

Bellas Artes 76

Zi. 329





JUAN BRAVO, 33
MADRID-6

*Representante en España de las
primeras marcas mundiales:*

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



GAVAR

GALERIA VASCA DE ARTE

Almagro, 32 - Teléfono 4104577 - MADRID-4



I. GARCIA ERGÜIN

DICIEMBRE

EN PERMANENCIA: PINTORES VASCOS: Albizu, Amárica, Apellániz, Baroja, Barceló, Bienabe, Castresana, Echevarría, Echauri, Flores Kaperotxipi, Menchu Gal, Galarta, Cecilia, Gárate, García Ergüin, García Barrena, García Ochoa, Iturrino, Irene Laffitte, Larramendi, Losada, Martínez Ortiz, Muñoz Condado, Olaortúa, Párraga Peña, Ruiz Balerdi, Toja, Ucelay, Zubiaurre, Zuloaga, etc.

OBRAS DE: Bardasano, Julio Romero de Torres, Francisco Lozano, Javier Clavo, Pedro Mozos, Francisco Arias, Grau-Sala, Enrique Martínez Cubells, Garnelo, Francisco Ribera, Hermoso, Benjamín Palencia, Redondela, Fernando Rivero, Beatriz Pérez Yarza, Francisco San José, Amalia Avia, María Blanchard, Ceballos, Cruz Herrera, Carlos Lezcano, Francisco Mateos, Nicanor Piñole, José Puyet, Fermín Santos, Gloria Merino, Clavé, Tharrats, Ubeda, Pujía.

EDITORIAL GAVAR: LIBROS DE: Raúl Chávarri: "Artistas Contemporáneos en España", "García Ergüin", "M: A. Echauri". A. M. Campoy: "Federico de Echevarría", "García Barrena". Carlos Areán: "Gloria Merino".

Artistas Españoles

Contemporáneos

DIRECCION GENERAL DEL PATRIMONIO ARTISTICO
Y CULTURAL



TITULOS PUBLICADOS:

1/Joaquín Rodrigo, por Federico Sopena.
2/Ortega Muñoz, por Antonio Manuel Campoy.
3/José Llorens, por Salvador Aldana.
4/Argenta, por Antonio Fernández Cid.
5/Chillida, por Luis Figuerola Ferreti.
6/Luis de Pablo, por Tomás Marco.
7/Victorio Macho, por Fernando Mon.
8/Pablo Serrano, por Julián Gallego.
9/Francisco Mateos, por Manuel García-Viñó.
10/Guínovart, por Cesáreo Rodríguez-Aguilera.
11/Viñaseñor, por Fernando Ponce.
12/Manuel Rivera, por Cirilo Popovici.
13/Barjola, por Joaquín de la Puente.
14/Julio González, por Vicente Aguilera Cerni.
15/Pepi Sánchez, por Vintila Horia.
16/Tharrats, por Carlos Areán.
17/Oscar Domínguez, por Eduardo Westerdahl.
18/Zabaleta, por Cesáreo Rodríguez-Aguilera.
19/Failde, por Luis Trábazo.
20/Miró, por José Corredor Matheos.
21/Chirino, por Manuel Conde.
22/Dalí, por Antonio Fernández Molina.
23/Gaudí, por Juan Bergós Massó.
24/Tapiés, por Sebastián Gasch.
25/Antonio Fernández Alba, por Santiago Amón.
26/Benjamín Palencia, por Ramón Faraldo.
27/Amadeo Gabino, por Antonio García-Tizón.
28/Fernando Higuera, por José de Castro Arines.
29/Miguel Fisac, por Daniel Fullaondo.
30/Antoni Cumella, por Román Vallés.
31/Millares, por Carlos Areán.
32/Alvaro Delgado, por Raúl Chávarri.
33/Carlos Maside, por Fernando Mon.
34/Cristóbal Halffter, por Tomás Marco.
35/Eusebio Sempere, por Cirilo Popovici.
36/Cirilo Martínez Novillo, por Diego Jesús Jiménez.
37/José María de Labra, por Raúl Chávarri.

38/Gutiérrez Soto, por Miguel Angel Baldellou.
39/Arcadio Blasco, por Manuel García-Viñó.
40/Francisco Lozano, por Rodrigo Rubio.
41/Plácido Fleitas, por Lázaro Santana.
42/Joaquín Vaquero, por Ramón Solís.
43/Vaquero Turcios, por José Gerardo Manrique de Lara.
44/Prieto Nespereira, por Carlos Areán.
45/Román Vallés, por Juan Eduardo Cirlot.
46/Cristino de Vera, por Joaquín de la Puente.
47/Solana, por Rafael Flórez.
48/Rafael Echaide y César Ortiz Echagüe, por Luis Núñez Ladeveze.
49/Subirachs, por Daniel Giralt-Miracle.
50/Juan Romero, por Rafael Gómez Pérez.
51/Eduardo Sanz, por Vicente Aguilera Cerni.
52/Augusto Puig, por Antonio Fernández Molina.
53/Genaro Lahuerta, por A. M. Campoy.
54/Pedro González, por Lázaro Santana.
55/José Planas Peñálvez, por Luis Núñez Ladeveze.
56/Oscar Esplá, por Antonio Iglesias.
57/Fernando Delapiente, por José Luis Vázquez-Dodero.
58/Manuel Alcorlo, por Jaime Boneu.
59/Cardona Torrandell, por Cesáreo Rodríguez-Aguilera.
60/Zacarias González, por Luis Sastre.
61/Vicente Vela, por Raúl Chávarri.
62/Pancho Cossío, por Leopoldo Rodríguez Alcalde.
63/Begoña Izquierdo, por Adolfo Castaño.
64/Ferrant, por José Romero Escassi.
65/Andrés Segovia, por Carlos Usillos Piñeiro.
66/Isabel Villar, por Josep Meliá.
67/Amador, por José María Iglesias Rubio.
68/María Victoria de la Fuente, por Manuel García-Viñó.
69/Julio de Pablo, por Antonio Martínez Cerezo.
70/Canogar, por Antonio García-Tizón.
71/Piñole, por Jesús Baretini.
72/Joan Ponc, por Corredor Matheos.
73/Elena Lucas, por Carlos Areán.
74/Tomás Marco, por Carlos Gómez Amat.
75/Juan Garcés, por Luis López Anglada.

76/Antonio Povedano, por Luis Jiménez Martos.
77/Antonio Padrón, por Lázaro Santana.
78/Mateo Hernández, por Gabriel Hernández González.
79/Joan Brotat, por Cesáreo Rodríguez-Aguilera.
80/José Caballero, por Raúl Chávarri.
81/Ceferino, por José María Iglesias.
82/Vento, por Fernando Mon.
83/Vela Zanetti, por Luis Sastre.
84/Camín, por Miguel Logroño.
85/Lucio Muñoz, por Santiago Amón.
86/Antonio Suárez, por Manuel García-Viñó.
87/Francisco Arias, por Julián Castedo Moya.
88/Guijarro, por José F. Arroyo.
89/Rafael Pellicer, por A. M. Campoy.
90/Molina Sánchez, por Antonio Martínez Cerezo.
91/M.ª Antonia Dans, por Juby Bustamante.
92/Redondela, por L. López Anglada.
93/Fornells Pla, por Ramón Faraldo.
94/Carpe, por Gaspar Gómez de la Serna.
95/Raba, por Arturo Villar.
96/Orlando Pelayo, por M.ª Fortuna Prieto Barral.
97/José Sancha, por Diego Jesús Jiménez.
98/Feyto, por Carlos Areán.
99/Goñi, por Federico Muelas.
100/Manifiestos y Declaraciones del Arte Español de la Posguerra, por Vicente Aguilera Cerni.
101/Gustavo de Maeztu, por Rosa Martínez Lahidalga.
102/Montsalvatge, por Enrique Franco.
103/Alejandro de la Sota, por Miguel Angel Baldellou.
104/Néstor Basterrechea, por Juan Plazaola.
105/Esteve Edo, por Salvador Aldana.

En preparación:

106/María Blanchard, por Leopoldo Rodríguez Alcalde.
107/Elvira Alfageme, por Vicente Aguilera Cerni.
108/Eduardo Vicente, por Rafael Flórez.
109/García Ochoa, por Francisco Flores Arroyuelo.
110/Juana Francés, por Cirilo Popovici.

Servicio de Publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia
Ciudad Universitaria. Madrid-4. - Tel. 449 77 00

GALERIA *Kreisler*

SERRANO, 19 - TELEFONO 276 53 38

SALA DE PINTURA



**RODOLFO DEL CASTILLO
DICIEMBRE**

SALA DE ESCULTURA



**ELENA LUCAS
NOVIEMBRE-DICIEMBRE**

SALA DE ESCULTURA



**ANGELA
ENERO**

SALA DE PINTURA



**VALENZUELA Y CHACON
ENERO**

Sala Monzón

VELAZQUEZ, 119 - MADRID-6 - TELEF. 261 17 32



QUIROS

DICIEMBRE-ENERO

OBRA EN PERMANENCIA

ARIAS
BEULAS
A. DELGADO
GRANDIO
GUIJARRO
MATEOS
M. NOVILLO
MAMPASO
DANIEL MERINO

PALMEIRO
QUIROS
ANTONIO QUINTANA
RAMIS
REDONDELA
D. SALGADO
URIA MONZON
M. VIOLA
JOSE PLANES

GALERIA

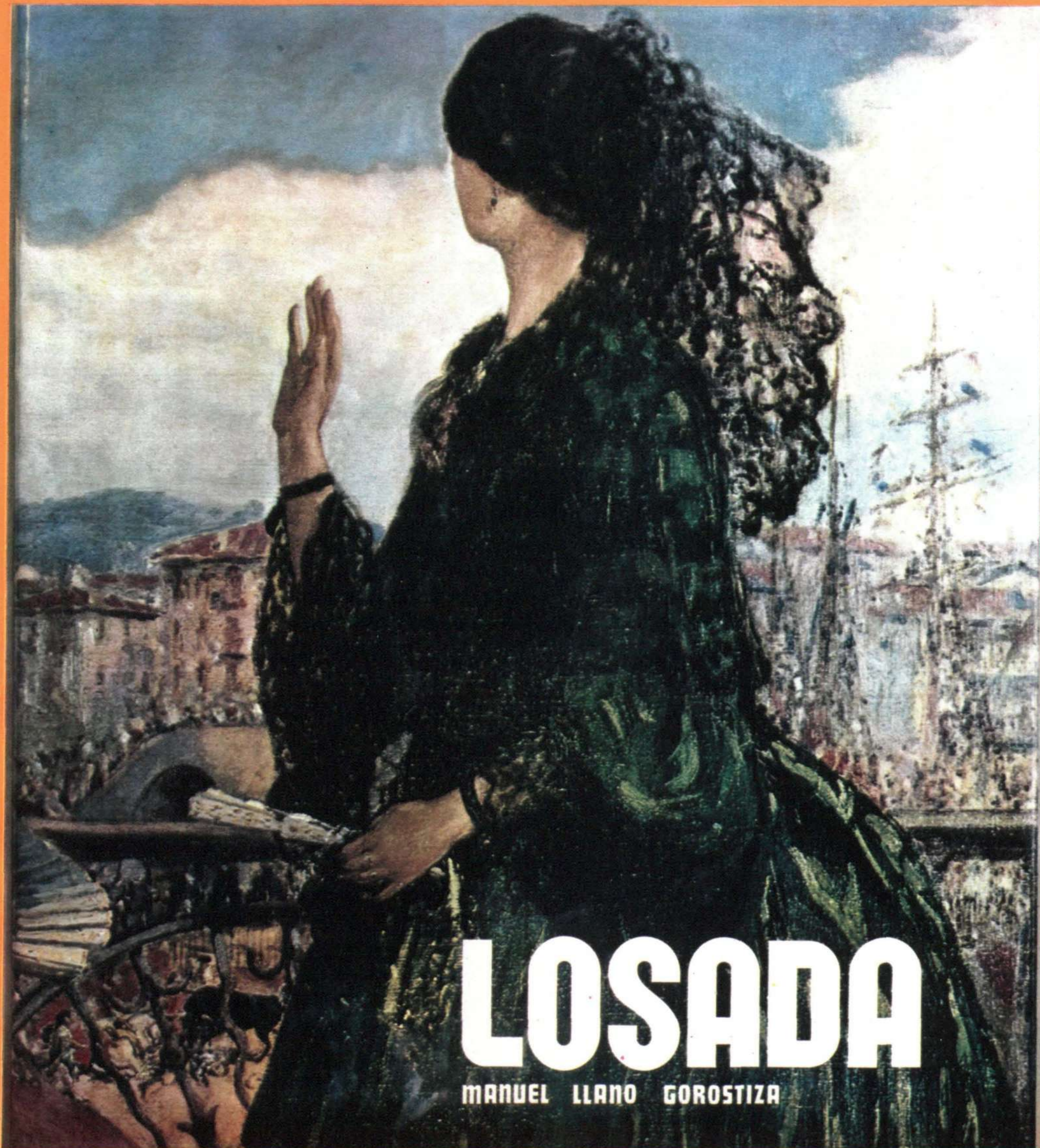
biosca



AMALIA AVIA

NOVIEMBRE-DICIEMBRE

GENOVA, 11 - Telefónos 419 33 93 y 410 39 06



LOSADA

MANUEL LLANO GOROSTIZA

Precio: 3.500 ptas.



espasa-calpe, s.a.

DIRECCIÓN OFICINAS Y TALLERES: Carretera de Irún, km. 12,200 (Variante de Fuencarral).
Apartado 547. Madrid-34

LIBRERÍA: "Casa del Libro", Avda. de José Antonio, 29. Madrid-13

DELEGACIONES: Diputación, 251. Apartado 552. BARCELONA-7. - Novia de Salcedo, 12. BILBAO-12

Bellas Artes 76

AÑO VI • NUMERO 53 • SEPTIEMBRE-OCTUBRE 1976

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

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

CONSEJEROS: RAMON FALCON, Comisario Nacional del Patrimonio Artístico.
MANUEL JORGE ARAGONESES, Comisario Nacional de Museos y de Extensión Cultural.
ENRIQUE DE LA HOZ Y DIAZ, Comisario Nacional de la Música.
LUIS GARCIA EJARQUE, Comisario Nacional de Bibliotecas.
FEDERICO UDINA MARTORELL, Comisario Nacional de Archivos.
ANTONIO AMADO MORENO, Jefe del Servicio de Acción Cultural y Exposiciones.

SECRETARIO: ANTONIO MANUEL CAMPOY.

DIRECTOR: LUIS SASTRE. REDACTOR JEFE: MANUEL GARCIA VIÑO. SECRETARIO DE REDACCION: ANGEL MARCIO.

REDACCION, PUBLICIDAD Y DISTRIBUCION: Servicio de Publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia. Ciudad Universitaria. Madrid-4. Teléfono 449 77 00.

ENSAYOS

- 3 ANTONIO BLANCO FREJEIRO: El carnero alado de Ribadeo.
- 8 TOMAS MARCO: Algunos aspectos progresistas en la obra de Falla.
- 11 ANA DOMINGUEZ RODRIGUEZ: El paisaje en un libro de Horas del siglo XV.
- 16 JOSE ALBERTO MARIN MORALES: Convergencias entre música y pintura.

NOTAS

- 19 MANUEL GARCIA VIÑO: El pintor y el momento actual de la cultura: Tres posibilidades de justificación.
- 22 ALFREDO GOMEZ GIL: La pintura norteamericana desde la mitad del siglo XX.
- 25 ARTURO DEL VILLAR: El carro de fuego de Hermann König.
- 31 CLARA JANES: Alberto, cazador de la verdad más allá de lo real.
- 34 CARLOS AREAN: Alvaro Delgado, gran maestro diferencial del expresionismo español.
- 37 GUADALUPE LOPEZ MONTEAGUDO: El arte funerario entre los "celtas".

POEMA

- 40 LEONARDO ROSA HITTA: El más allá de Pablo Picasso.

ACTUALIDAD

- 41 LARRCQUE, por José María Iglesias.
- 43 EL FLAMENCO EN EL ARTE ACTUAL, por Manuel Ríos Ruiz.
- 45 RAMSES II, SIGUE FASCINANDO, por María Fortunata Prieto Barral.
- 50 JOSE FRAU, por José Gerardo Manrique de Lara.
- 53 EL SIMBOLISMO DE LA SOLEDAD EN LA PINTURA DE CONCHA HERMOSILLA, por Elena Flórez.
- 55 MUSICA EN SEGOVIA Y GIJON, por Enrique Sánchez Pedrote.
- 58 LA EXPOSICION "POLEMICA", por Antonio García Tizón.
- 60 GARCIA RAMOS, por José María Iglesias.
- 62 GAYA NUÑO, por Enrique Azcoaga.
- 64 RAFAEL CANOGAR, AHORA, por Teresa Soubriet.
- 66 MANZORRO Y EL GRABADO COMO "IDEAL DEMOCRATICO", por Rafael Soto Vergés.
- 69 VELAZQUEZ Y EL INGENUISMO, por Paloma Esteban.

ENTREVISTA

- 71 MARIA ELISA Y SU LEYENDA BIBLICA, por Juan Ramírez de Lucas.

CRONICAS

- 74 EXPOSICIONES EN MADRID, por Francisco Prados de la Plaza.
- 78 EXPOSICIONES EN BARCELONA, por Antonio Fernández Molina.

NOTICIARIOS

- 82 INTERNACIONAL Y NACIONAL, por José de Castro Arines.
- 90 BIBLIOGRAFIA Y DISCOGRAFIA.

PORTADA: El carnero alado de Ribadeo, visto por el lado izquierdo. Museo Provincial de Lugo.
FOTOGRAFIAS: Portillo, G. López Monteagudo, Agustín-Rico, Franco Muela.

El precio, en España, de cada número será de 150 pesetas. La suscripción anual, que comprende seis números, importará 900 pesetas.
En otros países: 4 \$ USA número suelto y 20 \$ USA la suscripción anual.

COLABORADORES DE ESTE NUMERO

ANTONIO BLANCO FREJEIRO.—Catedrático de Arqueología de la Universidad de Madrid.

ANA DOMÍNGUEZ RODRÍGUEZ.—Escritora.

JOSÉ GERARDO MANRIQUE DE LARA.—Escritor y poeta. Premio Ciudad de Barcelona de Poesía. Premio Elisenda de Montcada de novela.

ALFREDO GÓMEZ GIL.—Escritor. Profesor en la Hartford College for Women de Hartford, Connecticut (USA).

ARTURO DEL VILLAR.—Poeta. Crítico de arte y literario.

CLARA JANÉS.—Escritora.

CARLOS AREÁN.—Escritor. Director del Museo Español de Arte Contemporáneo.

GUADALUPE LÓPEZ MONTEAGUDO.—Escritora.

LEONARDO ROSA HITA.—Poeta.

MANUEL RÍOS RUIZ.—Premio Nacional de Literatura.

MARÍA FORTUNATA PRIETO BARRAL.—Periodista. Crítico de arte.

JOSÉ MARÍA IGLESIAS.—Pintor. Asesor técnico de la Comisaría Nacional de Museos y Extensión Cultural.

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

ENRIQUE SÁNCHEZ PEDROTE.—Escritor. Crítico musical. Profesor en la Universidad de Sevilla.

ANTONIO GARCÍA TIZÓN.—Escritor. Jefe del Departamento de Medios Audiovisuales del Servicio de Publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia.

TERESA SOUBRIET.—Crítico de arte.

ANTONIO BESTARD FORNÍS.—De la Asociación Española de Críticos de Arte.

PALOMA ESTEBAN.—Escritora. Crítico de arte.

JUAN RAMÍREZ DE LUCAS.—Crítico de arte de la "Revista de Arquitectura". Graduado en Ciencias Sociales y en Periodismo.

EN LOS PROXIMOS NUMEROS, COLABORACIONES DE:

FRANCISCO TOLEDANO, JULIA CASTILLO, LUIS BOROBIO, MARIA JESÚS LOSADA GÓMEZ, EMILIO DEL RÍO, ANTONIO R. ROMERA, FERNANDO MON, RAFAEL FLÓREZ, JUAN RAMÍREZ DE LUCAS, JULIÁN GALLEGO, CAMÓN AZNAR, XAVIER DE SALAS, ANA DOMÍNGUEZ RODRÍGUEZ, ANTONIO BLANCO FREJEIRO, ETCÉTERA.

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

EL CARNERO ALADO DE RIBADEO

ANTONIO BLANCO FREIJEIRO

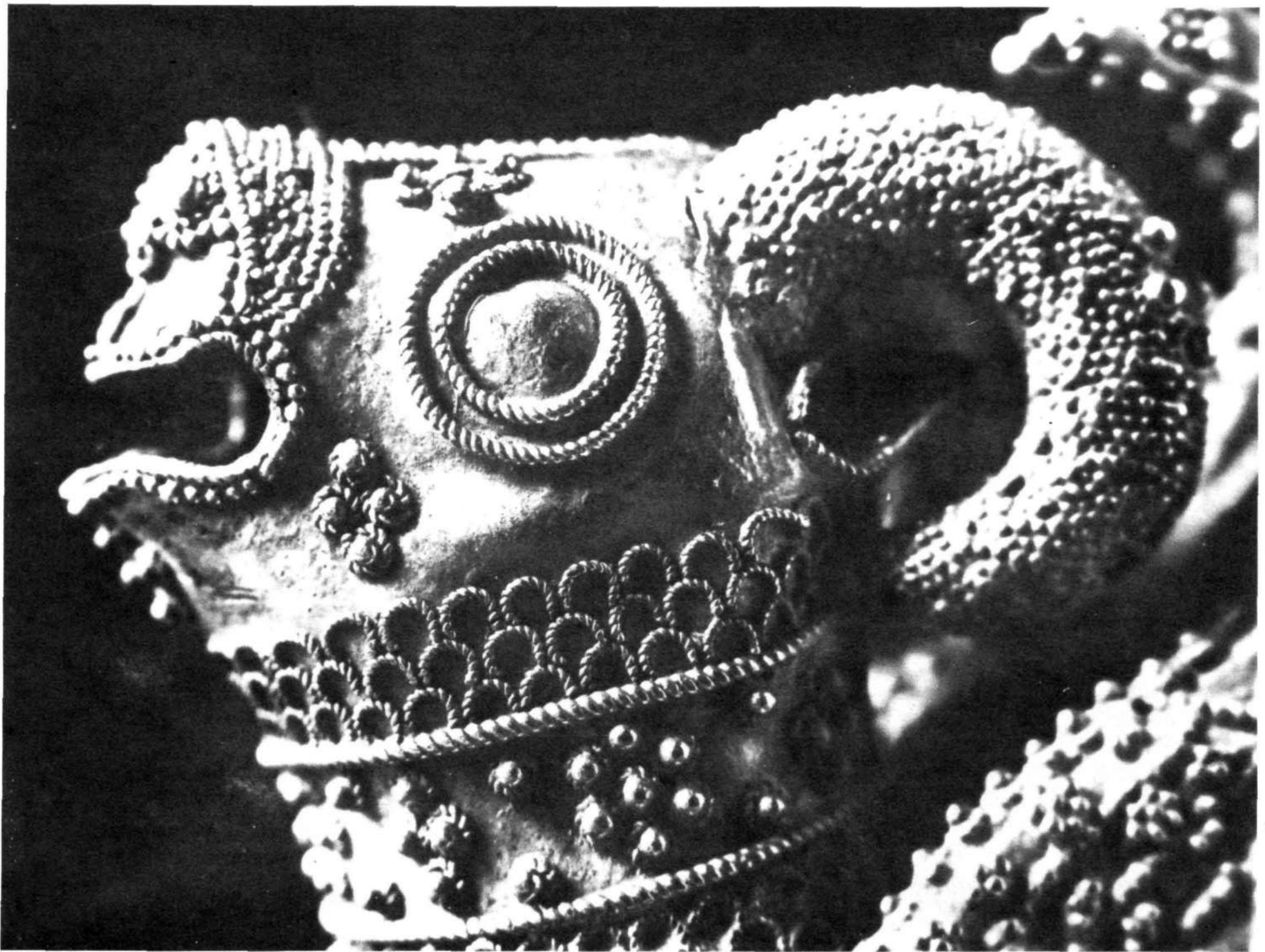
GRACIAS al mecenazgo de don Alvaro Gil Varela, el museo de Lugo exhibe una admirable colección de oro gallego protohistórico. Despuntaba en ella, como un gran señor, el gigantesco torques de Burela, un collar céltico de cerca de dos kilos de peso, cuyas perillas terminales requieren firmes clavículas para llevarlo puesto (1). Ahora se le ha venido al lado una pieza diminuta, pero de un arte tan exquisito, que muy pronto se hará célebre en el mundo de la orfebrería: el carnero alado de Ribadeo.

Veamos primero sus pormenores más relevantes. Fue comprado a una señora de Ribadeo, que lo había adquirido sin saber ni averiguar la procedencia. En su estado actual

pesa 52,2 gramos, pero este peso es ficticio, porque el interior de la pieza está lleno de barro, imposible de extraer sin una delicada manipulación, que nosotros no nos atrevimos a intentar. Mide 6,5 centímetros de largo y otro tanto de alto. La figura se deja inscribir, por tanto, dentro de un cuadrado. El fondo oscila entre 2 y 2,1 centímetros. Su estado de conservación es excelente; por presiones externas ha sufrido leves rehundimientos y deformaciones en las patas, y quizá las alas estén algo más juntas por los extremos de como lo estaban originalmente; también ha perdido algunos gránulos en el belfo, debajo de la nariz y a lo largo del lomo. Pero estas deformaciones y pérdidas apenas se perci-

EL CARNERO DE RIBADEO, POR SU LADO DERECHO. MUSEO PROVINCIAL DE LUGO





DETALLE DE LA CABEZA

ben a simple vista ni redundan en menoscabo de la integridad de la pieza.

Se trata de una estatuilla hueca, no de un colgante ni de un elemento de aplicación. Por ningún lado se observan señales de fijación; la planta de las pezuñas muestra la sutura de unión de sus dos mitades, sin nada que indique haber estado unidas a una peana. La figurilla tiene estabilidad suficiente para mantenerse en pie sin ayuda externa por ninguno de sus lados, y eso que, como antes indicamos, sus patas están ligeramente desplazadas, en especial la trasera del lado derecho.

El artista comenzó su trabajo recortando y repujando láminas de oro hasta formar el cuerpo del carnero, una para cada mitad en sentido longitudinal. Lo mismo hizo con las alas, la cola, las orejas y quizá los cuernos (en éstos no tenemos seguridad, pues aunque por sus arranques hay algunas grietas, en otras zonas no se observa la más leve señal de soldadura). Antes de soldar las piezas decoró la superficie de todas ellas por medio de gránulos (que al microscopio aparecen facetados); glóbulos perfectamente esféricos y cordones de alambre. Llama la atención que no empleara en absoluto el alambre liso y que todos los glóbu-

los estén soldados sobre un rodete de alambre torcido, nunca directamente sobre la placa ni sobre rodetes de alambre liso. Una vez unidas las piezas, cubrió las soldaduras con cordones de alambre, dejando únicamente descubiertas, y por tanto visibles, las suturas de la planta de las pezuñas. Sobre cualquiera otra consideración debemos resaltar el afán patente, por parte del aurífice, de realizar una obra que acreditase no tanto su paciencia como su extraordinaria capacidad técnica, pues no hay que pasar por alto que todos estos centenares de diminutas soldaduras están realizadas a una temperatura que rondaba los mil grados.

No contento con decorar la placa exterior de las alas, hizo lo mismo con la placa interior, pese a no quedar ésta muy a la vista. Aquí suprimió los racimos de gránulos que se ven por fuera, pero para el contorno de las plumas se sirvió, como allí, de sartas de gránulos a los que acompañan cordoncillos de alambre que por fuera no puso. La obra estaba hecha sin duda para ser admirada muy despacio y dándole muchas vueltas. Y de hecho, uno puede pasarse un par de horas nada aburridas en este menester.

Los mechones de la lana del cuerpo están representados mediante imbricaciones de alambre acordonado, inte-

rrumpidas en el cuello por un ancho collar y en el cuerpo por rosetas rellenas de gránulos y por las siluetas de dos animales, macizadas por el mismo procedimiento, y que se repiten por los dos flancos: un pájaro con una moña, y patas cortas y anchas, y un cuadrúpedo de cola corta y cuernos largos, de extremos enrollados, quizá una cabra o una gacela. Sendos glóbulos señalan el ojo de los dos animales y el extremo de los cuernos de la cabra o gacela.

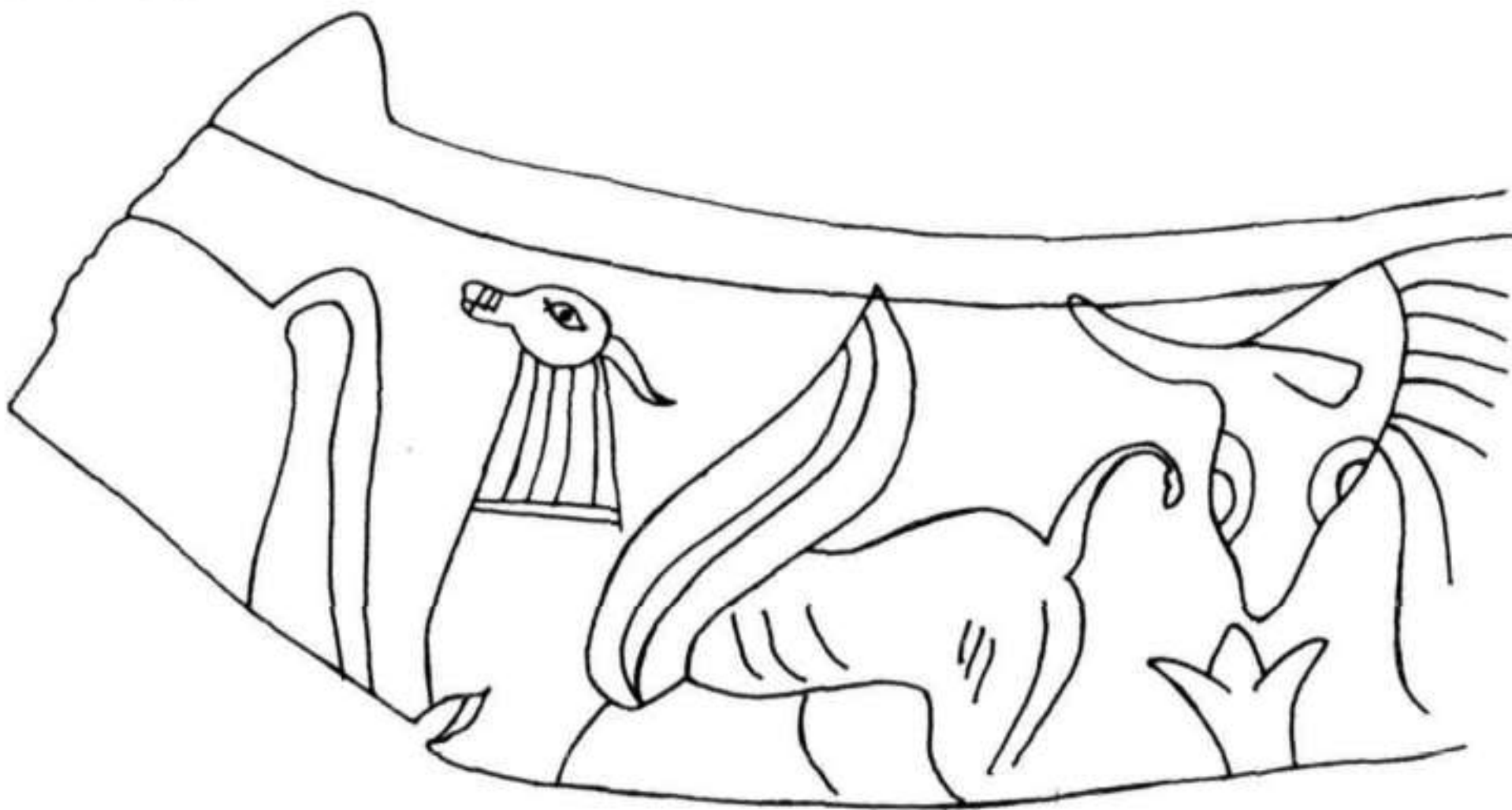
FILIACION

No es la primera vez que los alrededores de Ribadeo suministran joyas antiguas. Los museos de Madrid, y el mismo Louvre, las custodian desde hace años. Nunca se ha podido averiguar de dónde salen ni determinar si proceden de arrastres o de naufragios. El caso es que ahí están —diademas, amuletos, broches— haciendo sonar los nombres de Ribadeo, por el lado gallego, y de Vegadeo, por el asturiano, en la literatura arqueológica.

El tipo del carnero es desde luego oriental: la esfinge tebana, símbolo de Amón, a la que los fenicios pusieron en el lomo las alas del águila. Precisamente en la tumba número 79 de la Salamina de Chipre —la fundada y regida por los Teucros— ha aparecido un pectoral de bronce, de los siglos VIII-VII, cubierto de figuras de la mitología asiria: en el centro, Asur, con un carnero o una cabra en los brazos, soportando en su cabeza el Arbol de la Vida, y flanqueado por genios, hombres-escorpiones, grifos y esfinges en hileras superpuestas. Entre las esfinges desfilan unos carneros alados, de larga cola, que son verosímilmente los prototipos más remotos del de Ribadeo.

Pero si el tipo es oriental, del estilo ya no se puede decir lo mismo, o por lo menos decirlo en un tono categórico. Reconozcamos que el carnero es muy poco realista, no ya por su decoración, sino incluso por su forma. Si el perfil de la figura toda se puede inscribir en un cuadrado, su cabeza tiene también una forma cúbica, de armadura metálica, en la que dominan los dos círculos de alambre que circundan el ojo. Si bien estos círculos se encuentran en la escultura chipriota arcaica, por ejemplo, en la cabeza del toro de Ajia Irini (2), no ocurre lo mismo con la forma prismática de la cabeza, que los chipriotas tienden a hacer alargada y con un hocico puntiagudo, como señala Gjerstad y se aprecia en el pectoral de Salamina. Y luego las pezuñas, como pies de niño con pantuflas, sin la menor caracterización, al punto que no se pueda excluir que sean patas de felino como las de las esfinges y los grifos.

FRAGMENTO DE CERAMICA PINTADA TURDETANA. LORA DEL RIO. SEVILLA

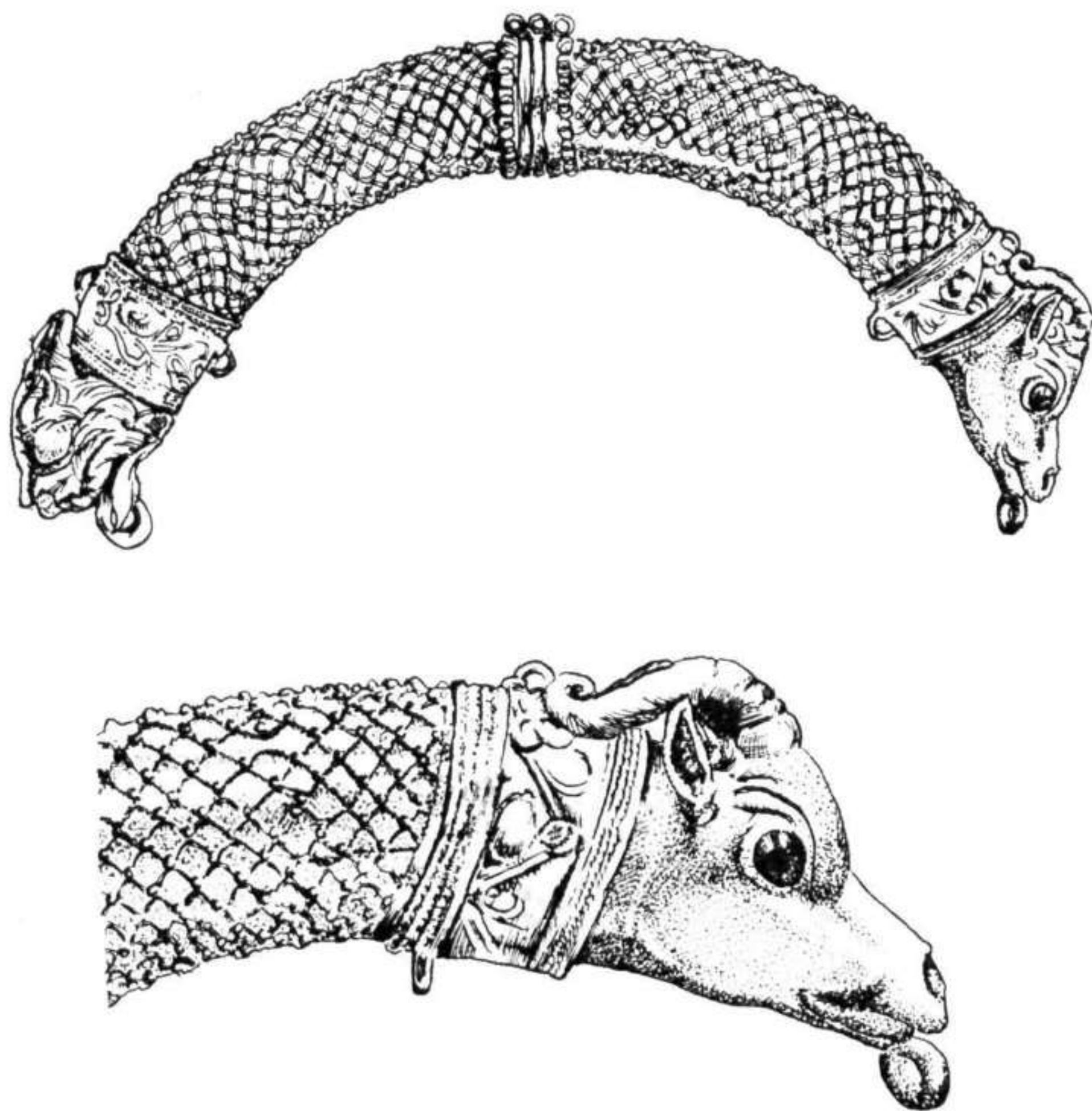


PECTORAL DE BRONCE DE SALAMINA. CHIPRE. SEGUN KARAGEORCHIS

El carnero con alas pintado en un fragmento cerámico de Lora del Río (Sevilla), seguido de un toro de ojos redondos, nos pone en guardia hacia la posibilidad de que tengamos aquí una versión tartésica del prototipo oriental. Pero no lo podemos confirmar por cuanto al estilo se refiere, pues el carnero no se deja emparejar con ninguna de las muchas muestras de la animalística fenicia y orientalizante conocidas en el Mediodía. Las cabecitas de carnero de los amuletos cilíndricos del tipo "mezouzot" y de las asas del brasero de Carmona (3) hablan otro lenguaje más naturalista. Los ciervos del Jarro Calzadilla y de la Joya se aproximan un poco (4), pero no lo suficiente para sentirnos seguros. En suma, el estilo, pese a ser tan claro y definido, no nos permite alcanzar ninguna conclusión.

La técnica apunta en la misma dirección, no sólo por el granulado compacto, sino por las imbricaciones, similares a las de un pectoral del Carambolo (aunque éstas de alambre liso), por la factura de las rosetas y por la colocación de glóbulos sobre rodetes de alambre, como ocurre en las arracadas de Santiago de la Espada, todo ello de origen greco-oriental (5). Y algo más que sugiere una fecha: el collar del carnero y la tupida malla que lo envuelve señalan un parentesco con obras de la orfebrería helenística donde los elementos griegos y los persas se funden, como en el fragmento de un collar de la colección de Clerq-Boisgelín y otras piezas del mismo gusto, asignables a los siglos IV-III (6).

Entre las alhajas galaicas cabe también observar analogías, atribuidas antes de ahora a la influencia del Sur. Entre ellas destacaríamos las arracadas de Briteiros (7), el collar de Elviña (8) y, sobre todo, dos de las arracadas del Tesoro "Bedoya", que tienen un aspecto muy similar con sus racimillos de gránulos y sus alambres torsos (9). Todas éstas son joyas tardías: las primeras, de un castro romanizado; el collar de Elviña, de un castro abandonado en el siglo I d. C.; las arracadas "Bedoya", de un tesoro ocultado a finales del mismo siglo. Si a esto añadimos que las arracadas de Santiago de la Espada, las joyas andaluzas más próximas al carnero por lo que a técnica se refiere, fueron



ELEMENTO DE UN COLLAR O BRAZALETE. DE ASIA MENOR. PARIS.

ocultadas a fines del siglo II o comienzos del I a. C. —puesto que las otras joyas del mismo tesoro pertenecen a tipos que suelen encontrarse en compañía de denarios—, llegaríamos a la conclusión de que la fecha del carnero ha de caer en época helenística.

Tal vez algún día surjan en el ámbito de la cultura castreña prerromana testimonios que permitan consolidar la posición del carnero de Ribadeo dentro de la región del Noroeste, pero por el momento sería muy aventurado hacerlo así. Los caballitos de las diademas de Ribadeo ofrecen ciertas concomitancias con el carnero: las puntas de sus orejas terminan en sendos glóbulos como los cuernos de éste: las colas son algo parecidas, y tanto los cascos de los caballos como los pies de los guerreros tienen un aire de familia con los suyos. Demasiado poco, sin embargo, para establecer paralelismos. Ello no obsta para que la obra fuera hecha para la comarca en donde se encontró, pero por un artista de fuera, conocedor de la técnica de la orfebrería mediterránea que él y otros como él contribuirían a introducir en el país. Cuando Avieno dice que los tartesios tenían por costumbre negociar en los términos de los oestrimnios, alude a viajes por países atlánticos como los que hicieron llegar esta muestra del arte del Sur hasta la comarca del Eo. Por entonces también, Apolonio de Rodas daba forma definitiva a la aventura de los Argonautas, en pos de la piel de un carnero de oro en los confines del mundo civilizado.

FORASTEROS EN LA GALICIA PRIMITIVA

Las fuentes literarias hablan de griegos. Además de los tartesios de Avieno, cuya ascendencia está por averiguar, hay una noticia en Plinio que pudiera referirse al mismo mundo, no griego ciertamente: "El primero —dice— que trajo estaño de la isla Casitéride fue Midácrito", nombre

éste que se ha interpretado como versión latina de Melkart, el Hércules fenicio, que tenía en Cádiz uno de los templos más célebres del mundo. En ambas referencias se alude a viajes atlánticos de tartesios y de fenicios establecidos en Andalucía, y en el nombre de los fenicios hay que englobar a los chipriotas, mezcla de griegos y fenicios en la gran isla metrópoli del cobre.

En cuanto a los griegos, los autores van mucho más lejos, pues no hablan ya de viajes, sino de colonización (10). Estrabón, que siguiendo a Asclepiades de Mirlea no se para en barras, sostiene como cosa natural y archisabida que "algunos de los que hicieron la expedición de Teucro —el gran arquero de la guerra de Troya— vivían entre los galayos, donde había dos ciudades, llamada la una **Hélmenes** y la otra **Amphilokoi**, porque no sólo Anfloco murió allí, sino que sus compañeros llegaron en sus andanzas hasta el interior del país". Plinio el Viejo, más comedido y conocedor de la tierra, se limita a decir que algunas poblaciones costeras de "Gallaecia" —los helenos, los grovios (cuyo nombre subsiste en El Grove) y los de Tuy (**castellum Tyde**)— descienden todas de los griegos, **graecorum sobolis omnia**. Otros autores se hacen eco de esta genealogía, hasta llegar a San Isidoro de Sevilla, quien, desmedido como siempre en su erudición, afirma que el origen griego de los gallegos no sólo se hace patente en la blancura de su piel, sino en el ingenio que les caracteriza.

La prudencia aconseja conceder un valor muy relativo a estas genealogías. Pueden ser pura ficción, fruto de especulaciones logográficas o de propaganda política para facilitar las relaciones, pero pueden también ser reflejo de una tradición histórica no desprovista de cierto fundamento. Teucro levantó una nueva Salamina en Chipre. Nadie pone hoy en duda que haya un fondo de verdad en la leyenda, aunque sólo sea por el hecho documentado de que el nombre de Teucro siguió siendo corriente, como el de su hermano Ajax, entre los Reyes de Chipre y en época plenamente histórica (11). La presencia de Teucro y de sus huestes en

BRACTEA DE BRAGANÇA. MUSEO MUNICIPAL. OPORTO.





FRAGMENTO DE UNA DIADEMA DE ORO, DE RIBADEO. MADRID. INSTITUTO VALENCIA DE DON JUAN.

Galicia pudo tener por único fundamento el que los antiguos se encontrasen allí con una población que se llamaba a sí misma "los teucros" o algo parecido. Por lo menos así ha interpretado la crítica histórica moderna más rigurosa y precavida las noticias antiguas respecto a él y a Anfíloco. Pero siempre que surgen hallazgos arqueológicos como este carnero, que es evidente trasunto de un remoto prototipo fenicio-chipriota, se replantea el problema que la crítica daba ya por resuelto y definitivamente zanjado. La orfebrería, entre otras parcelas arqueológicas, ha contribuido mucho a demostrar que no sólo hubo contactos efectivos, como el que acredita, sin posible lugar a dudas, la bráctea de Bragança, batida sobre una moneda siracusana del siglo IV a. C. (12), sino que sus técnicas más adelantadas —el granulado y la filigrana— fueron perfectamente asimiladas, aunque ya en época relativamente avanzada (la época helenística), por los artesanos gallegos protohistóricos.

1. A. Blanco, "Origen y relaciones de la orfebrería castreña", t. a. de *Cuadernos de Estudios Gallegos*, XII, 1957, pág. 39 y ss., lám. XIV, citado en adelante Blanco, OROC; N. Peinado, *Torques celtas*. Lugo, 1957, 35, lám. VIII.

2. *Swedish Cyprus Expedition*, II, lám. 225, núm. 2.763, foto en color: T. Spiteris, *The Art of Cyprus*. London, 1970, pág. 146.

3. J. M. Blázquez, *Tartessos y los orígenes de la colonización fenicia en Occidente*, 2.^a ed. Salamanca, 1975, 128, lám. 45 a (amuletos de Cádiz); lám. 31 b (cabeza del carnero de Carmona).

4. *Id.*, lám. 18 a y 153 b.

5. Blanco, OROC, 48 y ss., láms. XV a, b, XVI y XVII.

6. E. Coche de la Ferté, *Les bijoux antiques*. París, 1956, págs. 69 y 118, lám. XXV, 1.

7. Blanco, OROC, 70 y s., lám. XXII a.

8. J. M. Luengo, en *N. A. H.* 3-4, 1956, 100 y s.; Blázquez, *op. cit.*, 51, láms. 4 b y 5 a.

9. Blanco, OROC, 71 y s., lám. XXIV c.

10. Los textos pertinentes están reunidos y comentados por C. Torres, "La venida de los griegos a Galicia", *Cuadernos de Estudios Gallegos*, VI, 1946, 195 y ss.; A. García y Bellido, *Hispania Graeca*, I. Barcelona, 1948, 18, 22 y 25 y ss.

11. E. Gjerstad, "The Colonization of Cyprus in Greek Legend", *Opusc. Arch*, III, 1944, 107 y ss.

12. A. García y Bellido, *op. cit.*, II, pág. 216.

ALGUNOS ASPECTOS PROGRESISTAS EN LA OBRA DE FALLA

TOMAS MARCO

La visión de una gran figura de la música con la perspectiva que dan los cien años de su nacimiento nos hace ciertamente profundizar en muchos aspectos de su obra, que en el tráfago de los momentos en que ésta luchaba por imponerse pudieron pasar inadvertidos. Por el contrario, corremos el peligro de confundir las apoteosis actuales y la total deglución y asimilación de una obra presumiendo así que siempre fue igualmente lapidaria, aceptada y aceptable. Nada más lejos de la realidad en la obra de Falla, que, después de muerto su autor, ha servido —y ello suele ser habitual— para bandera de cualquier cosa, incluido, y sobre todo, el más acendrado conservadurismo. Por supuesto que la obra de Falla, como la de casi todo compositor importante, fue una obra progresista, y el hecho de que hoy día esté totalmente catalogada y clasificada y de que su lenguaje haya quedado necesariamente anclado en un momento histórico determinado, en nada afecta al hecho. Rastrear algunos de los rasgos progresistas de la obra de Falla es el propósito de este trabajo. Y ese rastro nos conduce tanto a las condiciones sociológicas de la música de su momento en España, como al propio repertorio semántico de la propia música.

Toda la obra de Falla puede resumirse en términos de progreso. Un progreso que cumple una doble relación dialéctica con el propio mundo sonoro y con la realidad exterior en la que opera. Sus comienzos apenas si admiten discusión en este terreno. Es evidente que hay un gran salto entre el Falla de "Tus ojillos negros", "Vals capricho" o "Los amores de la Inés", y "La vida breve" u obras posteriores. Pero esta progresión será una constante en toda su obra y le acarrearán no pocos sacrificios.

Los comienzos de la carrera de Falla empiezan por querer sacrificar a los condicionantes de la época, y durante un tiempo el compositor intenta suerte en el único camino permitido en la España de su tiempo a un compositor: la zarzuela. Se ha podido decir que el poco éxito obtenido en ese género fue lo que le llevó a ampliar sus metas; pero eso sería menester probarlo, puesto que de sus zarzuelas lo que quedan en la mayor parte de los casos son los títulos, que en muchas ocasiones no sabemos siquiera si llegó a componer, u obras con las que el autor dejaba de estar satisfecho. El mismo doblegarse ante el piano de salón de sus primeras piezas parece fracasar, al no obtener con su "Allegro de concierto" el premio a que aspiraba, y

que se llevó Granados. El "Allegro de concierto" es, además, positivamente flojo incluso en su género. Ello nos puede plantear la duda de si Falla no estaba dotado para él o si realmente lo que ocurría es que no podía adaptarse a las condiciones compositivas que le ofrecía aquella España que oscilaba entre lo extranje-rizante salonero y lo popular convencional.

Sea como fuere, el primer gran progreso viene dado por "La vida breve". Se pueden señalar en esa obra toda clase de ataduras aún con lo existente, pero muchos deseos, hechos en gran parte realidad, de romper con ello. Falla hace suyo el viejo sueño de su maestro Pedrell —y de tantos compositores españoles— de crear una ópera nacional. El objetivo, sin embargo, está más claramente señalado. No se trata de grandes temas, como la trilogía de los Pirineos, o personajes como Hernán Cortés o Guzmán el Bueno, como hicieron otros compositores, ni siquiera grandes clásicos, como "La Celestina" o "Los amantes de Teruel". Sólo un título con el alza menos alta, "La Dolores", de Bretón, aunque con excesiva atadura a la zarzuela, había conseguido acercarse con éxito a lo pretendido. Falla acomete un pequeño drama de su tiempo, un drama verista si se quiere, pero no se pierda de vista que el verismo era una corriente progresista en aquel momento, aún dominado por los convencionalismos del drama histórico italianizante. Incluso la cuestión del idioma presenta una conquista importante. Falla no conseguirá el estreno en el teatro Real, entre otras cosas, por negarse a traducir su obra al italiano, ridícula condición por la que pasaron muchas obras españolas. Existe una carta de Carlos Fernández Shaw, el librista de "La vida breve", en la que apoya la negativa del músico a tal tropelía.

"La vida breve" es un progreso y es también un lazo a lo anterior. A Falla le falta todavía París. Y no porque París vaya a darle algo que no tenga ya, sino porque allí puede encontrar una vida musical en la que una concepción más exigente de la creación musical tenga cabida. La gran lección de París no será tanto el vocabulario impresionista, sino la capacidad para buscar una rigurosa música española. El gran fruto de París no será así "Canciones de Teófilo Gautier", sino "Siete canciones populares españolas". Con ellas descubre Falla todo su genio; aunque no invente un género, eso sí, lo hace progresivo. Desde hacía muchos años, los compositores españoles se habían acercado a la canción popular y habían sabido convertirla en un género de salón. Falla opera una au-

téntica revolución. Entendámonos: no se trata de un folklore imaginario; antes bien, los orígenes populares de cada una de las canciones son perfectamente determinables. Pero Falla extrae de cada canción los elementos transformadores y renovadores de su propia materia. No se trata de limar un material popular con ropajes sinfónicos o saloneros: se trata de conferirle un tratamiento adecuado y renovador. El resultado no puede ser más sencillo ni, por eso mismo, más nuevo y fructífero.

Otro experimento progresivo importante serán las "Noches en los jardines de España". Falla aún aquí la estructura del nocturno, el lenguaje del impresionismo y el sustrato nacional. Se trata de una réplica—admirativa, pero réplica— a la "Iberia" de Debussy; de una afortunada aplicación, de una técnica progresiva de su momento, el impresionismo, a una música de raíz española. Hasta qué punto tuvo éxito el intento, que era inédito en su momento, nos lo prueba cómo toda la música de españolismo convencional que hemos sufrido después a todos los niveles es más o menos impresionista, pese a que Falla no la volverá a tratar en este sentido.

Una prueba de lo anterior—que Falla no consideró oportuno basar una renovación española en el impresionismo— nos la da ya "El amor brujo". Hay aquí una esencialización de lo español hacia metas que podríamos definir como expresionistas si ese término en música no estuviera demasiado adscrito a la música germánica. Aquí Falla logra resultados con lo popular cercanos a los conseguidos con la música rusa por Strawinsky, y no pienso que en este caso nos encontremos ante la aplicación de una técnica culta progresiva de importación, como en el caso del impresionismo, sino que ésta ha sido la manera radical de tratar el mismo problema por los grandes autores de la segunda generación nacionalista, la que huye de todo pintoresquismo. Strawinsky, Bartok y Falla llegan a conclusiones similares no por interinfluencia, sino por tratar un material con los mismos criterios, los únicos válidos en el momento en que ellos operan. Hoy, cuando "El amor brujo" se ha convertido en multitud de arreglos, y aun en el original, en un tópico del españolismo convencional, puede extrañar que el público y la crítica de la época dijeran que aquello "no era música española". En efecto, no era la música española convencional a la que estaban acostumbrados.

Punto clave en la trayectoria progresista de un Falla será la "Fantasía Baética", donde su mensaje se esencializa y trasciende lo convencionalmente andaluz (aunque sea una obra fundamentalmente andaluza). La técnica del piano olvida las brumas impresionistas, el tratamiento del material acentúa, en vez de ocultar, las aristas. No es extraño que el petionario de la obra y dedicatario de la misma, Arthur Rubinstein, la tocara poquísimas veces. Y no precisamente por las dificultades técnicas, que son las que echan para atrás a los actuales pianistas, sino por falta de lucimiento fácil. Rubinstein decía que la obra "no tenía éxito", lo que automáticamente la borra del repertorio de una "vedette" del piano. Hoy sí tiene éxito, pero podemos comprender perfectamente que, desde su punto de vista, Rubinstein tenía razón. La "Fantasía

Baética" no tiene nada que ver con las conversaciones pianísticas de su momento, ni siquiera con las ravelianas, sino que es una obra esencial, desnuda y prodigiosa que ha necesitado de muchos años para ser enteramente comprendida. Algo que pondrá su línea en la del descarnado y genial "Soneto a Córdoba", una de las creaciones más originales y desconcertantes de su época. Y esta línea es la que nos llevará hasta "El retablo de maese Pedro" y el "Concierto para clave y cinco instrumentos". Pero ahí nos encontramos con un problema adicional: el contacto de Falla con el neoclasicismo.

Es el neoclasicismo quizá la corriente más practicada y peor entendida de cuantas se suscitaron entre las dos guerras mundiales. Un movimiento masivo y retardatario a nivel epigonal—y fueron muchísimos—, pero más progresista de lo que se ha afirmado en los autores más grandes. Actualmente existe una corriente revisionista de los criterios aplicados al Strawinsky neoclásico, y se ha visto cómo, en la mayoría de sus obras, no hay un criterio distinto a las obras nacionalistas. Cambia el vocabulario, pero no la actitud semántica ni la búsqueda. Falla, por su parte, sólo toca el neoclasicismo tangencialmente. Una obra como "El sombrero de tres picos" es menos neoclásicista que el "Pulcinella" strawinskyano y le sirve a Falla para seguir investigando sobre la música española. Resulta curioso que el neoclasicismo en la generación del 27 resulte mucho más claramente una vuelta atrás, como lo demuestran algunas obras de Rodolfo y Ernesto Halffter, Julián Bautista, Salvador Baccaisse y otros, que en la obra de Falla. Sólo con muchos miramientos podemos encontrar rasgos de neoclasicismo en "El retablo de maese Pedro", una obra que además resulta muy progresista en el tratamiento del tema popular y en sus aspectos escénicos, donde será una de las grandes obras renovadoras de la música escénica de su época, junto a "Renard" o "Historia del soldado". Si en su tratamiento de la música popular Falla había buscado una renovación a través de las fuentes originarias de la música española, en "El retablo de maese Pedro" utiliza los clásicos (Cervantes) y la música con ellos conectada también como proyección de futuro y no como vuelta atrás. En ello es en lo que Falla difiere radicalmente de los planteamientos del neoclasicismo epigonal, entendiéndolo por tal incluso algunas obras de los nombres mayores de la música francesa de su tiempo.

En un momento como el nuestro, que ha alcanzado la utilización del total sonoro—incluidos los materiales objeto de tabú de uno u otro signo—, el planteamiento del progresismo de una música, como se hizo en alguna época, por la raya divisoria de lo tonal o lo no tonal, ha dejado de tener significación y vigencia. Ello beneficia aún más a una obra siempre tenida por genial, pero que conserva, siquiera sea con cierta lejanía, sus ataduras al lenguaje tonal. Me refiero al "Concierto para clavecín y cinco instrumentos", quizá la más original y definitiva aportación de Falla. Falla sigue la línea esencializadora iniciada en la "Fantasía Baética", y sus fuentes no están sólo en la música popular, sino también en la música culta española, una especie de síntesis de todo el sustrato musical es-

pañol, de uno u otro género, convergiendo en una estética renovadora y una técnica nueva y adecuada al pensamiento musical para el que nace.

La esencialización de Falla llega también hasta dos obras injustamente consideradas como "menores" y, desde luego, capaces de ser consideradas como composiciones de circunstancias en otras condiciones o en la mayoría de los autores. Son los dos homenajes, el dedicado a Debussy y el dedicado a Dukas. El primero es, además, la única obra para guitarra escrita directamente por el autor —el porqué de esta anomalía cae fuera de este estudio, aunque podría ser un capítulo entre hilarante y vergonzoso— y continúa siendo arquetípica en toda la desigual producción española para este instrumento nacional. El segundo es una obra pianística en la que los ecos de la "Fantasía Baetica" se emplean para una pieza íntima absolutamente original.

Quedaría para una consideración final el caso de "Atlántida", la obra inconclusa que llevó al compositor muchos años de su vida y nos privó de otras posibles obras. Falla da una nueva muestra de su progresismo al no dar por buena una obra hasta estar totalmente satisfecho de ella. El que no la terminara pese a los años que en ella trabajó es un problema que nos llevaría demasiado lejos, pero podemos señalar que Falla se sintió cogido en la red de algunas de las contradicciones internas que el proyecto tenía y, muy probablemente, que el texto, elegido libremente en un momento de su vida, fuera demasiado convencional para otros momentos posteriores. Falla había llegado a un punto en el que el difícil contacto que le había mantenido al límite hasta donde su sociedad podía seguirle, se había traspasado. La prueba es el carácter más o menos minoritario que el "Concierto" mantuvo hasta nuestros días y la impopularidad esencial, por utilizar la expresión de Sopena, de su "Suite de homenajes", siempre mal tocada y nunca bien entendida.

Toda música que tenga en sí la suficiente calidad para sobrevivir a su tiempo verá necesariamente convertidos sus elementos innovadores en materia de utilización común y hasta tópica. Esto ha ocurrido siempre, y no vamos a escandalizarnos porque también le ocurra a Falla. Gran parte de los tics retardarios y convencionales de lo que hoy se entiende por música española son producto de la asimilación y codificación dirigida de la obra de Falla. Pero esto no tiene por qué volverse contra el autor, que respondió a su época musical con un talante progresivo. En este factor es en donde reside la actualidad del mensaje de Falla, porque un gran autor no es una serie de hallazgos convertibles en fórmulas y luego en tópicos: un gran autor es, ante todo, una voluntad de renovación sincera y un constante afán de superación. Aquí reside la lección de Falla, que sirve para hoy, para el ayer y para el mañana, independientemente de las formas concretas que él adoptara, y que son, para él y para su momento, no sólo válidas, sino las mejores posibles, una especie de consecución del óptimo temporal posible. El valor de Falla reside en la transformación que su talante progresivo operó, y no en que sirva para una u otra bandera musicales.

EL PAISAJE EN UN LIBRO DE HORAS DEL SIGLO XV

ANA DOMINGUEZ RODRIGUEZ

EL libro de Horas Vit 25-5, de la Biblioteca Nacional, es una obra maestra, insuficientemente conocida fuera del círculo de los especialistas de la miniatura. Ha influido, sin duda, en este desconocimiento el hecho de que la pintura de libros —la iluminación— sea estudiada en ocasiones como un arte menor, con independencia del nivel estético alcanzado en cada caso.

Entre los méritos de este manuscrito, vamos a destacar ahora la existencia en su calendario de unos paisajes de tal importancia para la historia del arte occidental, que constituyen auténticos hitos para su estudio evolutivo. Así fue señalado por O. Pächt en 1948, aunque su apreciación no fue recogida por K. Clark en 1949 ni compartida por Panofsky en 1966 (1).

En los calendarios manuscritos del siglo XV y comienzos del XVI es muy frecuente que el signo del Zodíaco se presente en una miniatura independiente en cada mes, sobre un fondo de paisaje. Generalmente, el signo, de grandes dimensiones en relación con el entorno, es el protagonista, mientras que el paisaje resulta algo convencional no sólo por el factor estilístico, que aquí no interesa, sino porque a lo largo del año no cambia el aspecto de la vegetación. Es, en estas ocasiones, un paisaje-fórmula, y aunque la fórmula varíe de uno a otro manuscrito, es la misma en el interior de cada uno de ellos.

Sin embargo, en el manuscrito Vit 25-5 el tema se desarrolla con toda la amplitud y con todas las notas que permiten considerar sus doce paisajes como auténticas pinturas de género, aunque en lo alto de cada

uno figure, en el interior de una pequeña nubecilla que lo aísla totalmente del paisaje, el signo del Zodíaco correspondiente. Prescindimos en esta ocasión de otras doce miniaturas del mismo manuscrito, también del calendario, en donde se presentan los "trabajos de los meses" sobre un fondo de paisaje igualmente naturalista, por ser en este caso protagonistas las imágenes habituales de cada mes.

El tema del paisaje alcanzó un desarrollo notable en la pintura helénica, en la que por su carácter autónomo sobresalen los paisajes de la Odisea del Vaticano, del segundo estilo pompeyano (2). Sin duda, la pintura de paisaje señala el grado de relaciones que los hombres de una sociedad determinada establecen con la Naturaleza, pero el tema del paisaje en la Alta Edad Media no está lo suficientemente estudiado como para llegar a conclusiones sobre el mismo. Tanto el Rollo de Josué como el Salterio de Utrecht, de los siglos V y IX respectivamente, parecen constituir jalones aislados por la evocación de la Naturaleza al modo helénico, con un auténtico sentimiento del paisaje y de la vegetación. En ambos casos éstos constituyen un fondo que sirve de marco para la narración de la historia correspondiente y para la evolución de sus personajes. Parece posible afirmar, por el momento, que el paisaje como tema independiente desaparece del arte occidental durante la Alta Edad Media.

El resurgir del tema del paisaje —paisaje como protagonista— en el arte medieval tuvo lugar, según Panofsky (3), en el calendario del primer volumen del Breviario de Belle-

ville, iluminado por Jean Pucelle en París hacia 1330 (4). En sus páginas se sucedía una serie de doce paisajes que expresaaban la cambiante fisonomía de la Naturaleza a lo largo del año. En su estado actual, el calendario comprende únicamente los meses de noviembre y diciembre, e incluso el de noviembre ha sido mutilado; pero el contenido primitivo se deduce de la larga serie de copias de este calendario que se han conservado intactas (5).

En todas ellas, como en el Libro de Horas de Juana de Navarra, las "Petites heures du duc de Berry" o las "Grandes heures du duc de Berry", cada paisaje lleva en lo alto un semicírculo que hace alusión al progreso del Sol, que en su aparente caminar de Oriente a Occidente determina los cambios estacionales y de la vegetación a lo largo del año. A la izquierda figura el signo del Zodíaco correspondiente, y en el centro, en lugar privilegiado, el paisaje. En enero son unos árboles pelados; en febrero, la lluvia; en marzo, las ramas han dado los primeros brotes; en mayo han florecido; en julio hay un campo de cereal maduro; en el otoño caen las hojas de los árboles; en noviembre unos cerdos buscan bellotas entre los árboles, y en diciembre, por excepción, figura un hombre cortando leña para un gran fuego. La presencia del hombre en diciembre tiene por objeto diferenciar a este mes del de enero, pues ambos requieren paisajes de árboles desnudos. En algunos de los calendarios inspirados por el de Belleville este tema de diciembre es reemplazado por el de la matanza del cerdo (6). Tales paisajes, aunque simples diagramas, anuncian —y de



ACUARIO



TAURO



PISCIS



GEMINIS



ARIES
12



CANCER



LEO



ESCORPIO



VIRGO



SAGITARIO



LIBRA



CAPRICORNIO

aquí su importancia— un cambio de actitud verdaderamente revolucionario al sustituir la vida del hombre por la vida de la Naturaleza. Pensemos, sin embargo, que Panofsky no considera la posibilidad de unos precedentes, bizantinos o italianos, que justifiquen el hallazgo de Pucelle, que en general constituyó el gran difusor de las novedades estilísticas e iconográficas del Trecento en París.

Panofsky interpreta el calendario de Pucelle como el precedente directo del de las "très riches heures du duc de Berry", iluminado por los hermanos Limbourg hacia 1414, como resultado del profundo efecto producido por las novedades estilísticas e iconográficas de Pucelle en los talleres parisinos durante todo el siglo XIV y el primer cuarto del siglo XV (7). En el calendario de las "Très riches heures du duc de Berry" se realizaría —siempre según Panofsky— una fusión entre el tema tradicional de los "trabajos de los meses" y el nuevo tema del paisaje naturalista. Conviene subrayar que en este calendario los verdaderos protagonistas, en muchas ocasiones, son grupos de aristócratas, presididos por el propio duque de Berry, mientras que los paisajes (plenamente naturalistas y de gran importancia estilística) sirven como marco y entorno. Además, en ocasiones se intercalan menudas gentecillas realizando las faenas agrícolas propias de la estación. En cada mes aparece también uno de los castillos del duque, situado en el fondo del paisaje, y cada miniatura va coronada por un semicírculo que aloja el carro del Sol —el "helios" de la antigüedad, que aparece excepcionalmente en los calendarios góticos— en su fingido rodar desde un signo del Zodíaco al siguiente (8). Parece posible, como conclusión, dejar a un lado el calendario de las "Très riches heures du duc de Berry", pues si bien sus paisajes, estilísticamente hablando, constituyen un jalón de enorme importancia, en lo iconográfico no son representativos del tema del paisaje. Por la misma razón, debemos prescindir de los otros paisajes estudiados por K. Clark —"Horas de Turín", de H. Van Eyck, otras pinturas flamencas y florentinas del siglo XV— en donde el paisaje no aparece tampoco como protagonista.

Los paisajes del Libro de Horas Vit 25-5 de la Biblioteca Nacional fueron pintados entre los años 1475 y 1485 por el llamado Maestro de María de Borgoña, iniciador seguramente de la escuela de miniaturas

de Gante-Brujas y quizá la última gran personalidad en el campo de la miniatura europea medieval. En sus doce miniaturas se puede ver el punto de arranque de los paisajes flamencos, según las autorizadas opiniones de Hulin de Loo y Otto Pächt (9), aunque tuvieron, a su vez, como precedente iconográfico, las miniaturas del Breviario de Belleville, estudiadas por Panofsky. Pero no podemos aceptar las críticas de este autor contra los paisajes del Libro de Horas Vit 25-5. Sin duda, si las hubiera contemplado directamente no hubiera dicho que son "trasnochados descendientes de los del Breviario de Belleville y sus derivados, vivificados con las normas del naturalismo floreciente del siglo XV" (10). Su frescura innovadora destaca aun más si los comparamos con las páginas de otros calendarios, como los del Breviario Grimani o las Horas de Hennessy, obras posteriores a 1500, que copian con extremada fidelidad el calendario de las "Très riches heures du duc de Berry", aunque sustituyendo a los aristócratas por gentes de la alta burguesía, que fueron, sin embargo, celebrados por Charles de Tolnay, como los antecesores de la pintura flamenca de paisaje del siglo XVI (11).

Según Otto Pächt, el valor estilístico de estas diminutas ilustraciones consiste en que, quizá favorecida por el pequeño tamaño de las obras, se anuncia una revolución en la concepción pictórica, que en la pintura de tabla, aun en la generación siguiente, no estará madura. Se consigue caracterizar cada objeto por la captación de su color-impresión en nuestro ojo, sin dar los datos lineales y plásticos de su modelo material... El follaje de un árbol se caracteriza por varias manchas de verde, de tonos dispersos, en vez de pintar cada una de las hojas, como hicieron los Van Eyck y también Van der Goes. Los objetos materiales han alcanzado una unión con el aire y la luz en que aparecen (12).

Pächt expresa el segundo aspecto —innovación temática— diciendo que el maestro, que en obras anteriores había conseguido que las figuras pasaran a ser del conjunto y se fundieran con él, ahora, en este calendario, da un paso más, llegando a la pintura del paisaje sin figuras, del paisaje como género independiente, en pinturas que describen la fisonomía de la propia Naturaleza en su continua variación estacional. Aquí y allá, principalmente a lo lejos, podemos ver signos de vida humana que no es

posible diferenciar de otros elementos del escenario. Pueblos y ciudades forman parte del crecimiento orgánico del suelo como lo son bosques y roquedos, montañas y ríos. No sólo preceden en unos diez o veinte años a los paisajes de Patinir, sino que, en algunos aspectos, son aun más modernos que las perspectivas cartográficas de éste, que realiza más bien conglomerados de motivos aislados que conjuntos realmente unitarios. Aquí están, pues, los verdaderos precedentes de los paisajes de Brueghel el Viejo (13).

Las tres grandes aportaciones de estos paisajes (14) se pueden resumir en lo siguiente:

a) Línea del horizonte baja y perfecta consecución de la perspectiva lineal, obtenida por la confluencia de las líneas evanescentes en el fondo, en un punto de fuga aparentemente único.

b) Concepción del paisaje en donde destaca la inmensidad de la Naturaleza frente a las huellas diminutas o pequeñas del hombre. Esto es lo que permite hablar de paisajes como protagonistas, que constituyen fragmentos de la Naturaleza en los que, algunas veces, aparecen, siempre vistos de lejos, gentes que van o vienen, barcas, casonas, palacios...

Al enumerar estos paisajes resulta difícil resumir el carácter de cada uno. En líneas generales constituyen eslabones de un proceso cíclico: la vegetación, muerta en los primeros meses del año, se va animando y floreciendo con la primavera; vuelve el otoño, caen las hojas, se inician el frío y la desolación invernal.

En enero es una llanura desolada, con algunos árboles pelados; sólo dos caminantes, muy lejanos y muy abrigados contra el frío. En el río, dos barcas.

En febrero aparecen tierras llanas de cultivo, acotadas por setos que están, como los árboles, totalmente desprovistos de vegetación. Algunos paseantes.

En marzo, un campo ligeramente ondulado con árboles pelados, y a un lado un pastor, diminuto por la distancia, que guarda sus ovejas.

En abril el paisaje se alegra; un camino lleno de curvas y vericuetos lleva hacia lo lejos la mirada del espectador. Enormes árboles frondosos, llenos de hojas recién brotadas, aparecen a la izquierda; a la derecha hay un corte o desnivel del terreno que presta animación y pintoresquismo al conjunto.

En mayo hay una abundante vegetación expresada a través de los

árboles y setos próximos a una casa de tipo palaciego. Son tierras llanas en las que se respira la exuberancia vegetativa propia del mes.

En junio, un camino zigzaguea. Los árboles se suceden, redondos de copa y pletóricos de vida. Es también abundante el césped, setos tupidos...

En julio discurre un río, en curvas que expresan la placidez de sus aguas. Dos barcas aparecen muy lejos y un gran cisne en primer plano. Una de las orillas es llana, pero junto a la otra se levanta un enorme peñasco amenazador.

En agosto se ve nuevamente la gran rosa peñascosa, pastos, abundantes árboles y el río.

En septiembre aparece un acantilado, próximo a un camino en zigzag. Sigue la vegetación con vida, aunque no tan esplendorosa. Dos caminantes.

En octubre hay campos llanos, algún árbol que lleva aún sus hojas y personajes diminutos caminando entre ellos. Quizá alguna ciudad se encuentra cerca, pues hay varios edificios próximos.

En noviembre, un río, un camino sinuoso y un gran peñasco abrupto. Al fondo, numerosas arquitecturas.

En diciembre, un paisaje con un río y un enorme acantilado. Un cisne se pasea por sus aguas. Grandes árboles muestran sus ramas peladas.

Esperemos que esta breve incursión por los paisajes del calendario de un manuscrito excepcional, aunque bastante ignorado, como tantos otros depositados en las bibliotecas españolas, sirva para valorar debidamente el ejemplar aquí estudiado, y para recordar el carácter provisional de los estudios pictóricos medievales hasta el momento en que los manuscritos con miniaturas sean conocidos y divulgados entre los historiadores del arte en general, saliendo del reducto en donde como "arte menor" han sido recluidos.

(1) Vid. O. PACT, *The Master of*

Mary of Burgundy. Londres, 1948, p. 38. K. CLARK, *Landscape into Art*. Pelican Book, 1966 (primera edición de 1949). E. PANOFKY, *Early Netherlandish Painting*. Cambridge-Massachusetts, 1966, p. 32 y ss.

(2) K. CLARK, *ibídem*.

(3) PANOFKY, obra citada.

(4) El Breviario de Belleville es el ms. lat. 10483-10484 de la Biblioteca Nacional de París, tratándose aquí del calendario del primer volumen. Véase también K. MORAND, *Jean Pucelle*. Oxford, 1952, p. 10 y ss.

(5) Omitimos la lista de los siete manuscritos que continúan la iconografía del primer volumen del Breviario de Belleville, pues aparecen en Panofsky y Morand (véase supra).

(6) Así en los calendarios de las llamadas (por los inventarios medievales) "Petites heures du duc de Berry" y "Grandes heures du duc de Berry" es sustituido por la matanza del cerdo, escena característica de diciembre en la iconografía de los "trabajos de los meses". Vid Panofsky, op. cit.

(7) Este famosísimo manuscrito se guarda en el Musée Condé, Chantilly. Vid. HATTINGER, F., *The Duc de Berry's Book of Hours*. Berna, 1965; *Les très riches heures du duc de Berry*, Musée Condé, Chantilly, con prólogo de Ch. SAMARAN, introducción y notas de J. LONGNON y R. CAZELLES. París, 1970, editorial Vilo.

(8) Vid. A. DOMINGUEZ, "Iconografía de los signos del Zodíaco en seis libros de horas de la Biblioteca Nacional", *Homenaje a Gómez Moreno, Revista de la Universidad de Madrid*, XXII (1973), páginas 27 a 80, 147 figs.

(9) Vid. G. HULIN DE LOO, "Là vignette chez les enlumineurs gantois entre 1470 y 1500", *Bulletins de la classe des Beaux-Arts de l'Académie Royale de Belgique*, extrait (1939), pp. 158 a 180, VI v.; O. PACT, op. cit. supra. Sobre este artista, véanse también: *Le maître de Marie de Bourgogne. Un livre d'heures d'Engelbert d' Nassau*. The Bodleian Library, Oxford. Introduction et légendes de J. J. C. ALEXANDER. París, 1970 (edición facsímil); LIEFTINCK, G. I.,

Boekverluchters vit de omgeving van Maria van Bourgondie. c. 1475-c. 1485. Introducción y advertencias en inglés traducidas por Mrs. J. Sandberg.

(10) E. PANOFKY (op. cit., p. 373, not. 1) considera las miniaturas de paisajes del ms. Vit 25-5 como trasnochados descendientes del Breviario de Belleville, criticando duramente a O. Pacht por haber omitido la cita de este antecedente. Le corrige también diciendo que las fotografías de su libro, figuras 26 y 27, no corresponden a los meses que cita Pacht (julio como junio, diciembre como junio), pero el propio Panofsky se confundió, pues las fotografías corresponden exactamente a marzo y junio. Este error indica el desconocimiento del original por parte de Panofsky: como especialista en iconografía se basó en los signos del Zodíaco para corrección, sin tener en cuenta que, precisamente en este manuscrito, el Capricornio de diciembre aparece como un macho cabrío, muy semejante, por lo tanto, al Aries de marzo. A Pacht posiblemente la iconografía le interesaba poco y no se fijó en sus datos.

(11) Según PANOFKY (op. cit., p. 373, not. 1) tal conexión fue seguida por Charles de Tolnay en *Pierre Brueghel l'Ancien*. Bruselas, 1953, p. 38 y ss., not. 85. Otto Pacht indica además (op. cit., p. 58) que las pinturas del calendario del Libro de Horas de Jacobo IV de Escocia, de los años 1503 a 1513 (Viena, Biblioteca Nacional, cod., 1897) son derivaciones del ms. Vit 25-5, aunque fueron consideradas por WINKLER como las primeras pinturas de paisajes sin figuras (F. WINKLER, *Die flämische Buchmalerei des XV und XVI Jahrhunderts. Künstler und Werke von der Brüdern Van Eyck bis zu Simon Bening*. Leipzig, 1925). Los otros mss. citados son el Breviario Grimani de la Biblioteca Marciana de Venecia (de los años 1490 a 1510) y las Horas de Hennessy, de la Biblioteca Real de Bruselas (ms. II, 158; de hacia el año 1540).

(12) Op. cit. supra.

(13) *ibídem*.

(14) Las medidas de los diminutos paisajes del ms. Vit 25-5 son las siguientes: a) 44 x 27 mm.: enero, febrero, marzo. b) 44 x 25 mm.: abril, mayo, junio, julio, agosto, septiembre y noviembre. c) 44 x 23 mm.: octubre. d) 44 x 24 mm.: diciembre.

CONVERGENCIAS ENTRE MUSICA Y PINTURA

JOSE ALBERTO MARIN MORALES

EL lenguaje de que dispone la pintura es unioptional, al ser única la situación que puede aspirar a dejar plasmada. Esta notoria angostura del campo pictórico, que por tantos artistas convencionales se ha interpretado como una semiasfixia, por paradoja intensificadora de las claves estéticas, al delimitar su objeto con esta forzosidad, le proporciona ese matiz de concentración y de densidad única, con este sustrato tan específico que procede de la agrupación de tantos y tantos ingredientes forjados a extramuros de esta apariencia.

La secuencialidad, expresada en unidades pictóricas (léase cuadros, ligados por un argumento, del estilo que sea), se aproxima ya notablemente a las artes basadas en la sucesión temporal viva y dinámica, es decir, en el ritmo sucesivo, abandonado a su libertad con más o menos artificio, y con la creación de un estado natural verosímil. Estamos ya fuera del tiempo apretujado y en conserva que se encierra en el cuadro y nos hallamos en el campo concreto de la música, en adaptación a un orden sucesivo, más o menos arbitrario, que permite, cuando menos, bosquejar una serie de puntos culminantes, enlazados entre sí, y hasta introducir un remedo de acción.

PINTURA SIN MUSICA Y MUSICA SIN PINTURA: COMPLEMENTARIEDADES

Piénsese en la diferencia que media entre la pintura del Tiziano del Emperador Carlos tras la batalla de Mühlberg, en el supuesto de que se hubiese concebido esta obra genial como remate de una serie de unidades pictóricas en la que hubiera podido fijarnos los preparativos, el inicio y las fases más decisivas, y la culminación con la victoria de las armas imperiales sobre las protestantes. La diferencia existente entre una "suite" de este estilo y la "Obertura 1812" de Tchaikovsky es palmaria en punto a expresividad y manifestación de matices múltiples. Y si se quieren agotar aún más aspectos, de esta quimérica "suite" de unidades

de pintura, se puede suponer que Tiziano nos dejó un reflejo visual de la traza de las ciudades y de los consejeros municipales; en fin, una auténtica recomposición figurada y una presunta totalidad de momentos clave, de los nudos coyunturales de más interés, que dieron lugar a la estructura histórico-político-religiosa de la Europa del XVI. Si un compositor no de esa época, porque entonces no existían medios de relacionar de una manera eficiente música y pintura, dados el abstractismo y la idealización de las composiciones de aquel entonces, hubiese sido capaz de acumular imágenes sensibles suficientes para plasmar en música este acontecimiento, como lo hizo Tchaikovsky con la obertura mencionada, se hubiera podido apreciar la profunda relación existente entre música y pintura en sus manifestaciones más concretas. En esta "Obertura 1812" se percibe, auditivamente y en simultaneidad contrapuntística y en una cromática sucesión con imágenes visuales, en un majestuoso despliegue de los incidentes, de las alternativas de la lucha, en grata perspectiva de lejanía y de totalidad a la par. De tal modo que se está a la vez dentro y fuera del choque de los Ejércitos, entrelazados en los himnos nacionales ruso y francés, los dos grandes contendientes, con predominio final del de los vencedores, el de la Rusia zarista.

Tchaikovsky no precisó contemplar ninguna secuencialidad de cuadros de las batallas más importantes de esta campaña, en especial la del Beretsina, para conmemorarlas en su obra. Si ésta se reduce a lo que puede llamarse partículas elementales constitutivas de lo estético, en este caso elementos de visualidad interna, aprisionados en su retina, se podrán apreciar la variedad, el impetuoso ritmo que lleva hasta el vértigo y el brillo interior de estas imágenes, suscitadas por los sonidos armonizados tan expresivos y coloristas en el marco de la temporalidad de este acontecimiento, considerado como símbolo de algo trascendente, aunque dotado de principio y fin.

El cuadro de Tiziano representa en su sentido conmemorativo, de manera sintética y expresiva en la persona del Emperador a caballo, con la armadura refulgente, la culminación de una totalidad de secuencias en imágenes visuales, suscitadas como sustrato previo en la sensibilidad del pintor y abocadas a este precipitado final. Semejante estela de fosforescencias significativas, análoga a la que deja un navío tras de sí, provocada de modo inevitable por la visión de este navío imperial, buque insignia, tarda cierto tiempo en extinguirse. Este presupuesto psíquico-representativo constituye una estructura indispensable, invisible para el espectador, aunque visible imaginativamente por éste, en complementación de lo evocativo y suscitador.

Del mismo modo que la retina del compositor se halla sometida a una continua impactación de estímulos visuales, estructurados en imágenes interiores, la del pintor se halla sometida a una secuencia sucesiva que incardina su obra dentro de lo temporal.

Dentro de la propia música rusa, y en su derivación nacional, Prokofiev compone su "suite" sinfónica-coral "La batalla del lago Nesky", que corresponde a una interpretación independentista, análoga a la de la "Obertura" mencionada.

MUSSORGSKY-HARTMAN

Debemos a Mussorgsky el entrelazamiento más acabado hasta ahora conseguido entre música y pintura, al perpetuar en su "suite" "Cuadros de una exposición" el emotivo recuerdo de su amigo muerto, el pintor Hartman, en el choque emocional de la exposición a título póstumo de sus cuadros. Nos da aquí una certera trasposición de motivos pictóricos al orden musical, y no de manera global y difusa, en desvaída impresión de conjunto, sino con un acreditado sentido de lo real y en una secuencialidad delimitada por la transcripción por separado de las vivencias musicales provocadas por cada uno de los cuadros, enlazadas por el gran afecto que sentía el

compositor hacia su amigo desaparecido.

Así, el primero de los lienzos, titulado "Gnomus"; el segundo, "Il Vecchio Castello"; el tercero, "Tullerías", etcétera, en un estricto ajustarse a la temática de unidad en unidad, sin que exista mezcolanza, cuando menos formal, entre unas y otras y sí un cálido unificador enlace del clima emocional que rige esta singular evocación.

Es de destacar cómo el impresionismo francés, basado en la pintura de realidades cotidianas y que ya para entonces (1874) habían llegado tras de una accidentada trayectoria a su culminación, se transmite a través de su influjo en el pintor Hartman al compositor al aportarle motivaciones musicales a partir de temas tan netamente impresionistas como "Tullerías", "Disputa de niños después de jugar", cuyo comentario ilustrativo es: Una calle del jardín de las Tullerías, con una nube de niños y niñeras. O bien, el "argumento" del séptimo cuadro, "Limoges. El mercado, mujeres disputando encarnizadamente". Estos temas, de corte tan realista, contrastan con otros de tintes netamente románticos, como el viejo castillo medieval (cuadro segundo), ante cuyas torres canta un trovador, y con los de neta inspiración mágica o fantástica, como indica el lema del primero, "Gnomus", o el de la "Cabaña sobre patas de gallina": Representa un reloj en forma de cabaña de la baba-Yaga, legendaria bruja de las tradiciones rusas, que termina en patas de gallina. Mussorgsky añade el cortejo de la bruja al contenido estricto de la pintura, dándole una prodigiosa continuidad. O bien, el lienzo de corte macabro número 8, "Catacumbas", en el cual se había representado Hartman a sí mismo examinando las catacumbas de París a la luz de una linterna. Mussorgsky escribió al frente del andante en sí menor: "El espíritu creador de Hartman difunto me conduce a los cráneos, los apostrofa, y ellos se iluminan suavemente en su interior".

La detonante visualidad, concretada en imágenes sonoras que el compositor aspiraba a convertir en buena parte en visuales interiores, se revela ya, en el punto de arranque, en la composición de lugar propuesta, para ahon-

dar en la plasmación formal de las imágenes y conceptos musicales: tal es "Promenade", introducción a la exquisita secuencia de "los cuadros sonoros" y que a juicio del autorizado biógrafo del músico, Calvocoressi, "puede contarse entre las más encantadoras inspiraciones de la obra musical de Mussorgsky". Tiene interés asimismo la vivencia suscitada en el crítico Stassow por esta introducción: "El autor se ha representado él mismo, yendo de un lado para otro, tan pronto distraído como acercándose apresuradamente a un cuadro; a veces, la marcha alegre se va parando; Mussorgsky pensaba tristemente en su amigo difunto". Aunque se puede decir que en esta apreciación existen demasiadas intenciones, según sugiere Calvocoressi, y no carece de cierta puerilidad considerada en conjunto, no por ello el resultado queda menos interesante y original. Es el único intento conocido en la historia de la música, al menos en esta forma tan perfeccionista, de autorretrato musical, parangonado en lo pictórico con el realizado por Velázquez al introducirse a sí mismo en el cuadro de "Las Meninas".

Y, en otro sentido, menos complejo, por otros pintores que nos han legado su autorretrato: Goya, Rembrandt, etcétera, sujetos a una sola dimensión temporal, el instante resumido que fue captado tan original, pues el momento siguiente no era ya el mismo. El autorretrato que Mussorgsky quiso legarnos para siempre en su composición es más borroso y fantástico que el de la pintura y está sujeto a un orden sucesivo, incardinado en lo temporal, en compases, en intervalos y en contrapuntos de armónicos y melódicos.

Aquí la identificación es tan compleja entre lo musical y lo pictórico que el propio creador se refleja en esbozos de sonido como un espectador de la exposición, en postura excéntrica en relación al "corpus" fundamental de objetos reales encuadrados y con un neto privilegio con respecto a los demás espectadores que desaparecieron para siempre sin dejar huellas de su paso. En este sentido puede decirse que Mussorgsky es el microcircuito emocional y que a su través irrumpe la fuerte carga de sugestión elegíaca —artística— más o menos sofisticada,

surgida por el choque visual con las obras expuestas. Esta sensacional síntesis entre música y pintura no es frecuente, por desgracia.

No fue esta obra su único intento de entroncar estas dos grandes ramas del arte. Existe una breve composición musical, debida a este autor, titulada "El soldado muerto"; tendido y abandonado en el campo de batalla, suscitado por la lectura de un poema de un amigo suyo, basado, a su vez, en una obra pictórica. He aquí el singular trasvase en este caso concreto, efectuado entre pintura y música mediante el catalizador de la poesía. No cabe imaginar una conjunción más plena de fusión entre estas tres artes. Esta composición para piano ofrece un fuerte contraste con la majestuosa épica que inspira la "Obertura 1812" o el propio cuadro del Emperador Carlos en el campo de batalla de Mühlberg.

HINDEMITH-GRÜNEWALD

Ya en nuestro siglo XX, Paul Hindemith rinde fervido homenaje al genial retablo que nos legó Grünewald en la secuencia de pinturas de la iglesia de Isenheim, en Colmar. Existe una acusada diferencia, en el profundo sentido religioso, que informa la secuencialidad pictórica aludida y la versión musical de Hindemith por un lado, y la mencionada trasposición de pintura a música de Mussorgsky al trasladarnos, en lo que al pintor y al compositor se refiere, a un marco de una mayor sublimación. Téngase en cuenta que los motivos centrales de este retablo prodigioso son los de la Pasión de Cristo. Resulta de interés observar que, a partir de esta composición, Hindemith abandona el estilo austero que le había caracterizado hasta entonces para adentrarse en el barroco. El intento de dinamizar la estática inevitable de la serie de pinturas debidas a la paleta de este genial pintor es bastante satisfactorio, si bien, al dársenos en una impresión de conjunto, sin las acotaciones unidad por unidad pictórica de Mussorgsky, porque el propio motivo religioso que inspira a Hindemith carece de la concreción y rotundidad que acompaña la obra del compositor ruso en la "suite" citada. Otra observación digna de tener en cuenta es que Hindemith compuso la mayor parte de su obra

en sus viajes en tren de unas ciudades a otras para dirigir sus propias composiciones. De modo que la movilidad, la sucesión temporal, la cadencia evolutiva y la vida que trató de imprimir en el estatismo y la inercia, limitaciones intrínsecas de la pintura, aparecen como consustancial con su temperamento y como un motivo de primer orden en los objetivos artísticos de este dignísimo compositor.

GRANADOS-GOYA

Dentro de la música española, es en Enrique Granados donde la fusión entre música y pintura, plasmada en obras concretas, adquiere un énfasis y entrelazamiento mayores. Me refiero a sus composiciones, recogidas bajo el epígrafe genérico de "Goyescas", en las que tuvo muy presente al realizarlas, y en la fecha de su composición, los actos conmemorativos del aniversario del nacimiento de Goya, siglo y medio atrás.

El propio compositor realizó, a lápiz y a tinta, un buen número de apuntes sobre temas goyescos, entre los que incluyó un autorretrato, en el que aparecía vestido de majo. La propia estructura de las evocaciones para piano, en series divididas en episodios, revelan ya su profunda impronta pictórica. Así lo denota el pintoresquismo, en el mejor sentido de la palabra, que preside una buena parte de su titulación: "Los requiebros", "Coloquio en la reja", "El fandango del candil", "Quejas" o "La maja y el ruiseñor" (a mi juicio, la más inspirada de todas ellas). "El amor y la muerte", "Epílogo" y "Serenata del espectro", a las que más tarde se vino a agregar "El pelele", patente transposición de temas pictóricos al orden musical. Muchos de estos motivos los vino a recoger Granados en su inspirada ópera "Goyescas", cuyo preludio es repertorio habitual de tantas y tantas orquestas.

EL COLORIDO MUSICAL Y EL TRASVASE DE CONCEPTOS PICTÓRICOS

El patente influjo del lenguaje pictórico en la música se manifiesta con toda claridad en la división en cuadros de los actos en óperas y zarzuelas en la llamada escala cromática y en la denominación de obras musicales tan

conocidas e interpretadas, de habitual coral. Escenas pintorescas de Massenet, o los "Bocetos del Cáucaso" de Hipólitov Ivanov, que se cierra con la electrizante y deslumbradora marcha del jefe caucasiense, trasunto de imágenes visuales, fuertemente impactadas y traducidas en forma y motivos sonoros y que algunos directores, con sentido de lo que hacen y de lo que es una adecuada estructura de programa, sitúan al final del suyo.

En general, en la música rusa del siglo XIX abundan muestras de una apabullante visualidad, que destaca en relieve por su vigor del texto musical, por la gran belleza sensible y sensitiva que se desprende de las partituras; el propio Mussorgsky, en la ópera "Boris Godunov", nos deja la sensación, tras de verla y escucharla, de haber contemplado un cuadro vivo y deslumbrador; el secreto de esta vitalidad exuberante y del embrujo de esta belleza se halla en los profundos y detenidos estudios que Mussorgsky dedicó a la barroca y bellísima liturgia ortodoxa rusa en sus aspectos melódicos y cromáticos.

En esta línea de cuadros musicales se encuentra la gran "Pascua Rusa" de Rimsky-Korsakow, impresionante muestra de solemne procesión del clero ortodoxo y el pueblo unidos, en el que relumbra el sol, el toque de campanas, los oros de los iconos y estandartes, las joyas y los ornamentos destellados por este mismo sol, y del cual existe un indudable eco, aun cuando tenga un sentido de profunda y personal inspiración, en el "Corpus en Sevilla", de Albéniz.

Colorido que dentro de la música rusa se aprecia del mismo modo en las "Danzas guerreras del príncipe Igor" y en las "Estepas del Asia Central", de Borodín, y en un impresionismo lleno de languidez y vistosidad, dentro de la música francesa, en "Dafnis y Cloe", de Ravel, o en "L'après midi de un fauno", de Debussy. Y en la breve y bella composición de piano de este músico francés, "Soirée en Grenade", inspirada por la inicial visualización de una postal con motivo andaluz que Falla le remitió a París.

DEGAS-EL BALLE

Como colofón citaré al gran pintor impresionista Degas, el

cual, obsesionado por el ritmo y las posibilidades expresivas de la música sinfónica, se dedicó a frecuentar el teatro de la Ópera de París y a pintar músicos con sus instrumentos en los principios de esta obsesión rítmico-sonora. Seguidamente permaneció horas enteras en academias de ballet viendo evolucionar las graciosas siluetas de las niñas danzarinas, y fueron estas profundas visualizaciones de lo musical-pictórico insertadas en un espacio concreto, el del ballet, lo que le permitió centrarse ya en módulos pictóricos puros, en un elegante estilo y colorido, con motivaciones de esta índole, los que han quedado como modélicos en este orden. En los que llega a captar un intenso concentrado momento de la expresión rítmica, con un precedente sustentador y un consiguiente llenos de vitalidad invisibles, si bien ostensibilizados en sus cuadros, y que éstos no pueden reflejar de otro modo, dada su ya aludida unioptionalidad. Lo curioso es que su exquisito sentido del ritmo y de la sucesión de formas encuadradas en una cadencia le llevó alternativamente a los hipódromos y a las academias de ballet, siendo en los primeros donde su privilegiada retina podía captar la armonía y la sugestión existente en este ballet de las carreras de caballos por la belleza y la adecuada proporción que muestran estos animales al moverse en los hipódromos, y que le sirvieron asimismo como temas para una serie de cuadros.

La autolimitación que se imponía Degas al plasmar la música y el movimiento corporal en el lienzo, y al fijarlos en imágenes instantáneas, venía a quedar supercompensada por la atmósfera de exquisitez, de magia, de sutil intensidad, de que supo impregnar sus cuadros. Es este pintor, con quizá o sin él, el que con un mayor apremio sintió la acuciante obsesión de trasladar las imágenes del ritmo, envueltas en el policromático tejido musical, al estatismo de unas composiciones que crepitaban de vitalidad al adquirir una vigorosa tensión, fundamentada en el antes y en el después del inacabable circo evolutivo, y fue el profundo sentido musical de este pintor lo que le permitió llevar a cabo esta interesante armonización entre las dos grandes ramas del arte mencionadas.

EL PINTOR EN EL MOMENTO ACTUAL DE LA CULTURA: TRES POSIBILIDADES DE JUSTIFICACION

MANUEL GARCIA VIÑO

DEJANDO de lado el tema de la justificación histórica del arte hoy día, dados los condicionamientos y características de la sociedad actual, es decir, toda esa problemática que, por caminos sociológicos, filosóficos y aun estéticos, ha llegado a posibilitar el planteamiento de las diversas hipótesis sobre la muerte del arte; ciñéndonos únicamente a la existencia real, y aun masiva, de formulaciones artísticas concretas, al margen de la vigencia que pueda otorgarles la mayor o menor razonabilidad de aquellas hipótesis, voy a esbozar una teoría de la justificación histórica del artista hoy, teniendo en cuenta únicamente las relaciones del arte consigo mismo, es decir, de las formulaciones artísticas concretas con la que podríamos llamar **dialéctica de la historia del arte**, abstracción hecha, repito, de si la historia del arte actual, que puede existir y existe o existirá porque existen obras de arte y movimientos artísticos, se refiere a un fenómeno anacrónico, desacompasado o marginable, según los demás condicionamientos del mundo fundamentalmente económico-político, materialista y tecnocrático que vivimos.

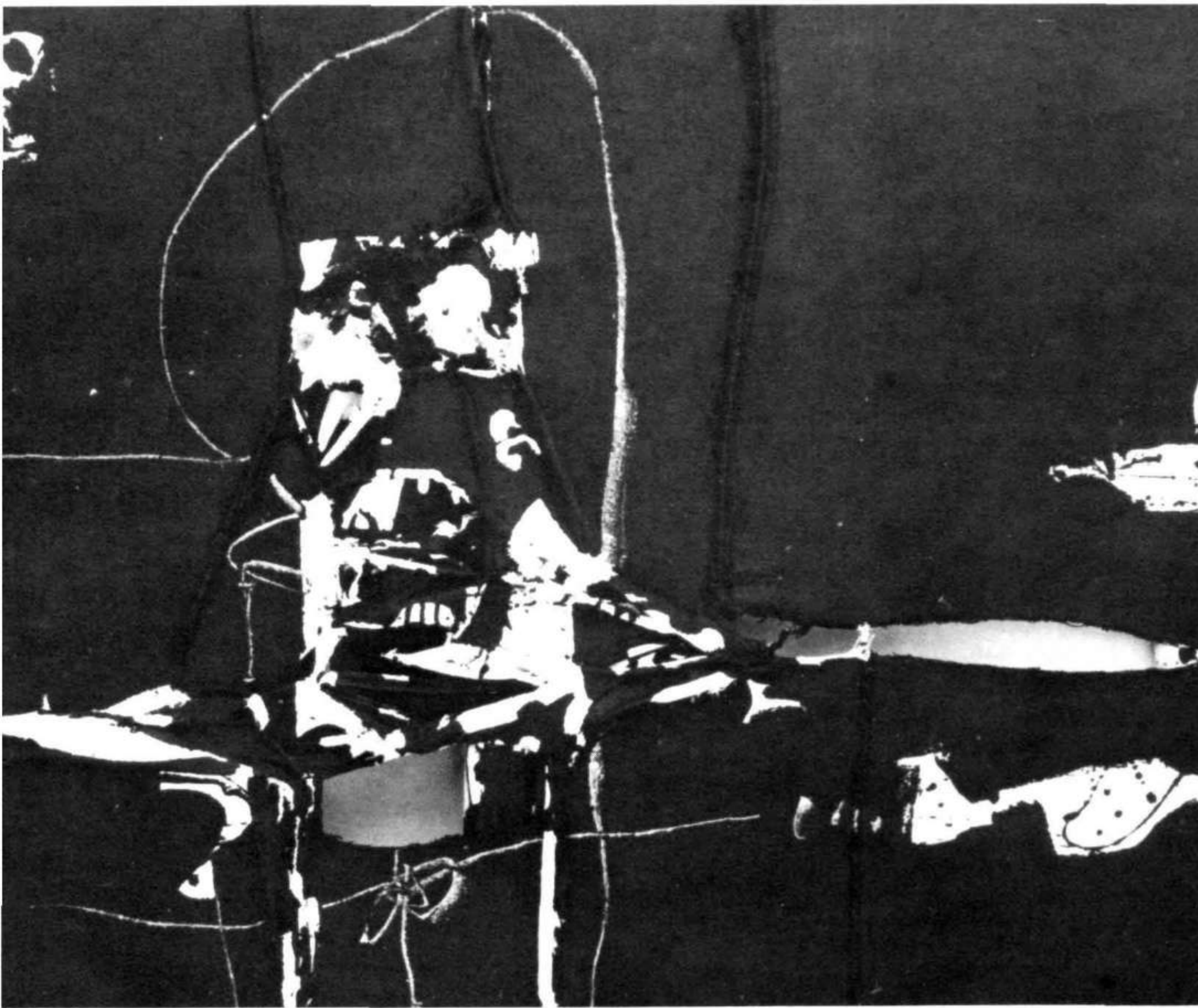
El arte existe, justificado o no. Por razones que no siempre atañen a su esencia más profunda y pura, se suceden los estilos, mejor dicho, las tendencias, muchas de las cuales conviven con igual grado de licitud y vigencia, pese a ser opuestas y contradictorias entre sí. Pues bien, partiendo de esa realidad —quero ser bien claro en esto—, de la realidad innegable de la existencia de obras de arte, me pregunto por la justi-

ficación histórica del artista —dentro de la historia, insisto, del arte—, según la que pudiéramos llamar "ley de la originalidad"; esa ley que deja fuera de jue-

go —de juego estético, por supuesto, no sociológico o comercial— a los epígonos, los escoliastas, los imitadores y los plagiadores; esa ley que establece que

FRANCISCO MATEOS: "LA SIESTA".





MILLARES "EL ENANO".

en el arte es lícito todo, menos hacer lo que ya está hecho; esa ley que obliga al pintor, al poeta, al arquitecto, a añadir siquiera una pincelada, un verso, un ladrillo suyo al cuadro, el poema, el edificio universal; esa ley, en fin, la ley avallada por una mayor cantidad de hechos experimentables, por una más larga cadena de observaciones sin la menor excepción, que establece que a cada nueva época corresponde un nuevo arte, un universo distinto de formas artísticas.

Pues bien, teniendo en cuenta esta ley, hoy día, a mi manera de ver, sólo se justifica un pintor —léase artista, si se quiere, pero yo prefiero hablar de pintura y ejemplificar con pintores—, sólo se justifica un pintor históricamente por una de estas tres razones: que abra horizontes en la senda del experimentalismo; que aporte un rasgo personal a los valores plásticos estrictos, vale decir, tradicionales; que plasme un mundo simbólico impar. Por **dominio técnico, estilo y mensaje**, respectivamente, podrían traducirse en un sentido amplio estas condiciones, de las cuales dos pueden darse, qué duda cabe, fundidas en muchos casos.

La apertura de horizontes en el campo del experimentalismo, sea de la materia básica, sea del espacio, sea del

lenguaje, sea de la aplicación de la luz, etcétera, justifica, por encima de toda otra consideración, la obra de un Rivera, un Labra, un Raba, un Eduardo Sanz, un Lucio Muñoz, un Millares, un Ferreras, un Arcadio Blasco, un Sempere, un Anzo, un Echauz, tan ricos simbólicamente, por otra parte, algunos de ellos.

Probablemente, muchos negarán mi segunda razón de justificación; sin embargo, yo creo que los valores plásticos, entendidos en un sentido tradicional —textura, color, dibujo, composición—, continúan reclamando la atención de personalidades artísticas, creadoras o contempladoras, muy de nuestro momento, no gratuitamente ni por efecto de la inercia o la nostalgia, sino por imposición de un imperativo de tipo ideológico, que hace que determinados valores del espíritu necesiten traducirse en esquemas avalados por una tradición, ciertamente no inmovilista, sino renovada. Sus aportaciones indudables a los valores plásticos estrictos —unidas generalmente también a un mensaje epocal— son las credenciales de la innegable actualidad de un Vento, un Barjola, un Medina, un Suárez, una María Victoria de la Fuente, un Villaseñor, un Pedro González, un Povedano, un Vaquero Turcios, un Enrique Gran, un Lo-

zano, un Orlando Pelayo, un Méndez Ruiz... Y, en este punto, un largo etcétera, pues precisamente para quitar la razón a los objetores de la actualidad de este arte está el hecho incuestionable de un retorno a la pintura-pintura ("la pintura vuelve a la pintura", decía Santiago Amón comentando la última Feria de Basilea), a los valores plásticos puros, como lo prueba la dedicación a ella de tantos jóvenes artistas, como Gutiérrez Montiel, María Carrera, Daniel Merino, Abel Cuerda, Miguel Navarro, Mazoterías, Gloria Torner...

Y está la tercera razón: la más intemporal, pudiéramos decir, pues es razón que ha valido en todo tiempo para justificar inclusive a artistas insolentemente situados a contracorriente del discurrir de los estilos. Hablando en una ocasión de la novela característica del siglo XX, Maurice Nadeau decía de ella ser el reflejo de la particular manera que tiene un hombre, el novelista, de padecer el mundo y de influir sobre él. "Aparte de escuelas —añadía—, movimientos y teorías, aparte de los procedimientos o fórmulas utilizados, el valor de la novela dependerá del valor del novelista". Máxima y universal justificación artística, valedera, como hemos dicho, para todos los tiempos y ampliable, dotándola



FRANCISCO LOZANO "DUNAS".

de un contenido más profundo, a algo más, a mucho más que la novela contemporánea. En alguna ocasión he escrito que lo que en último término produce la emoción estética es la percepción por parte del espectador, en un momento que es de la estirpe del milagro, de esa maravilla que supone una inteligencia humana superior, servida por una sensibilidad excepcional, en funcionamiento. Esto vale, ciertamente, para todos los artistas nombrados en los comentarios a los dos puntos anteriores (la personalidad del gran artista es el protagonista, el elemento principal y fundamental de su obra), pero adquiere una dimensión especial cuando nos enfrentamos con esas obras que reflejan la existencia de un mundo interior único e irrepetible, que posee sus propias leyes, sus propias fórmulas y su lenguaje propio. Ser la plasmación de uno de estos mundos creacionales es lo que dota de auténtica validez la obra de un Mateos, tan insostenible por sus meros valores plásticos, y no digamos ya por sus aportaciones experimentales. Una simbología impar, y yo diría que en cierta medida extramundana, plasmada, además, en la mayor parte de los casos, en valores plásticos de primer orden, presentan las obras de An-

tonio López García, Joan Ponç, Juan José Tharrats, María Antonia Sánchez Escalona, Alcorlo, Isabel Quintanilla, Antonio Fernández Molina, Cristino de Vera, Juan Romero y Pepi Sánchez; así como también, qué duda cabe, los representantes de ese que yo llamaría ingenuismo racionalizado, que practican Antonio Hernández Carpe, Palacios Tardes, Salvador Montesa e Isabel Villar.

Son meros ejemplos estos, como los anteriores, sin pretensiones de constituir una nómina. Los he elegido entre los de artistas cuyas obras, por una u otra circunstancia, he tenido ocasión de conocer mejor. Creo necesario hacer esta advertencia, así como la relativa a que tampoco ofrezco las tres razones de justificación para el pintor en la época actual enmarcadas por ningún grado de jerarquización. Todas tres me parecen válidas por igual, puesto que las tres coexisten y las tres se plasman en realizaciones que obedecen en la misma medida a los dictados de la "ley de la originalidad" en su vigencia presente; es decir, en su vigencia condicionada por las fuerzas y corrientes socioculturales propias de nuestro momento histórico. Probablemente, una síntesis de las tres tendencias a que las mencionadas razones de justificación aluden esté

llamada a constituir el elemento de especificación de una época artística caracterizada por la carencia de un estilo propio, en contra de lo sucedido en anteriores etapas de la cultura. En último término, el que dicha síntesis no se produjese, o se produjese de una manera incompleta o vacilante, sería una señal precisamente, y no una negación, de la realidad de esa carencia señalada.

Hemos dicho que nuestra época no tiene un estilo propio. Podríamos decir más. Podríamos decir que los tiene todos. Y como, por una parte, no es posible, desde nuestra perspectiva actual, decir cuál es el dominante, y, por otra, no hay base siquiera para aventurarse a señalar cuál debería serlo, dada la diversidad de puntos, de idéntica o parecida solidez, en que apoyar una concepción del mundo, que ofrece hoy la cultura —desde el materialismo al espiritualismo, desde la tecnocracia a la contracultura, desde el realismo a la utopía—, hemos de verlos a todos en su conjunto, con la única excepción de aquellos que se limiten a repetir, en fórmulas caducas, concepciones no menos sobrepasadas, como igualmente sintomáticos de una manera de ser que nos define.

LA PINTURA NORTEAMERICANA DESDE LA MITAD DEL SIGLO XX

ALFREDO GOMEZ GIL

A mitad del siglo XX, en los Estados Unidos, el movimiento geométrico, instigado primariamente por Mondrian (un artista refugiado), empezó a desaparecer y la revolución del expresionismo abstracto (también se llama "action painting", o la Escuela de Nueva York) tomó los mandos del pilotaje artístico. Desde su origen —1942—, el expresionismo abstracto llegó a ser el movimiento más poderoso en la historia del arte americano.

EXPRESIONISMO ABSTRACTO

La esencia de este movimiento es la aserción espontánea del individuo, por lo cual es imposible hacer generalizaciones del estilo. La segunda guerra mundial creó un fermento que abocó en el nuevo movimiento; la primera dirección original en la historia de la pintura americana. La base fundamental del expresionismo abstracto es la rapidez de la ejecución. El artista aventura e improvisa con arrojo en su obra la intensidad de su subconsciente usando para ello la mayor brevedad cronológica posible. Es un nuevo sentido de la medida temporal, porque insiste en que el acto de pintar es un acontecimiento inmediato, es un arte de gesto dramático en su movilidad.

Aunque el expresionismo abstracto es diverso en sus sentidos, se pueden acusar dos tendencias primordiales: a) La de los artistas que se interesan por el gesto del pincel o brocha y la textura de la pintura (como Jackson Pollock y De Kooning). b) Los exclusivamente interesados por la coloración y formas dentro de la composición (como Barnett Newman, Adolph Gottlieb y Robert Motherwell).

Uno de los más aplaudidos y divulgados por el público americano dentro de esta línea es Jackson Pollock (1912-1956). Su gigantesca obra titulada "One" fue pintada a rociadas y gotas lanzadas de color en vez del sistema tradicional de aplicación en contacto. Su fuerza se basaba en el acto de pintar, no en sus cánones. Usaba en la realización de su obra todo su cuerpo, como si su lienzo fuera un campo de batalla. El resultado es una superficie rica en vibración y energía. Es fácil comprobar, estudiando solamente a Pollock como representante, la evolución que dio lugar a la escuela de "action painting".

Entre la década del cincuenta, los EE. UU. fueron inundados por una auténtica avalancha abstracta que afectó principalmente a la figura y su representación. El característico y popular dentro de este nuevo alarde figurista fue Willem de Kooning, un expresionista abstracto que canalizó la mayor parte de su obra en la temática femenina, llevando a cabo esta secuencia entre 1950 y 1954. Más tarde, De Kooning volvió a la pintura de expresión, pero también mezclando estudios de figuras con su estilo abstracto. Otros pintores americanos, como Rico Lebrun, dedicaronse a plasmar figuras torcidas y mutiladas dentro de esta di-

rección. Figuras que nos recuerdan al mexicano Siqueiros o al alemán Schlotter. Entre la década del sesenta, el arte americano desvió su psicología humana a una visión objetiva de la realidad.

EL NUEVO REALISMO

En 1960 nace en los Estados Unidos el "pop art", dándoles apelación natural a muchos de sus artistas sumidos hasta entonces en un ambiente comercial e industrial. Los artistas americanos se percataron de que podían usar objetos de su ambiente diario para la creación de nuevas composiciones. Los "pop artists" toman directamente su imaginaria de los supermercados, las historietas cómicas ilustradas, la televisión y los cines, invitando con ello a la audiencia a su participación. El resultado de este nuevo estilo es un arte de alto atrevimiento y agresividad. Al principio, el "pop art" fue una reacción contra el "expresionismo abstracto", y algunos críticos lo llamaron el neo-dadá de la edad de la afluencia.

El más conspicuo participante en esta ola artística del "pop art" es, sin duda, Robert Rauschenberg, que incorporó objetos dentro de la escultura o del lienzo. En "The Bed" incluye una almohada y una colcha.

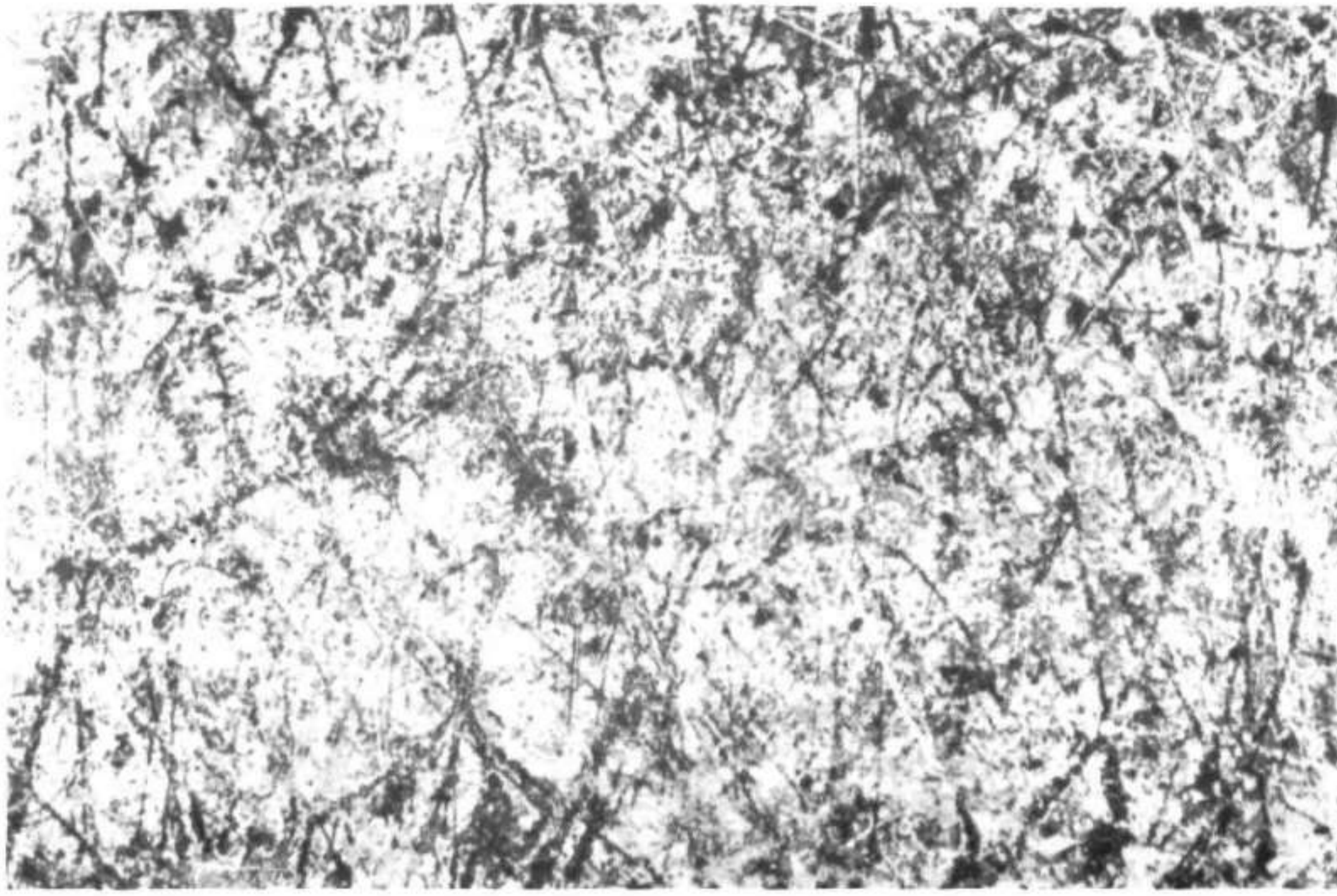
Jasper John, otro miembro muy representativo del "pop artist", realizó reproducciones de banderas, blancos, números y mapas. Pintó con tanta precisión, que los objetos-conceptos tienen sus propias identidades en vez de quedar en meras reproducciones. De esta manera, John immortaliza cosas vulgares y crea un escaparate cotidiano de América, como en su obra "Painted Bronze", donde su sujeto no es sino dos latas de cerveza.

Otros artistas asociados al "pop art" son Andy Warhol, Roy Lichtenstein, Tom Wesselmann, James Rosenquist, Claes Oldenburg, Robert Indiana y Jim Dine. La escuela de "pop art" en Los Angeles incluye artistas como Edward Kienholz, Mel Ramos, Edward Ruscha y Wayne Thiebaud.

En mi opinión, las obras de Roy Lichtenstein son las que mejor representan la esencia del "pop art". Para el logro de sus motivos usa historietas cómicas ilustradas y sonidos onomatopéyicos, tales como "Whaam", allanando los colores y consiguiendo extensión cromática, que dará por resultado el documento de los héroes cotidianos de la América moderna.

Las pinturas de Lichtenstein, Wesselmann, Rosenquist y Warhol se familiarizan con los personajes vulgares y la trivialidad de la sociedad industrial en que vivimos. Su tratamiento es impersonal; no atacan a la sociedad; solamente se limitan a patentizarnos o repetirnos el mundo, que, por suerte o por desgracia, nos ha tocado en esa lotería loca que es el destino del hombre.

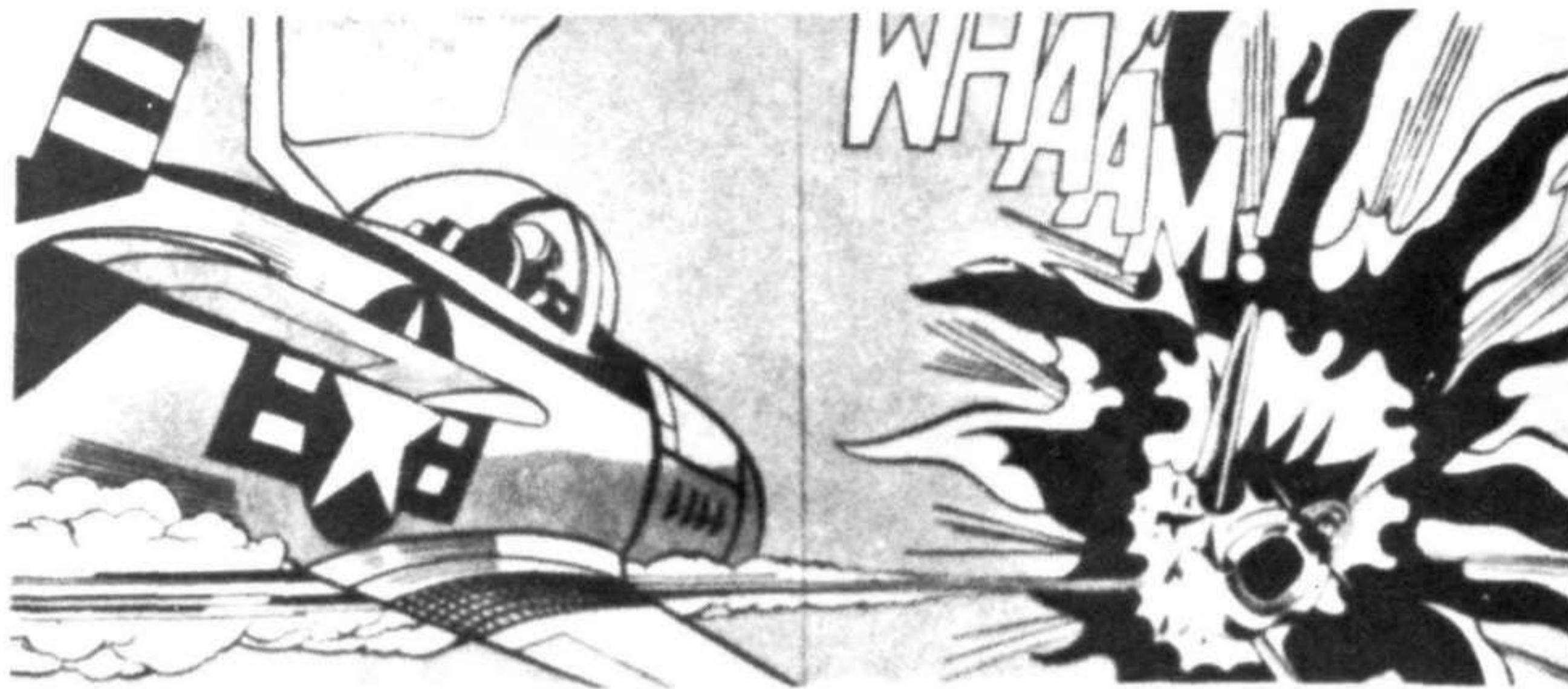
En cuanto al mundo pictórico-imaginativo, Andy Warhol es el mejor



POLLACK: "ONE"



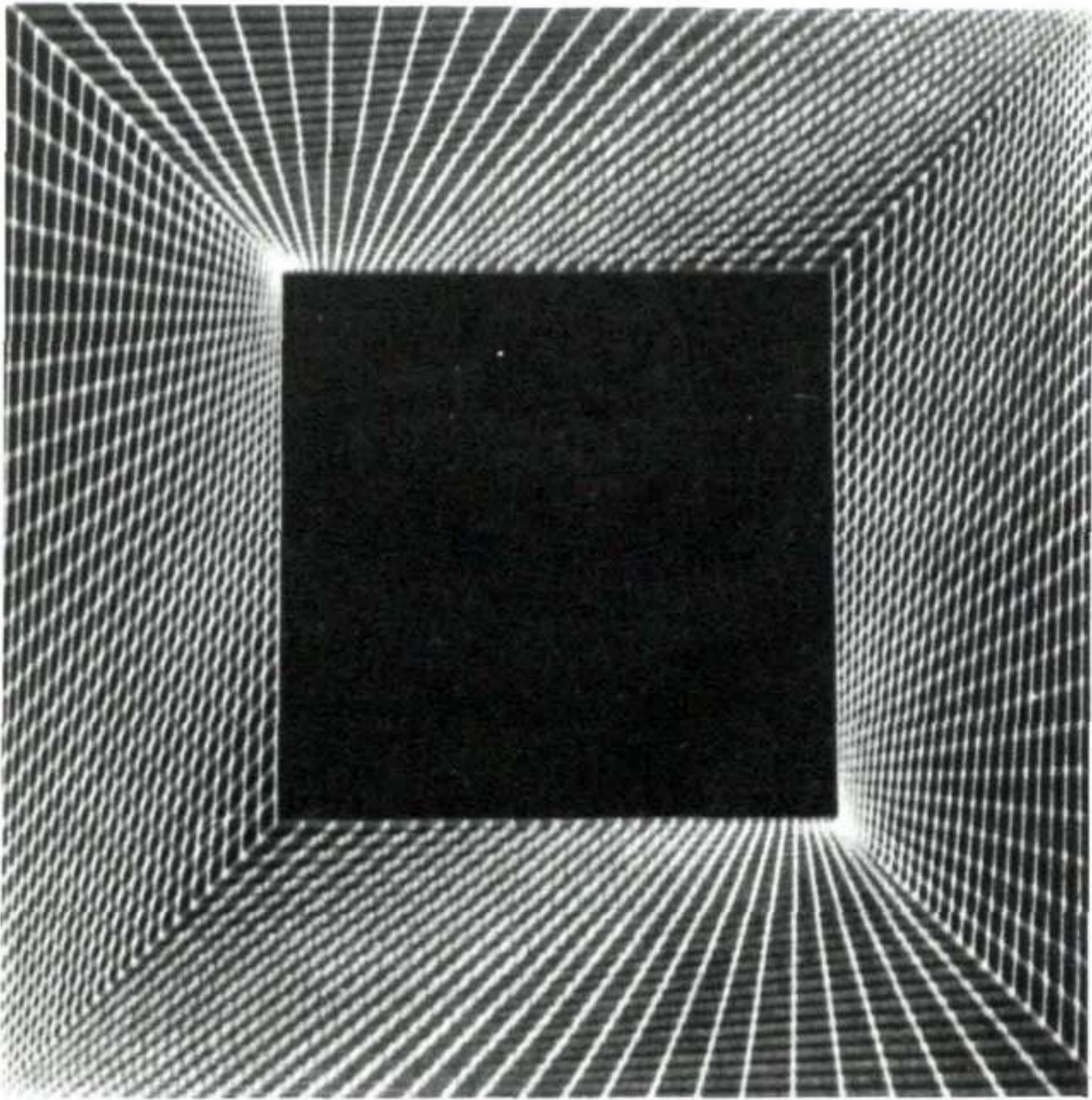
JOHNS: "PAINTED BRONZE"



LICHTENSTEIN: "WHAAM"



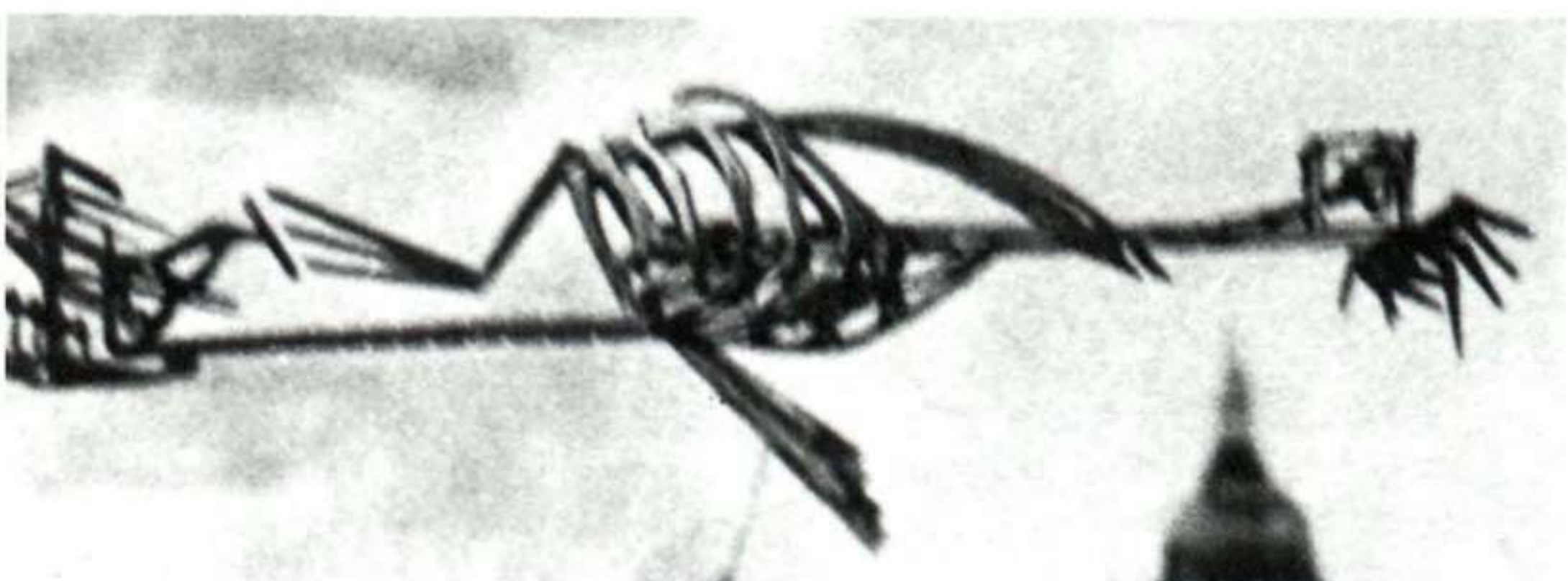
WARNOL: "MARILYN MONROE"



ANUSKIEWICZ: "INFLEXION".



WUETH: "CHESTER COUNT".



SMITH: "THE ROMOL BIRD".

programador del "pop art"; bien conocido por sus obras comerciales y estudios de "héroes" americanos como Marilyn Monroe y Elvis Presley. Materializa su fantasía desde un tercer plano o punto de cámara como para documentar al mundo, irresponsabilizándose él de la película.

Abundan elementos de ilusión óptica en las pinturas de Mondrian y Albers; ambos jugaban con la relación entre la forma y el color, como en la serie "Homage to the Square" del último. Entre la década del sesenta, una nueva generación de pintores y escultores empezaron a usar formas que involucraban la ilusión óptica con otros aspectos de la percepción.

Esta nueva tendencia artística fue bautizada como "op art". No es más este movimiento que la pretensión plurilateral del juego ilusión, percepción e impacto físico y psicológico del color en su resultado.

El americano Richard Anuskiewicz usa renglones y diversas perspectivas para crear inversiones de la hondura como en "Inflexión". Otros artistas de este movimiento son Richard Roussette-Dart, Jimmy Ernst y John Ferren. En su constitución, el "op art" se alimenta de diseños artificiales que, por su naturaleza, estimulan engañosamente al espectador.

En 1966 tuvo lugar una gran exhibición en la que se dio a conocer por primera vez un nuevo estilo llamado "la pintura sistemática" en la que incluían muestras desde un Paul Feeley, Ellsworth Kelly, Kenneth Noland, Frank Stella, Larry Poons, Jack Youngerman hasta Nicholas Krushenick. Este estilo contemporáneo utiliza con pericia el mismo tema en variaciones continuas; Noland destaca círculos; Feeley, ornamentos de cuatro hojas, y Reinhardt, cruces.

En 1961, la pintura "color field" (campo de color) se exhibió por primera vez en Nueva York. Las obras de Rothko, Gottlieb, Reinhardt, Newman, Still y Motherwell, todas ellas diferentes, tienen, sin embargo, en común el sentido de contenido simbólico, obtenido por el uso de grandes áreas del color llano, así como del uso dramático de elementos aislados y simplificados. Los efectos de este movimiento oscilan desde la expresión pura del color a su exclusión completa.

REGIONALISMO

Colateralmente a estos estilos, todavía quedan algunos artistas, aunque pocos, que emplean el realismo tradicional en alguna forma u otra. A Andrew Wyeth podríamos señalarlo como el alférez de esta escuela tradicionalista. Su pintura es una muestra de precisión y gracia, plasmada en colores pálidos con reverberación de tristes como en "The Granary". Wyeth suprime algunos detalles y acentúa otros para crear el objetivo perseguido. Añade a sus escenas de la naturaleza, que muchas veces incluyen casas viejas y establos, una nota de melancolía. Muchas veces los modelos humanos de sus retratos tienen expresiones de avidez desamparada, como el hombre en "Chester County". Wyeth trabaja con convencimiento y exactitud al describir los aspectos del mundo visible. En "A Crow Went By" usa una técnica seca y escasez de forma y color, con el fin de acentuar la dignidad del enclave. Se puede clasificar a Wyeth como regionalista, porque sus escenas y secuencias son de las dos regiones por él más conocidas, asimiladas dentro de su raíz realista.

Otro artista de difícil clasificación es Thomas Hart Benton. Como Wyeth, pertenece en su primigenia forma al realismo, en un estilo que ha sido llamado "americanism". Habilita frecuentemente grandes murales con figuras abultadas. Contrariamente a Wyeth, predominan colores brillantes y sus figuras parecen tener más peso. Las pinturas de Benton, contexto de espectacular soberbia, simbolizan en su mayoría a América. Por supuesto, son ajustadas en un estilo robusto en el que sobresalen sus figuras poderosas. Benton, regionalista, no pinta escenas de la ciudad, sino escenas rurales de personas vulgares como en sus obras "Cotton Pickers" y "July Hay". En realidad, el fallo figurativo de Benton está en que su seudo chauvinismo pictórico le lleva inconscientemente a acartonar su pintura.

Otros artistas que resaltaron la escena americana fueron Charles Burchfield, Grant Wood y John Stewart Curry.

Debo mencionar que el regionalismo empezó antes que el expresionismo abstracto, pero he pospuesto el estudio de este estilo en razón de que Wyeth y Benton continúan hoy pintando con la misma técnica, por lo que el movimiento, al revés que muchos otros, sigue aún vivo y en plenitud creacional.

EL CARRO DE FUEGO DE HERMANN KÖNIG

ARTURO DEL VILLAR

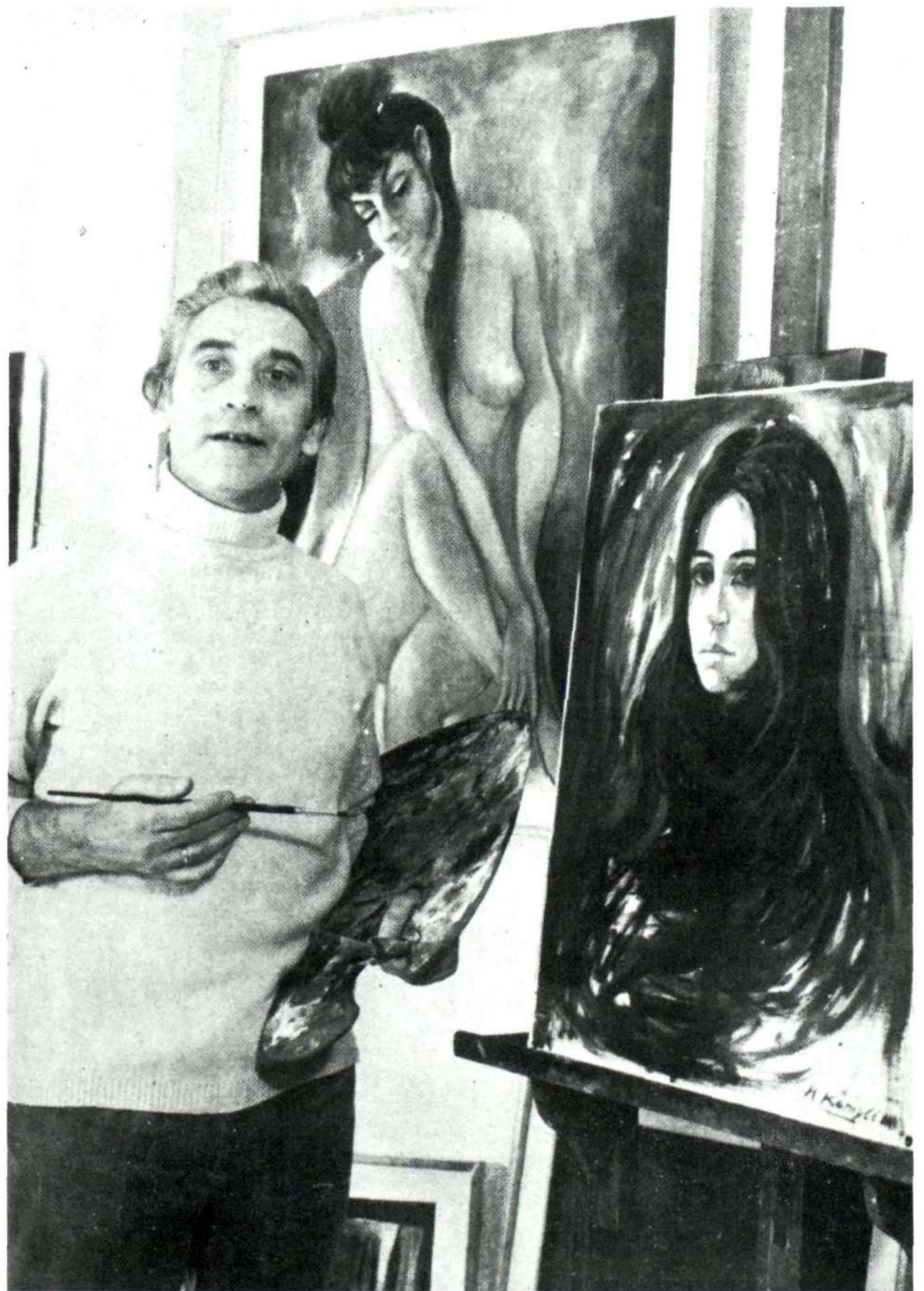
HERMANN KÖNIG

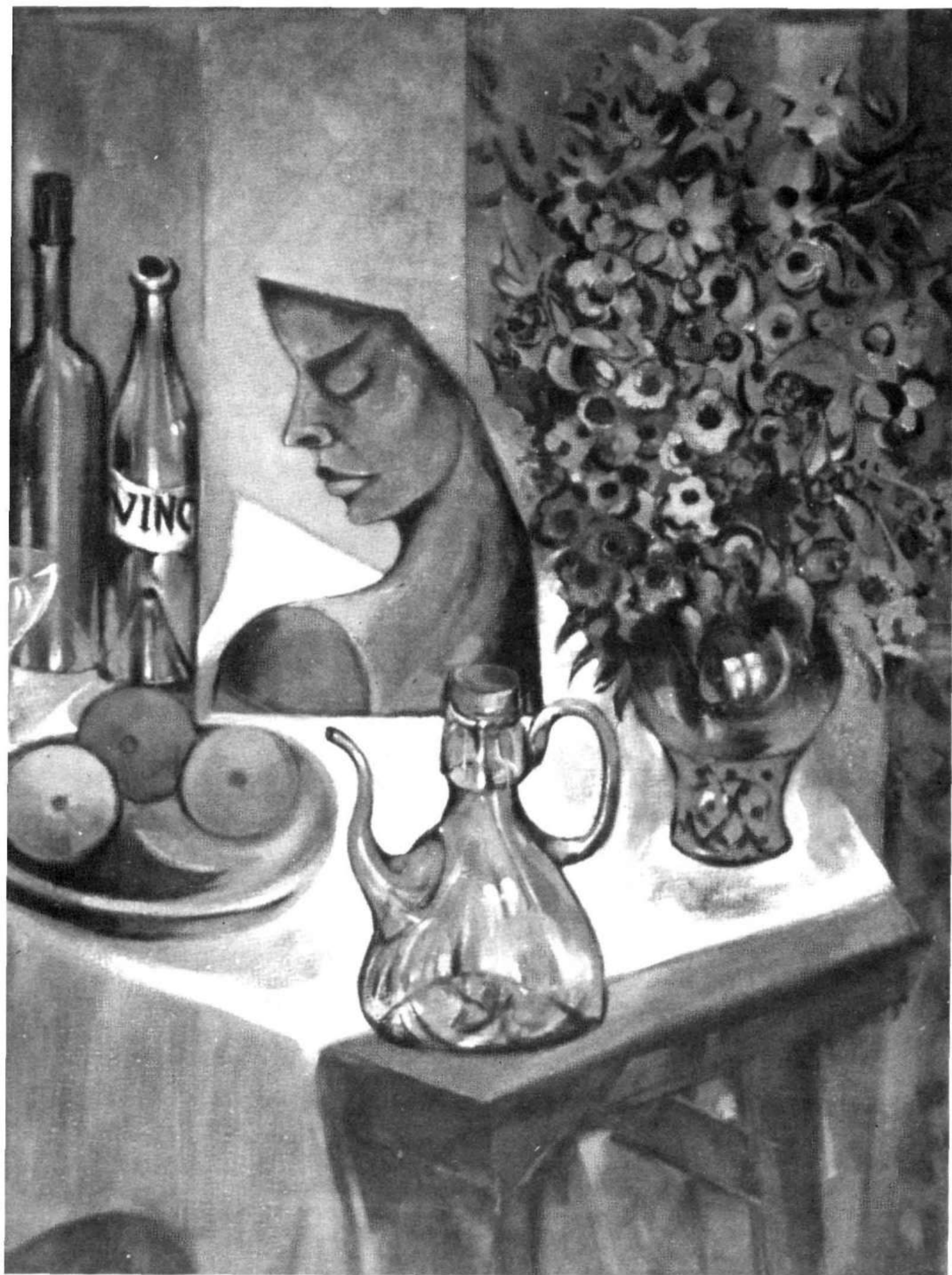
HABRA que estudiar algún día, con detenimiento, la razón de las migraciones artísticas y la influencia que un ambiente determinado ejerce en un pintor cuando lo adopta como suyo; ambiente que se refiere tanto a las personas y las ideas como a la luz y el color. Son los casos célebres del Greco en Toledo y de Picasso en París, opuestos por cuanto uno necesita de España y otro se aparta de ella; es distinta la situación, claro está, de los emigrados políticos, puesto que no dejan su patria voluntariamente y a veces ni siquiera eligen el lugar de residencia, sino que se lo imponen las circunstancias.

España sigue atrayendo a los artistas, y si muchos nombres españoles componen la escuela de París, muchos extranjeros se quedan en España para continuar aquí su obra. Uno de ellos es el alemán Hermann König, natural de Simmern, donde nació en 1922, y vecino de Madrid desde 1965, donde piensa continuar viviendo y pintando.

Se quedó en España porque le gusta, y no sabe dar más explicaciones, ni falta que hace, porque esa razón es suficiente. Lo curioso es que cuando llegó sólo traía colores oscuros en su paleta, con predominio de negros y marrones, y ahora derrocha colores claros que deslumbran, con especial insistencia del amarillo, el azul y el verde. No me atrevo a decir que España le haya transformado la visión cromática, pero lo cierto es que aquí se ha producido el cambio. Por lo demás, no se han modificado sus aficiones ni sus gustos en general; se fue aclarando su paleta hasta romperse en un estallido de color sin unos motivos concretos: ocurrió así y eso es todo lo que se puede decir.

König tiene el estudio en su casa; tal vez sea más apropiado escribirlo al revés: König tiene la casa en el es-





BODEGON CON ESCULTURA

tudío. Efectivamente, no queda un centímetro en las paredes que no esté ocupado por sus cuadros, en la sala, en el comedor, en el dormitorio, en el pasillo y, por supuesto, en la habitación donde trabaja. No importa caer en el tópico: su constancia en el trabajo es verdaderamente germánica, aunque no es menos cierto que su trabajo le agrada tanto que le sirve de pasatiempo. No sabe estar

sin los pinceles en la mano, que son para él herramienta y distracción. Así, entrar en su casa produce asombro y el visitante debe ir acostumbrándose poco a poco al auténtico grito cromático que lanzan las paredes. Es como pasar repentinamente de la noche al mediodía más luminoso. Y la sorpresa aumenta al reparar en sus desnudos verdosos, en sus frutas de tres colores. Casi un **fauve**.

König habla poco, y no a causa del idioma, puesto que conoce muy bien el castellano. Deja que hable Norca, su mujer, española de las Canarias y maestra en cocina alemana; porque, eso sí, el pintor se ha españolizado en todo, pero conserva el buen paladar alemán y le encantan los platos de su tierra. Lo cierto es que no se le deben pedir explicaciones sobre pintura, porque no las da. El pinta, que es lo que sabe hacer; explicar, comentar o poner etiquetas lo deja para los críticos, hasta ahora muy bien dispuestos hacia su obra. Su peculiar manera de representar las formas le separa de la pintura española de hoy; él desarrolla la tradición expresionista alemana, y en algunas ocasiones la desquicia incluso. Cuando se consigue hacerle hablar sobre sus intenciones e intuiciones, comenta:

—De mi opinión sobre el arte en general y el mío en particular sólo puedo decir que tengo amplias ideas para todo lo que merezca llamarse así, arte. No obstante, incluyo en primer lugar como mis preferencias a todos los ismos, por considerar que han sido la más grande revolución de nuestro siglo; lo demás no es otra cosa que repetición. Y ponerse a dar explicaciones es tanto como intelectualizar, simplificar y despojar al máximo la pintura: no me interesa. En igualdad de condiciones, arte por arte, me gustan igualmente Hartung y Van Gogh, perteneciendo cada uno a corrientes y épocas diferentes, porque en arte no es lo que se pinta lo que más importa, sino cómo se pinta. No es el estilo, sino la manera de interpretarlo.

UN ECLIPSE DE SOL

Su afición por el arte le viene desde niño y, a diferencia de lo que es frecuente en muchas familias, fue aceptada e incluso animada por sus padres. La familia se hallaba en una posición acomodada, ya que el padre era entonces, en los años veinte, un alto funcionario del Estado, y además se interesaba por la astronomía. Precisamente los König vinieron a España en 1959, a las islas Canarias, para que el padre observara un eclipse solar que allí ofrecía mejores garantías; a Hermann le gustó aquella parte de España, sobre todo el carácter de las gentes, que según él mismo dice es mucho más abierto que el alemán.

Ese fue uno de los motivos que le animaron a trasladarse a Madrid; ahora le encanta que en su barrio, que es el de Embajadores, todo el

mundo le conozca y hable con él. Como su signo zodiacal es Escorpión (nació el 6 de noviembre), su carácter es amable y animoso, le corresponde el elemento agua, con cualidades frías y húmedas, y su temperamento es linfático; claro que no debe olvidarse que su planeta es Marte, por lo que será preferible no buscar su enemistad. El color que le corresponde en los formularios astrológicos es el rojo, y en las pinturas lo demuestra, porque lo tiene como suyo.

Su madre era artista por vocación, escultora y pianista, aunque limitó sus actuaciones al ámbito familiar. Es posible que este ambiente intelectual y artístico decidiera el interés de Hermann König por la pintura; el caso es que desde muy niño decía, cuando le preguntaban lo que quería ser, que se dedicaría a la pintura, y ha cumplido su palabra. Como anécdota, recuerda que vendió su primer cuadro a una maestra cuando sólo tenía doce años; poco después recibió como regalo navideño un estudio completo de pintor, que aún conserva. El jovencísimo pintor se dejó influir por el expresionismo, el movimiento estético más importante en Alemania desde principios de siglo; bien es verdad que cuando él nació estaba terminándose como escuela, pero su poder no desapareció ni siquiera ante los métodos represivos nazis, que en 1933 clausuraron la Bauhaus y en 1937 organizaron una exposición itinerante de obras representativas de los ismos a las que calificaron de "Entartete Kunst", es decir, arte degenerado.

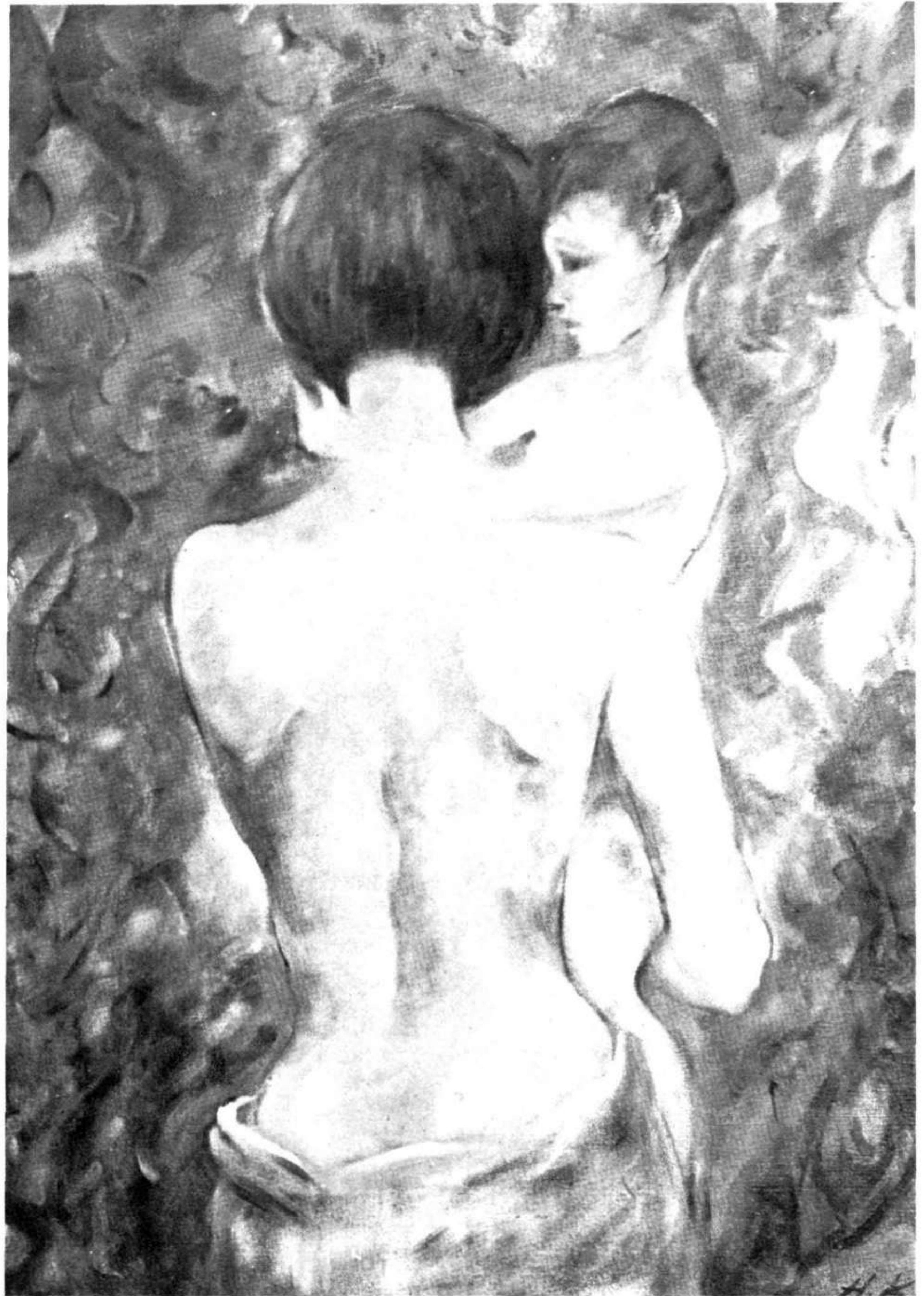
A König le gustaba el expresionismo entonces lo mismo que ahora, y procuraba no hacer caso de las consignas oficiales. El artista es, por definición, un temperamento rebelde, y más un Escorpión. Le gustaba el expresionismo entonces y le sigue gustando ahora, y con altibajos ineludibles en un artista que no deja de investigar las fórmulas expresivas, siempre se ha mantenido fiel a ese movimiento tan característico del arte alemán. Su primera exposición la presentó en 1938, a los quince años, en la sala de arte de un periódico de la ciudad de Gummersbach, llamado "Oberbergischenland". La muestra no tuvo demasiada repercusión, pero logró algo muy importante para él: convencer a su padre de que debía dedicarse activamente a la pintura; no es que el padre se opusiera a las inquietudes estéticas del muchacho, aunque pensaba que la

pintura debía ser un pasatiempo y no una profesión, al contrario de lo que opinaba él.

No contaba con la edad reglamentaria para ingresar en la Escuela de Bellas Artes de Düsseldorf; sin embargo, el profesor Schür se entusiasmó al ver su facilidad para el dibujo y acordó aceptarle como alumno. Por desgracia, no era aquel un buen momento para el arte, porque se preparaba la mayor tragedia de nuestra época y Alemania se lanza

ba a su destrucción animada con la música de Wagner, mientras se tachaba a Schönberg de degenerado. En 1942 todavía hizo dos exposiciones en su patria, en Bonn y en Weimar, pero el clima era irresistible. Dos años después viajó a los Estados Unidos, y en Kentucky recibió lecciones de pintura de dos profesores alemanes exiliados, los pintores Rudolf Kuffner y Montembrug; allí mismo participó en una exposición colectiva y presentó otra individual.

MATERNIDAD



DEL EXPRESIONISMO A LA ABSTRACCION

Regresó a su país con la democracia, si bien hasta 1948 no pudo continuar su formación académica a causa de los desastres padecidos en todos los órdenes. Fijó su residencia en Bonn, donde estudió con los profesores Dienz y Buchner. Su paleta era entonces tan oscura como la situación sociopolítica europea; dominaban los negros, grises y marrones. En cuanto a los temas, da idea de su situación psíquica el que muchos cuadros se titulasen "Melancolía"; pintaba paisajes y también retratos, que suele ser un buen medio para obtener en seguida una compensación económica por el trabajo realizado. Por entonces insistió en la pintura de muchos Cristos en diversos momentos de la Pasión, unos Cristos expresionistas o, mejor dicho, expresivistas, reflejo de toda la tragedia de la Humanidad recientemente padecida por el pintor y entonces todavía presente en su tierra.

Continuó presentando su obra al público, en muestras individuales y colectivas, mientras se esforzaba por trabajar sin descanso. En 1948 colgó en la Casa de Cultura de Waldbröl, y dos años después en el Museo de Arte de Neheim-Hüsten. Inmediatamente después, cuando se empezaba

a realizar el despegue económico de la Alemania Federal, realizó viajes de estudio por Amsterdam, París y Roma, y entonces se dejó contagiar por la abstracción. No sabe muy bien cómo sucedió, pero lo cierto es que durante un par de años se alejó completamente del figurativismo. Sabiendo que es inútil pretender modificar uno mismo sus formas expresivas, pintó abstracto con cierta sorpresa y sin demasiado convencimiento. La verdad es que para su desarrollo posterior esa breve etapa no figurativa ha resultado favorable, porque potenció el valor cromático y sus lienzos empezaron a aclararse algo. Por otra parte, expresionismo y abstracción son dos movimientos que se dan la mano a menudo y ha habido pintores que supieron aunar los dos estilos, empezando por Kandinsky.

Pero en König había echado raíces el expresionismo de una manera absoluta. La abstracción le sacó de aquel bache oscuro, debido más a las circunstancias especialísimas del momento que a sus gustos; prueba de ello es que varió los temas y su tratamiento. De modo que es posible soportar que su paso por la abstracción fue debido a la necesidad de hallar una salida para esa etapa de la posguerra, cuyas dificultades sociales se reflejaron en el arte, como no podía por menos.

En 1957 expuso en Wermelskirchen, y dos años después en Solingen; poco más tarde tuvo lugar su viaje a España, la tierra del sol según la propaganda turística, para ver un eclipse solar, lo que iba a producir un cambio en su vida y en su pintura. Al regresar conoció a Norca, se casaron en 1962 y, tras pasar casi dos años en Suiza, se vinieron a Madrid en 1965.

Lo primero que hizo aquí fue presentarse a la crítica española; montó una exposición en la galería Neblí que tituló "Dieciséis años de su obra". Se pudo ver que era un artista formado, en ningún modo un principiante, y que esos años antologizados en la sala significaban un trabajo evolutivo en todas las dimensiones. Sorprendió su pintura porque se encuentra alejada de cuanto se hacía y se hace aquí; traía una nueva materia y una nueva óptica, en unos instantes en los que la pintura española se hallaba sometida a muchas fuerzas encontradas y no sabía por cuál de ellas decidirse. Por todo ello, König gustó a medias, cosa que se entiende perfectamente al pensar en la indecisa situación estética y socio-

política. No era una pintura fácil ni agradable, y tampoco para dejar indiferente al espectador. Sus Cristos aludían a una religiosidad libre, distinta a la característica de España; sus figuras expresaban querencias atormentadas con valores casi táctiles, de un feísmo intencionado, a veces agresivo. La tonalidad oscura acumulaba dramatismo sobre la calidad temperamental.

ESTALLA EL COLOR

Siguió pintando y entró en relación con los artistas madrileños, pero no quiso dejarse influenciar por nadie. La transformación que se empezó a operar en él fue absolutamente personal y llegó paulatinamente. Carecía de programa de acción, como no fuese pintar, y de intenciones previas, sólo se basaba en intuiciones. No tenía la menor prisa; le surgieron varios encargos y pintó retratos en abundancia. En 1969 colgó en Madrid por segunda vez, en el Club Internacional de Prensa, y esta exposición marca el final de lo que llamaremos la época oscura, porque de pronto ardió su pintura. ¿Cabe suponer que la estancia en España modificó su visión? Recordemos que la pintura de Van Gogh se transformó al trasladarse a Provenza y la de Gauguin al irse a la Polinesia. Es inútil discutir si Hermann König hubiera llegado a dominar el colorido exuberante de haberse quedado en Alemania; lo cierto es que fue al cabo de cinco años en España cuando desaparecieron de su paleta los colores oscuros y fueron sustituidos por otros rítmicos, de tonalidad violenta y en completa libertad.

Un cuadro titulado "El profeta", fechado en 1970, señala el paso de una sensibilidad a la otra. Domina allí el azul frío, sometido a la expresividad formal; la figura de los profetas está dominada por la predilección expresionista, con muy buenas razones, ya que se presta a una agitación formal furiosa que se corresponde con un colorido agitado. Inmediatamente después pintó flores, cuadros en los que el color se metamorfoseaba en luz, olvidándose de las formas; en realidad no eran necesarias las formas para nada, puesto que la calidad cromática se bastaba por sí sola al dominar la materia sobre todo lo demás.

La irradiación luminosa trajo consigo una renovación temática. Durante sus primeros años españoles pintó muchas máscaras de calaveras y arlequines espiritualizados que no

CASA AMARILLA



parecen tener carne; después, todas esas figuras se perdieron, dejando paso a maternidades, desnudos, flores, bodegones y paisajes, vistos con una coloración extraña: el contorno es una línea que se mantiene despejada entre variaciones de color agudo, color que no se mezcla, sino que busca la combinación natural con otros de distinta gama, todos vibrantes. El mismo dice:

—Yo utilizo como medio de expresión la Naturaleza, de la que no hago una copia, sino que por el contrario procuro influirle mi mundo interior y mi propio lenguaje. Desde muy joven me sentí atraído por el expresionismo, que ha sido el movimiento artístico más importante de todo el arte alemán, y sigo incansable dentro de esta línea, en la que creo haber encontrado mi personalidad como pintor. Mi obra se compone de dos partes fundamentales: color y forma. En cuanto a los motivos, caben todos: flores, bodegones, paisajes, y muy en especial la figura humana; siempre están interpretados por mí con colores varios e irreales. También procuro alejar a mis personajes de cualquier carga literaria, despojándolos de toda materia para que se conviertan en seres ideales. Esto es lo único que sé decir de mí; no me gustan las polémicas ni las frases rimbombantes. Siento que lo que hago es porque debe ser así, y nada más.

LAS FORMAS EN ACCION

Casi no emplea más que el óleo, aunque antes utilizó otras fórmulas; para lo que desea hacer ahora le va bien el óleo, que le proporciona la densidad espacial y la fijeza plástica, poniendo en acción las formas gracias a la violencia del colorido; no existe en ningún momento la sensación de reposo, ni siquiera en los bodegones, porque las amplias pinceladas proyectan las formas hacia el espacio. Dibujo y color se funden con frenesí hasta que llega un momento en que parece que el dibujo se somete a las lenguas de color y está en función de sus resplandores misteriosos. Lo expresado depende de lo expresante, a fin de conseguir mediante el efecto óptico la iluminación interior de la pintura. Este es el empeño de König. Por eso no le importa la distorsión incluso de las figuras, a las que burila en un plano distante. No hay mimo en estas obras, sino fuerza, aunque no exenta de delicadeza. Sabemos que no basta con el oficio para conseguir una obra de ar-



MATERNIDAD

te; se precisa algo más, que es la alianza de la técnica con la gracia. König acumula sensaciones cromáticas para componer el cuadro con solidez. Le basta en ocasiones poner una mancha de color indeterminada para que la construcción se sostenga sobre ella. Lleva con tino las riendas de un carro de fuego.

Aunque pinta mucho, es también mucho lo que rompe, y le cuesta decidirse a exponer. Su nueva producción no la mostró al público hasta 1974, en que la colgó en la galería Rottenburg. Presentaba el catálogo Cirilo Popovici, que hablaba de tres mensajes iconográficos y resaltaba en cada uno de ellos la coloración:



CHICA ANTE EL ESPEJO

“Cabe notar que los desnudos se salen de los cánones ‘cárnicos’ del género, y ello por su insólito cromatismo, en gamas verdosas muy agudas, lo que imprime al cuerpo humano una extraña ‘irrealidad inmediata’. El temario de las flores —siempre muy arriesgado— está resuelto con

increíble virtuosismo y fantasía. Los ramos multicolores explotan, literalmente, como miríficos fuegos artificiales. En cuanto a los bodegones, su zurbaranesca quietud, su ascetismo cromático, señalan al poeta que es Hermann König”.

Se aprecia una melancolía sutil en

todas sus obras, lo mismo en los retratos que en los bodegones. El estallido colorista no basta para alegrar ese tono lacio, apagado y triste. Sus figuras son lánguidas, y los desnudos se apartan de cualquier intención erótica por leve que sea. Tengamos en cuenta que uno de sus pintores favoritos es Emil Nolde, autor de cuadros atormentados en los que el color adquiere un apasionamiento inusual. Bien es verdad que el expresionismo no ha pretendido nunca ser un arte agradable ni decorativo, sino más bien todo lo contrario. Esto no significa que las pinturas de König carezcan de belleza; incluso es posible que esa dejadez de los desnudos, esa palpitación fantástica de las naturalezas muertas añadida al conjunto sometido a la violencia de los colores desusados, una mayor belleza. Desde luego, si antes se aproximó en algún caso al feísmo, en persecución de una expresividad suprema, ahora prefiere retratar la belleza de las cosas —animadas e inanimadas— con cierta melancolía.

Dos exposiciones más se animó a presentar en 1975, en la Sala Sorolla de las galerías San Vicente, de Valencia, y en la galería Olenka, de Valladolid. Y en este 1976 ha colgado en la Casa de Colón, de Las Palmas. La crítica ha recibido con agrado estas obras, y no estará de más terminar el reportaje sobre Hermann König con algunas frases que se han aplicado a su pintura. Así, Antonio Manuel Campoy ha escrito en “ABC”: “Hay en Hermann König un regusto expresionista de los más legítimos, pues no está forzado en el patetismo de unos temas, sino en el puro color”. José Hierro ha comentado en “Nuevo Diario”: “Destacará, ante todo, su sentido del color, la delicadeza de esas carnaciones verdosas, finamente matizadas, realizadas con enorme sencillez”. Y José de Castro Arines ha afirmado en “Informaciones”: “Pintura no de garra, sino de delectación, tan bellamente compuesta”. Baste por hoy, porque habrá tiempo y ocasión para seguir hablando de este pintor hecho en Alemania y rehecho en España.

ALBERTO

CAZADOR DE LA VERDAD MAS ALLA DE LO REAL

CLARA JANES

ERA un invierno del año 1941. Un viejo ferrocarril con una doliente carga humana —hombres, mujeres y niños evacuados de Moscú— se dirigía a la región de los Urales. Muy de tarde en tarde, el tren se detenía en una estación —no se sabía por cuánto tiempo ni si reemprendería la marcha sin previo aviso—, y algunas intrépidas mujeres saltaban a los andenes para

intercambiar con los campesinos de la región lo que tenían —ropas, vodka— por botes de leche agria o de cocido. Luego volvían a los vagones, junto a los niños hambrientos y los hombres hambrientos, alimentados sólo de un poco de azúcar y un trozo de pan, y el viaje seguía. Era un viaje interminable a través de días y de noches, a través del frío invencible y la fatiga que adormecía el intelecto. No obstante, allí, en aquel ferrocarril, dos hombres comentaban el paisaje con entusiasmo, ajenos al momento, apasionados por el recuerdo patrio que sus ojos recogían al contemplar aquellas tierras que, a ritmo traqueteante, aparecían y se estiraban, y después, lentamente, desaparecían detrás de la ventanilla. Eran dos españoles, uno de ellos el arquitecto Luis Lacasa, el otro un hombre de porte austero, enjuto, huesudo, labrado como una raíz, cuya mirada, fija en un punto que escapaba a los demás, devolvía una imagen interior de aura profunda e intemporal: el escultor Alberto. En cada línea del trazado de su cara se leían unos sentimientos tan hondos, que eran capaces de permanecer inmutables frente a todos los escollos.

OFICIOS, ESCUELAS, MATERIAS

Y los escollos habían sido muchos, y del mismo modo que ahora el llanto de los niños se desvanecía ante los colores de un paisaje, se habían desvanecido también aquellos que en vano pusieran impedimento a su vocación desde su primera juventud y hasta desde su infancia.

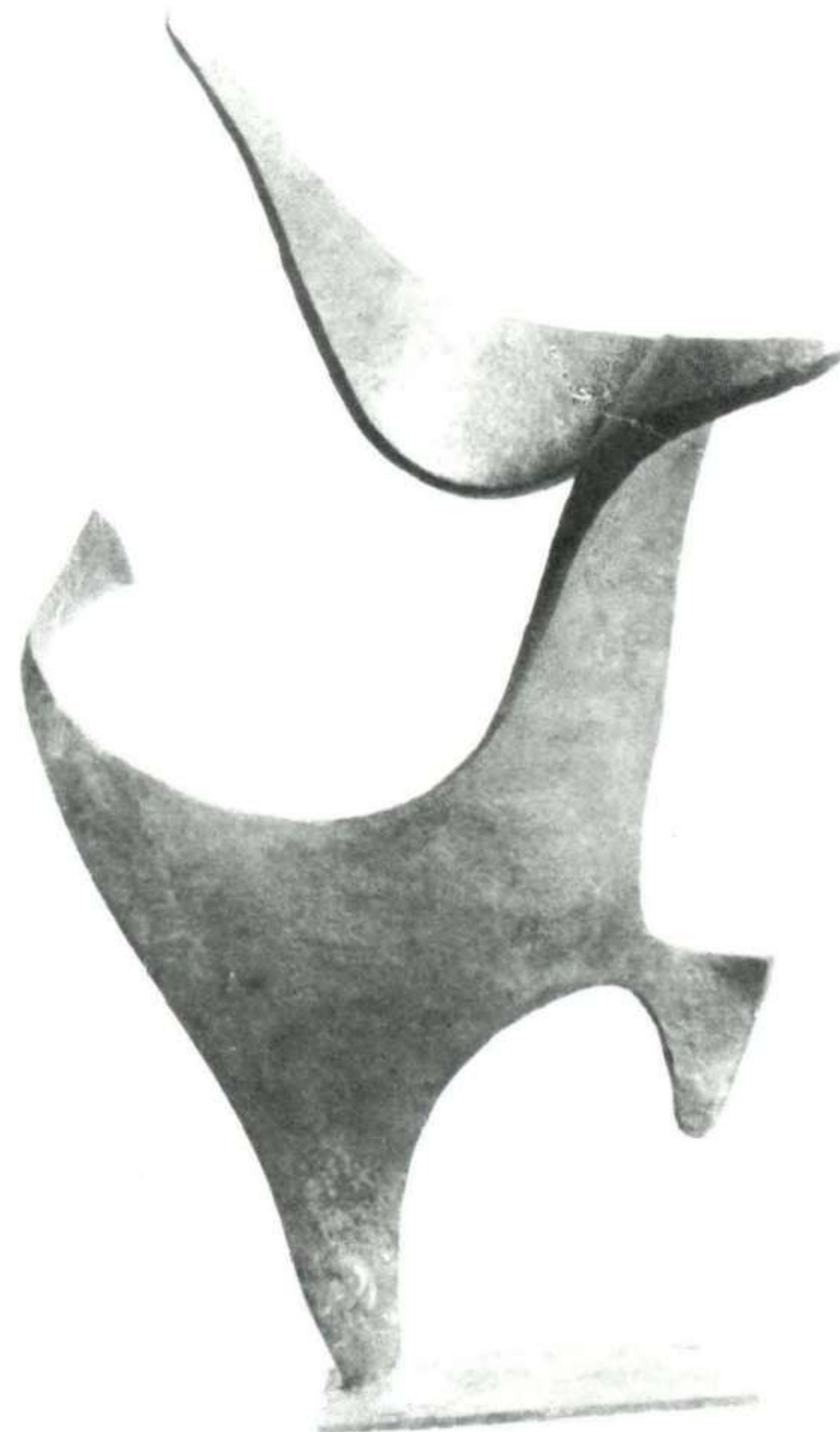
Alberto, el segundo de los seis hijos del panadero Miguel Sánchez, nació en Toledo, el 8 de abril de 1895. A los

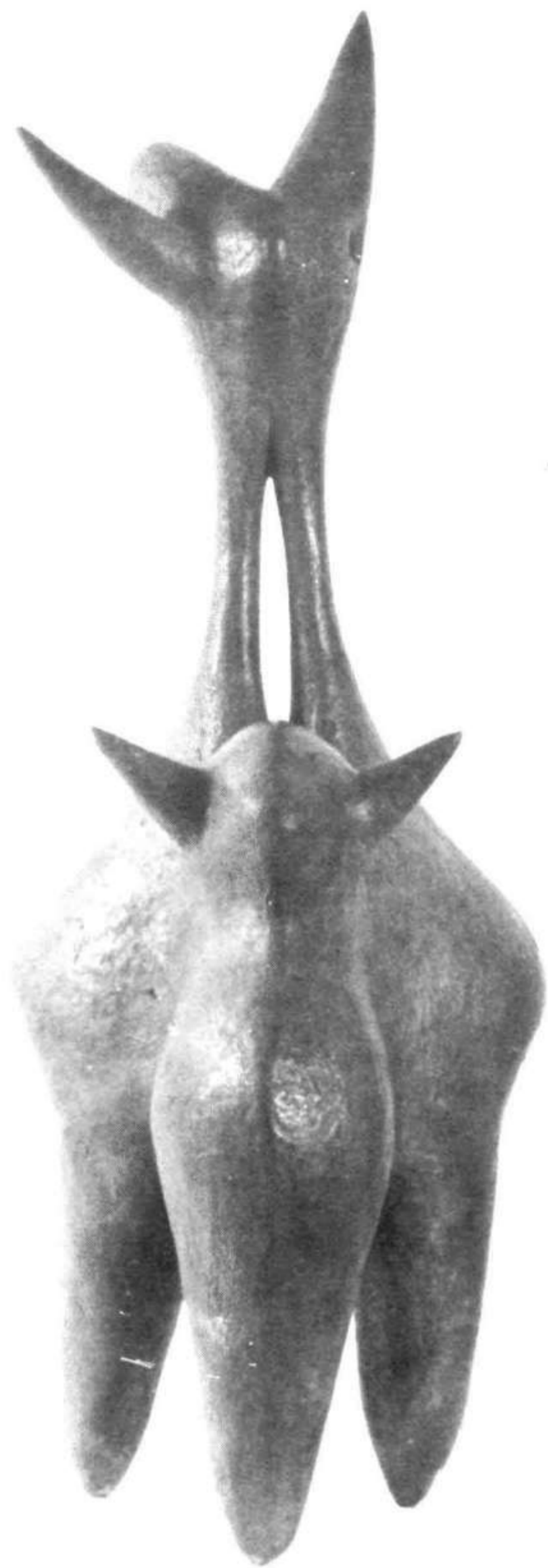
siete años empezó a trabajar de porquerizo y repartidor de pan, y aunque pronto sentiría la fascinación de las formas, los colores y las materias y un insaciable deseo de saber, no podría siquiera ir a la escuela, pues su familia necesitaba la ayuda que constituía su jornal. Sólo a los quince años y gracias a un amigo aprendería a leer



CASA DEL PAJARO RUSO

TORO





TOROS IBERICOS

y escribir. De porquerizo y repartidor de pan pasaría a aprendiz de herrero, de zapatero —ya en Madrid, adonde la familia se había trasladado cuando él contaba doce años—, a escayolista y, finalmente, a panadero.

En vano intentó entrar en la Escuela de Artes y Oficios: no fue admitido por carecer de los rudimentos culturales necesarios. Pero Alberto tenía otras escuelas, los museos, que visitaba con frecuencia, y los mismos oficios que ejercía, a través de los cuales entró en contacto con materias diversas, desde la suave y dócil harina, hasta el arisco cuero y el indómito hierro. Buenas escuelas para un hombre que tendría que valerse siempre de lo que "tu-

viera a mano" y su gran fuerza creativa como únicos elementos en la realización de la obra.

El servicio militar le llevó a Melilla, donde por primera vez intentó la aventura escultórica.

De regreso a Madrid, tras su encuentro con el pintor Barradas, que le inició en las corrientes artísticas contemporáneas y le puso en contacto con el mundo intelectual, su actividad creadora se centró en un esfuerzo por hallar unas directrices artísticas nuevas y genuinamente españolas, nacidas del mismo corazón de la tierra patria. Y Alberto, fija siempre la mirada en aquel objetivo, se volvió hacia Castilla en busca de renovada savia.

LA EXPOSICION DE ARTISTAS IBERICOS

"Me dicen la ciudad —escribía en 1933—, y yo respondo... el campo. Con las emociones que dan las gredas, las arenas y los cuarzos; con las tierras de almagra alcalaina, oliendo a mejorana, entre vegetales de sándalo, con las hojas secas de lija y un arroyo de juncos con frutos de acero galvanizado, con las tierras de alcaén de la Sagra toledana y los olivos, de tordos negros cuajados..."

.....

Esculturas de los troncos de árboles descortezados del restregar de los toros, entre cuerpos de madera blanca como huesos de animales antediluvianos, arrastrados por los ríos de tierras rojas..."

Vocación de raíz la que emanan estas palabras, de una raíz bebedora de la vida del suelo natal. Y esta vocación apasionada fue apoderándose de todos sus momentos. Así, a las noches de trabajo en la tahona sucedían mañanas y tardes en el Café de Atocha, frente al papel —ojos y mente ignorantes del sueño—, donde su mano delimitaba espacios y descubría formas, incansables en la invención de volúmenes "proyectados por la luna" o "atrapados en su vuelo en el silencio de la noche", de signos de mujeres castellanas, de pájaros o toros u otros animales "espantados de su soledad".

Tras su participación en la Exposición Nacional de Artistas Ibéricos de Madrid (1925), donde, junto a él, se dieron a conocer Dalí, Palencia y Cos-

sio, obtuvo una pensión de la Diputación de Toledo, merced a la que pudo entregarse de lleno al arte, siendo promotor y alma de la llamada Escuela de Vallecas.

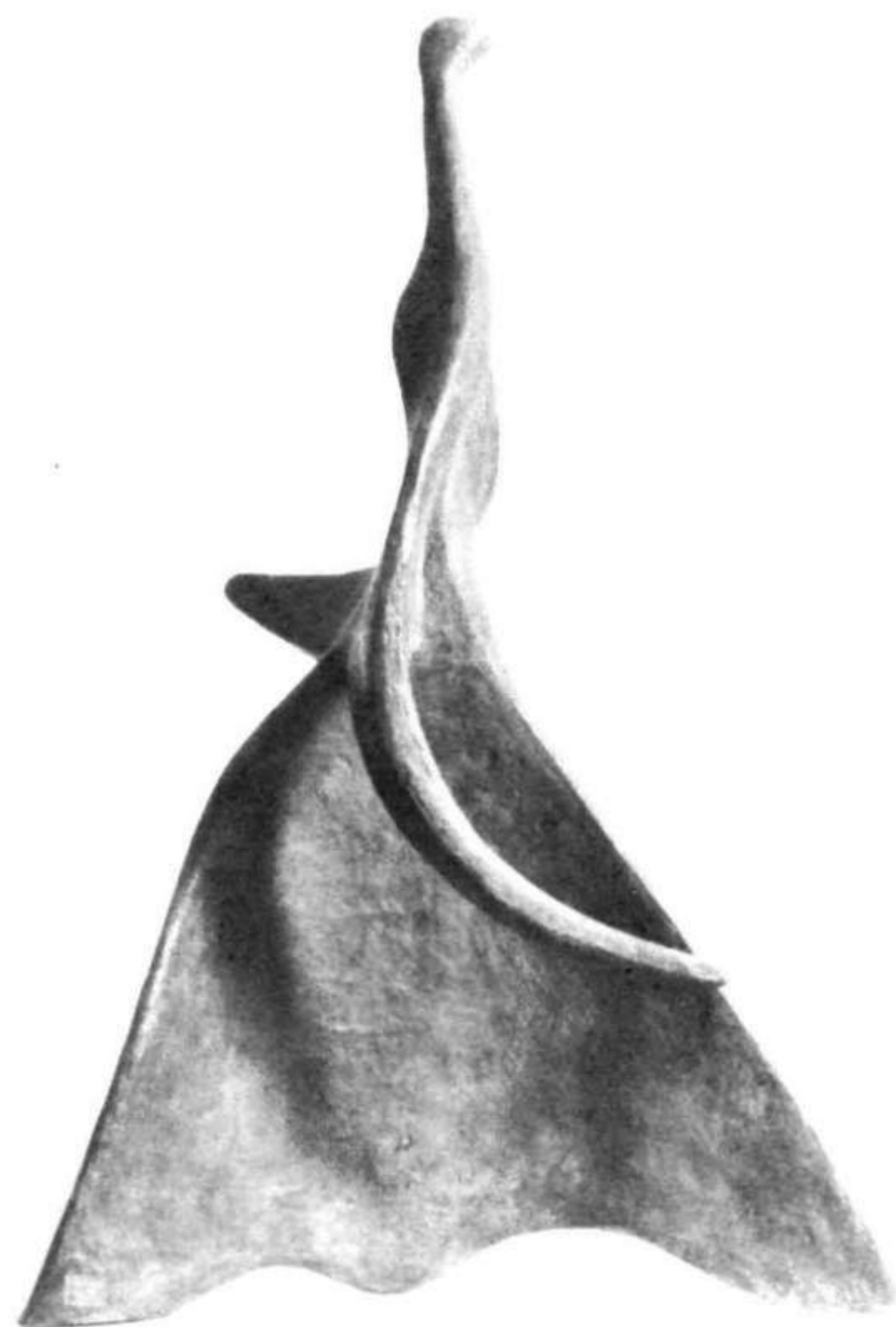
Una serie de esculturas, dibujos, diseños de figurines y decorados para el teatro universitario La Barraca, que dirigía García Lorca, realizados por Alberto en aquel momento, culminaron con su aportación a la Exposición Internacional de París de 1937 de una escultura de doce metros llamada: "El pueblo español tiene un camino que conduce a una estrella".

DOBLE EXILIO

Un año después partía hacia Moscú, y con él, aquellas "invenciones, descubrimientos, arcillas, minerales y palomas —son palabras de Neruda— que trajo Alberto como don natural". Allí viviría un exilio doble, el de la patria y el de la realización escultórica, pues hasta la caída de Stalin (1956), cuyo Gobierno condenaba todo arte que no fuera estrictamente realista, Alberto no volvería a hacer escultura.

No obstante, en estado latente, la

MUJER



fuerza creadora del artista seguía viva, de modo que llegado el momento, rompiendo el tiempo y el espacio, surgiría para poblar de sol, toros, pájaros y mujeres castellanas las frías tierras de Rusia. Mientras tanto, por contraste, en España caía sobre el recuerdo de Alberto un frío manto de olvido, que sólo ahora, varios años después de su muerte en Moscú (1962), empieza a desvanecerse.

Una vez más, imperturbable ante el esfuerzo y los escollos, Alberto continuó sus "trabajos". Primero en la docencia (enseñando dibujo a los niños españoles expatriados) luego en el diseño de figurines y escenografías para diversos teatros, el Kamerini, el Teatro Gitano de Moscú, el Mayakowsky, el Stanislawsky, y, más adelante, para el cine, poniendo tanto empeño en conseguir un ambiente auténtico que no reparaba en subir al escenario a cantar y bailar si era preciso. Así se llevaron a cabo memorables representaciones de "La Gitanilla", de Cervantes; "La dama boba", de Lope de Vega; "Bodas de sangre", "Mariana Pineda", "La casa de Bernarda Alba" y "La zapatera prodigiosa", de García Lorca, o "Manuela Sánchez", de su amigo Arconada. Junto a él pudo realizar Kozintsev aquella versión cinematográfica del Quijote cuyos personajes parecían arrancados de cuadros del Greco.

EL CAZADOR DE RAICES

España, siempre España, el recuerdo de la Castilla vivida a los dieciocho años como un río subterráneo donde alimentarse. Y junto a Alberto, allá en Moscú, compartiendo el fuego sagrado, aquel pequeño grupo de compatriotas, entre los que figuraban Sánchez Arcas, César Arconada, Luis Lacasa y Clara y Soledad Sancha, casadas con el escultor y el arquitecto, respectivamente. Con estos últimos había vivido desde la lucha por la patria, allá en las tierras valencianas de Benimamet, hasta el exilio en Moscú, y tras su bloqueo, aquel largo viaje hacia el límite de Europa, donde en un grupo de casas habitadas por campesinos dueños de algunas cabras y vacas, situadas en lo alto de un cerro, les aguardaba, envuelta en viento, la visión de un paisaje que avivaría la nostalgia; un lecho, un poco de leña —

que por ración correspondería— para hacer frente a las bajas temperaturas, que durante la noche alcanzaban los treinta bajo cero; desayuno, comida y cena caliente, y té, también caliente, durante todo el día.

De regreso a Moscú aún pasarían varios años antes de que, rompiendo el mutismo escultórico, diera vida a sus obras más importantes. Empleando los materiales más humildes, ya fueran piedras, trapos, pasta de madera, plasticina y también chapa y hierro, las manos de Alberto rescatarían nuevamente formas de la no-existencia. El escultor contaba ya cincuenta y nueve años, pero seguía capaz de asombrarse siempre de nuevo ante la belleza, rebosante de alegría de vivir, limpio de alma, casi como un niño, fundamentalmente bueno, inquebrantable en su objetivo de autenticidad y convirtiendo siempre en arte cuanto le rodeaba. Arte y vida, para él, formaban una unidad, como la formaba el mundo y la obra de creación artística.

Escultura y realidad eran, pues, uno, y ésta penetraba en la primera abriéndose paso por medio de espacios vacíos o "huecos activos" que le prestaban aliento. Así cobraría vida ese "Pájaro bebiendo agua", aquellos "Toros ibéricos", la estilizada "Mujer de la estrella", "El gallo y la gallina", la casi humana "Casa del pájaro ruso" —de cabeza de hipocampo y melancólico ojo—, la "Perdiz del Cáucaso", la "Mujer del pan de Riga", más mujeres castellanas, y aquel "Cazador de raíces", como dijera Alberti, "todo él raíz y anhelo de adentrarse y salir de la tierra". Autorretrato, quizá, del alma del escultor, él mismo raíz y fruto y anhelo de verdad, de lo que se halla más hondo y lo que se halla más alto, lo que está más allá y en el interior de cada uno, en un plano intemporal.

LA FUNDACION ALBERTO

Actualmente, y tras una exposición antológica de su obra en Moscú y la inauguración con parte de ella de la Sala de Arte Español Contemporáneo del Museo Pushkin, la obra de Alberto puede contemplarse ya en España.

Gracias a los familiares del artista, que han regresado ya de Rusia, y en especial a su sobrino Jorge Lacasa, arquitecto que estudió en Pekín y



MUJER CASTELLANA

Moscú, se ha creado una fundación con el nombre de Alberto, cuya finalidad consiste no sólo en difundir por todo el mundo su obra y su personalidad, sino en reunir toda la información existente sobre él, escoger cuidadosamente el destino de las piezas originales, consolidarlas —pues están realizadas con materias perecederas— y supervisar y dirigir las ediciones limitadas de bronce.

Así, esas obras henchidas de calor y vida, verdadero fruto de una raíz hispana en las frías tierras de Rusia, se afincan finalmente donde por naturaleza les corresponde —una de ellas, "Toros ibéricos", puede verse ya en el Museo al Aire Libre de la Castellana, mientras el nuevo Museo de Arte Contemporáneo de Madrid le dedicará toda una sala—, rompiendo de este modo aquel manto de olvido que ocultaba a su autor, el españolísimo Alberto.

ALVARO DELGADO

GRAN MAESTRO DIFERENCIAL DEL EXPRESIONISMO ESPAÑOL

CARLOS AREAN

ES raro el pintor español que no posea un trasfondo expresionista. En Alvaro Delgado este trasfondo es intenso, pero, tal como recordaremos en esta misma investigación sobre su obra, no ha pretendido jamás ser un expresionista integral a la manera de los tres ortodoxos de la tendencia que luego recordaremos. Esto se debe muy posiblemente a que Alvaro sabe que todo ser humano es una suma conflictiva de vicios y de virtudes. Sabe también que casi todo cuanto el hombre tiene le ha sido dado, y es por ello por lo que no se enorgullece jamás de nada de lo bueno que hay en él y no se avergüenza tampoco de lo menos bueno, envenenando subconscientemente su vida con ningún complejo de culpabilidad. Conoce sus limitaciones y sus agresividades, su fidelidad a la

amistad y su afán de justicia no caritativa, pero no le desasosiega lo primero ni le sirve lo segundo para tranquilizar su conciencia. El mundo es como es y si trabajamos podemos mejorarlo un poquito, pero incluso en ese caso es más lo recibido que lo entregado. Sabe también —es demasiado inteligente y cultivado para no saberlo— que su pintura es una de las más importantes que se realizan hoy en España, pero ello no evita que tenga una clara conciencia de que sus dotes de pintor estaban ya preformadas en los genes de sus padres y de que es poco lo que él ha podido añadirles.

En todo caso, y aunque el milagro de la pintura no fuese un don, en parte gratuito, sino un fruto partogenético exclusivamente suyo, siempre seguiría considerando que el hombre es



LOS FUSILAMIENTOS DE LA MONCLOA

mucho más importante que la obra y que su más verdadera esencia no es la que él ha elegido pintando, sino la que se conquistó con su razón esforzándose en ser aquel que era en cuanto posibilidad actualizable y sublimando las incitaciones de todos sus demonios internos. Si queremos acabar de diseñar al hombre, para mejor vivir así la indomable —fruto, no obstante, de la necesidad de sus propios condicionamientos— veracidad de la obra, deberemos recordar que Alvaro es un tanto dostoyevskiano y que cree que “todos somos culpables por todos y por todo” y que considera que la totalidad de su obra pictórica —y también todas las obras de arte del mundo— es menos importante que las lágrimas de un niño o que el sufrimiento de un animal indefenso.

Tras lo recién dicho tenemos que añadir que al lado de los tres expresionistas en estado puro —Solana, Mateos, García Ochoa— es Alvaro Delgado el cuarto gran expresionista español, aunque no en estado puro, sino mezclado con toda suerte de resonancias de todos los tipos imaginables. En los otros tres hay anécdota e incluso un principio de sociología en imágenes, pero lo fundamental es la necesidad íntima de poner al desnudo su alma y de hacer al mismo tiempo un poco de literatura. Se trata de buena literatura, sin duda, y con trasfondo dramático, pero no por ello menos ligada a un exhibicionismo emocionado de los estados anímicos y a un deseo impulsivo de hacer que no sólo las cosas nos relaten sus convulsiones más íntimas, sino también de relatar las del propio pintor. Alvaro Delgado nos deja ver también cómo es él en su obra, ya que en toda pintura puede leerse, igual que en los trazos de una escritura, el carácter del hombre que la ha creado, pero no eleva sus estados de ánimo a protagonistas de sus lienzos.

En las pinturas de nuestros expresionistas en estado puro vemos, ante todo, al igual que en las de Van Gogh, Ensor o Munch, al propio pintor, que es un hombre que sufre y que se desgana, y que entremezcla su dolor personal con el de los restos de hombres que sufren a través de él en su obra. En Alvaro Delgado el expresionismo ha sido también una constante desde sus orígenes, pero su propia tragedia —si es que la tiene, ya que lo más probable es que haya resuelto satisfactoriamente desde su adolescencia todas las frustraciones que hubieran podido haberla originado— no aflora de una manera fácilmente legible a ninguna de sus pinturas. En esta hermosa defensa de su intimidad, es el pudor de Alvaro Delgado tan grande como el de Velázquez o como el de Renoir. Los seres humanos que nos ofrecen su alma palpitante en sus lienzos se exaltan o se cierran sobre ellos mismos, se encaran con la muerte en un aullido de rabia o callan indiferentes a todo halago o encono, parecen tierra tan quemada y honesta como la de los campos que labran o nos llegan a causar casi angustia con un trasfondo torvo y fino de condotieros, pero son, en todo caso, ellos solos los que viven su tragedia o su desesperanza, su elasticidad de aves de presa o su embriaguez ante las variopintas sollicitaciones del mundo. Alvaro Delgado se identifica durante semanas, meses o años con cada uno de ellos, vive sus problemas, radiografía sus almas, establece su propia morada en su intimidad más escondida y por eso nos los reconstruye tan veraces y exactos, pero él, en cuanto portador de problemas propios, se queda al margen de este descenso a la profundidad de otros seres humanos y no nos relata nada —salvo una excepción un tanto enigmática— de cuanto siente, espera o padece.

Para dar una idea fugaz de la evolución del expresionismo de Delgado, nos limitaremos a hacer aquí una alusión a tres



HOMBRE DE LA OLMEDA.

de sus momentos más representativos: el de su reelaboración de “Los fusilamientos...”, de Goya; el de sus “Hombres de La Olmeda” y el de sus terribles retratos. El guiñapo palpitante de terror y de soledad que era aquel patriota que abre sus brazos ante el pelotón en “Los fusilamientos de la Moncloa”, había impresionado a Alvaro desde su infancia. Fue contemplándolo infinitas veces como se afianzó su amor a Goya, todavía hoy su pintor predilecto. Al lado de esto le conmovió también siempre profundamente la gratuidad del dolor que los hombres provocamos a diestro y siniestro. Sus fusilamientos, de los que realizó media docena de versiones completas y una veintena de estudios parciales, son el resultado de esa admiración hacia Goya y de esa rebelión ante lo absurdo de la crueldad y de las destrucciones inútiles. El cromatismo templado y rico, los trazos gestuales nerviosamente quebrados, creando en un desdibujo magistral contorno y volumen; la tensión de los enfrentamientos de formas —masivas, como en Goya, la de los verdugos; angustiadamente rotas, las de los sacrificados—, la factura larga y el empaste directo contribuyen a crear un clima de naturalidad trágica, que hace que la escena grite como un ente autónomo que constituye la más acongojante requisitoria contra la vileza y la violencia.

En los "Hombres de La Olmeda" y en los retratos aparecen efigies de personas con las que Alvaro convivió largamente y otras de personajes del pasado a los que no pudo conocer, pero cuya alma radiografía igualmente basándose en cuanto sabe sobre la manera como actuaron o escribieron en vida. En todas ellas es el ser humano el que habla y nos comunica su ansiedad o su congoja, pero no el propio Alvaro. La única excepción la constituye el tríptico en el que el pintor se ha autorretratado en tres "poses" de ficha policial. Si aquí es posible descender hasta la intimidad del pintor, es a causa de que él es no sólo el retratista, sino también el motivo, pero el Alvaro que nos habla es el que aparece en imagen y no el que podríamos inferir que se libera de sus tensiones deformando los rostros o angulando los trazos. Cada retrato tiene su propio procedimiento, elegido en íntima adecuación a lo que intuye en la personalidad del efigiado, y si los tres suyos coinciden en factura, es porque también coincide en los tres el modelo.

En un libro mío sobre Alvaro Delgado me ocupé detenidamente de los doce retratos que en aquel entonces me parecieron más representativos. Ahora —para no repetirme— me limitaré, como cierre de esta visión del expresionismo delgadiano, a hacer un somero análisis de uno de los que no estudié en aquella ocasión. Me parece muy apto para ello —pero hay otros muchos que lo podrían ser igualmente— su "Retrato imaginario de Pérez Galdós", obra en la que el rostro voluntariosamente concentrado emerge con arremolinamientos de vela movida por el viento desmelenado sobre unos hombros desrealizados que parecen sugerir el puente de una galera.

¿Habrá habido reminiscencias oníricas que habrán hecho pensar a Alvaro Delgado en islas lejanas, en la infancia del escritor para quien el mar era un imperativo y una incitación que dejaría algún día de cercarlo hasta permitirle abrirse en el ancho mundo? Incluso la boca desmesuradamente abierta tiene algo de hendidura del viento en el lino, de huella del impulso que conduce la nave hacia un puerto ya inequívocamente presentido.

Esta manera de decir y de hacer es en Alvaro Delgado ruda, incisiva, brutalmente expresionista. Lo milagroso es que esta violencia de la imagen se hermana siempre con un refinamiento de factura muy poco corriente en nuestro arte actual.

A dicho refinamiento, que constituye algo así como una segunda naturaleza, se añade aquí ese descenso hasta las entrañas del subconsciente que por mucho que quiera velarlo muy a menudo —ya que el yo ideal de Alvaro Delgado es un yo clásico helénico, aunque no clásico renacentista— asoma siempre de una manera o de otra a través de las desgarraduras de sus grandes empastes palpitantes o en los resquebrajamiento de su trazo nerviosamente huidizo y negador de esa armonía preestablecida que puede ser en él, a veces, una resultante, pero nunca un camino.

Por mucho que pueda extrañarse el espectador, el gran clásico de entusiasmos fidianos y el gran enamorado de la luz del Partenón que es Alvaro Delgado resplandece en el orden de estos trazos desordenadamente aplicados. Crea el caos, pero luego lo somete a un orden rigurosamente matemático. Parte de la "infirmidad" de la intuición, para llegar a las más agresivas aristas cubistas. Luego puede cansarse de tanto orden y prenderle fuego. Cuando él explica esto, dice que lo que hace con el orden es dinamitarlo. Lo dinamita, pero sigue estando allí, aunque ya como huella y no como presencia pura. Eso es su Galdós y eso es el barco que navega a través de su Galdós, sombra empujada por un viento de tempestad que se hace y se deshace a través de un esquema ya invisible de poliedros arquitectónicamente ensamblados.

Alvaro, por muy grande que sea su pudor, no podía dejar de decirnos a veces que, aunque no se desgañite convirtiéndose en espectáculo, vive también la pasión y el entusiasmo. A Fidias le sucedía posiblemente lo mismo, pero no por eso nos lo impuso a gritos, sino descubriendo un lenguaje idóneo para que fuesen "las cosas" y el espíritu de una época los que se expresasen diáfananamente en sus obras y no necesariamente él por encima de todo y en cuanto ser dividido y menesteroso. Alvaro se convierte así en el clásico del expresionismo español, pero su "clasicismo" no es el de la factura, sino el de su sometimiento a una norma que, sin forzar su camino, ha encontrado como resultado final de su propia vida y que se ha impuesto espontáneamente a sí mismo en cuanto consecuencia necesaria de su respeto a la dignidad del hombre y a su intimidad última.

EL ARTE FUNERARIO ENTRE LOS "CELTAS"

GUADALUPE LOPEZ MONTEAGUDO

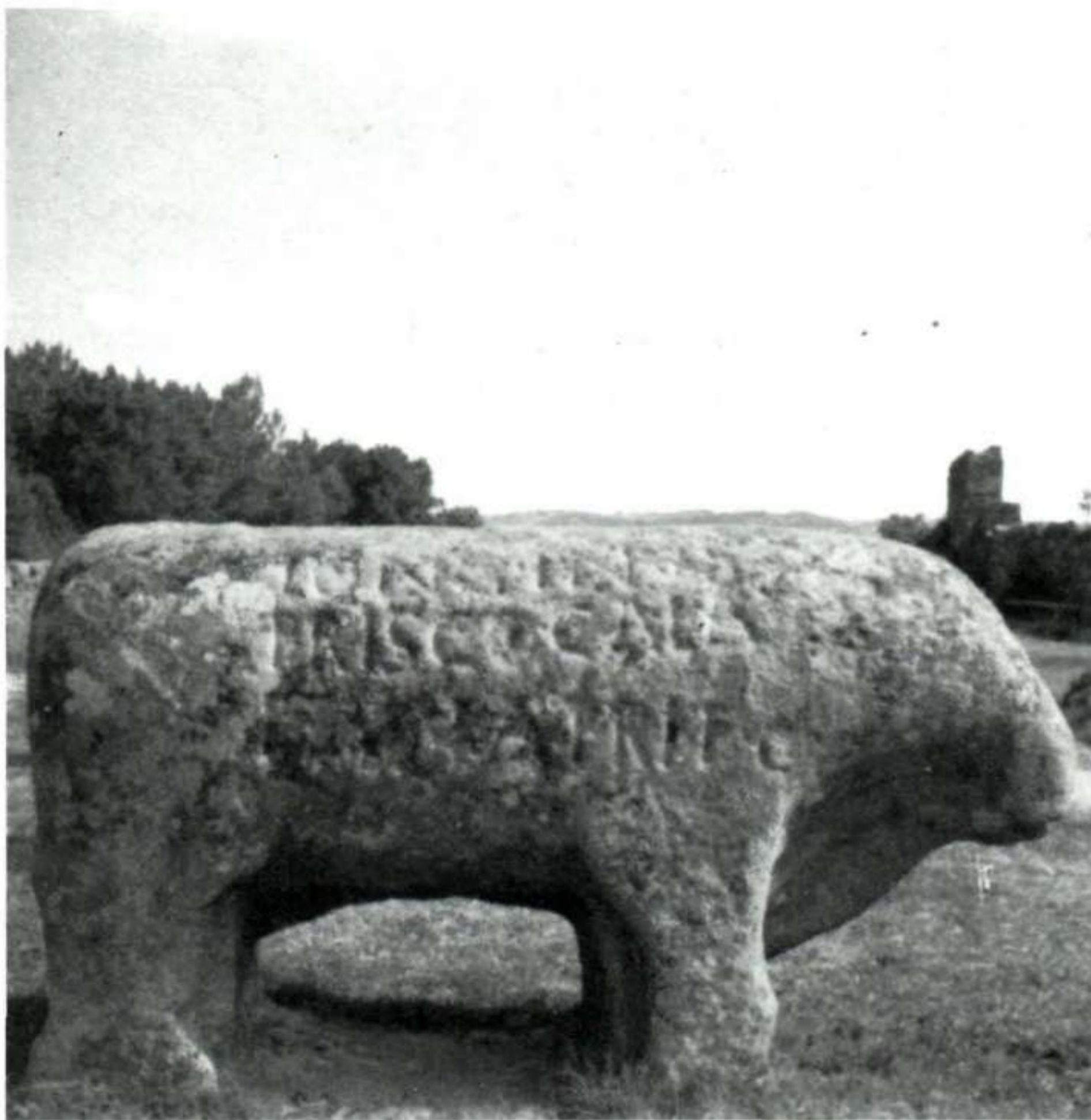
Las manifestaciones artísticas en el mundo funerario de la Hispania antigua son muy copiosas, debido al carácter profundamente religioso y a la importancia que la vida de ultratumba revestía entre los pueblos de la antigüedad. Estos factores tienen una relevancia especial entre las gentes que se han venido denominando "celtas", pero a los que hay que llamar "indoeuropeos" de una forma amplia y que durante el primer milenio a. C., o quizá ya desde fines del segundo, ocupan gran parte de la Península Ibérica. Tanto es así, que puede decirse que la mayoría de sus manifestaciones artísticas tienen un carácter marcadamente funerario. Y esta importancia que daban a la muerte la tenemos reflejada en las fuentes antiguas que hacen referencia a la creencia en la transmigración de las almas entre los celtas de fuera de Hispania (Caesar, **BG**, IV, 14, 5; Diod. V, 34, 3; Luc. **Fars.** I, 454-458).

El culto a los muertos entre los "celtas" de la Península Ibérica se patentizan, de manera especial, en las diferencias artísticas existentes entre los pobres hallazgos que proporcionan los poblados y las ricas manifestaciones culturales

que nos han deparado las necrópolis. Y así observamos cómo la cerámica destinada a fines funerarios —bien como vasijas portadoras de las cenizas del difunto, bien como objetos que acompañan al ajuar funerario— muestra una rica y variada decoración a base de motivos religiosos, entre los que destacan los soles radiados, que caracteriza a gran parte de la cerámica llamada de Las Cogotas.

También las vainas de las espadas y puñales, los broches de cinturón y los escudos, hallados en las necrópolis de la Edad del Hierro, aparecen ricamente decorados con motivos a base de sogueados, círculos, arquerías, CC yuxtapuestas, la mayoría de ellos relacionados con un culto heliolátrico y que tienen sus más inmediatos paralelos en los motivos ornamentales que aparecen, por un lado, en la arquitectura funeraria, y, por otro, en la cerámica. Este sincretismo del culto al Sol y del culto funerario es normal entre los pueblos del área indoeuropea de la Península Ibérica, pues no hay que olvidar que, aparte de la relevancia que los cultos solares tienen entre ellos, toda la religión de la Hispania indoeuropea, en sus variadas manifestaciones culturales, está

TORO DE GUISSANDO.



VERRACO DE AVILA.





DECORACION CASTREÑA EN FORMA DE TRISQUEL CALADO.

ligada en mayor o menor grado a una idea escatológica.

Carácter funerario tienen también las representaciones de animales, serpiente, jabalí, toro, caballo, ciervo, que, como objetos de un culto solar y funerario, pasan en época romana a adornar las estelas funerarias con una finalidad psicopompa. La serpiente, cuya frecuente representación en piedras y peñas de la cultura castreña del Noroeste peninsular es exponente de un culto ofiolátrico, aparece vinculada también a otros animales en los carros votivos de Castelo Moreira y Costa-Figueira, así como en el puñal del Museo Arqueológico Nacional, patentizándose su carácter funerario por la aparición en una estela de Clunia.

El jabalí es un animal y vinculado a creencias de ultratumba, como se comprueba en su posterior aparición en lápidas romanas. La presencia de este animal en el carro votivo de Mérida confiere un carácter probablemente funerario a los carritos votivos, carácter además comprobado por la aparición de algunos de ellos dentro de las tumbas, hecho también documentado fuera de Hispania, en Etruria, Grecia y Chipre durante la época arcaica. Pequeñas esculturillas de jabalíes, realizadas en bronce y terracota, han sido halladas en el área indoeuropea de Hispania, desde la provincia de Soria hasta la de Cáceres. Esta idea indígena de considerar al jabalí como un animal vinculado al mundo religioso de ultratumba, se conserva en época romana, siendo frecuente su aparición en las estelas funerarias.

Y lo mismo ocurre con los ciervos y caballos, animales eminentemente vinculados a un culto religioso. Se les encuentra como esculturas de bulto redondo, realizadas en bronce sobre todo y también en cerámica, así como insculpidos en rocas en el castro salmantino de Yecla de Yeltes y en varios lugares del área castreña del Noroeste peninsular. Su perduración en época romana en las estelas vadinienses y de las provincias de Salamanca y Tras-os-Montes, evidencia su anterior carácter funerario.

El toro se encuentra vinculado a una idea de ultratumba en toda el área mediterránea. Sus representaciones son muy frecuentes en la Península Ibérica y, como los anteriores animales, pasa a adornar con un sentido funerario las estelas indígenas de épocas romanas.

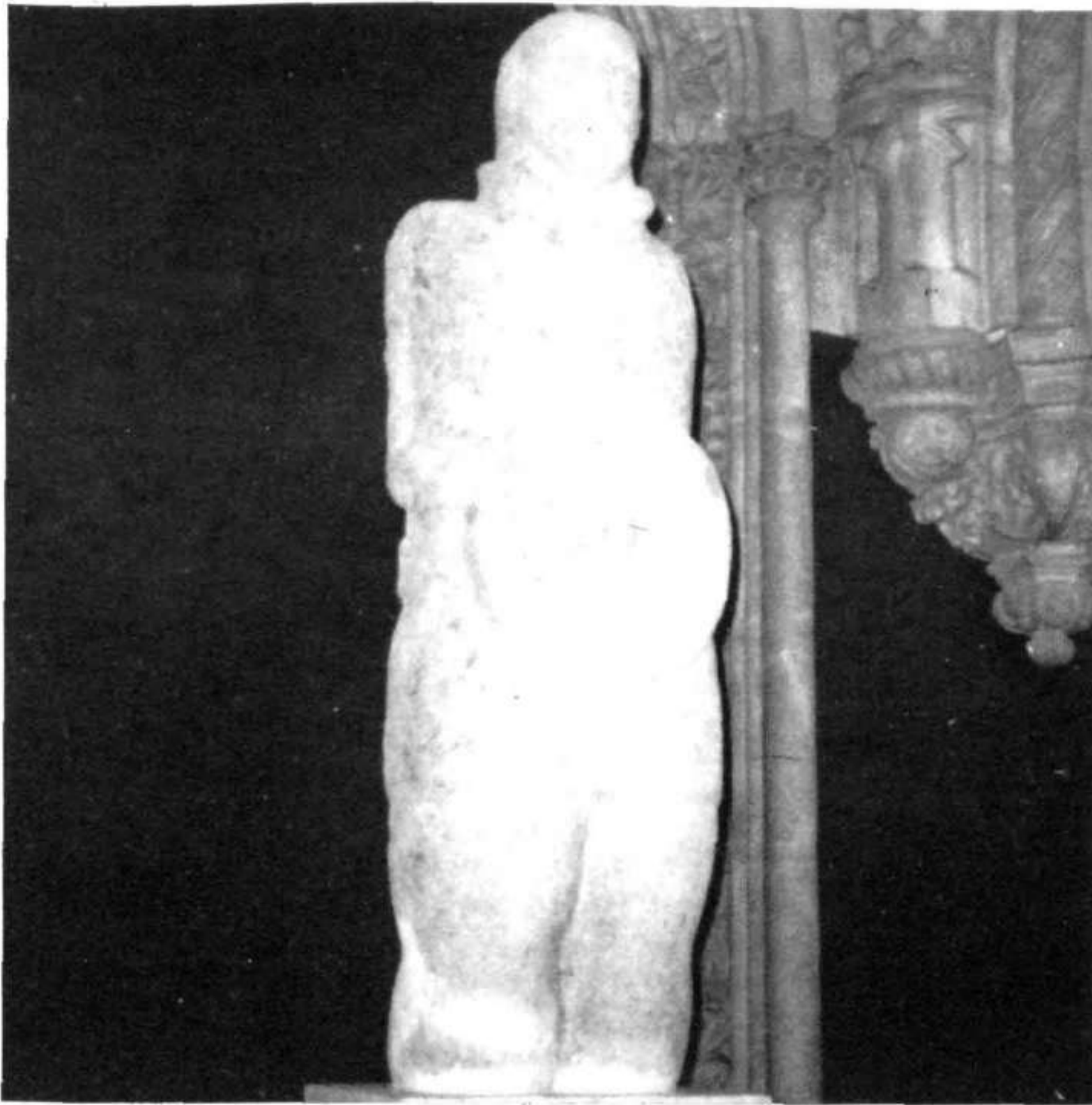
Pero seguramente el arte funerario más ilustrativo del

pueblo celta de la Península Ibérica está constituido por las esculturas de "verracos", los "guerreros lusitanos", las "losas extremeñas" y las construcciones funerarias en forma de casa. Los "verracos" son esculturas realizadas en granito, que representan toros y jabalíes. Su tamaño es sumamente variado, oscilando desde 280 cm. de longitud por 140 cm. de altura las más grandes, hasta 30 cm. de longitud por 20 cm. de altura las más pequeñas. Estas representaciones zoomorfas, una de cuyas manifestaciones más características está constituida por los "toros de Guisando", han aparecido, por el momento, en la mitad occidental de la Península, al Norte del Tajo, con hallazgos esporádicos hacia Segovia y Burgos, encontrándose dos focos de máxima concentración en la provincia de Avila, uno, y en la zona comprendida entre las actuales provincias de Salamanca, Tras-os-Montes y Zamora, otro. La finalidad funeraria de las esculturas de "verracos" ha quedado demostrada por sus hallazgos en sepulturas y por las inscripciones funerarias latinas —con onomástica indígena, como ocurre en las estelas de este mismo área— que algunas de ellas llevan grabadas en el costado. La reciente aparición de un grupo de "verracos" en la provincia de Avila, con inscripciones funerarias sobre sus costados, encima de tumbas que contenían un ajuar romano —en una de ellas había una moneda de Clodio Albino (196-197 d. C.)— confirma plenamente el carácter funerario de estas esculturas, así como su perduración en época romana imperial.

En el área de la cultura castreña galaico-portuguesa, las esculturas de "verracos" revisten unas características especiales. Se trata de cabezas exentas destinadas a ir embutidas, por su parte posterior, en la pared de un recinto circular, según se ha comprobado del hallazgo "in situ" de Paderne, en el Minho portugués. Y es que en esta zona cultural, existen unos recintos de planta redonda, cuyas puertas exhiben una rica decoración esculpida de tipo geométrico —Ancora, Briteiros, Sabroso, Santa Tecla—, cuyo carácter funerario viene dado por la presencia de cabezas de "verracos" y de piedras esculpidas en forma de rosáceas, trisqueles ondulantes, svásticas, etcétera, motivos religiosos que caracterizan las estelas funerarias romanas que se prodigan por la región cantábrica, zona Norte de la Meseta superior y área occidental de la Península al Norte del Tajo.

ESTELA PROCEDENTE DEL CASTRO DE OLEIROS. MUSEO DE BRAGANÇA.





"GUERRERO LUSITANO", PROCEDENTE DE CAMPOS, MUSEO DE BELEM.

Los llamados "guerreros lusitanos" constituyen otra manifestación típica del arte funerario hispánico de stirpe indoeuropea. Estas esculturas, realizadas también en granito, ocupan un área muy restringida entre el Sur de Galicia y Norte de Portugal. El guerrero, representado de mitad de las piernas hacia arriba, aparece hierático y recubierto de todos sus atributos: túnica corta, **caetra** y puñal, torques y **viriae**; aquéllos ofrecen una rica decoración, paralela a la que vemos en el resto del arte celta hispánico, en la arquitectura, cerámica y piezas de metalurgia. El puñal suele ser globular, del tipo que aparece en el área celtibérica de la Península, lo que viene a confirmar la cita de Diodoro acerca de que las armas de los pueblos del Norte de Hispania son similares a las de los celtíberos (Diod. **Bibl.** V 34). Algunos de estos guerreros —como el de Capeludos, en el Museo de Belem— se tocan con un casco que parece ser del tipo descrito por Estrabón, hecho de cuero entretejido (Str. III 3, 6) y que también vemos en las dos figuras del carro votivo de Costa-Figueira. Las inscripciones funerarias latinas que llevan grabadas las esculturas de Rubiás y San Paio de Meixedo no dejan lugar a dudas acerca del carácter funerario de estas representaciones. Estilísticamente, los "guerreros galaico-lusitanos" se hallan emparentados con la escultura hallstática, también de guerrero, descubierta en un túmulo de Hirschlanden, al Norte de Stuttgart, que aparece también rota más arriba de los tobillos y lleva collar al cuello.

En relación con las estatuas de "guerreros lusitanos" hay que poner las representaciones de "cabezas-trofeos" o "têtes-coupées". Aunque el sentido primario de estas esculturas está relacionado con sacrificios humanos, su carácter funerario es indudable. Estas cabezas, de las que existen varios ejemplos en la muralla de Tarragona y en castros de Salamanca y del área Noroeste peninsular, están realizadas en granito y son de bulto redondo o de alto relieve, apareciendo también representaciones de "têtes-coupées" en cerámica, armas, fíbulas y joyas del área indoeuropea hispana. Sus paralelos se encuentran en el arte celta europeo.

En las estelas decoradas del Sudoeste peninsular, conocidas con el nombre de "losas extremeñas", se representa al difunto normalmente acompañado de su carro y todos sus atributos: armas, fíbulas, joyas, etcétera. El arte de estas representaciones es extremadamente geométrico e incluso,



"PEDRA FORMOSA", PROCEDENTE DE LA GITÂNIA DE BRITEIROS. MUSEO DE GUIMARÃES.



CABEZA DESCUBIERTA EN EL CASTRO DE SANTA IRIA, MUSEO DE GUIMARÃES.

utilizando un vocablo moderno, se le puede calificar de "naïf". Las "losas" eran utilizadas unas veces a modo de estelas y otras como tapas de sepulturas de inhumación.

Finalmente, las llamadas "pedras formosas", que no son otra cosa que la fachada de cámaras funerarias y cuya extensión alcanza al área castreña del Noroeste peninsular. Esta arquitectura esculturada muestra la misma organización que las estelas "oikomorphas" de Poza de la Sal (Burgos) y una decoración, a base de rosáceas y svásticas, idéntica a la que aparece en las estelas funerarias más arriba mencionadas, que se prodigan por la zona centro y Noroccidental de Hispania.

En resumen, podemos decir que al arte funerario de la Hispania indoeuropea, si bien sigue las directrices marcadas por el arte celta en general, muestra un desarrollo y unas particularidades propias en el suelo peninsular que le convierten en una manifestación cultural típicamente hispánica.



EL MAS ALLA DE PABLO PICASSO

Hubo algo más que un ojo inmenso
abriendo sus pestañas a la luz,
recorriendo la pura geometría
de la materia. Hubo algo más
que un redoble de formas, planos, círculos,
latiendo entre sus venas poderosas.

Hubo algo más
que el dolor de la vida y de la muerte
de un saltimbanqui herido;
detrás de la careta del payaso,
del azul y del rosa desvaído
y de su densa humanidad quebrada
por fantásticos sueños y violentas guitarras.

Detrás de cada ojo había una lágrima,
detrás de cada máscara una vida,
detrás de cada ojo un alfiler:
dos puntos luminosos para rasgar el aire
y teñirlo de azul,
del gris de una pisada entre la arena
teñida de amarillo;
dos puntos luminosos
plasmando, transformando el universo,
la exacta geografía de los hombres,
su dimensión total surgiendo entre los dedos,
elevándose del polvo de la tierra.

Surgiendo entre los dedos,
como vasos rebosantes de luz,
para plasmar esa ternura
del dolor alargado,
del amor transparente y desnudo
como el clamor del gallo cotidiano
en brazos de una niña.

Sí, hubo algo más
que un volcán policromo de anhelantes caminos,
cuya paleta mágica, ardiente como lava,
desplegó las dos ramas verdecidas
de unas manos vibrantes que apresaron
pasión y sentimiento en la materia viva.

LEONARDO ROSA HITTA

LARROQUE

En las salas de exposiciones de la Dirección General del Patrimonio Artístico y Cultural ha tenido lugar una exposición antológica de este pintor vasco de nacimiento, aunque su obra aspira a la universalidad por vía directa, esto es, inspirándose en modelos preexistentes y elaborándolos en el crisol del propio oficio y sensibilidad. Hijo de pintor, discípulo predi-

lecto de Anselmo Guinea, su trayectoria artística es variada y en busca siempre de aquellos temas que por diversos que sean pueden servir a su arte, a sus preocupaciones plásticas del momento. Así, hay en su obra una vertiente doblemente social: la del retrato rimbombante, en el que la sabiduría del pintor se pone al servicio del modelo, y la del cuadro que

refleja los avatares del mundo fabril y campesino con el testimonio implícito de unas vidas marcadas por la dureza del trabajo. "Accidente en Altos Hornos", datado en 1896, es un buen ejemplo. "Aldeana con cántaro" (1893), menos directo, más folklórico, también puede serlo. En "Lavanderas" (1909), a pesar del pequeño formato y del carácter casi de apunte,

LAVANDERAS.





RETRATO DE LA NIÑA ISABEL EGUILLOR.

nos permite ver un cierto impresionismo o al menos una atención moderna hacia la luz, que, en obras de Guiard y del propio Guinea, eran frecuentes en la pintura vasca del momento. Pero tengo la impresión, a la vista de esta exposición, de que Larroque pretendía ser un clásico, dicho sea en el más amplio sentido de la palabra. Si tenemos en cuenta la cronología de la vida de Larroque y las cosas que en la pintura de aquellos tiempos pasaron sin dejar la menor huella en su obra, nos asombramos. Juan de la Encina, en el texto del catálogo, fechado en 1909, esto es, cuando Larroque tenía treinta y cinco años, dice que para él las obras maestras son los retratos y añade: "Porqué en el retrato es donde su sa-

ber técnico y su particular concepción pictórica se afirman más claramente. Rafael, Goya, Velázquez, Van Dyck son sus progenitores. Larroque busca en sus retratos la tranquilidad amable de Rafael, la acerada precisión y delicadeza de Goya, la noble y entonada sobriedad de Velázquez y los refinamientos elegantes de Van Dyck". Más adelante: "Pero Larroque es aún joven y ha de dar todavía un gran paso; un gran paso que, a no dudarlo, consistirá en 'olvidar'". Porque lo mucho que sabe de los procedimientos y gustos de los viejos maestros se interpone entre él y su producción, entorpeciendo la libre manifestación de impulsos creadores. Cuando Larroque se raspe en parte estas adherencias, adquiridas

en un tenaz estudio en las principales pinacotecas de Europa, adherencias que han constituido en él casi una segunda naturaleza, entonces, sin que el maestro de hoy haya perdido ninguna de sus perfecciones, entonces tendremos otro maestro más distinguido y más original: al Larroque en la perfecta integridad de su personalidad, al pintor delicado, elegante, sereno, hermano espiritual de los grandes retratistas franceses de los tiempos de Luis XV y Luis XVI; a ese amable pintor Larroque que sentimos palpar a lo largo de la obra que lleva realizada, y que viviendo en la mágica selva de la pintura de antaño, se dijera que no se atreve, abrumado de respeto a lo que fue, a dejar fluir enteramente por sus lienzos su personalidad, libre, distinta, emancipada". La cita es larga, pero sabrosa. A través de ella vemos cómo al joven Larroque, dueño ya de su oficio, se le conmina a "olvidar". Sin embargo, Larroque no olvidó. En el citado catálogo se nos informa que en 1907 se dedica al retrato en Munich y en diversas ciudades austríacas. Munich, en 1907, debía ser un hervidero vanguardista. El expresionismo en pleno auge, en la Sezession se exponían obras de Klee, Kandinsky, etc. Es el año en que se publica "Abstraction und Einföhlung", la obra de Worringer sobre la que reposarían gran parte de las teorías de Kandinsky y del arte abstracto posterior. En Austria, basta recordar que en 1907 Kokoschka tenía veintiún años y todavía vivía Klimt. Pero Larroque había encontrado muy pronto su camino definitivo. Tocaría diversos géneros: el retrato sobre todos, pero también hay en su producción bodegones y paisajes y murillicas escenas de golfillos, todo ello tratado con sensibilidad y buena técnica, todo ello resuelto por un pintor que se sabe dueño de sus recursos de oficio y los pone siempre al servicio del tema, del asunto que en cada obra se plantea. Efectivamente, es en los retratos donde su arte alcanza la mayor altura. Especialmente en alguno femenino, donde la suavidad de la línea y los tonos producen efectos de gran delicadeza. También en un par de obras al pastel, que, curiosamente, no poseen el blando aspecto a que nos tienen acostumbrados los pastelistas profesionales, sino que son auténticas pinturas de Larroque. En alguna escena familiar, en algún niño, el arte de Larroque, sin dejar de estar al servicio del tema, posee acentos propios y dijérase que deja a su pintura fluir de un modo más libre y espontáneo. En algún paisaje la luz actúa como protagonista, pero no al modo impresionista, ni tampoco para resaltar volúmenes, sino como un baño que impregna todos los elementos de la obra, unificándolos en entidades plásticas.

JOSE MARIA IGLESIAS

EL FLAMENCO EN EL ARTE ACTUAL

Ante la exposición "El Flamenco en el Arte Actual", que tuvo lugar en la sala del Club Urbis, con la colaboración del Seminario Permanente de Estudios Flamencos de la Peña Flamenca de Córdoba, lo primero que nos puede acercar y llevar a unas reflexiones sobre este "acontecimiento" artístico es la meditación de unas consideraciones escritas por aquel gran crítico y mejor escritor que se llamó Rafael Cansinos Assens: "En la copla andaluza solloza como un vasto miserere todo el dolor irredimible de un pueblo, todo el dolor irredimible de la Humanidad, aunque expresado con los acentos de duelo personal e íntimo". Y razonaba sus consideraciones así: "Porque el andaluz es ante todo individuo, ignora los clamores populares y solidarios, las danzas colectivas... El andaluz está solo frente a sus pasiones y frente al destino, y nada dice mejor su tragedia histórica, las terribles represiones que impidieron fundirse en un pueblo a esos hijos de razas diversas, que esa soledad con que el andaluz surge a la vida del arte cantando su copla aislada, sin sumarla en pluralidad orfeónica, de igual modo que no enlaza sus manos con ninguna de esas alegorías coreográficas con que vascos y levantinos proclaman su unidad gentilicia". Estas razones que tan acertadamente expuso Cansinos Assens se nos antojan capitales para entender el **porqué** de la incomprensión de un pueblo, de unas gentes de antiquísima ralea, que han alzado desde sus propias esencias un arte cantor sumamente dramático e intransferible,

PEPI SANCHEZ "CANTAOR SIN AFAN DE LUCRO"





VENANCIO BLANCO. "CANTE GUENO".

tan enigmático y dolorido como asombroso para los ojos y sensibilidades foráneos.

De ahí que el flamenco sea un arte que rebase los límites del folklore, una manifestación radical tan genuina, difícil de llevar al pentagrama y de ser interpretada fielmente por quien no sea andaluz legítimo, payo o gitano. Una manifestación surgida en la intimidad de un submundo, de un ámbito socialmente marginado durante siglos, víctima de la incompreensión burguesa y olímpicamente despreciada por la incapacidad sensitiva de una **mass media** nefasta.

No obstante, el flamenco —cante, baile y toque— atrajo de repente la atención de algunos intelectuales de antaño —Estébanez Calderón, Núñez de Prado, Townsend—, quienes iniciaron en crónicas y estudios las ba-

ses de una imposible historia y de un subjetivo análisis del arte andaluz. Después, el mismísimo Manuel de Falla y el genial Federico García Lorca, un músico magistral y un poeta irrepetible, se inspiran en los valores espirituales y humanos del arte gitano-andaluz, lo exaltan, lo festejan y lo razonan. Con ellos comienza un entendimiento más sustancial del flamenco, y en sus teorías se apoyan cuantos poetas y ensayistas han escrito últimamente del tema, desde González Climent a Fernando Quiñones, pasando por Ricardo Molina, todo un movimiento intelectual al que se han unido un buen número de artistas plásticos.

Como bien apunta Campoy en la nota de presentación de la muestra "El Flamenco en el Arte Actual", el arte andaluz no tuvo un Goya como la tauromaquia, los antecedentes de estas obras de hoy sobre el flamenco hay que hallarlos en los grabados de Doré y los pintores costumbristas del XVIII, mas siempre desde el prisma de lo anecdótico y superficial. "El flamenco, claro está —escribe el crítico—, sólo podía expresarse plásticamente en una de sus vertientes, la del baile, pues la otra (el cante es un arte en el tiempo, fugaz e inaprehensible por tanto) no podía ser efigiada". Efectivamente, así es, excelente y acertada, justísima apreciación la de Campoy. Por ello, el artista plástico atraído últimamente por el tema del flamenco, y enamorado de su estética, ha entendido que ésta mana de una jondura de fondo, de una hermandad sentimental interna y externa; por ello, para reflejarlo acude al símbolo más realista, a la encarnadura más aproximada de la expresividad, con el precedente de un Romero de Torres o de un Zuloaga, intentando sublimar el tema, cada uno a su manera y concepción. De ahí que Francisco Hernández, en su "Homenaje al Flamenco", nos ofrezca la figura del hombre del pueblo con todos sus atributos populares, en la cima-azotea, con las manos en postura de herida —hacia adelante una (mandando el mensa-

je), hacia dentro del pecho la otra (arrancándose la pena)— y con la cabeza crecida en raíces, para representar su legitimidad telúrica de pensamiento y copla. Y en contrapartida, ese "Cantaor sin afán de lucro", donde Pepi Sánchez, con su personalísimo **aquel**, ha fijado el matiz litúrgico, la religiosidad del cante flamenco, junto al prisma de amor, de ensoñación, de idealidad que contiene en su total contexto. O los gestos varoniles, las cabezas cantaoras de Antonio Povedano, entre prehistóricas e impresionistas, que se nos antojan gritos entrañables de la copla y su drama. Con ellos, el cante-bronce de un escultor tan original como Venancio Blanco, captador de recias posturas cantaoras; los retratos ambientados de Juan Gutiérrez Montiel, tan sugerentes y diríamos que melismáticos; el barroquismo arrugado y sorprendente de Olivares, llenando los lienzos con perfiles de viejas gitanas escatológicas; las alegorías andaluzas de Zueras; el dibujo estilizado de Bujalance, su elegía por Carmen Amaya; los troncos bailaores de Carretero; los óleos y los dibujos del italiano Gambino, y obras de García Donaire, López-Obrero y Elena Lucas, que completaron una muestra singular, una exposición que demuestra algo que creemos sumamente importante: el interés que el arte flamenco ha despertado recientemente en nuestros artistas plásticos, que han querido unirse al movimiento de los escritores y poetas andaluces en pro de una revalorización de la más legítima y ancestral manifestación artística de Andalucía, pues el cante andaluz, como bien se ha dicho, es el suspiro de alivio del alma bética, y una "religión" sensual, ardiente, toda pasión, toda sentir, que nuestros pintores y escultores no podían ignorar por más tiempo. Un tema abierto, con ángulos todavía por plasmar, que esperamos siga siendo motivo de expresión plástica, ahora y en el futuro, cuando la integración de las artes cobra más vigencia que nunca.

MANUEL RIOS RUIZ

RAMSES II, SIGUE FASCINANDO

Magnífica exposición presentada en el Grand Palais de París, con una ambientación perfecta, agrupadas las piezas por salas para mejor resaltar los diferentes aspectos del gran faraón, que fue soberano absolutista de feliz y largo reinado, constructor infatigable, buen estadista, no mal administrador, padre de 100 hijos, hombre superior a todas luces, cuya traza mítica todavía fascina a más de tres mil años de distancia.

Cuando escribo, a la mitad del período que ha durado la exposición —de mayo a octubre— se ha registrado ya una media de afluencia próxima a la que alcanzó el tesoro del otro faraón famoso, Tutankamon, que ha batido todos los records de visitantes para esta clase de manifestaciones (1.240.000 en seis meses). Prodigioso poder de los mitos, que atraen y subyugan, por más que queramos presumir de “desmitificación” y de “realismo comunitario”, sobre todo por vía del arte.

Verdad es que una exposición de este tipo sobrepasa el ámbito del arte y aun de la cultura en general: es una lección sobre la Historia de la Humanidad, que suscita reacciones sorprendentes de envidiosa admiración e incita a meditar después del placer espiritual que proporciona la contemplación de tan espléndidas obras. 72 piezas o lotes de objetos, completados por grandes fotografías, parecen escaso material para tan interesante tema y los aficionados pueden haber quedado insatisfechos. Pero son altamente sig-

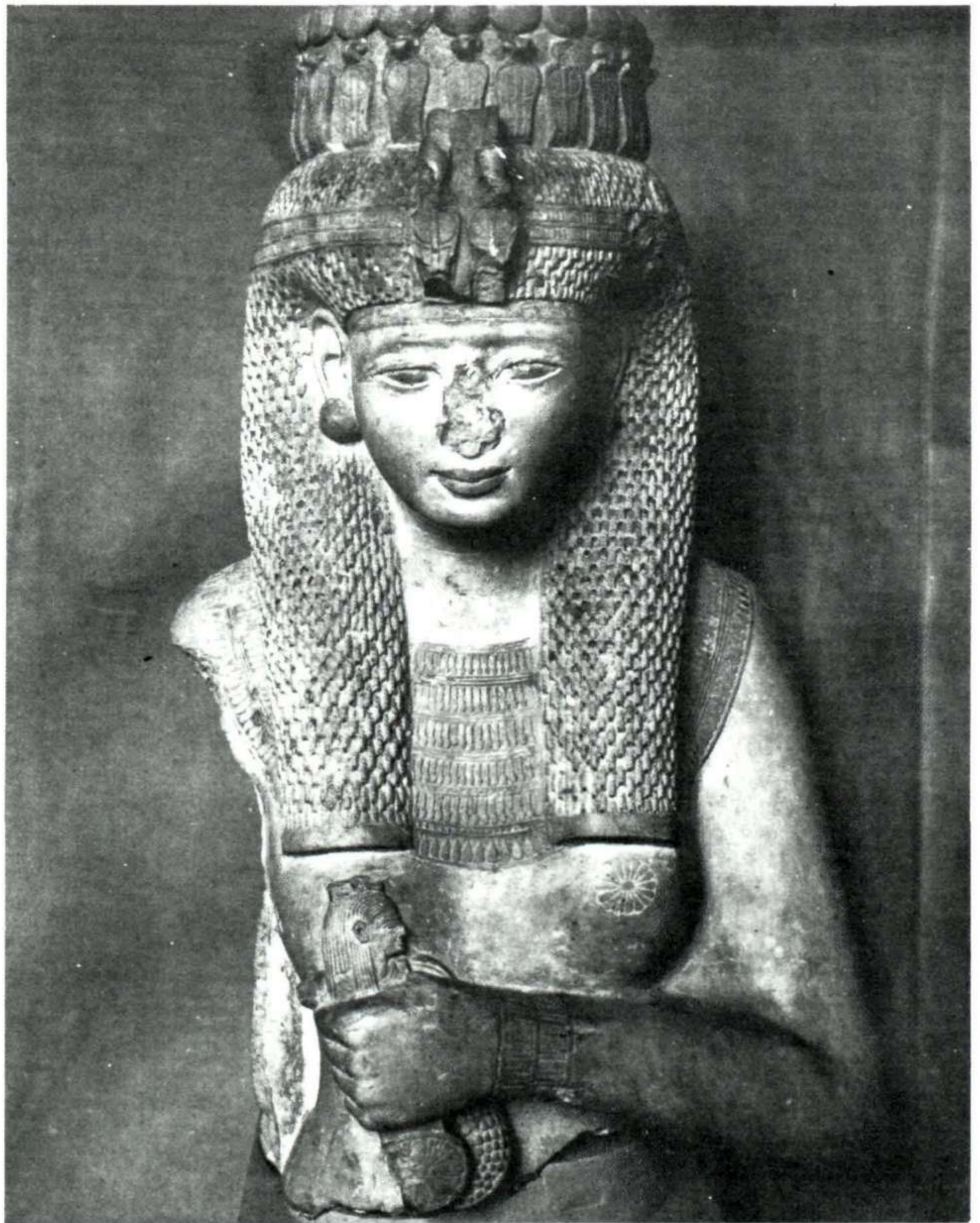


FIGURA DE REINA LLAMADA "DEL MENAT" (OBJETO DE CULTO QUE LLEVA EN LA MANO)



ABU-SIMBEL INTERIOR DEL GRAN TEMPLO.

nificativas la naturaleza, procedencia y calidad del repertorio seleccionado por la eminente madame Desroches-Noblecourt, responsable del Departamento de Antigüedades Egipcias del Louvre. Seis meses fueron necesarios sólo para el embalaje y transporte de las 48 toneladas de material, cuyo montaje requirió largas y delicadas maniobras por parte de un equipo de expertos. Francia, que se enorgullece de ser cuna de la moderna egiptología, inaugurada por Champollion, no ha regateado medios y se ha encargado asimismo de restaurar algunas momias célebres, que volverán al Museo de El Cairo después del oportuno tratamiento en los talleres especializados del Louvre.

Ramsés II se inventó una milagrosa ascendencia divina para justificar su poder intangible. Algo así como la Divina Encarnación mil trescientos años antes de J. C., con el dios solar Amon-Re en lugar del Espíritu Santo. Idea genial, obra maestra de un joven soberano que se aprestó a sustentar por medio de hechos gloriosos que proba-

ran sus cualidades sobrehumanas. Ahí quedaron los testimonios para pasmo de civilizaciones venideras. Templos y palacios soberbios, estatuas colosales, relieves conmemorativos, sarcófagos suntuosos, inscripciones narrativas son, ciertamente, acervo común de todas las grandes dinastías faraónicas; con Ramsés II adquirieron una dimensión jamás igualada y una utilización casi teológica. La estatuaria y la arquitectura en particular fueron, para el faraón divinizado, eficaz instrumento de gobierno, manejado con el más funcional sentido social.

De entrada, el imponente grupo en granito gris del dios-halcón Hurun y el faraón-niño, que mide, sentado en cuclillas, más de metro y medio. La representación significativa y la inscripción del zócalo dejan bien establecida la tutela divina. Emparejado con los dioses —materialización del sueño de todo superhombre, al fin y al cabo—, he aquí a Ramsés II entronizado y adorado como deidad en los templos gigantescos, en Karnak, en Heliópolis, en Abu-Simbel, esa obra cumbre de todos los tiempos, y su efigie distribuida por el ancho imperio cual don dispensador de bienaventuranzas. A lo largo de sesenta y siete años de reinado próspero y pacífico, se cuentan por millares las estatuas del faraón en todas las actitudes y misiones, y las imágenes y descripciones **en duro** dando fe imperecedera de sus hazañas. Un coloso de granito rosa lo presenta como portaenseña de los dioses Moutu y Rattauy, cuya talla monolítica de potente expresividad contrasta, por ejemplo, con el magnífico pilar osiríaco de gres, procedente de Gerf-Hussein (Nubia), que conserva la policromía del rostro, suavemente modelado. Pieza rara ésta por cuanto los pilares representando a los Reyes bajo la advocación emblemática de Osiris se hacían generalmente en serie, según modelo repetido con escasos detalles, mientras que en este caso el atuendo ceremonial y la evidente intención de parecido en los rasgos le distinguen como ejemplar probablemente único.

La estela fechada “del año VIII” describe prolijamente el interés personal que ponía Ramsés II en la fabrica-

ción y propagación de sus estatuas y cuenta cómo el soberano visitaba ciertas canteras y recompensaba a los “obreros selectos, de hábiles manos”, que durante un año menos tres días trabajaron en la erección de una escultura monobloque de cuarcita, “tan grande que nunca se había hallado otra parecida desde el reinado de Re”. (Siempre el paralelo con los dioses, el término de comparación mítico.)

La leyenda asegura, contra la opinión de algunos historiadores, que Ramsés II fue el faraón del éxodo hebreo. En efecto, la célebre pintura de la tumba de Rekhmara representa a unos obreros extranjeros,

ESTELA DEL AÑO VIII RELATANDO COMO EL FARAON SE INTERESA POR LA CONSTRUCCION Y PROPAGACION DE SUS ESTATUAS.





SARCOFAGO DE SENNEDJEM.



DETALLE DEL SARCOFAGO DE RAMSES.





UNO DE LOS PANELES PINTADOS DE LA TUMBA DE NOFRETARI, ESPOSA BIENAMADA DE RAMSES II.



EL VISIR PA RAMESU, ABUELO DE RAMSES II, QUE REINO POCOS AÑOS CON EL NOMBRE DE RAMSES I

con barba, fabricando ladrillos —lo que suele interpretarse como documento relativo al cautiverio de los hebreos aplicados a las grandes construcciones egipcias—, pero es verdad

que esos cautivos no llevan cadenas ni signo alguno de su condición y parecen dedicarse a su tarea con la mayor placidez. En cualquier caso, todo parece indicar que fue un período prós-

pero y feliz ese largo totalitarismo teocrático que el “faraón-sol” infligió a Egipto. Desde el primer momento, el pueblo se inclina para acatarlo y para trabajar con unción las piedras monumentales en las que un dedo del soberano tenía las proporciones del escultor que lo tallaba. Trabajo duro, pero exaltante, que no se hacía en condiciones de esclavitud: artistas y arquitectos merecen honores y tienen derecho también a sus estatuas consagradorias con los atributos de sus funciones, lo mismo que los visires e intendentes. En la exposición que comento ha quedado bien ilustrada esta costumbre de honrar a constructores y dignatarios, tanto como a los familiares del faraón.

En una de las primeras salas, esposas y antepasados: el abuelo visir Pa-Ramesu, en actitud de escriba, procedente de Karnak, frente a la famosa estela-manifiesto llamada “del año 400”, de la que se puede deducir la explicación del origen divino; un bajo-relieve tebano representando a los abuelos maternos; una deliciosa cabezita de alabastro y una estatua sentada de granito negro dan la imagen de la madre Touy, bienamada y venerada, aquella que, según la teogamia admitida, recibiera una noche al dios Amon-Re bajo apariencia de su propio esposo, para concebir al que habría de ser segundo Ramsés. Obra maestra del arte ramessida, la figura de la Reina denominada “del menat” (objeto cultural que sostiene en la mano contra el pecho), un prodigio de gracia y feminidad. Es cierto que los humanos están representados, por lo general, en tamaño natural, en tanto que el faraón-dios aparece siempre monumental, inmenso, apuntando a lo inconmensurable.

La vida y fasto de palacio no han podido ser evocados con la debida magnificencia, pues es sabido que las tumbas reales fueron saqueadas en épocas de miseria, y casi nada ha quedado de la de Ramsés II. Como son las tumbas, precisamente, las que han proporcionado casi todo lo que se conoce del arte egipcio, poco mobiliario y escasos objetos usuales quedan de este faraón. Para colmar el vacío ha sido necesario recurrir al tesoro invio-

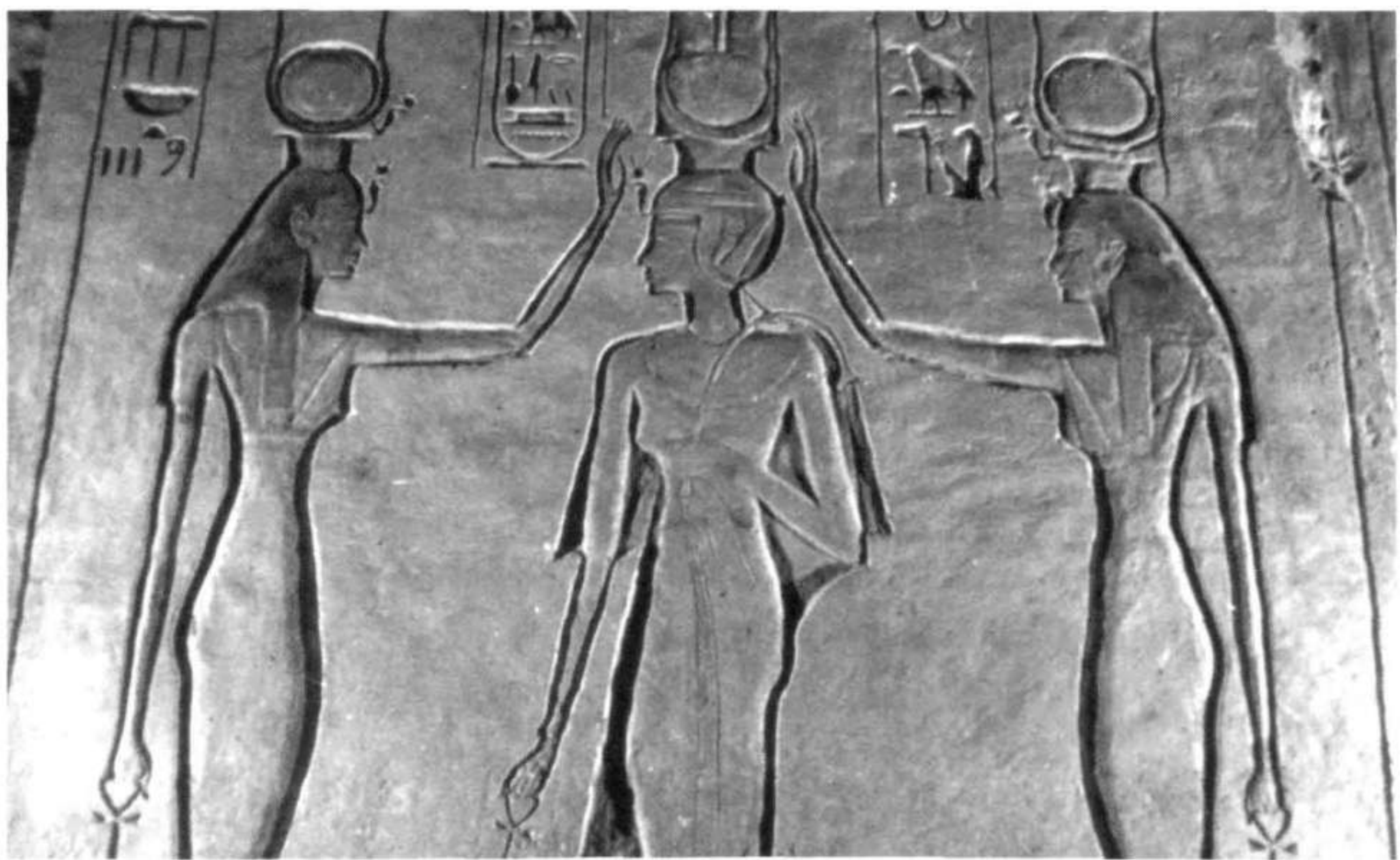
lado de Tutankamon, que ha prestado el célebre carro de combate chapado en oro y una cama admirable de diseño y conservación, entre otras cosas.

Del arte funerario son muestra elocuente algunos bellísimos sarcófagos, muebles y objetos rituales, y una pieza extraordinaria: el arca destinada a contener las momias del maestro decorador Khonsú y sus deudos, hallada en 1881 con todas sus pinturas intactas, en la necrópolis reservada a esa corporación de artesanos. Los obreros de artesanías nobles eran también acreedores de honores deferentes, y constituían, sin duda, una clase social privilegiada. Numerosos relieves y dibujos muestran a los obreros en las distintas tareas de decoración funeraria y se exhiben algunos de sus utensilios —plomadas, escuadras, niveles—, que en nada difieren de los que hoy se utilizan. Grandes fotografías aéreas y panorámicas sitúan la impresionante necrópolis real de Tebas, de la que se ha reconstruido fotográficamente la tumba de Nofretari, esposa preferida de Ramsés II; hermosa y notable Nofretari, “para quien el Sol nace”, como reza en el templo que el faraón hizo construir a su memoria, en Abu-Simbel. La tumba constituye un conjunto arquitectónico más vasto que cualquier otro del Valle de las Reinas, y su decoración es también única, por su abundancia y calidad, ilustrando claramente las funciones oficiales y el papel preponderante que ejerciera esta Reina, excepcionalmente.

Naturalmente, la mayor parte de los testimonios referentes al esplendor del imperio faraónico de la época subsisten “in situ”, y escasísimos son los ejemplos que poseen los museos. De las victorias, conmemoraciones y jubileos, sólo pueden dar cuenta piezas fragmentarias —que no impiden el tamaño colosal—, y reconstituciones gráficas. La fuerza evocadora de ciertos objetos es, sin embargo, muy emotiva, tal esos trozos de jarra de vino hallados en la tumba de la Reina Touy, cuyas inscripciones en tinta negra han permitido situarla en el año en que Ramsés II concluyó los acuerdos de paz con su secular enemigo, el Rey de los hititas, después de las grandes



TEMPLO DE ABU SIMBEL



CORONACION DE LA REINA NEFERTAN.

batallas que tuvieron lugar en el año V.

Digno broche de este conjunto excepcional: la tapa de madera policromada del último sarcófago de Ramsés II, depositado por los sacerdotes de Amón de la XXI dinastía, después de los saqueos, en el lugar secreto de Deir-el-Bahari, al Oeste de Tebas. La efigie hermosa, joven, serena, colocada de pie, con el látigo y el gancho de

la emblemática osiriana en las manos cruzadas, parece haberse levantado por una vez postrera en el día elegido según la teología faraónica, para seguir el curso del Sol y contemplar desde la astral eternidad a los mortales rindiendo pleitesía. Imagen suprema de un mito que acertó a encarnarse en una magnífica realidad.

MARIA FORTUNATA
PRIETO BARRAL



JOSE FRAU

JOSE GERARDO MANRIQUE DE LARA

El nombre de la Olmeda parece una predestinación. Lugar donde crecen los olmos. Aunque, para Frau, su domicilio espiritual debería ser la alameda. Los álamos eran lo suyo, como fueron también estímulo de Antonio Machado.

Los secretos de Frau, consecuencia de las íntimas horas de creación, están contenidos en la magia del árbol. Los aristócratas se enorgullecen de su árbol genealógico. Frau se encontraba a sí mismo en el más remoto antecedente: el árbol del Paraíso. En el principio de los tiempos hubo un primer árbol. Era, sin duda, orgulloso, preponderante, con más brazos que la diosa Cali y tan tupido su ramaje como esas copas de algodón, con reflejos de sol último, que pintaba Frau en silencio, como si copiase la sonrisa del Maestro.

En la Olmeda de las Fuentes hay una casa esplendorosa y con categoría casi museal que en estos días permanece cerrada. En el mismo pueblo están las de Vela Zanetti (hoy de Enrique Azcoaga), Alvaro Delgado, García Ochoa, el matrimo-

nio San José, Cajal y otros artistas que decidieron sentar sus reales en este lugar llamado anteriormente Olmeda de la Cebolla, nombre que, de persistir hoy, hubiese herido la sensibilidad de alguno de sus nuevos pobladores. Concha Espina consiguió que Mazcuerras se quedase en Luzmela. Esto no quiere decir que la cebolla no tenga un prestigio dignamente adquirido como ingrediente de salsas, guisos y ensaladas, cuya ingestión no resulta, sin embargo, recomendable para el ejercicio del amor. La cebolla es una teoría distanciadora como el teatro de Brecht. La cebolla ha sido sustituida por el agua en esta aldea de pintores y de alcalde de proteica dedicación. Omar Kaayan la hubiese sustituido por el vino. El caso es que este pueblo se llama en la actualidad Olmeda de las Fuentes. Veamos qué circunstancias esenciales contribuyen a esta sensación de armonía y plasticidad en torno a una familia de pintores que hasta hace poco encontraban en este retiro sus mejores momentos de solaz.

Hemos irrumpido, como intrusos, en el reino de lo convencional para enterarnos de qué cosa era ese Frau que convertía los árboles en hombres disfrazados de ropas talares invadiendo todos los predios posibles de la fantasía. Frau fue clasificado como paisajista por esos **linneos** que no tienen los suficientes latines para colocar su marbete con estricta propiedad. José Frau, de profesión sus paisajes, ejercía una dedicación clandestina que habrá que actualizar convenientemente el día que todo esto se remanse y las aguas vuelvan a su cauce y la serenidad de juicio impere como primera y postrera providencia.

Frau pintó figura haciendo traición a los árboles y a los espacios hacia los que el hombre tiende inevitablemente cuando abre la espita de su imaginación. Margarita Frau, discípula de su marido, es también paisajista, como corresponde a la noble ejecutoria de aquel gran heraldo del color que hizo temblar el paisaje transportándolo a latitudes feéricas en las que la realidad es un mero pretexto o punto de partida. En todo álamo ribereño hay un corazón grabado como una cicatriz en el que se instala el recuerdo. No hemos olvidado la exposición última de Margarita Frau en Tartessos, en la cual quedó de manifiesto, ante toda otra virtud, su insobornable femineidad. Elena Frau —la hija de estos pintores— es una muñeca rubia que nunca cumplirá más años de los que apenas representa. Pinta cuando le conviene, cuando deja las razones de amor en inmediata retaguardia, pero lo que hace mejor es arrimar al fuego, como quien siembra al tempero, el arte maravilloso del esmalte en el que es maestra desde su creadora inquietud.

MUNDO INTERIOR

Pepe Frau ha sido capítulo aperte. Mejor hubiéramos dicho hombre que capítulo o que su obra hay que ponderarla con letra capitular.

Frau era hombre callado. Trataba de inhibirse, de esconderse. Le bastaba con su mundo. No llevaba etiqueta que le situase socialmente en un lugar desde el que se le viese. Llevaba, eso sí, unas manos que le identificaban según las moviese a favor del paisaje. Era fácil ver cómo sus dedos se convertían en árboles, cómo su gesto sustraído y temeroso se arrebatava en colores promoviendo luminosidades que desnudaban de pronto su corazón. No tenía agente de publicidad. Frau hubiese necesitado que alguien se ocupara de repetir de vez en cuando su brevísimo patronímico. Pero tenía a Margarita. Como Fausto. En ambos casos la edad de uno y otro personaje se queda en referencia mítica que apenas si tiene valor, porque nada más joven y exultante que la pintura de Frau y que la serena ambición de Fausto, que comprometió su alma por el elixir, después de lo cual parece imposible hablar en serio de la carestía actual de la farmacopea. José Frau nació en 1898 en Vigo, una ciudad fabril y de bello paisaje, aunque con tendencia conservera. Frau inició su aprendizaje pictórico en Huelva, puerto en el que la nave de su ilusión recalca ía más tarde. Por fin hace sus estudios en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando. Descubre que pintar es una forma de expresarse que, en su caso, resulta irrenunciable. Cuando una persona se expresa a través de la obra de arte, no se le puede pedir que cumplimente un impreso y que lea la letra pequeña de los documentos oficiales. Frau es elegido para formar parte de la primera exposición de los pensionados de El Paular. Consigue la beca sin oposición bajo la tutela de su maestro, Muñoz Degrain, de quien era alumno predilecto. Frau tiene entonces diecisiete años y comparte el ambiente monástico de Rasca-

fría con los pintores Pérez Rubio, Gregorio Prieto, Joaquín Valverde, Igual Ruiz, María Luisa Pérez Ferrero...

Los álamos, con sus hojas inquietas y cambiantes, pueden ser quizá el motivo, el estímulo, de esa imaginatividad arbórea que cualifica sus paisajes. Álamos ribereños de crispado ramaje y plateada envergadura vibrátil que él convierte en núcleos enervados y calientes de algodonosa y alucinante silueta. Árboles de El Paular convictos de belleza que se multiplican en asedio constante. El "test" del árbol denuncia intenciones y posiciones espirituales. En los cuadros de Frau encontramos reveladoras conexiones psicológicas que se producen con un continuo grito de indescifrables inmanencias.

En 1947, renunciando a **cosas seguras** —a lentas muertes seguras—, Frau se decide a empaquetar su pasado archivándolo en el desván. Le ayuda a hacer el nudo del paquete —él tan desmañotado— Margarita. En Buenos Aires se habían llegado a preguntar si no habían ido demasiado lejos, pero el caso era que ellos habían descubierto el tango y lo tuvieron que bailar. La que llevaba los pasos era Margarita. Desde allí saltaron a México, donde habrían de vivir por espacio de veinticinco años. En España no hay grandes paisajistas. Los paisajes se interpretan como fondos de lo que en realidad debe pintarse. La figura suplanta a la Naturaleza y la relega a un segundo plano, cuando lo cierto es que el hombre resulta subsidiario de la propia Naturaleza. Esto tarda en descubrirse mucho tiempo, a pesar de que este respeto y admiración hacia el espacio habitable vienen avalados por naturalistas insignes, desde Bacon a Saint-John Perse, pasando por Ronsard. El paisaje es en realidad una herencia tardía que en la pintura universal empieza a tener entidad a finales del siglo XVIII, tomando cuerpo con los pintores románticos. Sin embargo, el paisaje es una forma de expresión estética acaso más directa y totalizadora que la composición de figura. Cuando el paisaje deja de ser adjetivo y se convierte en expresión directa del artista, la pintura da un paso definitivo hacia lo que ha de considerarse más tarde como impresionismo y abstractismo.

Frau es quizá en este momento el más calificado de nuestros paisajistas porque ha entendido esta fórmula de expresión no como un mimetismo o una aproximación a la realidad siempre polémica cuanto más se acepta la antinomia ingenio-





sa de Wilde (“La Naturaleza imita al arte”). Esta afirmación, ya rebasada en sus aspectos teóricos, podría sustituirse por la expresión “El hombre se expresa a través de la Naturaleza, transformándola e idealizándola”. Esto es lo que hizo José Frau al inventar sus paisajes partiendo siempre de la realidad. Es como si hubiese pintado con una mano sobre el lienzo, auscultando, con la otra, el palpito de la tierra sobre el suelo. A veces encontró las referencias necesarias para que sus árboles líricos apoyasen dignamente sus raíces en torno a una mínima realidad y surgen entonces esas casas de convencional conformación, como pequeñas manchas semejantes a ropas que se orean en un tendedero, o esas figurillas imprecisas que legitiman el paisaje del hombre con su presencia casi pan-teísta. Los álamos de Frau son como bordados pectorales de un traje de embajador o como fantasmas despavoridos que huyen a trancas y barrancas hacia los últimos límites de la imaginación.

INTERPRETE DEL PAISAJE

En 1943, Frau obtiene la primera medalla para la especialidad de paisaje en la Exposición Nacional de Bellas Artes. Se iguala a méritos, en la consideración del Jurado, con Benjamín Palencia, el otro gran paisajista indiscutible de muy distinta digitación. Al final, el Jurado decide crear, por primera vez, dos medallas para dicha especialidad. Recordemos las medallas de Frau. La segunda se le adjudica por un cuadro —“La orilla del río”— que abarca una serie de precisiones yue sirven como vehículo para entender distintos estratos de la emoción. Por un lado, una ropa se seca a beso de viento en la

intimidad de una pequeñísima parcela vecinal. En otro lugar, una barca irregular agoniza rozando la orilla junto a unos troncos. Más arriba se entrelaza el bosque. Para Frau, esa pluralidad arbórea que constituye una noción de misterio está perfectamente domeñada en el instinto vibratorio de su trazo. El bosque es una de las muchas consistencias en que el hombre se identifica y el árbol es un elemento que viene a justificar vida, perturbación ideológica, tendencia desmesurada al infinito y, sobre todo, enervación de sensaciones y ocultación de la realidad. También hay en este cuadro dos leñadores —hombre y mujer— que trabajan sobre un mismo objetivo. Están llegándose el uno al otro esperando que los fríos labios del hacha homicida —un árbol es tan humano como un hombre— se encuentren en un beso final. Quizá era exigir demasiado que estas intenciones pudieran desvelarse en el momento en que fueron concebidas. En un reportaje de “Blanco y Negro” sobre la casa de la Olmeda puede contemplarse una fotografía en la cual la pareja de pintores se detienen según remontan una cuesta que conduce a las inmediaciones de la mansión. Frau aparece de espaldas. Margarita, de frente. El ignora. Ella adivina. Cuando Pepe Frau obtuvo su tercera medalla por “Tierras de leyenda”, el Rey Alfonso XIII inauguró la Exposición en compañía de su familia. Su primera medalla es fruto de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1943, cuando tiene que oponer sus méritos a los de Benjamín Palencia.

Se exponen quinientas setenta y una obras, de las cuales trescientas ochenta son de pintura, setenta y cuatro de grabado y dibujo, ciento doce de escultura y cinco de arquitectura. Preside el Jurado José Capuz y son sus demás miembros Luis Bellido, Enrique Martínez Cubells, Francisco Esteve Botey, Julio Moisés, Jacinto Alcántara... Como Jurado de recompensas para la sección de pinturas estaban Alvarez de Sotomayor, Benito Rodríguez Filloy, Antonio de las Heras, José Aguiar, Antonio Vila Arrufat, Joaquín Valverde y Elías Salaverría. Bernardino de Pantorba no se muestra conforme con los ganadores y vitupera los procedimientos de Frau y Palencia, advirtiéndonos de una execrable práctica: “No se olvide que actualmente abundan los paisajistas que creen que pintar un cuadro consiste en echarle a la tela todas las sobras de la paleta”. Para que se vea que no hay nada más mudable y perecedero que el propio rigor de la crítica. “Naturaleza” —el cuadro tan justamente premiado con el máximo galardón— es un paisaje de composición serena en el que no se insertan, al margen de los árboles, otros elementos que no sean unas figurillas distantes, que actúan como referencia y solución compositiva. Esta obra fue adquirida por el Estado en 6.000 pesetas e incluida en los fondos artísticos del Museo de Arte Moderno.

En noviembre de 1974 Frau presentó una gran exposición de paisajes —más de una treintena de cuadros— en su tierra natal de Vigo, con un éxito que le obligó a rectificar la idea mostrenca sobre la vieja incompatibilidad del profeta y de su tierra. En estos paisajes volvían a repetirse el arrebatado de color, la valentía formal y, sobre todo, la magia fascinante de esas motivaciones sacadas de la manga en el momento único e irreplicable en el que puede eludirse la realidad.

De una manera sencilla, como fue su vida entera, modesta, tímida, austera, ha muerto Pepe Frau, flanqueado por árboles de silencio que se instalan definitivamente en torno suyo como atributo de eternidad.

Esperemos que los medios oficiales, desde sus respectivas competencias, sepan honrar su memoria de gran pintor y gran caballero con una exposición antológica en ambiente y promoción adecuados a su gran categoría artística y espiritual.

EL SIMBOLISMO DE LA SOLEDAD EN LA PINTURA DE CONCHA HERMOSILLA

Esa otra pintura de *denuncia* que no tiene que ser necesariamente política ni *miserabilista*, sino plasmación de unos estados de ánimo del individuo o de la persona de la sociedad actual, tiene en la obra de Concha Hermosilla idea protagonista.

Sus retratos sin nombre de mujeres solitarias o en grupos, de también cierto sentido de distancia interior entre unas y otras; sus estancias vacías de objeto acogedor o los panoramas naturales de vegetaciones ariscas y escasas, donde

hasta la presencia de río y casitas son más síntomas de no vivencia que de pausado silencio; la imagen de unas flores en un cubo de desperdicios; la atmósfera enrarecida más que velada de un atardecer constante y con esa media penumbra de una luz que no tiene demasiada prisa por aparecer.

La soledad, tema de tantas obras en las artes de hoy, tiene en la pintora madrileña una de sus más representativas intérpretes.

Así, en los óleos y dibujos a tinta chi-

na y plumilla que Concha Hermosilla ha presentado en una de las salas de la Dirección General del Patrimonio Artístico y Cultural, encontramos que esa aludida sensación física y psíquica de melancolía o tristeza se extiende, además de a referencia humana, a la *humanidad* de la Naturaleza. Enfrentadas o complementadas ambas.

El simbolismo francés ahondó en similar intención, aunque impregnándolo —en sus cuadros y dibujos, sobre todo— de unas características visibles, a veces,

PAISAJES DE LOS CAMINOS.



de buscar lo ideal en lo espiritual y propugnando una suerte de mística laica refinando el estilo de vida lejos de las vulgaridades cotidianas: aunque quedaba latente una cierta mezcla de viscosidad imprecisa, ya que la idealización sólo se refería a la materia. De ahí las figuras femeninas apenas destacada su corporeidad bajo las telas vaporosas de las túnicas y entre tantas azucenas y lirios, senderos y brumas.

El simbolismo como reacción a la ofensiva —entonces— denuncia de las cras y problemas sociales, en cuya llaga puso énfasis entusiástico el realismo o, mejor, el naturalismo.

La pintura de Hermosilla enlaza con el ya precitado simbolismo por la similitud de la idea, aunque en sentido menos platónico.

Lo que en aquello fueran aspiraciones, en ésta es testimonio. Las sombras de los bosques que interpretara Watteau, los ojos de mirada sin destino de los rostros de Botticelli son testimonios también, y en el tiempo, de soledad.

Ahora, con la introducción de lo supersubjetivo en las artes, el símbolo de la incomunicación personal va por otros derroteros y no abarca, como en los dos artistas citados, el retrato quintaesenciado de una sociedad pregonando sus respectivas grandezas, sino el reflejo individual y colectivo, sin aquellas importancias de indudable gloria concreta, pero de indudables desatinos respecto de la otra sociedad menos encumbrada.

Concha Hermosilla plantea en su pintura —se advierte menos en sus dibujos, quizá por la técnica más escueta— el asunto de la insolidaridad, referente a la cuestión femenina. En sus cuadros son mayoría representativa.

Otro tema, metido en el anterior, es el del tiempo. Parece que el del tiempo perdido para nada. O lo que se ha querido tener en ese tiempo y no se ha conseguido. Por otra parte, la pintora expresa ambientes sin años y casi sin lugar determinado. Aunque, otra contradicción que sigue en lo simbólico, parece que en sus cuadros exista una especie de protagonista-niña envejecida de donde ha sido un tiempo sin vida, sin vitalidad.

Esa no edad ni fecha que Hermosilla plasma en esta obra pictórica tiene relación, en nostalgia y rechazo de lo transitorio, si se quiere, con el símbolo de paraíso perdido, de Arcadia, de refugio intelectual que tanto distingue a la pintura de Puvis de Chavannes, el gran y mejor artista del simbolismo francés.

LA TECNICA

El maestro o imagen —en paralelismos— de estos cuadros es, a nuestro entender, Chavannes: aunque más en lo que concierne al tratamiento de los desnudos y las tierras musgosas y las rocas de suave contorno que a los desnudos.

Concha Hermosilla es pausada y minuciosa en el empleo del óleo. La vegetación tratada con esa idea de que un árbol o una hierba, una ribera o una tierra no son elementos rotundamente opuestos al espacio aéreo, al cuerpo humano. Ni las piedras volúmenes que contrastan con la verticalidad de un horizonte o del suelo. Todo en esta pintura, siendo destacado cada uno de sus componentes figurativos, tiene flexible relación, enlace solidario: tal vez como un discreto argumento acusatorio contra esa soledad, producto de la caridad humana que palpita en todas estas obras y tantas veces repetido en este escrito.

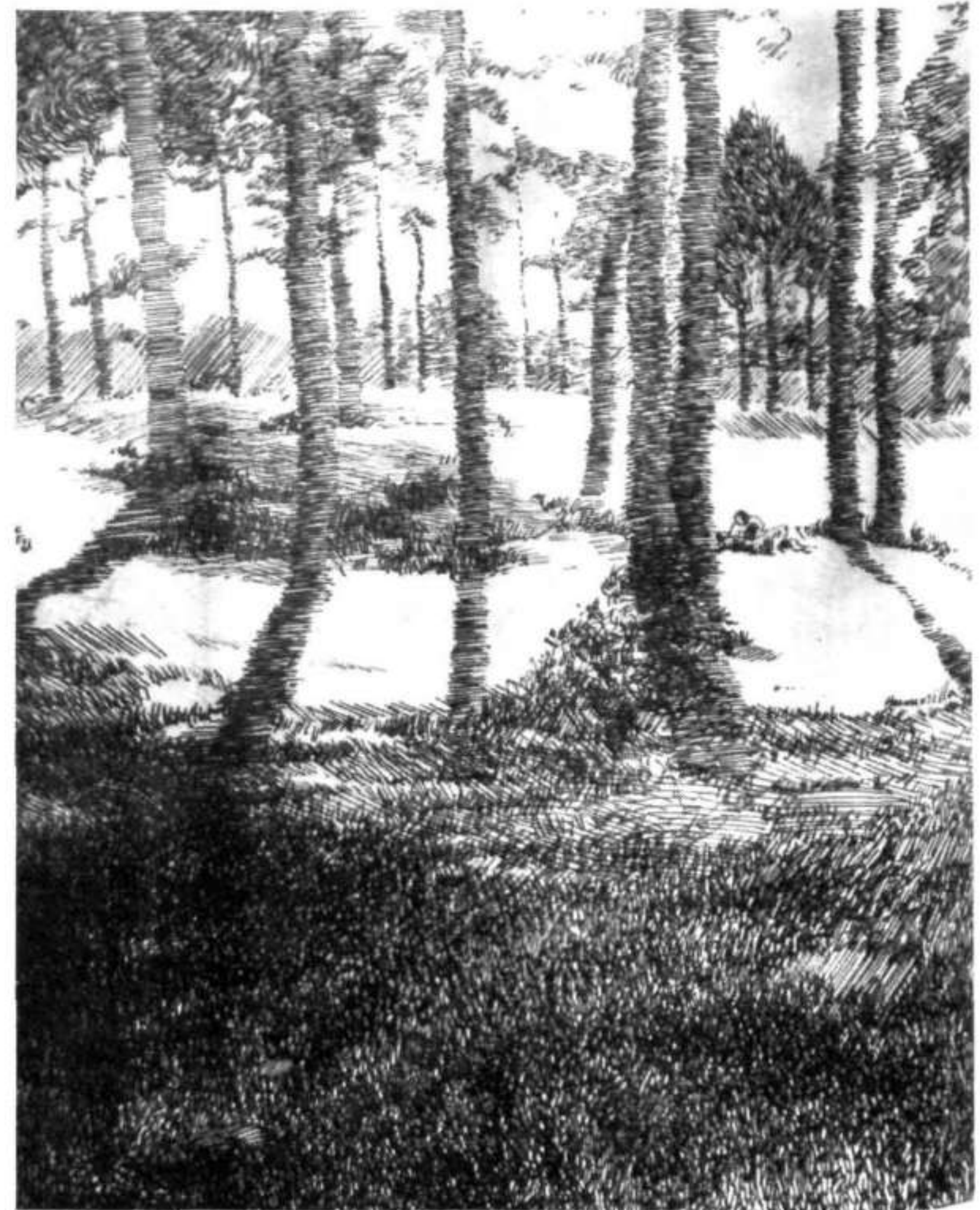
Prefiere la pintura de tonos oscurecidos del verde, violeta, azul y terrosos. En algunas composiciones, como en "La tonta", el color se hace agrio y descarnado; en "Mujeres en la playa" contrastan el azul vibrante del agua con el verdinegro de las rocas y el carmíneo de los cuerpos. Pero, en general, el color es matizado, hasta el punto de conseguir velar las luminosidades propias de cada uno de ellos.

Es una pintura austera, rozando la sequedad, con alguna excepción claramente poética: nos referimos al lienzo "El cubo"; técnica delicada y de refinado color, con dibujo perfecto, es una de las mejores obras de esta exposición. Y, en parecidas características, el titulado "Homenaje" a Buster Keaton.

Pero esa sequedad, que en otros sería defecto por la falta de coordinación entre fondo y forma, sienta bien a las dos premisas.

Sin recurrir al grito demagógico-pictórico, Concha Hermosilla *representa* una verdad humana tan antigua como la vida: tan sincera como necesario es *decirlo* en imágenes. Y de ahí que sea importante la exposición, pues además de sus valores técnicos y estéticos se arranca de una ética, visible para quien tenga ojos y mente conscientes, de la cual se deduce que el arte tiene unos imperativos insoslayables, como es la educación total. De la persona que lo realiza y para quienes lo contemplan.

Es una responsabilidad que Concha



CONTRALUZ.

Hermosilla asume con serenidad y seriedad.

LOS DIBUJOS

Sus maneras cambian por completo en la técnica de la tinta y plumilla. Es preciso el trazo paralelo y entremezclado. Dejando espacios libres. Uno de los mejores trabajos es el titulado "Desnudo", de rotundo estudio del volumen, vigoroso y bien contrastado el paño y el árbol, excelente de composición.

Toda la deliberada suavidad en el tratamiento del óleo se vuelve incisión y relieve en estos dibujos, que por esas cualidades más parecen grabados sobre una imaginaria plancha de papel —si ello fuera posible— que en la tersa materia en la que aparecen. No es frecuente observar tal calidad en la técnica dibujística al uso. Ese, insistimos, vigor de los dibujos de Hermosilla más nos recuerdan al aguafuerte o al gran arte de la xilografía. Con elementos tan sencillos como la tinta y una plumilla es difícil alcanzar tal calidad.

Y paradójicamente, Concha Hermosilla resulta en sus dibujos menos solitaria.

ELENA FLOREZ

MUSICA

EN SEGOVIA Y GIJON

Entre las Semanas que organiza el Ministerio de Educación y Ciencia, a través de la Comisaría Nacional de la Música (dependiente de la Dirección General del Patrimonio Artístico y Cultural), una de las que han venido consolidándose de manera bien visible es la dedicada en Segovia, durante la última semana del mes de julio, a la música de cámara. Hemos podido presenciar cómo el bellissimo claustro de la catedral o el patio de armas del Alcázar albergaron un nutrido auditorio, que ha seguido, con extraordinaria fidelidad y entusiasmo, las distintas sesiones celebradas entre los días 20 al 26 de dicho mes.

Precisamente admira la forma constante cómo un público de una ciudad de rango artístico indiscutible cual es Segovia muestra su predilección hacia una especialidad de los conciertos y recitales enmarcados en el exquisito ambiente de la música de cámara. Como acertadamente asegura Luciano González Sarmiento —en el prólogo a los comentarios escritos por él al programa—, “la sociología de la música de cámara no ha experimentado grandes cambios, ya que sigue manteniendo, a pesar de todo, un carácter minoritario que la hace aparecer como un fenómeno elitista, pero que, por otro lado, sigue cumpliendo la función de investigación formal necesaria para todo desarrollo artístico”. Esta circunstancia de público minoritario que caracteriza a los buenos aficionados de la producción camerística resalta notablemente lo significativo de la nutrida concurrencia que sigue, con el mayor interés, las audiciones de la Semana segoviana. ■



LAS SESIONES EN EL ALCAZAR

Era lógico iniciar las actividades de ella con un recuerdo a Manuel de Falla, en el año del primer centenario de su nacimiento. Se escogió un programa que podemos considerar totalmente inmerso en el "segundo Manuel de Falla". La agrupación española de cámara, bajo la dirección de Odón Alonso, y con la colaboración de María Rosa Calvo Manzano (arpa), J. Catania (bajo), P. Ceballos (viola), E. Correa (violoncello), H. Kriales (violín), J. Meliá (oboe), J. Molina (tenor), J. Moreno (flauta), M. Muñoz (clarinete), Isabel Penagos (soprano) y R. Puyana (clave), montaron "Psyché", "Soneto a Córdoba", "Concerto" y "El retablo de Maese Pedro". La dirección escénica estuvo a cargo de R. Pérez Sierra y las marionetas de Peralta.

Los dos conciertos finales, encomendados a la English Chamber Orchestra, recorrieron un amplio panorama en sus programas, que iban desde Elgar a Mozart, Haendel y Vivaldi, pasando por Schubert, en la primera audición, donde actuaron de solistas José Luis García Asensio (violínista de hermoso sonido y correcta afinación) y Joseph Frohlich. Este último, certero acompañante de García Asensio en el concierto para dos violines, op. 3, número 8, de Vivaldi. Completaban el programa el "Concerto Grosso", op. 6, número 11, de G. F. Haendel; la "Serenata

para cuerda" de E. Elgar; "Adagio y Rondó", de F. Schubert, y la "Sinfonía" número 29, K. 201, de Mozart. En la obra de Schubert brilló como solista de nuevo García Asensio. La segunda actuación de la English Chamber Orchestra ofrecía el programa compuesto por "The power of music", de W. Boyce; el "Concierto para violín y orquesta", K. 219, de Mozart, interpretado en su parte solista por José Luis García Asensio; "Cirinda das sete notas", de Héctor Villalobos, y la "Quinta Sinfonía en si bemol", de Schubert. Supo llevar muy bien la orquesta desde el podio el director español Enrique García Asensio. Para nuestro gusto hubiera sido más conveniente que su batuta hubiera regido asimismo el anterior concierto. Ante los aplausos del auditorio ofrecieron propinas en ambas actuaciones.

ACTOS CELEBRADOS EN LA CATEDRAL E IGLESIA DE SAN JUSTO

En los admirables recintos de la iglesia catedral segoviana y la de San Justo tuvieron lugar los restantes actos. Montserrat Torrent (órgano) y Janis Marshelle-Coffman (trompeta) realizaron un bello recital con obras de Cabezón, Tesarini, A. Scarlatti, J. Ch. Bach, Couperin, Hovhaness, Cabanilles y Albinoni.

Memorables han sido los dos con-

ciertos del Cuarteto Kodaly de Budapest en la iglesia de San Justo, en los cuales brindaron a la admiración del público los "Cuartetos" en fa menor, op. 20, número 5, de Haydn; número 3, Sz. 85, de Bartok; el escrito en do menor, op. 51, número 1, de Brahms; el compuesto en si bemol mayor Kv. 458, de Mozart; el número 2, de Kodaly, y el compuesto en fa mayor, op. 96, de Dvorak. Todos han estado de acuerdo en señalar las dos actuaciones de este cuarteto húngaro como momento culminante de la Semana.

El pianista Guillermo González interpretó en su recital, como homenaje a Manuel de Falla, "Piezas españolas para piano", "Homenaje a Paul Dukas" y "Fantasía Bética", de dicho compositor. En la segunda parte —donde apreciamos mayor altura en las versiones del joven artista— ofreció "Metamorfosis pianística en forma de estudio sobre un tema de Ravel", de Javier Alfonso (obra-encargo para esta Semana), de muy estimable desarrollo en sus quince movimientos o microformas. Completaban el recital los "Valses nobles y sentimentales" y "La alborada del gracioso", de Ravel.

La fidelidad y notable asistencia del público, destacada al principio de esta crónica, se hizo notar de manera especial en estos recitales que reseñamos, acogidos con enorme entusiasmo por el núcleo de buenos aficionados de Segovia.

IV JORNADAS MUSICALES DE GIJÓN

Las IV Jornadas Musicales, que se han desarrollado en Gijón en la última semana del pasado septiembre, indudablemente suponen la maduración de un camino recorrido dentro de las actividades culturales de la hermosa villa asturiana y, particularmente, de la importante tarea que en el terreno filarmónico lleva a cabo la patria chica de Jovellanos. Gracias a la protección decidida del Ministerio de Educación y Ciencia, a través de la Dirección General del Patrimonio Artístico y Cultural (Comisaría Nacional de la Música), los organismos locales pueden llevar a cabo una lucida campaña musical, que en todo momento encuentra el eco oportuno en los aficionados gijoneses. Resulta ejemplar la colaboración del Ayuntamiento de Gijón y las instituciones locales cuando se trata de promocionar esta temporada dedicada a la buena música y que este año ha cumplido su cuarta edición con el nombre genérico de Jornadas Musicales.

De la misma forma que han logrado la fama y un bien ganado prestigio internacional las jornadas dedicadas al cine infantil, dentro de la política seguida por la Comisaría Nacional de la Música, las Jornadas han adquirido auténtica carta de naturaleza y abren perspectivas esperanzadoras. Bien lo acredita la nutrida concurrencia de

aficionados que suele rubricar el éxito de los recitales y conciertos incluidos en las mismas. En cinco sesiones se ha calado en los más diversos y variados campos. Desde el recital para canto y piano o para órgano y trompeta, hasta los programas sinfónicos —con intervención de solistas—, el recorrido es de lo más amplio y completo, habida cuenta del número de sesiones.

LA CONMEMORACION DEL CENTENARIO DE MANUEL DE FALLA

En el año del primer centenario del nacimiento de Manuel de Falla era obligado dedicar algunas sesiones a destacar este hecho que supone un hito en la historia de la música española contemporánea. Cupo al cronista la satisfacción y el honor de haber inaugurado las Jornadas Musicales de Gijón con la conferencia "Falla frente a dos generaciones". En ella se mostraba la gran figura del genial gaditano a través de una larga etapa de la historia artística y cultural de España, en la cual se fijaban, como dos polos esenciales, los momentos claramente definatorios de las generaciones del 98 y la del

27. En ambas Falla ha de representar un papel destacado. La primera vendrá a ser la que sitúa una nueva estética frente a la tradicional y manoseada España "de pandereta". La segunda se enfrenta con un Falla maduro, colaborador y amigo de aquellos poetas del centenario de Góngora.

Lo que pudiéramos considerar segunda parte del homenaje a Manuel de Falla lo constituyó el recital a cargo de la soprano Carmen Bustamante y el pianista Alberto Giménez Attenelle. En la primera sección de este recital, Giménez Attenelle interpretó las "Cuatro piezas españolas" ("Aragonesa", "Cubana", "Montañesa" y "Andaluza") y la "Fantasía Bética".

De la obra vocal para canto y piano del gran compositor andaluz, la soprano, acompañada por el mencionado pianista, brindó los "Preludios", sobre texto de Antonio Trueba; "Tus ojillos negros", sobre una poesía de Cristóbal de Castro; "Trois melodies", sugeridas por versos de Teófilo Gautier; "Oración de las madres que tienen a sus hijos en brazos", inspirada en un texto de Gregorio Martínez Sierra, y las célebres "Siete canciones populares españolas".

La conferencia sobre Manuel de Falla tuvo lugar en la Casa-Museo de Jovellanos, en el acogedor salón del hermoso edificio dieciochesco que hoy sirve de exposición para destacados artistas asturianos. El recital de canto y piano tuvo como marco el auditorium de la Universidad Laboral.

OTRAS ACTIVIDADES

Adalberto Martínez Solaesa (órgano) y Juan Sánchez Luque (trompeta) inauguraron los conciertos con un recital en la iglesia de San Lorenzo. Debe señalarse el numeroso auditorio asistente a este acto, en el cual pudo escucharse "Pieza heroica", de C. Franck; "Sonata para trompeta y órgano", de J. B. Loeillet; "Fantasía sobre Bach", op. 46, de M. Reger; "Concierto en si bemol mayor, para trompeta y órgano", de Vivaldi; "Tocata, adagio y fuga en do mayor", BWV 564, de J. S. Bach, y "Suite para trompeta y órgano", de H. Purcell.

Las Jornadas Musicales de Gijón se completaban con tres destacadas actuaciones de la Orquesta de Burdeos-Aquitania. Los dos primeros conciertos tuvieron carácter monográfico, ya que el primero estuvo dedicado a Mozart. En él figuraban la "Sinfonía núm. 35" ("Haffner"); el "Concierto en sol mayor, para violín y orquesta", KV 216, y la "Sinfonía núm. 38 en re mayor" ("Praga"). Destacó en este hermoso concierto, como solista, el artista español Agustín León Ara, y como director de esta valiosa agrupación gala, Roberto Benzi. La segunda de estas monográficas audiciones estuvo dedicada a Beethoven. La obertura de "Egmont", el "Concierto núm. 2,



para piano y orquesta" y la "Primera sinfonía en do mayor" tuvieron como conductor al propio maestro Benzi y en el concierto de piano actuó Alberto Giménez Attenelle. La última intervención de la Orquesta Burdeos-Aquitania, dirigida por su titular, cerraba las Jornadas Musicales con un programa en el cual se incluían "Ma mere l'oye", de M. Ravel; "Pastoral de estío", de A. Honegger; "Idilio de Sigfrido", de R. Wagner, y la "Cuarta sinfonía en la mayor", op. 90 ("Italiana"), de F. Mendelssohn.

En la revisión que sabemos se está llevando a cabo en esta política musical de organización de "Semanas" y "Decenas" no estaría de más se hicieran algunas consideraciones sobre las Jornadas que comentamos en esta crónica, donde queda patente la notable asistencia de los organismos locales, y concretamente del Ayuntamiento. Sabemos que la aportación de los distintos estamentos culturales es bastante notoria. De manera especial ha de destacarse la nutrida concurrencia de auditores a las manifestaciones filarmónicas, muestra del gran interés despertado por las mismas, tal como queda patente en la vitalidad de su sociedad filarmónica, portadora, a lo largo del curso, de la antorcha musical.

ENRIQUE SANCHEZ PEDROTE

LA EXPOSICION "POLEMICA"

Catorce galerías madrileñas (Biosca, Buades, Eburne, Grupo 15, Egan, Iolas-Velasco, Kreisler 2, Juan Más, Juana Mordó, Ponce, Rayuela, Ruiz Castillo, Sen y Vandrés) han decidido, "como colofón de la temporada 1975-76, exponer, cada una en su propia galería, uno o varios artistas para que el público pueda juzgar el momento actual del arte joven de vanguardia". Se trata preferentemente de una exposición "polémica del arte", que se ha puesto en marcha mediante unas condiciones previas: a) cada galería tenía la libertad de exponer el número de artistas que considerase conveniente, siempre que no pasase de cuatro; b) existía la máxima libertad para presentar la obra perteneciente a la técnica o tendencia que se eligiese, pero **siempre que significase vanguardia**; c) el artista seleccionado no debía haber expuesto individualmente en Madrid, y d) no existía prejuicio sobre la nacionalidad del artista.

Fundamentalmente, estas eran las condiciones sobre las que se montaría la exposición, que podemos denominar "múltiple", y cuyo primer resultado práctico se tradujo en la selección de artistas (Elorriaga, Roca, Costa, Orozco, Broto, Grau, Rubio, Tena, Humberto, Churruca, Zulueta, Rabascal, Miralda, García Ramos, Noguera, Fuentes, Muela, Dona, Fernández Corona, Lechuga, Martí, Coll, Sala, Moya, Pascual y Pita). En definitiva, pues, un grupo de galerías que han tenido la feliz iniciativa —sin tener en cuenta los resultados beneficiosos o adversos, la idea es verdaderamente meritoria— de promover una joven vanguardia en el mundo del arte. Pero, además, y de manera señalada, se trataba de una exposición que se denominaba, se la pretendía "polémica".

Lo cierto es que, pasados unos meses de la exhibición-contienda (estaba prevista para junio-julio) y remitiéndonos a la crítica que se ha ocupado del tema, la proposición de levantar polémica (discusión, disputa) no se ha cumplido. El resumen de esta cuestión viene justamente dado por el título de un escrito de A. M. Campoy, "Polémica sin polémica".

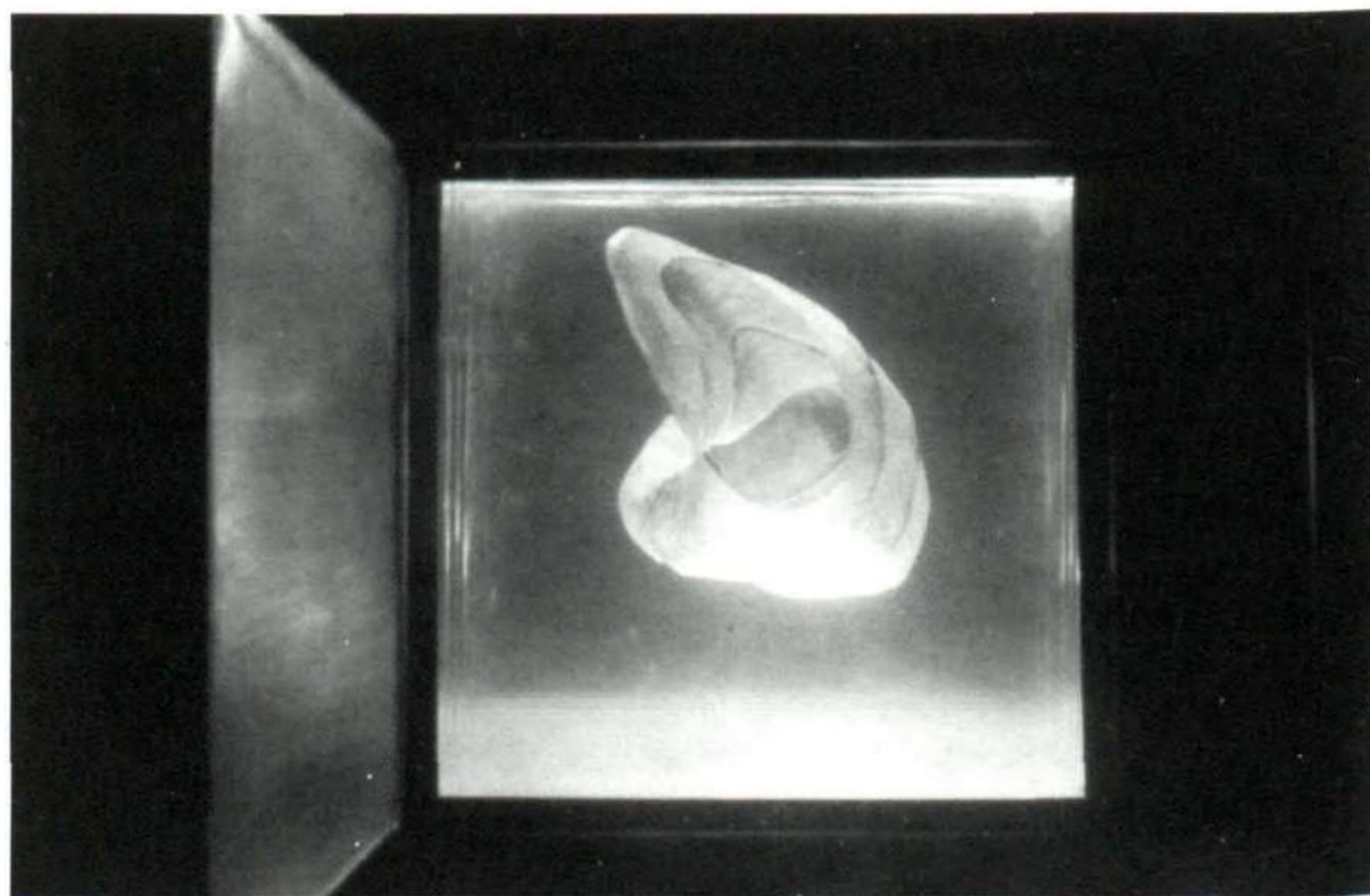
Solamente ha habido una generosa pretensión de polémica en un artículo de Emanuel Borja aparecido en el catálogo general de la exposición, y que constituye una introducción borgiana —borgiana de Borges, no de Borja—, donde se hacen una serie de consideraciones indagatorias, entre las que cabe destacar: "¿Se trata en verdad de promover una joven vanguardia? Y si es así, ¿contra quién van a hacer o ejercer las galerías ese arte de la controversia, esa disciplina guerrera que etimológicamente

significa toda **polémica?**". Como precisa toda polémica, no ha existido sobre este suceso artístico el menor planteamiento teórico que ofreciera una tesis ni, como sería consecuente, la más mínima opción a presentar una antítesis que se opusiera a la anterior. Nada, pues, se ha planteado. No ha habido controversia, ni ánimo de discurso, ni ambiente para la discusión; porque, en definitiva, no ha habido **motivo**.

* * *

Si realmente no ha surgido "polémica", podía, sí, en cambio, cuando menos preguntarse si ha habido vanguardia. Para aquellos artistas y galeróforos (como gusta llamar Santiago Amón a los propietarios de las galerías) que se consideran cultivadores o concedores de lo que ocurre en el sistema tecnológico-industrial, ante ese incesante devenir del arte, donde todo fluye ininterrumpidamente, rápidamente, para las más auténticas y representativas manifestaciones, convendría preguntar: ¿qué de vanguardista, es decir, de novedoso, adelantado, de más avanzado, ha representado esta **muestra** denominada "polémica"? ¿Ha surgido algo "nuevo" capaz de introducir algo inacostumbrado en el mundo consumista? Por el contra-

DIEGO MOYA



rio, más bien nos encontramos con lo coincidente y "remedoso", con lo convergente en modos y "audacias". En verdad, no estamos en presencia de la vanguardia.

Pero todo esto no quiere representar un menosprecio para aquellos que no han renunciado a su labor intelectual y que caminan con determinados acentos personales, preferentemente afincados en sistemas tradicionales como referencia. Posturas estas a tener en consideración, y cuyo interés cabe resaltar por la difícil tesitura que significa situarse entre el acabamiento de lo que se fue, la experimentación de lo que vendrá y la pretensión de mantener, tal vez, un imposible equilibrio e intermediación, cuando el arte último es rompimiento total y tabla rasa.

Para los conscientes de su vinculación con lo que podemos llamar tradicional, conviene considerar que así como ninguna obra de Picasso ha constituido un punto de llegada, ninguna obra de las expuestas constituye un punto de salida. Sin embargo, es preciso estimar como excelentes puntos de referencia y "señales" altamente orientadoras las obra de Moya, García Ramos, Sala y Echegaray.

Falta en los demás expositores propia iniciativa, andadura personal y verdaderamente significativa —aun cuando no se quiera significar nada...— dentro del contexto general y consumístico, y, más señaladamente, insisto, por lo que se refiere a aquellos artistas que pretenden una mayor aproximación a las tendencias últimas: las que traducen un fenómeno desmitificador o provocador. En estos "vanguardistas" es en donde las aportaciones son más tímidas, más cortas. Ahora que el artista propende a transgredir su propia artisticidad; ahora que al artista ya no se le considera como tal, sino como **artor**, "aquel —según Lambert— para quien el sentido mismo de la actividad artística ha sufrido una mutación tan completa que ya no se le puede considerar como artista en el sentido aceptado de la palabra". El **artor**, continúa diciendo Lambert, "busca medios inéditos de intervención o decisión en el mundo. Es un hombre fuera de las leyes y las categorías, un desordenador, verdadero guerrillero de la libertad inmediata y de la sensibilidad en vivo". (Pensemos, sobre todo, que por encima de una gran variedad de manifestaciones ha pasado un cuarto de siglo.)

* * *

Ante las consideraciones de carácter más o menos valorativas, lo cierto es que una cosa es el consumo y otra es el valor. Y sobre los aspectos mercantiles del problema entiendo que existe "bondad" —por supuesto, que me refiero al mundo del consumo—, siempre que, al tiempo que se producen conveniencias para el galeróforo, se producen alternativamente conveniencias para el artista y para la sociedad

Es evidente que con este tipo de certámenes, que, insisto, considero de feliz iniciativa, las galerías no hacen otra cosa que intentar ponerse al día, y de la misma forma que veíamos al artista configurarse como "otro", el "marchand" y el experto en arte, en gran medida y paulatinamente, tienden a convertirse —o a sustituirse— en experto en marketing.

Todas las evoluciones bruscas originan una tardanza en la adaptación de las cosas a su nueva y verdadera naturaleza. Se encuentra de pronto la cosa, en sus inicios, fuera de sí, de su lugar y quehacer. Así, en estas cuestio-



RICARDO DE ECHEGARAY.

nes el experto suele ser producto de una "expertización acelerada"; son reconversiones que producen desequilibrios. Cabe señalar que en las circunstancias por las que atraviesa la sociedad de consumo, y en el mundo de los valores artísticos (artísticos y artorales), se da el hecho incuestionable de que también los expertos en marketing deciden lo que se vende, lo que adquiere poder adquisitivo (el arte como reserva de valor y medio de cambio), y que, consecuentemente, determina quién es en el mundo del arte, qué es o no es arte.

Desde luego, al artista le corresponde conocer cuál es su parte o su papel en el juego. No es de extrañar, por supuesto, que Corredor-Matheos escriba: "Desde que la obra de arte sale de las manos de su creador hasta que entra en el museo —que es su destino último— pasa por un recorrido cuya extensión dependerá del ritmo del mercado. El mecanismo de éste es bastante complicado y está esperando el equipo de especialistas que lo analice en todas sus fases. Por otra parte, sería deseable, aunque inimaginable, la creación en las Escuelas de Bellas Artes de una cátedra dedicada a informar con tiempo a los futuros artistas de las circunstancias en que tendrán que trabajar".

ANTONIO GARCIA-TIZON

GARCÍA RAMOS

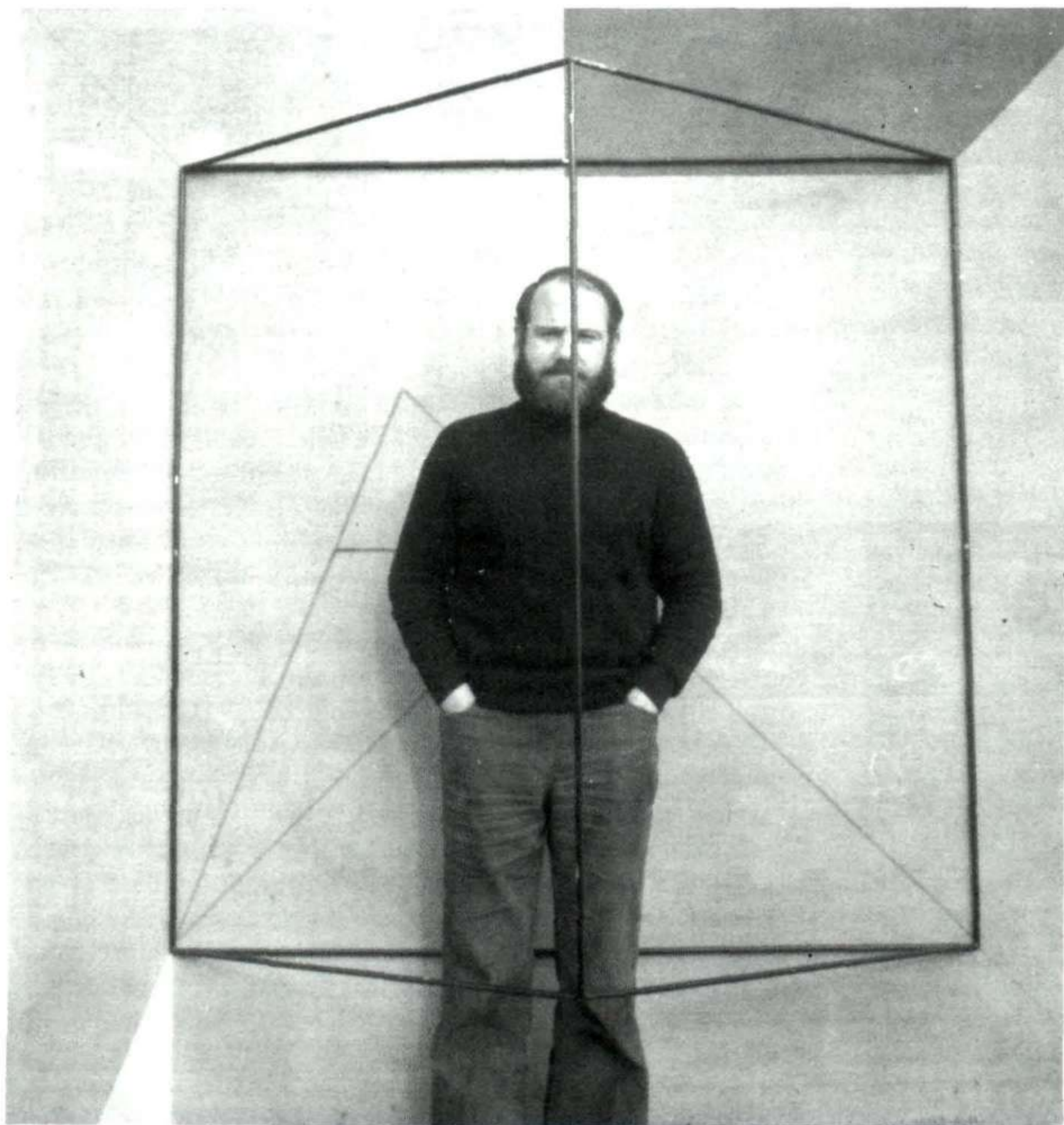
En la galería Kreisler 2, dentro del ciclo "Polémica", con el que se ha pretendido activar el fin de la temporada artística 75-76, ha presentado Pedro A. García-Ramos su primera muestra individual en Madrid.

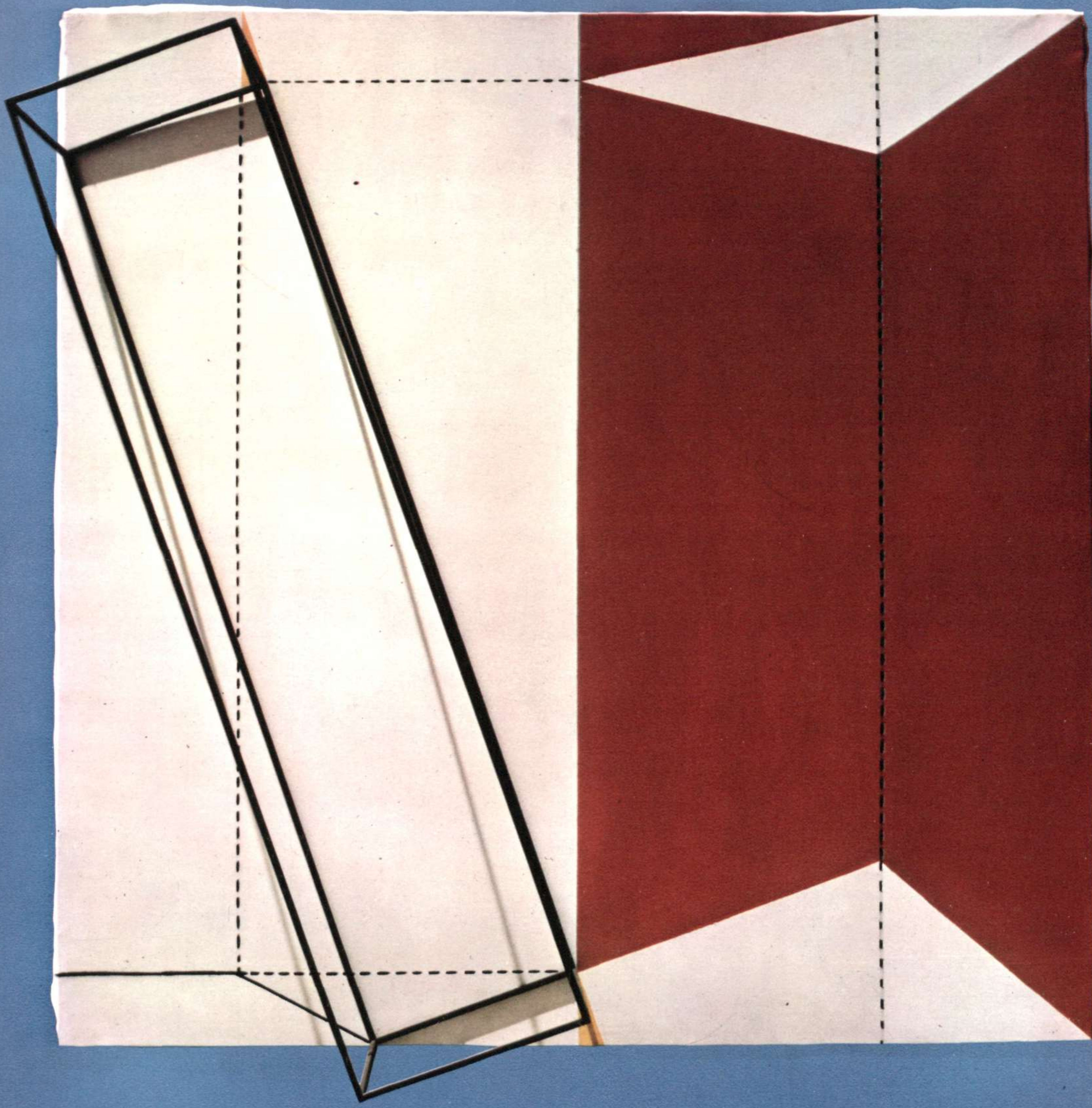
Prácticamente desde sus inicios, la obra de García-Ramos se sitúa dentro de lo que hemos acabado denominando "constructivismo", donde se acogen todas las tendencias no figurativas en las que de manera más o menos manifiesta domina la geometría.

La obra que García-Ramos ha presentado parece derivarse de "De Stijl". Imperan los colores primarios y el blanco y el negro; el gris es sustituido en alguna obra por el color del lino natural. Hay abundancia de ángulos rectos, pero no exclusivamente. Aquí acaban las concomitancias con el neoplasticismo. El conjunto de obras que forman la exposición es un todo, conforma un ambiente. Cada obra está formada por un cuadro pintado y un elemento corpóreo..., pero menos. Cubos y paralelepípedos, ca-

si siempre aparecen junto a las pinturas, forman parte de cada obra. Pero estas figuras no son opacas, sino que aparecen escultóricamente delineadas en el espacio mediante elementos metálicos negros que delimitan solamente los ángulos y lados de cada figura. Unas veces colgadas, otras en el suelo, son complemento u origen de cada totalidad que es la obra. Finos hilos blancos parten de estas aristas a las zonas pintadas, y así, mediante esta proyección, se produce la integración. Me he demorado en el relato de cómo está realizada la obra expuesta, pues lo considero de vital importancia para la comprensión de la aventura plástica de García-Ramos. ¿Será preciso resaltar la poderosa cualidad espacial de estas obras, cuya permeabilidad es para mí uno de los mayores aciertos del artista? Efectivamente, quedan lejos los mazacotes que existen en el espacio, sí, pero a precio de imponer con su presencia un irreversible proceso de afirmación material, contrastante con lo que concebido debe ser intelectual y etéreo. No debemos soslayar tampoco el carácter hídico de esta obra. Carácter que a mí se me aparece como de vital importancia en el estado actual del arte y que Juan Ignacio Macua también señala en el texto del catálogo.

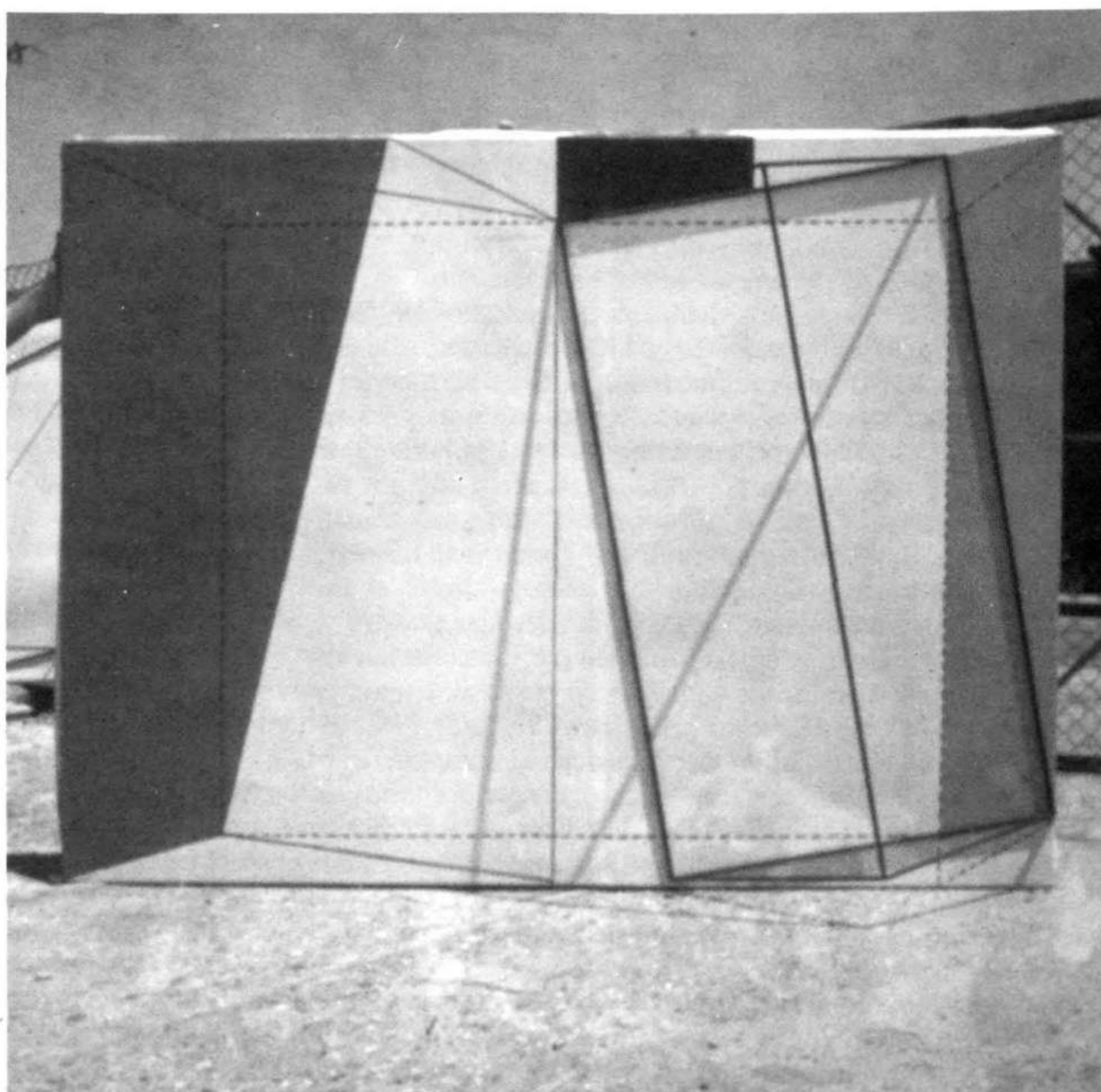
Pero García-Ramos juega sabiendo a lo que juega. Hace las leyes y, seguramente, hace las trampas. Pero ambas cosas son absolutamente codificadas por el artista, creadas por él y por él aplicadas, planteadas y resueltas. Son obras que cada una de las cuales podría plantearse al modo de un problema: "Dado un cubo..., etcétera". Las leyes que el artista crea y utiliza son armónicas, crea los sistemas de relaciones y los aplica con rigurosa perfección para permitirnos su percepción visual. Nada de lo presente es caprichoso, gratuito o banal dentro de la estricta configuración de cada obra. Ni tampoco fuera. El espacio exterior, el que dijéramos reservado al público, es acotado, ocupado por las levemente corpóreas figuras, pero no agredido. Se produce una sutil imantación del ambiente que se torna así como de otro orden. Poco importa a mi ver, aquí, si fue antes la imagen o fue la idea. Seguramente, el







elemento preexistente no era menos inmaterial que el resultado. Colores, líneas, relaciones entre planos y espacios, equilibrio y proporción; todo ello (supongo) desnudo de antipáticos simbolismos; constituyen una obra de gran pureza de medios y fines. Claridad, esta es la palabra. Tanta claridad y sencillez que a más de uno le habrán parecido enrevesadas estas precisas figuras y proyecciones. He hablado antes de medios y fines, y conviene, para terminar, referirme un poco a esto. Tengo para mí que en arte, y puede que no sólo en arte, los medios son más importantes que los fines; por ello, cuando no hay adecuación entre ambos términos, la obra es un fracaso. Pongamos un par de ejemplos. Imaginemos una obra de Jackson Pollock, azarosa y repleta de curvas chorreadas, realizada con regla y compás, y tendremos algo "constructivista" al modo casi de Rodchenko. Imaginemos una obra de Mondrian, realizada descuidadamente, a brochazo limpio, y estaremos cerca de un "expresionismo abstracto". Pero todo esto se aleja del motivo de estas líneas dedicadas a glosar una exposición de las que abundan poco: lucidez y perfección, claridad y fidelidad a los propios planteamientos. Es este un arte donde no tienen cabida los alardes técnicos, la "mano" que tantas veces encubre o trata de encubrir la trivialidad de tanto paisaje, bodegón o figura. En esta clase de arte, el espectador solamente se da cuenta de la "mano" del artista cuando la obra falla precisamente en su realización. En estas obras se manejan supuestos universales, no sirve el hallazgo ni la sensibilidad de la mano adiestrada. El ar-



tista crea en cada obra y para cada obra aquello que necesita, es libre en su creación, pero no para todo. De ahí lo lúdico, de ahí la fusión entre

medio y fin, de ahí la desnuda realidad que cada obra es.

JOSE MARIA IGLESIAS

GAYA NUÑO

La muerte de Juan Antonio Gaya Nuño (1914-1976), al privar a la historiografía española y a la crítica de arte de uno de sus valores más representativos, nos ha dejado a quienes le teníamos entre los íntimos sin una de esas criaturas para las que la lealtad y lo amistoso constituían valores imbatibles. El soriano que al marcharnos a peregrinar el año 1951 por tierras americanas nos dejamos arremetiéndolo quijotesca contra todo lo falso, para encontrárnosle igualmente combativo, pero metamorfoseado en caballero de pelo blanco el año 1963 cuando regresamos, fue una de esas personas que por su fabuloso amor a España, en principio, no podía tolerar la actitud repulsiva de quienes abroquelándose en patriotismos de pacotilla, ejercían su profesión histórica y crítica con una estrechez, con una cortedad de miras, con un aire mediocre, en suma, difíciles de soportar para un espíritu abierto a todos los aires como él. Juan Antonio era un hombre, en lo literario y en lo humano, que creaba problemas, y eso, durante tantos años oscuros españoles, ha constituido el más grande de los pecados. Juan Antonio, por su naturaleza eminentemente polémica, como correspondía a un escritor que siempre quiso ver claro, detestando a los energúmenos sistemáticos, convertidos en pertinaces aguafiestas por oficio, no comprendía lo que normalmente suele considerarse como “una comunión con rueda de molino”, y a la tercera, si no a la primera, tiraba la mesa como el famoso alcalde, porque su talante se lo pedía y porque no amaba ese andarse por las ramas con el que se defienden en la vida cucos y superficiales. Era, como Hipólito Hidalgo de Caviedes lo ha reflejado en su reciente retrato, en compañía de su mujer, Concha de Marco, lo que con absoluta sencillez llamaríamos, “un buen gallo de pelea”. Pablo Serrano, al partir para su famoso busto de un conflicto como anudado, tampoco le reflejó de manera incompleta, sino ateniéndose a una descifradora, enaltecedora precisión. De gran estatura, justo, pero no violento, difícil para el diálogo, pero teniendo siempre presente a aquel con quien hablaba, imponía con su presencia patriarcal, sobre todo en sus últimos años, labrada quizá en muchas vigiliadas, en muchos estudios, en muchas soledades. Porque esta criatura verdaderamente democrática, abierta a todo el mundo, había sufrido, como consecuencia de su capacidad de entrega, heridas y desengaños que, sin desplomarle ni por un solo momento sus convicciones, le habían llevado a un retraimiento social, contra el que estábamos quienes le queríamos, aprovechado, eso es verdad, en el plano creador de la manera más extraordinaria.

Asombra leer en la “Historia de la crítica de arte española”, último libro publicado antes de su muerte por Gaya Nuño, la cantidad de labor cumplida por quien todo lo hizo sin el mayor apoyo, sin la menor asistencia. Parece mentira que a este hombre, al que no le disgustaban la relación social y el diálogo, y que si últimamente vivía demasiado apartado del mundanal ruido, no era por aversión resentida, sino por el convencimiento de que una de las formas de nuestro triste confucionismo es el trato superficial e interesado, le cundiesen como le cundieron años de trabajo durante los que en silencio

y uno tras otro produjo la gran serie de libros que inmortalizan su labor. Estamos ante el caso del historiador y crítico que no lo es por la explotación de los temas que maneja, sino por la manera de entenderlos —manera como puede verse personalísima— y de descifrarlos. Nos encontramos, por otra parte, con un narrador, de vigor y pulso extraordinarios, llevado a segundo plano, por la cantidad ingente de su producción histórico-crítica. Pero en todo momento, cosa muy importante, ante un *escritor*, literario o artístico, que en vez de valerse de la obra ajena para edificar la propia, cumplió con creces la tarea que debe imponerse un alma creadora dispuesta a realizarse en el plano creador donde Gaya Nuño desarrolló su personalidad sorprendente, rindiendo a la invención aquello que la invención exige para trascender con toda su grandeza, y entregándole a la historia y a la crítica horas de trabajo y de capacidad penetradora, gracias a las cuales lo mejor de su obra en este sentido tanto se diferencia de las mostrencas, generalmente neutras, de eruditos nada respetables, que gracias a su paciencia llamémosla acumulativa tratan de hacerse respetar.

El caso de Juan Antonio Gaya Nuño debe subrayarse con trazo firme, porque no se valió de los elementos que manejaba para dignificar una personalidad de caracteres singulares, sino que iluminó y engrandeció con los valores de su personalidad importantísima aquello sobre lo que con gusto narrativo, historicista o crítico, le preocupó de la manera que ha dejado constancia en su obra inteligente y copiosa. El texto más erudito de este colosal trabajador de nuestra literatura refleja al manejarse que la información gayesca fue siempre de primera y que la categoría personal del escritor destacaba con tanta facilidad por encima de la tarea, desde el momento que la misma quedaba dignificada con su innegable categoría. Lo que en otros, por ejemplo, era simple acopio de datos, en las obras importantes de nuestro amigo se utilizaba para apuntalar un criterio, un concepto, existente con anterioridad al planteamiento de sus trabajos. Uno de los valores más destacados de Gaya, su talante polémico, no era consecuencia de un agror o de un enconamiento personales, sino ese afán de trabajar en el terreno historiográfico y en el crítico, sin consentir las vaciedades y las ligerezas que contemporáneos y antepasados suelen y han solido por desgracia cometer. El libro de Gaya Nuño sobre el Museo del Prado puede constituir un ejemplo preciso. En esta obra, de dimensión importante, está el Gaya erudito, el Gaya crítico y el Gaya polémico. Su salida, como es natural, no fue bien recibida por quienes tienen de tales tareas una idea anti gayesca... Porque Juan Antonio en él dijo verdades como puños respecto a actitudes para él y para muchos de nosotros nada respetables. Y porque, por si fuera poca su erudición, su magnífico sentido crítico, etcétera, arremetió quijotesca contra santones que, como es lógico, no acogieron su aventura con la simpatía a que se hizo acreedor. El escritor, el magnífico escritor, da en ese libro la exacta dimensión de su estatura. El conocimiento de la materia, su dominio por otra parte, se alían con la holgura del tratamiento, hasta

convertir este volumen en uno de los más representativos de la obra de Gaya. Dado que, con los temas importantes —y el del Museo del Prado no lo puede ser más para un crítico de arte que de tal se precie—, los escritores ponen en claro su grandeza o su miseria. Y dado también que en éste, como en otros volúmenes de su ingente bibliografía, nosotros subrayaríamos el valor más importante de Gaya Nuño: lo que este escritor tuvo de *demasiado* en todos los sentidos. Lo que su demasia humana, intelectual, erudita e incluso crítica le convirtió en uno de los exponentes más representativos del escritor de arte de su época.

Para comprender la demasia intelectual y humana a que anteriormente nos referimos, conviene destacar que Gaya Nuño no hizo nunca —o muy pocas veces— crítica periodística en diarios y revistas. Calificado como nadie para poner un poco de orden en el discutible y discutido mundo de las exposiciones, prefirió el libro y la conferencia para llevar a cabo sus actuaciones llenas de agudeza y rigor. Si Gaya Nuño hubiese accedido a cubrir una sección periódica, los disgustos, los encuentros, los choques con artistas y galeros hubieran resultado morrocotudos. Porque en un clima donde todo el mundo se suele creer un diosecillo, la existencia de un valorador, encargado de demostrarle lo falso de su supuesta divinidad creadora produce molestias difíciles de evitar. “Crítico por lo menudo”, podría decirse, producía una gran admiración en Gaya, pero resultó tarea a la que nunca dedicó su tiempo. Un espíritu calificado por la *demasia* a que venimos refiriéndonos, no hubiera encontrado su quicio en quehacer tan ingrato. Porque en la crítica de exposiciones, cualquier actitud polémica se contabiliza como desprecio. Como si una obra en marcha, a la hora de analizarla desde un juego dialéctico obligado, no consintiera que hombres excesivos, ricos en ese *demasiado* al que venimos refiriéndonos, como Juan Antonio Gaya, ejerciesen la función de ordenación que el público exige a quien a tales tareas se dedica. El crítico, a la vista de lo que el mercado le brinda, tiene que ajustar *siempre* su sistema de pesas y medidas... Y Juan Antonio Gaya Nuño, a pesar de las limitaciones que evidentemente tuvo, no pasando probablemente de lo que Picasso supuso en el desarrollo incesante del arte moderno, pertenecía a esos espíritus que no hubieran transigido, que no se hubiera flexibilizado, a la hora de habérselas con las producciones no siempre legítimas que las salas de arte suelen brindar. En el caso de que lo expuesto en ellas hubiera coincidido con sus puntos de vista, los resultados hubieran sido sorprendentes. Cuando el gran crítico de arte se hubiese encontrado en las galerías con esos productos hijos del oficio y del cálculo más que de la necesidad y de una gran personalidad humana, rayos y truenos polémicos hubieran salido por su gran pluma de escritor.

Probablemente, la imposibilidad en que Juan Antonio Gaya se encontraba para llevar a cabo la crítica frecuente de exposiciones, como consecuencia de su demasia y personalidad acreditadas, hizo que nuestro escritor acerase su pulso polémico, agudísimo, penetrante, en tareas más considerables como, al fin y al cabo, fueron las que galvanizaron en sus libros diversos. A la hora de habérselas con una de las figuras más importantes que ha tenido la crítica española, vemos que la crítica periodística debe tener muy en cuenta, el tono, la ambición, la categoría que Juan Antonio Gaya acreditó en lo mejor de su minerva, puesto que —como alguna vez convinimos en conversación privada con el amigo desaparecido— la “crítica por lo menudo”, a quien tanto se debe y deben los pintores

españoles que andan por todas nuestras latitudes, es también culpable de algo que Juan Antonio Gaya despreciaba: la crítica como propaganda. El sentido de responsabilidad valorativa no le hubiera perdonado incurrir en esos terrenos donde la crítica se hace divulgación cómplice. Cuando Gaya en su famoso libro sobre la “Pintura española moderna” dio prueba, sin embargo, de nuestros valores pictóricos más importantes, demostró cómo hay que acercarse a ellos y cómo hay que categorizarlos, sin complicarse para nada con algunos de sus perniciosos defectos. Son modelo de crítica artística sus capítulos que al respecto figuran en el libro citado. Porque en este plano de cosas, como cuando Juan Antonio Gaya se enfrenta con la obra de pintores históricos, de pintores absolutamente consagrados por el tiempo y el rigor valorativo, la materia a estudiar no cae nunca en manos del capricho, sino en las de un hombre que dio a la función inteligente el empaque que se merecía, pese a que por la importancia de su obra y la prestancia de su figura, fuese uno de los hombres menos “empapados” y, por consiguiente, más cordiales, de cuantos hemos tratado.

Juan Antonio Gaya Nuño —para completar de manera absoluta la riqueza de su figura— fue, mucho antes de entregarse por completo y decididamente a la creación que, cuantitativa y cualitativamente, le acreditará para siempre, un promotor en tierras catalanas de pintura y pintores hoy muy consagrados. En un momento como el nuestro, en que todo parece haber comenzado “ayer” para tantos, conviene decir que “anteayer”, lo mismo en su puesto de asesor de una galería catalana que como miembro de la Academia Breve de Crítica de Arte dorsiana, Gaya Nuño colaboró a la elevación de un clima social-artístico que después de nuestra guerra civil última amenazó con caer en manos de un pernicioso academicismo. El historiador concienzudo, el espíritu que no toleraba los estudios superficiales sobre nuestras figuras magistrales, estuvo siempre de parte de los jóvenes mejores, de los valores posibles, de todos aquellos artistas creadores que, pasado el tiempo, han constituido lo más importante de nuestro tiempo. Porque aunque Juan Antonio Gaya fue “un moderno de finales de siglo”, como alguna vez lo hemos calificado, tuvo la suerte para la cultura española de ver con ojos nuevos lo tradicional y lo romántico de nuestra tradición artística, y con mirada equilibrada y nada iconoclasta, todo aquello que con el marchamo de “lo moderno” y de “lo nuevo” no siempre ha alcanzado niveles de legitimidad suficientemente plausibles. Gaya, el hombre que parecía bronco y era depositario de un talante tierno y cordialísimo, fue, por otra parte, un historiador que, gracias a su frecuentación responsable de lo actual, combatió siempre a los que entienden lo histórico de manera anacrónica. Para constituirse, como resumen, en un escritor, en un escritor de cuerpo entero, como conviene tener muy presente, que dignificó los niveles del escritor de Historia y del escritor-crítico de arte, entendiendo los valores que se presentaban a su criterio selectivo con la misma penetración con que entendió esos personajes que en sus cuatro libros narrativos lo consagraron como uno de los escritores de más garra, de más penetración y de gracia más particular entre los prosistas que un día merezcan ser destacados de la “generación del 36”, a la que Juan Antonio Gaya Nuño dio todo lo que tuvo de demasiado, de entero, de honesto, de digno y de persona, desvinculada por completo de la reverencia egoísta y de la adhesión interesada.

ENRIQUE AZCOAGA

RAFAEL CANOGAR, AHORA

Todavía golpea nuestra memoria la última exposición de Rafael Canogar en la nueva galería Juana Mordó. Y golpea con más fuerza porque, rompiendo el cerco de sus modos pictóricos anteriores, combativos y rebeldes, Canogar actúa libremente con fórmulas absolutamente nuevas. Hay la búsqueda de una expresión que prescinda deliberadamente de cuanto pueda sonar a prejuicio o preconcepto.

*"El pintor construye el signo,
el signo mide al pintor"*

Afirmó con gran acierto Murilo Mendes. La evolución de Canogar hacia unas maneras informales es un fenómeno normal, hasta podría afirmar que casi obligado. Se trata de no perder el equilibrio; por ello le era necesario seguir caminando. El pintor no ha querido perder la libertad y ha escapado conscientemente de unas formas que quizá comenzaban a atenazarle.

Para el gran público, Canogar se había convertido en receptor y transmisor de una realidad social, tensa y problemática. Acusador hasta en muchos títulos de sus obras, versión pictórica de la noticia periodística, que iba dando cuenta de la marginación de gentes cuyas voces siguen sonando entre las ruinas o a través del tiempo, bajo los escombros o frente a un muro vacío. Símbolo de todo lo irredento y aplastado, de la absoluta soledad del individuo. La soledad, lo que más asusta al hombre.

Canogar es ya para el futuro y dentro de su etapa inmediatamente anterior un "pintor histórico". Y por esto en la encrucijada de su evolución sabe muy bien cuál es su posición ante sus contemporáneos:

*"Soy un dilema, soy la siempre audiencia,
indefenso contorno, drama y juego,
soy un simple pretexto conociéndose..."*

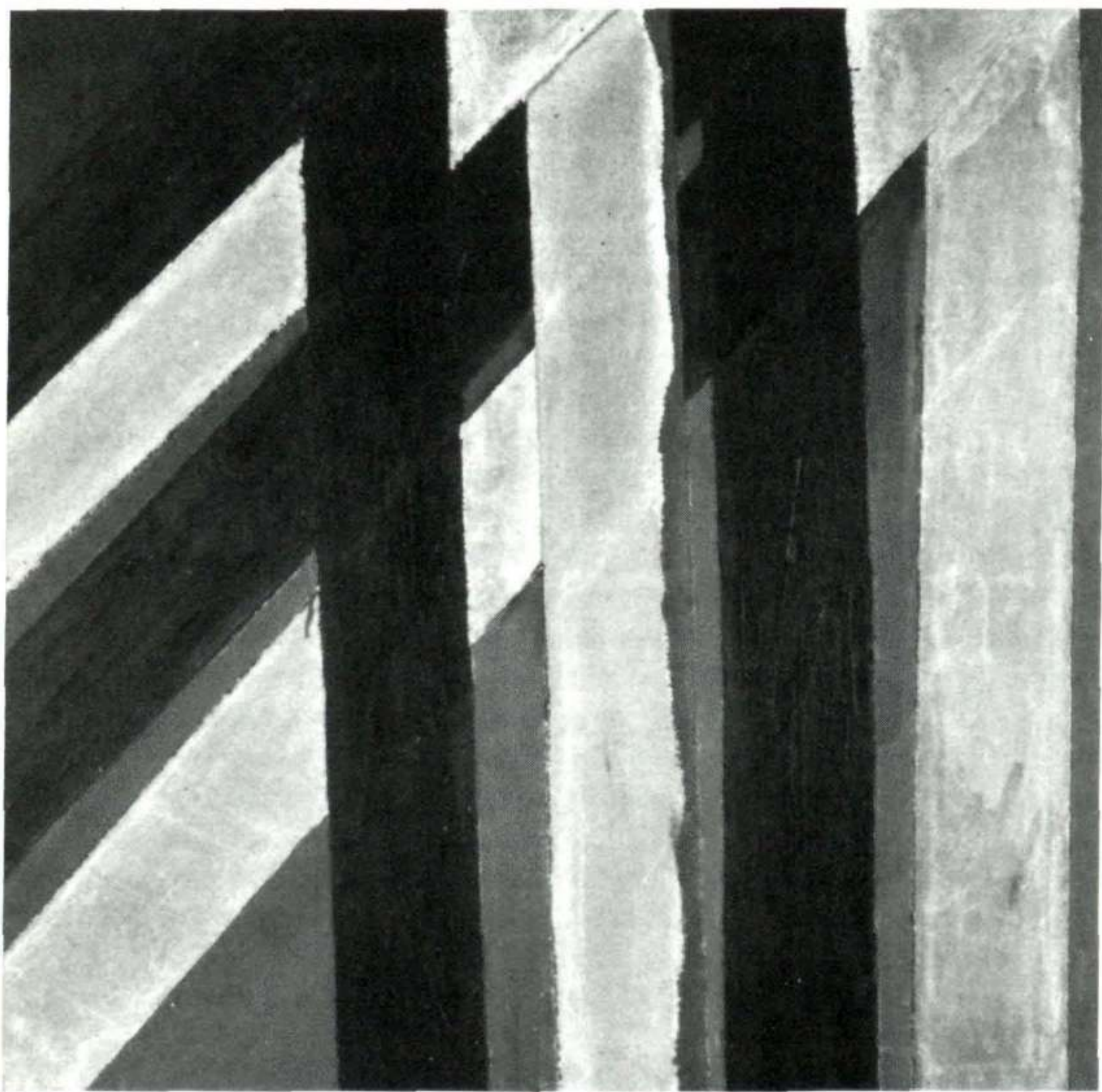
Pienso en lo aclaratorio de estos versos de Jorge de Lima, como conciliación del misterio plástico con las fluctuaciones de la existencia.

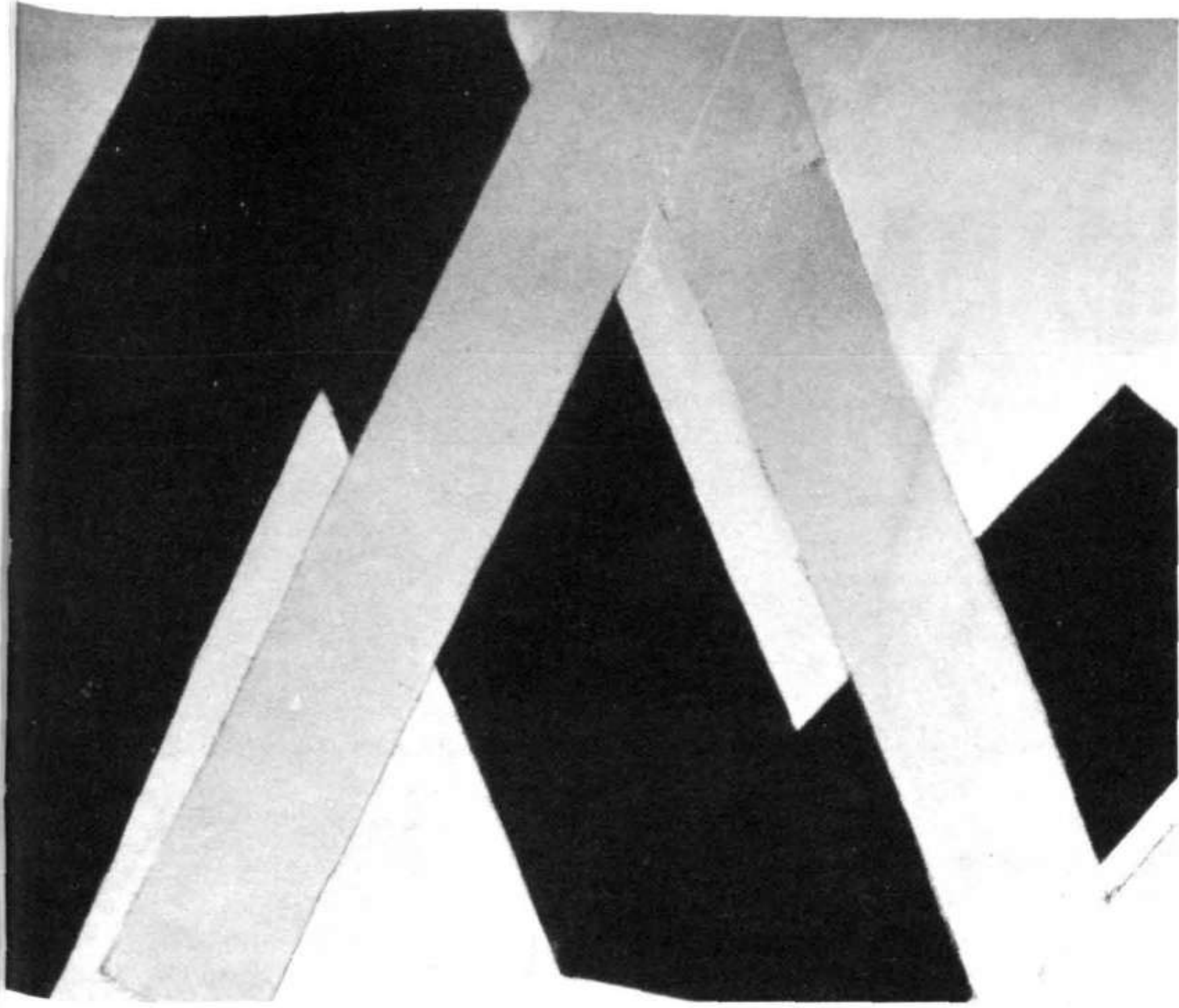
El hombre, y mucho más el artista, está ensayando constantemente el eterno retorno. Volvemos siempre al pasado; caminamos de alguna forma hacia el pasado en tanto vamos hacia el futuro. Y, puesto que todo movimiento, como toda evolución, comporta su parte de lógica, de evidencia, y su parte de contradicción, digamos que Canogar plantea con esta última exposición el problema de la vuelta a etapas del pasado, de recoger algo de su propio anterior lenguaje.

El pintor deja atrás un cierto clima de mística. Hay una gustosa afirmación de los trazos desnudos y las texturas son tan directas, que intentan romper la magia envolvente. Es una cruda, incluso agresiva, posición. Cada cuadro es un ente plástico pleno como nunca de autonomía, de ancho aliento, lejos del intimismo. Y en el conjunto, las obras son una gran orquesta atacando con brío los compases más brillantes del concierto.

¿Podría hablarse de armonía? Yo diría que no. La fuerza expansiva de su impulso renovador le lleva más allá de este problema.

No creo que Canogar haya querido eludir un compromiso personal con unos determinados modos expresivos que le llevaron a ganar el Gran Premio Itamaratí en la Bienal de Sao Paulo, en 1971 (uno de los más codiciados premios internacionales, conseguido por primera y única vez por un artista español). Lo que sí creo es que el compromiso actual de Canogar es mucho mayor y por un camino más difícil.





Ante las obras de esta exposición, objeto de comentario, no se puede por menos que destacar lo acertado en la elección de la técnica, con la incorporación de esas franjas de tela adheridas, medio expresivo más idóneo que la tradicional materia pictórica. Difícilmente lograría los mismos efectos con una técnica diferente. Es la perfecta adecuación de una técnica a un fin. Los cuadros hacen evidente su propio esqueleto. Son obras de una poderosa textura, de una especial atmósfera, eludiendo todo lo que sea suavidad y gradación.

Acentuando los contrastes y sobre un gran formato, juega Canogar espacialmente con difíciles gestos cromáticos, consiguiendo lo que podríamos calificar como "pintura directa", con la aludida materia, que tiene un gran poder emocional y expresivo por sí misma. Contrastan con fuerza los violentos y enormes trazos-ráfagas naranjas, verdes, azules, negros, amarillos, con que cruza la total superficie de las obras, ocupando la superficie de los cuadros al límite.

De vez en cuando encontramos huellas de su etapa informalista, anterior a su estancia en los Estados Unidos.

Pero, acusado en ocasiones por el repetido empleo de los negros y los tonos sombríos, ahora nos sorprende con una gama viva, insolente, segura y rotunda. Colores que traen fuertes olores de vida y muerte, de plenitud y gozo, pero también de dolor.

Sigue sin hacer concesiones a lo amable, a lo matizado, a lo neutro. Expresándose mucho con la materia, persiguiendo un fin (si se quiere, oculto todavía), fijando los trazos con brochas, trapos, espátulas e incluso con los dedos. Materia muy trabajada, gruesa, saltante, acerada, arrugada, expansiva. Esos jirones de tela, esas mortajas de los cuadros, constituyen una estrecha vinculación del trazo sobre los trazos. Esos jirones que están tensos, pero no rígidos, que tienen vida y se desplazan libremente.

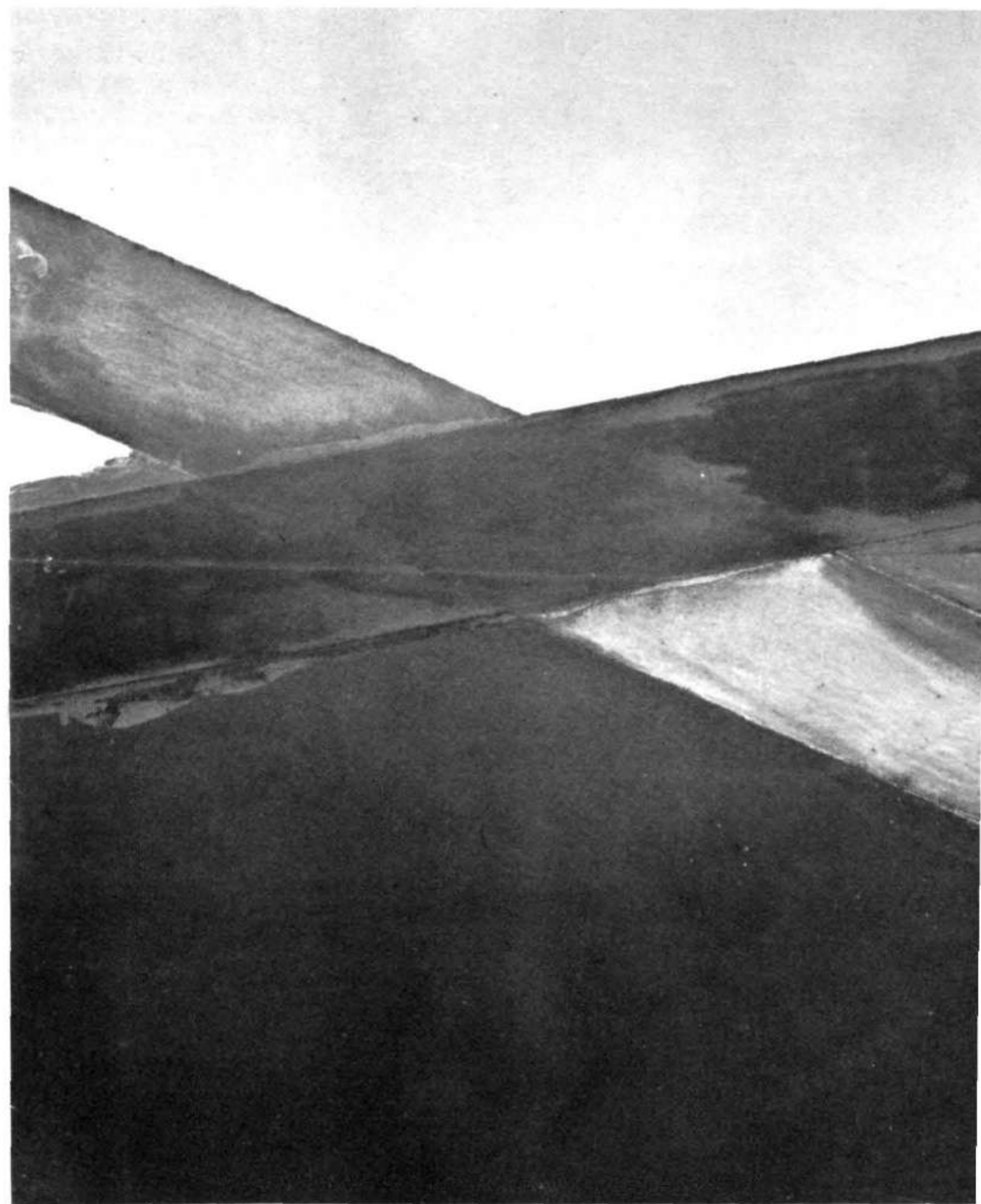
Queda para la memoria esa última exposición de Ca-

nogar, que realmente no precisa argumentos que la apoyen ni anécdotas que la distraigan. Canogar se nos presenta con el admirable dominio del lenguaje plástico que ya mostrara desde sus comienzos, siendo casi un adolescente, en el taller de Vázquez Díaz. Entonces, en su iniciación, ya tenía "la ilógica experiencia infusa de la intuición". Ahora tiene la sabiduría de la inteligencia madurada.

No hay grandilocuencia, pese a su gusto por las grandes dimensiones. Su pintura puede ser discutida o incluso rechazada por cuestiones subjetivas, pero lo que no se puede es permanecer indiferente ante ella. Su lenguaje está hecho de expresiones plásticas valientes. Y hay que serlo mucho para romper moldes que ha laborado uno mismo y en los que más o menos se siente cómodo. Pero si es verdad que toda pintura refleja el espíritu de su autor, nos encontramos con un Canogar que de piel adentro es bien distinto a su apariencia calma y mesurada; un hombre absolutamente seguro de sus ideas.

Creo que puede señalarse este momento suyo como de investigación comprometida, investigación espacial ordenadora y de materia. Es una posición indicadora de que Canogar está en un momento de clara madurez: algo que ya tenía en sus años del grupo El Paso y que hoy se hace más consustancial con su personalidad artística.

TERESA SOUBRIET



MANZORRO Y EL GRABADO COMO "IDEAL DEMOCRATICO"



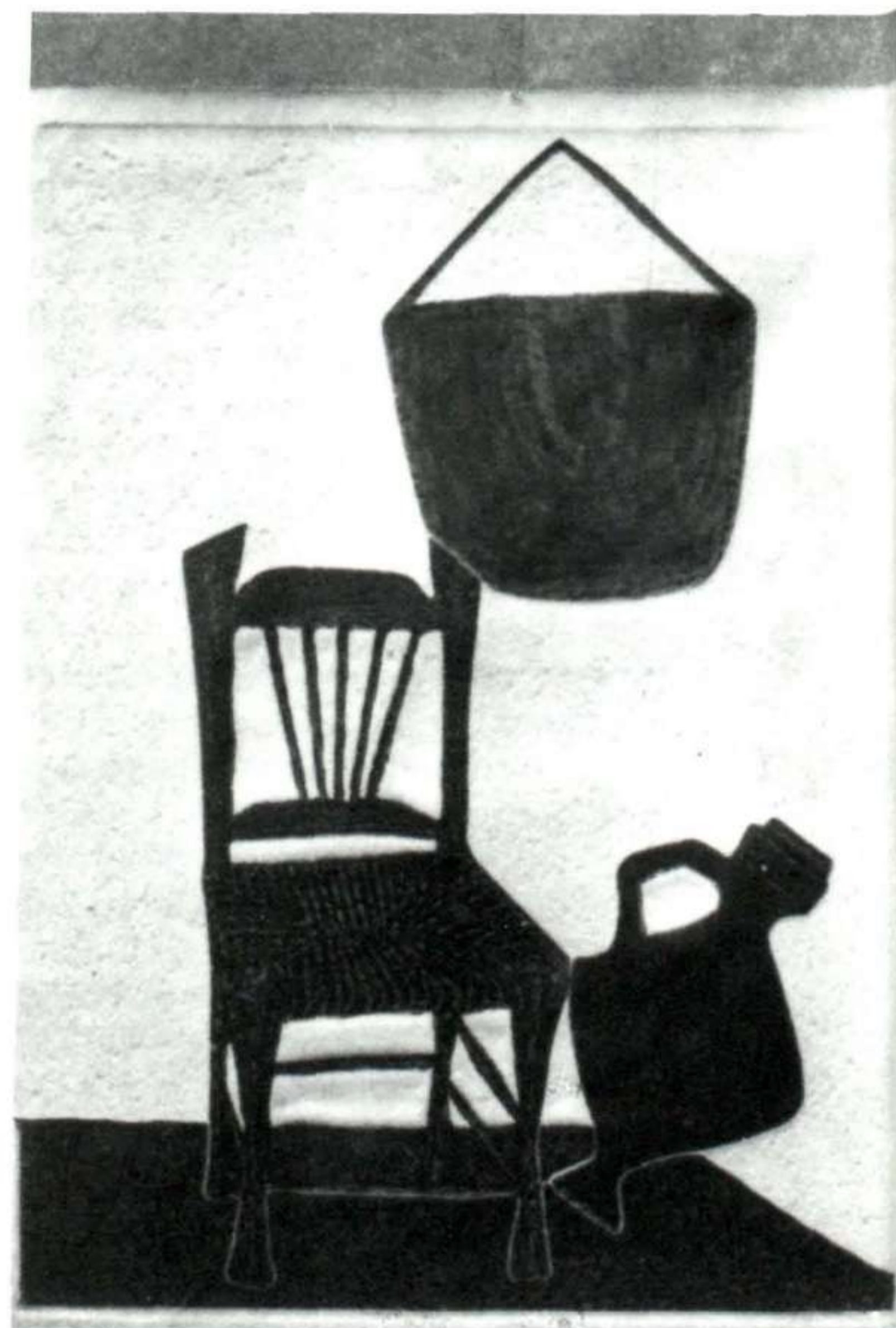
En el encabezamiento de nuestro artículo tal vez algún lector encuentre el aprovechamiento, más o menos pedantesco o snobista, de una semántica política puesta hoy en boga por el hervidero de inquietudes y conceptos en que se encuentra inmersa nuestra Historia actual. Nada más lejos, sin embargo, de la idea que nos anima al titular así unas hojas de crítica. ¿Qué pretendemos, pues, relacinando la actividad artística del grabador Manzorro con la vieja, aunque siempre adornada de ropajes cambiantes, fórmula de gobierno ateniense? Nuestra respuesta hemos de darla en ese plano estricto de la expresión artística.

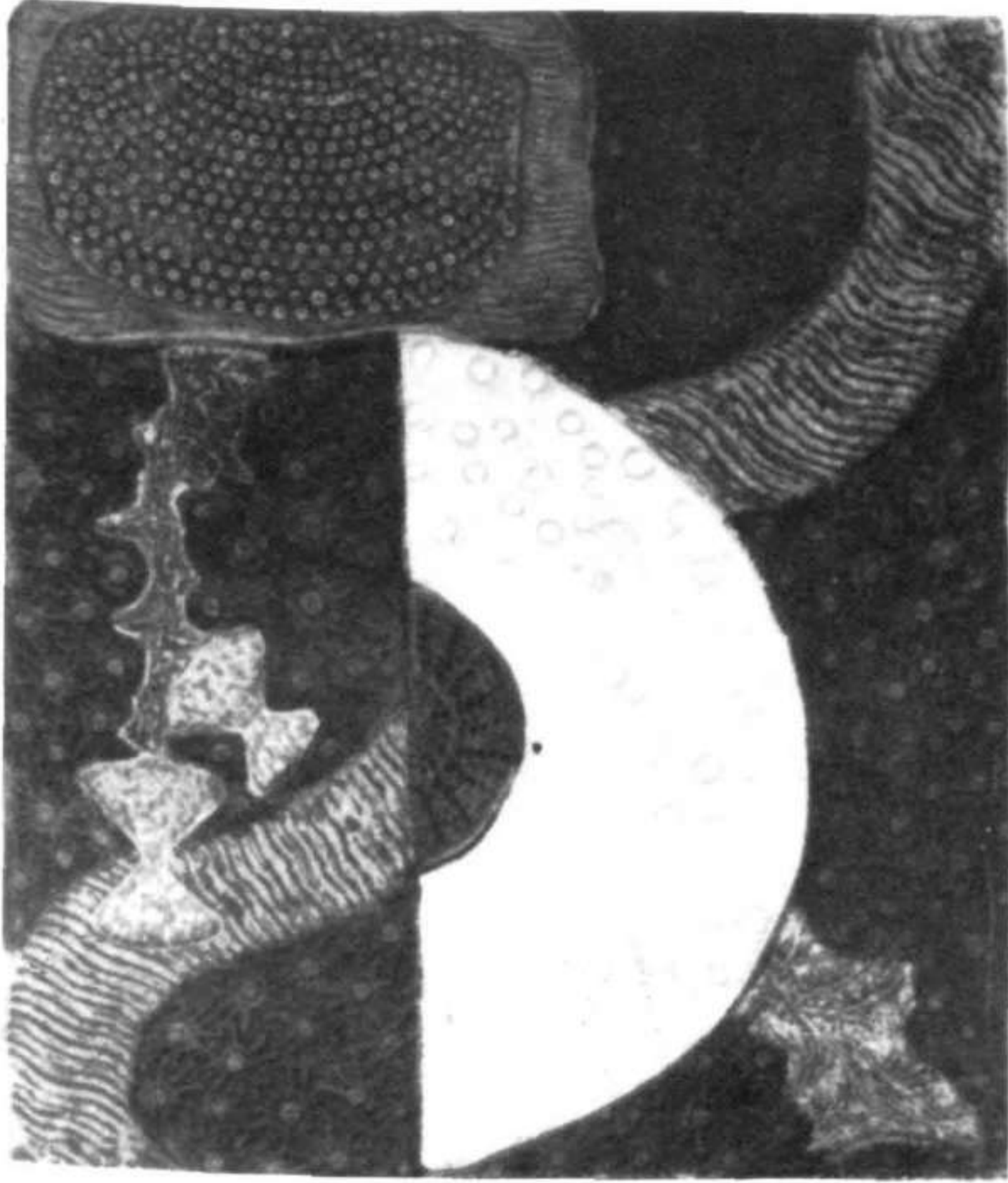
El grabado, como herramienta de lenguaje y como vía abierta de comunicación, ostenta en sí la más fecunda y amplia posibilidad de irradiación a distintos niveles sociológicos. La capacidad de concebir originales-múltiples que, sin menoscabo del valor original, proporciona unidades artísticas asequibles a los estratos populares del mercado, confiere al arte de la estampa un

poder innegable de incidencia sobre determinadas capas de la sociedad cuyo poder adquisitivo no se encuentra, lamentablemente, al nivel de su artística apetencia. Nadie ignora que, en el orbe de las artes plásticas, casi todo consumo se halla limitado a ciertos estamentos muy concretos, como son el aristócrata, el mediano y gran burgués; en cambio, la pequeña burguesía, como el mismo proletariado ilustrado, tienen que limitarse normalmente a las adquisiciones confortantes (a modo de unos premios de consuelo, bien ganados por la precariedad de sus afanes receptivos) de unas reproducciones de famosos, cuando no recurren a ese arte reaccionario e inútil, lleno de kitsch y de torpeza, de las marinas y de los paisajes abominables, tópicos, alienantes. Naturalmente, habría que acentuar, en arte, la idea de disfrute y, consecuentemente, desterrar la idea de propiedad. Pero esto es aún como echar guindas a tarasca y, en tanto que no cambien las estructuras que sufrimos, henos aquí con que este arte del grabado viene a llenar cumplidamente esa laguna de injusticia, adecuando la penetración distributiva de ese pan para todos que debería ser una cultura de la imagen. De cualquier modo, nuestra titulación se corresponde con el deseo manifiesto por Manzorro en la monografía que acompaña al catálogo de su exposición: "El milagro de toda esa elaboración consiste precisamente en la posibilidad de engendrar Originales-Múltiples, por lo cual los más serios críticos, tratadistas y artistas han dado en atribuir al grabado el ideal democrático como técnica de expresión artística y popular" (vid. Manuel Manzorro: A propósito del grabado original. Conceptos fundamentales. Edición de Durero. Madrid, 1976).

Es significativo que Manzorro, en esta nueva exposición de sus grabados, realizada en la nueva sala de arte Durero, suministre junto con el catálogo una monografía donde nos alecciona sobre ciertos conceptos acerca del grabado original. Un hecho es evidente y el propio artista no lo ignora: existe una generalizada ignorancia alrededor de los

procesos creativos y de los criterios de valoración respecto del grabado genuino. Parece ser que los mismos grabadores guardan celosamente sus secretos, unas veces por razones de competitividad profesional; otras veces, y esto es mucho menos confesable, porque con ello guardan sus espaldas frente a culpables ilegalidades, firmando obras que son fruto de un trabajo de equipo. Tres son, como nos explica Manzorro, las condiciones fundamentales que caracterizan a una "estampa original": 1) La imagen en o sobre piedra, plancha u otro material, ha de ser concebida y ejecutada sólo y exclusivamente por el artista. 2) La estampación, hecha directamente desde la materia original, ha





de ser efectuada por el artista o bajo su dirección. 3) La prueba estampada debe ser supervisada y firmada por el propio artista, como garantía de que dicha prueba es original. Estas condiciones esenciales, ratificadas por el Print Council of America, una de las organizaciones internacionales que más rigurosa y denodadamente promueven la calidad y autenticidad del grabado original, fueron posteriormente matizadas por el Kingdom National Committee. Así, a aquellas puntualizaciones iniciales, difundidas en el III Congreso Internacional de Artes Plásticas (Viena, 1960), vinieron a sumarse, en 1963, algunas modificaciones por las que se regulan los aspectos legales del proceso técnico y aun estético de la stampa.

Con su monografía, el grabador Manzorro se propone desmitificar, legalizar y, en suma, "democratizar" aquella esfera de conocimientos que debe ser el clima previo al enriquecimiento y a la divulgación del arte del grabado. La necesidad de esta monografía de Manzorro nos viene apostillada, muy valientemente, por Enrique Lafuente Ferrari, en sus palabras del catálogo: "Llevo muchos años lamentando la estancación del arte del grabado en España, la falta de atención que el Estado y los museos dedican a este arte y la rutina en su cultivo entre españoles, así como la falta de vitalidad de la enseñanza del arte gráfico entre nosotros".

Por todo ello celebra el ilustre cataloguista, como una afortunada ocasión, el regreso a España de este andaluz de Vejer que, a su infatigable creación artística, repleta de indagaciones técni-

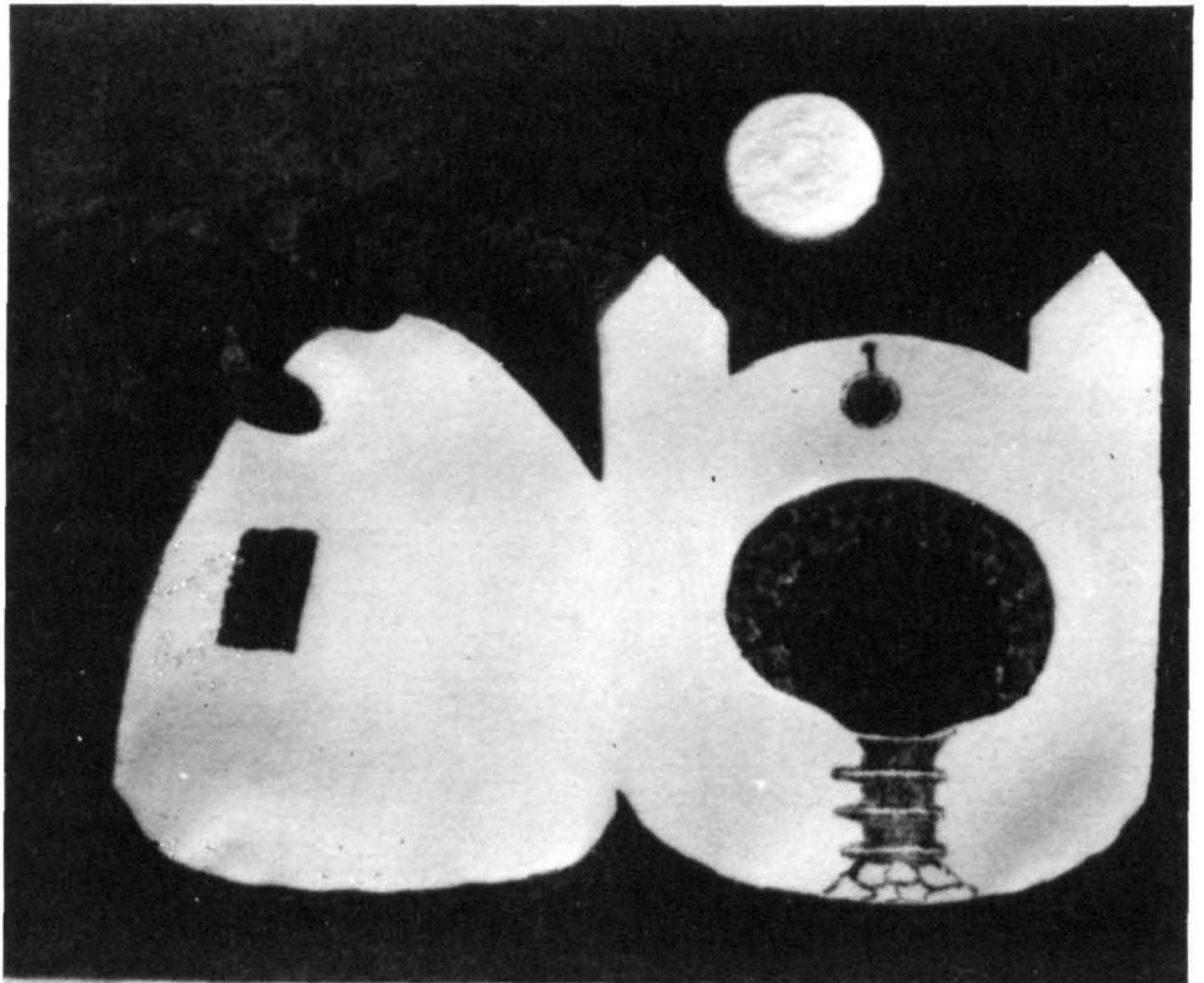
cas, alía un espíritu teórico y una incontrovertible vocación de enseñanza. Mas no enseña quien quiere, sino sólo quien puede. Manuel Manzorro, tras obtener el título de profesor de Dibujo en la Escuela Superior de Bellas Artes de San Fernando, estudió historia y técnica del grabado en la Escuela Superior de Bellas Artes de París; allí trabajó durante cuatro años bajo la magistral tutela de Lucien Coutaud, Robert Cami y Paul Bersier. En 1968 obtuvo la Primera Medalla en el XVIII Salón del Grabado. Más tarde, una beca March le lleva a América, profesando en Ottawa (1970-1974) la enseñanza de historia y técnica del grabado. Otra nueva beca March le abrió las puertas del Pratt Graphic Center, de Nueva York, la más vanguardista y científica escuela de grabado. Es en América donde el estudioso artista se apercibe claramente de la verdadera importancia de la stampa y de la capacidad de su lenguaje, enriquecido ahora con inéditos procedimientos y con el empleo de materias sintéticas. A los estudios en el Pratt Graphic Center, donde trabaja al lado de la eminente profesora Clare Romano, seguirán otros cursos de grabado en Temple University y en el Tamarind Workshop, de Albuquerque.

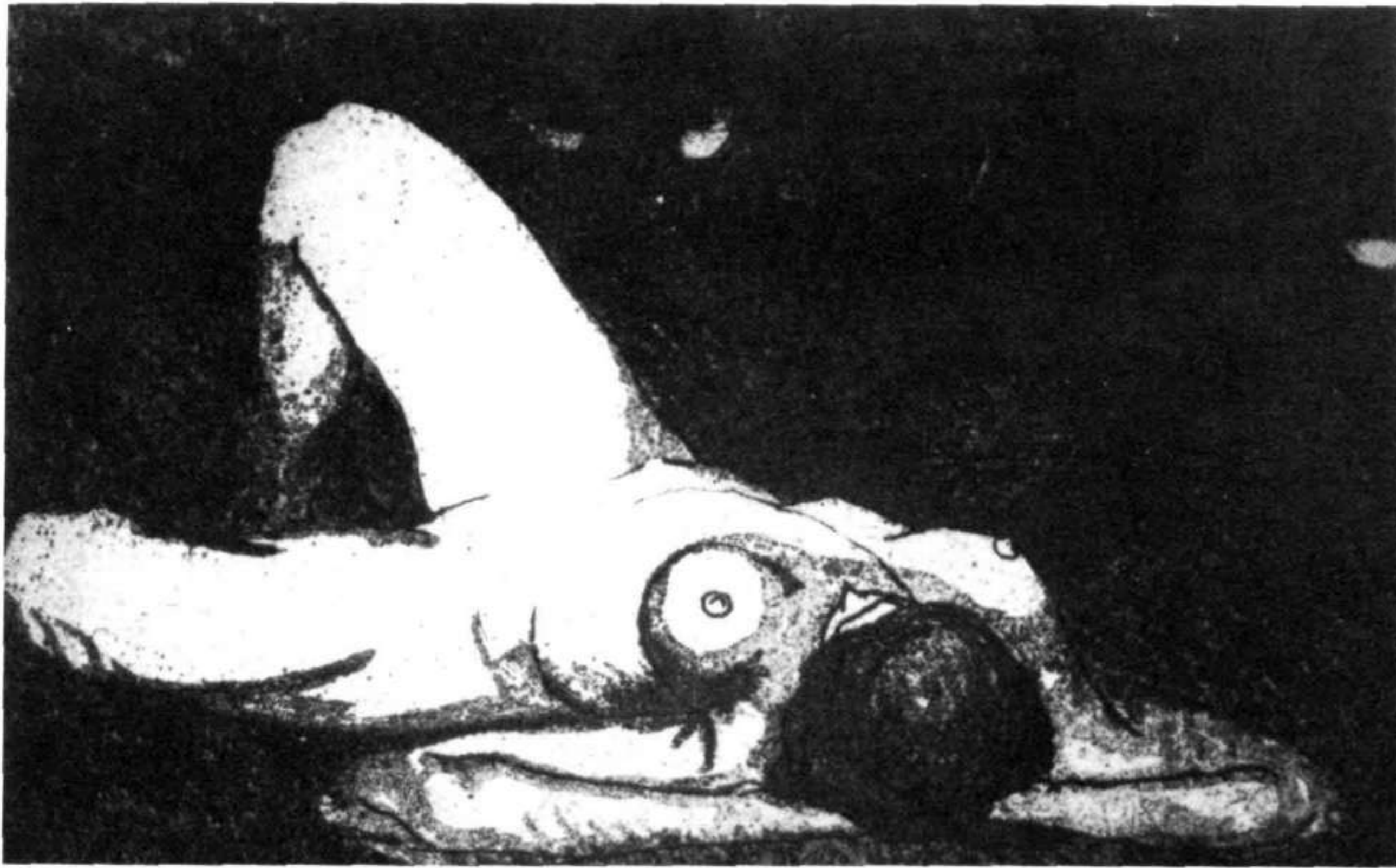
Tan exhaustiva formación en los más prestigiosos centros internacionales le capacita muy sobradamente para poder hablarnos, con humildad muy natural, pero con suficiencia, de esos conceptos

fundamentales que es tan necesario conocer.

Pero si su sabiduría de profesor se nos ofrece tan completa, no lo es menos la que nos demuestra en la ejecución de sus grabados. En su primera serie, "Campo, pueblo y tauromaquia", realizada en 1967, tras su estancia en París, Manzorro evidenciaba ya una depuración muy sorprendente en el empleo de las tradicionales técnicas: aguafuerte, buril, punta seca, aguainta y otras menos conocidas. Más tarde, sus estudios en América le permitieron dominar las técnicas de la litografía, el collagraphy o "collage" en el grabado, tan expresivamente utilizado por el estampista Rolfs Nesch; el grabado en relieve, el cillocut de Boris Margo, el grabado al carburundum y todas esas técnicas y medios expresivos que sólo un investigador de su estatura, de su constancia y laboriosidad puede llegar a conquistar, tras largos años de trabajo, para ponerlos luego en servidumbre de la más pura y espontánea vida de creación. Las posibilidades expresivas de Manzorro son, pues, abrumadoramente ricas y actualísimas, dicho sea a un nivel estrictamente internacional. Así podemos comprobarlo en esta exposición que ahora realiza en la sala Durero. Una sola mirada a las obras que cuelga nos pone en la evidencia de un logro y perfección inusuales, de unas capacidades técnicas absolutamente sorprendentes.

A este instrumento, tan sólido y re-





solutivo, se sigue una poética íntima y entrañable, una ideología de lo rústico, un mundo de recuerdos campesinos. No en vano Fernando Villalón, García Lorca y Miguel Hernández, como lecturas liminares, están en su más nítida conciencia de hijo de labradores y en el sustrato lírico de una visión del campo que simultáneamente, informa un concepto del mundo. Aquel entendimiento de la existencia y de sus medios se le representa al grabador como "la arrai-

gada vivencia del campo en todas sus dimensiones. Mi infancia, mi niñez y adolescencia transcurren campo adentro por herencia o por destino". Así, en sus grabados, esa iconografía tan diversa del pozo, la perdiz, la cerca, el cántaro y el toro, las paredes enjalbegadas y las sillas de enea, los galgos y las chozas, la Luna y el barbecho configura un universo candoroso (de candidez muy recia y lúcida) en el que todo está en su sitio, en el más justo y propio, el suyo, y

en el que la nitidez de la existencia baña amorosamente cada una de las criaturas, como si se tratase de una definitiva atmósfera de justicia.

Manuel Manzorro es un especialista del grabado y, sin embargo, en sus estampas se representa vivamente aquella realidad que no es, precisamente, la erudita, la de unos pocos hombres elegidos. En su Sociología del arte, Jean Duvignaud reflexionaba: "Una de las ilusiones más nefastas, ¿no consiste acaso en considerar la expresión artística como una actividad de especialista, ajena a la realidad de los problemas vivos? Nos parece, por el contrario, que toda creación, en cualquier nivel que se sitúe y cualesquiera que fueren las ideologías que la justifiquen, está directamente relacionada con esa libertad colectiva que surge perpetuamente, que anima a la realidad humana, trastorna las estructuras incluso más adormecidas o las más petrificadas..."

¿No encaja, acaso, bien esta meditación con este arte de Manzorro, con su concepto del grabado como un "ideal democrático"? Crear con calidad y para muchos, para todos los hombres de la Tierra, no es tan sólo un proyecto emocionante, sino, hoy por hoy, reservado a las posibilidades proyectivas del nuevo arte de la estampa. Manzorro hoy nos adelanta un cumplimiento de esperanzas en otro tiempo utópicas.

RAFAEL SOTO VERGES

VELASQUEZ Y EL INGENUISMO

No existe el privilegiado mortal —ya se trate del “individuo-artista” o del individuo que no ejercita sus facultades creativas en esa dimensión— que haya logrado liberarse o sustraerse de la influencia del medio que le rodea. Cualquier tipo de conquista, artística o científica, cualquier obra maestra, no supone sino el culmen de toda una serie de hallazgos anteriores; una obra o un artista o un ismo jamás son geniales en sí y por sí, sino gracias a un bagaje que los ha posibilitado; jamás la obra de arte surge como un ente aislado, sino madurada por circunstancias diversas.

En lo que se refiere a los pintores “naïfs” —los cariñosamente denominados “domingueros”, “maestros populares de la realidad” o “pintores del Sacre-Coeur”—, tal afirmación es igualmente válida. Un “naïf” puede no haber frecuentado la escuela de Bellas Artes e ignorar absolutamente la existencia de Constantin Brancusi, por ejemplo, pero nunca podrá evitar las interferencias que, como dardos, le va lanzando la sociedad en que se mueve y que él paulatinamente irá introyectando, amén de las aportaciones del tan traído y llevado inconsciente colectivo. No creo que sea condición “sine qua non”, pues, para ser “naïf” la inocencia sublime, producto de un aislamiento total del mundo, porque, como he tratado de explicar, ese aislamiento es pura utopía. Tampoco me parece suficientemente serio calificar cualquier obra torpe de ejecución como producción “naïf”. Prueba de ello son la infinidad de “cuadritos de cuarto de estar” con ciervos y puesta de sol incluidos, cuya pésima factura es incapaz de superar ninguna creación de pintor ingenuo, o, como contra-

posición, aquellos otros pintores “naïfs”, como Higinio Malevrera, que, sin dejar de serlo, poseen una técnica más que aceptable e incluso admiten haber estudiado a los grandes clásicos.

Naturalmente pueden darse —y de hecho se dan a veces— el aislamiento y el desconocimiento técnico entre estos pintores, pero no son sino mera anécdota. Lo que realmente permite distinguir a un pintor “naïf” de un oportunista o un “folklórico” es la peculiar forma de reflejar sus vivencias, su concepción del mundo y de la vida. Nadie más “ad hoc” que Antonio Velasquez para ilustrar esta afirmación.

Velasquez conoce —no lo dudo ni un momento— la “desmedida

medida” con que los acontecimientos se visten en Latinoamérica; la herencia mediterránea, la de las aristas vivas y cortantes, ha encontrado allí —en los ingentes bosques, en los ríos ingentes— el mejor escenario para su desarrollo. Por todo ello, por su vigor incontenible, por su rebeldía juvenil, es Latinoamérica la nueva tierra de promisión para nuestra civilización exhausta, pero, por la misma razón es a veces cruda, propicia, como asegura Mario Vargas Llosa, al dogmatismo y a las tendencias absolutistas.

Decía que Velasquez no ignora la enorme tragedia de nuestros días y de su América, pero en el momento concreto de plasmar la realidad que le circunda entra en juego como





atenuante su envidiable *Weltanschauung*, que aún no ha perdido ni un ápice de aquella capacidad de admiración que la Grecia clásica considerara modélica virtud. Su ojo fresco e inocente actúa como filtro oportuno, limando asperezas y sacando a la luz lo que de agradable pueda tener la existencia.

Antonio Velasquez nació hace setenta años en la República de Honduras, concretamente en Caridad (Departamento de Valle). Después de cursar los estudios elementales en su pueblo natal, marcha a Tegucigalpa, aprendiendo allí el oficio al que dedicaría buena parte de su vida, el de telegrafista, hasta que en 1930 emprende viaje al lugar que sería emplazamiento definitivo y motivo de inspiración de la ma-



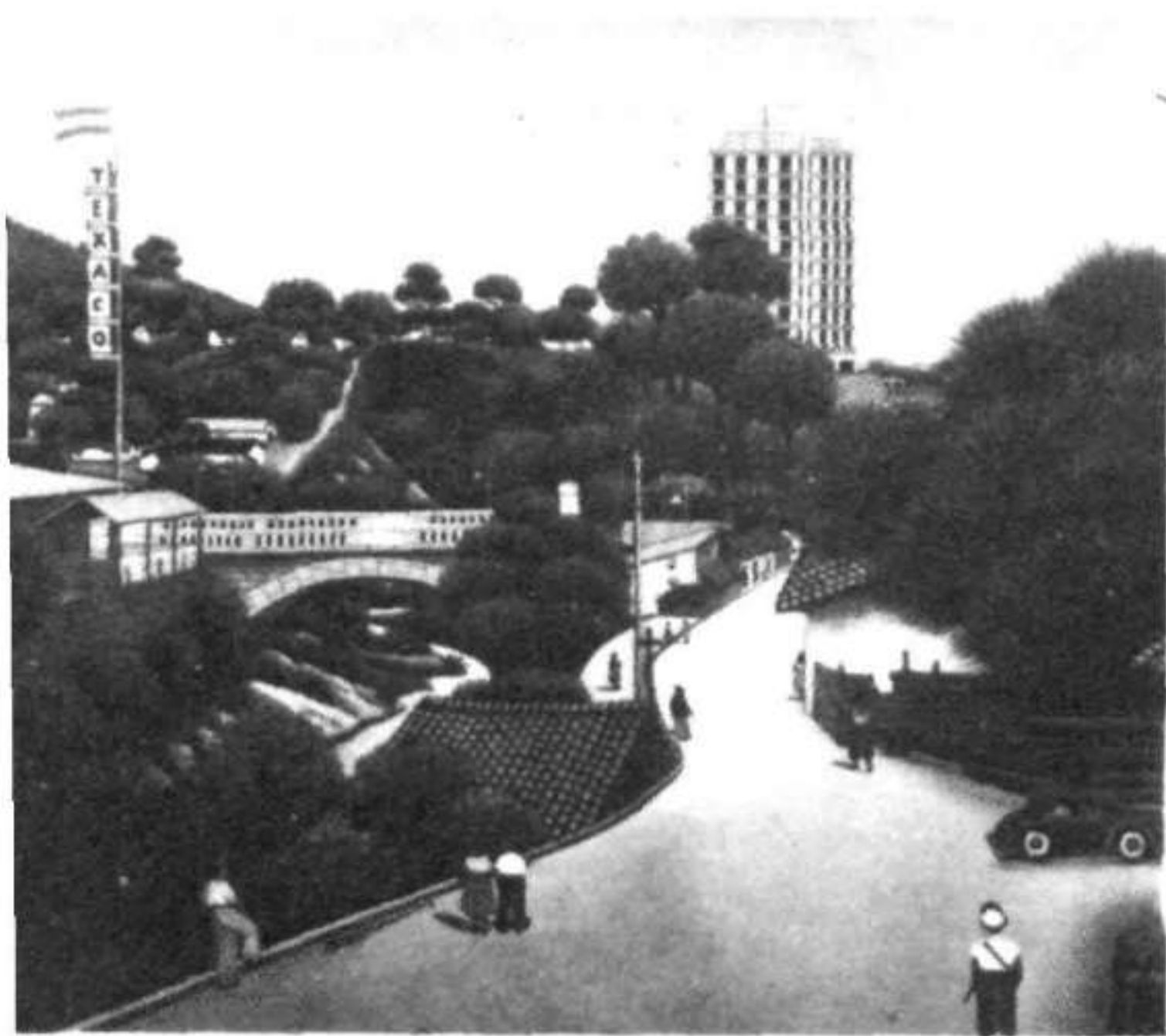
yoría de sus lienzos: San Antonio de Oriente. Casi inmediatamente conoce a Raquel Madariaga, contrayendo matrimonio con ella poco después.

La composición de los óleos del pintor hondureño está impecablemente resuelta, apareciendo normalmente en primer plano una serie de personajes entre los que curiosamente predominan los clérigos; clérigos preconciarios, de sotana y teja, que, como el resto de sus acompañantes —soldados, campesinos, mujeres que acuden a lavar o que bailan ceremonias en fiestas patronales—, parecen haber surgido de un nacimiento multicolor; detrás, el empedrado grisáceo y los tejados —escalonados, casi laberínticos, creadores de espacios arquitectónicos como la más genuina de las

construcciones árabes— dan indefectiblemente paso a la blanquísima iglesia colonial, a partir de la cual surge el paisaje de monte bajo de tonalidades que en nada tienen que envidiar a los maravillosos árboles rojos de los fauvistas. En estos arbustos, Velasquez es capaz de conjuntar verdes, azules-grisáceos y violetas con un auténtico "savoir faire".

En pocos pintores como en Velasquez caminan unidos el sentido de humor, la profundidad psicológica, la buena factura y sobre todo una profunda valoración de la actitud creativa no sólo como faceta de su estilo pictórico, sino como característica definitoria de su personalidad.

PALOMA ESTEBAN



MARIA ELISA

Y SU LEYENDA BIBLICA

Todo es posible en el arte. Y el que una joven de un país dinámico y en evolución, como es Brasil, tenga por temática de sus obras pictóricas las escenas bíblicas no deja de ser hoy en día un tanto singular. Si el mismo hecho hubiese ocurrido en la Edad Media, habría sido lo habitual, pero en estos convulsos y descreídos momentos por los que atraviesa el mundo, inspirarse en las leyendas de la Biblia constituye algo que está rozando lo insólito. Tal vez se deba a que María Elisa es pintora "naïf", o sea, con fuertes raíces clavadas en lo popular, y el pueblo conserva muchísimo más tiempo que las "élites" aquello en lo que un día creyó y aceptó como permanente. Tal vez, también, a que María Elisa fue durante algunos años maestra de niños, profesora de escuela primaria en la ciudad de Salinas, Estado de Minas Gerais, del inmenso país que se llama Brasil.

Lo mismo que tantas veces relataría de palabra a los atentos niños de la escuela pública, nos lo sigue contando desde los lienzos de sus cuadros recientes; con la misma sencillez, con el mismo detalle minucioso, con el mismo convencimiento, con idéntica unción. Nada importan anacronismos, ni las transposiciones de paisaje, ni las indumentarias caprichosas, todo eso no tiene ninguna importancia ante lo que en esencia le interesa a la pintora relatar: unos conocidos sucesos que son del dominio común de toda persona formada en la cultura euroamericana de raíces cristianas o mosaicas. Y también del de otras personas procedentes de culturas orientales.

—En cualquier página que abro de la Biblia encuentro tema para mis pinturas. Con cada lectura se aviva en mí el recuerdo de las clases de religión en el colegio, constituyen esos relatos sucesos que nunca he olvidado y por ello puedo pintarlos con toda naturalidad, igual que si contase un recuerdo importante de mi infancia, de los que no se olvidan nunca.

Y María Elisa lo narra ahora en los lienzos con el candor que tales temas requieren y los colores suaves, sin estridencias, más adecuados. Ya se sabe que "naïf" significa, principalmente, ingenuo; pero es que, además, el "naïf" de María Elisa es de la mayor ingenuidad, como hay otros "naïf" convulsos, atormentados y expresionistas. En el "naïf" de María Elisa se aprecia también como una especie de tristeza resignada, de nostalgia callada de alguna "tierra prometida"; y a pesar de ser nacida en el policromo y bullicioso Brasil, no hay en ella nada de colores violentos, ni de ritmos distorsionados en su pintura. Más que de una nativa brasileña, sus cuadros podrían hacer pensar que pudieran proceder de esos emigrantes judíos que aunque sean ciudadanos de cualquier país su identidad espiritual conti-

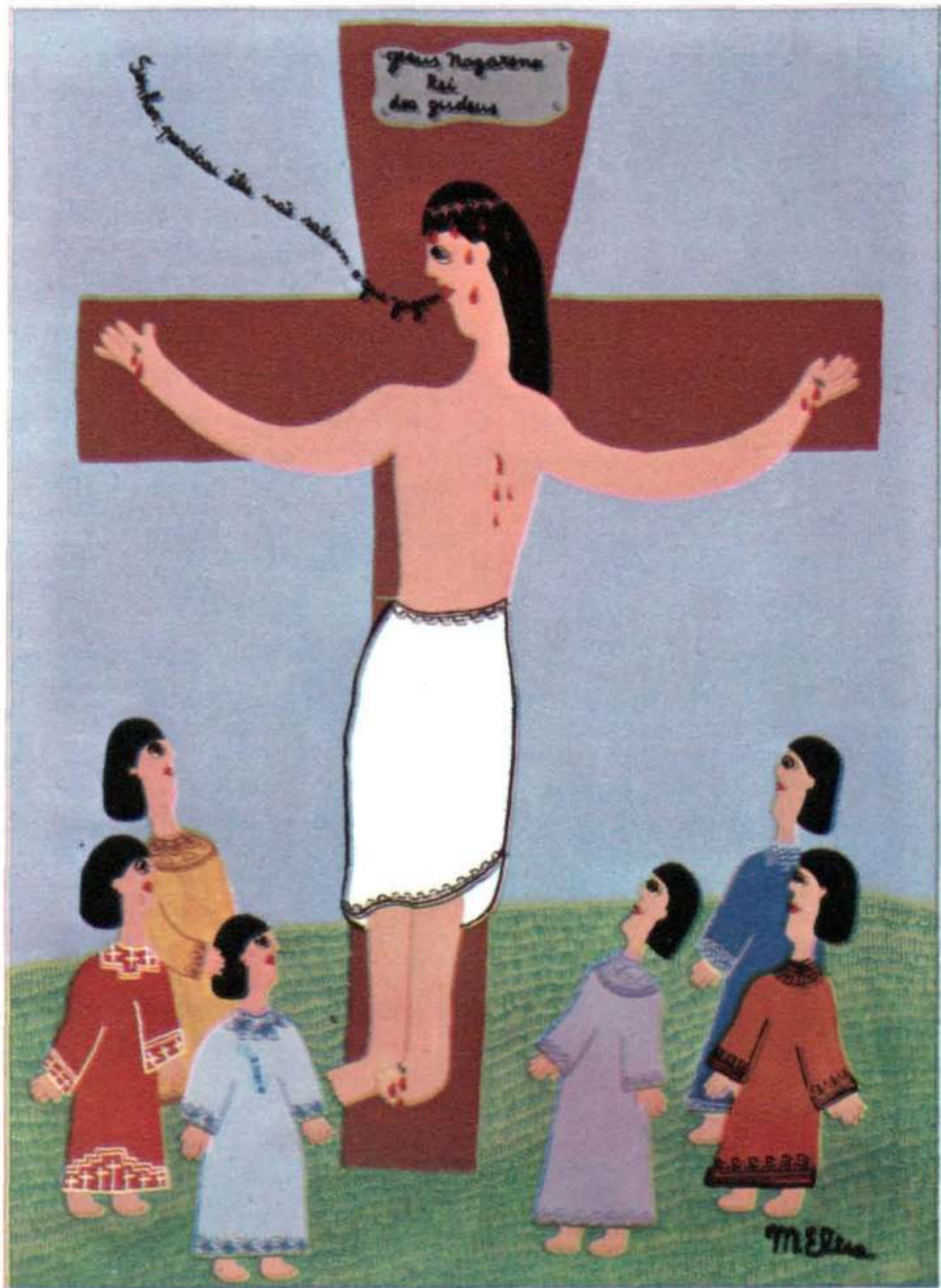
núa arraigada en los lejanos lugares escenario del conocido Libro. Son los misterios del arte.

Un caso bien patente de vocación artística el de María Elisa, que si no se manifiesta tempranamente, cuando irrumpe acaba con todo lo demás y queda sólo informando el trabajo de su vida. Lo demás fueron los profesorados de Filosofía y de Pedagogía. Tan sólo un curso de tres meses en Belo Horizonte, practicando la técnica de la pintura mural, es el bagaje que puede aportar cuando se enfrenta con los mundos en blanco de los lienzos. Todo lo demás lo extrae María Elisa de sus profundas fuerzas anímicas, de su (afortunadamente) inexperiencia pictórica. Y decimos afortunadamente porque si sus conocimientos técnico-pictóricos hubiesen sido más concienzudos, más académicos, es muy posible que María Elisa no tuviese tanto interés como para nosotros tiene, con su pintura tan sosegada, tan líricamente en silencio, con tanta melodía menor y entrañable.





Un trabajo minucioso, lento, ordenado, que parte desde el fondo del lienzo, pintado previamente en un tono claro y uniforme: verdoso, azul, rosa. Sobre esta mancha entera y luminosa empiezan a surgir sus figuras, sus ropajes recamados, sus animales atentos a lo que pasa, sus árboles vivos de flores y hojas. Nadie se quedará con la boca abierta delante de las pinturas de María Elisa, pero sí con los ojos abiertos y los labios distendidos en una sonrisa de satisfac-



ción. Sus pinturas nos hacen recordar los sabores de los preferidos platos de nuestra infancia, de los anises y los helados, de las frutas más en sazón y de la miel en terrón que se deshacía lentamente en el paladar sin ningún esfuerzo. Nada agrio, nada que nos ponga en conflicto con nuestro mundo interno ni con el de los demás. Sabores algo perdidos, de los que se podrá tener, o no, añoranza, y que gusta encontrar de pronto como algo de los lejanos años de la niñez, en los que las dudas y los desengaños no habían hecho aún su mella en el panorama de la conciencia personal.

Pues sí, así como se dice: en una serie de más de cuarenta láminas ha trabajado recientemente María Elisa, para ser impresas en serigrafía. Todas con escenas bíblicas, con todos sus pasajes archisabidos, pero que aún tienen un amplísimo auditorio en el mundo entero. Horas y horas, con paciencia de profesora de niños que sabe que todo hay que narrarlo muy claramente, muy escuetamente, estando sólo atento a los detalles esenciales, paso a paso, bien precisas las imágenes, las ideas. La Biblia de Gustavo Doré ya no la podría grabar hoy, aunque fuese por tan potente y preparado pintor; la mentalidad de los tiempos es muy otra. Pero la Biblia de María Elisa sí puede hacerse hoy sin ninguna concesión, sin ninguna clase de traiciones intelectuales. La diferencia esencial de las dos Biblias mencionadas estriba en que la primera era la de la grandilocuencia, la del "do" de pecho del final de acto teatral con portentosas condiciones técnicas al servicio de un muy determinado momento social. La de María Elisa es la de la sencillez que no pretende nada. Nada más que narrar lo que sabe tranquilamente, con toda naturalidad y sin ningún énfasis en el relato. Y esto lo entiende todo el mundo, desde el niño que apenas ha penetrado en la vida, hasta el gustador de todos los manjares intelectuales. Es la gran ventaja de lo popular, de lo verdaderamente ingenuo.

De hace un poco más de cuatro años data la primera pintura de María Elisa, un retrato de la "vovó", como llaman familiarmente a la abuela las gentes del Brasil. Lo pintó sobre una cartulina y con la urgencia de un regalo que tenía que hacer a su hermana en fecha determinada. Y una vez más, la casualidad o el azar se presentó a desvelar una futura vocación. "Aquello" podía y debía continuarse, y se ha continuado hasta el presente y ya sin posibles visos de abandono. Más de quince exposiciones en no llega a cuatro años ya es un buen "currículum" que acredita de pintora. La vida es así de inesperada, así de maravillosa. María Elisa es. Es lo que es, una mujer dulce y de aspecto tímido,

con ojos llenos de fulgor que se agrandan aún más detrás de los cristales de los lentes que utiliza para pintar.

—El me enseñó cómo se nadaba y después me dejó sola en el mar.

No es de temer que María Elisa pueda ahogarse ya. Tiene a su lado buenos salvadores: Jonás, que pudo encontrar apartamento confortable en el vientre de una ballena; Moisés, primer y precoz piragüista, que realizó el descenso del Nilo en un cestillo de mimbres; Noé, siempre dispuesto a admitir pasaje en su arca para largas travesías; los pescadores que no se cansaban de recoger peces y peces en la pesca milagrosa, y Jesús, caminante sobre las aguas.

Solamente en otro entrañable tema cede María Elisa con respecto a su dedicación bíblica: cuando rememora las escenas vividas de su adolescencia en Salinas, siempre con un fondo de jardinera vegetación como sólo puede verse por las tierras americanas de envolvente, de gravitante.

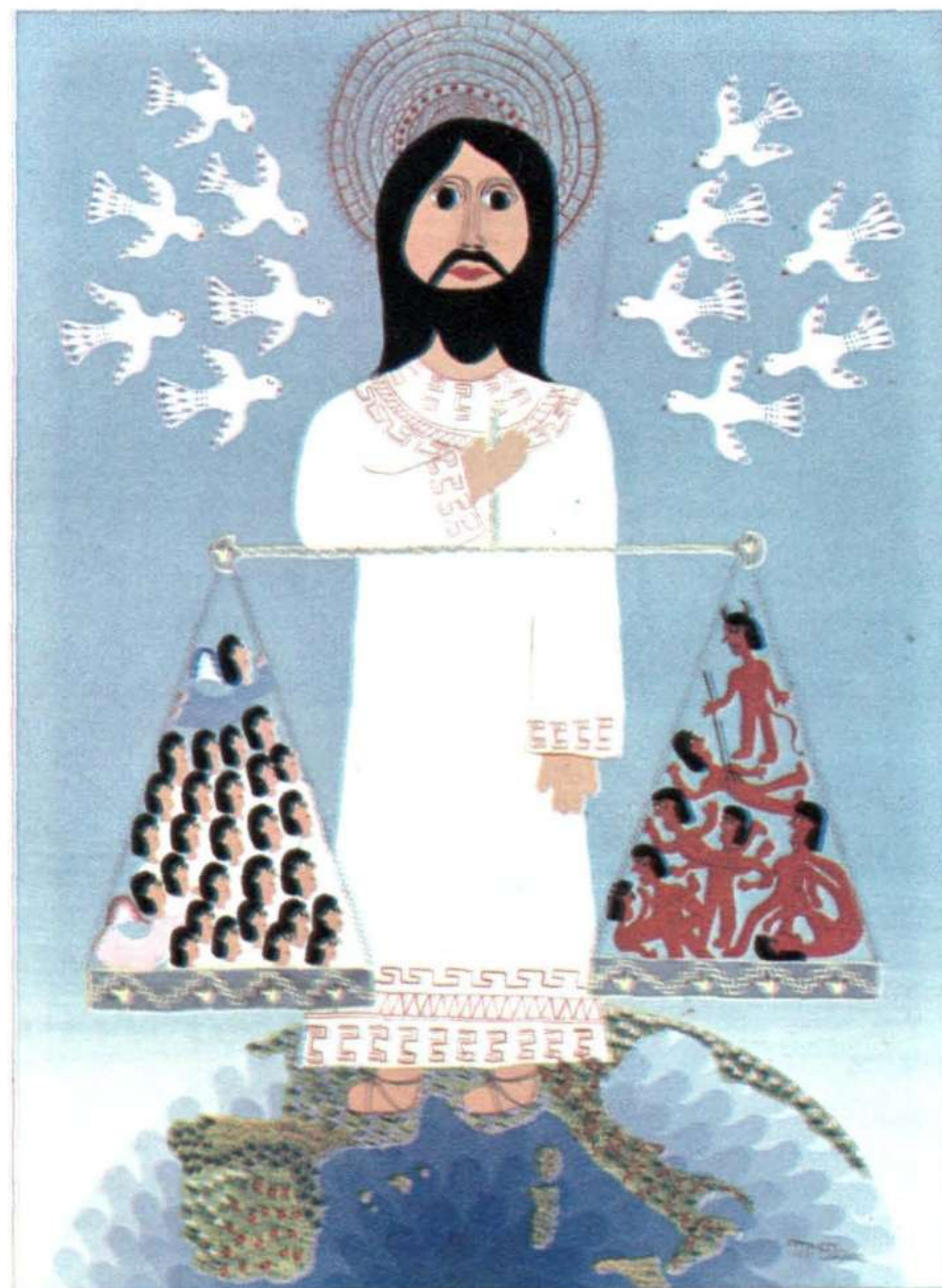
—Cuando salía a la puerta de mi casa, siempre veía los árboles, los grandes espacios verdes, largas arboledas. Me siento muy bien pintando con los verdes porque me parece volver a vivir otra vez en la naturaleza vegetal, que es lo único que echo de menos en Madrid. Aquí, si quiero ver los árboles tengo que bajar a la calle desde el piso octavo, y cuando llego a la calle de la Princesa me encuentro con la contaminación y que los árboles no están jugosos. Prefiero pintarlos, y así penetro en el verde, lo vivo, y no tengo que salir a ningún sitio.

Y tanta es la pasión por los árboles, que cuando María Elisa pintó la "Última Cena" la puso en pleno campo, con la vegetación por ella soñada. Se ahogaba metiendo la representación en una estancia y derribó las paredes, dejando lo esencial en comunión con la Naturaleza, con la Naturaleza de su niñez, que milagrosamente pervive en su mente. María Elisa no pinta nada más que el gran mundo de su infancia, en la que las más diversas figuras bíblicas poblaron los jardines, los caminos, las florestas de una tierra feraz. Los cambios de residencia, Portugal, Angola, España, no han podido borrar todo aquello que sigue indeleble iluminando desde muy dentro un camino.



El portentoso grupo de "naïfs" yugoslavos que forman la "escuela" de la ciudad de Hlebin sólo tienen por lema para sus pinturas una palabra: "zemlia", que significa "tierra". María Elisa también podría llevar idéntica divisa en su pintura, porque sigue fiel a su "zemlia", que la ha trascendido poblándola de los personajes de la más venerable antigüedad, leídos y conocidos de todo el mundo.

JUAN RAMIREZ DE LUCAS



EXPOSICIONES EN MADRID

La temporada artística este año empieza lenta y cansina, tardía respecto a otros cursos anteriores. Se dice que las ventas no fueron bien últimamente y, de otra parte, puede que la huelga del servicio de Correos haya influido en el aplazamiento y retraso de las exposiciones. La temporada se presenta bajo un signo de incertidumbre, en el que cunde el rumor de posibles cierres de algunas galerías. Ciertamente es posible que el rumor tenga visos de autenticidad, pero también es posible que en este curso que ahora comienza veamos nacer alguna nueva galería de arte. Lo que deseamos es que esas galerías nuevas, tras la inauguración social, con todo el boato que estos actos presentan, tengan todo un programa cultural y de difusión y encuentros debidamente programados, porque una galería de arte tiene un noble fin que cumplir que supera, con mucho, la lógica rentabilidad que debe exigírsele también como negocio. Nos referimos a la misión difusora e incluso didáctica del arte de nuestro tiempo.

Dentro de lo más realista, entre las exposiciones primeras de la temporada, destacamos, en galería Heller, la de pinturas, dibujos y grabados de Ben Yessef, cuyas aptitudes para el dibujo son extraordinarias desde hace mucho tiempo atrás. En los últimos años, Ben Yessef ha ido enriqueciendo su obra en dos aspectos fundamentales: el de las calidades de la materia y el del contenido simbólico-poético de sus figuras, escenarios y personajes. Ben Yessef pinta tipos humanos, a los que sitúa con todo su ambiente como algo representativo. Su carga sentimental, su intencionalidad, no resta rigor al dibujo, a la realidad más exigente. Al contrario, muchas veces se advierten en sus composiciones efectos de luces, expresiones, pliegues, provocados para mostrar su gran dominio plástico.

Delgado Raja presentó en Club Urbis una muestra de retratos, dibujos y óleos dentro de una línea realista también, en donde el dibujo está presente muy en primer orden. Las expresiones de las figuras y personajes retratados y el colorido, que somete el artista a iluminaciones muy bellas, proporcionan a los cuadros de Delgado Raja, aparte de una personalidad definida, una serenidad que se transmite al contemplador de sus paisajes, de sus marinas, de sus retratos también.

Orfila presentó una interesante muestra de Laxeiro, el pintor que siempre sorprende, tal vez porque por mucho que se miren y remiren sus cuadros, siempre conservan para sí o para posteriores contemplaciones valores estéticos de simplificación y de interpretación de las realidades corporales. En esta ocasión se

presentaron dibujos de Laxeiro realizados con ese ímpetu que le da su trazo y sus manchas. El artista, aun en el dibujo, se muestra pintor al presentar gamas de grises en aguadas de gran profundidad y de un relieve que se dramatiza o se ríe de la vida. Sus tipos nacidos de la tierra misma, arraigados a la vida envuelta en circunstancias varias, se muestran sugerentes en su comunicación con el contemplador.

En Grifé y Escoda presentó una exposición de óleos Ricardo Mora Maldonado. Una pintura de manchas de color muy influida por un gran maestro en esta forma de pintar: Juan Montesinos. Ricardo Mora trabaja bien y tiene buen toque a la hora de dar sensación de movimiento a las figuras que dan vida a sus paisajes, amplios paisajes de anchos horizontes.

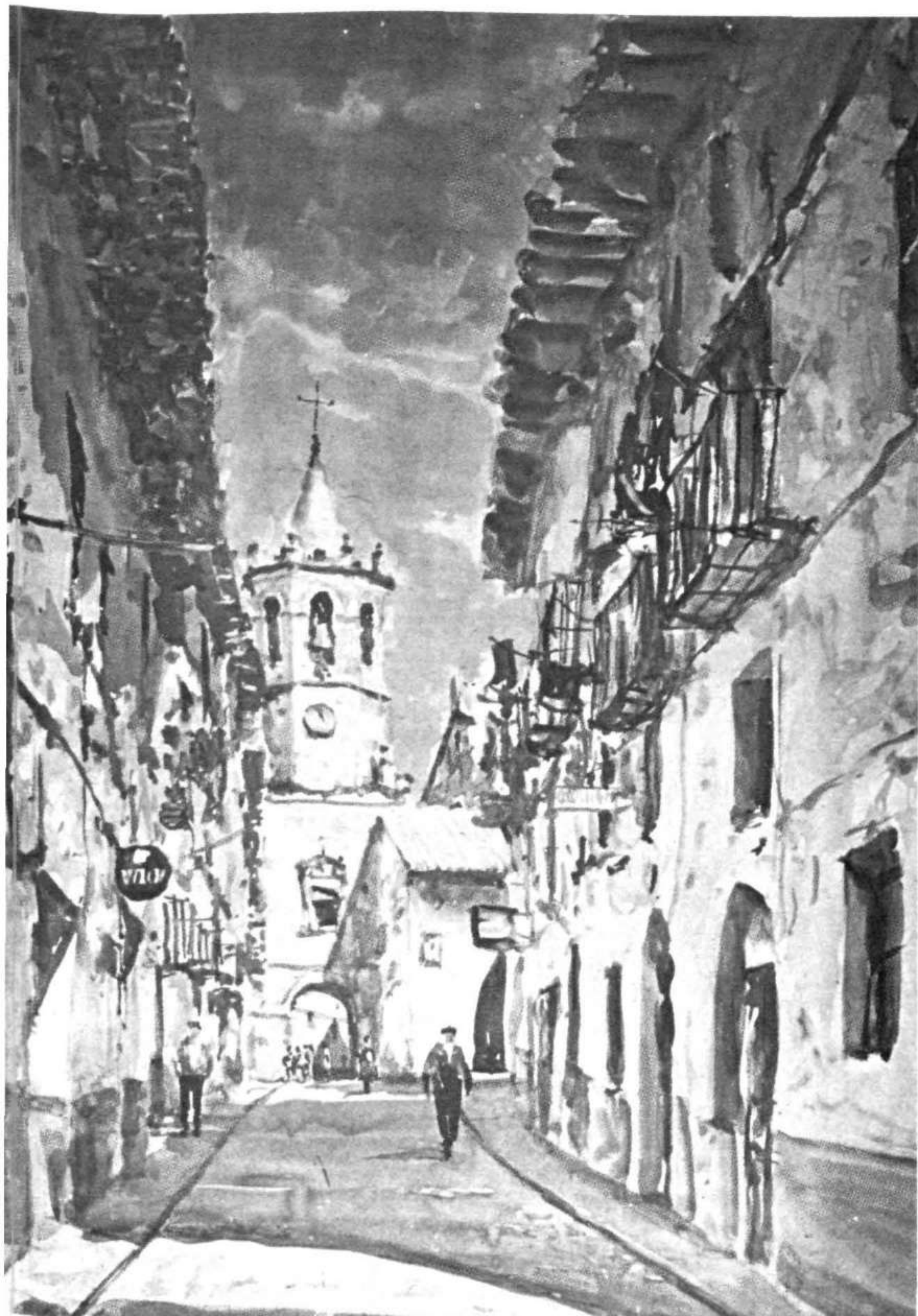
Dentro de esta pintura de manchas, pintura interpretada, destacamos también la exposición en la galería Lázaro de Joan Martí. Estudio de posturas, retratos, bodegones, son los temas que Martí lleva a sus lienzos. Con el color, en manchas desvaídas, el artista da luz a las formas en un alarde de conocimiento de técnica e intención estética.

Otra exposición en la intención de mostrar los elementos, los modelos interpretados por el afán del color más que por un total desdoblamiento de esos elementos que integran los cuadros, la tenemos en la obra que mostró en la galería El Treco la artista Mercedes Delgado. Hay en sus cuadros un intento de simplificación de detalles lineales que abre a la artista horizontes interesantes, al considerar las formas, los cuerpos, como elementos escultóricos. La transformación de los elementos que componen sus cuadros, de momento, no pierde el sentido imitativo de las realidades en las que la pintora se fija y escoge como modelos.

La acuarela hizo acto de presencia en las exposiciones con varias muestras. Serrano 16 presentó al artista valenciano Esteve Toldrá, un pintor que dibuja con la pintura al agua, lo que entraña gran dificultad y dominio técnico. La materia, sin dejar de ser transparente, perfila con trazos tan finos como líneas los contornos y cuerpos, al propio tiempo que los distintos planos de color acaban con precisión para ceder el paso a otra tonalidad. Rara vez la mancha acuosa se funde en la obra de este artista, salvo cuando los amplios espacios de los celajes lo imponen por fuerza.

GALAN





RAFAEL ALONSO

En el caso del pintor Merlateau, la pintura al agua que presentó en la galería Akuarella se muestra entonada en el color y perfilada con un dibujo, más al modo tradicional. Dibujo esquemático, de estructuras, que define los planos coloristas y en definitiva perfila los escenarios rotundamente.

La sala Verona presentó acuarelas de Galán, muy bien realizadas, respetando las características técnicas tradicionales, dentro de las cuales el artista saca partidos sorprendentes a la luz, a las sombras y a los relieves de sus casas y de sus montañas.

Más acuarelas en la sala Eureka. Rafael Alonso presentó una colección muy lograda, que habla de su experiencia y de esa gracia de trazo inquieto, sinusoide, que proporciona a sus cuadros aspectos barrocos. Su colorido y su luz son limpios y muy descriptivos. Rafael Alonso sabe precisar y simplificar cuando las coordenadas de su impresionismo aconsejan una u otra cosa.

En la misma sala Eureka destacamos la muestra de Manuel Pesudo, un pintor ceramista. Todo ceramista ha de tener algo de pintor y de escultor, ya que la cerámica tiene algo de ambas cosas. Pesudo es un pintor muralista que usa colores cerámicos que después somete a la técnica propia de este arte. Consigue cuadros cerámicos con todo su cromatismo, con calidades muy peculiares y composiciones dibujadas de gran mérito.

Navas Frías expuso en Eureka II una colección de óleos impresionistas de temas inspirados en los finales del pasado siglo y principios de éste. Efectos y color proporcionan a las composiciones de este pintor una grata sensación que no se propone mayores metas.

Galería Vandrés presentó una muestra de Zush, cargada de símbolos y sabio trato del grafismo. Zush es artista inquieto, torturado por consideraciones mentales en torno a las posibilidades que la plástica puede ofrecer al artista en todo su concepto rico de trazos, manchas y representaciones. Lo sensitivo, lo expresado sin demasiadas consideraciones previas, el dibujo transformado e influido por las realidades, hacen, construyen, todo un entramado estético en el que se asienta este artista. Sus dotes de buen dibujante saltan a la vista en muchos fragmentos, en aquellos donde la tradición representativa se hace

BERTINA LOPES





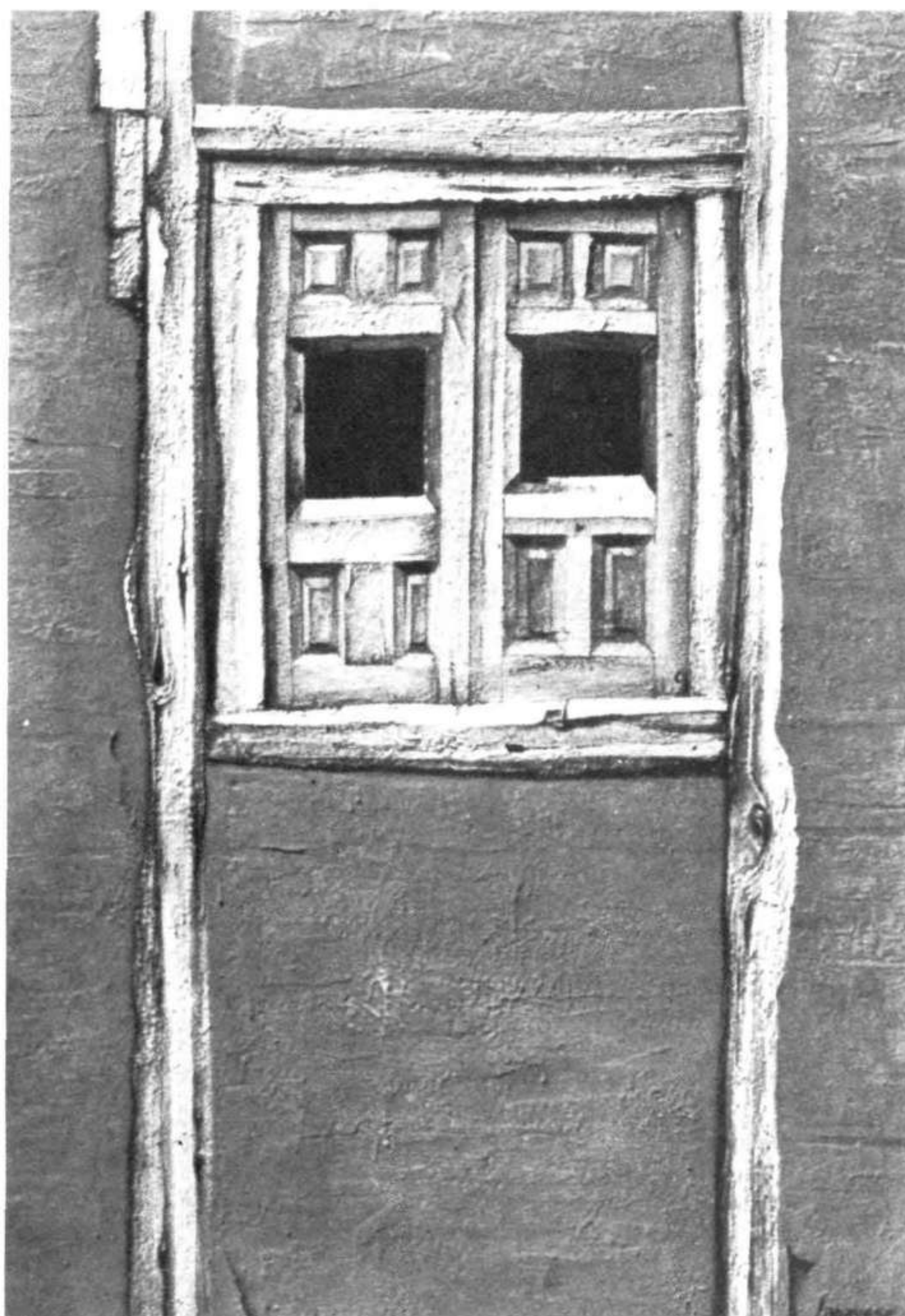
ORTIZ ALONSO.

más presente. El uso del trazo rápido, del puro grafismo, es algo poderoso en la obra de Zush.

Antonio Rodríguez Hidalgo presentó una muestra de sus últimos cuadros en Meliá Castilla. Este artista ha dado muestras de su capacidad creativa en cuadros abstractos y figurativos. Después de diversos momentos y aspectos seguidos más o menos abstractos, se nota en sus más recientes creaciones un aprovechamiento de las experimentaciones abstractas al servicio de algo más real, más concreto, que no es imitación fiel. El paisaje es contemplado por el artista y representado de manera muy libre; tanto, que algunas veces llega a confundirse con puras abstracciones. No obstante, no se trata de una obra al servicio de la abstracción. Más podría afirmarse que se trata de una investigación sobre la incógnita de dónde acaba lo concreto y dónde empieza lo abstracto. Rodríguez Hidalgo, en cierto modo, nos da una respuesta, si no completa, sí esclarecedora. La frontera esa no es igual para todos, es distinta para cada persona y depende del camino recorrido que esa persona tenga en la consideración de las realidades, en su mundo de imágenes transformadas y contempladas. Rodríguez Hidalgo nos ofrece paisajes con ambientes, con silencios, con calor, amplios horizontes abiertos, espacios cerrados en el subsuelo. A este rico mundo el artista une el dominio de una técnica al usar lacas coloreadas. Unas dificultades que el pintor ha sabido dominar y unir a sus propósitos plásticos.

En Toisón vimos una colección de cuadros de Pablo Cuesta, muy trabajados. Se encuentra dentro de un expresionismo muy rico en materia. Su trabajo es patente en unas composiciones ricas y complicadas que Cuesta va construyendo pincelada a pincelada. La textura de su obra viene dada, muchas veces, por superposiciones de pinceladas. Valora muy bien los distintos términos y el espacio aéreo.

La galería Juana Mordó presentó una colección de obras de la artista mozambiqueña Bertina Lopes. Una gran fantasía y un especial encanto colorista en todos sus grafismos, que unas veces se muestran sometidos a un dibujo geométrico y otras se hacen más libres, más exclusivos. El símbolo y el culto a lo hu-



LAPAYESE DEL RIO.

mano y a la transformación están presentes en sus composiciones. La exposición de Bertina Lopes constituye algo importante, porque, al mismo tiempo que ofrece en su ejecución y consideración simbólica cierto primitivismo, hay también un sabio tratamiento del color y de la composición. Algo que hace pensar en torno a la evolución y consideración de la pintura como expresión sentimental.

José Morellón presentó una muestra de su pintura en Círculo 2. Se trata de uno de esos artistas atraídos primero por la abstracción y que en su espíritu de evolución y cambios pasó, o tal vez regresó, a lo más concreto. Estos regresos son siempre ricos en calidades y en conceptos. José Morellón vio en lo abstracto muchas cosas interesantes que ahora nos ofrece en unos cuadros, paisajes interpretados con fantasías y transformaciones, que sin apartarse demasiado de la estampa natural ofrecen contrastaciones y colores que nos trasladan a lo fantástico. Las calidades y la materia especialmente fabricada por el pintor es otro aspecto que habla de esa riqueza adquirida a través de experiencias y trabajos.

Kreisler Dos abrió sus puertas con una muestra de Manuel Millares, plato fuerte por categoría y por inesperado. No es esta crónica el lugar propicio para tratar de aportar algo a lo mucho que se ha dicho de la obra de Millares. Sin embargo, la muestra fue ocasión de comprobar, una vez más, algo muy importante en el arte. Ese algo es la madurez, el dominio, la elevación por sí

misma de la obra de arte, del concepto artístico, sin que el producto, la obra de arte, se vea condicionada y mermada por técnica o parcialidades. Es lo íntegro, lo completo, lo que ha superado el oficio para entrar de lleno en lo creativo.

Otro artista desaparecido que estuvo en exposición fue Francisco Mateos en la galería Altex. Otro ejemplo de superación de muchas etapas, compendio de un mundo visto desde un ángulo y bajo un prisma de influencias y sedimentos de vivencias que fueron fraguando en la mente y en las ejecuciones de Francisco Mateos. Su humor, hiriente, tenía también mucho de ejemplar y trascendente.

Arte Horizonte presentó una muestra de Enrique Ortiz Alonso, un artista que ha estudiado el grabado y se entrega a su elaboración difícil en busca de dar a su obra ese carácter serio que tiene. Ortiz Alonso, con sus contrastes de blancos y negros, de figuras y composiciones, se pronuncia ante hechos de la vida real, de la vida actual. La sociedad es algo importante para el artista, porque en la sociedad ve una evolución en marcha de evidentes signos, que el artista ofrece con su obra.

José Lapayese del Río ofreció una interesante muestra de su *quehacer más reciente en Kreisler*. En la última Bienal de Marbella Lapayese presentó un cuadro en el que se advertía, como anuncio primero, un considerable cambio en la estética de sus cuadros. El cambio, aunque entroncado con su obra anterior, se manifestaba principalmente en que mientras antes Lapayese había captado e interpretado paisajes urbanos, complejos contruidos que le permitían esas planificaciones, esas fragmentaciones de sus composiciones, ahora comenzaba a fijarse en detalles, en ventanas, puertas, muros expuestos con toda la riqueza de textura que la realidad presenta. En ese sentido, José Lapayese ha dado vueltas y más vueltas a sus visiones, descubrimientos personales de los pueblos blancos. En la muestra de Kreisler ha llamado la atención del público entendido y de la crítica, porque no se trata tan sólo de un cambio más o menos espectacular, sino de algo que aparece maduro, fraguado, en unos logros. Lapayese sigue su línea, pero ha dado un giro a sus realizaciones en busca de un nuevo ciclo que le produzca ilusiones nuevas, motivaciones para presentarnos una cambiante gama de blancos ligeramente teñidos por tonalidades ligeras que matizan y descubren su carácter. Las superficies enfoscadas y enaladas no son iguales sobre mamposterías, sobre herrajes o sobre madera. La materia está respetada con primor en el tratamiento pictórico de José Lapayese en esta hora. La insistencia y el tesón por enriquecer una obra artística es algo muy patente en la obra de este pintor, y muy en desacuerdo con las rápidas realizaciones que se hacen hoy, parece que arrastradas por las prisas y el deseo de adecuarse a unas coordenadas que empujan la vida y sus realizaciones. Lapayese sabe fijarse en los fenómenos de este tiempo y sabe también volver la espalda a todo cuanto pueda dirigir sus pasos hacia lo cómodo y lo fácil, que no conduce a otra parte sino al encasillamiento.

Macarrón presentó la exposición itinerante durante 1976 y 1977 por España de Ernst Gubler, nacido en Zurich en 1895 y fallecido en 1958. Poco después, en 1961, se hacía una gran exposición de su obra en Zurich, que fue, en gran medida, una especie de descubrimiento de un gran artista. Veintiuna esculturas plenas de vigor y movimiento, de expresión muy comunicativa, componen la colección.

Siquiera sea como reseñas simples, destacamos también la exposición de Carlos Cobián en Toisón, nacida de un dibujo muy simplificado en los detalles y considerado con visión escultórica o muralista. Escenas portuarias, faenas de pescadores, celajes grises, son los ambientes que presenta el pintor con un tratamiento expresionista y muy elaborado.

Propac presentó una colectiva de Alcolea, Nacho Criado y Santiago Serrano. Tres maneras de decir cosas, de pronunciar-

se, de comprometerse con ideas y posturas ante la vida, usando siempre imágenes reales en composiciones fotográficas, transformadas por la visión del artista o por la descripción de su grafía.

Nonell, tras una colectiva demasiado numerosa y desigual, presentó una importante colección de cuadros de Guillermo Villá. Síntesis de composición, colorido y riqueza de materia. Tres fundamentos de esos paisajes interpretados del campo, del pueblo o de la ciudad.

La presencia humana ofrece al pintor ocasión de dotar a sus cuadros de notas de color muy vivas. Villá ha conseguido una síntesis interpretativa de las realidades y, conservando sus estructuras, define con colores más subidos de tono que los reales cromatismos, las formas y accidentes que figuran en los escenarios que pinta. Mucha materia, superposición de capas e insistencia a punta de pincel, producen el aspecto característico de su obra preparada ya, con apariencias, incluso, de tapiz actualísimo.

FRANCISCO PRADOS DE LA PLAZA

ERNST GUBLER



EXPOSICIONES EN BARCELONA

En 1972, con una buena exposición en René Metrás, Barcelona tomó contacto por vez primera con la obra de Luis Gordillo. Ahora ha expuesto de nuevo, inaugurando la temporada en la galería Maeght. El conjunto, por su amplitud, la variedad dentro de la unidad esencial de la obra, y la calidad da una idea clara del significado de este pintor, que ha logrado un gran prestigio en los últi-

mos años, tal como corresponde a una pintura que se sitúa entre lo más importante que España ha aportado a la plástica. Gordillo ha creado un mundo personal. Partiendo del expresionismo —en ocasiones parece situarse en una zona, aunque distinta y distante, paralela a la que transitara su paisano Francisco Mateos—, pasa por el informalismo y deambula por el "pop" —el inglés más que el ameri-

cano—. Es un trabajo impregnado de cosmopolitismo, pero en el sentido en que, trasladándonos a lo literario, lo están también los escritos de Gómez de la Serna, desde la raíz española. Gordillo, para ser actual y actuante, no se ha visto precisado a recurrir a apoyaturas técnicas modernas o teñidas de modernidad, y cuando alguna entra en su obra se advierte con una claridad meridiana que la utiliza de una manera no preconcebida, respondiendo a una absoluta necesidad de expresión. De esta forma organiza el caos de las suscitaciones que actualmente gravitan sobre el civilizado ciudadano, con un sentido del humor que entra de lleno en su acepción negra, pero que supera este concepto en su matiz tradicional e incide en los presupuestos más actuales de la sensibilidad y del pensamiento abiertos al futuro. Así, sus personajes, que plasman lo que el hombre puede ser en un inmediato futuro o en ocasiones lo es ya en su interior, forman una multitud de seres aislados, repetidos o únicos, pero siempre marcados por el estigma de las preocupaciones, peligros y manías de la civilización actual. Por eso esta obra es al mismo tiempo que un testimonio de una lógica posibilidad, una muy seria advertencia, y, por tanto, puede contribuir eficazmente a soslayar en buena medida los peligros que testimonia. Y la eficacia de esta obra se sostiene en la perfecta adecuación entre lo que ella dice y el lenguaje empleado. Un lenguaje radicalmente actual. Su origen inmediato podría encontrarse en las **Señoritas de Aviñón**, pero sobre todo en las formas y modos de ciertos aspectos de la publicidad y en los "comics". Ello, potenciado con un subconsciente de una extraordinaria riqueza, del que extrae una serie de elementos portadores de una carga de ironía como en pocas ocasiones se ha llevado a la pintura, ya que ella empapa tanto al tema como a la técnica, de manera que quedan impregnadas de ella hasta su fondo tanto la anécdota como composición, color y dibujo, es decir, todos estos elementos se unifican. Y el resultado lo logra de una forma que en varias ocasiones lo han conseguido en los últimos tiempos



LUIS GORDILLO.



DOMENICO GNOLI.

algunos de los más grandes artistas —pienso en un Wols— de una manera en cierto modo rudimentaria. No quiero decir que Gordillo no posea una gran técnica, que sin duda la tiene, sino que la grandeza de la suya en buena medida consiste en olvidarse de su tradicional existencia y en haberla logrado de forma que llega hasta nosotros como si la hubiera conseguido, como pienso que es, si del modo más profundo, del más anti-conventional. Sus personajes, situados en ocasiones en paisajes de un desolador ambiente de tenebrosidad, o en interiores del mismo cariz, son portadores de una sensibilidad y de una personalidad. A través de ello también resplandece la ternura de Luis Gordillo como el tono de un desgarrado poema, reflejo de una acusada capacidad receptiva.

En René Metrás, obra gráfica de los "pop" D'Arcangelo, R. Artschwager, Jim Dine, Robert Indiana, Jasper Johns, Gerald Laing, Marisol, Claes Oldenberg, James Rosenquist, Andy Warhol, Tom Wesselmann y Robert Whitman. Las obras presentadas han sido reunidas con un muy buen criterio y dentro de sus límites dan una idea muy clara de cuanto significara y sigue significando este movimiento. Es interesante comprobar cómo al mismo tiempo que estas obras se definen dentro de los presupuestos

de la sociedad de consumo, también circula en ellas, a la vez que la de sus mitos, una corriente de poesía fresca y espontánea, que es algo así como un recuerdo de los legendarios tiempos del lejano Oeste. Las obras de Jim Dine se sitúan en esta zona de la sensibilidad. Y, además, en un retrato de Rimbaud, nos ofrece uno de los testimonios gráficos más conocidos del poeta, tratado de forma que logra penetrar en su mundo, ofreciéndonos una apoyatura que añade un matiz a cuanto su obra y su anécdota poseen de atrayente.

En la galería Eude, la obra gráfica completa del artista italiano Domenico Gnoli, nacido en Roma en 1933 y muerto en Nueva York en 1970. Después de estudiar pintura y dedicarse a la escenografía, entre 1953-1954 residió en París, donde descubrió el surrealismo, que había de influir decisivamente en el desenvolvimiento de su personalidad. El conocimiento de Hundertwasser también fue importante para su formación. Realizó al mismo tiempo que iba creando su obra una serie de viajes por distintos países, con residencias en distintos lugares. Los que realizó a Londres fueron decisivos para su obra, especialmente para la gráfica. En ella hay una atmósfera donde se percibe la huella de escritores como Swift, Daniel Defoe y Dickens. Su trabajo posee evidentes puntos de contacto con la literatura. El mismo fue un estimable escritor, y publicó con dibujos suyos el volumen titulado **Orestes or the Art of Smiling**. También vivió algún tiempo en España. Visitó Sevilla y pasó en Mallorca los dos últimos años de su vida. En su obra gráfica se aúnan las enseñanzas renacentistas con el clasicismo actual, logrado por su compatriota Morandi.

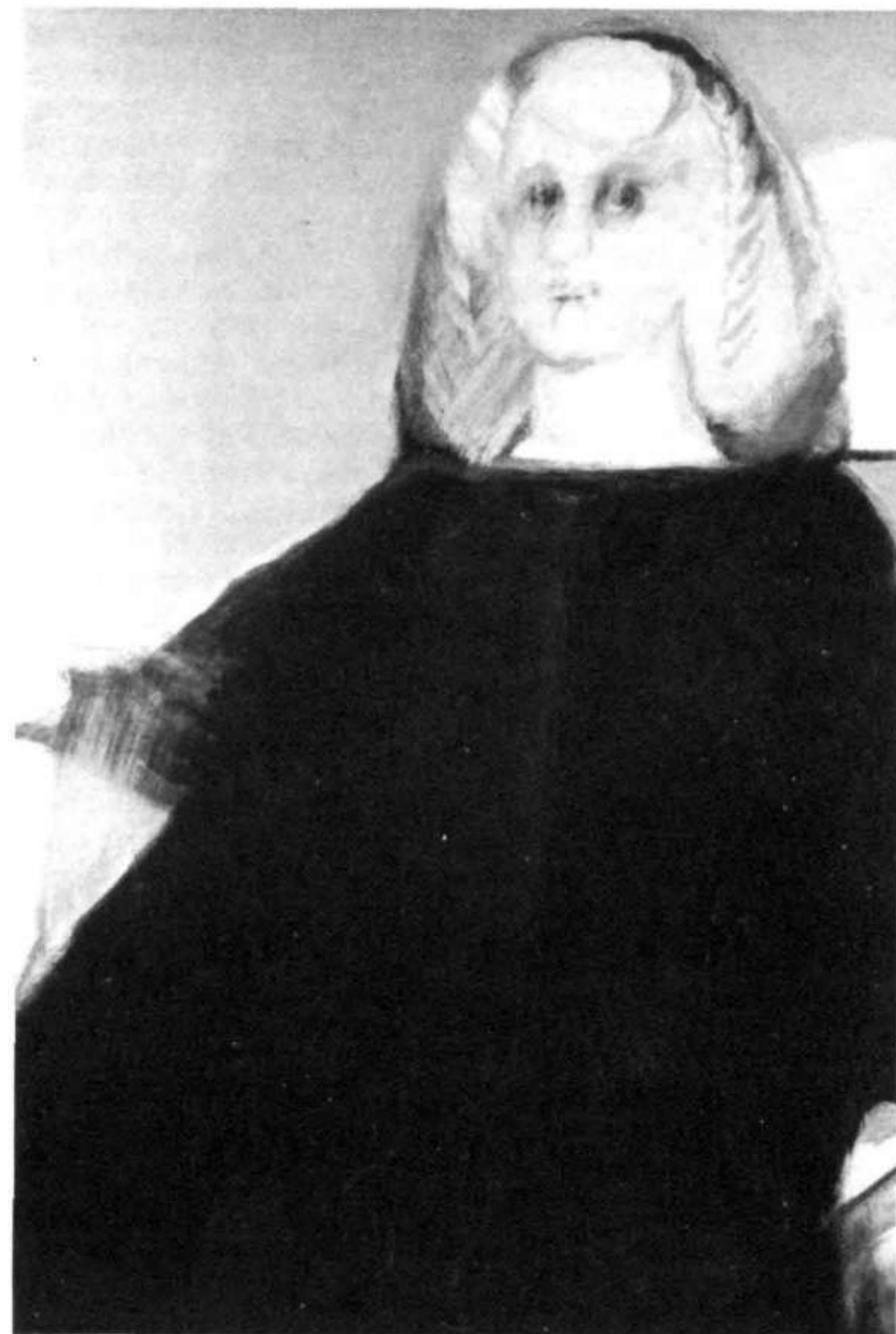
Nacida en Barcelona, Roser Bru se trasladó muy joven a Chile, donde estudió pintura y grabado. Su obra, exhibida en diversos países, está representada en importantes museos y colecciones. En galería Adría ha reunido un amplio conjunto de dibujo, grabado y pintura. En ella muestra una evolución respecto del impresionismo hacia las últimas y actuales consecuencias de esta tendencia. Sus temas recrean temas tradicionales de la pintura y de la actualidad, con evidentes reminiscencias velazqueñas. Posee una personal sutileza para poner de relieve en sus imágenes un detalle que define su intención y utiliza en cada momento los elementos esenciales, tanto en lo que se refiere al tema como al colorido. Ello le comunica a sus trabajos un tono de espontaneidad y de misterio que gravitan sobre la anécdota.

En galería Leonart, óleos y dibujos de la Serie Castilla, realizados por José María Guerrero Medina en este año. En la constante evolución de su pintura, este artista procede por series, a través de las que incide en un tema hasta extraerle sus posibilida-

des. Cuando esto sucede, en el desenvolvimiento de su trabajo surge un tema nuevo, por el que prosigue su tarea dentro de una unidad evidente. Guerrero Medina es un expresionista que, al apoyarse fielmente en la realidad, la enriquece con los recursos de su imaginación, que ponen aún más de manifiesto su esencial naturaleza. Ello le da una gran desenvoltura al tratamiento de los temas. El dibujo, realizado con una gran libertad, agiliza la composición a través de los que consigue eficaces escenarios, donde los elementos se lanzan por la superficie del soporte como si se tratara de un juego de manos. Hay un evidente porcentaje lúdico en la seriedad apasionada con que trabaja. Sus colores son recios. Cada uno de sus cuadros posee un matiz dominante que salva su monocromía con las variaciones que le introduce y la ayuda de otros tonos, situados marcando los contrastes de forma que el dibujo resalta su importancia. De esta forma, el artista aúna en su obra el testimonio y la poesía.

La galería Manuel Barbié, en una exposición dedicada a grandes artistas del siglo XX, ha reunido una serie de obras, seleccionadas con muy buen criterio, de Brotat, Calder, Canogar, Clavé, Cuixart, Chillida, Lucio Fontana, Julio González, Montserrat Gudiol, Roberto Matta, Millares,

ROSER BRU.



Joan Miró, Manuel Rivera, Saura y Tàpies.

En galería 42, obra gráfica de Picasso. Diez aguatinas originales, acompañando al texto **Sable mouvant**, de Pierre Reverdy, y diez aguafuertes más un grabado al buril para el texto del propio Picasso, **El entierro del conde de Orgaz**. El genio multifacético de Picasso en las diez aguatinas coordina con el texto de su amigo, uno de los máximos creadores de la poesía en este siglo, Pierre Reverdy. El también, por su cuenta, en repetidas ocasiones, escribió poemas, un par de piezas teatrales y este texto para el que tomó su título del más famoso de los cuadros del Greco. Este tiene a partes iguales elementos del poema en prosa, el teatro y la novela. Un curioso testimonio de su agilidad mental, del mecanismo de su pensamiento y de sus obsesiones donde campea el desparpajo y la poesía. Texto casi automático. Escrito sin supeditación a reglas, en estado salvaje y pleno de pujanza y autenticidad. Fue redactado en diversas ocasiones de los años 1957-58-59. Los grabados del artista ponen de relieve otra vez la gran categoría que logró también en este aspecto de su actividad.

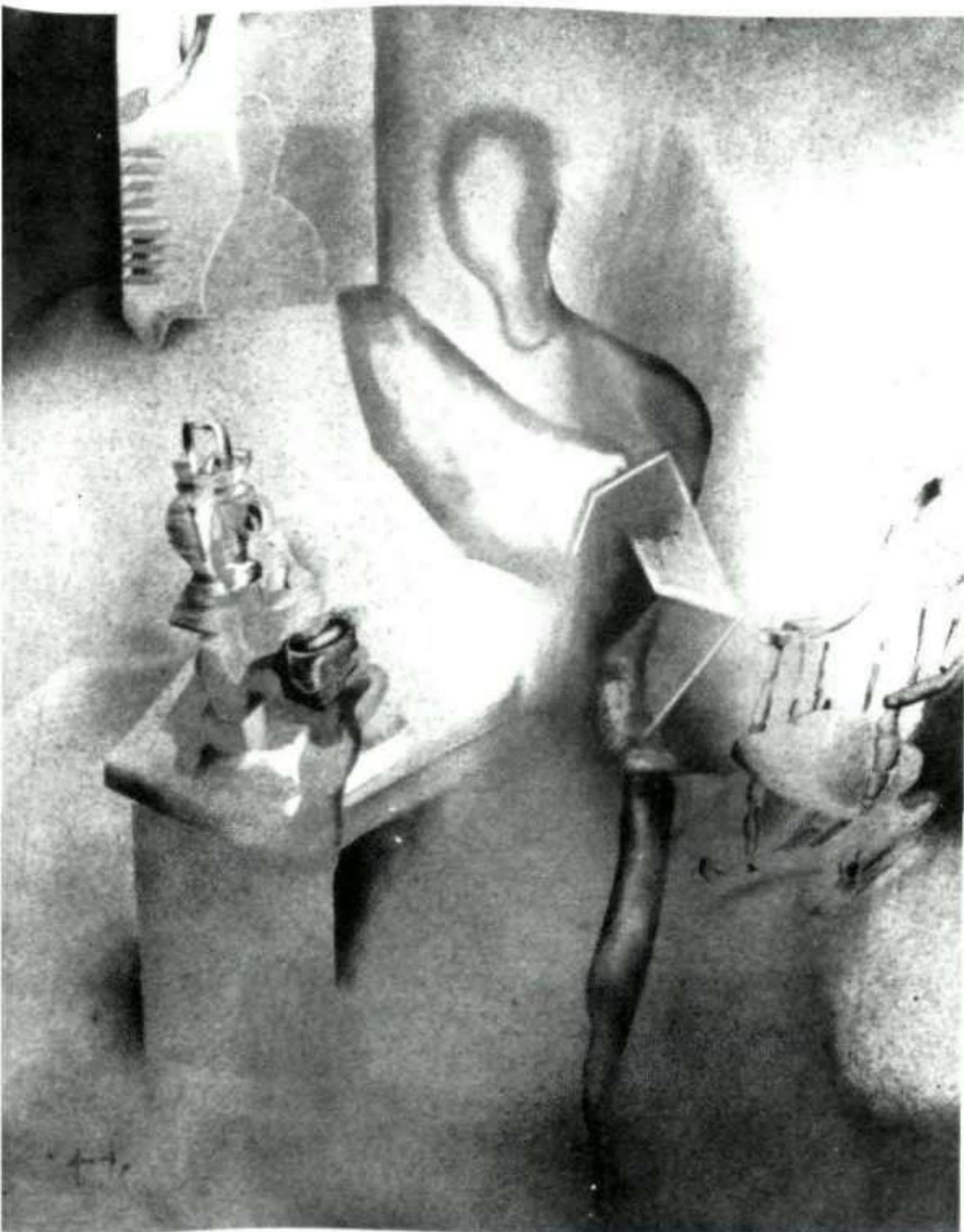
Alejandra Vidal se mueve dentro de un intimismo. En galería Arturo Ramón, sus pinturas y dibujos han mostrado un mundo personal, donde la artista recoge las suscitaciones de su entorno inmediato. Paisajes, interiores y seres que le afectan o con los que convive. Hay algo proustiano en este intento de detener lo que fluye, de recordar lo visto inmediatamente o lo pasado. Esta pintora, al proponerse reflejar con fidelidad lo que ve, proyecta su sensibilidad en cuanto hace, de forma que así queda enriquecido el tema.

En Nueva Galería Trece, Alfonso Costa. Su dibujo se desenvuelve al servicio de unas evidentes dotes expresivas y su capacidad de imaginación, pero en frecuentes ocasiones su habilidad le aventura a través de relaciones arriesgadas que no siempre logran coordinar sus armonías y superar cierta monotonía de fondo. Pero su auténtico instinto para dominar la línea puede llevarle a lograr realizaciones depuradas, a medida que elimine lo superfluo y organice la composición. Sus pinturas y dibujos quieren comunicar a toda costa un mensaje. Y a través del expresionismo están plenos de anécdotas que se orientan en la vertiente del tremendismo. El color de sus telas es muy sobrio, cercano al del dibujo. En su intención cuenta más el qué que el cómo. Y es tendiendo hacia un equilibrio entre ambos donde se sitúan idealmente y donde puede lograr las máximas posibilidades de su trabajo.

Dibujos y guaches de Jorge Castillo en galería Joan Prats. En estas obras la capacidad de invención del artista da constantes pruebas de su existencia y está cuajada de suscita-

ciones. De este modo, su técnica y su habilidad, impregnadas por el asunto, potencian las posibilidades del significado, que en este artista siempre posee la capacidad de interpretaciones y suscitaciones diferentes. De forma que comunica la impresión de dejar cuanto sabe y lo trasluce Castillo, en un segundo plano, sustentando la obra con una solidez que une agilidad y sutilidad no frecuentes. Este artista ofrece un mundo y una realización cargados de experiencia. En él se dan vida acumulada, arte, lecturas, pero sin que ello pese sobre el espectador, sino acompañándole y ayudándole a abrir ventanas a posibilidades de ver e interpretar cuanto nos rodea y de añadirle un toque personal a esta realidad.

La muerte de Joaquín Llucià en 1973 llamó de pronto la atención hacia una obra que sólo para algunos despiertos y apasionados del arte había logrado la audiencia suficiente y tan merecida que le correspondía lógicamente. En Llucià se da el caso de uno de los artistas malditos que, aunque viven en grandes ciudades donde el arte es muy tenido en cuenta, pasan por la vida sin que durante ella suene la hora propicia para su obra. Poco después de su muerte se montó una importante exposición de homenaje, con su obra, en el Palacio de la Virreina y ahora otra muestra en galería Dau al Set. De nuevo comprobamos cuánta apasionada aventura, cuánta pureza y dignidad hay en estas obras de Llucià que fueron contra corriente y a las que el paso del tiempo les confiere una solidez y un sentido que a cada momento se ponen de relieve con una mayor evidencia. Su capacidad de aventura le llevó a experimentar con nuevos materiales. Y no con los nuevos que no lo son tanto, pues, ya utilizados por la vanguardia, poseen el beneplácito de lo aceptado, y para ellos se amplía previsiblemente el círculo de lo aceptado, sino con los nuevos absolutos, aquellos que el artista, al margen de sí aquí o allá, de si antes sí o antes no, descubre desde él. El realizar su aventura de este modo es un riesgo de pureza por el que puede pagarse caro, pero el resultado de la obra puede compensar ampliamente. No es aventurado asegurar que el tiempo barrerá con bastantes sólidos prestigios, mientras la figura de Llucià crecerá con él en el aprecio y conocimiento de su obra. Es un artista que se expresó dentro de la verdad, que en su momento resumió las suscitaciones más estimulantes para su sensibilidad y que intuyó caminos por los que el arte más responsable transita y ha de transitar durante mucho tiempo. Lo que ha dejado posee el frescor de lo natural. Una obra como la suya, de un gran estoicismo, está, además, plena de una savia interior que le comunica una permanente frescura. Ella nos lleva a zonas y ante relaciones similares a las que aluden los versos: "Entréme donde



ALFONSO COSTA

no supe / y quédeme no sabiendo / toda ciencia trascendiendo”.

En sala Gaudí, la obra de Francesc Calvet nos sitúa ante una realidad recreada a través de la cultura visual. Y sobre ello realiza una síntesis de los elementos escogidos y del color, todo ello servido con un dibujo preciso, casi elemental, pero al que introduce cierto barroquismo que le aparta de lo puramente plástico para llevarle hacia lo decorativo. El resultado se orienta más hacia el cartel que hacia el cuadro en sí. Sin embargo, ahondando en esta intención o resultado puede acceder Calvet a realizaciones que potencien y le den una gran solidez a su pintura. Muy digna de tener en cuenta y plena de posibilidades.

En galería Matisse, un conjunto de Pedro Pacheco, reunido bajo el título general de “Hacia una mutación espiritual”. Un muy loable intento de situar a través de la plástica al hombre de nuestros días ante las situaciones que surgen de sus relaciones con el espacio, con los nuevos mundos, con las formas del tiempo y con su destino trascendente. Para Pedro Pacheco el arte no es un medio en sí, y menos algo que le lleve a la búsqueda de muy limitados testimonios y paraísos, sino algo con lo que interroga, interrogándose. Alejado de cuanto supone y se relaciona con la sociedad de consumo, aunque la roce por el lado de la ciencia-ficción. Pero por esta vertiente se introduce a través de los caminos más serios. Los títulos de sus cuadros parecen los de novelas de aquel género (“Mañana de otro mundo”, “Aventura ascendente”, “Mares de la noche”...). Su intención es sobre todo espiritual. Una toma de conciencia del hombre y sus relaciones con lo divino, a través de las infinitas posibilidades de sus condiciones de existencia.

De Hernando Viñes, destacado representante del grupo de artistas españoles de la Escuela de París, que, con Picasso a la cabeza, ha dado artistas de renombre mundial, en su exposición de la galería Laietana, se han agrupado una serie espléndida de obras entre 1926 y 1932, bajo la advocación del cubismo y del surrealismo. Como punto de partida y de referencia puede valer, pero la apoyatura no es suficientemente sólida. Si Viñes tiene que ver con el cubismo es de una manera tangencial y a partir de las realizaciones postcubistas de

Picasso, aunque algo también con lo más significativo de Braque. En cuanto al surrealismo, lo toca de una manera más tangencial, y, curiosamente, está más relacionado con el dadaísmo. Pero lo cierto evidente e importante es que esta obra reunida da una altura destacada y muestra una solidez y una categoría artística indiscutibles. Aunque Viñes sea francés de nacimiento (París, 1904), por ser sus padres españoles y haber vivido en su juventud en Madrid y estar relacionado con la cultura española, realiza una pintura marcada con el sello de lo español. Como tal la percibimos. En el sustrato de este conjunto podemos percibir los ecos de la música de Falla (con Manuel Angeles Ortiz realizó los decorados para “El Retablo de Maese Pedro”) y de la generación poética del 27. Con todo cuanto de sentido y preocupación plástica, incluidos los dibujos de García Lorca, había en ella. Un sentido lúdico impregnado de gravedad permanece en estas obras que se relacionan con el arte de vanguardia, siempre situadas en una posición de equilibrio. Pero si Viñes no se arriesga a dar un salto en el vacío siempre edifica sobre muy firmes presupuestos. Y con ello nos transmite un sabor esencial de época, de forma que su arte, al margen de la anécdota y, aún mejor, sin destacada anécdota visible, resulta profundamente testimonial. No hay testimonio de lo superfluo y circunstancial, de lo pasajero, sino de una sensibilidad que irriga las sementeras que han de dar su fruto en el futuro. Que ya lo han dado y han de seguir dándolo. Ante esta obra se puede uno plantear muchas preguntas, al par que por sí mismas nos da tantas respuestas. Una de aquellas sería la de qué es un gran artista y qué es una gran obra. Pues resulta que ante Viñes y su trabajo, nada espectaculares, percibimos esa categoría máxima que posee la obra bien hecha, donde se reúne la fidelidad a la propia personalidad y donde los lazos con el pasado sujetan un puente que se tiende hacia el porvenir, con fluidez, sin concesiones. En este conjunto apenas hay paisajes, pues los temas más destacados son los interiores y las naturalezas muertas. Pero a través de ellos, el paisaje, la Naturaleza viva está representada y presente. Actúa sobre todo.

ANTONIO FERNANDEZ MOLINA

NOTICARIO INTERNACIONAL

BAYREUTH

Con actos variados, conmemoraciones y música, mucha música, como debe ser, se ha celebrado en este año de 1976 el centenario del teatro donde Ricardo Wagner pudo realizar sus sueños del drama musical, de aquella total obra de arte de la que, contra las ideas del genio, sobrevive sobre todo la música revolucionaria, libre y asombrosa. Bien criticado fue Wagner por sus fructíferos llamamientos a la generosidad del desdichado Luis de Baviera. Pero desde hace muchos años, el teatro de Bayreuth es como un templo del más alto arte alemán. Una importante casa discográfica ha reunido en tres estuches las diez obras de Wagner representadas en Bayreuth desde su inauguración, en 1876. Dirigen la impresionante integral Karl Böhm, Hans Knappertsbusch, Wolfgang Sawallisch y Silvio Varviso.

CIUDADES HISTORICAS

La II Reunión Europea de Ciudades Históricas se ha celebrado en el Consejo de Europa de Estrasburgo, bajo la presidencia del secretario general, Kahn Ackerman. Participaron en los debates, además de los diecinueve países miembros del Consejo de Europa, España, Finlandia y la Santa Sede. Doscientos cincuenta alcaldes y ediles locales se ocuparon, durante las jornadas de debate, de los problemas derivados de la circulación, transporte, especulación inmobiliaria, así como de los aspectos sociales de la renovación de los barrios con carácter histórico.

Los expertos españoles reunidos en Estrasburgo piensan proseguir la acción emprendida en 1975, Año Europeo del Patrimonio Arquitectónico. La política de "conservación integrada", adoptada por el Consejo de Europa, se propone no sólo la salvaguarda de los monumentos artísticos, sino el darles una función social, manteniendo a sus habitantes para evitar que los barrios restaurados se conviertan en museos. España estuvo representada en la reunión por el embajador ante las organizaciones europeas, José Luis Messía, y por el arquitecto Gabriel Alomar.

ARQUEOLOGIA Y PREHISTORIA

El mayor y más antiguo yacimiento arqueológico de la Edad de Piedra en todo el área oriental acaba de ser descubierto por arqueólogos soviéticos en Jakasta (Siberia del Sur), consistente en los restos de un poblado de treinta y cuatro mil años de antigüedad. El descubrimiento es de gran importancia para el estudio de la Edad de Piedra, pues demuestra que el "homo sapiens" llegó a Siberia mucho antes de lo que se creía hoy, e incluye, por tanto, a Siberia en la zona de evolución del "homo sapiens".

El yacimiento ocupa una zona muy extensa, lo que indica, junto con otros elementos, que no se trata de un campamento temporal de nómadas, sino de un verdadero poblado permanente de tamaño singularmente grande para ese período prehistórico. Las casas del poblado siberiano eran cabañas de barro, con techados en forma de cúpula, y venían a tener unos cincuenta metros de superficie en planta redonda. En el yacimiento se encontraron hogares para el fuego y herramientas de hueso, de mineral de hierro y cobre que, machacado y mezclado con grasa, se utilizaba para crear diversos colores: negro, rojo, verde, amarillo y carmesí. También se han descubierto objetos artísticos, como la figurilla de piedra de una tórtola y un instrumento musical de viento semejante a una flauta.

— En los alrededores de la ciudad siciliana de Siracusa ha sido descubierta una necrópolis bizantina, cuyo hallazgo se estima del mayor interés histórico y arqueológico al haber sido encontrada intacta dicha necrópolis, sin ser profanada por los violadores de tumbas.

— Restos de un pueblo de unos dos mil quinientos años de antigüedad fueron descubiertos cerca de Arica, al Norte de Chile. El hallazgo fue hecho por docentes y estudiantes de la Universidad del Norte y del Departamento de Antropología de la Universidad de Arica. Los restos se encuentran en una zona conocida por Pampa de Alto Ramírez. En las primeras excavaciones aparecieron dos

funerarias con restos de cuerpos humanos sin cabezas, característica fundamental de los rituales fúnebres de los pueblos altiplánicos primitivos.

— Abundantes vestigios de una civilización de cazadores que vivieron en las dunas del departamento de Junín, al Sudeste de Lima, han sido hallados por investigadores peruanos y norteamericanos. El arqueólogo yanqui, John Rick, reveló el hallazgo de utensilios de sílex, en especial en la cueva Pacha Macha, del mencionado departamento. Los utensilios son herramientas rudimentarias labradas y trabajadas a golpe. Los pobladores de esa zona se dedicaron durante siete mil años exclusivamente a la caza del huanaco y la vicuña. Han sido encontradas ya 18.000 herramientas del tipo indicado en 30 niveles. El nivel primero es del apogeo de dicha civilización de cazadores. Entre los hallazgos hay unas 1.390 puntas de flecha y una serie de cuchillos empleados para raspar pieles y cortar los alimentos.

Las pieles eran usadas como indumentaria y para techos de las viviendas. En declaraciones al diario "El Comercio", de Lima, el profesor John Rick señaló que los cazadores de Junín vivieron de manera estable en las alrededores de ríos y lagunas, procurando a lo largo de tantos siglos que ni el huanaco ni la vicuña, su único medio de subsistencia, se extinguieran, manteniendo siempre un equilibrio entre el hombre y el animal de caza.

— Arqueólogos soviéticos han descubierto en una isla del río Vouksi restos de una fortaleza del siglo XIV, confirmando así la existencia de la antigua ciudad de Karelia. Los arqueólogos suponen que la fortaleza fue construida en 1310 por las tribus locales, en un paraje situado en la desembocadura del río, a unos 142 kilómetros de Leningrado. En escritos del siglo XIV se encuentran referencias a la ciudad de Karelia, en donde ahora, además de los restos de la fortaleza, los arqueólogos han descubierto vestigios de edificaciones, fragmentos de cerámicas, aparejos de pesca y varias piezas de bronce y de hierro. El descubrimiento parece confirmar que

la población de esta ciudad-fortaleza, situada en el canal que va desde el lago Ladoga al mar Báltico, mantenía contactos comerciales con los pueblos bálticos.

ARTISTAS GALARDONADOS

La cantante Janet Baker ha sido condecorada en el palacio de Buckingham con las insignias de dama del Imperio británico. El director inglés Colin Davis, con ocasión de la visita del Covent Garden a la Scala de Milán, ha sido nombrado comendador de la República italiana. La gran Elisabeth Schwarzkopf recibió la toga y el birrete de doctor en Música por la Universidad de Cambridge. Los países donde la música es importante honran no sólo a sus grandes artistas, sino a todos aquellos cuya labor, por ser realizada en lenguaje universal, no reconoce fronteras.

PICASSOS RECOBRADOS

Han aparecido los 118 cuadros de Picasso robados el pasado mes de enero del palacio papal de Avignon. Las obras fueron descubiertas por la Policía en Marsella, en el interior de una furgoneta, siendo detenidas seis personas, una de las cuales falleció repentinamente en la Comisaría. Según informes de prensa, la banda no estaba constituida por aficionados, sino por individuos perfectamente organizados. En la noche del 31 de enero último, tres de los miembros del grupo quedaron voluntariamente encerrados en el palacio papal, en la sala Clemente VI, donde se encontraba la colección cedida por Picasso. Encapuchados y armados, redujeron a tres guardianes del museo, procediendo seguidamente a seleccionar las obras robadas.

El museo no posee protección electrónica alguna por razones económicas, y la compañía de seguros estableció una cifra redonda de diez millones de francos por el total de las obras expuestas. Como el producto de ese robo era difícilmente negociable se pensó que los autores de la operación proyectaban un chantaje a la compañía de seguros, algo que se habría llevado a efecto si la Policía no hubiese descubierto el paradero del botín.

En un principio, y dado que los tres individuos que efectuaron el robo hablaban entre sí en español, la viuda de Picasso, Jacqueline Roque, pensó que se trataba de una especie de "acción política": de un secuestro de obras de arte a la que seguiría la petición de rescate, pero la Policía se inclinó por el chantaje a la compañía de seguros y, según parece, estaba en lo cierto. Las

declaraciones de los detenidos —no realizadas cuando redactamos esta noticia— revelarán la verdad de esta historia.

* * *

El robo de obras de arte degrada el tesoro cultural de las naciones; sin embargo, es cada vez más frecuente. Para evitar el tráfico posterior al robo, la Unesco elaboró hace cinco años un proyecto de convención internacional que permitiría frenar la exportación clandestina de obras de arte y que regulaba la recuperación de las piezas descubiertas por el país propietario de las mismas.

El proyecto de la Unesco constaba de 24 artículos, pero se reducía en realidad a que cada país signatario confeccionase una lista de sus mejores obras de arte; que las obras exportadas legalmente fueran provistas de un certificado y que las que no lo tuvieran fueran devueltas inmediatamente al país de origen siempre que su desaparición hubiese sido denunciada. Los anticuarios y comerciantes del ramo, por su parte, deberían registrar tanto la personalidad del vendedor como la identidad de la obra, y lo mismo tendrían que hacer con relación a los compradores y obras que adquiriesen. Pero el robo a nivel mundial continúa, aunque entre los países más expoliados se encuentren España e Italia, que cuentan, según informes de la Unesco, con los dos patrimonios artísticos más importantes del mundo.

"AÑO RUBENS INTERNACIONAL"

Mil novecientos setenta y siete será en Bélgica y otros países el año conmemorativo del cuarto centenario del nacimiento de Pablo Rubens, el 28 de junio de 1577. Amberes, su ciudad de adopción, celebrará el acontecimiento con el mayor fasto y distintas manifestaciones culturales, que culminarán con la gran exposición de más de cien obras famosas del pintor —pinturas y bocetos al óleo— conservadas en numerosos museos del mundo y a cuya exposición contribuirá España de modo especial. Esta muestra abrirá sus puertas el 28 de junio y permanecerá abierta hasta el mes de septiembre, pudiendo ser completada con visitas a la Casa-Museo de Rubens y demás museos e iglesias de la ciudad que poseen obras importantes del gran maestro flamenco, y que, si no figuran en la exposición, la complementan obligadamente.

Otras manifestaciones en torno a Rubens y su tiempo se llevarán a cabo en Amberes y otros lugares belgas a



todo lo largo de un período ya iniciado oficialmente en el pasado septiembre con la emisión de una serie filatélica dedicada al pintor. En Bruselas, los Reales Museos de Bellas Artes organizarán una exposición de esculturas del tiempo de Rubens. Otros sucesos artísticos conmemorativos serán de carácter musical, coreográfico y dramático. El papel relevante que como diplomático representó Rubens en la Corte madrileña de los Austrias exige la presencia del Museo del Prado en la gran exposición de Amberes, a la cual enviará cinco pinturas, entre ellas, "El jardín del amor", el "Retrato de María de Médicis", etcétera. Igualmente estarán representadas la Academia de San Fernando, la Diputación Provincial de Barcelona y la Real Fundación de San Andrés de los Flamencos.

Entre los países que contribuirán, fuera de Bélgica, al esplendor del "Año Rubens Internacional", figuran España, que dedicará especial atención a la efemérides; Austria, que ya anuncia una exposición en la Albertina, de Viena; Francia, con una gran muestra en el Grand Palais de París; Rusia, que hará recuerdo de Rubens con una exposición en el Ermitage, de Leningrado; Alemania, con otro suceso expositivo en Colonia, etcétera.

DE VARIA INFORMACION

— Tom Keating, en una rueda de prensa celebrada recientemente en Londres, confesó ser autor de unas 2.000 ó 3.000 falsificaciones de obras de grandes artistas pictóricos: Rembrandt, Goya, Gainsborough, Degas, Renoir, Turner... Con semejante historial, Keating se ha convertido en uno de los

grandes clásicos en el arte de la falsificación artística.

— La firma Kamen, de Pazin, en la República yugoslava de Croacia, ha comenzado negociaciones con Italia para la exportación de piedra destinada a reconstruir Venecia. En los primeros seis meses de este año, la citada empresa suministró al mercado exterior unos 4.500 metros cúbicos de piedra y unos 7.000 metros cuadrados de losas de piedra, cuyo 67 por 100 fue exportado a Italia, el 27 por 100 a Checoslovaquia, el 5 por 100 a Alemania Federal y el resto a Austria y Francia. El valor de los suministros se calcula en 520.000 dólares.

— Los rayos laser serán utilizados en la búsqueda de un fresco de Leonardo da Vinci, "Batalla de Anghieri", en las paredes del Salón de los Quinientos del Palazzo Vecchio, de Florencia. El fresco fue pintado entre 1503 y 1504, en dicho palacio florentino, y según los datos históricos, tiene una longitud de ocho metros. Hace ya un par de años emprendió la delicada empresa el investigador norteamericano John Asmus, con un equipo de expertos, pero el trabajo se aplazó entonces por falta de medios técnicos adecuados. El laser parece ser la solución idónea, y el trabajo, según los indicios, se reanudará en breve.

— Los más preciados objetos de la tumba faraónica de Tutankamon han llegado a Washington para ser exhibidos durante tres años en los Estados Unidos. La muestra consta de cincuenta y cinco piezas procedentes de Egipto, y su exposición se ha hecho pública a partir del mes de noviembre en la Galería Nacional de Arte de la capital federal. Entre los objetos citados figura la máscara de oro con la efigie de Tutankamon de tamaño natural.



— Se ha celebrado en Venecia, con sede en su Universidad, un congreso internacional en torno a "Tiziano y su tiempo", con ocasión del cuarto centenario de la muerte del famoso pintor veneciano. En el congreso intervinieron más de ochenta profesores de todo el mundo, habiéndose presentado más de medio centenar de trabajos referidos a Tiziano. El congreso se abrió con dos mesas redondas en torno a "Tiziano y el urbanismo veneciano" y "Tiziano y la mujer". En el acto inaugural se celebró un concierto que presentó reproduciendo la pintura sobre el mismo tema que pintó Tiziano y que se conserva en el Museo del Prado.

— En la ciudad italiana de Rapallo será instalado el primer museo europeo dedicado al "comic", según declaración del asesor provincial de Cultura de Génova, Umberto Ricci, con ocasión de la III Mostra Internacional de Tiras Cómic, que se celebró recientemente en Rapallo. El material inicial de este museo ha sido donado por el coleccionista de Ferrara Carlo Chendi. El nuevo museo (del que sólo existe otro similar en los Estados Unidos), al margen de la exhibición permanente de sus fondos, organizará otras exposiciones privadas, personales y colectivas, manteniendo a la vez un centro de estudios, con debates y publicaciones en torno al "comic".

TERESA BERGANZA

Es sabido que las actuaciones de nuestra gran soprano son esperadas en España con ansiedad y constituyen siempre éxitos clamorosos. La iniciación de la temporada de la Orquesta Sinfónica y Coro de RTVE, bajo la dirección de García Asensio, con "La clemencia de Tito", de Mozart, tenía desde su anuncio el carácter de gran acontecimiento. Sin embargo, hace poco, Teresa Berganza ha dicho en una entrevista, publicada en una revista francesa, que no está segura de que España esté orgullosa de ella. Que Francia, Italia e Inglaterra la han acogido inmediatamente con entusiasmo, pero no España. Parece que a la gran artista le influyen demasiado los recuerdos de unos comienzos difíciles, que deben sólo cargarse a la cuenta de nuestro desequilibrado mundo musical.

NUEVA SALA EN EL PRADO

Se inauguró una nueva sala en el Museo del Prado dedicada a la pintura italiana del siglo XVIII, que contiene más de treinta pinturas, esculturas y objetos de decoración. Al acto de aper-

tura asistieron el director general del Patrimonio Artístico y Cultural, director y subdirector del Museo, miembros del Patronato, conservadores y profesores.

Entre las nuevas obras expuestas figura el cuadro de Juan Bautista Tiepólo "La continencia de Escipión", recientemente adquirido en unos veinte millones de pesetas por el Ministerio de Educación y Ciencia. Esta composición es una de las obras más características del joven Tiepólo. Otros artistas italianos presentes en la nueva sala son Juan Domenico Tiepólo, Alessandro Magnasco, Propaccini, Lucas Jordan, Jeacopo Amiconi, Corrado Giacuinto, Panini y Sebastiano Couca.

MUSEOS

— Ha sido nombrado director del Museo Provincial de Bellas Artes de Segovia don Alonso Zamora Canellada, del Cuerpo de Conservadores de Museos. Anteriormente desempeñaba la dirección del Museo Arqueológico. Bajo la dirección del señor Zamora Canellada se han realizado últimamente excavaciones arqueológicas en la provincia.

— Salvador Dalí incorporará parte de su obra al futuro Museo de Arte Catalán

Contemporáneo, según se cree en los medios de la Diputación Provincial de Barcelona, organismo que prepara la creación de dicho museo. El señor Samaranch, presidente de la Diputación, y Salvador Dalí han mantenido una larga y cordial entrevista en tierras gerundenses, de la que no se ha facilitado información hasta el momento de redactar esta noticia. Sin embargo, en círculos próximos a la Diputación se considera que dicha entrevista está relacionada con una posible aportación artística de Salvador Dalí al patrimonio de la citada Corporación provincial barcelonesa.

MONUMENTOS HISTORICO-ARTISTICOS

En el "Boletín Oficial del Estado", y por resoluciones del Ministerio de Educación y Ciencia, se declaran conjuntos y monumentos histórico-artísticos a los siguientes lugares: calle Mayor de Tendilla (Guadalajara), palacio de Artieda y Torre de Ayanz, en Artieda (Navarra); monasterio de San Miguel de Dueñas, en la localidad leonesa de Congosto, y cuevas prehistóricas de Montico, en la localidad burgalesa de Albaina del Condado de Treviño.

— En posterior Consejo de Ministros, y por Decretos del citado Ministerio de Educación y Ciencia, se declaran conjunto histórico-artístico el casco antiguo de las ciudades granadinas de Almuñécar y Guadix, y la Fuente Grande de Ocaña, en Toledo. A la vez, y según publicó el "Boletín Oficial del Estado", la Dirección General del Patrimonio Artístico y Cultural ha abierto expediente para declarar la zona arqueológica de Valera (Cuenca) conjunto histórico-artístico.

— También la Dirección General del Patrimonio Artístico y Cultural abrió expediente para estudiar la posibilidad de declarar monumento histórico-artístico, con carácter nacional, la iglesia de San Martín, en la localidad soriana de Rejas de San Esteban.



PREHISTORIA Y ARQUEOLOGIA

El teatro romano de Sagunto, al igual que el resto del conjunto monumental, está sufriendo un gran deterioro, pese a las atenciones de todo tipo del Ayuntamiento y la Dirección General del Patrimonio Artístico y Cultural, que no logran cubrir el adecuado mantenimiento de los monumentos. La situación ha sido ya expuesta a las autoridades competentes por la Junta que estudia las soluciones más viables al problema, y que está compuesta por el presidente del Centro Arqueológico Saguntino y de Almudafér, el alcalde de la localidad, el director de la Caja de Ahorros de Sagunto, un arquitecto del Patrimonio Artístico y varios miembros de la Corporación Municipal.

La Junta pretende crear un Patronato que defienda y conserve el importante conjunto histórico-artístico compuesto por el teatro, el castillo, el templo de Diana, puerta del circo romano y el barrio de la Judería, y llevar a cabo una campaña de recaudación de fondos para restaurar los citados monumentos. En el marco del teatro romano se celebrarán cada año diversos certámenes de masas corales, obras de teatro, ballet, conciertos y festivales, etcétera.

— Un túmulo funerario con una antigüedad de cuatro mil años, hachas de piedra, puntas de lanza y otros objetos prehistóricos, han sido descubiertos en la zona ovetense de Sariedo por un equipo de la cátedra de Prehistoria de la Universidad ovetense, al realizar excavaciones en los alrededores de la zona citada.



— Un total de veintidós enterramientos infantiles han sido descubiertos hasta el momento en las excavaciones que se realizan en el poblado prehistórico de La Hoya, cerca de la villa alavesa de La Guardia. En dicho lugar han trabajado este verano 31 arqueólogos del Seminario de Arqueología del Museo Provincial de Alava; otros fueron estudiantes de las Universidades de Deusto, Navarra, Valladolid y Zaragoza, además del Colegio Universitario alavés. Las excavaciones han sacado a luz la estructura de un poblado cuyo origen puede remontarse a unos dos mil ochocientos años de antigüedad, en el que se distinguen dos fases: la más antigua, perteneciente a la Edad del Hierro, está todavía sin estudiar.

— También en Alava, y bajo el pueblo de Arcaya, a cinco kilómetros de Vitoria, se han hallado vestigios de lo que pudo haber sido una villa romana. En las primeras casas, los arqueólogos han encontrado un aljibe para almacenar agua. A su lado fue descubierto un sistema de calefacción para las termas. Todo hace suponer que muy cerca existe un patio romano. De este yacimiento se tenían noticias ya desde el siglo pasado, pero hasta el momento nadie había emprendido las investigaciones. Es muy posible que esta villa romana estuviese en la ruta de la calzada Astorga-Burdeos.

— No lejos de la localidad manchega de Daimiel y sobre el curso del río Azner, se han hallado diversos objetos arqueológicos en una de las llamadas "motillas", montecillos artificiales alzados por la mano del hombre primitivo —celta y aun antes— como túmulos para sus muertos. Se han encontrado un esqueleto de cerca de dos metros, trozos de cerámica, restos de animales más o menos identificados, granos de cereales quemados, etcétera. En el entorno aparecen vestigios de construcciones primitivas, que anticipan la idea de que se trata de un poblado, un castro, que cabe situar entre dos mil quinientos a cuatro mil años de distancia, cuando todavía no han manifestado los técnicos las fechas y otros detalles sobre la naturaleza del hallazgo.

— De nuevo en la Mancha, en la barriada minera de Asdrúbal, de Puertollano, se han descubierto vestigios arqueológicos que se remontan a la Edad del Bronce, con una antigüedad de cuatro a cinco mil años. Casi a flor de tierra se han descubierto cinco puntas de flecha en sílex, percutores de cuarcita, varios raspadores sobre láminas y sobre lascas de sílex, trozos de cerámica en avanzado estado de elaboración, hue-

sos, dientes de animales, fragmentos de astas de cérvidos...

— Cerca de la localidad murciana de Caravaca ha sido descubierta una vivienda rústica de la época iberorromana, que guarda estrecha relación con los vestigios hallados en Aravaca y con el santuario ibérico de Cehegín. En ella se observan dos etapas de ocupación del siglo III antes de Cristo, de cultura ibérica, con rico material cerámico pintado con motivos geométricos y de la época imperial con elementos arquitectónicos.

— Una subvención de cinco millones de pesetas ha sido concedida por la Dirección General del Patrimonio Artístico y Cultural para iniciar las obras de restauración del edificio Puerta Castillo, de León, que fue cárcel hasta hace una docena de años y está situada junto a la muralla romana, con antecedentes en el siglo IX. En dicha restauración se van a sustituir las vigas de madera por otras de hierro, procediendo al acondicionamiento del edificio para ser destinado a museo y biblioteca.

Otra restauración que se va a llevar a cabo en la capital leonesa será la de la iglesia románica de Nuestra Señora del Mercado, que en el siglo XVI sufrió una reconstrucción que le costó los dos ábsides laterales. El nuevo proyecto tiende a devolver a la iglesia su forma primitiva.

ZARAGOZA, ARTE SAGRADO

Los objetos de arte sacro de la diócesis de Zaragoza se encuentran en grave peligro de perderse o ser robados, según se desprende de una importante carta pastoral hecha pública hace algunos días por el arzobispo de la capital aragonesa, monseñor Cantero Cuadrado. El arzobispo añade en su carta pastoral que en la actualidad la custodia de estas obras de arte se encuentra dispersa por cientos de templos, muchos de ellos en "precaria situación arquitectónica" y "sin la debida vigilancia a causa de la actual escasez de clero". En evitación de males mayores, monseñor Cantero Cuadrado ha decidido inventariar y catalogar todas las obras de arte que se encuentran en la diócesis. Se publicará así un monumental catálogo de arte sagrado aragonés, que constará de diez volúmenes y cerca de ocho mil fotografías. Este gran trabajo será realizado en colaboración con la Universidad y la Caja de Ahorros de Zaragoza. Paralelamente se montará un museo diocesano de arte en el que se recogerán, bajo de-

pósito, aquellas obras de valor exclusivamente artístico, histórico o cultural. Con este fin se ha habilitado ya parte del propio palacio arzobispal zaragozano.

ENRIQUE MONJO

Ha fallecido en Barcelona el escultor Enrique Monjé a los ochenta años de edad, siendo enterrado en Vilasar de Mar, su villa natal. Monjé había nacido en la citada villa barcelonesa el 11 de febrero de 1896 y desde temprana edad dedicó atención al cultivo de la escultura. En 1909 ingresó en la Escuela de Artes y Oficios de su pueblo, teniendo como maestros a Fusa Leal y Pla y Rubio. Más tarde trabajó en la Ciudad Condal como ayudante de José Llimona. Pensionado por el Ayuntamiento barcelonés, visitó Francia, Bélgica e Italia. Su proyección internacional comenzó a partir de 1954, tras exponer con éxito en París; en la década de los sesenta confirmó su calidad en los Estados Unidos.

Catedrático de Escultura en la Escuela de Bellas Artes de San Jorge a partir de 1922, obtuvo un año después el Premio Nacional de Escultura. En la actualidad era miembro de las Reales Academias de Bellas Artes de San Jordi y San Fernando. Enrique Monjé, al decir de la crítica, fue el último valedor de lo clásico y en su estatuaria descuella la dedicada al arte religioso.

DE VARIA INFORMACION

— Al parecer, han sido descubiertas en la localidad murciana de Mula cuatro pinturas de José de Ribera "El Españolito" en las iglesias de San Miguel y de Santo Domingo. El hallazgo fue realizado por cuatro jóvenes que buscaban obras de arte por toda la ciudad para incrementar los fondos del futuro museo que desea crear el Ayuntamiento. En dos de los cuadros ahora descubiertos se lee: "Ribera, año 1610" y "Joseph de Ribera, año 1630". Ambas fechas cierran, al parecer, el período en que fueron pintadas estas cuatro obras.

— Se están llevando a cabo las obras de restauración de la iglesia parroquial de la Asunción, de Viso del Marqués, en Ciudad Real, anterior al siglo XIV, en cuya época se incendió. Asimismo, esta iglesia sufrió los efectos del famoso terremoto de Lisboa, en 1755. La iglesia está próxima al palacio de don Alvaro de Bazán, hoy Archivo de la Marina de guerra española. El edificio tiene un acusado valor artístico e histórico; fue visitado por Cervantes y Lope de Vega en sus viajes a Andalucía y en él estuvo la Reina Juana de Castilla con el cuerpo

sin vida de Felipe el Hermoso en su viaje hacia el Sur. Se ha hecho una llamada general para que el vecindario colabore económicamente en esta restauración.

— El famoso joyero y experto en arte M. Grassy, de Biarritz, ha adquirido en una subasta de París quince tapices de las manufacturas de Gobelinos, propiedad del millonario boliviano Antenor Patiño, por los cuales pagó 16 millones de pesetas. M. Grassy, residente en Madrid, señaló la posibilidad de que los tapices, representando escenas del "Quijote", vengan a España, de no ejercer su prioridad de opción el Gobierno francés.

— Según noticias de prensa, el convento murciano de San Antonio, obra del siglo XVIII, se halla en situación de semiabandono, puesto que las monjas que lo ocupaban se trasladaron hace ya algún tiempo al monasterio de los Jerónimos, en las afueras de la ciudad. De la iglesia conventual de San Antonio han sido robadas algunas obras de arte de autores no especificados. El convento ocupa una superficie de 3.000 metros cuadrados.

— Se celebró en Seo de Urgel el II Curso Internacional sobre Arte Pirenaico, patrocinado por el Ayuntamiento de la citada ciudad ildense y con asistencia de numerosos cursillistas nacionales y extranjeros. El curso comprendió, a la vez que lecciones sobre literatura, historia, arte, botánica, música, costumbres y toponimia pirenaica, excursiones didácticas por todo el área de Seo de Urgel.

PATRIMONIO ARTISTICO

TVE celebró un encuentro en mesa redonda dedicado a estudiar la actual situación del Patrimonio Artístico, en el que intervinieron, con el moderador Fernando Chueca Goitia, Ramón Falcón, comisario del Patrimonio Nacional; Alfonso Díaz de Bustamante, alcalde de Cáceres; José Luis Alvarez, notario; Manuel Manzano-Monis, arquitecto, y el profesor Antonio Blanco Freijeiro. Las más importantes propuestas se pueden fijar en los siguientes puntos:

— Sensibilizar al país a través de las instituciones nacionales y provinciales debe ser tarea de todos nosotros. Falta una auténtica conciencia nacional sobre la importancia cultural, económica y política del Patrimonio.

— Tanto el patrimonio artístico en general como el arquitectónico en particu-

lar, no puede protegerlo el Estado como se merece. A España no se la puede convertir sólo en un museo; tiene que cumplir el legado artístico una misión social. Respetando las características artísticas, deben adaptarse los monumentos nacionales a las necesidades actuales de vida.

— La Ley del Tesoro artístico es una venerable anciana de la República. Cinco ministros no se han ocupado del problema. Es necesario un 1 por 100 para el capítulo de conservación monumental, el doble de la cantidad concedida a las viviendas protegidas.

— Hay que declarar monumentos y conjuntos artísticos todos los que sean dignos de tal condición, al contrario de la opinión de los que creen que el Estado sólo debe hacer tal declaración para los que pueda sostener. Las declaraciones son una póliza de salvación para el monumento. En España tenemos 1.757 monumentos declarados, frente a los 3.000 de Francia e Italia. Es, pues, necesario declarar todo lo que se debe proteger.

— No se deben vender los palacios antiguos y sí, en cambio, concederles una subvención destinada a la restauración de monumentos particulares.

— La Dirección General del Patrimonio Artístico y Cultural debe ser nuevamente nominada Dirección General de Bellas Artes.

ARTE EN EL SELLO

El sello de arte toma nueva actualidad en la crónica filatélica española. Recientemente han sido puestas en circulación dos series dedicadas, respectivamente, al bimilenario de Lugo y a los pintores españoles. La primera de ellas consta de tres valores de una, tres y siete pesetas representando un fragmento del "Mosaico de Batitales", la "Muralla lucense" y "Moneda romana" de la época fundacional de Lucus Augusti; la serie esta realizada por procedimiento calcográfico.

También está ya a la venta la serie de "Pintores españoles", dedicada en esta oportunidad al napolitano-madrileño Luis Eugenio Meléndez, maestro del bodegón en el campo de nuestra pintura del siglo XVIII. La emisión consta de ocho valores de una a doce pesetas, en huecograbado policolor, reproduciendo las siguientes obras: "Cerezas, ciruelas, queso y jarro"; "Naranjas, sandía, tarro y caja de dulces"; "Peras, melón, barril", "Pichones y cesto"; "Besugos, naranjas"; "Sandía, pan, ros-

cas"; "Ciruelas, brevas, pan" y "Granadas, manzanas, uvas", de los fondos del Museo del Prado.

En cuanto a 1977, se anuncian diferentes series artísticas: la de Turismo, con estampas arquitectónicas (Puerta de Toledo de Ciudad Real, Cartuja de Granada, Catedral de Jaén, Tajo de Ronda, castillo palentino de Ampudia y Puerta de Bisagra de Toledo); la de Pintores, que con sus ocho valores en huecograbado policolor será dedicada a Pablo Picasso, con obras de sus épocas azul y rosa. La serie dedicada a cenobios reproducirá el burgalés de San Pedro de Cardeña. La dedicada a la Navidad recogerá en dos colores motivos románicos oscenses. Y algunas otras series más, que como la de Automóviles antiguos ó 12 de octubre —dedicada a Costa Rica, ya emitida—, muy bien pudieran incorporarse al "corpus" artístico filatélico.

JOSE MORENO GANS

Con la desaparición de José Moreno Gans, muerto en Muxia (La Coruña) el 26 de agosto, ha desaparecido un personaje de auténtica significación en el mundo musical español. Nació Moreno Gans en Algemesí (Valencia), el año 1897. Recibió sus primeras lecciones de música en el pueblo natal, para trasladarse después a Madrid, en cuyo Conservatorio siguió sus estudios. No sólo por la relación directa, sino por el influjo espiritual, Moreno Gans se consideraba discípulo de Conrado del Campo. Obtuvo en 1928 y en 1943 el Premio Nacional de Música, y otros galardones adornan una carrera a la que no favoreció la excesiva modestia y el carácter retraído del maestro. En su producción son muchas las obras de gran mérito, desde las "Pinceladas goyescas", a los conciertos para piano y para violoncello, a la "Sinfonía Esopo". Moreno Gans pertenece a una de esas generaciones poco atendidas, cuya revisión es necesaria para bien del repertorio español.

PREMIO DE GRABADO CARMEN AROZENA

En memoria de Carmen Arozena, pintora y grabadora, nacida en Santa Cruz de la Palma (Canarias), quien puso un gran empeño en investigar las diversas técnicas del grabado, ha sido instituido este premio, que se otorga cada año y cuyas bases para 1976 son las siguientes:

Se establece un premio único e indivisible de 30.000 pesetas que no podrá ser declarado desierto, siendo libres tanto el tema como el sistema de estampación elegidos por los autores de

las obras participantes, pero éstas no podrán exceder de 70 x 50 cm. Cada artista grabador sólo podrá presentar una obra original, enmarcada por el sistema de cristal y pinzas, consignando al dorso nombre y apellidos, así como dirección y teléfono. El plazo de admisión de los grabados está abierto desde el 10 de septiembre al 20 de noviembre del año en curso, debiendo ser presentados o enviados a la galería Abril, calle Arenal, 18, Madrid-2. El 5 de diciembre se abrirá al público la exposición de las obras seleccionadas y durará hasta el 21 del mismo mes.

I CERTAMEN INTERNACIONAL EN LANZAROTE

Acaban de nacer, simultáneamente, el Museo de Arte Contemporáneo y el I Certamen Internacional de Artes Plásticas de Lanzarote. Este último ha convocado a los creadores más significativos del momento presente con la finalidad de constituir y acrecentar el legado del arte contemporáneo en las islas Canarias. Ello ha sido posible merced a las iniciativas y apoyos conjuntos de la Dirección General del Patrimonio Artístico y Cultural, el Instituto de Cultura Hispánica, la Delegación Nacional de Cultura, las autoridades provinciales de Las Palmas de Gran Canaria, el Cabildo Insular de Lanzarote y el Ayuntamiento de Arrecife de Lanzarote.

La comisaría de este I Certamen tiene su sede en la Delegación Nacional de Cultura, calle Marqués de Monasterio, 3, 1.º, Madrid-14, teléfono 419 67 57, y han podido concurrir al mismo, además de los artistas invitados, cuantos creadores españoles y extranjeros lo han deseado. Se adquirirá así, mediante el sistema de concurso, un buen número de obras representativas del momento plástico actual.

Con carácter especial, se constituirá una sala dedicada a los grandes maestros del siglo XX, que han sido invitados por el Jurado fuera de concurso. También con carácter especial, se constituirá otra sala dedicada a los artistas actuales más representativos de las provincias canarias.

Además de las obras adquiridas por el museo, la comisión del certamen establecerá un servicio destinado a facilitar la venta de las obras expuestas al público.

VI BIENAL DEL DEPORTE EN LAS BELLAS ARTES

Bajo el patrocinio del Comité Olímpico Internacional, la Delegación Nacional de Educación Física y Deportes convoca la VI Bienal Internacional del De-

porte en las Bellas Artes, que se celebrará en Madrid durante los meses mayo-junio del próximo año 1977, con arreglo a las bases que resumimos y que, si se desea conocer con mayor detalle, pueden solicitarse a la referida Delegación.

Consta el certamen de cinco secciones: pintura, escultura, grabado, dibujo, y trofeos y medallas, debiendo versar el tema de las obras que se presenten sobre el deporte o la educación física en general, pudiendo participar en esta competición cuantos artistas españoles y extranjeros lo deseen.

Las obras, acompañadas de dos fotografías con brillo, de 18 x 24 cm., se entregarán en Madrid (Sala Macarrón, Jovellanos, 2) o en Barcelona (La Pinacoteca, paseo de Gracia, 34), antes del día 1 del próximo mes de abril, acompañando a cada una de las obras el boletín que facilita la Bienal.

No se admitirán trabajos protegidos por cristal o realizados con materias que representen un riesgo para la integridad de la obra, debiendo presentarse éstas convenientemente embaladas para defenderlas de los deterioros durante su manejo y almacenamiento.

Los premios serán: en pintura, uno de 250.000 pesetas, uno de 150.000 y dos de 100.000; en escultura habrá uno de 300.000, otro de 200.000 y dos de 150.000; los de dibujo serán uno de 60.000 y dos de 30.000; finalmente, en trofeos y medallas, se otorgará un premio de 50.000 pesetas y cuatro de 30.000.

Con las obras admitidas se celebrará la pertinente exposición, pasando las premiadas a ser propiedad de la Delegación Nacional de Educación Física y Deportes.

EXPOSICIONES ORGANIZADAS POR LA DIRECCION GENERAL DEL PATRIMONIO ARTISTICO Y CULTURAL

La Dirección General del Patrimonio Artístico y Cultural ha confeccionado un brillante y nutrido programa de exposiciones plásticas para el último trimestre de 1976, las cuales serán realizadas a través de la Comisaría Nacional de Museos y Extensión Cultural.

Durante el mes de octubre se presentan amplias muestras antológicas de Bores, César Olmos y Miguel Hernández en las salas de la Dirección General, sitas en el paseo de Calvo Sotelo, 20 (edificio de la Biblioteca Nacional). Durante este mismo mes han tenido lugar la presentación de veinte artistas de la Escuela Superior de Bellas Artes de San Fernando, de Madrid, en el palacio

de Velázquez del parque del Retiro, y la magnífica muestra, en el Palacio de Cristal, de arte popular de todo el mundo, que ha sido, como las anteriores, muy visitada. En octubre también se ha celebrado una exposición de la colección Olivetti en la sala del Museo Español de Arte Contemporáneo (Ciudad Universitaria); la de Augusto y su tiempo en la arqueología española ha tenido lugar en el Museo de Bellas Artes de Zaragoza, con motivo del bimilenario de aquella ciudad; otra dedicada al IX centenario de la catedral se abrió al público en Santiago de Compostela.

Casi todas estas muestras, debido a su propio interés, así como a la gran afluencia de visitantes, continúan abiertas al público durante el mes de noviembre, incrementándose con las presentaciones de Aguayo, Bores y el XXII Salón de Grabado en las tres salas de la Dirección General.

En diciembre y en estas mismas salas harán acto de presencia José Luis Verdes ("El mito de la caverna", premio internacional de la Bienal de Sao Paulo), así como Juana Francés y Cuñí.

Otro capítulo merecen las exposiciones itinerantes que también organiza la Dirección General del Patrimonio Artístico y Cultural durante este mismo trimestre. Entre ellas se presentará una muestra colectiva de arte canario, sucesivamente en Valencia, Ceuta y Las Palmas de Gran Canaria. En Santander, Oviedo y Valladolid, se exhibirá otra colectiva, titulada Realismo Español Contemporáneo. La obra de José Garneo y Alda será presentada en Sevilla, Córdoba y Huelva. La obra de Angel Ubeda se expondrá en Toledo, Ciudad Real y Segovia, y la de Pedro García Ramos en Toledo. Otra interesante exposición de reproducciones de Picasso viajará hasta Almería y Algeciras, y, finalmente, una apretada síntesis de la pintura figurativa española tendrá lugar en Valencia y Sevilla. Para la celebración de todas estas exposiciones se ha procurado elegir los mejores marcos de cada ciudad, como son diversos palacios, museos, casas de la cultura, etcétera.

Podemos anticipar, de igual modo, toda una serie de interesantes muestras con las que, en los próximos meses, la Dirección General del Patrimonio Artístico y Cultural, a través de su Comisaría Nacional de Museos y Extensión Cultural, contribuirá de la forma más positiva a la difusión de las artes plásticas en nuestro país: Alfredo Winternitz, Luis Gordillo, Luis Sáez, Jesús Núñez, Carmen Cullén, Artistas Polacos, Fernando Nuño, homenaje a Rafael Leoz, Barjola, Schommer, Nueva Generación 1967-1977, Constructivistas Españoles, Farnese de Andrade, etcétera.

CONCURSOS INFORMATIVOS

El "Boletín Oficial del Estado" ha hecho públicas las bases por las que se convoca un concurso de artículos de prensa, guiones de radio, fotografías y reportajes filmados o grabados en "video-tape", que se refieran a la actividad llevada a cabo por la Dirección General de Patrimonio Artístico y Cultural durante 1976.

Podrán tomar parte en este concurso todos los colaboradores de los medios de comunicación social que a lo largo del presente año publiquen trabajos relacionados con las actividades de defensa, promoción y engrandecimiento del patrimonio artístico y cultural.

No hay limitación en el número de trabajos a presentar, por lo que cada periodista o redactor gráfico puede concurrir con los que estime oportunos, teniendo en cuenta que a la hora de emitir fallo se valorará tanto la calidad como el número de los publicados y presentados a este concurso.

Las solicitudes para tomar parte en este concurso se dirigirán al ilustrísimo señor director general del Patrimonio Artístico y Cultural, Comisaría Nacional de Museos y Extensión Cultural, debiendo presentarse en el Registro General del Ministerio de Educación y Ciencia (calle Alcalá, 34, Madrid-14), hasta el 31 de enero de 1977.

Los autores de artículos de prensa o fotografías acompañarán a la solicitud dos ejemplares del diario o revista en que aparecieron publicados.

Cuando se trate de guiones radiofónicos, que también se presentarán por duplicado, se acompañará una certificación del jefe de Redacción de la Emisora correspondiente, en la que se expresará fecha y hora en que fueron emitidos.

En cuanto a los reportajes filmados o grabados en "video-tape", se acompañará un sólo ejemplar junto con la documentación que acredite suficientemente su proyección pública o su emisión por televisión.

Se establecerán los siguientes premios:

Artículos de prensa: Un premio de 150.000 pesetas.

Guiones de radio: Un premio de 75.000 pesetas.

Fotografías: Un premio de 50.000 pesetas.

Reportajes filmados o grabados en "video-tape": Un premio de 100.000 pesetas.

El Jurado será designado oportunamente por el Ministerio de Educación y Ciencia a propuesta de la Dirección Ge-

neral del Patrimonio Artístico y Cultural y su composición se hará pública en el "Boletín Oficial del Estado". El fallo del concurso se anunciará en el "Boletín".

Emitido el fallo del concurso, los autores de trabajos presentados podrán retirar éstos —salvo los premiados— con la presentación del correspondiente recibo de entrega. El plazo para retirar los trabajos será de un mes, a partir del día de la publicación del fallo del concurso. Transcurrido dicho plazo, los trabajos no retirados dejarán de estar bajo vigilancia y sus autores no tendrán derecho a reclamación alguna.

"PROYECTO Y CIUDAD HISTORICA"

Se ha celebrado en Santiago de Compostela el Seminario Internacional de Arquitectura "Proyecto y ciudad histórica", cuyo tema ha sido "Estudio y propuestas para el centro histórico de Santiago de Compostela en relación con la problemática de la periferia. Comparación con otras ciudades". El director del curso fue el famoso arquitecto italiano Aldo Rossi y la organización del Seminario corrió a cargo del Colegio Oficial de Arquitectos de Galicia. Las lecciones que se dictaron fueron las siguientes: Antonio Bonet Correa: "Los antecedentes históricos de la ciudad de Santiago"; Aldo Rossi: "La problemática de los centros históricos"; Francisco Fernández-Longorio: "Problemática urbanística de la Santiago moderna"; Salvador Tarragó: "El ejemplo de la ciudad de Barcelona"; Oswald Mathias Ungers: "Arquitectura a escala humana"; Bruno Reichlin: "La ciudad de Zurich"; Josep Paul Kleinhues: "Las grandes intervenciones en Alemania"; Juan Ruesga y A. Villanueva: "Sevilla y su casco antiguo"; Mario Gandelsonas: "La ciudad de Nueva York"; Vittorio Savi: "Las ciudades toscanas"; Carlo Aymonino: "La problemática de los centros históricos de Italia: Pesaro y Bolonia"; Javier Unzueta: "Las ciudades vascas"; Rafael Moneo: "Los cascos históricos de España"; José da Nobrega y José Charters: "La ciudad de Lisboa"; Raul Rofer: "La ciudad gótica"; Rossi, Consolagicio y Bosshard: "La arquitectura del Ticino"; James Stirling: "Las intervenciones en cascos antiguos ingleses"; Siza Vieira: "Las ciudades atlánticas"; Peter Eismann: "Las ciudades americanas"; Luis Peña Ganchegui: "La ciudad de San Sebastián".

El resumen del Seminario fue realizado por Aldo Rossi. Se celebró al tiempo una exposición homenaje del ingeniero Ildefonso Cerdá y se presentaron dos libros, "El hábitat castreño", de Ana María Romero, y "La arquitectura del humo", de Yago Bonet.

BIBLIOGRAFIA

ANNA BALAKIAN: "ANDRÉ BRETON, MAGO DEL SURREALISMO"

MONTE AVILA EDITORES. CARACAS, 1976.

La bibliografía sobre André Breton ha crecido mucho en los últimos años y el tema tiene todo el aspecto de mantener un vigente interés. Son bastantes, y en general de calidad, los libros que se le han dedicado al creador del surrealismo. Entre ellos, este de Anna Balakian es muy probable que sea el más completo, sin duda uno de los más ecuanimes y un trabajo muy valioso.

La autora ha realizado un trabajo que es el fruto de muchos años de interés por el tema, de diversas entrevistas con Breton, con algunos de sus amigos, sus esposas y su hija, de quienes ha obtenido datos importantes después de la muerte del poeta.

Dentro de lo posible, Anna Balakian nos ofrece la figura de Breton en sí, referida a su aventura y anécdota personal y a la significación de su obra. Aunque, claro es, ésta aparece relacionada y gravitando sobre personas y acontecimientos, ya que su labor no fue la de un creador solitario, sino la de quien proyecta su actividad sobre los demás de una manera inmediata y con eco creciente. Pero como en toda vida, también hay en la de Breton aspectos en los que puede percibirse esa radical soledad que es una de las condiciones de la naturaleza humana, y la que un hombre tan sensible y agudo como fue Breton vivió y conoció al lado de su popularidad, aunque ésta fuera en tan buena medida una popularidad de élite.

En las cuatrocientas apretadas y densas páginas, la autora reúne diecisiete capítulos que estudian de manera casi cronológica el discurrir de Breton sobre la Tierra. Prácticamente no queda sin tocar ninguno de los aspectos del surrealismo y cuanto con él se relaciona, cosas con las que

el lector conocedor del tema ya está familiarizado. Pero el enfoque de muchos de estos aspectos posee un tono que es el fruto del conocimiento y del amor hacia el personaje. Ello nos pone en contacto con un hombre que un día, a través de la obra del doctor Janet, tuvo la genial ocurrencia, de resultados tan prolíficos en la literatura y el arte, del automatismo. Y con quien, si desdeñó determinados aspectos tenidos por intocables del arte de novelar, y expresó su desdén hacia el género, ha sido uno de sus máximos renovadores, simplemente al narrar dentro de la atmósfera de la poesía algunas sugestivas experiencias personales que afectaron profundamente a su personalidad en libros como *Nadja* o *Arcane*, 17.

Entre tantas cosas como se ponen de relieve en este libro, una de ellas es la vinculación de Breton con el mundo del arte. Desde sus inicios, si vivió el mundo de la poesía, con tanta intensidad e interés vivió el de la creación artística. Y su influencia en este campo es seguramente la más destacada que jamás ha ejercido poeta alguno, superando la labor que en este campo realizaron otros, como Baudelaire y Apollinaire. Puede asegurarse que, sin Breton, el resto del panorama artístico sería muy otro. Su influencia se proyectó a través de su trato personal; muchos artistas deben al contacto con Breton el desarrollo de su personalidad, el haber llegado a encontrarse a sí mismos y el haber realizado una obra original e interesante. Sus escritos sobre arte no fueron los de un tratadista, sino los de un poeta y un iluminado que vio en la obra de los artistas un medio para poner al hombre en contacto con zonas inexploradas de la vida y de la realidad. También fue un gran organizador de exposiciones, que cuentan entre las más significativas de cuantas se han realizado. Su influencia directa o indirecta de algún modo está en la mayor parte del arte más significativo que se ha realizado a partir de la en-

trada en escena del surrealismo, y esta influencia queda muy lejos de haberse debilitado; al contrario: en los últimos años asistimos a un reverdecimiento de ella. Y lo curioso es que su postura ante el arte fue más la de un aficionado que la de un experto, y esto último lo era en alto grado. Es decir, vivió dentro del arte y estimuló su creación, manteniendo bajo el prisma, que a través de este libro se nos aparece bastante más amplio de lo que algunos comentaristas quieren hacerlo aparecer, del surrealismo una actitud expectante. No tuvo un sentido reverencial hacia sus productos por encima de otras realidades, como podía ser la de las piedras —hacia las que tan atraído se sintió—, la fauna y la flora y, en general, a cualquier otro aspecto de la Naturaleza campestre o urbana, pero la sugestión que emanaba de su postura ante las cosas revierte sobre el arte y le carga de sentido. Para él fueron indiferentes los métodos utilizados y la habilidad técnica. Le importaba sobre todo el resultado. En este sentido, su estimulante curiosidad le hizo interesarse por aspectos marginales de la actividad artística antes marginados, descubrir artistas o señalar la importancia de otros no suficientemente estimados.

Si el libro nos da la dimensión de la aventura de un guía como Breton, también nos pone en contacto con un hombre cuyas destacadas facultades no están en contradicción con una evolución y un sentido de la comprensión más amplio a medida que fue avanzando en la vida. En el libro se comenta que los papeles íntimos del poeta no podrán publicarse hasta pasados cincuenta años de su muerte. Para entonces, el mundo podrá disponer de una visión más completa de la aventura personal de este hombre, en la que, especialmente en sus últimos años, parece haber zonas cuya revelación quizá reserve algunas importantes sorpresas.

A. F. MOLINA

MARIA ANGELA FRANCO MATA: "ESCUPTURA GÓTICA EN LEÓN".

INSTITUCION FRAY BERNARDINO DE SAHAGUN, DIPUTACION DE LEON, 1976.

La tesis de María Angela Franco Mata sobre la escultura gótica leonesa mereció la calificación de sobresaliente "cum laude" cuando la defendió en la Universidad Complutense. Posteriormente la presentó al concurso para tesis doctorales instituido por la Institución Fray Bernardino de Sahagún, y obtuvo premio, por lo que ahora ha sido editada en un volumen de 661 páginas, con abundantes fotografías, algunas de las cuales se deben a la misma autora del texto. De estos datos puede deducirse que "Escultura gótica en León" es un trabajo investigador serio, erudito, apoyado en abundante bibliografía, como corresponde a su origen universitario.

Se basa fundamentalmente en el estudio de la catedral leonesa, calificada de la más francesa de todas las catedrales españolas, ya que su planta está calcada de la de Reims y asimismo demuestra estar influenciada por los planos de la de Amiens, con huellas de las de Chartres y París. Fue comenzada en el 1255, y tiene seis puertas esculpidas de enorme riqueza, recogiendo, en general, la estructura temática de las grandes catedrales citadas.

Eran objeto de discusión algunas de las figuras esculpidas en la catedral, por no tenerse seguridad de su identificación. Así, por ejemplo, la doctora Franco Mata identifica las figuras de la primera arquivolta de la puerta llamada de San Juan con el árbol genealógico de Jessé, padre de David, ascendiente de María y, por tanto, de Cristo, y lo hace con tal acopio de citas escriturísticas, que su afirmación parece indiscutible.

Analiza cada una de las portadas catedralicias, detallando las escenas y figuras del tímpano, de las arquivoltas y de las jambas. Una circunstancia curiosa, resaltada por la autora, es la cantidad de instrumentos musicales representados en piedra, que en estas páginas se enumeran y estudian con toda atención. Otra curiosidad, y muy importante, es que en el parteluz de la portada central de la fachada occidental, llamada del Juicio Final, se encuentra la Virgen Blanca, Nuestra Señora de la Regla; mejor dicho, ahora se encuentra una copia, porque el original ha sido trasladado a una de las capillas; es una de las obras más monu-

mentales del gótico, hecha cuando estaba ya avanzado el siglo XIII. Lo extraño es que fuera puesta allí, cuando lo habitual en el gótico es que Cristo Juez presida el parteluz del Juicio Final: la devoción mariana española le desplazó en León.

Es notable el estudio estilístico de las portadas, con referencias a los maestros y sus talleres, así como la cronología. La segunda parte de este interesante ensayo se dedica a estudiar la escultura funeraria en León y provincia, en un centenar largo de páginas.

ARTURO DEL VILLAR

RAUL CHAVARRI: "ARTISTAS CONTEMPORANEAS EN ESPAÑA".

GAVAR. MADRID, 1976.

Con esta oportuna, necesaria y cuidada edición, inicia la galería de Arte Vasco, Gavar, su andadura por el mundo del libro.

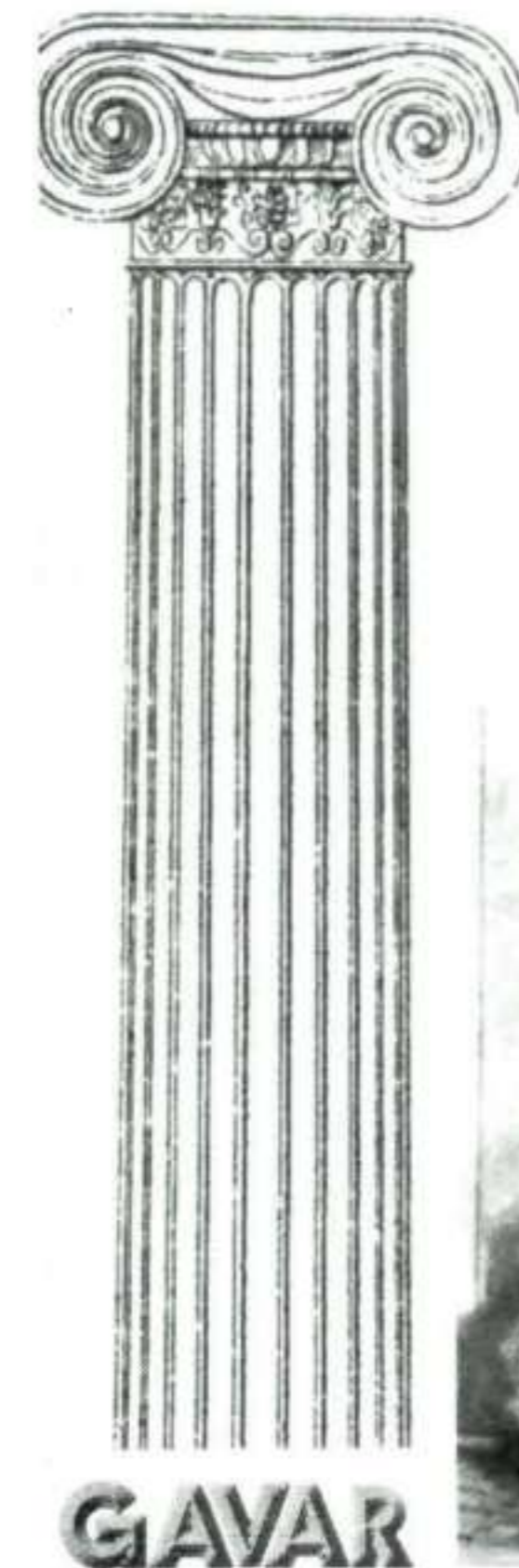
Oportuna y necesaria era la que sobre sus hombros se había echado Raúl Chávarri: aportar la más amplia crítica e información sobre el hacer femenino en el mundo del arte, ya que, desbordando el título, el autor expone una completa historia de las actividades artísticas de la mujer en todos los tiempos y lugares, ofreciendo en una segunda parte —a modo de diccionario alfabético— detallada mención de todas las artistas plásticas contemporáneas que han realizado su tarea en España.

Quizá sea esta segunda parte la más útil, por utilizada, pues en ella se ofrece —para la rápida consulta— una amplia relación de "pintoras, escultoras, dibujantes, grabadoras, ceramistas y artistas textiles" de nuestros días, relación que magnifica la presencia femenina en el mundo de las artes.

Pero antes ha estudiado Chávarri un interesante tema: "Desarrollo artístico y presencia femenina", centrándose fundamentalmente en sus aspectos teóricos e históricos.

Si para el hombre resulta difícil mantener la relación arte-mundo en nuestra civilización, ¿qué va a ser de la mujer? Si la discriminación es evidente allende nuestras fronteras, ¿no se dan en nuestro país condicionamientos de mayor fuerza y más profunda raigambre contra la equiparación hombre-mujer? Ni el autor, ni casi nadie, se atreve a negar tamañas evidencias. Sin embargo, de

RAUL CHAVARRI



artistas contemporáneas en España



la lectura del libro, de su repaso moroso, no diremos que se desprenden conclusiones opuestas, pero sí descubrimientos hacia el optimismo, revelaciones muy a tener en cuenta a la hora de valorar presente y futuro.

L. S.

HERMINIO RAMOS PEREZ: "CERAMICA POPULAR DE ZAMORA. CERAMICAS VIVAS".

EDICION DEL AUTOR. ZAMORA, 1976.

Ciertos aspectos de nuestra civilización, todavía familiares a la generación precedente, están a punto de decirnos adiós. El interés prestado a las ciencias naturales y a la tecnología ha relegado a segundo término una gran parte de la cultura que se hace necesario reincorporar al contexto actual. Dentro de ella ocupa un lugar destacado por su interés sociológico y artístico el arte popular, del que la cerámica puede considerarse como una de sus más valiosas aportaciones.

Las artes populares, en general obra de autodidactas o de artesanos formados en talleres impregnados de tradiciones locales o de oficio, no representan ni el arte de los maestros, ni el arte prehistórico, ni las artes llamadas arcaicas o "primitivas". Sin embargo, estas artes salie-

das de los medios populares rurales y también urbanos no pueden ser consideradas como privadas por completo de vínculos, ni en el tiempo ni en el espacio, con ninguna de esas grandes familias.

Es difícil tratar de buscar en la cerámica popular los diversos estilos que se han sucedido en la Historia, y que sin duda ejercieron su influencia, aun cuando ésta se realizara con notable lentitud. Sobre nuestro suelo, y a partir del cruce de la cerámica ibérica con la céltica, surgiría la llamada numantina. Vendría más tarde la cerámica hispanomusulmana, con rica mezcla de elementos orientales, dando lugar a la ornamentación de la loza con reflejos metálicos. La corriente renacentista se haría notar en los alfares cambiando el sentido decorativo de las piezas. Francisco Niculoso "Il Pisanello" fue el primer introductor del estilo renacentista en la cerámica española, y Sevilla el foco que acogió las nuevas tendencias. Tampoco podemos olvidar la influencia que durante el último tercio del siglo XVIII había de ejercer el Barroco en las bellísimas creaciones de azulejería.

Pese a estas y otras influencias registradas, la cerámica popular ha permanecido en su mayor parte, a través de los siglos, fiel, tanto en formas como en decoración, a la tradición y a la exigencia de los gustos locales. Hoy las vasijas populares de uso cotidiano continúan trabajándose en alfares modestos y según primitivos procedimientos. Esta alfarería popular, de la que Zamora es foco de excepcional interés por su variedad de formas y por la belleza de las mismas, constituye uno de los ejemplos más claros de persistencia de la cultura tradicional. Sería erróneo pensar, sin embargo, que la colectividad y sus tradiciones han contribuido a hacer del arte popular un arte estático e impersonal. Si como hemos señalado son notorios la lentitud de su evolución y su constante sometimiento al gusto de la colectividad, de ningún modo deja de tener lugar la espontaneidad de la creación. Al hombre le es casi imposible no afirmar su personalidad, es decir, su semejanza respecto a cualquier otro, incluso cuando realiza objetos en apariencia "de serie". Ocurre que, siendo el anonimato casi de rigor en la cerámica popular, la firma se reduce en la mayor parte de los casos a la forma de hacer peculiar de cada ejecutante. El hábito se antepone a la reflexión, obedece más al instinto que al juicio, y tal vez en ello radica su mayor encanto.

Con el advenimiento y más tarde con el desarrollo del maquinismo, la cerámica popular ha entrado en un período de decadencia. Son numerosos los especialistas que han hecho oír su voz, tratando de denunciar unas veces, o de alertar otras, sobre la situación que atravesaba la cerámica popular, algunas de ellas recientemente extinguidas y otras en trance de desaparición. Herminio Ramos, autor de este libro sobre cerámica popular de Zamora que acaba de aparecer, es uno de esos hombres cuyo amor a la tierra de Zamora y a sus gentes le ha llevado a rehacer los cauces por los que discurre la tradición artesana de la provincia, vestigio de una cultura fecunda que aún continúa ofreciéndonos sus frutos. Su amplio estudio suma al rigor de la investigación y a la documentación exhaustiva un cúmulo de datos profundamente humanos. Desfilan ante el lector los artesanos que todavía conservan viva la tradición cerámica de la provincia. Asistimos a la enumeración y descripción de sus variadísimas formas. Conocemos también la manera en que han sido trabajadas de por siglos, así como el contexto humano en que se han desarrollado. En torno a la cerámica está la vida que la hizo útil y necesaria, y entrelazados en ella trozos de Historia, leyendas y costumbres, ferias y fiestas, y arte de ayer, que llevó a un pueblo desde la tierra a Dios.

Incluye el libro capítulos tan interesantes como el dedicado a la geología de la provincia, con la localización de los focos de arcillas y otras materias primas, así como la descripción de la textura y color que prestan a las piezas de uno y otro núcleo haciéndolas inconfundibles. Analiza las influencias estilísticas experimentadas y las formas que, como los hornos de pan, de origen árabe, no han experimentado evolución alguna desde hace novecientos años. Está también el canto a la mujer, artesana del barro, que en centros como Pereruela, Moveros y Carbellino es la única que maneja el torno.

Algunas de las cerámicas estudiadas por Herminio Ramos han desaparecido ya, otras atraviesan un momento crítico y se hallan aquejadas de desaliento. Pueblos que conocieron la agitación de una pujante vida agrícola han quedado marginados de las grandes rutas de comunicación, han visto marchar a sus habitantes y perdido su personalidad artesana y agrícola. El libro es un adiós a muchas de estas formas tan

queridas que conservan en su sobria majestuosidad toda una manifestación de vida que la civilización actual amenaza con relegar. Es también una llamada a la esperanza, a que se preste atención a este quehacer artístico y, en definitiva, un homenaje a quienes han hecho llegar hasta hoy un trozo de Historia humilde y noble.

Moveros, Pereruela, Carbellino de Sayago, Venialbo, Toro, Junquera de Tera, Olivares son nombres que quedan ya ganados a la historia del hacer cotidiano en estas páginas escritas con rigor y entusiasmo, a través de las cuales se filtra en ocasiones una tibia melancolía.

R. MARTINEZ
DE LAHIDALGA

ANDRE CHASTEL: "NICOLAS DE STAEL".

MAEGHT EDITEUR. PARIS, 1975.

A través del texto de André Chastel penetramos en una de las aventuras plásticas más interesantes y fulgurantes de la última posguerra. Nicolás de Staël, que naciera en San Petersburgo, en 1914, dentro de una familia noble, se exilió con ella a Polonia en 1919. Vivió en varios lugares de Europa y en 1935 hizo un viaje a España, que fue muy importante para el desenvolvimiento de su personalidad. Por entonces pintaba paisajes. Prosigue su aventura plástica y humana por el Norte de África, y durante los años inmediatos recorre buena parte de los más destacados lugares de Mediterráneo. Enrolado en la Legión Extranjera, durante unos meses hizo la guerra en Túnez. Cuando fue desmovilizado, se trasladó, en 1940, a Niza, donde entró en contacto con artistas como Magnelli, Roberto y Sonia Delaunay, Le Corbusier. En 1943 fue a París, y allí el contacto con Braque le hizo reflexionar sobre sus inquietudes, sus posibilidades y la dirección del arte en el momento. El resultado fue de gran originalidad, y se sitúa en el punto culminante de la pintura abstracta. Rápidamente logra una gran reputación, que procede principalmente de su éxito en 1946 en los Estados Unidos.

Su pintura de este período, sin embargo, no ha llegado a la perfección que lograría algunos años después. Pero hay en ella una sólida composición, el resultado de una investigación seguida con apasionamiento y la asimilación a través de

su personalidad de la obra de artistas, además de los citados, como Léger y Matisse. De este último aprendió a dar a la mancha de color la limpia intensidad que transmite a la meditación la calidad de lo espontáneo.

Chastel señala una trayectoria de apasionado interés por el hecho pictórico, que se carga de sentido con el final trágico de este artista. Como es sabido, Nicolás Staël, en 1955, se lanzó desde una ventana de su casa, en Antibes, al mar. En aquel momento era ya un joven maestro, y aunque su temprana muerte nos hace pensar que tenía por delante un camino largo y fructífero que recorrer, tal y como ha quedado, su obra ocupa un lugar preeminente.

Ella despertó el interés de los poetas, especialmente de René Char.

Realizó algunos trabajos para ilustrar textos de Char. Y, efectivamente, pocos artistas tan apropiados para colaborar con un poeta al mismo tiempo tan riguroso en la forma y por momentos hermético, pero intuitivo e iluminador.

La obra de Nicolás de Staël en su época abstracta se orienta hacia el lirismo, pero posee la fuerza de lo informal. Sus alusiones y sus sugerencias se unen a la rotundidad del mensaje transmitido por la materia y a la sugestión de determinados aspectos de la Naturaleza. Porque en toda su obra hay un hilo conductor que la relaciona con la realidad. Así, sus telas derivaron hacia la evocación de paisajes, y aunque siguieran siendo abstractas las referencias a lo real, cada vez se iban poniendo más de manifiesto, y el paso del tiempo destaca esta circunstancia. Puede decirse de algún modo que el carácter vanguardista de su trabajo se movió, en lo profundo, en la órbita de lo tradicional dinámico. Su obra, a partir de 1948, y el hecho se acentúa después de una visita al Museo del Prado en 1952, se inclina cada vez más hacia lo figurativo, y su trabajo de este período resulta un antecedente de la orientación hacia el realismo que, con carácter universal, adopta-

ría buena parte del arte una década después.

Sus paisajes, en los que el color y la luz se traducen en expresivas y sutiles manchas de gran amplitud, dan paso a su serie de "futbolistas", una de las aportaciones más significativas del arte de este período. Asimismo pinta músicos, bodegones, marinos, figuras..., dentro de un tema de búsqueda y tensión que le condujeron prematuramente a su fin. Obras del último año de su vida, como **El fuerte de Antibes** o **El piano**, nos hablan de una seguridad y una perfección que resultan paradójicos ante la proximidad de su personal desenlace, pero uno de sus cuadros últimos representa unas aves volando de forma que guardan una inquietante relación con los cuervos sobre campo de trigo que pintara Van Gogh.

A. F. MOLINA

MARIA PILAR CORELLA SUAREZ: "LEGANES, SU ARTE E HISTORIA (HOMENAJE A JOSEPH DE CHURRIGUERA)".

OBRA DE PROMOCION CULTURAL DEL ILMO. AYUNTAMIENTO DE LEGANES. MADRID, 1976. 124 PAGS. MAS 56 LAMINAS.

María Pilar Corella Suárez es madrileña, licenciada en la especialidad de Historia del Arte por la Universidad Autónoma de Madrid, y a su provincia natal está dedicando preferentemente su atención como investigadora e historiadora. La obra que nos entrega ahora se destina a estudiar de manera principal la iglesia parroquial de San Salvador, de Leganés, con doce retablos, entre los que destacan el de la capilla mayor y otros dos más, debidos a José Benito de Churriguera. La admiración de la investigadora por Churriguera le anima a dedicarle su trabajo como homenaje de reparación ante el poco aprecio en que se tenía esta iglesia madrileña.

Pero no se limita a realizar un recuento de la iglesia de San Salvador, sino que añade muchos otros datos de interés histórico y artístico. Así, comienza recopilando noticias acerca de Leganés, que debió fundarse en el siglo XIII, y se cree que recibió ese nombre por hallarse cerca de una laguna, por lo que había mucho légamo en los alrededores. Al parecer, pasó allí su infancia el futuro don Juan de Austria, hasta que fue llevado a la Corte y reconocido como hijo del Emperador.

La iglesia empezó a edificarse a finales del siglo XV o comienzos del XVI. El ábside pertenece al gótico retardatario, con una pequeña ventana abocinada, y es su parte más antigua; el material empleado es la piedra de cantería, material que no se vuelve a emplear en la iglesia, salvo en la base de la torre y de la portada principal, siendo el resto de ladrillo revocado en el interior y exterior.

En 1700 se decidió sustituir el retablo mayor, que estaba muy estropeado, por otro, con una costa de sesenta mil reales de vellón. La villa acordó elegir a José Benito Churriguera para que realizase la obra, como así lo hizo, y debió terminarla en 1705. El lienzo único y central presenta la Transfiguración de Cristo, y es obra del veneciano Leonardini. Los otros dos retablos churriguerescos se denominan de San José y de la Resurrección, y debieron realizarse en 1720.

También se refiere María Pilar Corella Suárez a la iglesia parroquial de San Pedro, en la villa de Polvoranca, hoy en estado ruinoso, que es de mediados del siglo XVII y tuvo considerable riqueza en sus buenos tiempos. Asimismo se refiere a la ermita de San Nicasio, cuya obra dirigió Ventura Rodríguez, y que es hoy iglesia parroquial en Leganés. Por último, dedica dos capítulos al cuartel de Guardias Walonas en Leganés, obra de Sabatini, y al Hospital Psiquiátrico de Santa Isabel, inaugurado en 1851.

ARTURO DEL VILLAR

DISCOGRAFIA

"GRANDES SINFONIAS DE MENDELSSOHN". N.º 3 EN LA MENOR OP. 56, "ESCOCESA". N.º 4 EN LA MAYOR OP. 90, "ITALIANA". N.º 5 EN RE MENOR OP. 107, "REFORMA". "LA GRUTA DE FINGAL", OP. 26.

ORQUESTA FILARMONICA DE NUEVA YORK. DIRECTOR LEONARD BERNSTEIN. ALBUM DE DOS DISCOS. CBS S 78285. ESTEREO.

El caso de Félix Mendelssohn Bartholdy es muy particular en la historia de la música. El admirable compositor, a quien se ha atribuido siempre una felicidad que respondía a "signos externos", fue un romántico con el alma clásica y, al mismo tiempo, el impulsor del reconocimiento de Juan Sebastián Bach como "padre de la música" en su aspecto creativo, no pedagógico. Los públicos a los que resultaba sospechoso el desmelenamiento romántico, los que aceptaban a duras penas al último Beethoven y no comprendieron durante años en absoluto a un Brahms, aceptaron a Mendelssohn desde el primer momento, porque su pretendida facilidad les cautivaba. Hemos de pensar, sin embargo, que esa facilidad fue difícil, como la de Lope de Vega, que, como es sabido, corregía y borraba sin cesar. La apariencia de una falta de esfuerzo es característica de algunos genios artísticos. Si el "Soneto a Violante", que parece improvisado, debió costar muchas horas, lo mismo se puede decir de una música que parece fluir sin dificultades, como la de la "Sinfonía italiana". Afortunadamente, ya han pasado los tiempos en que gentes muy serias decían grandes tonterías con respecto a Mendelssohn, hablando por boca de ganso filosófico, como le sucedió a don José Ortega y Gasset en su "Musicalía". Pero hay que reconocer también que aquellos públicos a los que entusiasmaba Mendelssohn hasta el delirio, desde los viejos tiempos de la Sociedad de Conciertos, que di-

rigían Barbieri, Vázquez, Monasterio o Giménez, hasta la Sinfónica de Arbós y la Filarmónica de Pérez Casas, no han vuelto. Mendelssohn está hoy más en su puesto que entonces, porque aunque se reconozca su genialidad, se ha comprendido a Brahms, y a Bruckner, y a Mahler en toda su grandeza. Si dejamos aparte algunas modas absurdas, que ponen o quitan las partituras de los atriles durante largas temporadas, lo cierto es que las aguas vuelven a sus cauces naturales. Si Mendelssohn ha estado demasiado ausente, ahora vuelve en su perfecto, claro y equilibrado sinfonismo, y todavía hemos de asistir al renacimiento de su obra pianística. Obras maestras son las grabadas en estos dos discos. La popularidad de la "Escocesa" y la "Italiana" perjudicó a la sinfonía llamada "De la Reforma" que, aunque menos directamente atractiva, tiene un enorme interés formal y temático, en cuanto aquí se utilizaron algunas melodías protestantes de carácter fundamental.

Leonard Bernstein, que es un artista cerebral con disfraz de hombre apasionado, que es un gran director cuando tiene delante a una excelente orquesta, resulta buen intérprete de Mendelssohn en esta ocasión. Como el registro responde a la interpretación, no hay más que pedir.

"SONATAS PARA FLAUTA Y PIANO" DE SERGIO PROKOFIEFF Y CESAR FRANCK.

JAMES GALWAY, FLAUTA. MARTA ARGERICH, PIANO. RCA LRL 1-5095. ESTEREO.

El timbre de los instrumentos es algo que ha ido siendo más y más importante en la historia de la música al paso de los años. Si nuestros viejos compositores escribían "para tecla, arpa o vihuela", si los barrocos italianos sustituían un violín por un oboe o una flauta, si Juan Sebastián Bach transcribía los violines valdianos a los correspondientes clavicémbalos, o la orquesta de Albino-

ni al órgano, luego la música se fue haciendo más pensada para el instrumento. El piano de Chopin o el de Albéniz no le ha ido nunca bien a la orquesta, porque si dejamos a un lado la mayor o menor fortuna de los orquestadores, ahí se trata de música pianística, escrita para el teclado, y que, por tanto, al ser trasladada pierde alguna de sus virtudes. Son raras desde hace bastante tiempo las transcripciones, a no ser para instrumentos de repertorio limitado, como puede ser la guitarra. Oír en una flauta una música que estamos acostumbrados a escuchar desde las cuerdas del violín, nos hace un efecto un tanto extraño.

La sonata de César Franck grabada en este disco para flauta y piano es la famosísima de violín, esa obra de inspiración profunda que tienen en su repertorio todos los violinistas del mundo. La música es tan bella que, aunque la flauta no pueda alcanzar la expresión tensa del instrumento de cuerda, se escucha siempre con placer, e incluso resulta interesante la transcripción. La sonata de Prokofieff fue escrita en primer lugar para flauta, pero también es mucho más conocida en la versión violinística que se debe al propio compositor y que ha tenido gran fortuna. Es una obra destacada en la última producción de Prokofieff, y en el oído de los aficionados está el tema un tanto vulgar de su último tiempo.

James Galway es un extraordinario virtuoso de la flauta. Su sonido es dulce y redondo, pero, sobre todo, lo que nos llama la atención es su variedad expresiva. Por su parte, Marta Argerich es bien conocida de nuestro público como extraordinaria pianista, siempre ovacionada en recitales y en actuaciones con orquesta. Galway y la Argerich realizan un trabajo de primera clase, muy bien grabado.

En el comentario de este disco, o mejor, en su firma, encontramos uno de los más pintorescos errores en carpeta discográfica. Es raro que en las carpetas, y hasta en las etiquetas, se escapen continuamente gaza-

pos de tamaño natural. Pero éste es de exposición. Lo que aparece como firma del musicólogo autor del texto, lo que podría ser el enrevesado nombre de un crítico sesudo, es, en realidad, una indicación en alemán, que quiere decir algo así como "continúa en la hoja adjunta".

**"ALBENIZ EN GUITARRA".
"TORRE BERMEJA", "SEVILLA", "CADIZ", "TANGO", "ORIENTAL", "ASTURIAS", "CORDOBA", "GRANADA" Y "ZAMBRA GRANADINA".**

ERNESTO BITETTI, GUITARRA. HISPA-VOX HHS 10 460. ESTEREO.

La guitarra, que desde Gaspar Sanz fue la gran superviviente en su familia instrumental y en otras afines, que resultó instrumento íntimo auxiliar para grandes músicos, que al fin —con algunas épocas oscuras— llegó a ocupar un honroso puesto de solista junto a instrumentos de mayor sonoridad y más grandes posibilidades, cuenta con un repertorio original bastante reducido. En el pasado, sólo los grandes guitarristas escribieron para la guitarra, incluido Paganini, que dominaba ésta como el violín. Ahora, a lo largo del siglo XX, y gracias —sobre todo— a la presencia en todas las salas del mundo de nuestro gran Andrés Segovia, muchos compositores han reservado un capítulo de su producción para este instrumento que tan directamente nos transmite la sensibilidad del intérprete.

Nunca escribió Isaac Albéniz para la guitarra, pero en ese genial pianismo que nos legó, se encuentra el mundo guitarrístico como en un trasfondo entrañable. Precisamente por ese hondo españolismo —causa del sambenito pintoresquista que ha empequeñecido su obra ante buena cantidad de comentaristas miopes o cortos de oído—, Albéniz sentía vibrar en su alma las cuerdas de la guitarra, y esa vibración se transmitía de sus manos al teclado. Por eso a veces la transcripción guitarrística de las páginas albenizianas resulta

tan afortunada. Cuando el pianismo es trascendental, como en las "Iberias", la cosa resulta difícil, pero, en cambio, hay multitud de obras muy bellas, pertenecientes a épocas tempranas o intermedias, que se encuentran en la guitarra como en su propia caja de resonancia.

Ernesto Bitetti recoge en este disco transcripciones de Miguel Llobet, Tárrega revisado también por Llobet, Andrés Segovia y una propia. Excelentes transcripciones, como hechas por artistas que conocen bien lo que manejan.

El argentino Ernesto Bitetti, residente en España durante muchos años, es un virtuoso de primera fila, un técnico asombroso y un hombre de sensibilidad extraordinaria. Recuerdo que, cuando llegó de América, completamente desconocido, se presentó con un recital en el Ateneo de Madrid y yo le dediqué una crítica muy elogiosa, pues me causó sorpresa la madurez de su fino arte. Desde entonces Bitetti ha ido perfeccionándose y subiendo escalón tras escalón, hasta alcanzar un nivel de auténtico concertista internacional. Desgraciadamente, me parece que España, su segunda patria, no le reconoce como debiera, pues Bitetti es un guitarrista que, sobre la perfección mecánica, logra exquisiteces tímbricas sólo comparables a las de Andrés Segovia. Bien a gusto se encuentra Ernesto Bitetti en la música española nacionalista, que le apasiona. Este disco dedicado a Albéniz, que recoge fielmente su sonido personal, es digno del mayor aplauso y del éxito a todos los niveles.

"HANSEL Y GRETTEL", DE HUMPERDINCK.

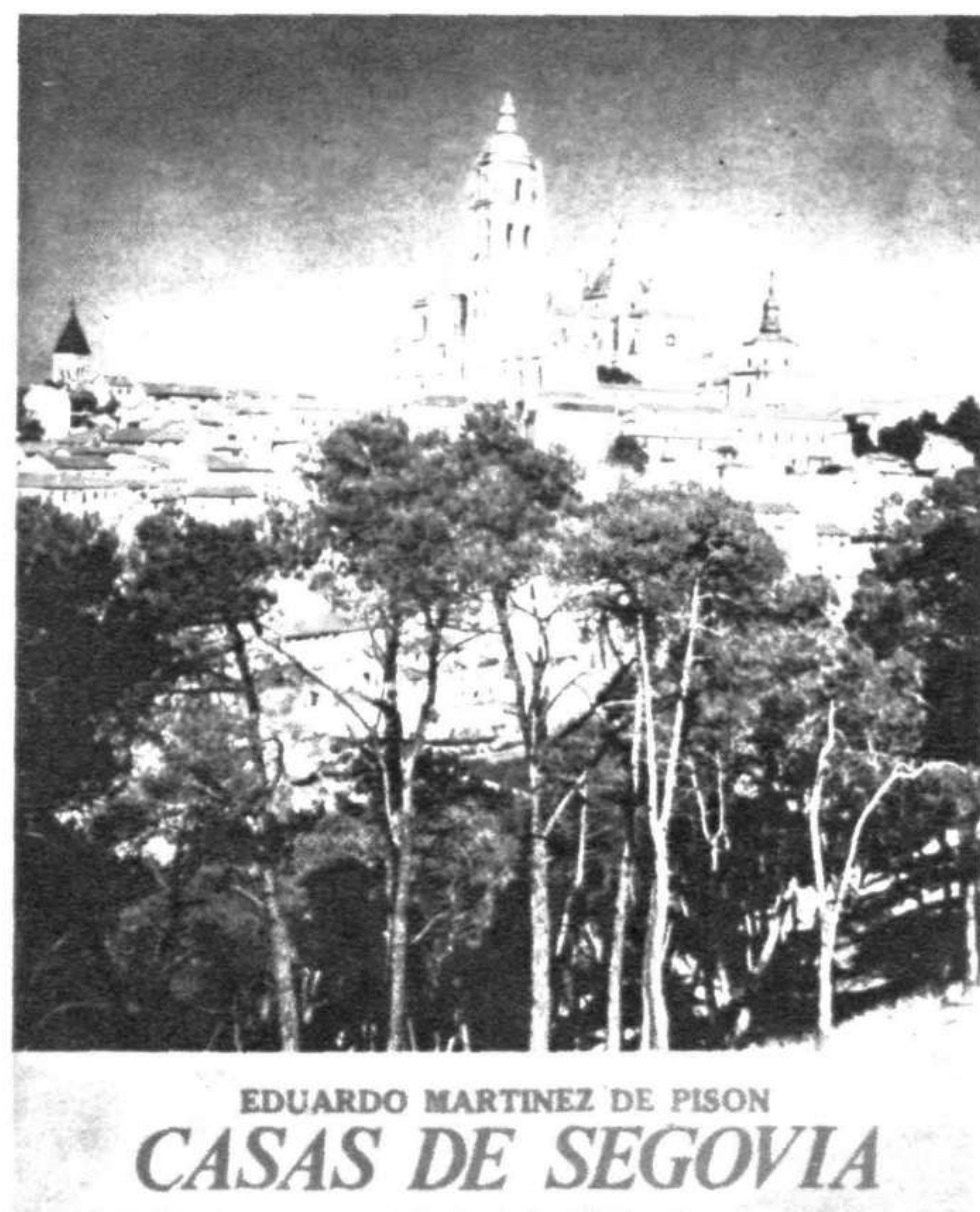
THEO ADAM, GISELA SCHROTER, INGEGORG SPRINGER, RENATE HOFF, PETER SCHREIER, RENATE KRAHMER. VOCES INFANTILES DEL KREUZCHOR DE DRESDE. ORQUESTA DEL ESTADO DE DRESDE. DIRECTOR: OTMAR SUITNER. CAJA CON DOS DISCOS. TELEFUNKEN SAT 22521/2. ESTEREO.

Engelbert Humperdinck, cuyo nombre ha sido detentado como seudónimo no hace mucho por cierto

cantante "pop", es un compositor de personalidad bien interesante. Ejerció su labor pedagógica en varias ciudades, entre ellas Barcelona. Buen amigo, seguidor y fiel admirador de Ricardo Wagner, fue mentor musical de su hijo Sigfrido. De toda su producción ha quedado sólo en repertorio esta deliciosa ópera, cuyo origen estuvo en una sencilla fiesta familiar. Varias veces había llevado a la música Humperdinck algún libreto de su hermana Adelheid, pero en esta ocasión vio que el resultado era superior a lo normal y se decidió a perfeccionarlo para presentarlo en los grandes escenarios. El éxito fue grande, mundial y significativo. Lo que Wagner había hecho con las grandes leyendas de la mitología germánica, Humperdinck lo realizó, a su escala pero con procedimientos similares, partiendo de un conocido cuento infantil. De esta forma se comprobó que muchas ideas wagnerianas, aunque no las más avanzadas y revolucionarias, podían ser fecundas aun sin estar sustentadas por el genio del propio Wagner. De alguna forma, en "Hänsel y Gretel" —que podría ser para nosotros "Juanito y Margarita"— Humperdinck, sin dejar de ser fiel a su ídolo Wagner, encontró su propia personalidad saltando, desde la utilización textual de temas musicales infantiles, hasta una expresión propia. Esto es lo que da encanto peculiar a esta ópera característica y casi única en su género. Ricardo Strauss, que como director estrenó la obra en 1893, la reconocía como un fruto valiosísimo del arte alemán.

Un grupo de voces famosas y reconocidas, algunas de ellas aplaudidas en sus interpretaciones wagnerianas, se reúnen en esta grabación bajo la batuta de Otmar Suitner, que sabe encontrar la delicada estructura de esta música. El folleto que acompaña a los discos recoge un excelente comentario de quien, por llamarse Humperdinck, conoce bien la historia. Se echa de menos el texto bilingüe, que parece haberse hecho indispensable cuando se trata de ópera en discos.

CARLOS GOMEZ AMAT



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

GALERIA ESTUDIO CID

NUÑEZ DE BALBOA, 119-1.º * TELEFONO 261 15 46

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

Aparcamiento: Núñez de Balboa, 119

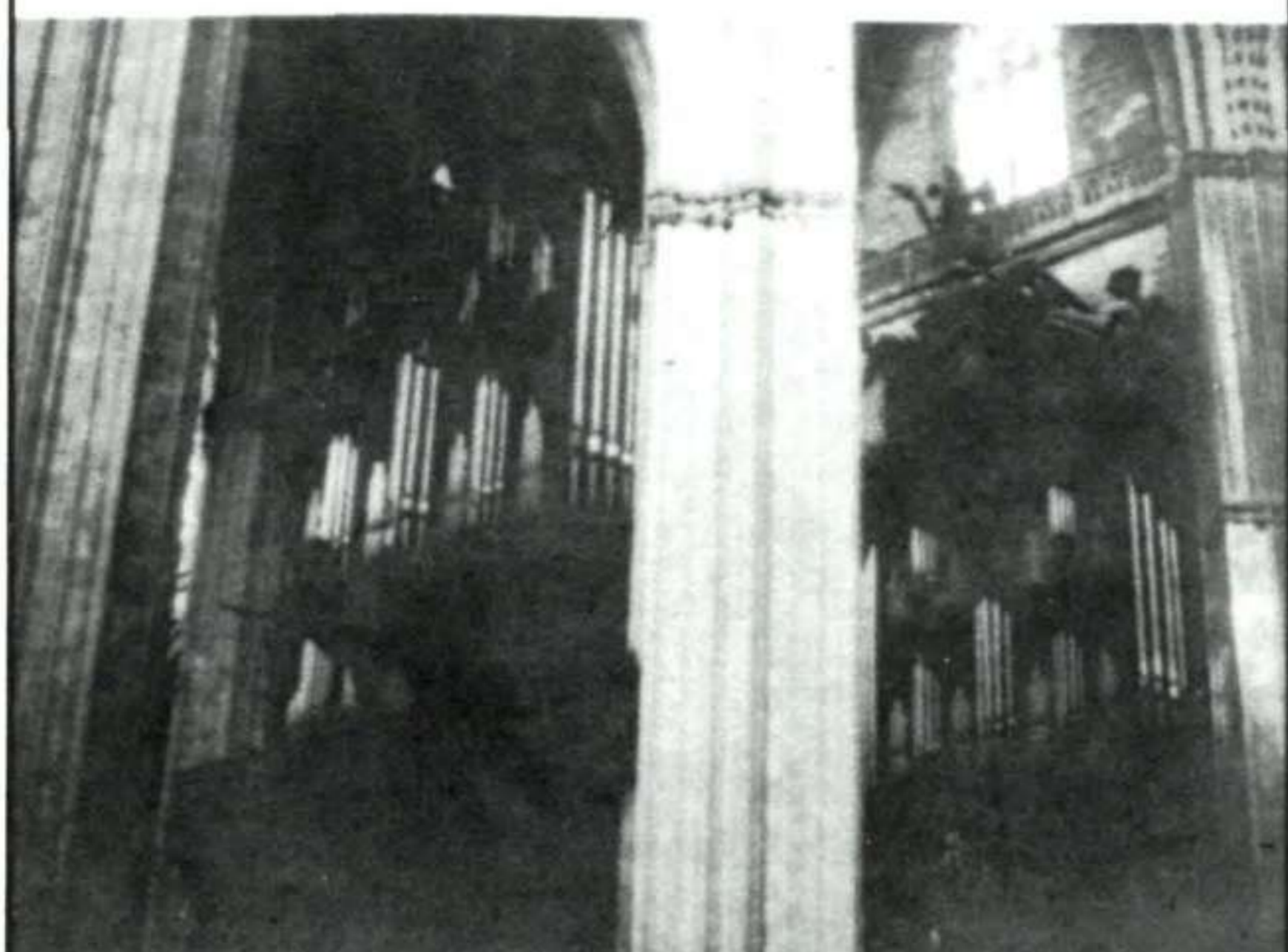
Exposición Regalos Navidad

Alejandrina
 Alfredo Ramón
 Bardasano
 Beulas
 Cajal, Luis
 Cuni
 Duce
 Echauz
 Esplandiú
 Frau
 Genaro Lahuerta
 Gloria Merino
 González Olivares
 Goñi
 Grandío
 Gregorio Prieto
 H. Sanjúan
 Jano

Lapayese del Río, José
 Mac'Mahon
 Mingorance
 Montesinos
 Piñole
 Sancha
 Tauler
 Vargas Ruiz
 Abuja
 Alvaro Delgado
 Cossío, Pancho
 Fermín Santos
 Juan Gris
 Pedro Mozos
 Pistolesi
 Reyes Torrent
 Villaseñor
 Zarco



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 EXPO-
SICIONES - EXPOSICION Y VEN-
TA DE CUADROS

JUAN GRIS



DANIEL-HENRY
KAHNWEILER

VAZQUEZ DIAZ



ANGEL
BENITO

LA MUSICA EN EL MUSEO DEL PRADO

FEDERICO SOPEÑA

ANTONIO GALLEGO



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

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

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

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

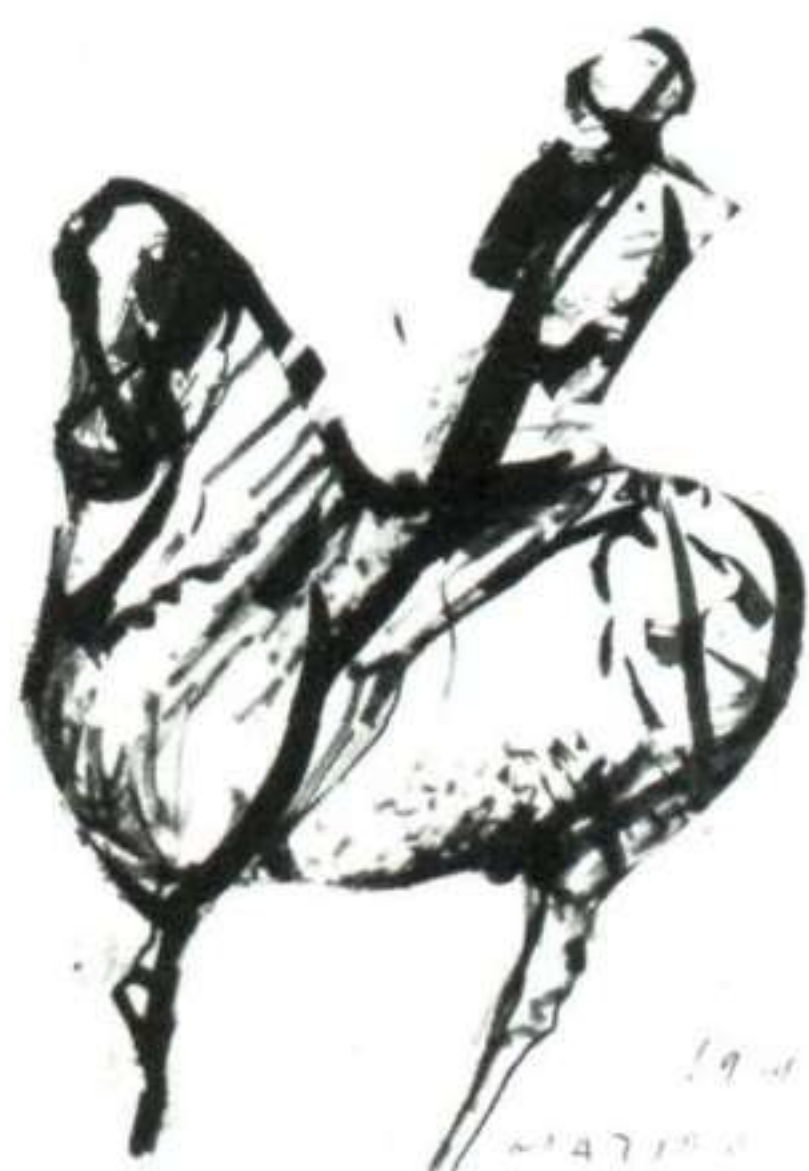
Los artistas y Olivetti



Giorgio de Chirico



Ben Shahn



Marino Marini



Graham Sutherland



Paul Delvaux

Valerio Adami, Giuseppe Ajmone, Pierre Alechinsky, Mario Avati, Enrico Baj, Egidio Bonfante, Jacobo Borges, Davide Boriani, Enrique Brinkmann, Dino Buzzati, Massimo Campigli, Domenico Cantatore, Giuseppe Capogrossi, Robert Carroll, Bruno Caruso, Bruno Cassinari, Giancarlo Cazzaniga, Ivan Chermayeff, Enrico Colombotto Rosso, Nino Cordio, Rafael Coronel, Francisco Corzas, Leonardo Cremonini, Theo Crosby, José Luis Cuevas, Paul Davis, Giorgio De Chirico, Lucio Del Pezzo, Paul Delvaux, Alan Fletcher, Jean Michel Folon, Colin Forbes, Alfonso Fraile, Amadeo Gabino, Franco Gentilini, Giovanni Grasso Fravega, Carlo Guarenti, Renato Guttuso,

Hans Hartung, Horst Janssen, Kuniyoshi Kaneko, Mino Maccari, Milvia Maglione, Giacomo Manzù, Graziella Marchi, Enzo Mari, Marino Marini, Fernando Maza, Carlos Mérida, Francesco Messina, Henry Moore, Ennio Morlotti, Ben Nicholson, Alejandro Otero, Luisa Palacios, Pilar Palomer, Mercedes Pardo, Cesare Peverelli, Ercole Pignatelli, Arnaldo Pomodoro, Neri Pozza, Ivan Rabuzin, Oscar Saccorotti, Aligi Sassu, Roger Selden, Ben Shahn, Juan Soriano, Graham Sutherland, Rufino Tamayo, Orfeo Tamburi, Ivan Theimer, Francisco Toledo, Roland Topor, Giuseppe Viviani, Jan Voss.

Museo Español de Arte Contemporáneo

Ciudad Universitaria, Madrid - Diciembre 1976 - Enero 1977

DIRECTORIO PRACTICO DE ARTE

ANTICUARIOS

ANTIGÜEDADES MIQUELEZ
Avda. de Roncesvalles, 11
PAMPLONA

VAN GOGH SALA DE ARTE
José Antonio, 32
Vigo.

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
ARTETA**
Iparraguirre, 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 BETICA
General Goded, 12
MADRID-4

GALERIA CIRCULO 2
Manuel Silvela, 2
MADRID

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

REMBRANDT
Orense, 35
MADRID-20

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

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; **Tartesos 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.

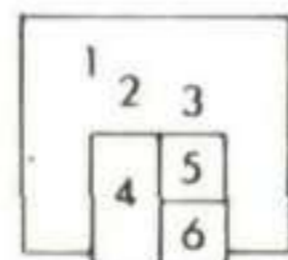
Puede adquirirlos en su librero habitual o directamente enviándonos la tarjeta correspondiente.

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



Omega, joyas de hoy. Arte y precisión en cuerpo y alma.

Arte y precisión en la combinación de los más nobles materiales con las formas y líneas más estilizadas, en estos modelos creados por artistas y realizados con amor por manos artesanas, que han cuidado hasta el último detalle de su acabado con precisión infinita. Arte y precisión en la máquina Omega que anima interiormente estas joyas, dotándolas de vida y de calor.



1 - Ref. F 4135 BA 8306 Constellation. Cronómetro oficialmente controlado. Automático. Caja, esfera y pulsera de oro amarillo. 2 - Ref. F 4190 BA 8304 Constellation. Automático. Caja y pulsera de oro amarillo. 3 - Ref. F 3925 BA 7252 Constellation. Automático. Caja y pulsera de oro amarillo. 4 - En cada detalle se ve la mano del orfebre. 5 - El sello Omega garantiza la perfección del acabado. 6 - En el interior, una máquina precisa.

