

Bellas 75 Artes 75





JUAN BRAVO, 33

MADRID-6

*Representante en España de las
primeras marcas mundiales:*

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



JUAN DE JUNI

J. J. MARTIN GONZALEZ



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

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

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

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

JOSÉ ANTONIO
ESCUDERO VALVERDE

PINTURA PSICOPATOLÓGICA



Tamaño: 23,5 × 30 cm. Precio: 1.500 ptas.

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., Novia de Salcedo, 12. Bilbao-12

Bellas Artes 75

AÑO VI • NUMERO 45 • AGOSTO-SEPTIEMBRE 1975

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

PRESIDENTE DEL CONSEJO DE DIRECCION: MIGUEL ALONSO BAQUER, Director General del Patrimonio Artístico y Cultural.

CONSEJEROS: RAMON FALCON, Comisario Nacional del Patrimonio Artístico.
MANUEL JORGE ARAGONESES, Comisario Nacional de Museos y Exposiciones.
FRANCISCO CALES OTERO, Comisario Nacional de la Música.
LUIS GARCIA EJARQUE, Comisario Nacional de Bibliotecas.
AMALIO GARCIA-ARIAS GONZALEZ, Jefe del Gabinete de Estudios de la Dirección General del Patrimonio Artístico y Cultural.

SECRETARIO: ANTONIO MANUEL CAMPOY.

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

REDACCION, PUBLICIDAD Y DISTRIBUCION: Paseo de Calvo Sotelo, 20 - Teléfono 226 82 48 - Madrid - 1

ENSAYO

3 FEDERICO SOPEÑA: La música en las cartas de Huxley.

NOTAS

- 8 JOSE MONTERO PADILLA: La Casa-Museo de Antonio Machado en Segovia.
10 VERNES TOMAS MORA BROTONS: El Misterio de Elche.
15 ANTONIO MARTINEZ CEREZO: El muralismo geométrico de Carpe.
18 JULIA GARCIA ALCAÑIZ-YUSTE: Una obra civil del siglo XVIII en La Coruña.
22 PEDRO SANCHEZ PAREDES: Pepi Sánchez y el otro universo.
24 ALFONSO ALVAREZ VILLAR: El mundo mágico de Yves Tanguy.

POEMA

26 MIGUEL D'ORS: Vista de Roma.

ACTUALIDAD

- 27 LA OPERA EN ESPAÑA Y LA DECENA DE TOLEDO, por Carlos Gómez Amat.
29 EL MUSEO ESPAÑOL DE ARTE CONTEMPORANEO, por Carlos Areán.
35 IX CURSO DE ARTE EN LA MAGDALENA, por José Medina.
37 ISABEL VILLAR, por Rafael Soto Vergés.
40 RABA Y LA IMPLANTACION DE OTRA REALIDAD, por Miguel Logroño.
42 PEDRO BUENO: EL REALISMO QUE REPRESENTA, por Elena Flórez.
44 XXIV FESTIVAL DE GRANADA, por Xavier de Montsalvatge.
46 TAPICES EN EL ESPACIO, por Rosa Martínez de Lahidalga.
48 FRAU O LA METAFISICA DE LA NATURALEZA, por José Gerardo Manrique de Lara.
49 OSKAR KOKOSCHKA O LA NECESIDAD DEL ARTE, por R. S. V.

CRONICAS

52 EXPOSICIONES EN ESPAÑA, por Francisco Prados de la Plaza y Antonio Fernández Molina.

NOTICIARIOS

60 INTERNACIONAL Y NACIONAL, por José de Castro Arines.

66 MUSICA VIVA

68 BIBLIOGRAFIA

PORTADA: Angel Ferrat. «Móvil». Museo Español de Arte Contemporáneo.

FOTOGRAFIAS: Oronoz. F. Peñalosa. Blanco. A. Rico.



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: Paseo de Calvo Sotelo, 20. Madrid-1.

COLABORADORES DE ESTE NUMERO

FEDERICO SOPEÑA.—Crítico musical. Secretario de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

JOSÉ MONTERO PADILLA.—Catedrático de Lengua y Literatura. Vicepresidente del Patronato del Museo Zuloaga.

VERNES TOMÁS MORA BROTONS.—Socio de número de la Asociación de Escritores y Artistas Españoles. Miembro de la Asociación Española de Escritores de Turismo.

ANTONIO MARTÍNEZ CEREZO.—Escritor. Crítico de arte.

PEDRO SÁNCHEZ PAREDES.—Escritor. Licenciado en Filosofía y Letras.

ALFONSO ALVAREZ VILLAR.—Médico. Escritor. Profesor de Psicología del Arte de la Universidad Complutense.

MIGUEL D'ORS.—Poeta.

CARLOS GÓMEZ AMAT.—Licenciado en Filosofía y Letras. Crítico musical en Radio Madrid.

CARLOS AREÁN.—Doctor en Filosofía. Director del Museo Español de Arte Contemporáneo.

RAFAEL SOTO VERGÉS.—Poeta y crítico de arte.

MIGUEL LOGROÑO.—Periodista. Crítico de arte.

ELENA FLÓREZ.—Miembro de la Asociación Española de Críticos de Arte.

XAVIER DE MONTSALVATGE.—Compositor. Director del semanario «Destino».

ROSA MARTÍNEZ DE LAHIDALGA.—Periodista. Miembro de la Asociación Española de Críticos de Arte.

JOSÉ GERARDO MANRIQUE DE LARA.—Poeta y novelista. Premio Ciudad de Barcelona de Poesía, y Premio Elisenda de Montcada de Novela.

EN LOS PROXIMOS NUMEROS, COLABORACIONES DE:

JACINTO TORRES, J. M. BLÁZQUEZ, FRANCISCO GARFIAS, FERNANDO MON, ALFREDO GÓMEZ GIL, CLARA JANÉS, RAFAEL FLÓREZ, JOSÉ GUINOVART, JULIO E. MIRANDA, VIDAL BENITO REVUELTA, etcétera.

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

LA MUSICA EN LAS CARTAS DE HUXLEY

FEDERICO SOPEÑA IBAÑEZ

Vuelve el interés por Aldous Huxley: nunca quedó su obra al margen, pero ahora, por diversas razones, vuelve a ponerse de actualidad. Es posible, sin embargo, que pueda haber varias direcciones en esa vuelta y no todas del mismo valor. A mí me duele, por ejemplo, que quien desconoce "Contrapunto" se quede sólo con el Huxley de "Los demonios de Lennon", engatusado por el éxito de la película de Chabrol. El punto de mira se hace más alto cuando lo especialmente querido es "La filosofía perenne", utilísima ya sólo como precisa y preciosa antología del misticismo, pero eso muy unido a la obsesión del Huxley maduro por la droga, lo cual puede dar una visión muy distinta. Lo más hondo, creo yo, de esa vuelta está en el renovado interés que despierta un modelo de "novela intelectual", la que entre nosotros representó con tanta hondura Ramón Pérez de Ayala. Cuando el calificativo priva sobre el sustantivo, cuando la novela como "mundo" es sólo carpintería, tenemos la caricatura del género: ese es el caso, por ejemplo, de Ricardo León. La auténtica novela intelectual es género "cumbre", porque exige que la ideología sustente de verdad un mundo. Y este es el caso de Huxley.

En otro trabajo mío he estudiado cómo la música es "constituyente" en las novelas de Huxley: basta recordar "Contrapunto". No es excepción: el "gran mundo" inglés, más aún que el francés, especialmente a partir del declinar de la época victoriana, ha vivido la música con pasión y conocimiento muy nobles. Escribo este

ensayo en Londres después de repasar sitios y ambientes que aprendía a través de las novelas de Baring. Puede hacerse lo mismo a través de "Contrapunto", pero Huxley ha vivido mucho más fuera de Inglaterra. Hay, sin embargo, un denominador común: la manera como el inglés medio ha hecho "vida" de la música. Cuando el día de Viernes Santo se me abría el corazón y se me arrasaban los ojos oyendo al público del Royal Albert Hall cantar los corales de la "Pasión según San Mateo", yo vivía esa permanente instauración de la música. Cuando el intelectual inglés va a la inmensa librería de Foyles tiene los libros de música no en anaquel casi escondido, no en rincón para sólo especialistas, sino desplegados en piso casi entero, desbordando estantes y mesas, en justa correspondencia al panorama de conciertos. Teóricamente, uno puede enrabiarse bastante con la manía de hacer "nacional" toda la ópera a base de cantarla en inglés, pero me pregunto si eso mismo no será inseparable de esa primacía de la Misa como "vida" sobre la música como "espectáculo".

Estoy en Londres con el epistolario de Aldous Huxley, el que soñaba con traducir nuestro inolvidable Antonio Marichalar. Son mil cartas, horriblemente traducidas al "argentino", sin índice de destinatarios, sin notas suficientes, carísimas si atendemos a la chapucera impresión. El tomazo es, según mi librero, un verdadero acontecimiento. Bien venido, pues, para los que no puedan acudir al original: a pesar de todo, la novela intelectual es la más apta para ser traducida. Lon-

dres, día tras día de la Semana Santa, me da no nieve, sino tempestad de ella, casi sin claros. Bendita precaución la de traerse un tomazo así, porque en los grandes ratos sin iglesia o sin concierto, cuando sólo cabe mirar desde la ventana, cuando la National Gallery que tengo al lado está intran-sitable como refugio de los turistas desertores a la fuerza de Trafalgar Square, un libro así tiene lo que exige: lectura despaciosa, meditada, dialogante y hasta en voz alta.

Me voy a ceñir a lo musical, claro, pero por no haber buscado sin más la ficha me aventuro a una breve introducción como panorama. Este epistolario es resumen de la vida entera, porque empieza desde muy niño y termina en vísperas de la muerte. La máxima intimidad con la menor dosis de sentimentalismo y, sin embargo, la tensión emotiva no desciende, y como en la novela, es inseparable de lo intelectual, es pasión del espíritu: bien es verdad que destinatarios como su padre, su hermano, su hijo, incluso no soportarían otro tratamiento. Huxley no es un hosco, pero sí un gran solitario: si tanto cuidado lleva con las ganancias es para procurarse el lujo de la lejana soledad. Abre la soledad, abre su casa cuando el huésped garantiza el diálogo en la común pasión del espíritu y esa soledad se abandona también cuando se debe socorrer a quien sufre mucho: lo más conmovedor es quizá la preocupación y el cariño por Lawrence, odiado por muchos, insoportable para tantos, incomprendido entonces por casi todos. Lo que llamaríamos con frase

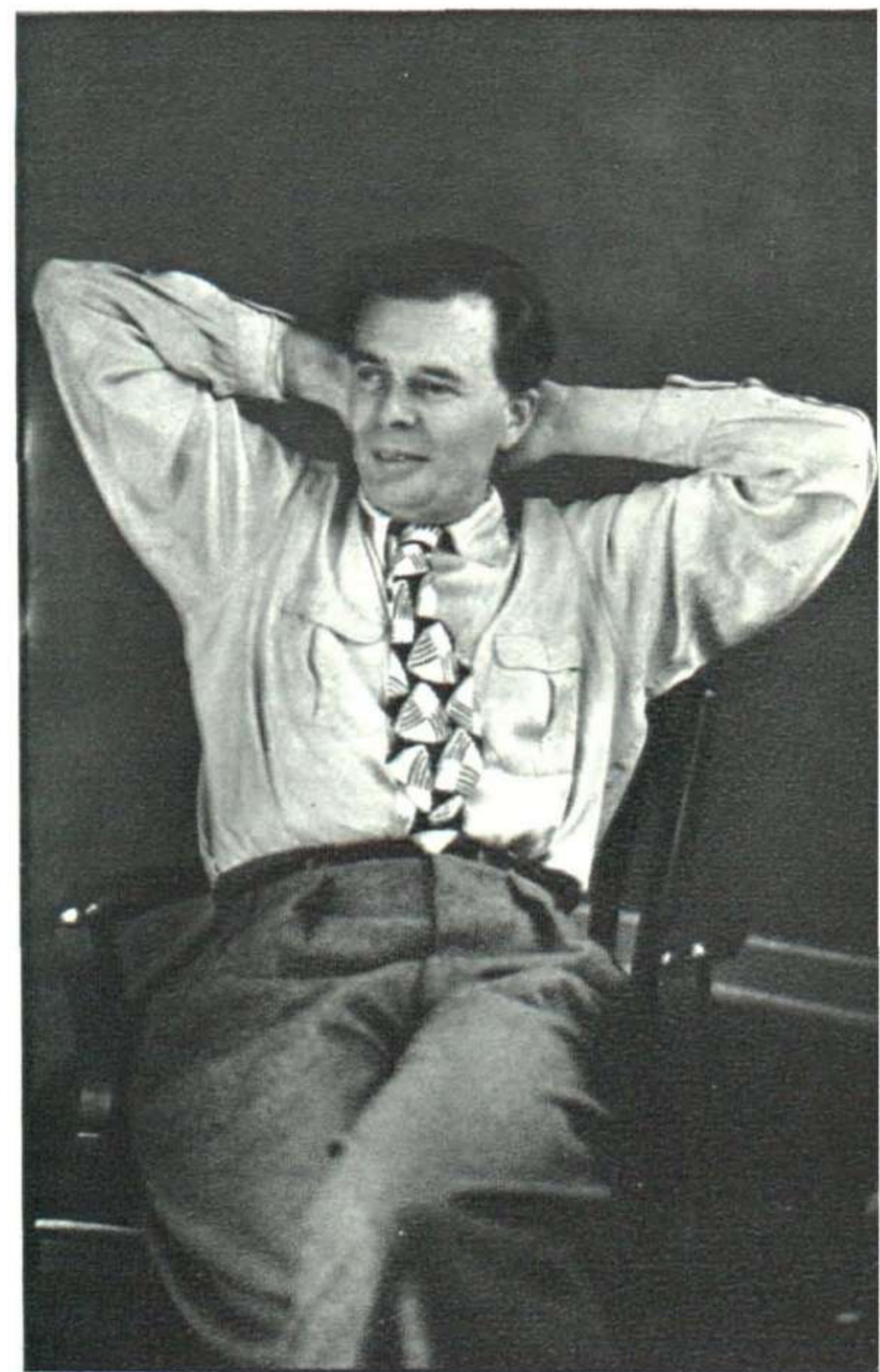
impropia pero imprescindible la "preocupación por lo absoluto" es el "leitmotiv" de un epistolario que es resumen de vida. La preocupación llega a hacerse manía, pero si puede cansarnos la insistencia sobre la droga como camino, si se acumulan reservas y objeciones sobre su visión de la "filosofía perenne" a través de San Juan de la Cruz, hay no menos la mejor, la más apasionada diatriba contra la sociedad de consumo y de paso contra lo que pudo ser tentación intelectual de su juventud, llámese Renan o llámese Freud, porque uno de los síntomas de la baja espiritual de la burguesía en la "belle époque" fue poder sentirse incrédula a través de Renan. No me resisto a copiar la sarcástica diatriba de Huxley cuando escribe a Nichols: "Traté de leer la 'Vie de Jésus' por Renan, pero tuve que parar después de unas cien páginas: tan profundamente desagradable me resultó. Se recoge la impresión de que ha sido escrita por un viejo en un estado crítico de semierección. Sus epítetos favoritos para referirse a Jesús son 'charmant' y 'délicieux', como si se tratara de una combinación de cocotte, niño y helado de frutilla". Para ser exacto con ciertas gentes es necesario ser así de duro.

Creo que lo anterior no es inútil para hacer un breve repaso musical al epistolario. Todas las referencias al Arte en la obra de Huxley van transidas por la búsqueda de un "más allá". Tiene de su época la tentación, frente a la religión "mundana", de ver al Arte fundamentalmente como presentación de "misterio", e incluso de misterio "religioso". Es todo un largo proceso, una dialéctica continua y muy tensa y que resume muy bien en esta carta a Hark, carta del 13 de diciembre de 1945, en la que, una vez más, se refiere a "Contrapunto", su novela cumbre. "La conclusión de 'Contrapunto' constituye la experiencia concentrada de ese género de misticismo estético que corre a lo largo del libro y que es análogo en otro plano (quizá hasta es en cierta medida homólogo) del misticismo espiritual y último. En todo caso, fue a través de lo estético como llegué a lo espiritual, tras haber empezado por rechazar lo espiritual en favor de lo estético, así como de identificarlo con lo estético,

convirtiendo a la parte en el todo. La sensación de que incluso el Arte más elevado no resultaba del todo, de que si eso era todo era bastante poco para ser el fin último del hombre: he aquí, en el fondo, lo que constituyó el motivo impulsor". Sigamos los rasgos de este proceso a través de la música.

En primer lugar, el certificado, a través de las cartas, del continuo contacto con la música. Muy tempranamente ha tenido cerca el disco: no olvidemos que Huxley, casi tan enfermo de la vista como Joyce, ha tenido muchas horas para la música. La carta a su hermano es de julio de 1927, cuando aparecen las primeras "gramolas". "Hemos tenido suerte este verano en materia de vecinos, entre los cuales estaba Lener, del cuarteto, que vivía en compañía de unos norteamericanos ricos, Charles Loeser y familia, propietarios de una casa en Florencia y de una hermosa colección de cuadros. La señora de Loeser es pianista profesional y toca con los Lener cuando forman quintetos. Y no fue esta la única música, pues también vino aquí mi amigo Luigioro Franchettis, que es un pianista de primera. Sin embargo, ya se han marchado los dos, dejándonos el fonógrafo como único consuelo".

Junto al disco hay una lectura tan constante como selecta. Los testimonios son abundantísimos. No se trata de conocer sólo los grandes nombres. Sólo un serio crítico musical puede escribir lo siguiente, y la fecha es del 25 de septiembre de 1955. "Me he comprometido, con un poco de temeridad, a hablar en uno de los conciertos del lunes por la noche sobre los madrigales de Gesualdo (el primer psicópata de Venosa que asesinó a su mujer y no podía ir nunca al baño a menos que hubiera sido flagelado previamente) y sobre la corte de Ferrara, donde desarrolló su estilo musical, tan absolutamente pasmoso. Esto me ha exigido leer un montón de cosas: la historia del madrigal italiano por Einstein, libros sobre Tasso (que fue buen amigo de Gesualdo), historias del pos-Renacimiento italiano. Material muy extraño que hace maravillarse por la extraordinaria variabilidad de la especie humana, capaz de todo prácticamente y apta para florecer en el más inverosímil entorno



social. Siempre, cuando leo Historia, o veo, escucho o leo las mejores obras de Arte, tengo la sensación de que si conociéramos el modo adecuado para proceder, podríamos hacer cosas mucho más extrañas y preciosas que las más preciosas y extrañas realizadas".

En principio, Huxley, fiel a lo mejor de sí mismo, reniega del énfasis: por eso afirmará su despego por las manías del sinfonismo inglés. Mira un tanto de reojo al romanticismo. Muy joven, en 1915 escribe a su hermano: "He estado bosquejando un artículo sobre Alfred de Musset y George Sand y espero convencer a Squire o a otro para que lo publique. Su 'liaison' me ha fascinado durante meses. ¡Arroja una luz tan vívida sobre el espíritu del romanticismo!, ¡qué época tan gloriosa para haberla vivido, esos años veinte y treinta del siglo pasado! El siglo dieciocho agotado, Napoleón desinflado, el despotismo riendas en mano una vez más, los inventos que empiezan y la riqueza que comienza a fluir:

una mezcla extraordinaria de desilusión y esperanzas, Dios que se pone de moda, los hombres de genio como profetas modernos; así, si eras un hombre de genio —e incluso si no lo eras— te sacudías de todo yugo, hacías lo que querías y te justificabas dando nombres sagrados a tus caprichos y pasiones. Todas las infidelidades de George le fueron inspiradas directamente por el Espíritu Santo; el sadismo espiritual de Alfred, su goce del dolor por el dolor mismo, se justificaban a través de una filosofía religiosa según la cual el dolor sería el gran purificador. Su felicidad era intensa y su infortunio igualmente penetrante. Era una gran vida". A pesar de ello no oculta su simpatía por Liszt, y doce años más tarde, escribiendo también a su hermano, critica, con razón, la biografía de Pourtales, pero termina: "Liszt fue tan brillantemente romántico como la música que compuso". Estará de acuerdo con Eliot en el cariño por Chopin.

El énfasis como enemigo de la auténtica espiritualidad. Para escalar las cumbres que avizora, Wagner es el enemigo. Conviene señalar que esta carta escrita a Strawinsky en 1947, en la época de "Poética", refleja la realidad de amistad y de admiración mutua. "¡Qué sinceramente coincido con usted en lo tocante a Wagner! Oí por radio, en Pascua, un fragmento de la música del Viernes Santo de 'Parsifal', e igual que antaño se me revolvió el estómago, como dicen los americanos. La idea de espiritualidad que tenía Wagner era una especie de 'onanisme prolongé à l'infini'".

Más amplia es la crítica juvenil en torno a Strauss. Aunque esta carta a su hermano sea de 1915, en plena guerra, es necesario recordar que la postura de Huxley fue muy poco beligerante. En este caso, sin embargo, está indignado, cómodamente indignado más bien. "Espero que hayas quedado debidamente edificado por las declaraciones de una comicidad absolutamente increíble que emanan de Bochelandia. Lo que más me gustó fue la afirmación de Lasson, filósofo berlinés, en el sentido de que 'somos moral e intelectualmente superiores a todos los hombres. No tenemos pares'. Esto llega a lo sublime. Las decadentes y putrefactas naciones de Ingle-

terra, Francia y Rusia tiemblan. Pero basta escuchar a Strawinsky y a Rimsky-Korsakov y luego a Strauss y a Reger para descubrir qué país está más lleno de vida. Strauss es quizá, en su música, el ejemplo más típico del germanismo moderno. Lo brutal y lo sentimental se dan la mano; sofocante sensualidad, ruido y violencia, y Reger, el intensamente clásico, no clásico en el sentido de expresar sus ideas en la mejor forma original que pueda, sino en el sentido de que toma lo clásico existente, lo imita y desarrolla un poquito más, pero sin nada de esa originalidad de Scriabin, quien igualmente empapado de los clásicos llevó los viejos métodos a sus conclusiones lógicas y no se contentó con quedarse estancado".

Lo anterior es importante, en primer lugar, porque indica la temprana y buena cultura musical de Huxley: para citar así a Max Reger y a Scriabin hay que conocerle bien. A Eugenio d'Ors, que, la verdad, leía poco pero aprovechaba mucho de nuestras lecturas y citas para integrarlas en "sistema", le decía yo que Huxley aplicaba de hecho la "Morfología de la cultura", acertando con intuición y trabajo a señalar vivísimas "comunidades". Véase un ejemplo en este epis-

tolario. La carta es de 1928, nada menos que a Paul Valéry, sobre Poe. "Dice usted que sólo en los Estados Unidos e Inglaterra es discutida la reputación de Poe como poeta. Es cierto, pero permítame decirle que si los franceses aprecian más a Poe que quienes hablan su lengua, es por las mismas razones que los ingleses (como usted lo dice en su prefacio) no aprecian a La Fontaine y Racine. Para los extranjeros, todos los matices son imperceptibles: los de vulgaridad, tanto como los de refinada nobleza. Únicamente entre extranjeros, dotados en este caso de una sordera y de una ceguera dichosas, puede gozar Poe de la reputación de poeta realmente grande. Para nosotros (para quienes el conocimiento de su lengua es, diría, instintivo y no sólo una posesión de la inteligencia consciente) hay en casi todos sus poemas —'To Helen' y 'The City in the Sea'— cierta vulgaridad muy sutil, pero, con todo, chocante, una vulgaridad en la elección de las palabras, en la armonía verbal y, sobre todo, en los ritmos, muchos de los cuales tienen para nosotros una calidad casi de vals popular o polca. Al traducirlo, Mallarmé ha transfigurado 'The Raven', más o menos como Beethoven transfiguró en sus





grandes variaciones el vals de Diabelli. Los ritmos del original, las armonías bastante penosamente populares (pues, cosa extraña, el gran aristócrata que era Poe ha expresado a menudo una materia mozartiana o chopiniana mediante melodías de organito callejero) fueron rehechos y el gran poema inglés fallido se convirtió en la obra maestra francesa. Los demás poemas son como 'The Raven': obras maestras frustradas que sólo esperan al traductor genial para alcanzar la perfección".

Lo esencial es que, antes de la droga, Huxley, muy a lo romántico, piensa en la música, en Beethoven concretamente, como algo muy cercano a la revelación: el novelista que se siente repleto de ideas quiere tener, además, creencias, diríamos recordando a Ortega, citado, por cierto, en el epistolario. Pero, como ocurrirá luego con la mística, lo inefable es, a la vez, gozo y barrera. Escribe esto a Paul Valéry en 1930: "Lo que usted dice sobre la pintura-filosofía de Leonardo me ha interesado profundamente. También yo he meditado mucho sobre la

filosofía-música, sobre todo en Beethoven. La 'Misa en re', el 'Cuarteto en la menor', la 'Sonata Op. 111' son obras filosóficas profundas, sutiles y de toda evidencia 'veraces'. Pero, ¿en qué consiste esa verdad? No se lo puedo decir. Cuando intentan definirla verbalmente, los musicólogos —y pienso especialmente en nuestro amigo Sullivan, quien ha escrito un libro muy inteligente, pero a fin de cuentas muy poco satisfactorio, sobre Beethoven— se pierden. Salvo a través de metamorfosis toscas y ridículas, la filosofía musical sólo se expresa por la música y sólo por la música del compositor. Su verdad es una flor que no soporta trasplante alguno y de la que no se consigue destilar el perfume. Se ve en el caso del mismo Beethoven. Este gran filósofo —para mí el más profundo, el más completo de todos los filósofos— se muestra casi grotesco y de una notable necedad cuando habla y escribe. Leonardo ha sido un caso excepcional, en el sentido de haber podido expresar la misma filosofía en formas diferentes. Se hallaría, supongo, una universalidad semejante entre

los trágicos griegos, quienes lucían filosofía en contrapunto: como poetas, compositores, coreógrafos y actores. De todo ese contrapunto sólo nos queda una melodía, mas es preciso creer que las demás, desaparecidas, esperaban simultáneamente las mismas 'verdades' también como las expresaba (y las expresa aún) la poesía escrita. Sin embargo, estos casos de dones múltiples no invalidan la regla: las bellezas-verdades permanecen intransferibles. Los genios universales son equipos de especialistas entre los que reina milagrosamente un entendimiento armonioso".

A pesar de lo anterior, a la música recurre Huxley cuando se trata de saltar por encima de su lúcido escepticismo. Parece como si quisiera encontrar lo que mejor le iría: lo que yo llamo el "ateísmo religioso" de Mussorgsky, pero en seguida se refugia en Beethoven y en Mozart. Bajo la apariencia de escéptica seriedad hay la búsqueda de un más. Ya no se contenta con esa "paz de Dios" que desarrolla en el inolvidable párrafo de "Contrapunto" sobre el tiempo "en modo lidio" del

cuarteto quince de Beethoven. Busca tensión, "agonía", en el sentido unánimo y por eso no le basta Bach. La carta es de 1933 a la señorita Robert. "Por alguna razón misteriosa, en este país no se entrega a domicilio los certificados, de modo que el suyo permaneció varios días en la estación hasta que pude ir a retirarlo. A ello se debe mi retraso en agradecerle el disco, que me pareció conmovedor, no tanto porque la música misma sea sublime (pues no pienso que sea nada más que normalmente buena), sino por la calidad de las voces. No hay otras voces que la posean. Recuerdo la primera vez que escuché 'Boris Godunov' con Chaliapin y toda una compañía y coros rusos: la extraordinaria impresión que me causó la calidad de las voces, tan rica, con tanta profundidad. No puedo entender a qué se debe, porque, después de todo, las cuerdas vocales rusas deben ser más o menos iguales a las de otras gentes. *Mystère*. De cualquier modo, se lo agradezco muchísimo, de verdad. Escucharé el disco a menudo por esa extraña cualidad vocal de profundidad y pasión religiosa. Para mí, la música que posee esa cualidad es la 'Misa solemne', de Beethoven; trozos del 'Réquiem', de Mozart, y su maravilloso 'Ave verum corpus'. Las 'Pasiones' de Bach son de una belleza y de un esplendor que para ellas no alcanzan las palabras, pero les falta esa cualidad agónica, punzante".

Viene luego la época de la "filosofía perenne", esa búsqueda de un misterio trascendental, sin más allá, sin atadura o contenido dogmático. Extraña, la verdad, que no entre ahí la música. No entra como sistema, pero está haciendo compañía continuamente. Es la época de la gran amistad con Stravinsky, que ve a Huxley nada menos que como padrino de su ópera "The rake's progress". Es una amistad enigmática, pues no puede haber comunidad de ideas y ninguno de los dos es especialmente afectivo. Si coinciden en lo bien que se administran...

Huxley, apasionado por su teatro y trabajando en el cine como "ganapán" y mucho más, piensa en la posibilidad de hacer un libreto de ópera, pero se va a las antípodas del "The rake's progress". Huxley, inteligentísimo siempre, se fija en Dallapiccola, dodecafónico pero salvador del lirismo. Escribe Huxley a Noel Rodem en 1933: "De momento, parece que hay la posibilidad de que colabore con alguien para escribir una pieza de teatro sobre los 'Devils'. Si esto llegara a concretarse, podría considerar el problema de un libreto de ópera. Como usted sabe mejor que yo, se trata de una forma sumamente difícil, en la que han sido pocos los éxitos. Sólo puedo recordar tres libretos realmente buenos: el de Da Ponte para 'Don Giovanni', el de Boito para 'Falstaff' y el de Berg para 'Wozzeck'. Por ahora, me resulta imposible ver cómo se podrían reducir los 'Devils' a las cinco o seis mil palabras de un libreto, darles fuerza dramática y, al mismo tiempo, explicar hasta cierto punto qué es lo que sucede. Mientras tanto, le agradezco su interés. Tendré presente el problema. Imagino que la música para semejante tema deberá ser dodecafónica. 'Wozzeck' llega a dar la sensación más aguda de tormento. Lo poco que sé sobre Dallapiccola me hace pensar que él podría hacer música de la intimidad requerida. Por desgracia, no estoy familiarizado con su música. Pero mantendré aguzado el oído".

Llega luego la época, fatigosisima, de seguir, de las experiencias con el ácido lisérgico y con la mezcalina. Tedioso el proceso a veces, a veces hay como un desgarrón a la búsqueda del amor, que quiere el Uno y el Otro al mismo tiempo: yo qué sé. Pero la música que falta en la "filosofía perenne" ocupa aquí un papel primordial. Se invierten los papeles y ahora es Bach el que da sentido a toda esa experiencia que quiere ser sobrenatural y positivista. Están bajo una fuerte dosis de ácido lisérgico. "Tocamos la 'Suite en

si menor', de Bach, y la 'Ofrenda musical', y la experiencia fue sobreabundante. Otra música (Palestrina y Byrd, por ejemplo) pareció, en compensación, insatisfactoria. Bach fue una revelación. El 'tempo' de las piezas no cambió; sin embargo, se prolongaron por centurias y fueron una manifestación, en el plano artístico, de la perpetua creación, una demostración de la necesidad de la muerte y la evidencia en sí misma de la inmortalidad, una expresión de la esencial perfección del universo, pues la música iba mucho más allá de la tragedia, incluía la muerte; y el sufrimiento, con todo lo demás, en la divina imparcialidad que es el Uno, que es el Amor, que es el Ser o *Istigkeit*. ¿Quién, Señor, era Juan Sebastián? Ciertamente no el anciano caballero con dieciséis hijos en un sofocante medio puritano. Más bien una manifestación enorme de lo Otro, pero lo otro canalizado, controlado, facilitado a través de la intervención del intelecto, los sentidos y las emociones. Todos, creo, experimentamos a Bach del mismo modo. Uno puede imaginar un ritual de iniciación en que todo un grupo de personas, transportado al otro mundo por uno de los elixires, se quedaría sentado escuchando, por ejemplo, la 'Suite en si menor' y de este modo entraría en un entendimiento inmediato, directo, de la naturaleza divina". Y sigue y sigue. Se trata de una indudable rectificación: la droga, él mismo lo dice, sólo puede ser camino, y lo que él rechaza, un misterio con "contenido", lo encuentra en la música. La prueba de que se trata de un más allá, de un contenido, es la segunda rectificación. "Me siento seguro, dice, de que sería imprudencia suma someter a un paciente a música religiosa sentimental, e incluso a buena música religiosa, caso de ser trágica (por ejemplo, el 'Réquiem', de Verdi o de Mozart, o la 'Misa', de Beethoven). Juan Sebastián es más seguro porque, en última instancia, es más fiel a la realidad".

NOTAS

LA CASA MUSEO DE ANTONIO MACHADO EN SEGOVIA

JOSE MONTERO PADILLA

El 26 de noviembre de 1919, el diario "El Adelantado de Segovia" publicaba la siguiente nota: "Ayer llegó a esta población, con objeto de posesionarse de su cátedra de Francés en el Instituto General y Técnico, para la que recientemente fue nombrado, el vigoroso y culto poeta Antonio Machado, que en hermosas estrofas ha sabido cantar las grandezas de Castilla, de la que es un ferviente enamorado. Enviámosle nuestro más afectuoso saludo, y mucho celebraremos que encuentre grata su estancia en esta vieja ciudad

ENTRADA A LA CASA



castellana, donde seguramente hallará motivos de inspiración el genial poeta".

Así se anunciaba en la prensa local segoviana la llegada de Antonio Machado a la ciudad de Segovia, a cuyo Instituto General y Técnico —hoy Nacional de Bachillerato, Femenino— llegaba por concurso de traslado desde el de Baeza, y en el que tomaría posesión con fecha de 1 de diciembre de 1919.

En las páginas, ya amarillentas, de un libro de tomas de posesión en ese centro, escrita con tinta que ha palidecido por el paso del tiempo, figura el acta de la toma de posesión de Antonio Machado como catedrático de Lengua Francesa. En el acta, a su final, aparece la indicación, con fórmula tradicional, de que el nuevo catedrático del centro "tomó posesión de su cargo quieta y pacíficamente" (1).

En Segovia permanecería hasta 1932. Antonio Machado, a su llegada, se alojó en un hotel, que en seguida abandonaría para ir a instalarse en una modesta pensión, de la que sería huésped hasta su marcha de la ciudad.

José Tudela ha proporcionado curiosos detalles sobre las primeras horas del poeta en Segovia:

En noviembre de 1919 fue destinado don Antonio del Instituto de Baeza al de Segovia, y como yo era ya aquí archivero de Hacienda, desde marzo de aquel año, en cuanto conocí este traslado fui un domingo a Madrid al café Varela, donde tenía entonces su tertulia, para ponerme a su disposición en lo que de Segovia pudiera necesitar.

Convinimos en ir juntos al día siguiente, lunes, a Segovia, y así lo hicimos. Comió conmigo en el hotel Victoria, y antes y después de comer recorrimos la ciudad.

Don Antonio tampoco conocía a nadie aquí, así que en este día fui su único acompañante y después su introductor en las tertulias del Círculo de la Unión y del periódico "Tierra de Segovia". En este periódico hice una sentida nota de salutación a su llegada.

La carta que me escribió con motivo de esta visita es la siguiente:

"Señor don José Tudela. Segovia.

Querido Tudela: Mil gracias por su amable carta. Siento no estar en su casa por lo pronto, y espero que tal vez pueda ser para después de Pascua, aunque sospecho que los precios de ese hotelero han de exceder algo a mis recursos. Como usted conoce tantos rincones de Segovia, le ruego, y perdone esta molestia, que vea si es posible algún pupilaje relativamente económico —aunque sea en la posada del Toro— para mi vuelta a ésa, que será el lunes. Una pensión de cinco pesetas con habitación independiente, aunque modesta, resolvería el problema por de pronto.

En fin, yo le buscaré a usted a mi vuelta a ésa. Perdone

tanta impertinencia y reciba un fuerte abrazo de su buen amigo.

ANTONIO MACHADO

Madrid, 28 de noviembre de 1919".

"El hotel era entonces más bien una fonda donde se conservaba la mesa redonda para los huéspedes permanentes y otras pequeñas para los eventuales; era un alojamiento modesto, pero don Antonio aún lo quería de mayor modestia.

"La posada del Toro a que se refiere en su carta estaba en una calleja que arrancaba de los soportes de la plaza Mayor y era una casa del tiempo de los Reyes Católicos, en la que años más tarde se estableció una carbonería" (2).

La casa en la que el poeta habitó, situada en el número 11 de la calle de los Desamparados —estrecha, empinada, sube desde la de Covarrubias hasta la de Daoíz—, es hoy, gracias al cuidado de la Academia de Historia y Arte de San Quirce —denominación actual de la antigua Universidad Popular— (3), un rincón bellamente evocador de la vida del poeta —soledad, nostalgia, sueños— en su etapa segoviana, un museo para la emoción. Allí están, en el cuarto que le cobijó durante doce años, la cama, la mesa, la silla, la estufa de petróleo, el espejo... Los muebles, los objetos —pocos y humildes— que fueron del uso cotidiano de don Antonio:

*¡Blanca hospedería,
celda de viajero,
con la sombra mía!*

Una reproducción del busto del escritor hecho por Emiliano Barral, colocada en el patio delantero de la casa, aumenta la intensidad del recuerdo:

*... Y tu cincel me esculpía
en una piedra rosada
que lleva una aurora fría
eternamente encantada.
Y la agria melancolía
de una soñada grandeza
que es lo español (fantasía
con que adobar la pereza),
fue surgiendo de esa roca,
que es mi espejo,
línea a línea, plano a plano
y mi boca de sed poca
y, so el arco de mi cejo,
dos ojos de un ver lejano,
que yo quisiera tener
como están en tu escultura:
cavados en piedra dura,
en piedra para no ver.*

Desde aquí, cada mañana, las gentes podían contemplar al poeta y profesor —un perfil destartado y melancólico— camino de su cotidiana tarea en el Instituto. Subía, pausadamente, con su característico andar un poco bamboleante, por la calle de Escuderos hasta llegar a la plaza Mayor, para seguir por la calle Real, Azoguejo y cuesta del Angelete —hoy de Ruiz de Alda—, al final de la cual, a la izquierda, en la plaza de Díaz Sanz, se encarama el viejo caserón de aquel centro de enseñanza.

La habitación de casa de huéspedes que fue refugio del poeta durante sus años en Segovia aparece en algunos de los versos y cartas a Guiomar: "Hoy te escribo en mi celda de



DETALLE DE LA HABITACION

viajero/a la hora de una cita imaginaria...". "Tengo unas matas de romero que aroman la habitación y me han puesto un brasero en la camilla que no calienta demasiado. Pero todo se arreglará. Tú no dejes de venir un momento a hacerme compañía. Si vieras cuánto me consuela esta ilusión... Aquí, en esta soledad, con este silencio, soy feliz a veces pensando que estás realmente a mi lado. Muchas veces, pudiendo quedarme en Madrid, he venido a Segovia sólo para esperarte aquí, para pensar en ti en este rincón".

Esa celda de viajero, propiedad de la segoviana Academia de Historia y Arte de San Quirce y amorosamente cuidada por ella, constituye hoy uno de los más emotivos recuerdos universales del poeta Antonio Machado, de cuyo nacimiento se cumplen cien años en éste de 1975.

(1) Vid. José Montero Padilla: *Miscelánea segovianista*. Segovia, 1971. Páginas 172-173.

(2) J. Montero Padilla, ob. cit., págs. 173-174.

(3) Algunos datos interesantes acerca de la adquisición de la casa por la Academia de Historia y Arte de San Quirce pueden verse en la revista "Estudios Segovianos", tomo IV.

EL MISTERIO DE ELCHE

VERNES TOMAS MORA BROTONS

Ultimamente, en algunos medios informativos de amplia difusión, se ha dicho y escrito, con gran sorpresa por nuestra parte, que el Misterio de Elche, drama sacro-lírico que se representa anualmente en la insigne y arciprestal basílica de Santa María de la citada ciudad, es de origen pagano. Tal aserto carece de fundamento.

No desconocemos que ciertas costumbres y ritos paganos —progresivamente espiritualizados— han sido sacralizados por la Iglesia y que determinadas fiestas judaicas en honor de Yavé han pasado al calendario cristiano, si bien su significación religiosa actual difiere de la del Antiguo Testamento. Modernamente, la Iglesia ha santificado la conmemoración del Día del Trabajo del primero de mayo, situándola bajo la protección y advocación de San José Obrero. No es esta festividad de origen pagano, sino laico; sin embargo, sirva de ejemplo, en la actualidad, para demostrar cómo la Iglesia se apropia de fiestas que originariamente no fueron religiosas. A pesar de lo expuesto, repetimos que el Misterio de Elche no es de origen pagano.

Eugenio d'Ors, en el prólogo a la edición facsímil del "Consueta" de 1709, no afirma, como alguien ha pretendido demostrar, que la "Festa" sea de raíz pagana, sino "que estamos con el Misterio de Elche en presencia de una perpetuación de especialidades culturales de algún santuario antiquísimo, en conexión, por ejemplo, con el significado de las fiestas eleusinas".

Al referirse D'Ors a "santuario antiquísimo", a "fiestas eleusinas" y al Misterio, se ha supuesto que la "Festa" es de origen pagano, errónea apreciación en la que fácilmente se puede caer si se desconoce o se conoce superficialmente qué es, qué significa y qué se pretende con la representación del Misterio de Elche.

Estudiemos el porqué:

Se ha producido cierta confusión al analizar y comparar los misterios dramáticos —derivados del vocablo latino "ministerium"— con los mis-

terios o ritos secretos —palabra de incierta etimología, pero que, al parecer, procede de la misma raíz que el vocablo misticismo— practicados por los iniciados de las denominadas religiones místicas de la antigüedad clásica. Tales formas rituales son de origen netamente griego y tuvieron su mayor esplendor en la época helénico-romana. El culto místico de Eleusis, ciudad del Atica, sirvió como modelo para la formación y propagación de los diversos misterios que se extendieron por toda el área de expansión cultural griega.

Los cultos místicos, tanto los dedicados a Deméter como a otros de los dioses del Olimpo, consistían en una forma peculiar de acercarse a las divinidades, distinta de la utilizada en los ritos públicos y privados. Los iniciados se consagraban a los dioses elegidos mediante cultos especiales que se debían mantener en secreto, bajo pena de castigos divinos. A causa de la supremacía cultural griega, los ritos místicos influenciados por los de Eleusis, se extendieron también fuera del mundo heleno. Si consideramos que los ritos místicos tuvieron tan amplia difusión, tanto dentro como fuera del área cultural griega, podemos decir, sin temor a equivocarnos, aunque no existan pruebas históricas, que en Illice, en una u otra época —en la primitiva de la fundación focense o en la posterior de la influencia cultural—, tuvo que existir un "santuario antiquísimo" en el que se celebraran tales ritos, en especial los eleusinos. Por tanto, en tiempos de la Illice griega, poblada por focenses y autóctonos helenizados, devotos ambos de la diosa Deméter, protectora de la agricultura, o en época posterior, la de la influencia cultural, tuvieron que celebrarse misterios eleusinos en algún santuario ilicitano.

El misterio dramático, con la significación de drama sagrado, continuador del litúrgico, es de raíz medieval, y tuvo su mayor esplendor en los siglos XII y XV. Como hemos expuesto, el origen etimológico del vocablo misterio, con la añadidura

de dramático, adjetivo del cual no puede desprenderse, procede del latín "ministerium", equivalente a oficio o menester; por tanto, no tiene su origen en los dogmas de la Religión ni en los ritos místicos de la antigüedad clásica.

En el mundo latino, los misterios dramáticos surgieron con los primeros balbuces de las lenguas romances. Se conoce algún que otro drama sacro en lengua latina —el misterio de los Reyes Magos que se representaba en la catedral de Nevers—, pero se trata de casos aislados. Las representaciones tenían lugar dentro y fuera de las iglesias y en ellas intervenían los fieles como actores y comparsas. Se pretendía fijar en la mente del pueblo los oficios litúrgicos, la historia y los milagros de la Religión. Sólo intervenían varones, y se representaban en forma dialogada y en lengua vernácula. Si se hubieran escenificado en latín, el pueblo no hubiera comprendido el argumento y desarrollo de los misterios. Para la representación de tales dramas multitudinarios y complejos, nacieron unas compañías denominadas "cofradías". Otros autores exponen que fueron las cofradías, como tales, las que se encargaron de la representación de los misterios. Unas existían ya, otras fueron creadas para tal menester.

Los misterios sacros tuvieron amplia difusión en Europa. La primera obra en lengua vernácula representada en Francia en dialecto anglonormando data del siglo XII y se titula "Jeu d'Adam". En Inglaterra gozaron también de amplia popularidad los misterios dramáticos. En Eisenach, Alemania, subsiste, entre otros, un drama litúrgico del siglo XIII sobre la parábola de las vírgenes locas. También fueron muy representadas las Pasiones en Italia y Alemania. Oscar Esplá menciona "una rappresentazione dell'Annunziata en la iglesia de San Felice in Piazza de Florencia, en el siglo XV".

Es tarea muy delicada y difícil rastrear en las raíces de los mis-



terios en lengua vernácula. Sólo apuntaremos tímidamente que su nacimiento se produjo a causa de los misterios representables y de los dramas de inspiración bíblica.

El académico Elías Tormo, gran enamorado y conocedor del Misterio de Elche, expone en uno de sus textos lo que a continuación se transcribe:

“Las dos más importantes civilizaciones de Cultura en la Historia Universal, la clásica griega y la cristiana, a distancia de muchos siglos y sin pensar la coincidencia, coincidieron en el Arte Religioso, creando la una y la otra dentro de las funciones del culto unas representaciones escénicas sacras: la una en la Edad Antigua, la otra en la Edad Media, las unas paganas, aunque bien religiosas, y las otras cristianas”.

Si se ha leído atentamente el

párrafo anterior, se observará que el académico no expone ni da a entender que los misterios dramáticos procedan o tengan su origen en los ritos místicos, sino que existe cierta coincidencia o relación entre las representaciones escénicas sacras del Arte Religioso de ambas civilizaciones. Estas analogías pueden considerarse como “perpetuación de especialidades culturales”, aunque existan entre ellas distancias seculares.

Es bien conocido que en la mente individual y colectiva del pueblo suelen conservarse durante generaciones y generaciones aspectos culturales y costumbristas, si bien deformados, tales como melodías, narraciones, refranes, consejos, historias, danzas, tradiciones, etcétera, etcétera. Incluso en pueblos que han cambiado de lengua y hasta de

civilización al ser dominados y absorbidos por conquistadores, se conservan costumbres y tradiciones de su primitiva cultura. Las precitadas formas culturales y costumbristas, conservadas durante siglos, pueden aplicarse, mezclarse y enlazarse perfectamente con nuevos aspectos costumbristas y culturales, religiosos o profanos, sin que se pueda decir que los segundos tengan su origen en los primeros. Únicamente diríamos que entre ambos se producen algunas analogías o coincidencias. Este razonamiento es el que queremos aplicar al Misterio de Elche con respecto a los ritos místicos de la antigüedad clásica.

Por cuanto antecede, afirmamos, plenamente convencidos de la veracidad de nuestro aserto, que el Misterio de Elche no es de origen pagano.

LA ANTIGÜEDAD DE LA DEVOCION ASUNCIONISTA

Como se infiere de los estudios realizados por diversos tratadistas que la devoción asuncionista es muy anterior a la celebración del Misterio de Elche —época medieval—, y que lógicamente éste procede y se deriva de aquélla, hemos considerado conveniente realizar un estudio sobre la citada devoción y sus primitivas vicisitudes.

Está plenamente comprobada la antigüedad de la devoción asuncionista en España, ya que el hecho histórico de la Asunción fue conocido en la Península Ibérica desde la llegada de los primeros evangelizadores.

Destacaremos por su notable interés la representación más antigua que existe de la Asunción, contenida en el sarcófago de Santa Engracia en Zaragoza, monumento que data del año 312, y el oficio mozárabe titulado "Le liber Mozarabicus Sacramentorum et les mss. mozarabes".



Aunque, según los exegetas, los primeros evangelios apócrifos asuncionistas datan de principios del siglo IV, existía ya desde los tiempos apostólicos una tradición verbal sobre la Dormición y Asunción de María, tradición que se extendió por toda el área geográfica de la Cristiandad de aquella época. Sin embargo, en el Libro de Juan, arzobispo de Tesalónica, el autor da testimonio de la existencia de una tradición asuncionista escrita, que arranca del tiempo de los apóstoles. Ambos hechos son admisibles.

Excepto en Tesalónica, a finales del siglo VI, estaba extendida por toda la Iglesia la conmemoración de la Dormición y Tránsito de María y, por consiguiente, también en el Levante español y en Elche. Hacia el año 580, el Emperador Mauricio de Oriente sancionó mediante Decreto la costumbre de celebrar esta festividad el día 15 de agosto, fecha que posteriormente se adoptó en Occidente. Por tanto, no existe duda de que los cristianos hispanorromanos, hispanovisigodos y, durante la dominación musulmana, los mozárabes —todos ellos hablaban latín y los últimos también árabe— solemnizaban la festividad de la Asunción, "por ser la primera fiesta que los cristianos celebraron".

El ilustre hispanista Thompson explica en uno de sus textos que las diócesis romanas fueron respetadas por los godos cuando conquistaron España. Aunque desconozcamos los nombres de los obispos romanos que ocuparon la sede, sí conocemos el nombre del primer obispo de Illice en la época visigoda —Sanabil—, que asistió al tercer concilio de Toledo, y, por tanto, podemos colegir que, en la época de la dominación romana, en tiempos de Constantino el Grande o inmediatamente posteriores, tuvieron que existir catedral y obispado en Elche, a causa de la importancia de la población. Así lo confirma Cristóbal Sanz en su libro "Recopilaciones de las cosas antiguas y modernas de la ínclita Elche". Por cuanto antecede, podemos decir, sin temor a equivocarnos, que ya desde antiguo, durante los períodos romano y visigodo, se conmemoraba en la catedral de Illice la festividad de la Dormición y Tránsito de la Virgen.

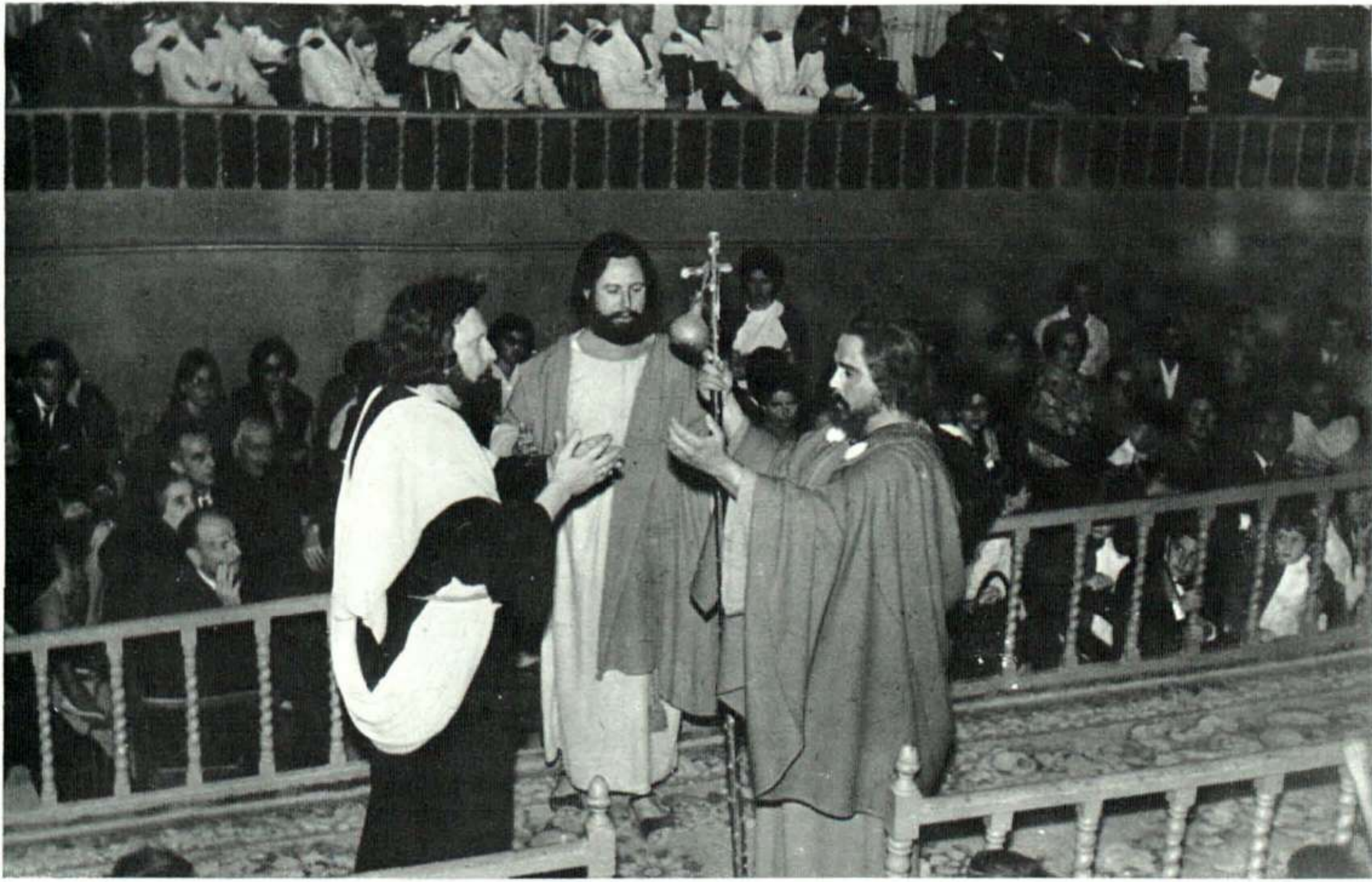
Durante la dominación visigoda, los bizantinos, bajo el imperio de Justiniano (527-565) y de sus sucesores, hasta que fueron expulsados por Suintila (612-621), ocuparon la zona sudoriental de España, entre las desembocaduras de los ríos Gua-

dalquivir y Júcar. Por consiguiente, Elche, durante más de setenta años, estuvo bajo el dominio de los bizantinos, que eran muy devotos de la Virgen en su advocación de la Asunción, cuya fiesta celebraban desde antiguo, como se ha citado, el día 15 de agosto. Entre Bizancio y el Reino visigodo se firmaron treguas y hubo años de paz, estableciéndose relaciones culturales, comerciales y religiosas. Suponemos, pues, que los bizantinos influyeron positivamente en la devoción a la Asunción, tanto en los territorios por ellos ocupados como en los fronterizos.

Es probable, aunque no está documentalmente comprobado, que durante la dominación musulmana, los mozárabes —literalmente, arabilizados— de Illice conservaran la devoción a la Virgen en su advocación de la Asunción. Cristóbal Sanz menciona los nombres de familias antiguas de cristianos en Elche que conservaron su fe durante el período mahometano, a saber: los Nicolases, Bufartes, Torres y Lunas.

La tolerancia de los árabes en sus primeros siglos de dominio permitió que las comunidades mozárabes sobrevivieran florecientemente. Los cristianos conservaron sus templos, aunque en algunos lugares tuvieron que ceder iglesias para el culto islámico; el episcopado se renovaba normalmente y se convocaban y celebraban concilios. Elche continuó siendo sede episcopal, con o sin catedral —lo desconocemos—, y los cristianos siguieron practicando su religión y conmemorando sus festividades.

Los andalucíes, árabes hispanizados, convivieron en paz con los mozárabes que habitaban en sus territorios, hasta que, con la invasión de los almorávides (1085), musulmanes africanos que practicaban un islamismo intransigente, se agrava la situación de las mozárabías, antes tan florecientes, y Elche deja de ser obispado. Algunos cristianos reniegan de su fe y se convierten al mahometismo. Tales renegados recibieron la denominación de elches o muladíes, vocablos ambos de origen árabe. Otros, por el contrario, siguieron conservando su fe cristiana con gran heroísmo, exponiéndose a perder la libertad y hasta la vida. Las familias cristianas cuyos nombres hemos citado y otras de las que no se tiene memoria conservaron y practicaron en secreto la



religión cristiana y, por tanto, el fervor a la Virgen de la Asunción, devoción muy extendida en aquella época.

Los almorávides desterraron a Marruecos a los mozárabes reconocidos, sobre todo a los que vivían en comunidad, desapareciendo como grupo social al mezclarse con la población marroquí.

Hemos dicho que Elche dejó de ser sede episcopal por una razón lógica. Con la expulsión a Marruecos de la mayor parte de las comunidades mozárabes, la emigración de otras a los países cristianos del Norte y la progresiva islamización llevada a cabo por los fanáticos almorávides, se produjo la casi total desaparición de la población cristiana en los territorios musulmanes. Al caer de cristianos los territorios ilicitanos se produjo la anulación del episcopado residencial, como aconteció en otros países cristianos que fueron islamizados.

Por cuanto hemos expuesto, se puede conjeturar que, desde la evangelización de España hasta el último tercio del siglo XI, época de la invasión de los almorávides, se solemnizaban en Elche las festividades asuncionistas en lengua latina. Desde la citada invasión (1085) y hasta la segunda llegada de los cristianos y definitiva conquista de la villa por Jaime el Conquistador (1265), no existen noticias de que se celebraran

públicamente en Elche las fiestas de la Asunción.

Con la conquista de Elche por los cristianos reverdeció y aumentó la devoción a la Virgen de la Asunción. Tanto los nuevos pobladores como los descendientes de los mozárabes que pudieron librarse del destierro a Marruecos —los Nicolases, Bufartes, Torres y Lunas—celebraban solemnemente las fiestas asuncionistas.

El príncipe don Juan Manuel, señor de la villa de Elche a principios del siglo XIV, escribió un tratado sobre la Asunción de la Virgen María, de la que era ferviente devoto. Relata la historiadora Mercedes Gaibrois "que teniendo noticia don Juan Manuel de que había quienes ponían en duda el misterio, experimentó gran indignación, y movido de su celo religioso 'por el gran pesar que oye de que eso vi, penzé dezir y fazer ello', escribió un curioso alegato del misterioso Tránsito de María, que prometió defender aunque tuviera que 'aventurarse a cualquier peligro de muerte'".

En la guía para el espectador, publicada por el Patronato Nacional del Misterio, se expone, referido a la devoción ilicitana a la Virgen de la Asunción, lo que a continuación se transcribe:

"Sublevados los moriscos en 1331 y sitiado Elche por las tropas del famoso Raduán, se ganó memorable batalla, obligando a los árabes a

retirarse, por lo que el Consejo, al levantar, en 1334, el primer templo cristiano, acordó la celebración anual del Tránsito y Asunción gloriosa de la Virgen, para nunca olvidar tan señalada victoria.

"Como prueba del fervor con que los ilicitanos festejaban a la Santísima Virgen desde tiempos muy lejanos, cabe destacar el acuerdo del Consejo tomado en Cabildo de 4 de septiembre de 1573, suplicando a Su Santidad otorgara un jubileo perpetuo que se gane en la iglesia de Señora Santa María de 'les primeros vespres de la festa de la Sumció de la gloriosa Verge María per tota la octava'".

Por fin, y para no alargarnos demasiado, diremos que, desde la reconquista de Elche y hasta nuestros días, la devoción asuncionista ha sido, en el transcurso de los siglos, honor y patrimonio de los ilicitanos.

Como testimonio curioso, exponemos que, en los primeros tiempos de la evangelización de España, país latinizado y pagano, las comunidades gentiles celebraban los ritos misticos, muy extendidos en el área de la civilización grecorromana, y, en la misma época, los cristianos solemnizaban las fiestas asuncionistas. Se supone que, hasta principios del siglo VI, existieron en España comunidades paganas, especialmente entre los agricultores.

ANTIGÜEDAD DEL MISTERIO DE ELCHE

Breve síntesis, con datos y textos parciales procedentes del libro "El Misterio de Elche, Monumento Nacional", editado por el Patronato Nacional del Misterio.

No existen datos ni testimonios escritos anteriores al siglo XVI que confirmen la antigüedad de la "Festa". Los tratadistas la han asignado diversa antigüedad, e incluso se ha apuntado la posibilidad de la celebración del Misterio en lengua latina.

Gaspar Soler Chacón expone que, al año siguiente de la conquista de la villa (1266) por Jaime el Conquistador, los vecinos de Elche comenzaron a celebrar la "Festa" en conmemoración de tan señalada victoria.

Luis Llorente de las Casas escribe que "en los años 1276, en tiempo de los primeros pobladores del infante don Manuel, se quiere manifestar, por tradición de algunos historiadores, que por haberse recuperado de poder de los moros esta villa tal día como el de Nuestra Señora de la Asunción, sus pobladores determinaron el festejarla llevados de los mayores sentimientos de gratitud hacia aquella soberana imagen, pretendiendo apoyar esta noticia en el modo en que se halla escrito el cere-

monial de dicha festividad, que lo es en lengua lemosina, propia de aquellos tiempos, en cuya forma se ha hecho y practica en la actualidad".

Oscar Esplá afirma que, en el año 1924, le fue mostrada por Pedro Ibarra Ruiz, archivero y cronista de Elche, una carta real por la que se autorizaba la representación de la "Festa" en el año 1266. Tal testimonio escrito ha desaparecido.

Sobre la antigüedad de la celebración del Misterio existe otra versión, tradicional, piadosa y popular, íntimamente unida al milagroso hecho de la Venida de la Virgen a Elche (imagen de Nuestra Señora de la Asunción), acaecida en el mes de mayo de 1266, según unos, o en el mes de diciembre de 1370, según otros. Junto a la imagen estaban los textos en los que se exponía cómo debía celebrarse el Misterio.

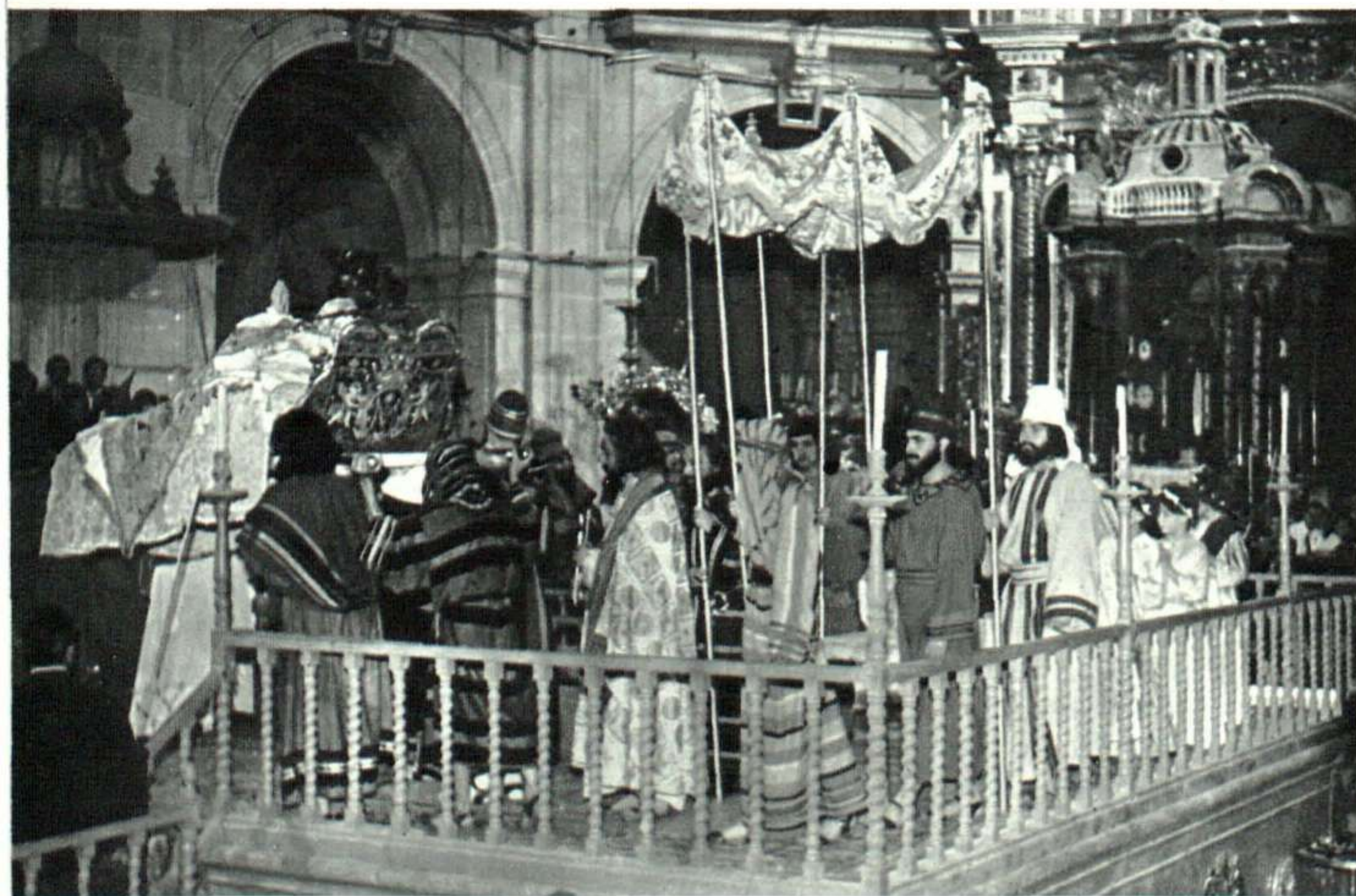
Confirma la antigüedad de la "Festa" la existencia, desde muy antiguo, de la Cofradía de Nuestra Señora de la Asunción, que tuvo a su cargo la representación del Misterio hasta el año 1609, fecha en que, por carecer de fondos, la escenificación pasó al patrocinio del Ayuntamiento de la villa.

Con fecha 3 de febrero de 1632, durante el pontificado de Urbano VIII, fue aprobada por la Santa Sede la celebración de la "Festa".



No produzca extrañeza al lector la fecha de la aprobación pontificia del Misterio —año 1632—, tres siglos y medio después de la primera supuesta representación del mismo, en el año 1266. Antes del Concilio de Trento, que decretó la extinción del teatro litúrgico, no existía ningún impedimento para la escenificación de los misterios dramáticos en el interior de los templos, ni necesitábase autorización papal.

Oscar Esplá concede mayor antigüedad a la "Festa" que la comúnmente aceptada por la costumbre —que no confirmada históricamente— de 1266. Explica que las melodías conservadas por tradición y que no figuran exactamente en el "Consuetas" del siglo XVII son antiquísimas, remontándose su procedencia al canto eugeniano, empleado por los mozárabes en los oficios litúrgicos. ¿Habrán sido ellos los creadores de las solemnidades asuncionistas, con canto y música, o del pre-Misterio, celebrado en bajo latín, idioma que hablaban, además del árabe?



EL MURALISMO GEOMETRICO DE CARPE

ANTONIO MARTINEZ CEREZO

Antonio Hernández Carpe, CARPE con mayúsculas en la firma, murciano de Espinardo, cincuenta justos, ni uno más ni uno menos, un mucho moruno el pelo, y la frente, y los ojos, y el mirar, y hasta el hablar, pausado, austero, sin circunloquios, propiedad de quien domina y se domina, de quien alienta en el pecho firmes convicciones, de quien está seguro de lo que es y de lo que no quiere ser y lo que no puede ser, es uno de los artistas españoles que más metros cuadrados de superficie de mural pintada tiene repartidos por la geografía nacional. Pintados todos ellos por lo callado, sin aspavientos, de espaldas al autobombo y la vanidad mal entendida. Y, sobre todo, pintados sobre el propio muro, como mandan los cánones del buen mural. Nada de pintarlo en casa sobre lienzo o tabla y transportarlo al lugar de ubicación, donde será pegado y camuflado como verdadero mural para acertijo de avisados y deslumbramiento de incautos.

El mural exige sacrificio, renuncia, artesanado, presencia "in situ", estudio del lugar y los accidentes que habrán de converger sobre la obra, untarse las manos de cemento y yeso, palpar el revoque, modificarlo, rebajarlo, quitar o poner cal, sentir el fuego de las tierras quemar las yemas de las manos. Así lo entendían los colosos del Renacimiento y así lo entiende Carpe, a quien más cómodo le resultaría dejar de trepar a la copa de los andamios. Pero eso va contra su criterio, y él es hombre que posiblemente afirma con Valery que el arte es una lucha abierta, dura, cruenta, "un combate contra lo que no es". Por eso sube al andamio, para luchar contra el muro que no es sino superficie inmaculada que habrá que ir manchando para que sea esa otra cosa diferente, eso que convencionalmente llamamos arte. Y nos imaginamos que al oído le llegan los susurros de Brancusi: "No es difícil hacer las cosas, lo difícil es ponernos en el estado de hacerlas".

Carpe se pone porque para él la creación no es tormento, sino gozo. Si algo tenemos que destacar de entrada en el universo de formas que ha creado no es la amargura del

existir, sino la dicha consciente del vivir. En su obra no hay llanto ni risa. No es expresionista. En su obra hay un ventanal abierto a la vida silente. Es una pintura quieta y silenciosa, donde las criaturas se muestran humildes con la boca prieta, llevando la frente alta y la procepción por dentro, pero se adivina su deseo de ser provocadas para descender a un mundo donde el color invita a la danza pánica.

Todo empezó un buen día en que Vázquez Díaz, don Daniel, visitando una exposición colectiva, se detuvo ante uno de sus cuadros y le apuntó con tanta cazurrería andaluza como facultal de zahorí: "Tiene usted los dibujos como si fuera un muralista". Y acertó, porque Carpe se lo debió pensar mucho, y quizá soñó con unos frescos en su "Rábida", y con hacer un arte destinado más que al "consumo" individual —que es el opio de los pudientes— a la contemplación colectiva —que es el pan de los pobres—. El mural artístico —concebido y ejecutado como tal— es la única posibilidad que aún queda a la masa de recibir en sus órbitas algo que no sea mensaje inductor a la compra. El cuadro de caballete es el arte de uno, del coleccionista, o, a lo sumo, del museo, mientras que el mural, abierto a los cuatro vientos de la contemplación, es el arte de todos, el que algún día cuando los constructores dejen de pensar en la afirmación de Le Corbusier de que "una casa es una máquina para vivir", nos dará los buenos días al atravesar una calle o llevar los niños al jardín.

Desde entonces, Carpe ha alternado el mural con la pintura de caballete, cargando todo el peso específico en aquél. Y puesto que no se trata de esbozar aquí una apología —que, por otra parte, no necesita— del mural, sino acerca de la forma de hacer el mural de Antonio H. Carpe, concluyamos definitivamente que el tiempo ha venido a corroborar su natural inclinación hacia los espacios abiertos, convirtiéndolo en un muralista nato, convicto y confeso.

Apuntado queda que a Carpe no le asustan las dimensiones del paño de

una pared. Todo es cuestión de reducirlo a escala, grabarlo en la retina y pensar sobre aquello que podría contener, aquello que podría embutirse en el espacio disponible. Una vez madurada la idea, pasa a la pared con trazo directo, y si la composición satisface, Carpe se apresta a fijarla con el medio o la técnica que mejor vaya al soporte. Cosa que comúnmente se olvida, y no es lo mismo trabajar una superficie orientada hacia una solanera fuerte que en una estancia umbría, cerrada y a donde no llega más luz que la de los velones. Fresco, temple, mosaico, cerámica... habitualmente se encontrarán en su producción, siguiendo las características del tema, el lugar y las circunstancias. Huir de la repetición, para no caer en el vicio de la afectación y el método. Carpe ha pintado murales en todo medio válido para ello. Basta darse una vuelta por la ciudad de Murcia, que es un pequeño arcón abierto de su trayectoria muralística, desde que se asomara a ella en la juvenil aventura de pintar los enormes murales del Hospital Provincial (1955) hasta su ir ganando en madurez (Hermandad Farmacéutica Murciana, Torre de Murcia, Edificio Medina, etcétera). La ciudad guarda celosamente las obras de uno de los miembros más pujante, inquieto y bullidor de su generación.

Destaca su línea fina, precisa, sin titubeo posible, inconcebiblemente elegante, con claro predominio de la curva sobre la recta y del círculo sobre el ángulo, lo que contribuye a restarle aspereza y agresividad y la dota de intimidad, recogimiento y ternura. Lo que se afirma ha de acogerse con reserva, por ser cuestión de etapas, ya que lo curvilíneo responde a las últimas producciones, mientras que en las primeras abundaba más lo rectilíneo, quizá como consecuencia de que su obra parece arrancar del poscubismo que pavoneó por el país su maestro Vázquez Díaz, de quien Carpe, consciente o inconscientemente, cogió el gusto por la geometrización de las cosas.

Nada se verá en él que no sea geometría. Carpe reduce todo a línea y plano. Y aquí es preciso destacar



MURAL EN LA DELEGACION NACIONAL DE EDUCACION FISICA Y DEPORTES. MADRID.

una nueva característica suya. Lo original es hacer lo que no hacen otros. El Perogrullo viene que ni piri-pintado al caso. Carpe no es amigo de volúmenes obtenidos a base de manchas, que es lo común. El recurre a planchar las cosas como si estuviesen reducidas a escueta epidermis desprovista de cuanto significue osamenta. Y lo hace por medio de tintas planas; planos unicolores sobre los que si fuera preciso añadiría otras sencillas gamas en forma de punto o rayita. La pregunta es necesaria. ¿De dónde viene ese sentido de profundidad que irradia de su obra? Sin duda que de su método de construir con planos transparentes que dejan ver lo que hay detrás, que son como espejos abiertos al más allá, al horizonte y, por supues-

to, por razones de diafanidad y transparencia en los tonos.

Pintar el mural como si se tratara de una acuarela, con agua y limpieza, con yugulación precisa de lo que ha de ser sombra, luz y claroscuro, es para él un ejercicio mental que evoca el criterio de Leonardo da Vinci. Su color es como un caleidoscopio que baña toda la superficie. Y el pequeño rectángulo que parece aislado no es sino prolongación votiva de otro u otros que se encontrarán diseminados, pero formando conjunto en su disasociación aparente. No se busque por tanto arbitrariedad tonal en lo que no es sino incuestionable aplicación metódica del color, en respuesta a unos presupuestos empíricos que lleva soldados a su modo de hacer.

MURAL EN LA DELEGACION NACIONAL DE EDUCACION FISICA Y DEPORTES. MADRID.



Tírese de una curva y se verá cómo justifica otra, siluetea una parte cercana de la composición, un plano intermedio o uno alejado. Síganse los arabescos ovoides y se verá cómo el artista nos lleva de la mano a la mejor contemplación de la obra, su obra, siguiendo el orden ideal, su orden, el que deja fuera lo accesorio, lo que es sólo placer estético, júbilo plástico, para seguir punto a punto como en un viaje con escalas aquello que sería imperdonable dejar de ver. Carpe nos extiende su mano de lazarillo y nos invita a ver, según su modo de ver, o al menos su modo de concebir aquello que presenta a nuestra contemplación. Véase si no uno de sus murales más característicos —y conseguido—, el realizado bajo el título escueto de "Toledo".

En una observación imparcial sería injusto marginar su condición de pintor decorativo. Y no es válido aquí cuestionar con aquello de "¿Pero es que hay pintura que no sea decorativa?". Se ha dicho que la obra de los grandes pintores siempre ha sido decorativa, respondiendo al criterio y gusto de las épocas ejecutadas. Carpe es un pintor decorativo en el noble sentido de la palabra, no en el peyorativo. Es decorativo en cuanto tiende a hermohear el muro sobre el cual pinta, y su obra que exhibe un lenguaje geométrico, lineal, parece, a juicio de algunos, concebida para agradar, lo que se desvanece por falta de fundamento a poco que hurguemos en ella. El mural siempre es decorativo, como lo es la Capilla Sixtina, y los muros de la Rábida, y la ermita de San Antonio, y las obras de los muralistas mejicanos. Pero, claro está, cada una es reflejo fiel de su época y del talante del ejecutante. El de Carpe ha dado en la simplicidad de formas, en la geometrización. Es su código o lenguaje expresivo.

Personalmente opino que Carpe aporta una línea. Lo suyo es un barroquismo desnudo, un barroquismo con la mínima carga de barroquismo. Y sustento mi aserto en el estudio de sus primeras composiciones, que sí eran barrocas, abigarradas, llenas de figuras, volúmenes y cosas por doquier, como reflejo vivo, casi inseparable de lo murciano, barroco por antonomasia. Huyendo de ello, Carpe encuentra el modo de liberarse en la línea, y a ella se aferra para escapar de la tela de araña que ha ahogado a más de un



MURAL EN LA UNIVERSIDAD LABORAL DE TOLEDO

SAN FRANCISCO. MURAL EN EL COLEGIO MAYOR MENENDEZ PELAYO. MADRID.



paisano. ¿A dónde llega? A la desnudez, a la simplicidad, a la minificación. En adelante no le queda más que ir olvidándose de su tendencia a llenar toda la superficie de cosas, y ahí tenemos al nuevo Carpe —el del mural "Toledo"—, que es un barroco —por cantidad—, pero un clásico —por brevedad y efectividad expresiva—. En la obra actual de Carpe no sobra nada. Está lo justo.

Y puesto que en tan trascendental momento de su actividad le encontramos y no hay peor ni más aventurado oficio que el de profeta, no nos atreveríamos a vaticinar su continuidad en esta línea de no ver decantada la tendencia. Carpe está en un momento de depuración, de maduración última de su obra, de llegada a las consecuencias finales

de la parábola que un día comenzó. ¿Hasta dónde llegará esa depuración? Dejemos al artista y al tiempo que contesten. De momento habrá que señalar que Carpe se vuelca cada vez más a la ejecución de pintura de caballete, no en vano los años —llevados con jovialidad— comienzan ya a pesar, y estar tres meses subido en el andamio, imitando el sueño de las gallinas, aguantando la intemperie y pernoctando fuera del hogar familiar, sintiendo cómo la cal chupa pigmento y pide más, y cómo un problema resuelto plantea otro, así un día sí y otro también, hasta que se presenta el momento jubiloso de estampar la firma, llega a cansar también a un coloso. Un coloso de nuestros días: Carpe. Muralista porque sí.

UNA OBRA CIVIL DEL SIGLO XVIII EN LA CORUÑA

JULIA GARCIA ALCAÑIZ-YUSTE

La obra a la que voy a referirme es el edificio que hoy ocupa la Capitanía General en la bella ciudad galaica, que hoy se conserva, en su exterior, tal como se proyectó en el siglo XVIII, y que sufrió multitud de vicisitudes hasta que pudo llevarse a cabo.

Es una obra que pertenece ya al estilo neoclásico, cuando en la región gallega se están levantando aún monumentos barrocos, sobre todo dentro de la arquitectura religiosa. Tiene además de singular que no ha sido trazada ni dirigida por ninguno de los arquitectos que con tanto renombre han pasado a la historia del arte gallego, sino que fue llevada a feliz término por los ingenieros militares de la época, quienes, dando a este edificio público la importancia que requería, trazaron una obra neoclásica siguiendo las normas cortesanas imperantes.

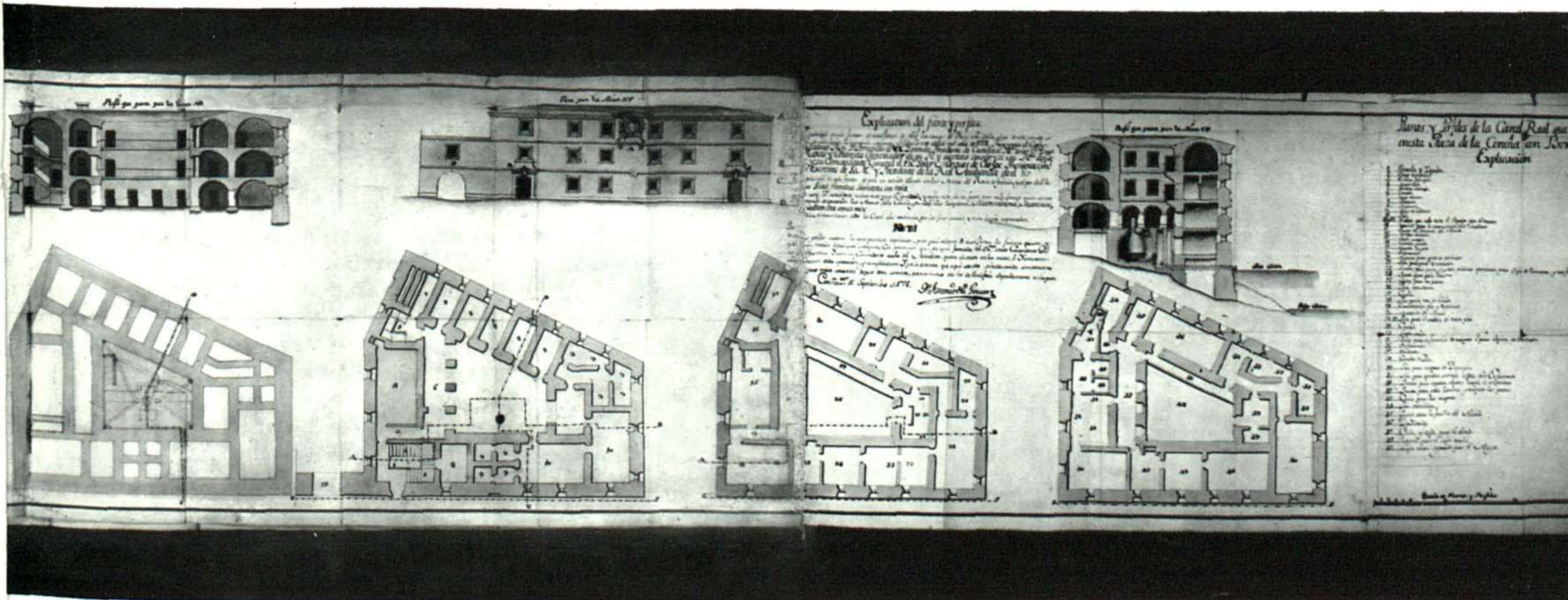
ANTECEDENTES

Al establecerse la Real Audiencia de Galicia en la ciudad de La Coruña por Real Cédula librada por Felipe II, en 22 de octubre de 1563 (1), trasladada de la de Santiago, donde anteriormente había tenido su sede, ocupó los edificios que en el año de 1733 acusaban ruina, de tal modo que se promovió un expediente para su reconstrucción.

Sabemos por los documentos de la época (2) del lamentable estado en que se hallaba el edificio y cómo en dicho año de 1733 se desplomó una pared que daba a la plazuela del Picadero y las piedras cayeron sobre el salón y antesala del Real Acuerdo y sala mayor estándose celebrando la audiencia, con riesgo de la vida de los que estaban dentro.

ESTADO ACTUAL DEL EDIFICIO





PLANOS Y PERFILES DE LA CARCEL REAL

El edificio ocupaba el mismo lugar en que hoy tiene su sede la Capitanía General, en la plaza que se llamó de la Constitución, y en el año que tratamos era conocida vulgarmente por el nombre de la Harina. (Hoy plaza del General Franco.)

En 14 de agosto de 1733 se pidió a Antonio Vázquez de Seixas, "maestro de obras y arquitectura", y a dos maestros carpinteros que hicieran un reconocimiento del palacio y casas reales. El citado maestro hace varios reconocimientos del edificio; uno en marzo y otro en 4 de mayo de 1734, para que declarase si se pueden ampliar y hacer obra en sus dependencias. Este maestro debía tener un gran renombre en la ciudad, pues llevaba a su cargo obras en el astillero de la Graña y castillos en El Ferrol, así como en varias obras de la ciudad de La Coruña, según consta en los manuscritos de la época.

INTERVENCION DE LOS INGENIEROS MILITARES DE LA PLAZA

El 13 de diciembre de 1734, el ingeniero don Juan Vergel, jefe de las fortificaciones de La Coruña, expone en una relación detallada al conde de Itré, capitán general de Galicia, el ruinoso estado en que se halla la casa-habitación de los capitanes generales y residencia del Tribunal de la Audiencia: "Los muros exteriores son de tan mala calidad que es imposible reparo alguno" y "los tabiques interiores de ladrillo tan infimo como es generalmente todo el de este país".

A continuación el conde de Itré propone que el ingeniero citado haga un proyecto para la construcción de un nuevo edificio, demoliendo el anterior, y que se levante con la recaudación de un arbitrio sobre la sal, consistente en un aumento de dos reales por fanega.

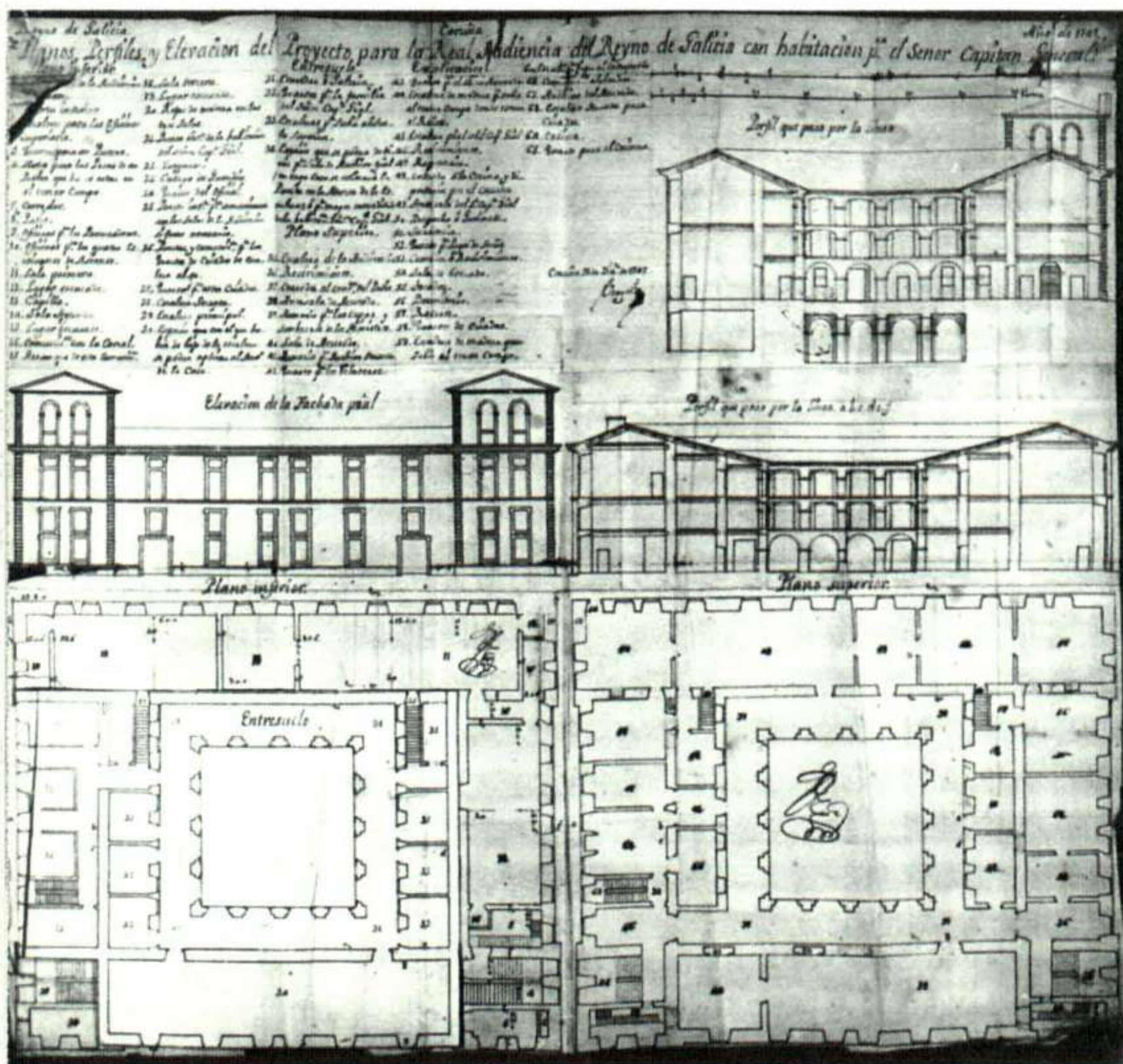
En el año de 1738 hubo de abandonarse el Palacio del Tribunal de la Audiencia con motivo de la ruina que amenazaba el edificio. El gobernador regente y alcaldes mayores de la

Real Audiencia de Galicia dicen que tuvieron que acomodarse en las salas del Hospital Real de Guerra, pero como tenían que convivir con los enfermos infecciosos que allí había, no era el lugar el más a propósito para estos señores y para el público en general que acudía a los juicios. Pasaron, pues, a "una casa particular, incómoda y nada decorosa", por lo que vuelven a insistir en la urgente construcción del Palacio de la Audiencia.

Es ahora cuando se estima por las autoridades que será menos gravoso para los pobres el aumentar en un maravedí por azumbre de vino de la cosecha para lograr con este arbitrio el dinero suficiente para la construcción del edificio, en lugar del de la sal que se había dicho anteriormente. Este fue el que se llevó a cabo, pero que promovió un gran pleito por parte de los cosecheros de la provincia de Orense, que eran los más perjudicados por ser los que más cantidad de vino poseían en Galicia. El arbitrio se aprobó por dos años, pero hubo de aumentarse dos más por no haberse recaudado el dinero suficiente, lo que da lugar a nuevas protestas por parte de los agricultores.

Las autoridades proyectan sacar fuera de La Coruña la Audiencia, pensando primero su traslado a la ciudad de Lugo, después a Santiago, a lo que se opone esta ciudad, así como la de Mondoñedo, quien envía un escrito en el que señala, entre otras cosas, que el edificio de la Audiencia debía hacerse en "el lugar del viejo, pues ya está adquirido el sitio y hay también acopio de materiales de la obra vieja que podrán emplearse en la nueva, además que puede hacerse al tiempo la casa-habitación para el capitán general, incorporado todo en un mismo edificio".

Por otra parte, debía haber disensión de pareceres entre los gobernantes de la ciudad de La Coruña, pues en un memorial de fecha 2 de abril de 1746 se pide al Rey que no traslade la Audiencia a otro pueblo, pues La Coruña quedaría bastante despoblada, puesto que los "ministros, escribanos y



familiares tendrían que salir de ella, y además la ciudad perdería a estas familias, que son más de doscientas cincuenta, a los litigantes a los pleitos y gran cantidad de gentes que con ese motivo vienen a la ciudad y ayudan a su comercio”.

El 31 de diciembre de 1747, el ingeniero Vergel confecciona un plano del nuevo edificio para la “Real Audiencia y Habitación para el señor Capitán General del Reyno de Galicia”, en el que nos da el alzado y las distintas plantas.

Por fin, el 14 de junio de 1748 se inicia un expediente (3) formado en el Consejo a consecuencia de un Real Decreto de Su Majestad sobre reedificación del real palacio de la ciudad para que lo ocupe y habite el capitán general y construcción de una nueva cárcel.

El Rey Fernando VI es quien otorga el Decreto, en el que leemos: “Hallándome enterado de que la Audiencia de Galicia reside con mucha incomodidad y poco decoro en una Casa particular de corta extensión, y de que carece esta ciudad de Cárcel correspondiente para los delincuentes que de todo aquel Reino se remiten a ella, he mandado reedificar el Palacio Antiguo de la misma Ciudad para que lo ocupe la Audiencia y habite el Capitán General, y que se construya una nueva Cárcel en las demarcaciones de la Real inmediata al Palacio, y habiendo concedido para estas obras y los demás gastos que ocurran hasta poner los edificios en disposición de que puedan servir para uso de su destino, el arbitrio de un maravedí en cada azumbre de vino de las futuras cosechas del propio Reino...”.

La nueva edificación se comenzó en el mismo año de 1748, como sabemos por el expediente (4) promovido por Julián de la Dehesa y España, maestro asentista de las obras que las tomó a su cargo el 14 de septiembre del año citado, bajo los precios y capitulaciones estipulados por el ingeniero don Juan Vergel, y continuó hasta 1753, en que se suspendió

por “falta de caudales”. Hay un escrito, de fecha 20 de diciembre de 1752, en el que se dice que estaban concluidos el Palacio y la Casa de la Audiencia, la vivienda del Capitán General (faltando enlosados y tabiques), y sólo queda por realizar totalmente la cárcel.

Julián de la Dehesa y España sabemos por Murguía (5) que era “arquitecto” y natural de Santiago, que trabajó en esta ciudad en la “fábrica de los cuarteles”. En el legajo anterior, citado, él mismo nos dice que tenía a su cargo obras en los puertos de El Ferrol y El Esteiro.

El 24 de octubre de 1574 se eleva un memorial al Rey dándole cuenta del estado de la obra comenzada en 1748 y en la que trabajó con eficacia hasta 1751, y luego lentamente hasta 1753, fecha en la que el asentista suspendió la obra por falta de pago.

En el expediente de Julián de la Dehesa, de fecha 9 de mayo de 1758 se exponen las causas, detalladamente, por las que este maestro no pudo terminar las obras. En varias ocasiones pidió revisión de precios, y al no ser atendido en sus peticiones no tuvo más remedio que suspender las obras.

Entre tanto, por motivo de las protestas del maestro ejecutor de los trabajos, el ingeniero don Francisco Llovet hace un tanteo provisional de lo que costará terminar lo que falta. El presupuesto asciende a 132.462 reales de vellón para el palacio; la cochera, caballeriza y comunicación al jardín llega a un total de 60.778 reales de vellón, pero que siendo preciso darle mayor desahogo por la diferencia de precios de varios materiales debe ser de 300.000 reales.

Para la cárcel real se hace un presupuesto, firmado en 3 de julio de 1755 por el ingeniero antedicho, que asciende a la cantidad de 419.973 reales de vellón.

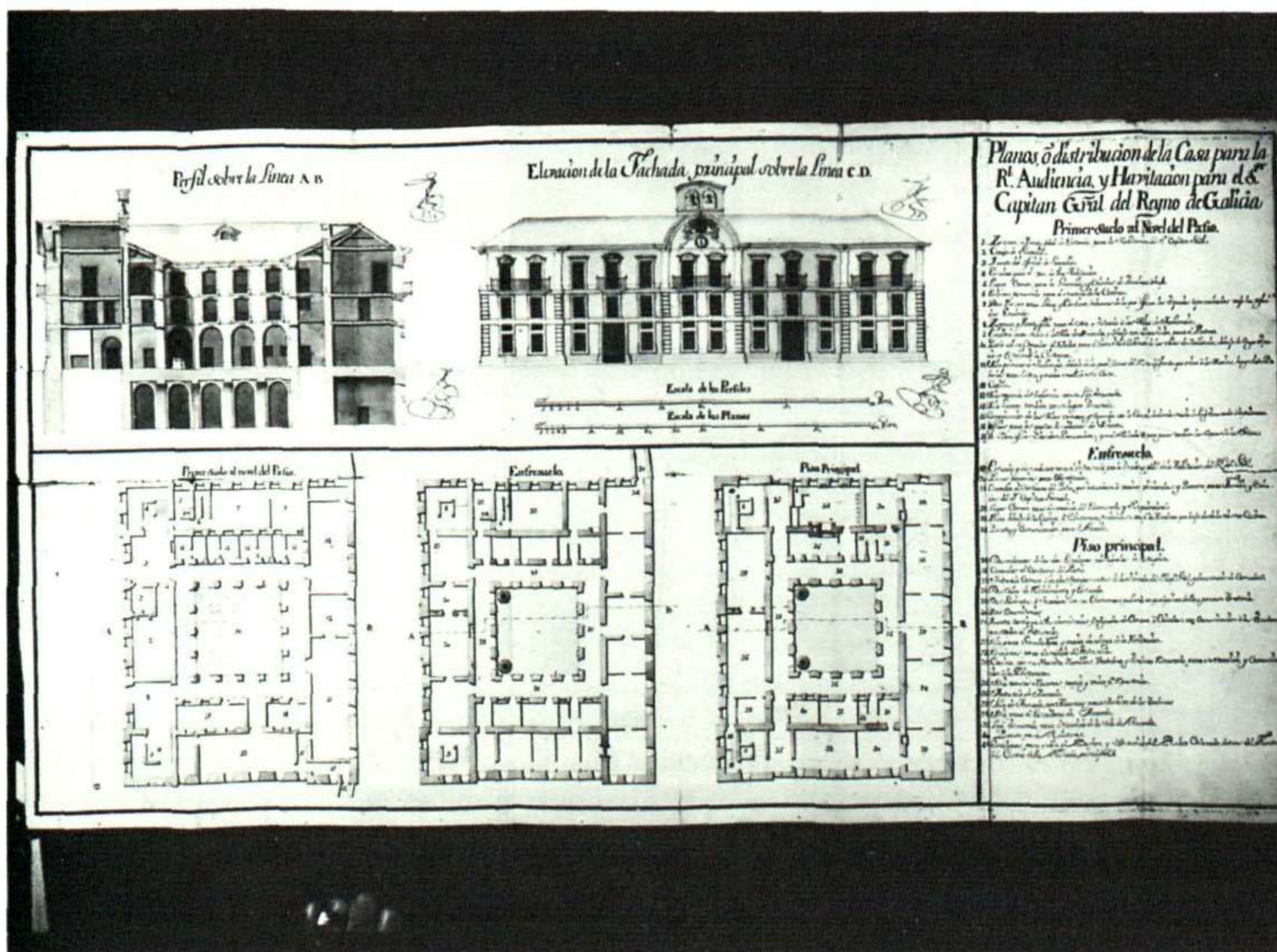
En 1756 fallece el conde de Itré y toma la dirección de la obra el marqués de Croix, quien intenta emprender de nuevo la obra, según un escrito fechado en 3 de agosto de 1757, que es enviado al Rey, en el que le comunica un préstamo, ofrecido por don Domingo Porto, con el cual se podrán reanudar los trabajos. Hace también una interesante descripción de la marcha de la construcción, que lleva fecha de 30 de diciembre de 1757, en la que dice, además, que no se ha dado principio a la cárcel.

Se encuentra también en el legajo un plano de la cárcel que lleva fecha de 27 de septiembre de 1758, y está firmado por don Antonio Gaver, general del Arma de Artillería. Los planos nos muestran las plantas y el alzado del edificio.

El marqués de Croix ajustó la obra de la cárcel en 487.500 reales, con las condiciones comprendidas en la contrata y aprobada por el Real y Supremo Consejo de Castilla. El 27 de abril de 1758, el maestro asentista, Francisco Antonio de Zalaetta, presenta un pliego de condiciones en el que se compromete a terminar la cárcel en el año próximo venidero de 1759. Se adjudica la obra a este maestro, quien parece corrió la misma suerte que su antecesor, pues exige otro legajo (6) en el que reclama también el pago de lo ajustado al marqués de Croix.

EL EDIFICIO

El Palacio y Casa de la Audiencia es hoy la Capitanía General; continúa en el mismo lugar y conserva totalmente la forma en la que se hizo en el siglo XVIII. Es, como puede apreciarse, una obra de carácter sobrio y sencillo, propia de una mano más técnica que artística. Se trata de un edificio



que hoy llamaríamos “funcional”. El tracista le da sólo el ornato del pequeño sobresaliente en el centro de la fachada y la decoración del escudo con dos leones. El remate de la pequeña espadaña que cobija las campanas no lleva adorno alguno. Las ventanas van recuadradas por gruesa moldura quebrantada en las esquinas. La simetría de la fachada es total: dividida en cinco calles, la central —enmarcada en tres pilastras— tiene huecos pareados, lo mismo que las laterales, mientras que en las intermedias tiene tres.

La altura es de tres pisos, separados por sendas cornisas. En el primero, ventanas y dos puertas, en el centro de la zona intermedia. En el segundo únicamente ventanas, y en el tercero, balcones con frontones curvos en la parte central y laterales, mientras que en las mediales, alternancia de un balcón de frontón curvo y dos ventanas colaterales con otro recto.

En cuanto al interior, tenemos un patio porticado, con arcos de medio punto, separados por pilastras y pequeño adorno en su clave. Los pisos superiores tienen ventanas iguales, rematadas en un arco rebajado y molduras con saliente baquetón que se quiebra en las esquinas. Una pilastra separa unas ventanas de otras, que rematan en el alero del tejado en una especie de capitel con molduras rectas y apean la cornisa lo mismo que en la fachada exterior.

Se aprecia en el plano de alzado, de corte transversal, que bajo el patio hay un subterráneo abovedado, con arcos de medio punto, y sobre ellos un dintel.

APERTURA AL NEOCLASICISMO

Este edificio civil, aunque guarda algunos elementos barrocos, nos presenta una traza que se abre a un cambio de

gusto artístico, es una obra que pertenece más al neoclasicismo.

Es una obra concebida por un técnico, como dije anteriormente, y cuando en otros lugares de Galicia se están haciendo obras de pleno barroco todavía, en ésta se tiende a una sobriedad casi absoluta. De distinta forma nos la hubiese trazado cualquiera de los arquitectos que en estos momentos vivían y trabajaban en la región gallega, pues un Fernández Sarela o un Simón Rodríguez habrían sabido aunar la fantasía de su arte a la funcionalidad de un edificio público.

Este es, creo yo, el motivo de la concepción neoclásica del Palacio de Capitanía General. Obra sólida y bien hecha, pero por la mano más técnica que artística de un ingeniero militar.

(1) Vendía y Goossens, E.: *Historia y descripción de la ciudad de La Coruña*, 1845. 2.^a edición, 1972, pág. 56.

(2) Archivo Histórico Nacional. Consejos. Legajo 1.535, expediente núm. 6.

(3) Archivo Histórico Nacional. Consejos. Legajo 708, expediente núm. 15.

(4) Archivo Histórico Nacional. Consejos. Legajo 708, expediente núm. 15.

(5) Murguía, M.: *El arte en Santiago en el siglo XVIII*, pág. 219.

(6) Archivo Histórico Nacional. Consejos. Legajo 585, expedientes números 3 y 5.

PEPI SANCHEZ Y EL OTRO UNIVERSO

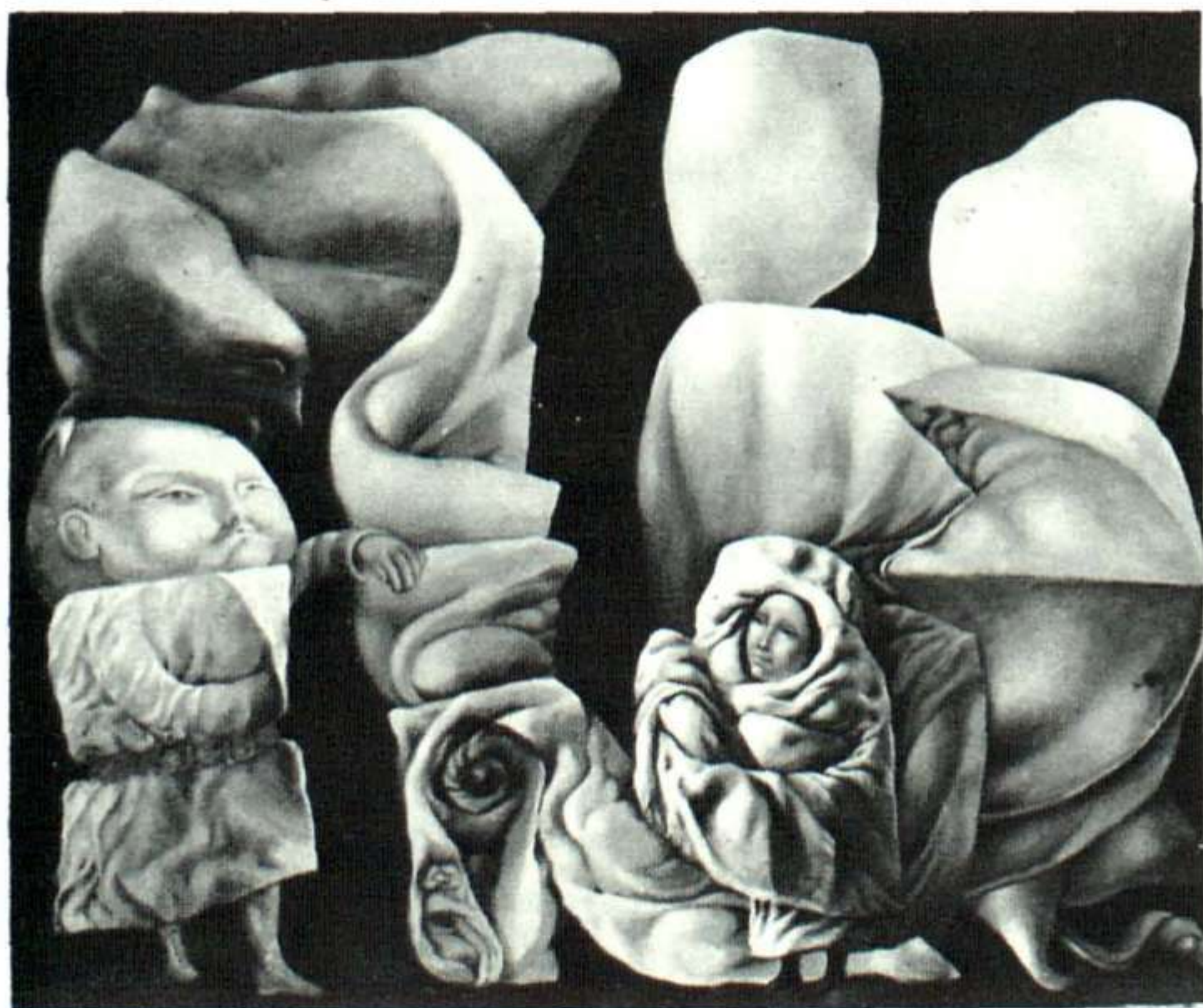
PEDRO SANCHEZ PAREDES

Alguien dijo una vez que Joan Miró convertía las piedras en admirables creaciones pictóricas. Se trata de un elogio tan hermoso como inteligente. De una materia prima deleznable, según las categorías convencionales, hacía brotar un mundo de belleza y de armonía. Pepi Sánchez tiene otro punto de partida. Cuando alguien contempla una nube, se limita a contemplar una nube. Pepi Sánchez contempla una nube, la convierte en un Pepi Sánchez. Su sensibilidad opera esa transustanciación y ese milagro en cada uno de sus lienzos y en cada una de sus piedras pintadas.

Pero las nubes de Pepi Sánchez no están en el espacio. Ni en el tiempo. Son adimensionales. Como es adimensional la totalidad de su obra pictórica, a mitad de camino entre la tierra y el cielo, entre la realidad y el sueño, entre la materia y el espíritu. Sus criaturas están hechas de la carne del misterio y del éxtasis. Un mundo de seres insólitos, hieráticos, ha sido sorprendido por la mirada lúcida de la artista, que ha plasmado en el lienzo uno de los instantes esenciales de un proceso de metamorfosis onírica tras el cual todo lo extraño nos parece reconocible y todo lo familiar ajeno, laberíntico y transfigurado en lejanías y en arcanos.

Su pintura no está hecha de alaridos cromáticos. Su estética está perfumada de suspiros y de calmas. La organización de los elementos pictóricos se realiza de

"NO LO PODIA REMEDIAR SE ENCHIQUECIA ANTE LOS HOMBRES DE MUCHA CABEZA"



una forma milagrosa y asombrosamente intuitiva. El suyo es un arte íntimo, sosegado, trascendido de la misma poesía que iluminó las primeras auroras del mundo de indescifrables estremecimientos secretos, de líricas presencias pensativas, de rostros distantes transidos de recuerdos del futuro y de músicas y órbitas pertenecientes a un universo distinto a nuestro universo. Su luz es preternatural. Brota de los objetos, de los epicentros del espíritu, del atamor hermético capaz de transformar la carne y la sangre en símbolo y en quintaesencia de realidades últimas.

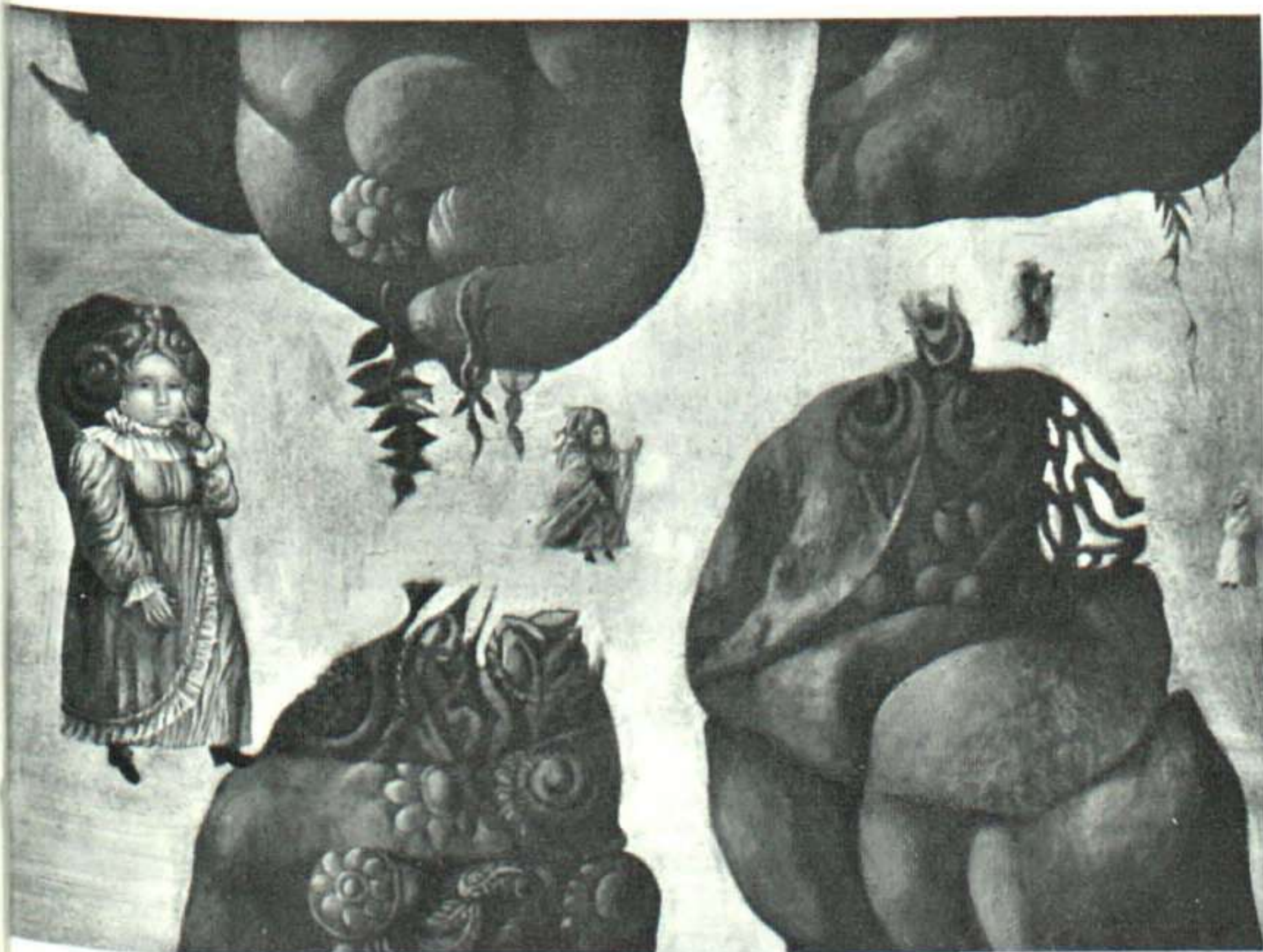
Pero, ¿es acaso simbólica su pintura? Tal vez. Pero yo desconozco la clave de esa simbología, su secreto, su pulso, su mística. Prefiero, por ello, suponer que me hallo en presencia de unos símbolos compendiadores de verdades todavía no reveladas a los hombres, de estallidos intuitivos de una belleza que profetiza los cánones estéticos y las categorías inefables de insospechadas dimensiones del espacio y del tiempo, de auroras, crepúsculos, estrellas, árboles, ríos y criaturas capaces de asomarse al nuevo cielo y a la nueva tierra anunciados por los libros sagrados, de arte puro, iliteraturizable, esotérico, mágico, indescifrable, no susceptible de una anquilosante síntesis dialéctica y tan sólo intuible a través del prodigio de su poesía sin palabras.

Y si no, ¿desde dónde nos llega ese mundo curvado sobre sí mismo, indiferente al asombro que provoca en los espectadores, estructuralmente monadológico? ¿De dónde proceden esas brujas y brujos que bromean con la Luna, capturan reyes, antropomorfizan un retazo perdido de cielo o esperan resolver sus propios enigmas tan cerca y tan lejos de las nubes? ¿En qué extraños cielos brotaron esos ángeles de vacaciones que sacan a la Virgen de paseo y juegan con ella o que se rompen en el aire como si estuvieran hechos de cristal y de olvido? ¿Y esos dragones, esos animales pertenecientes a la fauna marciana, esos pájaros carnívoros escapados de la Era Mesozoica, esos monstruos tiernos, ambiguos y trágicamente amnésicos de su propia teratología? ¿Y esas idealistas devoradas por los pájaros del realismo? ¿Y esos enanos de una trágica Edad Media de alguna galaxia lejana? ¿Y esas muchachas astronautas, sentimentalmente triangulares, impenetrables como arcanos, esencialmente tristes, miedosas y solitarias, que ignoran la sonrisa, el llanto, la gravedad terrestre y el celeste arrebató del sexo? ¿Y esos palacios edificadas en la Luna? ¿Y esas piedras tibias y vivas, convertidas en paradigmas geológicos del Nuevo Testamento y de los

misterios de la soteriología de todas las culturas y de todas las religiones?

En los lienzos de Pepi Sánchez se observa con frecuencia la utilización de recursos expresivos del arte primitivo y medieval, que persistieron en las tempranas obras renacentistas y que fueron resucitados por algunos vanguardistas contemporáneos. Su concepción jerárquica de la composición responde a enigmáticos designios, a motivaciones conscientes o inconscientes que potencian a unas criaturas y someten a otras a raras servidumbres, ininterpretables tal vez para un profano, pero que producen una intensa sensación de poesía y de belleza. La invencible tristeza de los pobladores de sus cuadros constituye la materialización de la nostalgia de paraísos perdidos y del oscuro temor de estar olvidando el camino de regreso a nuestro aparental mundo de cuatro dimensiones, de cinco puntos cardinales y de mil vibraciones cromáticas. La forzada uniformidad, la deliberada estaticidad de sus rostros y el hieratismo anties-teatopigico de sus anatomías guardan celosamente una contenida tensión poética, una pasión incontenible que pretende disfrazarse de equilibrio y de calma, un fuego que se consume a sí mismo en ascéticas negaciones afirmadoras. Su armonía externa oculta inefables caos creadores de estrellas, terremotos silenciosos que transforman y enriquecen proteicamente la geología de sus planetas infinitos que han perdido sus órbitas en el éxtasis de una materia olvidada de sí misma, sinfonías cromáticas que aspiran a compendiar en ensueños todos los colores y a inventar nuevos colores, inasequibles a nuestros sentidos cotidianos, indefinibles mediante nuestras categorías lógicas racionales, aprehensibles tan sólo

"LAS APACIBLES DESCUBRIDORAS DE OTROS MUNDOS"



"AUNQUE LES RESULTABA DIFÍCIL ENCONTRARLOS, SOLÍAN DESCANSAR SOBRE TEJADOS DE RASO"

cuando conseguimos abrir las puertas de nuestra percepción al infinito.

Pepi Sánchez ha conseguido realizar, con bella eficacia, la difícil empresa de crear un mundo estético personalísimo, regido por cánones propios y liberado de convencionalismos fáciles y esterilizantes de la labor creadora. Su mundo tiene una geografía específica y secreta de sueños, de nubes y de ingravideces que no puede ser reducida a mapas y a cifras. Su universo está compuesto por átomos inmateriales, cruzado por órbitas indetectables, mecido por inaudibles músicas y brisas, medido por segundos que han olvidado el tiempo y aspiran a eternizar lo percedero y lo caduco. Su anhelo de perfección estremece. Su obra pictórica constituye una heurística, una serena pero implacable búsqueda de sí misma, una lenta, incesante y esperanzadora exploración de caminos insólitos, una consciente y valerosa elusión de los caminos ya abiertos por otros creadores. Su sensibilidad asombrosa se perfecciona en el silencio. Rehúye las explosiones publicitarias y los métodos extraartísticos de afirmación en el mundo del arte. Por ello, es el suyo un arte sosegado que brota directamente del espíritu.

Pepi Sánchez no ignora que toda obra de creación constituye una empresa heroica que se realiza no en un cuadro o en una exposición, sino a lo largo de toda una vida de dedicación, de entrega, de renunciaciones, de tanteos, de voluntad y de trabajo. Y ella, como todos los grandes artistas, parece dispuesta —la continuidad de su labor creadora así lo prueba sin ningún género de dudas— a llevar a cabo, sueño a sueño, lienzo a lienzo, esa empresa callada destinada a enriquecer la cultura.

EL MUNDO MAGICO DE IVES TANGUY

ALFONSO ALVAREZ VILLAR

No es necesario insistir aquí en el influjo que ejerció el psicoanálisis sobre los dadaístas y posteriormente sobre los surrealistas. La aparición de *La interpretación de los sueños (Traumdeutung)* en el año 1900, con la firma de Sigmundo Freud, habrá de ejercer un influjo decisivo sobre la eclosión de estos movimientos. El mismo psicoanálisis se nos plantea como una llamada a las fuerzas ocultas de la psique (*Flectere si ne quaeo superos Acheronta movebo*), se nos dice en el frontispicio de ese libro decisivo.

Tan es así que no faltarán paranoicos que vean en Freud el exponente más de una conjura sionista contra el *establishment* occidental. Pero lo cierto es que ya no se podrá escribir poesía después de Freud como antes de él, si bien la evocación de las fuerzas demoníacas del alma y la primacía de las leyes asociativas sobre las intelectuales había hecho ya acto de presencia en la obra de Baudelaire, de Mallarmé, de Valéry y de Rimbaud.

Ives Tanguy es uno de los pintores surrealistas que más me han apasionado. No sólo porque su influjo es decisivo en otros pintores surrealistas como Dalí (ese gran estómago digeridor de todos los estilos, empezando por el de Zurbarán y siguiendo por el de Meissonier), sino porque, a título de psicólogo de la cultura, su obra me es intrínsecamente valiosa.

Repasemos brevemente su biografía. Ives Tanguy nació el 5 de enero de 1900 en París y falleció el 15 de enero de 1955 en Bodbury (Estados Unidos), después de haberse nacionalizado norteamericano. Era hijo de una familia acomodada, porque su padre era oficial de Marina. Pero esto no le impidió dedicarse a una vida bohemia. Se embarcó, en efecto, de grumete en la Marina Mercante y visitó varios países. En 1922 habita con Jacques Prévert y con Marcel Duhamel en una casa parisina.

Parece ser que se sintió atraído por el surrealismo al contemplar en el escaparate de la exposición de Paul

Guillaume un cuadro de De Chirico, *El cerebro del niño*. A partir de entonces comienza a pintar adoptando un estilo ingenuo a base de paisajes de París y de escenas populares. En 1926, su estilo gira hacia el surrealismo y habrá de asumir las características que hacen de él uno de los pintores de mayor personalidad. En 1939, Tanguy se embarca rumbo a Nueva York. Sus cuadros se hacen más complejos, pero siguen conteniendo esos perfiles vagos de obras anteriores.

Se ha acusado a Ives Tanguy de cierta monotonía, pero lo cierto es que podemos decir que se dan en su estilo cuatro fases, de las cuales, la primera, la ingenua, no nos interesa. En la segunda fase abundan los tonos sombríos y ciertas formas que recuerdan las algas marinas y las anémonas del fondo del mar. Por ejemplo, en un lienzo fechado en 1927, y que lleva por título *La extinción de las luces inútiles*, figura un campo sembrado de perfiles coralinos. En otro, de 1928, titulado *Con mi sombra*, son hidras y anélidos luminosos los que se arrastran por un fondo sólo aclarado por unas luces fosforescentes.

Posiblemente influyera en este estilo pelágico las largas horas de permanencia en las playas y en las rocas de la Bretaña, en donde el pintor pudo contemplar innumerables veces la fauna marina y las formas caprichosas de las piedras al ser desbastadas por el mar.

Ya en 1927 comienza, sin embargo, a aparecer un nuevo estilo. A estas formas "pelágicas" se yuxtaponen esas misteriosas figuras amorfas que son típicas del estilo de Ives Tanguy. Finalmente, en la última fase del "currículum" estilístico del pintor bretón, estas formas sufren un proceso de desintegración, se atomizan hasta lo inverosímil, convirtiéndose en paisajes a manera de bosques de cactus o de pedregales, como en ese cuadro que es la obra cumbre y póstuma de Ives Tanguy: *La multiplicación de los arcos*.

El arte de Ives Tanguy es, pues, no figurativo, en contraposición al de otros surrealistas, como, por ejemplo, el del pintor de Cadaqués. La vista intenta captar una forma familiar entre los espectros amorfos que arrastran su condena sobre los desiertos infinitos de Tanguy. Son, en realidad, embriones de materia abortados en su tentativa de plasmarse en una forma concreta, pero que en manos de nuestro pintor consiguen el milagro de crear una obra maestra por sus volúmenes y sus ritmos cromáticos. Son, pues, sillares sin otra significación que la de integrar esa "realidad superior" que es la obra pictórica.

En contra de lo que suele creer el vulgo, su colocación en esa cuarta dimensión del cuadro fue fruto de una paciente labor de artesanía, obediente a las mismas leyes de perspectiva y de equilibrio de masas cromáticas que nos había descrito ya Leonardo da Vinci en su famoso *Tratado de la pintura*.

¿A qué se debe el arte de Ives Tanguy? He aquí una interrogante con la que me he enfrentado en uno de los capítulos de mi libro *Psicología del arte* (Ediciones Biblioteca Nueva, Madrid). El artista se inspira, como ya afirmaba Hipólito Taine, en la realidad que le rodea, pero abstrae de ella, de una manera heterogénea y caprichosa en apariencia, los elementos, que adoptan desde ese mismo instante un *valor estético*. "Nada hay en un cuadro que no estuviera antes en los sentidos", podríamos añadir parodiando a Occam, y aunque se trate de una pintura abstracta.

Es probable que Ives Tanguy, independientemente de sus encuentros "marinos", se inspirara en las formas que adopta la cera al derretirse, en la de las piedras, que adquieren perfiles interesantes al ser sometidas a las fuerzas de la erosión, etcétera. Por supuesto, hacen acto de presencia en sus lienzos figuras geométricas tridimensionales y varillas que son, por así decir, ejes directrices, pivotes de rota-

ción de la composición cromática. Podríamos también pensar que Ives Tanguy se inspiró en ciertas preparaciones microscópicas o, por lo menos, en ciertas láminas de bacteriología y de química.

Pero lo importante no es la procedencia de lo que podríamos denominar (siguiendo a Freud) el **contenido manifiesto** de la obra de Tanguy, sino el **contenido latente**, es decir, las vivencias que han originado este estilo. Desgraciadamente, no podemos contar con una comprobación experimental, pero disponemos, sin embargo, de la otra cara del espejo: las impresiones que produce la obra de Ives Tanguy en el espectador. Yo me he dejado por ello arrastrar por esa corriente sentimental que acusa la visión de los lienzos de Ives Tanguy. Pero a modo de comprobación objetiva, me he atenido también a los numerosos críticos de arte que han enjuiciado esa obra.

En efecto, tanto las figuras amorfas de Ives Tanguy como los maniqués alucinantes de Giorgio de Chirico, nos producen la vivencia de lo mágico precisamente debido a su indeterminación. Presentimos inconscientemente que pueden convertirse de un momento a otro en cualquier cosa. Son como la lámpara de Aladino. Por otra parte, las llanuras desérticas de muchos de los cuadros de Ives Tanguy nos producen la nostalgia del infinito: sabemos que si seguimos andando sobre ellas, perforando horizontes, encontraremos nuevos restos de mundos abortados o de universos en trance de aparición, objetos inquietantes iluminados por un sol fantasmal que nunca veremos.

En realidad, no hay ninguna representación más acertada del inconsciente que los lienzos de Ives Tanguy. Creo que, en último término, su inmenso poder mágico, su capacidad indescriptible de seducción, radican en esa representación plástica de nuestro psiquismo más recóndito. ¿Qué más parecido, en efecto, a los **arquetipos** de Jung, masas amorfas que flotan en el piélagos del inconsciente, y que sólo adquieren una estructura concreta cuando pasan al consciente, que las figuras de Ives Tanguy?

El mundo de Ives Tanguy es, pues, un **mundo preonírico**, ya que los sueños de los arquetipos han sufrido los primeros cincelazos del Yo. En cambio, los lienzos de otros surrealistas reflejarían como un espejo el mundo

de los sueños. La moraleja de esta comparación es obvia: Ives Tanguy es, en nuestra opinión, el más profundo de los pintores surrealistas, puesto que ha sabido captar el psiquismo en los estadios más primitivos de sus procesos de configuración, ha sorprendido a los arquetipos **in statu nascendi**, ha sido testigo del primer acto de la creación del alma y del cosmos, en el que, como dice Empédocles: "... Primeramente surgieron de la Tierra figuras de naturaleza incompleta, con parte tanto de agua como de fuego, y el fuego las lanzó hacia arriba, deseoso de alcanzar lo que le es semejante. No ofrecían todavía las seductoras formas de los miembros".

El mundo de Ives Tanguy es, pues, un mundo de realidades abortadas o, si se quiere, de realidades que todavía no lo son. Hay, en efecto, en toda naturaleza (y entendemos esta palabra en su sentido etimológico) un intento de adquirir una forma. La evolución, en el sentido de Teilhard de Chardin, es precisamente eso mismo: el paso de lo amorfo a lo conformado, a lo **hermoso**.

Un relato de ciencia-ficción, cuyo autor, por desgracia, desconozco, nos refleja esta tendencia a la forma, esta sed de la configuración. Se trata de un comando de alienígenas que intenta conquistar la Tierra. Anteriormente habían fracasado otras expediciones, por lo que en esta ocasión es el directorio del planeta invasor el que decide emprender por su cuenta esta tarea y averiguar de paso qué es lo que les ha ocurrido a los demás comandos. Aterrizan, en efecto, y comienzan a ocurrir una serie de hechos sorprendentes. Digamos, ante todo, que los habitantes de aquel planeta carecían de forma, eran masas protoplasmáticas similares a las amebas, pero con capacidad para adquirir la forma de cualquier ente. Por eso, uno de los directivos se enamora de la forma de una ventana y se transforma en ella; otro se metamorfosea en paloma, etcétera. Y entonces y sólo entonces comprenden cuál ha sido el destino de las expediciones anteriores: la de dar satisfacción a este ansia de forma. Diremos, pues, que los habitantes de los lienzos de Ives Tanguy son alienígenas en trance de dejar de serlo.

Pero podríamos también plantearnos el razonamiento inverso. El mundo de Ives Tanguy es un mundo en descomposición, un mundo en el que

comienza a triunfar el **Neikos** de Empédocles. Sus objetivos nos parecen los restos de una catástrofe planetaria, de un derrumbamiento cósmico. Los templos indochinos, cuarteados por las raíces de los árboles, la madera carcomida por las termitas, podrían ser los protagonistas de este mundo alucinante de Ives Tanguy.

Y hay datos psicopatológicos que podrían confirmar esta interpretación. Sin llegar al **delirium tremens**, en donde una excitabilidad cortical en el área visual y táctil excesiva crea alucinaciones características a base de puntos móviles que se desplazan incessantemente en el campo visual y sobre la piel, respectivamente, el alcoholismo tiende a desintegrar las imágenes oníricas, a hacer más confusos los sueños cuyos elementos, por otra parte, aparecen vívidamente coloreados, ya que, no lo olvidemos, el alcohol es también psicodélico.

Hay, por lo demás, un secreto simbolismo en esta proliferación de elementos, tal como se da en ciertos ensueños. Por ejemplo, una persona sueña que la habitación está llena de animales. Se ha hablado de un **instinto de prolificidad**. Pero probablemente estemos asistiendo a una sobreexcitación de las áreas visuales muy localizadas. En ciertas condiciones patológicas, el campo visual aparece constituido por puntos luminosos o manchas cromáticas. En el **delirium tremens** estos puntos luminosos y manchas cromáticas adoptan la forma de animales, y tanto mayores cuanto mayor es la distancia a la que el enfermo fija la vista, según han podido demostrar perfectamente Ey y Ajuriaguerra.

Pero cualquier interpretación biográfica o psicopatológica no agota, ni mucho menos, las posibilidades de explicación de la obra de Ives Tanguy. Ya dijimos que su dimensión profunda radica en estas dos notas características: lo amorfo de sus figuras y la infinitud de sus perspectivas. Lejos del cosmos griego, finito y "fermoso", el universo de Ives Tanguy carece de límites y de formas. Es un mundo que nos encontramos en ciertos delirios, en las pesadillas y en algunas de las visiones de los teósofos. Plantean, en efecto, estos lienzos una **situación limítrofe**, en el sentido de la filosofía existencialista. El secreto de la obra de Tanguy es, en efecto, el secreto del alma.



VISTA DE ROMA

Esto es vivir:
resquebrajados muros,
fustes truncados, torsos, abatidos
dioses que no respeta
el cardo ni la ortiga, pulcros trazos
piadosos ofendidos
por la lata herrumbrosa, la suela calcinada,
la camada de gatos polvorientos,
la consuetudinaria prostituta...
Y la tarde que pasa sobre todas las cosas
indiferentemente, como el carro
del vencedor hollando los despojos.
Esto es vivir: un porvenir de polvo,
la chispa que sucumbe en el oscuro
reino de la ceniza.

MIGUEL D'ORS



LA OPERA EN ESPAÑA Y LA DECENA DE MUSICA EN TOLEDO

Coincidiendo con la VII Decena de Música en Toledo, se celebró en el palacio de Fuensalida, a lo largo de cinco días, un seminario sobre la problemática de la ópera en España. Ocho ponencias, seguidas de coloquio, se desarrollaron sobre temas ceñidos a los fines que se tratan de conseguir.

Las ponencias fueron: "La ópera en provincias: su problemática", por Manuel Alvarez Buylla; "El momento de la ópera en España: organizaciones y público", por Antonio Fernández-Cid; "Problemas arquitectónicos del teatro de ópera", por José María García de Paredes; "La ópera y los medios de comunicación", por quien firma estas líneas; "La formación del cantante de ópera", por Pedro Lavirgen; "Aspectos legales de la ópera en España. Las asociaciones de Amigos de la Opera", por Alvaro León Ara; "El compositor ante la ópera", por Xavier Montsalvatge, y "Organización y funcionamiento de un teatro de ópera", por Miguel Roa. La dirección del seminario estuvo a cargo de Antonio Iglesias, y Miguel Alonso llevó la secretaría.

El último día fueron entregadas, por el comisario nacional de la Música, Francisco Calés Otero, las siete conclusiones del seminario al director general del Patrimonio Artístico y Cultural, Miguel Alonso Baquer. Ambos pronunciaron unas palabras. Hay que señalar las del director general, con categoría de importante discurso, que hacen esperar una solución, con la realidad de los proyectos en un plazo lo más corto posible.

Comienzan las conclusiones con un firme reconocimiento de la ópera como capítulo fundamental del patrimonio artístico y cultural de los pueblos. Se estima de urgente necesidad la más pronta creación de un Teatro Nacional de Opera con sus prin-

cipales puestos estables: orquesta, coro y ballet, capaces de atender las necesidades no sólo de la capital, sino del resto de las ciudades españolas. Se estima de suma importancia una mayor protección oficial, de manera firme e inamovible, a las temporadas de ópera existentes, con el debido asesoramiento técnico. Se solicita un más decidido concurso de los medios de comunicación, posiblemente subvencionados. Se atenderá en estas temporadas al cultivo de la ópera española, tanto en la creación como en la interpretación, y se favorecerá al aficionado juvenil. Se juzga imprescindible la unificación de lo legislado y la coordinación de la enseñanza profesional. En la enseñanza general se dedicará especial atención a la ópera.

Por su mayor resonancia, aunque quizá no sea la más importante en cuanto al movimiento operístico del país, he dejado para el final la cuarta conclusión, en la que se señala, recogiendo un estado de opinión mayoritario, que la sede del Teatro Nacional de la Opera deberá establecerse en el teatro Real de Madrid. Antes de la readaptación del noble edificio, que será así uno de los templos de la ópera en el mundo, como lo fue en otros tiempos, se debe construir la sala de conciertos, o más concretamente, el complejo de tres salas con aforos diferentes que necesita la capital. Además de esta fundamentada opinión sobre los locales en Madrid, se considera de gran utilidad la preparación de un inventario de las salas que en toda España pueden ser aptas para representaciones operísticas.

Es la primera vez que un grupo de personas, convocadas por un organismo oficial, señalan públicamente la necesidad de que la ópera vuelva al teatro Real. Antes, el tema se había limitado

al terreno de la polémica o de las conversaciones más o menos fructíferas. En ciertos sectores del mundo de la música ha levantado revuelo esta conclusión del seminario, por referirse al futuro de la ópera y de los conciertos en Madrid. Es de esperar que la solución al gran problema sea a gusto de protagonistas y aficionados.

Las Decenas de Música en Toledo reúnen características especiales dentro del amplio panorama de manifestaciones musicales en toda España, organizadas por la Comisaría Nacional de la Música. En primer lugar, se trata de una de las más ricas ciudades monumentales de España. En segundo, su proximidad a Madrid y las facilidades en el transporte hacen estos conciertos bien asequibles al público de la capital. En tercero, la amplitud de la programación, sin carácter monográfico, trae una gran variedad. Durante esos días, la gloriosa tradición cultural de la Imperial Ciudad, oscurecida no por falta de impulsos propios, sino seguramente por la mengua de representación política, adquiere de nuevo el fulgor de pasadas épocas. Si la bellísima Toledo se nos presenta algunas veces como dormida, confiada en la defensa del profundo foso del Tajo, es hermoso verla vibrar cuando la religión, la evocación histórica o el aliento cultural a la llamada del humano sentimiento hacen estremecerse las viejas piedras.

Con un gran éxito comenzó este año la Decena. El Coro Nacional, que dirige Lola Rodríguez Aragón, y la Orquesta Nacional actuaron con exactitud y delicadeza bajo la batuta de Rafael Frühbeck de Burgos, muy justo y lleno de entusiasmo. La "Misa de la coronación", de Mozart, tuvo como solistas a Ana Higuera, con su voz de cristal, que lució sobre todo en el "Ag-

nus Dei"; Alicia Nafé, muy expresiva; Anthony Rolfe-Johnson y Antonio Blancas, muy bien los dos. La versión de Mozart fue preciosa. Largas y ruidosas sonaron las ovaciones después de la "Primera sinfonía", de Brahms. La gran reverberación de la catedral emborrona un poco estas obras, como todas las que allí se interpretan, pero esto, si va en perjuicio del resultado sonoro, se perdona por estar rodeado de tantas maravillas.

En el antiguo hospital, hoy Museo de Santa Cruz, una interesante sesión dedicada a la Escuela Belga del violín, tan conectada con la española desde hace muchos años, y que se presentó en homenaje a nuestro Pablo Sarasate. Se presentaron obras de Poot, Vieuxtemps, Ysaye, Beriot, Sarasate, Vivaldi y Gretry. Páginas en su mayoría poco frecuentadas, con el perfume de un virtuosista estilo "salonnier". Fueron solistas Marcel Debot, Carlo van Neste, Rudolf Werthen y Maurice Raskin, violinistas de buen sonido y excelente técnica, como corresponde a la tradición de la Escuela. El director, Edgard Doneux, titular de la Orquesta de Cámara de la Radiotelevisión Belga, respondió a los aplausos prolongando el programa.

Un instrumento de tan vieja historia como el arpa parece sonar mejor rodeado de arte antiguo. Nicanor Zabaleta, el primer arpista del mundo, ofreció su arte en el marco recogido, ramo de estilos arquitectónicos y pictóricos, de San Román. Como siempre, Zabaleta fue ovacionado por un público que se siente arrastrado tanto por su técnica como por su sentido artístico. La venerable música de Cabezón dio paso a una deliciosa página de Fernández de Huete, para seguir con Gallés, Mateo Albéniz, Beethoven, Viotti, Krumpholz, el pintoresco Tournier, Granados, Ernesto Halffter e Isaac Albéniz. El recital se prolongó con Corelli, Bach y el efectista Salzedo.

También en San Román, The American Brass Quintet, el Quinteto Americano de Instrumentos de Viento. Auténtico virtuosismo en las dos trompetas, la trompa y los dos trombones. Repertorio: desde el siglo XVI a nuestros días. Obras de Giovanni Gabrieli, Holborne, Bach y Scheidt, representando al viejo arte, con una

densa página de Hindemith, una graciosa e ingeniosa "Sonata para trompeta, trompa y trombón", de Poulenc, y una composición de Leonardo Balada, el músico español residente en los Estados Unidos. Se titula "Mosaico" y es una sucesión de momentos heterogéneos que presenta las posibilidades de los cinco instrumentos en un lenguaje actual y personal, con más valor técnico que verdadero contenido musical. También hubo aquí regalo, esta vez del norteamericano Ingolf Dahl.

La sin igual Sinagoga del Tránsito ha vuelto a incorporarse a los escenarios musicales de Toledo. A pesar del inevitable ruido de la circulación, vale la pena permanecer en sitio tan evocador de una significativa convivencia cultural. En la Sinagoga actuó el Grupo Instrumental Pro-Arte de RTVE, un excelente conjunto de individualidades que unen su reconocida calidad para lograr un gran fin colectivo. Hindemith, demasiado representado en la Decena, con un aburrido "Septimino". La cosa se animó con los ritmos folklóricos de "Choros n.º 7", de Villa-Lobos. La "Serenata n.º 2", del suizo Sutermeister, es mala sin paliativos. No se trata de que su estética sea más o menos avanzada, pues muchas veces he repetido que no creo en una estética musical única para nuestra conflictiva época. El gran éxito de la tarde fue para el estreno de Angel Arteaga, autor de la obra encargo de la Decena: "Concertante para once instrumentos". No sólo a causa del ya peligroso número de intérpretes, sino por la evidente dificultad de la música, el "Concertante..." fue dirigido con justeza por Vicente Sempere. Hablo en otro lugar de esta nueva producción de nuestro compositor que, presente en el concierto, logró un claro y ruidoso triunfo personal.

Otra vez en Santa Cruz escuchamos a Wilhelm Kempff. Su prestigioso nombre había atraído a un gran número de aficionados, de manera que los cuatro grandes brazos de la cruz del viejo edificio registraban un lleno casi absoluto. Cuatro sonatas de Beethoven presentó el maestro de pianistas. Se le notan los años, pero su actuación es siempre una lección de musicalidad serena. No todo van a ser milagros. Kempff conserva ante el piano su

aspecto de aguilucho, y su mirada, que se dirige más hacia el infinito que hacia el teclado. Aunque le tiemble la mano al firmar autógrafos, no salió del paso con una propina fácil, sino que se atrevió a seguir venciendo dificultades con uno de los más comprometidos "Impromptus" de Schubert.

El excelente organista alemán Hannes Kästner desplegó un programa variado y muy hermoso en la catedral, con Andrea Gabrieli, Lasso, Frescobaldi, Pachelbel, Bach y Buxtehude. En dos días consecutivos oímos en Santa Cruz a la Orquesta Bach del Gewandhaus, de Leipzig, con obras del gran Juan Sebastián. Es un conjunto reducido, excelente, mucho más notable por su labor colectiva que por la de los solistas. Su director, Gerhard Bosse, que no es un gran violinista, ha sabido infundir un severo espíritu, una justeza rítmica, una línea dinámica que no dejan lugar para el capricho ni siquiera para los grandes contrastes.

La clausura, en la catedral, estuvo a cargo de la Orquesta de Filadelfia —la mejor pagada del mundo, según dicen—, bajo la dirección de su titular, Eugene Ormandy. Pocas veces se da la ocasión de oír un instrumento sonoro tan perfecto. La Orquesta se distingue por la pureza y la homogeneidad del sonido, por la belleza insuperable que se desprende de una perfecta y justísima emisión. Es posible que haya que destacar a la cuerda, con sus contrabajos poderosos y afinadísimos y sus maravillosas violas, los violonchelos sin acritudes y los suaves pero penetrantes violines. No hay que olvidar, sin embargo, al contundente metal y los dulces elementos de la madera. Ormandy tiene a los músicos tan en la punta de los dedos, que no necesita de gestos desmesurados para obtener exactamente lo que quiere. Siendo un hombre de estatura menos que mediana, dirige como si fuera alto, es decir, con las manos abajo. Es un técnico extraordinario. Otra cosa es que estemos siempre de acuerdo con su espíritu interpretativo. En Toledo, un día antes de su presentación en Madrid, Ormandy ofreció un buen Haydn, un definitivo "Matías el Pintor", de Hindemith, y una brillante "Quinta", de Beethoven.

CARLOS GOMEZ AMAT

EL MUSEO ESPAÑOL DE ARTE CONTEMPORANEO

1. El edificio

Responde a la concepción del museo abierto. Quiere ello decir que no tiene paredes exteriores, sino cristales. Se inició en los tiempos en que era director general de Bellas Artes Florentino Pérez-Embido y se terminó con los del actual director general del Patrimonio Artístico y Cultural, Miguel Alonso Vaquer. Sus arquitectos fueron Jaime López de Asiain y Angel Díaz Domínguez. La casa constructora entregó el edificio al Estado el día 16 de enero de 1975. En los seis meses escasos transcurridos desde entonces hasta la fecha de la inauguración, el día 11 de julio de este mismo año, fue necesario instalar los paneles móviles para las salas de exposición general, construir la totalidad de la sala de exposiciones temporales y adecuar íntegramente para su misión los tres gabinetes de grabado, dibujo y fotografía y las salas de arte hispanoamericano. El montaje del museo se realizó, por tanto, en un tiempo record. Baste como elemento de comparación el hecho, ya recordado en otras ocasiones, de que la National Gallery de Washington dispuso de un plazo de veinte años para realizar una labor similar.

La gran sala general de exposiciones, sala única, mide aproximadamente 4.000 metros cuadrados. Dicha cifra no dice nada sobre la capacidad real del museo, dado que las instalaciones dedicadas a colgar pintura no se miden en metros cuadrados, sino en metros lineales. En esa inmensa sala no existe ni un solo metro de pared. Buena parte de los especialistas que participaron en 1968 en el Congreso de Arquitectura de Museos, celebrado en México, consideraban como ideal esta solución. Es la misma de los Museos de Arte Moderno de Houston, Ciudad de México y Río de Janeiro, y también, caso más discutible todavía, la del plásticamente hermosísimo Museo de Bellas Artes y Arte Antiguo de Sao Paulo. Respecto a este último diré que el edificio, considerado como si fuese una escultura, es una de las construcciones más airoas, flotantes y armónicas que he visto hasta ahora, pero que resulta tan difícil colgar en él un solo cuadro que se han ensayado las soluciones más descabelladas para que pueda cumplir la misión para la que fue construido. En México acabaron cubriendo con cortinas parte de las cristalerías. Yo preferí hacerlo con paneles, ganando así más metros lineales (900 en total) para la colocación de las obras.

Ante estos inconvenientes del museo abierto al exterior, se

han preguntado muchos especialistas cuál ha podido ser la causa de que se le haya defendido tan a rajatabla en más de un congreso. Yo creo que ha habido para ello dos motivos

MUSEO ESPAÑOL DE ARTE CONTEMPORANEO. JARDINES Y ESCULTURA





PICASSO.

serios. Uno de ellos consiste en que el espectador no sólo puede disfrutar de las obras de arte, sino también del paisaje circundante. El otro es que en el museo tradicional las salas son fijas, en tanto en el museo abierto la necesidad de acudir a la utilización de paneles móviles permite crear toda clase de ámbitos diferentes, adecuados a las necesidades que surjan en cada momento. Creo, no obstante, que hay una tercera solución que tiene todas las ventajas del museo tradicional en capacidad de colgado y la segunda, aunque no la primera, de las del abierto. Es la de los museos propiedad del Banco de la República de Colombia, en especial la del de Arte Moderno de la Biblioteca Luis Angel Arango, de dicho Banco. Es enteramente subterráneo y se dispone de todo su contorno para colgar cuadros, pero el interior es susceptible de un sistema de módulos y paneles, similar al de un museo abierto. Lo importante es, no obstante, el partido que se puede sacar de cada sistema y no el sistema en sí mismo.

Creo que los arquitectos del museo han hecho una buena labor en su manera personal de interpretar las características de un edificio de exposición enteramente abierto al paisaje circundante. Tal vez no han logrado el equilibrio armonioso y al mismo tiempo tan discreto y sencillo del de Sao Paulo, ni han podido, por razón de espacio, sacarle al patio el partido que con su fuente-visera monumental le sacaron al del Antropoló-

gico de México sus constructores, pero eso no impide que, salvo estas dos excepciones, muy escasamente funcional, por añadidura, la primera, no desmerezca el nuestro de ninguno otro de los edificios dedicados a una misión similar.

Complemento de esta gran sala única, dedicada a exponer las colecciones de arte actual español y las esculturas de pequeño formato, es la sala baja, abierta enteramente al exterior, sin ninguna clase de cierre, dedicada a las esculturas de formato medio. Su superficie es un poco menor que la de la sala general, ya que una parte de la misma está dedicada a cafetería y otra —420 metros cuadrados— a la sala de exposiciones temporales, cuyo cierre es translúcido como el de la general. Hay además 23.800 metros cuadrados de jardín, dedicados a la exposición de esculturas de formato grande.

Los tres gabinetes de grabado, dibujo y fotografía tienen una superficie de 250 metros cuadrados cada uno y se realiza en ellos un compromiso entre la concepción del museo abierto y el tradicional. El gabinete de arte hispanoamericano responde, en cambio, rigurosamente a la concepción de museo cerrado y tiene una superficie aproximada de 300 metros cuadrados, lo que hace unos 80 lineales para exposición.

El edificio en su conjunto ofrece amplias posibilidades museísticas, que todo el equipo responsable de convertirlas en realidad ha aprovechado hasta el límite de sus conocimientos y su capacidad de trabajo. Cabe indicar a este respecto que tanto el director como el subdirector, como todos los conservadores, somos o doctores o licenciados en Filosofía y Letras y que todos nos hemos especializado en arte actual. El 50 por ciento aproximadamente ejercemos además la crítica de arte en diversas publicaciones periódicas y somos autores de abundantes libros sobre la materia. Es inexacta, por tanto, una imputación aparecida en algún periódico en la que se afirmaba erróneamente que el equipo responsable del museo no estaba formado por profesionales.

2. Las ausencias

Las hay, sin duda ninguna. Las de artistas extranjeros son enormes y no se ve de momento la posibilidad de remediarlas. Una obra de Kandinsky cuesta un mínimo de diecisiete millones de pesetas. Los precios de Pollock son todavía más elevados. Bastan estos dos botones de muestra. España no es un país lo suficientemente rico para dedicar de repente alrededor de 2.000 millones de pesetas a adquirir una colección lo suficientemente digna de obras de los más importantes artistas de nuestro siglo. Es, por otra parte, lo que acaece en casi todos los países del mundo, en donde los museos de arte moderno suelen estar dedicados al arte nacional, pero con escasísimas representaciones de artistas extranjeros. Hay, claro está, las excepciones muy notorias de los Estados Unidos, el Japón y Alemania Occidental, etcétera, pero se trata de países cuyas disponibilidades económicas son muy superiores a las nuestras. El caso francés es diferente. Una gran parte del arte que fue modificando día a día todas las concepciones estéticas del siglo XX y marcando los jalones definitivos de la evolución del mismo, se realizó en París. Muy a menudo no eran franceses quienes inventaban el cubismo o el surrealismo o el informalismo, pero allí estaban y allí era posible adquirir fácilmente sus obras. Por eso los museos franceses han disfrutado de unas posibilidades superiores en nuestro siglo a las de los del

resto del mundo. Ha habido también un coleccionismo inteligente que rewertió más tarde en los museos. Esa misma ayuda privada en escala gigante es la que ha hecho la gloria de los grandes museos de Estados Unidos y de buena parte de los alemanes, ingleses e italianos. Creo que hay posibilidades de que en España suceda algo similar, pero casi no ha empezado todavía.

Teníamos, por tanto, que concentrar todos nuestros esfuerzos en ofrecer una colección de arte español didáctica y digna. Creo que se ha conseguido, aunque también en este caso hay por lo menos una ausencia de extrema importancia. Me refiero a Juan Gris, único de nuestros artistas de primera magnitud universal que no se halla representado en nuestras salas. La estampación litográfica que figura en las colecciones de grabado es una muestra totalmente insuficiente. Hay además una tela que puede ser de Juan Gris o de María Blanchard, pero mientras no se termine de reunir la documentación pertinente, sería aventurado y poco honesto adscribirla definitivamente a uno de los dos. También se da el caso de que algunos artistas españoles no se hallan representados ni con una de sus mejores obras, ni en la totalidad de sus épocas, caso este último especialmente grave en lo que se refiere al Picasso cubista. Es preciso subrayar, de todos modos, que no existe entre los españoles más ausencia fundamental que la recién comentada de Juan Gris y que se hará todo lo humanamente posible para subsanarla.

3. Las presencias

Tanto el arte hispanoamericano como el español ofrecen obras importantes. La colección hispanoamericana es, no



NAGEL



RAMON CASAS



DALI.

obstante, reducida y abundan de manera un tanto desequilibrada las tendencias abstractas y posabstractas. La representación uruguaya es superior a la de cualquier otro museo del mundo, incluidos los del propio Uruguay. Son importantes también la mexicana y la argentina, aunque esta última con muchas ausencias de primera magnitud que está en el ánimo de la Administración contribuir a paliar. Son, en cambio, prácticamente inexistentes las representaciones venezolana y colombiana, países cuyo arte es de gran calidad en el momento actual. Estamos haciendo gestiones para paliarlas y algunas de ellas han dado ya sus primeros frutos. Las representaciones cubana, dominicana, ecuatoriana, peruana y chilena son sumamente reducidas, pero dignas. En todo el museo, la exposición de obras será rotativa, debido a la insuficiencia de espacio, pero más todavía la de las hispanoamericanas, en cuyo gabinete cabe difícilmente, si se quiere situarlas con holgura, poco más de una treintena de piezas de gran formato.

En los ámbitos o módulos dedicados en la gran sala general a la exposición del arte español, se hallan holgadamente emplazadas 380 pinturas y casi un centenar de esculturas. Hay además otro medio centenar de esculturas en el jardín y planta baja. La rotación será menos pronunciada que en el caso de los hispanoamericanos, pero aspiramos a que lo

sea mucho en el grupo de módulos que albergan las obras realizadas con posterioridad a la fundación de El Paso y que ocupan una de las salas del edificio. Los otros dos grupos de módulos están dedicados, uno —la otra ala—, a obras realizadas entre 1900 y 1936, y otro —la zona central—, a las realizadas entre 1936 y 1957. También en estos dos módulos habrá un principio de rotación, pero limitada a las obras y no a los autores.

Entre los grandes artistas, el mejor representado es Julio González, maestro de escultores, pero también pintor de primera calidad. El día de la inauguración había en la planta general siete esculturas suyas y otras siete pinturas, además de una vitrina de objetos preciosos y joyas de calidad muy notable. En la sala de dibujo se exponían una treintena de sus dibujos, ambientados con otras 20 esculturas. Todas estas obras, o parte de ellas, al menos, serán periódicamente sustituidas por otras del mismo autor, pero, como es lógico, González estará presente siempre en el museo y lo mismo cabe decir de todos los otros grandes, aunque muchos de ellos no lo estén siempre con la misma obra.

El ejemplo de González constituye una excepción por su superabundancia, pero se hallan también excelentemente representados Casas, Nonell, Anglada Camarasa, Solana y Vázquez Díaz, estos dos últimos con un módulo entero para cada uno. Menos amplias, pero dignas, son las representacio-

MIRO





SOLANA

nes de Picasso y Miró. Entre los escultores coetáneos destacan las de Gargallo, Clará, Hernández, Julio Antonio, Paco Durrio, etcétera. En la generación siguiente hay una muestra importante de los pintores de los años veinte, otra de los años treinta, obras de los inicios de Dalí y una sumamente representativa, aunque más bien breve muestra de Rodríguez Luna, García Condoy, Cristino Mallo y Alberto. El móvil de gran tamaño de Angel Ferrant es una de las piezas maestras del museo y se halla enclavada al final del pasillo que separa este primer grupo de ámbitos del inmediatamente posterior.

Entre los artistas que se han dado a conocer a partir de los últimos treinta años, hay también algunas ausencias, pero menos marcadas. No falta, no obstante, ninguno de los grandes abstractos de Dau-al-Set ni de El Paso, ni tampoco ninguno de los otros grandes no imitativos coetáneos. Figuran, por tanto, en el museo: Chillida, Tapiés, Tharrats, Millares, Feito, Chirino, Suárez, Saura, Canogar, Viola, Rivera, Juana Francés, Román Vallés, Marcelo Martí, Serrano, Soria, Sempere, Manrique, Lucio, Zobel, Mampaso, Vela, los Lapayese, Lorenzo, Farreras, Torner, etc., etc. Estas salas constituyen una ultracompleta antología del arte no imitativo español del decenio de los cincuenta. Se hallan precedidas, interesante introducción a las mismas, por otra de los grandes maestros de la posguerra —Jaime Mercadé, Zabaleta, Vaquero, Ortega Muñoz— y por la de los jóvenes creadores de la Escuela de Madrid: Arias, Delgado, Redondela, Martínez Novillo, Mozos, Bueno, Menchu Gal, etcétera.

En las tendencias posabstractas correspondientes a la época de las tendencias en lucha, la propia superabundancia de artistas y modalidades, así como la falta total de perspectiva histórica, hacía más que azarosa toda selección. Hemos procurado que ninguna tendencia se hallase ausente y hemos

comenzado con la nueva figuración, primera de las que disputaron a la abstracción su legítima primacía de vanguardia única en los años cincuenta. Entre los neofigurativos se hallan Fernando Sáez, Angel Medina, Vento, Jordi, etc., etc., etc. En las restantes tendencias posabstractas hay en todas ellas obras **espectaculares** en el literal sentido de la palabra, y se extienden desde la desnudez entre espacialista e hiperrealista de Hernández Pijuán, hasta el contundente neodadaísmo con implicaciones sociales de Canogar o Villaseñor; desde la pintura social de Juan Barjola, hasta las esculturas recias y sometidas a módulos flexibles de Feliciano, Amador o Ugarte; desde la ironía post-pop de Guinovart, hasta las “bandas de Moebius” móviles, de Salamanca; desde las figuras imposibles de Yturralde, hasta las máquinas de integración escultórico-musical de Lugán; desde el op-art de Sempere, María Droc y Melero, hasta la original renovación del neodadaísmo en Juana Francés y Méndez; desde la nueva concepción de la escultura en Barón, hasta los nuevos objetos, cuadro con escultura, de Nagel. Pueden multiplicarse en este caso nombres, tendencias y ejemplos, pero lo único que pretendo aquí es recordar una variedad y no realizar un catálogo.

4. **Un museo vivo y un final esperanzado: seminarios, biblioteca, taller de grabado, elementos didácticos**

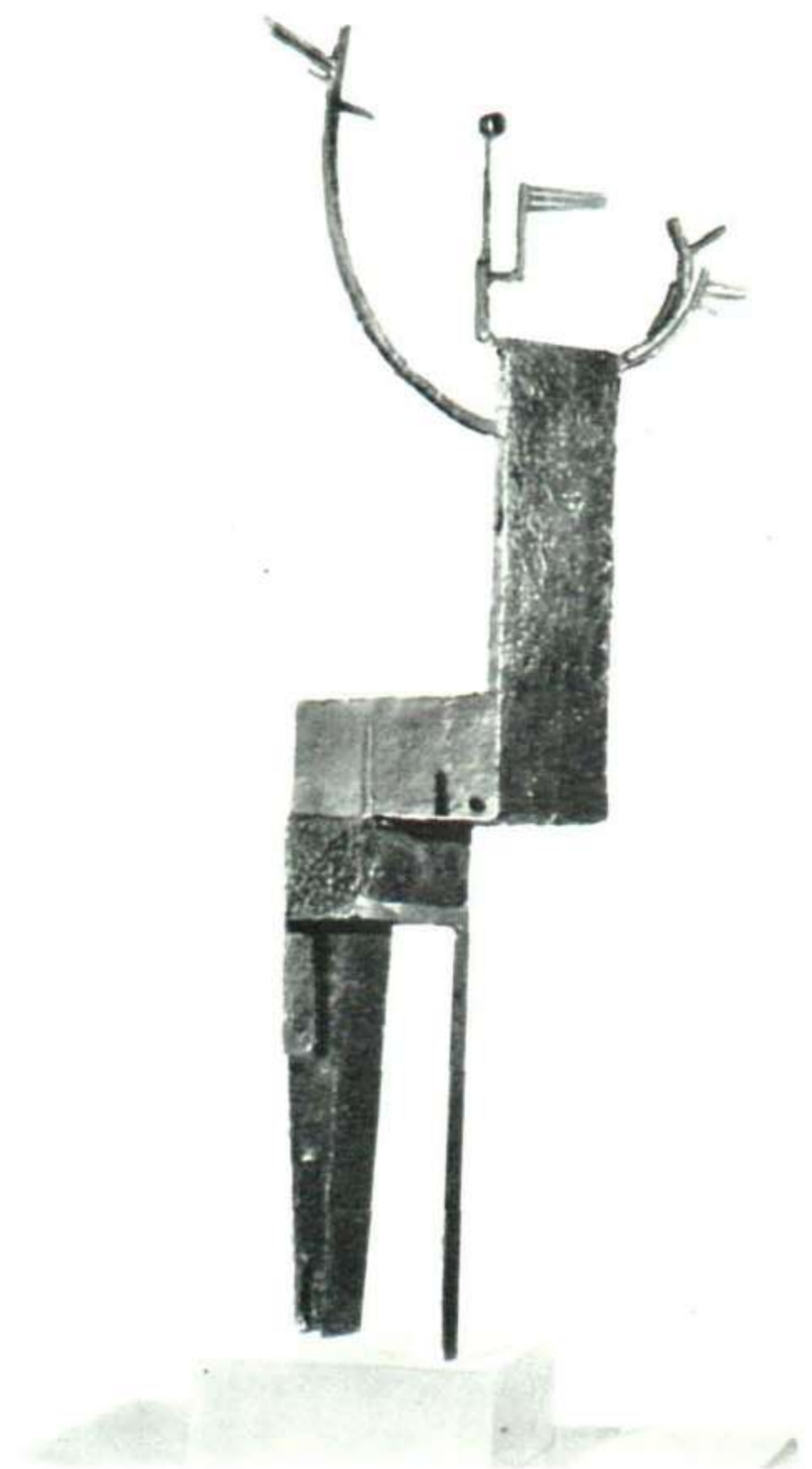
Un museo no está —o no debe, al menos, estarlo— constituido tan sólo por el edificio y las obras expuestas. El primero es en el nuestro airoso y las segundas parecen, en principio, suficientes en lo que al arte español respecta. Son precisas, no obstante, otras realizaciones complementarias, que dependen del concepto que se tenga de la misión de un museo actual. De



JULIO GONZALEZ

una manera sintética pueden resumirse diciendo que **un museo vivo es uno más entre los medios de información.** El museo actual no debe servir tan sólo, tal como servía el tradicional, para el placer estético de los visitantes o para que los nacionales de un país puedan presumir de lo importante que es su propio arte o de lo ricas que son sus colecciones. Esas dos misiones subsisten, es cierto, pero hay una tercera más importante. Consiste en que, igual que nos informan sobre la realidad viva y en marcha la prensa, la televisión, la radio, el cine, el libro, etc., nos informen también los museos y lo hagan de una manera ordenada y didáctica. Es por eso por lo que en las propias salas de exposición es precisa una información didáctica que ofrezca la ambientación histórica y cultural y explique los supuestos de cada una de las tendencias expuestas y su sucesión y las relaciones de cada movimiento o escuela con la situación política, cultural, científica, económica, técnica, etc., del momento en que hicieron su aparición. Dicho objetivo se ha cumplido dignamente en el museo y no sólo con una abundante información escrita y gráfica, sino también con un análisis sistemático de precedentes e implicaciones, que permite que cualquier visitante pueda situar con rapidez cada una de las obras expuestas dentro de su contexto de época y conocer además cuáles eran los objetivos que se habían propuesto sus realizadores.

La distribución de las obras obedece a estas mismas ideas directrices. Es por ello por lo que, en la medida de lo posible, se ha seguido un orden cronológico y por tendencias. No basta, no obstante, una información como la de los elementos didácticos recién aludidos. Ello no pasa de constituir una introducción, pero quien quiera ampliar sus conocimientos o aclarar dudas, debe realizar una labor más continuada y metódica. De ahí que el museo haya puesto a disposición de los investigadores una extensa biblioteca especializada en el



JULIO GONZALEZ

arte del siglo XX. Se ha creado además un **Centro de estudios estéticos**, que consta de momento de ocho seminarios especializados en psicología del arte, teoría de la didáctica, escultura, pintura, arquitectura, grabado, música y cine. En ellos se realizarán círculos de estudios y trabajos de investigación. El Ministerio de Educación y Ciencia ha creado, por su parte, un sistema de becas para que los licenciados en arte actual puedan realizar allí sus tesis doctorales o ampliar sus estudios. Existe además un taller de grabado en donde cualquier artista que lo desee podrá aprender las nuevas técnicas o realizar el tiraje de sus propias obras. Con tales elementos se tiende a que el museo sea, tal como deseamos, un organismo vivo en perpetua evolución.

Es mucho lo que aún tenemos que hacer, pero todo se halla en camino. Lo hasta ahora logrado no pasa de ser un primer paso imprescindible, que esperamos sea seguido por otros muchos que acaben de enraizar plenamente al museo en la Ciudad Universitaria, de la que forma parte en espíritu y no tan sólo en virtud de su radicación. Su destino es llegar a ser verdaderamente una gran aula parauniversitaria, abierta dinámicamente a la comprensión, la discusión y el análisis del arte de nuestros días y de todo cuanto íntimamente ligado al arte —vida social y política, fenómenos de todo tipo, ciencia y literatura, etc.— lo condiciona en su génesis, evolución y planteamiento de problemas inéditos. El museo, como toda obra humana, es perfectible y debe hallarse al día también en su capacidad de adaptación y de cambio y en su ductilidad para aceptar sugerencias y enmendar errores. Todo ello justifica nuestra esperanza, pero constituye también un reto toynbeeano permanentemente abierto, al que será obligado dar día a día una respuesta ilusionada y veraz.

CARLOS AREAN

IX CURSO DE ARTE EN LA MAGDALENA

Por novena vez consecutiva se han dado cita en el palacio de la Magdalena, de la Universidad Internacional Menéndez Pelayo, de Santander, profesores, artistas, escritores, becarios, quienes de una manera o de otra, impartiendo sus conceptos o participando en sus aspectos doctrinales y polémicos, se han reunido cada día en el Salón de la Reina, dando muestras de cordial convivencia. Se han registrado ausencias importantes y hemos visto caras nuevas y hasta un nuevo museo provincial, a cuya inauguración asistimos en los últimos días del curso, en Quevedo. Se trata del Museo de Solana, del que nos ocuparemos extensamente en otro trabajo sucesivo. Azcoaga, Castro Arines y Medina hicieron gala de su buen humor acomodando la sutileza de sus chistes al tema monográfico de la exposición que se exhibe en la planta baja del museo sobre el tema de "Las mujeres de la vida". Por eso me temo que van a hacerse famosos los chistes de Quevedo.

Se tuvo en cuenta, como era de esperar, la ausencia del desaparecido rector, don Florentino Pérez Embid, y de don Ciriaco Pérez Bustamante, su ilustre predecesor.

José Camón Aznar nos habló de una "Nueva articulación del arte griego". En su concepto, la teoría de este arte hay que entenderla no desde las formas, sino de la relación que existe entre ellas —teatro, filosofía, poesía—, como una amalgama que determina su razón de ser. Expresa Camón su admiración por Fidias, que rompe con las expresiones hieráticas flexionando las formas y abocando a una realidad bella y palpitante.

El padre Juan Plazaola, catedrático de la Universidad de Deusto, disertó sobre el tema "El cristianismo como creación artística", poniendo de manifiesto la elasticidad de la Iglesia en su apertura a la verdad, puesto que la apertura es la actitud sistemática del cristiano y porque el concepto del cristianismo resulta en todo momento dinámico y evolutivo. El catedrático de la Universidad Complu-

tense José María Azcárate pronunció una documentada conferencia sobre la "Justificación histórica de los grandes estilos medievales". Dijo, entre otras cosas, que la Edad Media presenta una conjunción homogénea y cerrada que se determina por unas fechas concretas y que sus formas, en muchos aspectos, han continuado vigentes hasta nuestros días. Resulta curiosa la constatación del profesor Azcárate de que un estilo se produzca en un siglo determinado para resurgir tres centurias más tarde al margen de su centro creador y que en una misma cronología puedan coexistir dos o más estilos diversos. Rogelio Buendía, catedrático de la Universidad de La Laguna, nos habló de los "Problemas estéticos del Renacimiento", entendiendo este estilo como un arte conceptual. Citó a Christian de Dinamarca, el Rey arquitecto que hacía edificios "renacientes" que son totalmente góticos, y lo hizo a modo de ilustración de la diversificación de este arte, para cuyo estudio es precisa una parcelación que facilite la visión del senti-

do conceptual y sus reflejos diacrónicos en el arte de hoy. El "Tratamiento de la realidad en el arte" fue el tema desarrollado por José Manuel Pita Andrade, catedrático de la Universidad de Granada, el cual observó las interferencias de los mundos ideal y real en el proceso de los distintos estilos. Pita entiende que la realidad es un concepto subjetivo y sólo puede considerarse irreal aquello que está por fuera del artista creador. José Hierro, poeta y crítico de arte, intentó, sin posturas doctorales, responder a esta pregunta: "¿Hay sincronismo entre el arte y otras manifestaciones culturales?". Estima Hierro que esta es una cuestión difícil de juzgar, pero que, a fin de cuentas, la respuesta podría ser la de aceptar una correlación sincrónica entre el arte y las distintas formas en que la cultura se manifiesta, si bien es cierto que por muchas razones en un mismo tiempo se llega a distorsiones diacrónicas y anacrónicas.

Julián Gallego, profesor de la Universidad Autónoma de Madrid, puso sobre el tapete un



tema que dominaba a la perfección: "El impresionismo". Exploró la actitud de la crítica frente a estos innovadores que un día se reunieron a través de cierta sociedad cooperativa en el bulevar de las Capuchinas de París y examinó desde el punto de vista semántico la calidad del término "impresionismo", cuyas diversas y aceptadas definiciones resultan tan inexactas como contradictorias. Para ser fiel a las normas de la buena información, debo decir ahora que, tras la intervención del profesor Gallego, tuvo lugar la de este cronista, a quien se le había adjudicado el tema de "El romanticismo". Por supuesto, me he referido a él como actitud vital y como concepto literario por entender que, más que un movimiento estético, es un acontecer social y político, pero sobre todo constituye un fenómeno literario. He tomado como punto de referencia la figura de Gustavo Adolfo Bécquer, dibujante y crítico literario, además de poeta, que nos sitúa en el acervo de pintores de género del grupo sevillano. El escritor y crítico Leopoldo Rodríguez Alcalde se refirió a "Las nuevas figuraciones". Fue analizando con detención las distintas formulaciones artísticas y pormenorizando las últimas audacias, alguna de las cuales entiende como directo reflejo del propio subconsciente.

Antonio Gaya Nuño, vicepresidente de la Asociación Española de Críticos de Arte, expuso los antecedentes de la Historia del Arte —que en relación al pasado y al presente constituían el tema de su conferencia—, situándolos en el mundo helénico, y más tarde, en el Renacimiento. Citó a Pacheco, Palomino, Ponz, Ceán Bermúdez, Llaguno, entre los que contribuyeron a sentar los cimientos de tal especialidad, que prosigue con distintos perfiles en nuestro siglo. Hizo un cumplido elogio de la obra de don Manuel Gómez Moreno.

Raúl Chávarri nos puso al corriente de las características del arte del siglo XX español en relación con las escuelas europeas, destacando las distintas modalidades con que se producen los fenómenos culturales como consecuencia del constante incremento de las comunicaciones de masas, desarrollo de las técnicas de reproducción y factores determinantes del medio ambiente en que se desenvuelve el hombre de hoy.

El profesor de la Universidad Complutense Juan Antonio Vallejo-Nágera nos habló del

ingenuismo en nuestros días. Su charla constituyó una auténtica aportación en cuanto se refiere al estudio de la pintura *naïf*, tema que desde hace muchos años atrae la atención de dicho conferenciante. El crítico de arte Antonio Valencia se refirió al modernismo literario y artístico. Denominó a este movimiento "retrato de familia", porque todo el panorama del modernismo es, a su juicio, como una representación de plurales tendencias que conviven armónicamente en una coyuntura literaria, sociológica y política. Ramón Sáez, también crítico literario, desarrolló el tema "Nacimiento y justificación de la crítica de arte". Hizo un minucioso recorrido por los distintos ámbitos afines a la crítica: mercado artístico, fórmulas burguesas de los inversionistas de arte, los medios críticos, las galerías y subastas. Santiago Amón se refirió a "La ingeniería como proceso artístico", contemplando en primer lugar la arquitectura en sus distintas formulaciones conceptuales, para referirse después a la ingeniería como un orden natural que se enfrenta a la propia Naturaleza llevando a cabo "una gigante operación quirúrgica".

Enrique Azcoaga prefirió acercarse en su conferencia, que tituló "Pintura verdadera y reconquista de la luz", a la vertiente ética del arte, la cual necesita, a su juicio, una protección casi oficial, puesto que se está echando en olvido todo lo que el arte debe albergar bajo su condición ineluctable de fuerza espiritual. Concluyó su intervención defendiendo a ultranza el color, que es, según dijo, "como nupcia de materia y de luz". Noticia era la inminente inauguración del Museo de Arte Moderno, puesto que muchos de los allí congregados eran "arte y parte" de ese museo y otros abrigaban la pretensión de serlo. Por esto, las primeras palabras del crítico de arte y director de dicho museo, Carlos Areán, estuvieron dedicadas a esos nuevos locales en donde no existen muros para colgar por tratarse de paredes de cristal, sino espacios diáfanos que hay que resolver por medio de ámbitos móviles. Su conferencia era una "Justificación del arte abstracto", tema que no solamente es el de su especialidad, sino que constituye una de sus más viejas preferencias en cuanto a gustos estéticos se refiere. Su conferencia fue seguida con la mayor atención. El catedrático de la Universidad Pontificia de Comillas padre Alfonso Rodríguez de Ceballos se ocupó del "Manierismo como constante o

como estilo", matizando ponderadamente la confusión existente en torno a la determinación de este concepto a veces denigrado y a veces exaltado.

El crítico José de Castro Arines versó sobre los "Problemas estéticos y sociológicos de la moderna arquitectura". Comenzó glosando el libro de Fernández Ordóñez, "Arquitectura y represión", dotado, a su juicio, de una gran envergadura poética. Entiende Castro que la arquitectura debe plantearse como una cuestión ética y que el crecimiento demográfico obliga a relegar toda otra valoración que no sea la de su fin social. Adolfo Prego nos explicó el "Proceso histórico del arte dramático actual". A su juicio, lo que caracteriza al arte dramático de hoy es su ruptura con todo racionalismo. Citó al marxismo y al psicoanálisis como factores decisivos para la implantación de las modernas tendencias, centrando su atención en el teatro del absurdo, que culmina con Ionesco, Beckett y Adamov. Estaba previsto en el IX Curso de Arte rendir homenaje a Antonio Machado con motivo del centenario de su nacimiento. Manuel Díez-Crespo nos ofreció una semblanza del autor de "Las tierras de Alvargonzález". Finalmente fue clausurado el curso bajo la presidencia del nuevo rector de la Universidad, Francisco Yndurain. En dicho acto, Camón Aznar pronunció una conferencia sobre el tema genérico del curso con que hemos titulado esta crónica, haciendo un resumen de los temas tratados por los conferenciantes y examinando el proceso histórico del arte en toda su magnitud y destacando el advenimiento del cristianismo como hito culturalista a partir del cual la idea de Dios aparece vinculada a la belleza y al bien. José Manuel Riancho, que también hizo uso de la palabra, se refirió a las actividades del curso y a los propósitos de RNE para una nueva orientación de aquéllas en el futuro.

Todas estas actividades académicas tuvieron como feliz complemento sesiones de cine, conciertos de canto y música y, por supuesto, no faltó la ya tradicional excursión a Santillana del Mar, con la generosa chocolatada en la casa de los Villa.

Este año tuvimos como novedad, que registró un cumplido éxito, un recital de poemas de Concha de Marco.

JOSE MEDINA

ISABEL VILLAR

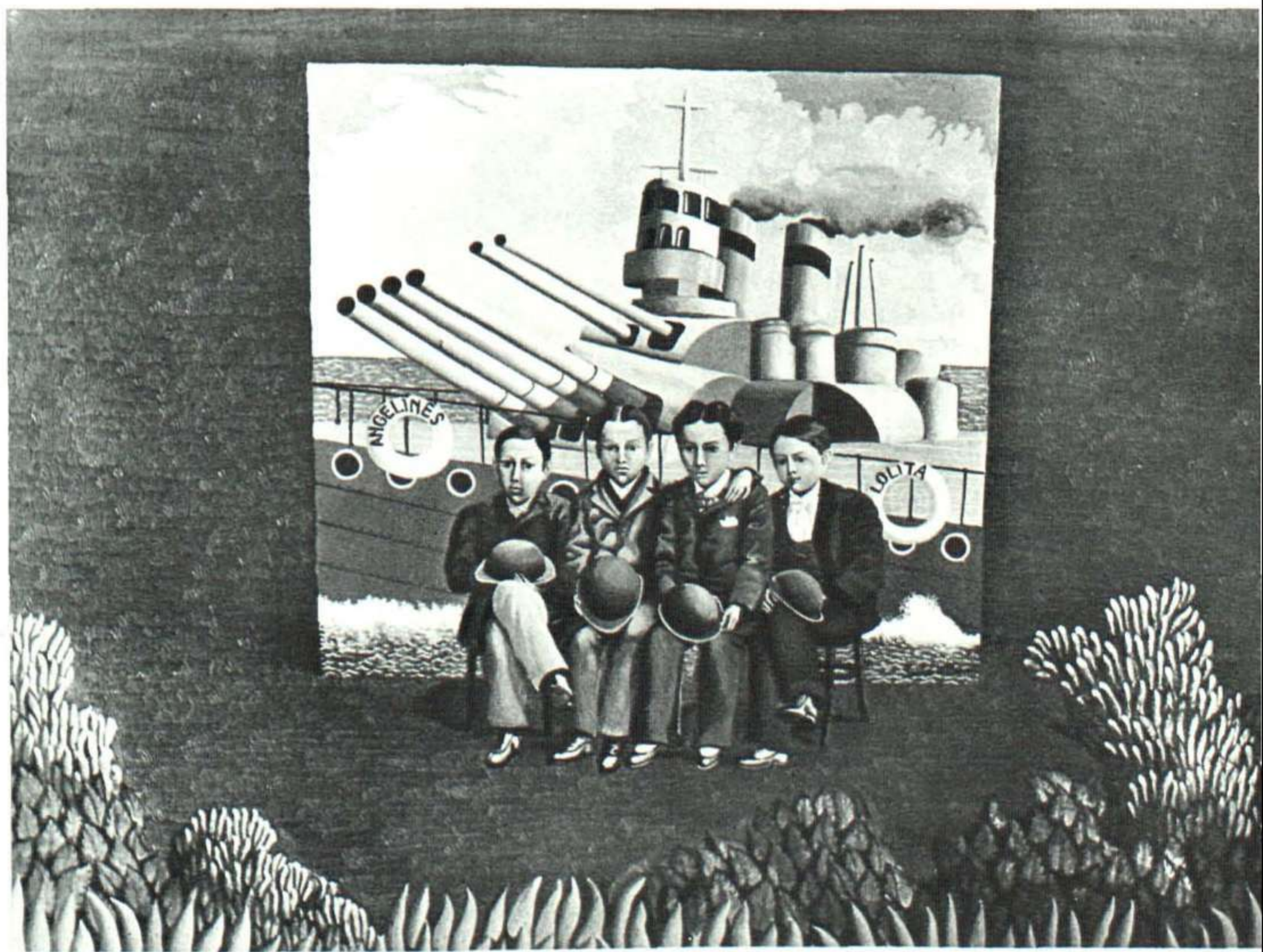
Isabel Villar: ni "naïf" ni académica, sino todo lo contrario. En el arte contemporáneo, que nos brinda tantas paradojas, podemos advertir también ésta. Sólo que esta paradoja, poética y verosímil por naturaleza propia, nos trae de la mano esa cuestión del sincretismo del estilo. Puede decirse que, desde las primeras pinceladas de Picasso hasta nuestros días, el arte ha conquistado palmo a palmo su irreversible libertad. Más que lo genérico como método, más que la escuela o el estilo como un concreto estado de cultura estética, interesa hoy la singularidad creadora como un estado **expresionado** del humanismo en curso. Son los fuertes arrastres de un gran ciclo romántico que aún colea, insaciable de personalismo.

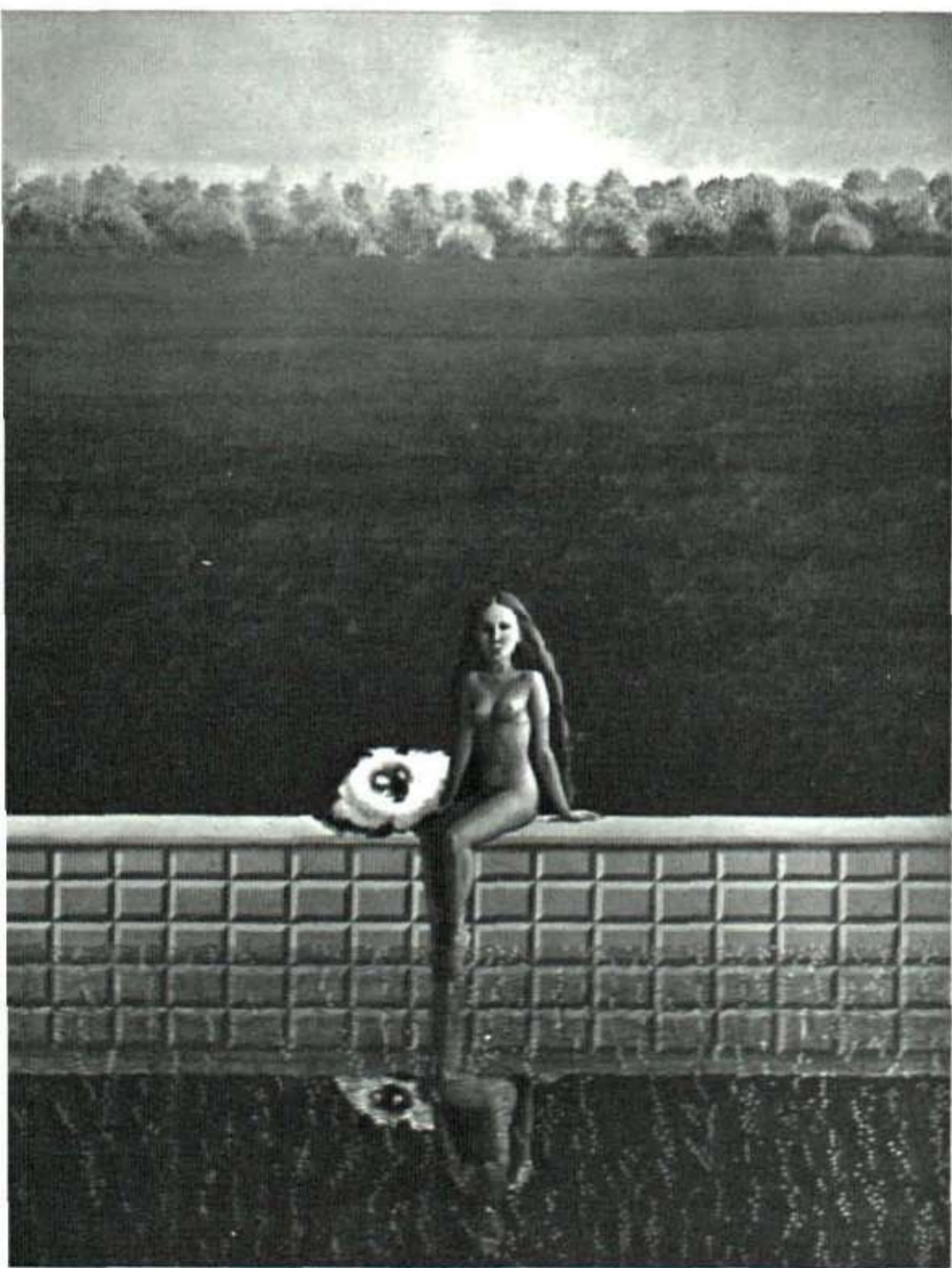
Al hablar de Isabel Villar se hace insoslayable poner sobre el tapete la cuestión de un arte que no quisiéramos llamar "pseudonaïf". No quisiéramos denominarlo así porque este término comporta el matiz claro de lo mixto y lo híbrido, acaso de lo falso. Pensamos, sinceramente, que en la fermentación tan varia de los lenguajes plásticos, en donde lo antológico y auténtico domina, por encima de la norma genérica, puede observarse hoy un tipo de pintura que, aunque capacitada en sus cuestiones técnicas, florece, sin embargo, en línea con la pintura "naïf", técnicamente carencial, graciosamente rígida y conclusa en la autenticidad de su torpeza. A aquella otra pintura, adlátere y distinta de la "naïf", tal vez sea más justo llamarla **paranaïf**, esto es, que está a un lado o junto a lo "naïf". Así, participando expresamente en una atmósfera común de visión inocente de la

vida, de fragante candor diafragmático, no simula torpeza ni quiere suplantar la tosquedad de la manera "naïf". Cualquier análisis formal revelaría fácilmente que sus concomitancias se producen a niveles lectores, o sea, receptores o interpretativos, y acaso por una falta de matización en los contempladores de esa obra; esas afinidades no son ciertas a los niveles íntimos de una estilística genética, de la interioridad del puro acto creativo. No debe confundirse, pues, esa escasez de preceptiva plástica, esa factura rígida y precaria, naturales o falsas, según se trate de pintura "naïf" o pseudonaïf, con aquella intencionalidad

figurizante o aquella típica tendenciosidad a lo **gestáltico**, tan presentes en la pintura de Isabel Villar, y que podrían servirnos como elementos modulares en esta hora de ensayar algún acercamiento lúcido hacia la total obra **paranaïf**.

En el plano del psicoanálisis del arte, se cierne sobre estas obras un peligro; nos referimos al control consciente que, acentuado en lo figurativo, puede echar por la borda aquel milagro artístico que, en la creación, puede explicarse en términos de intuición, o sea, de captación profunda e inconsciente. Lo gestáltico, la geometría o la precisión en el dibujo, la esquematización o dia-





gramación del conjunto iconográfico constituye por sí un atentado contra esa complejidad viva y cambiante de las estructuras naturales. Es el pecado racional que, invirtiendo la ecuación del arte, pretende hacer de la figura y del espacio un problema de diseño y perspectiva. Está claro que la capacidad creadora aparece fundida normalmente a ese feliz instante en que el autor olvida toda forma de control consciente. El pintor deberá optar entre dos clases de visión, de sensibilidad: el entender consciente o la intuición inconsciente. Fatalmente, una visión trabaja a costa de la otra. Ocurre que una mala enseñanza artística, cual es el caso de los autodidactas, puede conducir a la creación de tipo "naïf"; en ella, lo gestáltico obra frecuentemente, como un fruto de la obvia torpeza. Otras veces, la filosofía de la **Gestalt** se ha apoderado del pensamiento creativo que, aunque capacitado por los conocimientos académicos, se inclina por la semantización racionalista, por los fríos diseños del entender consciente.

No es una coyuntura positiva que el pintor haya de entenderse con representaciones de la vida cuyo material iconográfico

comporta elementos dibujísticos de suyo muy precisos. Su casi perfecta recurrencia a la **Gestalt** remite, indefectiblemente, a una ley fotográfica o incluso geométrica, como puede observarse en muchos "naïf" y en algunas parcelas del hiperrealismo, del malo hiperrealismo.

El mundo de Isabel Villar, deliciosamente decadente y **fin de siglo**, ocupado por madrinas y señores, por románticos y campesinos, por estanques y palacetes, por musas de postal, butacones de época e ingenuos jardinillos, ostenta una iconografía cuya intención poetizante de lo perdido o trasnochado sume al espectador en universos de nostalgias, en paraísos inocentes, rígidamente detenidos como **fotos de estudio** en el rincón amable del recuerdo. Diríase que en esos grandes moños, en esas caras estereotipadas por la moda, asoma la evidencia de que cualquier tiempo pasado fue mejor. Lo melancólico y lo **kitsch** se ha ido apoderando de ese mundo en donde la inocencia imponía su tono con exclusividad. Observamos que, en la evolución de su

pintura, introduciendo datos **kitsch**, Isabel Villar se ha acercado, por un lado, a lo gestáltico; por otro, a esa atmósfera común de las creaciones naïfs. Y, sin embargo, su pintura salió a flote, no naïf, no gestáltica, porque en ella y sólo por virtud de una sabiduría expresiva y de un tono poético envidiables se ha producido ese prodigio de lo que el esteta Ehrenzweig llama **la destrucción subjetiva de la buena "Gestalt"**.

En cualquier caso, la dosis de delicada ingenuidad no debe hacernos suponer aquella otra ingenuidad congénita, inherente a los pintores naïfs. El problema de la ingenuidad en el arte contemporáneo, ejemplarizada por Rousseau, radica más bien en ese acogerse a lo gestáltico por reacción al **horror vacui**, por miedo de perderse en la estructura de la compleja realidad. Los elementos constitutivos de la estética naïf provienen normalmente de la iconografía popular, del dibujo que (siendo **kitsch** o no) se asienta en el común entendimiento de los lenguajes visuales. Rousseau se había





nutrido de las fotografías y colorines de las revistas ilustradas de su época, de los utensilios y chirimbolos decorativos del gusto pequeñoburgués. Toda esa estampería sobre las cosas familiares y vulgares que, en *Séraphine de Senlis*, se puebla de poesía y de tosco misterio; las marinas de Peyronnet, llenas de resonancias de su oficio de impresor; la estampa popular, la imagen heredada y querida de aquellos viejos libros ilustrados, todo eso y más del variado mundo naïf, ya fuere fuente o copia, inspiración o fruto, nos hablan claro de una mimesis peculiar, humilde y fervorosa, torpemente encendida por el sagrado fuego de la inspiración. Es evidente que, para quien no pisó una escuela de dibujo, es más fácil buscar la inspiración apoyándose en imágenes ya dadas. Incluso, al copiar del natural, sus dibujos estarán siempre dominados por esa idea gestáltica que han implantado en su retina los acopios de imágenes en curso.

La ingenuidad de esta pintora no es, precisamente, técnica: anida en el encanto de una poética sencilla y amorosa, de una lírica tierna que toma por asunto los diminutos seres, desvalidos, desnudos. Si ahora, en esta exposición de la galería Kreisler Dos, lo nostálgico y **kitsch** acercan su pintura al mundo de los **pintores de corazón sagrado**; si lo cursi o lo melancólico la



emparentan, de algún modo, con los **pintores de domingo**, no es menos cierto que su poética total rebasa este matiz. Bastaría recordar su obra anterior, cuando pintaba casi obsesivamente aquellas mujercitas desnudas, ensimismadas e inmóviles. En 1971, escribimos sobre ella, en la desaparecida revista "Artes": **La pintura de Isabel Villar, inquietante, turbadora, metafísica —ya que deliberadamente ingenua—, nos trae también una promesa. Ved esas muñequitas hieráticas, preñadas sobre el césped, y comprenderéis en seguida que, aunque sólo fuere dar a**

luz un hijo, esperan todavía, algo grande, epopéyico, hermoso. Desde los días de este escrito, tenemos por verdades dos aspectos que distinguen su obra totalmente de los contextos puros naïfs. En primer lugar, la obra de Isabel Villar es ingenua **deliberadamente**, esto es, por proceso poemagógico, creativo. En segundo lugar, esta pintura entraña una visión del mundo culta, elaborada y hasta intelectual. El dulce engaño estriba en que se aniña, por hacer su mensaje más compartible y lúcido.

RAFAEL SOTO VERGES

RABA Y LA IMPLANTACIÓN DE OTRA REALIDAD

Dada la inalienable identificación de la materia con todo proceso de expresión artística, conviene inaugurar este comentario con una información primordial: la madera, elemento natural ayer en la ejecución de las obras de Manuel G. Raba, ha cedido su puesto hoy al poliéster. Analizada "periodísticamente", esta comunicación carece de novedad: su contenido tuvo evidencia pública durante la pasada exposición de Kreisler Dos. Pero no ha sido formulada con tal intención. Sobre cualquier otra consideración paralela se ha dictado con el afán de eliminar cierto tipo de "chantaje mental" que el tiempo ejerce en nuestro —el de una presurosa mayoría— hábito de contempladores.

Hay que decir que la memoria es una "virtud perezosa". Es "un poco menos dinámica...". De suerte que, abandonada a su propia inercia, hace del pensamiento, de la facultad de discernir, una operación aliada con el capricho. Como aclaración de tantas previsiones, quiere todo ello indicar que no es posible —ni acaso ilícito— valorar las imágenes que actualmente nos brinda, en lo "aparente", el artista de acuerdo con criterios formales —externos,



aparentes también— vigentes en un momento inmediato. Ocurre que estamos mediatizados —y no se alude aquí a la calidad del pronunciamiento— por el aporte de signos que la madera daba a un sector de un problema genérico de lenguaje. Pero hay que hacer el esfuerzo de sobreponerle una precaución mínima. Algo —y no en vano— ha sucedido en la progresión estética de Manuel G. Raba; algo —una mutación matérica, suscitada por su peculiar circunstancia— que ni tiene por qué derogar absolutamente a lo anterior, ni abarcar en totalidad lo que está por venir. Se trata, escuetamente, de un acontecimiento al que es preciso acomodar visión y juicio. Aunque su argumentación —lejos de toda actitud profética— procure armonizar una corriente de fuerzas siempre viva, en fluir permanente.

Por principio debe reconocerse en el artista la "valentía" que la decisión tomada comporta. Ser valiente constituye una adjetivación, digamos, olímpica, que valora toda una moral del oficio: no reiterarse en lo pretérito, no derogarse en el puro accidente. Creo interpretar así el carácter de las certeras palabras de Santiago Amón: "Es creador el que ciñe la totalidad y cualidad de su quehacer al reclamo exclusivo de su experiencia (de una experiencia perpetuamente renovada —repetiré una vez más con Geldzahler— no de una experiencia simplemente recordada), el que sin tregua renuncia a lo sabido, aunque propio, y acude sin tregua al vislumbre de lo ignorado (aunque haya sido vislumbrado desde lo más genuino de sí mismo)". Entendamos, por tanto, que lo esencial, el pulso conductor de este discurso, permanece inalterable. Cambia... yo no sé si la estrategia o la táctica de un inquietante ejercicio plástico a cuya última, superior función quedan aquéllas superadas.

Pero se ha citado un concepto clave, "función", que debe de ser —en lo que cabe— desarrollado. El obstáculo mayor que ha de salvar todo intento de aproximación a la obra de Raba es la falta literal de referencias. Se ha originado aquí una "instauración" artística en su más estricto significado. No sólo no existe parentesco con nada de lo que se ha hecho o se hace, sino que tampoco con el supremo ámbito ontológico que comprende toda acción. La organización de un sistema de representación plástica nunca parte, por entero, de la nada. La pintura parece

querer hacerlo a través de una ficción. Sin embargo, lo "real" —su propia trascendencia— está ahí, muy cerca, a escasa distancia espacial o emocional. La escultura trata de aproximarse más a una situación instauradora, en tanto que, a partir de unos materiales, "modela" un mundo que quisiera ser distinto. No obstante, tiene que respetar, a la postre, una serie de leyes que habrán de dar legitimidad al medio. En tal disyuntiva, las formas y los volúmenes de Manuel G. Raba optan por la ingravidez. Porque no pueden ser medidos ni juzgados sobre criterios establecidos. La imprevisibilidad del artista se manifiesta en algo tan inusitado como la implantación de una nueva realidad. Con un nuevo equilibrio de normas y ritmos, con una nueva ordenación existencial por la cual tendrá que regirse. No sólo nos impone un esquema distinto de comportamiento, sino —para quienes se guían por ciertas servidumbres angélicas— una distinta naturaleza de la "belleza".

Tiene razón, por tanto, Santiago Amón al adelantar —título de su estudio en el catálogo de Kreisler— que "las obras de Raba sólo se parecen a las obras de Raba", supuesto que su viabilidad estética está potenciada por una jerarquía de valores que nace y se hace presente desde dentro. También Arturo del Villar lo ha visto y lo ha escrito así: "No se imita en arte el exterior al hombre, sino su intimidad. Es el objeto y el antiobjeto lo que debemos contemplar a la vez. El arte modernamente tiende a la creación más que a la imitación, por una serie de factores que sería prolijo enumerar ahora, empezando por los técnicos, como el perfeccionamiento de la fotografía, y acabando por los subjetivos, como la urgencia de sacar a la luz las dudas íntimas..."

Quién sabe si aquel paso de Manuel G. Raba por el informalismo, prolongado reflexivamente por tantos años



de soledad, de trabajo en silencio, fue un factor determinante para el actual estado de cosas. La negación de la forma, ¿pudo suponer, igualmente, la negación de las razones que, desde una u otra orilla, "certificaban" la marcha del arte? ¿Supuso también —en un gesto heroico, desesperado— la incorporación personal del artista a un plano cero, para invocar en libertad esta inefable afluencia de signos? El plano cero representa el final de una aventura, para "construir" una estética desde lo que nuestra realidad considera estéticamente inútil y desechable. Mas, por lo mismo, sugiere el arranque de todo un funcionamiento diferente. Propiedad semántica que moviliza la capacidad comunicativa toda de esta obra: residir en el dudoso, oscilante límite que cierra un período de representación —de información— y que abre otro hacia lo insólito, hacia lo inimaginable.

Adviértase en esta doble —múltiple, infinita— dimensión no una alusión al problema del relevo matérico, sino al de una indeclinable peculiaridad narrativa —el estilo, al fin: una cuestión que excede a los vocablos—, en la que todas las partes quedan fundidas. Esta ambivalencia, este no poder descifrar de los mensajes remotos de Manuel G. Raba si anuncian fin o principio de algo, inducen a pensar que nos alertan sobre una realidad "viva". No estática: en dinamismo constante. ¿Para qué poseer la evidencia de unos datos? Basta con la subyugante adivinación de los mismos. Este presentimiento es como un acto de fe.

MIGUEL LOGROÑO

PEDRO BUENO: EL REALISMO QUE REPRESENTA

Aunque estos cuadros que Pedro Bueno presenta en la galería Biosca no se determinen al retrato —salvo el del propio artista—, sino al estudio de figura, bodegones, floreros y alguna composición de interior, todos pueden ser considerados momentos, maneras, aspectos, estados, de algo, de alguien: **retratos** en su fin.

Pedro Bueno, pintor realista, aunque el sentido de "imitación fiel de la Naturaleza", según la definición del Diccionario respecto de la doctrina filosófica del realismo, no convenga estrictamente al estilo del pintor cordobés, pues entendemos que la previa selección de unos cuerpos ya dados en la realidad es, en este caso, dato para experimentar en ellos esa cualidad misteriosa y aparte que llamamos pintura, pero no que el autor se encadene al relato estético de lo que ya conocemos.

Escasas las veces que Pedro Bueno expone sus cuadros en galerías; cuando alguno hemos comentado ha sido, esporádicamente, en muestras colectivas y con uno o dos retratos, no más, determinados. En el catálogo se cita una primera exposición en la sala Buchholz, en 1945. Aunque su obra, sí, ha figurado en exposiciones internacionales y nacionales con premios importantes en su haber: Primera Medalla en la Nacional de Bellas Artes (1954), Premio Nacional en el Concurso de Alicante, Cór-

doba (1951). Invitado por varias organizaciones internacionales de arte.

¿Realista? En el sentido de plantarnos en el cuadro unos rostros, telas, frutos, cerámicas, muebles y habitaciones. No realista, porque esas referencias comunes carecen de fechas, nombres, horas, lugar. Tamizados por la actitud distante del pintor, tampoco tienen vitalidad propia: sólo el gesto de la significación que las anima: la **representación** del estilo de Pedro Bueno.

Se la ha comparado a Velázquez. "Con eso no más, Velázquez, para llevar a cabo la obra más refinadamente intelectual que existe, se sirve de cosas parecidas", escribe Campoy, en el catálogo, aludiendo a los bodegones de Pedro Bueno. Y señala, también, con agudeza el crítico de arte que por pintar unas manzanas no va a ser, necesariamente, realista.

"Velázquez —hemos escrito en otro lugar— es una pintura que **representa**".

El que también se signifique por sus maneras es obvio en todo talento: lo que no hace es añadir más de lo que **es**. Para confirmarlo, tenemos la historia escrita de aquellos días. Y por tantos intérpretes que coinciden.

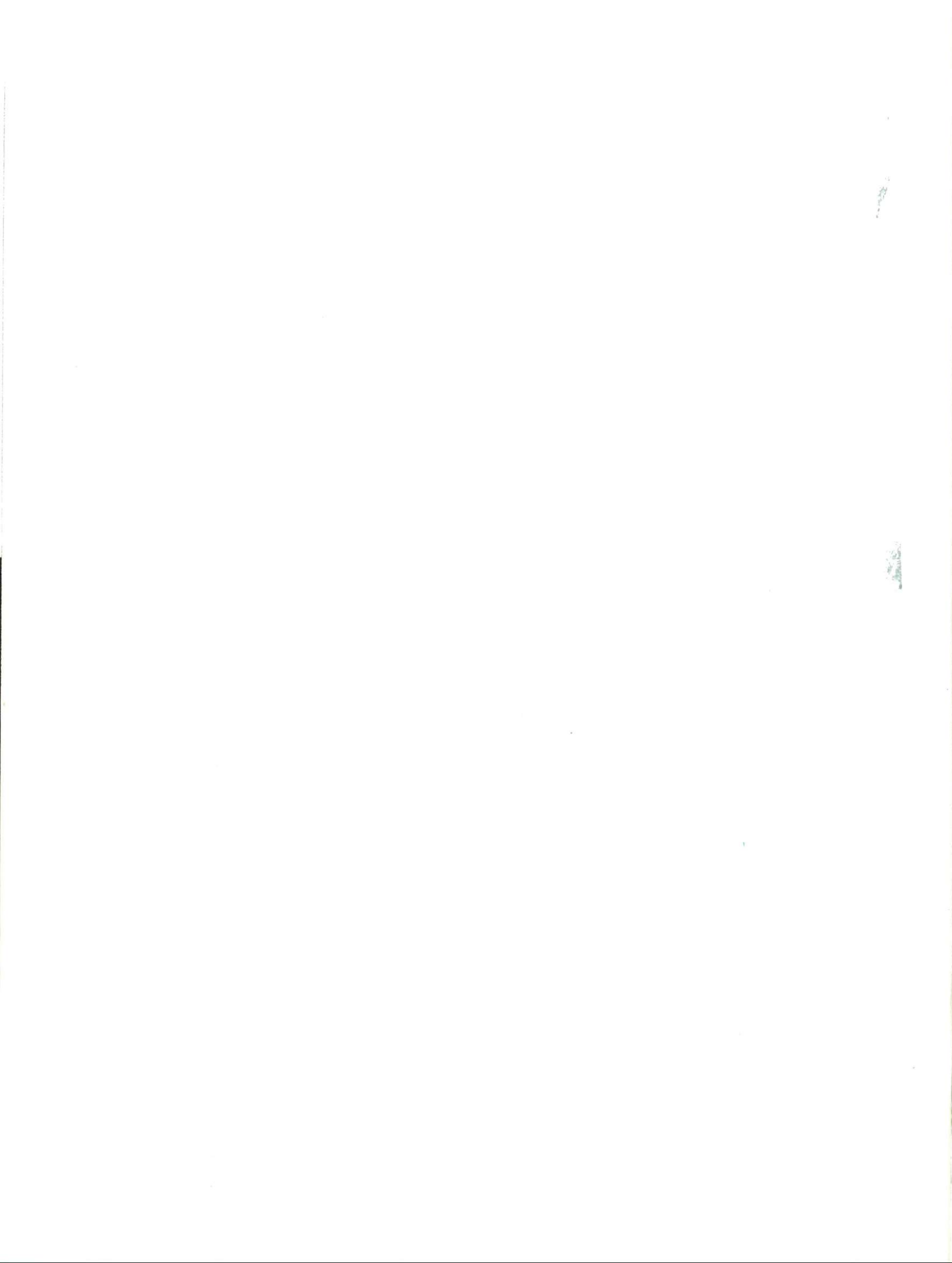
Pedro Bueno nos **informa** de lo que hay. Están las figuras



"CIRUELAS"



Pedro Quirós



femeninas con esas cabezas dobladas, serenas, melancólicas. Esas cabezas de mujer, las más hermosas, con Nonell, de toda la pintura española del siglo XX. Y si alguna adolescente nos mira cara a cara desde el lienzo, hay algo que quiebra esa visión: nos ve desde lejos, utilizándonos como cuerpos translúcidos, paso a fijaciones de secreta indagación.

Y si es un muchacho, estudiante, o con traje azul —según se especifica por única idea ordenadora, creemos, en el catálogo—, tampoco el pintor va más allá en los datos esenciales de una figura; el libro que sostiene, el color de lo que lleva; no nos dice quién es: lo único que representa es una existencia y, eso sí, que no es feliz.

La maternidad es título de composiciones aquí expuestas, pero es la esencia, mujer con niño en el regazo, lo que se expresa. Es la ternura, la meditación, el amor generoso, el símbolo de unos sentimientos. Nada parece especificar que sea la circunstancia de una **madre** y un **hijo**. La distancia mental del artista es ajena a la anécdota.

Y ello se mantiene en la reflexión pictórica ante ese género del bodegón. Curiosamente desmaterializa la vitalidad, algo insolente a veces, de unas manzanas, los membrillos, las granadas, la oferta acogedora de las nueces y las castañas, para interpretar su función de **cosa** más en la vida del hombre, del complemento de dos naturalezas. Pedro Bueno pasa un **tiempo** sobre los volúmenes que encuentran su idea y su mano, convirtiendo esa duración existencial en algo tangible, en velo, en momentos transcurridos: en la **edad** que van teniendo lo que pinta desde que se generan sobre el soporte hasta que se independizan, terminándose.

Edad, hemos escrito, que no precisamente aumento de años despeñándose hacia otros, sino alcanzamiento de una plenitud. Utilizando una expresión castiza y decisiva, diríamos que todas las imágenes que nos ven desde estos lienzos son **mayores de edad**.

En Velázquez, lo mismo. De ahí esa gravedad en la composición —no tanto por las etiquetas de las épocas, sino por la preocupación que los ojos acusan, incluidas las infantas y los perros de compañía—, a la que tantas veces se alude en los estudios de su pintura.

Pedro Bueno, pintor realista, no escapa a desasosiegos de ambiente de la sociedad en que vive, y aunque esté, por encima del panfleto del realismo social al uso, tiñe su pintura de unas oscuridades que nos parecen síntomas, quizá impremeditados, del espíritu que la genera. Distante y sereno, pero no, en el fondo, imperturbable.

DEL ESTILO

De cuidadosa, sabia, certera ejecución, el artista de Villa del Río impregna de drama su paleta. Existe en sus pinceladas breves, agudas, rítmicas, arrastradas o cubriendo lisamente el lienzo. Plano a plano se superpone el óleo, doblegando la tela cárdena de un mantel, matizando verdinegros en el jersey del muchacho melancólico, como en el lienzo "Estudiante". Caprichosa, ágil, **cantante**, la pasta juega a los blancos, amarillos, rojos y azules de las flores, de las cerámicas artesanas del mantel que se arruga sobre la mesa.

Sin embargo, el pintor tiene otro empaque ante la persona y en sus lienzos de bodegones. En ambos asuntos el dibujo se vuelve frontera entre el cuerpo y los espacios no ocupados. En los cuadros 29, 30, 32 y 33, por ejemplo, la ejecución en tersura, algo mórbida, recuerda la carne del desnudo femenino, señalado con el número 6, o en "Muchacha de perfil", que, además, es uno de los estudios de cabellos más logrados de la pintura española. (Recordándonos, en la distancia, el retrato de Beatrice d'Este, de Ambrogio di Predis.)

"Muchacho en azul", "Niña con pecas", "Niña cosiendo", "Maternidad con bodegón", vibran, impresionistas, en la pintura de Bueno. Están las figuras más sometidas al condicionamiento



"ESTUDIANTE".

de la luz que, nerviosa e indiscreta, va descubriendo imperfecciones de la piel, la tosquedad del tejido, la captación de unos impulsos. Se entremezclan los grises y los azulencos, el verde y los grises, los rojos violeta y los emblanquecidos. La mano del artista componiendo trozo a trozo las figuras, la atmósfera, el aire, como un escultor modelando en barro.

Mentalmente pueden recorrerse —el espectador— los momentos pasados por el autor ante estos cuadros enunciados. Son más febriles —por decirlo aproximadamente— que los otros: especialmente "Maternidad con bodegón". A nuestro juicio, uno de los mejores de la muestra. Es obra que supera la anécdota que contiene como imagen, y, paradójicamente, por la singularidad de su tratamiento, pasa al rango de retrato de un momento de la vida de unos seres. Como son retratos todos y cada uno de los objetos que representan estas pinturas.

Pues, incluso los volúmenes que forman conjunto, como las frutas, tienen su individual aspecto. Y los jarros, las hojas, las sillas o los tejidos.

Por ahí camina la realista pintura de Pedro Bueno. Semejante, extraída de lo real, pero, como ella, existente en muchos sentidos y de varias maneras para los demás, según quién y por qué.

ELENA FLOREZ

XXIV FESTIVAL DE GRANADA

Desde 1951, al declinar el mes de junio, la realidad musical española parece polarizar, a modo de epílogo de sus manifestaciones acontecidas durante el año, en el recinto incomparable de la Alhambra granadina, de sugestión única para la celebración de un festival. Los conciertos se suceden en el patio circular del neoclásico palacio de Carlos V y los recitales en el sobrio Patio de los Arrayanes, el único que actualmente es idóneo para una fiesta musical, después de que en el de los Leones, unos parterres ajardinados lo hayan inutilizado para otro destino que no sea el de admirarlo sin aproximarse al surtidor que le da el nombre.

El XXIV Festival Internacional de Granada ha sido este año interesante como los anteriores, pero no hemos podido evitar pensar que una parte no escasa de su atractivo se debía al marco en que se celebran aquellos acontecimientos, y que este encanto valdría la pena incrementarlo con otros emplazamientos en el ámbito de la fortaleza árabe, no faltada de rincones y áreas enormemente sugestivos, aunque ciertamente de difícil adecuación para reunir el auditorio que acostumbra a responder a la llamada del Festival. Los patios del palacio islámico y de Carlos V, los majestuosos jardines del Generalife, la histórica Capilla Real catedralicia, son puntos óptimos para las diversas celebraciones del Festival, pero ninguna ciudad europea cuenta con un escenario mejor que la fabulosa Alhambra para ambientar unas fiestas de la música, y habría que hacer lo imposible para valorarlo en todos sus aspectos y posibilidades.

En los programas de este año hubo un muy justo equilibrio entre los recitales con solistas, los conjuntos de cámara y los conciertos sinfónicos y corales, y también la suficiente dosis de música contemporánea, admitiendo que el Festival de Granada tiene objetivos mayoritarios y difícilmente podrá satisfacer en esta vertiente a los que propugnamos por la prioridad de las obras de nuestro tiempo y las de los autores nacionales, aunque tampoco puede decirse que hayan faltado en las listas los intérpretes españoles. Una referencia a éstos y aquéllos podría resumirse como sigue:

La Orquesta Nacional, en dos conciertos, dio preferencia a la música del país. Dirigida en el primero por Frühbeck, junto a la "Sinfonía Sevillana" de Turina, y antes de completar el programa con "Petruchka", de Strawinsky, y "Bolero de Ravel", estrenó la obra-encargo del Festival; un concierto para violon-

cello y orquesta del que fue solista el incomparable e insustituible Sigfried Palm. La nueva partitura de Halffter está en la línea consecuente y responsable marcada por su última producción, de la que sobresale por un más eficiente empleo de los más ingeniosos recursos tímbricos, sobre todo de carácter percusivo. Hay en la pieza suficientes contrastes, la debida lógica constructiva, la claridad de ideas y hasta en cierto momento un episodio de esponjosa voluntad lírica, para quedar libre de cualquier posible encaillamiento especulativo y para hacerla asequible a un auditorio medianamente preparado, como así sucedió, siendo franca y largamente aplaudida.

El segundo concierto de la Nacional fue dirigido por un joven maestro granadino, Miguel Angel Gómez Martínez, formado en el área germánica, con un considerable palmarés de éxitos y actuaciones en Alemania, Austria y Suiza. Su escuela de conductor sinfónico tiene un sello de rigor y sencillez que da al artista un aire un tanto académico, pero de perfecta madurez profesional. Ningún reparo sabríamos poner a sus versiones de tres páginas de la "Iberia" de Albéniz —Evocación, Triana y El Albacín—, de la "Cuarta Sinfonía" de Brahms y del acompañamiento del Concierto para la mano izquierda de Ravel, del que fue solista de evidente categoría el pianista Eduardo del Pueyo.

El Festival alcanzó sus cotas más brillantes en las tres audiciones confiadas a la Orquesta Filarmónica Checa, con la que colaboró en dos ocasiones el magnífico coro de la Filarmónica de Praga, que a su vez ofreció un concierto de obras "a cappella" y una breve audición de polifonías clásicas, al final de una de las Misas celebradas en la catedralicia Capilla Real. La Filarmónica Checa, igualmente bien dirigida por Vaclav Neumann y Zdenek Kosler, produjo auténtica sensación. Pletórica en la sonoridad, extremadamente dúctil en una expresión jamás efectista pero siempre latente, irreprochable en el equilibrio de planos y en el ímpetu dinámico, fue igualmente admirada en todo momento, pero aun citando sus perfectas versiones del "Réquiem" de Dvorak (donde el coro y los solistas compartieron con el conjunto instrumental la responsabilidad de la obra), la "Cuarta Sinfonía" de Tchaikowsky y los "Lieder eines fahrenden Gesellen" de Mahler, en los que sobresalió la cálida voz de la contralto Vera Sukopova, debemos subrayar la patética grandiosidad que orquesta, coro y la cantante citada dieron a la hondamente descriptiva cantata de

Prokofiev, "Alexander Newsky", y la exacta intención romántica que imprimieron a su acompañamiento del "Concierto para piano y orquesta" de Schumann, del que fue solista Rosa Sabater. La pianista catalana actuaba por primera vez en el Festival granadino. Al hacerlo con una obra de tanta responsabilidad como la citada, afirmó la calidad de su arte, la firmeza y a la vez agilidad de su pulso y un buen gusto innato para frasear con fluidez sin desdibujar la precisa línea de la melodía schumanniana.

En cuanto a artistas españoles, cabría destacar también el Grupo de Metales de la RTVE, que en el programa conjugó piezas de Albinoni, Gabrieli y Purcell con el estreno de "Diaphonias", de José Peris —una partitura de curiosas y agrídulces resonancias arcaicas y novedosas—, incluyendo otras obras de Narciso Bonet y Angel Arteaga. Y el violinista Enrique Santiago, que con el pianista Martin Gallig dieron un bello recital en el que, al lado de obras de Stamitz, Schumann, Enesco y Brahms, dieron a conocer piezas, para muchos inéditas, de Tomás Lestán —compositor valenciano del siglo pasado— y Juan Oliver Astorga, nacido en Yecla en la primera mitad del siglo XVIII.

El Festival se inauguró con un recital del pianista Alexis Weissenberg, una figura internacional de verdadera clase que fue intérprete de Bach, Schumann y Chopin. Los últimos dos conciertos del ciclo correspondieron al grupo instrumental de la Academy of St. Martin in the Fields, que sigue siendo uno de los primeros conjuntos europeos en su especialidad y que sorprendió favorablemente al presentarse sin director, actuando como tal con energía y justeza la violinista Iona Brown en un programa Mozart y otro dedicado a Haendel, Haydn, Mendelssohn y Grieg.

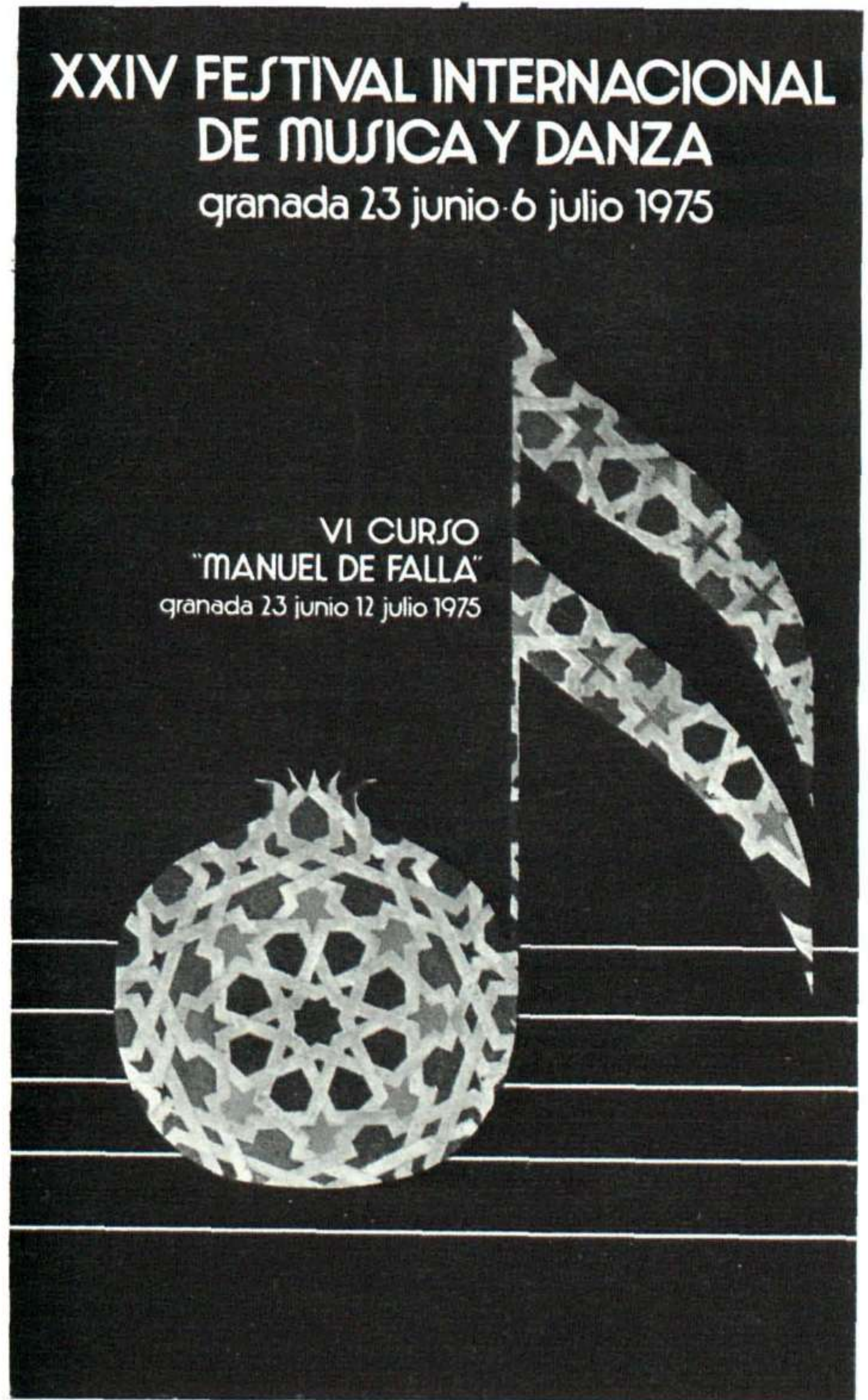
Y como todos los años hubo un final coreográfico en los jardines del Generalife, donde con los cipreses gigantes como telón de fondo y con una regular fantasmagoría de luces, la compañía Tokyo Ballet, de Japón, presentó tres espectáculos de danza inspirada en la estética que impuso en Europa en la segunda década de este siglo el taumaturgo ruso Serge Diaghilev. Fueron unas atractivas manifestaciones de ballet clásico que se caracterizaron más por la armonía de los conjuntos que por revelar destacadas figuras solistas.

El Festival de Granada cuenta, desde 1970, con una actividad adyacente: el Curso Manuel de Falla, que este año ha reunido más de un centenar de alumnos de catorce nacionalidades. Estos jóvenes artistas, que se reunían diariamente en el carmen de la Fundación Rodríguez Acosta, recibieron clases didácticas de las más variadas disciplinas musicales. Impartieron las enseñanzas Pedro Corostola (violoncello), Eduardo del Pueyo (piano), Ramón González de Ameza (órgano), Rodolfo Halffter (composición), Agustín

XXIV FESTIVAL INTERNACIONAL DE MUSICA Y DANZA

granada 23 junio - 6 julio 1975

VI CURSO
"MANUEL DE FALLA"
granada 23 junio - 12 julio 1975



León Ara (violín), Oriol Martorell (dirección de coro), Rafael Puyana (clave), Miguel Querol (paleografía musical), Regino Sainz de la Maza (guitarra), Enrique Santiago (viola) y Ludwig Streicher (contrabajo). Se celebraron también reuniones de alumnos en la catedral, en el palacio de Carlos V y en el carmen que es hoy Museo Manuel de Falla, y se organizaron conferencias con participación de Antonio Fernández-Cid, Oriol Martorell, González de Ameza y Cristóbal Halffter.

El Festival tuvo con estas actividades una doble proyección y un significado cultural más completo, necesario para no quedar limitado a unas fiestas musicales más orientadas hacia la amenidad que dotadas de una real trascendencia.

XAVIER MONTSALVATGE

TAPICES EN EL ESPACIO

La concepción actual de la obra de arte como objeto ha multiplicado las posibilidades de manifestación, aboliendo los compartimientos estancos de los géneros tradicionales. En nuestros días tienden a desaparecer los límites entre arte y artesanía, y caminamos hacia una nueva valoración de lo bello, tanto la del objeto utilitario como la del no utilitario.

El auge que el tapiz experimenta obedece a una urgencia de enriquecer plásticamente los centros de convivencia, en íntimo acuerdo con las exigencias de la hora actual. El tapiz tradicional, generalmente adosado a los muros, cuenta en su haber con una dilatada y brillante historia. Lo vemos en una de las pinturas del hipogeo de Beni Hassan tres mil años antes de Jesucristo, y Plinio el Joven, en su "Historia Natural", habla ya de su fabricación mediante el telar, en el que está dispuesta la urdimbre y sobre la cual la trama, que integran hilos de colores, sedas, lanas o hebras de oro y plata, transcriben un dibujo previo coloreado, que el artesano reproduce. La trama siempre corre en sentido perpendicular a la urdimbre, y según la disposición del telar, en sentido vertical u horizontal, el tapiz se realiza en alto lizo o en bajo lizo.

En la Edad Media, el tapiz aparece en Occidente, tal vez traído por los cruzados al regreso de sus empresas bélicas de Oriente, aun cuando en España había alcanzado gran esplendor durante la dominación árabe. Motivo de decoración obligada en todas las celebraciones político-sociales de importancia, el tapiz se prestaba de manera idónea para hacer suntuoso un pabellón improvisado, ornamentaba lujosamente los fríos aposentos de piedra, vestía sus muros e incluso, en ocasiones, servía como panel de separación entre una y otra estancia.

El valor decorativo del tapiz ha pasado a ser hoy uno más entre los valores estrictamente plásticos. El artista no se limita únicamente a ejecutar sobre la urdimbre una composición dibujada y coloreada sobre el cartón, a la manera tradicional, sino que se sirve en muchos casos de los recursos y de la calidad peculiar de las fibras que emplea —yute, hilo de sisal, hilos metálicos, lanas y fibras artificiales, etcétera— para sacar el máximo partido a su especial contextura; tiene en cuenta la gama cromática que brindan y trata de potenciar al máximo la intensidad expresiva y emocional de las mismas. En numerosas ocasiones la composición no obedece a un esquema definido previamente, sino que su ordenación se va gestando de acuerdo con la intuición creadora del artista, que somete sus composiciones al dominio de la arquitectura. El pintor inventa así un nuevo vocabulario de colores y formas, susceptibles de adquirir relieve, que despegan de la pared, penden del techo e incluso configuran autónomos reductos cilíndricos o cónicos dando cabida al espacio en su interior o permitiendo la interpenetración del mismo. El tapiz se constituye así en objeto por sí mismo expresivo, que no sólo ornamenta, sino que ordena el espacio en su entorno, ofreciendo un aspecto transfigurado de la estancia que ocupa.

En la sala de exposiciones de Tapicerías Gancedo, de Madrid, hemos contemplado recientemente una exposición

titulada "Tapices en el espacio", con obras de las artistas catalanas Aurelia Muñoz y María Asunción Raventós, y de la argentina Susana Rolando, desde hace unos años radicada en Barcelona. Dentro de la escultopintura suntuaria tienen cabida estos tapices que ofrecen de común con la pintura el sentido del color y de la textura, y con la escultura, el relieve y su capacidad de conformar el espacio, permitiendo la penetración del mismo dentro de la obra.

AURELIA MUÑOZ

La obra de Aurelia Muñoz tal vez responde a un concepto místico de lo artesano, de aquellas faenas que el hombre ha realizado durante siglos para extraer de la Naturaleza sus medios de subsistencia. Sus estructuras nos recuerdan, de una manera un tanto abstracta, alforjas y primitivos aperos de labranza, redes para una pesca de los sueños, zarzas vegetales que penden a manera de cortinas móviles e indumentarias de un sacro ritual medieval.

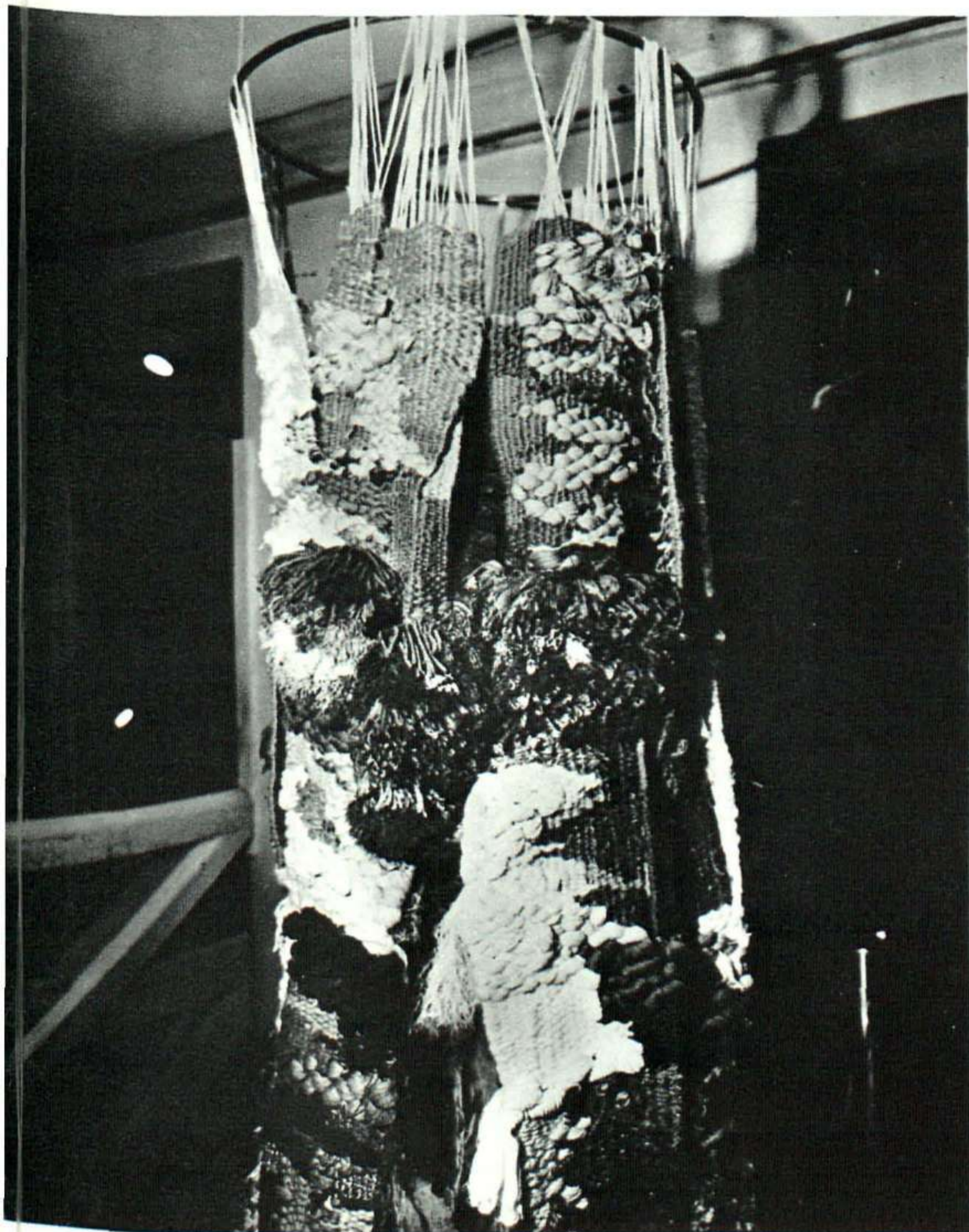
Los materiales que utiliza son diversos, hilo de sisal y yute entre otros, y se sirve de la técnica macramé para lograr una compacta textura de densa consistencia. Sus tapices pocas veces adoptan una perspectiva plana, sino curvada y envolvente, dando cabida a tirmos de formas entrecruzadas cuyos extremos se arrastran en deshilvanada cascada sobre el suelo. Ocre y grises, azules tenues y luminosos, granates y malvas pálidos integran su gama cromática, sobria y bien matizada, que elude en todo caso la agresividad y gusta reafirmar una expresividad serena y poco artificiosa.

Poco tienen en común estos tapices con obras anteriores de la artista, cuya modalidad enlazaba con la técnica seguida en la realización de los reposteros tradicionales. Utilizaba entonces telas troceadas que orquestaban una composición más pictórica que escultórica. A partir del año 1962 ejecuta tapices bordados entremezclando materiales tradicionales, como la lana, hilos de terciopelo y hebras diversas junto con hebras naturales de textura rudimentaria. En algunos de sus tapices actuales incorpora a los extremos inferiores de los mismos placas poliédricas de material translúcido, cuya movilidad e ingravidez contrastan con la reciedumbre textural de las fibras de que penden.

MARIA ASUNCION RAVENTOS

Estandartes abstractos, magias en cruz o pájaros de una fauna irreconocible, paneles que nos trasladan a un "hábitat" salvaje, penden su simbología expresiva y evocadora del techo. Rugosas asperezas y lisuras sensibles matizadas en cálidos ocres, amarillos y blancos níveos, se dejan penetrar por el negro intenso que centra con su magia brillante el mito de las fuerzas ocultas.

María Asunción Raventós realiza sus tapices en alto lizo. Emplea lanas, fibras vegetales y pelo de caballo, que



MARIA ASUNCION RAVENTOS

aparecen tejidos, enriquecida la superficie por acordonados emergentes y rebullentes brochas rasas. Sus tapices, dotados de una agresiva expresividad que el color amortigua, entroncan con el expresionismo punzante que define y caracteriza en gran medida el arte de nuestro siglo. Sus erosiones y rupturas dentro del mismo tapiz, la convexidad y la oquedad de sus formas, así como la expansión del color, que no se ciñe a una estructura rigurosamente determinada, sino que invade y penetra zonas colindantes como si fueran manchas arrastradas, potencia el dramatismo de estas composiciones, que no obedecen a un esquema previo, sino que en virtud de las propias exigencias del color y de la materia van dando respuesta a la voluntad creadora de formas de la artista.

En los tapices de María Asunción Raventós, dentro del más puro informalismo expresionista, hallamos evocadas múltiples simbologías que nos parecen entroncar con un sentido arcaico, incluso primitivo-totémico y organicista de la materia y de la vida.

SUSANA ROLANDO

No conocíamos, con anterioridad a la celebración de esta muestra, la obra de la artista argentina Susana Rolan-



AURELIA MUÑOZ

do. Su iniciación al tapiz tiene lugar el año 1964, cuando descubre que las técnicas textiles constituyen el medio más adecuado para su particular expresión. Aun cuando domina las técnicas ortodoxas de la tapicería, utiliza actualmente una libre asociación del "tuffting", que consiste en la yuxtaposición o anudamiento de las fibras vegetales, que son su materia prima, con el tejido.

Las formas voluminosas y corpóreas de algunos de sus tapices aluden a una fauna de encadenadas estructuras reptantes. Una madeja amelenada pende de un cabo único y corona una forma sinuosa que se extiende sobre el suelo. En otros de sus tapices, adosados a la pared, estandartes translúcidos, la trama se ofrece al descubierto, y sobre ella zigzaguean flecos cortados, que delimitan unos contornos reconocibles. Rojos anaranjados y negros en tupido tejido, o las fibras naturales suavemente coloreadas en azul o en malva, desflecadas y sueltas, muestran su expresividad cambiante, condicionando de modo muy diverso el espacio en su entorno.

Aurelia Muñoz, María Asunción Raventós y Susana Rolando aúnan dominio técnico, creatividad e intuición y dotan al tapiz de una nueva entidad estética, al elevar la tradición artesana a la categoría de arte.

ROSA MARTINEZ DE LAHIDALGA

FRAU O LA METAFISICA DE LA NATURALEZA

José Frau acaba de exponer —en la Galería Cid— una treintena de paisajes. El viejo maestro corrobora una vez más sus dotes de creador. Entiende la Naturaleza como algo que está al servicio del arte haciendo válida la paradoja wildeana. En su casa de la Olmeda puede leerse en la pared una leyenda cuyo texto íntegro no recuerdo, pero la cual viene a decir en definitiva que la Naturaleza se subordina al arte. Ninguna prueba más explícita que el contenido de estos treinta paisajes quintaesenciados a través de sincopaciones cromáticas que convierten el paisaje en literatura y transforman la tupida trabazón arbórea en nido de sugerencias de incontenible emoción. Ese incendio de sus bosques trascendidos tiene como mano culpable el arrebató de la luz, la fuga cautelosa de la realidad a la que el pintor perdona la vida en última instancia, aunque condenándola inexorablemente al destierro. Lo que permanece en sus paisajes, expresado frenéticamente, es todo aquello que no se puede pintar de un modo virtuosista o mimético. No es posible reproducir el sigilo de los álamos concertado por rumores de viento o de agua, ni la calma de los atardeceres, ni la plenitud de esos tallos triunfalistas purificados por un fuego, por una desmesura que, lejos de aniquilarlos, les convierte en haces de vida incesante de ilimitada renovación. Todo es sencillo en esa pintura lírica y pujante que entiende el color como un elemento definidor de sensaciones inmateriales, tales como la nostalgia, la tristeza tardía, el trasmundo inefable del rocío o de la lluvia, los mensajes que el cielo transmite bajo claves secretas, el olvido y la brizna trepando por los viejos bardales y la subversión de los valores estéticos tan probada como la de los valores humanos, con la

que a veces un árbol rojo pone una nota de incontenible rebelión en las huestes de la frondosa alameda o cuando el otoño inicia su falta implacable de pudor desnudándose hasta la médula de los más íntimos silencios.

José Frau no ha entendido nunca la realidad absoluta como justificación del arte. Para este pintor de recia huella y honda penetración no existe otro procedimiento para expresar lícitamente su cargazón poética que el apelar a todos los recursos imaginativos mediante los cuales la pintura puede llegar a ser una fórmula de estrecho acercamiento y de humanísima comunicación. Y esto puede decirse ahora sin tapujos cuando resucita aisladamente el hiperrealismo, que en cierto modo no es otra cosa que falta de imaginación. Si algún peligro acecha realmente a la pintura de hoy es el de recurrir a esas monstruosas objetivaciones formales que muchos empiezan a aceptar como olvidándose de la evolución pictórica que hizo que aquellos límites insospechados que alcanzaron los viejos maestros cristalizaran milagrosamente en el bellissimo rompimiento del impresionismo, después de lo cual sólo cabía seguir por los caminos de la aportación creadora arrancando los "pájaros de la dicha inicial" —como diría Alexandre en "Criaturas de la aurora"—, cuando se sabe rescatar la emoción de la Naturaleza evitándola el peligro de ser ofrecida como algo cotidiano, huero y marchito. La pintura de Frau es un ejemplo insólito que coloca su nombre en el vértice eminente de nuestros mejores paisajistas.

JOSE GERARDO MANRIQUE DE LARA



"ALAMOS EN EL ARROYO"



OSKAR KOKOSCHKA O LA NECESIDAD DEL ARTE

En su libro **La necesidad del arte**, Ernst Fischer hace decir así a su invisible oponente: **“Todo arte verdadero ha invocado siempre una humanidad que todavía no existía”**. En verdad que no hallaremos frase más feliz para enunciar al arte verdadero, para enunciar ahora el arte de Kokoschka. Si se consideran las relaciones entre la sociedad y el arte, a lo largo de varias etapas de la Historia de la Humanidad, veremos que el arte ha sido magia, puente entre hombre y cosmos, puente entre el individuo y el patrimonio colectivo. Siendo, pues, medio de educación y relación, comporta siempre el arte cierto matiz mesiánico, como esperanza de apertura al mundo, como una fe movida hacia el futuro. Piensa Fischer que cuando desaparezcan los conflictos y alienaciones a los que se

somete el hombre hoy, la función del arte no ha de consistir ni en la **magia** ni en la educación social, sino que ha de aparecer como una actividad normal y creadora de los hombres libres. La teoría de Ernst Fischer peca también de artística, pues, evidentemente, se ampara en la esperanza. Pero incluso en una sociedad abundante, afortunada, sin dolores, siempre existirán diferenciaciones personales, si no fueren de clases; siempre existirán arduas dialécticas entre lo imaginativo y lo real, entre la pasión y la razón. La nostalgia y la esperanza desesperanzada, la idea de la muerte serán siempre el taller intimísimo del arte. Sí, **verdaderamente, todo arte auténtico ha invocado siempre una vida que todavía no se ha vivido.**

Oskar Kokoschka, gran maestro del expresionis-

mo alemán, confirma todo esto con su gran muestra antológica en la Fundación Juan March. Al filo de sus noventa años, el artista de Pöchlarn, antigua ciudad del valle del Danubio, se nos ofrece en esta exposición con toda la variedad y dramatismo de una obra —una vida— singular y azarosa, conflictiva y brillante, joven y ya clásica. Su restallante luminosidad, su humanidad aleccionante parecen inundar de energía, de reservas morales y de posibilidades expresivas los futuros caminos del arte.

El espíritu germánico no podía aportar a las revoluciones plásticas de la Europa de principios de siglo sino los testimonios de un romanticismo peculiar, nutrido por los impulsos interiores y la interior visión del mundo que son propias de la forma de ser expresionista. Para este movimiento, la realidad no significa una motivación inspiradora ni una fuente de conocimiento, sino una oposición irritante y una contradicción ante la cual el arte reacciona. Aquella reacción de carácter apasionado y crítico que, alimentada por la cristalina y tersa puridad de los creadores del expresionismo, llegaría hasta las violencias de un Marc o las fealdades satíricas de un Munch, canalizaría a través del grupo de la **Brücke** y,

más tarde, como fruto de una exploración no solamente plástica, sino también ideológica y teórica, a través del **Blau Reiter**, cuyo matiz evolutivo más preciso se resume en la obra de Kandinsky.

Ciertamente, Van Gogh fue la gran hoguera que encendió a esa esfera del arte que se llamaría expresionismo, pero su crepitación incontenible, su abertura de universo estético fue también la obra de una auténtica pléyade de creadores sinceros y rebeldes, marcados ineluctablemente por el horror de un tiempo agónico, repleto de miserias, de insolencias burguesas, de persecuciones y de guerras. Las convulsiones del nazismo, que tomaron los giros de la Historia en un momento trágico, forjarían unas vidas vagabundas, desarraigadas, terriblemente serias, como las de Otto Dix, Georg Grosz, Max Beckmann y Oskar Kokoschka. Aquellos desarraigos, que no serían sino decantación y purificación de su ser íntimo de artistas, harían posible que Kokoschka dijese: **"Descubro que la experiencia visual es todo aquello que queda para reconciliarme con 'el mejor de los mundos posibles'"**. Aquí, **el mejor de los mundos posibles** no hace referencia solamente a aquella angustia histórica que le tocó vivir, no testimonia sólo la nostalgia de la alegría y de la paz. Las extensiones pasan de lo real histórico para llegar hasta lo colectivo espiritual. El mejor de los mundos posibles tal vez sea, para Kokoschka, un humanismo todavía no vivido, tan sólo imaginado por la sensibilidad y el corazón. Ciertamente que vivió en una época de privación de libertades, que él mismo se encontró herido, aherrojado. Pero la libertad que busca su pintura tiene una dimensión y una estructura que rebasan el espacio local. En **Mi vida** diagnostica Kokoschka: **"Al arte se le escapa esta realidad: el hombre de hoy se está convirtiendo poco a poco en un animal enjaulado dentro de su espacio viviente científicamente planificado. Desde el barroco, el arte visual se ha relacionado cada vez más con principios teóricos y lógicos, y cada vez menos con la visión de la vida"**.

Kokoschka ha vivido de lleno los azares de su tiempo. Su arte es un fiel correlato de ello, con sus formas agitadas, con su materia correosa y pulsante, con sus colores febriles y sonoros. Naturalmente, Kokoschka no es un colorista. Quedemos advertidos contra ello. Su cromatismo rabioso es el resultado de un arte frenético, propio de un gran pintor atormentado. No podría ser colorista, sencillamente colorista, quien quedara tan gravemente herido, durante la guerra del 14, en el infierno de los frentes rusos; quien huyó y huyó siempre, mordidos los talones por la jauría de las guerras, del nazismo y de la mala vida. Un "artista degenerado", como habrían de llamarle los nazis, fatalmente sincero con el arte, con la sociedad y consigo mismo, mal pudo ser un colorista. Desde que Kokoschka empezó en 1907 a pintar al óleo, el color fue siempre para él algo más que





material belleza. Famoso es su no rotundo al "arte por el arte". El mismo ha declarado: **"Me atrae la tragedia y sublimidad del alma humana, y también su trivialidad y absurdo... Pero al no existir un lenguaje común para poder decir a la gente lo que yo veía en ella, empecé a pintar retratos. Incluso para conmigo mismo sólo podía expresar mis percepciones interiores con la pintura. La forma del arte oficial del retrato era, sin embargo, muy distinta, al perseguir ya la suavidad y belleza del acabado, ya la expresión del 'status' social del tema. Tampoco el 'arte por el arte' respondería a mis objetivos"**. Además de una poética, el artista nos facilita, en estas frases, toda una preceptiva ética y toda una teoría expresionista. En Kokoschka, el color era el medio para evidenciar, visiblemente, los estamentos psíquicos. Y ello no sólo en los paisajes, sino más decisivamente en los retratos, en los cuales se aparta deliberadamente de la forma del arte oficial, buscando la interioridad de los sujetos retratados. El color, para este gran expresionista, se convierte en un simple medio de la luz, pudiéndose advertir en su obra una palmaria evolución desde una pintura cromática hacia una pintura lumínica. En este punto no podrían olvidarse las relaciones obvias del expresionismo con las acuñaciones

de la estética medieval, barroca e impresionista. Sobre todo, el conocimiento de la estructura **lumínico/espacial**, anticipada por los tenebristas del barroco, pasaría al expresionismo y a Kokoschka como una conquista en el conocimiento del espacio plástico. Efectivamente, la plasticidad de lo corpóreo y la profundidad sensible del paisaje no resultan tanto de la perspectiva, que Kokoschka desprecia frecuentemente y por principio, como de las interfunciones de los valores espaciales que contiene el color.

Más de doscientas obras, entre óleos, acuarelas, cartones de mosaicos, obra gráfica y dibujos, testimonian, en esta exposición antológica, la gran pujanza y espiritualidad, la fuerte juventud esperanzada de este artista, que cree en el futuro de otros mundos mejores y que, como escribe H. Read (en su **Histoire de la peinture moderne**), **"representa de forma más completa y permanente que ninguno otro de nuestro tiempo el humanismo visionario y simbólico"**. Visionario o nostálgico, Kokoschka nos hace regresar al proceso primario de las artes, a aquella gran invocación, llena de dignidad y de amargura, por una vida que los hombres no han podido aún vivir, sólo pintar. El arte es necesario.

R. S. V.

EXPOSICIONES EN ESPAÑA

La presente crónica de exposiciones en las provincias españolas (quedan excluidas las de Madrid y Barcelona, que se comentan en BELLAS ARTES casi en cada número) pretende ser la segunda fase del resumen de la temporada que pasó. Por tanto, queda sobrentendido el rigor selectivo de tantas y tantas noticias como nos llegaron. Dieciocho lugares de toda España están en la selección que vamos a tratar. Ello da idea de cómo cada día más la exhibición artística, las exposiciones, son algo común en toda España, en respuesta a una demanda pública y a un interés que, cada día más también, se despierta entre coleccionistas, intelectuales y estudiantes. Las corrientes vanguardistas, con su arranque más o menos presente en aspectos tradicionales del arte plástico, son el fundamento de este interés creciente que formula preguntas no siempre respondidas, pero sí aclarables en parte con las muestras exposicionales.

En Alicante destacamos la labor que viene desarrollando en este aspecto la sala de exposiciones de la Caja de Ahorros del Sureste de España. La exposición de Eduardo Olmedilla recibió buena acogida. Olmedilla es un pintor creciente en valores y preocupado por dar a su obra un contenido cada vez más humano. En el trato del paisaje, la atmósfera cargada y las prisas están presentes en unos trazos con brío y en unas idas y venidas de las manchas cromáticas creadoras de ambientes. En la figura, Olmedilla es expresionista, como también lo es en el paisaje. El dato simbólico no falta en sus composiciones. Muchas veces capta un interior sin presencia física humana,

aunque esta presencia esté en el cuadro mediante algo usado por el ser humano.

La misma sala presentó una colección de cerámicas y de grabados de Alfonso Saura y de Fina Llacer, ambos muy impuestos en las técnicas, lo que de ningún modo supone fabricación de obras comunes. Saura, escultor y grabador, es un artista plástico muy completo; sus cerámicas tienen mucho de esculturas, de relieves, donde las líneas y los cortes rompen y crean brusquedades plásticas. Fina Llacer es una extraordinaria dibujante, como muestra en muchos grabados; tornea los cuerpos y los somete a personal interpretación en muchos casos de sus cerámicas.

Manuel Manzanaro fue otro expositor en Alicante. Sus composiciones, muy poéticas, son ricas en calidades y valoraciones cromáticas. Cada tonalidad, cada línea, cada figura, en el caso en que la figura humana esté presente, quiere aportar un dato al contemplador. Manzanaro cultiva la pintura en su aspecto imitativo, un tanto poetizado, y compone también cuadros valiéndose del lenguaje de las líneas que surcan una materia pictórica. Son búsquedas expresivas que denotan una inquietud evidente con hallazgos no menos evidentes.

El pintor Paul Lau expuso en Alicante primero y luego en su provincia, en la localidad de Polop. Ambos catálogos llevaron el mismo texto de presentación, de Ernesto Contreras, que explica los cambios y el recorrido de la obra del artista. Parte Lau de la realidad para jugar con las calidades de la materia en un dibujo interpretado cada vez más acusadamente, has-

ta llegar a la apariencia de las composiciones abstractas. La invención y el hallazgo de las formas son aspectos que preocupan al artista.

La galería Rincón del Mar, de Denia, se hace sentir en muchas ocasiones con sus organizaciones y exposiciones (hay un concurso de pintura en el verano). Rafael Fúster expuso una colección de paisajes marineros de aquellas latitudes. Paisajes frescos, impresionistas, captadores de ambiente y de la incomparable luz levantina.

En anterior crónica nos referimos a la labor de la galería Arteta, de Bilbao, con las ediciones de libros de bolsillo de esmerada edición e interesante contenido. Entre las muestras presentadas últimamente destaca "Partiendo del realismo, última vanguardia", una colectiva muy bien seleccionada, lo que consideramos fundamental para una muestra de varios autores. Estas muestras tienen que aportar algo: o una historia de la trayectoria plástica en determinada época, o una común preocupación expresiva, o una identidad temática. Estamos frente a las colectivas casuales, hechas sólo para adquirentes caprichosos. Esos adquirentes deben ser atendidos, cómo no, en la trastienda, en el almacén que toda galería de arte debe poseer. Doce artistas: Borobio, Causante, Galindo, Galván, Hernández, Hernández Verdasco, Ibáñez, Luengo, Manrique, Martínez Sierra, Mezquita y Portellano, compusieron esta muestra en homenaje y recuerdo al pintor vasco Nieto Ulibarri, que nació en 1891 y falleció en 1963.

Cuatro muestras en la galería Caledonia, de Bilbao: Francisco Arias con sus paisajes terrosos, donde la interpretación de los escenarios par-

GREGORIO DEL OLMO





JOSE MENDEZ RUIZ

ten de una personal manera de escoger los accidentes terrenos. Arias escoge el paisaje desde lo alto. En la parte alta del cuadro, apenas una franja de celaje es suficiente para transmitir aire y color al resto de la composición. Pintura muy personal que, sin embargo, nos descubre algo nuevo en cada caso, en cada obra.

Hernández San Juan, otro paisajista que parte de la realidad y se fija ante todo en la luz. La luz, para Hernández San Juan, es algo presente en la tonalidad de cada cuadro con visión de conjunto.

Gregorio del Olmo, expositor en Madrid en la pasada temporada, en la galería Biosca, estuvo presente también con su obra en Bilbao. Su actualidad, tristemente presente por su reciente fallecimiento, nos hace pensar en su arte. Un arte inmerso en un tiempo y en unas preocupaciones: simplificación, interpretación de formas, valoración y búsqueda de calidades. Sin embargo, Gregorio del Olmo experimentó en todo esto con una profunda personalidad que no concedió nunca tregua a la influencia o a la imitación de modas más o menos encubiertas. Su independencia es notoria.

Caledonia cerró la temporada con la muestra de José Méndez Ruiz, uno de los más fieles seguidores de Daniel Vázquez Díaz. Obsérvese que escribo seguidores y no imitadores.

Méndez Ruiz puede considerarse seriamente discípulo de don Daniel. Captó gran parte de su mensaje y lo añadió a sus peculiares maneras de expresión, enriqueciendo éstas en gran escala. Méndez Ruiz se fija en la realidad sin dejar las riquezas de las calidades a las que se entregó con éxito en otro tiempo. Su obra tiene aires de mural. Destacaremos también en Bilbao la muestra de José Lull en la galería Bay Sala. Una pintura realista, bien dibujada, con límites imprecisos, lo que da a las composiciones relieve y blandura, la blandura que requieren las composiciones de grupos infantiles.

La galería Valera, de Bilbao, presentó dos colecciones de interés: Joaquín Vaquero y Francisco Catalán. Vaquero, con ese paisaje tan suyo, tan simple, tan estudiado y observado. Paisajes de tonalidades que no se sabe si calificar de valientes, actualísimas o luminosas. En la pintura de Joaquín Vaquero hay de todo eso. El paisaje está visto, sentido y esquematizado en sus más pronunciados contrastes de color y de formas, de luz y de aire.

El caso de Francisco Catalán es el de un gran dibujante que interpreta las arquitecturas y urbanismos de las ciudades dándole a cada objeto y a cada cosa una línea y una mancha perfectamente delimitada y exclusiva. Sus composiciones tienen aire de mosaico. Los empastes de color dan a la obra de este artista unas calidades muy dignas de considerarse.

Pasamos a Burgos, siguiendo el orden alfabético de las capitales y provincias seleccionadas para esta crónica de arte. La galería Mainel presentó una colectiva de obras seriadas de artistas contemporáneos. Una veintena de artistas de los que, en los límites de este trabajo, no cabe la referencia personal. El arte seriado, la obra múltiple, creemos, tiene un futuro que será tanto más digno cuanto más cumpla el principio del abaratamiento de la obra. Lo múltiple, a base de mirar sólo a unos beneficios cada vez mayores, no tendría un digno futuro, aunque sí tendría futuro, desde luego.

La galería Canem, de Castellón de la Plana, presentó dos muestras de Andreu Castillejos y de Pere Puiggrós. Dos muestras muy completas del quehacer de ambos artistas en sus facetas de pintura, dibujo y grabado.

Ciudad Real, en la localidad de Almagro, presentó en la galería Fúcares una colección de cuadros de Fernández Megía, un artista muy joven que ha obtenido premios en la

región manchega. Su inquietud se manifiesta preferentemente en esas composiciones de formas muy libres, de manchas superpuestas en las que juega un papel importante la presencia de las manchas por contactos o monotipos. La casualidad provocada, buscada, tiene gran fantasía en la obra de este pintor.

La misma galería presentó también la obra de la pintora Tatiana, una pintura de limpias paredes y empastes considerables. Pintura que, partiendo de la realidad, concede gran importancia a lo intuido y a la fantasía que surge en gran medida en la obra de Tatiana.

Otra muestra de Fúcares, en Almagro, fue la de Vela Siller, otra conocida firma en los certámenes manchegos de Artes Plásticas. Su dibujo es valioso y la captación de las realidades de la tierra que pinta posee ambientación.

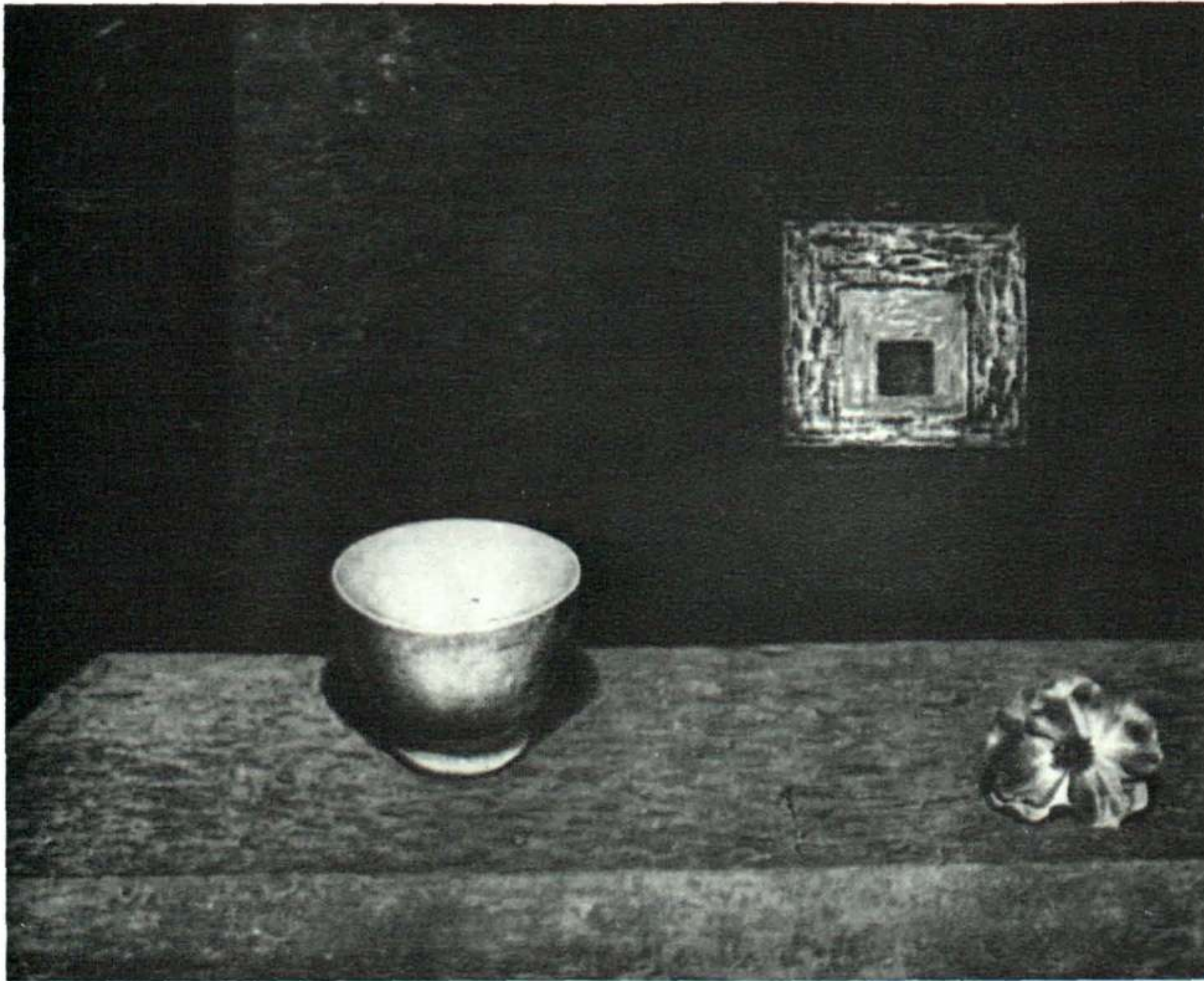
En la sala Gairasco, de Gran Canaria, y patrocinada por la Caja Insular de Ahorros de Gran Canaria, expuso Francisco Sánchez una colección de cuadros muy inquietos en el tratamiento de la materia, aunque se nota cierta inmadurez. Francisco Sánchez se ve muchas veces dominado por la materia.

La misma galería mostró una colección de obras de cincuenta y ocho alumnos de la Escuela Luján Pérez, fundada en Gran Canaria en 1918, con una larga historia por tanto, llena de éxitos y logros.

En el plano de las muestras colectivas, saltamos a Granada. El Banco de Granada presentó la muestra "Pequeñas esculturas de grandes escultores", con la presencia de más de treinta artistas. La exposición, intere-

GLORIA MERINO





GUTIERREZ FANLO.

sante por la categoría y la variedad de las esculturas y porque las muestras de esculturas no son demasiado frecuentes. El pequeño formato facilita uno de los mayores problemas que inciden en las exposiciones de esculturas: su transporte. Tenemos también noticia de una magna exposición de la obra de Benjamín Palencia, presentada también por el Banco de Granada. Una muestra muy completa donde abundó, en gran medida, el carácter inédito o desconocido de muchas obras. Palencia se volcó generosamente en esta ocasión al facilitar muchas pinturas y dibujos que jamás fueron exhibidos. Los catálogos de estas exposiciones son verdaderos documentos que sobreviven a la celebración en sí de las exposiciones.

Gloria Merino, con sus tipos manchegos, bien dibujados, interpretados y dotados de colorido muy vario y de calidades muy suyas, presentó una colección de cuadros en la galería Vicnet, de Gijón. Desde que la artista expuso en Madrid la pasada temporada, llevó su obra a Castellón, León, Bilbao y Torrelavega. Ello prueba la capacidad de trabajo de Gloria Merino.

Cada vez es más frecuente advertir cómo Cajas de Ahorros de distintos lugares se suman a la promoción y difusión del arte. La de Guadalajara

presentó en los últimos meses exposiciones de signo realista, en las que abundan firmas de jóvenes artistas: Vicente Balbastre, Gutiérrez Torres y Canfran Lucea son tres ejemplos de visión real del paisaje en las técnicas de pintura y relieves, como es el caso de Lucea con sus reproducciones de obras clásicas en relieves bien tratados, en los que se aprecia un evidente dominio técnico.

En León, la Caja de Ahorros y el Ayuntamiento de Palencia presentaron la muestra colectiva del Grupo Zaguán, que también presentó su obra recientemente en Madrid, en cuya ocasión se dedicó un comentario en la "Crónica de Madrid" de BELLAS ARTES 75. El Grupo Zaguán se caracteriza por su variedad de estilos y técnicas y por una inquietud común, de la que es exponente clarísimo esta frecuencia de sus exposiciones. Lo componen los artistas palentinos Vicente Mateo, José Luis Carrión, Pilar Herrero, Angel Cuesta, Tomás L. Nozal y el lucense afincado en Palencia Fernando Escobar.

Pasamos a Logroño, donde el Museo Provincial realiza una serie de muestras de arte actual muy en la línea de dar vida a los centros museales, acusados algunas veces de inmovilistas. Los dibujos de González Hernández, los paisajes de

Josefina Alvarez Soriano, bien contruidos, y los bodegones de Gutiérrez Fanlo, de gran ambientación y seria composición, son tres ejemplos de la actividad del Museo Provincial de Logroño. Ciudad que cuenta con algunas galerías de arte, entre las que cabe citar la galería Vermeer, muy abierta a distintas tendencias, como lo prueba el hecho de dos muestras, la colectiva de Marinas de muy distinta traza y la de Juan Borrás II, un poeta de la plástica que se vale de la ingenua representación plástica de la Naturaleza para componer unos cuadros evidentemente valiosos.

Los nombres de nuevas galerías de arte, en distintos lugares de nuestra geografía, son frecuentes. En Málaga, la galería Malacke, Díaz-Lario presentó la obra de Torres Matas, artista de aquella tierra, viajero y estudioso en otras ciudades del mundo. Torres Matas es un pintor impresionista, de gran facilidad, gran dibujante, que estudia por dar consistencia a sus cuadros, al propio tiempo que aborda la simplificación de las formas y de las composiciones, algo muy comprometido si se tiene en cuenta la carga y el peso que el dibujo tiene en su obra.

La Caja de Ahorros de Ronda presentó en Málaga otra muestra de

TORRES MATA.



arte. Esta vez se trata de la escultura de una joven artista: Charo García Arraiza, alumna del escultor José María Palma Burgos, que en poco tiempo ha adquirido un conocimiento escultórico propio de quienes tienen algo personal que desea manifestarse. El retrato es género que domina y en el que Charo García Arraiza consigue éxitos notorios, pero no dejaría de prestar especial atención a esas figuras en movimientos de danza, dotadas de especial gracia personal, para la que la escultora tiene evidentes valores.

En la actividad artística malagueña cabe también destacar la labor desarrollada por el Museo Provincial de Bellas Artes, con la muestra de acuarelas de Jesús Infante, unos cuadros muy sueltos en su ejecución y técnicamente bien conseguidos.

La actividad artística en Palma de Mallorca es digna de consideración especial. Una actividad muy amplia y muy varia en calidad artística. La galería de arte más seria y de mayor categoría es Pelaires, que llevó a cabo un curso interesantísimo. Mensa y Tapiés fueron las últimas muestras presentadas dentro de una línea firme y que, sin embargo, no se circunscribe a unas modas o tendencias. El criterio de selección de expositores es abierto y siempre tendiendo a mostrar calidad actual, considerando en primer lugar la calidad aunque no sea en obras de última actualidad.

Salamanca pudo contemplar la obra escultórica de Venancio Blanco, artista que ha mantenido la atención a lo largo del curso a través de otras exposiciones, entre las que destacamos la celebrada en Madrid hace unos meses, y a través de su reciente ingreso como miembro de número en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. La galería Artis, de Salamanca, preparó una colección de esculturas en bronce. La Caja de Ahorros de Salamanca expuso también la obra de Blanco. Quedó una vez más patente en ambas muestras la fuerza y la personalidad de este escultor salmantino, creador de una plástica, cultivador de la escultura de masa en juego con el aire. Su arte es elegante, y mediante la apreciación de esa elegancia de líneas se ve todo el entramado o secreto que pudiera tener su obra en una primera visión superficial. Para Venancio Blanco, la escultura es estudio constante. Así su obra, pese a mostrarnos siempre su personalidad constante, nos transmite también emociones nuevas.

En Salamanca también pudo ver-



VENANCIO BLANCO.

se la muestra de Joaquín Secall en la galería Varrón. Unos dibujos bien contruidos que se fijan en la realidad. No trata el artista de entrar en el hiperrealismo. La interpretación está presente con rasgos muy patentes. Lo que cabría destacar en la obra de Secall es la atención a detalles, a escoger objetos de uso corriente y casi imperceptibles en sus formas por falta de atención. El artista presta esa atención a la fruta, al tarro de cristal, y lo muestra en toda su belleza de calidades y brillos.

También en Salamanca, el Museo de Bellas Artes dio muestras de vida y actividad al margen de la que realiza ya la obra instalada permanentemente en sus dependencias recién inauguradas, y de las que tenemos noticias a través de un trabajo sobre el tema, escrito en BELLAS ARTES 75 por la directora del Museo de Salamanca, Amelia Gallego de Miguel. La I Exposición de Artistas Salmantinos Contemporáneos constituyó un éxito y una promesa. No se trata de una muestra de arte contemporáneo en feliz convivencia con el arte del pasado, lo que ya sería elogiado. Se trata de una promesa de que en el futuro se celebrarán otras muestras, según se deja dicho en el original del título: "I Exposición...". Cuarenta y seis firmas que no pretenden acaparar la totalidad de los artistas contemporáneos salmantinos. Una primera muestra, se sabe, tiene problemas de organización y de información que se traducen irreme-

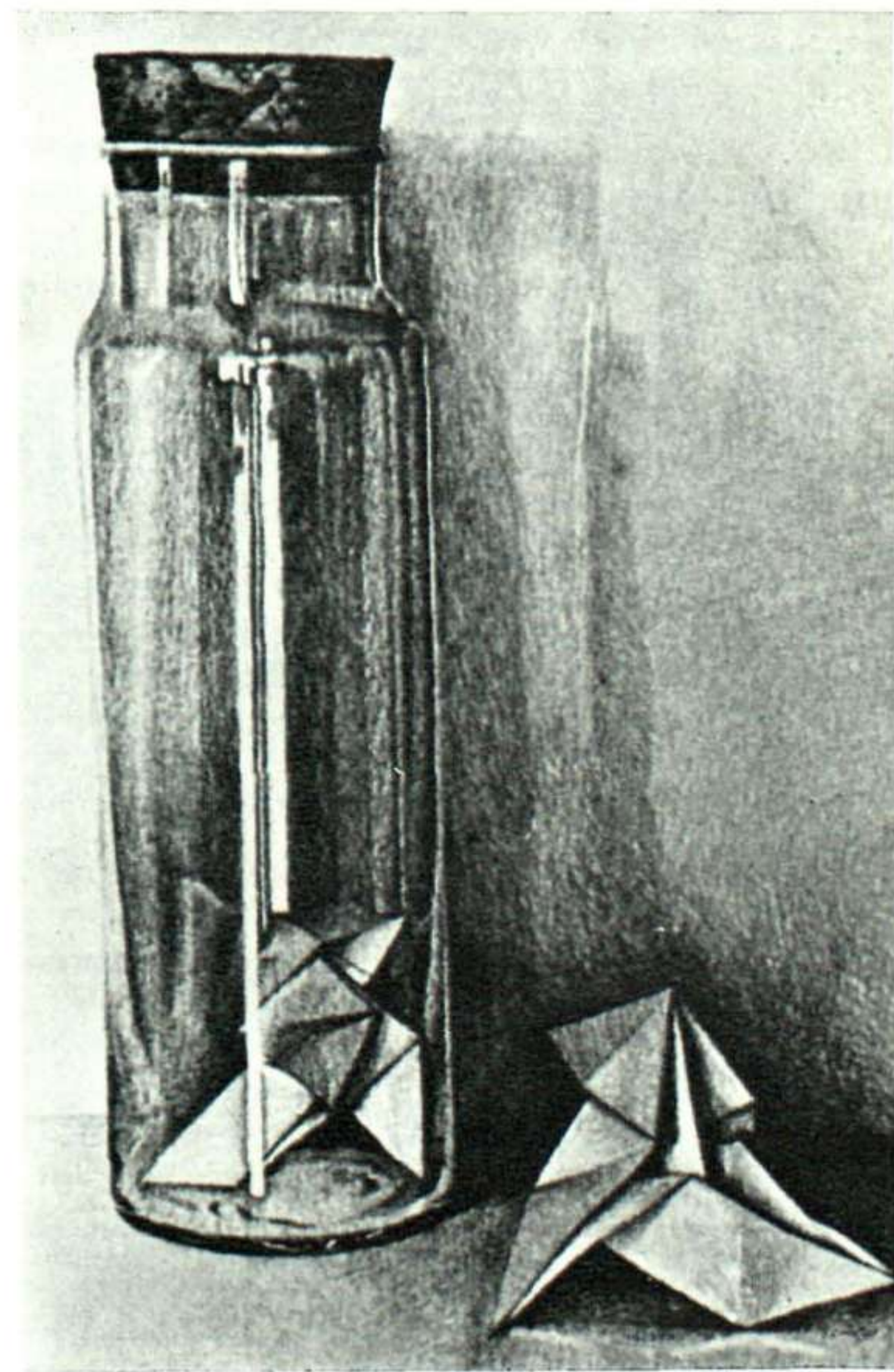
diablemente en ausencias. El camino está iniciado y la puerta abierta a una mayor concurrencia en el futuro.

Segovia pudo contemplar buena muestra de arte en la Casa del Siglo XV, acreditada ya por su trayectoria. Niebla, con sus manipulaciones del cielo, estudios de formas en el tiempo y en el espacio; José Luis Delgado, con su expresionismo acentuado; Roberto González y Contreras son cuatro muestras que denotan y señalan las inquietudes plásticas del momento que muchas veces se sale de la teoría y técnica pictóricas para abrirse a aspectos estéticos más generales.

La galería Lezama, de Valencia, presentó la obra de Alexanco y una colección de cuadros de Francisco Ferreras, pintura de materia con carga simbólica en esas formas, con sugerencias e identificaciones corporales de una humanidad oprimida, supeditada a fuerzas y presiones que la conduce y obliga.

Una galería de arte de Valencia que tiene una actividad muy señalada es Nike. En los últimos meses anteriores al verano presentó exposiciones como las de Palanca, Javier Antolí Candela, con un paisaje muy bien construido, y Maite Miralles.

JOAQUÍN SECALL.





LA CASA DEL SIGLO XV - SEGOVIA

CONTRERAS.

En Valladolid, la galería Carmen Durango, con varias temporadas de actuación notable, presentó muestras interesantes, muestras como la colectiva del "grup d'elx", compuesto por Albert Agulló, Antoni Coll y Sixto Marco. Una idea común preside las obras de estos tres artistas: el realismo envuelto en lo surrealista. Es decir, el realismo está presente siempre en un dibujo bien construido e imitativo de las realidades. Muchas veces esos cuerpos perfectamente identificados parecen fragmentados. La conjunción de fragmentos da lugar a la aparición de la máquina cerebral y del símbolo hasta llegar a una apariencia surrealista.

El paisaje de Francisco Lozano pudo verse también en la galería Carmen Durango. Ese paisaje calcinado por el sol de Levante que Lozano ha sabido ofrecer en todo su aspecto esquemático, propio de una elaboración nacida de la observación y del sentimiento que los escenarios naturales de aquella tierra han producido al artista desde siempre, desde la niñez del artista, cuando el hombre ni siquiera pensaba en que su destino sería el de pintor.

Molinero Ayala y Francisco Acisclo fueron otras dos exposiciones de esta galería vallisoletana. Como se ve, tanto los estilos como la procedencia de los artistas expositores son muy variadas y denota el interés de Carmen Durango por ofrecer un panorama lo más amplio y lo más real del arte de nuestros días.

No dejemos esta tierra castellana

sin mencionar la labor de la Caja de Ahorros con las exposiciones de Sofía Calvo Montoro y María José Calvo Montoro, G. Polo y Hernán, además de la muestra Premio Nacional Valladolid de Acuarela, premio que obtuvo Jesús Infante, y que reunió interesantes y numerosas obras, más de ciento cincuenta de unos cien artistas. La aportación, fuera de concurso, de Angel Cañada y Julio Visconti, premios en 1973 y 1974, respectivamente, resultó un dato más del éxito y organización de este certamen.

Tampoco podemos olvidar en Valladolid la galería Olenka, que presentó últimamente las muestras de Carmen Ruiz de la Cuesta y la de Rafael Bosch. Carmen Ruiz de la Cuesta viene trabajando de firme desde hace años y posee una personalidad en esos empastes que usa preferentemente en la representación de paredes de edificios. Una pintura de luz y contrastes donde las formas, sin dejar de ser reales, tienen una gran dosis de interpretación.

Rafael Bosch presentó un paisaje muy recio y definido a base de firmeza de trazo y de materia abundante.

La galería Van Gogh, de Vigo, presentó una colección de cuadros de José Lapayese del Río, un incansable estudioso de la pintura en su total aspecto de forma y de colorido que ha encontrado una traza de gran personalidad. La interpretación de las realidades a través de una concepción geométrica tiene en la obra de

José Lapayese del Río unos logros cada vez más valiosos.

En la Caja de Ahorros de Salamanca, sucursal de Zamora, presentó una colección de obras el pintor zamorano Antonio Pedrero. Otro estudioso pintor que, encerrado en su tierra, trabaja más y más y cuenta ya con una copiosa labor realizada en cuadros de encargos, en experimentaciones dibujísticas, en grabados y en murales. Quizá la obra de Pedrero, fuera de la zona geográfica en la que vive y trabaja, no sea lo suficientemente conocida. Creemos por ello que sería interesante organizarle una antología en Madrid, porque Pedrero es un pintor de seria representatividad y de profundo contenido. La idea queda lanzada y el pronóstico de opinión personal también.

Zaragoza cuenta con importantes galerías de arte que trabajan sus cursos de arte y los estudian a fin de ofrecer la amplia y cambiante realidad estética de este momento. La Caja de Ahorros, en su sala Luzán, presentó la obra escultórica de Enrique de Salamanca con su aspecto sonoro-táctil, movimiento y sus posibilidades de juegos cromáticos complementarios en formas espirales.

La obra de Daniel Argimón, presentada también en la misma galería de Zaragoza, muestra valores espaciales, fantasía lírica y equilibrio compositivo en esas formas ondulantes que el artista dota de viveza y compensaciones en la ilusión de un movimiento pausado y constante.

La galería Libros de la capital aragonesa presentó la exposición de Isidro López Murrias, plena de colorido y de firmeza en un dibujo interpretado y esquematizado, propio de un artista con experiencia y dominio.

Por último, también en Zaragoza, la sala Víctor Bailo presentó una exposición de Subirachs, interesante muestra escultórica que pone de relieve una vez más la originalidad de la obra del artista, dotada de novedosas concepciones entroncadas con una tradición que la acerca y la lleva al pueblo. Este es uno de los propósitos más perseguidos por el artista, que diseña, compone y descompone cuerpos con un sentido trascendente y simbólico.

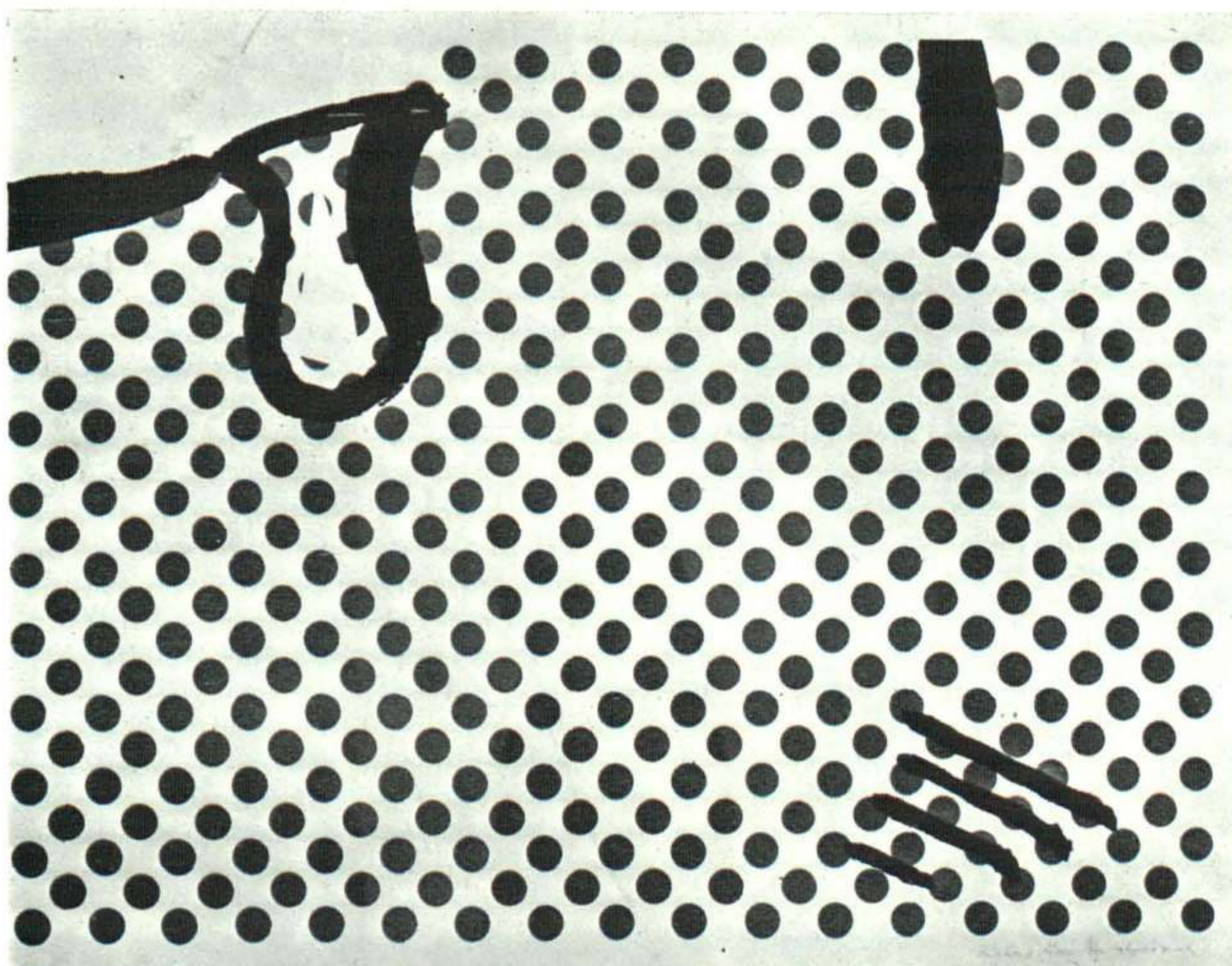
FRANCISCO PRADOS
DE LA PLAZA

PALANCA.



La nueva galería Eude, situada en la calle Consejo de Ciento, tan popular para todo aficionado al arte,

se ha inaugurado con una exposición de extraordinario interés. Obra gráfica y múltiples de Richard Hamilton. Nacido en Londres en 1922, está considerado no sólo como uno de los artistas "pop" más importantes, sino que para algunos también como su creador. A este respecto, dice Peter Frank: "Fue él precisamente quien creó en los años cincuenta el término 'pop art' y quien encabezó a un grupo de jóvenes artistas londinenses en la exploración de un vocabulario 'pop'". Hamilton comenzó a trabajar en la publicidad a los doce años, y en los de su juventud estuvo metido de lleno en tareas de arte aplicado y comercial, al mismo tiempo que realizaba sus estudios artísticos en centros como la Royal Academy, de la que fue expulsado en 1946 por su falta de aprovechamiento, a juicio de la institución. Durante todo este tiempo, la sensibilidad de Hamilton se fue abriendo a la expresión de nuevas posibilidades y muy pronto llegó a captar en el entorno ciudadano que le rodeaba el matiz actual de lo real, a través del que se expresaría con originalidad y contribuiría tan eficazmente a configurar uno de los rostros más difundidos y de mayor éxito del arte actual. Dos fueron los encuentros que más han gravitado en el desenvolvimiento de su obra: la lectura del *Ulyses* de Joyce y el de la obra de Marcel Duchamp. A partir del primero inició una serie de experiencias fundadas en la equivalencia de las formas y de las palabras. A través de Duchamp, con quien también llegó a colaborar en alguna ocasión, penetró por un camino anticonvencional, en el que los valores establecidos vienen a colocarse en un plano de igualdad frente a sus oponentes. Un nuevo paisaje ocupa las obras de Hamilton. A partir de él y de la obra de sus amigos, muy pronto se difundiría su imagen, alcanzando también un éxito y una difusión universales. A sus técnicas incorpora los métodos de la publicidad, de la fotografía, del cine, del "comic", del periódico, de la televisión. El resultado, de gran calidad artística, ofrece las posibilidades de interpretaciones ambiguas. Acaso en el fondo Hamilton no pretenda otra



RICHARD HAMILTON

cosa sino manifestarse con objetividad, pero, claro, la objetividad artística no puede dejar de ser subjetiva. Una obra en la que destaca la banalidad y superficialidad en torno a la que el hombre moderno se mueve es un motivo de meditación sobre esta circunstancia. Pero al mismo tiempo hay una aceptación y una invitación hacia ello. En todo caso, la calidad y la originalidad de este artista hacen de él una figura estelar entre los creadores de los últimos veinte años. Y en esta exposición, todas las obras exhibidas lo ponen de manifiesto.

A José María Cundín, a través de las pinturas exhibidas en la galería Pecanins, puede situarse dentro de una tendencia que partiendo desde lo inmediato, de Mateos pasaría también por Eduardo Roldán. Es un mundo satírico, con abundancia de elementos imaginarios o que incorporan lo fantástico a la realidad. Hay en esta pintura una indudable vinculación con el mundo literario. Cundín está contando cosas, lleva a sus obras algo que al mismo tiempo parece estar realizado con palabras.

Dibujos, guaches, monotipos y

"collages" de Clavé en sala Gaspar. Una nutrida exposición que acoge obras realizadas entre 1939 y 1975. Y el panorama que presenta es de gran calidad. No se trata, ni mucho menos, de obras menores, ni siquiera en cuanto a su tamaño, ya que uno de

JOSE MARIA CUNDIN





ANTONIO CLAVE

los "collages" exhibidos tiene 1,45 x 1,35. Su mundo característico de guerreros, peces, homenajes al Greco... se ofrece con profusión, y estas obras, realizadas con una gran desenvoltura, nos dan la medida de la extraordinaria técnica que posee este artista. Sus dotes, quizá en alguna medida son también un estorbo para la definitiva solidez de su obra, pues con mucha frecuencia la incorpora elementos que la sumen dentro de un barroquismo, que aunque esté inserto en la dinámica del arte actual, no deja de serlo. Los objetos que se muestran poseen algo de la impronta de las sugestivas cajas de Nevelson, como si a ellas se les hubiera incorporado el certero toque de una mano infantil. Clavé interesa y estimula. Y se sitúa en un punto donde podrían confluír algunas de las más significativas aportaciones de artistas como Picasso, Tápies y Miró.

Otra exposición de obra gráfica de

Clavé en la galería 42 completa la visión de su obra.

El argentino Carpani, en Nartex, muestra esa solidez que caracteriza a su pintura, tanto en las telas como en los dibujos, y que nos evocan la atmósfera del mural. Sus figuras, tensas, contorsionadas, alcanzan cierta solidez escultórica. Ello hace que lo estrictamente pictórico, composición, línea, color, así como cualquier tipo de matiz, queden supeditados, a lo que el artista quiere decir de una manera rotunda, para lo que su arte y la técnica que utiliza son únicamente medios.

Los dibujos en tinta de la colombiana Emma Reyes nos sugieren el recuerdo de los de otra artista muy poco difundida y que ella seguramente desconoce: la postista Nanda Papiri. Sus obras de grandes dimensiones, que sobre los grandes rostros materializan un laberinto de paralelas, ocupan toda la superficie del papel, un papel que al mismo tiempo está escogido con gran instinto, ya que la calidad del soporte, sus características, confluyen en la realización de la obra. Al mismo tiempo que estos dibujos nos manifiestan elementos ingenuos y del arte popular, son profundamente elaborados en profundidad, pues se sumen en el centro de algunas motivaciones que desde siempre han estimulado la dedicación al dibujo entre los maestros. Por ello, Emma Reyes alcanza un tono de intemporal atmósfera que no está en contradicción con su evidente modernidad.

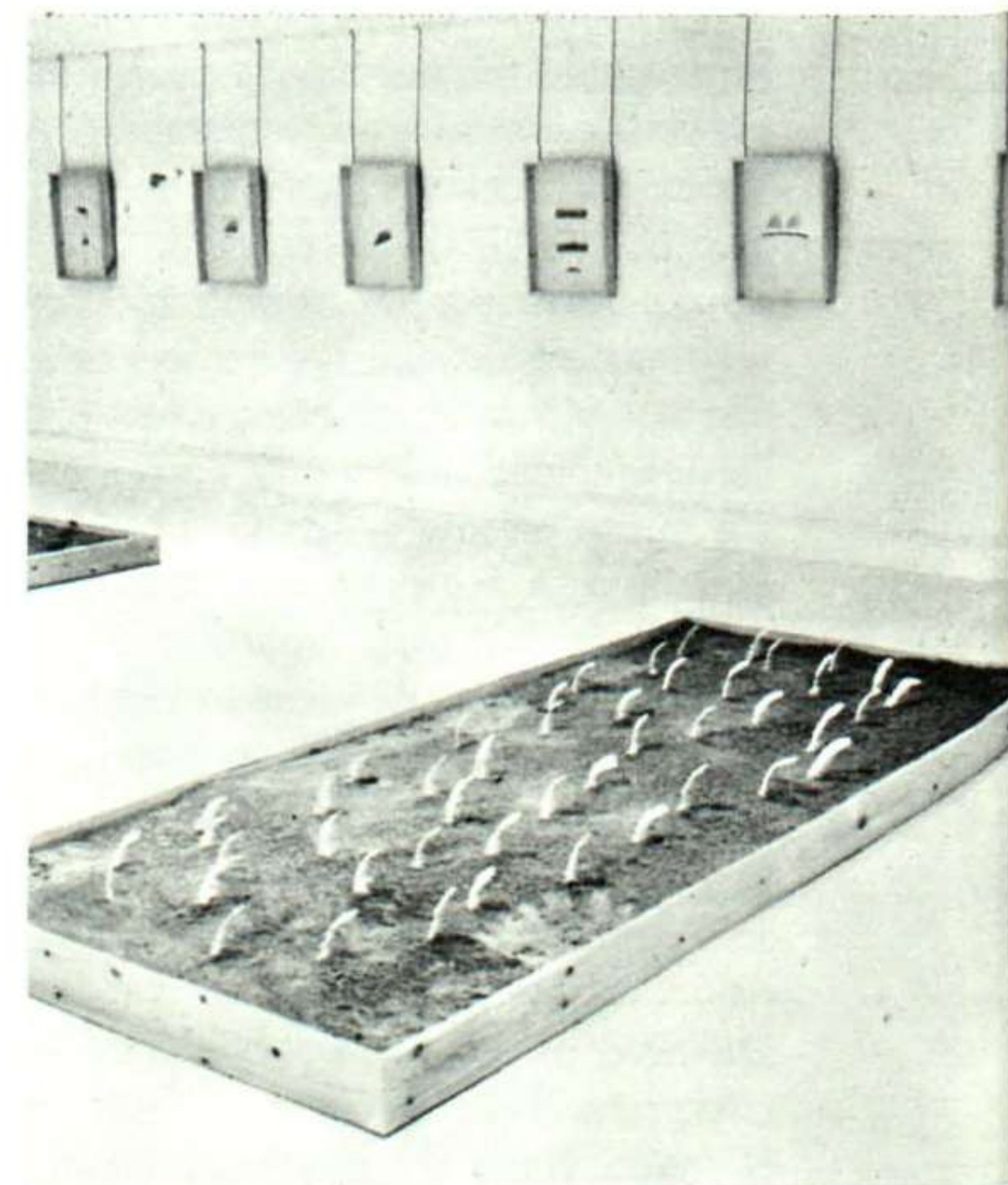
En la sala Vinçon, veinte dibujos-objetos y dos jardines de Manuel Valls. Este joven artista, que busca dentro de una voluntad de actualidad con tendencia a lo permanente, ha realizado, al mismo tiempo que una serie de obras concretas, la plasmación de una atmósfera en la que ha captado algo de la manifestación zen. Pero al mismo tiempo, ya que inevitablemente es un artista europeo, en su trabajo gravita el dadaísmo. Y así, sus jardines, tanto como por un artista zen, podrían haber sido realizados por un Picabia. Estos principales elementos han sido pasados por el tamiz del "minimal art" y con ellos ha conseguido una vez más una situación, al mis-

mo tiempo que plástica, poética; lo que es lógico, ya que Valls, personalmente, también tiende a expresarse dentro de la poesía.

Manuel Castro, en galería Leonart, ha ofrecido una muestra en la que dentro del hiperrealismo ha tratado de situarnos ante ejemplos en los que lo pictórico da la primacía al ingenio. La balanza se ha inclinado de esta parte. No hay duda de que ha tenido unas cuantas ideas felices y bastante originales. En otros casos, la búsqueda originalidad nos recuerda algunos aciertos de Magritte y no consigue liberarse de la concepción académica de la pintura. Si logra desprenderse de ella, realizará obras de indudable interés.

Carlos Cruz Diez, en galería Barbie. La muestra ha puesto de manifiesto la importancia de este artista cinético, uno de los principales del movimiento. Venezolano, nacido en Caracas en 1923, no es el único artista de su país que se dedica al cinetismo, pues entre sus compatriotas hay nombres tan significativos como los de Jesús Soto y Mateo Manaure. La obra de Cruz Diez destaca por la forma como en ella se aúnan la aventura plástica pura y el funcionalismo. Hay realizaciones suyas cumpliendo funciones específicas que son auténticos

MANUEL VALLS



alardes de audacia e imaginación, al mismo tiempo que productos pensados concienzudamente y realizados con una precisión absoluta. Pero ante sus obras, en ningún caso pensamos que estamos ante algo que sobre todo es un resultado predominantemente técnico, sino, por el contrario, ante algo esencialmente poético. Luz, movimiento, color, geometría son elementos que en sus manos se transmutan en algo que nos inclina a tener confianza en los posibles resultados futuros de la técnica, en su confluencia con el arte y el espíritu.

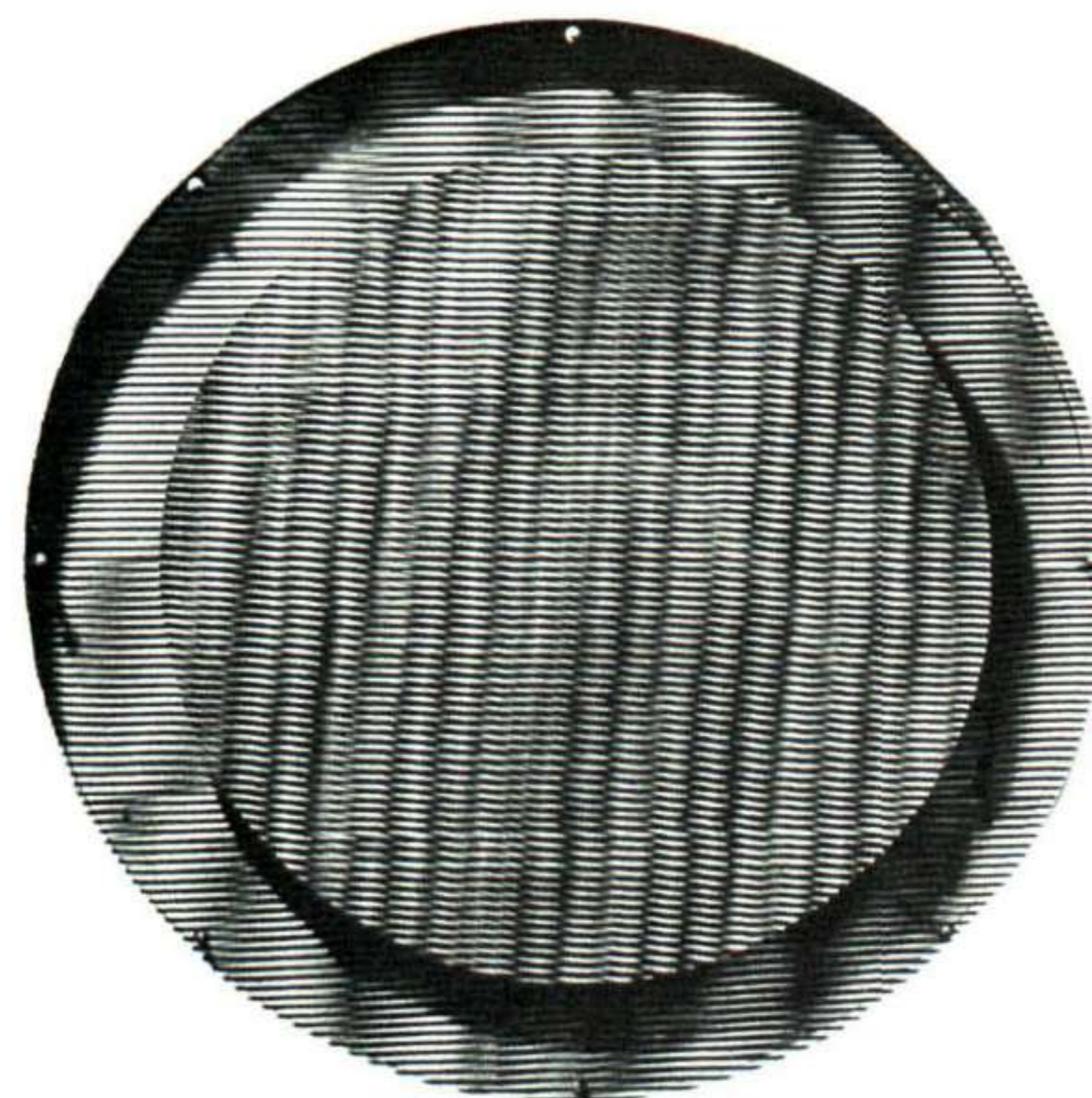
En la sala Gaudí, de Consejo de Ciento, una exposición de esculturas de Pablo Serrano, con algunas muestras de obra gráfica. Una abundante representación de piezas fundidas en bronce de contundente solidez, donde las formas abstractas y las referidas a realidades concretas y a concretas alusiones se dan la mano con alguna muestra de retratos. Pablo Serrano transmite al espectador la sensación de un esfuerzo primigenio, cuando el hombre comenzó a modelar por primera vez. En la materia queda la huella del hombre, tanto de su manipulación física como del entendimiento que ha entrado en juego. Todo ello al servicio tanto de la expresión como de las preocupaciones y las empresas del hombre y de las condiciones que acompañan a lo humano, apuntando hacia una meta de superación.

Con el título genérico "Nobleza del papel", la galería Laietana ha reunido una interesante muestra que acoge representaciones de los siguientes artistas: Kandinsky, Chagall, Julio González, Picabia, Miró, Dufy, Villon, Domínguez, Tapiés, Ponc, Cuixart, Castillo, Manolo, Gimeno, Clavé, A. Puig, Zabaleta, Helió, Palencia, Vázquez Díaz, Casanovas, Cossío, Aléu, Coll, Agulló, J. Carbo-Berthold, Adillo, Brotat, Crespo, Esteban, Fluvia-Mas, María E. Gago, García-Llort, Robbins, Torres-Monso Liarte, Gustavo, Marti-Hening, A. F. Molina, Naroztzky, Antoni-Miró, Olivares, Prim, Niebla, Roca Delpech,

Orozco, Sucre, Salamanca, Sixto, De Vargas. El propósito es poner de manifiesto la importancia del papel como soporte de la obra de arte. En el texto del catálogo se aducen razones como las siguientes: "En la historia de la pintura es innecesario subrayar que hay testimonios de obras ejecutadas sobre papel en todos los museos del mundo. Pero lo que seguramente se ignora es que tanto en el Museo del Louvre como en el Hermitage, los técnicos conservadores de obras de arte han asegurado que las pinturas que menos han sufrido el rigor del tiempo, los cambios producidos por las reacciones atmosféricas y químicas, son las pinturas ejecutadas sobre papel. En resumen, que las mejor conservadas, no sólo en su materia, sino en el frescor del color original, han sido pintadas en este soporte".

En la galería Maeght, otra exposición colectiva. Grabados y litografías de Adami, Bazaine, Bury, Calder, Capdeville, Chagall, Chillida, Fiedlerm Garache, Gardy-Artigas, Giacometti, Miró, Mompó, Palazuelo, Rebeyrolle, Riopelle, Steinberg, Tal-Coat, Tápies y Ubac. Y la exhibición del libro de litografías de Rafael Alberti, "Nunca fui a Granada", y abundante muestra de su obra gráfica. Exposición de interés que dentro del terreno de la obra gráfica es coherente con la altura de las muestras que viene ofreciendo esta galería.

En René Metras, otra exposición de la serie Presencias de Nuestro Tiempo, que agrupa pinturas, esculturas, dibujos, aguafuertes, litografías y serigrafías de los siguientes artistas: Bea, Bechtold, Capel, Cuixart, Chereau, Chanchó, Dalí, Equipo Crónica, Fautrier, Feito, Amadeo Gabino, Hartung, Hernández Pijuán, Machado, Marcel Martí, Massanet, Millares, Miró, Navarro, Jordi, Pericot, Picasso, Planells, Ponc, Posta Zush, Saura, Subirachs, Tábara, Tápies, Torres García, Román Vallés, Vasarely e Yturralde. Distintas tendencias y diferente grado de renombre alcanzado, pero artistas todos de evidente ori-



CRUZ DIEZ

ginalidad y muestra en la que abundan las piezas de subido interés. Una vez más, la galería realiza una exposición de gran categoría.

Pero el acontecimiento de máxima importancia ha sido la inauguración de la Fundación Joan Miró, Centro de Estudio de Arte Contemporáneo que se ha abierto con una importante exposición de este artista. En ella se han reunido obras de las distintas épocas del pintor y de diferentes técnicas. La importancia de este acontecimiento es digna de un muy amplio comentario. Por el momento, al dar la noticia señalo que en esta exposición se pueden ver algunas de las obras fundamentales en su evolución, dentro de un conjunto de verdadero peso específico. El edificio, situado en Montjuich, es obra del arquitecto José Luis Sert, que una vez más ha dado una prueba elocuente de su gran categoría. La belleza del edificio está perfectamente coordinada para la función a la que se le destina. De todo ello habrá que hablar más detenidamente.

ANTONIO FERNANDEZ
MOLINA

ESCUPTURAS EN LAS TULLERIAS

Cinco esculturas del americano Mark Di Suvero han sido instaladas en los jardines parisienses de las Tullerías: grandes construcciones de vigas metálicas, algunas de un alcance de veinte metros, reunidas simétricamente con un equilibrio que desafía las leyes de la pesantez. Acero natural, apenas salido de la fábrica, estas esculturas se sitúan fuera de la tradición por la masa, el volumen y el tamaño. Esculturas monumentales de la era industrial, realizadas en Chalon-sur-Saone, se exhiben en las Tullerías durante un par de meses,

Guy declaró que, por su parte, va a hacerse cargo de la renovación de la parte que va hasta la plaza de la Concordia, donde instalará diez esculturas de Rodin, entre ellas un ejemplar de "Los burgueses de Calais".

ARQUEOLOGIA ISRAELI

Se anuncia desde Jerusalén que se están llevando a cabo trabajos de restauración de la basílica del Santo Sepulcro. Al hacer una excavación y levantar una parte del pavimento de la capilla actual se pudo ver la roca del monte en que fue abierta la tumba de Jesús. También se ha descubierto una pared del foro de Adriano y parte de la pared con que Constantino cercó el área de la tumba del Señor.

La capilla del Santo Sepulcro está siendo reparada en su cúpula, que está muy agrietada, y su pintura sucia y descascarillándose. También se restaurará la mampostería exterior, con su elegante trazado de cornisas de piedra, sus capiteles ilustrados y los arcos sobre sus amplios ventanales.

HERENCIA PANAMEÑA

La Asociación Panameña de Antropología denunció la "inminente amenaza" que se cierne sobre la herencia cultural panameña, amenaza que, de concretarse, podría llevar al país "a la lamentable situación de un pueblo sin identidad propia". Los antropólogos acusan a los huaqueros —saqueadores de tumbas indígenas— de tener un próspero mercado negro de bienes culturales y artísticos. En su comunicado, los antropólogos panameños aseguran que la destrucción del patrimonio nacional expone al país "a la fácil penetración de patrones exógenos que acentuarían el problema de la dependencia y de la insuficiente integración nacional".

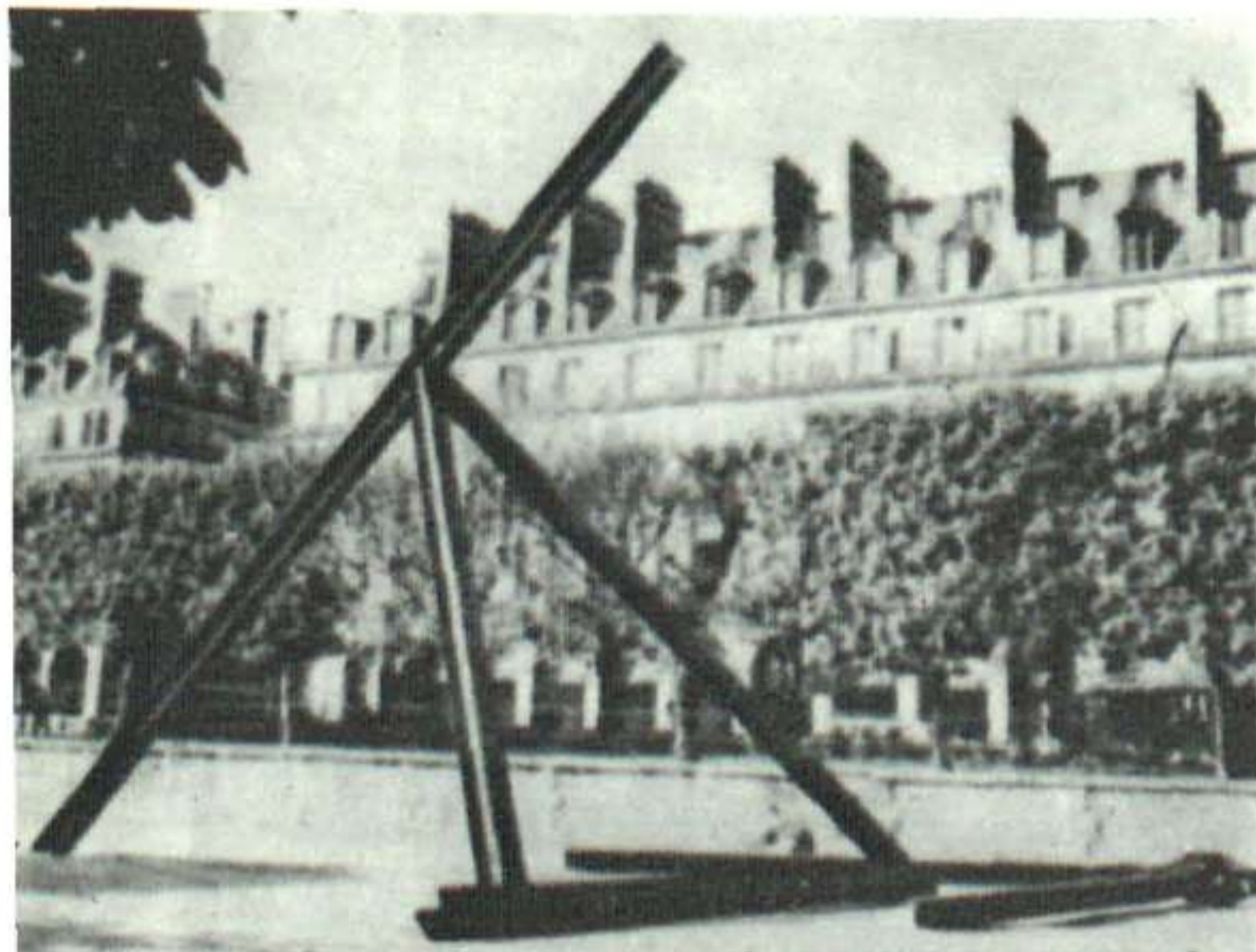
GALERIA NACIONAL DE BERLIN

La Galería Nacional de Bellas Artes de Berlín, obra del famoso arquitecto Mies van der Rohe, ha cambiado de director. Werner Hoffmann —autor de una popular "Historia de la Escultura Moderna", de la cual hay edición española— ha dejado paso al doctor Dieter Honisch, que fue hasta este momento conservador del Museo Folkwang, de Essen. Dieter Honisch tiene cuarenta y dos años.

BRASIL: CINCO NOTICIAS

● En el antiguo edificio de la Facultad de Medicina de Salvador-Bahía, sede de la primera escuela de estudios médicos de América del Sur, será instalado el futuro Museu Afro-Brasileiro. El museo concentrará la etnografía de varias naciones africanas —Dahomey, Nigeria, Ghana y Angola— que vinieron al Brasil durante el ciclo del tráfico de esclavos y de varias síntesis oriundas del contacto de esos pueblos con otros amerindios, europeos y asiáticos, en la sociedad brasileña de ayer y de hoy. La descripción etnográfica de esos pueblos se hará por medio de la representación de su vida global, técnicas, herramientas, muebles, tejidos y vestimentas, adornos, pinturas, joyas, música, danza, vida religiosa y social y hábitat, entre otros aspectos.

● En el Museu de Arte Moderna de Río de Janeiro se realizó el "VII Salão de Verão", que entre las numerosas obras enviadas seleccionó trescientas cincuenta de pintura, dibujo, grabado, escultura, objetos, fotografía, etcétera, de 131 artistas de varias ciudades brasileñas. Margareth Duham Maciel obtuvo el primer premio; el de revelación fue otorgado a Mauricio Andrés Ribeiro, de Belo-Horizonte, y en un total de 30.000



MARK DI SUVERO
"VIGUETAS"

antes de ser enviadas a Nueva York, su destino definitivo.

Michel Guy, secretario de Estado de la Cultura del Gobierno francés, ha aprovechado la ocasión de la muestra de estas esculturas para lanzar la idea sobre la estatuaría presente o futura de las Tullerías. André Malraux, que le precedió en el Ministerio de Asuntos Culturales, rejuveneció la parte de las Tullerías del lado del Louvre, donde instaló las esculturas de Maillol. Michel

cruzeiros fueron adquiridas obras de catorce artistas participantes.

- Descendiente de varias generaciones de tuxanas (caciques) de la tribu "deçana", cuyo origen se sitúa en la región brasileña que hace frontera con Colombia, Feliciano Lana —considerado príncipe por su linaje entre las gentes de su tribu— es el primer indio que, como artista plástico, ha presentado sus trabajos en una exposición de Manaus. Trescientas veinticinco obras fueron expuestas, hechas con materiales primitivos y lápiz de color, inspiradas en aspectos de la cultura y costumbres indígenas y, muy especialmente, en los mitos de su tribu.

- Por la obra realizada en Curitiba (Paraná), donde procuró armonizar el progreso y la humanización de la ciudad, el Instituto dos Arquitectos do Brasil otorgó al arquitecto Jaime Lerner, alcalde de la localidad, el Collar de Oro, la más alta distinción concedida por aquella entidad, como recompensa por los relevantes servicios prestados a la arquitectura brasileña. Antes de Jaime Lerner, recibieron el Collar de Oro los señores Juscelino Kubitschek, Oscar Niemeyer, Francisco Matarazzo y Jorge Moreira.

- La iglesia de San Francisco de Asís, de São João d'el Rey (Minas Gerais), ha conmemorado su bicentenario al mismo tiempo que se festejaban doscientos sesenta y un años de la elevación de esta localidad a villa. Considerada como una de las más puras obras de concepción barroca, la iglesia no tiene autor reconocido por los historiadores, aun cuando se cree que, tanto en el plano histórico como en el artístico, su proyecto tuvo la participación del célebre arquitecto y escultor brasileño Aleijadinho.

MEDALLAS DE ARTE

- El famoso arquitecto español José Luis Sert, ex decano de la Facultad de Arquitectura de Harvard, proyectista de la Fundación Maeght de Vence, ha sido condecorado por el Gobierno francés con la Gran Medalla de Oro —máximo premio que se concede en Francia en el campo de la arquitectura—, como reconocimiento a su labor en el conjunto arquitectónico de la Fundación Maeght, a pocos kilómetros de Niza. El arquitec-

to Sert es también el proyectista de la Fundación Miró, de Barcelona, recientemente abierta al público.

- La medalla de oro Europa para la Salvaguarda de Monumentos ha sido entregada en París a André Malraux. La medalla, creada hace cuarenta años por un industrial de Hamburgo, está destinada a distinguir a los autores de las realizaciones más notables en el sector de la conservación del patrimonio arquitectónico europeo. La medalla entregada al famoso crítico, novelista y ensayista francés subraya principalmente que "gracias a su acción se han valorizado numerosos conjuntos urbanos, con lo que ha hecho escuela en Europa y en el mundo".

EL HOMBRE DE AMERICA

Científicos norteamericanos han encontrado los restos de una hoguera y cacharros de piedra que parecen demostrar la presencia humana más antigua de América. Trozos de carbón rudimentario y utensilios que datan de hace dieciséis mil años se han descubierto en las excavaciones en torno a una gran roca que aún hoy sirve de refugio, a 40 kilómetros de Pittsburg. El doctor James Adovado, director de los trabajos, ha informado que el descubrimiento apoya la teoría de que seres



RAVEL DURANTE UN ENSAYO

humanos procedentes de Asia llegaron a América treinta mil años antes de Cristo, cruzando el estrecho de Bering.

TALLER DE TECNICAS GRAFICAS

Los artistas plásticos de Berlín han pasado a disponer de un taller de

COROT. "EL SENA EN EL MUELLE DES ORFEVRES".





MARQUET "EL PUERTO VIEJO DE MARSELLA"

impresión propio. Financiado por el Senado de la ciudad y administrado por la Federación Provincial de Artistas Plásticos, el taller tiene carácter modélico y ofrece a los artistas posibilidades de trabajar y experimentar en las técnicas gráficas más importantes. Ya entraron en servicio las secciones de grabado y serigrafía, y dentro de unos meses lo harán las dedicadas a litografía, offset y fotomecánica.

En la creación de este taller han

influido razones de tipo artístico y social. Con él se pretende que los artistas con menos ingresos puedan realizar trabajos gráficos con los más adelantados medios a su disposición.

CENTENARIOS FRANCESES

● En la Orangerie de París se ha celebrado una gran exposición dedicada a conmemorar el centenario de la muerte del gran pintor Corot. No es esta una exposición antológica de su obra, sino una evocación de las etapas de la carrera de uno de los más grandes artistas franceses del siglo XIX, tal y como está representado en las colecciones de los museos del Louvre, de París, y provincias y colecciones particulares de Francia. La exposición comprende unas ciento cincuenta pinturas, dibujos y estampas.

● El centenario del nacimiento del pintor Albert Marquet se está celebrando actualmente en su ciudad natal, Burdeos, con una exposición de sus obras —que durará un año— compuesta por un centenar de pinturas, sesenta dibujos y distintos libros ilustrados por el

artista. La exposición, a partir de octubre, se trasladará a las Tullerías de París. Marquet fue alumno de la Escuela de Artes Decorativas y Bellas Artes parisiense, en donde tuvo por maestro a Gustavo Moreau y en cuyas aulas se hizo entrañable amigo de Matisse, con el que formó parte del primer movimiento "fauve".

● La Biblioteca Nacional de París conmemora, por último, el centenario del gran músico Maurice Ravel con una exposición de sus cuatrocientas piezas y un conjunto único de fotografías. Una sección importante de la muestra está dedicada a los espectáculos que jalónaron la carrera de Ravel, maquetas de los decorados y vestuarios proyectados por Leon Bakst para la sinfonía coreográfica "Dafnis y Cloe", los diversos espectáculos líricos, "L'Enfant et les sortilèges", "L'Heure espagnole", "Adelaide Ma mère l'oye", "La valse"... La exposición se completa con cartas, retratos y recuerdos de sus amigos y principales intérpretes de sus obras. el público dispone a la vez de dos cabinas para escuchar las obras de Ravel, algunas interpretadas al piano por el propio compositor.

NOTICIARIO NACIONAL

MONUMENTOS NACIONALES

● Por Decretos del Ministerio de Educación y Ciencia, según acuerdos del Consejo de Ministros, se ha incoado expediente de declaración monumental histórico-artística, de carácter nacional, a favor de la Casa Lonja de León, alminar de la villa de Archez y alminar de Solares, en Málaga, e iglesia parroquial de San Francisco Solano, en Montilla. Asimismo se ha incoado expediente de declaración de conjunto histórico-artístico a favor de la localidad leonesa de Grajal de Campos.

● Han sido declarados monumentos provinciales de interés histórico-

artístico el castillo-torre Desvern o Desbach, en Celdrá (Gerona), y el Can Sentroma, de Tiana, en Barcelona.

● Por otra parte, tres mil vecinos de la localidad riojana de Casalarreina han firmado un escrito de protesta por la decisión de la Dirección General del Patrimonio Artístico y Cultural de declarar la zona urbana de dicha localidad conjunto histórico-monumental. Según dicha protesta, el clima de intranquilidad creado, más la obligada paralización de obras, está aumentando las cifras de emigración de este pueblo logroñés. (El suceso parte, como en anteriores ocasiones de protesta de otras entidades españolas de población, de un falso planteamiento del concepto de monumentalidad, que nada importa

para el natural desarrollo industrial o mercantil de nuestros pueblos).

ARTE Y UNIVERSIDAD

Es probable que para el próximo curso la Escuela Superior de Bellas Artes de San Fernando, de Madrid, quede integrada a la Universidad Complutense, después de publicarse el correspondiente Decreto del Ministerio de Educación y Ciencia en el "Boletín Oficial del Estado". Al integrarse a la Universidad, dicha Escuela dejaría de depender de la Dirección General del Patrimonio Artístico y Cultural. Parece ser que esta integración en la Universidad afectaría de momento sólo a la Escuela madrileña. Hasta ahora, únicamente la Escuela de

Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría, de Sevilla, formaba parte de la Universidad hispalense.

POBLADOS IBERICOS

● Tres poblados ibéricos han sido descubiertos recientemente en la provincia de Castellón de la Plana, localizados en Benicarló, Vall de Uxó y Villafraña del Cid, respectivamente, al Norte, Sur y Oeste de la provincia. En los dos primeros poblados han comenzado ya los trabajos de excavación a cargo del Servicio de Investigaciones Arqueológicas y Prehistóricas de la Diputación Provincial, habiéndose realizado, además, excavaciones en las localidades de Albocácer, Cuevas de Vinroma, Alcudia de Veo y el Estany de Almenara.

Desde el descubrimiento, en el año 1917, de las pinturas rupestres de la Valltorta por el equipo que dirigía el profesor Bosch Gimpera, rector de la Universidad de Barcelona, se han hecho numerosos hallazgos arqueológicos en la provincia de Castellón. Según el arqueólogo don Francisco Gual, jefe del Servicio de Arqueología provincial, lo conocido actualmente en la provincia es sólo el 1 por 100 de lo que hay en ella por descubrir.

El poblado ibérico de Vall de Uxó se halla situado en las inmediaciones de la ermita de San José, pertenece al siglo II antes de Jesucristo y sobre los restos del poblado existe una villa romana del siglo IV de nuestra era. El poblado de Benicarló fue descubierto casualmente al efectuar trabajos de una cantera. Ofrece un conjunto amurallado relativamente bien construido.

● Referido igualmente al mundo ibérico es la noticia procedente también de la región valenciana, en la que se informa que un castro ibérico, situado en la Montanyeta del Rito, en el distrito municipal de Corbera, en Valencia, ha sido destruido por una excavadora con motivo de unas obras. Se trataba de un ara ibérica dedicada al culto fálico, en donde en otros tiempos se habían descubierto cráneos perforados por los parietales, sepulturas de incineración con restos de cerámica, joyas y metales. Estaba considerado como el primer altar religioso de los primitivos habitantes de la comarca.

Según información municipal, la citada Montanyeta es de propiedad particular y en ella se había iniciado la roturación de tierras con vistas a construir un chalet

● Hallazgo arqueológico calificado de sensacional por los especialistas, realizado en el término municipal de Porcuna, a cuarenta kilómetros de Jaén: se trata de un grupo de esculturas ibéricas, en las que parecen apreciarse matices de una influencia del mundo clásico y asiático, incluso con elementos que parecen tener alguna correspondencia con la cultura celta. Según ha manifestado el director del Museo Provincial de Bellas Artes, el conjunto arqueológico encontrado es "uno de los más importantes de los últimos años, y en el mundo científico, sin duda alguna, será calificado de sensacional". Inmediatamente ha comenzado en la finca de Porcuna un programa de excavaciones patrocinado por la Dirección General del Patrimonio Artístico y Cultural.

MALLORCA: LA CATEDRAL Y EL PARQUE DEL MAR

● Con referencia a la catedral de la capital balear, informamos que un

pequeño arco, con posible correspondencia con otros aún ocultos, ha sido descubierto en el subsuelo catedralicio, al realizar las obras en la capilla real y, al parecer, fue mandado construir por Jaime el Conquistador en el último tercio del siglo XIII. La capilla real debe su nombre a las tumbas de los Reyes de la antigua dinastía mallorquina. Este hallazgo arqueológico podría arrojar mucha luz sobre los orígenes arquitectónicos de la catedral de Palma de Mallorca.

● Una segunda noticia de Palma señala que la primera autoridad municipal de la ciudad recibió a una comisión representando a un importante grupo de vecinos de la capital balear —nominado en un escrito de 4.175 firmas—, manifestando la preocupación existente en algunos sectores ciudadanos por las obras que actualmente se realizan en el Parque del Mar, junto a la catedral. Los firmantes solicitan la anulación del proyecto actual y su sustitución por otro, del que se encargarían Joan Miró y José Luis Sert. En el caso de que estos objetivos no pudieran cumplirse, los firmantes del escrito piden la inmediata dimisión del alcalde y del Consistorio.



"EXPERIENCIAS CERAMICAS" DE SARGADELOS

● Se ha celebrado en el Seminario de Estudios Cerámicos de Sargadelos la nueva "Experiencia 1975 de Tecnología y Escuela Libre", en la que participaron numerosas autoridades críticas, artísticas y técnicas del mundo de la cerámica, así como medio centenar de becarios nacionales y extranjeros. En Sargadelos, en la costa lucense, a pocos cientos de metros del lugar de esta nueva "Experiencia 1975...", funcionó hace doscientos años el complejo industrial siderúrgico fundado por don Antonio Raimundo Ibáñez, marqués de Sargadelos, inmortalizado por Goya, y cuya empresa gozó en su tiempo, y todavía hoy, de singular prestigio nacional e internacional. Así, Sargadelos se convirtió en un símbolo bajo el cual se puede hoy estudiar e investigar el arte, la industria y sus relaciones cordiales, que fue una de las pretensiones de los trabajos de investigación y creación que se desarrollaron en Sargadelos este pasado verano. La "Experiencia 1975" se explica con las siguientes estimaciones.

● El desarrollo de los sistemas de comunicación de nuestro tiempo plantea nuevos problemas en cuanto a lo que los objetos han de comunicarnos, además de satisfacer unas necesidades de servicio. Aún no somos completamente conscientes de esta nueva situación en la que nos fuimos encontrando al avanzar sobre nosotros la civilización de la máquina. Solamente algunos empiezan a encontrarse incómodos en un mundo en que la uniformidad, no la unidad, presiona dejando sin sentido muchas cosas, y hasta sin justificación el origen, es decir, la originalidad que los objetos tenían hasta hace poco.

● El dilema y la incertidumbre en este destino no puede resolverse volviendo atrás. La experiencia histórica, en todo caso, debe ayudarnos a andar hacia delante, advirtiéndonos, eso sí, de la autenticidad que reclama la situación de cada momento para alcanzar el mejor resultado. Se trata de la autenticidad de materiales, procedimientos y conceptos. El desarrollo de la tecnología está permitiendo avances sorprendentes en la adquisición de conoci-

mientos sobre los procesos cerámicos. Desde el primer momento, el que hoy se acerca a la cerámica lo hará seguro de que inmediatamente se echará a andar por medio de su técnica, pero lo que la cerámica nos ha de comunicar, como cualquier otro objeto sujeto a diseño, es dónde encontraremos el serio problema, porque en este campo es donde todo está por hacer.

● Estas Experiencias de Escuela Libre son, en realidad, experiencias destinadas a la investigación de formas para este tiempo. Su eficacia estará en lo que cada uno sea capaz de inventar, de imaginar, de ensayar variantes de sus ideas, de trabajar con sus dudas, pero sin abandonar la tarea, de no repetir inútilmente lo que ya se sabe, si no es para perfeccionarlo, y todo ello sin salirse de los límites que tienen los materiales, los procedimientos y la autenticidad de uno y otros, autenticidad que viene dada por sí y por el destino histórico que los artífices técnicos han de respetar.

● Un equipo del Seminario contribuyó en todo momento a resolver los problemas técnicos presentados en la posible fatiga de este aprendizaje, al objeto de que no decayesen el entusiasmo y la satisfacción de tener ocasión de aportar algo nuevo a la cerámica de nuestra cultura.

PROPIEDAD DE LAS CUEVAS DE ALTAMIRA

La Audiencia Territorial de Burgos ha dado la razón al Ayuntamiento de Santillana del Mar al fallar la sentencia el litigio que mantiene la Corporación local con el Estado por la posesión de las cuevas prehistóricas de Altamira. Desde que en 1868 se descubrieron las famosas cuevas, éstas pasaron a poder del municipio de Santillana del Mar, ya que se encontraron en territorio perteneciente al Ayuntamiento. En 1923 se creó una Comisión mixta formada por representantes municipales y arqueólogos, pero ya en el verano de 1940, el ministro de Educación Nacional sustituyó la Comisión por un Patronato, también con representación municipal.

Sin embargo, en el año 1944 se eliminó al alcalde de Santillana como representante y el Estado se convirtió

en dueño absoluto de las cuevas de Altamira. A finales de 1968, la Corporación de Santillana reclamó al Ministerio la propiedad de las cuevas, pero aquél no respondió. Ya en 1971 recurrió de nuevo y, por fin, dos años después, la Audiencia Provincial de Santander emitió una sentencia por este litigio y decidió que la finca como el subsuelo eran propiedad del Ayuntamiento de Santillana.

Por último, la Administración del Estado recurrió a la Audiencia Territorial de Burgos, que ha fallado igualmente a favor de la Corporación municipal montañesa.

NUEVAS CIUDADES

Al parecer, según la prensa especializada, en los próximos veinticinco años van a ser creadas en España de sesenta a setenta nuevas ciudades, con una población entre 200.000 y 500.000 habitantes cada una. Estos datos han sido facilitados por el director general de Planificación Territorial, don Enrique Medina. Para la creación de estas ciudades se partirá no sólo de algunas capitales actuales, sino de núcleos de menor población, incluso de algunas que ahora cuentan alrededor de 15.000 habitantes. El objeto de estas nuevas ciudades de tipo medio es que sirvan para centros de irradiación de las innovaciones y los desarrollos que generan las áreas metropolitanas.

El IV Plan de Desarrollo prevé también la creación de capitales comarcales en las zonas rurales, así como la necesidad de dotar a determinadas ciudades de una especial protección para que el desarrollo industrial no destruya sus posibilidades de conocimiento artístico y turístico.

DONACION PICTORICA

Siete valiosos lienzos atribuidos a Murillo, Goya, Valdés Leal y Alonso Cano han sido donados a la ciudad de Sevilla por un matrimonio residente en Barcelona, don Luis Castells y su esposa, recientemente fallecida, doña Carmen de Hertendona Castillo. Cumpliendo la última voluntad de su esposa, natural de Sevilla, el señor Castells ha visitado la capital andaluza para participar al Ayuntamiento de la ciudad la donación de las citadas pinturas, ya que

en el testamento matrimonial figura una cláusula relativa a las indicadas obras de arte, que habrán de permanecer para siempre en Sevilla.

Los cuadros son los siguientes: "Bocetos", atribuidos a Murillo; dos "Cabezas de hombre", también atribuidos a Valdés Leal; "Niño Jesús con la cruz", de Alonso Cano; "Niño Jesús", de Murillo; "El piojoso", de Murillo; "Los seises de la catedral ensayando", de Goya. Preguntado el citado donante sobre el valor de estas pinturas, manifestó: "En el extranjero valdrían una verdadera fortuna; en España no lo sé, pero, sin duda, la donación supone muchos millones de pesetas". Don Luis Castells, que posee una valiosa colección de arte en su castillo de la provincia de Tarragona, es profesionalmente físico y empresario comercial, compartiendo sus aficiones artísticas con el trabajo científico. Actualmente realiza investigaciones sobre la influencia de las ondas hertzianas en la leucosis de las gallinas, en colaboración con médicos y veterinarios de la Ciudad Condal.

DE VARIA INFORMACION

- En la localidad manchega de Almagro se están realizando importantes obras de restauración en la que fue casa palacial de Jacobo Fugger o Fúcar, conde y banquero alemán, que vino a España con Carlos V, viviendo en Almagro en los tiempos en que tenía a su cargo las minas de mercurio de Almadén. La casa es hoy propiedad del Ministerio de Educación y Ciencia, que oportunamente le dará una adecuada actividad de índole cultural o artística.
- La antigua capilla de los padres carmelitas de Palma de Mallorca, que data del siglo XVIII y que en la conversión del convento en cuartel —el llamado cuartel del Carmen— pasó a ser caballerizas, está siendo desmontada piedra a piedra para levantar en su solar un edificio oficial. Las piedras de la capilla han sido donadas a la Delegación Provincial de Bellas Artes para su reconstrucción en el lugar oportuno de la ciudad.
- El comisario nacional de Museos y Exposiciones de la Dirección General del Patrimonio Artístico y Cultural, Jor-

ge Aragoneses, inauguró en la localidad vallisoletana de Medina de Rioseco el Museo de Santa María de Mediavilla, dedicado a orfebrería, custodias, cálices, cruces parroquiales, marfiles, pinturas y esculturas procedentes de cuatro iglesias de la localidad.

- La villa cacereña de Hervás ha tributado un fervoroso y popular homenaje a su hijo predilecto, el escultor y académico, ex director de la Academia Española de Roma, Enrique Pérez Comendador, con motivo de la imposición de la Gran Cruz de Alfonso X el Sabio, concedida por el Gobierno como reconocimiento a su importante labor en la Academia romana.
- En el monasterio de San Pelayo de Antealtares, de Santiago de Compostela, se ha descubierto una escultura de Cristo Crucificado, en madera policromada, casi de tamaño natural. Por sus características pertenece al tiempo románico de transición, posiblemente del siglo XIII. La escultura es la única en su género que existe en Compostela.
- La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando ha elegido académico de número, para cubrir la vacante causada por fallecimiento del arquitecto don Luis Menéndez Pidal, al también arquitecto don Luis Cervera Vera, que había sido presentado por los académicos señores Moya, Iñiguez y Gutiérrez Soto. Don Luis Cervera fue largo tiempo arquitecto al servicio de la Hacienda, y su labor profesional, al margen de sus libros de arquitectura, se desarrolla en la obra restauradora de nuestros monumentos.
- Se ha realizado en Alava la tercera campaña de excavaciones en la zona de La Hoya, castro de la primera Edad del Hierro, junto a la villa riojana de Laguardia, así como las excavaciones del castro romano de Iruña, a doce kilómetros de Vitoria, que fueron dirigidas por el profesor Nieto Gallo, rector de la Autónoma de Madrid, y por el director del Museo de Logroño, doctor Juan Carlos Elorza.
- Pinturas rupestres realizadas en cuevas y grabados con triángulos e ideogramas sobre paredes rocosas al aire libre, han sido descubiertas en la isla de Gran Canaria por la Comisión del Museo Canario, creada para la confec-

ción de la Carta arqueológica de la isla. Se supone que alguna de las cuevas descubiertas haya sido utilizada como gruta funeraria de importantes personajes guanches.

- Con el número correspondiente a junio, última de sus ediciones, ha suspendido su publicación —con esperanzas de ser reanudada el próximo curso— la revista mensual "Carta de Arte", después de dos años y medio de vida. Causas: el creciente coste de producción y distribución.
- Ha sido nombrado director de la Escuela de Bellas Artes de San Telmo, de Valencia, el pintor y catedrático de Paisaje de la misma, José Américo Salazar, que sustituye al pintor Jenaro Lahuerta, recientemente jubilado. Américo Salazar era secretario de la Escuela de San Telmo.
- La décima campaña de excavaciones en las ruinas de la ciudad romana de Baelo-Claudia, situada en Tarifa, llevada a cabo por la misión francesa de la Casa de Velázquez, de Madrid, ha realizado, entre otros descubrimientos, la "triada capitolina", consagrada a Juno, Júpiter y Minerva; la basílica o sala de justicia, el gran forum con dos pórticos, la necrópolis, las termas y los drenajes de desagüe, que por su excelente estado de conservación continúan todavía funcionando con increíble perfección. Sorprendente también el descubrimiento de las que fueron antiguas factorías de pescado, en cuya actividad tuvo mucho renombre la ciudad de Baelo-Claudia.

PREMIO DE GRABADO

En memoria de Carmen Arozena, pintora y grabadora, se ha convocado un premio para grabado, dotado con 30.000 pesetas, al que podrán concurrir grabadores de cualquier nacionalidad, con una sola obra original, cuyas medidas no excederán de 70 x 50 centímetros.

El plazo de admisión se cierra el 1 de octubre y las obras serán enviadas a la galería Egam, Villanueva, 29, Madrid-1, sin montar.

Los artistas interesados en concurrir a este premio pueden solicitar las bases completas del mismo a dicha galería.

XAVIER BENGUEREL: "METAMORPHOSIS"

ESTRENO: VI SEMANA DE POLIFONIA Y ORGANO EN AVILA. IGLESIA DE SAN ANDRES. CORO MADRIGAL DE BUDAPEST. DIRECTOR: FERENC SZEKERES. 19 DE JULIO DE 1975.

Esta obra para coro "a cappella", escrita en 1972, corresponde al encargo hecho a Benguerel por la Comisaría de la Música para la III Semana de Avila. No fue posible entonces su estreno y ahora se nos ha presentado con una completa garantía en cuanto corresponde a la interpretación.

Señalo esto último porque me parece algo fundamental en el lenguaje musical de nuestro tiempo. Si es siempre importante la labor del intérprete —las auténticas excelencias de una obra nunca resaltarán en una versión mediocre—, lo es más todavía en esta época, no sólo por los muchos momentos que se confían a la aleatoriedad, que serán más o menos ricos según la imaginación del ejecutante, sino también por los abundantes recursos que, fuera de los elementos de la música tradicional, se le exigen a éste.

Benguerel ha conservado siempre un raro equilibrio entre la serenidad de una arquitectura musical objetivamente pensada y la exasperación sonora de signo expresionista. Esto hace de su producción un capítulo muy digno de gustarse y de estudiarse dentro de la actual música española. No asusta a Benguerel ningún desafío de forma o de conjunto sonoro. Siempre plantea sus obras en esos aspectos con un personal sentido de lo que la música debe ser.

"Metamorphosis", sobre cuatro fragmentos latinos de Ovidio, tiene para mi gusto un único defecto: su extensión ligeramente excesiva. Ganaría si resultase más concreta. La música es una difícilísima trama de líneas diversas que se mueven en un especial contrapunto. Téngase en cuenta que me refiero a la dificultad de interpretación, ya que la



XAVIER BENGUEREL

obra, por su hábil construcción, es aceptada por el público, aunque sea un público no muy hecho a vanguardias. Benguerel juega con la palabra hablada, la nota clara y los sonidos medio articulados. También hay sonidos sobre consonante, murmullos, claros recitados y dulces quejidos, como onomatopeyas del mundo animal. Los cantores, además de toda clase de efectos vocales, desde la "bocca chiusa" al recitado rítmico, utilizan sus manos para señalar algún momento con palmadas. En una de las partes hay una sugestiva utilización de la voz soprano a solo, pues el resto del coro se limita a un acompañamiento que parece arropar a la solista. Como en este caso la voz era excelente y expresiva, no había más que pedir.

La parte final adquiere su poder a través de una aglomeración sonora en que están presentes todos los efectos. Sirve muy bien de rúbrica a una obra que se escucha con atención y que despierta el interés estético de lo bien hecho. La frase última resulta un poco precipitada, como inesperada. Creo que Benguerel ha conseguido lo que se proponía, que no es una simple experiencia en la escritura para coro, sino una obra de arte de valor muy notable.

CARLOS GOMEZ AMAT

JOAQUIN HOMS: "TRIO PARA VIOLIN, CLARINETE Y PIANO".

ESTRENO EN HUELVA, POR EL BARTOK TRIO, DE BARCELONA, EL 24 DE FEBRERO DE 1975.

La obra consta de un solo movimiento y su duración aproximada es de unos nueve minutos.

El "Trío para violín, clarinete y piano" es una de las más recientes creaciones de Joaquín Homs, fue compuesto en el mes de noviembre de 1974 y está dedicado al Bartok Trío.

La obra, que consta de un solo movimiento, está estructurada internamente en cuatro secciones, cuyo material se deriva de una serie única de doce sonidos y en su constante diferenciación expositiva el compositor logra el carácter contrastante de las distintas partes. Si esta descripción del "Trío" de Homs puede llevar al lector a suponer que la obra es fruto de una labor de pura dialéctica mental o bien consecuencia de la extrema habilidad compositiva del músico catalán, esta idea desaparecerá al escuchar los primeros compases del "Trío", porque en ellos ya se percibe la vitalidad expresiva, siempre personal, del compositor. El "Trío para violín, clarinete y piano" no es un título más en el extenso catálogo de Joaquín Homs, sino una nueva visión del cosmos sonoro que el compositor ha creado desde su primera obra con imágenes puramente musicales, que traducen sus vivencias y la meditación inteligentemente reflexiva de éstas. Homs es un poeta porque sabe dirigir su atención hacia todo lo que le rodea, desde el más humilde objeto hasta el más abstruso problema de la actividad humana; de estos hechos y estos fenómenos sabe extraer la esencia que dará forma a su estética personal y coherencia



JOAQUIN HOMS.

a su lenguaje sonoro. Si Homs, al hablar de sus composiciones y del modo que las escribe, nos manifiesta que su impulso creador se origina en un constante mirar hacia adelante y hacia atrás, que atiende la "apremiante llamada" reclamando la continuación de los compases iniciales, él mismo nos da la clave para comprender cuál ha sido su evolución estética, que nunca partió de postulados establecidos "a priori", sino que se conformó y sigue configurándose según la trayectoria existencial de su vivir con y en el mundo. Es por estas razones que Homs no puede encajar en catalogaciones concretas de tendencia o escuela, pues Homs, al acentuar el valor expresivo de la música, no puede circunscribir a ésta en un proceso morfológico-compositivo determinado (en su caso el dodecafonismo), puesto que por ser un método limitaría aquello que precisamente Homs persigue: la comunicación.

En este comentario, basado en una sola audición del "Trío para violín, clarinete y piano", es difícil reflejar los múltiples aciertos de forma, timbre y dinámica que éste contiene, pero intuimos en él unos valores que harán del "Trío" una obra viva, revelándonos en cada nueva audición motivos inéditos que han de acrecentar nuestra estimación hacia esta muestra reciente del arte de Joaquín Homs. Destaquemos por último el bien elaborado tejido polifónico derivado de la constante rotación y superposición de la serie de doce notas, el planteamiento interrogativo de la primera sección del "Trío", los excelentes resultados en la mezcla y combinación de los timbres instrumentales de la segunda parte (animato) y el "crescendo" en intensidad expresiva de las últimas secciones, resuelto de modo magistral en un clima final de serenidad contemplativa que a la vez nos transmite una sensación sobrecogedora de lo infinito.

F. TAVERNA-BECH

CRISTOBAL HALFFTER: "CONCIERTO PARA VIOLONCELLO Y ORQUESTA".

ENCARGO DE LA COMISARIA NACIONAL DE LA MUSICA PARA EL XXIV FESTIVAL DE GRANADA. PATIO DE CARLOS V DE LA ALHAMBRA. ORQUESTA NACIONAL. SIGFRIED PALM, "CELLO". DIRECTOR: RAFAEL FRÜHBECK. 23 DE JUNIO DE 1975.

El proceso evolutivo de Cristóbal Halffter se realiza de modo natural, casi biológico, gracias a la alianza constante de intuición y sabiduría. Si los conocimientos aprestan la intuición, ésta suministra sugerencias al saber técnico. Llega un momento en que ambos factores constitutivos y condicionados por la personalidad del músico y la circunstancia en que se mueve, se resuelven en lo que denominamos madurez. Esto es: el instante exacto en que el creador comienza a producirse como "clásico de sí mismo".

Todo esto viene a cuento del "Concierto para violoncello" de Cristóbal Halffter, pensado con precisión para la técnica y las posibilidades expresivas de un instrumentista determinado: Sigfried Palm, que protagonizó el estreno en el patio de Carlos V granadino. La doble medida del "violoncellista" acertó a darla Cristóbal Halffter al equilibrar el virtuosismo extremado de la "cadenza" con la larga y bien trabajada melodía de la estructura quinta. Pues en la obra, aun unitaria y sin solución de continuidad, se advierte un esquema formal (interno y externo) de seis estructuras, no por coherentes entre sí menos diferenciables. Serían éstas: 1. "Cadenza". 2. Continuación de la "cadenza", cada vez más incitante para la orquesta. 3. "Allegro", de gran vigorosidad en todos los aspectos. 4. "Scherzo". 5. Lento, y 6. Prolongación "lento" y evocación resumida de la "cadenza" inicial.

El papel de la orquesta —amplia, sonora, protagonista— existe en función de cuanto expone el "cello". El discurso orquestal parece una metáfora ampliada del solista. Proporciona éste las incitaciones —breves, nerviosas, gráficas— a las que responde la orquesta o, por el contrario, un breve diseño rítmico o melódico, una coloración armónico-instrumental, una "sorpresa" sonora potente, obran como un latigazo sobre la sucesión del solista.

La rica gama de variedades tímbricas y atmosféricas, la poesía humanísima de ciertos pasajes, la violencia de otros, el mágico contraste de sonoridades individualizadas como la del "clave", son resultado de un quehacer auténticamente magistral. El autor ha realizado con exactitud de relojero suizo su pensamiento original, es decir, su formidable intuición musical, espuela de su no menos formidable saber.

La versión, tanto por parte de Palm como de la Orquesta Nacional y su director, Frühbeck de Burgos, fue no sólo de calidad, sino plena de fascinación. No es de extrañar la entusiasta respuesta del auditorio.

ENRIQUE FRANCO



CRISTOBAL HALFFTER.

BIBLIOGRAFIA

EUGENIO TRIAS: "DRAMA E IDENTIDAD O BAJO EL SIGNO DE LA INTERROGACION".

BARRAL EDITORES. 218 PAGINAS. BARCELONA, 1974.

Eugenio Trías, profesor de Metafísica en la Universidad Autónoma de Barcelona y autor, entre otros ensayos, de "Más allá de la sociología del conocimiento" (1967), "La filosofía y su sombra" (1969), "Teoría de las ideologías" (1970), "La dispersión" (1971), en el presente libro, objeto de este comentario, que en fecha reciente ha obtenido la distinción del Premio de la Nueva Crítica al mejor ensayo realizado en 1974, y dentro del marco general de "Drama e identidad", analiza y destaca con agudeza los aspectos dramáticos más acusados que se encierran en la gran música de los siglos XVIII y XIX, enlazándolos con el trasfondo filosófico e intrincado de este tema, así como su relación con el drama, tal y como lo desarrollan Sófocles y Eurípides en la antigüedad griega y Shakespeare entre los siglos XVI-XVII. Resaltaremos el aspecto relativo a lo musical.

El dramatismo en este orden alcanza caracteres álgidos en la persona y obra de Haydn, quien a los setenta y siete años se encontraba en plena forma y con una capacidad creadora acrecentada, traducida en una multitud de ideas que no podía llevar al pentagrama por decadencia de facultades físicas. El margen de tiempo que se dispensa al genio para realizarse, aun cuando alcance la privilegiada cota de edad a que llegó Haydn, resulta hartamente escaso. El drama radica en primer lugar en la vivencia simultánea del agudo contraste existente entre la indigencia biológica-fisiológica y la plenitud del talento creador. De esta suerte, y por tal discrepancia entre lo somático y lo psíquico, queda truncada sin remedio la realización de la propia identidad.

Como Trías afirma: "Quizá esta

distorsión de las edades de la vida encierra una profunda relación con lo que propiamente significa el concepto de tragedia. Goethe es, con Haydn, uno de los ejemplos más cuajados de 'viejo-joven'. Según la apreciación de Trías, Haydn es, al igual que Hitchcock, un maestro del suspense, con dos siglos de distancia entre uno y otro, y es la ansiedad por conocer el desenlace la que genera y estructura la categoría del "espectador oyente" en su sentido más genuino. En Haydn, el suspense se manifiesta en un reiterativo escamoteo del dato o la pista musical esperada y que corresponde a la propia dialéctica de la obra en desarrollo, en este diferir y en tal expectativa, que ha hecho surgir con plena deliberación el compositor. El dato esperado no es sino la recuperación de la tonalidad básica cien veces insinuada y otras tantas hurtada, por el sentido de la intriga musical, congénito en Haydn. El tema inicial, con frecuencia facilón, no encierra en principio esta inclinación al suspense, es en el desarrollo melódico y en el contrapuntístico donde ha de buscarse lo genial de su técnica. Con ella se pone de manifiesto el elemento antirromántico: lo importante no estriba en la inspiración del elegir los temas, sino en la que es susceptible de originarse y hallar sus propios rumbos en el tratamiento de cualquier material temático, por pobre que sea en principio.

Haydn era un dramaturgo genial, su técnica y su inspiración hicieron posible el hallazgo de un sentido dramático, plenamente desarrollado. Fue en la "forma sonata" y en la sabia combinación con el rondó, que aparece con frecuencia en sus últimas sinfonías, donde esta dramaturgia llega a su culminación; el drama alcanza la plenitud de su lógica, que, en suma, viene dada por la orientación y la finalidad del conflicto suscitado por fuerzas antagónicas, intrínsecas o extrínsecas, y que, a diferencia de la tragedia, en el drama encuentran siempre una solución.

Rosen da como hito iniciador de la música cadencial que Trías extiende a la dramática resolutive, el siglo XII, y como jalón final de ambas, el primer cuarto del XX. De la cadencia surgen las concepciones de los modos de la tonalidad, de la frase periódica y de la secuencialidad, que no es otra cosa que la prolongada repetición de los modelos cadenciales.

Esas fechas aportadas por Rosen en su obra "The classical style" (Nueva York, 1970) constituyen para Trías las actas de nacimiento y defunción, respectivamente, del pensamiento dramático considerado dentro de la tradición occidental.

La orientación hacia un fin presupone en el drama un trayecto y una teleología que a su vez requieren un punto de partida. La aparición sucesiva de estos elementos precisa de una estructura formal centrada, y como requisito indispensable, este centro mudable y errante que irrumpe en la primera etapa de su planteamiento temático, y que es en apariencia abandonado por el compositor en el desarrollo y en el nudo conflictivo para recuperarlo en el desenlace, en singular efecto de "boomerang".

En el "Cuatrocento italiano" y en pintura aparece a su vez un centro característico en torno al sistema de la perspectiva, que hace viable el despliegue de una polifonía de líneas y de planos situados en torno a un núcleo principal. Tal eje en música viene dado por el modo y tonalidad de base; la forma sonata aparece así como la más madura y cuajada de la lógica del drama musical, y en ella la tesitura dramática viene a alcanzar su apogeo: tal tesitura está integrada por tres elementos sucesivos: planteo-nudo-desenlace o sus equivalentes: punto de partida-trayecto-retorno.

La concepción decimonónica de la sonata, tal y como la plasmó Vincent d'Yndy; forma ternaria, dividida en tres estadios: exposición-desarrollo y recapitulación implica por su propia estructura la reaparición en el "allegro" de las dos formas antagó-

nicas, previamente contrastadas en la exposición, de modo que ya en el desarrollo se asiste a la pugna entre una y otra. Como dice Trías: "Estas fuerzas estarían encarnadas por dos temas netamente diferenciados: uno de los litigantes sería agudo, desconsiderado, fuerte, viril, afirmativo, épico; el otro sería de suaves maneras, ensoñador, delicado, interrogativo, dulce, receptivo, lírico, femenino. Asistiríamos, pues, a una versión musical del eterno conflicto del Ying y el Yang. O inclusive podría 'filosofizarse' el debate y hablarse de la lucha entre el orden moral y el sentimiento, o en términos kantianos, el imperativo moral y la sensibilidad".

Tal manera de concebir "la forma sonata" peca de superficialidad y destaca lo puramente melódico con un notorio descuido de lo armónico. Puede servir, sin embargo, "grosso modo", como criterio para estudiar la evolución de la sonata en Beethoven y los románticos, pero no, como observa Trías, en Haydn, cuyo monotematismo excluye la apuntada dualidad de tiempos: lentos y rápidos, alegres y melancólicos.

Con Haydn, a través de su concepción de la "forma sonata", irrumpe en la composición un ingrediente ontológico-esencial: el tiempo. No el abstracto y desencarnado que distribuye la sucesión de los "ahora" con rutinario cuentagoteo de reloj, sino el concreto y vivencial. Este elemento temporal carece de autonomía en la música barroca y se halla embebido en el espacio soberano, árbitro supremo de la situación que al disfrazarse de tiempo lo único que consigue es falsearlo, llegando de este modo a su anulación y neutralización. El recobro de la naturalidad, siempre dentro del convencionalismo que supone la ficción cultural, corre a cargo de simultaneidades, convergentes en torno a un eje coetáneo. De tal modo que en la música barroca la ficción sube de punto. Trías lo expresa así: "En esta música, el oído es guiado por el eje de las simultaneidades, con el fin de que se recree en la exploración de

todos los juegos virtuosos y del colorido instrumental del contrapunto. Todo este edificio espacial es eminentemente estático, sólo que se mueve con una regularidad de reloj, de manera que por instantes se llega a tener la sensación de que no hay en propiedad movimiento. En la música barroca, el tiempo, por consiguiente, es racional, y se cifra en unidades homogéneas, premeditadas y artificiosas, como el de la física de Newton, que le es coetánea". La inmadurez constitucional de la memoria del "escucha" es el único engarce que permite estar presente al bajo continuo cimentador. En la "forma sonata", por el contrario, este "basso, obstinado", que tan importante papel representa en la música barroca, queda ya superado y fuera de lugar, y el espacio pasa a un segundo plano, al ceder el protagonismo al tiempo. La homofonía reemplaza a la estructura polifónica. De esta suerte se vienen a invertir los términos. Si el tiempo desempeñaba en la música barroca una función vicaria, de soporte del espacio musical, en la "forma sonata", por el contrario, es el espacio el que sustenta a un tiempo vivo, concreto y emergente: "Que posibilita el pronunciamiento de un discurso homofónico, lanzado por el eje de las sucesiones". Con esta inversión de perspectivas se establecen los jalones precisos para el planteo de un relato adecuado, de una peripecia, de una vicisitud, de un drama, de una historia, de un conflicto viviente. Con la desaparición de los episodios, el compositor puede narrar en forma dramática una historia con personajes principales y secundarios y con el correlativo desarrollo de sus conflictos. El que la "forma sonata" y la "forma novela" coincidan, en cronología, no es fortuito en modo alguno. Es Tolstoi quien en el siglo XIX entrelaza ambas formas en su "Sonata a Kreutzer", y en el nuestro renovadas por Valle-Inclán en su conocido ciclo estacional de sonatas literarias.

El barroco era ya en sí un arte dramático: "La invención barroca

de la ópera, del oratorio, del drama isabelino, el carácter escénico, urbanístico de la arquitectura y la estructura del barroco, acreditan que ya en este estilo el drama alcanzó sus primeros y decisivos esplendores". "Sin embargo, el drama musical barroco carece de lo que en un sentido lato, es decir, decimonónico, puede llamarse historia o evolución". Le falta el impulso y el despliegue, la peripecia y, por consiguiente, la posibilidad de desarrollar y llevar a feliz término un material temático. La ópera no fue el punto fuerte de Haydn, y esto a pesar de sus dos geniales oratorios, y de ser la forma ópera, la dramática musical por excelencia. Es Mozart quien encuentra por fin el tiempo dramático adecuado, con la unidad precisa entre historia y psicología, en especial en sus finales operísticos, al unificar lo que aparecía dissociado en el recitativo y el aria de la ópera barroca. En Mozart, la historia se dramatiza al efectuar y hacer posible una dinámica psicológica. El suspense iniciado por Haydn halla en Beethoven su gran culminador debido a la superioridad de recursos técnicos del genial sordo de Bonn.

Es en Wagner, al partir de la síntesis mozartiana, en quien el drama musical alcanza toda su plenitud. El recurso técnico fundamental para lograrlo lo obtiene en el contrapunto de "leit motiv":

Los héroes wagnerianos tan pronto ocultan su identidad como Lohengrin, y la intriga estriba entonces en descubrir, bajo los datos dramático-ficticios, la verdadera identidad, como la ignoran en absoluto, caso de Wotam, quien no da su nombre sencillamente porque no puede darlo.

He aquí recogidos de manera sucinta algunos de los puntos de vista cardinales de las tesis de Eugenio Trías en cuanto a la tensión "Drama e identidad", y lo que respecta a la evolución musical de los siglos XVIII y XIX.

JOSE ALBERTO
MARIN MORALES

DAMIAN BAYON: "LA AVENTURA PLASTICA EN HISPANOAMERICA".

BREVIARIOS. FONDO DE CULTURA ECONOMICA. MEXICO, 1974.

En los tres centenares y medio de páginas de este volumen, el crítico argentino de arte Damián Bayón ha llevado a cabo con gran acierto la empresa de presentarnos un libro que es, al mismo tiempo, una historia del tema en el período elegido y un testimonio crítico autorizado y consciente.

El período es el que va desde 1940 a 1972. En esta holgada treintena de años, la serie de aportaciones hispanoamericanas no sólo han sido abundantes, además se han dado a la hora en punto de la plástica mundial y con frecuencia han sido también artistas hispanoamericanos quienes se han adelantado a las corrientes en boga, contribuyendo a configurar el futuro del arte. Si en generaciones inmediatas se dieron casos como los de un Reverón, un Figari o un Xul Solar, hoy los artistas se producen por grupos nutridos y los casos de auténtico peso específico no son excepcionales.

Dentro del tema elegido, el libro deja a un lado la escultura para presentar el panorama de la pintura, el cinetismo y el arte de la acción ("happenings" y similares). De haberse estudiado también la escultura, el libro sería completísimo.

En la información de este crítico no se perciben lagunas de bulto. Sin duda es mucho lo que conoce, tanto de lo que los artistas producen en sus países como de la labor de los hispanoamericanos que trabajan en el extranjero. Especialmente en los dos polos de mayor atracción: Nueva York y París.

Para tratar un tema tan amplio, el autor se dio cuenta con muy buen criterio que antes de entrar de lleno en materia el tema pedía una explicación de sus antecedentes. Existía, como se puso de manifiesto, por ejemplo, con el fenómeno del

muralismo mexicano, un ambiente propicio a que cuajara la conciencia plástica actual, en sus distintas vertientes, para llegar a superar las concepciones artísticas académicas y los temas del indigenismo para acceder a lo universal y a su través configurar el carácter de la aportación personal de estos países.

De una manera general destacan en sus aportaciones Argentina, México y Venezuela, pero los grandes artistas se han dado en cualquier parte, y dos de los más mundialmente famosos y que han jugado un destacadísimo papel dentro de la pintura surrealista son el cubano Wilfredo Lam y el chileno Matta.

El libro está lleno de noticias, apreciaciones críticas y comentarios diversos que dan una imagen extraordinariamente animada del ambiente y nos confirman la realidad de la existencia de una inquietud materializada en importantes realizaciones, dentro de la más amplia gama de inquietudes. Hispanoamérica, sin duda, ha destacado en este período en muy distintas vertientes de la plástica.

Si en principio puede decirse de una manera global que el arte de América, tal y como se viene manifestando, le debe su impulso a los grandes artistas europeos y a su influencia a partir del impresionismo, no es menos cierto que estos países han aportado un acento personal y que no se puede hablar en ningún caso de una supeditación, sino de una participación al mismo nivel, en la que destacan las personalidades más inspiradas y audaces, al margen del continente y nacionalidad en el que hayan aparecido. Y así como con mucha frecuencia los artistas hispanoamericanos viven en Europa o en Estados Unidos, también, aunque menos frecuentemente, se da el caso inverso. Como ha sucedido con Remedios Varo, Leonora Carrington y José Batlle Planas, por sólo citar tres ejemplos.

Si importante ha sido la aportación hispanoamericana al surrealismo, al que es imprescindible añadir

además de los dos grandes artistas citados el del mexicano Alberto Gironella y el del cubano Jorge Camacho, ambos más jóvenes que aquéllos y el último una ausencia que se advierte en este libro, la impresión que comunica la lectura de este volumen es la de que hay dos vertientes de la plástica en la que los hispanoamericanos han destacado más especialmente, y son las del cinetismo, con nombres tan significativos entre los venezolanos como Jesús Soto y Carlos Cruz Díez y el argentino Julio Le Parc. Francisco Sobrino, que en el libro figura como artista argentino, nació en Guadalajara (España) en 1932, y que en 1960 ya era uno de los artistas más destacados del grupo "Recherche d'art visuel". La otra vertiente es la de los creadores de "happenings" y artes de la acción, que tuvo un especial cultivo en Buenos Aires hacia la década del sesenta. Con la influencia, en parte, de artistas como Duchamp y los más próximos Ives Klein y Piero Manzoni, destacaron las actividades de Marta Minujin y Alberto Greco. Este, que nació en Buenos Aires en 1931, los últimos años de su vida vivió en España, tuvo una intensa actividad y se suicidó en 1965 en Barcelona.

En suma, este trabajo, redactado con una gran viveza, nos mete de lleno en el panorama artístico de estos países, y al par que afirma reconocidos y difundidos prestigios, nos descubre nuevos aspectos de esta rica realidad.

A. F. MOLINA

JOSEP LLORENS ARTIGAS Y JOSE CORREDOR-MATHEOS: "CERAMICA POPULAR ESPAÑOLA".

FOTOGRAFÍAS DE F. CATALA ROCA. COLECCION NUEVA IMAGEN, EDITORIAL BLUME. BARCELONA, 1974 (2.ª EDICION, AMPLIADA); 223 PAGINAS.

Agotada en poco tiempo la primera edición de **Cerámica popular**

española, han aprovechado sus autores, el ceramista Josep Llorens Artigas y el crítico José Corredor-Matheos, para ampliar el texto anterior antes de volver a darlo a la imprenta. El resultado es un libro más completo, tanto en la parte literaria como en la fotográfica, que da noticia detallada de los alfareros españoles empeñados en mantener la tradición ceramista popular. Son muchas las voces que están clamando para evitar que se pierda ese tesoro cultural, y son muchas las veces que se ha prometido una ayuda oficial para conseguirlo. Pese a todo, los alfareros se ven obligados a abandonar un trabajo que no les resulta rentable. Por fortuna, parece ser que aumenta el interés de las gentes por la cerámica popular, aunque sea en pequeña medida, y es de señalar que están publicándose trabajos de investigación bien informados que quizá logren mentalizar a quienes pueden impedir que se pierda para siempre esa enorme riqueza de la cerámica popular española.

Una de las razones que movieron a los autores de este libro a escribirlo fue precisamente la de llamar la atención sobre este riesgo; algo han conseguido ya, si bien no lo bastante para impedirlo, puesto que en su nuevo recorrido por la ruta del barro han encontrado varios talleres cerrados y otros a punto de hacerlo. Claro que el principal valor del libro no está aquí, sino en su acopio de informaciones en torno a los alfareros y sus obras a lo largo y ancho de la Península y sus islas.

Así, resulta que lo más erudito se une al dato humano, completando el panorama preciso para entender la situación real del problema. Más que un estudio científico, los autores han procurado realizar un viaje ameno por los caminos de esta antiquísima manifestación humana del arte, sin soslayar por eso los datos científicos oportunos.

Mientras que en otros países europeos, y muy concretamente en Alemania, se demuestra un enorme aprecio de la cerámica popular espa-

ñola, hasta el punto de que entra con pleno derecho en sus museos y se editan ensayos sobre ella, en España no se le presta la atención debida. Lo curioso es que sí se estudia y admira la cerámica de siglos pasados, sin caer en la cuenta de que estas obras hechas hoy en pueblos españoles por artesanos que heredaron métodos y talleres de sus antepasados, adquirirán con el tiempo la misma importancia. Los autores de este ensayo llegan a predecir que si no se intenta algo por evitarlo, dentro de muy pocos años la vasija tradicional sólo se hará por encargo, y a un precio incomparablemente mayor que ahora, en buena lógica. Y para que esto sea posible, el artesano debe mantener adiestradas las manos y no olvidar los secretos de su oficio.

Reconocen Llorens Artigas y Corredor-Matheos que el fin inmediato de la cerámica popular, la utilidad, ha desaparecido al haberse sustituido este tipo de vasijas por otras fabricadas en serie por la gran industria. Por eso se da la paradoja de que la cerámica popular está dejando de ser popular y se convierte en un objeto de adorno. Los alfareros aman profundamente su trabajo, su arte, pero se ven desplazados por los nuevos materiales más resistentes y cómodos, y por las cargas de todo tipo que pesan sobre ellos. Sus hijos ya no desean continuar en el oficio de los mayores, sabiendo que esa herencia no les será rentable. Ciertos talleres trabajan en gran escala, ya que si sus platos y cántaros no van a las aldeas, son adquiridos, en cambio, para la decoración de grandes hoteles y se exportan a otros países. Pero el alfarero que trabaja en su obrador él solo o ayudado por algún familiar, y que está obligado a ganarse el sustento trabajando también en faenas agrícolas, abandona poco a poco la producción de unos cacharros que apenas le dejan beneficio.

El volumen que comentamos se



abre con unos datos sobre la técnica ceramística. Señalan los autores el proceso que sigue el barro desde que es extraído hasta que sale cocido del horno, que es muy rudimentario y de origen antiquísimo. Los alfareros cuentan con un léxico particular, que acabará perdiéndose también, como es natural, y se rigen por unas normas consuetudinarias no escritas; así, si les preguntan cuánto tiempo dura la cocción, por ejemplo, puede que respondan que "un rato bueno"; la experiencia es su guía.

Los autores han recorrido España para visitar a los alfareros más destacados. Hemos de agradecerles su labor, esperando que contribuya a salvar tan antiquísimo trabajo humano. El libro está muy ilustrado, con fotografías en color y en blanco y negro, y cuenta con mapas e índices complementarios.

ARTURO DEL VILLAR

GABOR O. POGANY: "LA PINTURA HUNGARA EN EL SIGLO XIX".

EDITORIAL CORVINA. BUDAPEST, 1973. CUARENTA Y OCHO REPRODUCCIONES EN COLOR.

El siglo XIX fue un siglo de vital importancia para la pintura húngara. Los caracteres que habían de hacer de ella una pintura con personalidad definida, al mismo tiempo entroncada con la corriente artística universal, se manifiestan precisamente en este siglo.

"La pintura húngara en el siglo XIX", de Gabor O. Pogany, que editado en español el año 1973 llega ahora a nuestras manos, nos proporciona una valiosa documentación sobre el tema. Cuarenta y ocho magníficas reproducciones a todo color, que han sido seleccionadas de las colecciones que figuran en la Galería Nacional de Budapest, acompañan al estudio del autor, que con claridad y concreción nos sitúa ante el panorama que ofrece la pintura hún-

gara del XIX, explicándonos los presupuestos de que parte y las condiciones en que se desarrolla.

Aniquiladas por ciento cincuenta años de dominación y devastación turca, las artes plásticas húngaras surgieron de bases absolutamente nuevas. La guerra de independencia contra Austria (1848-1849) dio lugar a que fueran numerosos los artistas que manifestaron su encendido patriotismo a través de sus obras. Abundan en este momento los apuntes y retratos de dirigentes y cabecillas, así como escenas que recogen aspectos diversos de la contienda. Concluida la guerra, se impusieron el cuadro de historia y la pintura de género. Viktor Madarász (1830-1919), pintor romántico que realizó sus estudios en la Escuela de Bellas Artes de París, es uno de los más destacados artistas del género histórico. Reproduce el libro dos de sus mejores obras: "Llanto por Laszlo Hunyadi", que en 1861 mereció una medalla de oro en el Salón de París, y el cuadro que representa a dos jefes acusados de una conspiración contra los Habsburgo en el siglo VII. En ambas obras, impregnadas de romanticismo, la luz, tanto en contraste de tinieblas en la primera como difuminada en claridad en la segunda, hace que el realismo de las figuras aparezca trascendido.

Hacia finales de siglo, las corrientes que van a configurar la pintura moderna se han infiltrado allende las fronteras. Naturalismo e impresionismo estaban a punto de nacer y ganarían numerosos adeptos entre los artistas húngaros. Precisa Gabor O. Pogany de qué modo esta generación de pintores experimentó la influencia de la escuela naturalista francesa de 1880 (muy particularmente de Sebastián Lepage) y la de Nagybanya, fundada por el pintor húngaro Simón Hollosy. Hollosy (1857-1918) fundó en Munich una escuela particular y cada verano se trasladaba con sus alumnos a la localidad de Nagybanya, donde con frecuencia hacía pintar a sus alumnos del natural. El pintor fue se-

parándose cada vez más de las convenciones academicistas, para centrarse en los valores que radican en la pintura, por sí misma, y en la expresividad de la forma.

El realismo apuntaba ya en numerosas obras a partir de mediados de siglo; sin embargo, fue Jozsef Rippl-Ronai (1861-1927) el primer gran maestro del realismo expresionista. Su retrato de "Mi padre y mi madre", cuya reproducción recoge el libro, es obra de capital importancia, y en ella aparecen consolidados los caracteres de un pintor de excepción. Dentro de la corriente impresionista encontramos a Pál Szinyei Merse y a Gezá Dósa, y entre los precursores de la misma, a Lászlo Páal.

La pintura húngara de fin de siglo, marcada como estuvo por los conflictos de estilo que nacían entonces, extrajo con frecuencia sus temas de la vida sencilla del pueblo. Junto al paisaje abundan los motivos que nos aproximan a una realidad plasmada de muy diversas maneras. Sandor Bihari, en su obra "Tarde de domingo", permite que nos aproximemos a lo que por entonces pudo calificarse de exacerbado realismo, así como Károly Kerstok en "El agitador". Por el contrario, Károly Ferenczy, en sus "Leñadores de vuelta a casa", plasma bajo paleta impresionista, casi fauve, una escena igualmente sencilla de las gentes del pueblo.

En esta etapa de consolidación de la pintura húngara fueron muchos los artistas que triunfaron en el extranjero, prioritariamente en París. Muchos de ellos merecieron medallas de oro en los Salones oficiales, y su obra ejerció notable influencia en quienes permanecían sin haber salido del país. Ello no impidió que surgieran artistas de gran personalidad, en cuya obra podemos apreciar que apuntan por vez primera lo que más tarde llegarían a definir los "ismos" más destacados del momento.

El florecimiento alcanzado por la pintura húngara en el corto espacio de un siglo, vino así a constituir el valioso legado sobre el que pudo elevarse el desarrollo alcanzado por la pintura húngara en el siglo XX.

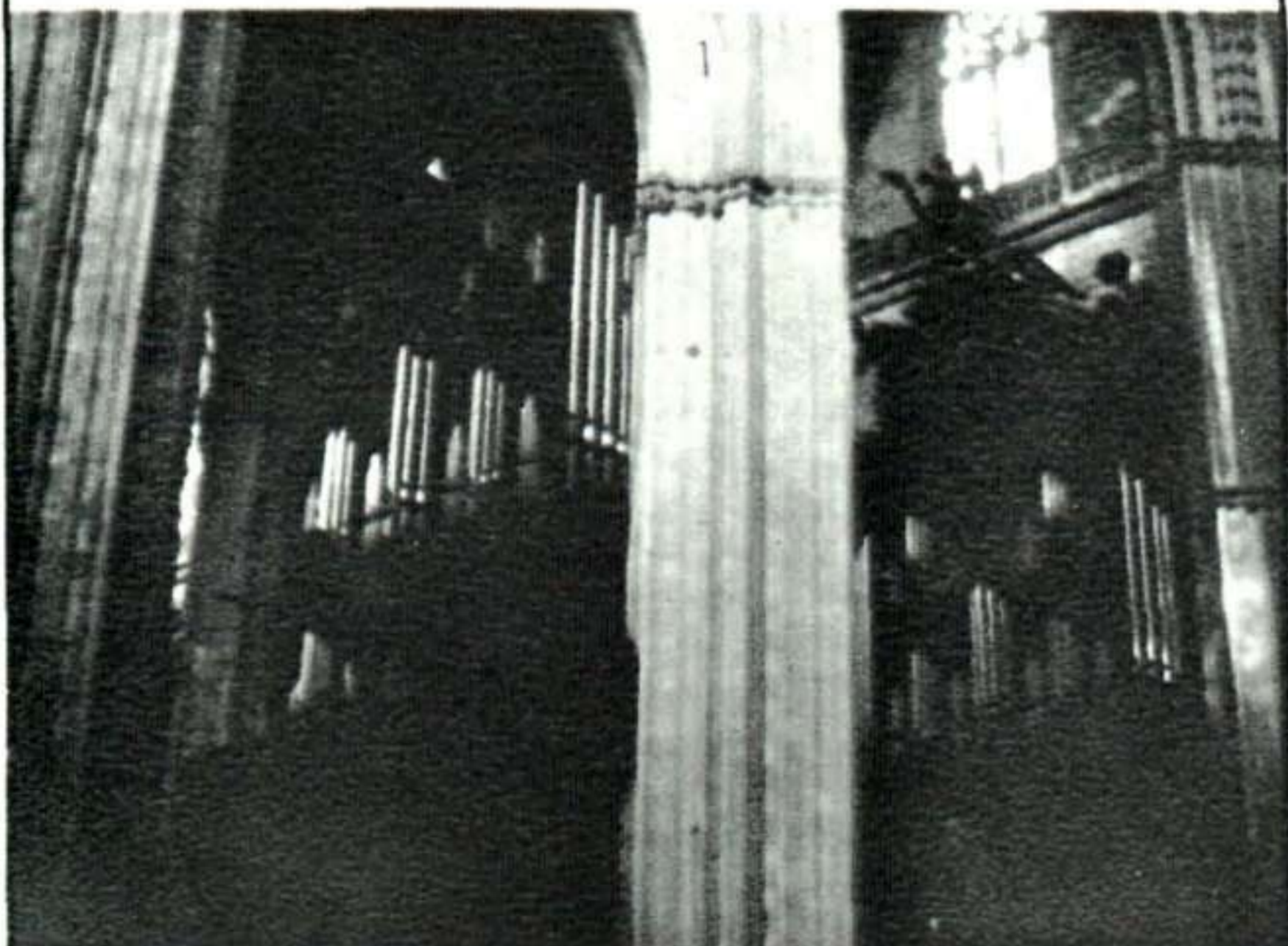
LA PINTURA HÚNGARA EN EL SIGLO XIX

Corvina

Una selección de las colecciones de la Galería Nacional de Budapest 48 reproducciones en color



José Enrique Ayarra Jarne



Historia de los
Grandes Organos de Coro
de la Catedral de Sevilla

Rafael Puertas Tricas

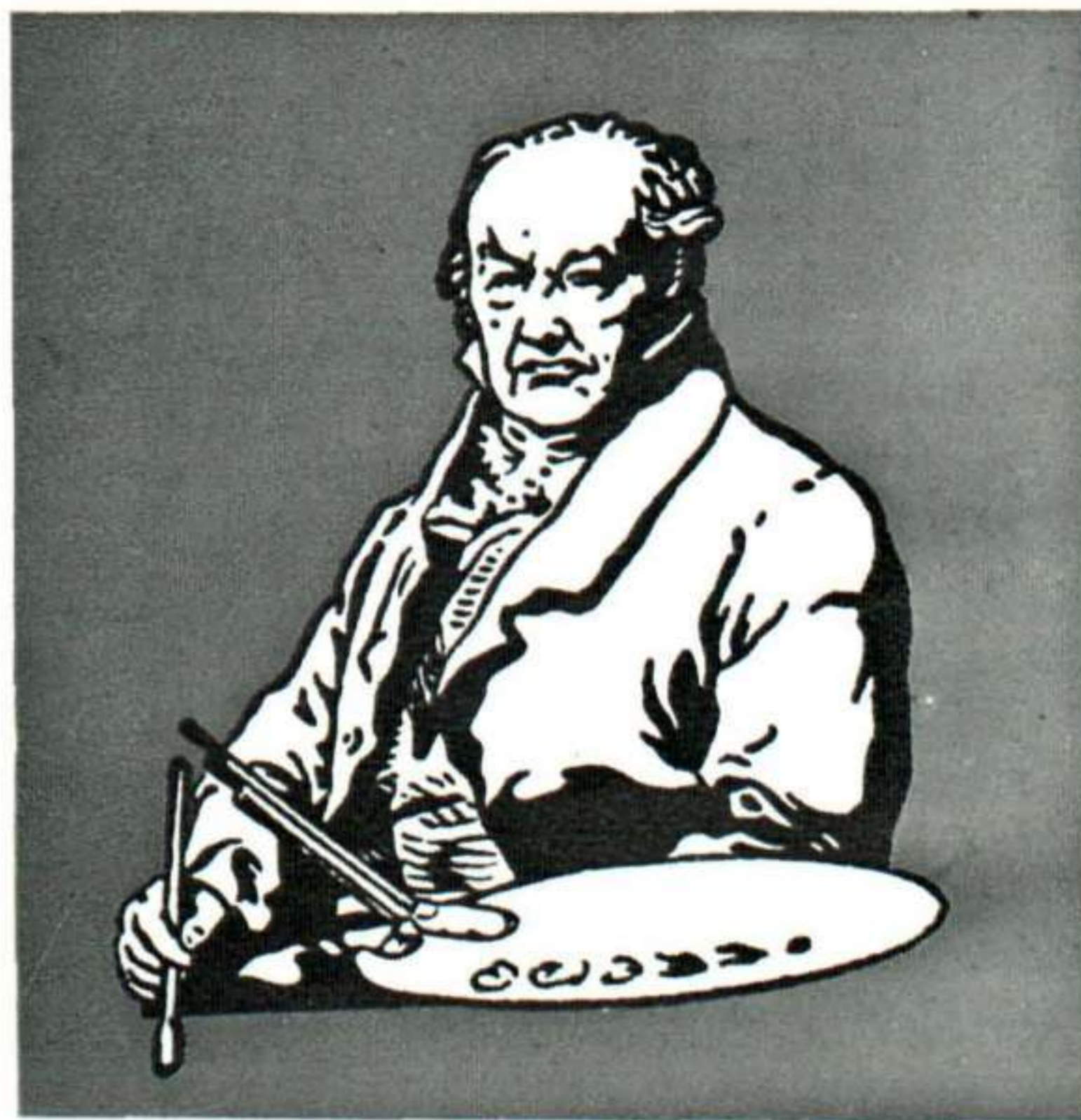


Iglesias hispánicas
(siglos IV al VIII)
Testimonios literarios

PATRONATO NACIONAL DE MUSEOS

DIRECCION GENERAL DEL PATRIMONIO ARTISTICO Y CULTURAL

MINISTERIO DE EDUCACION Y CIENCIA



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

DIRECTORIO PRACTICO DE ARTE

ANTICUARIOS

ANTIGÜEDADES "ATELIER"
Ribera de Curtidores, 15. Tda. 10
MADRID

ANTIGÜEDADES MIQUELEZ
Avda. de Roncesvalles, 11
PAMPLONA

COFRE

Barón, 4

PONTEVEDRA

ANTIGÜEDADES ALONSO

Eloy Bullón, 11

SALAMANCA

ANTIGÜEDADES ESPERANZA
Mon, 20
OVIEDO

OLD HOME

Serrano, 118. Teléfono 262 78 49
MADRID

SALAS Y GALERIAS DE ARTE

GALERIA DE ARTE

Iparragirre, 15
Teléfono 23 93 69
BILBAO-9

CALLES

Hortaleza, 41

MADRID-4

COFRE

Barón, 4

PONTEVEDRA

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

Teléfono 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

Almagro, 32

Teléfono 410 45 77

MADRID-7

GALERIA ORFILA

Orfila, 3. Teléfono 419 88 64

MADRID-4

GALERIA OSMA

Reyes, 19

MADRID

GALERIA ROMA

Augusto Figueroa, 39

MADRID

GALERIA ROTTENBURG

Almagro, 27. Teléfono 419 94 02

MADRID-4

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

PROFESOR DE PINTURA

ACUARELA-OLEO-DIBUJO

Teléf. 253 93 91 - MADRID

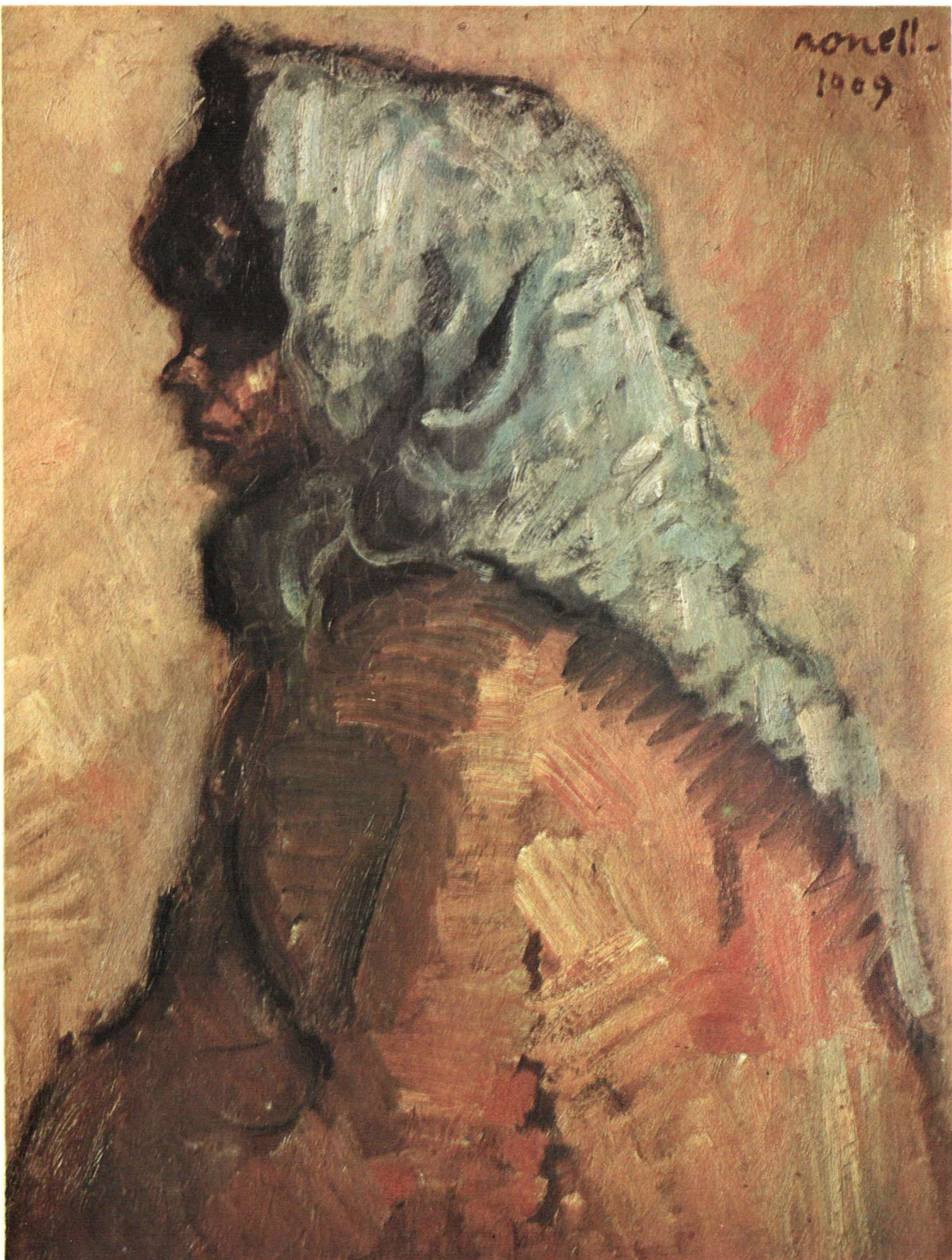
Restauraciones

J. F. BOLET

Técnico restaurador

C. Milans, 4. Teléfono 302 27 37

BARCELONA-2



hauser & menet SA PLOMO, 19-MADRID-5
UNA INDUSTRIA GRAFICA AL SERVICIO DEL ARTE

Para los que no tienen un segundo que perder (por ejemplo: en la tierra, en la luna o bajo el mar)

Cuando usted vaya a la Luna de turismo procure no perder un segundo en el camino. Por su seguridad y por su bien, para que usted pueda



pasearse por allí tranquilamente, sin pérdidas inútiles -y peligrosas- de tiempo, le convendrá llevar un Speedmaster en la muñeca. Igual que

los astronautas norteamericanos al conquistar la Luna.

Cuando usted descienda a 500 metros bajo el mar a pasar el "weekend" en su refugio submarino,



tendrá que llevar un reloj que aguante firme sin perder un segundo por las juntas. Bajo el mar un segundo puede ser vital. Llevará, a buen seguro, un Seamaster.

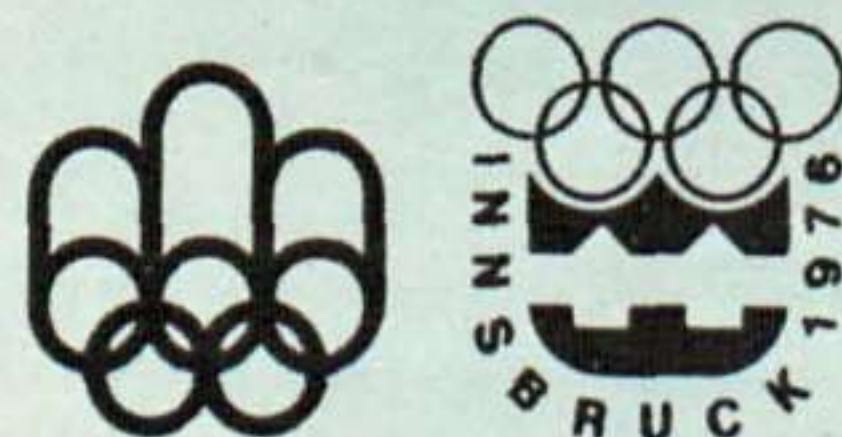
Como el comandante Cousteau y los buzos de la Operación "Janus" al batir los records de permanencia y resistencia humana bajo el agua.

Cuando usted compita en las 24 horas de Le Mans o de su ciudad, con su bolido-utilitario, si quiere ganar no deberá perder... ni un segundo. Confiará



en su Omega Electrónico f 300 que le garantizará una precisión de ± 1 segundo en los 86.400 que dure la carrera. Y la electrónica Omega vigilará para

que no ya un segundo, sino ni una sola milésima de segundo se pierda al establecer los tiempos. Como ya ha demostrado en 13 Olimpiadas y en multitud de competiciones Internacionales.



Cronometrador oficial de los Juegos Olímpicos de Innsbruck y Montreal 1976.

Ω OMEGA

Sin perder un segundo



1. Ref. ST 168.057. Omega Constellation. Cronómetro oficialmente controlado. Impermeable, automático, calendario y semanario. Caja y brazalete de acero.
2. Ref. ST 366.827. Omega Seamaster Cosmic 2000. Automático y calendario. Impermeable. Bisel giratorio 0-60 para inmersiones. Caja y brazalete de acero.
3. Ref. ST 176.002. Omega Speedmaster Mark III. Cronógrafo automático, calendario e impermeable. Cristal mineral. Escala taquimétrica. Caja y brazalete integrado de acero inoxidable.