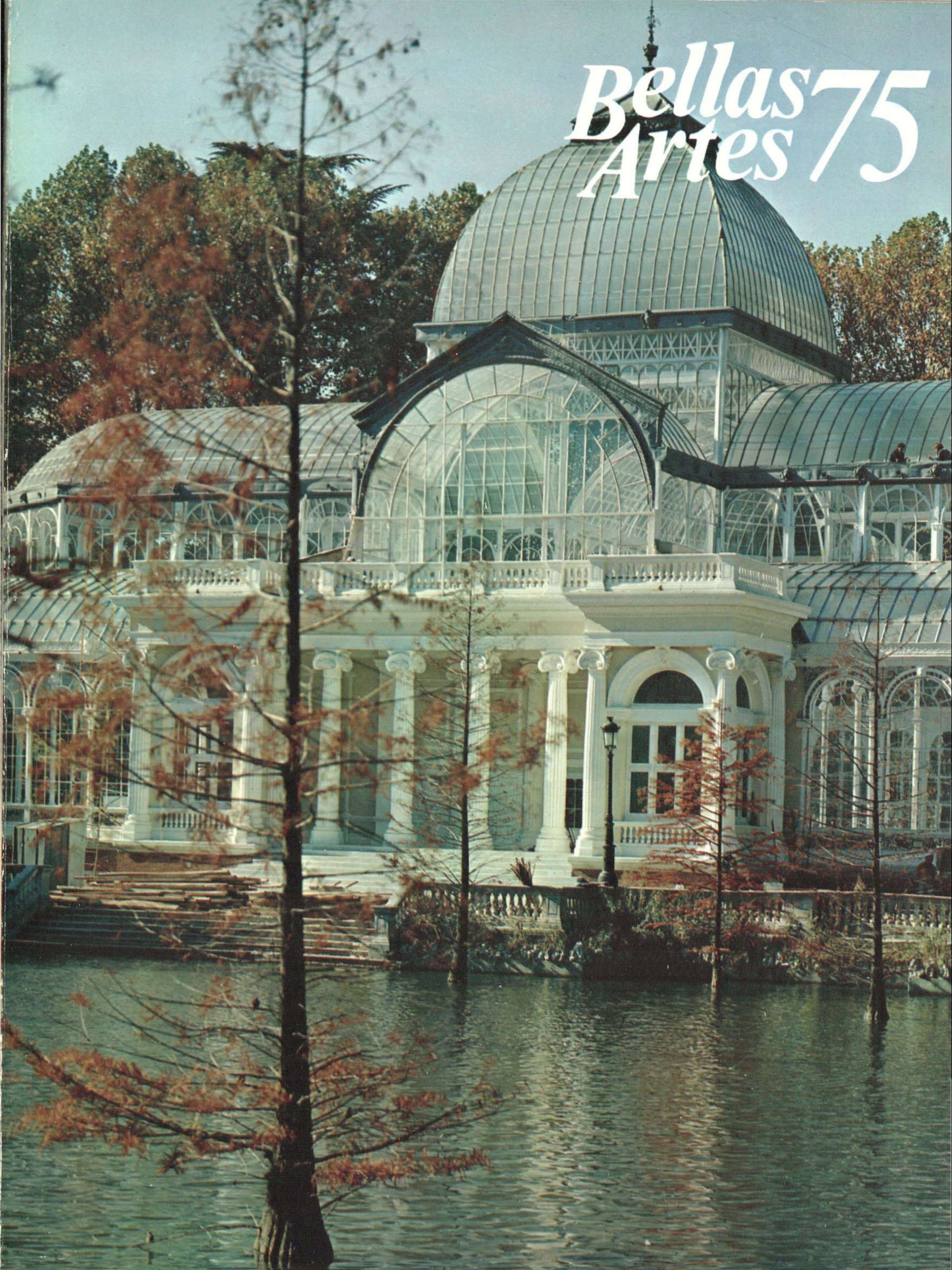


Bellas Artes 75





JUAN BRAVO, 33

MADRID-6

*Representante en España de las
primeras marcas mundiales:*

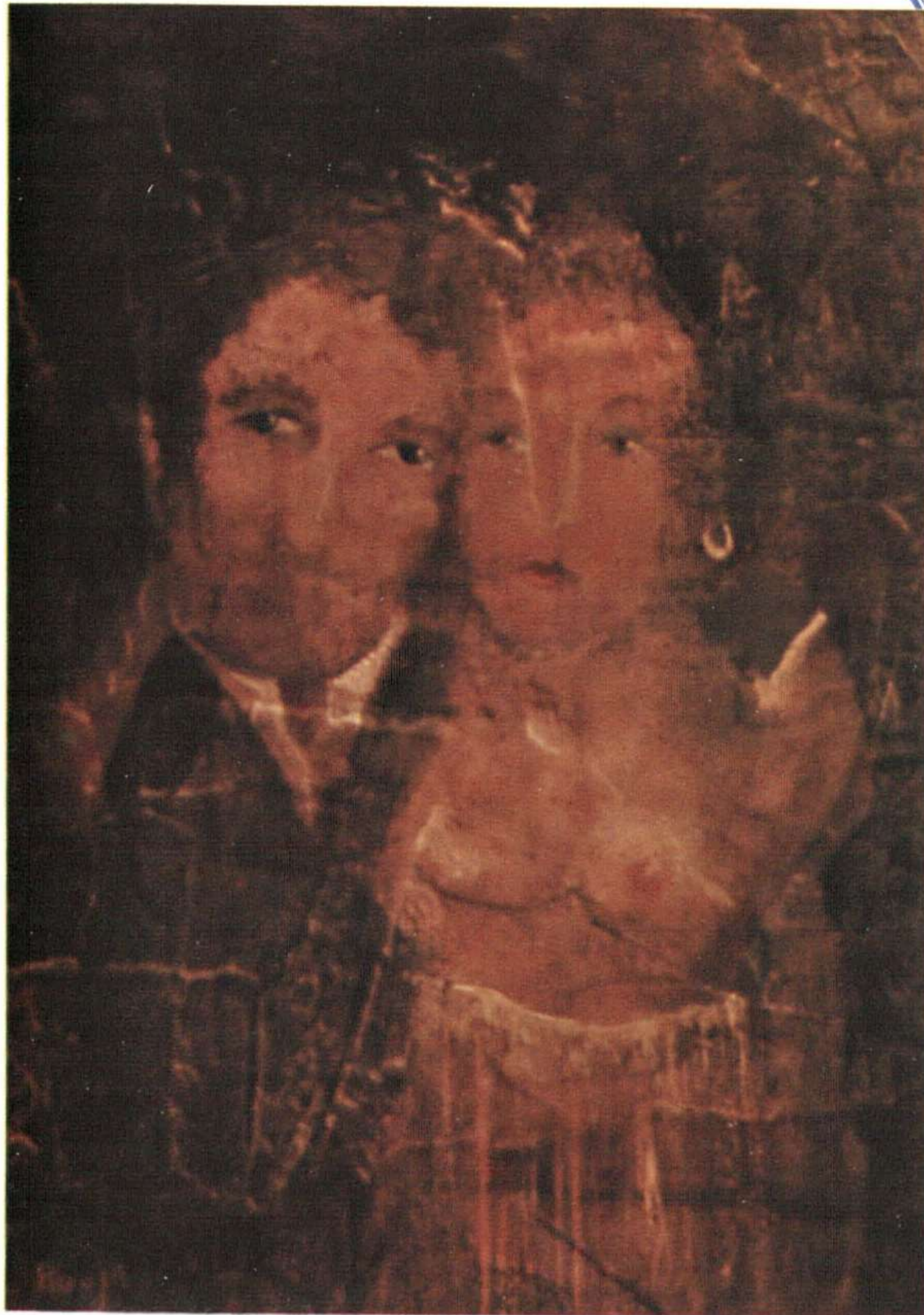
August Förster
Blüthner
C. Bechstein
Rönisch
Steinway & Sons
Yamaha
Zimmermann



Z-389

GALERIA *Kreisler*

SERRANO, 19



ABUJA
DICIEMBRE DEL 75

bosca

GALERIA DE ARTE

GENOVA, 11 • TELEF. 419 33 93 • MADRID-4

75 AÑOS DE ESCULTURA ESPAÑOLA

BENLLIURE	CLAVO
LLIMONA	MUSTIELES
BLAY	GABINO
INURRIA	TORRES MONSO
MANOLO	VENANCIO
CLARA	CHILLIDA
GARGALLO	BESTEIRO
JULIO GONZALEZ	VALVERDE
CASANOVAS	CHIRINO
MATEO HERNANDEZ	MARCEL MARTI
MIRANDA	SUBIRA PUIG
MACHO	AMADOR
JULIO ANTONIO	HARO
ADSUARA	DONAIRE
FERRANT	J. L. SANCHEZ
PLANES	SUBIRACHS
MONJO	FRECHILLA
BARRAL	CARRILERO
MARES	MONTAÑA
ALBERTO	CASTRILLON
JUAN CRISTOBAL	RUBIO CAMIN
FENOSA	JULIO L. HERNANDEZ
GRANYER	BARON
REBULL	FRANCISCO L. HERNANDEZ
CONDOY	ESTRUGA
LLAURADO	BERROCAL
MARAGALL	CORBERO
MALLO	FELICIANO
OTEYZA	GARCIA MUELA
SERRANO	VILLALBA
LOBO	EGUIBAR
FERREIRA	BAYARRI

DICIEMBRE - ENERO

GAVAR

GALERIA VASCA DE ARTE

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



MAESTROS DE LA PINTURA VASCA

ANTONIO DE LA PEÑA

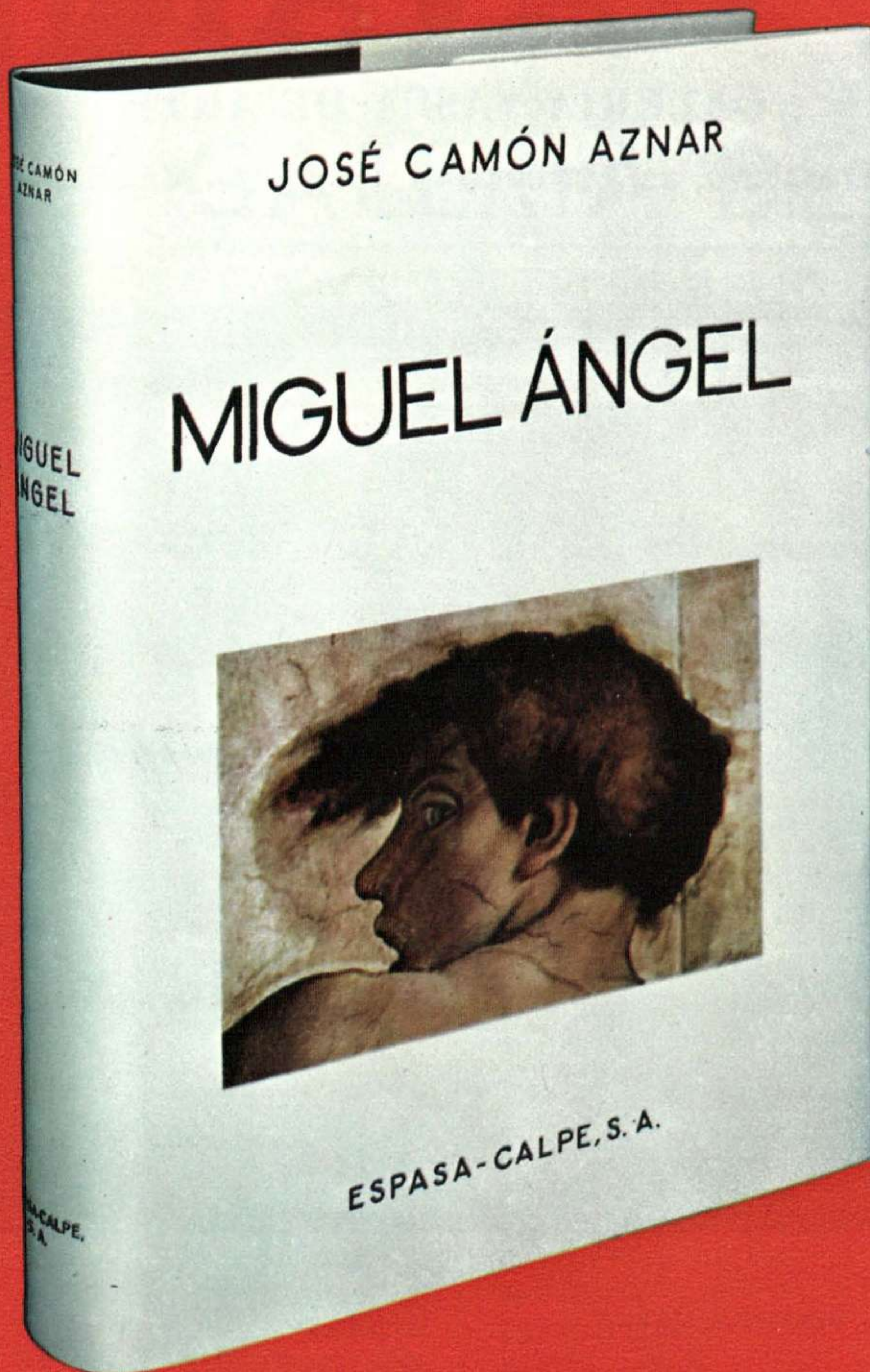
EXPOSICION: DICIEMBRE DE 1975

EN PERMANENCIA, PINTURA VASCA:

ALBIZU, AMARICA, APELLANIZ, ARANOA, ARRUE, ARTETA, BARCELO, BAROJA, BAY-SALA, BIENABE, CAMPOS GOITIA, CASTRESANA, ECHEVARRIA, ECHAURI, ERENCHUN, FLORES KAPEROTXIPI, MENCHU GAL, GALARTA, CECILIA GARATE, GARCIA-ERGUIN, GARCIA-BARRENA, GARCIA-OCHOA, ITURRINO, IRENE LAFFITTE, LARRAMENDI, LORENZO SOLIS, LOSADA, MARTINEZ-ORTIZ, MUÑOZ-CONDADO, OLAORTUA, PARRAGA, PEÑA, REGOYOS, RUIZ-BALERDI, TELLAECHÉ, TOJA, UCELAY, URANGA, ZUBIAURRE, ZULOAGA, ETC.

IMPORTANTES OBRAS DE:

BARDASANO, EDUARDO VICENTE, JULIO ROMERO DE TORRES, ENRIQUE MARTINEZ CUBELS, GRAU-SALA, FRANCISCO ARIAS, MATEOS, PUYET, CLAVO, FRANCISCO RIBERA, CRUZ HERRERA, LOZANO, PEDRO MOZOS, BENJAMIN PALENCIA, REDONDELA, ETC.



MIGUEL ÁNGEL

JOSÉ
CAMÓN
AZNAR

Aportación decisiva a la bibliografía universal sobre la vida y la obra de uno de los genios indiscutibles de la humanidad

Ilustrado con grabados en negro y a todo color

* *Formato: 21 x 28 cm.*

* *Precio: 2.550 ptas.*



espasa-calpe, s.a.

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

LIBRERÍAS: "Casa del Libro", Avda. de José Antonio, 29. Madrid-13. - "Material de Enseñanza",
Barquillo, 23. Madrid-4

DELEGACIONES: Diputación, 251. Apartado 552. BARCELONA-7. - Prim, 41. BILBAO-6

Bellas Artes 75

Z-389

AÑO VI • NUMERO 47 • NOVIEMBRE 1975

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

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

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

SECRETARIO: ANTONIO MANUEL CAMPOY.

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

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

ENSAYOS

- 3 J. M. BLAZQUEZ: Los broncistas de la España antigua.
- 9 JUAN PLAZAOLA: Arte, sociedad y trascendencia.

NOTAS

- 11 ANTONIO GALLEGO: Eslava y la cuestión de la ópera nacional.
- 15 M.^a DEL ROSARIO LUCAS DE VIÑAS: De la aldea a la ciudad.
- 23 FRANCISCO GARFIAS: Francisco Mateos y lo esperpéntico.
- 25 FERNANDO CHUECA GOITIA: El Palacio de Cristal.
- 28 JOSE GERARDO MANRIQUE DE LARA: Cuni, mensajero de Europa.
- 30 ROSA MARTINEZ DE LA HIDALGA: La cerámica de Margit Kovács.
- 33 JULIO E. MIRANDA: Ante un cuaderno de estampas rococó.

POEMA

- 35 JOSE INFANTE: Evocación angélica para un retablo de Pepe Aguilera.

ACTUALIDAD

- 36 JOAQUIN PEINADO, por Miguel Logroño.
- 38 LA III BIENAL DE MARBELLA, por Enrique Azcoaga.
- 41 FERNANDO DE LA PUENTE, por José María Iglesias.
- 42 ZABALETA, por José Hierro.
- 45 EL II PREMIO ADAJA, por Francisco Prados de la Plaza.
- 47 EL XXIV FESTIVAL DE GRANADA, por Enrique Sánchez Pedrote.
- 49 MARIA DOLORES CASANOVA, por María de Alcázar.
- 50 FERNANDEZ MOLINA O LA DECLINACIÓN DE LO FORMAL, por Rafael Soto Vergés.
- 53 LA BIENAL DE ARTE JOVEN DE PARIS, por M.^a Fortunata Prieto Barral.
- 56 I SIMPOSIO INTERNACIONAL DE MUDEJARISMO, por M.^a del Pilar Corella Suárez.
- 59 DEL SIGNO Y EL COLOR EN LA PINTURA DE ROBERTO NEWMAN, por Elena Flórez.

CRONICAS

- 62 EXPOSICIONES EN MADRID, por Francisco Prados de la Plaza.
- 66 EXPOSICIONES EN BARCELONA, por Antonio Fernández Molina.
- 69 VIDA MUSICAL, por Carlos Gómez Amat.

NOTICIARIOS

- 71 INTERNACIONAL Y NACIONAL, por José de Castro Arines.
- 78 BIBLIOGRAFIA Y DISCOGRAFIA

PORTADA: El Palacio de Cristal, en el Retiro de Madrid.

FOTOGRAFIAS: Oronoz, Salmer, Dolcet, Mas, J. Lumbreras, Rambla, Gasull, Catalá Roca.

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

En otros países: 2 \$ USA número suelto y 17 \$ USA la suscripción anual.

Administración, suscripciones y publicidad: Paseo de Calvo Sotelo, 20. Madrid-1.

COLABORADORES DE ESTE NUMERO:

MARÍA DEL ROSARIO LUCAS DE VIÑAS.—Profesora de Arqueología y Prehistoria.

JUAN PLAZAOLA.—Doctor por la Universidad de París. Profesor de Estética de la Universidad de Deusto.

ANTONIO GALLEGU.—Musicólogo.

J. M. BLÁZQUEZ.—Director del Instituto Español de Arqueología Rodrigo Caro, del Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

FRANCISCO GARFIAS.—Poeta. Premio Nacional de Literatura.

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

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

JULIO E. MIRANDA.—Poeta, crítico y periodista cubano.

JOSÉ INFANTE.—Poeta. Premio Adonais de Poesía.

MIGUEL LOGROÑO.—Periodista. Crítico de Arte.

JOSÉ HIERRO.—Poeta. Crítico de Arte.

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

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

MARÍA DEL PILAR CORELLA SUÁREZ.—Escritora. Licenciada en Filosofía y Letras.

EN PROXIMOS NUMEROS, COLABORACIONES DE:

LUCIANO GONZÁLEZ SARMIENTO, EMILIO DEL RÍO, LUIS BORBIO, ANGEL MARCIO, ALFREDO GÓMEZ GIL, JACINTO TORRES, ANTONIO GARCÍA TIZÓN, FERNANDO MON, ANTONIO R. ROMERA, ALFREDO GÓMEZ GIL, JULIA CASTILLO, FRANCISCO TOLEDANO, EDUARDO CHICHARRO, GABINO-ALEJANDRO CARRIEDO, ETCÉTERA.

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

LOS BRONCISTAS DE LA ESPAÑA ANTIGUA

J. M. BLAZQUEZ

La Península Ibérica contó en la Antigüedad con muchos y muy buenos talleres de bronceistas. Dada la riqueza fabulosa de Hispania en toda clase de minerales, tan alabada por los escritores del Mundo Clásico, Timeo, Posidonio, Diodoro, Estrabón, Plinio el Viejo, Trogo Pompeyo, etcétera, y por los investigadores modernos, como Domergue, Rostovtzeff o Piganiol, no es de admirar la existencia de estos talleres. Tenía la Península una gran tradición en la forja del bronce, a partir de finales de la Edad del Bronce, período que se puede situar hacia el año 800 a. C., como lo indica el conjunto de cascos, espadas y fíbulas de la Ría de Huelva, piezas bien estudiadas por M. Almagro. No se puede dudar de que todas estas armas se fabricaron en la Península y denotan ya un dominio absoluto en el trabajo del metal. Se trata de espadas alargadas y muy finas, con un temple perfectamente logrado. Coincide la fecha de este conjunto de la Ría de Huelva con un gran desarrollo de la toréutica en el Sur de la Península y de la metalúrgica. Desde finales del segundo milenio a. C. los fenicios hacen su presencia en el Sur de Hispania y establecen una serie de mercados, como Sexi (Almuñécar, Granada), Toscanos y Málaga, Cádiz, etcétera, en los que intercambiaban por "preciosidades", como calificara Homero a las mercancías que traían los fenicios, plata, oro y estaño. Este comercio de intercambio originó un período orientalizante en el Sur, en el llamado reino de Tartessos, bien estudiado por Schulten, García y Bellido, Blanco, Luzón, Kukahn, Carriazo, Garrido, Maluquer, Arribas, Schubert, Niemeyer y por nosotros, que acabamos de publicar sobre él un grueso volumen. Esta etapa cultural, gemela a la desarrollada por los mimos años en Oriente, Grecia y Cartago, se caracteriza por un gran desarrollo de la metalurgia, que imita los modelos traídos por los semitas. Se copia el ritual funerario de los orientales y los dioses semitas. Se fabrican esbeltos jarros de bronce piriformes, con palmetas en las extremidades del asa, que ofrecen un paralelismo impresionante con modelos etruscos de la tumba del Duce en Vetulonia, o de la Regolini-Galassi. Estos jarros de La Aliseda (Cáceres), Cruz del Negro (Carmona, Sevilla), Coca (Segovia), etcétera, se utilizaban en las libaciones funerarias. Otras veces son piezas terminadas en cabezas de animales de un gran realismo y esbeltez, como los jarros del Museo Lázaro Galdiano de Madrid, con cabeza de león, que obedece a prototipos neohititas, después copiados en la escultura funeraria; de Mérida, con cabeza de ciervo, y el de la Ría de Huelva, con doble cabeza de caballo, todos fechados en el siglo VII a. C. Ya en esta época los bronceistas tartésicos dominaban perfectamente el estudio del cuerpo animal y humano, como lo indican las ciervas del British Museum y de Cástulo, ambas del siglo VII, de un gran realismo y elegancia, o la Astarté, desnuda, con un buen análisis anatómico, de Sevilla, datada hacia el año 800 a. C., o las Astartés de Cástulo, del siglo VI a. C., con una ejecución muy perfecta del rostro y del ropaje.

Los bronce de los santuarios ibéricos, bien estudiados últimamente por Nicolini, en gran parte son un arte popular y artesanal y salvo las piezas más antiguas, datadas en el siglo VI a. C., carecen en su gran mayoría de arte propiamente dicho. Se caracterizan por un gran realismo en el modelado y una gran simplicidad en la ejecución. Son importantes para el estudio del armamento, vestido, actitudes religiosas, etcétera. Todos estos bronce, cuya cronología corre desde el siglo VI a. C. a los comienzos del Imperio romano, son contemporáneos de una gran cantidad de espadas y puñales de todo tipo y tamaño, obra de multitud de talleres locales, que indican una perfección asombrosa en el trabajo del metal. Los ejemplares de Alcocerdo-Sal (Portugal), La Osera y San Martín de la Sierra (Avila), del siglo IV a. C., estudiados por Cabré, y de Almedinilla (Córdoba), estos últimos del siglo III a. C., son buenos ejemplos. Las halladas en la provincia de Avila, llevan nilados de plata sobre la empuñadura y simbolismos astrales y una rica, variada y recargada decoración geométrica sobre las vainas. Las de Almedinilla se distinguen por sus empuñaduras en forma de caballo o ave, de una gran estilización en las formas, en las que queda bien patente el influjo de corrientes artísticas típicamente célticas, estudiadas por Jacobsthal magistralmente en su libro "Arte primitivo celta". Estas espadas, muy numerosas en todas las necrópolis de la Meseta, Portugal, Sur y Este de la Península, eran obras de artesanos locales, con gran predominio del trabajo del bronce, pero se pueden señalar distintos talleres y diversos conjuntos que siguen modas y características propias, dentro de una corriente artística un tanto uniforme. Alusiones a estos talleres existen varias en los autores griegos. El gran historiador griego Polibio, que presencié la caída de Numancia en el año 133 a. C., menciona a los artesanos y menestrales que trabajaban en Cartagena, cuando la gran base naval, fundada por los Bárquidas, capital de las minas de plata más ricas del Mundo Antiguo, cayó en el año 209 a. C. en poder de Escipión el Africano; el general romano que arrojó a los cartagineses de la Península. Plutarco, por su parte, cuenta en su vida de Sertorio, que el general romano mandó a las diferentes ciudades hispanas de Celtiberia fabricar armas.

Estas espadas hispanas, celtibéricas principalmente, fueron famosísimas en la Antigüedad. De ellas hablan con admiración diversos escritores; fueron imitadas por los romanos, que gracias a ellas lograron la superioridad militar sobre Filipo V y Perseo, reyes de Macedonia, que antes no tenían los romanos. Estos imitaron estas espadas, pero no lograron su temple.

Filón de Bizancio, autor que vivió en la segunda mitad del siglo III a. C., describía bien el procedimiento de su fabricación. Dice así: "El modo de trabajar las citadas hojas de metal se observa en las espadas llamadas célticas e hispanas. Cuando quieren probar si están ya prestas para su uso, agarran con la mano derecha la empuñadura y con la otra el extremo de la

espada; colocan luego la hoja transversalmente sobre la cabeza, tiran para abajo de ambos extremos hasta que los hacen tocar con los hombros, y después los sueltan alzando repentinamente ambas manos. Libre la espada, se endereza de nuevo volviendo a su primitiva derecha sin mostrar flexión alguna y permaneciendo recta, aunque esta prueba se repita muchas veces. Indagando entonces la causa de que estas espadas conserven tal flexibilidad, se hallaron, primero, que se fabricaban con un hierro en estado extraordinariamente puro, y luego, trabajado de tal modo al fuego, que no tenía dobladura alguna ni ningún otro daño. El hierro no es ni muy duro ni muy blando, sino un término medio, obtenido el cual, se forja enérgicamente en frío, dándole así su temple. Pero no se forja batiéndolo con grandes martillos ni con fuertes golpes; los golpes violentos y dados oblicuamente curvan y endurecen mucho las hojas en el sentido de su longitud, de tal modo que si alguien quisiera flexar las espadas así

forjadas, no podría hacerlo de ningún modo, o si lo lograba por la fuerza, romperíanse a causa de lo compacto de toda la hoja así endurecida por los golpes. La acción del fuego, según dicen algunos, ablanda el hierro y el bronce, disminuyendo su cuerpo, mientras que la acción del frío y de la forja lo endurecen. En verdad estos dos tratamientos hacen compactos los cuerpos, juntando entre sí sus partes y rellenando el espacio vacío entre ellas. Forjábamos, pues, en frío las hojas por las dos caras, endureciéndose así ambas superficies, mientras que la parte intermedia permanecía blanda, por no haber llegado hasta ella la acción de los golpes, que eran ligeros en profundidad. Así, pues, como las hojas quedaban compuestas de tres cuerpos, dos de ellos duros y el otro, el del centro, blando, su flexibilidad era la que antes hemos dicho".

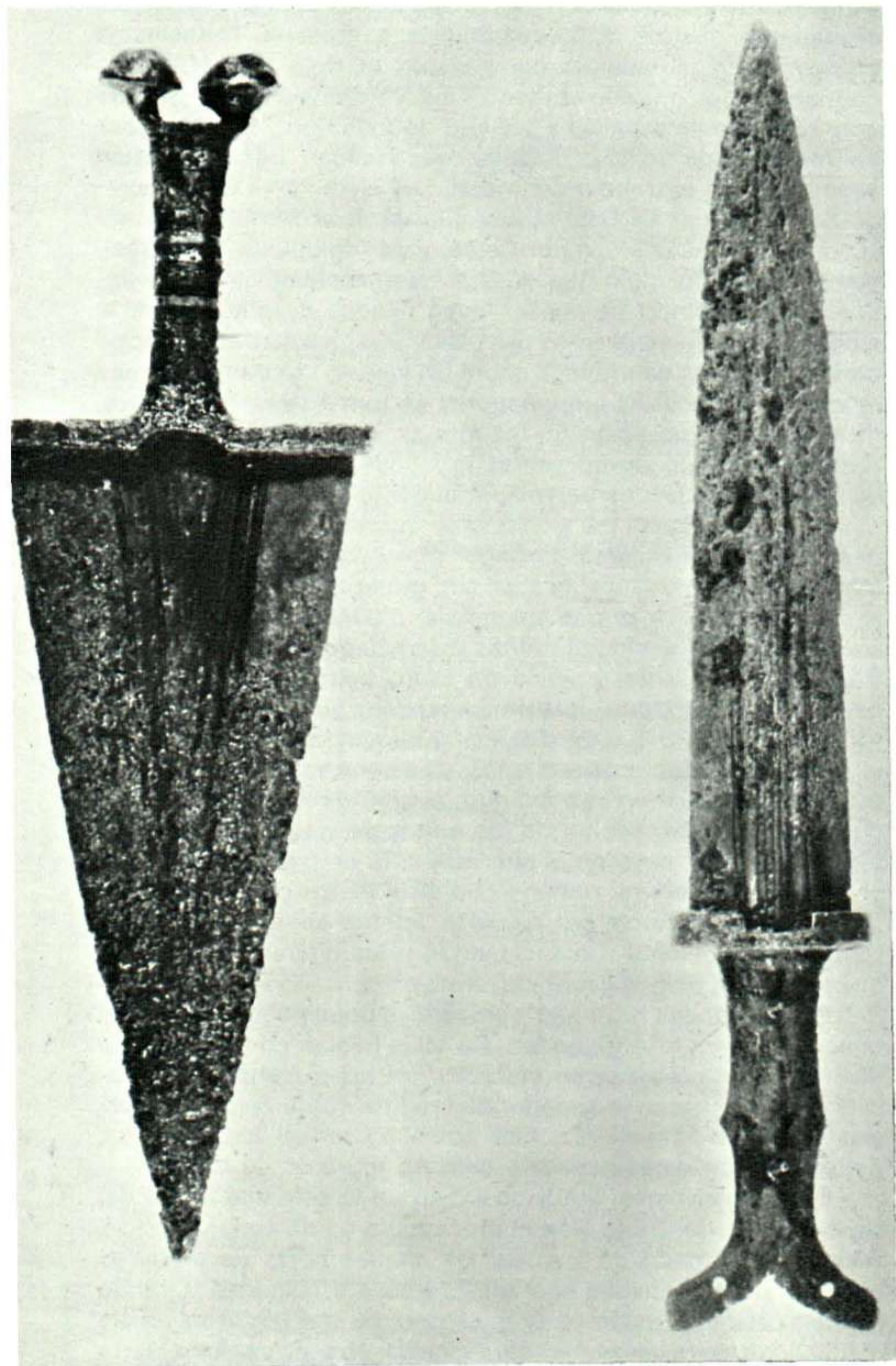
Al historiador griego Polibio también le llamó la atención las espadas hispanas y a ellas dedicó un párrafo en su monumental historia: "Los celtíberos se diferencian mucho de los otros pueblos por el modo de fabricar sus espadas. Tienen éstas una punta eficaz y un golpe fuerte por ambos filos. Los romanos, durante la guerra de Hannibal, dejaron las espadas que usaban de tiempo atrás y adoptaron las de los íberos. También imitaron el procedimiento de su fabricación, pero no pudieron imitar ni la excelencia del hierro ni el esmero en los demás detalles".

Diodoro, escritor siciliano de la época de Augusto, dejó en su obra histórica una descripción breve, pero completa igualmente, del método de fabricación: "Llevan espadas de doble filo, forjadas con hierro de una calidad excelente, y tienen puñales de un palmo de longitud, que llevan en una vaina pegada a la espada, y de los cuales echan mano en los combates cuerpo a cuerpo. Tienen un modo muy particular de preparar las armas de que se sirven en su defensa: meten bajo tierra las láminas de hierro, y allí permanecen hasta que con el tiempo la parte débil del hierro, consumida por la herrumbre, se separa de la parte más dura; de ésta sacan magníficas espadas y otros instrumentos guerreros. Las armas hechas de este modo cortan cuanto se les opone. No hay escudo, ni casco, ni hueso que resista a su golpe, hasta tal punto es de extraordinaria la excelencia del hierro".

Finalmente, el gran historiador romano, también contemporáneo de Augusto, Livio, se fija, más que en la técnica de fabricación, en el efecto que producían en el enemigo, al escribir: "Los macedonios, hechos a pelear contra griegos e ilirios, no habían visto hasta entonces más que heridas de pica y flechas, y raramente de lanza. Mas cuando vieron los cuerpos despedazados por la espada hispánica, brazos desprendidos de los hombros, cabezas seccionadas por la cerviz o cercenadas del tronco, vísceras al aire y toda suerte de horripilantes heridas, aterrados se preguntaban contra qué armas y contra qué hombres habrían de luchar".

El temple de estas espadas se lograba gracias a la calidad del agua, muy apropiada en algunos lugares de la Península para la fundición. Hay que tener presente que dadas las continuas luchas de unas tribus con otras, en la etapa prerromana, se desarrolló considerablemente no solo el arte de la guerra de guerrillas, de lo que es buen exponente las campañas de Viriato, sino el armamento. Así, ya a comienzos del Principado, la ciudad de Toledo era famosa por sus puñales, citados por Grattio, poeta del siglo I, y Platea, ciudad de las proximidades de Bilbilis, fue célebre por sus fundiciones, al decir de Marcial, que había nacido allí y acabó sus días en la región, a finales del siglo I. Estas fundiciones no debían ser escasas en Hispania, pues una inscripción de Valencia menciona una fábrica de armas ya en época imperial. A finales de la República romana, la Península contaba con buenos centros para fabricar esculturas humanas o animalísticas en bronce de tamaño natural. Algunas piezas que han llegado a nosotros denotan una perfección suma en el estudio y ejecución del rostro humano, como la cabeza de Fuentes de Ebro (Zaragoza), que sigue modelos helenísticos, o el grupo

ESPADA Y PUÑAL HISPANOS. MUSEO ARQUEOLOGICO NACIONAL MADRID.



compuesto por una Niké que coronaba a un jefe indígena, divinizado después de su muerte, en el templo de Azaila (Teruel), junto a un caballo, animal de carácter funerario en todo el Mediterráneo, como hemos demostrado en varios trabajos monográficos. Pensó A. García y Bellido que podían pertenecer las dos cabezas a Augusto y Livia, pero la ciudad fue abandonada con ocasión de la guerra civil entre César y Pompeyo, a juzgar por la cronología de las monedas, establecida por P. Beltrán. Más segura es la tesis de Nony, quien sugiere la existencia de un grupo, en que una Niké colocaba una corona sobre la cabeza de un varón dentro del templo, lo que probaría, según se indicó, su divinización, al igual que el grupo en Delfos de Zeus coronando a Lisandro, el caudillo espartano, que terminó en el año 404 a. C. la guerra del Peloponeso y que fue el primer griego que recibió honores divinos en vida, o la Niké, que en Córdoba ponía una corona en la cabeza de Metelo, vencedor de Sertorio, en una fiesta en su honor. Estas dos cabezas, por su calidad en la ejecución de las facciones y el estudio del cabello, compiten con holgura con las mejores obras etruscas de finales de la República romana, como los retratos de varón de Fiésolo, datados hacia el año 150 a. C., o de muchacho, siglo III-II a. C., del Museo Arqueológico de Florencia, o la estatua honorífica de Aulo Metelo, llamado el "orador" (110-90 a. C.), conservada en el mismo museo. La cabeza de joven es de gran realismo, característica que se apreció muy bien en el torito en bronce, recogido en el mismo templo. En él el estudio anatómico de las diversas partes del animal es perfecto y de gran fuerza de expresión. La cabeza de joven de Azaila es, sin duda, un retrato.

A pesar de la gran abundancia y variedad de metales, que hacía decir a Estrabón en época de Augusto, que "en ninguna parte del mundo hasta ahora, ni el oro, ni la plata, ni el cobre, ni el hierro nativo se han hallado tan abundantes y excelentes, como en Turdetania", la Bética de los romanos, y que "toda la tierra de los íberos está llena de minerales", Hispania no desarrolló a comienzos del Imperio una industria o artesanía de la forja del bronce, como lo hicieron el Sur de la Galia e Italia, esta última en sus regiones de Campania y de Tarento. Lo mismo sucedió en la otra región productora de minerales, Britania. Sin embargo, siempre debió haber en la Península grupos de tamaño natural en bronce, como lo indica la cabeza equina del Museo Arqueológico Nacional, procedente de Pollentic, caracterizada por un estudio vigoroso y exacto de la anatomía animal. La Península Ibérica importó a partir del cambio de Era grandes cantidades de pequeños objetos de bronce, como lámparas, que siguen las mismas formas y temas decorativos que las hechas en cerámica. También importó bronce griegos de tamaño natural, como el hallado en la playa de Pinedo (Valencia), conservado en el Museo de Prehistoria de la Excelentísima Diputación Provincial. Ello prueba que existía un gran comercio de obras de arte, ya desde finales de la época helenística, que hacía que los modelos de los mejores talleres griegos fuesen conocidos e imitados acá inmediatamente. Importada debe ser la magnífica cabeza en bronce del Museo Arqueológico de Córdoba, que recuerda muy de cerca la cabeza guardada en el Museo del Prado, estudiada por Blanco, obra de comienzos del siglo III a. C., e interpretada por algunos investigadores como retrato de Alejandro Magno. Se trata en ambas piezas de un joven de bellas y afiladas facciones, con una espesa cabellera de alborotados rizos.

Si Hispania, pues, no desarrolló una gran industria de obras de arte o de retratos en bronce, como lo hizo en las esculturas: talleres de Barcelona, de finales de la República romana o de tiempos de los Antoninos o de los Severos; de Emerita Augusta, de comienzos del Imperio, caracterizado por un fuerte realismo, en el segundo gran taller trabajaron artistas griegos, posiblemente esclavos, a los que se debe el magnífico conjunto de imágenes mitraicas del Mítreo; o el de Carmona, de finales de la época Julio-Claudia o de tiempos de los Flavios, etcétera; en cambio ha proporcionado algunos retratos y esculturas en bron-



CABEZA DE CABALLO POLLENTIA MALLORCA MUSEO ARQUEOLOGICO NACIONAL MADRID

ce, francamente logrados, como la cabeza hallada en Ampurias con el peinado de Julia, la hija de Tito y esposa de Domiciano. Lleva un voluminoso peinado y se caracteriza por la sobriedad en la expresión, propia de la retratística de comienzos del Imperio. El cuerpo de Minerva, de Sigüenza, es un buen ejemplo de la perfección lograda en el estudio de los paños por los bronceístas hispanos.

La Península Ibérica ha dado una buena cantidad de pequeños bronce, que indican bien los gustos y las modas de los talleres artesanales de bronce. Los más significativos son los pujavants, publicados hace años por A. Fernández de Avilés. Se trata de los mangos ricamente decorados de los cuchillos con los que se arreglaban los cascos de las caballerías, para colocar

después las herraduras. Un ejemplar bien significativo de este tipo de trabajo es la pieza que, como procedente de Córdoba, guarda el Museo Arqueológico de Madrid. Su decoración es una cabeza de águila con un busto de Minerva. Obedece a modelos perfectamente documentados en el Imperio romano, que se copiaron multitud de veces, como los ejemplares conservados en los museos de Wiesbaden, Karlsruhe, París y Nueva York, este último procedente quizá de Jaén.

De un gran realismo y con un estudio del movimiento bien logrado es el atelaje de carro del Museo Arqueológico Nacional de Madrid, con escena de cacería. Precisamente los hispanos en la Antigüedad fueron muy aficionados a la caza, como deporte y para mantener el cuerpo y el espíritu en buena disposición. Una de las piezas cumbres hispanas del arte prerromano en bronce es el carrito de Mérida, estudiado por nosotros y conservado en el Museo de Saint-Germain-en-Laye, datado en el siglo VI a. C., con el tema de la persecución de un jabalí por un jinete acompa-

CABEZA VARONIL DE AZAILA. TERUEL. MUSEO ARQUEOLÓGICO NACIONAL MADRID.



ñado de dos canes. El conjunto se caracteriza por un gran realismo y sencillez.

El autor de la "Historia Augusta", obra de finales del siglo IV, con ocasión de describir la afición de Zenobia, reina de Palmira, siglo III, por la caza, escribe que esta pasión es propia de los habitantes de la Península Ibérica. Los investigadores modernos han visto en la afición del Emperador Adriano por la caza un síntoma de su carácter hispano, pasión bien indicada en los medallones adrianeos del Arco de Constantino, con escenas de cacerías, que son un magnífico exponente de las corrientes artísticas del arte griego en la primera mitad del siglo II. Bianchi-Bandinelli halla, al referirse a este grupo del Museo Arqueológico Nacional de Madrid, de una gran naturalidad en la composición. En otros bronce, como en el pasarrienda con combate de amazonas, hallado en Marchena y guardado en el Louvre, el modelo remonta a prototipos griegos del siglo V a. C., pero interpretados con una gran libertad, como señala el fallecido profesor de la Universidad de Roma. Las características de todos estos bronce hispanos, según este autor, son la vivacidad particular de la composición y la simplicidad de los detalles; lo que importa es el conjunto, nunca el rasgo particular. Posiblemente había talleres itinerantes, que trabajaban para una clientela hispana, profundamente romanizada y que había desde antiguo asimilado los gustos griegos y romanos, pero que interpretaban los modelos recibidos con gran libertad y originalidad. Algunas piezas lograron un dominio grande en el estudio del movimiento, como los dos grupos dados a conocer por A. García y Bellido, el de Belerofonte, dando muerte a la Quimera, y el de una pantera destrozando a un caballo.

El siglo IV, con la crisis del Mundo Antiguo, marca en Hispania el apogeo de los pequeños bronce de aplique en los carros, estudiados muchos de ellos por P. de Palol. En este siglo, la alta sociedad hispano-romana se refugió en los latifundios huyendo de las contribuciones, de los cargos municipales obligatorios y de la decadencia de la ciudad. Ahora se observa un gran desarrollo de la caballería utilizada en el transporte, en la guerra y en las cacerías; estas últimas constituyeron, junto con las carreras de caballos en el circo, uno de los entretenimientos preferidos por los grandes terratenientes, que junto con los altos funcionarios estatales, la corte y los cargos eclesiásticos formaban la nobleza del Bajo Imperio, que concentraba en sus manos todo el poder político, económico y religioso.

A finales del siglo IV, Hispania contaba con numerosas yeguas, de donde se exportaban caballos de carreras que competían hasta en Antioquía. Se conserva la correspondencia de uno de los personajes más significativos de la segunda mitad del siglo IV, Sínmaco, famoso por su controversia con el obispo de Milán, San Ambrosio, con ocasión de la disputa del altar de la Victoria en la curia de Roma. En ella Sínmaco pide a diversos terratenientes hispanos con grandes yeguas, caballos para las funciones de circo que se organizan en Roma con motivo de la prefectura de su hijo. Estos bronce llevan una temática muy variada; a veces termina en bustos de una gran ingenuidad y alegría en la expresión, como en una pieza de procedencia desconocida; otras veces, hacen su aparición símbolos cristianos, formando virtuosos conjuntos, con el cismón, la piña y con dos cabezas estilizadas de aves, como en el bronce del Museo Arqueológico Nacional, de procedencia desconocida, que indica bien claramente que, aunque la expansión del cristianismo estuvo en Occidente muy retrasada con respecto al Oriente, donde en el Bajo Imperio la mitad de la población seguía ya la fe de Cristo, la doctrina del Crucificado, iba invadiendo los altos estratos de la sociedad hispana. Los temas animalísticos gozan de gran aceptación en esta época caracterizada por el amor a la Naturaleza en sus más variadas manifestaciones. Entre ellos descuella, por su sencilla elegancia, el pasarrienda del Museo Arqueológico Nacional con un caballo, de una ejecución muy simple, característica que se observa en las dos cabezas de cis-





SITULA DE BUEÑA. TERUEL. MUSEO ARQUEOLOGICO NACIONAL. MADRID.

ne, sin análisis anatómico alguno. Una de las piezas mejor logradas, sin duda, dentro de este grupo, es el pasarienda con cabeza de águila, de gran elegancia y majestad, que, como procedente de Córdoba, guarda el Museo Arqueológico de Sevilla.

El bronce mejor logrado de todo este arte menor, por su tamaño, es la situla de Bueña (Teruel), plateada y grabada, que ha sido recientemente estudiada en Holanda, con escena de cacería. Un león persigue a dos capras hispanas, lo que indica que el bronce se trabajó en la Península, mientras le atacan un hombre que lleva escudo oval, colocado detrás de la fiera, que lanza una piedra, y otro, situado frente al grupo, le dispara una flecha. Ambos personajes van desnudos. El estudio anatómico de los dos varones es de gran sobriedad y realismo, con las

diferentes partes del cuerpo humano bien acentuadas. El conjunto se caracteriza por un movimiento grande en la composición y por una tendencia al horror vacío, que hace que el fondo esté todo cubierto de distintos tipos de plantas, tendencia que aparece en los mosaicos hispanos del Bajo Imperio, como en el Dionisio y Ariadna, del Museo de Mérida, bien estudiado por A. Blanco, en el de Estada, conservado en el Museo de Zaragoza y publicado recientemente por nosotros, y en el de Dulcitus, hallado en Tudela; en este último, la cacería de ciervo se sitúa también en el campo y se observa en él el mismo gusto un tanto recargado, pero colocar la escena principal en un ambiente campestre. Los elementos vegetales originales se representan generalmente reducidos a un desarrollo filiforme. Muy probablemente estos temas de cacerías en la situla, como en los mosaicos —recientemente ha publicado Palol un monumental mosaico palentino, con una gran escena de caza— no tanto reflejan la afición de los grandes terratenientes hispanos por este deporte, cuanto que son un símbolo de una clase social elevada, como ha demostrado Grabar. En el mosaico de Dulcitus, Bianchi-Bandinelli cree verosímil que la iconografía haya sido tomada de una de las fuentes de plata que representan a un soberano a caballo entregándose frenéticamente a la caza, típica de la producción sasánida del siglo VI. Este autor señala, con ocasión de estudiar las características de algunos mosaicos hispanos en su monumental obra, "Roma, el fin del arte antiguo", que en la Península, elementos iconográficos, incluso por azar, de otras regiones se mezclaban a formas espontáneas de arte popular, aunque los productos de las diversas zonas terminen por reunirse. En la situla hispana junto a capras hispanas colocó el artesano una fiera típicamente africana, en una época caracterizada por unas intensas relaciones de todo género, religiosas, comerciales y artísticas, con Africa. La capra atacada por un león se repite sobre un tubo del Museo Arqueológico de Mérida.

Hispania en el Bajo Imperio importó bronce de gran calidad artística. Baste recordar el disco de Teodosio hallado en Almedralejo (Badajoz), obra salida seguramente de los talleres imperiales de Tesalónica, que celebra la decemnalía del Emperador; esta pieza es fundamental para un conjunto de platos de fecha posterior, muchos de ellos hallados en Chipre, que responden a la misma corriente iconográfica.

En el Bajo Imperio revivió en los puñales de las necrópolis del valle del Duero viejas técnicas de fundición y motivos decorativos que estuvieron muy de moda en los siglos IV y III a. C., y entre los fundidores de la Meseta, abandonados con posterioridad, aunque nunca desaparecieron completamente, y después, a partir de la grave crisis de finales de los Antoninos, al aflojarse la presión de Roma, brotaron con una gran pujanza. Estos modos indígenas coinciden con la decadencia de la religión romana tradicional, y con el osaso del culto al Emperador y con un florecimiento de la religión indígena, de los cultos místicos y del cristianismo, que llenaron el gran vacío ocasionado por la desaparición de los primeros, y con gran cantidad de motivos decorativos, de tradición indígena, que se observa en el arte romano provincial hispano.

Estos temas son fundamentalmente populares y debieron pervivir siempre en la artesanía de los núcleos de la población apartados de las grandes vías y centros urbanos, que se convirtieron en las células de romanización.

ARTE, SOCIEDAD Y TRASCENDENCIA

JUAN PLAZAOLA

No es una cuestión bizantina preguntarse por qué razones, durante muchos siglos y en civilizaciones muy dispares, existió una vinculación teórica y práctica del arte con la religión. El hecho es innegable. En ciertas culturas primitivas la afinidad entre el "sacerdote" y el "técnico" de la tribu llegaba hasta la identificación. En culturas desarrolladas, esa afinidad, sobre todo por lo que se refiere a los poetas, era evidente. Los poetas y rapsodas eran considerados como mensajeros de la divinidad, y su inspiración como un don divino. Incluso cuando se trataba de un artesano no sacerdote, pero cuya labor adquiría calidades de verdadera creación, la tradición de ciertos pueblos (por ejemplo, Israel) veía en ella un regalo del cielo. Entre los griegos, las musas fueron una invención mítica para expresar la creencia general en la naturaleza divina de la poesía.

La concepción filosófica que corresponde a ese pensamiento mítico y popular se concretó en el ideario estético neoplatónico. Para Plotino el arte es una actividad que tiene por punto de partida la contemplación de las Formas en la Segunda Hipóstasis divina, y que termina igualmente en contemplación. "Los inspirados y poseídos ven hasta cierto punto que ellos tienen en sí algo más grande que ellos mismos; no ven lo que es, pero de sus conocimientos y palabras sacan un cierto sentimiento de la causa que les ha sacudido, aunque esa causa sea muy diferente" (En. V, 3,14). San Agustín cristianizó con conceptos bíblicos esta teoría conjugándola con su doctrina pitagórica sobre los números; y esa teoría, atravesando la Edad Media (Dante, Petrarca y Boccaccio repiten la idea del origen divino de la poesía) se renueva con el neoplatonismo renacentista.

El racionalismo del siglo XVIII fue un cierzo helado que secó durante cien años todos los brotes del platonismo. Paulatinamente, y como reacción contra los excesos del siglo de las luces, se fue recuperando la convicción de que algo misterioso hay en el arte y la poesía que les confiere cierta afinidad con la religión. Ya en la primera mitad del siglo XVIII, Juan Bautista Vico pensó que la poesía caracterizó a la primera edad de la Humanidad, a una era religiosa que él llamaba "la era de los dioses". Pocos años después, el alemán J. G. Hamann, apellidado "el Mago del Norte", decía que la poesía es el modo natural de la profecía, y Goethe afirmaba que "el arte descansa en una especie de sentido religioso, en una seriedad profunda e inalterable; por eso se une tan gustosamente con la religión". Pero la aproximación y aun identificación entre religión y arte (especialmente entre religión y poesía), vivida experiencialmente por algunos poetas románticos y fundamentada por los sistemas filosóficos de Hegel y Schelling, resulta sospechosa para quien tenga una idea estricta de la religión, ya que el sentimiento poético de los románticos se

fundía con una religiosidad de carácter inmanentista.

Tras la marea del positivismo científico en el siglo pasado, que, por una parte, anegó las ilusiones y fantasías de los epígonos del romanticismo, y por otra, dejó orillados, como islotes desprestigiados, los esfuerzos de los filósofos espiritualistas, se ha vuelto, en pleno siglo XX, a reconocer la "trascendencia" del arte. En una época de la que se ha desterrado a Dios de la sociedad y de la cultura "oficial", la poesía y el arte auténticos no podían ser incorporados a ella sino atribuyéndoles un poder destructor y demoníaco. Desde Nietzsche hasta Picasso, al nivel de la alta especulación filosófica o de la estética práctica, buceando en las simas del psicoanálisis, anotando los fenómenos de la parapsicología, o sumergiéndose en las turbias corrientes del arte mágico, surrealista o abstracto, son múltiples los síntomas de que se ha recuperado cierta conciencia de que el arte no se deja aherrojar en la lóbreguez del positivismo. El pintor moderno Jean Bazaine (por no citar más que un ejemplo) habla de ese sentimiento de "algo insólito e inquietante", de ese aire "de otra parte", de "fuera del tiempo", de un "más-allá", que posee toda obra de arte en cuanto alcanza cierto nivel.

En el plano de lo estrictamente filosófico, nada es tan indicativo del viraje dado por la sensibilidad de Occidente a principios de nuestro siglo como el hecho de que un pensamiento espiritualista como el de Henri Bergson pudiera imponerse victoriosamente a la atención de las escuelas europeas. La **intuición**, concepto nuclear en el sistema bergsoniano, es un rasgo que vincula la estética con lo religioso-místico. La belleza consiste en la **simpatía con la verdad**. El sentimiento estético surge mediante una penetración entre sujeto y objeto, parecida a la hipnosis; y el arte creador es la potencia activa de ciertos hombres privilegiados por el destino, que tiene la verdadera **intuición de lo real**. El artista es un hombre que capta la realidad, que nos hace ver lo que nosotros habíamos mirado sin ver. La mirada del artista nos revela lo que él ha visto —una **forma**—, no como algo exterior, sino como una estructura interna que manifiesta el movimiento, el **élan** del ser, el punto culminante de su tendencia. A nuestra mirada habitual y pragmática se le escapa "la intención de la vida, el movimiento simple que corre a través de las líneas, que liga a unas con otras y les da una significación". Es esta intención la que el artista capta poniéndose en el interior del objeto por una especie de **simpatía**. Esta intención es la vida profunda del ser o, si se quiere, su alma, que el artista "ve trasparecer a través de las líneas, las formas y los colores". La estética de Bergson es, pues, **realista** en el más profundo sentido. Lo bello es la profundidad de lo real, no la apariencia, sino lo que fundamenta esa apariencia: **élan de vie**. Y el arte es la **intuición de ese impulso**. Bergson no

se plantea siquiera la cuestión de si el artista expresa sus sentimientos en la obra de arte. Este aspecto no parece interesarle, como no ha interesado a los grandes metafísicos de la estética, tales como Maritain y Heidegger.

Para Maritain, la belleza y el arte son "el resplandor de los secretos del ser irradiando en la inteligencia", es decir, el esplendor del ser en el sentido más hondo, complejo y permanente de su plenitud óptica. Ese esplendor hay que entenderlo no como simple relación fenomenológica, sino en sentido plenamente objetivista y ontológico. Las palabras **claridad, inteligibilidad, luz**, que emplearon los escolásticos y que Maritain restaura, no designan algo claro e inteligible **para nosotros**, sino algo claro y luminoso en sí, inteligible **en sí mismo**. Pero, al mismo tiempo, hay que advertir que esas palabras pueden prestarse a un lamentable equívoco si nos olvidáramos de que el ser, aunque inteligible **en sí mismo**, permanece oscuro a nuestra mirada. La belleza (en el arte como en la Naturaleza) es la irradiación de la forma, no en el sentido de que la forma nos revela enteramente la esencia de las cosas, porque ésta permanece oculta en su trascendencia, sino en cuanto nos orienta hacia la insondable profundidad del misterio. "Definir lo bello por el resplandor de la forma es definirlo por el resplandor de un misterio".

En esa misma línea (el arte concebido como revelación del ser) se sitúa Heidegger con su especulación sibilina, sus fórmulas ambiguas y sus conceptos derivados de la etimología. La belleza y el arte están para el filósofo de Friburgo íntimamente vinculados con la verdad. La **verdad** es la revelación de los entes sobre el fondo del ser. El ser se manifiesta como la iluminación del ente en cuanto éste se revela en función de un no-ente, de un misterio. El desvelamiento (eso es lo que significa **aletheia** o verdad) no puede revelar sino lo que es objeto, lo que es dado: los entes. Por tanto, al afirmar que la verdad es el desvelamiento del ente, hay que admitir que una cierta falsedad u ocultamiento es esencial a la verdad, en cuanto que sin la ocultación del "ente en su totalidad" (el ser) es imposible desvelar un determinado ente. El Ser se manifiesta, pues, como un misterio en el momento en que descubrimos los entes. Creo que esta idea capital de Heidegger podría aclararse con la comparación de la noche estrellada; para ver las estrellas es necesario que se nos manifieste la oscuridad de la noche, la noche como fondo negro sobre el cual únicamente pueden lucir para nosotros las estrellas. Al descubrir las estrellas (los entes) se "encubre" la noche oscura (nos damos cuenta de la oscuridad del Ser, percibimos, en cierto modo, su misterio). El misterio del Ser es, pues, lo contrapuesto a la **verdad-desvelamiento**, al mismo tiempo que es su condicionamiento.

Esto supuesto, el arte es, para Heidegger, una manera en que acontece la verdad. Para Heidegger, en el arte (en casi todos los textos sólo se habla de **poesía**) se trata de un aspecto de la verdad, de un desvelamiento del ente. El filósofo alemán se esfuerza por distinguir **Pensamiento** y **Poesía**, que para él son muy parecidos. El pensador **dice** el ser, el poeta da un nombre a lo que es sagrado. El poeta nombra el ser; el pensador lo analiza. El arte —dice también— saca (**schöpft**) siempre algo absolutamente nuevo y lo trae a la luz. Lo esencial del arte, por consiguiente, no es una técnica ni una forma; es una **revelación**.

Sin duda la estética metafísica de Heidegger sólo tiene sentido para el que acepta de entrada esta especie de neoplatonismo romántico. Pero a nosotros puede servirnos para iluminar el problema del arte contemporáneo, del que algunos pretenden eliminar todo lo que pueda llamarse **significación, connotación, mensaje o revelación**. Si para los grandes filósofos que hemos citado el artista es un medium o profeta del que se sirve el Ser para autorrevelarse como

misterio, ahora se nos quiere convencer, por el contrario, de que el arte **no dice nada** ni debe pretender decir nada. La obra de arte se nos arroja ante los ojos o en medio de nuestra experiencia vital, inerte y opaca como una piedra, como un objeto carente de significación. Para algunos sociólogos de hoy el arte debe limitarse a ser una simple experimentación de medios mecánicos. "El artista es un mediólogo" (Rubert de Ventós), es el experimentador de los medios mecánicos en el arte cinético, o de los medios cibernéticos en el arte programado. "Los mensajes de nuestra época —escribe Simón Marchán— no serían los contenidos, sino los medios; y no lo que estos medios transmiten, sino ellos mismos como **canales mágicos**". Si esto fuera verdad, habría razones para hablar de la **muerte del arte**.

Para Hegel, ya en su tiempo, el arte era algo pretérito, porque consistiendo esencialmente en la manifestación sensible de la Idea, y habiendo la evolución del Espíritu llegado a una fase en que la Idea había alcanzado una existencia tan profunda que no se prestaba a la expresión sensible, no había ya lugar para irradiaciones estéticas de la Idea, sino para **razonar** sobre ellas. Considerado en otras épocas como algo insuperable, el arte había dejado de ser la expresión más elevada de la Idea.

El pensamiento de Hegel puede tener cierta actualidad si se habla de "la muerte del arte" en cuanto que, en esta civilización racionalizada y tecnológica, el arte entra en nuestra existencia (como reconocen incluso los pensadores y sociólogos que debieran orientarnos sobre la esencia y misión del arte) sólo como un ingrediente de distracción o de hedonismo, para hacer más confortable nuestra vida, para hacernos vivir más intensamente nuestras experiencias sensoriales. Es verdad que el mundo contemporáneo parece dar razón a la teoría de Hegel en cuanto que, definido por él como "manifestación sensible de la Idea", el arte no dice nada a la mayoría de los hombres de hoy. El arte es ahora, ante todo, un valor de cambio. Es algo que se utiliza para fines prácticos. Todos se plantean la cuestión "para qué sirve el arte", "para qué podemos utilizarlo". Y esta cuestión para Hegel (como para mí) resulta tan aberrante como preguntarse "para qué puede servir una aurora boreal, una primavera o el nacimiento de un niño". Tal vez ya no hay artistas en el más profundo sentido de la palabra. Y ciertamente lo que abundan son los amateurs, los discutidores, los sociólogos y, sobre todo, los comerciantes del arte. El arte ha dejado de ser lo que, según Hegel, debía ser: la revelación suprema del Espíritu.

Para nuestra mentalidad, ya lejana del romanticismo idealista y panteísta, la concepción estética hegeliana se ilumina y actualiza con las ideas de Heidegger, para quien el arte no es la expresión de un hombre ("no interesa el **NN pinxit**"), sino el desvelamiento de los entes sobre el fondo misterioso del Ser. El subjetivismo expresionista que caracteriza a casi todos los profesionales del arte contemporáneo es una prueba palmaria de su decadencia. Ya no hay verdaderos artistas, "llamados por el Ser", que quiere servirse de ellos para revelar su misterio.

La visión de Hegel-Heidegger puede tener actualidad para todo aquel que no renuncie a la idea de que en el fondo de toda obra artística genial hay algo de revelación metafísica. El problema está en saber si hoy la autorrevelación del Ser (como imagina Heidegger) no puede producirse precisamente mediante la autoexpresión del hombre (como pensamos muchos). Desde nuestro punto de vista cristiano, el arte es siempre desvelamiento parcial de la profundidad del ser humano; y como la "ultimidad e intimidad" más honda del hombre es lo que llamamos su dimensión religiosa, el arte auténtico es siempre religioso. Si es así, podría hablarse hoy de "la muerte del arte" en la medida en que lo religioso ha muerto en el corazón del hombre.

ESLAVA Y LA CUESTION DE LA OPERA NACIONAL

ANTONIO GALLEGO

Como tantas figuras de nuestro siglo XIX, la de don Hilarión Eslava (1807-1878) está pidiendo a gritos una monografía que estudie sus múltiples matices: el de compositor, en primer lugar, pero también el de investigador de nuestro pasado musical, el de creador de libros de texto que le sobrevivieron con éxito durante muchísimos años, el de hábil y ácido polemista...

Hoy nos fijaremos exclusivamente en sus relaciones con el tema musical más absorbente de nuestro siglo pasado: el problema de la ópera nacional. Como compositor, sus tres óperas no abordan el fondo de la cuestión. Compuestas en su etapa *mundana*, cuando los sucesos revolucionarios depauperaron las rentas de la catedral sevillana, de la que era maestro de capilla, y estrenadas con gran éxito y divertida polémica dada su condición de sacerdote, sus óperas, *Las treguas de Tolemaida* (1841), *El solitario* (1842) y *Don Pedro el Cruel* (1843) no pueden ser consideradas "ópera nacional". Melodismo fácil e italianizante, búsqueda de la brillantez vocal con primacía sobre los demás elementos de su fácil estructura, ausencia de color local y, sobre todo, falta de un propósito de creación *nacional* son conclusiones fácilmente extraídas de una rápida lectura de esas músicas que, no obstante, alguna vez nos gustaría ver escenificadas.

Sin embargo, la polémica "escrita" sobre la ópera nacional ya había comenzado el generoso asalto de periódicos y revistas. Mitjana cita una serie de artículos de Pedro Luis Gallego (?-1840) "sobre la creación de la ópera española" en diversos periódicos de Madrid (1). Y entre los fines fundacionales de la primera revista musical española, la *Iberia musical y literaria*, dirigida desde 1842 a 1848 por Mariano Soriano Fuertes, figuran la defensa de la profesión y "el impulso de la ópera nacional" (2).

Eslava se incorpora a la polémica tras su traslado a Madrid (1847) como maestro de la real capilla. En 1855, ya miembro del Conservatorio, funda con algunos profesores de la Corte una sociedad bajo el nombre de *Orfeo Español*, entre cuyos fines se especifica que "hará también cuantos esfuerzos pueda para que independiente del teatro de la zarzuela se establezca

el de la gran ópera española" (3). Y, en efecto, el 22 de febrero de 1855, Eslava como presidente y José Inzenga como secretario de *Orfeo Español*, dirigen a la comisión de arreglo y administración del teatro



Real (4) una exposición en la que para "estimular a los artistas españoles, tanto compositores como cantantes e instrumentistas, y proporcionarles seguro medio de manifestar sus talentos y dar algún paso hacia el establecimiento de la ópera nacional" se proponen estas medidas: 1.^a Que el Real esté abierto ocho meses al año en lugar de seis. 2.^a Que se asegure el pago de los sueldos de quienes allí trabajan por dicho término. 3.^a "Que se obligase a representar en él, por lo menos, dos óperas cada año de compositores españoles y, si fuese posible, cantadas en idioma español, abonando a sus autores por derechos de tales lo mismo que se abona en el teatro de la Zarzuela". 4.^a Que se nombre un comité que vele por la perfección y propiedad de las representaciones y arregle las diferencias entre artistas y empresario. 5.^a Que si se subvenciona al teatro Real, se asigne otra cantidad igual o proporcional al de la Zarzuela (5).

No es, pues, extraño que, con tales antecedentes, aparezca Eslava entre los firmantes de una célebre exposición que el 9 de octubre de 1855 fue dirigida a las Cortes Constituyentes, en la que, tras amplia y retórica fundamentación, se solicita:

1.^o La creación de la grande ópera nacional bajo la protección del Gobierno de S. M.

2.^o Que se destine al efecto el edificio del teatro Real.

3.^o Una conveniente subvención anual para sostener este espectáculo" (6).

Los antecedentes de esta rotunda petición, que naufragó como tantas otras, fueron publicados por Eslava en su *Gaceta Musical* a petición de la Junta General de Profesores celebrada el 30 de septiembre de 1855 en los salones del Conservatorio, bajo el título de "Documentos relativos al establecimiento de la ópera seria española". Por estos papeles sabemos que se celebró una primera reunión en el Conservatorio el 9 de septiembre para oír al señor Almazora la proposición relativa a la creación de la *grande ópera nacional*. En ella se aprobó "el pensamiento de la creación de la ópera nacional" y se nombró una comisión —a propuesta de Gaztambide— para que informase a la Junta si existían o no elementos suficientes para la creación de la ópera nacional. Para esta comisión fueron elegidos Eslava —o Saldoni, para el caso de que Eslava renunciase, como así fue—, Arrieta, Gaztambide, Mariano Martín, Salas, José Fernández Almazora y Antonio Romero. La comisión dictaminó el 25 de septiembre que el arte musical español posee todos los elementos necesarios para el establecimiento de la grande ópera nacional. En la referida Junta del 30 de septiembre se aprobó por unanimidad este dictamen y se decidió elevar una exposición a las Cortes Constituyentes, nombrándose otra comisión para redactarla. Esta exposición es aprobada por unanimidad el 7 de octubre y firmada dos días más tarde por prácticamente toda la profesión. Es curioso que tanto Eslava como Gaztambide prefirieran pasar a un discreto segundo término en todo este asunto, con el que estaban por supuesto de acuerdo. Tanto es así que en la relación que de esta petición hace Julio Gómez en

su documentado discurso de ingreso en la Academia de San Fernando el nombre de Eslava ni aparece (7).

La *Gaceta Musical* de Eslava duró otro año más, y en 1857 se fusionó con la revista *La Zarzuela*, donde la polémica continuó a tumba abierta. Pero Eslava se alejó voluntariamente de ella. Para don Hilarión son éstos años fecundos de remate a empresas muy distintas: La *Lira Sacro Hispana* y el *Museo Orgánico Español*, con sus respectivas Memorias descriptivas. Y marcan también el comienzo de su labor profesoral: el *Método de Solfeo* y la *Escuela de Composición*, que le alejan definitivamente de polémicas y le rodean de prestigio. Pero este alejamiento es sólo aparente; me atrevería a decir que, dadas sus condiciones personales —sacerdote, maestro de la real capilla, director de la parte musical del Conservatorio desde 1866—, su alejamiento es simulado. Eslava mueve muy bien sus peones, que se baten por sus ideas y que pueden personificarse en su sobrino el editor Bonifacio Eslava y en el brillante publicista José Parada y Barreto, director de la *Revista y Gaceta Musical* que edita Bonifacio.

En este contexto hay que situar, creo, un breve escrito inédito de don Hilarión Eslava sobre la cuestión de la ópera nacional que se conserva encuadrado entre las páginas de su *Breve Memoria Histórica de la Música Religiosa en España* (Madrid, 1860) en el ejemplar guardado en la biblioteca de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (Sig. A 2225).

El escrito está precedido de una brevísima carta dirigida a Pepe (¿Parada y Barreto?) y sin fechar. Pero la alusión a "un certamen para premiar las mejores óperas españolas que se presenten" nos hace pensar que se trata del convocado en 1867 por los editores Bonifacio Eslava y Antonio Romero, junto con Emilio Arrieta. La carta se fecharía —de ser cierta nuestra hipótesis— el día de San Isidro de 1868. Pero antes de leerla conviene repasar las bases del mencionado certamen, publicadas en la *Revista y Gaceta Musical* (8):

1.^a Se señala un premio de 6.000 reales a la mejor ópera española que se presente en el certamen, cuyo término queda fijado desde hoy hasta el día 15 de septiembre del próximo año de 1868.

2.^a Habrá un segundo premio de 2.000 reales, que se adjudicará a la ópera española que a juicio del Jurado merezca ocupar el segundo lugar en el certamen.

3.^a Se adjudicará un accésit de 1.000 reales a la ópera española que merezca ocupar el tercer lugar.

4.^a En el caso de haber dos obras que reúnan las mismas cualidades de bondad y mérito artístico, se compartirá la recompensa que hayan merecido entre los autores de ambas producciones.

5.^a Las óperas deberán ser en dos, tres o cuatro actos lo más.

6.^a Además de las tres óperas premiadas, que serán las más sobresalientes de todas, se elegirán también otras óperas que sin igualar su valor artístico al de aquéllas, reúnan no obstante las condiciones

debidas y puedan servir para ponerse en escena y formar repertorio.

7.^a Los libretos de las óperas que se presenten deberán estar en idioma español, y el asunto o argumento deberá estar tomado con preferencia de algún pasaje de nuestra Historia nacional.

8.^a No podrán tomar parte en este certamen sino compositores españoles.

9.^a Las obras deberán remitirse en partitura para orquesta, acompañadas de otra partitura para piano y canto.

10. Las partituras deberán venir acompañadas de su correspondiente libreto.

11. Un mismo compositor o concurrente no podrá presentar más que una ópera seria, pudiendo todo lo más presentar una bufa y otra seria.

12. Las partituras vendrán escritas de un modo inteligible y con la mayor claridad posible, recomendándose más aquellas que contengan menos enmiendas o raspaduras.

13. Las obras se dirigirán a Madrid, al almacén de música de don Antonio Romero, calle de Preciados, núm. 1, hasta el día 15 de septiembre de 1868, debiendo venir con un lema, que figurará a la cabeza de la obra, y acompañadas de un sobre cerrado con el nombre y domicilio del autor.

14. La obra que merezca el primer premio será la designada para la inauguración del espectáculo, y las que obtengan el segundo premio y el accésit le seguirán en su orden respectivo, según los pormenores y detalles que daremos al público a su debido tiempo y tan luego como se toquen los resultados de este primer certamen.

Madrid, 10 de diciembre de 1867.—EMILIO ARRIETA. ANTONIO ROMERO Y ANDIA. BONIFACIO ESLAVA".

El objetivo del certamen está claramente especificado en el programa y consideraciones que se imprimen antes de las bases: "con el objeto de formar el repertorio necesario para la instalación del espectáculo de la grande ópera española". Y aunque son los tres firmantes los que aparecen ante el público como padres de la idea, no es difícil imaginar que en "la reunión de profesores que ha tenido lugar en esta Corte para tratar de la ópera nacional" tuvo un influente puesto don Hilarión Eslava. El cual no puede resistir la tentación de exponer con más claridad sus ideas sobre el asunto y se las remite a Parada y Barreto para que las publique con su firma en la revista de su sobrino. He aquí, sin más, el trabajo inédito de Eslava:

"Querido Pepe: Adjuntas son algunas indicaciones acerca de la ópera española, que tal vez puedan servirte para hacer un articulito de utilidad práctica para los que se ocupan hoy en componer óperas españolas.

Tuyo afmo. amigo,

H. Eslava
(rubricado)

Hoy, día de San Isidro.

'Opera española

ARIA DE TIPLE DEL 2.^o ACTO
EN LA OP. EL SOLITARIO DE ESLAVA

ARRIGIADA

PARA PIANO FORTE

N.º 5.

Por el mismo Autor.

Pr. 8 r.

MADRID.

Larghetto.

PIANO.

dolcissimo

Andantino flebile.

con espressione trisissima.

accel. e cresc.

Tempo e dim.

Ahora que se ha abierto un certamen para premiar las mejores óperas españolas que se presenten, lo cual prueba que se trata seriamente de establecer la verdadera ópera, cuyas tentativas anteriormente hechas han fracasado varias veces por no haberse tomado las precauciones convenientes ni haberse meditado este importante asunto con el detenimiento debido. No tratamos aquí acerca de esta materia en todo lo que ella encierra, sino de exponer algunas consideraciones generales respecto a este espectáculo (tachado *en general*), examinado brevemente lo que es la ópera en Italia, lo que es en Francia, los defectos y excelencias que aquella y ésta tienen, para que al plantearse en España, tanto los libretistas como los maestros traten de evitar los defectos y aplicar a ella las excelencias, haciendo para ello cuantos esfuerzos sean posibles.

A los italianos debe imitárseles en el interés melódico, en esas frases largas, elegantes, expresivas y de buen gusto que hállanse en Rossini, Bellini, Donizetti, y algunas también de Verdi y de otros; pero no debe imitárseles en sacrificar la verdad dramática al lucimiento del cantante, en esas repeticiones de cabaletas casi siempre inmotivadas, en esa estructura de andante y cabaleta traída con frecuencia violenta-

mente y haciendo contrasentido con lo que exige la acción dramática, en dar interés a solas cinco o seis piezas descuidando las demás, en la pobreza de armonía y falta de importancia en el modo de tratar la instrumentación.

A los franceses debe imitárseles en el interés literario del libreto, el cuidado y esmero que el compositor pone en cada una de las piezas, en el interés de la armonía, en la riqueza de instrumentación; pero no debe imitárseles en la pobreza de la melodía, en sacrificar ésta a la armonía y a la riqueza de instrumentación, en la falta de claridad del discurso musical ocasionado por colocarlo con demasiada frecuencia en la orquesta en lugar de hacerlo en las voces, por poner en aquélla ciertos diseños melódicos de acomp (añamien) to de tal importancia que se duda si ellos son la parte principal.

Sería, pues, muy conveniente que al escribirse las primeras óperas para el teatro lírico español, se tuviesen presentes estas consideraciones, para que desde un principio apareciesen las óperas españolas con una tendencia marcada hacia la verdadera belleza del drama lírico”.

Las ideas aquí vertidas por Eslava fueron repetidas numerosas veces por sus discípulos y panegiristas. Obsérvese cómo Parada y Barreto, en el artículo que dedica a don Hilarión en su *Diccionario* —el más amplio de todo el libro— las remacha aplicándolas a su maestro:

“Las obras (de Eslava) con orquesta, además de tener en las voces las cualidades antes mencionadas, está tratada la orquesta con gran sobriedad, de tal modo que el discurso musical está esencialmente en las voces, sin servir la orquesta más que de auxiliar. Para conocer esta circunstancia distintiva (...) no hay más que hacer una comparación entre las obras de Cherubini y las de Eslava. Quitad la orquesta a las de aquél, y el discurso musical desaparece en su mayor parte. Haced esto mismo con las de Eslava, y el discurso musical permanece íntegro, desapareciendo sólo el vestido que las servía como de abrigo o adorno” (9).

No he podido averiguar a ciencia cierta los resultados del concurso, que debió ser engullido por los sucesos de “la Gloriosa”. Pero debe tener relación con él el mencionado por Julio Gómez: “Aquella sociedad alfonsina que después de la revolución de septiembre disimulaba sus fines políticos con actividades artísticas, convocó un concurso para premiar y hacer ejecutar óperas españolas. Constituyeron el Jurado los maestros Eslava y Arrieta, en unión del editor don Antonio Romero. Se repartió el primer premio entre Zubiaurre y don Enrique Barrera, maestro de capilla de la catedral de Burgos, ambos discípulos de Eslava; el segundo premio fue repartido entre Rafael Aceves y los hermanos Fernández Grajal, discípulos de Arrieta” (10).

La ópera de Zubiaurre fue estrenada en español en el teatro de la Alhambra y en italiano —su libreto primitivo, original de Castelvechio y Palermi— en el Real. En la dedicatoria que Zubiaurre colocó al frente de la edición para canto y piano del editor Romero,

dedicatoria dirigida a su maestro, vuelven a repetirse con devoción filial las ideas de Eslava:

“No teniendo verdaderamente modelo alguno que imitar en materia de ópera seria española, ni obra alguna de nuestro repertorio que pudiera servirme de norma ni de guía en tan delicada empresa, me sometí en un todo a los sabios consejos que debo a vuestra alta sabiduría en el arte, así como a las reglas y preceptos que habéis establecido en la composición (...). Me propuse, pues, hacer cuantos esfuerzos me fuesen posibles para amalgamar y reunir la elegancia, expresión y naturalidad de la melodía italiana con el lujo, la brillantez y la riqueza instrumental de la escuela franco-alemana” (11).

La polémica sobre la ópera española seguirá tejiendo su interminable tapiz a lo largo de todo el siglo y aun en el nuestro. Una antología de textos, en la que trabajo desde hace algún tiempo, nos mostraría que las ideas de Eslava fueron superadas rápidamente. Pero en su momento tuvieron importancia y de ahí la necesidad de exponerlas con cierta amplitud.

(1) MITJANA, *La musique en Espagne*, en “Encyclopédie de la Musique, de Lavignac-La Laurencie, París 1920, pág. 2331. Cuando Pedro Luis Gallego murió componía música para un libreto de Zorrilla. No conozco más música suya que *Tres Walses para piano forte*, op. 2, dedicados “a su querida madre doña María Gertrudis Díez” y editados por Carraffa (Biblioteca del Conservatorio de Madrid, 1. 13.642).

(2) SORIANO FUERTES, *Historia de la música española...*, IV. Madrid, 1859, págs. 369 y ss.

(3) Exposición de motivos publicada al frente del primer número de la *Gaceta Musical de Madrid*, órgano de la sociedad, 4 de febrero de 1855, pág. 3.

(4) Inaugurado el 18 de noviembre de 1850, pueden verse amplios detalles de su construcción e inauguración en la *Memoria Histórico Artística del teatro Real de Madrid escrita de orden de la Junta Directiva del mismo por don Manuel Juan Diana*. Madrid, Imprenta Nacional, 1850. Sobre su historia de tres cuartos de siglo —“celebramos” este año el cincuentenario de su cierre— vid. MATILDE MUÑOZ, *Historia del teatro Real*, Madrid, 1946; JOSE SUBIRA, *Historia y anecdotario del teatro Real*. Madrid, 1949; y G. GOMEZ DE LA SERNA, *Gracias y desgracias del teatro Real*. Madrid, 1967.

(5) *Gaceta Musical de Madrid*, núm. 4, 25 de febrero de 1855, págs. 22 y 28.

(6) *Gaceta Musical de Madrid*, núms. 36 y 38, págs. 281 a 283 y 297 a 299. La relación de firmantes del documento no fue publicada por Eslava en la revista, y nos es conocida por haberla incluido Saldoni en su *Diccionario*, I, págs. 323 y ss. de la 2.^a ed. Barcelona, 1890.

(7) J. GOMEZ, *Los problemas de la ópera española*. Madrid, 1956, págs. 15 y ss.

(8) Núm. 49, 8 de diciembre de 1867, págs. 261 y ss.

(9) *Diccionario técnico, histórico y biográfico de la Música*. Madrid, 1868, pág. 147. Fue publicado en la “Revista y Gaceta Musical” de BONIFACIO ESLAVA.

(10) Op. cit. pág. 40.

(11) Citado por JULIO GOMEZ, op. cit., pág. 41.

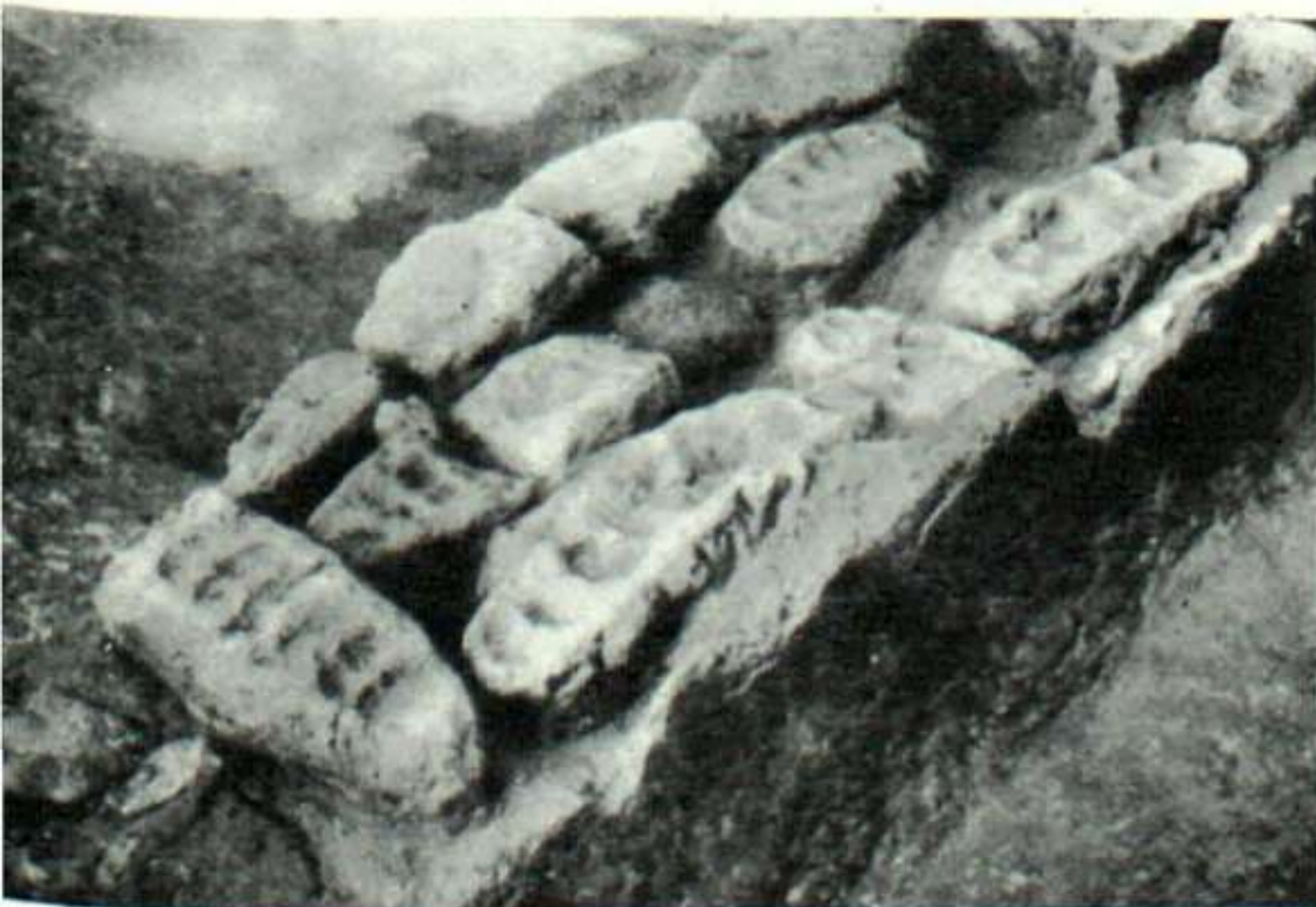
DE LA ALDEA A LA CIUDAD

M.^a DEL ROSARIO LUCAS DE VIÑAS

Con la aparición del Neolítico en el ámbito del Asia Occidental, el hombre se vincula a la tierra y transforma su vida nómada en sedentaria (1). Desde Palestina-Siria y Asia Menor hasta los montes Zagros y el golfo Pérsico asistimos al nacimiento de las primeras aldeas que, en el ensayo de un nuevo género de vida, irán marcando una serie de líneas heterogéneas, que convergerán en el nacimiento de la civilización urbana en Mesopotamia.

Primero fue el desarrollo agrícola, ligado paulatinamente a una economía mixta agrícola-ganadera (IX-VIII milenios a. C.); más tarde (entre el VII y VI milenios) aparecerá la cerámica, y poco después (VI-V milenios) el invento de la metalurgia. Finalmente, en el IV milenio se documenta la rueda y otros inventos, como la vela, llegando incluso a la invención cumbre de la escritura. Transcurren, pues, unos cuatro mil años, o algo más, desde el inicio de la sedentarización hasta la vida urbana, histórica, acaecida en el IV milenio a. C.

PARED TÍPICA DE NEOLÍTICO PRECERAMICO B DE JERICÓ. LOS ADOBES ADOPTAN UNA FORMA DIFERENTE A LA DEL PERÍODO ANTERIOR Y ACUSAN LAS IMPRESIONES DIGITALES QUE FACILITAN LA ADHESIÓN (VII MILENIO a. C.) SEGUN K. KENYON



Las primeras aldeas fueron económicamente autosuficientes, al igual que en lo político y social. Pero esta autarquía dominante tiende a romperse por la búsqueda de materias primas que cada vez se hacen más apreciables e indispensables, bien por razones técnicas (obsidiana, sílex...), medicinales-mágicas, o simplemente por afán de lujo (conchas, turquesas, cornalinas...). Pero tal vez el estímulo capaz de superar la etapa neolítica y quebrantar la autosuficiencia de estas pequeñas comunidades cada vez más dispersas y numerosas radica en el descubrimiento de la metalurgia, con las evidentes ventajas que comporta el uso de utensilios y armas de cobre o bronce. Sin embargo, el abastecimiento de materias primas, al igual que su manufactura, es complejo y arrastrará consigo una serie de problemas tanto económicos como sociales o políticos, que abocarán en la llamada "revolución urbana" de Gordon Childe (2), o mejor aún, en la "transformación urbana" de Robert Redfield (3).

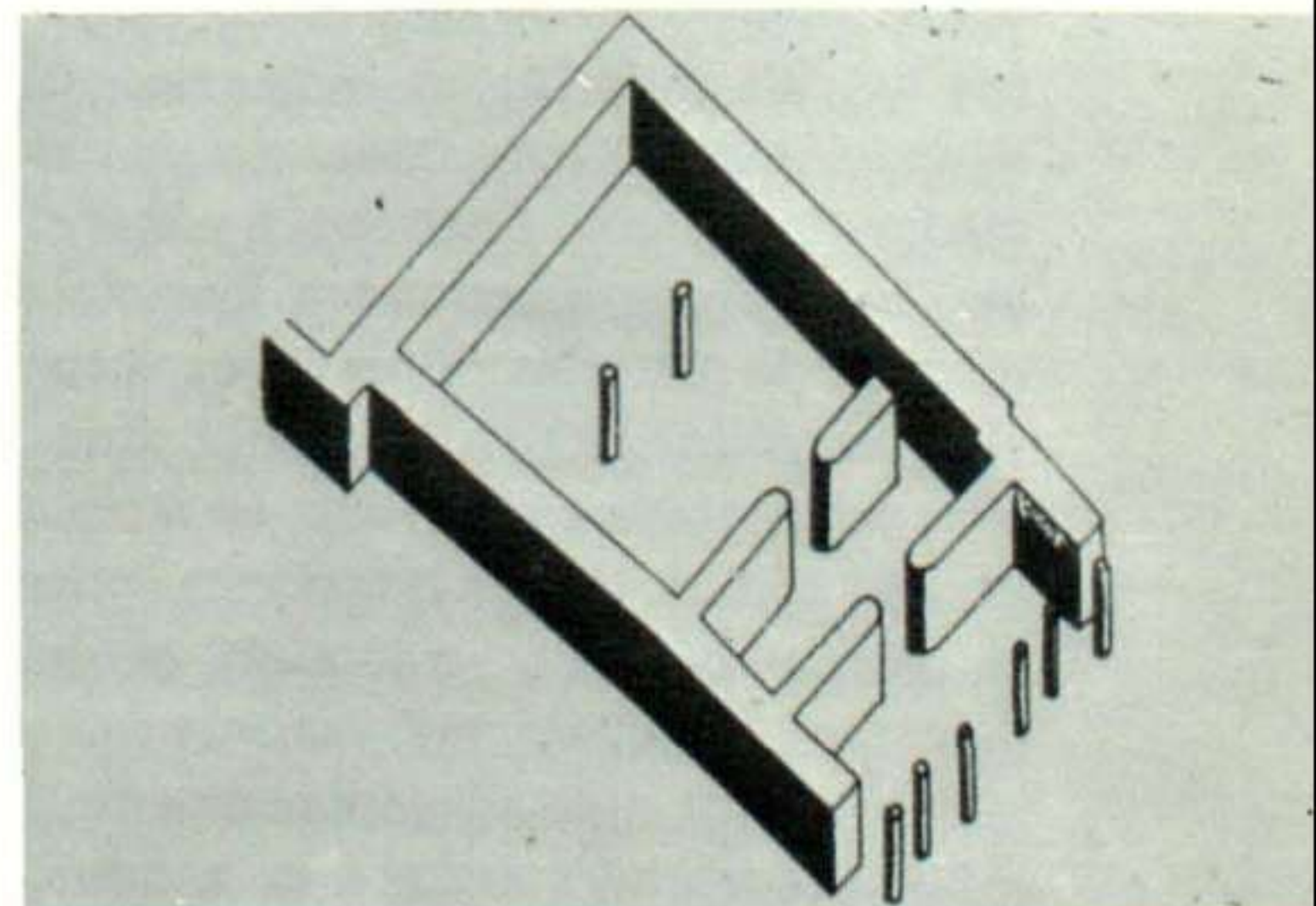
Al mismo tiempo, el auge del comercio repercute en la necesidad de aumentar la producción de alimentos, en el intercambio de mercancías y en el nacimiento de unas clases sociales no campesinas especializadas en las nuevas actividades al servicio de una comunidad que debe mantenerlas. Toda esta serie de hechos provoca el desarrollo del Gobierno y de la organización económica y administrativa, en provecho de las agrupaciones más favorecidas naturalmente, con una tendencia creciente al aumento de la población. El proceso se completa cuando una de estas aldeas o ciudades en potencia adquiere una primacía, aglutinando o sojuzgando un área territorial y humana.

La base de todo este proceso se centra en la capacidad de producir y



SANTUARIO DOMESTICO CON NICHOS SEMICIRCULAR EN DONDE SE COLOCABA UNA PIEDRA CILINDRICA, PULIDA. SIMBOLO ABSTRACTO DE LA DIVINIDAD SEGUN K. KENYON. NEOLITICO ACERAMICO B DE JERICÓ

SANTUARIO EXENTO DEL NEOLITICO ACERAMICO B DE JERICÓ LA RECONSTRUCCIÓN DE LA PLANTA (SEGUN MEGALLAART) ADOPTA LA FORMA DE "MEGARON". PROTOTIPO DE PLANTA QUE EN FECHAS POSTERIORES APARECE EN EL NEOLITICO DE TESALIA, EN TROYA, MICENAS... HASTA SER ADOPTADA POR EL TEMPLO GRIEGO



controlar un excedente de producción, es decir, en un desarrollo económico que rebase las necesidades vitales de la colectividad.

Hoy está fuera de dudas que esta superproducción controlada se vio favorecida por la invención o adopción de la irrigación artificial merced a las ventajas que ofrecían los grandes ríos. En consecuencia, en las zonas centradas en los grandes valles fluviales cuaja el fermento de una organización económica, social, política y religiosa que impulsa a la concentración de la población dispersa, a la creación de un área territorial y, en suma, a la invención social de la ciudad, con la trascendencia de resolver unos problemas de convivencia y de autoridad que eran mínimos en los poblados rurales.

Pero toda esta evolución, que a grandes rasgos intento reflejar, no sigue, en el tránsito hacia la sociedad urbana e histórica, una línea recta. En esencia, y dentro de la diversidad geográfica, se irá acusando la huella del cambio social y tecnológico, pero siempre con una personalidad peculiar en la que influyen la tradición, las posibilidades económicas y ambientales, y el modo de adaptarse o incorporarse a las nuevas circunstancias. La arqueología nos proporciona ejemplos múltiples, intensos, innovaciones que sólo fructifican cuando se llega a un equilibrio armónico entre todos los factores coadyuvantes. Prueba, una vez más, de la capacidad y divergencia humanas en ese ansia insaciable hacia el progreso y la técnica.

Desde el punto de vista urbanístico, los primeros granjeros elegían sus emplazamientos en valles y llanuras fértiles, y sus viviendas estables ocuparon zonas tan óptimas que retuvieron a las poblaciones durante siglos y aun milenios. Las nuevas condiciones de vida amplían las exigencias de ocupación en interdependencia con el medio físico, con finalidades concretas, bien por proximidad a los yacimientos de materias primas y explotación de ciertos recursos o por la situación privilegiada en las rutas estratégicas del comercio y de relaciones entre los grupos humanos, e incluso, en un momento avanzado, por razones militares. A estos nuevos emplazamientos el hombre tendrá que dar una respues-

ta adecuada, de acuerdo con sus objetivos:

La arquitectura será el reflejo del nuevo orden, y así, en el tránsito de la aldea a la ciudad proliferarán los núcleos de asentamientos intermedios, verdaderas villas que tienden a la concentración demográfica, en la que va implícita una vida semiurbana en dependencia con el medio social y cultural.

En la arquitectura doméstica las viviendas acusarán una serie de innovaciones. Aumenta el espacio horizontal y aun vertical, y se multiplican los arreglos interiores. Al hogar se unen ahora hornos, recipientes, silos..., como puede verse ya en Jericó Acerámico B y Beidha, en Palestina, a partir del VII milenio, y en general en casi todos los poblados de esta etapa; incluso en algunos de ellos aparecen alacenas, bancos, etcétera, bien comprobados, por ejemplo, en Khirokitia, en Chipre, durante el VI milenio, o en Chatal Hüyük, en Anatolia, desde el VII milenio. En general, las casas constan de dos o más compartimientos, con patios e incluso toldos, como en el poblado anatólico de Hacilar VI, en el VI milenio; graneros (Khirokitia), recintos especiales para animales (Chatal Hüyük), o para enseres, como en las casas de Dalma, en Irán septentrional, fechadas en torno al 4216 a. C., llegando finalmente a la existencia de jardines, en el IV milenio, en las primeras ciudades urbanas de la época de Uruk.

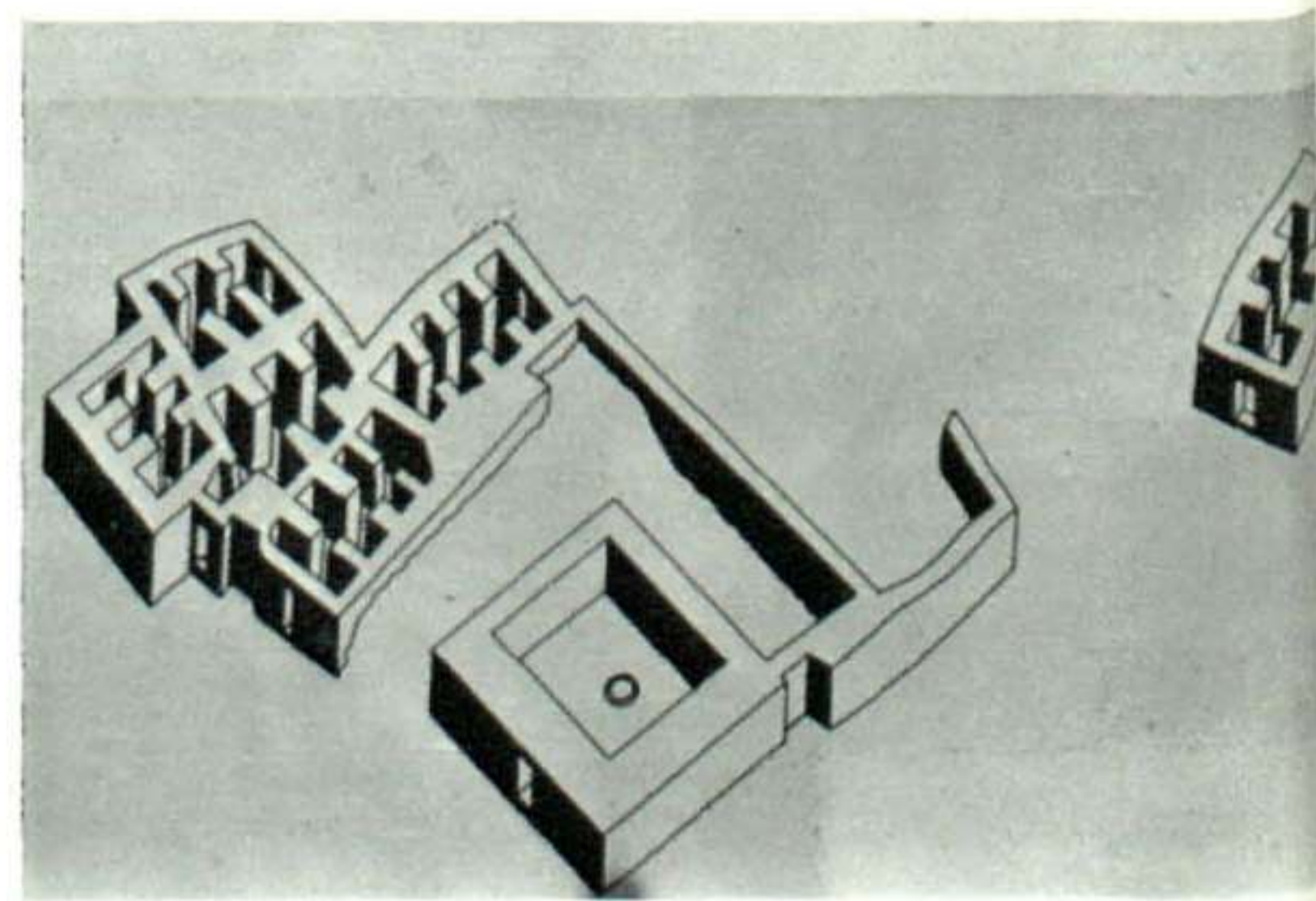
El grosor de los muros y otros vestigios arqueológicos delatan la presencia de un piso superior, ya desde el VII milenio en el poblado palestino de Beidha o desde el VI en Khirokitia, Hacilar y Can Hasan, en Anatolia. Los accesos y otros elementos se complican. A veces, las puertas son dobles, como en Jericó Acerámico B, Hacilar VI..., o están ausentes y el acceso se realiza por el tejado (Chatal Hüyük, Hacilar...), documentándose incluso las ventanas en Chatal Hüyük y Khirokitia en fechas tan antiguas como las anteriores. Aparecen las escaleras incorporadas a la propia edificación, bien para acceder al interior de las casas o para subir a los pisos superiores (Khirokitia, Hacilar VI...). Se comprueban contrafuertes y pilares en la mayoría de los asentamientos

mencionados, llegando a las auténticas columnas monumentales en Siyalk III, en Irán Central, durante el IV milenio o en el llamado Templo de las Columnas, en Uruk. Todo da nuevo aire a la incipiente arquitectura civil y sienta las bases de la arquitectura religiosa, condicionando el espacio elegido como "hábitat".

El número creciente de población, el temor a las malas cosechas o a las calamidades, así como la necesidad de unas reservas para los intercambios, impondrán un almacenamiento a la par que se establecen nuevos oficios, como ceramistas, comerciantes, fundidores, forjadores... y todo tipo de artesanado, cuyo reflejo arquitectónico se plasma en la construcción de almacenes o recintos especiales (Khirokitia), tiendas (Beidha), talleres de alfarería (Hacilar II, 5435-5250), Arpachiyah, en Mesopotamia septentrional, hacia el 5000, Siyalk...), etcétera.

En general, todas estas innovaciones van surgiendo en distintos lugares, bien simultáneamente o con oscilaciones cronológicas, pero siempre se halla una homogeneidad entre las viviendas de un mismo poblado. Sólo con el paso del tiempo y el auge económico surgen las diferencias con la aparición de espacios de mayores dimensiones, en donde se detectan una superioridad social y una especialización del trabajo en mayor escala, como acontece, por ejemplo, en la producción masiva de cerámica con la existencia de talleres especializados.

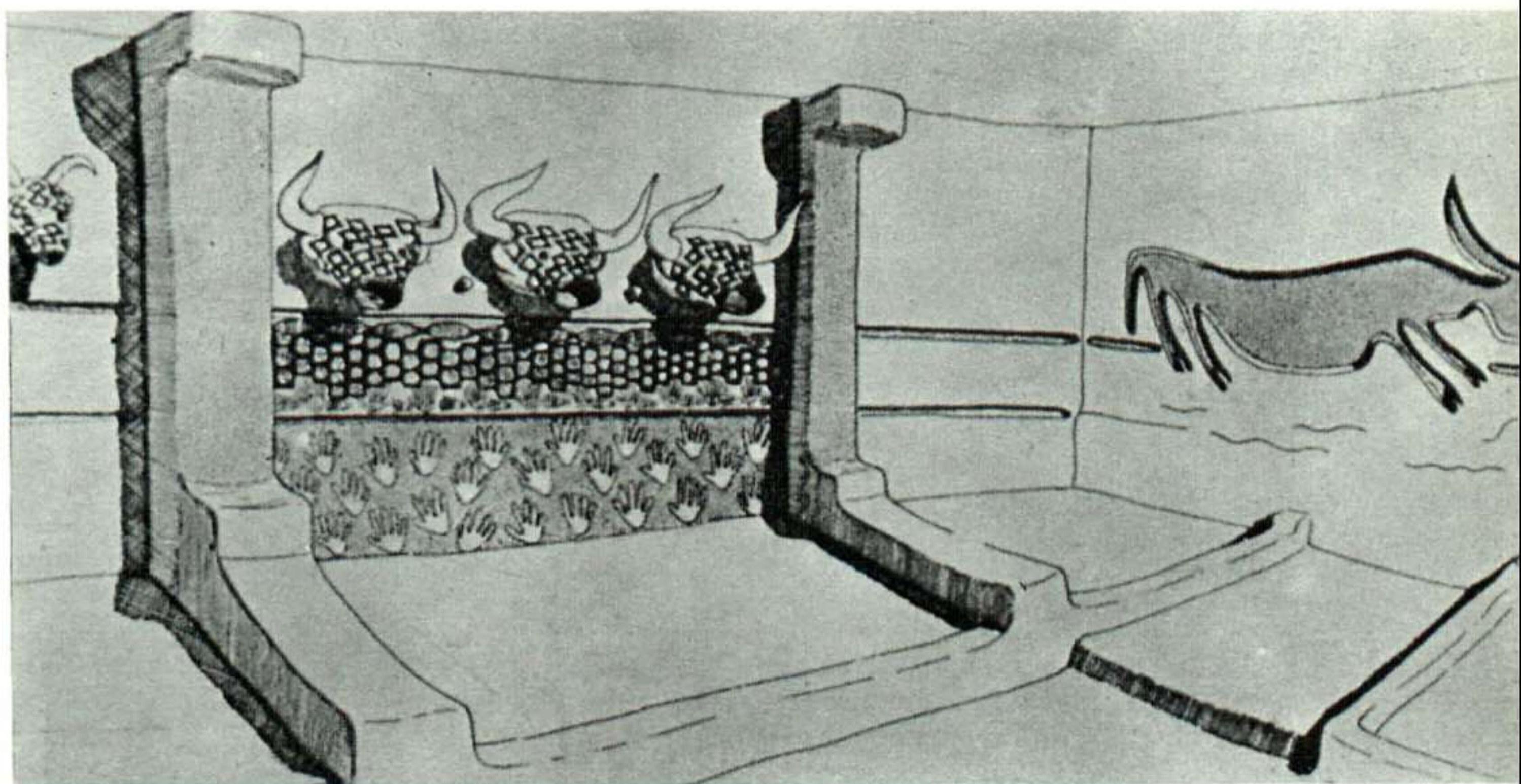
LA ALDEA DE BEIDHA (PROXIMA A PETRA) PRESENTA, APARTE DE SU SEMEJANZA ARQUITECTONICA CON LA CIUDAD NEOLITICA ACERAMICA B DE JERICO, LA NOVEDAD DE UNOS PEQUEÑOS ESPACIOS DEDICADOS EXCLUSIVAMENTE AL COMERCIO (TIENDAS), CON GRUESOS MUROS QUE SOPORTARIAN UN PISO SUPERIOR (VII MILENIO a. C.) SEGUN MELLAART



Las primeras villas, con sus esquemas domésticos simples, con la tímida aparición de callejuelas (Beidha, Hacilar VI) y el trazado desordenado de las casas (Jericó Acerámico) en torno a patios (Jarmo, en Irak; VI milenio), formando bloques más o menos aislados (Hacilar VI) o compactos (Chatal Hüyük), o con viviendas dispersas, aisladas, con sus terrenos de cultivo..., como en Biblos (Siria, VII-VI milenios), son la base de las futuras ciudades, no planificadas aunque de vez en vez se asome un atisbo de ordenación (calle central empedrada de Khirokitia, con una extensión de 200 metros; plazas de Hacilar II y I, a finales del VI milenio, o calles pavimentadas con cierta ordenación en algunas poblaciones de la cultura de Halaf, en Mesopotamia septentrional, entre el VI y V milenios, con ejemplos tan elocuentes como el de Arpachiyah).

De un régimen de vida comunal bien documentado en el gran poblado chipriota de Khirokitia se pasará a la especialización, al Gobierno central y administrativo reflejado en las construcciones de Hacilar II y de Tepe Gawra XI (al Este del Tigris, dentro del IV milenio). La residencia del jefe aparece como "la casa más grande", como en estos ejemplos citados, pero el esquema de la vivienda simple será la base de los primeros palacios, que no se documentan sino a partir del protodinástico II (principios del III milenio) en las ciudades de Eridú y Kish.

Entre los problemas planteados a las nuevas comunidades y que afectan a la arquitectura está el de la seguridad contra los elementos hostiles, bien se trate de nómadas pastores, merodeadores de las zonas de cultivo, de pueblos atrasados de las montañas o del asalto de otros grupos en momentos determinados. Nacen las defensas que rodean y protegen los asentamientos, aunque no falten ejemplos de poblados abiertos, como el de Jeitum, en Irán (VI-V milenios), e incluso Jericó Acerámico B careció de defensas durante algún tiempo. Arquitectónicamente surgen diversas soluciones, aparte de la protección natural que brinda el terreno si se elige el emplazamiento adecuado, como sucedió con el primitivo asentamiento de Biblos,



ASPECTO DEL INTERIOR DE UNO DE LOS SANTUARIOS DEL NIVEL VI DE CHATAL HUYUK. EL ESQUEMA ARQUITECTÓNICO ES SIMILAR AL DOMÉSTICO, PERO GANA EN RIQUEZA DECORATIVA POR SUS PINTURAS, RELIEVES, INCRUSTACIONES Y ESCULTURAS SEGUN MELLAART.

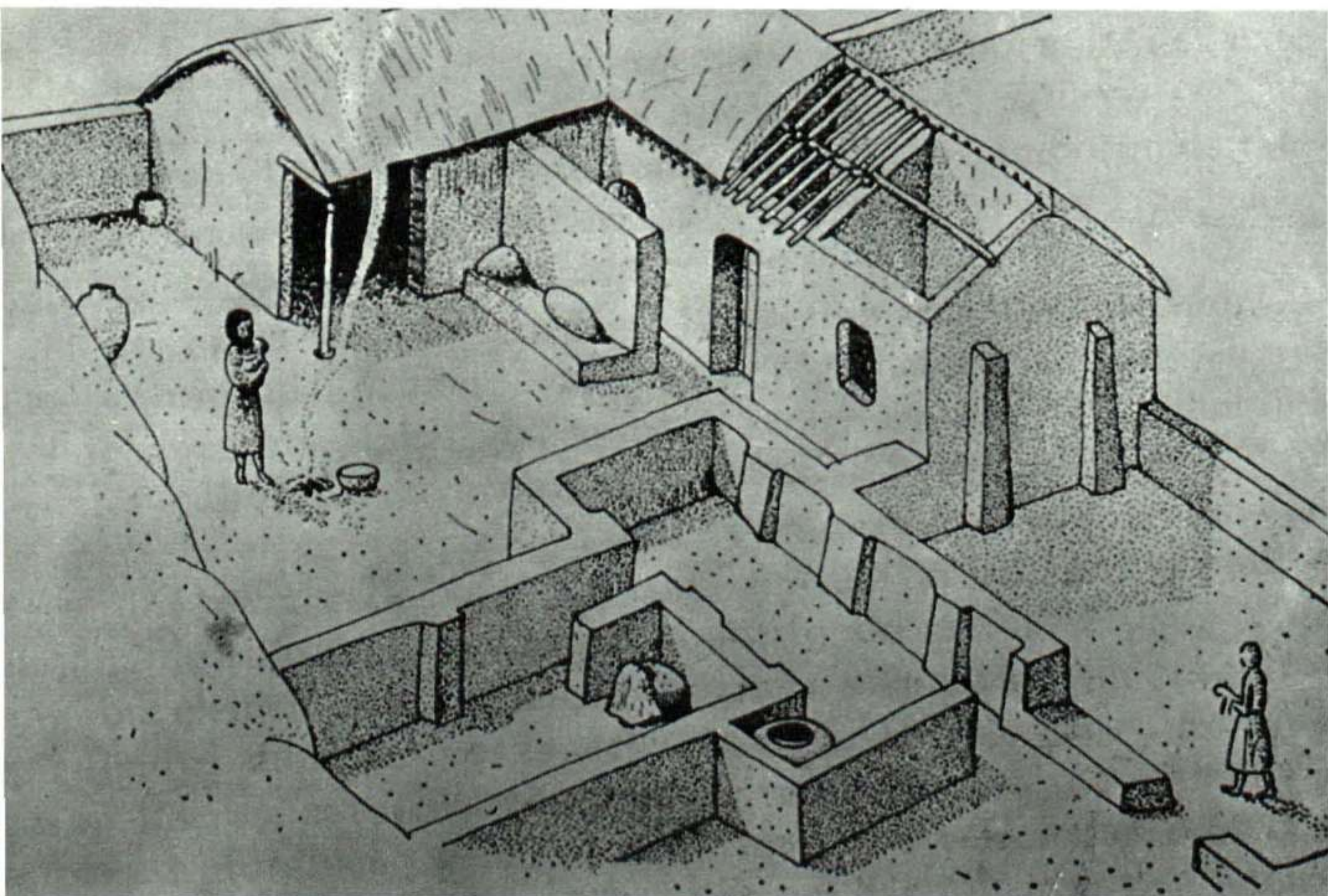
defendido por una duna consolidada. Terraplenes, fosos... se ven ya en Jericó Acerámico A. Murallas de piedras en este mismo lugar en las dos etapas acerámicas. Una muralla de adobe se comprueba en el recinto fortificado de Hacilar II, sin que con anterioridad a este nivel falten las defensas. Mersin XVI, en Siria (4250 a. C.), es una auténtica fortaleza con una puerta flanqueada por torres, que supera en arquitectura defensiva a la propia Hacilar, y ya se vio el primer ejemplo de torre en Jericó Acerámico A, en el VIII milenio. Son, pues, soluciones que definirán los tipos de arquitectura militar que se pueden comprobar a lo largo de la civilización. No obstante, no faltan otros ejemplos defensivos conseguidos, únicamente, por la situación y disposición de las viviendas, unidas unas a otras, con circulación por los tejados y formando, en apariencia, un bloque inexpugnable, como en Chatal Hüyük y otros poblados anatólicos.

Estas defensas se acrecientan con la adopción de la metalurgia, por la inseguridad de la población en circunstancias críticas que podrían cortar el suministro de las materias primas y porque los pueblos más aventajados en la tecnología del metal son a la vez presa codiciada y poderoso enemigo, probablemente militarizado, como se

infieren de fortalezas tales como Hacilar, Mersin o la casa del jefe de Tepe Gawra.

En la lucha por dominar el medio surge incluso la ingeniería. La necesidad de controlar las crecidas, el drenaje, la apertura de canales, el abastecimiento de agua, la necesidad de sanear el espacio vital que concentra a la población dispersa... y también la exigencia de vías terrestres que favorezcan el transporte de los vehículos con ruedas..., serán empresas que proporcionen una gran experiencia, con la incorporación de nuevos materiales, como el bitumen o asfalto, que se halla ya en torno al VI milenio, recubriendo los pozos de los poblados de Hassuna II-IV, en Irak septentrional, y con nuevas soluciones arquitectónicas de origen antiguo, como las bóvedas, que se aplican no sólo a las techumbres de viviendas, sino a otros tipos de obras, como los pozos de Mersin, en el V milenio. Experiencias todas que adquieren su madurez en un momento muy próximo al desarrollo urbano.

Aparte, un nuevo factor se une o empuja a todos los acontecimientos ya expuestos: **la religión**. La economía neolítica genera una religión acorde al ambiente y circunstancias. Religión que está íntimamente ligada a la evolución social y política; es más, se



EN EL NEOLITICO DE HASSUNA (N. DE IRAK). LAS CASAS SON PEQUEÑAS, DE PLANTA RECTANGULAR, CON VARIOS COMPARTIMIENTOS EN LOS QUE SE APRECIAN HOGARES, HORNOS, POZOS... Y LOS MUROS CONSTRUIDOS CON TIERRA APISONADA (VI MILENIO a. C.) SEGUN LLOYD

puede decir, siguiendo a S. Chard (4), que fue el agente catalizador de la formación inicial de las sociedades urbanas. El culto, el ritual, llevarán consigo la incorporación de otra clase social diferente —el sacerdote—, cuya aparición parece comprobada en la zona de santuarios de Chatal Hüyük, a partir del VII milenio, con la consecuente elaboración de una religión organizada, característica inherente del urbanismo.

La arquitectura religiosa cobra cada vez más auge, individualizándose de la casa doméstica (en Jericó Acercamiento B, dentro de una misma cultura, existen santuarios en el interior de las viviendas y edificaciones de culto, separadas ya, con sus características peculiares). El santuario toma su propio impulso, como se confirma en los sorprendentes santuarios de Chatal Hüyük, hasta convertirse en auténtico templo, como el de Tell Aswar, en Siria, o los de Eridú (Sur de Mesopotamia), alrededor del año 5000, o los más expresivos del nivel XIII de Tepe Gawra, por la misma época; hasta tal punto que el templo será, antes de que aparezca el auténtico palacio, el polo centralizador, con el dominio de una

teocracia que asume la forma ciudadana de Gobierno, anterior a las primeras dinastías. La arquitectura volcará toda su ciencia y experiencia en la edificación de los templos, cuya silueta dominará y definirá la conglomeración urbana, con una economía centralizada que rige los destinos políticos y la administración pública de la Ciudad-Estado, aparte de la función religiosa que llega en sus condicionamientos a influir directamente en la arquitectura.

A partir de la cultura de El Obeid (4400-4300) se erigen las grandes construcciones monumentales, en donde todas las innovaciones de la arquitectura doméstica se aplican a las edificaciones religiosas con una destreza inimaginable.

Las primeras construcciones de Eridú o Tepe Gawra llevan en síntesis el esquema de los futuros templos de la fase de Uruk, en el IV milenio, y en ambas culturas (El Obeid-Uruk) está el origen de la arquitectura religiosa sumeria. Los edificios oblongos de Uqair, en el valle del Diyala, o de Tell Brak, en el valle del Habur, tienen las características básicas de los templos de las primeras dinastías. Es más, el

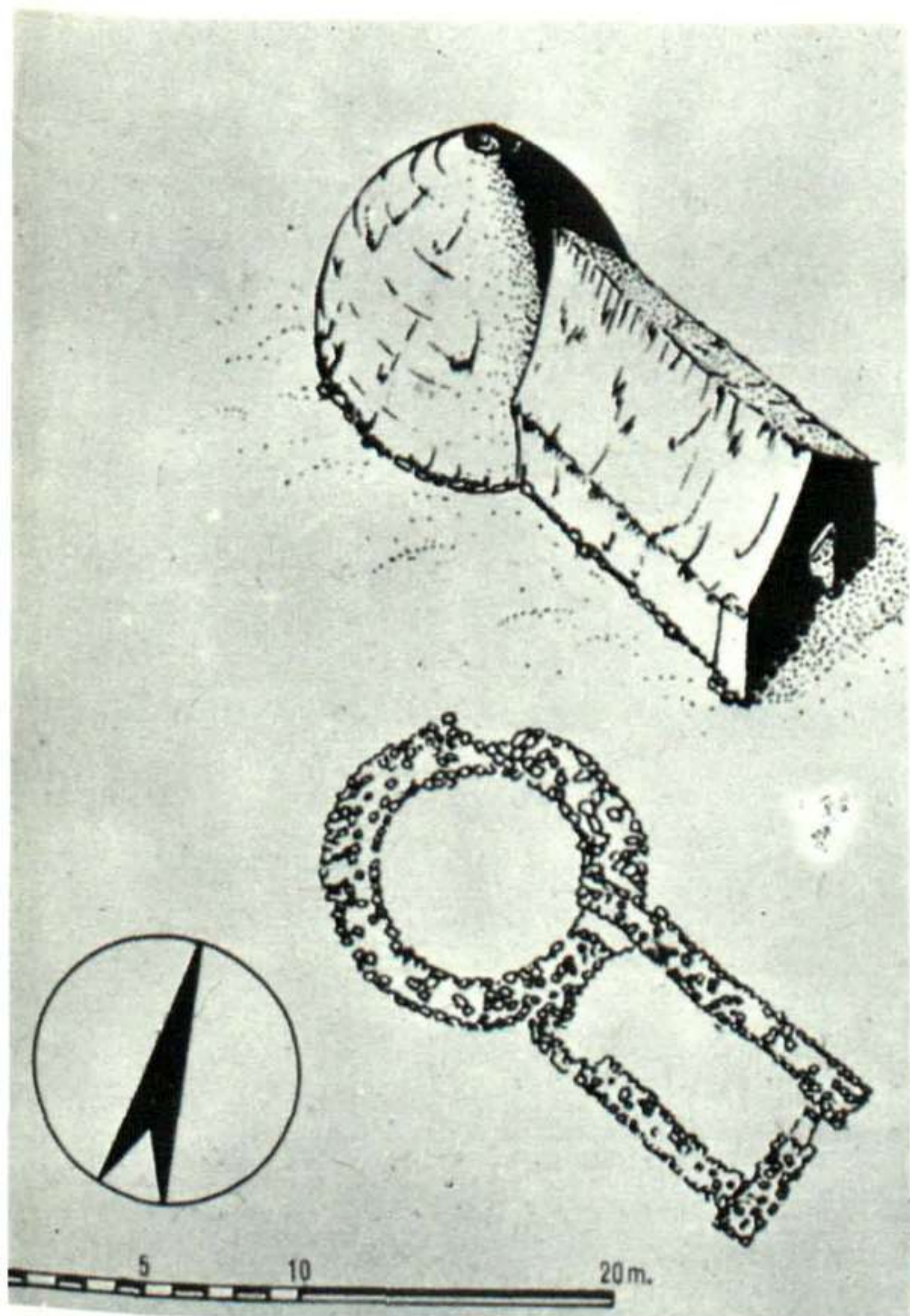
prototipo del templo tripartito se confirma por primera vez en Eridú y Tepe Gawra con anterioridad a las grandes construcciones del IV milenio —Templo Blanco y Templo de las Columnas, de Uruk (Warka), o templo de los Ojos, en Tell Brak, por citar los ejemplos más conocidos—. Incluso en algunas de estas edificaciones se puede constatar que los arquitectos trabajan conforme a determinados cánones o proporciones establecidas: así el adobe prismático no altera sus dimensiones o se tiende ya a que la nave tenga una proporción determinada en relación con la anchura, canon de medidas que también aparece en templos como el de Uqair y el de Sin, en Tell Asmar.

El templo se transforma por superposición de edificios (el ritual influye en la pervivencia de construcciones en el mismo sitio sagrado) en un lugar elevado, que se acerca a la morada de las divinidades, concepción religiosa que aboca en la zigurat, gigantesca torre escalonada, superpuesta a las ruinas aplanadas de un sinnúmero de templos antiguos. Incluso en el aumento de las proporciones, con grandes espacios que preceden al verdadero santuario, se nota ya esa tendencia a la inaccesibilidad, bien plasmada en la planta del templo de Sin, en el valle del Diyala, hacia la segunda mitad del IV milenio.

En el plano funerario, cristalizado ya el urbanismo, surgirá una arquitectura monumental en función del ritual, cuyos ejemplos más elocuentes son, en Mesopotamia, las tumbas reales y, en

VISTA ISOMETRICA DEL POBLADO FORTIFICADO DE HACILAR II (TURQUIA) FECHADO HACIA EL 5400 ANTES DE CRISTO SE PUEDE DISTINGUIR a) PATIO, b) ALMACEN, c) CASA DEL GUARDA, d) TALLERES DE CERAMICA, e) POZO, f) SANTUARIO EN EL EXTERIOR. RESTOS DE LA FORTALEZA DE HACILAR I (HACIA 5250 a. C.), EN DONDE SE APRECIAN LOS GRUESOS MUROS DE LAS VIVIENDAS QUE SOPORTABAN UN PISO SUPERIOR DE MADERA O ADOBES. SEGUN MELLAART





RECONSTRUCCION Y PLANTA DE UN EDIFICIO CIRCULAR (THOLOS) CUBIERTO CON FALSA BOVEDA Y TEJADO A DOS VERTIENTES (SANTUARIO). CULTURA DE HALAF (ARPA-CHIYAH, CERCA DE MOSUL) (V MILENIO a. C.) SEGUN MELLAART.

Egipto, las grandes mastabas y pirámides, sin que falten otros ejemplos de arquitectura funeraria en fechas más antiguas, como se nota en los grandes cementerios de la época de El Obeid, aunque los ejemplos de las grandes tumbas, fuera de las viviendas, son menos representativos que los numerosos ejemplos de edificios religiosos.

Respecto a los materiales, hay que recordar siempre que la Naturaleza brinda unos recursos que el hombre aprovecha o modifica. A la piedra, al barro y elementos vegetales, se une ahora el adobe, simple masa de arcilla, a veces con mezcla de paja secada al sol. Su forma y dimensión varían según el momento y lugar geográfico (5). El origen puede estar en Palestina, pero tuvo amplia dispersión en todo el Próximo Oriente. En principio se trabajó a mano (Jericó Acerámico A y B) y muy pronto en moldes fijos (Chatal Hüyük), llegando al Sur de Mesopotamia, hacia el 5000, con la

cultura de El Obeid, empleándose en los basamentos de los templos, a veces incluso sobre la cimentación de piedra, y, en general, formando amplias plataformas o terrazas. Son casi sin excepción prismáticos (16 x 16 centímetros) y alcanzan un gran desarrollo en época protodinástica, con la implantación de la forma planoconvexa, hasta tal punto que por su masificación algunos investigadores denominan estos primeros tiempos dinásticos "periodo del adobe planoconvexo" (6).

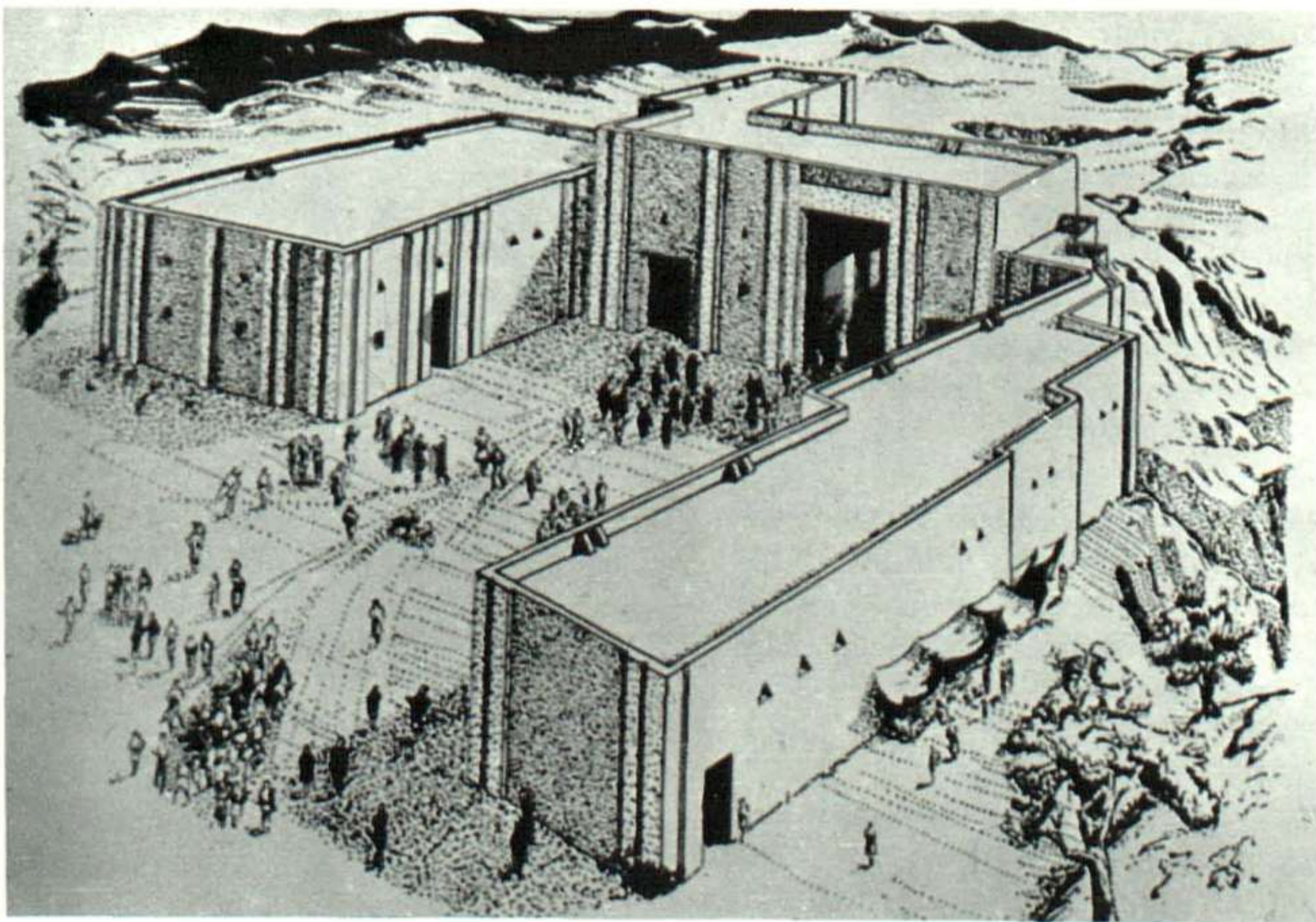
Es aleccionador pensar que un material tan fácil de obtener como el adobe sufra una serie de transformaciones a lo largo de milenios y que su forma pueda condicionar su disposición y dé a las paredes un estilo peculiar (por ejemplo: los muros en "espinas de pez", prototipo remoto del "opus spicatum") que sirve de orientación cronológica y cultural. El ladrillo, adobe cocido a fuego, sólo se generaliza en época histórica. Su origen parece estar ligado a la plena evolución urbana y en las primeras dinastías se restringe su uso a la construcción de plintos, suelos, arcos y bóvedas. Su unión, a diferencia del adobe —con barro o argamasa—, se realizaba con betún, materia de intenso tráfico por sus propiedades adherentes e imper-

meabilizantes, así como por sus cualidades para el modelado y sus propiedades mágicas.

Parece comprobado que el adobe, originariamente, está ligado a las tierras mediterráneas y a partir de su aparición en Jericó Acerámico A lo comprobamos en todos los yacimientos de esta zona, incluso en Chipre; sin embargo, su difusión hacia Mesopotamia no se extiende hasta el V milenio. En estas zonas interiores, la construcción de paredes se hace, principalmente, a base de barro apisonado, incluso sin basamentos de piedra, como se confirma en Kalat Jarmo, en Irak (VI milenio), o por las mismas fechas en Hassuna II-IV, en Jeitún, en el Turkmenistán, en Hajji Firuz (Irán), en Siyalk I, fases antiguas de Eridú, etcétera.

El uso de madera y troncos de árboles tiende a incrementarse, y en las construcciones de más de una planta o en ciertos espacios se intensifica el uso de vigas, contrafuertes, postes y aun pilares, cuyos antecedentes, sobre todo en la zona mesopotámica, hay que buscarlos en la construcción de cabañas con troncos de palmeras. La madera está harto comprobada en yacimientos como Jericó Acerámico B, Chatal Hüyük..., o en construcciones de doble planta, como Khiroki-

RECONSTRUCCION DE TRES TEMPLOS DE LA CULTURA DEL OBEID EN TEPE GAWRA (KURDISTAN). SIN PLATAFORMA DE ELEVACION Y EN TORNO A UNA PLAZA CENTRAL (4400-4300 a. C.). NIVEL XIII. SEGUN MELLAART.





RECONSTRUCCION PARCIAL DEL POBLADO DE KHIROKITIA (CHIPRE). CUYA POBLACION SE ESTIMA EN UNOS 3 000 HABITANTES LAS CASAS TIPO "THOLOS". SE DISTRIBUYEN A LO LARGO DE LA CALLE CENTRAL DESCENDENTE. ESTA ARQUITECTURA CONJUGA ELEMENTOS DE PIEDRA, ADOBE, BARRO APISONADO, MADERA, ETC. TODAS LAS VIVIENDAS TENIAN DOBLE PISO (VI MILENIO a. C.) SEGUN MELLAART

ta, Hacilar..., cobrando nuevos rumbos en su aplicación a partir de las fases Obeid-Uruk.

Los revestimientos son de uso corriente. De los simples encalados o revocos de arcilla se pasa a los pisos y paredes pulidos y pintados no sólo en la zona del Próximo Oriente, en donde Chatal Hüyük ofrece la decoración más extraordinaria de su época con sus pinturas murales, relieves e incrustaciones, sino también en otras áreas de tradición diferente, como en Jarmo, o en Mesopotamia, en donde en las fases de Uruk las paredes se pintan de color rojo, además de enriquecer fachadas e interiores de los templos con conos de mosaicos y clavos de arcilla coloreados, planchas de madera o metal, u otras incrustaciones, técnicas que van evolucionando en suntuosidad y que responden a un mismo fin —ocultar la pobreza de los materiales básicos— aparte de conseguir una estética cada vez más desarrollada.

En las obras de ingeniería, silos y

cisternas, el bitumen será el material más apreciado.

Si en un principio la arquitectura más rudimentaria elige como forma más favorable la planta circular, con el tiempo la rectangular tiende a imponerse. Se ha escrito a este respecto que la adopción de uno u otro sistema responde a la mediatización de la Naturaleza. La existencia de piedras y grandes troncos llevará consigo la adopción de una arquitectura de líneas rectas y adinteladas, mientras que la ausencia de gruesas vigas y proliferación, en cambio, de troncos flexibles hará que predominen las plantas curvas, arcos y bóvedas. Si bien esta teoría es válida en los momentos más incipientes (las viviendas estables no son sino copia de las frágiles, más antiguas), con la adopción de nuevos elementos y con los contactos humanos se tiende a crear unos "estilos" de vida, con una herencia cultural propia o asimilada que echa los cimientos de una arquitectura con características propias. Así, las primeras viviendas

circulares de los establecimientos mesolíticos se sustituirán, en el Próximo Oriente, desde el VII milenio por las viviendas de planta rectangular (con suelos y paredes pulidos y revocados) con tejado plano. Planta que gozó también de gran favor en tierras más orientales; no obstante, la planta circular no se relega por completo, y en Chipre, en Khirkitia, el gran poblado del VI milenio, se construye con viviendas de planta redonda y paredes curvas rematadas en bóveda. En Hassuna I existen igualmente grandes edificios redondos cuyo destino se nos escapa y en la cultura de Halaf, en un período preurbano (V milenio), son numerosos los ejemplos de construcciones circulares, auténticos "tholoi", como los de Arpachiyah, con sala rectangular de acceso, tejado a dos vertientes y gran habitación circular cubierta con falsa bóveda. Edificios que si en algún caso son santuarios, en otros, dado su número, hay que pensar en construcciones domésticas, o al menos de carácter civil. También en el

RECONSTRUCCION IDEAL DE UN TALLER DE ALFARERO DEL SEGUNDO ESTRATO DE HACILAR II. SEGUN LOS DATOS QUE SE DESPRENDEN DE LOS RESTOS ARQUITECTONICOS Y DEL TRABAJO DE LA ALFARERIA (HACIA 5200 a C) SEGUN ME-LLAART



nivel XI de Tepe Gawra (ca. 3500), en la supuesta casa del jefe se constata esta arquitectura redonda que tanto favor gozó en Mesopotamia y cuya continuidad nos revelan las excavaciones arqueológicas incluso en las edificaciones oblongas de los templos.

Todo lo expuesto va demostrando que entre el V y IV milenios antes de Cristo todo o casi todo está ya inventado. El modo de emplear, modificar o ignorar ciertos elementos dará a la arquitectura urbana unas características propias que se pueden identificar con las grandes sociedades históricas.

Hay que admitir un difusionismo en estas sociedades abiertas, unas influencias y experiencias que se heredan o se copian, pero también es cierto que cada una tiene su personalidad, producto de muchos factores. La documentación arqueológica ha revelado múltiples ejemplos que no podemos ni intentamos sintetizar (7), pero a través de ellos se refleja cuanto venimos diciendo. El área que más antiguamente comienza a despertar es

justamente la del Próximo Oriente. A partir de Jericó Acercámico A, dentro del VIII milenio, hasta el 5000, se desarrollan prematuramente unas aldeas e incluso ciudades (los establecimientos acerbámicos de Jericó se pueden considerar como tales con una población estimativa entre 2.000 y 3.000 habitantes; Chatal Hüyük es más amplia en extensión y su población más numerosa, y a juzgar por una serie de elementos, se considera como una auténtica metrópoli). Poblaciones que ven truncado su desarrollo sin que sepamos las causas. Crisis mal conocidas, en un momento coincidentes con el uso de la metalurgia del cobre, desvian la civilización hacia el Noroeste, en tierras en donde poco o casi nada se había logrado con anterioridad (Kalat Jarmo, cuya cronología entre el VII y VI milenios es discutida, no es sino una pequeña aldea de unas veinte o veinticinco casas). Durante las fases de Hassuna y Samarra (VI milenio), los poblados se establecen en áreas en donde la pre-

cipitación anual es insuficiente, prueba casi evidente de los ensayos de una irrigación artificial, base del auge económico de este momento y de la posterior cultura calcolítica de Halaf, con un alto nivel técnico, con el desarrollo de una incipiente vida urbana, como la de Arpachiyah y Tepe Gawra. El origen de estas culturas sorprendentes por su riqueza cerámica no es bien conocido. El florecimiento de Halaf se ve interrumpido por una nueva civilización, que desplaza hacia Mesopotamia meridional el nacimiento urbano con un auge sin decadencia. La irrigación se impone durante la fase de El Obeid (4400-4300) sobre establecimientos más antiguos, destacando por su arquitectura monumental especialmente en Eridú. El período siguiente, llamado de Uruk, la actual Warka, que comienza dentro del IV milenio, se identifica plenamente con la civilización urbana, con una sociedad plenamente organizada y una concentración en ciudades como Ur, Eridú, Tello..., o la más septentrional de



PINTURA MURAL DE UNO DE LOS SANTUARIOS DEL NIVEL VII DE CHATAL HUYUK (ORIGINAL Y RECONSTRUCCION) PUEDE REPRESENTAR LA ERUPCION VOLCANICA DEL HASAN DAG AL FONDO DE UNA GRAN CIUDAD. EN PLANTA, QUE SE IDENTIFICA CON LA PROPIA CHATAL HUYUK (HACIA 6200 a C) SEGUN MELLAART

la formación de la civilización egea. Egipto, tenido durante años como la cuna de la civilización, es pobre en documentación arquitectónica primitiva. Sin duda, el uso de materiales perecederos impide que conozcamos a fondo los poblados y la arquitectura anterior a la época dinástica, tal vez porque en el desarrollo social y cultural no debió ocupar un plano destacado la arquitectura. Sólo al final del periodo gerzense, dentro del IV milenio, se introduce una construcción más monumental y elaborada, con la adopción del adobe moldeado, y hay que llegar a época protodinástica para documentar el gigantesco avance arquitectónico, con la introducción de materiales tales como la madera traída del Líbano o la generalización del uso de la piedra.

Sin embargo, con la implantación de la irrigación artificial y la prodigalidad del Nilo, Egipto se incorpora a la transformación urbana en fecha muy próxima a la de Mesopotamia. Ambos países, centrados en los extremos del Creciente Fértil, con grandes valles fluviales, desarrollan los primeros Imperios históricos. De su mecanismo, relaciones, rivalidades y política internacional fluiría el estímulo hacia otras zonas más atrasadas que sucesivamente se unirían al urbanismo.

Este es el bosquejo esquemático del camino que la Humanidad del antiguo mundo ha recorrido hasta las primeras etapas históricas, aunque coetáneamente existan otras civilizaciones que mediatizadas por unas circunstancias o replegadas en un ámbito concreto manifiestan un tipo de arquitectura sin urbanismo, con soluciones

adecuadas a sus necesidades específicas. Tal sería, por poner un ejemplo, la sorprendente arquitectura de la isla de Malta, que según el radiocarbono se puede fechar entre el IV y III milenios en una Europa que está lejos de considerarse urbana y que simultáneamente nos brinda el auge y particularidad de la arquitectura religiosa —tumbas y santuarios— ligados al fenómeno megalítico (8).

MARIA ROSARIO LUCAS

(1) Véase mi artículo anterior: *Del nómada al sedentario*.

(2) Véase, entre otros títulos de Gordon CHILDE: *Nacimiento de las civilizaciones orientales*, traducción en 1968, Barcelona.

(3) R. REDFIELD: *El mundo primitivo y sus transformaciones*, Méjico, 1963.

(4) Sanders CHARD: *Man in Prehistory*, Nueva York, 1969.

(5) Es curioso anotar que el adobe en cada una de las etapas de Jericó es siempre diferente. Durante el Neolítico, en el Acéramico A, en forma de "lomo de cerdo"; en el B, como una especie de pan, con impresiones digitales... En la Edad del Bronce es paralelepípedo, moldeado, con dimensiones de 5 x 40 x 30 centímetros. Los adobes con huellas de pulgadas aparecen por primera vez en Mesopotamia en el templo de Eridú XV y en los basamentos de Siyalk II.

(6) WOOLLEY: *Mesopotamia y Asia Anterior*, Barcelona, 1962.

(7) Además de la bibliografía citada en las dos partes de este artículo, puede verse, en castellano: J. MELLAART: *Orígenes de la vida campesina*, y M. MALLOWAN: *Comienza la civilización: Mesopotamia e Irán en Despertar de la civilización* (bajo la dirección de E. PIGOTT), Barcelona, 1973.

A. BLANCO: *Arte Antiguo del Asia Anterior*, Sevilla, 1972.

En toda la bibliografía reseñada se hallan abundantes monografías sobre los diversos yacimientos citados en el texto, aparte de una mayor copiosidad de datos.

(8) G. DANIEL: *Spain and the problem of Europe Megalithic Origins*, en *Estudios dedicados al profesor doctor Luis Pericot*, Barcelona, 1973.

Uqair, que no dejan de progresar, y por supuesto la propia Uruk, con una población que debía acercarse a los 20.000 habitantes. En la fase IV, hacia mediados del IV milenio, se halla la documentación más antigua del uso de la escritura. Su invención no es sino una consecuencia lógica y necesaria de la compleja organización administrativa alcanzada en esta lenta gestación hacia el urbanismo.

La irradiación periférica de las zonas geográficas señaladas se acusa tanto en el florecimiento del Antiguo Egipto como en la incorporación plena de Irán a las formas urbanas, o en

FRANCISCO MATEOS

Y LO ESPERPENTICO

FRANCISCO GARFIAS

Con los títulos de los cuadros de Francisco Mateos se podría hacer un poema: "La muñeca rota", "El jardín de los locos", "Color de Murcia", "Títeres en el altozano", "Friso de los peces chicos", "El olor del campo", "La canción del lobo", "Fuego lento", "Las adormideras", "Las hadas socarronas", "Los de la charanguita", "Las brujas de las computadoras"... Y más brujas, trasgos, espectros, máscaras, mujeres acurrucadas, viejotas, ternura súbita, desvanes del amor, escenas cotidianas —tan cotidianas que parecen inventadas—, un fondo ácido, un puntillismo doloroso, una alegría triste, una tristeza colorista, el juego de la realidad y la realidad en su juego esperpéntico. Todo moviente, ruidoso, lumínico, dibujado por unos contornos negros, simples, duros, de una ingenuidad que da frío.

EL MISTERIO DEL ARTE

¿Metáforas? ¿Parábolas? ¿Qué moraleja encierra cada uno de los cuadros de Mateos, el gran expresionista sevillano? No lo sabremos nunca. Al arte hay que admitirlo siempre como un misterio: el misterio mayor. La emanación hay que recibirla con una humildad casi franciscana. Por otra parte, tampoco un estudio minucioso de técnicas —dibujo y materia— nos llevaría más que a un frío análisis que dejaría intacto el milagro creador. Pero, ¿y la anécdota? ¿Es Francisco Mateos un pintor anecdótico? ¿Qué

nos dicen estas escenas populares? ¿Qué representan? ¿Guiños funambulescos? ¿Desvarios? ¿La vida inventada? ¿Un presentimiento de la muerte? ¿La caricatura lírica de la realidad? ¿Un estado del alma? ¿La desesperanza, el desgarrón, lo que queda de la vida cuando la vida se va? De todo un poco. Aquí están los colores gritando su independencia frenética. La curva del dibujo dominante, la mancha ácida que une o que separa, o que amplía, o que corta a trallazos. El carnaval del mundo en el centro de la pena. ¡Qué ordenado desorden espiritual, moral y estético! No hay sombras en estos cuadros y esto los prolonga, los hace como infinitos, como si fueran uno solo, en una continuada, vivísima unidad sustancial.

Francisco Mateos ha contado que, una vez instalado en Madrid, lo que más le impresionó fue el encuentro, en el Museo del Prado, con el Bosco y con Goya. El hecho es muy revelador. Los demás encuentros parece no recordarlos. Ni Velázquez ni el Greco tuvieron para Mateos un tirón emocional semejante. La predisposición de nuestro pintor le lleva, como a un espejo, al mundo deformado que él lleva dentro. El "ropavejero del color" que hay en él le empuja a aquellos extraños cuadros del Prado, en tanto que sus gustos literarios le acercan a Quevedo, a Valle-Inclán y a Ramón Gómez de la Serna. El lenguaje literario encuentra su parangón en el

lenguaje pictórico y los hallazgos poéticos se compaginan con los empastes simples y calientes.

Mateos moja, de una vez y para siempre, sus pinceles en Goya y en el Bosco. En aquél, para conseguir emulsiones extrañas; en éste, para pulsar vibraciones en unos temas delirantes. Luego vendrán otros. El sevillano recorrerá muchos países y sus pinceles, en fuerte ebullición juvenil, recogerán, inconscientemente, otras pulsaciones. Pero de momento está aquí, frente al temblor inusitado del Bosco y de Goya. Está aquí, en la villa y Corte, buscando los andrajos de los crepúsculos que dorán la humanidad de los desheredados de la fortuna. Así, escribe: "Durante unos años, Madrid fue para mí una cantera inagotable. Mis dibujos de entonces ya desfiguran la realidad buscando sus consecuencias últimas. Era un camino que yo, sin proponérmelo, iba recorriendo poco a poco".

La máscara será su símbolo. Los personajes de Mateos se colocan un rostro de cartón sobre su rostro porque son tímidos y así, en el anonimato, pueden gozar más impunemente de la libertad, una libertad que se desborda del cuadro, que lo ocupa todo, hasta el punto de que a veces parecen salir y entrar en la tela en un movimiento carnavalesco. "Yo hago —dirá— el esperpento ibérico, como Valle-Inclán".

Lo esperpéntico. Es un impulso atávico lo que hace al pintor volver los

ojos a los arquetipos ibéricos desdibujando la faz incierta de las cosas. El pintor se mueve, sin duda, dentro de lo desgarrado, lo tremendo, lo satírico y lo poético. Lo poético también, y en eso se acerca al Valle-Inclán de las comedias bárbaras, con quien el pintor piensa que coincide en sus habituales figuras de guiñol.

EL ESPECTACULO HUMANO

Mateos es, como Valle-Inclán, un extraordinario contemplador del espectáculo humano. Ese ardiente dinamismo interno, generoso e incisivo a un tiempo, hace que lo caricaturizado no tenga un sentido forzosamente peyorativo, como pudiera suponerse, sino un sentimiento mojado en la comprensión y en la compasión. En esto se diferencia del Valle de los esperpentos, que, para lograr efectos teatrales o líricos, es cruel e injusto con sus personajes de ficción. Mateos acerca a la vida una lupa deformadora para agrandar lo feo y lo inútil, pero lo que descubre con esa lupa es, a veces, el concierto desconcertado de una Humanidad feliz en su deformación. La denominación de esperpento es válida, puesto que con este procedimiento aísla sólo aquella parte que quiere subrayar, quedando el personaje desdibujado adrede por su lado más inútil. Valle-Inclán, en cambio, es un escéptico feroz. De toda su obra se desprende un absoluto desprecio hacia todo lo divino y lo humano. No se compromete porque nada defiende, y sólo pretende dejar plantada la bandera del idioma en el centro de su increíble mundo literario. En boca de Bradomín, uno de sus personajes más queridos, pone la siguiente frase: "Despreciar a los demás y no amarse a uno mismo". Su descripción del dolor —pobreza, enfermedad, injusticia— es pura pirueta literaria. "El esperpentismo —solía decir— lo inven-

tó Goya", y, en realidad, en sus aguafuertes y en sus grabados coge el autor de "Luces de bohemia" el hilo mágico, fantasmal y barroco de su mundo esperpéntico, que, en definitiva, está sostenido por una preocupación absolutamente esteticista.

Lejos está el humor de Valle-Inclán —ríquísimo literariamente— del de Quevedo, tan constructivo y moralizante, aunque Pedro Salinas haga a don Ramón pariente por su manquedad con Cervantes y hermano menor de Quevedo por los espejuelos y por el esperpentismo. Acaso más cerca de lo quevedesco están los personajes de Mateos, en quien lo esperpéntico es exageración deformadora vista desde un ángulo entrañable y compasivo. Los seres de nuestro pintor son feos y ridículos, maltrechos y gesticulantes, pero poseen no sé qué aire bonachón de entes contentos y tranquilos en su ridiculización dramática. Seres desajustados, vagos en su danza cromática, reducidos a marionetas, casi inertes en su pasividad de objetos. Y las bocanadas de lumbre que los enciende les hace adquirir una luminosidad casi agresiva de cartel de feria ilusionada. En Valle-Inclán se dijera que todo está pintado en blanco y negro. Blanco de luna y negro de pavor y de muerte. En Mateos, el color lo es todo. La perspectiva y el dibujo quedan sometidos a las grandes manchas de color, que hacen resaltar, con sus planos vibradores, la violencia de las situaciones ingenuas. La pintura de Mateos tiene un primitivismo directo y popular. No es una pintura insistida ni cerebral. Tiene una libertad de expresión fabulosa. En Valle-Inclán, en cambio, todo está preparado para el efecto último como en un fabuloso castillo de fuegos artificiales en el que nada falla. Y, sin embargo, hay algo que los aproxima. A veces encontramos en Valle párrafos que nos hacen recordar las telas del pintor sevillano. Así cuan-

do describe a un personaje "grotesco, en su inmóvil gravedad, con su corona de papel, su cetro de caña, el blanco manto de estopa, la hierática faz de cartón...". O cuando escribe, de otros figurones, que danzaban "tiznados como diablos, disfrazados con prendas de mujer, de soldado o de mendigo: antiparras negras, larguísimas barbas de cerro, sombrerones viejos, escobas malolientes, esteras llenas de agujeros, todos guiñapos de trapera, sórdidos, húmedos, asquerosos...".

En el libro de Antonio Risco, "La estética de Valle-Inclán en los esperpentos y el Ruedo Ibérico", hay un apéndice dedicado al expresionismo. Apoyándose en otros autores, opina Risco que el expresionismo "ofrece no las cosas, sino las ideas de las cosas y nuestra actitud ante ellas". Toda comparación de lo no sensible con lo sensible es expresionista y, si esto es así, Valle-Inclán estaría dentro de ese movimiento "porque en su literatura todo está trascendido de significación y de espíritu, aunque luego lo destruya", espíritu y significación que tiene su punto de partida en el simbolismo, como tantas veces en los llamados pintores expresionistas. Pues bien, esa significación y ese espíritu coinciden a veces, en el hieratismo de sus estampas, con la significación y el espíritu de las máscaras de Mateos, aunque el pintor maneje casi siempre unos materiales más inocentes.

"Yo hago el esperpento ibérico como Valle-Inclán", repite Mateos. Y aquí están sus cuadros. ¿Hemos dicho sarcasmos? Añadamos ternura. Una inmensa ternura. Una floreada, derramada, encantadora, patética ternura. Estas novias, estos ciegos, estas muchachas bobas, estas máscaras transidas pero alegres mueven a compasión. Y quizá en esto está la mejor mina de este pintor, casi nunca pesimista porque todo lo envuelve en un hálito alegre, casto, lírico, de amor.

EL PALACIO DE CRISTAL

FERNANDO CHUECA GOITIA

El Palacio de Cristal del Retiro de Madrid, una de las más importantes muestras de la arquitectura del hierro fundido y del cristal, acaba de ser restaurado por los Servicios Técnicos de la Comisaría Nacional del Patrimonio Artístico.

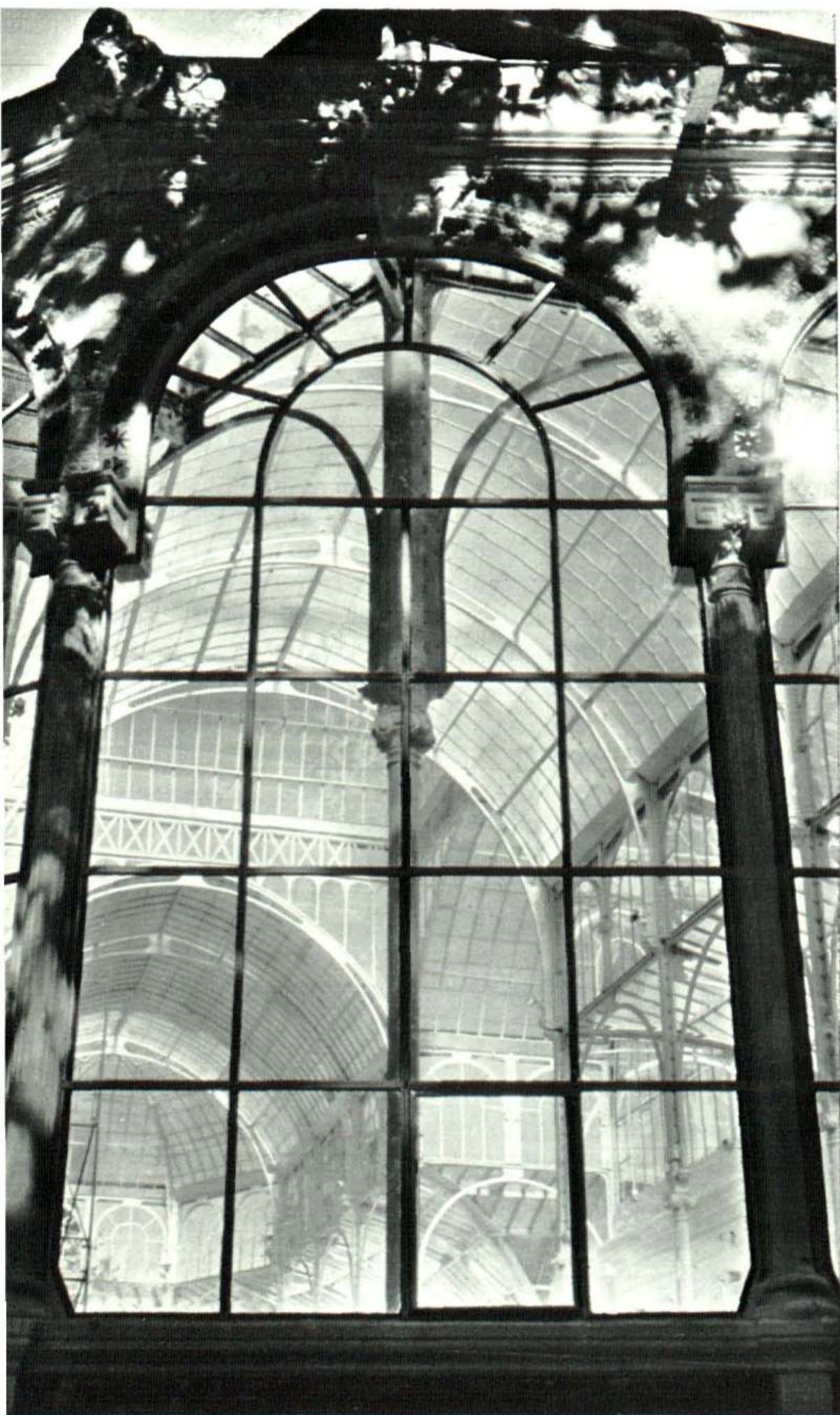
El Ministerio de Educación y Ciencia ha llevado a cabo la restauración de este importante edificio para actividades culturales en una acción conjunta de las Direcciones Generales del Patrimonio Artístico y Cultural y de Programación e Inversiones.

La revolución industrial trajo consigo profundos cambios en la tecnología, que había de afectar considera-

blemente a la construcción arquitectónica a partir de estas nuevas conquistas.

El uso del hierro había existido en la arquitectura desde las edades más remotas, pero siempre como un elemento auxiliar y supeditado a los elementos tradicionales: la piedra, la madera, la arcilla en sus múltiples variedades. Era como un auxiliar, como un recurso, como una oculta ortopedia para hacer más firmes o seguros algunos edificios o algunos elementos arquitectónicos. Todavía en El Escorial podemos ver algunas mesetas de granito de las escaleras secundarias sostenidas por fuertes flejes de hierro forjado, que seguramente vinieron de las herrerías vizcaínas.





En España ha existido siempre una importante tradición de la forja del hierro en sus más originales variedades. Son famosos maestros rejeros del final de la Edad Media y del Renacimiento, un Juan Francés, un Domingo de Céspedes, un Cristóbal de Andino o un Villalpando. Ningún país llegó a la excelencia de la rejería española, verdaderamente monumental y asombrosa desde el punto de vista de la técnica artesana.

Era natural que en España se acogieran con un verdadero entusiasmo las conquistas de la nueva tecnología del hierro, que se abrían paso en la arquitectura ecléctica del siglo pasado. Primero fueron modestos y tímidos intentos de incorporar a la construcción el hierro fundido, principalmente en forma de columnas. Durante una época se construyeron de fundición casi todas las plan-

tas bajas comerciales de los edificios decimonónicos. El Madrid galdosiano contaba con espléndidos ejemplos de esta forma nueva de construir. Los madrileñísimos cafés de otros tiempos no eran sino grandes espacios abiertos en las plantas bajas de las casas, cuyos techos se sostenían por aquellas columnas de fundición gentilmente decoradas.

Pero, poco a poco, estos alardes se hicieron más ambiciosos y se pensó que, cuando era fácil construir perfectamente en hierro fundido, este material podría extenderse a otros miembros arquitectónicos y llegar a dominar en la total estructura de ciertos edificios.

El mundo cambia, surgen nuevas necesidades y la Humanidad, progresiva y siempre inquieta, se aperció de que estas necesidades podían salvarse con los nuevos materiales. Así surgieron las estaciones de ferrocarril como la Gare de l'Est de París, de 1847; la King Cross Station de Londres, de 1851, o nuestra espléndida estación de Atocha, del arquitecto e ingeniero don Alberto del Palacio, de 1883. De don Emilio Castelar, con su prosa brillante y retórica, son las siguientes palabras que nos indican mejor que nada cuáles eran los sentimientos de aquella época esperanzada, que creía firmemente en el progreso: "El hierro ha entrado como material de construcción en cuanto hanlo pedido así los progresos industriales. Para recibir bajo grandes arcos las locomotoras, para cerrar el espacio de las estaciones de ferrocarril, para erigir esos inmensos bazares llamados exposiciones universales, no hay como el hierro, que ofrece mucha resistencia con poca materia, y el cristal, que os guarda de las inclemencias del aire y os envía en su diafanidad la necesaria luz".

La construcción, en 1851, del famosísimo Cristal Palace de Londres, obra del ingenioso jardinero Joseph Paxton, produjo una conmoción universal. Ya no se concebía un gran certamen internacional sin estos grandes palacios de hierro y cristal transparentes y audaces, ligeros y atrevidos. Se sucedieron las exposiciones en todo el mundo y cada país puso a contribución sus recursos para añadir un nuevo alarde a esta cadena de realizaciones.

España no podía quedarse atrás en estas competencias, y nuestra construcción en hierro empezó a florecer en múltiples ocasiones. Hemos hablado de las estaciones de ferrocarril, como la espléndida de Alberto del Palacio; también le llegó su hora a los mercados, y en Madrid, pocos años después de que se construyeran las famosas Halles de París, de Víctor Baltard, Alfonso XII inaugura el mercado de la Cebada, digno de compararse con los mejores del mundo europeo. Desgraciadamente, el mercado de la Cebada fue demolido hace pocos años, para dar paso a una estructura vulgar y anodina, que destruyó uno de los barrios más típicos de Madrid.

No estaba España, a mediados del siglo XIX, en condiciones económicas capaces de promover grandes certámenes de carácter universal como los de Londres, París, Chicago, etc. Pero sí pudieron hacerse algunos

palacios de este tipo, que, si no llegaron a la magnificencia o la dimensión de los de otros países, sí pudieron competir con ellos en excelencia y diseño arquitectónico. Los mejores ejemplos de esta construcción fueron los que en Madrid se llevaron a cabo con motivo de la Exposición Hispano-Filipina de 1887. Tuvimos la fortuna de que dirigiera la construcción de estos palacios, el llamado de Velázquez y el de Cristal en el Retiro de Madrid, un arquitecto verdaderamente insigne por las muchas facetas de su actividad: nos referimos a don Ricardo Velázquez Bosco, profesor de la Escuela de Arquitectura, historiador del arte, arqueólogo, primer descubridor y explorador de las ruinas de Medina Azzhara, erudito y sobre todo formidable arquitecto, como lo acreditan las grandes obras que llevó a cabo, fundamentalmente en Madrid: el antiguo Ministerio de Fomento, la Escuela Central de Ingenieros de Minas, la nueva fachada a Felipe IV del Casón de Buen Retiro, y multitud de edificios privados de gran dignidad y nobleza arquitectónica.

Este arquitecto fue el artífice de los extraordinarios palacios del Retiro, uno de los cuales lleva su nombre. No vamos ahora a referirnos especialmente al Palacio de Velázquez, que con ser un excelente ejemplo de la típica arquitectura de exposiciones del siglo pasado, no refleja tan claramente lo que fueron los avances de la construcción en hierro. El Palacio de Velázquez es una construcción mixta, donde el hierro tiene una parte primordial, pero no exclusiva. En cuanto al llamado Palacio de Cristal, es un puro fanal y una obra íntegra y totalmente de hierro, si se salva el pequeño pórtico de columnas que le da acceso y que, por otra parte, está encajado admirablemente dentro de la estructura ferro-vítrea.

Este Palacio de Cristal es una verdadera obra maestra en su género y no sólo podemos enorgullecernos de ello los madrileños, sino que, cuando se haga de verdad el estudio de la arquitectura de hierro y cristal en la segunda mitad del siglo XIX, contará entre los mejores palacios de este tipo que se construyeron en el mundo y que algunos, por desgracia, han desaparecido, conservándose sólo su recuerdo y los testimonios gráficos, que han sido más perdurables que las obras mismas.

El Palacio de Cristal empieza por tener una disposición sumamente inteligente. Su planta forma una "T" que no llega a ser una cruz. Los brazos de esta "T" terminan en forma circular, como unas grandes exedras, y donde estos brazos se cruzan, se eleva una cúpula transparente de cuatro paños que domina a todo el conjunto. Precisamente don Ricardo Velázquez evitó el prolongar uno de los brazos de esta cruz para que sobre el pórtico de entrada dominara sin disputa y con galanura la susodicha cúpula. Los volúmenes están admirablemente concertados, pues dichas alas se organizan en dos niveles que forman un escalón que mueve ágilmente la superficie y produce un conjunto piramidal del más primoroso efecto.

En el detalle arquitectónico, aparte de un pórtico de fábrica de estilo jónico, de un estilo muy personal, utilizó Velázquez, en la planta inferior de su palacio, un ritmo de arquerías sobre leves columnas de fundición que alegró con toques de cerámica policromada que le dan un aspecto sugestivo y encantador.

Estas arquerías las volvió a repetir en los cuerpos altos de las naves en cruz, pero con otras proporciones y mayor sobriedad, relacionándolo todo con sumo tacto, ya que este edificio obedece perfectamente a las reglas de eurytmia y simetría que aconsejaban los griegos. Es decir, que los diversos miembros de las partes se relacionan entre sí como éstas con el todo. De aquí ese prodigio de gracia, de armonía y de elegancia que el palacio respira. La Dirección General del Patrimonio Artístico y Cultural, que desde hace mucho tiempo se ha interesado por la conservación de estos palacios y que llevó a cabo obras de singular importancia en el más grande de ellos, es decir, en el llamado de Velázquez, no podía desentenderse tampoco de la conservación del Palacio de Cristal, y por eso ha llevado a cabo actualmente una restauración profunda y total de dicha joya arquitectónica.

Esta restauración se ha basado en el respeto más fiel a lo que el palacio era en su estado original, pues con el tiempo sufrió muchas alteraciones para adaptarlo a diversos usos. Estas alteraciones destruyeron gran parte de su antigua fisonomía al cegarse y macizarse los ventanales inferiores, con lo cual se perdió esa impresión de límpido fanal que ha vuelto a recobrar.

Para llevar a cabo esta restauración no se han escatimado medios. Se han abierto todas las zonas tabicadas, se han reparado las cornisas y adornos de cinc, se han restituido algunos elementos metálicos perdidos, se ha limpiado toda la cerámica, reponiendo las partes que faltaban; se ha pavimentado enteramente de mármol blanco, que es el material más neutro y que mejor conviene a esta arquitectura transparente, y, en fin, se han repuesto todos los vidrios de sus bóvedas, ventanales y cúpula, defendiéndose las piezas metálicas con nuevas imprimaciones de pintura y con un acabado donde domina el blanco con leves matices grises en cornisas. Los servicios, que antes estaban colocados en una torpe construcción añadida, se han instalado ahora en los sótanos, de modo que para nada se desfigura ni el aspecto exterior ni el interior.

Ha sido una ocasión excepcionalmente oportuna el escoger este palacio, recientemente restaurado, para instalar la exposición que, con motivo del Año Arquitectónico Europeo, se celebra en Madrid. En esta exposición se recogen muchos ejemplos de la constante labor de la Dirección General de Bellas Artes, hoy Dirección General del Patrimonio Artístico y Cultural, desde la más insigne catedral hasta una humilde ermita rural, y también de nuestros bellos e imponderables conjuntos urbanos, ejemplo plástico de nuestra cultura y nuestra Historia.

CUNI, MENSAJERO DE EUROPA

JOSE GERARDO MANRIQUE DE LARA

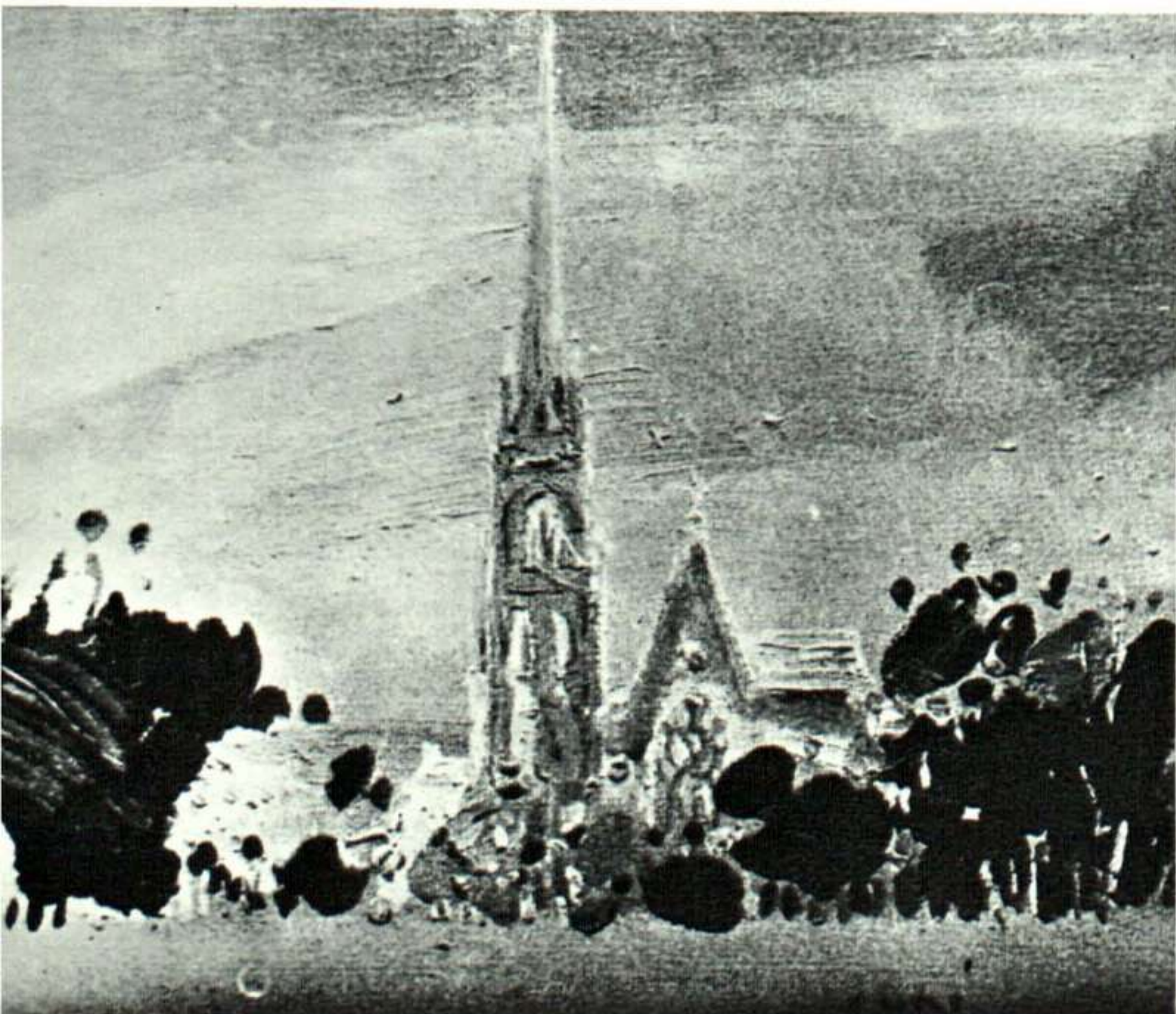
Cuní es un pintor que conoce el paisaje europeo como los dedos de su mano. Madruga en los meses de julio o septiembre para sorprender "in fraganti" esos grises que ocultan la majestuosidad de Peña Cabarga, cuando todavía el capuchón barométrico del fraile no sabe a qué altura quedarse. Por la tronera de su **palomar**, en el palacio de la Magdalena, ha sacado la mano como tratando de apresar un retazo de niebla y colocarla sobre su bloc de apuntes, donde toda una larga teoría de incansable trotamundos está registrada en el más lírico y grácil de los inventarios. Esos rasgos que dibujan lugares y rincones, furtivamente vistos y admirados, están hechos a punta de caña. Cuní dibuja con un trozo de caña afilada mojada en tinta china. Santander, llovediza y bella, llega a su entendimiento desvirtuada hasta donde le conviene. El arte se deshumaniza cuando el estereotipo amenaza con liquidación por derribo. No pueden aceptarse las cosas como son, sino en la medida en que nos es posible transformarlas en sueños. Cuní madrugaba por las mañanas en la Magdalena y a veces tenía que entornar tanto los ojos para no interpretar esa señorial horizontalidad del paisaje santanderino, que llegaba a dudar de si era Mampaso quien le colocaba cada mañana delante de su ventanal un telón de fondo para interpretar una pieza de teatro. Pero Santander es una escenografía húmeda e indefinida que no se cansa de asombrar,

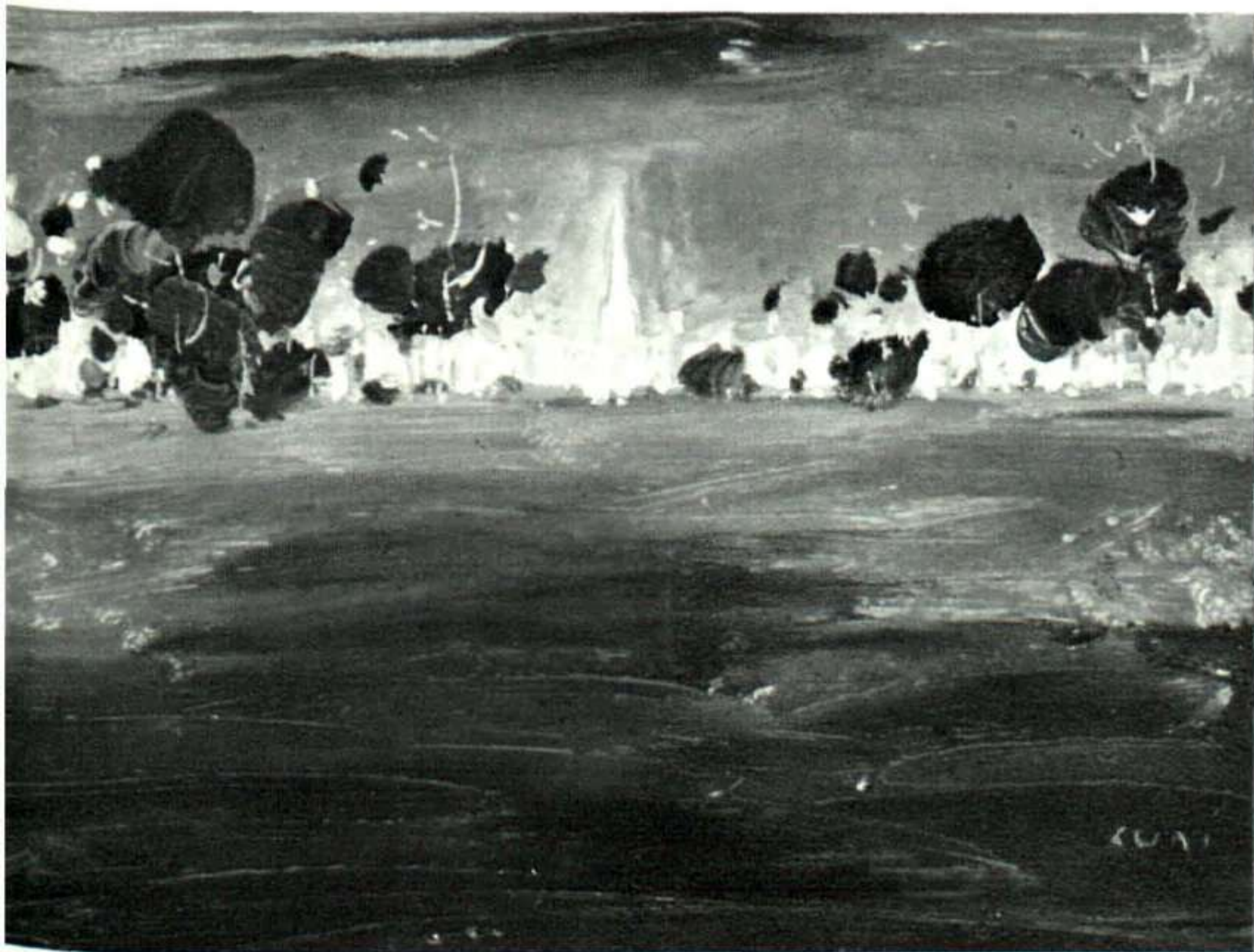
y Cuní, que ha estado en Nápoles, en Venecia, en Saint-Malo, en Londres, ha tenido ocasión de dominar tan suaves y vagarosas tonalidades.

La pintura de Cuní es, ante todo y sobre todo, una forma de entronizar la evocación. La evocación positiva y necesaria en la vida del hombre. Los camaleones son menos nostálgicos que nosotros porque tienen ojos para ver todo lo que se va perdiendo, todo lo que se les queda a trasmano. Vuelven la vista hacia atrás, sin necesidad de perder su ritmo, con apariencia de miembros del Senado, como si trataran de valorar importantes decisiones ante los problemas que el presente suscita. Parecen buscar esa jurisprudencia que proporciona el hecho realmente acaecido. El pasado es un expediente cubierto de polvo sobre el que siempre resulta necesario volver para que entendamos mejor los caminos presenciales. La nostalgia es como un pariente bondadoso que nos concede todos los caprichos, nos resguarda y tutela con una infinita capacidad de perdón. Y la memoria es el gran coadyuvante de nuestras responsabilidades vivas. Acudimos a ella como se acude a la tía Carlota, que nos recibe siempre solícita con una sonrisa de beatífica eternidad. El mismo sentimiento, la misma cargazón de ternura nos proporciona la nostalgia. Hemos viajado por una Europa cargada de seducciones que se disminuyen según se contemplan, pero en el fondo lo que hicimos fue crear insensiblemente unos tópicos subjetivos sobre los esquemas de las grandes ciudades que ya habían mitificado los libros, las agencias de turismo, el cine comercial y —por qué no decirlo— la propia tía Carlota.

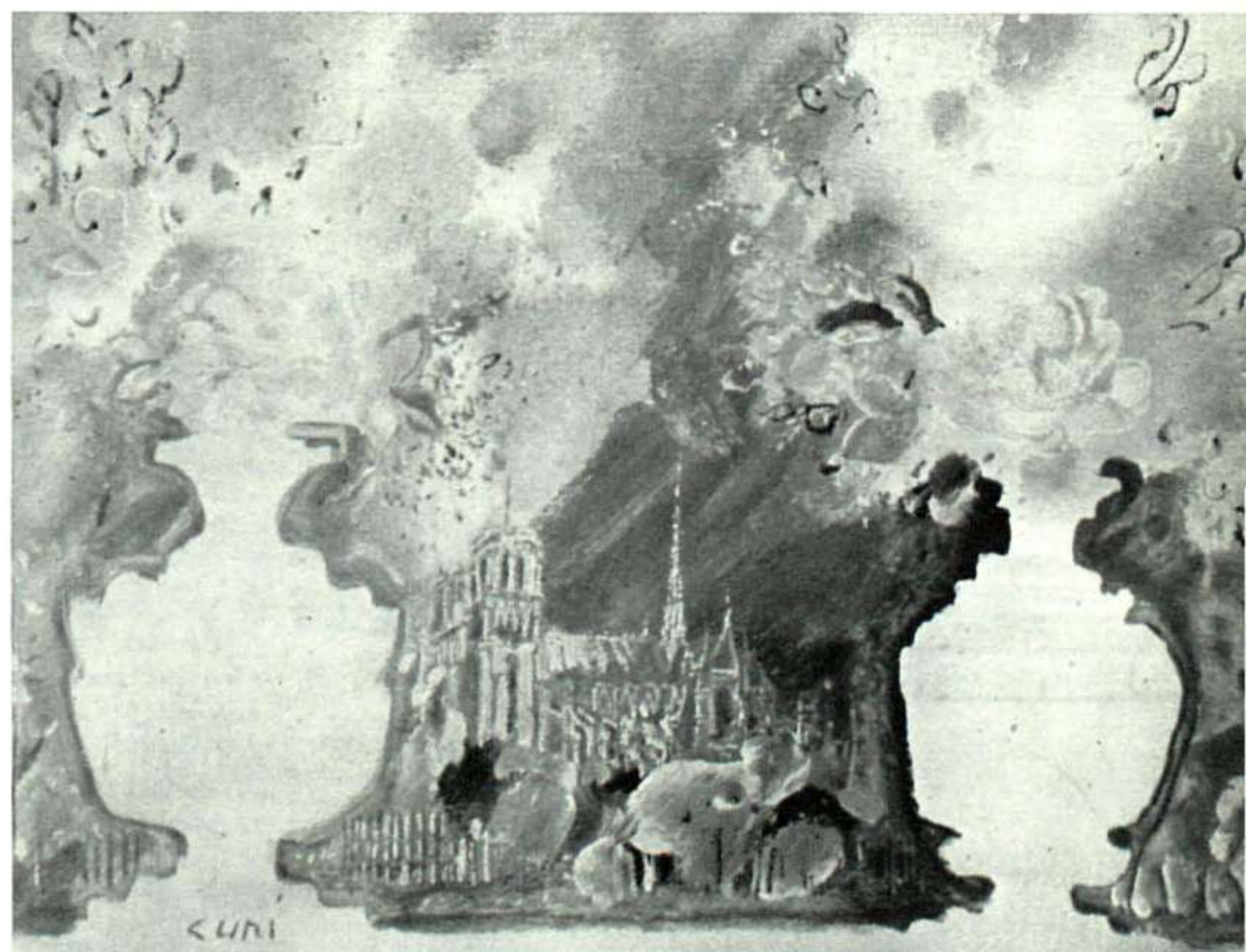
Raúl Chávarri incluye a Cuní entre los pintores **naïf** en la conferencia pronunciada en el VIII y último curso de arte de la Magdalena. Quizá la pintura de Cuní necesite una contemplación más íntima para poder llegar a conclusiones concretas. No hay que confundir la simplicidad de procedimiento con la dubitante ingenuidad tras la que se escuda muchas veces la impericia y el miedo. Cuní es un dibujante de pulso firme que conoce perfectamente la intención del trazo y no se apoya en fórmulas académicas. El empleo de la caña en lugar del flomáster, le acredita como un dibujante que se exige deliberadamente unas limitaciones que redundan en la afirmación de su personalidad. En su pintura, tratada a la encáustica y aligerada de elementos adjetivos —remitiendo las masas arbóreas o los elementos transitivos a una elipsis que muchas veces lo que hace es enriquecer la impronta de las esenciales estructuras—, consigue, como ya hemos apuntado anteriormente, definir casi mayestáticamente esa valoración que el artista encuentra en la memoración de lo vivido. Sus nostalgias, sus vivencias remotas, se transforman en calidades de esmalte y se van plasmando en la tela o en piezas de táblex hasta alcanzar la calidad de una cerámica o de una esmaltación. Interesa mucho a un pintor tener a su espalda un aprendizaje sólido en las distintas técnicas plásticas, con una formación académica y con una instintiva devoción por los fastos del paisaje, entendiéndolo siempre a través de una sensibilidad que lo trasciende y lo recrea. No se puede en modo alguno levantar acta del paisaje y formular una versión textual. No sirve el texto, sino el pretexto. Lo que importa es el punto de partida,

"LONDRES-KENSINGTON"





LONDRES HYDE PARK



DOS FLOREROS Y NOTRE DAME-PARIS

el apoyo, la insinuación. Y si realmente existe un paisaje peligroso de reproducir por lo que tiene de tentación inmanente hacia las plasmaciones concretas, es precisamente el paisaje de Santander, sobre el que José Alfonso Cuní ha insistido reiteradamente en distintas versiones. En ninguna de ellas se ha dejado seducir por la concretidad de su pródiga enervación que conduce de un modo inevitable a la reiteración y al amaneramiento.

En el siglo pasado, las referencias biográficas no solían narrarse en presente. Cuando los hechos referidos correspondían al pasado, se narraban en tiempo pasado. Pero ahora es distinto y a la vista de un catálogo de exposición nos damos cuenta de que el hecho de nacer es contingente, potestativo y por lo visto repetible. Por lo tanto, tendremos que convenir en que José Alfonso Cuní madruga en la Magdalena, según mi propio testimonio, para apropiarse del paisaje; tiene seis hijos y "nace" en Barcelona. Pero nace en 1924, lo que nos obliga a colocar el magín en una tesitura de ciencia-ficción, aunque al revés. ¿Cómo puede nacerse hoy en el año 1924? Y, sin embargo, yo me atrevería a asegurar que eso es absolutamente posible, porque el genio creador nace a cada instante y convierte la virtualidad del ser humano en un hecho de inveterada permanencia, al igual que ocurre con la llama que arde con una instintividad vital en cada uno de los momentos en que resulta ineludible objeto de contemplación. El año veinticuatro, el de su nacimiento, es una fecha de grandes tensiones políticas en una España malherida que servirá para que los hombres de su tiempo se enfrenten comprometiendo sus puntos de vista en graves antagonismos ideológicos. Nuestro pintor será menos que un adolescente cuando se decida la gran contienda. Cuando ésta termine no habrá conocido todavía el tacto frío del mosquetón o la carga sórdida del macuto. Hará sus estudios de dibujo en la Lonja y de pintura en la Academia de Bellas Artes de San Jorge,

de Barcelona. San Jorge es una institución catalana debida a los desvelos del viejo conde de Güell, tan obsesiva para él como las corbatas de plastrón, el pantalón de corte, la Alcaldía de Barcelona, la afición a Gaudí y la escultura policromada. El europeísmo clandestino de la bella ciudad mediterránea con los ojos puestos en París y la aversión al centralismo, convertida en acicate para su mejor desarrollo, no consiguen influir en el ánimo de Cuní, que se ha formado en la técnica mural al fresco en el taller de Ramón Stolz, por lo que, cuando el pintor consigue tener conciencia de su propia voz, deserta de sus lares, y como una paloma se echa a volar desde la veleta de un campanario, Cuní lo hace desde la gran cúpula del Rosario del Pilar de Zaragoza, donde ya ha dejado su impronta ayudando en su magna tarea al maestro Stolz.

Acabo de regresar de un viaje por Italia en donde las cimas más definitivas del asombro las he colocado sobre las ruinas de Pompeya, sobre la majestad estática de Paestum y sobre la fruición explosiva de Nápoles. Esa fue precisamente la ruta del color que persiguió como un sabueso nuestro pintor catalán para traerse en la mochila el secreto de la pintura mural a la encáustica. El robo lo perpetró en Pompeya. El laboratorio lo estableció en Madrid, a la sombra de la carpa del antiguo circo americano, al final de Felipe II, hoy Palacio de los Deportes. El final de Felipe II no fue la sobria celda de El Escorial o el desastre de la Armada Invencible, sino el solar de la antigua plaza de toros, en uno de cuyos flancos, maltrechos por la extraña "solución" urbanística, se abre como las plumas caudales de un pavo real la calle de Antonia Mercé. Allí tiene su casa y su familia y el archivo infinito de sus recuerdos, de sus viajes, de sus apuntes, porque nuestro catalán, que nace cuando quiere, rompe su huevo barcelonés y descubre el Mediterráneo cuando le da la ventolera.

LA CERAMICA DE MARGIT KOVACS

ROSA MARTINEZ DE LA HIDALGA

Cuando el visitante penetra en el sobrio edificio que alberga en la localidad de Szentendre, próxima a Budapest, la colección de cerámicas de Margit Kovács, ignora el sorprendente y rico mundo de formas que guarda en su interior, obra de una de las maestras más destacadas del arte cerámico húngaro del siglo XX. En su recorrido por las diversas salas que integran el museo, con sus paredes de piedra rústica y sus techos abovedados, la atención del espectador queda prendida en los cientos de objetos, platos, vasijas y recipientes diversos, murales monumentales, bajorrelieves y esculturas, a través de los cuales asiste a una escenificación modelada de la vida del hombre, bajo una perspectiva historicista que Margit Kovács, en virtud de su dominio técnico y de su arte, recrea y ofrece vivificada, familiar y próxima.

Su obra viene a anular, una vez más, la separación que un día esta-

blecieron, de uno y otro lado, el arte y la artesanía para ofrecer una síntesis de ambos. En cada una de sus piezas se hace perceptible, junto a la complacencia de la labor honestamente acabada, ese goce espiritual que emana de la materia, en este caso el barro, amorosamente trabajada, a la que su voluntad creadora sabe dotar de una vigorosa fuerza expresiva: bien sea bajo el revestimiento sobrio del color, el dibujo sencillo o la ornamentación profusa; o bajo la calidad de la materia áspera y rugosa, pulida y brillante de sus esmaltes, que extasían al contemplador con su estallido multicolor.

Si su colección, inspirada en cerámicas populares, constituye un amplio repertorio del hacer artesano del barro, la producción escultórica nos aproxima desde sus íntimos presupuestos al contenido formal y anímico que inspiró la vida y la creación artística del hombre en épocas y

entornos diversos. El suyo es un mundo único y encantador, profundamente humano, en el que se entremezclan cuentos, mitos, realidades y evocaciones fantásticas, un mundo impregnado de ternura y de dolor, de ingenuidad y sabiduría. Un sinfín de alegorías, de escenas bíblicas, junto con otras que reflejan el transcurrir de las vidas sencillas, constituyen su amplio universo, en el que hallamos desde el trabajador sorprendido en laboriosa faena o el viejo pescador cansado, al burgués ponderado o el soldado pomposo; del aguerrido prototipo de los héroes, al Rey sabio y su Corte galante; de la sirena encantada y el hada buena, la serpiente pérfida o la tortuga perezosa, a composiciones con varias figuras que ilustran los ciclos de la vida: el nacimiento, las bodas, la vejez y la muerte.

Sus personajes sienten y padecen, ostentan su frivolidad, como enrojecen de rubor, ocultan su picar-



día, cantan y danzan o se sumen en trascendentes meditaciones. A partir de un hecho individual, sus esculturas sugieren lo general, como puede ser el dolor ante la tragedia, el sentimiento de ternura, el deseo ardiente y la pasión incontenida o la sabiduría paciente de la espera. De este modo, sus protagonistas, en virtud de la expresividad anímica que condensan, trascienden las circunstancias ambientales para convertirse en prototipos de cuantos sentimientos y vivencias es capaz de experimentar el alma humana.

El profesor Máté Major, profundo conocedor de su obra, ha dicho en relación con su última exposición, celebrada el año 1970: "Con el lacónico dramático de las baladas populares, de sus plañideras; con el humor ingenuo de sus figuras grotescas relacionadas con la tradición cristiana y la mitología, no cesa Margit de presentarnos al hombre de siempre, asaeteado por las corrientes del sentimiento, capaz de afrontar desde el origen las grandes hazañas que emulan a los dioses o de, en su abandono, quedar reducidas a sus pasiones y al choque de corrientes que el bien y el mal enarbolan y lo arrastran".

Un neocostumbrismo de cuño propio, entre ingenuo y satírico, da cohesión estilística al amplio mundo de formas que Margit Kovács recrea con fantástica lucidez. Hay en el evocaciones del románico, del arte gótico, del bizantino o del barroco, y en algunas obras, incluso del más depurado expresionismo realista. En cada caso realiza la artista una sinopsis estilística, y conservando los caracteres definitorios que les son propios, huye de la frialdad pura del estilo, humanizándolo. Es precisamente en la gracia caricaturesca de los gestos y actitudes que adoptan

sus figuras, como en sus ritmos, aunque ortodoxos, estereotipados, donde se revela la originalidad y la desbordante capacidad creadora de la artista. Cada obra constituye así un fragmento de la vida del hombre en una u otra época, perteneciente a civilizaciones diversas. Encontramos la profusa ornamentación geométrica y floral característica de Oriente, los rasgos fisonómicos que le son propios e incluso el testimonio de sus construcciones arquitectónicas, así como las modas del vestido y del peinado; como hallamos representada con encantadora ingenuidad la rudeza figurativa del románico primitivo, o la elegancia del gótico en la deliciosa curvatura de sus figuras estilizadas y frágiles.

Margit Kovács, que realizó en un principio estudios de grabado, pronto se sintió atraída por el mundo de la cerámica. A su ingreso, el año 1926 en la Escuela de Artes Decorativas de Budapest, siguieron varios años de trabajo, durante los cuales amplió sus conocimientos en las mejores escuelas de Europa. De todo ello sacó la artista un profundo conocimiento técnico del material empleado, así como de sus posibilidades expresivas, a lo que supo incorporar el contenido de su propio mundo, dando cauce a su voluntad creadora de formas.

Entre las piezas inspiradas en la cerámica popular hay vasos, vasijas y muestras del arte animalista que nos recuerdan el arte japonés del tercer milenio a. de C., con sus ritmos en círculos y en espiral; las cerámicas peruanas de Nazca y de Paracas: formas simples de panza globular, con ingenuos modelados de animales. Otras rememoran las formas de los bronceos Chang, del segundo milenio antes de nuestra era, que siguieron las trazas de la cerámica pintada pre-



cedente y en los que trataron de dar sentido a las representaciones geométricas, destacando bestias apenas esbozadas y oscilando evolutivamente desde una plástica naturalista acabada a una estilización progresista hacia la geometrización, que cedería bruscamente su puesto a un nuevo realismo.

Bellísima y numerosa es la colección de cerámica popular húngara, en la que la artista ha sabido conservar las características que le son propias, dotándolas de vigorosa fuerza expresiva. En la cerámica popular húngara confluyen dos influencias: la occidental y la oriental-turca, cimentada esta última a lo largo de dos siglos y medio de ocupación a partir del año





1526. Como es perceptible en la obra de Margit Kovács, abunda la utilización de motivos relacionados con el mundo vegetal. Y junto con las plantas, los pájaros, o mejor dicho, "el pájaro", elemento que aparece reiteradamente en la decoración de platos, vasijas o botellas llamadas "del agua de la vida", en las cuales se encuentra incorporada la escritura, coplillas o leyendas, y donde el signo gráfico contribuye a enriquecer con sus ritmos la ornamentación. Aun cuando el pájaro de larga cola y simplificado contorno adquiere preponderancia en la decoración, figuran en ocasiones otros animales e incluso contornos de mujer siempre muy estilizados. Los motivos geométricos son excepcionales, y en todo caso secundarios. En cuanto al colorido, en este tipo de piezas se mantiene fiel a la tradición, y predominan los tonos amortiguados, fondos amarillos claros con decorados en marrón oscuro, verde y amarillo o rojo, siempre atemperados.

No podíamos olvidar, al hablar de la obra de esta artista, los valores táctiles que ofrece, y que tal como los definiera Berenson, incitan, en este caso, a la imaginación, hasta el punto de que, sintiendo el peso y el volumen, las incurvaciones rotundas y contenidas de sus formas y las riquezas textuales que poseen, llevan a desear el contacto directo con las piezas, a asirlas, a acariciarlas o a caminar lentamente en su derredor.

Hay obras de arte que, evadidas de su temporalidad, pueden afrontar las experiencias de todas las generaciones. A ellas puede adscribirse la producción de esta muestra del arte de la cerámica, cuya categoría ha sido reconocida dentro y fuera de su país. Entre los numerosos premios recibidos destacan el de la Exposición Universal de París, el año 1937; la medalla de la Trienal de Milán del mismo año y el Gran Premio en la Exposición Universal de Bruselas, celebrada el año 1958, junto a otros importantes galardones.

ANTE UN CUADERNO DE ESTAMPAS ROCOCO

JULIO E. MIRANDA

¿Qué tremendo proceso sufre esta pintura, iniciada con mansos retratos, pompa de triunfos, rubicundeces olímpicas, discretos interiores y paisajes callados, para terminar clavada en el terror con la Pesadilla de Johann

Heinrich Füssli? Este Deutsche Malerei des Rokoko (pulcra edición alemana preparada por Bruno Bushart), más allá del regusto de ciertas imágenes y el cansancio de otras, nos lleva a consideraciones sugestivas. Pero

incluso tales regusto y cansancio significan. ¿No hay una falsedad radical en techos y óleos tan apretados de ornamento, como para que la duda no quepa? ¿Qué corriente profunda horadaba estas escenas, sobre las que

COSME DAMIAN ASAM EL TRIUNFO DE APOLO





JOHANN HEINRICH FUSLI. LA PESADILLA.

podiera hablarse de barroco aterrorizado, huyendo sin moverse, fijo en su pánico no dicho pero sentido? La exageración de volutas no logra ocultar el desplazamiento del suelo, la caída próxima, el vértigo presagioso. Vemos un triunfo de María, otro de Apolo; ahora es la Iglesia, luego Salomé; también Hércules o todos los santos. Pocos martirios hay, y su repre-

sentación incluye ya la gloria, en panoplia inevitable de festejos ganados. Aunque, ¿ganados para quién? Una vez más el arte revela funciones tranquilizadoras, y su insistencia, la reiteración de oros y mármoles, no engaña, si antes lo hizo. En lo que se proclama, la seguridad reina, fulge el poder, y esto en baraja de tanta amplitud como complicidad: de María a Hércules... Digamos que entre

divinidades queda la cosa, y no en balde hay que mirar hacia arriba. Pero nos deleita constatar que algunas santas enjorjadas se hubieran pervertido con un trazo de más o menos, o que, llevadas al salón cortesano, pasarían inadvertidas, disueltas en el grupo de las frívolas. El abismo está ahí, a punto, y la Pesadilla. Así pudiera mirarse este libro, a partir de su imagen última: blando cuerpo derrumbado de mujer; figurilla perversa de sátiro sobre el cuerpo de ella; cabeza de caballo loco que entra, la crin hirsuta, los ojos volados, por el hueco de las cortinas; un espejo que no refleja nada; sombra enmarcando y más, llenando cada ausencia.

Y los retratos. Si hay un rostro arrogante, ligeramente repulsivo —es un duque, se lee el nombre en un papel que sostiene la mano entre encajes—; si hay niños de rostro fatalmente envejecido —son príncipes y nobles, no juegan—; si hay muchachas de hombros desnudos mordidos por el corro de ojos ante un piano que nadie escucha, pasemos por sobre todo esto, marchito. Sin embargo, he aquí una mujer anónima asomada a la ventana; o simplemente un hombre, sin entorno, de cara que se nos antoja nietzscheana, cuya firmeza y decisión no son las mismas que las del duque; y también un niño, el hijo del pintor, aunque posando, vivo. A estos últimos nada les hace la Pesadilla. Pueden perfectamente seguir reposando en el claroscuro de un cuarto, esa mujer que vela al bulto mínimo que duerme, ese anciano que se quita los lentes y nos mira con ojos fatigados. Pueden también salir a unos paisajes donde el cielo ocupa casi todo el espacio, y se insinúan pueblos a lo lejos, bajo suave luz. Imágenes sencillas, no se rasgan con la concentración que, desde los Triunfos hasta la Pesadilla, aprieta el barroco de un siglo como una mano, logrando un jugo amarguísimo: el XVIII y su catástrofe, desangrándose lento hasta arder de un golpe con sus últimos años.

EVOCAACION ANGELICA PARA UN RETABLO DE PEPE AGUILERA

I

EL ANGEL AMA

Tiene gotas de miel sobre la espalda,
perforaciones azules en el rostro.
En su lengua se pueden apreciar pequeñas llamaradas,
se pueden detectar espinas sobre el sexo. El ángel
se aproxima, puñal atravesado, oh lánguido
muchacho de alas rotas por la sed
de la linfa, por la sed de los dedos, indecible
ya, paseando su confusa mirada de sepulcro en sepulcro.

II

EL ANGEL SUFRE

Algunas veces el mancebo callaba.
Surge como
una flecha, un aura de luz por entre el seco
laminado de sus labios de almizcle, de sus manos
de látigo y centella, estremecido el asco, el defensor
se calla. Aquel mancebo tenía la noche
dormida sobre el rostro, en su mirada no lució
el sol más que en suspiro de llanto. De lágrima
a lágrima, aquella piel de blanca textura y afán
de transparencia no iba con sus huesos. Se resistía
al deseo, el ángel. Aquel mancebo azul, pequeño piloto
del demonio, entre azucenas muere o entre lirios.

III

EL ANGEL MUERE

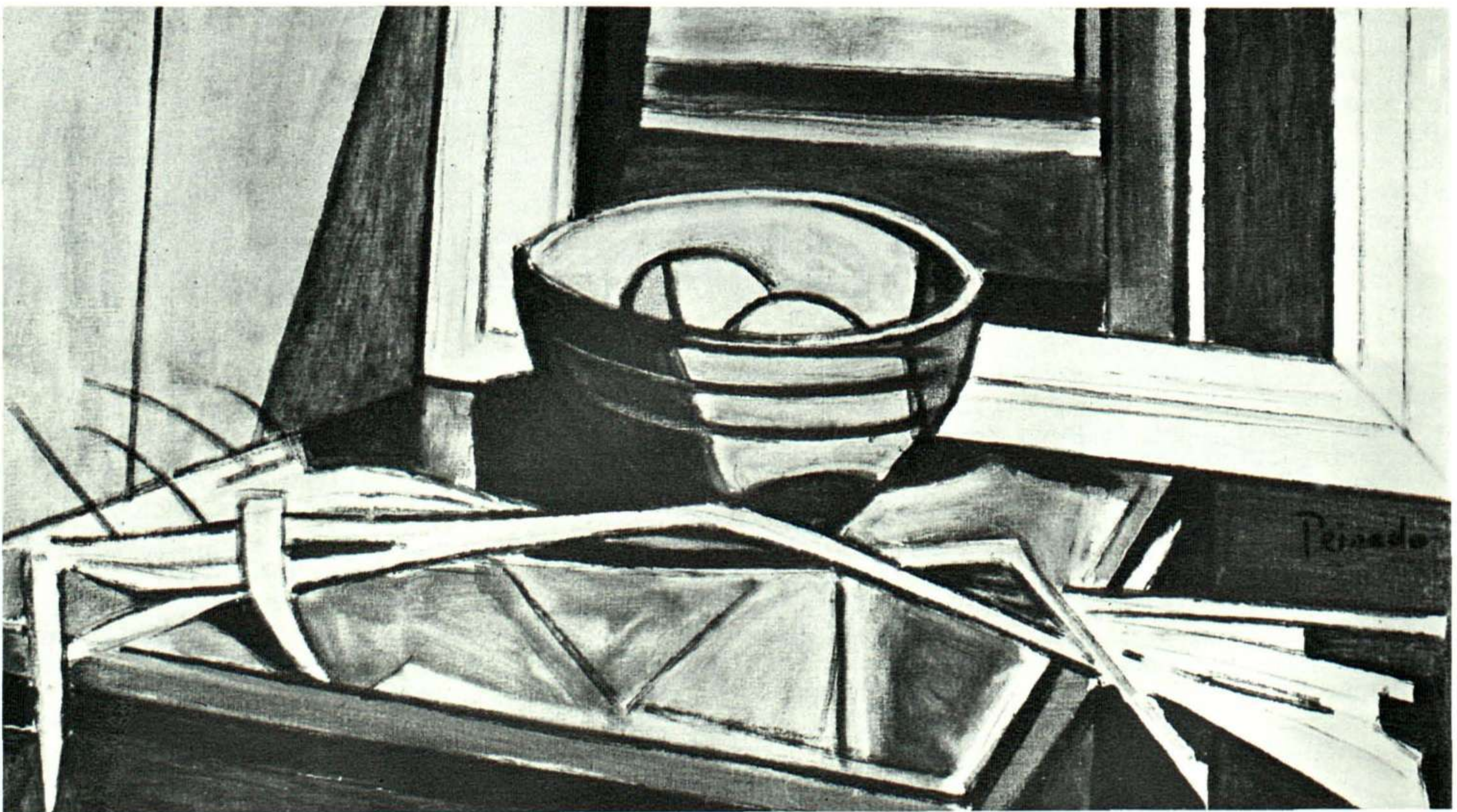
No fueron obeliscos. Había en cada labio
resquicios de ternura. No fue la soledad
quien eligió su lengua, amarga espada
que demolía la frente, no fue la espina
sobre el sexo, no fue la sangre ni la muerte,
desnudando al amor, ángel de infinita nostalgia
por la vida. No fue su bello rostro de poderoso
doncel equivocado. Las alas abatidas. Era su amigo
un dardo de seis puntas. Espejo fue su corazón
de un muy largo silencio, acechando
sobre la inutilidad irremediable de las alondras.

José Infante

JOAQUIN PEINADO

Para aquellos espíritus históricamente rezagados, bueno será, como medida de conocimiento previa a un posterior análisis, anticipar una relación de datos básicos, de situación, sobre la personalidad de Joaquín Peinado. Nació en Ronda, el año 1898; murió en París, en 1975. No hay azares en el hecho "geográfico" de su muerte. La capital francesa, que, por ofrecer un ámbito común de trabajo, prestó su nombre a una artística Escuela Española —Peinado, uno de los más claros representantes—, fue el lugar de residencia del pintor durante los dos últimos tercios de su

vida. A París se fue en 1923, y allí se quedaría para siempre. Su bagaje académico de ida estaba constituido por unos truncados estudios de Comercio, y, eso sí, por el ciclo de enseñanza completo de la Escuela Superior de Bellas Artes de San Fernando, de Madrid. No obstante, en la ciudad del Sena proseguirá la disciplina de la pintura en Ranson, Colarossi y la Grande Chaumière. A partir de este punto, su biografía, en tanto que desde aquí aparecía difuminada por la distancia, se ensancha en una incontable sucesión de hechos artísticos. No se elude su enumeración por





refugiarse en el incompromiso. Sencillamente, no es posible. Peinado —“fina y seriamente”, sustrayéndole las imágenes a Rafael Alberti— fue también atención de París desde la callada propiedad de su carácter: el trabajo.

Orientarse conforme a las claves estéticas que denuncian la obra de este artista es una cuestión de sutilidades. De momento, tomar la dirección de sus pinceles no parece difícil. En lo exterior, en la piel de sus lienzos existe una irrenunciable alusión a lo cubista. Aunque pueda considerarse una ingenuidad determinar el origen de unos arraigados criterios, así como su evolución, según unas coincidencias en el tiempo, preciso es señalar lo que París ofrecía a la llegada del pintor: entre otras fundamentales cosas, la “huella” del cubismo. Es decir, las últimas consecuencias de una corriente que tan magistralmente desarrollara Juan Gris. En ellas se integró Peinado, erigiéndose, de alguna manera —muerto el gran madrileño en 1927—, en heredero personalísimo y en investigador de un inacabable caudal de argumentos artísticos que no podían esterilizarse en la nada. No puede mantenerse la duda de que, en arte, cada movimiento agote su ciclo en sí mismo. Por el contrario, deja vigentes las razones de una imprevisible progresión. El amor al plano y a la geometría pudo nacer con Cézanne —de acuerdo con lo que aquí nos interesa—, pero, ¿cuándo desaparece?

De que no es prudente señalarlo, Peinado es el ejemplo. En el suceder técnico y artístico de su obra se advierte una evidente transferencia de lo que el cubismo fue y de lo que mereció ser, una vez que los estudiosos sellaron su clausura “oficial”. La legítima reducción a la síntesis, la radical depuración. Tanta, que ya no es preciso, en la composición —en la “visión”— del cuadro, yuxtaponer planos, valores y signos. No se accede a la evidencia a través de una sabia acumulación. Aquélla, en Peinado, queda transparentada. En equivalencia, las formas —técnicas y poéticas— que le dan cuerpo se constituyen en una proposición de sensaciones. Líneas y tonos, como rumorosas sensaciones de dibujo y color. Los espectadores que contemplaron la doble exposición-homenaje en Madrid —galería Frontera y sala de Santa Catalina,



Ateneo— ratificarán, probablemente, estas advertencias. Para, incluso, juzgar tal calidad de obra como la memoria del cubismo. No porque lo recuerde desde fuera, sino porque es eso, un ansia, una expansión desde dentro.

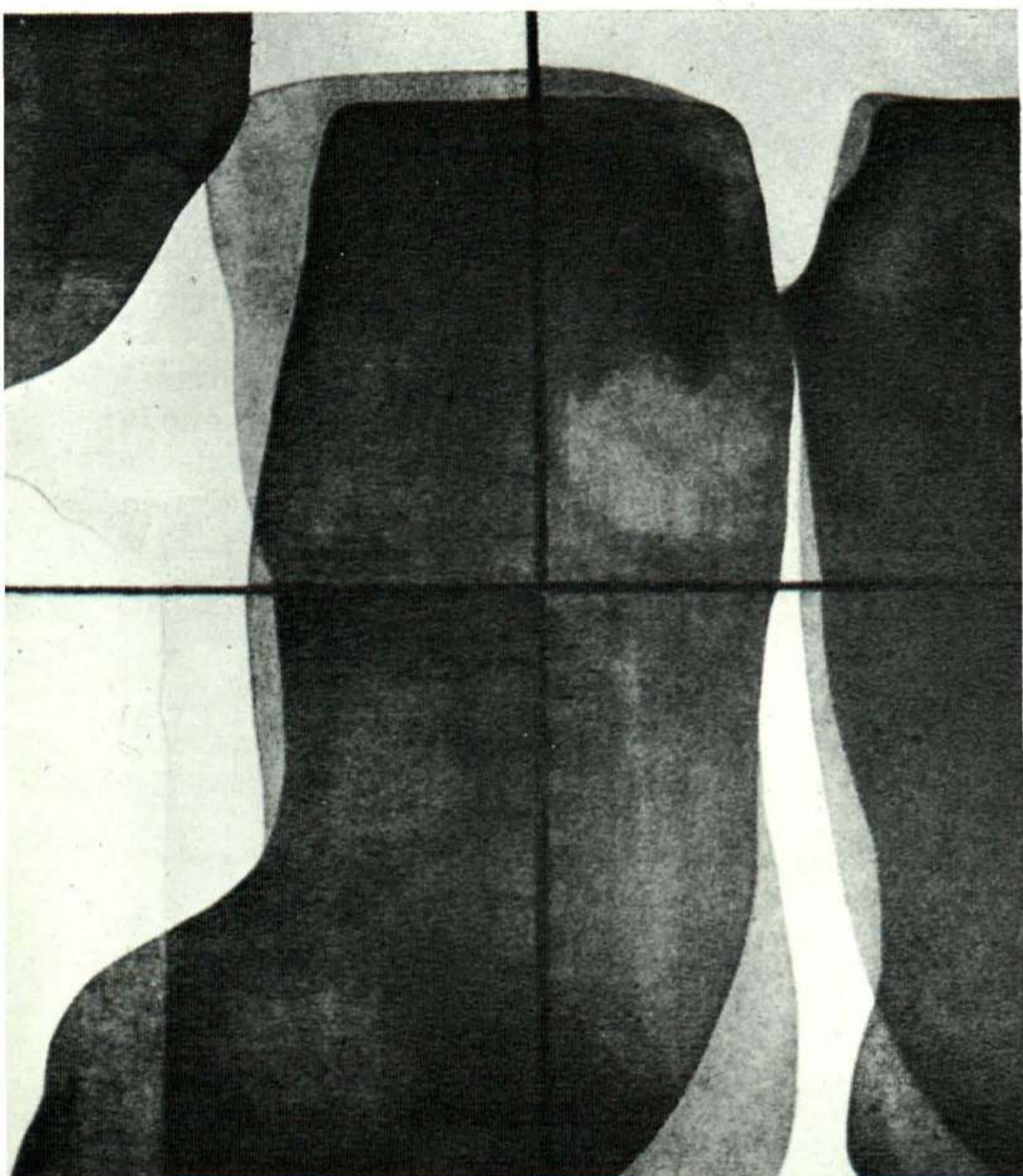
MIGUEL LOGROÑO

LA III BIENAL DE MARBELLA

Pocas Bienales, como la III Internacional de Arte de Marbella, han alcanzado un nivel promocional semejante. Los premios de la I y II, probablemente, al caldear las salas de una muestra convocada por el Ayuntamiento marbellí para divulgar en principio las posibilidades meritorias de nuestros valores jóvenes, han hecho que en ellas se den de alta artistas que se inician en el difícil camino del arte y muchos otros que, en nuestro diverso panorama, han alcanzado cotas que sola-

mente a la crítica le es dado señalar. Las Bienales de Marbella, en consecuencia, no son solamente núcleos de promoción interesante, sino áreas de relación, donde alternan valores iniciales y valores francamente en marcha. El hecho de que en la I y II compitieran, por lo que queda dicho, destinos plásticos de muy diferentes niveles, hizo pensar a sus organizadores y al Jurado seleccionador y enjuiciador de la III que no iba a serle posible a ésta situarse al nivel de las anteriores. La concurrencia de pintores y escultores, sin embargo, ha sido sencillamente extraordinaria. Y el crédito logrado, motivo más que suficiente para que, de casi cuatrocientas obras que concurrieron a la III Bienal, y como es lógico, a los premios prometidos por ella, se consiguiera un conjunto de 44 pinturas y 29 esculturas, en el que figuras conocidas y menos conocidas, dueños de **curriculums** extensos y de tareas todavía más bien escasas, permitieran a los organizadores de la muestra sentirse satisfechos por el conjunto conseguido en su tercera convocatoria.

PEPA CABALLERO



INDOLE DE LO EXPUESTO

La escultura y la pintura que nos ha brindado la III Bienal Internacional de Arte de Marbella han estado, por lo pronto, a la altura de las inquietudes actuales de la pintura y de la escultura. Uno de los pecados en los que tristemente pueden incurrir este tipo de convocatorias es el de convertirse —por culpa de los concurrentes o por culpa de los jurados de admisión, que todo hay que decirlo— en resúmenes más o menos completos, pero fatalmente anticuados, de todo lo que en arte produce nuestro país. Los jóvenes —lo mismo que los maduros— no cultivan siempre lenguajes a la altura de su tiempo, y suelen aprovechar este tipo de certámenes para demostrarlo sin pretenderlo. Cuando en un punto de España, con afán plausible de descentralizar el arte, se crean “ocasiones” como la presente para que la juventud consiga la “actualidad” que lógicamente necesita, es doloroso encontrarse con creaciones hasta cierto punto desfasadas, lastre peligroso de cualquier tipo de pretensión colectiva. Pues bien, en la III Bienal que nos ocupa, por los desvelos del Jurado seleccionador y porque los concursantes a la misma son conscientes de que no se puede pintar o esculpir actualmente con repertorios anticuados, ocurre todo lo contrario. El mayor éxito, para nosotros, de la muestra marbellí que comentamos no son los premios a que nos referiremos de inmediato, sino el tono, el clima logrado en sus salas por quienes, maduros y jóvenes, veteranos y posibles, han conseguido que la muestra bianual represente, por derecho, la inquietud verdadera de la expre-



RAMON MURIEDAS

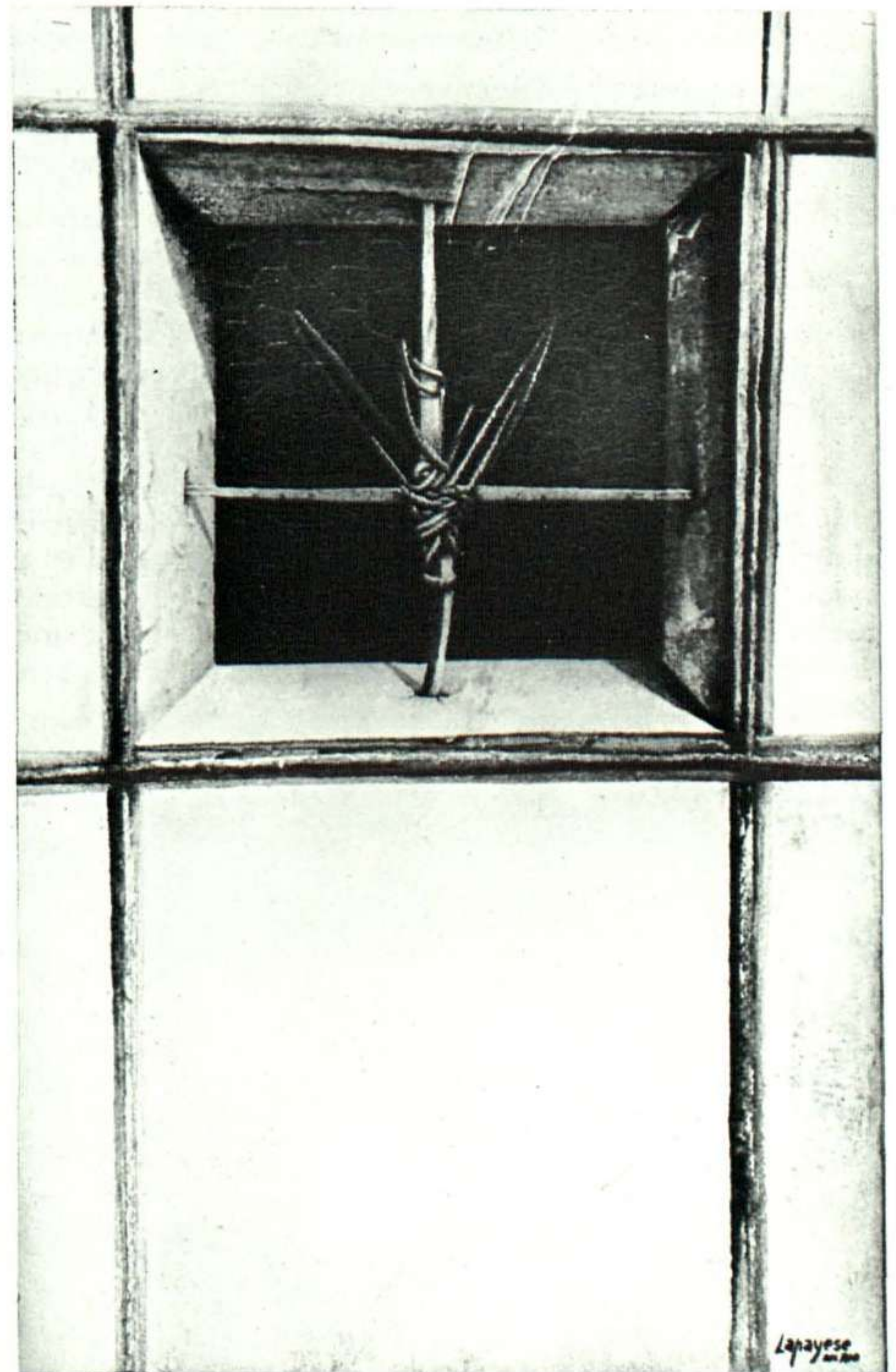
sión española actual. En Marbella, durante el tiempo que ha durado la colectiva de referencia, no han estado expuestos una serie de cuadros y esculturas pertenecientes a cualquier tiempo, sino por fortuna, obras vinculadísimas y representativas del tiempo presente. La III Bienal de Arte, convocada por la Delegación de Cultura del municipio local malagueño, no ha sido un pretexto anodino para reunir una serie de obras llegadas desde muy distintos lugares de España, sino una cita curiosísima de quienes, por su juventud y por su buena orientación creativa suficientemente acreditada, han demostrado que, entre la gran cantidad de pintores y escultores de que España presume, no existe una desfasada desorientación. En ese sentido, el primer éxito de la muestra marbellí, para nosotros al menos, ha sido el de su conjunto ambicioso, inquieto, lleno de riesgo. En nada parecido, para fortuna de los organizadores, a esas síntesis colectivas a las que por desgracia estamos muy acostumbrados, donde se da un poco de bofetadas y donde lo pretendido tiene que ver más con unos grandes almacenes que con otra cosa.

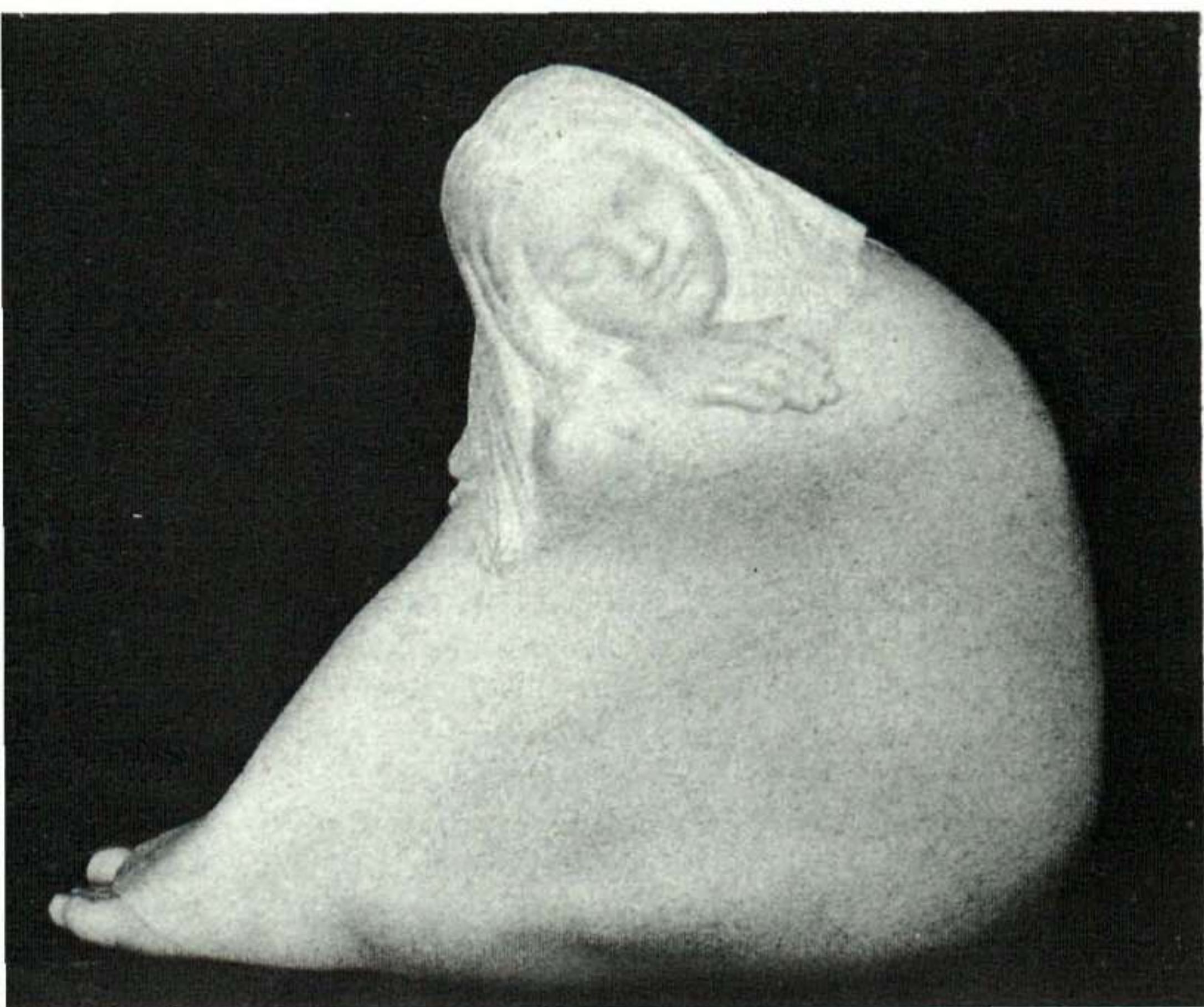
LOS PREMIOS

El premio de 250.000 pesetas, correspondiente al apartado pintura, lo ha ganado la pintora malagueña Pepa Caballero por un cuadro de influencias notorias, pero pintado con la libertad, intención y eficacia expresivas muy dignas de destacarse por tratarse de un espíritu joven. El de 150.000, apartado escultura, lo ganó el madrileño Ramón Muriedas que, por otra parte, hace una temporada viene acaparando premios en cuanto certamen se convoca fuera de Madrid. El Jurado, hasta la última votación, contó como finalistas con los pintores José Lapayese, de Madrid, y Pepe Bornoy, de Málaga, así como con los escultores Federico Coullaut Valera y Carlos Mariñas, cuyas cuatro obras merecieron en todo momento consideración crítica. Porque no ocurrió en la III Bienal Internacional de Arte de Marbella lo que en otros certámenes, que las obras premiadas se impusieron por sus valores a las restantes. Sino que muchas que no alcanzaron

categoría de premio fueron cotejadas y discutidas por el Jurado, en varias sesiones, con las que en plan abstracto y figurativo, respectivamente, resultaron triunfadoras de una muestra a la que concurrieron demasiadas obras merecedoras de ser destacadas. Dado que a la hora de premiar a los artistas seleccionados en definitiva, no fueron pocos —primero, diez; luego, seis, en última instancia— los que constituyeron la base sobre la que trabajó con gran entusiasmo el Jurado. Empeñado en este caso porque las obras destacadas, aparte de dejar a la Bienal marbellí en el puesto que la correspondía, representasen tendencias vivas, vigentes en el momento actual de las artes hispanas, en vez de maneras o procedimientos con más años y una actualidad más discutible. Hubo un momento —y lo registramos por haber pertenecido al mismo— que el enfrentamiento de algún miembro con la opinión más generalizada respecto a premios y finalistas retrasó la hora de las votaciones. Fue probablemente el que puso de manifiesto no ya la independencia de los componentes de un Jurado amante del rigor por encima de todo, sino el afán de que llegar a la solución defini-

JOSE LAPAYESE





FEDERICO COLLANT



CARLOS MARIÑAS

tiva no excluyese en ningún momento opiniones que se discutieron, con autoridad y entusiasmo, por quienes a la hora del fallo se encontraban satisfechos de un trabajo planteado con toda escrupulosidad y exigencia.

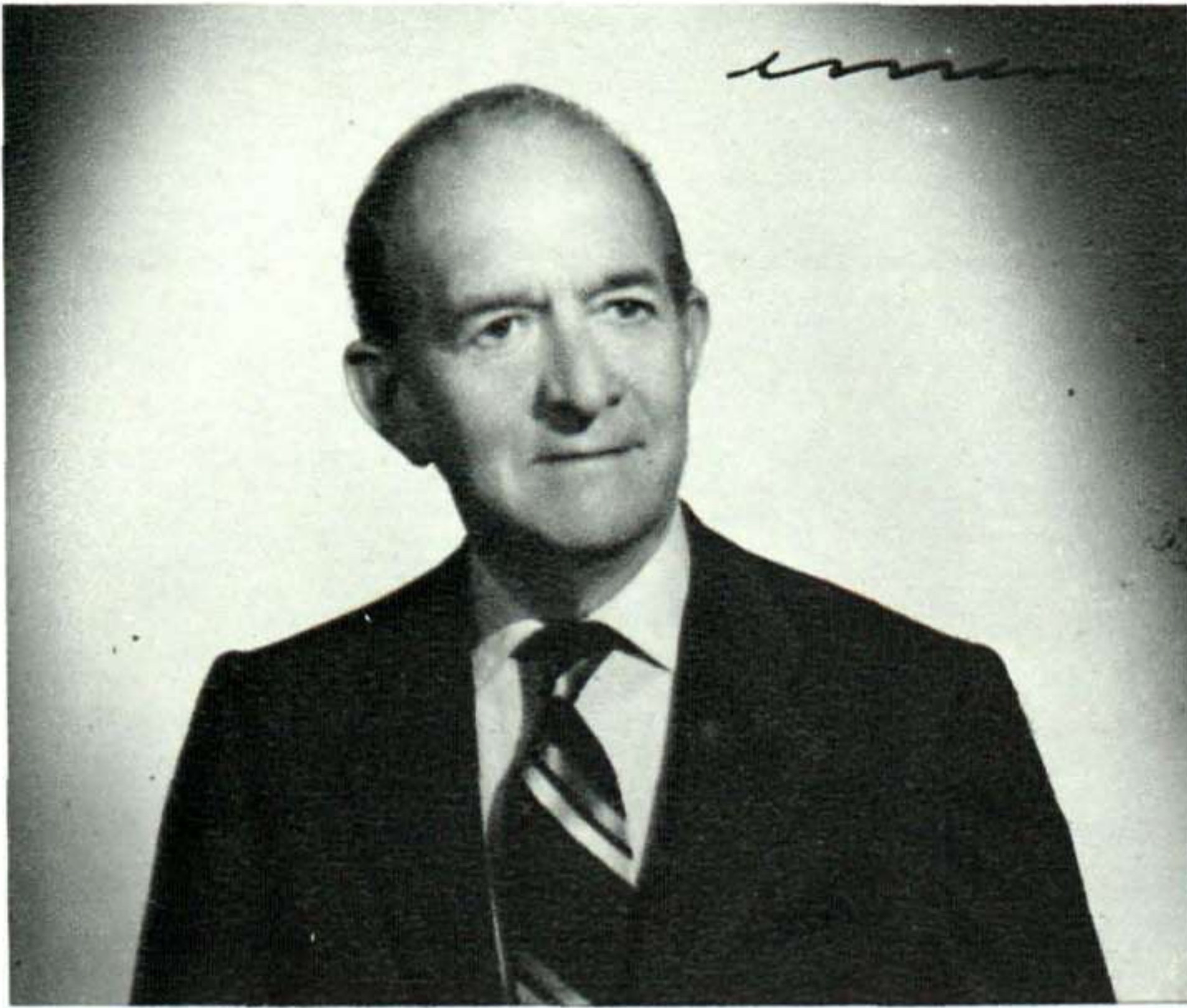
UNANIMIDAD Y MAYORIA

Sabida es la fórmula de la que los jurados se valen para salir de posibles apuros. Cuando "la unanimidad" en este tipo de certámenes no se logra, es corriente echar mano de la solución por "mayoría", con la que se disimulan desacuerdos, diferencias y desencuentros. Siempre que esto ocurre a la hora de fallar un Jurado, se disminuye queriendo o sin querer la importancia de la muestra colectiva que se juzga. Si en el caso de la III Bienal Internacional de Arte de Marbella hubiera ocurrido eso, las 44 pinturas y las 29 esculturas expuestas en la misma no hubieran compuesto uno de los conjuntos más representativos, sin duda, entre los que se pudieron lograr. El día de la inauguración hubo quienes pre-

firieron el nivel de la pintura sobre el de la escultura y los que creímos que lo plástico, en este caso, había logrado una cota quizá algo más alta que la pictórica. Pero unos y otros aplaudíamos, consciente o inconscientemente, el hecho de que el Jurado, como consecuencia de discusiones importantes, desechase la aprobación "por mayoría", llegando al fallo "por unanimidad" como solución más honesta, más limpia. Desde el momento en que la misma prueba que un número de críticos de arte enfrentados con una cantidad determinada de obras, no seleccionaron dos cualquiera entre ellas, para premiarlas y promocionarlas como corresponde, sino para, al destacarlas por su bondad y distinguirlas por su categoría, ennoblecer indirectamente a todas aquellas que, de una manera o de otra, compitieron con nobleza en el certamen. Integrando, como ocurrió concretamente en el caso de la III Bienal marbellí, un estupendo conjunto a la altura de la inquietud y de las preocupaciones de la pintura y escultura actuales.

ENRIQUE AZCOAGA

FERNANDO DELAPUENTE



Cuando las líneas que siguen llegan a la Redacción de BELLAS ARTES 75, Fernando Delapiente acaba de morir. Aún está abierta al público la exposición de su "última pintura", como él la había titulado. Y ha sido para siempre. Fernando era un hombre de fe profunda y un enamorado del arte. Se ha despedido del mundo con una sonrisa —su sonrisa generosa de hombre-niño— y una exposición de esa pintura en la que ponía tanta pasión.

FERNANDO DELAPUENTE

La pintura de Fernando Delapiente es concebida a partir del color. Lo cromático domina plenamente y cada cuadro es la historia aplicada al tema de fusiones y refundiciones, de aplicaciones gruesas, de concentraciones vigorosas y fértiles de la materia pictórica. Por eso, cada elemento aparece frecuentemente encerrado, circundado por una línea negra, como temiendo que se pudiera escapar tanto fulgor, y que hace resaltar todavía más la casi visceral presencia del amarillo, el rojo, el azul o el magenta.

La exposición motivo de estas líneas recoge aspectos de pueblos del Caribe. Así se aúnan la pintura del pintor y el paisaje del modelo, sentido como definición y proyección interiores, como traducción tanto de lo externo visto como de la realidad interior que provoca.

Pero Fernando Delapiente no es un "fauve", como pudiera pensarse a primera vista. Ni un expresionista. Ni un "naïf". Para lo primero le falta arbitrariedad en el uso del color y le sobra concisión. Para

lo segundo le falta querer ser un moralista y le sobra realidad abstracta. Para lo tercero es evidente que le sobra sabiduría técnica y solamente cierta inefabilidad en el tratamiento de los temas le aproxima a los ingenuistas. Todo ello es producto de la pureza de visión que hace de lo irreal pintado realidad vivida. No es fácil encasillar a Delapiente. Ni necesario. No ha sido fácil a través de sus diversas épocas. Épocas unidas por la libertad con que el artista se ha ido expresando y por lo directo de la ejecución. Es la suya una pintura sin artificios; de color, sobre todo color, directamente aplicado; de estructura muy concisa y simple, de refinada rusticidad.

¿La luz no es quien lo puso todo en su tentativa de armonía? El verso de Jorge Guillén podría muy bien ser el lema y guía de esta pintura última de Fernando Delapiente. La luz sentida como plenitud, como totalidad inmersa en su color antes que como elemento resaltador parcial de cosas.

La nube, el horizonte y la arena, la espuma, lo irizado del mar..., cada plasmación pictórica es incandescencia lúcida y sentida. Cuando refleja los grandes horizontes, el dibujo es apenas precisión, notación exacta de distancias. Cuando, en cambio, lo reflejado es el paisaje rural de barracones, el hacinamiento se traduce en barroquismo lineal, en detallada anécdota en la que los carteles, las muestras de diversos tenduchos poseen especial interés gráfico y descriptivo.

Desde los paisajes urbanos de su anterior período hasta estos paisajes, con el Caribe al fondo, la pintura de Delapiente ha ido afirmándose en sus constantes estilísticas, delineando en el modo de hacer y de sentir una de las expresiones más puramente válidas de nuestro paisajismo actual.

JOSE MARIA IGLESIAS

VENEDORES EN LUQUILLO



ZABALETA

El drama de la pintura española en el primer tercio del siglo XX consiste en su imposibilidad de incorporarse a la contemporaneidad. Desde el impresionismo, que pudo ser español con Goya y el último Fortuny, hemos cerrado las puertas a toda novedad. No se trata de una incapacidad del artista español, pues ahí están Picasso, Gris, Miró, entre otros, para probarlo, sino de una impermeabilidad de la sociedad española cuyas razones no son del caso exponer. Nonell, Regoyos, Echevarría, Iturrino, Solana, etcétera, verdaderos renovadores, no logran crear escuela. Cataluña, más abierta, acepta a Casas, a Mir, incluso a Sunyer, aunque rechace a Torres García. El resto del país se ha quedado en el academicismo decimonónico, Benedito o Sotomayor. Para ambos sectores, Sorolla constituye el ídolo indiscutible y el punto extremo de la novedad aceptable por la burguesía.

Sólo hay una tentativa, a nivel colectivo, que no lle-

gará a cuajar: la exposición de Artistas Ibéricos, de 1925. Ya he señalado más de una vez la coincidencia entre la vanguardia plástica y la poética. Coincidencia en el tiempo y en la actitud renovadora. La diferencia fundamental entre ambas es que la poesía de la generación del 27 —Guillén, Salinas, Lorca, Diego, etcétera— logra conquistar el poder. Los plásticos del 25 —Alberto, Ferrant, Cosío, Bores, Palencia— continuarán en la oposición, exiliándose a París en alguno de los casos, deseosos de crear en un terreno más propicio. La única corriente que alcanzará cierta fortuna entre los artistas —no tanto entre el gran público— será el purismo muralista, el neoclaasicismo de los años treinta, con Vázquez Díaz y Arteta a la cabeza. Pero, insisto, en ningún caso se alcanza el nivel europeo, porque para ello hubiera sido necesario practicar las técnicas de vanguardia, desde el impresionismo hasta el surrealismo.

El papel de Eugenio d'Ors en la posguerra es algo más



NOCTURNO



CONSOLA

importante que la mera anécdota de su Academia Breve y Salones de los Once. Obedeciendo a su impulso, un grupo de espíritus sagaces se propone replantear los supuestos del arte español. Se trata, tanto como de impulsar a los inquietos que inician su camino artístico, de rescatar la tradición perdida, la verdadera tradición fecunda, asfixiada por la falsa tradición. Y en cabeza, como símbolo, como punto de partida del espíritu que pudo ser renovador en su día, Nonell. Tras él, los maestros incomprensidos o menospreciados, Gargallo o María Blanchard.

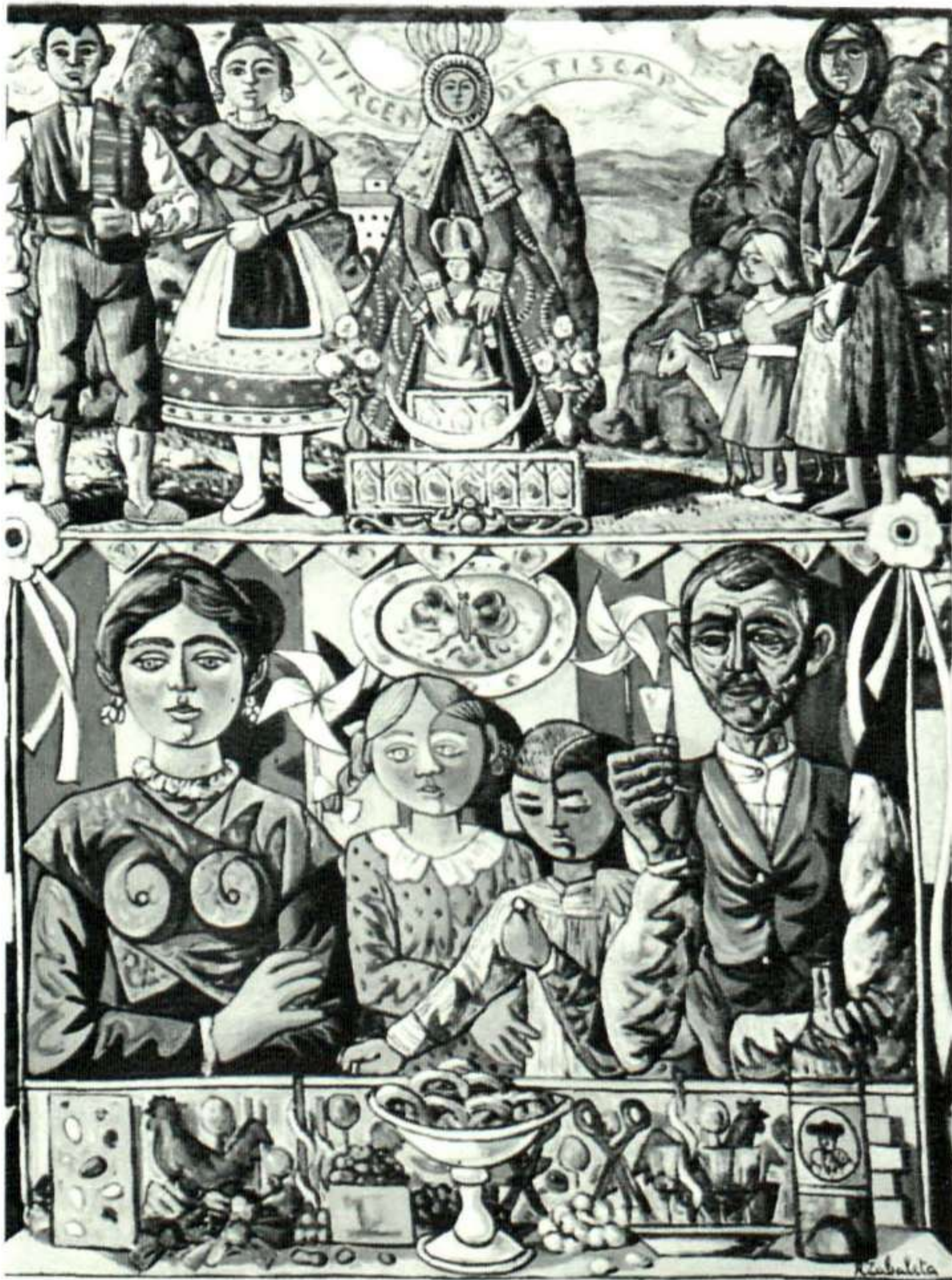
Es aquí donde entra Zabaleta, en quien D'Ors ve realizados los supuestos exigibles a la nueva pintura. Zabaleta ha nacido en Quesada en 1907. Ha estudiado pintura en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando. En 1935 visita París, donde toma contacto con la pintura contemporánea. Pero vuelve siempre a su Quesada natal, consciente de que ser universal no es posible sin ser muy de su tierra, hombres y paisaje. El problema de Zabaleta consiste en asimilar un idioma universal, el que habla la plástica desde hace medio siglo, para contar con él cosas de su mundo. Es el problema de todos los renovadores en potencia, por-

que un idioma —el idioma del arte nuevo— sólo se habla con fluidez cuando se ha utilizado desde la cuna. El pintor español de estos años, por muy enterado que esté de lo que ha ocurrido en el arte universal, habla un idioma prestado, es un falso moderno. Lo está aprendiendo tan tardíamente que es capaz de hacer cubismo —vanguardia— en los años treinta cuando ya el cubismo ha muerto con Juan Gris o se ha transformado en algo muy diferente en manos de Braque. Zabaleta ensaya en el surrealismo —“Los sueños de Quesada”— su incorporación a las vanguardias. Pero el surrealismo pictórico, en su versión ortodoxa o daliniana, es acaso la experimentación menos fecunda para un artista, puesto que no le exige una renovación de su técnica, sino de su visión, de su temática. “El fusilamiento de Torrijos y sus compañeros” podría ser un cuadro surrealista sin más que sustituir las cabezas de los reos por relojes pintados con idéntico primor.

Nadie duda que la temática específicamente suya la halla en su pueblo, en sus gentes y su paisaje. No necesita inventar, sino ver y depurar en el recuerdo. Pero esa visión decantada necesita un lenguaje persuasivo, nuevo, de su exclusiva propiedad. Es el tema eterno contado en un idioma recién creado (un idioma que no sea anacrónica retórica, como en el caso de un Eugenio Hermoso, por ejemplo, en el que la temática campesina ocupa tanto espacio). Lo primero es huir de lo fotográfico, del realismo en primer grado (faltan años para que el hiperrealismo no sea considerado una tendencia anacrónica, un retroceso al XIX). La fórmula idónea parece consistir en utilizar rígidas estructuras geométricas, aroma del cubismo. Son estas estilizaciones las que pueden aportar a su arte una primera materia de modernidad que desvincule a sus visiones del

FAMILIA CAMPESINA





EXVOTO FIESTA EN TISCAR

pasado. (La geometría, recuérdese al muralismo purista, viene a ser para muchos pintores lo que el verso libre para muchos poetas: un barniz de modernidad, aunque tantas veces el contenido sea irremediamente viejo.)

La otra vertiente de la expresión renovada consiste en el color. Es evidente que Zabaleta asimila las posibilidades de la paleta fovista, exaltando, más que negando, los colores de la realidad. (Puede que, incluso, pudiera explicarse este fenómeno sin recurrir al fovismo, dada la "exageración" colorista de buena parte de la pintura española.) La exaltación de la paleta —desmentida tantas veces por

obras de una hermosa sobriedad— posee en la obra de Zabaleta dos niveles. Uno, el que afecta a la mayoría de sus cuadros campesinos, de gama exaltada, pero no inventada. El otro, el de los colores fantásticos, le sirve para expresar su mundo casi irreal, naturalezas muertas o mujeres desnudas bajo la Luna. Es aquí donde Zabaleta, al alejarse de Quesada, del hombre concreto que labra las tierras, pierde en intensidad lo que gana en modernidad epidérmica. Paralelamente, la materia obedece a dos criterios. En el caso de los nocturnos, prefiere generalmente la pasta lisa, organizada en planos bien determinados. En sus escenas campesinas, por el contrario, la materia se encrespa, se hace áspera y seca, respeta menos los límites del diseño estilizador. No deja de ser curioso observar, a este respecto, el distinto tratamiento a que somete figuras y paisajes dentro del mismo cuadro. Aquéllas son sometidas al citado tratamiento geométrico, tallados rostros y ropas en facetas claramente angulosas. Los paisajes, en cambio, se salvan del rígido tratamiento que los descompone en planos. Son color en libertad.

A mí me parece ver en Zabaleta todo ese drama de la pintura española ya aludido. Zabaleta está inventándose un lenguaje actual, poniéndose a la altura de las circunstancias, con algo de campesino que ha de acudir a una fiesta aristocrática y no sabe qué debe ponerse para no desentonar. Yo creo que él sentía "en" Solana, pero quería hablar "en" Picasso. Su mayor esfuerzo parece consistir en disimular el acento regional, cuando lo que debía haber hecho era exagerarlo. Supongo que la irrupción del informalismo contribuiría a crearle nuevas dudas sobre si debía insistir en el tratamiento de la realidad, hasta llegar a lo más profundo de ella, o si evadirse en alas de sus nocturnos, sus fantasías geométricas en las que reina el arabesco, el color plano e irreal que convierte al cuadro, por su estilización ingeniosa, en una vidriera. Pero todas estas búsquedas, hallazgos y tropezones, hacen que su obra, a los quince años de su muerte, siga viva. Es una comprobación que hemos podido efectuar recientemente, con motivo de la exposición antológica de **Biosca**. Cuando la pintura española ha hallado ya su expresión actual, podía ser peligroso volver sobre la obra de uno de los bravos precursores próximos. Y, sin embargo, sea cual sea la talla que a Zabaleta queramos reconocerle, resulta innegable que palpita, buscando y buscándose, atrayéndonos e intrigándonos con sus creaciones. Es un hombre y un artista de cuerpo entero: es su propia obra la que nos lo prueba.

JOSE HIERRO

EL II PREMIO ADAJA

Puntualmente se convocó y celebró el II Premio Adaja de Pintura, compromiso cultural de la Caja General de Ahorros y Monte de Piedad de Avila, empeño continuado y complementado con la serie de exposiciones y actos culturales que realiza la entidad. Al año justo de celebrarse el I Premio Adaja, se celebró el segundo, coincidiendo con la festividad de Santa Teresa de Jesús. Presentó el II Premio Adaja una novedad que denota inquietud y espíritu de mejora de los organizadores de este certamen artístico, que comenzó con buen pie en cuanto a seriedad y orden. De esa seriedad y orden cabía esperar la continuidad que hoy contemplamos. Lo novedoso no se esperaba, es en cierto modo una sorpresa: se traerá a Madrid una selección de unas veinticinco obras de las presentadas en exposición en Avila, entre las que se encuentren, lógicamente, las premiadas, para exhibirlas en el Hogar de Avila durante la primera quincena de noviembre.

El cronista, que vio el certamen desde sus primeros momentos, desde aquellos momentos en que se procedió a la primera selección de cuadros, se vio sorprendido al ver la calidad de lo expuesto en Madrid. Desde luego, el éxito de un certamen artístico radica, en gran medida, en la selección de obras, tarea ciertamente ingrata pero necesaria de dureza y rigor. Conforme se han ido sucediendo las selecciones, el certamen, aunque haya empequeñecido en número de obras, ha crecido en categoría. Muchas veces se es demasiado blando a la hora de juzgar qué cuadros deben ser presentados y cuáles deben retirarse. Los

artistas, muchas veces, creen lo contrario, guiados por una errónea valoración de sus ejecuciones y esa pizca de vanidad que algunas veces, no muchas, por fortuna, se hace enormemente inaguantable.

Por eso, pasar una o varias selecciones en un certamen artístico nacional, supone ya un galardón, mucho más si todo lo seleccionado marca un nivel de calidad alto, como es el caso de la exposición madrileña del II Premio Adaja de Pintura.

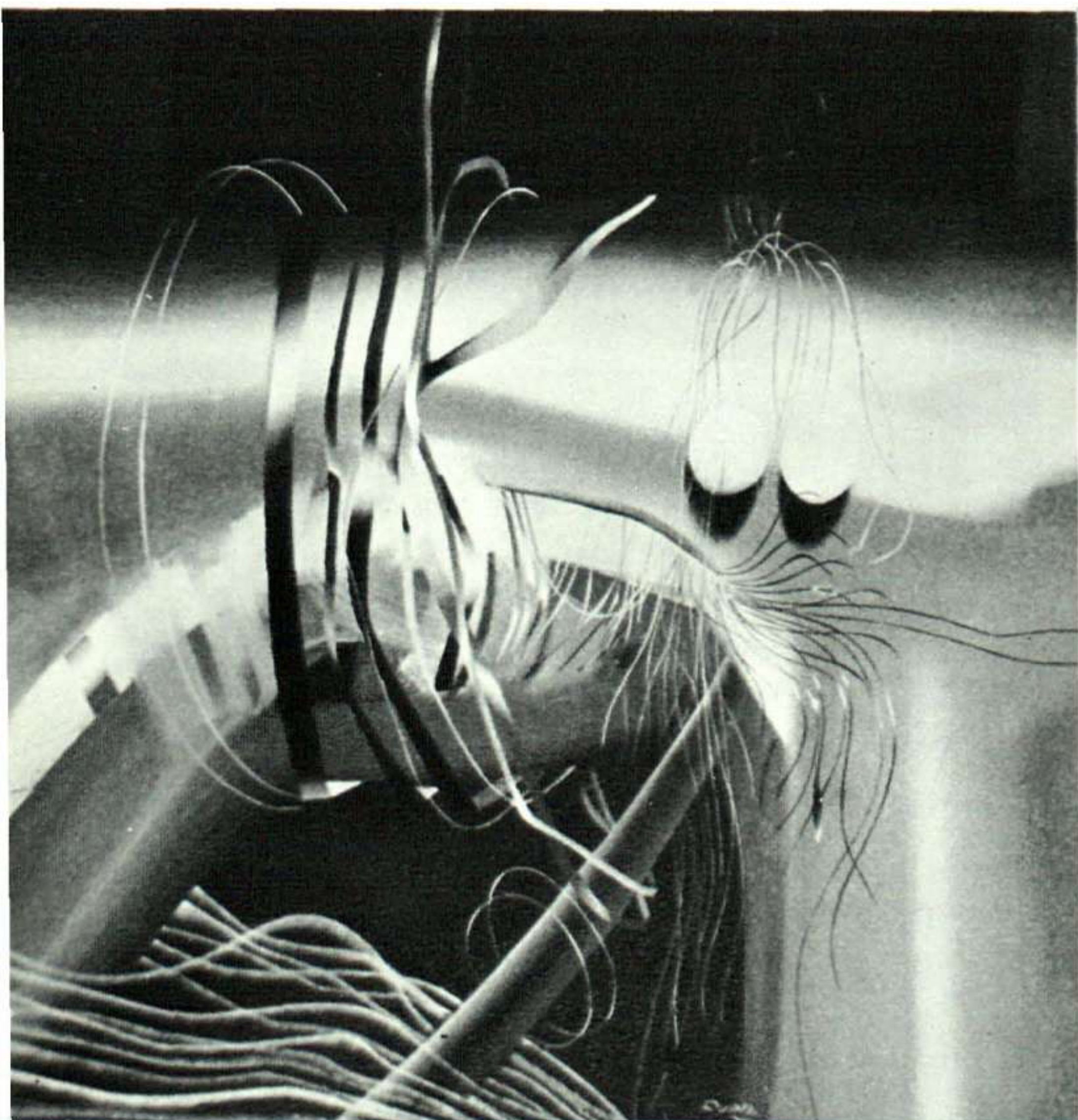
Dejando para más adelante de este comentario a los cuadros premiados, cabe destacar algunas firmas en las exposiciones de Avila y de Madrid: Sansegundo Castañeda, con unos desnudos de difícil composición y valiente colorido; Francisco Rodríguez, con una visión abstracta algo diferente, de cromatismo más claro al cuadro presentado el pasado año, que consiguió un segundo premio; José Lucas, inquieto investigador de todo lo trascendente de la vida, que lleva a sus lienzos en composiciones de máscaras y farándulas de ambientadoras situaciones. No pasa inadvertido tampoco el paisaje de Marcos Bustamante, realizado con una técnica en donde hay renovado espíritu, estudio

ALFONSO GALVAN BUNKER



NATIA CAÑADA PRETERITO PLUSCUAMPERFECTO



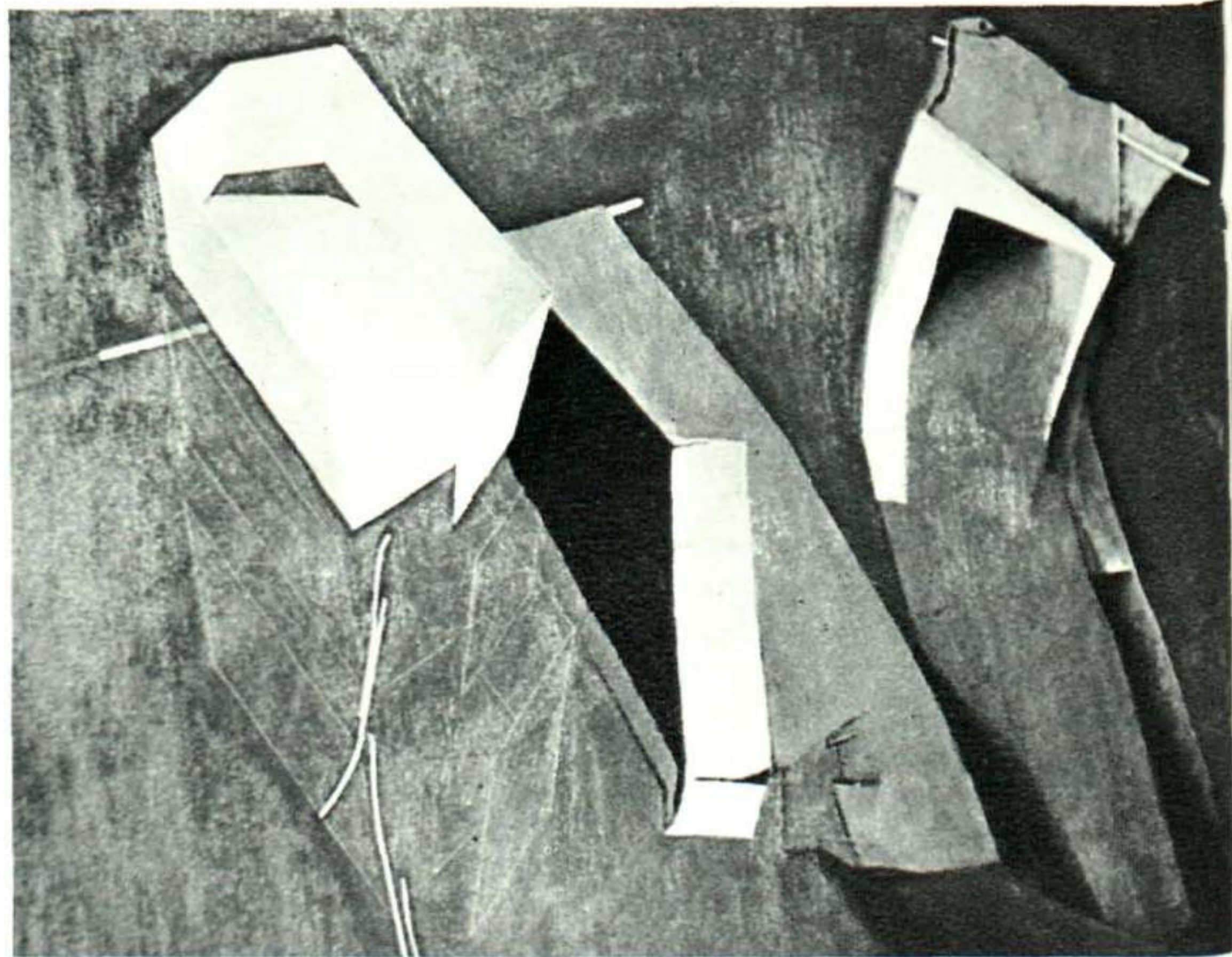


JOSE QUERO. PENETRACION.

de un maestro que no se conforma con los resultados obtenidos hasta ahora.

Sobre los premios, los autores de los cuadros galardonados en el II Premio Adaja de Pintura, señalaremos el insistente triunfo de Alfonso Galván, segundo premio en el certamen de 1974, Premio Adaja en esta ocasión por su extraordinario cuadro "El Bunker", alarde de técnica y ambientación. Un dibujo que no solamente habla de un gran artista a solas, sino de un estudioso que trata de llevar a su obra plástica toda la carga de humanidad y de vida posible. Los cuadros de Alfonso Galván invitan a pensar, entablan el diálogo cuadro-espectador por encima de la anécdota, que no desaparece del todo en sus composiciones, sino que se manifiesta en la medida exacta que exige e impone en cada obra los propósitos de comunicación.

Nati Cañada, uno de los tres segundos premios o accésits con dotación económica, también se destacó en el certamen de 1974, aun cuando no llegase a alzarse con ningún premio. Ahora tenemos ocasión, una vez más, de



FRANCISCO ROJAS. TRANSMISION DE UNA CAJA.

admirar sus cualidades extraordinarias dentro de un realismo añorante de entrañables momentos pasados. Su pintura capta el momento, el instante que perpetúa la fotografía, con unas calidades pictóricas de mucho interés y variados matices.

Hernández Quero presentó un cuadro bien hecho. Un acierto de iluminación y espacio dentro de esos elementos tan suyos, donde la abstracción ronda y alterna figuraciones concretas de elementos compositivos.

El otro segundo premio fue para Francisco Rojas, por una composición abstracta, muy propia en su interesante obra. Creemos que Francisco Rojas es un artista que tiene mucho que decir. Su serio concepto estético le define desde hace años. Es uno de los pintores más prometedores para ocupar uno de los primeros puestos en la joven pintura española.

Cuatro nuevos cuadros para la naciente colección de pinturas de la Caja General de Ahorros y Monte de Piedad de Avila que seguramente constituirán algún día un museo de arte actual. Es una noble idea que ha de fraguarse aún. Una idea en formación, un propósito que no dudamos se hará realidad pronto. El éxito que ha alcanzado el Premio Adaja de Pintura así lo hace suponer.

FRANCISCO PRADOS DE LA PLAZA

EL XXIV FESTIVAL DE GRANADA

Un magnífico pórtico resultó ser el concierto del pianista Alexis Weissenberg, seguido de las dos actuaciones de la Orquesta Nacional de España —en una dirigió a la veterana agrupación su titular, Frühbeck de Burgos, y en la otra hizo su brillante presentación en España el joven granadino, actualmente triunfante en Berlín, Miguel Angel Gómez Martínez—, con la colaboración de los solistas Eduardo del Pueyo y Siegfried Palm. Este último como protagonista del "Concierto para violonchelo y orquesta" (obra-encargo del Festival), de Cristóbal Halffter, que alcanzó notable éxito. La incansable labor del joven compositor español ha dado un nuevo fruto, que sitúa entre las mejores de sus producciones este concierto para violonchelo y orquesta. Cristóbal Halffter no ha querido ser muy explícito en la presentación de esta página y ha dicho, textualmente: "Hacer un análisis exhaustivo de la forma, de los procedimientos empleados, de cuanto en el Concierto se contiene, considero que sólo interesa a unos pocos, entre los que no creo se encuentre el público que va a asistir al estreno. La obra vive sólo cuando se escucha, y ahí está su única razón de ser. Creo que cualquier comentario 'aclaratorio' sobre una obra de estreno, 'a priori', es ejercer un cierto autoritarismo sobre el oyente, quien debe tener la libertad suficiente de oír, captar, 'entender' aquello que se le ofrece, libre de todo condicionamiento. Me gusta, en cambio, escribir mi música pensando en un público 'adulto' y, por tanto, ante este público sobra todo comentario".

El grupo de metales de RTVE y el recital del eminente viola español Enrique de Santiago, con el pianista Martín Galling, cubrieron las dos jornadas siguientes, teniendo por escenario el patio de los Arrayanes. Dos días habían ya actuado ante el público de Granada la Orquesta Filarmónica Checa y el Coro de la Filarmónica de Praga. Consiguió la agrupación instrumental un señalado triunfo, con la colaboración de la pianista Rosa Sabater (en el "Concierto en la menor", de Schumann).

La primera impresión del crítico en la noche del día 30 de junio, en el palacio de Carlos V, no pudo ser más inolvidable. La orquesta y el coro checoslovacos ya nombrados presentaban el segundo de los poemas sinfónicos que Smetana compuso bajo el título de "Mi patria", y que lleva el nombre del río Moldava. En el podio estaba uno de los titulares, Vaclav Neumann (el otro, Zdenek Kosler, había cosechado encendidas manifestaciones de entusiasmo en la jornada anterior). La orquesta hizo una verdadera creación de esta conocida página del genial compositor nacionalista centro-europeo. A una cuerda flexible, perfecta en su encuadre y admirablemente compensada, se sumaba la maestría de los grupos de metal, madera y percusión.

El equilibrio de los diversos volúmenes resultaba perfecto. A todo este impresionante bagaje técnico se puede agregar la impecable dirección del maestro Neumann, un director de amplio y mesurado gesto, con pleno dominio de la agrupación a su cargo, que puso enorme belleza en la página de honda raíz popular. El coro y la orquesta volvieron a revalidar su admirable clase en "Canciones del muchacho vagabundo", de Gustav Mahler. Allí se añadió la sensacional intervención de las voces que dirige Josef Vaselka y la contralto Vera Sukopova. Toda la poesía de esta partitura, el sabio acompañamiento trazado por su autor, fueron subrayados en la memorable sesión. La cantata de Prokofieff, "Alexander Nevsky", fue el apoteósico final, que acogió con delirantes ovaciones un numeroso público asistente al palacio del Emperador. Agrupaciones, solista y directores

tuvieron que corresponder a las salvas de aplausos que durante varios minutos rubricaron el gran éxito.

El 1 de julio ofreció una audición el coro checoslovaco, bajo la batuta de su titular, Josef Vaselka. Dos "Misas" componían el austero y quizá excesivamente severo programa: la de "Réquiem" del autor contemporáneo italiano Pizetti (hábil y sobrias estructuras, donde se armonizan las secuencias litúrgicas de difuntos) y la Misa "Hodie christus natus est", de Palestrina. La magnífica fusión de las distintas cuerdas y la excepcional calidad del coro quedaron de manifiesto una vez más. Hubiera sido oportuno haber ofrecido este acto en los Jerónimos, en sesión de tarde y a precios más asequibles.

Estas dos actuaciones finales de ambas prestigiosas entidades checas han señalado, a no dudarlo, uno de los momentos cumbre del Festival. Especialmente la del día 30 de junio.

LAS DOS AUDICIONES DE LA ORQUESTA THE ACADEMY OF ST. MARTIN IN THE FIELDS FUERON MODELICAS

En nuestro país son ya cotizadísimas las intervenciones de esta orquesta de cámara ejemplar, surgida de la británica Academia de San Martín de los Prados. Las antiguas academias dieciochescas de la Gran Bretaña, que se agrupaban alrededor de graduados y artistas consumados "para escuchar a los maestros", tienen plena vigencia en nuestro tiempo, merced a una virtud muy corriente en las islas: la fidelidad a las mejores tradiciones. El entusiasmo por una música verdaderamente eterna, cual es la de cámara, ha hecho posible el auténtico milagro de dar forma a una agrupación cuyo prestigio internacional alcanzó nota elevadísima. En los componentes de la orquesta de la Academia de San

MIGUEL ANGEL GOMEZ MARTINEZ





ALEXIS WEISSENBERG

Martín de Fields (quince elementos de cuerda, dos trompas y clave, en su caso) no solamente han de apreciarse sus extraordinarias cualidades de solistas (puesto que todos y cada uno de ellos es intérprete excepcional de su instrumento), sino algo que está por encima de una técnica superada y más que conseguida a través de un proceso de asimilación perfecta: la entrega total, el entusiasmo y calor permanentes que supone el logro de metas increíblemente brillantes. El grupo que formara Neville Marriner sigue, después de su marcha, el camino trazado por el gran maestro. Ahora es la gentil concertino Iona Brown la encargada del grupo, que actúa, a la manera tradicional, sin director.

El primero de los programas ofrecidos en la noche de su presentación estuvo dedicado a Mozart. Se puede anticipar que el Mozart gozado en el patio del palacio de Carlos V de la Alhambra granadina fue del que difícilmente nos es dado escuchar. En muy contadas ocasiones la perfección de los ejecutantes, el ajuste magnífico y la sensibilidad interpretativa —al nervio de una musicalidad inapreciable—, logra tan estupendos resultados. Las matizaciones de la orquesta británica llegaban a aquilatar los más delicados y sutiles planos. Muy rara vez se logra comunicar al público la emoción y captarlo para conseguir su inserción en las versiones. Los increíbles pianísimos, sobrecogedores, contrastaban con el vigor de los "fortes". El empaste maravilloso nos daba la sensación de escuchar un sonoro y vibrante cuarteto donde cada uno de los grupos o familias de cuerda era un solo y poderoso instrumento. Así vimos desfilar, en espléndida caravana, la "Sinfonía núm. 15", K. 124; el no por conocido menos impresionante "Divertimento" K. 136; el "Concierto núm. 3" en sol mayor, K. 216 (para violín y orquesta) —magnífica creación de Iona Brown, que acreditó sus dotes violinísticas, fuera de lo común en cuanto a seguridad y belleza de sonido—, y la "Sinfonía núm. 29" en la mayor, K. 201. El público, que llenaba por completo el recinto, acogió con delirante entusiasmo cada obra. Al final la orquesta brindó el "Aria" de la "Suite" en re, de Bach.

Nuevo y clamoroso éxito alcanzó la orquesta de cámara The Academy of St. Martin in the Fields en el variado programa, que incluía el "Concierto grosso" núm. 11, op. 6, de Haendel; la poco conocida "Sinfonía para cuerda núm. 10", de Mendelssohn; "Holberg Suite", de E. Grieg —momento cumbre, la interpretación de su "Air"—; "La Reina de Saba", de Haendel, y la "Sinfonía 44" ("Fúnebre") de Haydn, con un minué de verdadera antología. Las cerradas ovaciones

obligaron a ofrecer como "extras" una página de Elgar y otra de Mozart.

Esta agrupación se encuentra en un momento tan esplendoroso, que bien la deseamos para una audición en Sevilla. Esperamos que sea posible, en fecha próxima.

PRESENTACION DEL TOKYO BALLET EN EL GENERALIFE

Los tres últimos días del Festival Internacional de Música y Danza de Granada en su presente edición, fueron otras tantas sesiones dedicadas a la última de estas actividades. El Tokyo Ballet ha sido un notable empeño de los danzari-nes orientales por incorporarse a la escuela occidental. De forma increíble han logrado con todo éxito montar el ballet de corte europeo en diez años. Sólo tres años más tiene la Escuela de Danza del Ballet de Tokio, cantera de la compañía cuya actuación se comenta. El Ministerio de Cultura de la URSS facilitó maestros y artistas a los japoneses para crear la solera que había de nutrir al empeño coreográfico. La agrupación está dirigida por Tadatsugu Sasaki y la de orden artístico se encuentra encomendada a Hideteru Kitahara.

El espectáculo dedicado a la danza en este Festival presenta, a nuestro juicio, una grave dificultad: la de no ser fácil, ni económica la contratación de la orquesta acompañante. En algunos años —a principios de la andadura del festival granadino— se solía dejar una plantilla reducida de la Orquesta Nacional para cumplir este menester. Sería conveniente estudiar este problema, ya que un festival de la calidad y renombre del de Granada no puede presentar los "ballets" acompañados por grabaciones. El cronista asistió a la primera representación en el maravilloso marco del Generalife. Cualquier otra falta o insuficiencia —no lo es poco el estar servida la música a través de altavoces, por carecer de una adecuada instalación de tornavoces en el escenario— resulta paliada por el espectáculo que rodea a los asistentes. La visión de los jardines del que fuera palacio de verano de los nazarithas y la lejana y fantástica Alhambra iluminada ofrece el entorno inigualable en espectáculos de su clase. "Cascanueces", de Tchaikowsky, fue la obra de este primer programa, donde lucieron las figuras de Umeko Waini ("Clara"), Mikofumi Nagata ("El Príncipe"), Mikako Tomita ("Muñeca"), Makoto Fukuyama ("Drosselmyer") y los restantes artistas de la compañía nipona, realzados por una brillante presentación en cuanto al rico vestuario.

VI CURSO MANUEL DE FALLA

Paralelamente se ha desarrollado el VI Curso Manuel de Falla, que agrupa cada año a numerosos alumnos de distintas nacionalidades que reciben enseñanzas de perfeccionamiento en diferentes instrumentos y "Paleografía musical", a cargo de prestigiosos maestros como Corostola, Del Pueyo, G. Amezúa, R. Halffter, León Ara, Martorell, Puyana, Querol, Sainz de la Maza, Santiago y Streicher. Sirvió de introducción la lección magistral de G. de Amezúa sobre "El órgano, instrumento multiforme", y la clausuró una a cargo de Oriol Martorell, que trató de "Importancia formativa del canto coral". Antonio Fernández-Cid desarrolló la relativa a los "Centenarios de Ravel y el estreno de 'Carmen'", con toda brillantez.

Las conversaciones en torno a Manuel de Falla han continuado en esta brillante edición y, asimismo, el crítico se alegra en poder destacar la actuación notable de los alumnos, los cuales, en conciertos y recitales de auténtica altura interpretativa, ofrecieron al público asistente lo mejor de su arte y la eficacia de esta labor docente que abarcó en sus enseñanzas desde el 23 de junio al 12 de julio.

Los frutos de este curso son bien perceptibles e interesantes, y ya constituyen una valiosa solera, tanto en el mundo de la interpretación como en el de la investigación.

ENRIQUE SANCHEZ PEDROTE

MARIA DOLORES CASANOVA

Una carrera contra el tiempo, remontando el tiempo en sentido contrario, podría afirmarse como resumen de la obra plástica de esta pintora casi valenciana, casi andaluza y mucho más europea de lo que aparece, que se llama María Dolores Casanova.

Todo en ella es lo que aparentemente no puede ser, y en estas contradicciones radica precisamente su verdadera esencia, porque nada de lo que va creando cada día está en el camino de lo previsible. Su mundo es una explosión barroca en la inagotable superposición de elementos formales, de temas, de materiales diversos; es la exageración, el desbordamiento, lo que determina ese sello personalísimo que caracteriza su obra.

El crítico Castro Arines ha sabido acertar con un juicio absolutamente clarividente para entender en extensión y en profundidad la obra de esta pintora, señalando los elementos "ramonianos" de sus ambientes. Ya no se trata solamente de sus pinturas, de sus dibujos a carbón, de sus ceras; es preciso considerar como una creación artística y enjuiciar como tal todo aquello que acompaña a sus obras, tanto en sus exposiciones personales como en el ámbito de su propia casa valenciana (conocida para muchos como "Museo Casanova"); me estoy refiriendo a los lazos, puntillas, flores de papel brillante, tarjetones, alfileres, espejitos, medallas, gorros, pergaminos,

abanicos, cajitas, terciopelos, tules, cintas, muñecos, disfraces, fotografías e infinidad de objetos que juegan un papel fundamental en el conjunto.

María Dolores Casanova es más "ella misma" precisamente en el desmelenamiento, en el derroche de la imaginación. Por una vez, la calidad aparece también por un exceso de cantidad. Su método podría entenderse partiendo de unos planteamientos de acumulación de gamas de color, de signos, de figuras, de chorreados de materia.

Arte de gran complejidad, que dista mucho de hacer realidad algunas discutibles opiniones sobre la clasificación de su autora dentro del grupo de pintores "ingenuistas".

Otro punto a señalar es el de "el yo" como eje y motor de la creatividad. Pocas veces el autor de una obra plástica aparece reflejado con tal persistencia obsesiva. Nada se descubre que le sea ajeno (he aquí una sobrevaloración de todo lo vivido por la artista), de tal forma que no es posible la separación entre la persona y su expresión plástica.

Una cierta dosis de ansiedad y violencia, una amplísima escala de emociones animada por una considerable proporción de pasión, deleite, sufrimiento y perplejidad.

¿Por qué, entonces —cabría preguntarse—, tanta gente se ha formado una falsa impresión sobre la autora y sus cuadros? Tal vez caben varias explicaciones: ante todo se da el hecho de que el espectador no entrenado no suele mirar las obras con un detenido cuidado. Es un tanto absurda, por ejemplo, la idea de que son "hermosas" las caras de las bailarinas de Degas, cuando la realidad es que son feas y hasta desagradables, exactamente como el pintor quiso que fuesen.

Los temas de la Casanova están en armonía con las dimensiones de las obras. Pero lo verdaderamente insólito es que sus grandes pinturas ("Rey de Reyes", "Reina con gatos", "Maternidad de la Maharani") mantienen una "elocuencia privada" congruente con su intención de ser una expresión de persona a persona. En este caso, el observador se ve obligado a establecer un contacto íntimo en el que todos los matices, la riqueza de elementos, se manifiesta con una peculiar fuerza.

Sucede que María Dolores Casanova no es un producto fugaz. Su capacidad para levantar el edificio plástico no es un acto casual. Piénsese en su constante enriquecimiento de experiencias vitales largos años, en su constante entrenamiento, de tal suerte que su aparente improvisación tiene un signo inverso al del automatismo. Sus obras, impregnadas de un estilo mágico, poético y visionario, destacan además por su gran dominio técnico. Normalmente, una figura central de mayores dimensiones que las demás se afirma en un espacio salpicado de otros seres-símbolos-maculaturas-huellas. El resultado, pese a todo, es algo previsible desde su raíz originaria.

Cada obra es una decisión estética. Cualquiera que sea la intensidad del impulso inicial de su voluntad, no significa que se trate de simples accidentes. La obra pasa así a ser una verdadera respuesta a estos impulsos. En este caso es una respuesta de muy difícil clasificación.

MARIA DE ALCAZAR



FERNANDEZ MOLINA

O LA DECLINACION DE LO FORMAL

Algo así, más o menos, cruzó por nuestra mente ante las telas asombrosas de Fernández Molina: "Estamos ante un hecho de morfologías inestables", esto es, asistimos a la fermentación de las imágenes, de las imágenes ecuánimes de la cultura de los ojos, de las imágenes conspicuas de las buenas costumbres de los ojos; de las imágenes correctas, académicas, siempre tan ponderadas y frenadas por el encanto dulce del buen orden; de las imágenes cuadradas, maniatadas por esa buena educación de la *Gestalt* con que, ya desde niños, mutilaron a la capacidad de maravilla que existía en nuestros ojos.

Pensamos, más o menos: "Este es un orbe fenoménico de la declinación de lo formal". Porque decli-

nar es sólo esto; desviarse de una dirección determinada, cambiar la naturaleza o la costumbre con que se manifiesta cada cosa. Declinación es, pues, un movimiento, un mecanismo de proceso, una transformación. Lo declinable es siempre alguna forma, alguna posición o algún significado. Cuando lo que se declina constituye significados plásticos, nos encontramos ante la iconología; cuando se trata de significados lingüísticos, nos hallamos ante la semántica. Los significados, como vemos, se declinan (iconología, semántica) en el plano del tiempo. La media luna, símbolo de los crecientes fértiles y de los ciclos naturales en las cosmogonías del Oriente, pasó a ser con el tiempo, en la iconología del cristianismo, un

ostentoso signo de caos y el pecado. Las estructuras y las formas, contrariamente, se declinan en un plano de espacio, siendo objeto de estudio de la morfología. La ninfa o crisálida, superado su estado de larva, extiende en el espacio las nuevas estructuras que culminan su metamorfosis. La mariposa es, pues, un bello caso de la declinación morfológica. Las derrotas y rumbos, los destinos, también tienen su declinación: un declinatorio es una brújula, innecesaria por supuesto al movimiento de las biología, a la transformación escatológica, al viaje del sueño o de las pieles trashumantes. A lo sumo, las astronomías pueden considerar, con sus fríos declinógrafos, las misteriosas y epopéyicas declinaciones de los astros. Pero, ¿qué o quién testimonia, sino el arte, la declinación maravillosa de las alegres formas de la vida, de la secreta realidad auténtica?; ¿qué o quién nos ilustra, sino el arte, sobre las declinaciones paavorosas del proyecto vital, de las morfologías del desencanto, de las fermentaciones de la muerte?

La declinación de lo formal, ahora pensamos, es un título insuficiente, acaso solamente introductorio, a ese orbe de transformaciones sustantivas a que nos conduce la pintura de Fernández Molina. Porque, la verdad sea dicha, su pintura nos zambulle de sopetón y sin remedio en la fermentación terrible del surrealismo; en la virulencia y levadura de los viscosos mundos de lo informe; en las inestables estructuras de la existencia y sus imágenes; en el límite infernal de una poesía reverberante, lúcida, y cuyas métrica y sintaxis, desquiciadas, arrolladoras y oleantes, parece que nos traen la muerte del estilo aun cuando, en realidad, nos llevan (y no



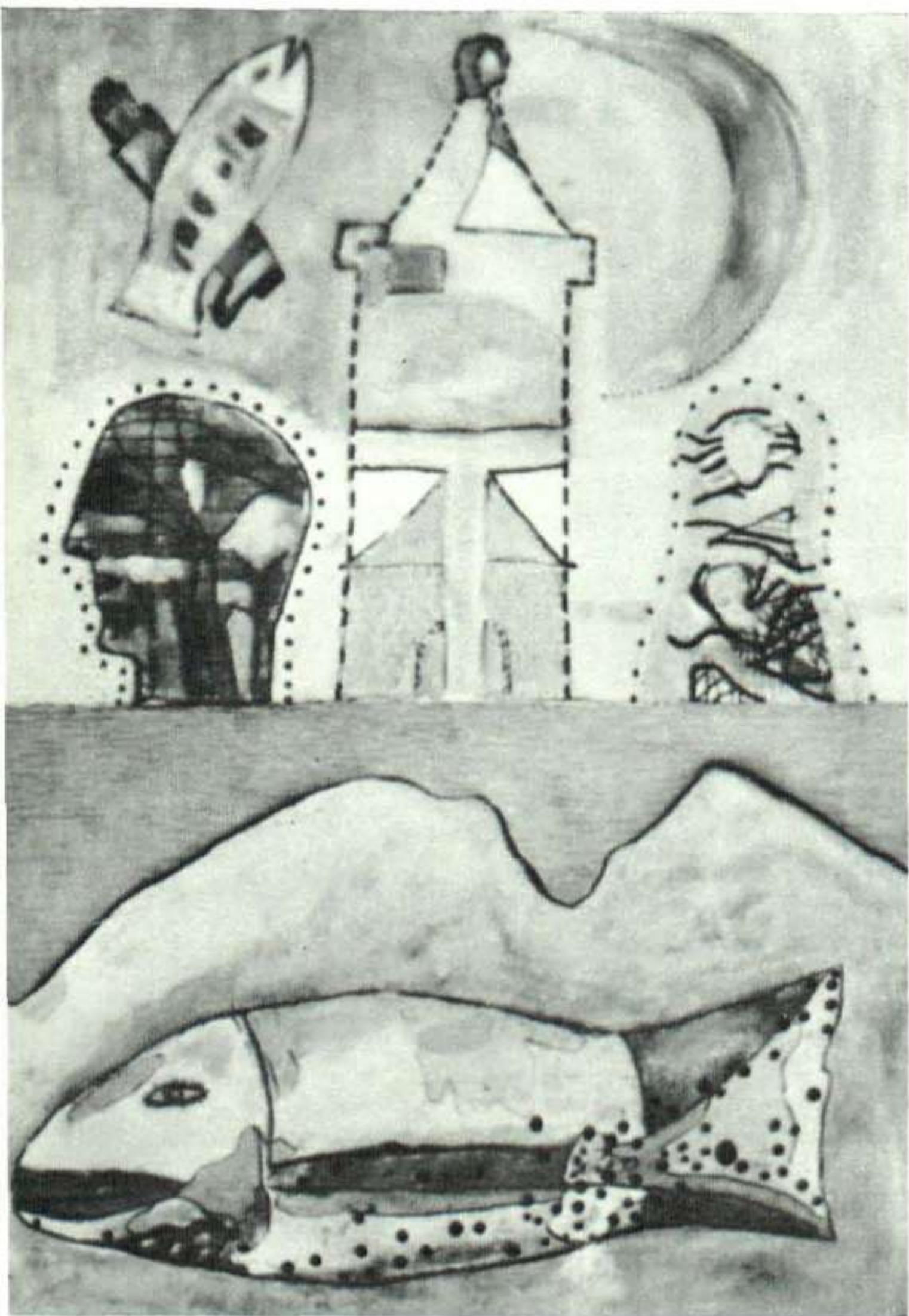
somos amigos de retruécanos) hacia el estilo de la muerte. Sí, es cierto que el arte no es concebible sin la muerte. Tal aserto, que podría parecerse extraído de las culturas reaccionarias o simplemente simbolistas, encaja sin apuros en el historicismo positivo y aún en el rigor de la más fatal dialéctica. Ernst Fischer, que ha analizado las conflictivas relaciones entre la sociedad y el arte, a lo largo y a lo ancho de la Historia de la Humanidad, dejó bien aclarada la cuestión de que el arte ha sido siempre magia, puente entre hombre y cosmos, trámite religioso entre la vida de los seres y la divagación escatológica. Sí, es cierto que el arte es como un puente en el vacío, en el abismo que se abre entre el ser y la nada, entre la vida y muerte. Ni la filosofía, ni la religión, ni el arte serían necesarios si la vida se pudiese explicar desde la muerte, o ésta desde la vida. En este punto, la antropología estética entra en contacto ineludible con la historia de los saberes teológicos y filosóficos. Pero, si es verdad que los comportamientos de la estética, o digamos del arte en general, no son ima-

ginables sin una expectativa existencial o una urgente conciencia de la muerte, no es menos cierto que, en particular, el arte surrealista fundamenta su antropología (creadora o receptiva, personal o social) en atavismos y en inconsciencias colectivas cuya recurrencia más concreta es, sin duda, la muerte. Así, pues, es obvio señalar la relevancia de la muerte en los programas del surrealismo; y, como nos dice Guichard-Meili, *el surrealismo, conviene señalarlo claramente, no surgió como un movimiento artístico más entre los otros (en el orden de la pintura menos aún que en el de la poesía), sino ante todo como una subversión total*. El surrealismo, como también la muerte, es una subversión o, interesa mucho subrayarlo, una *declinación*. Declina el sol en el ocaso, como las estéticas o las ideologías o las culturas en el periplo de su claridad. Sin embargo, el surrealismo, cuya morfología virulenta tiene mucho de ciencia escatológica, de accesos visceral y de aporía de tumba, es el más alto canto que jamás arte alguno haya entonado a la existencia. Su libre



grito de cachorro sólo puede ser comparado con el de su ascendiente, el leonado dadaísmo. Tristan Tzara proclama: *"Hemos conocido los escalofríos y el despertar. Resucitados ebrios de energía, clavamos el tridente en la carne despreocupada. Nosotros somos arroyadas de maldiciones en abundancia trópica de vegetaciones vertiginosas, goma y lluvia son nuestro sudor, nosotros sangramos y consumimos la sed, nuestra sangre es vigor"* (*Manifiesto Dada, 1918*). Estamos, pues, ante un estilo de la muerte y, sin embargo, a las poéticas del surrealismo podrían faltarle cualquier cosa menos exultación de lo vital, alegría del espíritu y simpatía entrañable por la realidad. Es verdad que el suicidio sólo puede entenderse como un irrefrenable sentimiento, heroico por frustrado, de rebotante anhelo existencial. En su declaración colectiva del 27 de enero de 1925, el estrenado grupo de surrealistas protestaba: *El surrealismo no es una forma poética. Es un grito del espíritu que se vuelve hacia sí mismo*





decidido a pulverizar desesperadamente sus trabas. Aquellas trabas eran, desde luego, ese podrido huevo de la vida que la guerra europea había dejado sobre los árboles quemados, ese falsario espíritu burgués que se mentía ideales a sí mismo; pero las trabas también eran, a niveles de comunicación, las de una cultura derrotada, las de una retórica caída y, en resumen, las de una declinación de la existencia.

La vida, lo hemos visto, declina formas, rumbos de la expresión *gestáltica*. El dibujo seguro de las cosas ya no tiene cabida en nuestro mundo. Una visión simplista y una imagen anquilosada por los tópicos de la cultura visual es devorada por la sinceridad de los gusanos y los fermentos de la Historia; también por los pulpejos de las cunas y los flagelos blandos de los sueños. Desde la vida embrionaria hasta la descompuesta, discurre la declinación de las figuras procesadas, de las formas cambiantes, de las masas lle-

vadas a excrecencias. Así fue, así es y así será todo lo que heredamos del surrealismo. En Fernández Molina se ejemplifica bellamente cuanto aquí decimos. Juan Eduardo Cirlot, en un lúcido ensayo titulado *Amanecer de lo informe*, decía de nuestro artista: *Las imágenes de Molina son paisajes; en ellos hay árboles, plantas, rocas, montañas, incluso semillas e insectos; pero nada es lo que parece. O, mejor dicho, nada llega a parecer que es tal cosa. Todo se halla en un estado preformal, larvado; o en una situación posformal, enferma.*

En este amanecer de lo informe, con sus estados pavorosos o angélicos, y mírese como se quiera, prevalece el intento de substantivizar el mismo acto milagroso de la vida, de su maravillosa realidad forjada a cada instante, conceptuable a cada instante y, sobre todo, vivida a cada instante. Antes del surrealismo, existía una *Gestalt* de la imagen, de la figura *dibujada*, del concepto falsamente estructural de la cosa bien hecha; pero también dictaba lo *gestáltico* en el pudor de las anatomías, en esa idea de las biología bien conclusas. Y, sin embargo (ahí está la pintura de Fernández Molina, demostrándolo), en el inquieto cosmos de las formas nada está nunca terminado. La antropología de cada ser y la morfología de cada objeto se redibujan, se reforman a cada brizna de segundo. Su entropía (su física y su química mudables) son tan maravillosas, tan versátiles o, sencillamente, tan espeluznantes porque se mueven, se declinan, en unos tiempos ínfimos también; paradójicamente, en espacios inconmensurables. Esta es la nueva relación *finito-infinito*; este es el sistema de asociación simbólica en que se fundamenta la ideología y la estética del surrealismo, y esta es, en resumen, la poética que cursa en las pávidas telas de Fernández Molina. Esta sustancia pávida, aterrador, de sus obras sería insoporta-

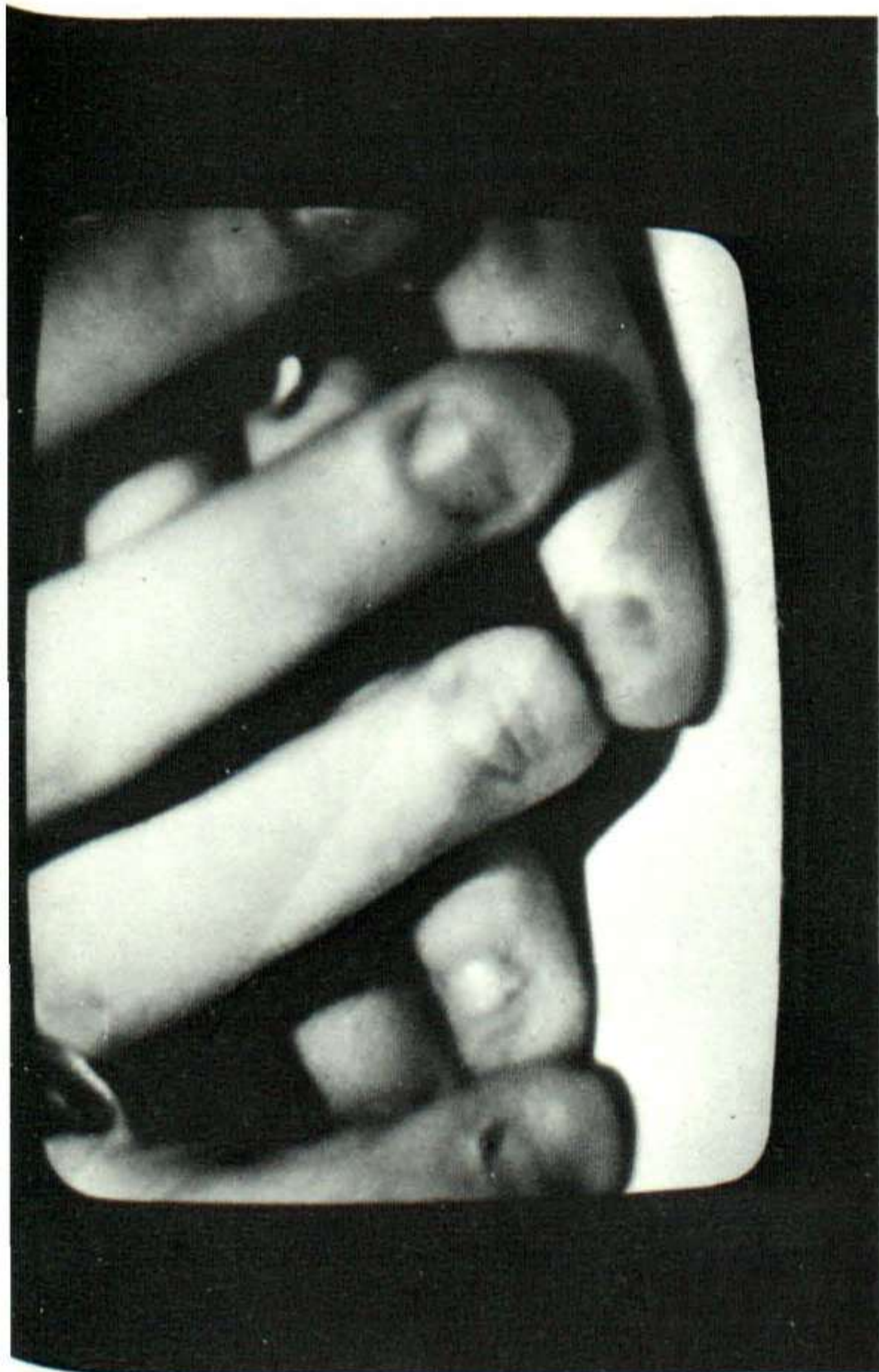
ble si no la viésemos bañada por los piadosos bálsamos de una cierta ironía, de una cierta ternura soslayante que conduce por los caminos del humor lo puramente escatológico, gelatinoso, virulento. No hay, sin embargo, burla en estos cielos de dos lunas, en estos hombres zapatudos, en estos peces callejeros. A niveles de composición, la sintaxis fernandezmoliniana posibilita relaciones insólitas, ingravídes y esoterismos que no hacen referencia sino a la condición maravillosa de la vida. No deberá extrañarnos, pues, que un hombre encapuchado por un pez levante su estatura por encima de los mimbreños campanarios; que, sobre un río urbano, de celestes agujeros reposados, emerjan sociedades de figuras (casi trabucos, casi gallos, casi mujeres melenudas) cuyos planos se cortan e interfieren, estrepitosa y alocadamente, como si aquella magia que encerró un día la existencia se hubiese desbocado, destruyendo los argumentos racionales, los límites hipócritas del cuerpo. Aquí no hay ya gramática de formas, ni perspectivas fijas, ni gravedad, ni tiempo. No es negación de lo real cuanto aquí nos propone este pintor, sino amplitud de realidad; apertura, desentrañamiento, escalaridad de lo real. Y en esta rica orquestación de las formas viajeras y asombrosas, de las declinaciones paulatinas y secretas, una delicadeza melancólica (que se espeja en los colores pálidos y en la simpleza de las líneas) nos hace recordar que, sobre todo este ejercicio, existe un lúcido *ars moriendi*, un alucinatorio vislumbrar la cercanía de cuna y tumba, de descomposiciones y de embriones, de primicias y de postrimerías. En medio, simplemente en medio, nuestro pintor ha colocado esa locura lábil, tumultuosa, irreprochable que, resignadamente restrictivos, denominamos vida.

RAFAEL SOTO VERGES

LA BIENAL DE ARTE JOVEN DE PARIS

Nunca hasta ahora se había visto en París una manifestación artística de índole tan despreciable e indignante. Se titula de "Arte joven" y allí sólo había decrepitud y una total, irrecusable, desconsoladora ausencia de arte. La Bienal de París, reservada a los artistas de hasta treinta y cinco años, ha sido, en esta su IX edición, que ha durado de mediados de septiembre a finales de octubre, un escandaloso exponente de

TORRES EXPRESION VIDEO



lo que podríamos calificar abuso de poderes, porque el eminente Consejo de Administración y la Comisión organizadora han actuado con un "parti pris" inadmisibles, ignorando deliberadamente cualquier tendencia o expresión de lo que es pintura, dibujo, grabado, escultura u otras formas artísticas de más imprecisa definición.

La reacción natural primera del crítico de arte es hacer caso omiso, puesto que no se trata de lo suyo. Ça c'est autre chose... bien sûr. ¿Qué cosa? Pues prácticamente nada, esa es la verdad. Ahora veremos unos cuantos ejemplos según se me vayan viniendo a la memoria. Claro que lo justo y lo que merecería tal despropósito es el silencio total, más elocuente desprecio que cualquier comentario despectivo, si se tratara de una exposición pensada y organizada por los propios expositores, como espontánea manifestación de un grupo de incompetentes o despistados. Es posible que así lo viéramos, incluso, con cierta curiosidad bien dispuesta a la indulgencia y a la esperanza de un hallazgo interesante. Pero hay una responsabilidad social en ello por parte de las autoridades culturales, del Consejo rector y de los críticos y escritores que actúan como responsables bajo no se sabe qué principios selectivos, y el deber de todos a quienes conciernen las cosas del arte es denunciar el desatino y procurar que sirva de lección.

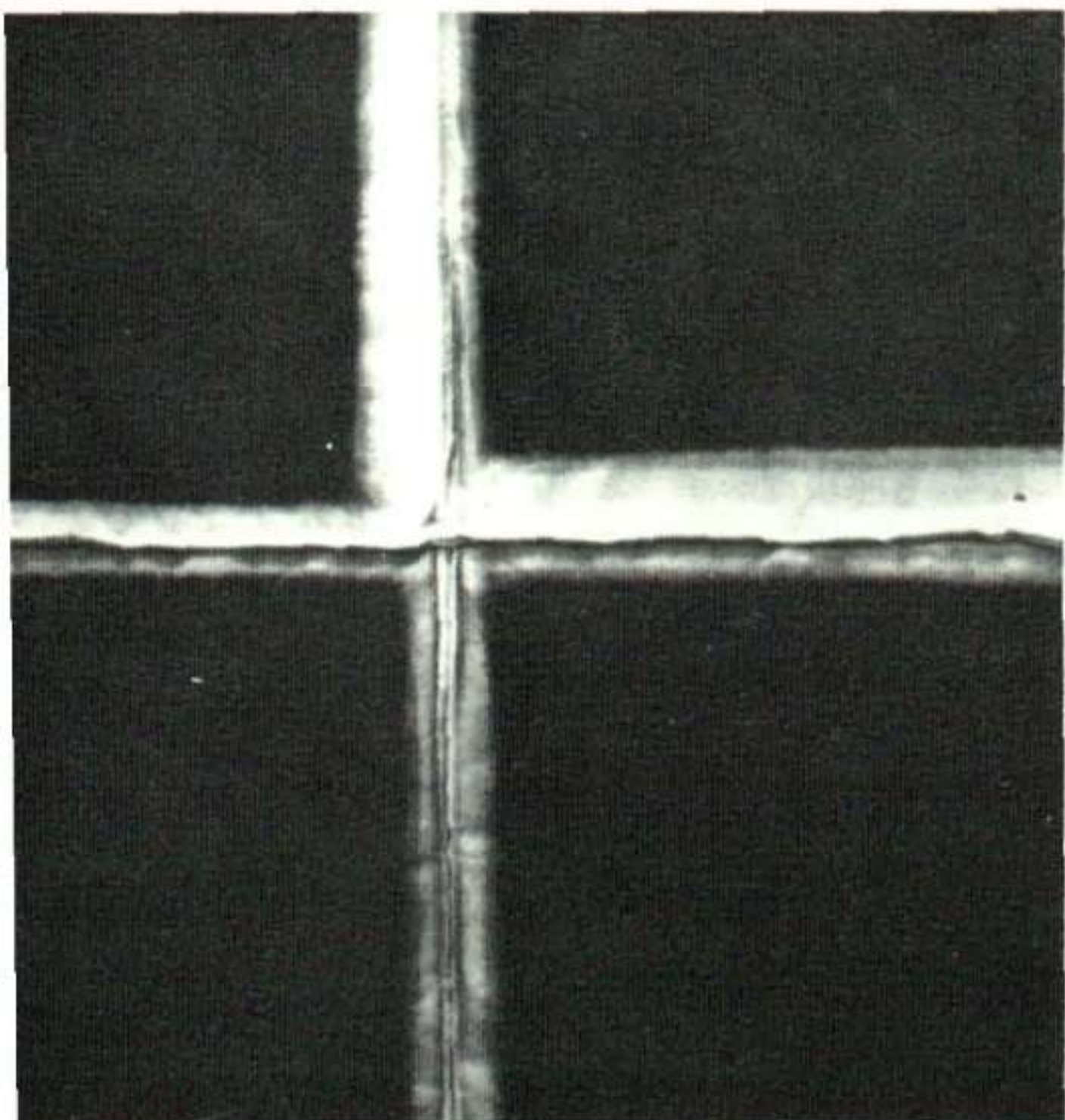
Unos vasos de agua tienen derecho a una gran sala dividida en tres habitáculos para intentar demostrar que puede existir una línea recta imaginaria entre tres de esos vasos dispuestos en diagonal. Una gallina atada a una cuerda untada de escayola en polvo se limita a dejar en el suelo la traza blanca de su ir y venir, mientras que en cuatro jaulitas con fondo de fotografía se debaten presos unos ratoncillos muy monos, y un enjambre de gruesas moscas negras se deleitan chupando la sangre corrompida de unas compresas. Junto a las aburridas sesiones de video



BERNARD PAGES ENSAMBLES DE MADERA.

en las pantallas de televisión, que requieren complicados montajes técnicos nunca perfectos, elementales palotes y guarismos de no se sabe qué misteriosas matemáticas, caligrafiados en papeles que se repiten a lo largo de salas y pasillos con desesperante monotonía. Por otra parte, mucho alarde fotográfico que sirve para problemáticas demostraciones conceptuales y para el narcisismo exhibicionista de invertidos travestis y cultivadores del "body art".

De vez en cuando, salteadamente, atisbos de pintura derivada del movimiento "Support-Surface" que se quedan bien mirado, en experimentos de tendencias con lujo de superficie y escaso contenido. En general, todo son trabajos facilones, chapuceros, deleznales, astucias tontas sin gracia ni habilidad. La única excepción de tarea larga y paciente es una colección de muñecos con apariencia de momias indias, que el argelino Luis Chacallis ha realizado muy diestramente, pero lo que pueden tener de valor artesano queda ahogado por una pretenciosa justificación del peor intelectualismo socio-psicológico, explicada con el más confuso lenguaje.



NOEL DOLLA. MOVIMIENTO

Por contraste, casi sentimos admiración ante la aportación de los campesinos chinos, invitados especiales que ocupan el Museo Galliéra: estampas de color vivo, cromos ilustradores de la alegría que sienten los chinitos trabajadores al dedicarse a pintar tras las horas de faenas agrícolas, para mostrar al mundo las realizaciones exaltantes de un pueblo en marcha. El acongojante realismo social se matiza en algunos casos de auténtica inocencia y de natural elegancia ancestral, pero presentar estas estampitas gregarias en el ámbito de una manifestación que se declara con voluntad de vanguardismo e investigación es otra incongruencia más.

Difícil sería ir más lejos en la mediocridad, dudo que nunca se le haya sacado más partido a la nada. Pero no falta literatura para explicar que estamos en plena investigación, ¿qué digo?, en pleno logro. "Está claro —afirman los organizadores— que dos tendencias se afrontan: una que da prioridad a la idea; otra, que privilegia la forma. Es evidente que la idea busca y encuentra la forma y que de la forma brota la idea...". Confieso mi incompetencia para descubrir esas ideas y esas formas. Tanta explicación me da vértigo. Hacen falta ímprobos esfuerzos mentales y quintales de páginas impresas para intentar convencernos de que es arte, y arte seleccionado como el más interesante y representativo, cada trocito de guita o el más inocente vaso de agua olvidado en el lavabo. Es una impostura afirmar: "Estas obras que estimulan nuestras facultades de ver y de sentir se refieren constantemente a la Naturaleza y a la

cultura, como dos terrenos que pertenecen ya al pasado, si bien actúan todavía vivas en el recuerdo". No creo posible, en conciencia, que nadie se llame a engaño. Pero si nos sentimos todos timados. Desconozco los criterios de selección con que actúa la Comisión de la Bienal y sería poco honrado no hacerles crédito de confianza. Entonces, ¿cómo explicarse que hagan tamañas declaraciones con pleno convencimiento? "Acogemos con alegría esta Bienal porque ayuda al museo a respirar mejor" (son palabras del conservador jefe, Jacques Lassaigue). "La Bienal de París es un acto de fe, una manifestación de confianza en la juventud, una permanente interrogación sobre el arte, su naturaleza, su destino" (escribe el presidente de la Comisión, Georges Boudaille). "Las obras que tenemos el honor de acoger... representan las tendencias más diversas, más extremadas, más nuevas, y componen el panorama más lúcido y más completo a que hayan sido nunca invitados los jóvenes de todos los países (dice muy seriamente monsieur Pontus Hulten, director del nuevo Centro Nacional de Arte y Cultura Georges Pompidou)... y por eso esperamos que esta confrontación internacional suscitará el entusiasmo y la crítica".

¿Puede alguien, de verdad, sentirse entusiasmado? Tristeza sí sentimos, desconsuelo e indignación, porque si

realmente fuera esto "lo más lúcido y completo" del arte de nuestros jóvenes, arreglados íbamos a estar. Y si no lo fuere —que no lo es, por supuesto—, ¿por qué empeñarse en privilegiarlo?

Todos estos jóvenes seleccionados parecen obedecer —someterse casi habría que decir— a un mismo dictado de aludir a lo opresivo, a lo angustioso, a lo alineante de la sociedad. ¿Es que no hay ninguno sano que rompa lanzas por otros derroteros? A fuerza de referirse sistemáticamente a los mismos conceptos negativos, demuestran haber sucumbido al sistema que refutan y, en consecuencia, no inspiran la menor esperanza salvadora. Es decir, que su actitud es exactamente contraria al principio mismo del arte y a la fuerza de la juventud, revolucionaria, dinámica y saneadora por definición. La Bienal no aporta más que una certitud de deserción; luego no es representativa de arte joven. Nada en la exposición da la más mínima impresión de sinceridad y generosidad juvenil, ni de abierta intención demoleadora con vistas a construir algo mejor; al contrario, la preocupación de la astucia, del truco, de la alusión oportunista es demasiado flagrante. Las cosas expuestas —pecado es denominarlas obras— más parecen manías y resentimientos de impotentes viejos impudentes que vitales protestas de jóvenes dispuestos a la aventura.

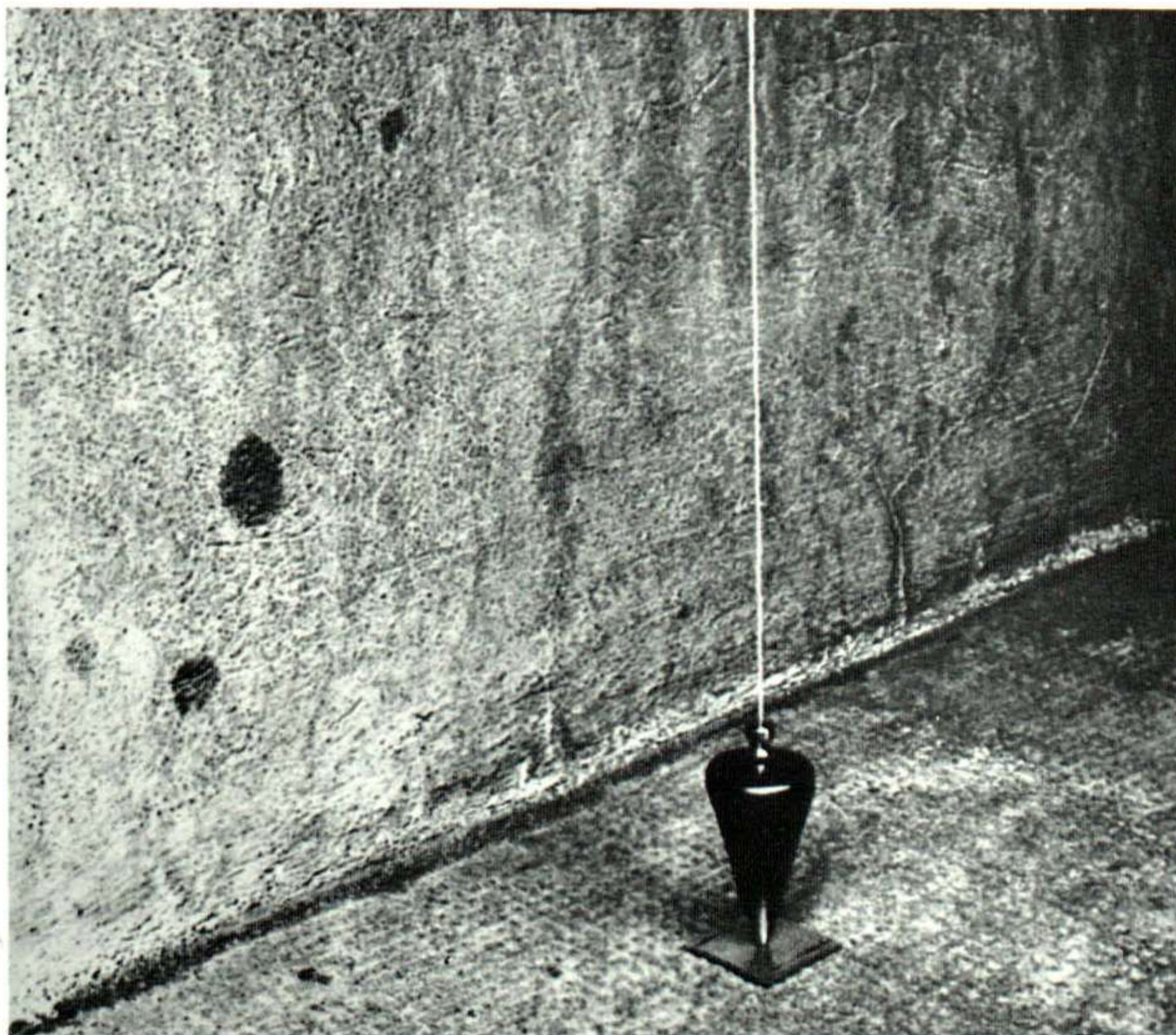
Monsieur Pontus Hulten esperaba

EMIL FORMAN. CAJAS Y OBJETOS



críticas. Quede satisfecho, que duras y acerbadas críticas no faltarán, si puedo juzgar por los comentarios desde el día mismo de la inauguración (*). A la hora en que escribo, sé del director de una popular revista que piensa impugnar en su editorial la validez del Comité de la Bienal y acusarle de falsía y abuso de confianza. Otra conocida escritora de arte que asimismo dirige la publicación más vanguardista de Francia, se declaraba perpleja ante tal "catálogo de fantasmas" que se sitúan "en la prehistoria del arte", interesante tal vez para los psicoanalistas pero no para los críticos de arte. Veremos si todas estas buenas intenciones se publican con la debida honestidad y de la sana discusión sale la luz. Estos últimos tiempos, en París como en todas partes, se diría que la connivencia de las autoridades culturales y un cierto sector de la crítica influyente ejerce una especie de complicidad snobista y politiquera que se arroga el derecho —desmesurado— de decretar lo que es bueno y lo que se ha muerto. Y así, no dudan en proclamar por escrito y con plena responsabilidad (¿o irresponsabilidad?) que toda esta basura es arte. Que es, justamente, el arte de hoy, del cual la IX Bienal de París es punto culminante nunca alcanzado hasta ahora. En la Bienal pasada había, por lo menos, algún planteamiento ecológico, una cierta preocupación de la vida y la muerte, algo macabra, es verdad, pero seria, grave, y un vivero de ideas, más que de realizaciones, en donde hallábamos el humor del absurdo de vez en cuando y a menudo una reflexión desesperanzada y hasta mórbida, pero reflexión al fin.

Esta vez hay mixtificación, señores de la Comisión, compañeros colaboradores; es cierto que se ha cometido pecado de abuso de poder, con pernicioso riesgo de confusión y de injusticia. Es evidente que mientras se exalta con tal riqueza de medios la triste pobretería de la estupidez se están robando posibilidades a quienes pueden merecerlo si se les diera ocasión de expresarse públicamente. Convengo en que es preferible dar como inocentes a cien culpables que condenar a un solo inocente, y valgan los excesos que hacen ciertos Gobiernos para captar



RENATO MAESTRI PLOMADA VULGAR Y CORRIENTE

cualquier posible valor a fin de no dejarse escapar un posible Van Gogh, pongo por caso, que los holandeses tienen todavía clavado en el alma. (¡Ay si el pobrecito Vincent hubiera dispuesto de la mitad tan sólo de lo que a uno de estos muchachos se les ofrece!) Valdría la pena si, entre tanto tonto desvarío, se pudiera descubrir algún ejemplar de real talento, el original derroche abusivo se daría por bien empleado. Lo menos malo es ya manido, agotado, fenecido, pues su escasisima vitalidad duró poco.

Una manifestación de este calibre es un acto con trascendencia social, que los responsables tienen la obligación de sopesar en todas sus consecuencias. Dar acceso a los museos a los ratones del desván, a los repugnantes estigmas de una clínica ginecológica; admitir como opciones de arte bromas bobas

de tertulia juvenil a bajo nivel y cualquier vaciedad despreciable, sin regatearles, encima, seriedad oficial, despliegue de medios y amplia publicidad, entraña, señores, un peligroso poder contagioso y un factor devastador de extravío.

MARIA FORTUNATA
PRIETO BARRAL

(*) Al meter en prensa este artículo acaba de aparecer la revista "Galerie/Jardin des arts", donde su director, André Parinaud, hace un editorial muy severo que termina así textualmente: "... Yo acuso al Comité de Selección de la Bienal de París de estar dominado por el peor de los academismos y de los conformismos, de preferir el nihilismo y el snobismo podrido a la dinámica de la creación. Lo acuso de partidismo escandaloso y recuso su elección. Digo que la Bienal de París está condenada por usage de faux et abus de confiance".

I SIMPOSIO INTERNACIONAL DE MUDEJARISMO

Durante los días 15, 16 y 17 de septiembre ha tenido lugar en la ciudad de Teruel el I Simposio Internacional de Mudejarismo. Este I Simposio que se celebra en Teruel ha sido organizado por la Diputación Provincial de Teruel y el Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Han asistido a él más de un centenar de estudiosos e investigadores del mudéjarismo en sus varias facetas: la histórica, la artística y la literaria y lingüística.

El Simposio ha acogido numerosas ponencias y comunicaciones de catedráticos, profesores, científicos, estudiosos todos del problema del mudéjarismo español y sus posibles interconexiones. Han acudido también a él profesores de algunas Universidades extranjeras, ya que esta reunión científica tenía carácter de internacional.

El Simposio dividió el número excesivo de ponencias y comunicaciones en tres intensos días de trabajo, que se desarrollaron en el salón de actos de la Casa de la Cultura de Teruel.

Las sesiones de trabajo, la lectura y discusión de las investigaciones se presentaron en torno a los tres núcleos principales para abordar el problema del mudéjarismo. Sus sesiones duraron más de ocho horas, se expusieron y discutieron las siguientes ponencias: "*Los mudéjares en el Reino de Aragón*", a cargo del profesor don José María Lacarra, de la Universidad de Zaragoza. Trató el profesor Lacarra sobre la situación social de los mudéjares en Aragón, la reglamentación tocante a ellos en los fueros cristianos, amén de otra serie de documentos, siempre escasos todavía para conocer a los mudéjares; su situación

relativa respecto a los cristianos y respecto a los feudales: los mudéjares del Reino de Aragón dependían únicamente del Rey. Fue una brillante exposición que inauguró el primer día de trabajo.

"*El mudéjar como constante artística*" fue otra de las ponencias, a cargo del profesor don Gonzalo M. Borrás Gualis, de la Universidad de Zaragoza. El profesor Borrás se preguntó: "¿Qué es el mudéjar?", "¿qué interés nos puede ofrecer el término 'mudejarismo'?", y dice: "Tal vez lo más importante sea lo que podríamos llamar la versatilidad de la creatividad artística mudéjar, su permanente capacidad de adaptación y asimilación de lo nuevo, y que el marqués de Lozoya expresa así: 'Lo que caracteriza y valora la ornamentación mudéjar es su espíritu libre y progresivo, su individualismo..., la necesidad de encontrar solución a problemas nuevos, y la influencia de evolución del gótico hace que se descubran nuevas posibilidades y que cada momento tenga su personalidad'".

"*Los mudéjares de Valencia en el siglo XIII*" fue la ponencia presentada por el padre Robert I. Burns, profesor de la Universidad Católica de San Francisco, que ha investigado en el Archivo de la Corona de Aragón: "No se vaciaron el Norte o las ciudades, por lo general, ni existió el tipo de éxodo o movimientos que ocurrieron en la conquista de Murcia. Por el contrario, las autoridades valencianas se preocuparon por retener y aumentar el número de labradores y artesanos mudéjares, creando un movimiento de inmigración mudéjar que molestó tanto a la Corona como a la Iglesia, aunque con el tiempo ambas se convirtieron en cómplices también. La evidencia es tan grande y continua que crea el problema siguiente: ¿Cuál es el significado de las frecuentes baladronadas de la Corona cuando afirma que había 'expulsado' musulmanes de Valencia? ¿Y qué relación existe entre la huida o exilio de musulmanes con la realidad del número de ellos que se quedó, regresó o inmigró?".

Entre las comunicaciones se presentaron las siguientes: "*San Pedro Mártir de Calatayud y el Papa Luna*", por don Ovidio Cuella Esteban, quien estableció la relación entre el Papa Luna (Benedicto XIII) y su mecenazgo por las artes, en este caso con la iglesia de San Pedro Mártir de Calatayud, iglesia del convento de dominicos fundado entre 1253-1255 por Jaime el Conquistador. En relación con las obras realizadas en San Pedro Mártir durante el Pontificado del Papa Luna, el señor Cuella dice: "Pero estas gracias, de por sí ya significativas de la devoción y afecto del Papa Luna a la iglesia dominica se completaron con su generosa aportación económica para ampliar y embellecer la iglesia por un importe total de 6.316 florines de Aragón y un dinero". "De tales obras existe una larga relación de 102 folios en los libros camerales de su Pontificado. Tal relación fue mandada hacer por García de Maluenda, canónigo y vicario de Santa María la Mayor de Calatayud, comisionado por el camarlengo papal para llevar las cuentas e inspeccionar las obras".

Otra comunicación fue la presentada por don Angel Novella Mateo: "*La cerámica mudéjar turolense*", quien nos dijo: "Los alfareros moros que quedaron en Teruel al amparo de sus fueros

PUENTE DE MEDINA Y CASTILLO AREVALO



o aquellos que de tierras adentro de Aragón vinieron a establecerse en él pusieron su arte al servicio de los cristianos, adaptándose a sus gustos y exigencias, dando con ello origen a la cerámica mudéjar turolense. La iniciación y desarrollo pujante de esta cerámica se comprenden fácilmente ante la numerosa demanda. La villa de Teruel, como cuartel general de las tropas cristianas para la reconquista de Valencia, adquirió gran importancia. A lo largo del siglo XIII se convirtió en una de las principales villas del Reino de Aragón...".

"La cerámica de Muel" fue la comunicación presentada por doña Isabel Alvaro Zamora: "La cerámica de Muel presenta una larga trayectoria de vida que abarca más de cuatro siglos, al menos en su etapa conocida, que va desde fines del siglo XV a comienzos del XX. Parte de esta evolución estuvo guiada por la impronta mudéjar, ya que sus primeros y más importantes artífices fueron moriscos. Por ello en el año 1610, con la expulsión de los moriscos aragoneses, los alfares de Muel sufrieron un rudo golpe, que significó la ruptura total de una etapa brillante y el comienzo casi inmediato de otra nueva, esta vez dirigida por alfareros cristianos".

"Los mudéjares del obispado de Málaga" fue otra de las comunicaciones, a cargo de don José Enrique López de Coca y Castañer y don Manuel Ación Almansa, del Colegio Universitario de Málaga. La condición social de estos mudéjares era peor que en Aragón y Castilla. Dicen estos señores: "Otro punto a señalar es el de la existencia de una sola morería urbana, en Málaga. Se trata de un grupo mudéjar muy reducido e integrado por Alí Dordux, sus familiares y clientes, que apenas se ve incrementado por algunos musulmanes de la tierra que logran avvicindarse en Málaga. No es que el acceso de los moros a la capital esté prohibido (son necesarios en el mercado), pero sí muy controlado. No obstante, parece que muchos lograron quedarse en ella".

"Rasgos mudéjares en la pintura gótica", por la doctora doña María del Carmen Lacarra Ducay, fue otra de las comunicaciones. Y la presencia internacional por la profesora Geneviève Barbé con "El mudejarismo en el arte aragonés del siglo XVI", estudiando algunos ejemplos de arquitectura del Renacimiento aún con pervivencias mudéjares en Aragón.

"Huellas mudéjares en la platería española" fue la comunicación del señor don Juan Francisco Esteban Lorente, de la Universidad de Zaragoza. Dijo: "La decoración de ataurique aparece en una cruz en la catedral de Barcelona, realizada por Pedro Villardel en 1383, así como en otra cruz de finales del siglo XV con punzones —Martín y Joan—, que se conserva en el Victoria and Albert Museum. En ambas piezas la interpretación del ataurique aparece decorando las terminaciones en flor, sustituyendo a las acostumbradas cardinas".

Al finalizar cada ponencia o comunicación se establecía un amplio diálogo entre ponente y público, que constituyó, acaso, lo más productivo de la reunión, válido para elaborar las posteriores conclusiones.

El día 16 comenzaron las sesiones de trabajo con la ponencia del profesor don Miguel Angel Ladero Quesada: "Los mudéjares de Castilla en la Baja Edad Media". La situación de este grupo social y étnico en Castilla en esta época era considerablemente mejor que la de los mudéjares del obispado de Málaga, pero inferior a la de los que habitaban Aragón. El profesor Ladero dijo, entre otras cosas: "¿De dónde proceden los mudéjares de Castilla la Vieja? Parece muy poco dudoso que no son restos de la antigua población musulmana que permaneciese allí tras la conquista, dadas las circunstancias en que ésta se realizó... Por el contrario, me inclino a pensar que los mudéjares de esta región son de origen relativamente reciente, nunca anterior al siglo XIII y finales del XII, y que proceden en su mayoría de la emigración hacia el Norte de mudéjares del antiguo reino de Toledo, que buscarían una vida mejor a medida que su situación se iba deteriorando en él".

En Albarracín, ya que las sesiones de este día estaban pre-



REPRESENTACIONES DE LA SOCIEDAD MEDIEVAL EN LA TECHUMBRE DE MADERA. CATEDRAL DE TERUEL

vistas en este precioso pueblo medieval, se presentaron las siguientes ponencias: "El problema del mudejarismo en la lengua y en la literatura", llegando a concluir que no podemos precisar fuentes literarias concretas que sean mudéjares, a cargo del profesor don Fernando de la Granja, de la Universidad Complutense de Madrid. Y la comunicación de don Emilio Sáez: "Sobre el origen mudéjar del Arcipreste de Hita"; dice el profesor Sáez que fue probablemente el pueblo de Alcalá la Real, en Jaén, el lugar de nacimiento de Juan Ruiz; era una zona de influencia musulmana, y a través de unos documentos él ha llegado a establecer la hipótesis de que posiblemente su madre fuera musulmana, lo que explica varios contenidos de su "Libro de Buen Amor".

Posteriormente hubo una visita libre a la ciudad para visitar sus principales monumentos y su urbanismo; visitamos la catedral, al lado mismo del palacio arzobispal y con comunicación interior con él, siendo el único palacio que reconocía el fuero de Albarracín; es del siglo XVII y lo edificó el obispo Manuel Jerónimo Fombuena. Entre 1705 y 1728, el obispo Juan Navarro de

Gilaberte continuó las obras, poniendo su escudo en la portada barroca no exenta de gracia que cierra un pequeño patio. Su sobrino y sucesor en la mitra, Juan Francisco Navarro Salvador y Gilaberte, las debió acabar, pues su escudo aparece en la fachada del palacio, hoy muy averiado.

La catedral está consagrada al Salvador; su fábrica se levantó en los primeros años del siglo XVI sobre otra iglesia anterior que debió ser románica y gótica en parte. La construcción la debió terminar Pierres Vedel, el gran arquitecto picardo que vivió y murió en Albarracín. En el interior, el retablo mayor es obra de Cosme Damián Bas, seguidor del escultor Gabriel Joli, que lo contrató en 1566. En una capilla lateral, a la izquierda, se encuentra un pequeño retablo de madera sin policromar, atribuido a Gabriel Joli, que estuvo antes en Santa María, y cuya calidad es bastante superior a la del retablo mayor.

La iglesia de Santa María, que no pudimos visitar, es obra también de Pierres Vedel y de la segunda mitad del siglo XVI. En una capillita están enterrados Pierres Vedel y su mujer. Por la tarde, el Excelentísimo Ayuntamiento de Albarracín nos ofreció un vino español y a continuación regresamos a Teruel.

El último día de sesiones fue aún más intenso que los anteriores. Se presentaron las siguientes ponencias: *"La problemática del artesanado de la catedral de Teruel"*, por don Joaquín Yarza Luaces, de la Universidad de Barcelona. Dice el señor Yarza que es difícil establecer el programa iconográfico del artesanado de la catedral, si es que existió; pero antes sería preciso identificar cada una de las escenas para poder organizar un programa general. Propone algunas identificaciones nuevas a algunas escenas que hasta ahora no habían sido calificadas de simbólicas; entre ellas están: las dos figuras vestidas únicamente con faldellín corto, la muchacha con el cabello rubio suelto sobre las espaldas, el árbol frutal y el muchacho subiendo, etc., y algunas más. "Me adhiero al grupo de los que piensan que el artesanado se realizó en el siglo XIII, en su último tercio, y cualquier prueba que se aduzca para alejarlo un poco de 1300 me parece que puede ser buena".

"La decoración geométrica hispanomusulmana y los cimborrios aragoneses de tradición islámica", por el doctor Basilio Pavón Maldonado, del Consejo Superior de Investigaciones Científicas; alude el doctor Pavón a las decoraciones musulmanas ya desde la mezquita de Córdoba, concluyendo que solamente son una transformación prodigiosa de dibujos clásicos, y los aplica a los cimborrios. *"El legado mudéjar en Hispanoamérica"* fue la ponencia presentada por el doctor don Santiago Sebastián, de la Universidad de Barcelona. Dijo: "No olvidemos —ha escrito Gustavino Gallent— que si bien el arte llamado mudéjar se inicia y desarrolla por medio de los artífices musulmanes de los reinos cristianos, no queda como patrimonio exclusivo de esta clase social, sino que es realizado también por manos no islámicas y perdura a través de los tiempos, cuando no existían mudéjares en España, llegando a Hispanoamérica".

Entre las comunicaciones de este día se presentaron las siguientes: *"El cimborrio mudéjar de la catedral de Tarazona"*, por Carmen Morte García, que dijo: "Vemos cómo se ha logrado en esta obra una maravillosa síntesis de tres estilos artísticos: el Renacimiento en la decoración, el gótico en las estructuras y el mudéjar en los materiales".

"Supervivencias mudéjares y presencias orientalistas en la arquitectura mejicana", por doña Elisa García Barragán, de la Universidad de Méjico, quien se expresó diciendo que "en Méjico el gusto por las construcciones y ornamentación mudéjares se extendió durante toda la época virreinal, y, en el siglo XIX, después del paréntesis marcado por la guerra de la Independencia y primeros años de la República".

"Mudéjares en Sevilla" fue tratado por don Antonio Collantes de Terán, de la Universidad de Sevilla: "El apartamiento de mudéjares en barrios especiales se inició en Castilla algunos años después de la conquista de Sevilla, y aun entonces no parece que se impusiera en todo el reino. Las pocas menciones

que las fuentes sevillanas de la época aportan (un adarve denominado de los moros y la existencia de un mercado de éstos a las puertas de la alhóndiga a fines del siglo XIII, ambos en la collación de Santa Catalina) no creo que sean pruebas suficientes para sostener la teoría tradicional".

"El mudéjar en el monasterio de Santa Clara de Moguer (Huelva)", por don Juan Miguel González Gómez, de la Universidad de Sevilla. Se estudian el claustro mudéjar, el claustro, la sala capitular, la cocina, el refectorio, la enfermería, los dormitorios y el templo, y dice: "La iglesia responde en su edificación a un plan concreto, donde cada una de las partes se subordina y articula perfectamente con el total resultante. La construcción de estilo gótico con elementos mudéjares es patente en el interior del templo. En cambio, por el exterior responde al tipo de iglesia-fortaleza".

"Un motivo ornamental en la arquitectura de ladrillo de Tierra de Campos" fue la comunicación presentada por don Manuel Valdés Fernández, del Colegio Universitario de León. Pedro Lavado Paradinas presentó la suya sobre *"Carpintería y otros elementos mudéjares en la provincia de Palencia"*, estudiando algunos ejemplos aún desconocidos, tales como Astudillo, Monzón de Campos, Castrillo, Alba de Cerrato, etc. Doña Balbina Martínez Caviró habló sobre *"El llamado 'Palacio del Rey Don Pedro' de Toledo"*, que ha logrado identificar gracias a la heráldica. Hubo, además, dos intervenciones que no estaban previstas, pero el tiempo dio para todo: fueron las de don Juan Carlos Frutos Cuchilleros, que trató sobre *"Arquitectura mudéjar en el partido judicial de Arévalo"*, el cual nos vino a decir que el partido judicial de Arévalo coincide casi por completo con la comarca de La Moraña, topónimo derivado de los moros mudéjares que habitaron la zona. En manos cristianas desde la conquista de Toledo (1085), tuvo desde esta fecha hasta el siglo XVII una importante población de mudéjares, posteriormente moriscos.

Los mudéjares desempeñaron un importante papel a la hora de construir. Por la escasez de piedra y su mala calidad, por el precio de la mano de obra, más barata en comparación con los canteros, por la economía de los materiales, se va a desarrollar en toda la región una arquitectura intermedia, siguiendo aparentemente modelos románicos y góticos, pero con características esencialmente mudéjares. Han quedado huellas en arquitectura clasificables como civiles y militares en el recinto fortificado de Arévalo, en su castillo, en los puentes de acceso a la ciudad, en las murallas de Madrigal de las Altas Torres y en la fortificación de las iglesias como la de Narros del Castillo y alguna otra.

En lo referente a la arquitectura religiosa, más de treinta iglesias de Arévalo y su partido judicial conservan huellas mudéjares. Hay algunos ejemplos importantes, muy conocidos, como La Lugareja o las iglesias de San Martín y Santa María de Arévalo. Establecer su cronología resulta difícil teniendo en cuenta la falta absoluta de documentos, pero con los modelos que parecen imitar y por otra serie de causas, se pueden clasificar entre fines del XII y el siglo XIII, llegando en algunos ejemplos hasta el XIV, sobre todo teniendo en cuenta la inexistencia de piedra, la abundante mano de obra mudéjar, la imitación de modelos próximos y el carácter marcadamente rural y popular de esta arquitectura.

La otra comunicación no prevista fue la de don Antonio Herrera Casado sobre *"La capilla de Luis de Lucena en Guadalajara"*: Es una edificación del siglo XVI construida en estilo mudéjar. Su interés para nosotros radica en varios puntos: el personaje que las diseñara y costeara, el doctor Luis de Lucena, médico y humanista del siglo XVI; su ornamentación exterior, a base de ladrillo visto y soluciones mudéjares, y, en fin, su rica decoración de pinturas en las techumbres del interior, hoy en mal estado de conservación y hasta ahora sin descubrir ni estudiar iconográficamente.

MARIA PILAR CORELLA

DEL SIGNO Y EL COLOR EN LA PINTURA DE ROBERTO NEWMAN

Ante el farragoso y monótono panorama que desde hace años vienen ocupando lugar tantas formas dislocadas, expresamente horribles, supuestamente "criticistas" en los cuadros u otros formatos de la pintura actual, el encontrarnos con unas obras tan escuetas y difícilmente sencillas como las creadas por el pintor brasileño Roberto Newman es no sólo un descanso para la mente y el mirar, sino también un incentivo para otra manera de análisis escrito, cuyo intento permita la ocasión de situarnos en otros lugares menos sofisticados que esta geografía europea, donde se han volcado desde 1900 tantas y tan rápidas lecciones estéticas.

Sin necesidad de buscar el camino más fácil —estas pinturas de Newman no lo son—, es obvio que el origen geográfico determina unas maneras, unas versiones, unos planteamientos, en el arte. Y para que pueda ser posible en éste la identificación entre origen natural y su cultura específica y la elección quintaesenciada de otras raíces similares lejanas y ajenas, es imprescindible —creemos— que mantengan intactos sus valores primeros.

Cuando Gauguin mezcla exotismos antillanos con el constante sentido convencional del arte francés; cuando Picasso rebusca entre las máscaras polinesias y Matisse y Derain siguen esas rutas; cuando empiezan a coleccionar estampas japonesas sus inmediatos antecesores: Millet, Lautrec, Manet y Degas; cuando la asfixia *intelectualizante* de la Europa artística se vuelve ecléctica entre las versiones profanas de lo religioso con los prerrafaelistas y las artes decorativas orientalizadas del *Modern Style*; cuando todo eso y más ocurre, en fin, se producen resultados admirables e interesantes, pero también se producen el *pastiche*, la hibridez y la pérdida del rango peculiar en el arte y las artes de cada nación y sus artistas.

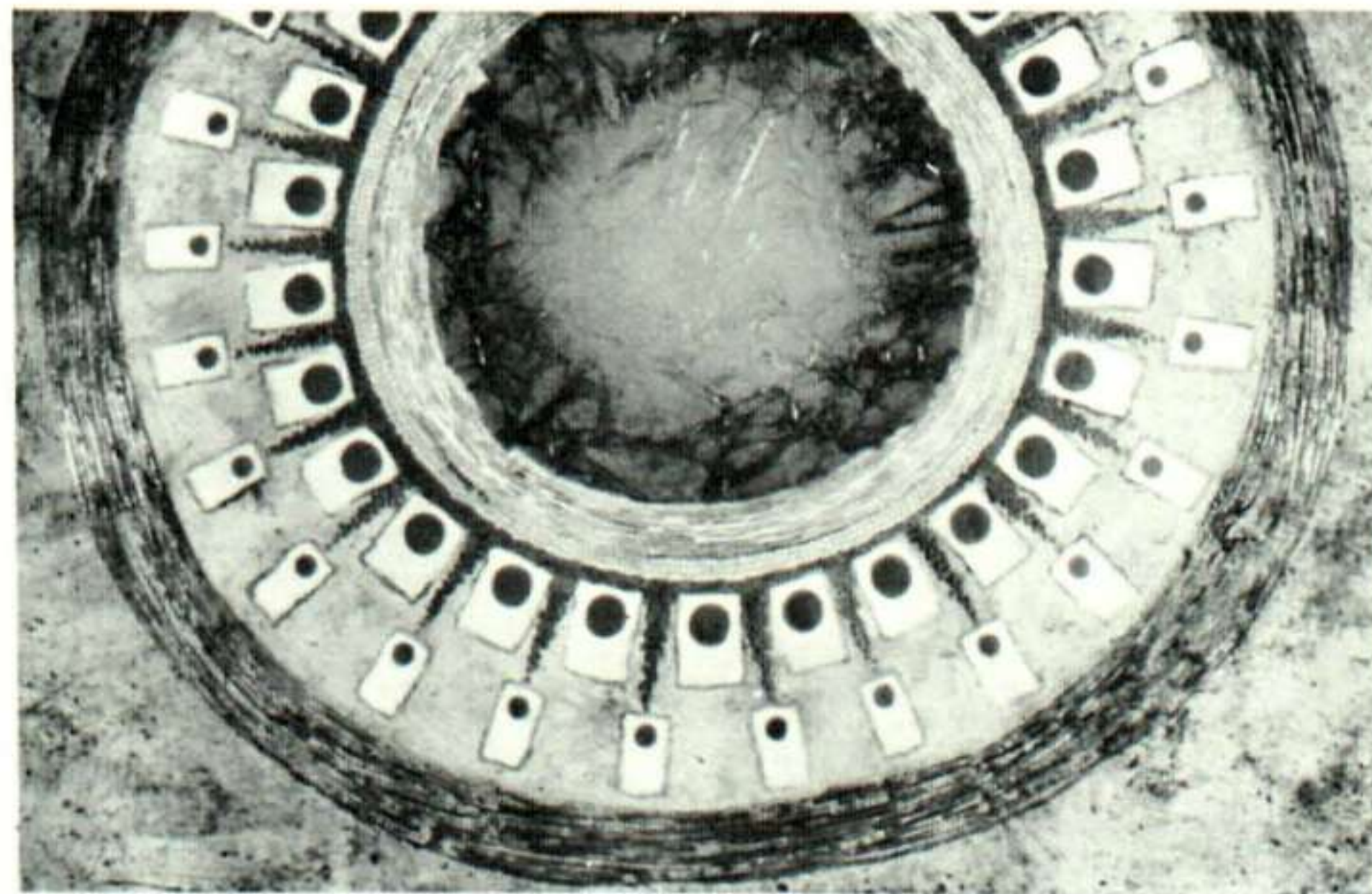
No incurre en esa confusión tan peligrosa como practicada, sobre todo en los últimos años y en el arte concreto, la obra, estas obras, del pintor brasileño Roberto Newman, expuestas en la galería Fondo de Arte, una de las más bonitas galerías de Madrid.

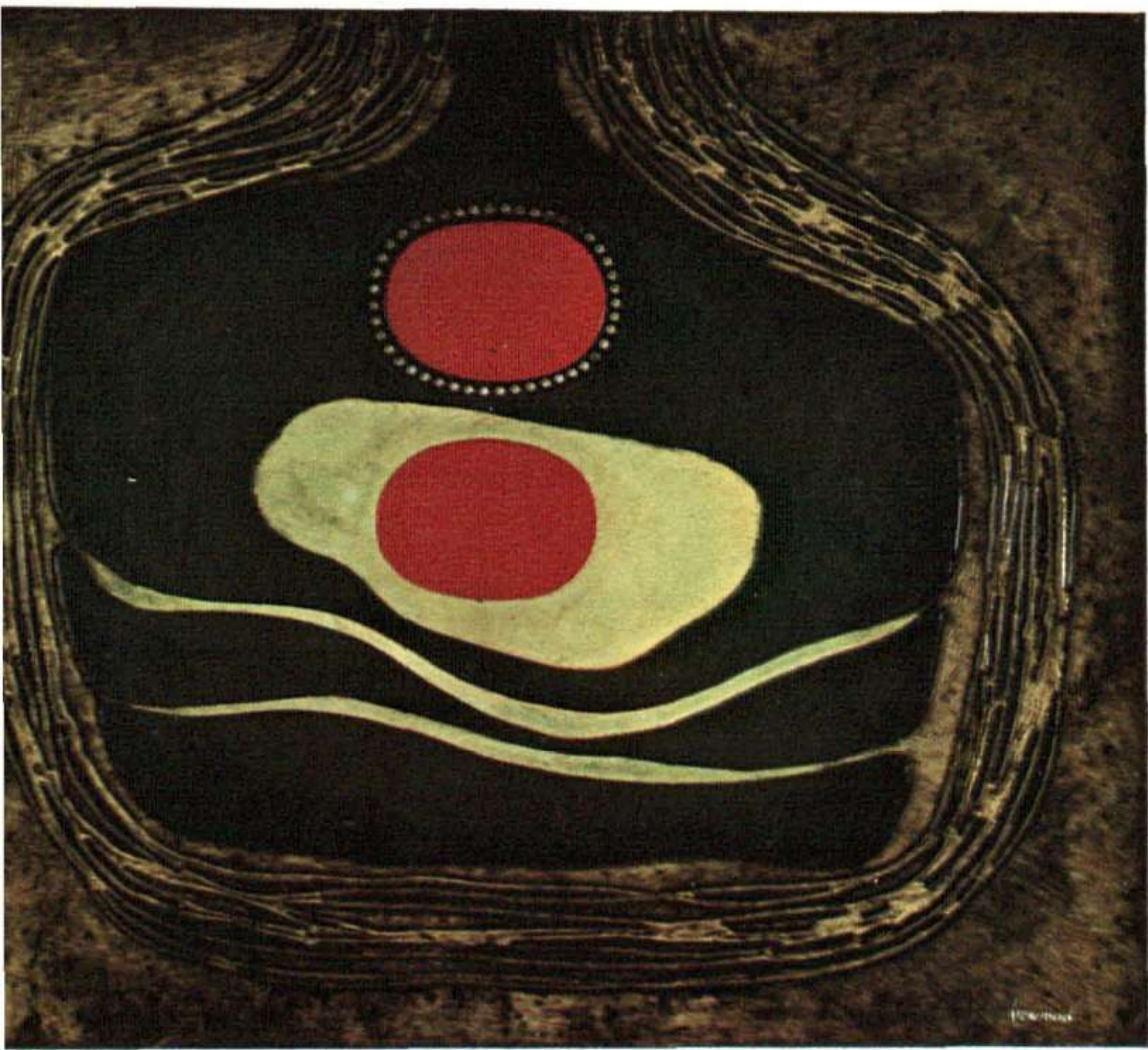
(Hemos aludido al arte concreto. "Simbolismo abstracto brasileño" titula el catálogo la muestra del pintor

que hoy nos ocupa. Abstracción y arte concreto son dos términos que, ya buscando la ortodoxia, resultan similares por paradoja y según la elección de quien los utilice.)

Y en una primera percepción de la obra de Newman podemos aplicarle, para intentar ser aproximadamente exacta, las palabras de Francine C. Legrand en su estudio sobre la obra de Kandinsky: "Consagra el redescubrimiento del signo en cuanto arquetipo de origen mágico. Anuncia el signo en cuanto experiencia vivida y modo de conocimiento que cualifica la abstracción lírica y gestual" (1).

Signos son, a modo, de formas, lo que aparece abstraído en las composiciones del pintor brasileño. Signos, ¿dónde en estos cuadros? En las estrías táctiles que circundan, encerrando, los relieves matéricos que se contraponen al plano del soporte. Signos que pueden ser —¿por qué no?— ritmos guardados en la inteligencia, de músicas alegres, continuadas, de un folklore tan rico en atractivos autóctonos y cuyas cadencias han ocupado y siguen influenciando las composiciones sinfónicas y de otras vertientes del mundo entero. Pero signos, también, de un lenguaje estético que al renunciar a la imagen imitativa de una geografía, se convierten en señal de un misterio que





puede iniciarse en la magia y terminar en su experiencia racional.

Renuncia Newman —nos parece— al peligro de esas interpretaciones acercadas al exotismo en versión europea de que escribíamos antes. Rehúye el simbolismo imaginero del Gauguin que eleva a clásicas las figuras de las mujeres del Pacífico y concreta en fondos de calidades y color terrosos, casi estériles por todavía inexplorados a fondo, la enorme y valiosa riqueza del suelo natal. La alusión, si es válido pensar en ello, a la geografía transoceánica puede encontrarse en los cuadros de Newman, en los infinitos matices que sirven de punto de arranque, de panorama natural, enorme, que cubren el soporte del cual emergen las formas de la composición.

¿Las formas? Están aquí determinadas por el color. Rojo, azul, verdoso, blanquecino, quizá algún negro o un marrón muy oscurecido. Tintas que forman cuerpos de configuración amebática, de primitivas lecciones de grafismos, casi siempre de líneas curvadas, movibles, planas, sujetas antes de iniciar un misterioso y posible desplazamiento hacia tal vez su disgregación.

Esos tonos que sitúan la *forma del color* tienen en Newman el más determinado objetivo de los análisis que, desde Signac hasta la reducción ascética de Mondrian, se han realizado intelectualmente. Aquí da en la diana el pintor. Porque lo estudia tanto en la forma compacta, entera, como en un *divisionismo* cuadrado, a modo de la milenaria estructura del mosaico. Aquí juegan al diálogo lo ancestral y el refinamiento de una cultura permanente en los siglos.

LO ORGANICO

Tienen esas *formas-signos, color-formas*, una extraña vitalidad que se percibe en la manera de estar situadas en

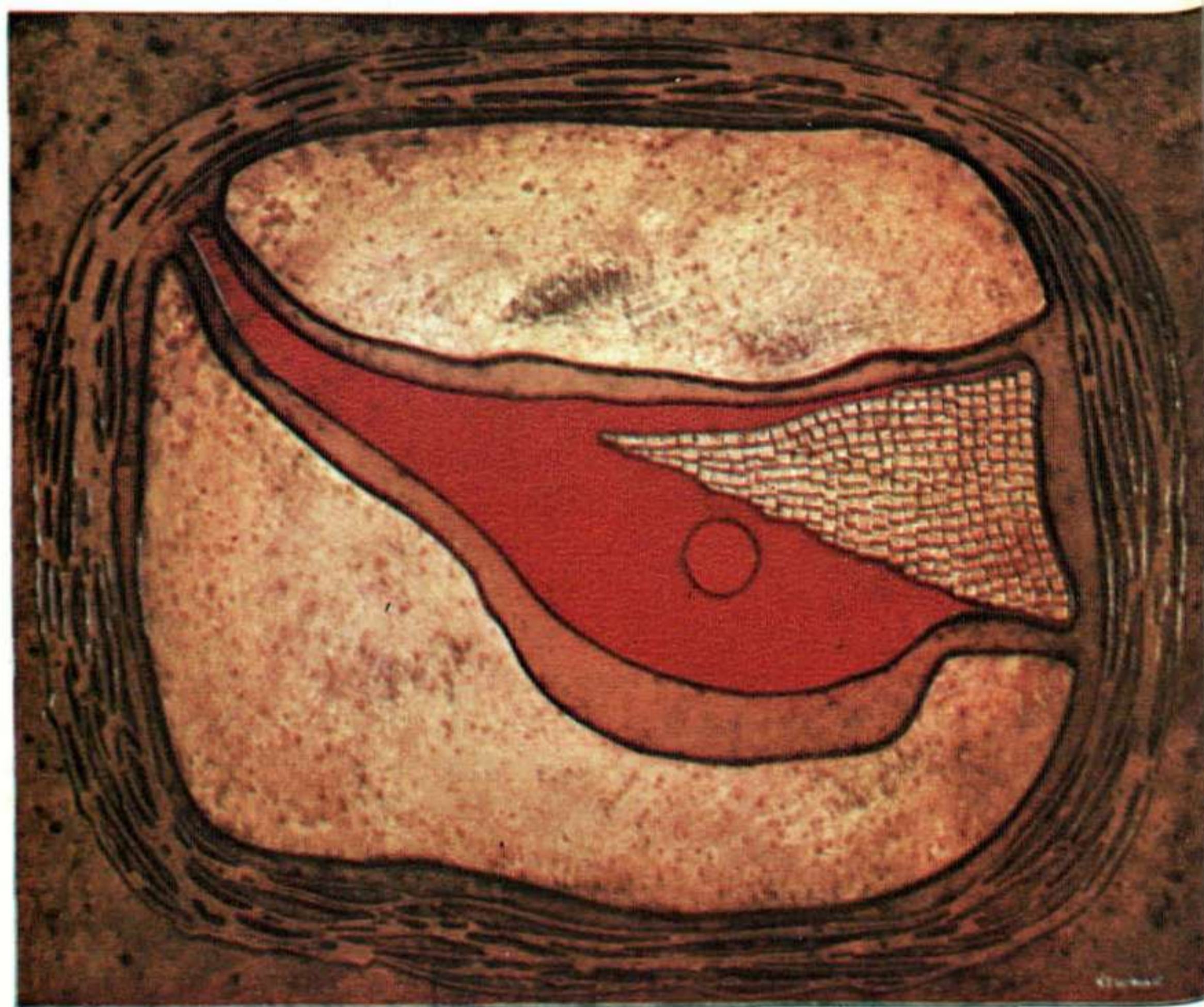
la composición. Casi constantemente alineados en vertical, erguidas, como a punto de una marcha —aludíamos antes al ritmo— escapada fuera del soporte. Incluso los cuerpos esféricos que se contraponen a sus oponentes se rodean o emanan figuras potencialmente orgánicas. En todo ello puede encontrarse cierta similitud con las creaciones arquetípicas de un Arp en sus relieves de madera o de Miró en sus lienzos.

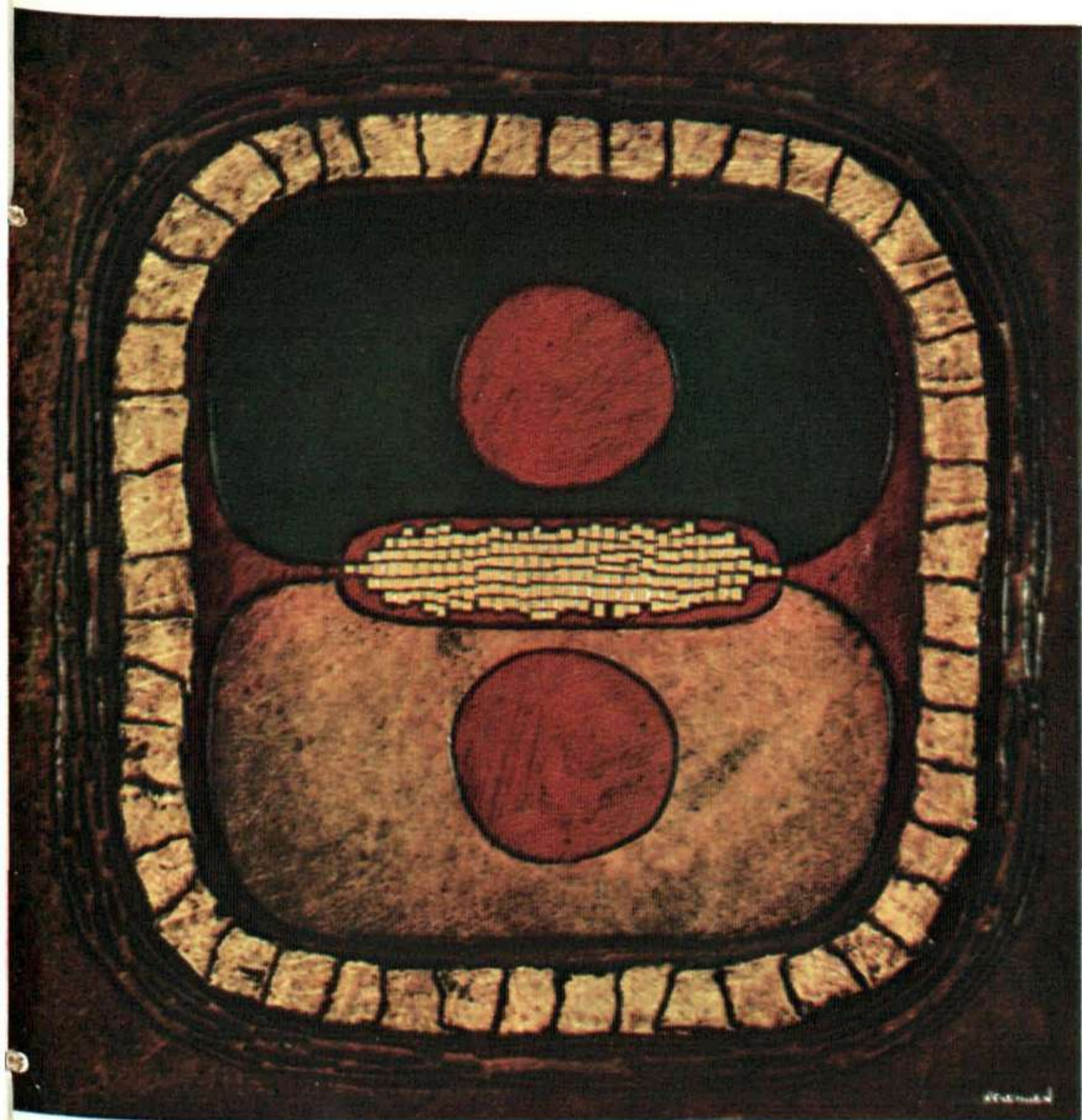
Cartulinas de *collage* son la base y el todo de los cuadros de Newman. Cubiertas de materias mixtas muy trabajadas. Pero si en el artista alemán y el pintor español se encuentran los signos-formas aislados, distantes entre sí, en el pintor brasileño se contraponen y enlazan en su tono con las circulares estrías —antes aludidas— que las completan, determinan y señalan intenciones más alusivas a una situación geográfica concreta que los símbolos sustituyendo a la figura humana natural en las obras de los dos artistas primero enunciados.

El carácter general de estos cuadros de Newman es absolutamente objetivo, *deshumanizado*, como anhelaba Mondrian, despojado de otra referencia que no sea el núcleo vital que denota un suelo —soporte—; una evocación —signo—; una diferenciación —color— y, otra cosa importante, una claridad auroral. —principio de vida o, tal vez, ocaso—.

Un cierto hermetismo campea en esta muestra estudiada ahora. Leemos en el catálogo opiniones que nos dicen de surrealismo —sueños— de magias y ritos. También es todo ello cierto. Pero nuestra opinión es que esos enlaces tienen primeros antecedentes, como son las inspiraciones de un Kandinsky sobre el folklore total de su país y las fuentes orientales en las versiones europeas de Klee.

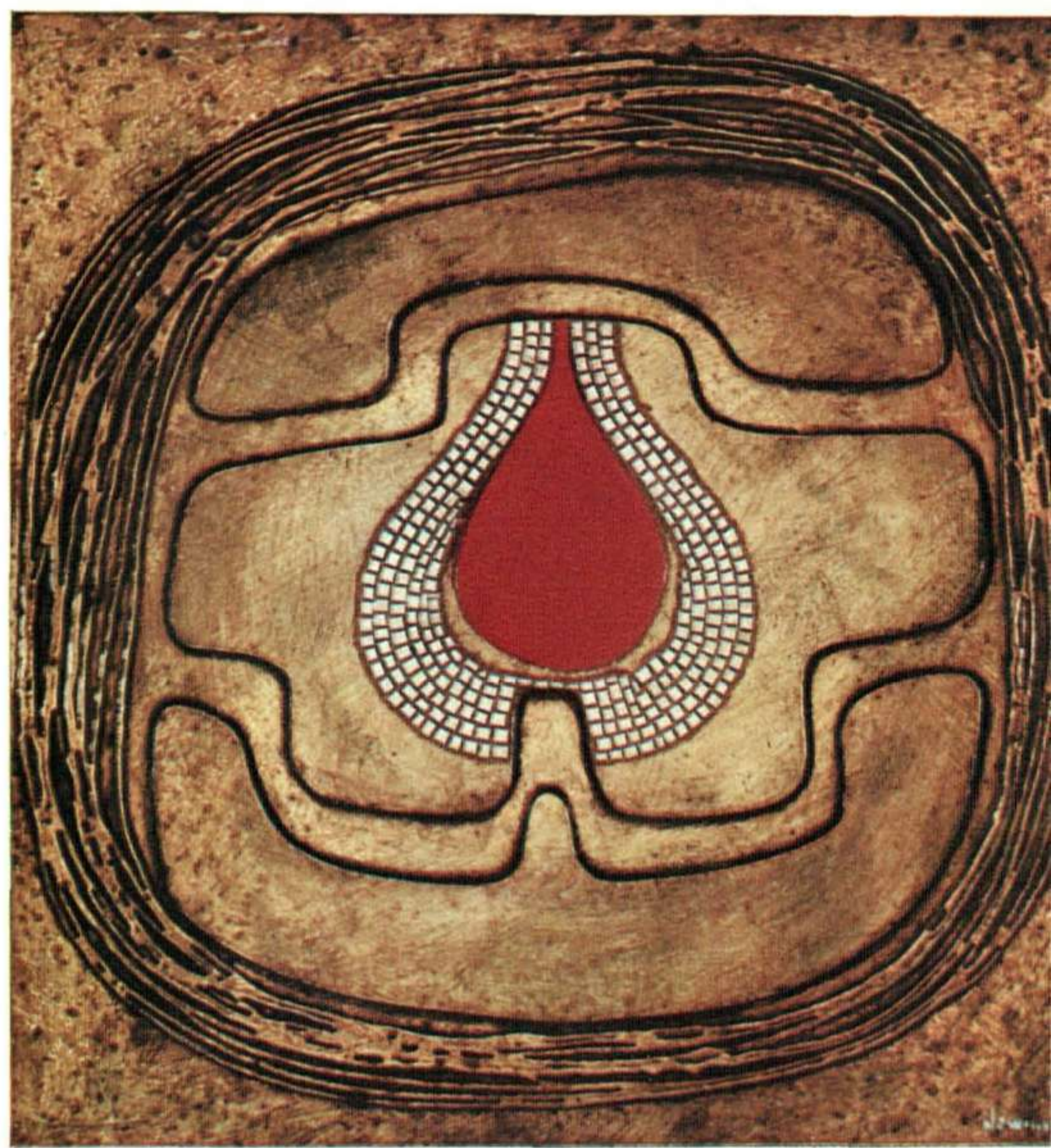
Quizá, además de la Naturaleza natal, tenga la obra de Newman base de arquitectura natural de la gigantesca a





veces vegetación brasileña, o también en las audaces construcciones allí existentes.

El sentido de la composición es espacialista; refiriéndonos con esto a una autonomía protagonista de amplias zonas sin figuras superpuestas, a planos solamente matizados en tintas ocres, doradas y verdosas, que marcan ámbitos infinitos, atmosféricos. En alguna composición, sin embargo, enorme círculo rodea la composición interior como símbolo, signo, de una estela astral y en la que se insertan, formando otro círculo, pequeños cuadrados como atributos visibles de una mitología de secretos y esotéricos significados.



Obras raras y de difícil elegancia cromática y compositiva porque la condición original de los materiales —cartulina, papel, pasta y tintas— no la posee intrínsecamente. Pero es la cultura personal del autor la que confiere ese rango peculiar. Y un enorme misterio, turbador, ancestral.

ELENA FLOREZ

(1) *El arte de nuestro tiempo*. Página 104, capítulo "Sobre los signos y la obra abierta". Del tomo "Corrientes abstractas desde 1945". Editorial Al-Borak. Madrid, 1972.

EXPOSICIONES EN MADRID

La tendencia a mostrar exposiciones colectivas es frecuente y muchas veces resulta didáctica por demás, siempre que, desde luego, no se trate de una colectiva fin de temporada, o lo que es peor, de una colectiva "por derribo". En el caso en que la exposición colectiva esté guiada por un afán más noble que el de la simple venta de unos cuadros, como si se tratase de una mercancía cualquiera pero algo más cara, la colectiva encuentra su eco en el interés de ese motivo que la originó. En octubre-noviembre tuvimos ocasión de ver en Madrid cuatro colectivas de distinta índole: "Siete maestros de la pintura asturiana de hoy", "Españoles universales, siglo XX", "Octubre 75" y "Pintores constructivistas españoles".

"Siete maestros de la pintura asturiana de hoy", presentada en Balboa, 13, Galería de Arte, nos ofreció la ocasión del reencuentro con artistas del momento más o menos identificados con su lugar de procedencia: Asturias. Ocurre que en la época presente el regionalismo de los artistas no se manifiesta más que en cierta influencia que la luz y el paisaje de la región puede poner en el cromatismo o la temática del pintor. En otros casos, ni siquiera esto se advierte en la nota regionalista. Las corrientes estéticas se intercambian hoy con una facilidad portentosa. Las publicaciones, las exposiciones, los documentales cinematográficos sobre arte actual, los libros... hay un gran acopio de información que nos llega casi sin que hagamos nada por ello. Los artistas de cualquier región o país están más influidos por lo actual, por el concepto del mundo moderno, por la manera como el hombre vive en su sociedad, que por el pasado, por las coordenadas trazadas por los maestros anteriores no demasiado lejanos y mucho menos por el ambiente de la región, salvo el caso de que el artista aborde el tema del paisaje. Los siete pintores asturianos de esta muestra son Bartolomé, con su realismo mágico; Manuel García Linares, con ese paisaje tan simplificado; Fernando Magdaleno, quizá el más asturiano de todos, o al menos el de un asturianismo más fácil de identificarse en su obra, en su mayoría paisajes urbanos y escenas marineras; Marixa, una obra llena de poesía ilustrada; Alejandro Mieres, que ha creado escuela evidente, cosa muy difícil de lograrse en los tiempos actuales y que sólo se logra en los casos de auténtica valía investigadora; Bernardo Sanjurjo, con unas ejecuciones muy limpias y simples, mitad realidad, mitad abstracción, y Zuco, con sus vibrantes paisajes, plenos de calidades y medios tonos.

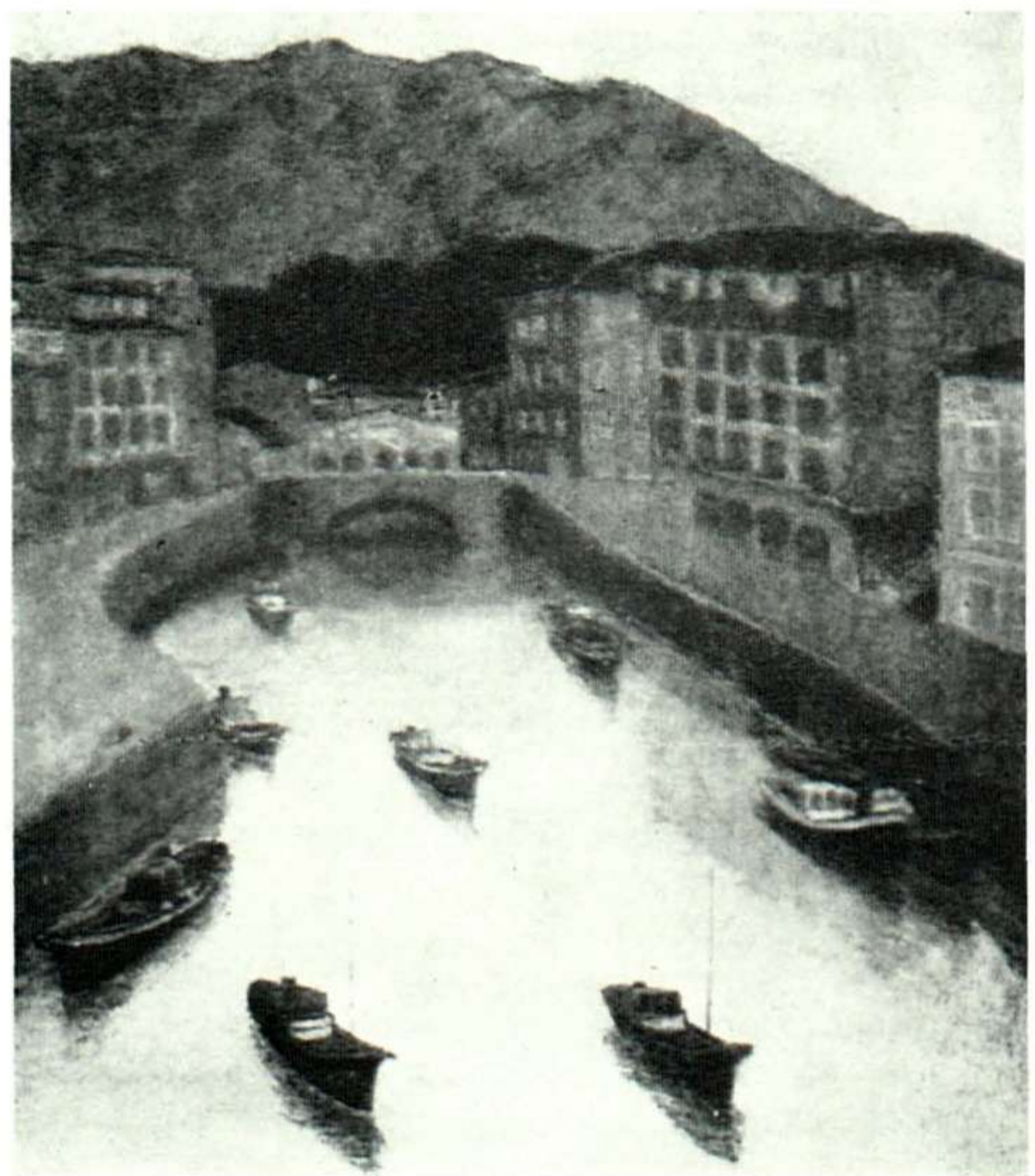
La muestra "Españoles universales, siglo XX", presentada

por la galería Theo, es una muestra muy seria, en la línea que esta galería se impuso desde el año 1967. El título, poco comprometido, comprometido sólo con lo que la dirección se ha propuesto, indica sobre todo eso: que se trata de firmas de artistas españoles de este siglo considerados dentro y fuera de nuestras fronteras. Quince artistas, seis de ellos escultores, el resto pintores, presentan distintos aspectos de la estética actual, cambiante y distante algunas veces, valiosa siempre. Exposición grata y ocasional para el asiduo visitante de exposiciones, que ante tanta galería de arte mezcladas con simples tiendas de venta de cuadros y de objetos —porque a todo no se puede llamar pintura o escultura— se ve obligado a deambular en medio de la más absoluta intrascendencia y del aburrimiento. Afortunadamente hay muchas muestras artísticas y no falta lo auténtico, lo bueno. La selección se hace cada vez más precisa y en la selección incluimos con agrado y por sus méritos esta muestra de "Españoles universales, siglo XX".

"Octubre 75", que presentó la galería Edurne, es algo así como un balance de lo realizado en la pasada temporada, definición concreta de la línea estética que muestra la galería. Desde la muestra del informalismo, recuerdo de la muestra que se celebrara en 1974, hasta Concha Cruz, que expuso al término del curso. Hay obra de Sempere, Gordillo, Ramón Bilbao, Soto Mesa y García Muela. La muestra podría muy bien haberse presentado en junio, cerca ya de los calores y del término de la época de exposiciones. Quizá haya sido un acierto abrir el nuevo curso con esta recopilación.

"Pintores constructivistas españoles" nos pone frente a este tema, este estilo o más bien este planteamiento estético que el constructivismo nos ofrece en su doble aspecto de la consideración de las formas y objetos en su caprichosa repeti-

FERNANDO MAGDALENO.





MARIXA

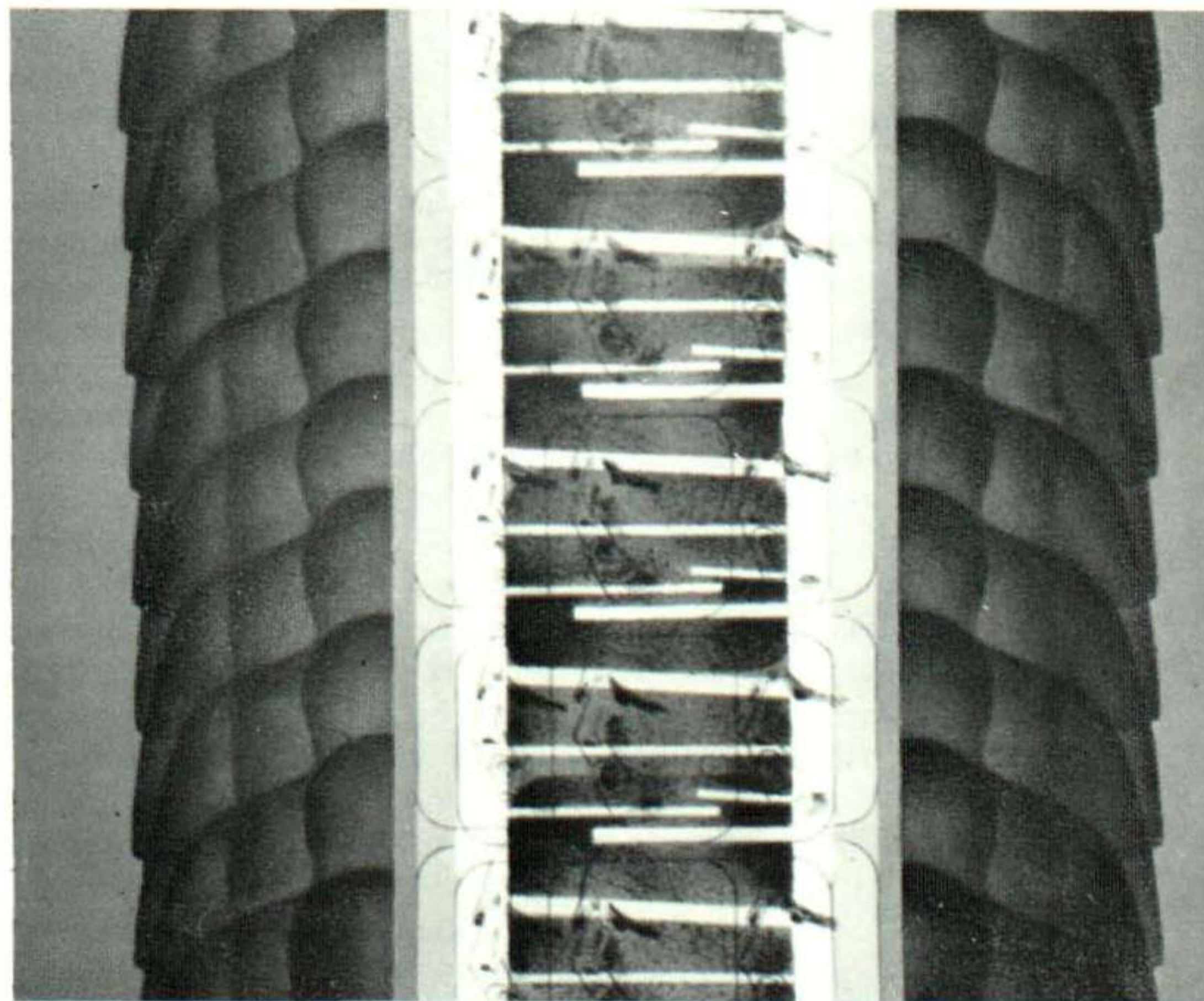
ción en el espacio y en el de ese afán creativo, libre, que salta todo cerramiento, toda barrera de previsiones para sorprendernos con figuraciones imposibles científicamente hablando. Veintidós firmas constituyen la muestra, que ni es completa, ni pretende serlo. Es lo suficientemente copiosa para mostrar los logros de nuestros constructivistas y sus variadas maneras de resolver las evoluciones y los desarrollos de sus obras. Asins, Barbadillo, Caruncho, Equipo 57, García Ramos, Gómez Perales, José María Iglesias, José María de Labra, Michavila, Mieres, Moreno Olmedo, Navarro Baldeweg, Palazuelo, Paluzzi, Pericot, Gerardo Rueda, Seguí, Ana Buenaventura, Sempere, Soledad Sevilla, Torner e Yturralde. La lista de nombres es larga, pero conveniente de reseñar para una mejor apreciación de la altura y variedad del tema expuesto. Hay que destacar también en esta muestra la edición del catálogo con los dos estudios en torno al constructivismo de Santiago Amón y de José Garnería.

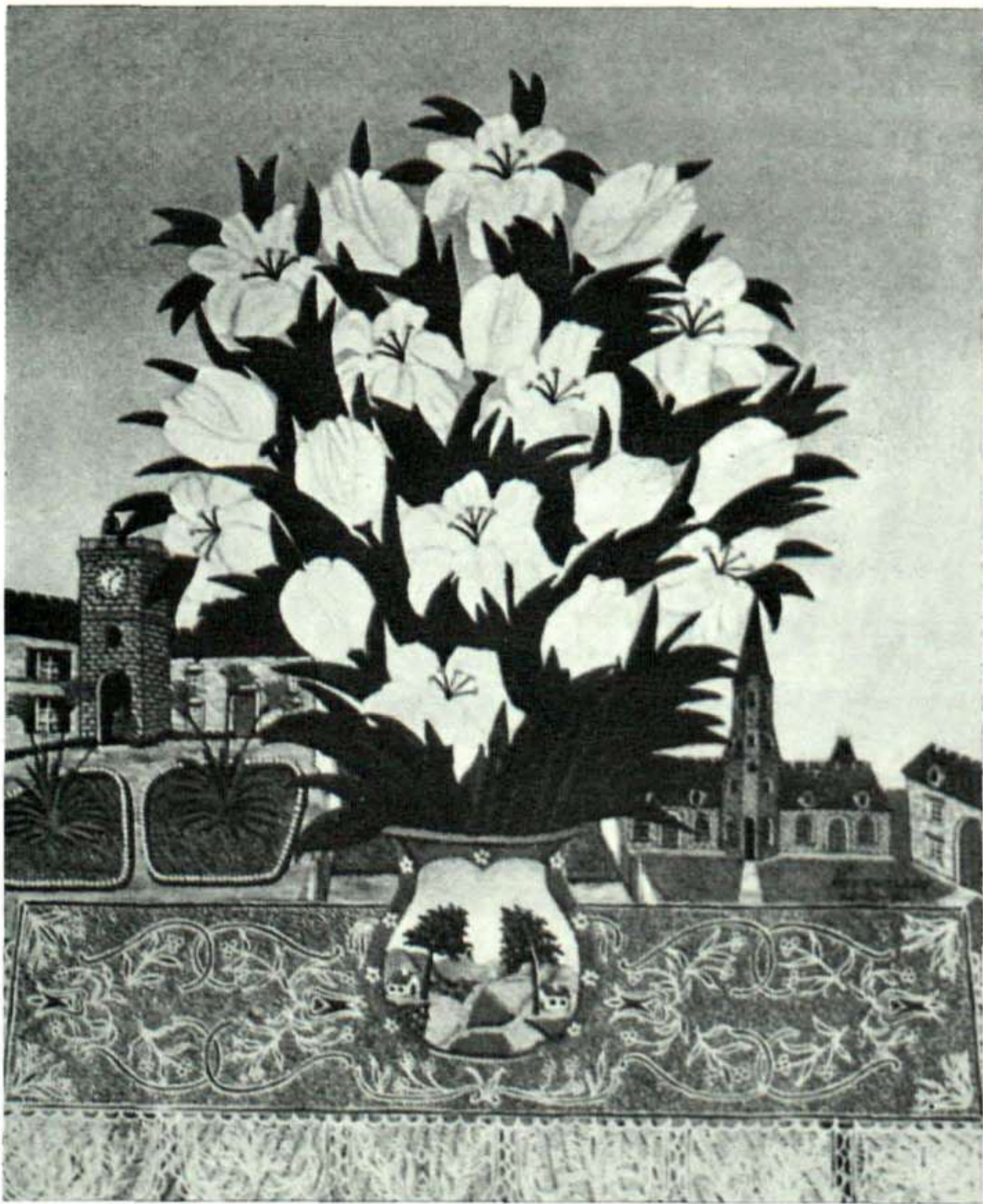
La exposición de Agustín Celis en Kreisler Dos nos pone en contacto con toda la obra de este artista desde sus comienzos, en que empezó a preocuparse del problema de la incomunicación humana. Celis ha ido enriqueciendo sus ideas dolido cada vez más de esa falta de humanidad. Los archivos, además de constituir un tema en su obra de los últimos años, tienen un gran contenido simbólico. Por una parte, los archivos quieren pregonar un afán de simplificación para que el artista no se pierda entre tanta ramificación como el tema presenta. Obsérvese que los archivos encierran cosas, datos, constancias de vida, historia humana que muchas veces —al menos de momento— sobran para ser consideradas porque las prisas y las superficialidades de un mundo demasiado mecanizado son, en gran parte, incompatibles con el sosiego y el rigor de la investigación. Agustín Celis se presenta con toda la carga temática, enriquecida, plena de poder, definitivamente opuesto a esa realidad. Todo ello realizado esquemáticamente, con gran limpieza y dominio técnico que huye del encasillamiento. La variedad cromática de la obra de Agustín Celis está cada vez más en función del ambiente de ese mundo que escoge como tema para sus cuadros.

En la sala del Prado del Ateneo de Madrid presentó una amplia muestra de su obra artística Concha Jerez Tiana. Cinco tipos de obras: cuadros, dibujos sobre algunos poemas de García Lorca, dibujos-collages, maquetas de "muros para el hombre" y maquetas de múltiples. Una obra fruto de gran inquietud estética. El estudio del color negro y la superposición de planos forman todo un conjunto de bocetos que la artista presenta y explica con claridad. En el caso de los dibujos sobre obras de García Lorca, la artista se vale de palabras que sintetizan la idea del escritor y del escrito. Así nacen los dibujos-collages, muchas veces captadores de la vida misma y nacidos de la simple lectura de los periódicos. En los muros para el hombre, la artista traza unas "líneas integradas en las formas exteriores y que crean todo un conjunto de tensiones internas". "La realización final de cada uno de estos 'muros para el hombre' —nos dice la propia artista— ha sido concebida en grandes dimensiones. Deben ser situados sobre una gran llanura y apoyarse en unos anclajes dentro del suelo, que se recubrirá simplemente de arena o hierba". Las maquetas de múltiples las ve la artista como conjunto de esculturas, factibles de ser tiradas en serie para una mayor difusión y participación del público, ya que cada pieza tiene valor escultórico por sí misma al propio tiempo que puede integrarse en el conjunto de diferentes modos, según el gusto de cada poseedor de la obra de Concha Jerez Tiana.

Módena nos presentó una encantadora exposición de cuadros de Vivancos, "naïf" que supo dar a su obra ese sello de autenticidad, nada premeditado, nada aprendido, sí observado y sobre todo amado, vivido y plasmado más tarde en escenarios encantadores. Los ladrillos de un edificio, las flores, los encajes de un mantel, el faenar campesino... todo un mundo de vivencias presentes en unos trazos y en unas figuraciones que enseñan a ver la vida, a ver el campo, a ver al hombre. Vivancos supo desoir teorías, supo huir de copias y siguió ese impulso propio y sencillo, sin búsqueda de aplausos ni reconocimientos. Es la sensibilidad artística de los hombres y la necesaria vuelta a la sencillez de la contemplación y de la vida, en contraste con inquietudes, zozobras y retorcimientos, quienes valoraron a este

AGUSTIN CELIS





VIVANCOS

artista "naïf" de primera fila, cuyas obras figuran en museos de París, Nueva York y Río de Janeiro, entre otros de Francia y Yugoslavia.

La galería Frontera presentó una muestra de Antonio Lago Rivera, personalidad y síntesis en esos paisajes envueltos en brumas, brumas que siguen presentes en los bodegones y composiciones de interiores, envolviendo contornos corporales en los temas de desnudos. La ambientación es algo que persiguió siempre este artista y que lo ha conseguido desde aquellos sus primeros años en que era contado entre los componentes de la joven escuela madrileña. Actualmente, y desde hace años, Lago reside y trabaja en París. El reencuentro visual con su obra es algo grato.

Destacamos también la muestra que presentó en Eureka Alfredo Enguix. Un realismo al servicio de la pintura, donde se aprecia la soltura de trazo de un gran dibujante. Los conocimientos hípicas del artista le han hecho un maestro en la temática del caballo, que capta en difíciles posturas y actitudes. La expresión deja entrever muchas veces el recelo del animal observado, el cansancio después de la carrera, la ceremoniosa presencia del caballo en lento paseo hacia la carrera que ha de celebrarse. Apreciando los cuadros, los caballos de Alfredo Enguix no se captan solamente en la instantánea; parece que el movimiento, la sucesión de actitudes, tiene lugar en un continuo acontecer de hechos anteriores y posteriores al instante. El artista no solamente presentó al caballo, su tema predilecto, presentó paisajes ricos en ambientes y precisiones cromáticas y dibujísticas.

Alcover, en la exposición que presentó en Eureka, nos mostró el fruto de esos esfuerzos firmes por el estudio de los problemas pictóricos en su múltiple consideración de dibujo, color y textura. Alcover es pintor tradicional. Considera la pintura en todo el conjunto de valores estéticos que ésta posee. Investiga en todos esos aspectos enriqueciendo sus composiciones, que sabe interpretar con contenido plástico. Las composiciones de Alcover tienen mucho de mural, de pintura de grandes proporciones. Somete los cuerpos a planos, los pliegues muestran esta tendencia más ostensiblemente. En ocasiones nos recuerda este artista a Vázquez Díaz, aunque no se pueda hablar de similitud, sino más bien de seguimiento de ese concepto grandioso, mural, de la pintura de don Daniel. Alcover es un pintor que se encuentra comprometido con un estilo que de momento parece desplazado u olvidado. La quietud en estas circunstancias equivaldría a rendirse o a morir. Alcover, fiel a unos convencimientos nada extravagantes, evoluciona, enriquece su obra con acentos de inquietud, algo propio de todo lo que está en ebullición, en evolución renovadora.

Otro artista que se caracteriza por una fidelidad dentro de esa necesaria renovación evolutiva es Juan Montesinos, que expuso en sala estudio Cid una colección de cuadros. Sus calidades, que, apreciadas en fragmentos de sus cuadros, responden a una rica abstracción, se nos antojan primordialmente definidoras de su arte. La captación de los paisajes, de los modelos que escoge para sus cuadros, es algo originario en la ejecución de la obra de Montesinos. Sólo así es posible tal simplificación y tal dominio de trazos y de manchas. Juan Montesinos juega con el color en el espacio. Con el color establece los distintos planos de los escenarios que capta, el color crea las distancias, el espacio. El color es protagonista en la obra de este pintor. De cómo está dado ese color y de cómo se potencian los colores en el cuadro, es de donde salen los demás datos: localización, presencia, asunto.

La integración de las artes es algo que se persigue algunas veces con eficacia. En el orden didáctico, este intento de integrar dos artes, literatura y arte plástico, lo vimos en la exposición que presentó la galería De Luis bajo el título "3 artistas, 3 autores". Los tres primeros eran Francisco Hernández, Pepi Sánchez y Joaquín Vaquero Palacios. Los autores, Manuel Ríos Ruiz, "Tiempo íntimo", poesía; Manuel García Viñó, "Fedra", novela, y Ramón Solís, "El mar y un soplo de viento", narraciones.

Pedro Sánchez Borreguero presentó en la galería Lázaro una muestra copiosa de su quehacer artístico. En la colección de cuadros se aprecia en gran medida la evolución. Una interpretación cada vez más personal, fruto de una observación y de una captación de los escenarios en su conjunto, lleva al artista a realizar unos cuadros con gran simplificación de elementos. Los árboles, los caseríos, los elementos todos del paisaje urbano o campestre, son ocasión para traer y llevar el color, muy valiente siempre, con tonalidades muy acusadas y equilibradas entre sí. La definición entre un color y otro fue siempre, en la obra de Sánchez Borreguero, algo claramente definido. Ahora, en los últimos tiempos, esta definición se acusa más. Los colores se muestran delimitando zonas. En ocasiones, cuando la presencia del dibujo de algún elemento así lo exige, hay un trazo negro u oscurecido que aún precisa más en esa separación de zonas de color, adquiriendo así la obra aspecto de vidriera.

Manuel Prior presentó una colección de obras en Macarrón. La pintura de Prior es auténticamente pintura, materia elaborada en grandes superficies. Los personajes y elementos de sus composiciones son recios, interpretados con traza de mural expresionista. Para este artista, la materia es fundamental, por encima incluso de las variedades cromáticas. En sus últimos



ALCOVER

cuadros hemos notado la tendencia a huir de la variedad de colores en un mismo cuadro. Hay composiciones realizadas con un solo color, sobre el que el artista sitúa sus figuras y les da volúmenes con la diferencia de tonalidades que tratan al color en toda una gama del claro al oscuro.

La colección de cuadros que Ricardo Augusto Mampaey presentó en galería Edaf nos pone en contacto con el rico mundo de investigación y experimentación del artista. Mampaey puede considerarse como un artista con visos surrealistas. Sus estructuras lineales, geométricas, tienen, sin embargo, una ten-

dencia a querer buscar algo en las realidades desconocidas pero intuitivas. Así los espacios abiertos, los cielos, juegan un papel misterioso e inquietante que potencian esas estructuras y esos cuerpos con los que el artista quiere expresar sensaciones, intuiciones que a veces no están claramente definidas en su mente y en sus convicciones. No obstante, el traslado de esa inquieta intuición proporciona al espectador un amplio mundo de posibilidades de interpretación y de visión.

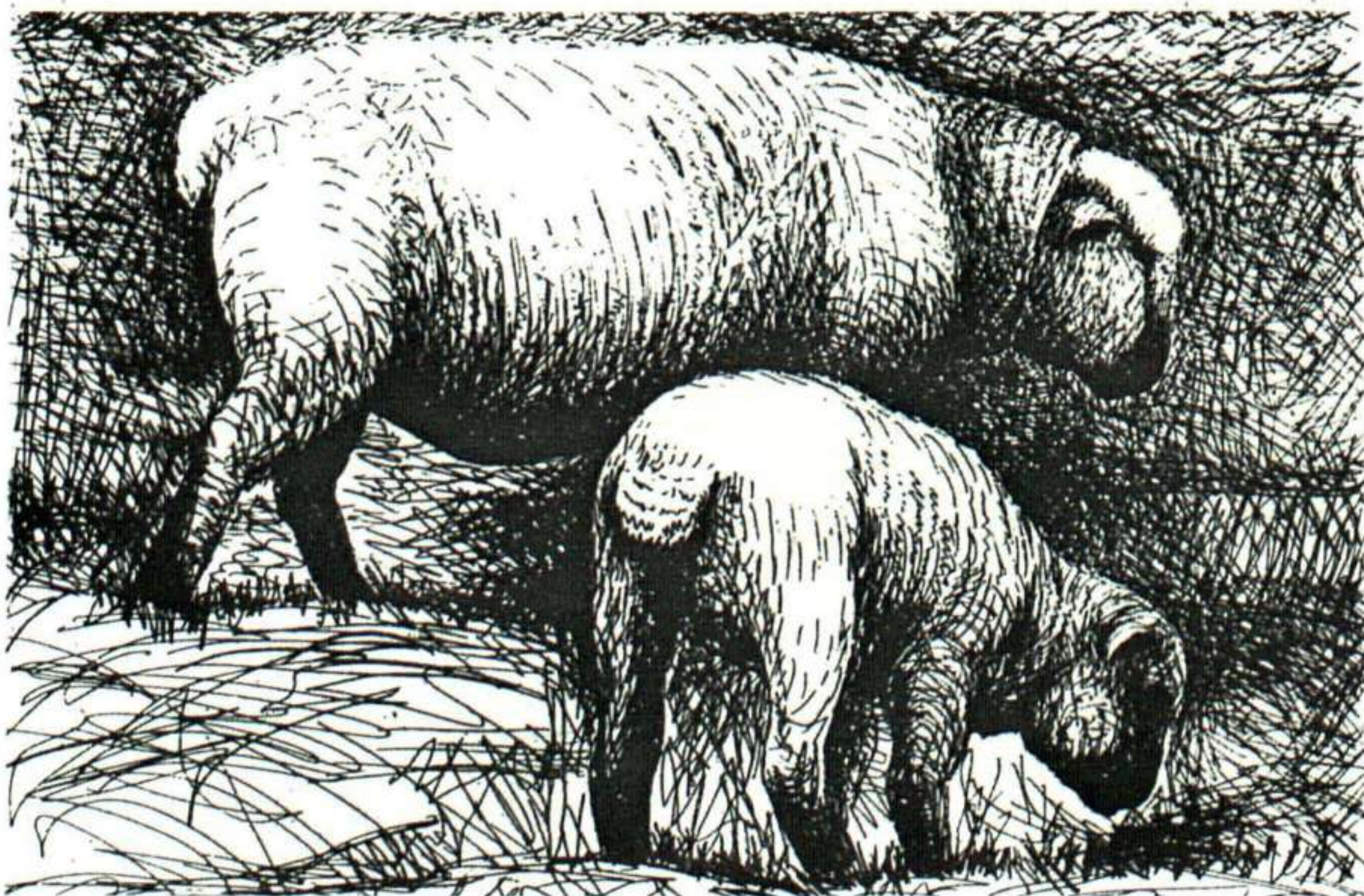
FRANCISCO PRADOS DE LA PLAZA

EXPOSICIONES EN BARCELONA

La galería Eude ha iniciado la temporada con obra gráfica, realizada en los últimos años, de Henry Moore. Destacan la serie de litografías titulada "Poemas de Auden" y los aguafuertes "El álbum de las ovejas", ambos publicados en 1974. El Henry Moore que en sus grabados, si no realizaba una transcripción de sus esculturas, venía expresándose dentro de una clara correspondencia, y con frecuencia supeditación, de aquélla, ahora aparece completamente renovado. En los "Poemas de Auden", si no efectúa una transcripción plástica de los versos de este poeta que le han servido de inspiración, sí que realiza una labor paralela en la que sus dotes plásticas han captado el tono de la inspiración poética. Si los poemas de Auden están inspirados en el paisaje y las minas de Yorkshire, Moore inventa, a través de esa recreación, una nueva dimensión de ese paisaje, y resulta un paisaje esencialmente metafísico. La técnica de estos grabados está inspirada, y en este sentido enlazan con los dibujos negros que realizara en 1941, en Seurat, pero además hay relaciones que ahondan más que lo meramente técnico y son las que se pueden establecer con la obra de visionarios como Kubin y Odilon

Redón. Los aguafuertes de "El álbum de las ovejas" nos descubren un Moore idílico, que enlaza con el mundo de los clásicos que cantaron a la Naturaleza. El artista no sólo se nos muestra renovado, sino con un espíritu juvenil. La observación de estos animales en el campo le ha llevado a realizar unas versiones en las que une la precisión de los datos plásticos concretos con una inocencia inventiva que resulta fiel al modelo desde ambos ángulos. No hay duda de que si el escultor Moore únicamente hubiera realizado obra gráfica, seguiría siendo uno de los más grandes creadores de este siglo, uno de los que ha conseguido una síntesis de las conquistas plásticas de otros siglos y civilizaciones y de las conquistas de las inquietudes de la vanguardia. Y la obra expuesta en Eude ocupa un importante lugar.

Para la exposición de variada obra gráfica de Pierre Alechinsky en galería 42, Antonio Saura ha escrito la presentación del catálogo en el que realiza un ensayo, referido al pintor, de diversos géneros literarios, novela, nota, ensayo, poema, crónica y aforismo. En este breve pero estimulante texto, Saura nos aproxima a Alechinsky y al mismo tiempo, una vez más, demuestra que posee,



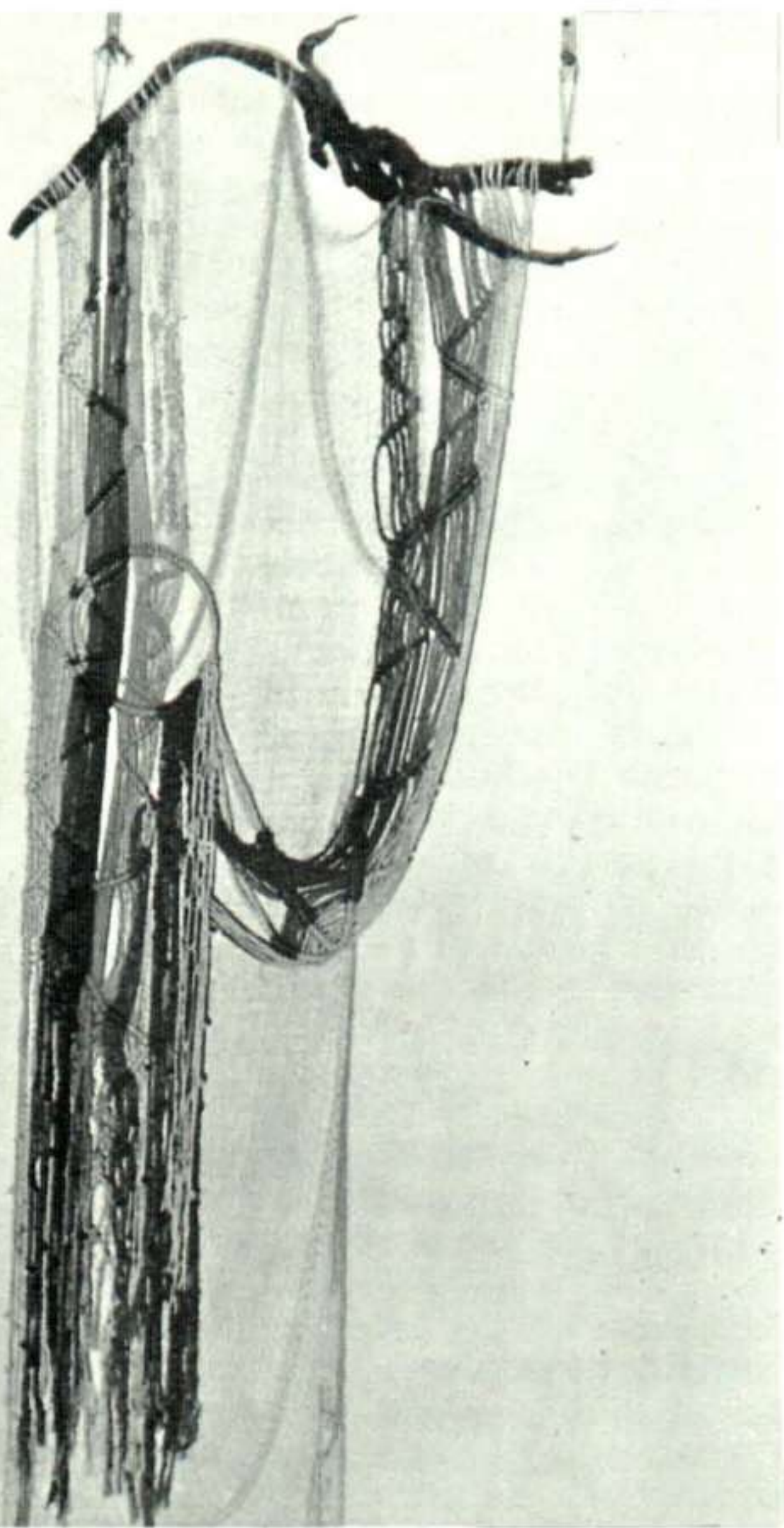
HENRY MOORE

como les sucede a otros grandes artistas, unas indudables dotes literarias, de lo que es prueba el poema de esta presentación, que dice así: "Salvaje oreja domada y domadora, tablero de abordaje hacia el porvenir. Océano de apartamento. Humo acrílico con retoques marginales, pájaro lira. Pequeña llama detrás de la cabeza. Humo de escarola, volcán familiar, 100 x 154 cm.". Miembro destacado del Grupo Cobra, Alechinsky ha dedicado una especial atención a la obra gráfica, llevando realizadas desde 1946 (nació en 1927, Bruselas) más de seiscientas obras. Algunas de ellas en colaboración con otros artistas de similares inquietudes. El mundo de Alechinsky, tanto en su pintura como en su obra gráfica, tiende, por la vía del expresionismo, a lograr un punto de aproximación desde lo plástico hacia el signo. En él conviven la abstracción con lo figurativo, pero siempre en función de una expresividad de resonancias mágicas en la que se aúnan las suscitaciones de mares, montañas y selvas, nubes y los seres transfigurados que los pueblan o en ellos podrían vivir, con las señales ciudadanas de nuestro tiempo que, siendo cotidianas, hacia ese ambiente se parecen dirigir. Los aguafuertes, litografías, linóleums, xilografías de esta rica y variada exposición comunican al espectador una estimulante corriente que procede tanto de una fuerza primigenia como civilizada.

Bajo la denominación de "Pequeños formatos de grandes artistas", galería Laietana ha reunido otra exposición colectiva interesante, cosa que viene realizando con frecuencia. El conjunto está formado por obras de los siguientes artistas: Aleu, Arias, Avia, Barjola, Benet, Beulas, Bosch Roger, Brotat, Bueno, Camps-Rivera, Clavé, Colmeiro, Cossío, Coutad, Cuixart, Domingo, Domínguez, S. M. Felez, García Lort, García Ochoa, Guerra, Guinovart, Hernández Pijuán, Manolo Hugué, Lozano, Meifren, Millares, Mir, A. F. Molina, Niebla, Novillo, Del Olmo, Orozco, Pacheco, Palencia, Pardo, Ponç, G. Prieto, Quirós, Raurich, Redondela, Roca, Delpech, Saura, Solana, Sunyer, Toral, Torres García, Vázquez Díaz, Viola, Zabaleta. La lista de los artistas seleccionados da una idea de la variedad de la muestra y del alto nivel alcanzado.

Con el título "Selección 75", la galería Leonart ha realizado su acostumbrada muestra colectiva, en la que al iniciar la temporada ofrece la oportunidad de exponer a posibles futuros nuevos valores. Los artistas seleccionados en esta ocasión han sido Batalla Picado, J. E. Buigues, Carlos González, Iraizoz, Lleixá, Miguel Marí, Conxita Pladevall y Puertolas.

La artista argentina Cecilia Pino Arnaldo ha colgado sus tapices en



CECILIA PINO

galería Pecanins. A este propósito, entre otras consideraciones, dice Francesc Galí en la presentación de su catálogo: "Queda por completo desfasado el concepto que en el diccionario de la Real Academia define el tapiz, paño grande, tejido de lana o seda, y algunas veces de oro y plata, en que se copian cuadros de historia, países, blasones, etcétera, y sirve como aplique y adorno de las paredes o como paramento de cualquier otra cosa, pues si sigue siendo esto, es también algo más que podemos llamar milagro, por estar relacionado —muy expresamente— con la creación". Y, efectivamente, se trata de creación en la que el artista se siente liberado de trabas y supeditaciones a determinados materiales tradicionales para incorporar libremente aquellos que estén en función de su inspiración expresiva. Cecilia Pino usa de la técnica del macramé y logra unos seres plásticos sutiles, surgidos para evocarnos presencias aladas y transparentes, y al mismo tiempo precisas.

En la galería Simón, dibujos de Picarol, uno de los humoristas más destacados de principio de siglo, que en publicaciones barcelonesas como **La campana de Gracia, La esquella de la torratxa** y otras dejó muestra de su talento en miles de

dibujos que poseen, al mismo tiempo que un valor documental, referido a una época, un valor plástico que destaca su evidencia con el paso del tiempo. Aunque en Picarol lo importante es el qué, al menos en la intención aparente, resulta que para lograr la mayor eficacia a sus agudas ocurrencias comentando la actualidad, alcanzó una maestría muy eficaz en la técnica, de una gran economía de medios y ausente de toda retórica, aunque plena de sentido y vitalidad. Contertulio de Quatre Gats, Picarol (José Costa Ferrer) es un maestro del dibujo merecedor de ser ampliamente conocido.

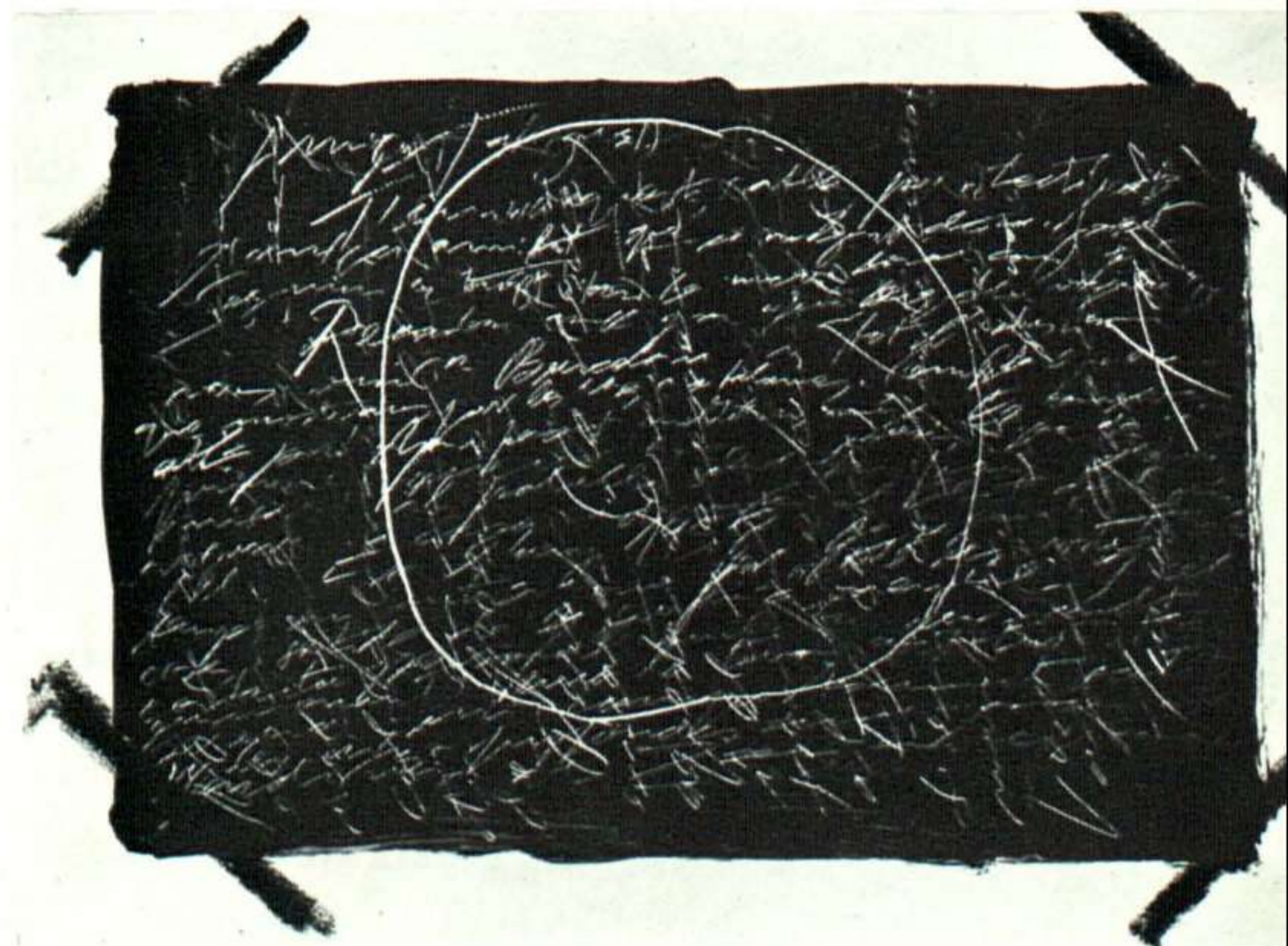
Con el título de "Precursores del arte contemporáneo", la galería Manuel Barbié ha reunido un conjunto de obras de Rafael Alberti, Rafael Barradas, Pancho Cossío, Oscar Domínguez, Ismael González de la Serna, Celso Lagar, Juan Sandalinas, José Togores y Joaquín Torres García. Esta exposición, como otras que inciden en similar tema, es una buena aportación para esclarecer el significado y la dimensión de nuestra vanguardia y poner de relieve algunas figuras artísticas no suficientemente o sólo parcialmente conocidas.

En galería Theo, esculturas de Gargallo. El universal escultor aragonés, uno de los más importantes artistas de nuestro siglo, ha sido ampliamente representado y con significativas piezas en esta exposición.

Keith Patterson se dedica, como acertadamente señala José María Nunes en un poema, a "Equilibrar lo roto / ordenar lo disperso / coordinar lo ilógico". Y buena prueba de ello son los collages de la exposición, en la que también se exhiben guaches, de Taller de Picasso. El trabajo de este artista tiene mucho que ver con el informalismo y al mismo tiem-

po con el nuevo realismo de un Enrico Baj, por ejemplo. Pero teniendo en cuenta que su realismo no va hacia la representación, sino que sus obras aportan objetos o fragmentos de objetos bien reales, casi siempre parecen desechos salvados para ser incorporados y trascendidos en la obra de arte. Y el resultado alude a restos de naufragios o de catástrofes que han sido lavados por las aguas, las arenas o por el viento. Estas obras, sin embargo, no se sitúan dentro de un tiempo determinado. Es decir, sabemos y las reconocemos de nuestro tiempo porque usa de sus técnicas y de sus materiales, pero carecen de un hábito de intensidad y de misterio que, de poseerlo, ya que su realización es prácticamente impecable, haría de ellas auténticas obras maestras. No queda descartado que el artista recorra un día esa distancia, ya que actualmente no se encuentra a muchos pasos.

Shuzo Takiguchi, el gran poeta japonés, introductor del surrealismo en su país, tiene entre otros méritos el de ser el autor del primer libro que se editó sobre Joan Miró, y por tanto, es en buena medida, motivador del gran prestigio que goza Miró en aquel país. La galería Ciento ha ofrecido el resultado de la colaboración de este poeta con Tapies. Con el título de "Llambrec Material", Ediciones Polígrafa ha editado los poemas de Takiguchi y las litografías de Tapies, fruto de esta colaboración. Y si se trata de una colaboración puede hablarse de una compenetración, de un mutuo incidir en un mundo y en un modo concreto de interpretarlo. El texto y la caligrafía de los poemas están armónicamente compenetrados con las litografías, y el conjunto posee una coherencia que nos muestra de una manera evidente que esta-



TAPIES.

mos ante la obra de dos grandes creadores, lo que, claro es, no resulta un descubrimiento, pero sí es estimulante espectáculo el constatarlo de nuevo.

En galería Adria y sala Gaudí, la exposición MAN 75, presentada por Arnáu Puig con estas palabras: "Prosiguiendo su trayectoria de investigación formal, MAN 75 presenta el resultado plástico, que en muchas ocasiones alcanzan la tridimensionalidad de una obra creada a partir de la estrecha colaboración de un artista plástico y un escritor. Ambos, en un intercambio de intenciones, técnicas y procedimientos, y en un grado de participación sin límites, fronteras ni competencias específicas de métodos ni de capacidades, asumen la responsabilidad y el sentido de la obra por este camino alcanzada. El arte, siempre experiencia directa, pone de manifiesto, así, otra de sus potencialidades sin abandonar, por ello, el ámbito de la plástica". En esta empresa de experimentación han participado Enrique Badosa-Bosch Cruañas, Magda Bosch-Guinovart, Vicens Burdas-Evarist Vallés, Salvador Espríu-Subirachs, Amadeo Fabregat-Rafael Armengol, Arcadio Gomila-Margarita Camps, José Agustín Goytisolo-Argimón, Joaquín Horta-Carlos Planell, Josep Iglesias del Marquet-Jordi Pericot, Lozano Derma-Manuel Boix, Joaquín Marco-Cardona Torrandell, Enrique Ortenbach-Amelia Riera, Juan Perucho-Román Vallés, Antonio Prometeo Moya-Forné, Oriol Pi de Cabanyes-Rafols Casamada, Rodrí-

SAURA



guez Méndez-Francisco Valbuena, "Vanguardia La"-J. J. Tharrats, Manolo Vázquez Montalbán-Artigau, Jaume Vallcorba-X. Corberó, R. Ventura Meliá-Arturo Heras, Joan Vilacasa-Joan Vilacasa. La experiencia de MAN 75 ha buscado llegar a dar a la obra plástica una autosuficiencia en sí misma, tanto a nivel plástico en sí como al literario. Poner de relieve en cierto modo la afirmación de Leonardo da Vinci de que la pintura es una cosa mental. Aunque en este caso no se trata de obras pictóricas puras, sino de, hablando de una manera global, de escultopinturas. El resultado es, si desigual en los distintos casos, muy interesante, aunque también es verdad que en bastantes ocasiones se percibe con señalada evidencia la influencia de algunos experimentos ya no actuales y que inciden en el tópico. Pero, en conjunto, el intento es muy justificable.

En la galería Maeght, una amplia exposición de la obra de Antonio Saura sobre papel, desde sus inicios en 1954 hasta el año presente. La exposición, que además ha sido muy cuidadosamente preparada, agrupa las siguientes series: Pinturas en papel, 1954-1955; Damas, 1956; Cabezas, Montajes, Damas en technicolor, Crucifixiones, Desnudos, Multitudes, El cine, Catedrales, Narraciones, Acumulaciones, Cocktail Party, Tentaciones de San Antonio, Repeticiones, Retratos imaginarios, Damas y Caballeros, Habitaciones, Mujer-sillón, Sudarios, Superposiciones, Trompe l'oeil, Transformaciones, Tarjetas postales, Ilustraciones, Trois Visions, Diversaurio, Historia de España, Novisaurias y Aphorismen. La riqueza del conjunto nos da, al mismo tiempo, una sensación de gran unidad y diversidad. Saura, que tan amplia y original obra viene realizando en su apartado que corresponde a lo hecho sobre papel, muestra un don de invención y de libertad continuamente renovados. El blanco, negro y gris que tan característicamente le define en buena parte de su obra quedan enriquecidos por la incorporación, cuando la necesidad de expresarse se lo pide, del color, que lo usa de una manera contundente, es decir, en función de un impulso expresivo, a través del que acierta, más que de una medita-

ción. En él, la meditación es maduración y la obra brota espontánea o tal parece, como suelen brotar los poemas. Y no olvidemos que Saura es un poeta no sólo potencialmente, sino por los poemas que escribe y ha escrito y por la vibración inconfundible que hay en buena parte de sus prosas. Y esta característica de su personalidad aparece de una manera más clara en su obra exhibida, que ha sido realizada últimamente. Las coincidencias y compenetraciones con lo que se viene entendiendo como poesía visual son evidentes, con la ventaja hacia Saura de que en su caso se trata de obras surgidas por una absoluta necesidad de expresión y en ninguna medida fabricadas adrede; lo que prevalece es la creación, la expresión y no el ingenio. Saura aparece, recorriendo esta exposición, como un espíritu receptivo que abona su obra con múltiples facetas del arte contemporáneo; así la abstracción, el expresionismo, el surrealismo, dadaísmo, potencian su personalidad, que también ha asimilado dinámicas aportaciones del arte infantil y de los pueblos primitivos y de todas aquellas mentes que se expresan en un estado anticonvencional, al margen de cuanto roce de cerca o de lejos el academicismo. Pienso que pocos artistas están en superficie y en profundidad tan alejados como lo está Saura de todo lo que de algún modo se relacione con lo académico, con el modelo establecido. Al crear, a veces también juega, pero tal como sucede con los mejores dadaístas, su juego también en estos casos resulta trascendente. Hay en esta continua actividad un afán de ordenar, de recuperar, de entender al mundo, a las cosas, al tiempo que se escapa, a sí mismo. Y en la aparente violencia de muchas de las imágenes de Saura hay una escondida ternura casi infantil. No en balde es, a mi entender, uno de los artistas que más se acerca al modo de expresión infantil, siendo la suya una obra plena de un adulto sentido. Una gran exposición esta, a la que también se ha aportado un espléndido catálogo y textos de Saura de un valor fundamental para comprender su obra y su personalidad.

ANTONIO FERNANDEZ
MOLINA

VIDA MUSICAL

Ha desaparecido un compositor prestigioso. Gustavo Pittaluga ha muerto en Madrid, donde nació el año 1906. Alejado de la vida musical activa desde hace mucho tiempo, su memoria no había desaparecido, pues fueron grandes sus éxitos en una época. Dentro de aquella generación que se llamó primero "de la Dictadura", luego "de la República" y ahora, por afinidad con el movimiento literario que le fue correspondiente, se llama "generación del 27", Pittaluga vivió intensamente el ambiente musical de los años 30 y su ballet "La romería de los cornudos", sobre tema de García Lorca, fue muy conocido a través de la grabación en discos. La obra de Pittaluga es otra de las muchas que se deben revisar, para que nuestra música viva sin lagunas en su historia.

El mes de octubre ha sido el de la iniciación de la temporada en las dos orquestas madrileñas. Grandioso pórtico buscó Odón Alonso para la de RTVE. La "Sinfonía de los mil" de Mahler llenó de intérpretes el escenario del Real, ampliado, y hasta otras zonas de la sala, en afortunados efectos sonoros. La Orquesta y Coro de RTVE, el Orfeón Vergarés y la Escolanía de Nuestra Señora del Recuerdo, más un equilibrado grupo de solistas, estuvieron a las órdenes de Odón Alonso, que llevó la obra con autoridad y dominio sobre sus numerosísimas huestes.

La programación de la Orquesta de RTVE se caracteriza siempre por su riqueza en novedades y en obras poco frecuentes. Esto, que siempre es digno de aplauso, resulta más importante cuando incluye música española. Enrique García Asensio, sin ninguna concesión, dirigió un programa cuya única obra conocida era el "Concerto n.º 4 para violín" de Mozart, tocado con finura y personalidad por el concertino del conjunto sinfónico, Hermes Kriales. El programa se abría con un estreno de Leonardo Balada, "Ponce de León", que resulta un fondo musical de excelente factura, donde el protagonista es un narrador, Pedro Macía en esta ocasión, que lo hizo muy bien. Después escuchamos "María Egipciaca" de Respighi, una especie de pequeña ópera-oratorio que ha sido interesante conocer, aunque no sea para entusiasmar. Tiene momentos de auténtica belleza. Los músicos, que reaccionaron contra la facilidad melódica de Puccini, considerándola como algo inferior, muchas veces estuvieron lejos de conseguir lo que se proponían, por evidente falta de imaginación. Si se combate la facilidad melódica, tiene que ser con unas armas de hondura, emoción y firmeza técnica que Respi-

ghi no poseyó. El coro de Blancafort, la orquesta y los solistas —Caridad Casao, You-Chi Yu, Antonio de Marcos, que se reveló como un buen tenor; Antonio Blancas, siempre seguro, y Angeles Gulín, con su voz poderosa— respondieron muy bien.

Liubomir Romansky es un director con espíritu y buena técnica. Comenzó con "Lúdica I" de Miguel Angel Coria, una breve página en la que se manejan finamente las sonoridades, en una gradación de intensidad muy hábil y de buen efecto. La obra fue bien acogida. Nuestro gran Rafael Orozco tocó con irreprochable limpieza y romanticismo contenido el "Segundo concierto" de Chopin. Una excelente versión de la "Tercera sinfonía" de Bruckner redondeó la actuación de Romansky, que supo dar toda su brillantez a esta música densa, rica y en ocasiones desequilibrada.

Rafael Frühbeck de Burgos comenzó la temporada de la Orquesta Nacional con un homenaje a Manuel de Falla, antes de empezar el año de su centenario. "El retablo de maese Pedro" fue ofrecido en versión de concierto, tal como el mismo Falla quería que se hiciese alguna vez, para que la gente no se distrajesa con los muñecos y atendiese a la música. Pedro Javier Ecay hizo un Trujamán algo precipitado pero con sentido. Julián Molina acertó y Víctor de Narké puso expresión en Don Quijote. Frühbeck completó el programa con una interpretación de la "Sinfonía fantástica" de Berlioz, llena de poderío sonoro.

A la semana siguiente, Frühbeck nos ofreció la "suite" de "El lago de los cisnes" de Tchaikowsky. Es un placer —que se nos conceda pocas veces— escuchar esa música tan bien tocada. Luego, aunque parezca mentira, un estreno de Schumann, "El peregrinaje de la rosa". Aunque este poético oratorio no se encuentre entre lo mejor en el catálogo del genial músico, la verdad es que tiene valores suficientes para permanecer en el repertorio. Esther Casas realizó un considerabilísimo esfuerzo, a causa de una doble sustitución. Tuvo una eficaz ayuda en la contralto Barbara Robotham. Completaban el grupo Theo Altmeyer, Manuel Bermúdez y John Broecheler. El Coro Nacional, que dirige Lola Rodríguez Aragón, recibió aplausos especiales entre las largas ovaciones.

En el IV Festival Internacional de Danza, recordamos la presencia del Conjunto Folklórico Nacional de Cuba, que trajo un aire de variedad, algo empañado por la monotonía. El Gran Ballet Clasique de France alcanzó grandes

éxitos con la colaboración de la extraordinaria Margot Fonteyn, que si bien se reserva números suaves, como es lógico, nos sorprendió en un fragmento de "Romeo y Julieta" de Berlioz, bailando "de verdad" como en sus buenos tiempos, junto a Ivan Nagy. Los programas fueron muy variados. Destacaron las figuras de Attilio Labis y Christiane Vlassi. La Compañía de Danza de Paul Taylor de Nueva York es un grupo poco numeroso, muy bien enfocado y dirigido. Entre todo lo que hicieron destacó "Explanada", un acertadísimo ballet sobre música de Bach. Poco hay que decir de la Compañía de Danza de Eleo Pomare. No todas las sustituciones pueden ser buenas. Uno de los más grandes éxitos del IV Festival, si no el mayor, fue la presentación del Ballet Nacional Festivales de España, con Antonio, que sigue poniendo todo su entusiasmo y su espíritu en la danza. Fuera de los números flamencos, destacó el vistoso "Bolero" de Ravel, y los ballets "Fantasía galaica" de Ernesto Halffter y "Eterna Castilla" de Moreno Buendía. Con Antonio hay que citar a la estu-
penda pareja que forman María del Sol y Mario la Vega.

La juvenil Asociación de Amigos del Teatro Real empezó su vida con buena fortuna: Mozart, Brahms y Beethoven, en magnífica interpretación del Octeto de la Orquesta Filarmónica de Berlín.

Las Juventudes Musicales de Madrid ofrecieron como concierto inaugural una bella selección de polifonía española, desde el "Cancionero de palacio" a Cristóbal Halffter

en interpretación del Cuarteto Tomás Luis de Victoria, que forman Elvira Padín, Angeles Nistal, Tomás Garralón y Jesús Zazo. Comenzó también el ciclo de las 32 sonatas para piano de Beethoven, organizado por el departamento de música de la Universidad Autónoma de Madrid, que dirige José Peris. La hazaña musical, dividida en siete conciertos, fue encomendada a Eduardo del Pueyo, el ilustre pianista español, cuya técnica y cuya musicalidad le permiten tan gran esfuerzo.

Recordemos también en el mes de octubre la imposición de la medalla de oro de las Bellas Artes a la Banda Municipal de Madrid por el ministro de Educación y Ciencia, Cruz Martínez Esteruelas. Hubo concierto extraordinario, en el que volvió a triunfar la ya histórica agrupación con su actual y prestigioso director, Rodrigo de Santiago.

La Orquesta Inglesa de Cámara, una de las mejores agrupaciones del mundo en su género, alcanzó éxitos resonantes en dos conciertos dirigidos por Raymond Leppard. Tocaron Mozart, Cimarosa, Haydn, Boccherini y Juan Christian Bach. Presentaron también una "Sinfonietta" del compositor inglés Malcolm Arnold. Destacó como solista, el primer día, el concertino de la orquesta, nuestro José Luis García Asensio, en Mozart, y el segundo, la fina y expresiva soprano Sheila Armstrong, en Mozart y Haendel.

CARLOS GOMEZ AMAT

DE NUEVO REMBRANDT

La famosa pintura "Ronda de noche", de Rembrandt, que fue atacada con un cuchillo y dañada por un demente hace varias semanas en el Rijksmuseum de Amsterdam —de cuyo suceso informamos ya en nuestro anterior Noticiario—, quedará totalmente reparada para mediados del próximo febrero. La tela recibió más de una docena de cortes en distintas partes. La primera fase de la restauración, consistente en la alineación de todos los hilos de la tela, ha quedado cumplida a la hora de redactar esta noticia. La operación siguiente será la de quitar casi toda la capa de barniz extendida sobre el cuadro hace unos treinta años. Posteriormente será retocada antes de aplicarle una nueva capa de barniz. Este último retoque será la única consecuencia favorable del ataque. Los trabajos de reparación se están haciendo en el mismo Museo de Amsterdam, en donde los visitantes pueden seguir los distintos procesos a través de una pared de vidrio que será retirada una vez concluidos los trabajos de restauración.

* * *

Noticia también de Rembrandt, pero fuera de Holanda, marginada de cualquier otro acontecer tremendista. En Niza se ha presentado la exposición "Rembrandt y la Biblia", en el Museo Nacional del Mensaje Bíblico Marc Chagall, cuya misión es organizar exposiciones en el espíritu de ese Mensaje. Los organizadores de la exposición han señalado con la significación de este muestrario el carácter visionario y espiritual de la obra del gran pintor holandés, reuniendo en dicho muestrario lo esencial de los aguafuertes compuestos sobre el Antiguo y Nuevo Testamento. Más de cien grabados se han ofrecido aquí, procedentes de algunos de los grandes gabinetes de estampas europeos: Biblioteca Nacional de París, Colección Dutuit, Instituto Neerlandés, Gabinete de Berlín, Dresde, Ginebra, Amsterdam y Rotterdam. Se han podido ver en esta exposición, principalmente, dos estados del "Hece Homo", así como "La muerte de la Virgen", "La Natividad", "Enterramiento"...

IGLESIA-MUSEO EN RUSIA

La principal iglesia de la ortodoxia rusa en la Edad Media, la catedral de Wladimir, a 180 kilómetros de Moscú, ha sido cerrada por el Gobierno soviético en razón de las obras de limpieza y restauración que se habrán de efectuar en ella. La revista "The Orthodox Church", que escribe ahora por primera vez acerca de los acontecimientos de que informamos, señala la posibilidad de que la catedral, que encierra importantes y famosos frescos del maestro Andrei Rubjev, se convierta, como otras edificaciones eclesiásticas de jerarquía histórica en la URSS, en museo. Al mismo tiempo informa la revista de que hubo, en la nueva dirección de la catedral de Wladimir, una cierta resistencia del arzobispo de la ciudad, lo que muy probablemente causó su traslado a otra diócesis rusa.

BARCO DE LA EDAD DEL BRONCE

Un equipo arqueológico griego ha localizado en el fondo del mar un barco de la Edad del Bronce, construido hace unos cuatro mil años. Se cree que se trata del naufragio más antiguo del mundo hasta ahora conocido, ha declarado el presidente del Instituto Arqueológico griego de Marina. A la vez, el arqueólogo norteamericano especializado en exploraciones submarinas, Peter Throckmorton, ha situado el naufragio entre las islas de Hudra y Spetsae, cerca de Dekos. Dentro del barco se han encontrado ánforas griegas construidas alrededor de dos mil quinientos años antes de la era cristiana. Debido a las buenas condiciones en que se encuentra el barco, podría dar nuevos conocimientos sobre las construcciones navales, el desarrollo del comercio y demás circunstancias históricas del tiempo del barco ahora recuperado.

"EL MUNDO DE FRANKLIN Y JEFFERSON"

En el Museo Británico de Londres se ha celebrado la exposición "El mundo de Franklin y Jefferson", que deberá conmemorar por todo el mundo, en

1976, el segundo centenario de la Revolución americana. La exposición ha mostrado pinturas, grabados, todo tipo de objetos, artesanías y decoración que, en su conjunto, configuran un panorama del mundo espiritual, histórico y social que desembocó en la primera de las revoluciones de los tiempos modernos y el nacimiento de los Estados Unidos de América, fecha capital en la historia americana y europea. La exposición inició en Londres un "tour" que continuará el próximo mes de marzo en el Museo Metropolitano de Nueva York, y que significa la gran aportación americana en el campo del arte y de la cultura, y su difusión para el conocimiento de uno de los grandes acontecimientos que configuran la fisonomía actual de nuestro tiempo cultural.

ACROPOLIS ATENIENSE

Un SOS lanzado por expertos europeos, y dedicado a los monumentos de la Acrópolis ateniense, ocupa la



atención de la prensa occidental, referidas las informaciones a los peligros que al parecer se ciernen sobre la monumentalidad clásica de la capital griega, pieza de mayor rango en el corpus del arte de todos los tiempos. Parece ser que el Gobierno de Grecia ha destinado cincuenta millones de dracmas —unos ochenta millones de pesetas— para comenzar de inmediato la restauración de las piezas insignes de la Acrópolis, algunas de las cuales, como el Erecteón, vienen amenazadas de muerte —o de gran peligro al menos— de tiempo atrás.

Por su parte, la Unesco también participará en esta campaña de defensa del patrimonio artístico universal. El profesor Georges Dontas, director de la prestigiosa revista "Antiques", ha declarado: "Salvar el conjunto monumental más conocido en el mundo sobrepasa las posibilidades de Grecia". Según parece, una de las más graves amenazas que pesan sobre la Acrópolis viene de las colinas donde ésta se asienta, ya que presenta fisuras de cierta gravedad en el terreno calcáreo.

DOCUMENTALES DE ARTE

La proyección de documentales de arte en el Museo del Louvre durante el pasado período estival, ha ofrecido una gran originalidad. Por primera vez figuraron en el programa películas concebidas y realizadas para la televisión y dedicadas a "los impresionistas", significados en las figuras de Van Gogh, Monet y Cézanne. La presentación, comenzada en el Louvre, se continúa en el otoño en los principales museos de provincias, destinados los films de arte a sensibilizar la atención pública con fines principalmente didácticos y señalar la importancia de la televisión en la obra de iniciación e información artística.

Esta primera experiencia de difusión de arte ha sido organizada conjuntamente por la Dirección de los Museos de Francia y por el Centro Nacional de

Animación Audiovisual, que conserva importantes fondos artístico-cinematográficos. Las películas de los tiempos impresionistas se titulan: "Claude Monet: el milagro de la transparencia", "Vincent van Gogh: el fuego solar" y "Cézanne o la tradición perpetuada".

AÑO ARQUITECTÓNICO

Ha sido clausurado en Amsterdam el Congreso que pone fin al Año Europeo del Patrimonio Arquitectónico 1975, en el que han participado diversas delegaciones de varios Estados, entre ellos la española, que estuvo presidida por el embajador y consejero permanente de Estado, marqués de Santa Cruz. El acto de clausura fue presidido por la Reina Juliana de Holanda, y en él pronunció un discurso el marqués de Santa Cruz, en el que resaltó la participación española en las más importantes actividades que han tenido lugar a lo largo del año.

* * *

También con ocasión del Año del Patrimonio Arquitectónico Europeo, el Centro de Cultura Mediterránea ha organizado diversos actos dedicados al arquitecto Antonio Gaudí en la Universidad iraní de Teherán, cuyo objeto fue mostrar la obra del gran arquitecto reusense, comparativa con la antigua arquitectura persa, que por su similitud en la composición y dibujo de los muros, mosaicos, techos, chimeneas, pináculos y columnas de sus edificios, constituyen una importante fuente de inspiración.

En el transcurso de los actos gaudianos en Teherán y en la exposición de planos y fotografías de la arquitectura de Gaudí, el presidente del Centro de Cultura Mediterránea, don Juan Alberto Valls, puso de manifiesto que "no obstante la distancia histórica en el tiempo y de la distancia geográfica en el espacio, Gaudí, un artista catalán de gran sensibilidad, había recibido inspiración de la arquitectura persa antigua".

DE VARIA INFORMACION

● Se conmemora este año el cincuentenario del nacimiento de uno de los movimientos artísticos de mayor conmoción en el arte moderno: el dadaísmo. Coincidiendo con esta fecha, en París se acaban de lanzar al mercado con todo aparato publicitario las obras completas del rumano Tristan Tzara, uno de los capitanes del movimiento.

● Un cementerio arqueológico prehispanico fue localizado en los límites del Estado de Falcón-Zulía, en el occidente de Venezuela, por el arqueólogo profesor Efraín Hurtado. El cementerio cubre un área de 10.000 metros cuadrados y es el primero que se descubre en tierra venezolana.

● La Unión Soviética ha enviado a Gran Bretaña numerosas obras pictóricas de las mejores galerías y museos rusos para ser exhibidas en la Real Academia londinense y en la Galería Nacional de Glasgow. Las pinturas, comprendidas entre los siglos XVII al XX, incluyen trabajos de Nikolai Kuindzhi, Isaac Levitan, Ivan Shishkin y Vasily Polenov, algunos de los más conocidos pintores de los paisajes rusos.

● Se ha celebrado en Cuenca (Ecuador) el Primer Curso Piloto Interamericano de Capacitación de Artesanías y Artes Populares, bajo el patrocinio de la Organización de Estados Americanos, con asistencia de numerosos expertos internacionales y en el que estuvo presente la directora del Museo de Artes y Tradiciones Populares de Madrid, doña Guadalupe González-Hontoria.

● Ha muerto en Berlín el pintor y escultor alemán K. Rosenberg, uno de los creadores del vanguardismo posterior a la primera guerra mundial. Rosenberg, que contaba noventa y un años, fue uno de los fundadores del Grupo Noviembre, que agrupaba pintores, escultores, arquitectos, escritores y directores de escena.

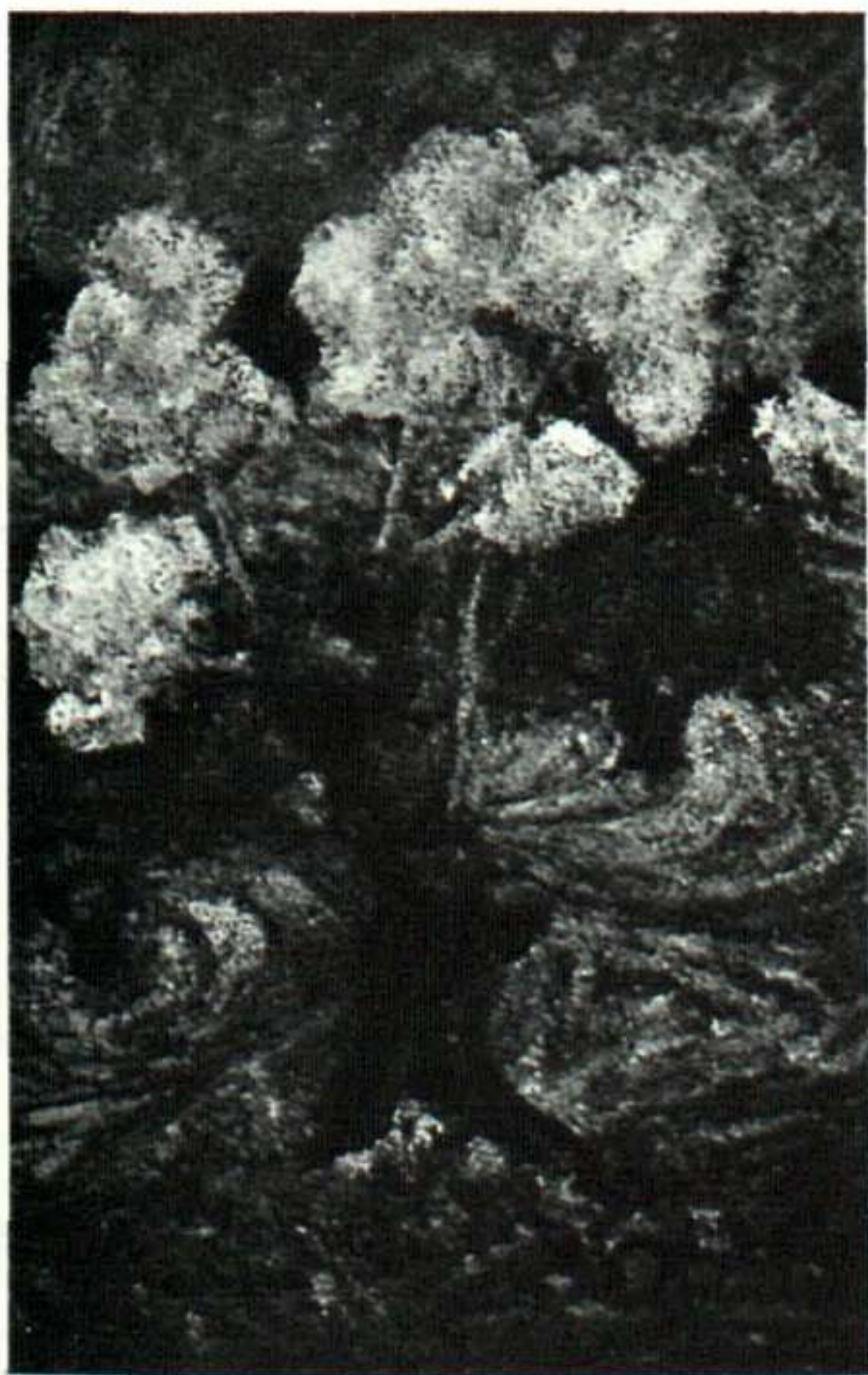
EXPOSICION DE GIRALDO

La galería de arte Lázaro ha ofrecido una exposición de Giraldo.

La pintora, murciana de nacimiento pero catalana de adopción, venía respaldada por una larga trayectoria de muestras que se habían sucedido, sin solución de continuidad, desde 1956 hasta ésta que acaba de concluir.

La obra de Josefina Giraldo atrae por el color exuberante, fuerte, rico en matices, pero, a la vez, mostrando una alta sensibilidad que irradia de su personalidad y que la artista sabe imprimir a su paleta con ilusión; con una pincelada suave a la par que enérgica, directa y espontánea.

Esta sugerente exposición de Giraldo, de variada temática, ofrece una composición que dista mucho de seguir una tendencia academicista; la propia espontaneidad permite hallar, en algún



cuadro, rasgos naïf, en otros se aprecia la influencia ejercida por los impresionista, pero una influencia que no ha anulado la personal interpretación pictórica, ya que muchas de sus obras siguen una tendencia posimpresionista.

La temática de Giraldo está llena de "humanidad", sin cuadros grandilocuentes, sino, bien al contrario, expresando la vida sencilla, apacible, cotidiana: el paisaje, los árboles, las flores, algunos desnudos, etcétera, etcétera. Es precisamente a través de la interpretación de tan sencilla temática en la que se aprecia el evolutivo perfeccionamiento técnico de la pintora a punto de alcanzar su madurez artística; una madurez de la que podemos esperar una importante aportación al mundo del arte.

CIRCUITOS DE ARTE

Tras el éxito alcanzado en la capital española por la Empresa Municipal de Transportes en sus circuitos artísticos Verde y Azul, se está estudiando la posibilidad de incrementar tales servicios de ocio y cultura. Los nuevos circuitos podrían ser, según las primeras informaciones facilitadas, un recorrido por los diferentes barrios madrileños representativos de la arquitectura de los Austrias y Borbones, hasta las últimas muestras de la arquitectura madrileña en hierro y cristal. Otro circuito sería el de las Bibliotecas, cuyas características bibliográficas podrían ser igualmente descritas por el sistema de megafonía. La reducción del servicio normal de la EMT en domingos y días festivos permite la realización de estos proyectos, tan importantes artísticamente entendidos.

DESCUBRIMIENTOS ARQUEOLOGICOS

— En la localidad malagueña de Cárta-ma ha sido descubierta una finca rústi-

ca romana de grandes proporciones, perteneciente al siglo IV después de Cristo, en la época tardía del Imperio. El hallazgo, del que se tenían indicios desde hace tres años, se debe a don Pedro Rodríguez Clova, don Antonio de Luque Marañón y doña Encarnación Serrano Ramos, con la ayuda del Instituto de Cultura de la Diputación Provincial. La finca romana se encontraba bajo una era empedrada del siglo pasado. Esta zona comprende un lugar donde la cisterna encontrada está en perfecto estado. Al parecer, se trata de un almacén de vinos. En la habitación al lado del lagar se han hallado una presa, que comunicaba con la cisterna, y vasijas que seguramente servían para la fermentación del vino. Los objetos aparecidos de mayor importancia arqueológica son una rueda calada de bronce, que pertenece a la jáquima de un caballo, y un hierro de marcar reses que forma la letra "E" y que adquiere una gran trascendencia, porque hasta ahora no se tenían noticias de que los romanos se sirvieran de estos hierros para marcar el ganado. Abundan también materiales de labor y de almacén, aparte de 17 monedas, muestras de cerámica, ladrillos estampados, adornos de bronce y varias vasijas de vidrio.

— En la localidad palentina de Tariego de Cerrato finalizaron las excavaciones que se han venido realizando estos meses últimos, patrocinadas por la Comisaría Nacional de Excavaciones Arqueológicas, con aportaciones de la Diputación Provincial. Las excavaciones se llevaron a cabo junto a la Cruz Royo, en cuatro capas, estudiándose comparativamente la estratigrafía. Tres de los niveles corresponden a la antigua población de Vaceo, y el cuarto, al Medioevo. Se han encontrado cerámicas realizadas a mano y con torno, así como pinturas de diversas épocas.

— Una ciudad romana ha sido descubierta en las proximidades de Santa Comba de Bande, provincia de Orense, dentro del embalse de Las Conchas, en

un lugar que actualmente no cubren las aguas, aunque está sumergido varios meses al año. El descubrimiento se debe al profesor Rodríguez Colmenero, jefe del Departamento de Historia Antigua de la Universidad de Deusto. La ciudad ahora descubierta parece ser que figura reseñada en el itinerario de Antonino y era punto de parada para todo tipo de viajeros del Imperio romano en los dos primeros siglos de nuestra era. En la ciudad han aparecido bronce de la época de Trajano, gran cantidad de cerámica sigiliata y unas termas cercanas. La ciudad conserva asimismo parte de una muralla circundante.

SIMPOSIO SOBRE MUDEJARISMO

Se ha celebrado en la Casa de la Cultura de Teruel el Primer Simposio Internacional de Mudejarismo, al que asistieron congresistas de la mayor parte de las provincias españolas, así como de distintos países europeos y americanos. El presidente del Comité Científico, profesor Sáez Sánchez, señaló, en el acto de apertura, que "por la maravilla de sus monumentos mudéjares y por el enorme interés que la ciudad de Teruel despliega en el conocimiento de su pasado histórico, nadie puede discutirle sus méritos para constituirse en capital del mudéjarismo y de los estudios mudéjares, méritos todos ellos que están potenciados en la firme voluntad de la ciudad de impulsar y hacer avanzar las investigaciones sobre esta parcela tan importante de nuestro pasado histórico".

EL ARQUITECTO FEDUCHI

Ha fallecido en Madrid, a los setenta y cuatro años de edad, el prestigioso arquitecto don Luis Martínez-Feduchi, cuya labor profesional tan importante influencia tuvo sobre la modernización de la capital española a partir de la década de los 30. Luis Feduchi fue, con el arquitecto Vicente Eced, el proyectista en dicha década del edificio Carrión o Capitol, en la Gran Vía, que representó en su momento la primera presencia madrileña del expresionismo arquitectónico, influido por Mendelssohn, y que causó un verdadero impacto en el futuro desarrollo de nuestra arquitectura. Feduchi fue igualmente el introductor en España del mueble de tubo de acero —el mueble Rolaco—, de influencia del Bauhaus, y que constituyó una de las aportaciones más sin-

gulares en nuestro país a la renovación del mobiliario moderno.

Después de nuestra guerra, las actividades arquitectónicas de Feduchi evolucionaron hacia un estilo de más firme cobertura tradicional. A él se debe, por ejemplo, en colaboración con Luis Moya, el edificio del Instituto de Cultura Hispánica, en la Ciudad Universitaria madrileña; el hotel Castellana Hilton, etcétera. Destacó igualmente Luis Feduchi como historiador y relator de nuestra arquitectura popular y de nuestro mueble antiguo; de su monumental "Historia de la arquitectura popular española" han sido publicados hasta el momento dos volúmenes, de los cinco que constituirán la totalidad de la obra. El mueble clásico ha tenido igualmente en Feduchi su informador capital en un documento histórico difícil de superar. El arquitecto, fallecido a consecuencia de un infarto de miocardio, fue el primer remodelador de un castillo español, el de Oropesa, en la provincia de Toledo, en 1930, y restauró después otros monumentos más, incluidos el monasterio de La Rábida y las Embajadas de España en Roma y Lisboa, quizá las más importantes, arquitectónicamente entendidas, que posee nuestro país. Feduchi ha sido, pues, uno de los artífices de la renovación de nuestra creativa de arquitectura en el tiempo moderno, curioso del total hacer inventivo posterior a la primera guerra europea, desde la casa al mueble, desde la teoría a la práctica, despierto a las atenciones renovadoras que activaron en Europa por aquel tiempo al arte arquitectónico y que en España encontró en un grupo de gentes mozas, de las que formaba parte Luis Feduchi, su más firme baluarte. Es nombre, por tales razones, que deja un hueco en la crónica histórica de nuestra arquitectura moderna, que tanto le debe.

BIMILENARIOS DE ZARAGOZA Y LUGO

Por un Decreto de la Presidencia del Gobierno se reconoce carácter oficial a la conmemoración del bimilenario de la fundación de la ciudad de Zaragoza, que se celebrará durante 1976. En la conmemoración de este bimilenario —añade la disposición— participarán las comisiones y servicios cuya constitución se precisa para organizar los actos solemnes y relevantes que hayan de celebrarse.

— También un Decreto del Ministerio de Educación y Ciencia crea un Patronato encargado de organizar los actos conmemorativos del bimilenario de la ciudad de Lugo, fundada con motivo de la estancia de Augusto en España el



año 25 antes de Cristo. Este Patronato, bajo la presidencia del ministro de la Presidencia del Gobierno y la vicepresidencia del director general del Patrimonio Artístico y Cultural, estará integrado por representantes de los Ministerios de Asuntos Exteriores, Gobernación, Obras Públicas, Educación y Ciencia, Aire, Información y Turismo y Vivienda, así como de la Secretaría General del Movimiento.

SAN MILLAN DE LA COGOLLA

El monasterio riojano de San Millán de la Cogolla-Yuso, situado en el valle del río Cárdenas y conocido en la región por "El Escorial de la Rioja", se está desplomando. En los últimos tres años se han producido ya cinco derrumbamientos en diferentes partes de la estructura. Los seis monjes agustinos recoletos que lo habitan consiguieron hace unos meses cinco millones de pesetas del Patrimonio Nacional para rehacer la techumbre de una parte de la iglesia, que data de 1504, pero tal cantidad no es suficiente y sus moradores están tratando de conseguir un proyecto de restauración total que de forma definitiva pueda frenar este proceso de destrucción de San Millán de Yuso.

MONUMENTOS HISTORICO-ARTISTICOS

Las torres de Resemblanch y de Vaillos, de estilo gótico y situadas al

Sur de la ciudad de Elche, han sido declaradas monumentos locales de interés histórico-artístico, dependientes en su vigilancia y protección del Ayuntamiento ilicitano.

Igualmente, y por acuerdo del Consejo de Ministros y Decreto del Ministerio de Educación y Ciencia, se declaró conjunto histórico-artístico el casco antiguo de la ciudad de Alhama de Granada, y paraje pintoresco Los Talos de dicha ciudad; se declaran monumentos histórico-artísticos de carácter nacional el palacio episcopal de Orihuela, el palacio de los Enríquez, de Baza, y la iglesia parroquial de Santa María la Mayor, de la localidad oscense de Bergal.

- También en posterior Consejo de Ministros se declaran conjuntos histórico-artísticos la villa de Peratallada (Gerona), la villa de Graus y el santuario de Nuestra Señora de la Peña, en la provincia de Huesca, y la villa de Ureña, con la iglesia de la Anunciada, en la provincia de Valladolid. Se declara al tiempo monumento histórico-artístico de carácter nacional, la iglesia parroquial del pueblo toledano de Erustes.

- A la vez, el Consejo de Ministros declara de utilidad pública las obras y servicios necesarios para la mejor conservación y revalorización de la zona Este del monasterio burgalés de Santo Domingo de Silos.

- Por su parte, la Dirección General del Patrimonio Artístico y Cultural ha incoado expediente de declaración de monumento histórico-artístico a favor del Roque de Teneguía, en Fuencaliente (Santa Cruz de Tenerife) y a favor de la iglesia parroquial del pueblo cordobés de Santaella. El primer monumento tendrá carácter provincial y nacional el segundo.

La Dirección General del Patrimonio Artístico y Cultural ha dispuesto el cumplimiento en sus propios términos de la siguiente sentencia del Tribunal Supremo: Que desestimamos el recurso contencioso-administrativo interpuesto por el Ayuntamiento de Mérida contra el Decreto de 8 de febrero de 1973, por el que se declaran conjunto histórico-arqueológico diversas zonas de la ciudad de Mérida y no ha lugar a una imposición de costas.

ARTESANIA ESPAÑOLA

La Empresa Nacional de Artesanía ha iniciado un nuevo plan de promoción comercial artesana mediante una línea de conciertos con la iniciativa privada, según manifestaciones del presidente de la citada entidad, don Francisco Labadíe Otermín. El primero de estos mercados en régimen de concierto se ha abierto en Zaragoza y están previstos otros en diversas capitales españolas. La Empresa Nacional de Artesanía, creada en 1969, aunque no empezó su actividad hasta el año siguiente, logró por primera vez en el pasado ejercicio equilibrar sus resultados comerciales, aunque falta todavía cubrir las cargas financieras y las de asistencia a las empresas artesanas españolas.

El señor Labadíe recalcó el carácter social de esta empresa, que hace que no deba ser analizada exclusivamente con criterio de rendimientos económicos, sino artístico-artesanal, poniendo de relieve que contaba con unos tres mil proveedores fijos, teniendo clasificados unos 15.000 artículos; las ventas alcanzaron en 1974 alrededor de 700 millones de pesetas, de las que un 40 por 100, aproximadamente, habían sido efectuadas por extranjeros, bien en España, bien por exportación. El valor de esta última fue de unos 160 millones de pesetas, de los que absorbió el Japón el 32 por 100.

A la vez, en declaraciones a la prensa de la capital española, el presidente de ENA manifestó: "La empresa cuenta, en su red nacional, con veintisiete establecimientos. A la vez se han creado sociedades mixtas para favorecer las exportaciones de la artesanía española a otros países, como Alemania, Austria, Estados Unidos, Panamá y Andorra. Ahora queremos dar una opción, con carácter general, a los particulares que desean colaborar con la Empresa en todo aquello que suponga una mejora para el sector artesano. Se está tratando de establecer una cooperación entre la Empresa Nacional de Artesanía y los particulares en orden a un mejor servicio al país y a sus artesanos.

"En el aspecto comercial entre la Empresa Nacional de Artesanía y los

particulares en torno a la explotación de los objetos artesanos, el 60 por 100 será para el sector privado y el resto para la ENA. Posiblemente no ganaremos dinero, pero habremos cumplido con nuestra misión, que es vender artesanía. La empresa, tal y como está concebida, en su Decreto de creación, no es un negocio, sino que su mayor rentabilidad debe ser la social. Por eso tratamos de que se asocien con nosotros todos aquellos comerciantes que quieran trabajar la artesanía. Nosotros ponemos la mercancía y ellos la gestión del negocio. La empresa puede decir que muchos de los 3.000 artesanos que nos proveen, desde que han establecido sus conciertos con nosotros, han mejorado su condición y tienen incluso canales comerciales por su cuenta, que nosotros respetamos.

"Tenemos muchas esperanzas en este nuevo paso ahora iniciado. La ENA fomentará mercados mediante conciertos con el sector privado, y de hecho se puede decir que si el mercado nuevo de Zaragoza ha sido el primero, ya se están preparando otros en Valladolid, Murcia y Palma de Mallorca. Estos comercios, en régimen de concierto, se irán multiplicando por toda la geografía española. Y todo esto favorecerá el sector artesano, puesto que, como esperamos, habrá una demanda creciente de sus productos, que son el arte del pueblo español y su símbolo cultural, de honda raíz nacional".

DEFENSA DEL PATRIMONIO ARQUITECTONICO

El Ayuntamiento de Valencia ha tomado medidas de defensa de su patrimonio arquitectónico de notable importancia, acordando trazar un plan de protección de los edificios modernistas de principios de siglo, algunos de los cuales estaban ya en trance de ruina. Cabe destacar la gran importancia que la arquitectura modernista tuvo a principios de siglo en Barcelona y Valencia. A estos efectos se recuerda que no se podrá derribar ningún inmueble sin la previa autorización municipal; de acuerdo con la actual Ley del Suelo, se puede llegar a imponer multas hasta de diez millones de pesetas.

Por otra parte, el problema, a la hora de poner remedio a los derrumbamientos ya producidos, es el mismo que afecta al resto del patrimonio arquitectónico del país: la falta de una catalogación definitiva que sirva de cartografía útil para conocer en toda su extensión su alcance, estado, situación, que haga posible auxilios eficaces con el deseable rigor. En línea con esa protección, se ha ordenado la confección de un



catálogo con el número y la situación de los edificios histórico-artísticos de la capital levantina. Asimismo se ha trazado otro plan para preservar de la piqueta a la calle de la Paz, que tiene gran interés por su abolengo histórico-arquitectónico.

IBIZA: II SEMANA CULTURAL

— Se ha celebrado en Ibiza la II Semana Cultural Ibicenca, organizada por el Centro de Iniciativas y Turismo de Ibiza, con siete jornadas densas de sucesos culturales, en las que tuvieron cabida importantes manifestaciones artísticas, musicales, etcétera. Durante la segunda semana se han celebrado exposiciones como la Internacional de Arte de Ibiza, Arte religioso ibicenco desde los siglos XIII al XVIII; arquitectura isleña popular, fotografía de Ibiza, joyería, floricultura ibicenca, descubrimientos arqueológicos en el mar de Ibiza, etcétera, así como conciertos, funciones de cine, conferencias... La II Semana ha constituido un suceso destinado a marcar muy honda huella en la obra cultural ibicenca.

DE VARIA INFORMACION

● Con la salida a concurso-subasta de parte de las obras del nuevo Museo de Goya, anejo al del Prado, en el Jardín Botánico de Madrid, se inicia el proyecto de construcción de la infraestructura del nuevo complejo museal, con un presupuesto inicial que se acerca a los treinta y tres millones de pesetas.

● El pueblo cacereño de Cuacos, en las proximidades del monasterio de Yuste, ha rendido homenaje al arquitecto de la Dirección del Patrimonio Artístico, don Juan Manuel González Velázquez, cuyo nombre ha sido dado a la antigua plaza de los Chorros. El motivo de este homenaje se debe a la reciente restauración llevada a cabo por el señor González Velázquez de la antigua Casa de Jeromín, donde vivió con este nombre durante sus años infantiles el futuro don Juan de Austria. El señor González Velázquez también ha realizado obras de restauración y ordenación de calles y restauración de edificios en Cuacos, así como la restauración, años atrás, del monasterio de Yuste.

● Un "Repertorio básico de arte", compuesto por 800 diapositivas, fue presentado por el Servicio de Publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia. Es la primera entrega de un proyecto que en sus tres etapas abarcará un total aproximado de tres mil

diapositivas. Este "Repertorio básico de arte" ha sido elaborado con vistas al nuevo plan de Bachillerato, dentro del área de formación artística, y podrá utilizarse igualmente en Formación Profesional y en Enseñanza General Básica.

● Los graves problemas que rodeaban el conocido monumento segoviano de la Casa de los Picos, parece que están a punto de concluir, según manifestaciones del director general del Patrimonio Artístico y Cultural, señor Alonso Baquer. Con carácter preferente, y a partir de principios de 1976, se realizarán obras oportunas para que la Casa de los Picos, que fue cedida hace tres años al Ministerio de Educación y Ciencia, quede convertida en Escuela de Artes Aplicadas y Oficios Artísticos, para cuyo fin fue cedida al citado Ministerio.

● Han dado comienzo las obras de reparación de cubiertas de la catedral de Oviedo, joya arquitectónica del gótico. Los trabajos se realizan a expensas del Patronato Artístico bajo la dirección del arquitecto don José Menéndez Pidal. Después de la reparación de la techumbre, en evitación de que la lluvia penetre en el interior de la catedral, se irá a la restauración de algunas de las columnas del claustro, otra maravilla gótica afectada por el "mal de la piedra", que afortunadamente no alcanza en su gravedad la altura temida en un principio, puesto que sólo afecta a un 5 por 100 de las columnas, según estimaciones de los expertos.

● La creación de un centro permanente de estudios visigóticos y mozárabes figura en las conclusiones del I Congreso Internacional de Estudios Mozárabes, celebrado en Toledo, y al que complementó una gran exposición de arte mozárabe.

● La villa gallega de Rianxo ha rendido homenaje a su hijo ilustre, Alfonso R. Castelao, al cumplirse el XXV aniversario de su fallecimiento en Buenos Aires, inaugurando un busto del artista donado por el Patronato de Cultura Gallega de Montevideo y realizado por el escultor gallego Escudero Couceiro, también fallecido recientemente en Uruguay.

SEBASTIAN MIRANDA

En Madrid ha fallecido recientemente el escultor Sebastián Miranda. Tenía noventa años de edad; había nacido en Gijón en 1885, haciendo estudios de Ingeniería en Alemania y cursando más tarde Derecho en la Universidad ove-

tense, al tiempo que se iniciaba en la escultura. Su obra más famosa, el "Retablo del mar", realizada en 1933, quedó destruida durante la guerra civil, siendo reconstruida años después. Su primera exposición se realizó en 1921. Sebastián Miranda sostuvo amicales contactos a lo largo de su vida con los más famosos escritores españoles; fue amigo de toreros, artistas, gitanos, aristócratas, y aunque en el mundo de la plástica nacional no figuró en ninguna de sus capitanías, sino como artista distinguido por la orientación de su escultura y sus vinculaciones a un grupo importante de gentes de rango literario, cierto es que la obra de Sebastián Miranda alcanzó popularidad española y él mismo fue, sin duda, una de las figuras más conocidas en nuestro país en los últimos tiempos, tanto por su escultura como por sus escritos.

DONACION SANCHEZ CANTON

Los familiares del que fue director del Museo del Prado y de las Academias de la Historia y Bellas Artes de San Fernando, profesor Francisco Javier Sánchez Cantón, han donado medio millón de pesetas, importe del Premio Francisco Franco concedido a título póstumo en 1972 al citado profesor pontevedrés, para contribuir a la publicación de "Arte galega", recopilación en unos veinte volúmenes de la historia del arte gallego, actualizando todas las investigaciones de los últimos años y dando por primera vez una visión panorámica de dicho arte. El equipo editorial estará integrado por los profesores Blanco Freijeiro, de la Universidad Complutense; Pita Andrade, de la Universidad de Granada, y Otero Túñez, de la Universidad compostelana, los tres gallegos y catedráticos, respectivamente, de Arqueología e Historia del Arte.

CUADRO CHICHARRO EN EL MUSEO DE BURGOS

La Dirección General del Patrimonio Artístico y Cultural acaba de aceptar el donativo, por legado testamentario de doña Esperanza Gallardo Pérez, del cuadro al óleo pintado por Eduardo Chicharro en Burgos, año de 1936.

Representa al también pintor y paisajista burgalés y amigo suyo, Luis Gallardo Pérez, hermano de la donante, en trance de pintar, sosteniendo el pincel y la paleta en las manos.

Se halla expuesto en el Museo Provincial de Arqueología y Bellas Artes de Burgos, su lugar de destino.

Lo pintó Chicharro como agradecimiento a Gallardo por la acogida y

excelente trato que recibió en su casa durante la guerra de Liberación.

CONVOCATORIA DE LAS BECAS MARCH

La Fundación Juan March convoca las becas anuales de creación literaria, artística y musical y las de estudios científicos y técnicos, tanto en España como en el extranjero, para el año 1976. Las de España tendrán una dotación de 20.000 pesetas mensuales, y las del extranjero, una cantidad calculada a razón de 500 dólares mensuales o su equivalente en la moneda del país de destino, más el importe de matrícula, gastos de viaje de ida y vuelta y 5.000 pesetas por cada mes dedicado en el extranjero a los trabajos propios de la beca. Esta última cantidad se hará efectiva tras la aprobación del trabajo final objeto de la beca y la reincorporación inmediata del becario a sus tareas profesionales en España.

Podrá presentarse una solicitud por cada solicitante en las oficinas de la Fundación (donde facilitarán toda clase de información) antes del 31 de diciembre para las becas en España y del 15 de febrero para las del extranjero. Los Jurados emitirán su fallo antes del 30 de mayo de 1976. Las becas son indivisibles y se concederán individualmente a personas físicas.

La dirección de la Fundación March es calle Castelló, 77. Madrid-6.

PREMIO DE POESIA FLORENTINO PEREZ-EMBI

Patrocinado por la Real Academia Sevillana de Buenas Letras, se establece un premio de 50.000 pesetas, cuya dotación es revisable según el aumento del índice medio del coste de vida, para otorgarlo a la mejor colección de poesía, o libro de poemas inéditos, presentados por poetas andaluces. La extensión de los originales será entre 700 y 1.000 versos. El plazo de presentación termina el día último de noviembre. Y el

fallo será dado a conocer el 22 de diciembre de cada año. La presentación se hará mediante firma, no siendo necesaria la plica.

La dotación del premio y su adjudicación irá acompañada del título de académico correspondiente de la Real Sevillana de Buenas Letras, si en la persona concurren las condiciones que establece el Reglamento de dicha Corporación.

El Jurado lo constituye el pleno de la Academia Sevillana de Buenas Letras, quien examinará la propuesta de una ponencia calificadora formada por: el patrocinador del premio, el presidente de la Academia de Buenas Letras, o persona en quien delegue, y el representante de Ediciones Rialp, S. A., de Madrid. El libro de poesía premiado será publicado en la colección Adonais, haciendo constar en él que se trata del Premio Pérez-Embid de Poesía, de la Real Academia Sevillana de Buenas Letras.

El premio cubre los derechos de autor de la primera edición en la colección Adonais. Agotada ésta, el autor quedará en libertad de reeditarla como y cuando desee, sin otra obligación que mencionar en cada edición: "Este libro obtuvo el Premio 19... de Poesía Florentino Pérez-Embid.

* * *

Los originales deben ser enviados a la Real Academia Sevillana de Buenas Letras. Museo Provincial de Bellas Artes. Plaza del Museo. Sevilla.

CORTOMETRAJE SOBRE CRISTINO DE VERA

Méliès Films, bajo la dirección de Juan-Gabriel Tharrats, ha realizado un cortometraje de 340 metros, doce minutos, sobre la obra del pintor tinerfeño Cristino de Vera. Esta película pertenece a la serie "Artistas españoles de hoy", que con notable éxito viene realizando dicha productora.

El film fue proyectado el día 17 de

octubre en el Festival Internacional de Barcelona y dio a conocer al público no sólo la pintura sino también el pensamiento de este pintor tinerfeño, que reside en Madrid.

Una vez más ha sido valorizada la obra de este artista, que pudiéramos calificar de "místico", cuyo quehacer es tan peculiar e inconfundible, así como los objetos, paisajes, ambientes, personas, cosas o vivencias que se manifiestan en su arte.

EXPOSICION ANTOLOGICA DEL GRABADO

La Calcografía Nacional, con una selección de las mejores obras en su género de los siglos XIX y XX, realizadas por artistas españoles, presenta una exposición antológica del grabado en los locales de la Fundación Juan March (Castelló, 71. Madrid-6). Esta muestra pretende reflejar las funciones que el arte del grabado desempeña como medio de expresión y difusión artística, y entre las piezas más destacadas de la exposición figuran planchas de Goya, Fortuni, Solana y Baroja.

La Calcografía Nacional fue fundada en 1789 y se ocupó de estampar las planchas de cobre de los artistas especializados de la época, así como de la difusión de estampas relativas a personajes y acontecimientos ilustres y la confección de documentos oficiales, tales como billetes de Banco, cédulas, etcétera. Posteriormente figuraron entre sus trabajos las ediciones de grabados de artistas tan importantes como los que anteriormente hemos citado. Durante el pasado siglo atravesó un período de atonía, y en 1932 pasó a depender de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

Además del gran número de grabados que vienen a recoger toda la historia de la Calcografía Nacional, figuran en esta exposición obras de grabadores actuales, como Arcadio Blasco, Antonio Lorenzo, Orcajo, Genovés, etcétera.

BIBLIOGRAFIA

PAUL KLEE: "BOSQUEJOS PEDAGOGICOS".

MONTE AVILA EDITORES. CARACAS, 1975.

Al poeta místico y soñador que había en Paul Klee, no podía serle ajena la meta perseguida por la Bauhaus (fundada por Walter Gropius en Weimar en 1919) de lograr la Gran Obra, donde dentro de un espíritu resueltamente moderno no existiera ninguna diferencia entre el arte monumental y el arte decorativo. En esta escuela de artes y oficios, y academia de bellas artes en su más amplio sentido, a partir de 1921, Klee dio varios cursos que él mismo calificaba de "iniciación a los medios formales".

La labor de Klee, secundada por la de compañeros como Kandinsky, Moholy-Nagy, Oskar Schlemmer, Lyonel Feininger..., estaba llamada a ejercer una enorme influencia en el desarrollo del arte de nuestro

tiempo, dentro del constructivismo, tanto en la pintura como en la arquitectura y en las artes aplicadas.

El contenido de los cursos de Klee fue publicado por primera vez, por Walter Gropius y Moholy-Nagy, en 1925, con el título de *Libro de bosquejos pedagógicos*. En sus páginas se recoge buena parte de los fundamentos básicos para la enseñanza teórica en la Bauhaus de Weimar, que constituyen un componente esencial de la concepción artístico-didáctica de Klee y de este instituto de arte.

Según testimonio de Klee, cuando comenzó a dar clase se vio en la precisión de poner en claro lo que él realizaba en su obra de una manera inconsciente. De este modo surgieron las páginas de este volumen. En ellas se plantea el hecho artístico de modo que a veces recuerda las fórmulas del físico y del matemático. Pero estudiadas sus lecciones con una mínima atención, en seguida destaca en ellas el hecho de que por lo que en principio están animadas es por la poesía, y en ellas se aúnan la intuición y el conocimiento.

Al meditar Klee sobre la materia del arte encuentra y nos revela las insoslayables relaciones que tiene tanto con las ciencias matemáticas como con las leyes de la Naturaleza, y asistimos a una identificación en sus puntos de partida y en sus consecuencias, entre las distintas manifestaciones de la realidad y en la forma en que han sido captadas por el espíritu humano, en el que las funciones de entendimiento e invención tienen una común raíz y se producen de un modo paralelo que ofrece evidentes puntos de interpenetración.

En estas lecciones resplandece, tanto como la sensibilidad artística de Klee, que era, al mismo tiempo que plástica, poética y musical, el caudal de sus conocimientos y sobre todo su filosófica concepción de lo real, que en Klee englobaba tanto lo externamente visible como las leyes que lo rigen y apariencias y sentidos más ocultos. Al analizar los fenómenos de la Naturaleza y ponerlos en relación con las leyes que rigen el arte, se destaca el hecho de que exis-

te una armonía en los distintos niveles de comprensión cuando el conocimiento va dirigido por una sensibilidad aguda e iluminada como la suya.

Estas lecciones, expuestas con una gran claridad y apoyándose en hechos muy simples y fácilmente comprensibles, son, al mismo tiempo que un documento pedagógico de primera magnitud, muy importantes para el conocimiento de su propia obra. Esta, que puede aceptarse como procedente de una intuición, de la inspiración y de una gracia artística especial, sin que disminuya la importancia de estas razones, es al mismo tiempo el resultado de una organización de los dones naturales, de un desarrollo a partir de la observación de las leyes de la Naturaleza, tanto en las que se manifiestan en su amplitud como en aquellas que atienden a los mínimos detalles. De este modo nos damos cuenta de cuánta sensibilidad se ha puesto al servicio de la expresión de algo que, sin dejar de ser una invención artística, es la interpretación de una realidad, en la que Klee penetró ampliando el área del conocimiento humano, a través del arte, de un modo en cierto modo similar a como lo realizara Leonardo da Vinci.

A. F. MOLINA

VARIOS AUTORES: "LOS MORALES DE LA CATEDRAL DE BADAJOZ".

INSTITUCION CULTURAL PEDRO DE VALENCIA, DIPUTACION PROVINCIAL, BADAJOZ, 1975.

Con motivo de la exposición al público de cinco pinturas de Luis de Morales recientemente restauradas, la Diputación Provincial de Badajoz ha editado un volumen de gran interés; no sólo se relatan las vicisitudes de esas pinturas, mostrando el "antes y después" de la última y verdadera restauración, sino que se aprovecha la ocasión, muy oportunamente, para dar a conocer otros datos (algunos ignorados hasta ahora) del insigne pintor pacense del siglo XVI.

Abre el volumen Julio Cienfuegos



Linares, con un comentario general sobre Luis de Morales; defiende la imputación de pintor castizo que le dio Manuel B. Cossío, situándolo entre dos tendencias estéticas opuestas: la flamenca y la italiana. En su opinión, el éxito de Morales se debe a la coincidencia con el alma de sus gentes y con el espíritu de su tiempo: los que le acusan de anacrónico olvidan que Morales pintó desde la cresta del misticismo español. Su extremeñismo se traduce, según Cienfuegos, en una acusada melancolía, un talante silencioso, una grave circunspección y un pudor conceptual fácilmente detectables.

Morales no necesitó acumular sangre en sus pinturas; eso se hizo después, en los intentos restauradores. Tradujo de tal manera la piedad de sus contemporáneos, que una tabla de Morales equivalía a un cilicio. La fórmula dentro de la mejor tradición hispánica, fue traicionada después, y se le achacaron todas las Dolorosas denegridas. Sin embargo, en él la repetición de fórmulas obedeció no sólo a un prototipo racial, sino también a un canon de actitudes invariables.

Con el título de "Nuevas aportaciones documentales" firma Carmelo Solís Rodríguez unas páginas de gran interés. Como es sabido, en la vida del pintor pacense existen muchas lagunas, tantas que, como decía Rodríguez Moñino, "resulta imposible, hoy por hoy, trazar la biografía de Luis de Morales". Pues

bien, Solís nos proporciona algunos datos (en parte ya adelantados en estas mismas páginas de nuestra revista) que intentan ir llenando esas lagunas.

Por de pronto, permite adelantar la fecha generalmente admitida como de los inicios de Morales como pintor en Badajoz. Solís ha descubierto la documentación referente a un litigio en torno a las pinturas para el hoy desaparecido retablo de Puebla de la Calzada. De las deposiciones de los testigos se deduce que Morales tenía su taller en Badajoz al menos desde 1539, y que en la década siguiente era un pintor famoso, "el mejor que agora se halla en el Reino e como a tal los grandes señores envían a él que les pinte piezas señaladas". Parece que su fama se extendía también al vecino reino de Portugal.

Otros documentos que trae Solís a colación se refieren a las escrituras de renuncia de bienes que hizo una de sus hijas, Mariana, cuya existencia era desconocida hasta ahora, al profesar en un convento de monjas. Se deduce que Morales se encontraba en buena posición económica, era propietario de algunas casas y de un viñedo. Otro documento, aunque éste presenta nuevas incertidumbres en vez de dar respuestas, nos le presenta en 1585 en Alcántara, otorgando un poder a su criado para que venda la viña: ¿qué hacía allí y por qué otorgó ese poder?

Por su parte, Manuel Terrón

Albarán se ocupa de trazar "La geografía actual de Luis de Morales", realizando un catálogo comentado de sus obras, tanto de las que se encuentran en España como de las que pasaron nuestras fronteras. En su brevedad obligada, estas fichas constituyen un extracto crítico de la obra de Morales.

Finalmente, el restaurador de las cinco pinturas objeto de la exposición que ha dado lugar a la edición de este volumen, Manuel Álvarez Fijo, ofrece un comentario acerca de su trabajo. Explica la situación en que se hallaban las cinco pinturas en tabla, cuatro de ellas seguramente pertenecientes a un mismo retablo. No sólo la acción de los insectos las había deteriorado, sino que también colaboraron en esta obra destructora el polvo, los malos barnices y diversas restauraciones que, además de modificar los colores naturales, llegaron hasta a cambiar las formas: en la "Adoración de los Reyes", por ejemplo, la arqueta que, como ahora se ve, ofrenda Melchor, se había transformado en una copa.

El volumen se ilustra con las reproducciones de las cinco pinturas restauradas: "Anunciación", "Adoración de los Reyes", "La Piedad", "Estigmatización de San Francisco" y "San Jerónimo"; también se incluyen numerosas fotografías, en blanco y negro, de éstas y de otras pinturas de Morales.

ARTURO DEL VILLAR

DISCOGRAFIA

"MISSA CHORALIS", DE FRANZ LISZT.

ALFONZ BARTHA Y SANDOR PALCSO, TENORES; ZSOLT BENDE, BARITONO; MARGIT LAZSLO, SOPRANO; ZSUZSA BARLAY, CONTRALTO; TIBOR NADAS, BAJO; SANDOR MARGITTAY, ORGANO. CORO BUDAPEST. DIRECTOR: MIKLOS FORRAI. HUNGAROTON-HISPAVOX. HUNS 660-09. ESTEREO.

Las grabaciones húngaras del citado sello, únicas que se realizan en aquel país, se han empezado a distribuir con el cuidado debido y la clara indicación de su procedencia. Tiene esto un interés especial para la rica música húngara, que se nos presenta con las mayores garantías en cuanto a interpretación. Entre los discos recientemente

aparecidos con esta marca, escogemos la "Missa choralis" de Liszt por su especial significación en la obra del gran genio romántico.

Sobre Liszt se han dicho en España las cosas más peregrinas, incluso por gentes que estaban obligadas a conocer y reconocer su figura. Recordemos las frases del buen padre Villalba, escribiendo sobre Albéniz: "... a pesar de haber seguido a Liszt, aquel arte zamarro y de gañán que desenvuelve el pianista húngaro, siempre desgreñado y en pegotones, no le entró nunca a Albéniz...". También, una triste página de Felipe Pedrell, en la que se burla del artista, viejo y vanidoso, dirigiendo la orquesta con toda la faramalla de sus numerosísimas condecoraciones. Verda-

deramente, Liszt tenía poco de gañán, y en cuanto a la vanidad, bien se le podría perdonar atendiendo a todo lo que había aportado a la música y lo que había ayudado a los músicos, con el mayor desinterés. Es sabido que su glorioso yerno, Ricardo Wagner, genio poco escrupuloso, aprovechó muchas de sus ideas como si fueran propias.

Si es cierto que hay un Liszt teatral, efectista y hasta un poco desmesurado, también existe otro Liszt íntimo, recogido, con una sincera limitación en los efectos, que da como resultado una emoción auténtica. Modelo de este entrañable Liszt es la "Missa choralis", terminada en 1875, año de grandes triunfos para el autor y fecha también de su ordenación. Había sido escrita esta Misa para ser interpretada en el Vaticano, pero esa intención no pudo cumplirse.

Es admirable el equilibrio de esta obra, tanto en sus seis partes por separado como en su maravillosa unidad. Los solistas nunca lo son en el sentido del lucimiento personal, sino en la justa intervención de la voz individual. El coro está tratado con un particular sentido de los niveles sonoros, que Miklos Forrai, en esta ocasión, sabe destacar con la mayor delicadeza. En cuanto al órgano, no es aquí el instrumento de las grandes sonoridades, sino el buen compañero que empasta y pone fondo al conjunto vocal. Liszt, desde una situación personal muy favorable, parece volver la vista a la severidad de viejas músicas religiosas, para encauzar sus otras voces desbordada inspiración. Hasta en los momentos más brillantes se advierte un tranquilo recogimiento.

Liszt es uno de esos compositores a los que se conoce y se juzga sólo por un puñado de obras. Es conveniente adentrarse más en su extensa producción, sobre todo cuando en ella hay páginas como las de esta "Missa choralis", que debiera figurar en el repertorio normal. Excelente la interpretación en todos sus aspectos y muy buena la grabación.

"SUITE DE LA OPERA DE TRES PENIQUES", DE KURT WEILL. "LA CREACION DEL MUNDO", DE DARIUS MILHAUD.

CONJUNTO DE CAMARA CONTEMPORANEA. DIRECTOR: ARTHUR WEISBERG. NONESUCH-HISPAVOX HNS 760-01. ESTEREO.

El acoplamiento de estas dos obras está lejos de ser caprichoso o debido a conveniencias extramusicales. Escuchar la música de compositores tan distintos como Weill y Milhaud tiene en esta ocasión un especial significado, ya que hay cierta relación en el modo de tomar la inspiración en el mundo de la música ligera o de jazz. Weill y Milhaud no hacían esto por una simple necesidad artística o estética, sino como un revulsivo, como un desafío a la sociedad. Por otra parte, estas páginas nos traen algo de lo que

fueron algunos movimientos del arte sonoro en los años 20, lo que en cierto modo señala una limitación, pero no tan fuerte que prive a las obras de una vida continuada en el gusto de los públicos. Recuérdese el éxito que obtuvo, hace sólo unos años, el resurgimiento del más popular número de la "Opera de tres peniques", el llamado "Moritat" o "Balada de Mack el Navaja".

Es conocida la historia de la "Dreigroschenoper" de Bertolt Brecht y Kurt Weill. El dramaturgo Brecht se fundó en la dieciochesca "Opera del mendigo" de los ingleses Pepusch y Gay, que, salvando las distancias, fue a las mitológicas y artificiosas óperas de corte italiano lo que el "Quijote" había sido con respecto a los libros de caballería. La sátira social, llevando a un escenario a los rufianes y prostitutas de los más bajos fondos, con una música de cancioncillas vulgares, tenía forzosamente que llamar la atención de un hombre como Bertolt Brecht, desmitificador de las normas teatrales, flagelador de la sociedad y provocador de la reacción por el distanciamiento. Brecht, en muchas de sus obras, encontró un colaborador ideal en Kurt Weill, artista que nunca tuvo inconveniente en que salieran de su pluma ciertos sonsonetes deliberadamente ramplones, precisamente porque era un músico de auténtica finura espiritual. El humor y la intención sarcástica prestan un valor particular a las creaciones de Weill, autor, por otra parte, de páginas perfectamentes serias y, en su última época estadounidense, de temas ligeros que unían la mejor factura a la posibilidad de éxito popular. La divertida suite de la "Opera de tres peniques" —que aquí debiéramos llamar de "tres perras chicas", o una similar expresión popular monetaria— fue encargada nada menos que por Otto Klemperer, nombre que sabía muy bien lo que se encerraba debajo de aquella aparente vulgaridad.

Si la obra de Weill divirtió desde el principio a los públicos más diversos, "La creación del mundo", ballet de Milhaud, escandalizó en 1923 a los espectadores refinados. Aquella obra del pintor Fernand Leger, el extraño y aventurero escritor Blaise Cendrars y Milhaud, músico siempre dispuesto a las experiencias arriesgadas, tenía que chocar, pero no por mucho tiempo, ya que entonces el mundo del arte bullía continuamente con intenciones de ruptura y de sorpresa. Fue Milhaud uno de los músicos que mejor supo aprovechar, sin traicionar su propio estilo, las posibilidades que le brindaba el jazz.

Arthur Weisberg, con un magnífico conjunto de instrumentistas, nos transmite en este disco, a través de un perfecto registro sonoro, el espíritu y la letra de las dos obras. Son músicas que se deben conocer si se quiere contemplar sin limitaciones el panorama del arte sonoro en el siglo XX.

CARLOS GOMEZ AMAT

ARTE DE ESPAÑA **AE**

JUAN DE JUNI

J. J. MARTIN GONZALEZ



Vázquez Díaz, Vida y Pintura, de Angel Benito Jaén; Juan Gris, de Daniel-Henry Kahnweiler; La Música en el Museo del Prado, de Federico Sopeña y Antonio Gallego; 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

FONDO DE ARTE, S. A. - GALERIA

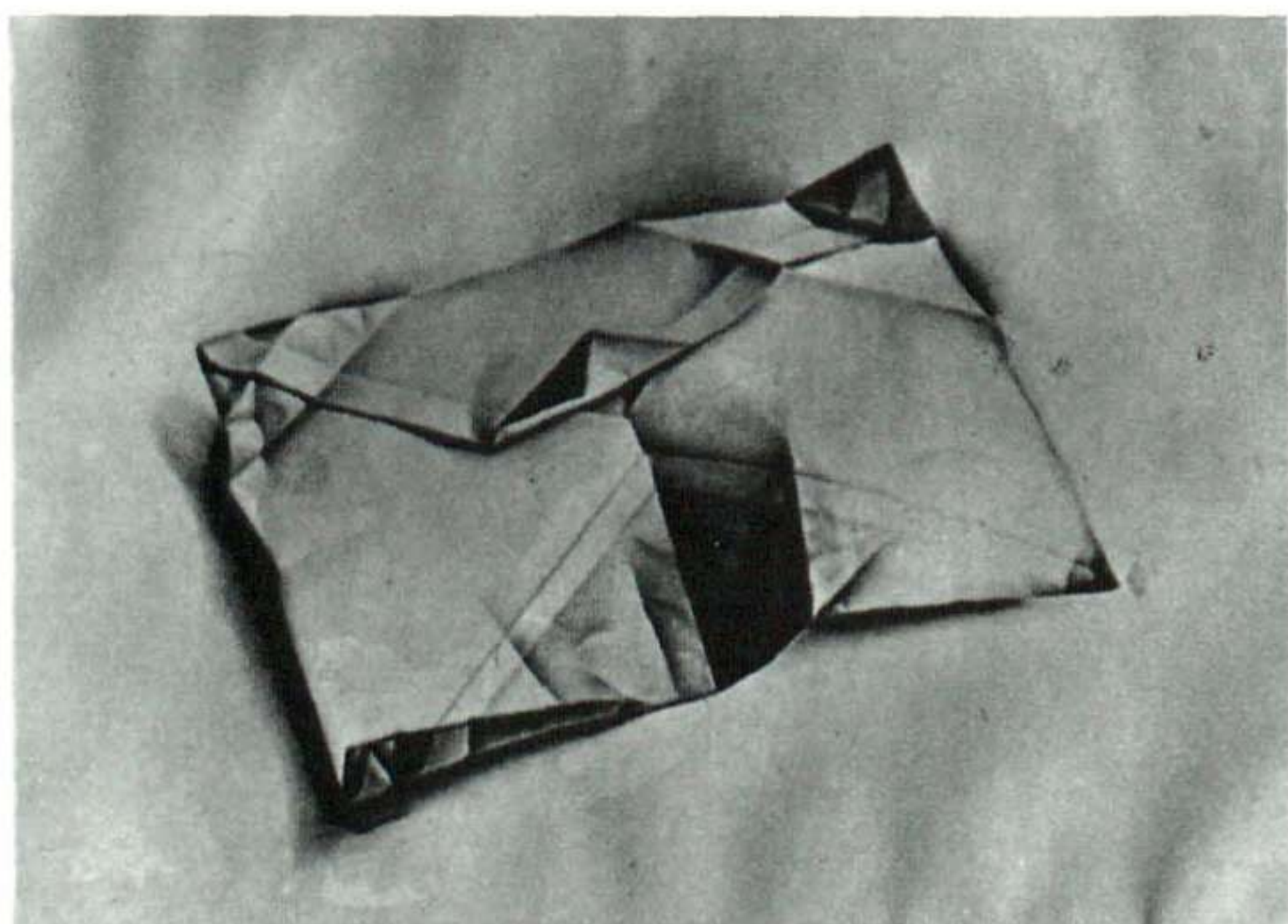
PIO XII, 6

TELEF. 458 80 88

MADRID-16

**HERNAN
VALDOVINOS**

Pintura y dibujos chilenos



Del 15 de diciembre al 10 de enero
Horario: De 10,30 a 1,30 y de 5 a 9



GALERIA CIRCULO 2

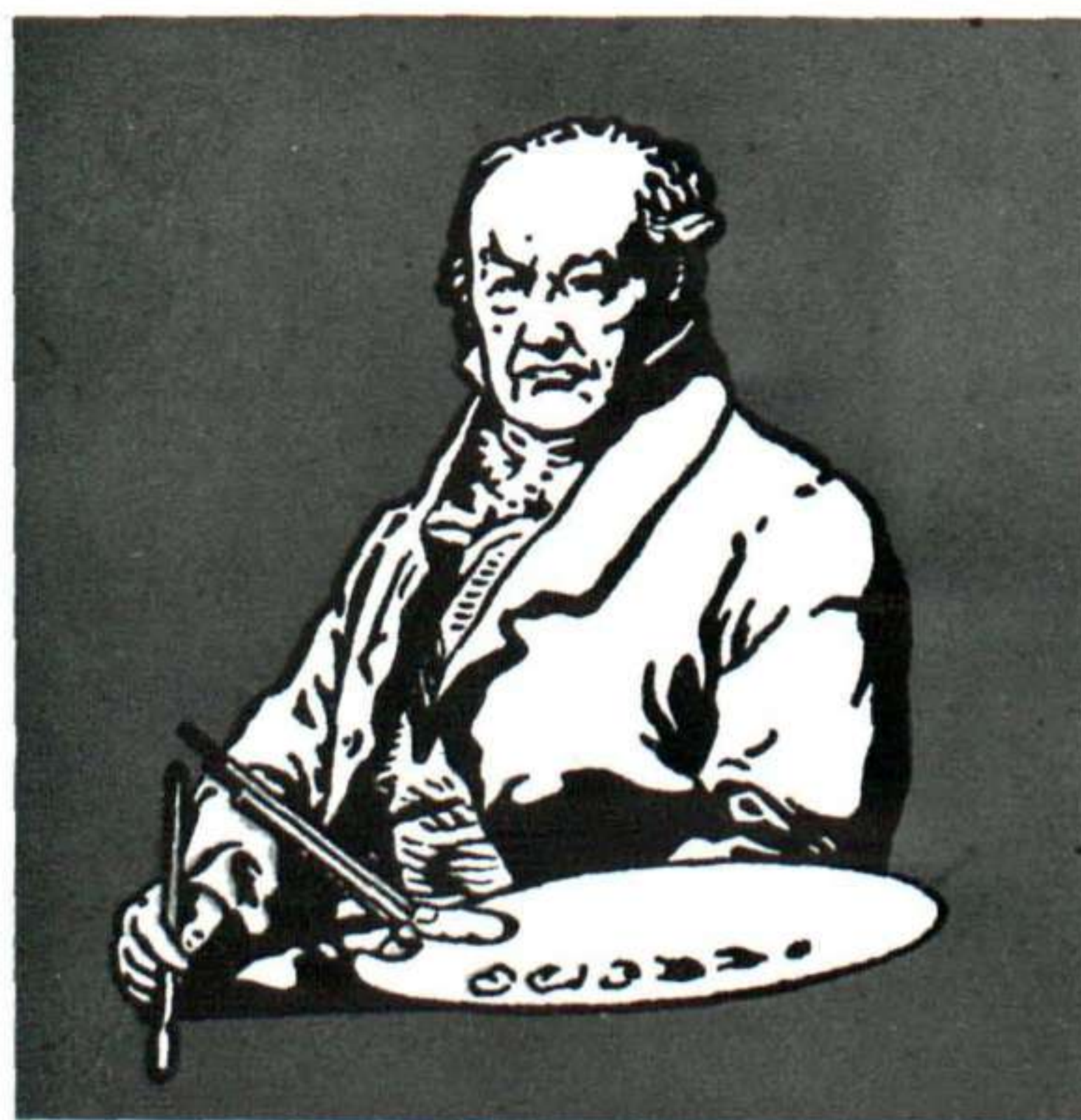
MANUEL SILVELA, 2 • TEL. 446 69 86 • MADRID - 10

X PREMIO «CIRCULO 2»

**MINICUADROS
MINIESCULTURAS**

EXPOSICION

2 DE DICIEMBRE AL 10 DE ENERO



MACARRON S.A

**PINTURA-DIBUJO-GRABADO
ESCULTURA-DIBUJO TECNICO
REPUJADO-MARCOS-EMBALAJE
Y ENVIO DE OBRAS DE ARTE
MONTAJE DE EXPOSICIONES
EXPOSICION Y VENTA DE
CUADROS**

JOVELLANOS, 2

TELEFONOS 222 64 97 - 6 - 5 - 4

MADRID-14



SUBASTAS DE ARTE

SERRANO, 12 - TELEF. 401 34 00 - MADRID-1

SUBASTA DEL DIA 18 DE DICIEMBRE a las 8 de la tarde

Obras extraordinarias de:

Iturrino, Regoyos, Sorolla, Lucas, Padilla, Navarro, Togores, Dalí, Foujita Pla, Miró, Zabaleta, Urgell, G. Morcillo, G. Prieto, Monticelli, Meifren, E. Lami, Obiols Delgado, A. Souto, Medina Vera, P. Mozos, Canogar, I. Blat, Mateos, Francisco Lozano, Moreno Villa, Cabanas Oteiza, Benedito, D. Sabater, Parra, Flores Cape-rotxipi, Palmeiro, Eugene Delacroix, C. Bravo, E. Sala, Julio Moisés, R. de Torres, R. Pichot, E. Vicente, Monís Mora, Aranoa, Moreno Carbonero, Cuni, M. Rico, Ventura Millán, Enrique Segura, P. Bueno, Galwey, Palmero, Palencia, Francisco Bueno, Dans, G. Gómez Gil, etc., etc.

**Importante colección de porcelana Compañía de In-
dias. Catalogadas como las más famosas en el
mundo del arte.**

Bronces (Pierre Jules Mène Escuela Japonesa s. XIX)
Orfebrería
Porcelana de Sèvres. Meissen...
MARFILES (Espléndidas tallas de Cristo crucificado)
Vajilla de Sargadelos
Mármol (Escultura de Francesco Barzaghi)
Armas y armaduras
Muebles



Francisco Iturrino, «Fiesta campestre».

GALERIA ESTUDIO CID

Núñez de Balboa, 119-1.º - Teléf. 261 15 46

EXPOSICION REGALOS NAVIDAD

Pintores en permanencia

Abuja
Alejandrina
Alfredo Ramón
Alvaro Delgado
Bardasano
Beulas
Casero, Antonio
Celis, Agustín de
Conejo, Andrés
Cuni
Duce
Echaz
Esplandiu
Fermin Santos
Frau
Genaro Lahuerta
Gloria Merino
González Olivares
Goñi
Grandio
Gregorio Prieto
H. Sanjuán
Hipólito
Jano
Lapayese del Río, José
López Bouza
Mac'Mahon
Mingorance
Montesinos
Pedro Mozos
Piñole
Rafael H. Caviedes
Salazar
Salgado
Sancha
Tauler
Toral, Cristóbal
Vargas Ruiz
Villaseñor
Zarco

Horas: 11 a 1,30 y de 5 a 9
Aparcamiento: Núñez de Balboa, 115

DIRECTORIO PRACTICO DE ARTE

ANTICUARIOS

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

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
EL ARTEA**
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 EDURNE
Monte Esquinza, 11
Teléfono 419 13 88
MADRID-4

GALERIA EGAM
Villanueva, 29
MADRID-1

GALERIA DE ARTE TOISON
Orientada hacia el Arte Joven
Arenal, 5. Teléfono 232 16 16
MADRID

GALERIA FORTUNY, S. A.
ZURBANO, 61
MADRID-10

GALERIA NOVART
Monte Esquinza, 46
MADRID

GAVAR
Almagro, 32
Teléfono 410 45 77
MADRID-7

GALERIA ORFILA
Orfila, 3. Teléfono 419 88 64
MADRID-4

GALERIA ROTTENBURG
Almagro, 27
Teléfono 419 94 02
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

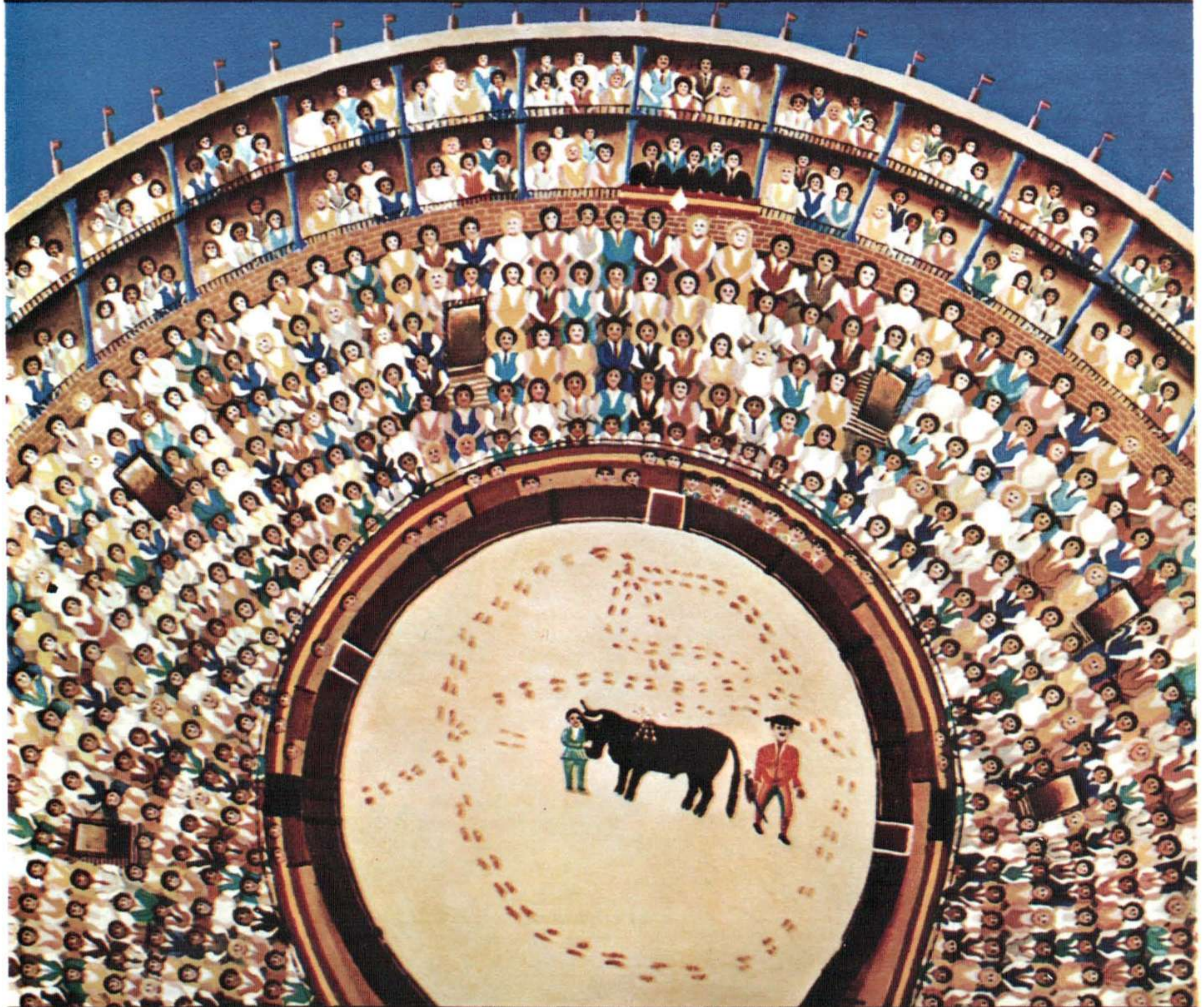
PROFESOR DE PINTURA
ACUARELA-OLEO-DIBUJO
Teléf. 253 93 91 - MADRID

Restauraciones

J. F. BOLET
Técnico restaurador
C. Milans, 4. Teléfono 302 27 37
BARCELONA-2

JUAN ANTONIO VALLEJO-NÁGERA

NAIFES ESPAÑOLES CONTEMPORANEOS



+ACTUAL

Tirada muy reducida.

280 páginas de contenido.

Formato: 25 × 30 cm.

102 ilustraciones a todo color.

18 ilustraciones en blanco y negro.

Papel especialmente fabricado para esta edición.

Lujosa encuadernación y presentación, con sobrecubierta plastificada.

Un libro que, por su información, será de consulta permanente para cualquier persona culta que sigue el arte de nuestros días.

Cómpralo, antes de que se agote, en cualquiera de las principales librerías o pídale, contra reembolso de su importe especial de lanzamiento editorial (3.000 pesetas), enviando la adjunta tarjeta a:

MAS ACTUAL, S. A. DE EDICIONES

**ESTEBANEZ CALDERON, 7-2.º D
MADRID-20**



OMEGA,
JOYAS EN
EL TIEMPO



lo exótico...

Creaciones osadas
en oro combinado con
marfil, ebano, onix, coral...
para medir el tiempo.
Con la atrevida belleza de
lo exótico.

Ω
OMEGA