulado envejecimiento.

Baltasar Porcel ha señalado que el lacerante criticismo, su explosión instintiva nos ha caricaturizado físicamente para hacer de cada rasgo una acusación moral. Su fantasía, puesta al servicio de una burla sin alegría, nos abre las puertas de un mundo agrio y duro con el que es imposible identificarse, respecto del cual sólo cabe el enfrentamiento.

La actual exposición de Mensa aclara cuál puede ser el sentido de esta dimensión pictórica, la pluralidad de las expresiones, como derrotos de una actitud crítica, y así vemos en qué medida, saltando cualquier tipo de convenio preestablecido, el artista rehúye sujetarse en una sola modalidad temática y utiliza elementos surrealistas, técnicas propias del llamado «D'Apres» y planteamientos pertenecientes al realismo tradicional, para introducirnos en un mundo que se ha extremado en dos posiciones; por un lado, en la toma de posición crítica y, por otro, en la utilización de la expresión simbólica.

Si para Alcorlo el realismo era el instrumento de explorar en la condi-

ción del hombre, en sus recuerdos y en sus fantasías, para Mensa la pintura es un arma con la que se abre camino a través de una sociedad por muchos conceptos detestables, estableciendo una perspectiva que aun cuando en ocasiones se dulcifique con la presencia de lo inusitado o de lo lírico, tiene siempre el perfil de una violenta acta de acusación.

MARGARITA CUESTA PAMIES, EL ASEDIO A LA IMAGEN REAL

El mundo de Margarita Cuesta Pamies parte de una concepción extrema del valor de los símbolos, planteados desde sus posibilidades de convertirse en realidades autónomas surgidas de su propia referencia; tiene igualmente su origen, esta teoría pictórica, en una concepción de la realidad ampliamente matizada, en la que la experiencia de los sentidos cuenta sólo en la medida en que es posible contrastarla con los imperativos que determinan una intensa vida interior.

Con razón de este entronque de lo sensible con lo espiritual, de lo interno con lo externo, su pintura ofrece perfiles próximos al magicismo y al ultrarrealismo, e incluso acentúa vertientes de carácter surreal, en un surrealismo, no ya onírico y automáticamente puro en lo psíquico, sino

basado en la creencia de que lo auténticamente real, considerado desde una vertiente extremista, puede ser lo más maravilloso, inusitado e increíble.

En distintas formas de entender los géneros tradicionales, desde la naturaleza muerta hasta el paisaje, pasando por la composición de las figuras, esta pintora que entronca con los grandes simbolistas y magicistas del siglo pasado, ofrece el perfil de una tarea que representa un repertorio de asedios a la realidad.

Los géneros tradicionales son cultivados por Margarita Cuesta de una manera peculiar y en cierto modo intranquilizadora. El paisaje se refleja en un realismo turbador o por el contrario en una imagen minuciosa, próxima, tan precisa y decantada que constituye, inevitablemente, una fuente de inquietud. Paralelamente, la naturaleza muerta con su sentido de una dialéctica de imágenes, originada en un asedio obsesivo a los elementos reales, marca igualmente una temática diferente.

Pero es en el uso de la figura humana en el que esta dialéctica simbólica llega a alcanzar perspectivas más acentuadas. Por una parte, mediante el planteamiento de figuras cargadas de un profundo sentido de soledad que miran al espectador desde un interior en el que se trasluce toda la tensión y la inquietud de un mundo sobrecogido e inestable.

Igualmente es en el desnudo en el que conjugando elementos simbólicos con una concepción de los planos que el encuentro de la luz y el cuerpo humano provoca, viene a determinar unas imágenes obsesivas que en cierto modo y, desde su difícil equilibrio entre la realidad y la irrealidad, parecen constituirse en los acusadores del espectador.

Por último, la imagen del animal acongojado y solitario, sometido a la presión de lo inexplicable, habitante de un mundo del que lo que ignora lo presta una apariencia mágica, es también un elemento típico de esta pintura. Ya no es su intérprete, el animal vigoroso y fiero al que incluso se hace reflejar las virtudes humanas, sino un ser solitario y aterido que no sabe de dónde viene su infortunio.

Margarita Cuesta no emplea las técnicas realistas, más bien se evidencia constreñida y motivada por ellas. La realidad es uno de los muchos arcanos que rodean a la pintora y por ello la artista lanza su asedio a lo real, para a través del dibujo y de la pintura inquirir en el significado de las cosas.

RAUL CHAVARRI

MUSICA EN ESPAÑA

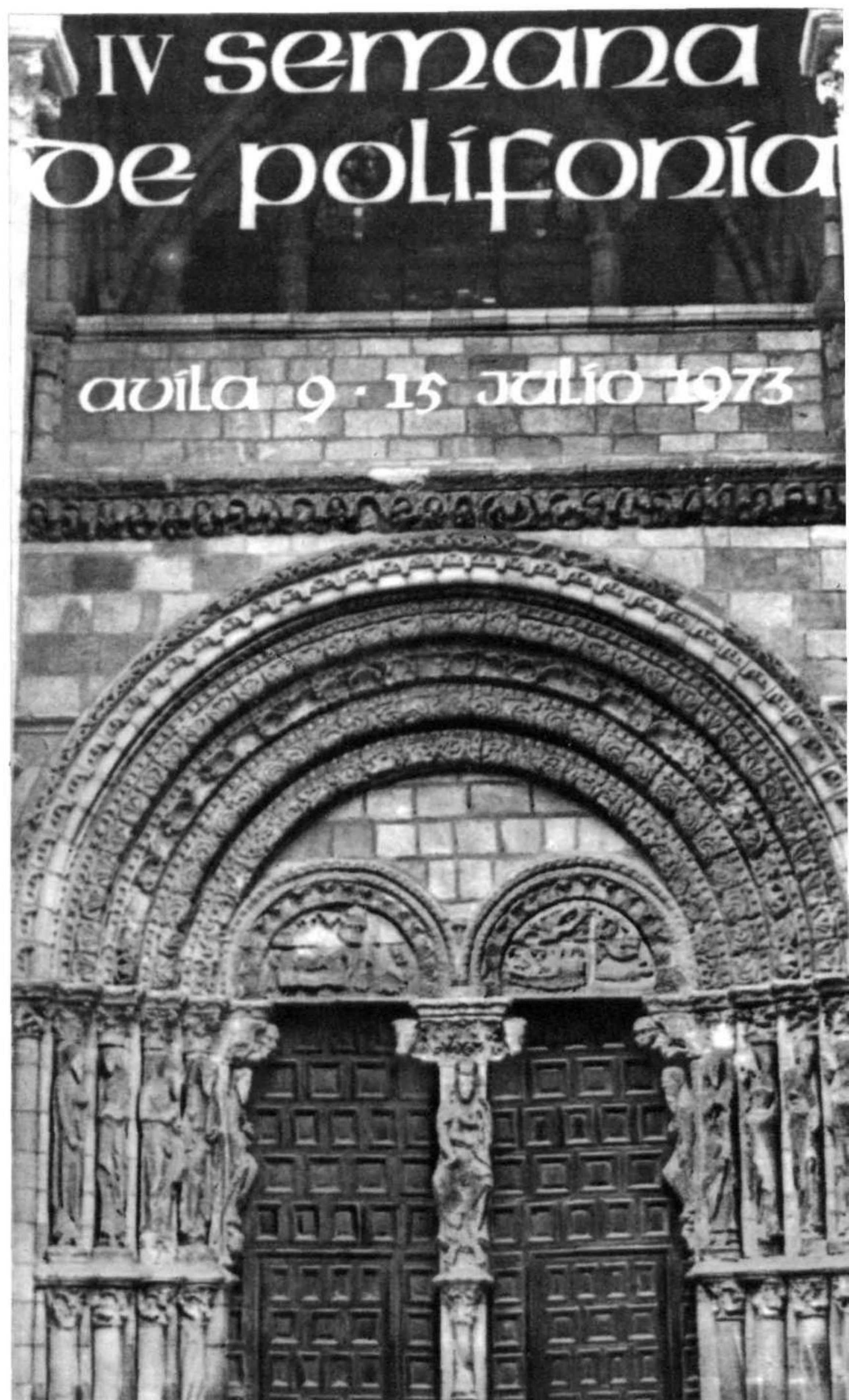
IV SEMANA DE POLIFONIA EN AVILA

En varios lugares de España existen agrupaciones vocales o grandes coros que gozan de una fama justa y merecida. Y, sin embargo, el gran repertorio coral internacional es poco conocido entre nosotros. Esta no es una música de «segunda fila», sino una parte importantísima del panorama musical histórico o actual. En Madrid, particularmente, existen dos coros que trabajan mucho y bien: el de RTVE y el Nacional, pero su gran labor se limita de manera considerable, pues esos excelentes grupos se presentan ante el público casi exclusivamente para colaborar con sus respectivas orquestas. Nuestra inmortal música del Renacimiento y las páginas del siglo de oro polifónico son cuidadas por las agrupaciones breves, de trabajo continuo, pero de poca resonancia pública. Cuando se asiste a una manifestación como la Semana de Polifonía en Avila, con su siempre variado panorama, queda más claramente de manifiesto la gran laguna espiritual que señalamos, pese a que en las sucesivas ediciones de la Semana han actuado un buen número de coros españoles, con amplia participación de autores de las más diversas épocas y nacionalidades.

Se ha dicho que la Semana de Polifonía es uno de los más interesantes «pequeños festivales» que organiza la Comisaría General de la Música, de la Dirección General de Bellas Artes. Su interés reside precisamente en su carácter monográfico y en la clase de música que nos ofrece. Escuchamos continuamente, al menos en los lugares de rica vida musical, orquestas, grupos camerísticos o excelentes solistas. No escuchamos coros. Para oírlos hay que ir a Avila cada año.

El Real Monasterio de Santo Tomás, con ese claro alabastro del infante don Juan, que, cuando se ilumina, parece dar luz a todo un momento de nuestra historia, ha servido este año de escenario para el principio y el final de la Semana. El primer día escuchamos al Coro de Cámara Gulbenkian, de Lisboa, bajo la dirección de su titular, el prestigioso especialista Michel Corboz. Es el Coro Gulbenkian una de las más acertadas realizaciones de la Fundación que lleva el nombre del multimillonario desaparecido hace poco tiempo. Motetes de Giovanni Gabrieli, el bellissimo «Lamento de Ariana», de Monteverdi, y dos páginas de Carissimi precedieron al estreno mundial de Joly Braga Santos, que, a sus cuarenta y nueve años, es hoy uno de los más aplaudidos compositores portugueses, además de crítico renombrado. De lo anunciado en el programa se cantó uno de los dos madrigales, sobre texto de Garcilaso de la Vega, y cuatro brevísimas canciones sobre poesías también españolas, de los cancioneros renacentistas. Las páginas fueron magníficamente dirigidas por José Aquino, subdirector de los Gulbenkian, que se despedía en esta ocasión de su puesto. Santos ha tenido el «valor» de musicar de nuevo algunos textos a los que estamos bien acostumbrados con su música antigua. Lo ha hecho con un gran acierto. Su armonía es refinadísima y la arquitectura musical está siempre al servi-

cio de la palabra, en un lenguaje tonal, pero que corresponde plenamente a nuestro tiempo. Joly Braga Santos visita España frecuentemente y se interesa por nuestra música; ahí está seguramente la causa de que no sólo haya encontrado una expresión adecuada para los versos españoles, sino que haya captado su mismo espíritu. Intérpretes y autor fueron largamente aplaudidos. A la bella y sencilla «Messe Basse», de Fauré, siguieron seis «lieder» de Brahms, dos de los cuales se repitieron ante el entusiasmo del público. Son páginas románticas que a veces parecen emparentarse, a través de los siglos, con el viejo madrigal. La violoncellista María de Macedo, el organista Antoine Sibertin-Blanc, la con-



trato Hanna Schaer y la soprano Jennifer Smith, contribuyeron al éxito.

Los dos últimos días actuó en Santo Tomás el excelente Coro de la Suisse Romande, dirigido por André Charlet, un artista que trata las voces de una manera natural, aprovechando lo que tienen de instrumento, pero sin olvidar su expresión peculiar. El curioso artificio contrapuntístico de Lasso, la alegría de Jannequin, otras páginas de esa época, un bonito panorama de música popular de la Suisse Romande, más la pureza de Josquin des Pres, la severidad de Ingegneri, la audacia increíble de Gesualdo di Venosa y la serena belleza de los motetes mozartianos, acompañaron a páginas de Schumann, Mendelssohn y Brahms. Además, tres fragmentos de la «Misa a capella», muestra de la maestría seca y no muy atractiva de Hindemith, y el impresionante «De profundis», de Schoenberg, donde un grupo de seis voces se opone a un coro que va de la exclamación al grito. Esta última obra del padre de la moderna escuela vienesa está llena de angustia y tiene un poderoso efecto. «Imperatifs», del compositor suizo contemporáneo Zbinden —que asistió y fue aplaudido—, es música difícil, pero de un especial lirismo dentro de su moderno lenguaje, en el que se utiliza también la palabra hablada.

En San Andrés, la joya románica convertida en bellísima sala de actos culturales, el cuarteto Tomás Luis de Victoria, que componen Elvira Padin, Angeles Nistal, José Foronda y Jesús Zazo, ofreció un gran panorama de polifonía española, desde Juan del Enzina a Juan Vasquez, pasando por Anchieta, Guerrero, Victoria y otros.

El Coro Masculino de Cámara Sofía, que dirige Dimitri Rouskov, consiguió el lleno de la basílica de San

Vicente en su segunda actuación y la animación de la Semana, que había empezado un poco baja de tono en lo que se refiere al público. Esto da prueba de su excelencia. El primer día estuvo dedicado a la hermosa música religiosa ortodoxa búlgara y el segundo a Bach, Lasso, Monteverdi, Mozart, Grieg, Schubert y espirituales negros. Todo con una gran técnica. Los solistas son sobresalientes.

La Masa Coral Tomás Luis de Victoria, de la Empresa Nacional Bazán, de Cartagena, que dirige Juan Lanzón Meléndez, merece el mejor aplauso como conjunto de entusiastas aficionados. Ojalá hubiera muchos coros de esta categoría en España. Pero, a pesar de todo, su lugar no estaba en la alta selección de la Semana de Avila.

El Jurado del Concurso de Organo, formado por Antonio Iglesias, como presidente; Odile Pierre, Antoine Sibertin-Blanc, Enrique Massó, Ramón González de Amezá, Antonio Celada y Manuel Angulo, eligió, entre treinta y tres obras de seis países, la del alemán Robert M. Helmschrott, «Meditación IV», para el primer premio, y el «Tríptico abulense», de Joaquín Pildain, para el segundo. En la vertiente de interpretación, se declaró desierto el primero, y se concedió el segundo a Clemens Schnorr, de Alemania, y el tercero, a Jan van Mol, de Bélgica.

Avila cuenta ya con su Concurso de Organo y su Semana de Polifonía. Ha visto renacer su Sociedad Filarmónica. Ahora quiere un Conservatorio. Todo lo merece una ciudad que, a través de sus activas autoridades, tanto interés demuestra por el gran campo cultural de la música.

CARLOS GOMEZ AMAT

XXII FESTIVAL INTERNACIONAL DE SANTANDER

Decía Tomás Marco hace poco —creo que en la presentación de la IV Semana de Música de Cámara en Segovia— que el «festival-mosaico» carece ya de justificación. Comparto en principio el criterio, pero pienso que quizá pudiera encontrarse una excepción: cabe aceptar un festival de música no especializado siempre que se cumplan una serie de condiciones «sine quibus non». A saber: alta calidad y exclusividad de sus manifestaciones; programación racionalmente ordenada, no rutinaria y sí de auténtico interés musical, con ejemplos de lo que hoy se crea; atención porcentual suficiente a la composición indígena, además del encargo o del estreno nacional obligado; finalmente, escenarios adecuados.

Superados los balbuceos iniciales, que sólo duraron dos años, y durante varios —¿seis, ocho?—, el Festival Internacional de San-

tander cumplió en buena medida esas condiciones. Una selección de programas de novedad e interés sólo relativos se veía justificada por el escaso nivel medio de la formación e información musical española, y la cuasi intemperie de la plaza Porticada fue solución necesaria en los arranques.

Mas es el caso que, desde hace asimismo varios años, se ha debido renovar progresivamente la programación, lo que no se ha hecho, y que, en los mismos años, ha descendido de modo notable la calidad de los elementos y grupos contratados, habiendo perdido ambos además, en su mayor parte, el carácter de exclusiva santandestina. Por otro lado, ahí sigue la entrañable Porticada de los comienzos, siquiera se vea acompañada, para las convocatorias minoritarias, por el claustro de la catedral.

Y éste ha sido, una temporada

más, el panorama del Festival Internacional de Santander. Pero no es este panorama, por sí solo, lo que justifica un juicio desfavorable sobre el XXII ciclo. Sí lo fundamenta la inclusión, en un programa de no demasiada envergadura artística por lo demás, de la intérprete de la canción ligera hispanoamericana María Dolores Pradera. Algo muy diferente de lo que un Festival Internacional de Música —con mayúscula— debe albergar.

Pero pasemos ya a las referencias concretas —agrupadas las intervenciones y no en el desorden en que se han sucedido— de todo lo visto y escuchado.

MUSICA DE CAMARA Y RECITALES

Se reúnen bajo este epígrafe —hago abstracción del recital de

la Pradera, al que no asistí— los ofrecidos por el pianista Alexis Weissenberg y el guitarrista Narciso Yepes y las veladas de cámara, confiadas dos al Cuarteto de Cuerda de Filadelfia y una al violonchelista Radu Aldulescu, éste con Angel Soler al piano. Todo celebrado en el claustro de la catedral, excepto el recital de piano.

La programación general de este grupo constituye, sin duda, la menos conformista, la que más se acerca a las características que he señalado más arriba como deseables. En efecto, la presencia de Anton Webern, en las cuerdas de Reynolds, Eisenberg, Iglitzin y Brennan; las de Maderna y Balada, en la guitarra de Yepes, e incluso las de Debussy y Shostakovich —éste interpretado también por el conjunto norteamericano—, en el chelo de Aldulescu, son infrecuentes, por no decir novedad absoluta, en el festival montañés, pese a tratarse, casi todos, de nombres inscritos hace mucho en la historia de la música.

Por lo que se refiere a la calidad ejecutora e interpretativa, los cinco conciertos que se reúnen aquí fueron de altura media excelente. Además, en cada uno de ellos hubo algún acierto concreto que aún merece más alta adjetivación. Me refiero a unos espléndidos «Estudios sinfónicos» —todo su programa lo ocupó Schumann— de Weissenberg; a un cuarteto opus 28 de Webern, expuesto con perfección por el de Filadelfia; a siete estudios de Heitor Villalobos —los números 1, 5, 7, 8, 9, 11 y 12— tocados por Yepes como entiendo que deben tocarse; por fin, a una sensacional «Segunda Sonata» de Brahms —¡qué prodigiosamente dicho el «adagio affetuoso»— de Aldulescu y Soler.

DANZA

La nota destacada de este apartado ha de reservarse para el ballet de Félix Blaska. El hecho de que este conjunto permanezca en gira por España, sin siquiera solución de continuidad, durante dos meses, priva a su presencia de la exclusividad a que he aludido antes, pero preciso es reconocer que, en cualquier caso, la fuerza creadora, la riqueza de invención, que utiliza y moldea el motivo inspirador oriental de mil y una maneras; los mil y un hallazgos de nuevas formas de expresión corporal procuran al grupo francés jerarquía



EL CUARTETO DE CUERDA DE FILADELFIA, EN EL CLAUSTRO DE LA CATEDRAL SANTANDERINA.

de sobra para tener sitio en el festival de más campanillas.

Claro que la originalidad y personalidad de su lenguaje hizo más acusada —en buena hora, en todo caso— la escasez de novedad de que adolecieron los otros tres «ballets» contratados este año para la plaza Porticada: la compañía de baile español de Antonio Gades, el conjunto polaco Mazowsze y el clásico de Tokio. Las tres, vaya por delante, con evidente dignidad, pero, sin hablar de su reiterada utilización anterior y siguiente por toda la geografía española, sin ese último toque que les convertiría en espectáculos de los que proporcionan lustre y brillo especiales a un festival miembro de la Asociación Europea de los de Música.

MUSICA SINFONICA

Quizá sea este el epígrafe que, en su consideración global, merezca juicio menos favorable. No, por supuesto, por la contribución que en el terreno de las traducciones hayan prestado la Orquesta Sinfónica de la RTV. Española y los directores García Asensio y Alonso. En la duda derivada de una audición imperfecta, no por las de Macal y Alekseiev, director y pianista. Muchísimo menos por la de Salvatore Accardo, solista destacado del concierto de violín beethoveniano, tocado con García Asensio. Tampoco porque le faltara calidad a la Filarmónica Nacional Eslovaca, ni al violinista Agustín León Ara, intérprete ovacionado del concierto de Mendelsshon en el ter-

cer y último de esta orquesta y vencedor ágil y de singular presencia de ánimo del difícil momento planteado por la rotura de su cuerda «prima».

Sí, por el contrario, por el nivel sólo discreto de los dos maestros checos —Rajter, desmayado en exceso, y Bilek, exuberante de gestos... sin reflejo en los resultados— y por el aún menos que discreto de los solistas de piano Peter Toperczer y Tatiana Franova. Sí, sobre todo, por una programación que, si demasiado conformista en la agrupación televisiva, en el caso de la orquesta visitante llega a sonrojar. Júzguese: oberturas de «Oberón», «Las bodas de Fígaro» y «La italiana en Argel» —sustituida ésta luego por la «Sinfonía Haffner»—; los conciertos de piano, quinto de Beethoven y primero de Tchaikowsky, y de violín de Mendelsshon, y las sinfonías «Nuevo Mundo» —una buena versión, en verdad—, «Quinta» de Tchaikowsky y «Segunda» de Brahms.

Y sí, también, por la primera ausencia de la Orquesta Nacional.

OTRAS MANIFESTACIONES

Completaron el paisaje del XXII Festival Internacional de Santander dos representaciones de la Compañía Nacional del Teatro Español. En escena, «La muerte de Danton», de Büchner, y «Marta la piadosa», de Tirso, en adaptaciones respectivas de Emilio Romero y Jaime Capmany.

Y como muy acertado prólogo

del festival, el ya tradicional certamen folklórico, internacional también.

EPILOGO

Me gustaría que fuera extenso, pero cuestiones de espacio lo vedan. Lo tengo suficiente, sin embargo, para poder afirmar que cuanto escribiera estaría teñido de firme esperanza de un futuro mejor. He podido constatar el encendido entusiasmo y la estupenda disposición del nuevo delegado provincial de Turismo y director

del festival, Jaime García de Enterría, por preparar las cosas con rigurosidad y orden, ya desde ahora, y por realizarlas, dentro de las posibilidades con que cuente, con la mayor brillantez y altura. He sabido también que la Asociación de Amigos del Festival no cesa en su lucha en pro del recinto adecuado. Pienso, por otro lado, que el Ministerio de Información y Turismo ha de percatarse, de una vez por todas, que la historia y la internacionalidad de la prueba montañesa merecen algo más que su inserción, sin trato de favor singular, en la ronda general de festivales de España. Y espero,

sobre todo, que las corporaciones santanderinas, también de una vez por todas, tomen conciencia de hasta qué punto les incumbe —y les interesa— mantener y aun superar la calidad de demostraciones pasadas.

Entonces, ¿por qué no puedo tener esperanza en que el mes de agosto de 1974 haya de ser el de despedida agradecida a la plaza Porticada y, a la par, el de alborozada bienvenida a una programación racional e interesante, desplegada toda ella —como otrora— por intérpretes primerísimos?

LEOPOLDO HONTAÑÓN

IV SEMANA DE MUSICA DE CAMARA EN SEGOVIA

Uno de los resultados mejores de las Semanas, Decenas y Festivales que ofrece anualmente la Comisaría General de la Música, colaborando con otras entidades, en diversos lugares de España, es el notable enriquecimiento del repertorio español. Por un lado, los encargos, que animan a escribir a nuestros compositores, proporcionándoles de manera inmediata algo más que la gloria; por otro, un permanente interés por la música española, que permite ver los programas, muchas veces de intérpretes también nuestros, esmaltados por los nombres de los músicos ibéricos de épocas diversas.

El término «música de cámara» es muy flexible. Por eso, la Semana de Segovia resulta siempre un bello muestrario de géneros y modalidades sonoras. Segovia enhebra cada año en los arcos de su acueducto los sonidos viejos y los nuevos. El acueducto es el más sorprendente de los monumentos atribuidos por la leyenda al mismísimo demonio, que tuvo un gran prestigio durante la Edad Media como arquitecto e ingeniero. Los hombres de aquella época tendían a atribuir al rey de las tinieblas las grandes obras del pasado, quizá porque ellos se consideraban incapaces de realizar semejantes prodigios. Un toque de demoníaca ambición nunca viene mal para superar las propias fuerzas. Las novedades en el arte, como en todo, siempre han tenido para algunos cierto tufillo a azufre. Pero debajo

de la máscara diablesca está la cara de los hombres que quieren proseguir la labor de sus antecesores de la mejor manera: no quedándose nunca estancados, ni mucho menos, rezagados.

En esta IV Semana se ha oído música compuesta hace pocos meses por dos músicos españoles que, aunque de la misma generación cronológica, han seguido trayectorias bien distintas. Ambos se encuentran en ese punto de la plena madurez creadora que son los cuarenta y tantos años. Se trata de Manuel Castillo, autor de la obra-encargo de la Semana, y de Ramón Barce, del que se estrenaba una reciente obra para violín y piano. La «Suite del regreso», de Castillo, fue interpretada por la soprano Carmen Bustamante, con el Cuarteto Sonor de Barcelona, que forman Francésch, Perales, Casasús y Xancó. La obra iba escoltada por las claras y bellas «Vistas al mar», de Toldrá, uno de los quintetos con guitarra de Boccherini —intervención aquí de José Luis Lopategui— y el Cuarteto Indiano, muestra de un estilo en la obra de Montsalvatge. El título de Castillo nace del difícilmente sencillo texto de García Lorca. El músico sevillano, que domina perfectamente los recursos de su arte, se nos presenta aquí como un libre seguidor de la escuela vienesa —la evolución de Castillo ha tenido varias fases y aún no ha terminado— y, sobre todo, quizá de Alban Berg. La línea vocal es muy pura, sin

concesiones al sentimentalismo, aunque sí a la tonalidad, en cierto modo. Castillo no se deja llevar por el encanto de los versos. Ha trabajado en «música puro» sin querer lograr una «expresión literario-musical», que podría llevarle hacia caminos no buscados. Es música escueta y concreta, de muy buena técnica y de escritura cuartetística adecuada a los fines que se persiguen. El discurso es lógico y se utiliza con discreción la palabra hablada en uno de los números. No es ésta la ocasión de discutir si la música «le va» a la poesía. El autor recibió muchos aplausos. También en el claustro de la catedral actuó el dúo que forman Agustín León-Ara y José Tordesillas, con el primer Beethoven, la maravilla de César Franck y una «Sonata» de Granados, que resulta, según la línea de nuestro gran creador, como una libre y fantástica improvisación sobre un material no muy rico, pero sí efectivo. La «Sonata número 2 (Kupelwieser)», de Ramón Barce, con su subtítulo que proviene de Schubert, está construida sólidamente, aunque violín y piano se manifiestan con cierta independencia, sin mucha preocupación por la cohesión. Esto, realmente, sucede también con muchos clásicos, cuando utilizan esa combinación. El material sonoro, según el «sistema de niveles» creado por Barce, se transforma hábilmente a través de una sucesión de episodios, entre los que hay hasta un homenaje —donde



IV SEMANA DE MUSICA DE CAMARA

SEGOVIA 19-25 JULIO 1973

el sonido se convierte en ruido— al físico alemán Gauss. Resulta especialmente afortunada, en el llamado «coral», la parte polifónica del violín. El público aplaudió a Barce y sus intérpretes.

La iglesia de San Justo, con su perfeccionada restauración de las hermosas pinturas románicas, fue escenario para un programa muy bien planteado de Marcial Cervera, viola de gamba, con María Luisa Cortada al clave. Las «Recercadas», del toledano Diego Ortiz, son uno de los grandes monumentos de nuestra música instrumental. Nada hay que decir de las «Sonatas» de Bach. En la catedral actuó la organista Odile Pierre, con un variadísimo programa de viejos maestros: Jiménez, Clerambault, Daquin, Dandrieu, G. Gabrieli, Frescobaldi, Zipoli, Galuppi, A. Scarlatti y Bach.

En el recogido marco del patio del Reloj, en el Alcázar, se presentaron los *Fistulatores et Tubicinatores* varsovienses, que dirige Kazimierz Piwkowski, autor también del variado instrumental que utiliza este excelente grupo de música antigua. Es adecuado todo, desde la vestimenta a la interpretación, en la que se ha usado justamente la libertad que deja la falta de datos. Alfonso X y Juan del Enzina figuraban junto a viejos maestros franceses, polacos y alemanes.

El simpático y algo extravagante Claudio Scimone dirigió dos días a sus *Solisti Veneti* en el patio de armas. Un programa Vivaldi sirvió para presentar su sorprendente versión de «Las cuatro estaciones», distinta a cualquier otra, en tiempos, dinámica y expresión. Scimone se justifica por la falta de concreción en la escritura de los músicos barrocos y porque, según él, conoce cómo son las estaciones del año en Venecia mejor que nadie. El resultado es «distinto», pero muy atrayente por la perfección de técnica y sonido de artistas como Piero Tosso, Nane Calabrese —que también tocó la viola de amor—, Severino Zannerini y todos los demás. Esa perfección quedó más claramente de manifiesto en Vivaldi que, el segundo día, en Albinoni, A. Marcello, Tartini, Rossini y Verdi, del que se tocó el «Cuarteto» con todo el grupo. Se lució nuestro gran oboista Salvador Tudela en las páginas de Marcello, una de ellas tan popularizada por el cine. I *Solisti Veneti* entusiasmaron al público.

CARLOS GOMEZ AMAT

OCHENTA ANIVERSARIO DE FEDERICO MOMPOU

El día 16 de abril del presente año 1973 se cumplió el ochenta aniversario del nacimiento del gran compositor español Federico Mompou.

De padre español y madre de origen francés, Federico Mompou Dencausse nació en Barcelona, en la plazuela de San Pablo, número 1, situada en el barrio del Paralelo, equivalente por entonces al Montmartre parisino. Así pues, sería en aquel bullicioso ambiente presidido por la musiquilla de un órgano callejero que sostenía unos muñecos que se movían siguiendo el ritmo, y donde abundaban los «mimos», teatros ambulantes, barracones y cafés-teatro con su consiguiente clientela de actrices emperifolladas y jóvenes «lechuguinos», donde el niño Federico Mompou recibiría sus primeras impresiones musicales. Estas impresiones no se limitaban solamente a las que la calle ofrecía, sino que a ellas se unían los sonidos del piano, instrumento que estudiaba su hermano José (quien más adelante sería un gran pintor) y las resonancias armónicas que encerraba la fábrica de campanas de su abuelo, Jean Dencausse.

BARCELONA

Poco tardó Mompou en exteriorizar el interés que aquel mundo despertaba en él, interés que tenía casi un carácter exclusivo, mientras en cualquier otra materia se mostraba distraído, de modo que, sin vacilar, sus padres le dejaron en plena libertad para dedicarse a él. A edad muy temprana empezaría, pues, a estudiar el piano, dando su primer concierto en público cuando contaba quince años.

Por aquel entonces todos los rasgos principales de la personalidad de Federico Mompou habían aflorado: su extraordinaria sensibilidad, su profundidad de pensamiento, su forma de vivir «hacia adentro», su timidez, su fino sentido del humor... Nunca había gustado de juegos violentos ni temerarios, y empezaba a deleitarse caminando por las calles céntricas de la ciudad y sus alrededores y suburbios, donde aún permanecía viva aquella Barcelona que Nonell inmortalizara en sus cuadros, la Barcelona del polvo y el humo de las chimeneas cuyo perfil se recortaba en el agua del mar, de las gitanillas avispadas, o los caminos que dirigían a Montjuich donde sonaba el organillo y se podía ver al «hombre del aristón». Paseaba también Mompou por el barrio de San Gervasio, en cuya montaña del Putget sintiera la nostalgia intensa de abandonar la infancia.

Pero había llegado el momento de

entrar en el mundo de los adultos, y eso iría unido para Mompou con el descubrimiento del amor, de la trascendencia y de su propia vocación interna de creador de música. Este último sucedió a raíz de la audición del quinteto opus 89 para cuerda y piano de Gabriel Fauré, que por cierto oyó el joven Federico desde detrás de la puerta de la sala Mozart, por haber llegado con un poco de retraso al concierto, que tuvo lugar en marzo de 1909, hallándose el compositor francés en Barcelona, con motivo de unos conciertos Fauré que se dieron en el Liceo. Desde aquel momento, para Mompou la música dejó de ser algo para ser interpretado, comprendió que existía «otra» música, una música nueva y desconocida que había que buscar, que había que sacar a la luz, y en adelante se fijó precisamente este cometido.

PARIS

Los dos años siguientes los pasó Mompou en París perfeccionando su técnica pianística con el maestro Ferdinand Motte-Lacroix, transcurridos los cuales ya no regresaría a la capital francesa hasta hacerlo como compositor, triunfando como tal al estrenar sus primeras obras. Esto sucedió el día 5 de abril de 1921, y fue interpretado por el profesor Motte-Lacroix.

A partir de aquel momento, Federico Mompou se convertiría en «el artista mimado», como dijera Adolfo Salazar en el diario «El Sol» de la capital francesa. Emile Vuillermoz —el gran musicólogo— le dedicaría un artículo en el periódico «Le Temps», destacando su extraordinaria calidad y su sensibilidad única, y el mundo artístico parisino le acogería con verdadero entusiasmo.

Desde 1923 a 1941, Mompou vivió en la capital de Francia, pero no por ello rompió la raíz que le unía a su tierra natal. Por el contrario, sus breves estancias en Barcelona se convertían en fecundos períodos creativos, y en el papel pautado aparecían temas populares, los gritos de los vendedores callejeros escuchados a la orilla del sueño en los despertares de su infancia, los remedos de las resonancias metálicas de la fábrica de campanas, o las voces ingenuamente primitivas que se oían por el barrio del Somorrostro.

Cuando en 1941 se quedó Mompou definitivamente en Barcelona, hacía ya muchos años que era un artista de gran prestigio internacional. Desde entonces, su estampa, alta, siempre

serena y envuelta en ese silencio elocuente de los hombres que saben vivir en profundidad, preside las actividades musicales de su ciudad natal.

SIGNIFICACION DE SU OBRA

Pero tras este breve esquema biográfico, acerquémonos a lo que más directamente puede hablarnos de este gran músico español: su propia obra.

¿Qué significó en el ámbito universal, y de un modo concreto en España? Para el público de París, un público que se encontraba en el momento adecuado para apreciar su obra, ésta fue el escalón siguiente, la música que esperaba. En 1921 hacía ya tres años que Debussy había muerto, diecinueve del escándalo provocado por el estreno de «Pelleas et Melisande», veintitrés de las primeras obras de Ravel. Y si bien es cierto que las nuevas tendencias del arte habían aparecido (cubismo en 1909, dadaísmo en 1918, atonalismo en 1911) e incluso se había estrenado ya «La consagración de la primavera» (1913) de Strawinsky, obra que declaró la guerra al impresionismo, esos movimientos incidían solamente en un público reducido. Mientras tanto, el concepto de un nuevo primitivismo, que en pintura venía representado por Rousseau y en música por el «grupo de los seis» (Darius Milhaud, Germaine Tailleferre, Arthur Honegger, Francis Poulenc, Louis Durey, Georges Auric), impulsado por el compositor Erik Satie y el escritor Jean Cocteau pretendía algo parecido a lo que Mompou buscaba en aislada tarea: liberar al arte de toda rigidez y convención y volver a la esencia y a la frescura inicial. A eso nuestro músico daría el nombre de «recomenzar», y del mismo modo que Satie, dando entrada a toda fantasía ponía en sus partituras anotaciones como «ahora puede fumarse un cigarrillo», él eliminaba los «Adaggio» o «con motto», sustituyéndolos por «cantad con la frescura de la hierba húmeda» y otras expresiones similares.

En España la aparición de Mompou supuso nada menos que una toma de conciencia. El panorama musical era muy distinto del de la capital francesa, en él existía un retraso de cincuenta años (los que habían tardado en estrenarse las sinfonías de Beethoven), con lo cual el romanticismo musical vino a ser representado por Albéniz y Granados, y no hay que olvidar que Goyescas se estrenó en 1913, y que el gran salto llevado a cabo por Manuel de Falla no tendría lugar hasta 1923 con el estreno de **El retablo de maese Pedro**. Concretamente en Cataluña, el arte

musical pasaba por un período de purificación de diversas influencias (wagneriana, ópera italiana, etc.) basándose en la revalorización del folclore. Pero hasta ahora, y precisamente gracias a Federico Mompou, no hallaría su verdadero camino. «La música catalana —dice Manuel Valls en "La música española después de Manuel de Falla"— precisó de la obra de Mompou para adquirir conciencia de su personalidad».

Mompou, siempre clarividente, se definía a sí mismo ya por entonces como un músico catalán con un «mensaje universal».

CREDO ESTETICO

Pero aclaremos primero el sentido de la palabra «recomenzar» con la que Mompou ha resumido su credo estético.

Hablando una vez con el maestro del punto de saturación a que las bellas artes han llegado y de qué solución había, casi riéndome me contestó: «Recomenzar. Ahora sí que hemos llegado a ello. Del mismo modo que hace cincuenta años, cuando este sentimiento nació en mí, estaba equivocado, porque no era el momento, ahora sí que no hay escapatoria. Todos los símbolos actuales conducen a esto, ¿cómo quieres que se admita en una exposición el "cuadro blanco", sino con un sentido simbólico? Como símbolo, es el que más acepto y el que comprendo más. Tal vez soy de los pocos que lo entienden en todo su sentido. El gran público, ante una innovación, siempre ha pensado: "¿y después qué?", y siempre se ha equivocado. Ahora bien, cuando llegamos al cuadro blanco ya no falla».

Exactamente, ¿qué quiere decir Mompou con esas palabras?, ¿qué significado tiene «recomenzar»?

«Mi música —dijo en el discurso pronunciado el día de su recepción pública en la Academia de Bellas Artes de San Jorge— acepta heroicamente el sacrificio de "Recomenzar", esforzándose en olvidar que unas bellas artes hayan existido jamás, y luchar por un nuevo camino.

El nuevo punto de partida es ideal y situado en nuestra época.

Estamos recomenzando, el camino es largo...».

ESENCIALIDAD Y PRIMITIVISMO

«He aquí un músico de calidad. Uno de esos artistas raros que transforman todo lo que tocan y que sacan sortilegios y evocaciones mágicas de los elementos musicales más sencillos y usuales. Nada de deslumbrante, nada de ruidoso... una lección discreta y atenta, dos o tres notas que ofrecen inmediatamente el carácter de un hallazgo. Esta pequeña tercera melancólica que se evapora como un perfume, ¿la habéis escuchado alguna vez antes de él? Esta cuarta, que tintinea dulcemente bajo nuestros dedos como si hubieseis golpeado un vaso de cristal, ¿habíais sospechado la exis-



SU MADRE.



MOMPOU, NIÑO.

tencia secreta en este teclado, del cual podéis enorgulleceros de conocer todos los tesoros después de los descubrimientos e inventarios tan minuciosos de Chopin, Listz, Debussy y Ravel? En él no hay acordes penetrantes erizados de disonancias resplandecientes, de fruslerías armónicas de alto precio, de materia suntuosa incrustada de notas preciosas cinceladas, piezas de colección que nuestros joyeros encierran en un trozo de piano como en un escaparate. Efectos sencillos, procedimientos elementales, pero que adquieren en seguida, no se sabe por qué, la importancia de una revelación». Con estas palabras iniciaba Emile Vuillermoz el mencionado artículo aparecido en «Le Temps» en abril de 1921, y con ellas apuntaba los rasgos principales de la obra de Mompou: sencillez, pureza, ingenuidad, poder de evocación y misterio, esencialidad. En otro párrafo establecía la vinculación existente entre la obra del músico español y la de Debussy, del que considera es el único sucesor, sin que por ello deba adjudicársele el apelativo de «impresionista» tantas veces rechazado por Mompou como también por Debussy.

Por lo que a Mompou se refiere, basta ver el título de su primera obra, *Impresiones Íntimas*, donde deja claro que no se propone hablarnos del mundo exterior, de efectos de luz, sombra o movimiento, sino de lo que sucede en lo más profundo de su alma. Y si acontece que de pronto surge en la melodía el recuerdo de un «gitano», o de una «barca», no nos describirá unos rasgos, sino el sentimiento, la impresión íntima que éstos le producen.

Así, toda la obra de Mompou manará directamente de su interior, aunque el elemento descriptivo alcance gran importancia, como sucede con algunas de sus obras como: *Suburbios*, *Escenas de niños*, *Fiestas lejanas* o *Tres variaciones*.

CONCISIÓN

En esta última hace un verdadero alarde de concesión, pues consigue efectos extraordinarios manteniendo el tema completamente intacto. En la primera variación, llamada *soldados*, por toda floritura deja oír el toque del cornetín como punto final. En la segunda, *cortesía*, ni siquiera eso, todo consiste en un cambio de ritmo y armonía acompañante, mientras que en la tercera, *nocturno*, por medio de arpeggios, que dan al tema un carácter diluido, evoca el silencio a veces roto por el canto de un animal nocturno.

Si en esta obra la búsqueda de la esencialidad se manifiesta en la concisión, en otras, el remontarse a la pureza primigenia, lleva a Mompou a entroncar su obra con los mismos orígenes de la música y su carácter mágico y religioso. Así nacerían los *Cants mágics* (1917-19) y los *Charmes* (1920-21), que constan de las formas siguientes: para adormecer el sufrimiento, para penetrar las almas, para inspirar el amor, para las curaciones, para evocar la imagen del pasado y para evocar la alegría.

En ellas se pone de manifiesto esa gran fuerza que tiene la música, y que aún hoy día las tribus en estado primario, por medio de la repetición



F. MOMPOU, EUGENIO D'ORS Y JOSE JANES.

insistente de una misma melodía o un mismo ritmo, utilizan en sus rituales de magia.

PRELUDIOS

Inaprensible es la música, como inaprensible es el más allá, el mundo trascendente, el mundo de las esencias, y el mundo interior del hombre siempre en evolución y siempre huidizo. Y tras esa fase de primitivismo a ultranza, en gran parte correspondiendo al período de residencia en París de Federico Mompou, su espíritu se torna más romántico, más agudo, más humano, más reflexivo y maduro, dándonos sus extraordinarios *Preludios*.

Los seis primeros, escritos desde 1927 a 1930, forman una línea ascendente que expone la evolución del espíritu del artista desde sus primeras creaciones concebidas como el lamento del enamorado consciente de los límites de su propio amor, como en el nostálgico *Preludio número 1*, hasta llegar al intenso monólogo para mano izquierda sola que es el *Preludio número 6*.

Ya he citado anteriormente el *Preludio número 2*, llamado «Gritos de vendedores ambulantes», donde, tras un pregón inicial, vemos aparecer, en una atmósfera de luz tamizada típicamente barcelonesa, a los vendedores que anuncian sus mercancías, entre el bullicio callejero. Los gritos de unos y otros se entremezclan con el estado

de ánimo siempre melancólico de artista.

En el tercero de sus preludios, en cambio, Mompou nos invita a la reflexión metafísica, y en el cuarto—evocación del «Cantar de los Cantares» de Salomón— se hace portavoz de un sentimiento religioso.

Tal vez el más conocido de entre sus preludios sea el número 5, que el propio autor define como "basado en una séptima", y que consta de una primera parte muy simple, donde la armonía alcanza la más pura transparencia, de una parte central, y de una tercera parte que no es más que el retorno al tema inicial.

Si el preludio al que acabamos de referirnos es el más conocido, el más significativo es sin duda alguna el que lleva el número 6, exponente de toda la teoría sonora de Federico Mompou. Los sonidos —sostiene— no pueden modificarse antes de ser emitidos, pero después de ello, aprovechando el aumento y descenso de su intensidad en el tiempo, se puede producir una armonía nacida no del acorde sino de las resonancias. No sólo es en este preludio donde Mompou hace alarde de su dominio en el terreno de la sonoridad, así por ejemplo, multiplica esos efectos en sus «Variaciones sobre un tema de Chopin» (versión para piano).

Los restantes preludios los escribió Mompou tras su regreso definitivo a España. El número 7, titulado «Palmera de estrellas», entra en la línea de sus obras descriptivas, y está inspirado directamente en la fiesta mayor de Badalona.

El *Preludio número 8*, que encierra gran riqueza armónica, es el más complejo de todos ellos, mientras el número 9 se acerca al llamado *segundo estilo de Scriabin*.

EL FOLKLORE CATALAN Y LAS «CANCIONES Y DANZAS»

Si me he permitido hablar con tanto detalle de los *preludios* es porque, a mi modesto juicio, son obras sobre las que se ha hecho menos hincapié que en el resto de la producción de Mompou, lo cual considero totalmente injusto.

Como he dicho, ya en su juventud el mismo músico se definió a sí mismo como un catalán con un mensaje universal. Tal vez basándose en ello, tanto el público como la crítica ha resaltado de entre sus obras aquellas que por su línea externa, sea descriptiva o sea por recrear un tema folklórico, evocan su tierra catalana. No obstante, el catalanismo a que Mompou se refería era muy otro, era un catalanismo intrínseco, tan hondo y poco visible como los genes hereditarios. Nicolás Meëus, musicólogo belga que ha estudiado a fondo la obra de Mompou, ha expuesto a lo largo de dos volúmenes en qué consiste ese catalanismo que radica no sólo en lo que entronca a su obra con la música popular, sino también, de modo indi-

recto, con la obra de Debussy. Gilbert Chase, en su obra «La música en España» escribía: «Muchos de los nuevos procedimientos que parecían invención de los impresionistas eran corrientes en la música popular española», y entre ellos citaba las armonías y melodías modales, las falsas relaciones y cadencias rotas, la ambigüedad tonal, el empleo de quintas sucesivas, la simultaneidad de ritmos diferentes, y otros que constituyen características de ambos autores.

El padre Sopena decía en su obra «La música española contemporánea», que la juventud de Federico Mompou había transcurrido «en una Barcelona nutrida de orfeón, banda municipal, versiones populares directas y a veces crudas de un folklorismo exaltado hasta la vecindad del mito». En efecto, el panorama de Cataluña a principios del siglo XX era de un intenso regionalismo, de modo particular en el aspecto musical. La fundación del «Orfeó Catalá» y con él del Palacio de la Música Catalana, la creación del «Cancionero Popular» impulsada por dicha organización, que no sólo rescataba centenares de canciones que en otras circunstancias habrían caído en el olvido, sino que creaba concursos de armonización de temas populares o de danzas, impregnaba el ambiente. No puede sorprender, por consiguiente, que Mompou se llenara de esos elementos y los hiciera propios, ni tampoco, que en repetidas ocasiones tomara temas propiamente populares y los recreara, como hizo en su serie de «Canciones y Danzas».

En ellas, el músico, toma dos temas pertenecientes al folklore, y los dota de una armonía personal. No siempre el tema que constituye la segunda parte, es decir, la «danza», es una danza propiamente dicha ni viceversa, pero Mompou les da la forma adecuada, utilizando siempre motivos que se complementan a la perfección.

De las trece «Canciones y danzas» de Federico Mompou (1921-1972), dos (la 5 y la 6) son completamente originales, la número 3 lo es solamente en la parte que corresponde a la danza, la número 10 se basa en dos *Cantigas* de Alfonso X el Sabio. En todas las demás los temas pertenecen al folklore catalán. Así, en ellas, aparecerán «Lo noi de la mare», «Muntanyes Regalades», «Lo Mariner», «El testament d'Amelia», «La filla del Carmesi», «La dansa de Castelltersol», «El ball del ciri» o el «Galop de Cortesía», que tras el toque mágico de Mompou adquieren una profundidad dotada de tal sutileza y etereidad que parecen darnos lo más auténtico de sí mismas. Así salen a flote las propias raíces ancestrales ignotas de todo lo que por popular tiene carácter anónimo. Por ello, Mompou es capaz de cerrar con una sardana original la canción «Lo noi de la mare», en la «Canción y danza número 3», sin que se perciba el menor desequilibrio, o de inventar una danza en cuyos compases centrales aparezca el motivo popular del «Barretinaire» de Prats de Molló, para completar la

número 9, cuya canción es «Lo rosinyol», de origen rosellonés.

SANTIAGO DE COMPOSTELA

Mompou, que repetidas veces ha sido llamado «poeta del piano» o «Chopin del siglo XX», más de una vez ha sido atrapado por las redes de la orquesta. Si a excepción de su primera canción «La hora gris», sólo se interesó por ese género para el que resultaría estar extraordinariamente dotado cuando llevaba ya quince años componiendo, por la orquesta tardaría muchísimo más, y sólo se decidiría a componer para ella por encargo. Por encargo del *Sadler's Wells Ballet* de Londres llevaría a cabo las «Variaciones sobre un tema de Chopin», y por encargo del Comité Organizador del Festival de Música Religiosa de Cuenca, su obra *Improperios* (1963).

En *Improperios*, si cabe, el músico penetra aún más en su interior en esa incesante búsqueda de Dios y del «más allá». Pero no olvidemos un factor que tuvo gran importancia en la vida privada de Mompou y en la repercusión de su obra. Desde 1958, año de su fundación, se requirió la presencia del compositor como maestro, para exponer su propio pianismo, en los cursos internacionales de «Música en Compostela».

Tal como decía el *Códice Calixtino*, el peregrino, al llegar a Santiago, tras el gran esfuerzo del viaje, sentía la «alegría de la paz recobrada». Eso

fue lo que le aconteció a Mompou, peregrino de caminos internos. En Santiago entregaría todo lo que tenía y le sería devuelto con creces en valores espirituales.

Sería en Santiago donde daría a conocer a pianistas de todo el mundo sus ideas respecto a la sonoridad, sus secretos de interpretación y donde tocaría en público toda su obra. También allí le cabría el honor de ser el primer pianista que tocara este instrumento en el interior de la Catedral y como ofrenda al Apóstol, hermanándose a todos aquellos juglares, y aquellos coros de peregrinos de los que nos cuenta el *Códice* «unos tocan cítaras, otros liras, otros tímpanos, otros flautas, caramillos, trompetas, arpas, violines, ruedas británicas o galas»...

«IMPROPERIOS»

No sorprende, pues, que durante este período, su producción se vuelva más cerebral y contenida, dando obras como los cuatro cuadernos de *Música callada* (piano, 1959-1967), *Carros de Galicia* (piano, 1960), *Ultreia* (Coros, 1962), *Ave María* (Coros, 1958), *Suite Compostelana* (guitarra 1962) e *Improperios* (Baritono, coros y orquesta, 1963).

El oratorio *Improperios* —según el propio autor, una excepción dentro de su obra, de clara vocación interna y despojada de todo lo que no sea esencia pura— ha sido considerado por el suizo Prevel como «el más

bello escrito en España durante la actual mitad del siglo XX». A ello añade que «sólo tiene parangón con el "Stabat Mater" de Poulenc y la "Misa" de Strawinsky». En esta obra, tras una introducción para orquesta, el baritono entona el «Popule meus». El coro interviene primero como un eco de la voz del solista hasta cobrar independencia y expresarse con gran fuerza y brillantez, sin que por ello pierda el dramatismo y la contención que requiere el texto, las palabras más desoladas que jamás dirigiera Cristo a los hombres, las más tristes. Un clamor de trompetas anuncia la antifona «Crucem tuam adoramus», suave y lírica.

«MUSICA CALLADA»

Ahora bien, si en la primera etapa de la creación de Mompou resaltan como obras más características las *Escenas de niños* o los *Suburbios*, en esta última etapa hay que señalar, sin lugar a dudas, los cuatro cuadernos de *Música callada*.

En ellos el camino hacia la esencialidad recorrido por Mompou llega a la cumbre, hallando el título adecuado en los versos del «Cántico espiritual», del gran poeta castellano San Juan de la Cruz, donde dice:

*La noche sosegada
en par de los levantes de la aurora,
la música callada,
la soledad sonora,
la cena que recrea y enamora.*

Mompou se sintió inmediatamente identificado con esos versos, la música callada era precisamente el objeto de aquella búsqueda que él había iniciado en el año 1909. El mismo la definiría en el discurso que pronunciara el día de su recepción en público en la Academia de Bellas Artes de San Jorge del siguiente modo:

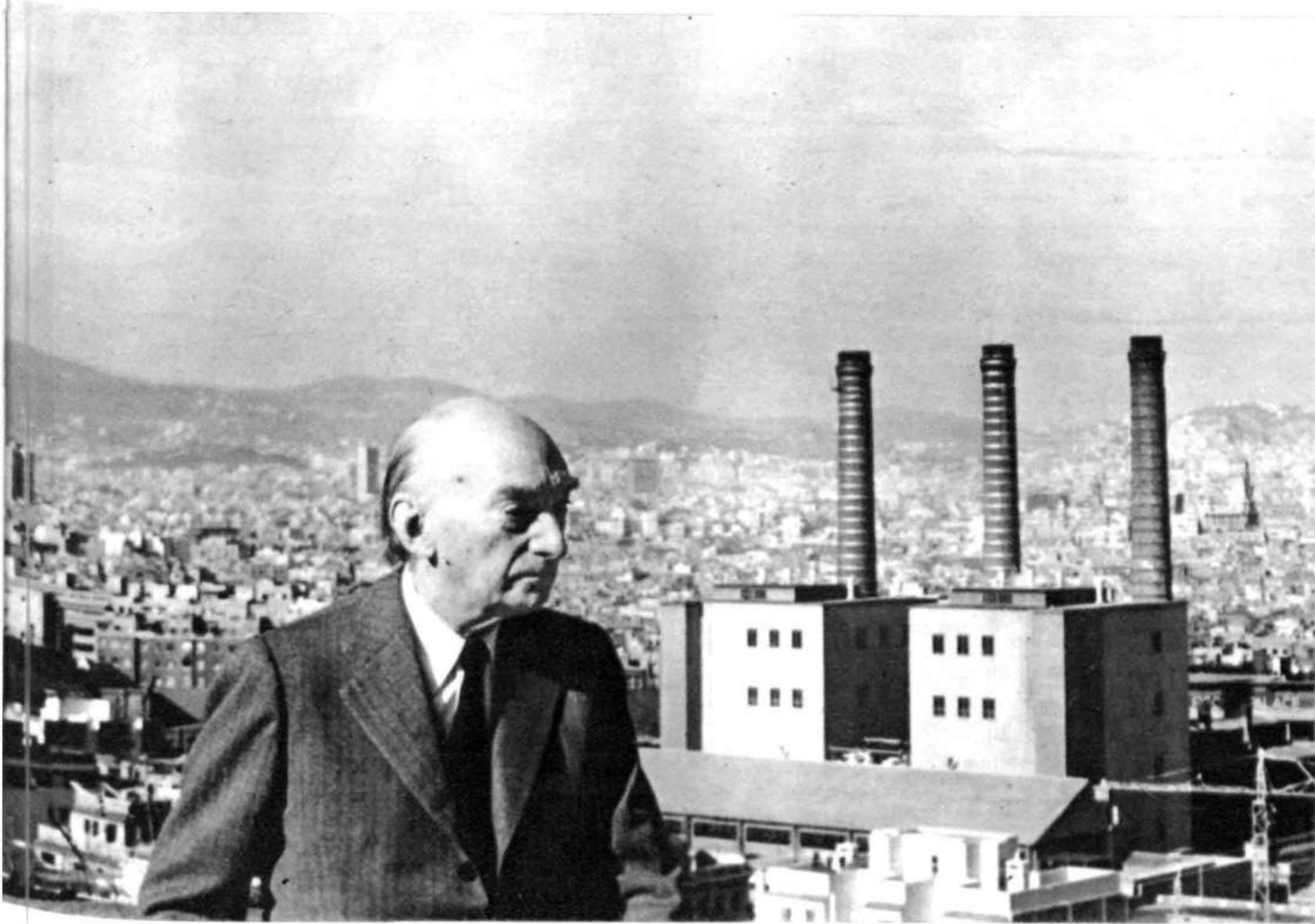
«Esta música es callada porque su audición es interna, contención y reserva. Su emoción es secreta y solamente toma forma sonora en sus resonancias bajo la bóveda fría de nuestra soledad...».

«No se le pide llegar más allá de unos milímetros en el espacio, pero sí el cumplir la misión de penetrar en las grandes profundidades de nuestra alma...».

«...Es símbolo de renuncia. Renuncia a la continuidad en las líneas ascendente de progreso y perfección del arte, porque en esta escalada es necesario, alguna vez, descansar...».

Pero Federico Mompou no descansa, Federico Mompou, ahora, a sus ochenta años, compone un concierto para piano, unas piezas breves para orquesta, ha terminado recientemente una *Misa* para la abadía de Montserrat, y vive lleno de proyectos. Siempre fiel a sí mismo en su incesante tarea frente al teclado, siempre «recomenzando», como en el primer día en que se inició su «búsqueda».

BARCELONA, ENERO 1973.



CLARA JANES

NOTICARIO INTERNACIONAL

ARTE VENECIANO

La ciencia y la técnica al servicio del arte de Venecia. Ambas han progresado mucho en el sector de las restauraciones de obras de arte, especialmente en el campo de la pintura y escultura. Sin embargo, cuando se trata de obras de arte en metal o aleaciones metálicas que se ven expuestas a los efectos del ambiente, lo mejor que se puede hacer, por ahora, es protegerlas del progresivo deterioro a que se ven sometidas.

Esta es la consideración que ha llevado a las autoridades de Venecia a adoptar una singular iniciativa para salvaguardar la conservación de los antiquísimos caballos dorados de la Loggia de San Mateo, uno de los más importantes monumentos artísticos de la famosa capital véneta. Detrás de uno de los cuatro caballos del conjunto ha sido instalado un ventilador de tres centímetros de diámetro, que tendrá como finalidad remover durante la noche el aire de la superficie metálica, evitando así la formación de las condensaciones ácidas que con el paso del tiempo van formando una costra de óxido que acaba por dañar peligrosamente la integridad física del monumento.

PATRIMONIO ARQUITECTÓNICO EUROPEO

En Zurich y bajo la presidencia del ex ministro inglés Duncan Sandys, presidente de Europa Nostra, y organizada por el Consejo de Europa, se ha celebrado la conferencia preparatoria del Año del Patrimonio Arquitectónico Europeo 1975. El presidente de la delegación española, marqués de Santa Cruz, consejero de Estado, fue elegido para desempeñar una de las tres vicepresidencias de la conferencia.

El vicepresidente de nuestra delegación, marqués de Busianos, pronunció un discurso al inaugurarse el debate general, en el que dio cuenta de la constitución del comité español de participación en el Año Artístico Europeo, cuya presidencia de honor ostenta el Príncipe de España; recordó que el primer paso para la organización de esta conferencia fue dado en España en 1965, con la lla-

mada «Declaración de Palma de Mallorca», y destacó la importancia de los proyectos presentados por España al Año Arquitectónico.

Formaron asimismo parte de la Delegación española, el comisario general del Patrimonio Nacional, los arquitectos Vicuña y Pons Sorolla, y los presidentes del Colegio de Arquitectos de España y de la Asociación de Amigos de los Castillos.

ARTE DEL SIGLO XX, EN BASILEA

El Salón Art 4'73 —Salón Internacional de Arte del Siglo xx— se ha celebrado en los salones de la Feria Suiza de Muestras de Basilea, al que concurrieron cerca de trescientas galerías y editoriales de arte de diecinueve países europeos y americanos, exponiendo obras de dos mil artistas de nuestra época. Todas las corrientes y tendencias estilísticas estuvieron aquí representadas, aunque posiblemente acentuando, más que en el anterior salón, la presencia de los grandes clásicos modernos. La frecuencia con que las grandes figuras del arte moderno, en general altamente cotizadas, figuran en el Salón Internacional de Basilea demuestra que tanto las galerías suizas como las extranjeras cuentan con una rica clientela, particularmente la de los coleccionistas.

Se ha confirmado que no disminuyó la atención pública hacia los surrealistas, e igualmente hacia el «pop». Los expresionistas alemanes y los representantes del primer abstractismo ruso se expusieron en mayor número que en anteriores salones, lo que no ha impedido que las maneras artísticas más recientes, como las del arte «minimal» o «conceptual», hayan estado también ampliamente representadas en Basilea.

El Salón ha tenido alrededor de 40.000 visitantes. Por el estudio de los cuestionarios cubiertos por los expositores, se ha podido apreciar que el éxito del Salón se debe, principalmente, a las ventas, marcadas por una tendencia general a adquirir, debido a la incertidumbre de la actual situación económica y monetaria, los llamados «bienes de larga duración», que aquí se traducen, siguiendo la tendencia apuntada ya sobre este Salón, por obras de «arte moderno clá-

sico». En este sector, las operaciones de venta fueron visiblemente notables, favorecidas en las adquisiciones al comercio artístico norteamericano en razón de la baja del dólar. Se calcula que las ventas efectuadas en esta IV edición del Salón de Basilea alcanzan los 25 millones de francos suizos: ocho millones más que en 1972, a cuyas cifras se habrán de adicionar las compras realizadas durante los seis u ocho meses siguientes a la clausura del Salón báilés. Pero estas cifras no se refieren solamente a las adquisiciones de «Arte moderno clásico», pese a ser las más solicitadas, sino también a las adquisiciones de arte conceptual, de pequeño formato, etcétera, en más de una ocasión ofrecidas directamente por los artistas o por modestas galerías dedicadas al arte de avanzada.

La fecha del próximo Salón consagrado al arte del siglo xx Art 5'74, ha sido fijada desde el 19 al 24 de junio de 1974.

EL «QUIJOTE», EN CUBA

Cuba acaba de publicar por primera vez una edición del «Quijote», ilustrada por un artista cubano. La edición fue impresa por el Instituto Cubano del Libro, con ilustraciones del pintor Juan Moreira, que trabaja en la actualidad como profesor de la Escuela de San Alejandro, de La Habana. Los dibujos de Moreira constituyen una versión «tropicalizada» del universal libro, con paisajes y ambientes típicos de Cuba. La obra viene a engrosar la larga lista de libros ilustrados sobre «El caballero de la Triste Figura» y su escudero, que han aparecido en todas las épocas desde la primera edición del «Quijote», en 1605.

MUSEO VAN GOGH

La Reina Juliana de Holanda ha inaugurado en Amsterdam el nuevo Museo Nacional dedicado al gran pintor holandés Vincent van Gogh. El museo incluye 230 pinturas, 500 dibujos y 700 cartas del artista, así como distintas obras de los pintores que influyeron en el arte del famoso artista: Gauguin, Bernard y Monticelli. La inauguración del nuevo museo se realiza ciento veinte años des-

pués de su nacimiento, y justamente un siglo después de haber escrito Van Gogh la primera de sus cartas famosas a su hermano Theo.

VIGILANCIA DEL ARTE

La creciente ola de depredaciones artísticas y las dificultades para la contratación de personal de vigilancia idóneo está induciendo a los museos de todo el mundo a buscar soluciones que garanticen la seguridad de las obras puestas bajo su custodia. Algunos, como el Museo de Arte Moderno de París, han acudido al discutible —y desde luego enojoso para los visitantes— expediente de reducir, clausurándolas alternativamente, las salas visitables, con objeto de concentrar dicha vigilancia en las abiertas al público. Otros, con visión más certera, eficaz y encomiable, están poniendo en práctica, para la salvaguarda de sus acervos, los múltiples recursos que brinda la técnica actual. Tal es el caso del Museo Vaticano, en cuyas salas se están instalando unas pequeñas cámaras de televisión que funcionan en circuito cerrado. Desde una sala, y por medio de un panel de monitores se puede observar en cualquier momento a las personas que recorren el museo y prevenir cualquier posible robo o atentado contra las obras albergadas en él. También se han instalado en el Museo Vaticano modernos sistemas electroacústicos, que impiden a los visitantes aproximarse excesivamente a los objetos y vitrinas.

Por otra parte, y también relacionado con el anterior informe, los más importantes museos romanos permanecen cerrados al público durante estos meses estivales; es decir, durante el período de mayor afluencia turística extranjera y nacional hacia la capital italiana. Según declaración del profesor Raniero Benedetto, asesor municipal de Bellas Artes, Antigüedades y Asuntos Culturales de Roma, «nos hemos visto obligados a tomar esta decisión a causa de la falta de personal de custodia, que actualmente es de sólo sesenta y cinco personas. No tenemos posibilidad de reemplazar a este personal que, por otra parte, tiene derecho, como cualquier otro trabajador, a disfrutar durante el verano de sus vacaciones». «Lamento —ha añadido el profesor Benedetto— que en Roma no exista una tradición político-administrativa en favor de la cultura».

MONEDAS DEL SIGLO XII

En el cementerio de la localidad alemana de Regensburg, y dentro de una lámpara de aceite, descubierta al realizar unas excavaciones, fueron halladas trescientas monedas de metal, acuñadas en el siglo XII. Se cree que las monedas fueron acuñadas du-

rante el reinado de Enrique el León, a principios del siglo XII, pero el misterio radica en que no se encuentra explicación al modo cómo llegaron dichas monedas a este cementerio, que fue construido hace solamente doscientos años.

LUIGI MORETTI

Uno de los realizadores del complejo de Watergate Development, en Washington, escenario de acontecimientos que han creado una grave crisis en la política estadounidense, el arquitecto italiano Luigi Moretti, ha fallecido a consecuencia de un infarto de miocardio cuando realizaba una excursión en barca por aguas de la isla Capraia. Creador de una gran parte de las edificaciones del Foro Itálico de Roma y de algunos planes urbanísticos en la época de Benito Mussolini, Moretti fue asimismo el realizador de la ciudad olímpica romana, de la Stock-Exchange Tower, de Montreal, y de otras construcciones diversas, dentro de las más avanzadas técnicas arquitectónicas.

BIENAL JUVENIL Y DELACROIX

La primera gran exposición parisienne del curso que abrirá en el otoño será la Bienal Internacional de Arte Juvenil, en la cual van a figurar, representando a España, el Equipo Crónica de Valencia, y el pintor madrileño Alberto Corazón. La Bienal promete numerosas innovaciones, puesto que, obligadamente, por naturaleza, es ella en pensamiento, innovación pura y continua. Digamos para empezar que la Bienal se realizará no en el Parque Floral, como en 1971, sino en las salas del museo de Arte Moderno de la Villa de París y en las del museo Nacional de Arte Moderno, y su duración se prolongará hasta la mitad del otoño. Como siempre, está reservada a los artistas comprendidos entre los veinte y los treinta y cinco años. A diferencia de las otras grandes Bienales internacionales, su carácter es eminentemente experimental.

Se trata en principio de reunir en los principales dominios de la creación artística las búsquedas fundamentales y novedosas, tanto individuales como colectivas. Cruce de ideas nuevas, la Bienal da a todos los artistas jóvenes la posibilidad de reunirse para afirmar y confrontar sus búsquedas respectivas, cumpliendo al tiempo una misión informativa y didáctica del más alto interés cultural. La finalidad de la Bienal es, pues, la de dar un panorama verdadero de la vanguardia internacional, entendiendo como una necesidad real de nuestra época la de hacer un análisis del presente y una proyección al futuro a través del lenguaje y significación artísticos.



También hay en París, en el tiempo en que redactamos esta noticia y con duración hasta el 15 de octubre, la posibilidad de admirar, con el arte nuevo de la gente nueva, que a su hora significará la Bienal de la libertad del arte joven, el arte que fue nuevo a través de una gente que también fue nueva en el pensamiento de su pintura en su tiempo, con igual arrojo, modernidad y novedad liberadora que se puede admirar hoy en la inventiva del arte moderno. Nos referimos concretamente al gran pintor Eugenio Delacroix. El museo parisense dedicado a Delacroix presenta hasta mediados de octubre, como se indicó, una exposición titulada «Delacroix y la pintura liberada», en la que se reúne un centenar de obras, muchas de las cuales se presentan públicamente por vez primera. La exposición constituye igualmente un homenaje a Delacroix en el 110 aniversario de su muerte.

Los lienzos, los diseños y dibujos reunidos con este motivo han sido escogidos en función de sus relaciones con la noción de libertad tal y como la concebía Delacroix: libertad de inspiración del pintor, que tenía una preferencia por los temas románticos e históricos; libertad en la técnica propia de Delacroix; libertad que gozaba el artista en la floración de su arte —y que de modo tan natural permite que su inventiva esté exhibida al tiempo de la de los jóvenes de la Bienal de París.

Libertades pictóricas tan naturales en la obra de Delacroix, puesto que el pintor no cesó, a lo largo de toda su vida, de llevar a cabo un duro combate por «haber osado ser el mismo», a pesar de la encarnizada hostilidad de sus adversarios.

NOTICARIO NACIONAL

ACADEMICOS DE SAN FERNANDO

Tres nuevos académicos numerarios han ingresado en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando: el compositor Ernesto Halffter y los arquitectos Luis Blanco Soler y Fernando Chueca Goitia. Halffter versó su discurso de ingreso sobre «El magisterio permanente de Manuel de Falla», el español, con Picasso, más universal en el arte de nuestra cultura. Al estudiar «La Atlántida», la obra capital de Manuel de Falla, indicó que representa ella un trabajo en el cual lo literario, lo musical y lo humano se entrelazan emocionadamente.

— Luis Blanco Soler estudió en su discurso la vida y la obra del gran arquitecto Secundino de Zuazo Ugaldé, importante, entre otras razones, por su propia dimensión y por la proyección que tuvo sobre la juventud de su tiempo, entre los años veinte y treinta. Fue Zuazo un adelantado de la técnica del urbanismo y a él se deben obras de tanta jerarquía como la Casa de Correos de Bilbao, y en Madrid, el Palacio de la Música, el Frontón Recoletos, la Casa de las Flores, los Nuevos Ministerios, etcétera.

— Fernando Chueca Goitia dedicó su discurso a una «Varia neoclásica», al neoclasicismo, que es un estilo —«el último gran estilo unitario de Occidente», señaló el profesor Chueca— por el cual se mueve muy cómodamente el gran saber histórico del nuevo numerario sanfernandino y al cual dedicó magníficas atenciones a lo largo del tiempo.

* * *

A la vez han sido otorgados nuevos nombramientos de académicos correspondientes de San Fernando, en número de dieciocho: once de los elegidos lo fueron como componentes en arte: Adrián Espí, en Alicante; Antonio Zoido Díaz, en Badajoz; Gaspar Sabater Serra y José Mascardo Pasarius, en Baleares; José María Lecanda Rochelet, Antonio Bilbao Aristegui y Luis de Lázaro Uriarte, en Bilbao; José María de Mena, en Sevilla; Salvador Aldana Fernández y Manuel Sanchís Guarner, en Valencia, y Salvador Moreno, en Méjico.

De los siete restantes, cuatro son pintores: Rodolfo Waldo Aguiar Car-

mona, en Bilbao; Gonzalo Moreno Abril y Miguel Rodríguez Acosta, en Granada; Sebastián García Vázquez, en Sevilla. Dos arquitectos: Antonio Lozoya Auge y Juan Bassegoda Nonell, en Barcelona, y un musicólogo, también de Barcelona, Francisco Bonastre Bertrán.

MULTIVISION

En el Museo de América, de Madrid, ha sido instalado un dispositivo de multivisión, que fue presentado al subdirector general de Bellas Artes, señor Falcón; directores de los museos de Madrid y otras personalidades del arte nacional. Se trata de un novísimo sistema audiovisual a base de doce proyectores, un magnetófono con ocho altavoces y un programador electrónico, que por primera vez se aplica a un museo y que permite hacer ante los visitantes la presentación de las principales piezas y colecciones, orientándoles en su visita por medio de la proyección de 324 diapositivas en color, combinadas entre sí para formar distintas unidades en la pantalla, a un ritmo de una diapositiva cada dos segundos, en tanto que, con una perfecta adecuación a cada imagen, la voz grabada del locutor va explicando qué importancia tiene y dónde se encuentra cada pieza de las más relevantes del museo. El director del museo, señor Martínez Barbeito, explicó previamente las características, modo de funcionamiento y finalidad de este sistema, ahora incorporado a la museística española, y resaltó las ventajas de carácter didáctico que ofrece este medio audiovisual, tan sugestivo y espectacular como eficaz para que los museos desarrollen al máximo sus peculiares actividades pedagógicas.

MURALLAS ESPAÑOLAS

En Toledo se ha derrumbado la torre del palacio de los Maqueda y un fragmento del lienzo de la muralla de la ciudad, que datan de 1450. Parece ser que, dado el interés histórico artístico del palacio, se hará cargo de la reconstrucción de la parte afectada la Dirección General de Bellas Artes. Los fundadores del palacio de los Maqueda fueron don Gutierre de Cárdenas y doña Teresa Enríquez, quienes también mandaron

edificar la capilla de la Antigua, en la catedral, y la colegiata del pueblo toledano de Torrijos. Al adquirir el palacio el pintor Matías Moreno, y encontrarlo en estado semirruinoso, ordenó su reconstrucción a finales del siglo pasado, sin que hasta ahora hubiera experimentado ninguna nueva restauración. En la actualidad, el palacio pertenece a los herederos del indicado pintor.

— El hallazgo en Tarragona de parte del muro ciclópeo que sirve de base a la muralla vieja de la ciudad ha hecho que vayan a prolongarse unos doscientos metros más las excavaciones que se venían realizando junto a la torre de Carlos V, en la bajada de San Hermenegildo. Uno de los bloques aparecidos tiene una longitud de cinco metros y cuarenta y cinco centímetros, con un peso de tres mil kilos, el mayor que existe en toda la muralla tarraconense. Tras visitar dichas excavaciones en compañía del director del Museo Arqueológico, el arquitecto del Patrimonio Artístico Nacional, don Alejandro Ferrand, confirmó la necesidad de prolongar la búsqueda arqueológica, que se estima puede llegar a resultados muy afortunados.

FUNDACION BERROCAL

Las esculturas que donó a Málaga, su tierra, el famoso escultor y pintor Miguel Berrocal ya no están en el Museo Provincial de Bellas Artes de la capital andaluza, según información del diario «Sur», al ser llevadas nuevamente a la ciudad italiana de Verona, donde reside Berrocal desde hace algunos años, pedidas por el artista para ser expuestas en la próxima Bienal de São Paulo, junto al monumento a Picasso, que realiza Berrocal para su instalación en Málaga.

Al margen de esta versión, el periódico «Sur» refiere las vicisitudes de estas esculturas, que llegaron a Málaga como regalo del artista para constituir el primer fondo de un futuro museo Berrocal, que se vería incrementado con obras del titular o de otros famosos artistas. Para ello era necesario crear un Patronato Berrocal, que legalmente se hiciera cargo de las obras, las cuales, por deferencia a la ciudad, las autoridades aduaneras permitieron que se depositaran en el Museo Provincial

en tanto se cumplían los trámites de constitución del Patronato.

«Como un año más o menos —añade el periódico—, las esculturas han estado en el museo. A lo largo de este año, el procedimiento administrativo y aduanero fue quemando etapas. Se dieron numerosos plazos para legalizar una situación que nadie entendía, y como no era posible entrar en contacto con el Patronato, que debía hacerse cargo de las obras, porque un año después todavía no se había creado, las esculturas fueron declaradas en abandono». La información termina preguntándose si las obras de Miguel Berrocal volverán algún día a Málaga, cosa aún no confirmada cuando redactamos esta noticia.

NUEVOS MUSEOS

— Ha sido inaugurado en Guadalajara por el ministro de Educación y Ciencia y con asistencia de otras autoridades nacionales y provinciales, el nuevo museo provincial de Bellas Artes, instalado en la planta baja del Palacio del Infantado. Consta de cinco salas, con un centenar de cuadros y distintas esculturas procedentes de los fondos de la Dirección General de Bellas Artes. Sesenta de las pinturas expuestas pertenecen a la colección exhumada en enero de 1972 por la Diputación Provincial, que formaba parte de un museo de pinturas que existió en el siglo pasado en el antiguo convento de la Piedad, de Guadalajara, constituido por más de ochocientas piezas, reunidas como consecuencia de la desamortización de Mendizábal. Entre las más interesantes firmas del museo están las de Ribera, Carreño de Miranda, Alonso Cano, et cétera.

— El pueblo vizcaíno de Ceberio va a contar con un museo de arte religioso en la iglesia de Santo Tomás, en el que se reunirán en exposición las imágenes, tallas y bajorrelieves de todas las ermitas del término municipal. Una de las razones para la creación del nuevo museo es la de los continuos robos de imágenes valiosas, puesto que en Ceberio los caseríos están muy diseminados y las ermitas muy alejadas unas de otras. Todas las imágenes y tallas que se consideren de valor se reunirán en el nuevo museo. Las imágenes de los distintos patronos que se veneren en las ermitas serán trasladadas a ellas sólo en las romerías. Las obras de valor se estiman en medio centenar, la mayoría de hace tres siglos, con algunas del xv. Al museo también serán incorporados otros objetos valiosos, como libros y documentos antiguos.

CARTELES

El pintor Joan Miró ha entregado al Fomento de Turismo de Mallor-



NUEVA LAPIDA VISIGODA EN EL MUSEO ARQUEOLOGICO HISPALENSE

El día 7 de octubre de 1972, y merced a gestiones de don Salvador de Sancha Fernández, director del Museo de Artes y Costumbres Populares, de Sevilla, pudo adquirirse para el Museo Arqueológico Hispalense un interesante epígrafe visigodo.

Trátase de una lápida de mármol grisáceo, que pocos días antes de la fecha citada descubrió casualmente don Manuel Rodríguez Bordallo al efectuar obras de cimentación en la calle Imperial número 31, de Sevilla.

Nuestra lápida (lám. I) mide 0,60 m. de altura por 0,20 m. de ancho y 0,10 m. de grueso. Está deteriorada por su costado derecho y especialmente por el ángulo inferior del mismo lado. Mas, por fortuna, la rotura no afecta seriamente al texto que contiene, aunque sí a la primera letra de cada uno de los renglones primero a cuarto.

En la cabecera de la lápida en cuestión vense grabadas muy esquemáticamente dos palomas, vistas de perfil y a ambos lados de un Crismón. Seguidamente viene el epígrafe, cuya transcripción sigue:

LVCINVS FA
MVLVS DEI VI
XIT ANNOS PL
VS MINVS XII
RECESSIT IN
PACE Φ III
IDVS APRI
LES ERA
DCXVIII

«Lucinus, famulus Dei, vixit annos plus minus XII. Recessit in pace

D(ie) III Idus Apriles, Era DCXVIII». Esto es: «Lucino, siervo de Dios, vivió más o menos doce años. Descansó en la paz del Señor el 11 de abril de la Era 618». Ahora bien, refiriéndose dicha Era a la Hispánica, que dio comienzo justamente el año 38 antes de Cristo, y cuyo carácter ha sido estudiado amplia y satisfactoriamente por el profesor doctor don Alvaro d'Ors, catedrático de la Universidad de Navarra (1), debemos rectificar el año que figura en la lápida, ya que con respecto a la actual Era Cristiana hemos de deducir los treinta y ocho años de adelanto de la Era Hispánica. En consecuencia, la fecha exacta del óbito de Lucino fue la del 11 de abril del año 580.

De todo ello se desprende claramente que nuestro epígrafe fue redactado en el último cuarto de siglo VI. Hemos de observar que presenta nexo de M y V en el segundo renglón (FAMVLVS). Y en el renglón VI aparece la D de D(ie) atravesada por un trazo oblicuo. Finalmente hemos de consignar que el grabador, aun cuando se atuvo a escribir el texto dentro de las correspondientes pautas, sin embargo, conforme iba grabando cada renglón iba desplazándose paulatinamente hacia el margen izquierdo, por lo que el epígrafe, con respecto a su eje vertical, se encuentra torcido hacia la derecha del espectador.

C. F. CHICARRO

(1) Véase A. d'Ors: «La Era Hispánica». Pamplona, 1962.

ca, en la capital balear, un cartel con su firma para que sirva a la promoción mallorquina en el mundo. El cartel es una sinfonía de colores inspirada en un rutilante sol, con el nombre de la isla en el fondo. Joan Miró lleva más de treinta años residiendo en Mallorca, y esta ofrenda suya de un cartel turístico original es una prueba más de su grande y hondo afecto a la isla.

— El Jurado calificador del concurso Carteles Turísticos 1973, presidido por el director general de Promoción del Turismo, ha otorgado los siguientes premios: Primero, de 100.000 pesetas, a Fernando Alcázar Serrano; segundo, de 75.000 pesetas, a Alfredo Carrasco Gutiérrez, y tercero, de 50.000 pesetas, a José Luis Giménez.

— El XIII Concurso-Exposición Nacional convocado en Granada por la Fundación Rodríguez-Acosta con motivo de los festivales granadinos de música, y que este año versaba sobre «El arte de la ilustración en la obra literaria y poética de Federico García Lorca», concedió los siguientes galardones: Primer premio, de 75.000 pesetas, a Irene Iribarren; segundo, de 50.000, a Alejandra Izquierdo; tercero, de igual cuantía, a Juan Gutiérrez Montiel. El Premio de la Dirección General de Bellas Artes, también de 50.000 pesetas, a Francisco Delano Gaete; Premio de la Universidad —35.000 pesetas— a Manuel Castro Mellado; Premio del Ayuntamiento, de 25.000 pesetas, a Joaquín Villegas Forero; Premio de la Diputación, de igual cuantía, a Cayetano Aníbal; Premio del Patronato de la Alhambra, de 25.000 pesetas, a Niyokisi Yamaoka, y Premio de la Caja de Ahorros, de la misma cantidad, a Lorene Karol.

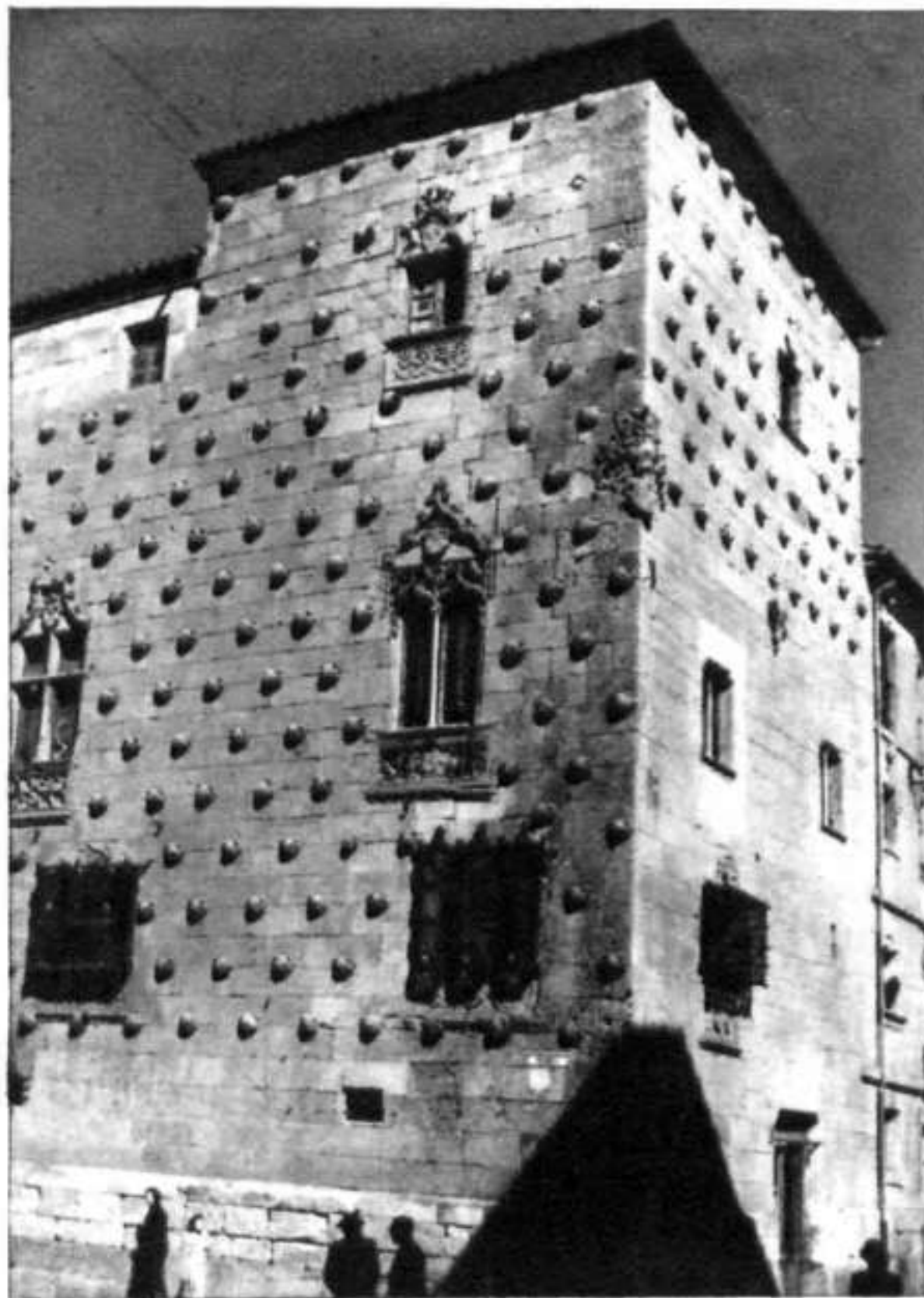
PLÁSTICOS EN LA CONSTRUCCIÓN

Organizado por el Centro Informativo de Materiales de la Construcción, con la colaboración de la Agrupación Nacional Autónoma de Industriales de Plásticos, se ha celebrado en Madrid la Primera Semana de Plásticos en la Construcción. Al certamen, que estuvo patrocinado por el Ministerio de la Vivienda, prestaron también su colaboración el Sindicato Nacional de Industrias Químicas y el de la Construcción, el Instituto Nacional de Racionalización y Normalización, Instituto de Plásticos y Cauchos del Patronato Juan de la Cierva, Instituto Eduardo Torroja y el Grupo de Empresas de Obras Públicas de Ambito Nacional SEOPAN.

El objetivo principal de estas jornadas fue difundir las posibilidades de los distintos materiales plásticos en el campo de la construcción y la arquitectura, pretendiendo esta-

blecer contacto entre empresas constructoras, arquitectos, aparejadores y técnicos en general para mostrar los diferentes campos de aplicación de los productos plásticos y presentar las soluciones ofrecidas por estos materiales a las necesidades modernas de la construcción.

La producción del sector español de plásticos en el año pasado puede valorarse en unos sesenta y seis mil millones de pesetas. Durante la Primera Semana, estuvo abierta también en la capital española una exposición monográfica de materiales plásticos y su aplicación.



CASA DE LAS CONCHAS, DE SALAMANCA

El Ayuntamiento salmantino ha cedido el contrato de arriendo de la Casa de las Conchas a favor de la Dirección General de Bellas Artes. Desde 1967, el Ayuntamiento de Salamanca tenía en arrendamiento el edificio por un período de noventa y nueve años, y por el precio simbólico de una peseta-oro al año, según acuerdo hecho con el conde de Santa Coloma, propietario del inmueble, cuyo precio no se altera ahora en virtud de la cesión actual.

FRANCISCO NUÑEZ LOSADA

Ha fallecido en Madrid, a los ochenta y tres años, el pintor y catedrático, Francisco Núñez Losada; fue enterrado, según sus deseos, en los Picos de Europa, que tantas veces llevó a su pintura. Núñez Losada había nacido en la localidad salmantina de Candelario en 1889, cursando sus primeros estudios en Valencia y en Madrid, tiempo después, con Cecilio Pla. Catedrático de pai-

saje, restaurador de la Junta de Conservación del Tesoro Artístico Nacional, primera medalla en la Nacional de Bellas Artes de 1941, fue estimado de siempre como uno de los más importantes paisajistas españoles del tiempo moderno, con una paleta muy personal y verísima en la captación de las grandes composiciones naturalistas españolas.

DESCUBRIMIENTOS SUBMARINOS

La expedición de científicos y estudiantes norteamericanos que buscan el legendario continente de la Atlántida en aguas del litoral gaditano ha descubierto en el fondo del mar columnas, paredes y caminos, después de una investigación submarina realizada por cinco buzos de la expedición a unas dieciséis millas al Norte del Peñón de Gibraltar. «Este puede ser el comienzo de nuestras investigaciones sobre la Atlántida», ha declarado a la prensa la doctora Maxime Asher, directora de la expedición. Pero ante la demora que el grupo americano sufre a causa del permiso para poder investigar en el fondo submarino a bordo de su barco, los buzos americanos realizaron este viaje en un pesquero.

Según el profesor inglés Sikes, dedicado durante cincuenta años a estudiar los restos de la Atlántida, «los restos aparecidos, dada la profundidad donde se encontraron, no pueden ser ni fenicios, ni griegos, ni romanos». Al parecer, según una primera impresión, datan de hace más de nueve mil años antes de Cristo.

IMPUESTO DE PROPIEDAD INTELECTUAL A LOS ARTISTAS

De nuevo las autoridades fiscales españolas han puesto su atención en la obra del arte español, ya publicada en el «Boletín Oficial del Estado» la Resolución del Ministerio de Hacienda en torno a los impuestos de lujo que gravan las subastas de obras de arte y de la que a su hora dimos cuenta en este noticiario. Ahora el «B. O. E.» ha publicado una nueva Orden de Hacienda, regulando la tributación de los artistas por el concepto de propiedad intelectual. El informe dice lo siguiente:

«Se establece que los pintores artísticos y escultores tributen, por el concepto de propiedad intelectual, en el impuesto sobre los rendimientos del trabajo personal. La Orden de 26 de diciembre de 1972 —dice la nueva disposición— reguló que la actividad de pintura y escultura de adorno, heráldica, histórica, género o retrato, tributará, a partir de 1972, por el impuesto sobre los rendimientos del trabajo personal, por lo que se hace preciso determi-

nar el concepto por el que, dentro de este impuesto, deben someterse a gravamen las citadas actividades.

Considerando que la ley sobre la propiedad intelectual califica como tal la de todas las obras de arte pictórico y escultura, este Ministerio ha tenido a bien disponer:

Los rendimientos que los propios autores obtengan de la venta, reproducción y exposición de obras de arte de pintura y escultura, cualquiera que sea el modo o la forma de expresión, se considerarán remuneraciones especiales derivadas de la propiedad intelectual, a efectos del impuesto sobre los rendimientos del trabajo personal.

La base imponible estará constituida por la diferencia entre los ingresos obtenidos en cada año natural por la venta de las obras y, en su caso, por la de los derechos de reproducción y exposición de las mismas, deducido el importe de los materiales empleados en la ejecución de cada una de las obras vendidas y el de las comisiones correspondientes a las ventas realizadas, aplicando a dicha diferencia el coeficiente de gastos del 25 por 100 establecido por la orden del 20 de noviembre de 1964.

La base liquidable coincidirá con la imponible, a la que se aplicará el tipo de gravamen del 10 por 100.

El ingreso directo se efectuará por declaración que formulará el contribuyente en modelo oficial T. P. 6 en el mes de enero de cada año, con relación a los rendimientos obtenidos en el año inmediatamente anterior.

Serán de aplicación a estos contribuyentes cuantas normas tributarias rigen para los demás autores de la propiedad intelectual en cuanto les sean aplicables».

ARTESANIA ESPAÑOLA

La artesanía nacional está disfrutando actualmente de un amplio favor público, tanto nacional como internacional, y a tal punto, que se atribuye a su obra el ingreso de un 15 por 100 de las divisas que llegan al país, calculándose que pueden alcanzar ellas un 40 por 100. De los datos facilitados por la Empresa Nacional de Artesanía, recogemos los siguientes informes:

— Este sector artesano es mucho más desconocido de lo que se puede pensar, y precisamente, tal vez por su carácter primario, poco investigado. Sin embargo, existen algunos censos que nos pueden aportar el dato de que hay en España entre los 600.000 y 700.000 talleres, con una plantilla laboral cercana al millón de personas, que están viviendo momentos cruciales de su expansión, puesto que lo artesano español es un argumento comercial de primera clase.

— El 21 por 100 de los talleres artesanos son de carácter unipersonal, un 33 por 100 son familiares, un 24 por 100 emplean a uno o dos asalariados, un 17 por 100 cuentan con tres a cinco empleados y únicamente un 5 por 100 dispone de una plantilla superior a las cinco personas. Producto de esta raigambre familiar es que cerca del 30 por 100 de la producción proceda de talleres establecidos dentro del propio hogar.

— En la estructura comercial del sector se advierte que un 15 por 100 de los artesanos venden su producción a mayoristas, comercializando el resto a minoristas o compradores ocasionales. Un poco más del 10 por 100 tienen contacto con importadores extranjeros y un 20 por ciento realizaron sus exportaciones directamente.

— La capacidad de gestión de las empresas artesanas se encuentra sólo entre un 14 y un 20 por 100 de ellas. Al menos —según los informes de la Empresa Nacional de Artesanía— el 81 por 100 obtendría más beneficios si dispusiera de unos servicios comerciales eficaces y de moderna concepción, capaces de canalizar conjuntamente su producción y de orientarla sobre las exigencias del mercado.

— Se calcula que los estudios e investigaciones que es necesario hacer en torno a este sector artesanal valen unos 300 millones de pesetas, con cargo al Plan de Desarrollo hasta 1975. Pase lo que pase, y sea cual sea la dirección futura de nuestra artesanía, la verdad es que es ella fuente más que importante de divisas para España.

CONSERVACION DE OBRAS DE ARTE SAGRADO

El arzobispo de Pamplona, monseñor Méndez Asensio, y su obispo auxiliar, monseñor Larrauri, han hecho públicas unas disposiciones para la conservación del patrimonio artístico y de documentación de la diócesis. Disponen que, para lograr este objetivo, se tomen, entre otras, las siguientes medidas:

— Primera: Que los edificios del culto sean provistos de cerraduras, a fin de que estén abiertos en horas aptas y permanezcan cerrados con garantías el resto del tiempo.

— Segunda: Los edificios situados fuera de las poblaciones, como, por ejemplo, ermitas, deben permanecer cerrados cuando haya objetos valiosos en su interior, aunque advirtiendo expresamente la forma en que puedan ser visitados.

— Tercera: Antes de emprender obras de restauración y cambios en



la disposición de objetos sagrados, deberá consultarse a la Comisión Diocesana de Arte, que aconsejará oportunamente al respecto.

— Cuarta: Especial cuidado en cuanto a la seguridad debe ponerse en los objetos sagrados de fácil movilidad, tales como ornamentos antiguos, retablos pequeños, cruces procesionales, imágenes exentas, cálices, custodias, etcétera.

— Quinta: Los objetos que ya no se utilicen para el culto y sean accesibles al expolio, deberán recogerse en un lugar adecuado, que provisionalmente puede ser el Museo Diocesano o en museos comarcales donde, junto a condiciones de seguridad, sea posible su contemplación con relativa facilidad.

— Sexta: Los objetos que hayan sido rechazados al efectuar reformas en los templos o lugares de culto, deberán ser trasladados a Pamplona para su evaluación o posterior enajenación, si no existe ningún inconveniente.

— Séptima: También los archivos parroquiales de localidades deshabitadas que no reúnan condiciones para su seguridad, se traerán a Pamplona para su conservación. Los libros parroquiales cuya antigüedad sobrepase los cien años, es conveniente sean entregados al archivo diocesano para su custodia.

Con la presente disposición, el Obispo controla, vigila, conserva y se responsabiliza del tesoro artístico y documental de la diócesis, de forma que la medida aquí reproducida habrá de ser comentada sin duda más ampliamente por la importancia que ella tiene y las repercusiones que pueda ocasionar de cara a la conservación de buena parte, hasta ahora no debidamente atendida, del tesoro artístico sagrado nacional.

ANTOLOGIA DE LA MUSICA ESPAÑOLA ACTUAL

MANUEL CASTILLO

Manuel Castillo es, hoy por hoy, uno de los hombres más prestigiosos de la música española contemporánea. Incluso podríamos decir que es el más sólido valor de cuantos compositores de su edad discurrieron por caminos laterales a los de la línea vanguardista. No olvidemos que Castillo se inserta, por edad y formación, dentro de la llamada «generación del 51», y que dentro de esta promoción es donde se operaron las transformaciones serialistas españolas. Pues bien, Castillo fue ajeno a las mismas, pero también lo fue a los intentos de mirar atrás y concebir la composición musical como un eterno retorno o como la manera de recrear una y otra vez formas y maneras que cristalizaron en un momento y que más tarde se consideran inamovibles. Independiente y reflexivo, Manuel Castillo no se ha adscrito a ninguno de los dos pensamientos, y ha seguido su evolución de una manera propia e intransferible, insensible a la censura y también al halago, que a veces puede ser igualmente perjudicial o aún más.

Manuel Castillo nació en Sevilla en 1930. Sus estudios se desarrollaron primeramente en su ciudad natal, dedicándose al piano y a la composición bajo la dirección de Pantión y Norberto Almandoz. En Sevilla obtuvo los premios fin de Carrera y Joaquín Turina, pasando luego a Madrid, donde amplía estudios pianísticos con Antonio Lucas Moreno y compositivos con Conrado del Campo. Más tarde será París quien le acoja en las figuras de Lazare Levy y Nadia Boulanger, que le darán su último toque formativo.

En 1956 obtiene Manuel Castillo una cátedra de piano, por oposición, en el Conservatorio de Sevilla, centro del que desde 1964 es director y catedrático de composición. Así pues, el compositor vuelve a su ciudad natal para proseguir en ella su labor, gesto muy necesario para poder mantener la vida musical de las provincias a un nivel que la emigración de los músicos hacia Madrid y Barcelona hace cada vez más difícil.

La labor docente de Manuel Castillo no le ha hecho abandonar la composición, ya que regularmente se escuchan nuevas obras suyas. Tampoco ha podido el trabajo didáctico con sus ánimos de concertista, pues no hay que olvidar que Castillo es un excelente solista de piano que ha ofrecido numerosos recitales y cuyas obras pianísticas ha estrenado él mismo en su mayoría, empezando por sus dos conciertos para piano y orquesta.

Las primeras obras del compositor se fechan hacia 1949 y están aún cercanas a las últimas consecuencias del nacionalismo español. En esta etapa se ha querido ver una influencia de Turina, lo cual sería lógico, puesto que Castillo es en la actualidad el único representante de talla de la escuela andaluza, y ésta entronca directísimamente con Turina. Pese a ello, el compositor afirma que tal afinidad es únicamente circunstancial, y que un detenido examen de la forma y la armonía lo pondría de manifiesto. Igualmente ocurre con otras influencias que se han querido ver, especialmente en las obras de piano de Federico Mompou. Pero ello es también circunstanciado, y especialmente el tipo de pianismo es distinto. Otra cosa podría ser que la influencia de ciertos aspectos de la escuela francesa, siempre presentes en la obra de Turina y Mompou, como en la de tantos otros compositores españoles, se encontrara

también en algunos rasgos de la primera etapa de Castillo; primero, por un influjo de la música, y luego, por sus estudios parisinos. De cualquier manera, estas primeras obras son considerables ya y muestran un talento propio y una manera de expresarse que no es epigonal. No en vano Manuel Castillo fue saludado en su aparición por la crítica como un descubrimiento y no ha dejado nunca de hacer honor a esa confianza inicial.

Las primeras obras a las que hemos hecho referencia son la «Sonatina», de 1949; la «Suite para piano» y la «Tocatta» ambas obras de 1952 y siempre pianísticas, como corresponde a un compositor que es, además, un excelente concertista de piano. Hacia 1957 encontramos ya una mayor libertad armónica y constructiva. Un ejemplo podría ser la «Suite para órgano», una obra donde aparece ya este instrumento, no muy usado por los compositores españoles actuales, pero que, sin embargo, tiene una notable presencia en la obra de Castillo. Esta libertad y personalidad pasan al «Concierto para piano y orquesta número 1», obra que en 1958 estrena el propio autor como solista de la Orquesta Sinfónica de Madrid. En aquel momento, un concierto pianístico de los miembros de esa generación era una novedad, pues apenas si existían tales obras, si se exceptúa el concierto de Cristóbal Halffter. La obra fue saludada con la atención que merecía, y es, además, una nueva manera de encarar las relaciones piano-orquesta desde una perspectiva española después de obras como «Rapsodia sinfónica», de Turina, o «Rapsodia portuguesa», de Ernesto Halffter.

Un año más tarde, en 1959, Manuel Castillo obtiene el Premio Nacional de Música con su obra «Preludio, diferencia y tocatta», una obra en la que el propio autor reconoce haber encontrado una nueva forma de tratar el tema de raíz popular dentro de una música de más altos vuelos.

Una obra crucial en la evolución de Manuel Castillo es la «Sonata para violín y piano», obra que no ha dejado de figurar en los repertorios desde su estreno en 1962. Aquí, Castillo intenta un trabajo formal, que no se aleje de los principios fundamentales de la forma de sonata, pero que al mismo tiempo introduzca una evolución muy sensible desde el punto de vista de la introducción y desarrollo de los elementos temáticos. Este tipo de mentalidad le lleva a componer el «Concierto para piano y orquesta número 2», obra que estrenará con la Orquesta Sinfónica de la Radio y Televisión Española en 1966. Las diferencias con el primer concierto son aquí sensibles. Ni temática ni armónicamente encontramos ya la directa ligazón con la música nacionalista española del primero, y sus aspectos formales son de una personalidad desconocida en el anterior, especialmente en lo que se refiere al problema de los desarrollos temáticos.

También de 1966 es el «Salmo 41», para soprano y seis instrumentos, una obra en la que se logran resultados formales interesantes por un sistema muy similar al de los ciclos aleatorios recurrentes, pero empleado en un sentido totalmente distinto y con un material muy similar al utilizado por Castillo en las obras inmediatamente anteriores. La evolución es, pues, palpable y venida desde el interior de la propia música del compo-

tor, no desde influencias externas. Ello se acentuará en las «Cuatro invenciones para cuarteto de cuerda», encargadas por el II Festival de Música de América y España y estrenadas en el año de su composición, 1967, por el norteamericano Cuarteto Claremont. Aquí hay una voluntad de forma y, al mismo tiempo, una libertad formal. De la dialéctica entre ambos principios surge una obra coherente y propia, capaz de situarse en una línea de avanzada frente a la labor anterior del compositor, sin por ello desdecir en nada una evolución perfectamente lógica.

Poco después de esta obra, compone Manuel Castillo, por encargo de la Radiotelevisión Española, su «Sinfonía», hasta ahora la única obra de envergadura escrita por el autor para orquesta sin instrumento solista. La «Sinfonía» representa un notable esfuerzo por enfrentarse con la gran forma y adaptarla a las conquistas particulares que el autor había ya situado en su música de cámara. Al propio tiempo, es un intento de crear un mundo propio, no sólo en el campo de la forma, sino también en el de la autonomía de materiales temáticos, armónicos y rítmicos. Estos no se fuerzan para distanciarse de los anteriormente empleados, pero, sin embargo, no queda ya en ellos ningún rasgo anecdótico de andalucismo ni de esencias nacionalistas superficiales.

Tras la «sinfonía», Manuel Castillo vuelve a las obras solistas con la «Sonata para órgano y cuerdas», un auténtico concierto para este instrumento que el compositor acaba también por dominar profesionalmente. En esta obra encontramos ya presentes los elementos de la «Sinfonía» tratados quizá con más sencillez, pero también con más esencialismo, libre de la carga tímbrica de la orquesta y pudiendo ensayar la de la registración organística, tan apta para fundir con la cuerda. La obra es de 1969.

Posteriormente, Manuel Castillo recibe un encargo de la Comisaría General de la Música: las «Antífonas de Pasión» para la Semana de Música Religiosa de Cuenca. A partir de ese momento, su obra está más que afirmada en un camino libre e independiente. Una nueva indicación de la Comisaría General de la Música le lleva a componer su «Sonata» para piano, que él mismo estrena en la Decena de Música en Sevilla de 1972.

Mil novecientos setenta y dos será el año en que componga dos obras de órgano. La primera es la «Fantasía para un libro de órgano», encargada por la Comisaría General de la Música para la inauguración del órgano restaurado del Palau de la Música Catalana; la segunda, un «Preludio, tiento y chacona», que se prestan muy bien a sus ánimos de experimentación formal en un contexto independiente.

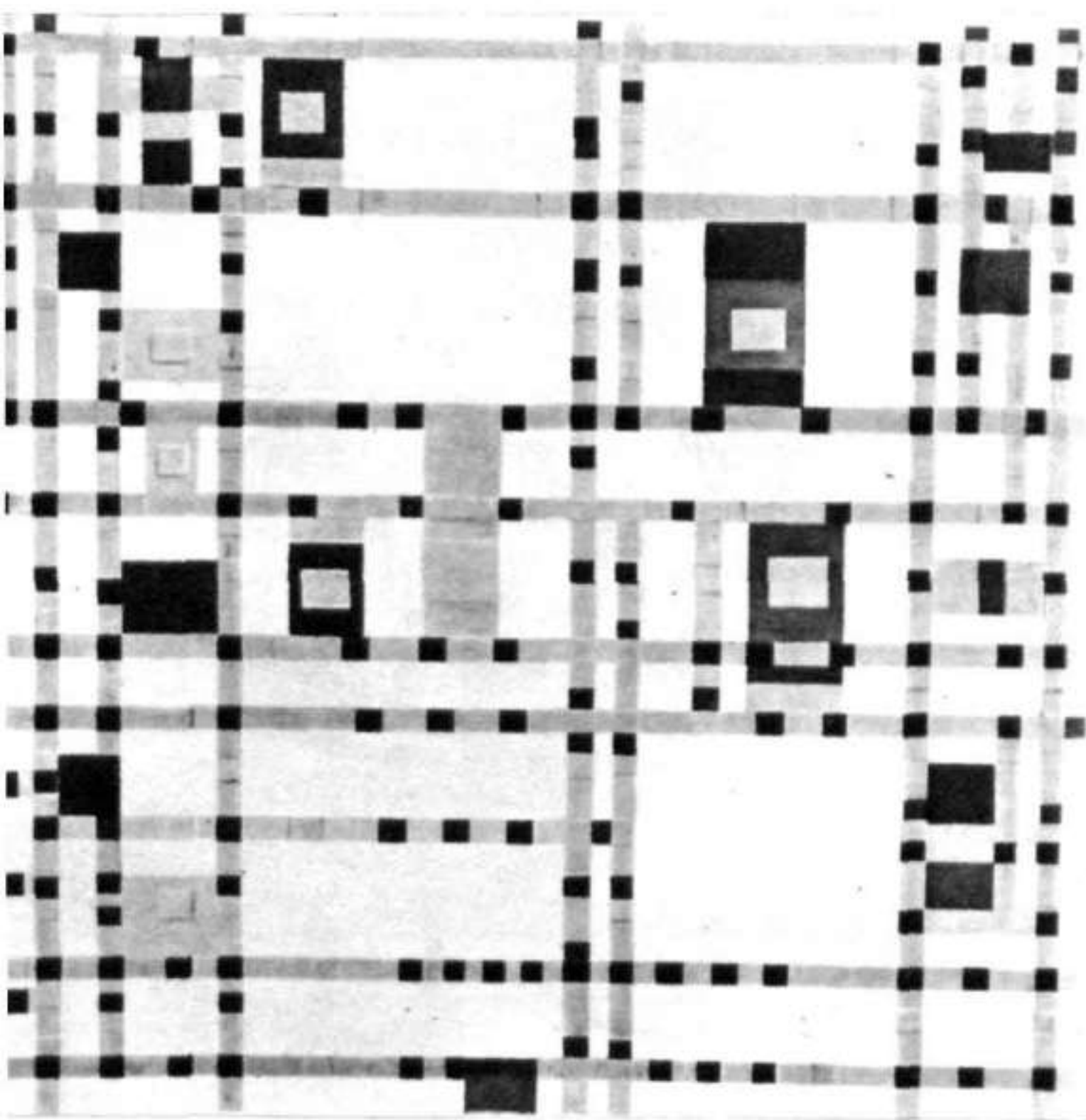
Aún hay que añadir una obra más a esta ejecutoria, una pieza que en el momento de escribir estas líneas está a punto de ser estrenada, y lo estará ya cuando aparezca: la «Suite del regreso», para soprano y cuarteto de cuerda, escrita en 1973 por encargo de la Comisaría General de la Música para la Semana de Música de Cámara de Segovia.

Manuel Castillo puede considerarse ya un maestro apenas rebasada la barrera de la cuarentena. Su evolución, sin embargo, es seguro que no ha concluido. Las obras que hasta ahora nos ha ofrecido le han llevado a un envidiable grado de madurez, pero ello no le impone de por sí ni el anquilosamiento ni la involución. Dentro de su estilo propio y del manejo absoluto de sus recursos creativos, la obra de Manuel Castillo nos depara, sin duda, un futuro brillante, lleno de nuevas creaciones y de distintos derroteros. No en vano fue una esperanza de la música española y ahora una realidad.

TOMAS MARCO



BIBLIOGRAFIA



PIET MONDRIAN. «REALIDAD NATURAL Y REALIDAD ABSTRACTA».

BARRAL EDITORES. EDICIONES DE BOLSILLO. BARCELONA, 1973, 110 PAGINAS.

Piet Mondrian, que recorrió en su itinerario plástico casi todas las tendencias de su tiempo, sufriendo especialmente y con mayor fuerza el influjo del cubismo analítico picassiano, desembocó, a través de una auténtica accesión de purificación, en un tipo de pintura que es abstracta en el más exacto sentido de esta palabra, por cuanto no se trata simplemente de una no representatividad, sino de una esquematización a base de sucesivas abstracciones realizadas a partir de la realidad natural.

Una serie de circunstancias, como una grave enfermedad de su padre que le hizo regresar a Holanda, el estallido de la guerra europea que le obliga a una larga permanencia allí, su conocimiento del crítico Theo van Doesburg, con quien fundó la revista "De Stijl", en torno a la cual se formó uno de los grupos de mayor avanzada en la pintura europea de su tiempo, hicieron que Piet Mondrian fuese, a partir de 1918, tanto escritor como pintor. A sus artículos publicados en "De Stijl", siguieron una serie de estudios y ensayos escritos en francés tras su regreso a su estudio de París y, más adelante, otros redactados en lengua inglesa durante su estancia en Nueva York.

Parte de estos trabajos acaban de aparecer en castellano, en cuidada traducción de Rafael Santos Torroella. Son aquellos que versan sobre la realidad natural y la realidad abstracta, y que, expuestos en forma de diálogo, recogen el núcleo del pensamiento de Mondrian sobre la pintura; sin duda, aquellos que con mayor precisión justifican la pintura que él realizó en la última época de su vida.

Conociendo la pintura plana geometrizable de Piet Mondrian resulta sumamente interesante contemplar su defensa de la Naturaleza y el espíritu; lo que él llama interiorización en estas páginas, que no son obra de un pintor que, con más o menos torpeza trata de explicar lo que hace, sino el producto de un teórico del arte reflexivo y preparado.

Mondrian, no cabe duda, justificó su pintura y dio, con su vida y su obra, una alta lección de rigor y disciplina como pocos artistas han sabido dar. Lo que se hace más problemático, especialmente al leer sus escritos ahora, más de treinta años después de que fueron compuestos, es la justificación que él intenta del futuro de esa pintura. Unos de sus antagonistas en los diálogos llega a hablarle de un pintor que considera que en arte se ha interiorizado durante tanto tiempo la apariencia exterior, que ya los artistas no son ellos mismos lo bastante interiores; de lo que deducía que el arte volvería en el futuro a la aparición exterior de la Naturaleza. Mondrian no veía lógico este razonamiento, y, sin embargo, es lo que ha ocurrido.

A mi juicio, valen más como actitud que como realización las teorías de Mondrian. Y también creo que nociones establecidas por él, como la citada de interiorización a través de la abstracción, como las del papel del punto, la línea recta y el plano en la Naturaleza, la de oposición de colores y líneas, la de realidad abstracta, las de relación de posición, relación de proporciones, etc., son conceptos fecundos, que pueden dar juego todavía, incluso en una dirección del arte no forzosamente idéntica a la que él siguió.

M. G. V.

V. KANDINSKY. «PUNTO Y LINEA SOBRE EL PLANO».

BARRAL EDITORES. LIBROS DE ENLACE, 211 PAGINAS. BARCELONA, 1971.

Pocos artistas habrán unido la teoría y la práctica del arte en la medida en que

lo hizo Kandinsky. Ya en "Lo espiritual en el arte. Reflexiones sobre la forma y el color", muestra sus profundos conocimientos de los nexos existentes entre la pintura y otras artes, como la música, y, con su específico entusiasmo intelectual, pretende construir una teoría sobre el valor expresivo de las formas, de los colores y de las distintas combinaciones que con estos elementos se pueden hacer.

En este libro, cuya primera redacción data de 1926, trata de erigir una "gramática" de las formas más primarias y de sus derivaciones en los diversos grados de su evolución espacial. Su teoría estética, que encierra un indudable paralelismo con el desarrollo de su obra, se caracteriza por sucesivos descubrimientos especulativos que traducen en lo posible al lenguaje ensayístico, el de la obra de arte. El título de este tratado es suficientemente expresivo de la geometrización a que por entonces se encontraba sometido Kandinsky. A principios de la primera guerra mundial pasó tres años en el lago Constanza, años que dedicó a sistematizar sus ideas y a efectuar las experiencias prácticas correspondientes plasmadas en esta obra. Construye sus teorizaciones, básicamente, sobre la doble dimensión de lo real, exterioridad-interioridad. Se puede contemplar la calle tras la vidriera de un ventanal como el "otro lado", y se puede salir, asimismo, al encuentro de este otro lado, profundizando en el ser.

La obra de arte refleja también la superficie de la conciencia y permanece aislada de esta capa superficial; también se puede profundizar en ella, adentrándose en su núcleo íntimo. Aunque se separe el valor científico en el análisis de los elementos artísticos que concurren en la obra, "es un puente hacia su pulsación interior". En el análisis refuerza la valoración, no la anula ni desvirtúa.

Para Kandinsky, la arquitectura y la música tienen principios más definidos que la pintura; en esta última, hasta la fecha, no se han podido analizar sus elementos ni establecer leyes. En otras épocas, sin embargo, existió enseñanza y sujeción a normas de las que hoy no queda prácticamente nada.

Los impresionistas hubieron de volver al contacto directo con la Naturaleza, al destruir la preceptiva tradicional. Su tesis, la naturaleza es la única teoría del arte, fue la piedra angular de la nueva ciencia artística. No desdeña Kandinsky la aportación de la Historia y la considera como una de las más importantes de la ciencia artística, enfocada como historia del arte, en relación "a los elementos,

construcción y composición, abarcando diversas épocas y diferentes pueblos".

Las investigaciones de la nueva ciencia artística tienen dos metas: primero, ciencia pura desligada de los requerimientos de las necesidades prácticas; segundo, lo relativo a la quiebra de las fuerzas creadoras basadas en la intuición y el cálculo, ciencia práctica. La primera pregunta que se plantea en este terreno es la relativa a los elementos artísticos: "Materiales de construcción de cada obra variarán, por lo tanto, según cada género artístico". Se distinguen los elementos básicos, sin los cuales un género artístico no podría existir, de los secundarios. En este libro se trata de los elementos básicos que forman, además, el arte gráfico, independiente de la pintura.

Kandinsky se limita conscientemente al examen minucioso de cada fenómeno observado, a la oposición de los fenómenos entre sí, interacción y comparación, y se abstiene deliberadamente de extraer conclusiones generales. De lo paciente y detallado de su análisis da fe el desarrollo de su investigación, basada en análisis microscópicos conducentes a la larga a una amplia síntesis.

Esta introducción general a la teoría del arte en que consiste este libro, se centra la atención en los elementos básicos: Primero, en abstracto, aislados de la forma real de la superficie que los rodea. Segundo, sobre la superficie de la materia "afecto de las propiedades básicas de ésta".

En cuanto al punto, es en sí invisible, ente abstracto "oculta diversas propiedades humanas", fuente única y esencial entre la palabra y el silencio. El punto geométrico es símbolo de interrupción, de no existencia (componente negativo), y al mismo tiempo, es puente de una unidad a otra (componente positivo). Tal es su significado intrínseco en la escultura.

En su exterioridad es elemento práctico-utilitario que se convierte en costumbre, "oscurece el sonido interior del símbolo". Lo interior queda amurallado dentro del exterior. Aplica aquí Kandinsky su categoría interioridad-exterioridad con notoria eficacia y brillantez expositiva: "Yacemos muertos bajo lo práctico-funcional". Esto crea un hábito sólo roto a veces por conmociones del exterior, que nos hacen desear volver a la situación de siempre. No ocurre, sin embargo, así cuando la conmoción procede de dentro; entonces se produce una renovación profunda que hace emerger activamente ese mundo soterrado. Hay que despertar al punto desde su proyección dinámica latente, "su letargo habitual", fuera de la servidumbre práctico-funcional. Se establece, de este modo, una bitonalidad escritura-punto: "Blanco entre dos mundos que jamás podrán neutralizarse".

En cuanto a los límites entre el concepto de punto y el del plano, Kandinsky establece dos condiciones a tener en cuenta. Primero, relación de tamaño entre el punto y el plano. Segundo, relación del tamaño del punto y otras formas sobre el plano: "El punto es un pequeño mundo más o menos desprendido de todos lados, sometido a una tensión concéntrica". Representa la formación interna más permanente y escueta. "Es el elemento más

sumario de la cultura, y en especial de la obra gráfica". La densidad de estos conceptos denota, a lo vivo, la intensa fuerza expresiva con la que Kandinsky los vivió y pensó.

Concede más importancia a las tensiones y fuerzas vivas inherentes a la forma que a las formas exteriores en la vertiginosa transición de temas en que se desenvuelve una trayectoria artística. Afirma que, en pintura, tiene cabida el elemento temporal, y tilda de artificiosa la rígida separación entre música y pintura basada en la del espacio-tiempo. Postula que el punto es la mínima forma temporal. A esta conclusión llegó desde que introdujo lo abstracto en la pintura. Al suprimir al espacio su forma habitual se ha de apoyar en cierta dimensión de tiempo. La repetición es elemento integrante de todo arte. El incremento cuantitativo del punto, en su forma más primaria, implica una modificación más importante y completa. Con la repetición incorpora la idea de ritmo que no tiene por qué ser exclusiva de la composición musical.

Al tratar de la línea se establece que ésta, como el punto, es un límite, y que la línea está generada por el movimiento de un punto. Surge de la destrucción del reposo del punto a través del movimiento. Tránsito de lo estático a lo dinámico. Examina las distintas formas de líneas, la vertical, la horizontal, la quebrada y la diagonal en sus caracteres más específicos, así dice: "La diagonal pura se contraponen a las otras, llamadas rectas libres, y que clasifica en centrales y acéntricas"; estas últimas pueden compararse con los colores cromáticos (excluidos el blanco y el negro), "en especial el amarillo y el azul llevan en sí tensión de avance y retroceso". "El blanco y el negro, colores silenciosos, se contraponen con lo vertical y horizontal respectivamente".

Su análisis del plano recoge todos estos elementos y los combina con la maestría y rigor de que hace gala. Así, llama al plano "superficie material llamada a recibir el contenido de la obra". La forma objetiva del plano básico, en su perfil más esquemático, es el cuadrado.

En cuanto a la relación entre historia y arte de la cultura, Kandinsky ve tres posibilidades: Primero, el arte se somete a la época. Segundo, el arte se rebela contra su época. Tercero, el arte rebasa las fronteras de su época y se extiende hacia el futuro.

He aquí, en apretada síntesis, las líneas fundamentales de este libro, del más alto interés para la elaboración de la gran teoría del arte.

J. A. M. M.

«LIBER LIBRORUM, 5.000 ANS D'ART DU LIVRE».

VARIOS AUTORES. DIRECCION DE H. D. L. VERVLLET. ARCADE. BRUSELAS, 1972.

Es este, sin duda, uno de los más bellos ejemplares editados durante el Año Internacional del Libro. Y uno de los más interesantes.

Gran formato, 27,5 × 31 centímetros; en sus 512 páginas se reparten 264 ilustraciones, de las cuales, 112 son cuatricromías. Completamos la ficha descriptiva mencionando las ediciones simultáneas de esta obra: la holandesa, realizada también por Arcade; la inglesa, por Phaidon Press, en Londres y en Nueva York, y la alemana, llevada a cabo por Weber, en Ginebra.

H. D. L. Vervliet, que ha dirigido esta obra magna, ha sido conservador del Museo Plantino-Moretus, y es, actualmente, bibliotecario-jefe en la Universidad de Amberes. Colaboran con él veinticuatro especialistas en bibliografía, bibliología y bibliofilia, arqueólogos, paleógrafos, historiadores de las artes, bibliotecarios y directores de museos dedicados al libro y a las artes gráficas.

La introducción se debe a Herman Liebaers, conservador-jefe de la Biblioteca Real de Bélgica, presidente de la Federación Internacional de las Asociaciones de Bibliotecarios y presidente del Comité de Apoyo del Año Internacional del Libro.

El posfacio ha sido escrito por Ruari McLean, técnico editorial, que expone y resume los cánones que las artes gráficas tienen ante sí, y que necesariamente impondrán determinados cambios en la edición y en el libro.

Como es natural, se dedica la mayor parte del texto a la presentación y estudio de manuscritos, empezando por la prehistoria del libro, la invención de la escritura. A través de la ilustración y del comentario se va siguiendo la evolución de la cultura y del libro, fundamental testigo y exponente de un estilo de vida.

En la parte que podemos llamar prehistórica, no sólo se estudian Mesopotamia y Egipto, sino también las escrituras maya y azteca.

De las ostracas, tablillas de arcilla y papiros, pasamos al pergamino, vitela y papel. La iluminación y la ilustración son ya habituales. A la encuadernación se presta, a lo largo del texto, la importancia que merece. Todo este camino se sigue en la segunda parte del libro, dedicado al Oriente: el libro hebreo, el Islam, Asia Central, los manuscritos del Asia Cristiana, China, Japón, India, Ceilán y Sudeste asiático.

La tercera parte, "El libro manuscrito en Occidente", es para nosotros la más interesante. En ella se estudia detenidamente la evolución silenciosa que el libro goza desde los rollos y códices ilustrados griegos y latinos hasta la miniatura renacentista. Los manuscritos bizantinos, la iluminación medieval, los manuscritos góticos en Inglaterra, Francia, Países Bajos, Alemania e Italia, son otras tantas etapas de este caminar por el mundo del libro. Echamos de menos la revisión detenida de los códices hispanos, mencionados sólo los mozárabes en el capítulo dedicado al Islam. La encuadernación durante la Edad Media cierra esta tercera parte del libro.

La cuarta está dedicada al libro impreso en Occidente, comenzando con las ediciones xilográficas. Gutenberg merece especial capítulo, al que siguen los centrados en la evolución del libro y de la encuadernación hasta nuestros días.



Chronica llamada el Triunpho de los nueve
mas preciados varones de la Fama. En la qual se contiene las grandes proezas
y hazañas en armas por ellos hechas. La qual es vn dechado de cavalleria.
Traduzida en nuestro vulgar Castellano, por Antonio Rodriguez Por-
tugal. Corregida y emendada con mucha diligencia en esta vltima
impresion. Dirigida al Illustrissimo señor don Juan Pacheco
Giron, Conde de la Puebla de Montaluan.

EN ALCALA DE HENARES,
En casa de Juan Miguñez, de Loguerica Impresor de libros. Año 1585.
A costa de Luyz Blandez, mercader de libros.

Como puede verse por esta exposición sumaria de su contenido, no es este un libro sólo para especialistas. Puede interesar a todos los lectores curiosos y cultivados que ansían ampliar su campo de conocimientos. No en vano, este texto monumental se ha concebido como homenaje al lector —en general— y al libro, en el Año Internacional promovido por la UNESCO.

L. S.

WITOLD GOMBROWICZ-JEAN DUBUFFET. «CORRESPONDENCIA».

EDITORIAL ANAGRAMA. BARCELONA, 1972.

De extraordinario interés para el entendimiento del arte suelen ser los testimonios escritos de los propios artistas que también han venido cultivando, a lo largo del tiempo, si bien en general con menos asiduidad de la que sería de desear, la literatura sobre el tema.

En este caso, el interés se dobla, pues se trata de la correspondencia cruzada entre dos grandes creadores, el escritor polaco, desaparecido no hace muchos años, y el defensor del "Art Brut". La ocasión para esta correspondencia surgió cuando Gombrowicz fue requerido por la redacción de la revista "L'Arc" para colaborar en el número que le dedicaría a Dubuffet.

Al enfrentarse estos dos personajes, en principio destaca el reconocimiento mutuo y el mutuo asombro ante las respectivas obras. Es más, incluso Gombrowicz llega a manifestar ante Dubuffet que: "... la literatura francesa ha perdido en usted, ¡ay!, un escritor de gran talla". Sin duda, Gombrowicz no se refiere a textos de Dubuffet tan interesantes como Asphyxiante culture, y otros semejantes, que si le acreditan como un escritor sensible y respetable ensayista no dan la medida de lo que podría ser de haberse expresado por caminos equivalentes a los que sigue en su obra plástica. Gombrowicz, a continuación de enfrentarse en el estudio de Dubuffet con su obra, le escribe una carta donde confiesa que ello: "fue para mí una experiencia muy curiosa y excitante", y, además, "he comprendido que usted no es pintor, sino más bien, diría yo, un Cristóbal Colón de la materia, un explorador, una sensibilidad en vías de penetración..., pues es algo que me toca muy de cerca". Y remata la primera carta con esta postdata: "El gran descubrimiento es que usted es la tensión y el sosiego". A partir de estos presupuestos, Gombrowicz no duda en hacer observaciones, en adentrarse en el mundo de Dubuffet y en agredirle intelectualmente, siempre en el plano de las buenas formas, la admiración y la amistad. Pero, curiosamente, sus objeciones son, sobre todo, a lo escrito por Dubuffet, que no se corresponde exactamente con su trabajo plástico. Gombrowicz parece efectivamente haber dado en el clavo, y Dubuffet no duda en confesar: "... esas notas en 'L'Arc' no me complacen mucho, no estoy contento, las encuentro pomposamente formuladas, me he dejado llevar por un tono pomposo que no era, en absoluto, el más adecuado; en fin, mala suerte; estaba demasiado ocupado en mis trabajos de esculturas decoradas y arquitectura, que desde hace un año me absorben enormemente".

Gombrowicz, que hasta el momento parecía, si no ajeno al fenómeno del arte, sí distanciado, el trato con Dubuffet le empuja a reflexionar sobre ello y comunicar sus reflexiones a Dubuffet. Ello hace que Gombrowicz ponga en tela de juicio la legitimidad de su existencia, tal y como aparece ante nosotros. Es cuestionada la sinceridad de nuestra admiración hacia las grandes obras de arte, y en qué medida esto no procede de las ideas que se vienen transmitiendo a través de los sistemas educativos, en los distintos niveles y canales. En consecuencia, estima la conveniencia de suscitar un sentimiento general de desconfianza hacia la pintura, tal y como se viene entendiendo. Las sugerencias de Gombrowicz estimulan las réplicas de Dubuffet que, aunque esencialmente de acuerdo con el escritor, no obstante le hace algunas apasionadas objeciones. En ellas afirma, incluso, extremando la postura de Gombrowicz, que: "... es necesario que no se haya salvado nada de lo anterior...". En esta correspondencia, frente a las discrepancias que parecen surgir más a través del lenguaje que por el meollo esencial de la cuestión, destacan las frases como éstas: "La pintura necesita ser revisada. Como cualquier otro arte, por lo demás", Gom-

browicz. "Es necesario que el pensamiento aprenda a volar de nuevo, que deje de andar", Dubuffet.

El enfrentamiento de estos dos singulares creadores es altamente estimulante. Sus ideas, más que afirmaciones concluyentes, quedan como suscitaciones para la meditación del hecho artístico en sí, en sus más amplias posibilidades.

El volumen se completa con dos interesantes apéndices. El primero, de Jean Dubuffet, dedicado a "La compañía de L'Art Brut", donde nos enteramos de los pormenores de esta sociedad que tanta influencia tiene en un sector del arte contemporáneo. El segundo apéndice son unas "Páginas del Diario", de Witold Gombrowicz, publicados en el número de "L'Arc" dedicado a Dubuffet. En este diario, de una manera aparentemente tangencial, se crea una atmósfera a través de la que las reflexiones personales y las confidencias engloban las preocupaciones artísticas actuales.

A. F. M.

FRANCESCO VALCANOVER. «VENECIA, GALERIA DE BELLAS ARTES».

PRIMERA EDICION. 167 ILUSTRACIONES EN BLANCO Y NEGRO Y 100 DIAPOSITIVAS EN COLOR. COLECCION LIBROFILM. 424 PAGINAS. AGUILAR S. A. DE EDICIONES. MADRID, 1973.

Venecia —se ha dicho— está construida de forma no clásica, sino abierta y dirigida al tiempo. Su original situación de maravilla aislada la hacía muy bien dispuesta para ser una república independiente; pero después de más de un milenio de existir como ciudad autónoma fue incorporada al reino de Italia. Esto ocurrió en 1805. Poco antes, el 24 de septiembre de 1750, se había creado la academia en unos edificios frente al Gran Canal, junto a la iglesia de Santa María de la Caridad, siendo su primer director Giambattista Piazzetta, aunque faltaba tiempo —hasta el 10 de agosto de 1817— para que naciese la Galería de Bellas Artes. Entre los que desde sus orígenes han estado al frente de ella hay que recordar a Giulio Cantalamesa, Fogolari, Vittorio Moschini, y ahora, Francesco Valcanover.

La pintura veneciana comenzó a poseer personalidad propia hacia el trescientos, con Giotto y Paolo Veneciano. Poco después, Lippi, Donatello y Andrea del Castagno afirmarían la nueva concepción del hombre en el centro de una realidad visible y dentro de los términos de una racional síntesis perspectivo-especial. Ante esto, puede estimarse que Andrea de Mantegna supuso una reacción al tratar de darle nueva consistencia a lo antiguo.

La gran revelación del cuatrocientos sería Giovanni Bellini, a quien Valcanover considera el primer gran poeta de importancia europea de la pintura veneciana, y ello lo consigue reelaborando, en gran parte, las experiencias de su propio padre, Jacopo, y de Mantegna, cuyo resultado fue un estilo donde el sentimiento adquiere luces, formas y colores de calidad poética extraordinaria.

En la centuria que sigue, aparece Giorgione. Puede decirse que de él arranca la pintura moderna, respondiendo a una visión neoplatónica muy característica de lo veneciano. Será Tiziano quien protagonice el paso adelante gracias a su aventura de color de las más fascinantes de todos los tiempos. Tres notas principales distinguen a este pintor: 1) juvenil clasicismo cromático; 2) riqueza de tonos deslumbrantes; 3) magia alquimia cromática. Lotto, Girolamo, el Romanino y Moretto, entre otros, van llevando a la pintura hacia el mundo realista que culminará en Caravaggio.

Tras este esplendor devino una crisis de la que ni Tiziano acertaría a librarse, hasta que el cromatismo humanístico de Tintoretto, el canto colorista de Veronese y el luminismo de Bassano sirvieron para superar el gran bache.

El seiscientos y el barroco coinciden; y en Venecia lo representan Maffei y Mazzoni, aunque más aún Giordano. Durante la centuria posterior, la pintura veneciana se orienta hacia Europa y el rococó (Bencovich y Piazzetta). Tiepolo —frescura del color y prodigiosa vivacidad de invención— marca la frontera de lo que más adelante significará el aporte de Longhi y Carviani. Este último se dedica a retratar Venecia. Pero, al cabo, Guardi se encarga de ir transfigurando la realidad. Así tiene remate un período de cinco siglos de pintura veneciana, su mensaje de color, compenetrado con el irreprimible palpito de la luz, al que continuarán acudiendo los artistas de toda Europa en los siglos venideros.

El minucioso y expresivo de Valcanover describiendo y analizando esta trayectoria, ofrece un amplio ejemplario, del que destacaré las siguientes diapositivas:

Del trescientos: Paolo Veneciano: Políptico de la coronación de la Virgen. Del cuatrocientos (primera mitad): Jacopo Bellini: La Virgen con el Niño. Mantegna: San Jorge;

Piero della Francesca: San Jerónimo y un devoto. (Segunda mitad) Bellini: Políptico de San Sebastián; Giorgione: La tempestad; Tiziano: La Piedad. Del quinientos (primera mitad): Tiepolo: El rapto de Europa. Del seiscientos: Longhi: El concierto. Del setecientos: Tiepolo: Caín y Abel. Guardi: Interior de la escuela de Santa María de la Caridad.

La belleza original de la ciudad del Adriático, hoy bajo vaticinios muy agoreros, guarda en ella un espléndido conjunto pictórico que se corresponde al interés que produce lo que está a la vista y atrae de continuo. Y en la plástica veneciana anda reflejado el espíritu de toda una historia.

L. J. M.

«ITALICA: ANTOLOGIA LIRICA PARA UNAS RUINAS».

RECOPILACION Y PROLOGO DE ROBERTO PADRON. COLECCION ALDEBARAN. SEVILLA, 1973. 57 PAGINAS Y CINCO LAMINAS.

Al cumplirse cuatro siglos del nacimiento de Rodrigo Caro, sevillano de Utrera, arqueólogo y poeta, la sevillana colección de poesía Aldebarán dedica su quinto volumen a presentar una antología de poemas sobre Itálica. Se abre la selección, naturalmente, con la "Canción a las ruinas de Itálica", el famosísimo poema que todo lector culto conoce incluso de memoria. Se discutió durante algún tiempo la paternidad de la "Canción", pero ya parece seguro que fuese Caro su autor, desde los estudios que le dedicó Menéndez Pelayo.

Se ha escrito más de una vez que estos versos ejemplifican el barroco hispano. Sus tres ayes lastimeros, las exclamaciones, imprecaciones y actualización del tiempo de esplendor para compararlo a las ruinas están en consonancia con lo que debía sentir el español del siglo XVII al examinar su bancarrota histórica. En cualquier caso, el autor acertó a poner una carga de sentimientos tal que el tiempo no puede arruinarlos y sigue siendo cierto para la "Canción" lo que el autor dice de las ruinas: "Más aún el tiempo da en estos despojos / espectáculos fieros a los ojos".

Itálica sigue siendo lugar de atracción y los versos de Rodrigo Caro mantienen su vigencia literaria y sentimental. Tenemos hoy tantas o más motivaciones que en el barroco para sentir preocupación por el devenir humano: aquellos campos de soledad se han convertido en campos de exterminio para los inocentes, aquellas murallas rotas son como un presagio de las guerras interminables de nuestra época en cualquier rincón del mundo. Itálica representa hoy a todo el planeta. Quizá por ello los versos de Caro se mantienen vivos.

Diecinueve textos poéticos (uno de ellos en prosa) de dieciséis poetas españoles actuales demuestran que se perpetúa el valor histórico y simbólico de Itálica. Casi todos son andaluces, pero también

el catalán Díaz-Plaja y el castellano Jorge Guillén han expresado su sentimiento ante las ruinas famosas. Es natural, por otra parte, el poder de la proximidad geográfica.

Resulta al menos curioso examinar los textos poéticos de nuestros contemporáneos tras los versos de Rodrigo Caro. La estatua de Venus, por ejemplo, da pie para diversos exámenes: Díaz-Plaja, en prosa, describe su aparición, con un lenguaje recargado y barroco, si se quiere, en que describe cómo "clarines de plata gritaron de alegría y tremolaron los banderines del júbilo" cuando se descubrió la estatua. Para Jorge Guillén no importa que esté rota: en un centenar de versos blancos la va retratando pulgada a pulgada, en toda su belleza inmarcitable, con palabras más volcadas a la meditación que al júbilo y termina llamándola "invulnerable Venus tutelar".

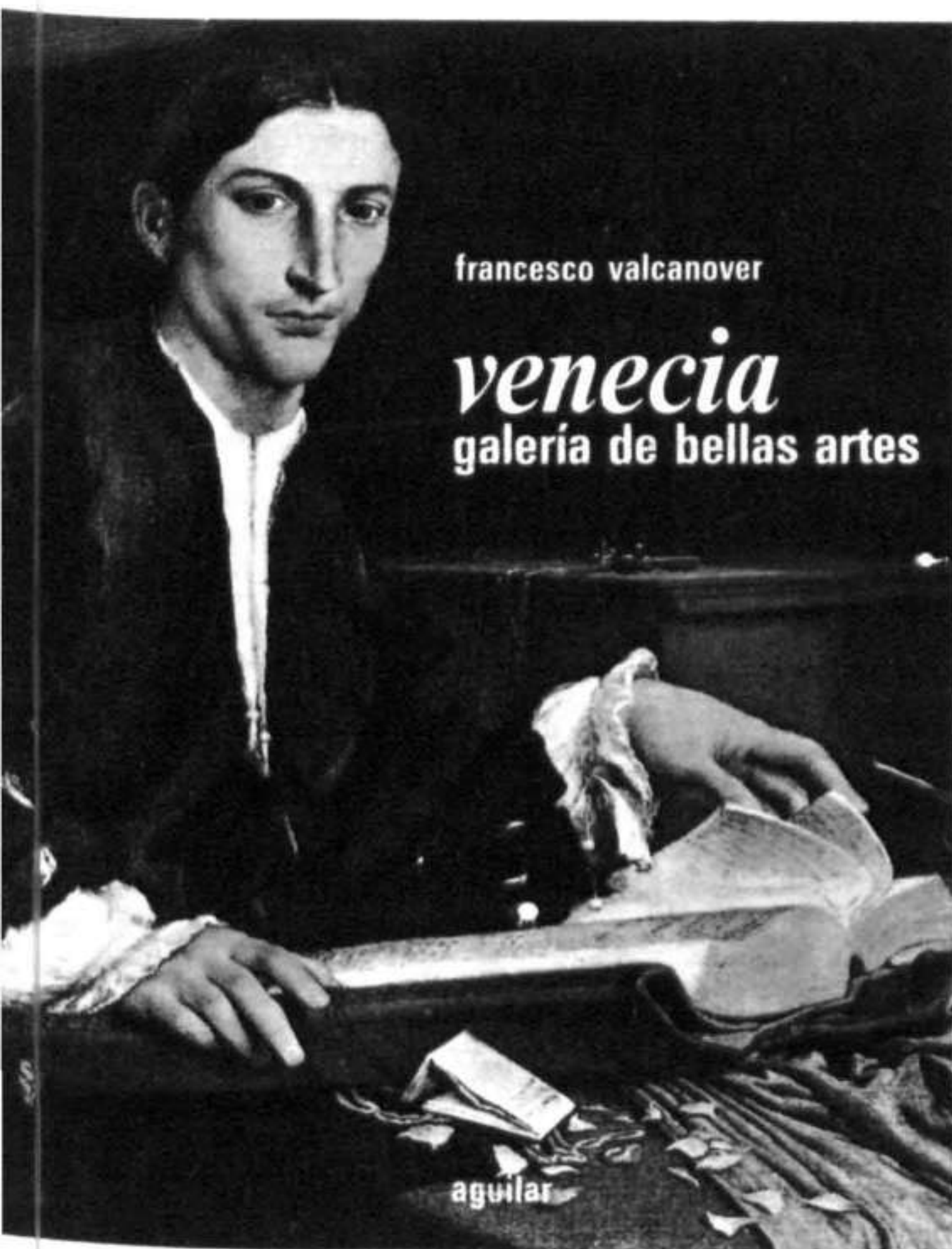
Agustín de Foxá, por su parte, se dirige a la escultura en serventesios alejandrinos, modernistas, tan fríos como el mismo mármol. Joaquín Caro Romero, en cambio, le dedica un poema carnal, de erotismo nada contemplativo. Son cuatro estilos de contemplar una escultura, en nada parecidos; cuatro generaciones ante una forma intemporal del arte reaccionan de maneras diversas.

También Caro Romero contempla las ruinas que cantara el otro Caro poeta y siente no la nostalgia por el tiempo de esplendor pasado, sino "no dejar tras nosotros ni una flor, ni una marca / ni un orgullo de bronce, ni un relieve / digno de visitarse mañana": actitud más desoladora, si se quiere, que la del poeta barroco, puesto que ni ruinas piensa que van a quedar de nuestro paso por el planeta.

Frente a esta postura, Manuel Mantero afirma: "Más no reine en Itálica la muerte"; es que ha visto a una pareja de enamorados y eso le demuestra que la vida no se interrumpe; ruinas, sí, en torno, pero el amor se salva. Parecido comentario hace María de los Reyes Fuentes, quien recapacita cómo algo permanece inalterable cuando al leer unos versos escritos hace más de trescientos años "vuelve lozana la fragancia aquella / de tu elegíaca voz".

Una visión negativa es la de Roberto Padrón; invoca a las ruinas desenterradas como Lázaro, pero leprosas, no sanas en la nueva vida, y las invita a volver a enterrarse. En cambio, José Luis Núñez opone a la destrucción de las obras romanas la pervivencia de los pueblos sevillanos que están en pie viendo aquellas ruinas con ojos de águila planeadora sobre el tiempo. Otra contemplación distinta es la de Antonio Luis Baena, que al ver Itálica piensa en los ignorados hombres que vivieron en ella, los anónimos que trabajaron para los Césares cuya memoria guarda la Historia (así hablaba Bertolt Brecht). Cabe también cantar a Itálica de nuevo, como hacen Arcadio Ortega o Manuel Fernández Calvo... La antología, en fin, demuestra cómo la contemplación del arte por el artista resulta siempre inédita: pervive Itálica y también la memoria de Rodrigo Caro, luego vencieron al tiempo.

A. DEL V.



DISCOGRAFIA

SEIS SONATAS, OP. 13. IL PASTOR FIDO, DE VIVALDI.

HANS-MARTIN LINDE, EDUARD MELKUS, ALFRED SOUS, RENE ZOSSO, GARO ATMACAYAN, WALTER STIFNER Y HUGUETTE DREYFUS. ARCHIV PRODUKTION. 2533 117. ESTEREO.

Poco a poco vamos conociendo más de la vida y de la obra del gran Antonio Vivaldi, que, inexplicablemente, sufrió un eclipse durante muchos años, hasta el extremo de atribuirse obras suyas a otros autores. Pocas veces se ha dicho una frase más injusta que la que parece pronunció Dallapiccola —aunque la he visto atribuida a otros, como suele ocurrir con la mayoría de las ingeniosidades—, según la cual «il prete rosso» había escrito 300 veces el mismo concierto. El que Vivaldi, con algunos de sus geniales contemporáneos del barroco italiano, fijase unas formas, no quiere decir que esas formas no estuvieran llenas de fantasía y, en cada una de las ocasiones, de ideas ricas y diferentes. Es sabido que Vivaldi publicaba la mayoría de sus obras que vieron la luz en edición, como colecciones con un título general, a veces ampuloso y rimbombante, como «Il cimento dell'armonia e dell'invenzione», y otras sencillo pero significativo, como «La cetra» o «L'estro armonico». A esta segunda clase pertenece el nombre de las seis sonatas grabadas en este disco: «Il pastor fido», es decir, «El pastor fiel». Al escuchar esta deliciosa música, el título no nos parece caprichoso. En verdad hay en ella algo de ingenia y pícaramente pastoril, del mismo modo que ocurre en toda una escuela de pintura francesa dieciochesca.

Aunque no se conocen bien las relaciones de Vivaldi con Francia, lo cierto es que «Il pastor fido» se publicó en París en 1737, y el estilo de las sonatas está bien próximo al gusto francés de la época. Casi no se encuentra aquí la larga melodía italiana, llena de inflexiones de carácter vocal, sino el ambiente alegre de caramillos y gaitas. Este carácter se acentúa por la presencia de un instrumento como la viella —no la antigua viola española, sino la viella de rueda—, también llamada zanfona, zanfonia, chinfonia y con otros varios nombres. Este curioso instrumento, que en su principio fue popular y lo volvió a ser en el siglo XIX hasta nuestros días, en el XVIII era obra de los mejores violeros, y entró en los salones con todos los honores. Las cuerdas de la viella son frotadas por un disco que se acciona con una manivela, mientras su longitud se varía mediante unas pequeñas clavijas con la mano izquierda. Además, la zanfona tiene otras cuerdas, que vibran por simpatía, y los bordones, cuyo sonido continuo corresponde al del «roncón» en la gaita popular. Este artefacto, que nació en la Edad Media, ha sido durante siglos utilizado por mendigos y músicos ambulantes. Casi perdido —por ejemplo, en nuestra región gallega donde se cultivó— se mantiene sólo gracias a la labor de algunos entusiastas musicólogos.

Además del curioso sonido de la viella, en esta grabación vivaldiana interviene el «continuo», formado por violoncello o fagot y clave —el bajo cifrado ha sido improvisado según el uso antiguo por Huguette Dreyfus—, más flauta dulce y travesera, violín y oboe. Cada una de las sonatas, realmente preciosas, tiene una instrumentación distinta, y todas ellas nos traen, a través de los años, el mensaje del Vivaldi más alegre y sonriente. Como corresponde al sello Archiv,

que se caracteriza por su rigor musicológico, la interpretación es excelente, la grabación irreprochable y la presentación bien documentada.

GRANDES DUOS DE AMOR

DUOS DE «UN BALLO IN MASCHERA» Y «OTELLO», DE VERDI; «FRANCESCA DA RIMINI», DE ZANDONAI, Y «MADAME BUTTERFLY», DE PUCCINI. PLACIDO DOMINGO, TENOR, Y KATIA RICCIARELLI, SOPRANO. ORQUESTA DE LA ACADEMIA DE SANTA CECILIA DE ROMA. GIANANDREA GAVAZZENI, DIRECTOR. RCA LSC-16358. ESTEREO.

Plácido Domingo es hoy, con plena justicia, uno de los tenores más cotizados del mundo. No sabemos por qué causa escasean en nuestro tiempo las grandes voces y, sobre todo, las capaces de abordar con fortuna el gran repertorio operístico del siglo XIX, con todas sus variedades. En esta grabación se une a la de Plácido Domingo la voz de Katia Ricciarelli, joven soprano a la que se considera una revelación del pasado año. Efectivamente, se advierte en la Ricciarelli, a través de lo que nos manifiesta el disco, una acertada y rica expresión dramática y una gran calidad vocal, aunque a veces en los agudos se fuerce un poquito la emisión y el sonido resulte algo estridente. Salvado ese pequeño reparo, la verdad es que Katia Ricciarelli da una réplica de gran altura a Plácido Domingo, y ambos se encuentran perfectamente «arropados» por la maestría de Gavazzeni, que es un gran director de ópera. La penetración de los dos cantantes queda de manifiesto no sólo por el excelente resultado, sino por un detalle que nos comunica Franco Soprano en su comentario de la carpeta: «Dos de los dúos fueron grabados de una sola vez, sin repeticiones. Esto es una cosa rarísima en el moderno mundo del disco, donde lo corriente es la manipulación de la cinta magnetofónica y los innumerables cortes».

En cuanto al contenido del disco, no puede decirse que resulte absolutamente equilibrado. Es muy distinto el Verdi de la época media de «Un ballo in maschera», todavía con parte de las convenciones, pero sin la riqueza melódica de «El trovador», «La traviata» o «Rigoletto», al plenamente evolucionado de «Otello», obra perfecta en su hondura, lograda al final de una carrera gloriosa.

Riccardo Zandonai, desaparecido en 1944, fue famoso como director de orquesta. Discípulo de Mascagni, continuó el «verismo» en pleno siglo XX. Su estilo de compositor está fuertemente ligado al último de Puccini —«Turandot»— y al de las obras de menor fortuna de Mascagni y Leoncavallo. Entre sus óperas la más conocida es precisamente «Francesca de Rimini», algunos de cuyos fragmentos, como este dúo, se mantienen justamente en el repertorio.

Decía Puccini que su «Madame Butterfly» era, entre todas las obras que había compuesto, la única que le gustaba volver a ver y escuchar, pues «le divertía y le emocionaba». Quizá se debiese esto a que en esta ópera, de artificial ambiente japonés, se encuentran algunos de los momentos más logrados en toda la producción pucciniana. Aunque los críticos sigan atacándole por todos los caminos —hace poco uno le ha calificado de fascista—, el valor de Puccini se mantiene por su especial acierto dramático, que se manifiesta plenamente en páginas como el hermoso dúo de amor, estupendamente interpretado en el disco que comentamos.

ARTISTAS ESPAÑOLES CONTEMPORANEOS

BARCE, Ramón (compositor)

Nació en Madrid el 16 de marzo de 1928. Estudió en el Real Conservatorio mientras cursaba el Bachillerato y estudios universitarios, hasta alcanzar el doctorado en Filosofía. Es catedrático de Literatura. Fundamentalmente autodidacta en la música, trabajó en Darmstadt con Messiaen y Ligeti. Su labor literaria y teórica se refleja en numerosos ensayos sobre técnica, estética y sociología musical publicados en revistas españolas y extranjeras. Ha publicado en español *El teatro y el cine*, de Fedor Stepun, *El estilo y la idea*, de Schönberg, y *Claude Debussy*, de Strobel. Fundador del grupo Nueva Música (1958), del grupo ZAJ, con Hidalgo y Marchetti (1964), y del grupo y la revista *Sonda* (1967). Cofundador del Aula de Música del Ateneo de Madrid (1959).

Fue uno de los primeros en producir, dentro del ambiente español, una verdadera música de vanguardia. Su arte se inicia con un expresionismo atonal que incorpora luego los principios dodecafónicos, para alcanzar por fin una técnica personal en la que la estructura depende, en cada caso, de planteamientos distintos. Ha inventado las cuatro escalas de lo que él llama «Sistema armónico de niveles», que emplea en todas sus obras desde 1965. De esta forma ha llegado a una especie de «nueva tonalidad».

Obras: *Cuarteto de cuerda 1* (1958), *Sonata 1*, para violín y piano (1959); *Canciones de la ciudad* (1959), *Estudio de sonoridades* (1962), *Parábola* (1963), *Objetos sonoros* (1963), *Concierto de Lizara 2* (1964), *Estudio de impulsos* (1964), *Siala* (1964), *Abgrund, Hintergrund* (1964); *Alfa* (1965), *Cuarteto de cuerda 2* (1965), *Nueva síntesis de Siala* (1965), *Nueve preludios para piano* (1965), *Estudio de densidades* (1965), *Cantata 1*, sobre texto de Elena Andrés (1966); *Concierto de Lizara 1* (1967), *Periodos en nivel re* (1967), *Las cuatro estaciones* (1967), *Canadá-Trío* (1968), *Obertura fonética* (1968), *Coral hablado* (1968), *Música fúnebre* (1968), *Métrica 1* (1969), *Progresión* (1969), *Métrica 2* (1970), *Nuevas polifonías* (1971), *Espectro siete* (1972), *Sonata 2*, para violín y piano (*sonata Kupelwieser*) (1973); *Cuarteto de cuerda 3* (*Cuarteto Gauss*) (1973), *Lamentación de Jerusalén* (1973).

ALVAREZ, Francisco (Francisco LOPEZ ALVAREZ) (Pintor, dibujante, grabador).

Nace en Madrid el 24 de junio de 1936. Autodidacta que asiste por libre a las clases de pintura y dibujo del Círculo de Bellas Artes de Madrid. Posteriormente su interés por el grabado le ha conducido a la Escuela Nacional de Artes Gráficas. Es miembro del grupo Estampa Popular.

Premios conseguidos: Primer Premio de Pintura en el Concurso Internacional de Arte de Pizzo (Italia), 1972.

Exposiciones individuales: 1960, Madrid (galería Abril); 1961, Madrid (Círculo de Bellas Artes —sala Minerva—); 1965, Valencia (galería Lope de Vega); 1967, Madrid (Club Pueblo), Madrid (galería Ebusus), Valladolid (Caja de Ahorros de Salamanca), Segovia (Casa del Siglo XV); 1968, Avilés (Casa de Cultura), Valencia (galería Mateu), Gijón (Ateneo Jovellanos), Madrid (galería Da Vince); 1970, Bilbao (galería Mikeldi); 1971, Roma (galería I Volsci), Castrovillari (Italia) (galería Il Coscile); 1973, Madrid (galería Grosvenor).

Exposiciones colectivas: I Exposición Antológica de la Crítica de Arte en Madrid, 1962; Exposición Nacional de Bellas Artes, 1962; en San Sebastián, 1963; Exposición Nacional de Bellas Artes, 1964; Exposición Nacional de Bellas Artes, 1968; XVII Exposición de Primavera al Aire Libre en Madrid, 1969; Grupo Estampa Popular en la galería Cultart de Madrid, 1969; XVIII Exposición de Primavera al Aire Libre en Madrid, 1970; XIX Exposición de Primavera al Aire Libre en Madrid, 1971; Todos somos Picasso en la librería Antonio Machado de Madrid, 1971; Grupo Estampa Popular en la librería Antonio Machado de Madrid, 1972; XX Exposición de Primavera al Aire Libre en Madrid, 1972; y otras muchas celebradas en París, Londres, Florencia, Venecia, Rimini, Bahía (Brasil), Munich y Nueva York.

EUFEMIANO (Eufemiano SANCHEZ GOMEZ) (pintor, dibujante)

Nace en Marchena, provincia de Sevilla, el 19 de septiembre de 1921. Tras realizar sus primeros estudios artísticos en la Escuela de Artes y Oficios de Sevilla, ingresa en la Escuela Superior de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría en la misma ciudad, donde obtiene el título de profesor de Dibujo. En 1951 marcha a Argentina, donde reside hasta 1963, año en que regresa a España.

Premios conseguidos: Tiene como norma personal el no presentarse a concursos o certámenes de tipo competitivo.

Exposiciones individuales: 1941, Sevilla (Círculo Mercantil); 1942, Jerez de la Frontera (hotel Los Cisnes); 1943, Sevilla (Círculo Los Luises); 1944, Sevilla (salones de La Económica); 1945, Sevilla (salones de La Económica); 1947, Sevilla (salones Hernal); 1948, Madrid (Dirección General de Marruecos y Territorios Africanos); 1950, Sevilla (Club La Rábida); 1953, Buenos Aires (galería Velázquez); 1959, Buenos Aires (galería Velázquez); 1960, Rosario (Argentina) (galería Díez); 1961, Buenos Aires (galería Willdentein); 1963, Sevilla (Club La Rábida), Madrid (galería Quixote). A partir de este momento se aísla, prefiriendo pintar en silencio, solamente roto en dos ocasiones: 1966, Madrid (galería Quixote), y 1973, Madrid (Comisaría General de Exposiciones de la Dirección General de Bellas Artes).

Exposiciones colectivas: Siempre se ha negado a mostrar su obra en este tipo de exposición, salvo en alguna ocasión y por fuerza mayor, de la que quizá sea la más importante la II Bienal Hispanoamericana de Arte celebrada en La Habana el año 1954.

Cuenta en su haber con alguna conferencia y notas de prensa, estas últimas anónimas, sobre la Filosofía de la Pintura.

Por razones personales no está representado en ningún museo.

MARTINEZ BUENO, Leonardo (escultor, dibujante).

Nace en Pajaroncillo, provincia de Cuenca, el 29 de mayo de 1915. Asiste a la Escuela de Artes Aplicadas y Oficios Artísticos de Madrid, para pasar más tarde a la Escuela Superior de Bellas Artes de San Fernando, donde obtiene el título de profesor de Dibujo en 1943. Este mismo año marcha a Barcelona a ampliar estudios con la beca Conde de Cartagena, y en 1948 a Londres con otra igual para el extranjero, asistiendo a las clases de Henry Moore en la Escuela Politécnica de Chelsea, durante 1949. Ha sido desde 1945 profesor numerario de la Escuela Superior de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría de Sevilla, y durante el curso 1963-1964, de la de Cerámica de Madrid. En 1958 se le concedió la pensión de Bellas Artes de la Fundación Juan March.

Premios conseguidos: Segunda medalla en la Exposición Nacional de Barcelona, 1942; tercera medalla en la Exposición Nacional de Bellas Artes, 1943; Premio Nacional de Escultura en los Concursos Nacionales de Bellas Artes, 1956; Molino de Oro en la XVIII Exposición Manchega de Artes Plásticas de Valdepeñas, 1957; Segunda medalla en la Exposición Nacional de Bellas Artes, 1957; Premio de la Diputación Provincial de Barcelona, 1958; Segundo Premio en la IX Exposición Nacional de Montilla, 1959.

Exposiciones individuales: 1946, Barcelona (galería Syra); 1949, Londres (Instituto Español); 1952, Madrid (Galería Biosca); 1957, Barcelona (Galería Syra); 1967, Madrid (Ateneo); 1969, Cuenca.

Exposiciones colectivas: Exposición Nacional de Sevilla, 1940; Exposición Nacional de Bellas Artes, 1941; Exposición Nacional de Barcelona, 1942; Exposición Nacional de Bellas Artes, 1943; Exposición Nacional de Bellas Artes, 1945; Exposición Nacional de Bellas Artes, 1948; I Bienal Hispanoamericana de Arte en Madrid, 1951; II Bienal Hispanoamericana de Arte en La Habana, 1954; Concurso Nacional de Bellas Artes, 1956; XVIII Exposición Manchega de Artes Plásticas de Valdepeñas, 1957; Exposición Nacional de Bellas Artes, 1957; IX Exposición Nacional de Montilla, 1959; Exposición Nacional de Bellas Artes, 1960; Exposición Nacional de Bellas Artes, 1962...

Discos: La laguna gris (Hispavox); Dos canciones sefardíes, Sofía Noel (Philips); Canadá-Trio, Sempere-Parra-Tamayo (Hispavox). En preparación: Música fúnebre, Concierto de Lizara 2, Obertura fonética, Franco Gil.

Es autor de los monumentos siguientes: A don Andrés Hurtado de Mendoza, en Cuenca (Ecuador); a fray Luis de León, en Belmonte (Cuenca); a don Agustín Planas, en Castellote (Teruel).

Se encuentra representado en: Barcelona, Museo de Arte Moderno (Sección de Arte Contemporáneo); Ciudad Real, Museo Provincial de Arte; Madrid, Museo Español de Arte Contemporáneo.

CORTINA Y ARREGUI, Enrique (pintor).

Nace en Madrid el 30 de enero de 1933. Durante tres años, 1951-1953, asiste por libre a las clases de dibujo del Círculo de Bellas Artes de Madrid. En 1958 marcha a Ginebra, asistiendo a una academia privada para ampliar su formación en la pintura y el dibujo. Más tarde ha realizado viajes de estudios a París, Londres y Estados Unidos. En la actualidad comparte la creación artística con las funciones de director de empresas turísticas.

Premios conseguidos: En la Exposición Arte Joven del Centro de Instrucción Comercial de Madrid, 1954; Segundo Premio en la Exposición Arte en Chamberí de Madrid, 1966; medalla al Mérito Turístico, 1967.

Exposiciones individuales: 1956, Madrid (galería Abril); 1970, Nueva York (Jablon's Gallery), Madrid (galería Círculo 2, conjunta con C. Toral); 1971, Valladolid (galería Castilla), Nueva York (Spain Gallery), Madrid (galería Círculo 2); 1972, Barcelona (estudio de arte Nepence), Vitoria (Caja de Ahorros); 1973, Madrid (galería Bayo-Guillama).

Exposiciones colectivas: Arte Joven en el Centro de Instrucción Comercial de Madrid, 1954; Pintores de Africa en Madrid, 1954; Selección de Alumnos del Círculo de Bellas Artes de Madrid, 1954; III Bienal Hispanoamericana de Arte en Barcelona, 1955; en la galería Quint de Palma de Mallorca, 1956; Pintores de Africa en Madrid, 1956 y 1957; Premio Francisco Alcántara del Círculo de Bellas Artes de Madrid, 1964, 1965, 1966 y 1967; Arte en Chamberí en la galería Círculo 2 de Madrid, 1965, 1966 y 1970; Pintores de Africa en Madrid, 1966, 1967 y 1972; Premio Círculo 2 (minicadros) de Madrid, 1968, 1969, 1970, 1971 y 1972; Concursos Nacionales de Bellas Artes, 1971; en la Caja de Ahorros Provincial de Valladolid, 1971...

SANTIAGO HERNANDEZ, Santiago de (escultor).

Nace el 25 de julio de 1925 en Navaescorial, provincia de Avila. Autodidacta. Ha realizado viajes de estudios por Marruecos, Francia e Italia. Actualmente es director de ANSIBA y tesorero de la Asociación Nacional de Pintores y Escultores.

Premios conseguidos: Medalla de bronce en la Exposición Nacional de Educación y Descanso, 1953; Segundo Premio en la Exposición de Melilla, 1953; tercera medalla en el XXIX Salón de Otoño de Madrid, 1957; primera medalla en el XXX Salón de Otoño de Madrid, 1959; Premio Aledo, 1959; medalla especial de la EXINCO, 1962; primera medalla de Artes Decorativas en el XXXIII Salón de Otoño de Madrid, 1963; Premio Oriol, 1963; medalla Mateo Inurria, 1966; Premio del Ayuntamiento de Madrid en la Exposición Temas de Madrid, 1968; Premio Exaltación al Trabajo y Espiga de oro en el II Salón Nacional del Movimiento de Valdepeñas, 1970; Premio Especial Princesa Sofía en el XLI Salón de Otoño de Madrid, 1971.

Exposiciones individuales: 1959, Madrid (galería Los Madrazo), El Pardo (Regimiento de Transmisiones); 1961, Madrid (galería Alcón); 1962, Oviedo (Caja de Ahorros); 1963, Madrid (sala Eureka), Avila; 1964, Córdoba, Segovia (Casa del Siglo XV); 1965, Madrid (sala Eureka), Santander; 1966, Segovia (Casa del Siglo XV), Bilbao; 1967, Madrid (galería Grifé y Escoda); 1968, Avila, Segovia (Casa del Siglo XV), Vancouver (Canadá); 1969, Barcelona, Aguilas (Murcia), Florida (USA), Portland-Oregón (USA), Carolina del Norte (USA); 1970, Madrid (Grifé y Escoda), Valdepeñas, Benidorm (hotel Don Pepe), Segovia (Casa del Siglo XV), Madrid (hotel Meliá); 1971, Valencia (galerías San Vicente), Barcelona, (Camarote Granados), Almería (hotel Aguadulce), Granada, Madrid; 1972, Oviedo, Gijón, Aviles, Madrid (galería Villares-Toro), Barcelona (Camarote Granados).

Exposiciones colectivas: Exposición Nacional de Educación y Descanso en Madrid, 1953; Concurso Nacional, Monumento a Donoso Cortés en Madrid, 1953; Marruecos y colonias en Melilla, 1953

CUBILES, José (pianista).

Nació en Cádiz el 15 de mayo de 1894 y murió en Madrid el 5 de abril de 1971. A los cinco años, sin maestro, comenzó a tocar el piano. Por sus extraordinarias facultades se le llevó a la Escuela de Música de Cádiz. Progresó tan rápidamente que hubo de trasladarse a Madrid, donde estudió con Pilar Fernández de la Mora, en el Real Conservatorio, completando su formación musical con otras disciplinas, gracias a la protección de la infanta doña Isabel de Borbón. Fue a ampliar estudios con Diemer a París, donde, en 1914, obtuvo el primer premio de piano en el Conservatorio, con medalla de oro y una recompensa especial consistente en un piano de gran cola. Profesor del Conservatorio de Madrid (1916) y, desde entonces, concertista en toda Europa. Hizo también música de cámara con el violinista Thibaud y el violoncellista Cassadó. Amigo e intérprete predilecto de Falla, estrenó sus *Noches en los jardines de España*, el 9 de abril de 1916, con la Orquesta Sinfónica y Arbós. Fue también director, al frente de las mejores orquestas españolas y otras europeas. Catedrático de piano (1926) y de virtuosismo (1943). Fue comisario general de la Música, miembro del Consejo Nacional de la Música y director del Real Conservatorio. Académico de Bellas Artes de San Fernando (1943), de Santa Isabel de Hungría, de Sevilla; de Bellas Artes y de la Academia Hispanoamericana de Cádiz. Caballero de la Legión de Honor de Francia y Gran Cruz de Alfonso X el Sabio.

Gracias a su musicalidad, su flexibilidad y su técnica, Cubiles abordó el más amplio repertorio pianístico, pero donde brilló más su arte fue en la interpretación de la música española, a la que daba un sentido peculiar. Estrenó muchas obras de nuestros más grandes compositores.

Como profesor, su labor fue importantísima. Muchos de los mejores pianistas españoles contemporáneos fueron sus discípulos.

Discos: Recital Albéniz: *Tango, Granada, Córdoba, Castilla, Evocación, El puerto, Almería* (RCA).

MASSIEU VERDUGO, Lola (pintora).

Nace en Las Palmas de Gran Canaria el 9 de marzo de 1921. Su formación artística se desarrolla con su tío, el pintor canario Nicolás Massieu y Matos, a partir del año 1941. Hasta 1958 trabaja y perfecciona su estilo en absoluto aislamiento. En 1961 entra a formar parte del grupo Espacio de la Escuela Luján de Las Palmas de Gran Canaria. En la actualidad es directora de la Academia de Artes y Oficios Lola Massieu de Las Palmas.

Premios conseguidos: Segundo Premio de Pintura en la X Exposición Regional de Bellas Artes de Las Palmas, 1962; Mención Especial en la III Exposición Regional de Pintura y Escultura de Santa Cruz de Tenerife, 1962; Premio de Honor en la XVIII Exposición Regional de Las Palmas, 1970.

Exposiciones individuales: 1958, Las Palmas de Gran Canaria (Museo Canario); 1959, Santa Cruz de Tenerife (Casino), Las Palmas de Gran Canaria (Gabinete Literario); 1962, Barcelona (Museo de Arte Contemporáneo), Santa Cruz de Tenerife (Círculo de Bellas Artes), Munich (Instituto de Cultura Hispánica); 1963, Santa Cruz de Tenerife (Círculo de Bellas Artes); 1964, Madrid (Ateneo, sala del Prado); 1966, Las Palmas de Gran Canaria (Modern Art Gallery); 1968, Santa Cruz de Tenerife (Museo Municipal de Bellas Artes).

Exposiciones colectivas: Bienal Regional Canaria, 1960; Pintores Canarios en el Museo Canario de Las Palmas, 1960; Arte Contemporáneo de Las Palmas y Santa Cruz de Tenerife, 1961; Pintores de Gran Canaria en el Puerto de la Luz (Tenerife), 1961; Grupo Espacio en el Círculo de Bellas Artes de Santa Cruz de Tenerife, 1961; I Salón Femenino de Arte Actual en Barcelona, 1962; X Exposición Regional de Bellas Artes de Las Palmas, 1962; Testimonio de Pintura Abstracta en Santa Cruz de Tenerife, 1962; Pro damnificados de Barcelona, 1963; IV Exposición Regional de Pintura y Escultura de Santa Cruz de Tenerife, 1963; XXV Años de Arte Español en Madrid, 1964; 12 Mujeres en el Arte en el Círculo de Bellas Artes de Santa Cruz de Tenerife, 1965; Homenaje a Oscar Domínguez en el Museo Municipal de

Santa Cruz de Tenerife, 1968; Seis Pintores Abstractos en la galería Wiot de Las Palmas, 1968; cincuentenario de la Escuela Luján Pérez en el Museo Canario de Las Palmas, 1968; XVIII Exposición Regional de Bellas Artes de Las Palmas, 1970; Homenaje a Josep Lluís Sert en el Colegio de Arquitectos de Santa Cruz de Tenerife, 1972...

Se encuentra representada en: Las Palmas de Gran Canaria, Museo Casa Colón; Puerto de la Cruz (Tenerife), Museo Westerdahl; Barcelona, Museo de Arte Moderno (Sección de Arte Contemporáneo); Madrid, colección del Ateneo.

y 1954; Salón de Otoño de Madrid, 1956, 1957, 1959, 1963, 1971; Exposición Nacional de Bellas Artes, 1957, 1960; EXINCO en Madrid, 1962; Grupo LID en la Sala Eureka de Madrid, 1963; I Bienal Nacional de Escultura en Barcelona, 1968; Temas de Madrid en el Ayuntamiento de Madrid, 1968; I Bienal de Arte Contemporáneo Español del Museo Galiera de París, 1968; II Salón Nacional del Movimiento de Valdepeñas, 1970...

Es autor de los siguientes monumentos: Al doctor Ruiz Jiménez, en Jaén; al general Capalleja, en Melilla; a los Caídos de la Legión, en Zaragoza; a Gregorio Catalá, en Osa de la Vega (Cuenca), y en los Angeles de San Rafael (Segovia).

Se encuentra representado en: Barcelona, hotel Manila; Córdoba, Museo Provincial de Bellas Artes; Madrid, Casa de Jaén, Líneas Aéreas Iberia, Colegio de San Estanislao de Kostka, iglesia de San José, cementerio de San Justo, colegio de las MM. Escolapias, Casa Sindical, sala de la FAE, cementerio de El Pardo, colegio Kinderland y Sociedad de Autores; Segovia, Caja de Ahorros; Soria, Caja de Ahorros; Valdepeñas, Museo Municipal.

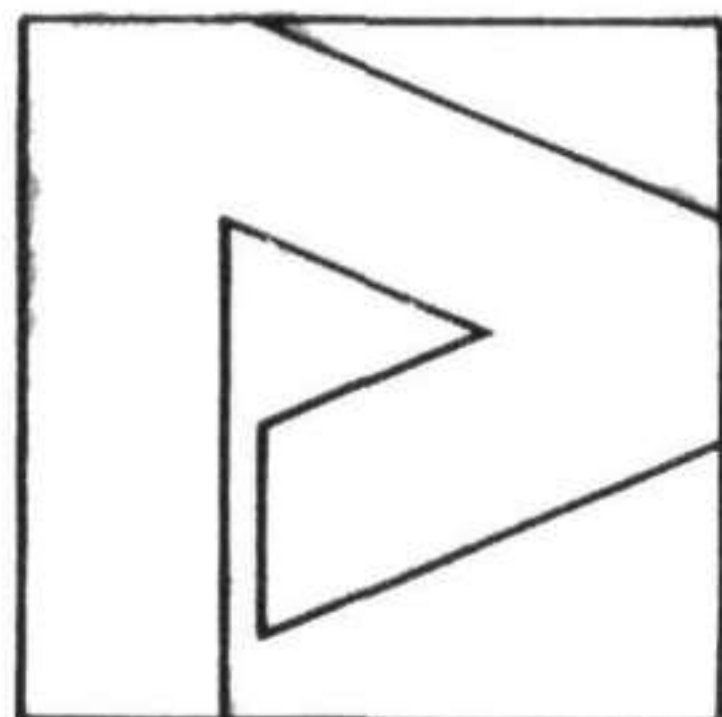
No viaje con dinero

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

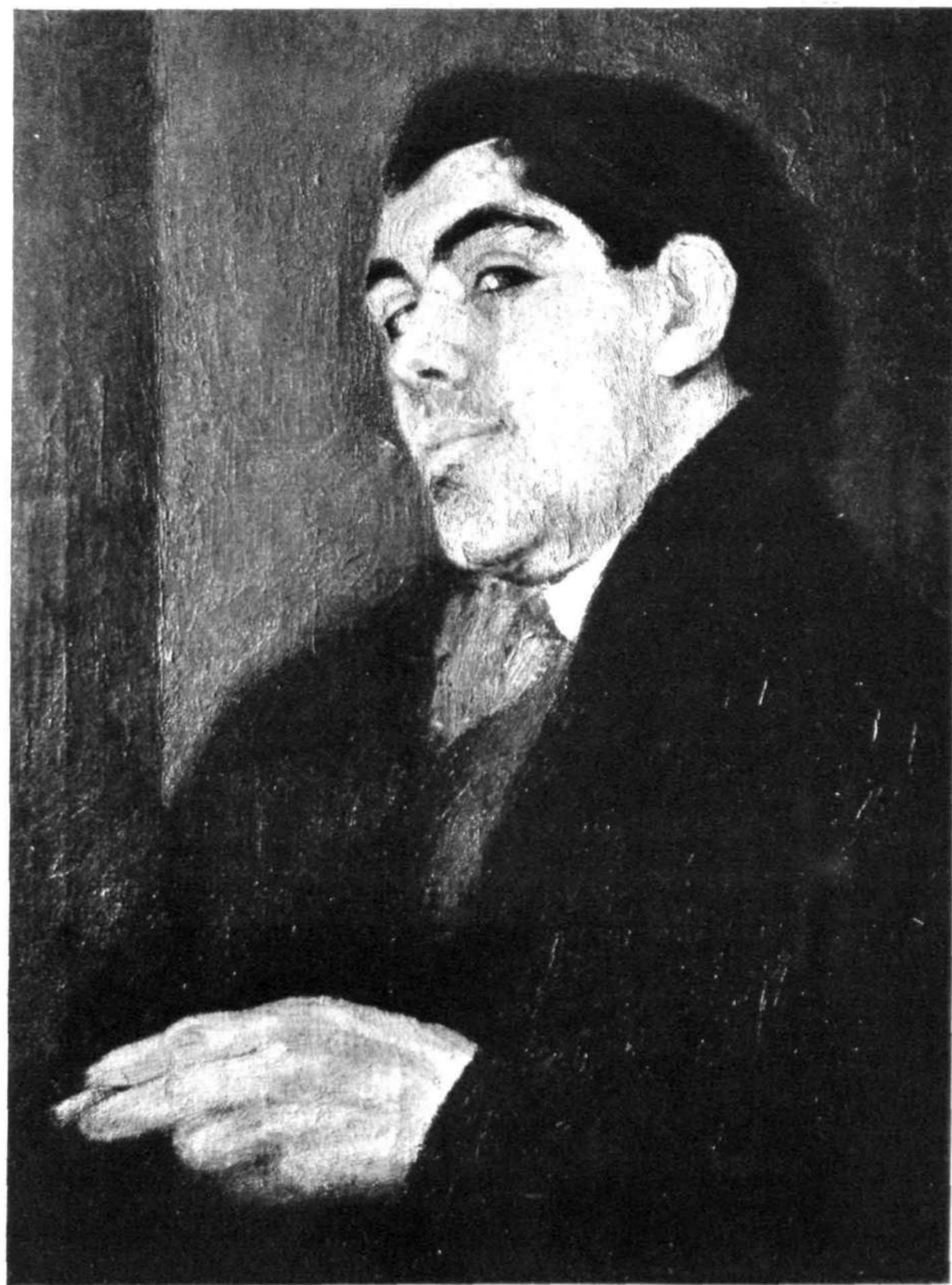
Son sólo utilizables por Vd. y sin ningún riesgo en caso de extravío.



**BANCO
POPULAR
ESPAÑOL**



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.

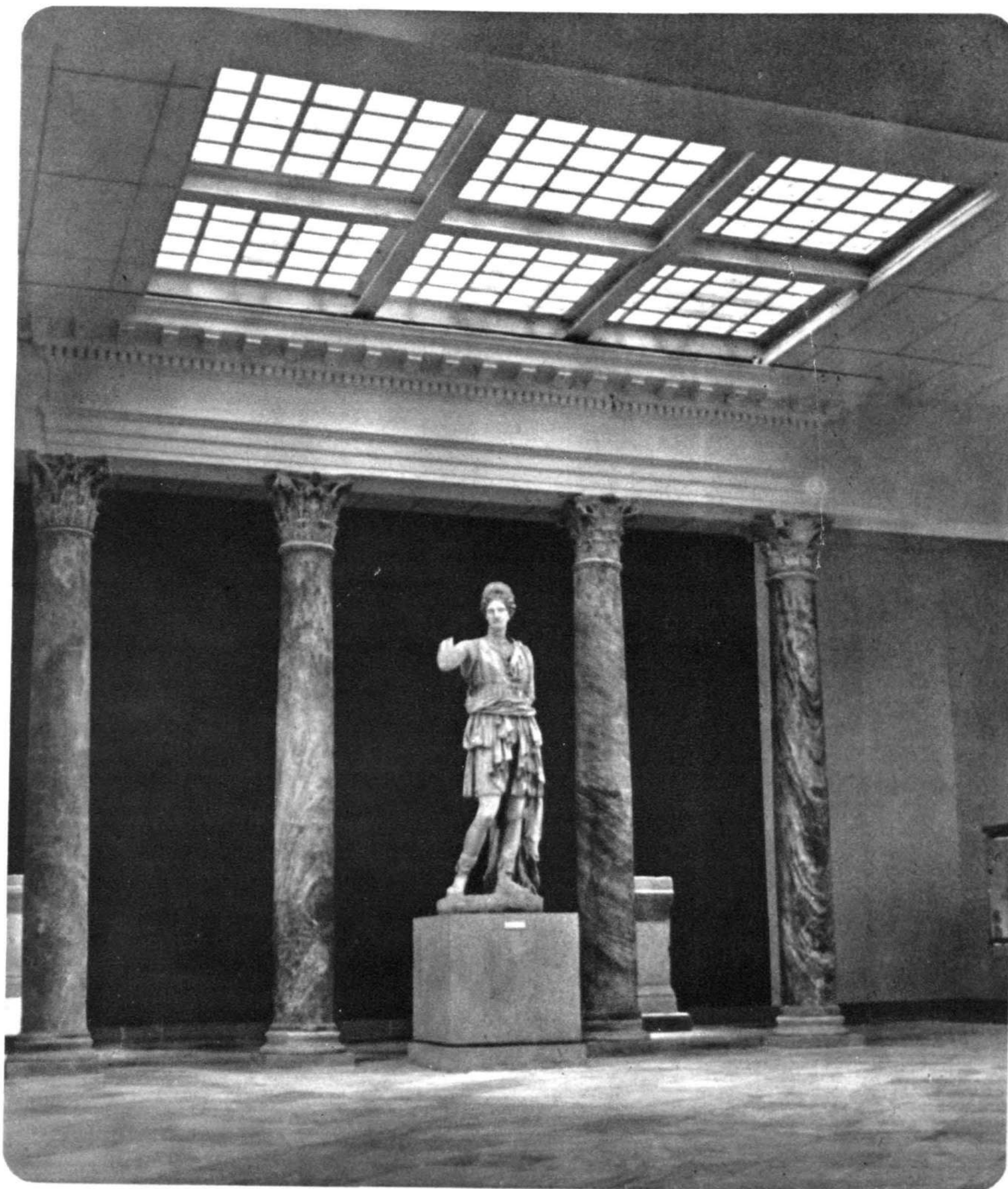
El libro está dividido en tres partes. La parte I describe la vida de Juan Gris de manera tan gráfica y detallada que esta biografía seguirá siendo siempre fundamental para su conocimiento. En la parte II desarrolla Kahnweiler una teoría estética del arte tan extremadamente tenaz y sistemáticamente construida, 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



...otro servicio



CONSTRUCCIONES

COLOMINA S.A.

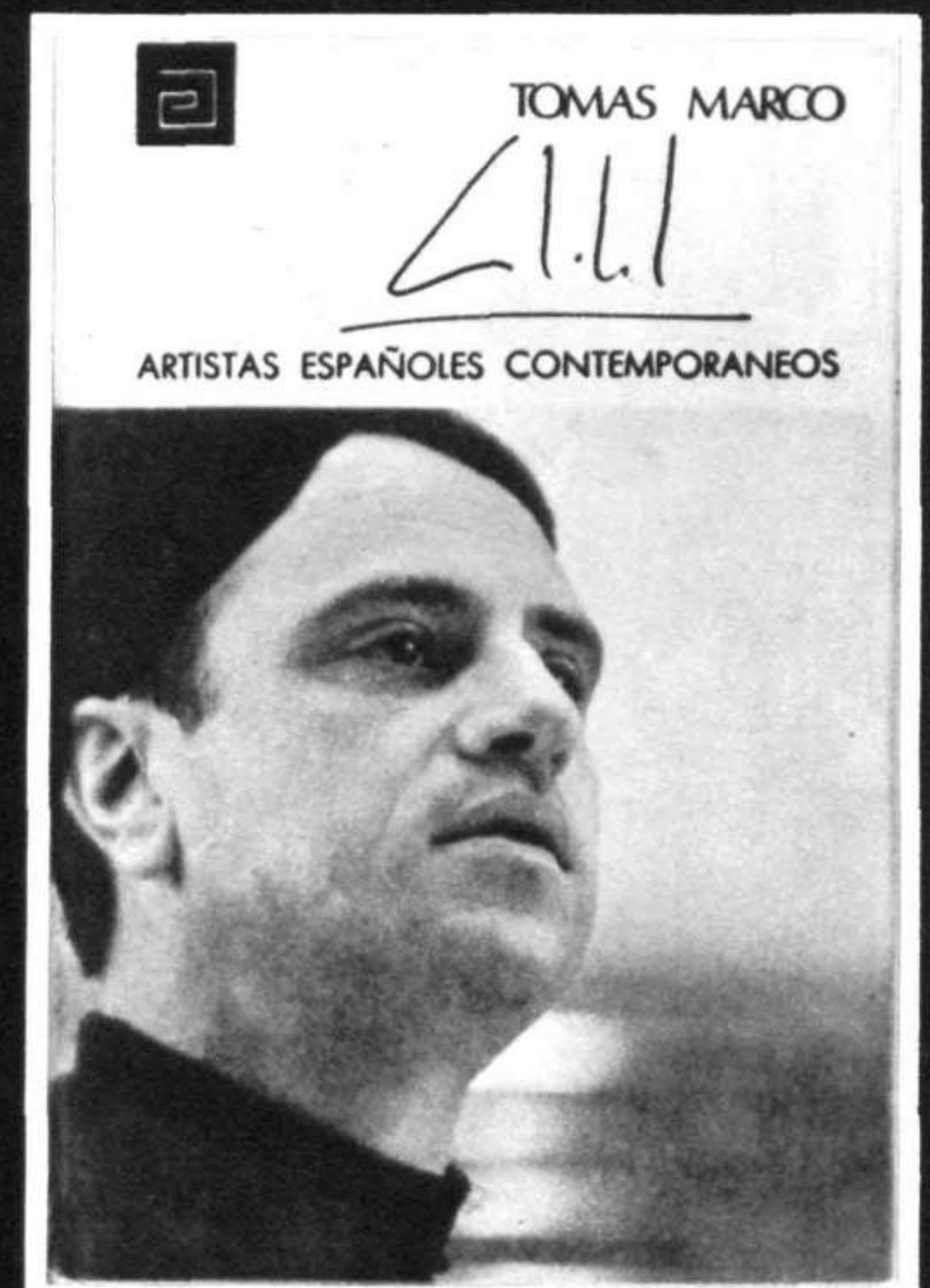
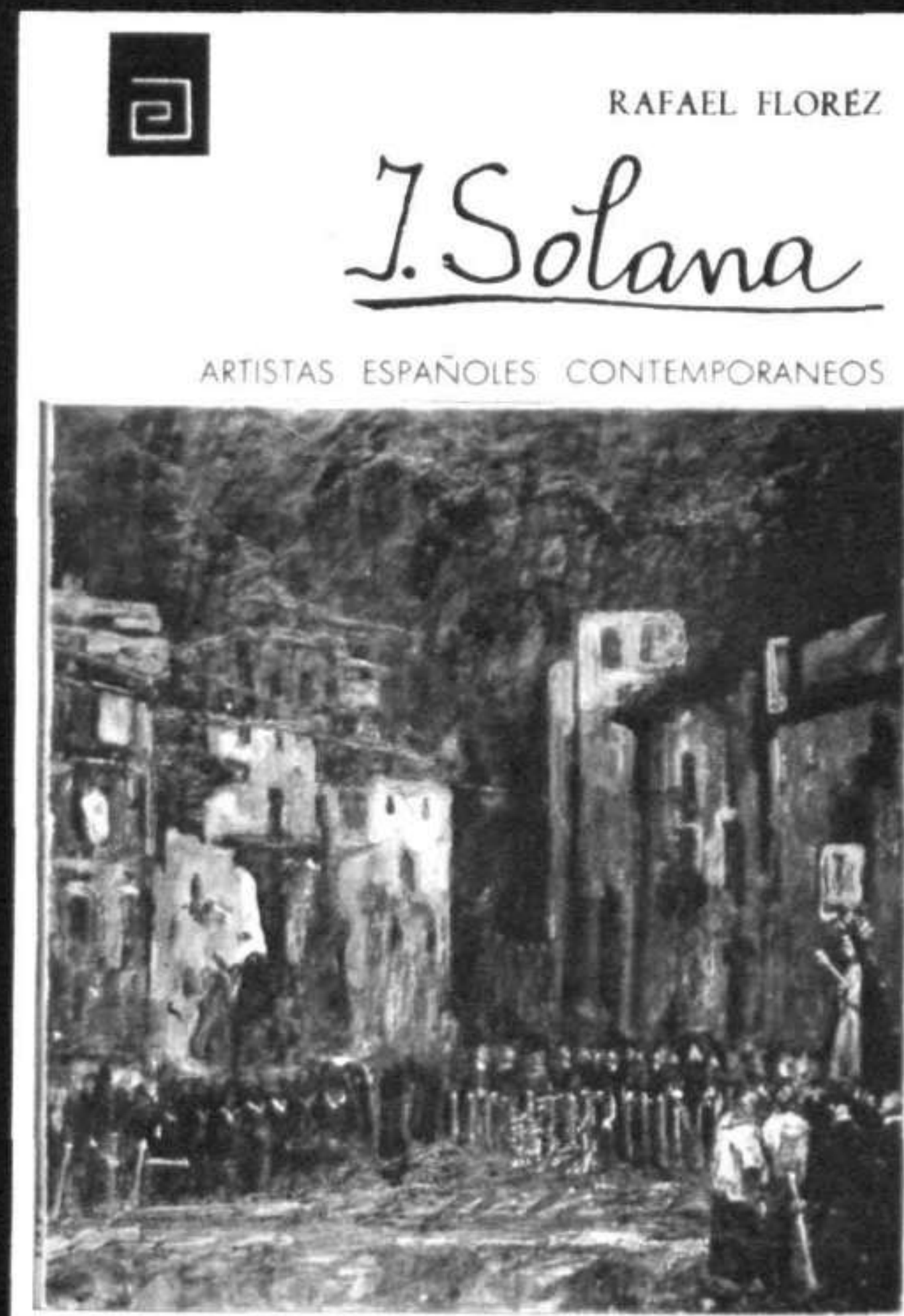
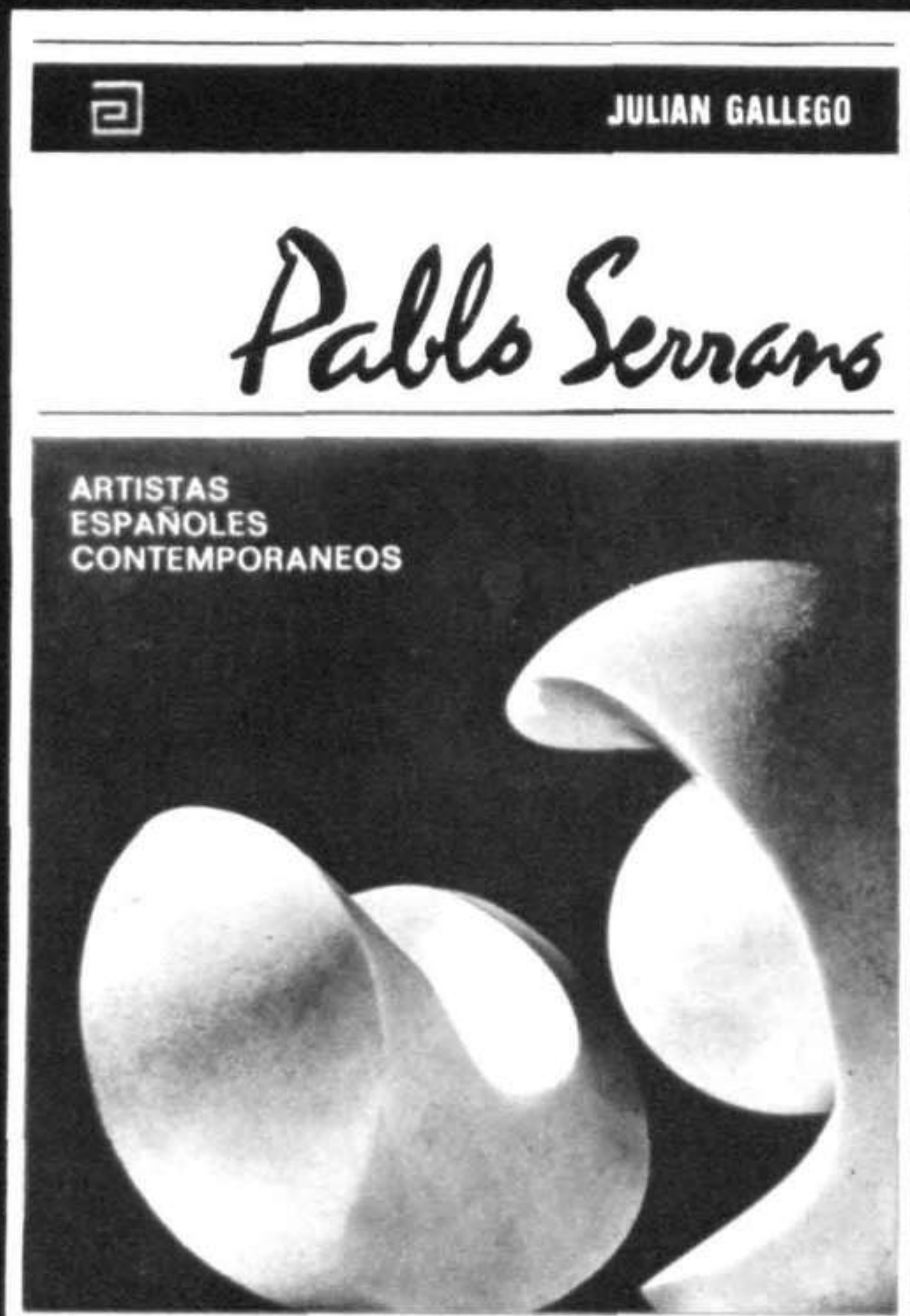
San Bernardo, 97-99 - MADRID-8

Artistas Españoles

Contemporáneos

DIRECCION GENERAL DE BELLAS ARTES

Colección dirigida por Amalio García-Arias González



TITULOS PUBLICADOS:

1. Joaquín Rodrigo, por Federico Sopena.
2. Ortega Muñoz, por Antonio Manuel Campoy.
3. José Lloréns, por Salvador Aldana.
4. Argenta, por Antonio Fernández-Cid.
5. Chillida, por Luis Figuerola-Ferreti.
6. Luis de Pablo, por Tomás Marco.
7. Victorio Macho, por Fernando Mon.
8. Pablo Serrano, por Julián Gállego.
9. Francisco Mateos, por Manuel García-Viñó.
10. Guinovart, por Cesáreo Rodríguez Aguilera.
11. Villaseñor, por Fernando Ponce.
12. Manuel Rivera, por Cirilo Popovici.
13. Barjola, por Joaquín de la Puente.
14. Julio González, por Vicente Aguilera Cerni.
15. Pepi Sánchez, por Vintila Horia.
16. Tharrats, por Carlos Areán.
17. Oscar Domínguez, por Eduardo Westerdahl.
18. Zabaleta, por Cesáreo Rodríguez Aguilera.
19. Failde, por Luis Trabazo.
20. Miró, por José Corredor Matheos.
21. Chirino, por Manuel Conde.
22. Dalí, por Antonio Fernández Molina.
23. Gaudí, por Juan Bergós Massó.
24. Tapies, por Sebastián Gasch.
25. Antonio Fernández Alba, por Santiago Amón.
26. Benjamín Palencia, por Ramón Faraldo.
27. Amadeo Gabino, por Antonio García-Tizón.
28. Fernando Higuera, por José de Castro Arines.
29. Miguel Fisac, por Daniel Fullaondo.
30. Antonio Cumella, por Román Vallés.
31. Millares, por Carlos Areán.
32. Alvaro Delgado, por Raúl Chávarri.
33. Carlos Maside, por Fernando Mon.
34. Cristóbal Halffter, por Tomás Marco.
35. Eusebio Sempere, por Cirilo Popovici.

36. Cirilo Martínez Novillo, por Diego Jesús Giménez.
37. José María de Labra, por Raúl Chávarri.
38. Gutiérrez Soto, por Miguel Angel Valdellou.
39. Arcadio Blasco, por Manuel García-Viñó.
40. Francisco Lozano, por Rodrigo Rubio.
41. Plácido Fleitas, por Lázaro Santana.
42. Joaquín Vaquero, por Ramón Solís.
43. Vaquero Turcios, por José Gerardo Manrique de Lara.
44. Prieto Nespereira, por Carlos Areán.
45. Román Vallés, por Juan Eduardo Cirlot.
46. Cristino de Vera, por Joaquín de la Puente.
47. Solana, por Rafael Flórez.
48. C. Ortiz-Echagüe y Rafael Echaide, por Luis Núñez Ladeveze.
49. Subirachs, por D. Giralt-Miracle.
50. Juan Romero, por Rafael Gómez Pérez.
51. Eduardo Sanz, por Vicente Aguilera Cerni.
52. Puis, por Antonio Fernández Molina.
53. Lahuerta, por A. M. Campoy.
54. Pedro González, por Lázaro Santana.

EN PREPARACION:

- José Planes, por Luis Núñez Ladeveze.
 Oscar Esplá, por Antonio Iglesias.
 Fernando Delapiente, por José Luis Vázquez Dodero.
 Manuel Alcorio, por Jaime Boneu.
 Cardona Torrandell, por Cesáreo Rodríguez Aguilera.
 Andrés Segovia, por Carlos Usillos.
 Pancho Cossío, por Leopoldo Rodríguez Alcalde.
 Vicente Vela, por Raúl Chávarri.
 Begoña Izquierdo, por Adolfo Castaño.
 Angel Ferrant, por José Romero Escassi.
 Isabel Villar, por Josep Meliá.
 Zacarías González por Luis Sastre.
 Amador, por José María Iglesias.
 Canogar, por Antonio García Tizón.

Servicio de Publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia

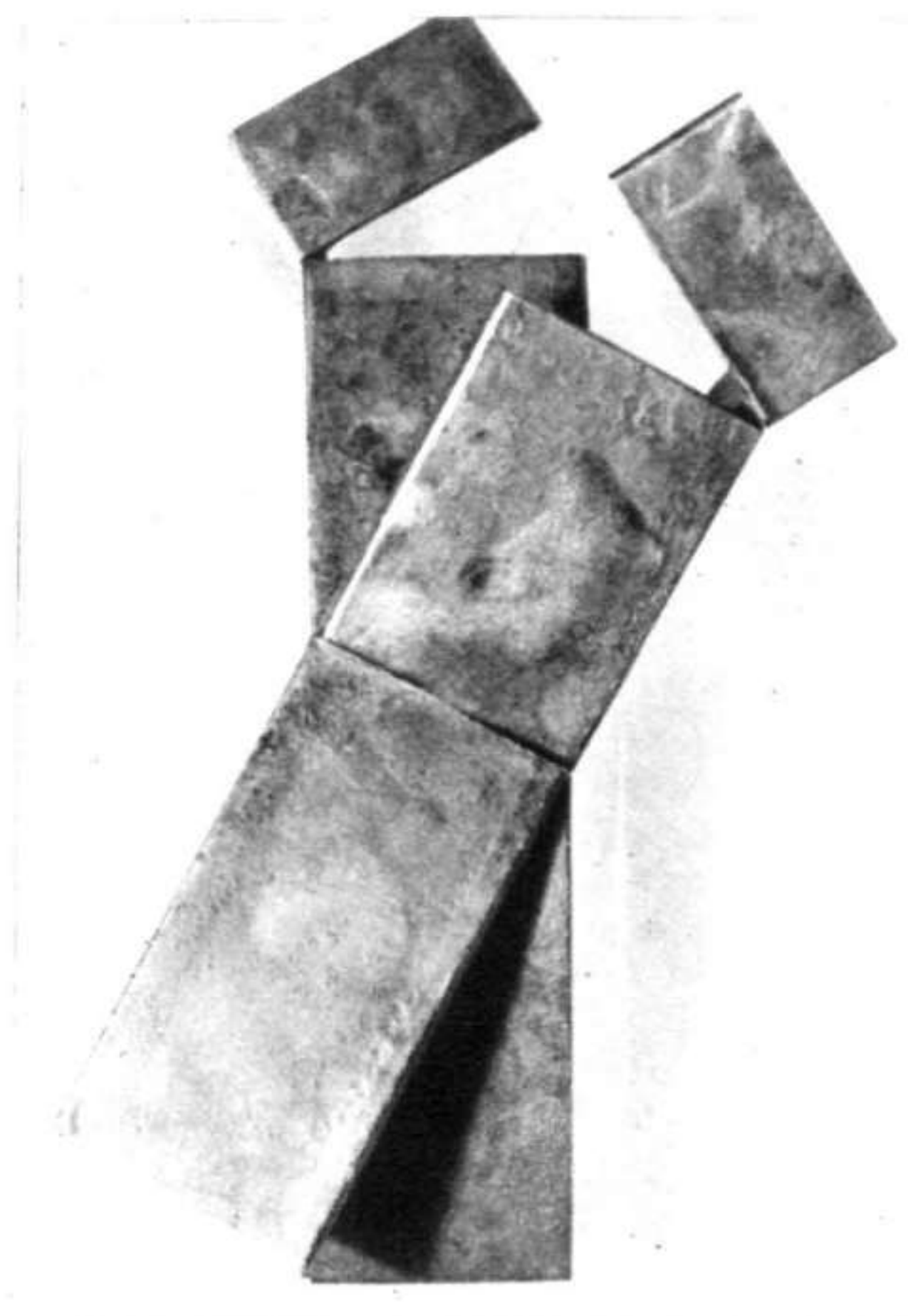
Ciudad Universitaria, Madrid 4. Tel. 449.77.00

galería kreisler

madrid - marbella

ARTE CONTEMPORANEO

EXPONE OBRAS DE:



CAMIN

CAMIN
CARDENAS
CARRILERO
CELIS
DELGADO, ALVARO
EGUIBAR
FRAILE
FRECHILLA
GOMEZ-MARCO
GUIJARRO
HIPOLITO H. DE C.
LAPAYESE, R.
LAPAYESE DEL RIO
LORENZO, A.
MARTIN-CARO
MEDINA
MINGORANCE
MORENO, CEFERINO
MUXART
PALACIOS
PRIETO NESPEREIRA
RABA, MANUEL G.
RAMOS, R.
ROMERO, JUAN
SAEZ, FERNANDO
SAEZ, MARTIN
SANZ, EDUARDO
UBEDA, A.
ÚRCULO
VAQUERO TURCIOS
VELA
VENTO
VILLASEÑOR

ABUJA
AMADOR

ARIAS, F.
BARCELO

SERRANO, 19 - TELEFONO 226 05 43 - MADRID-1

J. J. Rottenburg

Galeria de Arte

HASTA EL 3 DE NOVIEMBRE



MARIA CARRERA

Almagro, 27 - Telef - 419 94 62 - Madrid 4

GALERIA DEL CISNE

Eduardo Dato, 17

MADRID

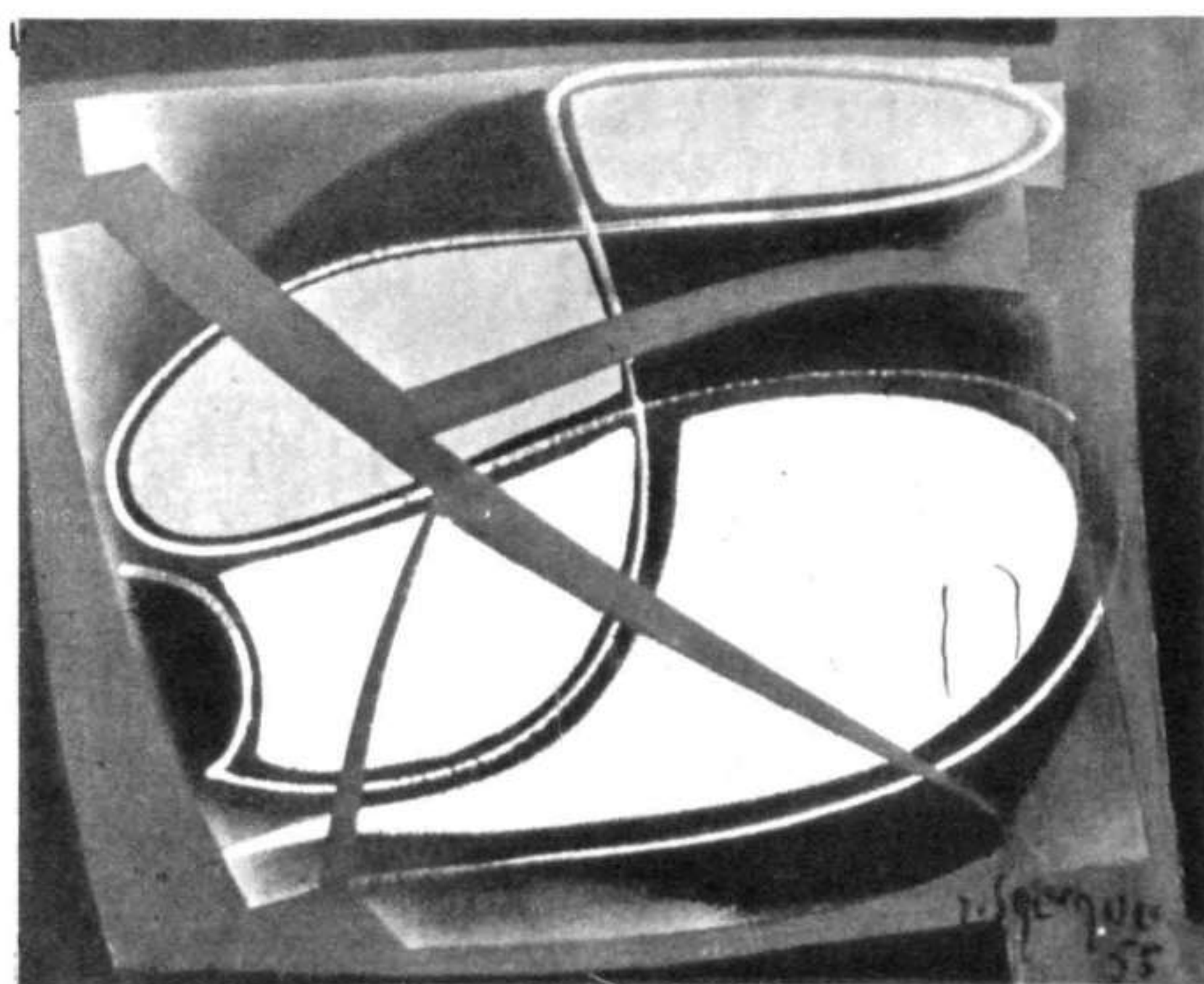


SIMON BUSOM

4 AL 24 DE NOVIEMBRE

GALERÍA JUANA MORDÓ, S. A.

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



SALVADÓ

24 DE SEPTIEMBRE AL 20 DE OCTUBRE

CANOGAR

23 DE OCTUBRE AL 17 DE NOVIEMBRE

LA MUSICA EN EL MUSEO DEL PRADO



FEDERICO SOPENA

ANTONIO GALLEGO

G A V A R

GALERIA VASCA DE ARTE

Menéndez Pelayo, 79 - Tel. 252 48 24
MADRID-7

HOMENAJE A

RICARDO BAROJA

DEL 2 AL 20 DE OCTUBRE



GALERIA CIRCULO 2

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

BEATO PINTURA
1 AL 17 DE OCTUBRE

BOLEDA ESCULTURA
1 AL 17 DE OCTUBRE

ESTRADERA . PINTURA
18 DE OCTUBRE AL 3 DE NOVIEMBRE



MACARRON S.A

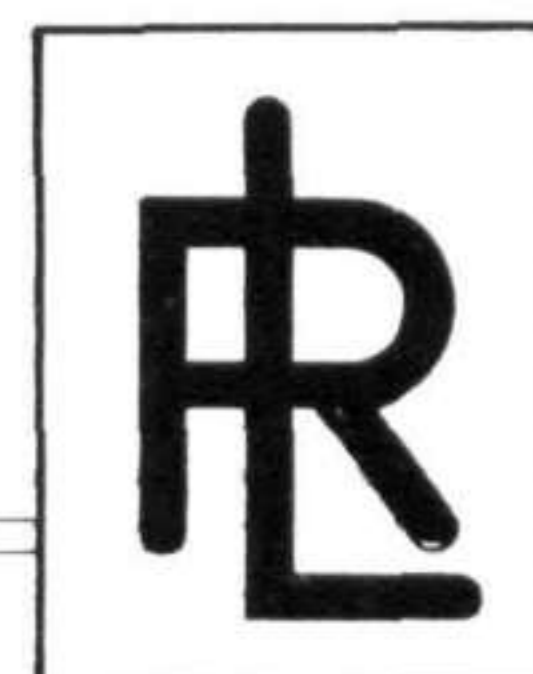
PINTURA-DIBUJO-GRABADO
ESCULTURA-DIBUJO TECNICO
REPUJADO-MARCOS-EMBALAJE
Y ENVIO DE OBRAS DE ARTE
MONTAJE DE EXPOSICIONES
EXPOSICION Y VENTA DE
CUADROS

JOVELLANOS, 2

TELEFONOS 222 64 97 - 6 - 5 - 4

MADRID-14

RODOLFO LAMA - CONSTRUCCIONES, S.A.



ROLACSA

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

DIRECTORIO PRACTICO DE ARTE

ANTICUARIOS

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

ANTIGÜEDADES MIQUELEZ
Avda. de Roncesvalles, 11
PAMPLONA

JUSTINO LUENGOS RAMOS
Avda. Los Cubos, 46
LEON

ANTIGÜEDADES ALONSO
Eloy Bullón, 11
SALAMANCA

ANTIGÜEDADES ESPEZANZA
Mon, 20
OVIEDO

OLD HOME
Serrano, 118. Teléfono 262 78 49
MADRID

SALAS Y GALERIAS DE ARTE

 **GALERIA
III ARTEA**
Iparraguirre, 15
Teléf. 23 93 69
BILBAO-9

CALLES
Hortaleza, 41
MADRID-4

ESTI-ARTE OBRA GRAFICA
CONTEMPORANEA
Almagro, 44
MADRID

GALERIA ANNE BARCHET
Claudio Coello, 116
MADRID

GALERIA BETICA
General Goded, 12
MADRID-4

GALERIA CIRCULO 2
Manuel Silvela, 2
MADRID

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

GALERIA EGAM
Villanueva, 29
MADRID-1

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

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

GALERIA NOVART
Monte Esquinza, 46
MADRID

GAVAR
Menéndez Pelayo, 79
Teléfono 252 48 24
MADRID-7

GALERIA ORFILA
Orfila, 3. Teléfono 419 88 64
MADRID-4

GALERIA OSMA
Reyes, 19
MADRID

GALERIA PISCIS
Joaquín García Morato, 25
MADRID

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

GALERIA ROMA
Augusto Figueroa, 39
MADRID

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

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

GALERIA TARTESOS
Serrano, 63. Teléfono 226 42 01
MADRID

SALA DELTA
Fuencarral, 55. Teléfono 232 60 87
MADRID

SALON CANO
Paseo del Prado, 26
MADRID

SERVICIOS

Embalajes, mudanzas
y transportes

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

Restauraciones

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

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

PEDRO DOMINGO, S.A.

JEREZ 1874

ANTICUARIO



«SUITE DEL REGRESO»

10

Handwritten musical score for a piece titled "Suite del Regreso". The score is written on a grand staff with five systems of staves. The first system includes a vocal line with lyrics "Quiere no morir me" and a piano accompaniment. The second system features a piano accompaniment with a 3/8 time signature. The third system continues the piano accompaniment. The fourth system shows the piano accompaniment with a 3/8 time signature. The fifth system concludes the piano accompaniment. The score is written in a clear, legible hand.

MUSICA ESPAÑOLA ACTUAL

EL CASTILLO

(15)

Sien-do a ma-he.
Pizz.
cer
Quic-ro vo.
rir-ue
arco
arco
Pizz.
Pizz.
Pizz.
Pizz.

f
mf
pp.
mf
f
mf

3
0
arco
arco
f

mf
mf
mf
mf

(p. 3108) Ritmico, pero sin rigidez.

First system of musical notation. It consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melodic line with various intervals and accidentals, including a 5-measure rest. The lower staff is in bass clef and contains a bass line with chords and moving lines. There are some markings below the bass staff, possibly indicating fingerings or articulation.

Second system of musical notation. It consists of two staves. The upper staff has a melodic line with a 4-measure rest and a 5-measure rest. The lower staff has a bass line with a dynamic marking of *mf* and various rhythmic patterns.

Third system of musical notation. It consists of two staves. The upper staff has a melodic line with a 5-measure rest. The lower staff has a bass line with chords and moving lines.

Fourth system of musical notation. It consists of two staves. The upper staff has a melodic line with a 5-measure rest. The lower staff has a bass line with chords and moving lines.

Bellas 73 Artes 73

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

Bellas 73 Artes 73

su información
quedará
como documento de
nuestro tiempo.

AE ARTE DE ESPAÑA

Vázquez Díaz, Vida y Pintura, de Angel Benito Jaén; Juan Gris, de Daniel-Henry Kahnweiler; La Música en el Museo del Prado, de Federico Sopena y Antonio Gallego, y Tartesos y el Carambolo, de Juan de Mata Carriazo, son los cuatro primeros títulos de 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 volúmenes de 30 x 25 centímetros lujosamente encuadernados, con sobrecubiertas a todo color, impresas en papel especial de Fournier y profusamente ilustrados en color y negro.

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

Bellas 73 Artes 73

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

Deseo suscribirme a BELLAS ARTES 73 por un año (10 números), al precio de 900 ptas., que abonaré contra reembolso.

Nombre _____
Domicilio _____
Ciudad _____ Dto. Postal _____
Provincia _____

AE ARTE DE ESPAÑA

COLECCION ARTE DE ESPAÑA • PATRONATO NACIONAL DE MUSEOS • DIRECCION GENERAL DE BELLAS ARTES

Deseo recibir:

- VAZQUEZ DIAZ, de Angel Benito Jaén (2.000 pesetas).
- JUAN GRIS, de Daniel-Henry Kahnweiler (2.000 pesetas).
- LA MUSICA EN EL MUSEO DEL PRADO, de Federico Sopena y Antonio Gallego (2.000 pesetas).
- TARTESOS Y EL CARAMBOLO, de Juan de Mata Carriazo (3.000 pesetas).

Abonaré el importe por:

- giro postal, cuyo resguardo adjunto a esta tarjeta.
- talón que adjunto, a favor de Bellas Artes 73-Madrid.

Nombre _____
Domicilio _____
Ciudad _____ Dto. Postal _____
Provincia _____

Deseo envíen, como obsequio mío, un ejemplar de

- VAZQUEZ DIAZ, VIDA Y PINTURA, de Angel Benito Jaén (2.000 pesetas).
- JUAN GRIS, de Daniel-Henry Kahnweiler (2.000 pesetas).
- LA MUSICA EN EL MUSEO DEL PRADO, de Federico Sopena y Antonio Gallego (2.000 pesetas).
- TARTESOS Y EL CARAMBOLO, de Juan de Mata Carriazo (3.000 pesetas).

Abonaré el importe por:

- giro postal, cuyo resguardo adjunto a esta tarjeta.
- talón que adjunto, a favor de Bellas Artes 73-Madrid.

Nombre de quien hace el obsequio _____

Para enviar a:

Nombre _____
Domicilio _____
Ciudad _____ Dto. Postal _____
Provincia _____

Ω
OMEGA



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

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

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

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

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

Este OMEGA DYNAMIC automático

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



OMEGA