

Bellas Artes 76

Z. 389





JUAN BRAVO, 33
MADRID-6

*Representante en España de las
primeras marcas mundiales:*

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



Artistas Españoles

Contemporáneos

DIRECCION GENERAL DE BELLAS ARTES



TITULOS PUBLICADOS:

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

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

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

En preparación:

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

Director de la colección:

Amalio García-Arias González.



* precio: 3.000 ptas.

«A todos aquellos para quienes la melodía más sencilla es una fuente de inefable belleza y de placer duradero»

espasa-calpe, s.a.



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

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

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

Bellas Artes 76

AÑO VII • NUMERO 49 • ENERO-FEBRERO 1976

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

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

CONSEJEROS: RAMON FALCON, Comisario Nacional del Patrimonio Artístico.
MANUEL JORGE ARAGONESES, Comisario Nacional de Museos y Exposiciones.
FRANCISCO CALES OTERO, Comisario Nacional de la Música.
LUIS GARCIA EJARQUE, Comisario Nacional de Bibliotecas.

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 MARIA CRUCES MORALES SARO: Una estética común en la poesía y pintura del Círculo Florentino.
11 LUCIANO GONZALEZ SARMIENTO: Música y Educación Básica.

NOTAS

- 16 LAZARO SANTANA: La pintura de Juan Guillermo.
20 ANGEL MARCIO: La lírica abstracción de Antonio Marcos.
23 ARCADIO DE LARREA: Flamenco.
28 JOSE FERNANDEZ ARENAS: Boccaccio y El Tostado: Notas sobre mitología y arte.

POEMA

- 30 CLAUDIO BASTIDA: Dos poemas de Micenas.

ACTUALIDAD

- 32 LOS CONCURSOS NACIONALES DE 1975, por José María Iglesias.
35 CARLOS MENSA, por Antonio de Viñuelas.
37 ANTONIO VALDIVIESO, UN ARTE SUSTANCIAL, por Teresa Soubriet.
39 MANUEL RIVERA, por Adolfo Castaño.
41 DOS MEDITERRANEOS: FENOSA Y BAEZA, por Enrique Azcoaga.
45 LA PINTURA SENSITIVA DE ABUJA, por José Gerardo Manrique de Lara.
46 DOS PINTORES, DOS ESTILOS, por Antonio Bestard Fornis.
48 PORTALES Y BAYOD SERAFINI, por Rosa Martínez de Lahidalga.
51 ALVAR: SEMBLANZA DE UN ESPAÑOL EN PARIS, por María Fortunata Prieto Barral.
55 SOTOMAYOR, por José María Iglesias.
57 JOSE LUIS VERDES, por Elena Flórez.

CRONICAS

- 60 EXPOSICIONES EN MADRID, por Francisco Prados de la Plaza.
63 EXPOSICIONES EN BARCELONA, por Antonio Fernández Molina.
66 ACTUALIDAD ARTISTICA EN NUEVA YORK, por Jorge Disdier.
69 VIDA MUSICAL, por Carlos Gómez Amat.

PRIMERA EXPOSICION

- 71 MARIO CERON Y DE SIMON, por Rafael Soto Vergés.

NOTICIARIOS

- 74 INTERNACIONAL Y NACIONAL, por José de Castro Arines.
80 EXPOSICIONES EN ESPAÑA, por Francisco F. Asís.
84 MUSICA VIVA.
89 BIBLIOGRAFIA Y DISCOGRAFIA.
PORTADA: José Luis Verdes: "Las señoritas de Avinyó", pintura acrílica sobre lienzo.
FOTOGRAFIAS: Dolcet, Bonache, Rousset, Maeght.

El precio, en España, de cada número será de 150 pesetas. La suscripción anual, que comprende seis números, importará 900 pesetas.

En otros países: 4 \$ USA número suelto y 20 \$ USA la suscripción anual.

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

DEPOSITO LEGAL: M. 14.752-1970 - HAUSER Y MENET, S. A. - PLOMO, 19 - MADRID-5.

COLABORADORES DE ESTE NUMERO:

MARÍA CRUCES MORALES SARO.—Profesor adjunto de Historia del Arte en la Facultad de Filosofía y Letras de Oviedo.

LUCIANO GONZÁLEZ SARMIENTO.—Pianista graduado en el Conservatorio Superior de Música de Bilbao y en la Musik-hochschule de Munich. Director del Instituto Psicopedagógico de las Artes.

LÁZARO SANTANA.—Poeta. Del Consejo de Redacción de la revista "Fablas".

ANGEL MARCIO.—Escritor.

ARCADIO DE LARREA.—Musicólogo y etnógrafo. Correspondiente de las Reales Academias Españolas de Bellas Artes de San Fernando; de Buenas Letras, de Barcelona, e Hispanoamericana, de Cádiz.

CLAUDIO BASTIDA.—Poeta.

ANTONIO DE VIÑUELAS.—Poeta. Crítico de arte.

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

ADOLFO CASTAÑO.—Poeta y crítico de arte. Accésit del Premio Adonais de Poesía. Miembro de la Asociación Española de Críticos de Arte.

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

ANTONIO BESTARD FORNIS.—Escritor.

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

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

JOSÉ MARÍA IGLESIAS.—Pintor. Asesor técnico de la Comisaría de Exposiciones de la Dirección General del Patrimonio Artístico y Cultural.

ELENA FLÓREZ.—De la Asociación Española de Críticos de Arte. Crítico de arte de "El Alcázar".

RAFAEL SOTO VERGÉS.—Poeta y crítico de arte. Premio Adonais de Poesía.

EN LOS PROXIMOS NUMEROS,
COLABORACIONES DE:

MARÍA JESÚS LOSADA GÓMEZ, ISMAEL FERNÁNDEZ DE LA CUESTA, EMILIO DEL RÍO, JOSÉ ALBERTO MARÍN MORALES, LUIS BOROBIO, JULIÁN GALLEGO, JORGE USCATESCU, FERNANDO MON, ANGEL MARCIO, JOSÉ MANUEL VALLES, ANTONIO GARCÍA TIZÓN, RAFAEL FLÓREZ, ARTURO DEL VILLAR, RAFAEL MONTESINOS, DIGNA PALOU, JULIA CASTILLO, etcétera.

IMPORTANTE:

A partir del presente número, BELLAS ARTES tendrá una periodicidad bimestral, por lo que se editarán seis números cada año. Como aumenta considerablemente el número de sus páginas, los precios de suscripción no varían.



UNA ESTÉTICA COMUN EN LA POESÍA Y PINTURA DEL CIRCULO FLORENTINO

M.^a CRUCES MORALES SARO

SE trata de unas poesías escogidas de dos de los autores más claramente representativos de la escuela platónica florentina; Lorenzo de Médici, jefe y mecenas de este círculo humanista, y Poliziano, poeta íntimamente ligado al pensamiento de Marsilio Ficino y cuyas obras, tanto por el concepto de la "imitatio" (al que nos referiremos más adelante) como por los elementos figurativos que introduce, nos permite alcanzar directamente la expresión estética de fines del Quattrocento.

Los poemas amorosos de Lorenzo, bajo diversos temas de los que hemos entresacado tres: *Belle fresche e purpuree viole*, *Spesso torna a mente, anzi giamai* y el *Trionfo di Bacco e Arianna* (de las "Canzoni a Ballo") constituyen una especie de línea única, como explicaba su propio autor en los "Commento".

No se trata de un simple entretenimiento poético, ni siquiera, como fue puesto de relieve por Francastel (1), de una serie de análisis sobre la naturaleza del amor y la descripción de su propia pasión.

Son algo más, incluso más que el lazo de unión entre la tradición medieval del *Roman de la Rose* y los petrarquistas con la poesía europea de los siglos XVI y XVII.

Para nosotros, el sentido fundamental de estos poemas, que luego se recogerá de forma casi idéntica en Poliziano, es la transposición de la estética platónica en lo que se refiere al sentimiento de la muerte o del amor. O lo que es lo mismo, la transposición de la "ascensión" puesta de relieve por Ficino, pero con bases en Plotino, desde el mundo sensible hasta la belleza. Sobre este tema central volveremos a insistir en relación con las poesías de Poliziano y la plástica coetánea a estos autores.

El arranque de la obra poética de Lorenzo parte de la muerte de Simonetta Vespucci, cuyo destino rápido y fugaz persistió en el ánimo de todo el círculo humanista florentino, como ejemplo de la brevedad de la felicidad y lo efímero de la belleza y la juventud.

Partiendo de esta reflexión, el sentido general de la muerte y del amor es el siguiente:

La muerte, entendida como fin y comienzo. Se trata de un concepto cíclico, relacionado con algunos mitos como el de Proserpina y con el sucederse de los días y las estaciones a lo largo del año. Este sentido tendrá siempre la "primavera" (2). También el amor proporciona las bases del nacimiento a una nueva vida, es el peregrino que viene en primavera (Poliziano) y se va en otoño.

Esta renovación implica siempre un fin: así, Simonetta muere (3), pero renace a la inmortalidad:

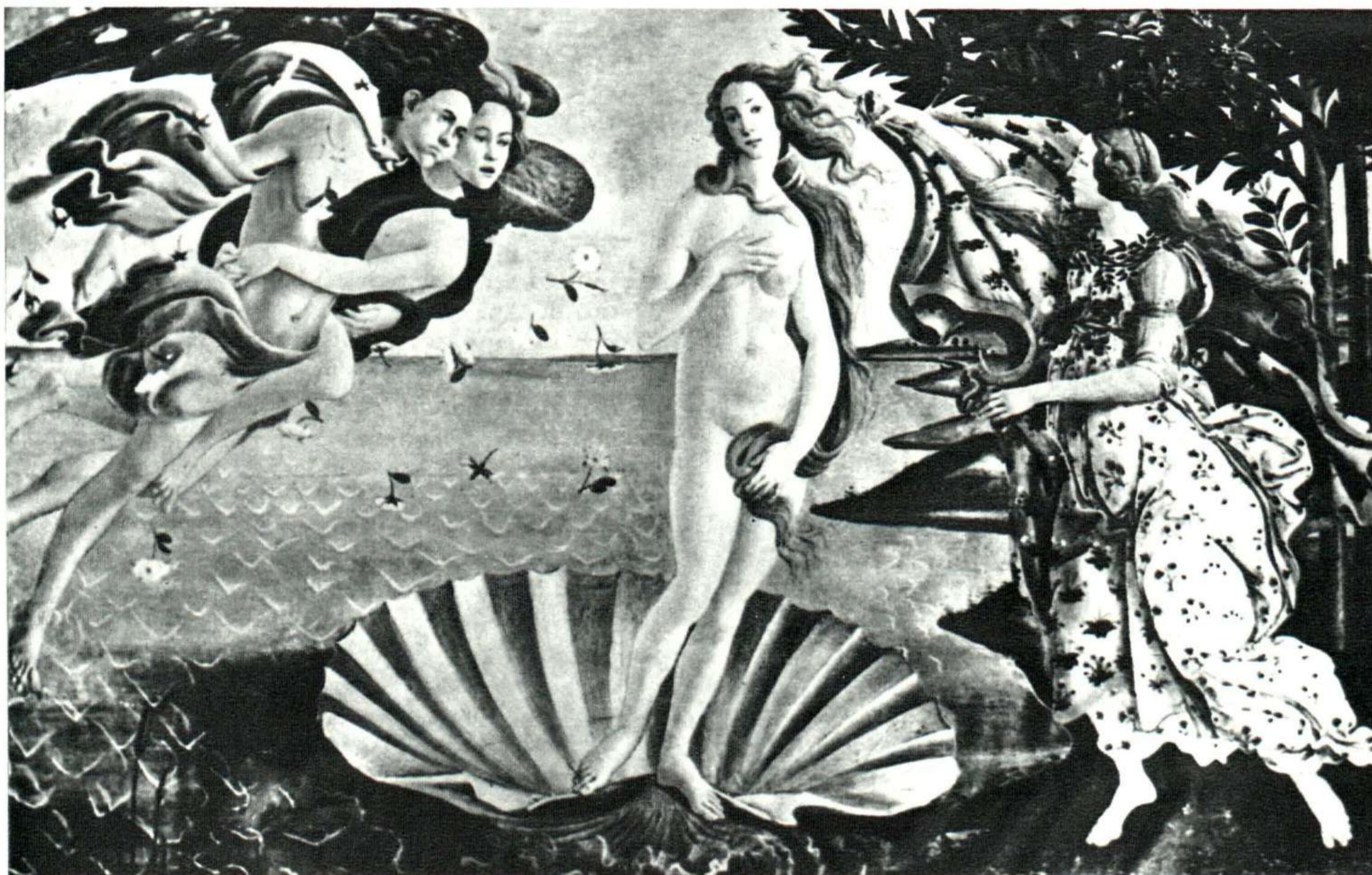
*"Che piangi tu colei che non è morta
Ma viva, sciolta dal terrestre velo,
Se di te pensa e qui nel ciel t'aspetta?"*

(Lorenzo).

Así se une el sentido de la "fama" (pervivencia profana) con el del paraíso (ambas imágenes sumamente frecuentes en el arte del humanismo) y se sitúa en un paraíso profano o mitológico, que no deja de ser una alegoría de la ascensión espiritual hacia la IDEA, por ejemplo a través de la persecución de la belleza y del amor hasta sus fuentes primeras.

De todas formas, es interesante constatar cómo a pesar de la presencia constante del sentimiento de la muerte, no se trata de una visión pesimista o desesperada, sino que triunfa el carácter vital. (Las descripciones de la Naturaleza se llenan de imágenes sensibles de gran fuerza plástica y exuberancia de color, sonidos, etcétera.) Son precisamente el carácter cíclico y la seguridad en un "renacimiento" los que proporcionan o por lo menos permiten esta concepción naturalista y afianzada en el mundo que se sobrepone a las constantes imágenes de fugacidad.

Las canciones del Poliziano, tanto las *Stanze* comenzadas tras la *Giostra* de 1475 como la *Ballata delle Rose* o los *Canto di Maggio* nos remiten en primer lugar a la "Imitatio". Carducci dice de ellos que se



"NACIMIENTO DE VENUS". BOTTICELLI.

inspiran en la poesía griega de Miremo y Anacreonte (4); asimismo se ha comparado la *Ballata* con *De Rosis Nascentibus* de Ausonio.

Además de este sentido sumamente importante en la estética renacentista, habrá que insistir nuevamente en el carácter figurativo de la poesía de Poliziano, que logra introducir elementos rítmicos y ópticos o visuales tomados de hechos concretos y que también serían recogidos en la pintura; las fiestas de mayo florentinas, los triunfos y carnavales, donde la fiesta mitológica se había convertido en realidad presente.

Los temas del amor reaparecen en Poliziano, de nuevo, en relación con los ciclos estacionales; en los *Canto di Maggio*, Amor es el peregrino; en la "Balada", es el que manda apresurarse "prima la sua bellezza sia fuggita".

Como punto de partida para pasar a comentar las estructuras o los niveles expresivos, hay que señalar que partimos de una equiparación de ambas fuentes, visual y literaria, sin conceder primacía a una o a otra y como muestras de un mismo sistema cultural, constatando los niveles comunes en los que aparecen signos equivalentes.

NIVEL DESCRIPTIVO

Son especialmente interesantes las figuras que remiten a elementos de la Naturaleza, vegetal o animal

e incluso inanimada. Aquí, el paralelismo con la pintura se acentúa en la sobreabundancia de adjetivos (*Belle fresche e purpuree viole*) que remiten a colores, calidades sensibles, perceptibles por la vista. La descripción animada de movimiento en el cortejo de Baco y Ariadna (se puede recordar las "Bacanales", de las que un resumen sería la famosa de Tiziano), que atraviesan un bosque lleno de elementos que reaparecen en los cuadros (árboles, yerba, pájaros...).

La Ballata delle Rose viene a ser casi exclusivamente plástica: violetas, yerba verde, flores nuevas, azules, amarillas, blancas, granate, rosa, color... Es la plástica de la Naturaleza redescubierta en el paisaje florentino, en el "jardín", jardín de Venus o del Amor (como en los frescos de Francesco del Cossa del palacio Schifanoia, de Ferrara, de 1470, o en los fondos de Botticelli y de tantos otros).

Esta descripción a la que nos hemos referido conlleva una actitud eminentemente subjetiva, donde las descripciones se tiñen de la visión determinada por el tema central (triunfo del amor o de la primavera).

El ambiente al que nos remiten, además de la exuberancia que entra por los sentidos (colores, olores, suaves temperaturas, luz...) proporciona una Naturaleza susceptible de ser nuevamente un "paraíso". (A menudo me viene a la mente "La Primavera", de Botticelli.)

En suma, redescubrimiento de la Naturaleza como elemento figurativo, marco de los temas y escenas. Naturaleza nunca hostil, sino domesticada. Diríamos que se trata de un jardín artificial como los de las villas donde se desarrollaban las representaciones y fiestas, incluso Francastel entrevé en algunas poesías la descripción de paisajes pintados o en tapices.

Poemas pictóricos que remiten a formas, colores y composiciones, con un sentido de especial refinamiento perceptible en frases como "flores tanto más bellas cuanto menos frecuentes" (*Belle...*) alusiones musicales como: "nuevas melodías, armonía, feliz sonido...".

En cuanto a la descripción femenina, es la misma imagen de Simonetta que nos ha proporcionado la pintura (Botticelli, Pollaiolu, el magnífico retrato de Piero di Cósimo, en el Museo de Chantilly, etcétera...): largos cabellos, figura estilizada y siempre en una visión un tanto inmaterial que tiende a espiritualizarse por la muerte.

NIVEL TEMÁTICO

En este segundo nivel constatamos unas series comunes en varios aspectos.

Sentimiento de la Naturaleza.—Como sentimiento jubiloso, primavera permanente del humanismo rena-

centista, con la seguridad que confiere el propio mundo perfectamente armónico y estructurado. Sin embargo, este sentimiento viene a menudo mezclado al de la fugacidad y brevedad de esta visión, que se presente va a desaparecer en seguida. Este sustrato melancólico aparece sólo como una intuición que en nada enturbia el gozo del presente.

La mitología.—La mitología se aborda en todo el Quattrocento florentino desde varios puntos de vista. Uno, como simple elemento de cultura, recuperación de textos y moda de antigüedad. Otro, más importante, es el de la reviviscencia efectiva de estos misterios paganos en el mundo real a través de las fiestas, entradas triunfales o ritos de primavera.

La "imitatio" en la poesía humanista tiene, sobre todo, el sentido de una admiración por la antigüedad que significa una nueva "paideia" para los poetas renacentistas.

Según Cesare Vasoli (5), la "imitatio" es uno de los esfuerzos más vivos del humanista, tanto por su pericia filológica como por los refinados análisis retóricos, cuyos maestros son Horacio y Virgilio. De cualquier modo, esta "imitatio" no se resuelve en copia, y es destacable la importancia que en la cultura renacentista se confiere a la creación individual.

El modelo antiguo es, sobre todo, una forma de aprehender por medio de la reelaboración de temas



"EL TRIUNFO
DE LA FAMA". ESCUELA
DE PIERO DELLA FRANCESCA.

clásicos (Poliziano) los datos fundamentales de la cultura antigua, su conocimiento de la Naturaleza y su concepto del mundo.

Al mismo tiempo, el concepto de "imitatio" es paralelo en la plástica. Imágenes y cuadros realizados sobre textos, recuperación de temas (ejemplo de Apelles en "La Calumnia" de Botticelli) son testimonios del mismo afán de obtener de la cultura antigua una ratificación del humanismo.

Sentimiento romántico.—Los elementos que componen el sentimiento romántico se encuentran en aquellos elementos menos objetivos y menos rotundos de las imágenes (tanto literarias como pictóricas). Algo que parece contraponerse al racionalismo que en general se atribuye a la cultura humanista y que, sin embargo, es una componente importante de la misma.

Expresiones fugitivas, sensaciones de algo inalcanzable. La brevedad tanto real (de la primavera y de la juventud) como alegórica (sentimiento heredado del otoño de la Edad Media), donde las notas negativas se presentan desde una íntima melancolía indefinible a veces. Todas aquellas referencias a la fugacidad de la belleza y del amor... que a menudo impregna muchas obras de un halo de otro mundo; en palabras de Francastel, de "más allá".

La misma figura femenina, que será muy parecida a la del ideal romántico; en parte real y en parte inalcanzable, de belleza enfermiza, fuera del mundo y en una lejanía en que la sumerge su propia muerte.

Todo el marco idealizado y subjetivo de esta lírica se nos presenta como un indudable sentimiento romántico.

SEPULCRO DE HILARIA DEL CARRETO. JACOPO DELLA QUERCIA.



El tema del amor.—El tema del amor es el de más hondas repercusiones. Se trata, en general, del amor platónico como resultado de la aspiración hacia la belleza. En estas expresiones poéticas y plásticas de la escuela florentina se une a la vertiente más idealista una vía sensible, en la que se conjugan el deseo y la visión exuberante de la Naturaleza en plena renovación y potencia creadora con la transposición de imágenes mitológicas que insisten en esta faceta más sensual (como en el "Triunfo de Baco"...) (6).

La interpretación del amor es el paralelo de toda la estética del Renacimiento. Se parte de la Naturaleza y del deseo de posesión de la belleza para llegar, por medio de una "ascensión" metafísica, a las fuentes mismas de esa belleza.

Marco sociológico.—Se generaliza en estos momentos la tercera fase constatada en la evolución de la burguesía ciudadana (Von Martin, Hauser, Francastel) con la aspiración de este círculo platónico a ser una nueva corte, un medio restringido intelectual y socialmente, que adopta formas y ritos propios de la caballería (Giostra...). Al mismo tiempo, sus miembros son los "iniciados" en la comprensión de los misterios y capaces de interpretar las producciones literarias y plásticas. Como forma de cultura, sustentan una "transposición idealizada de la vida real".

Es un momento en el cual las formas austeras y las aspiraciones realistas dejan paso a la influencia de la Corte francesa en las costumbres (duques de Borgoña), junto a un oscurecimiento progresivo de la iconografía y unas formas idealizadas para pura recreación intelectual y como elemento de prestigio.

TERCER NIVEL: UNA ESTETICA COMUN METAFISICA

En los últimos decenios del Quattrocento predomina la influencia de una doctrina de "lo bello" de inspiración neoplatónica, que acompañada de la singular fortuna del pensamiento ficiniano se divulga por igual en el literario y artístico.

Cesare Vasoli (7) señala cómo contra la lejana inspiración "laica y civil" del primer humanismo, en la segunda mitad del siglo XV y primeros años del XVI aparece una decidida acentuación del valor suprasensible, metafísico y filosófico en general de la poesía y del arte, insistiendo sobre la identidad de "lo verdadero, lo bello, el bien"..., es decir, la reaparición de una doctrina del amor directamente relacionada con los textos platónicos del "Fedro", etcétera.

El arte y la poesía serán concebidos como los vehículos para renovar el proceso que desde el mundo de las imágenes sensibles conduce a la mente humana a la perfecta unión con las ideas suprasensibles. Es decir, que se les adjudica una función metafísica que es la expresada en la "Teología platónica" de Ficino.

Ficino recoge el principio de Plotino, y el proceso que aquél describía para ascender desde la luz limitada de la Naturaleza hasta el esplendor de la luz divina, e insiste en la necesidad de que el intermediario fuera precisamente la reflexión o la especulación dirigida hacia la belleza.



"LA PRIMAVERA". BOTTICELLI.

El retorno al origen no puede comprenderse si la mente no fuese capaz de contemplar las imágenes sensibles de forma inteligible, y de reconocer a través de ellas el "esplendor de la idea". Esta es precisamente la íntima y necesaria congruencia entre Naturaleza y arte. La reafirmación analógica de la obra de arte, en la cual la forma es siempre "signo" de otra realidad. Con estos conceptos se supera la concepción del arte en Platón como "mimesis de mimesis".

Por todo ello, creemos necesario excluir la significación realista del arte y la poesía del Quattrocento florentino en este círculo, ya que su fin no es reproducir aspectos sensibles de las cosas, sino identificar la representación artística con la visión simbólica de la vida real.

Aquí sí se encuentra un nuevo sentido de la "imitatio", en el que los paradigmas estilísticos han sido sustituidos por la "imitatio" de una idea.

(1) Pierre Francastel, *La Réalité Figurative*. Gonthier, 1965, páginas 273-74.

(2) Simonetta Cattaneo, esposa de Marco Vespucio, fue la amada de Giuliano de Médicis, hermano de Lorenzo. Muerta en plena juventud, igual que otras dos jóvenes de gran belleza: Albiara degli Albizi (muerta a los dieciséis años, en 1473, después de la fiesta de San Juan, en la que había sido elegida reina) y Giovanna Tuornabuini, en 1488, fueron cantadas por Poliziano y rememoradas por los pintores.

(3) "... Un'altra festa dell'anno, e questa non strettamente religiosa, era quella del Calendimaggio, cioè del primo giorno di maggio". "In tal sera —dice Dino Compagni nella sua cronaca— che è il rinnovamento della primavera...". Piero Bargellini, *La donna italiana del tempo antico*. CYA, página 22.

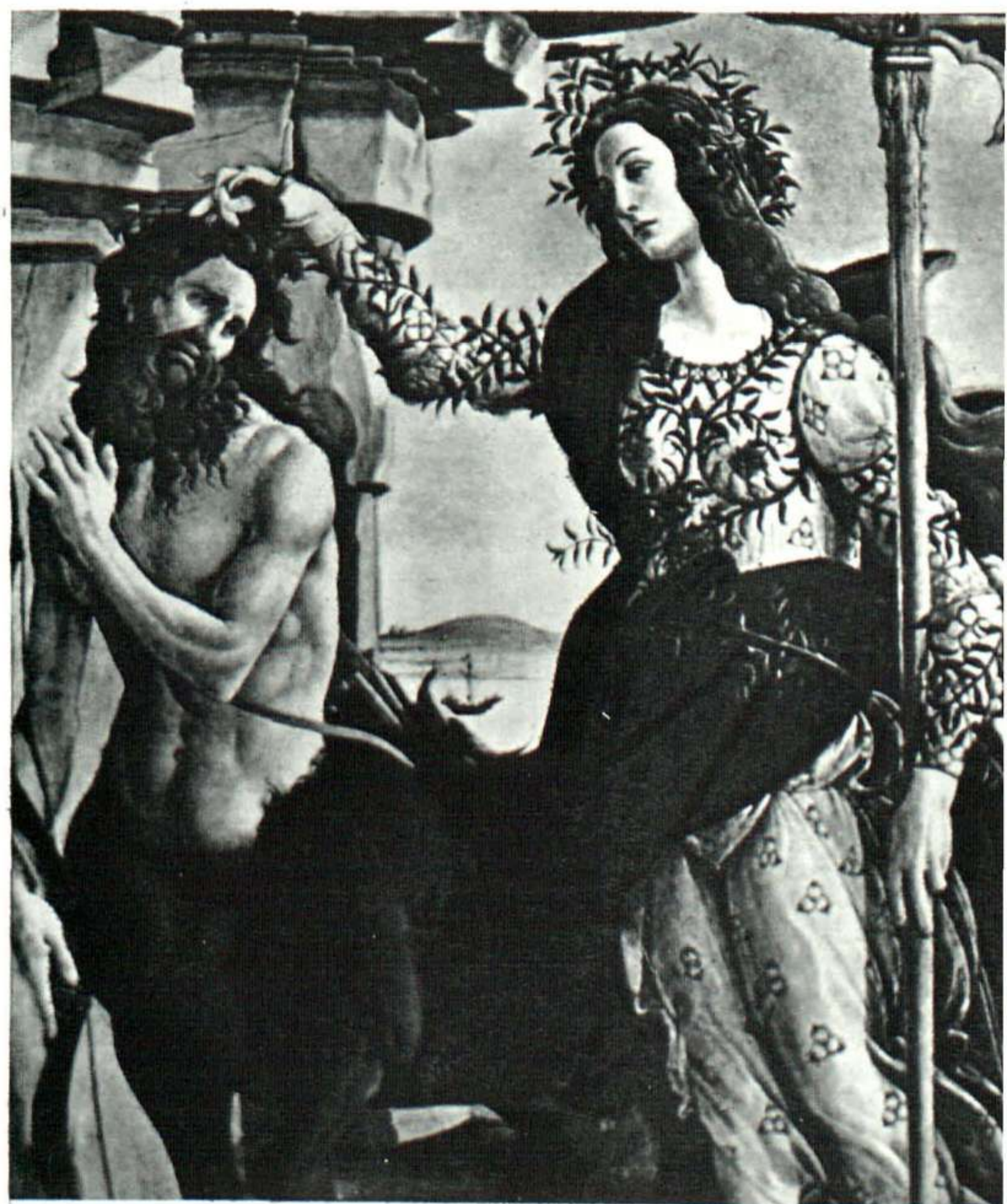
(4) "Quien lee este admirable modelo... se siente penetrado del soplo mismo de melancolía y voluptuosidad nacido del contraste entre el pensamiento de la muerte y la alegría que se respira en la poesía griega...". Citado por Francastel, o. c., página 244.

(5) Cesare Vasoli, *L'estetica dell'Umanesimo e del Rinascimento*, en "Momenti e problemi di Storia dell'Estetica". Marzorati ed., Milano, páginas 325-413.

(6) Josef Pieper, en su obra *Entusiasmo y delirio divino* refuta, según Rof Carballo (Ternura y violencia, página 305), el error tan difundido de que el amor platónico es meramente idealizante. La idea central en este autor es que en el *Fedro*, el Eros y hasta la Charitas (*El ágape*) están enraizados en lo sensual.

(7) Cesare Vasoli, o. c.

"PALAS DOMINANDO AL CENTAURO". BOTTICELLI.



Lorenzo de' Medici

Dalle "Rime"

Belle fresche e purpuree viole

*Belle, fresche e purpuree viole,
che quella andidissima man colse,
qual pioggia o qual puro aer produr vòlse
tanto più vaghi fior che far non suole?*

*Qual rugiada, qual terra o ver qual sole
tante vaghe bellezze in voi raccolse?
Onde il suave odor Natura tolse,
o il ciel che a tanto ben degnar ne vuole?*

*Care mie violette, quella mano
che v'ellesse infra l'altre, ov'eri, in sorte,
v'ha di tanta eccellenza e pregio ornate.*

*Quella che 'l cor mi tolse e di villano
lo fe' gentile, a cui siate consorte,
quell'adunque e non altri ringraziate.*

Lorenzo de Medicis

Spesso mi torna a mente, anzi giamai

*Spesso mi torna a mente, anzi giamai
si può partir dalla memoria mia,
l'abito, il tempo e il loco, dove pria
la mia donna gentil fiso mirai.*

*Quel che paressi allor, Amor, tu il sai,
che con lei sempre fusti in compagnia:
quanto vaga, gentil, leggiadra e pia,
non si può dir né immaginar assai.*

*Quando sopra i nevosi ed alti monti
Apollo spande il suo bel lume adorno,
tali i crin suoi sopra la bianca gonna.*

*Il tempo e il loco non convien ch'io conti
ché dov'è sí bel sole è sempre giorno,
e paradiso ov'è sí bella donna.*

Lorenzo de Medicis

Dalle "Canzoni a ballo"

Trionfo di Bacco e Arianna

*Quant'è bella giovinezza,
che si fugge tuttavia!
Chi vuol esser lieto, sia:
di doman non c'è certezza.*

*Quest'è Bacco e Arianna,
belli, e l'un dell'altro ardenti:
perché 'l tempo fugge e inganna,
sempre insieme stan contenti.
Queste ninfe e altre genti
sono allegre tuttavia.*

*Chi vuol esser lieto, sia:
di doman non c'è certezza.*

Lorenzo de Médicis:

"Bellas, frescas y purpúreas violetas..."

*Bellas, frescas y purpúreas violetas
que aquella blanquísima mano recogió,
¿qué lluvia o qué puro aire quiso producir
flores tanto más delicadas cuanto menos frecuentes?*

*¿Qué rocío, qué tierra o qué sol
reunió en vosotras tan delicadas bellezas?
¿De dónde tomó Natura el suave olor
o el ciclo que con tanto bien quiso dignaros?*

*Mis violetas queridas, aquella mano
que os eligió en suerte entre las otras,
os ha adornado de tanto honor y excelencia.*

*A aquella que me robó el corazón y de villano
lo hizo gentil, de quien sois compañeras,
a ella, pues, y a nadie más dad las gracias.*

Lorenzo de Médicis:

"A menudo me viene a la mente..."

*A menudo me viene a la mente, e incluso jamás
se puede apartar de la memoria mía,
el vestido, el momento y el lugar donde por vez primera
miré fijamente a mi gentil señora.*

*Cuál fuese entonces su figura, Amor, tú lo sabes,
ya que siempre la hiciste compañía:
cuán hermosa, gentil, encantadora y pía
decir no se podrá ni imaginar siquiera.*

*Cuando sobre los nevados y altos montes
Apolo expande el atavío de su bella luz,
así son sus cabellos sobre su blanco cuello.*

*No conviene que narre ni tiempo ni lugar,
pues donde está tan bello sol siempre es de día
y paraíso el lugar donde se encuentre tal mujer.*

Lorenzo de Médicis:

"Triunfo de Baco y Ariadna".

De las "Canzoni a ballo".

*¡Qué bella es la juventud
a pesar de que se escape!
El que quiera, que esté alegre:
del mañana, nadie sabe.*

*Estos son Baco y Ariadna,
bellos, uno de otro deseosos:
porque el tiempo engaña y huye
siempre juntos van contentos.
Estas ninfas y otras gentes
todavía están alegres.*

*El que quiera, que esté alegre:
del mañana, nadie sabe.*

Questi lieti satiretti,
delle ninfe innamorati,
per caverne e per boschetti
han lor posto cento agguati;
or da Bacco riscaldati,
ballon, salton tuttavia.

Chi vuol esser lieto, sia:
di doman non c'è certezza.

Queste ninfe anche hanno caro
da lor esser ingannate;
non può fare a Amor riparo,
se non gente rozze e ingrati:
ora insieme mescolate
suonon, canton tuttavia.

Chi vuol esser lieto, sia:
di doman non c'è certezza.

Questa soma, che vien drieto
sopra l'asino, è Sileno:
così vecchio è ebbro e lieto,
già di carne e d'anni pieno;
se non può star ritto, almeno
ride e gode tuttavia.

Chi vuol esser lieto, sia:
Chi doman non c'è certezza.

Mida vien drieto a costoro:
ciò che tocca oro diventa.
E che giova aver tesoro,
s'altri poi non si contenta?
Che dolcezza voui che senta
chi ha sete tuttavia?

Chi vuol esser lieto, sia:
di doman non c'è certezza.

Angelo Poliziano

Dalle "Rime" e dalle "Stanze"
Canto di maggio

Ben venga maggio
e 'l gonfalon selvaggio:
ben venga primavera,
che vuol l'uom s'innamori.
E voi, donzelle, a schiera
con li vostri amadori,
che di rose e di fiori,
vi fate belle il maggio,

venite alla frescura
delli verdi arbuscelli.
Ogni bella è sicura
fra tanti damigelli;
chè le fiere e gli uccelli
ardon d'amore il maggio.

Chi è giovane e bella
deh non sie punto acerba,
ché non si rinnovella
l'età, come fa l'erba:
nessuna stia superba
all'amadore il maggio.

Ciascuna balli e canti
di questa schiera nostra.
Ecco che i dolci amanti
van per voi, belle, in giostra;
qual dura a lor si mostra
farà sfiorire il maggio.

Juguetones satirillos,
de ninfas enamorados,
por grutas y bosquecillos
trampas mil les han tendido;
y por Baco caldeados,
aún saltan, aún bailan:

El que quiera que esté alegre:
del mañana, nadie sabe.

Estas ninfas ya desean
ser por ellos engañadas:
que el Amor nadie repara
sino gente tosca e ingrata:
ahora juntos y mezclados
aún tocan, aún bailan:

El que quiera que esté alegre:
del mañana, nadie sabe.

Ese fardo, sobre el burro,
que atrás viene, es Sileno:
viejo, mas borracho y suelto,
ya de carne y de años lleno:
aunque no se tiene tieso
ríe y goza a pesar de ello.

El que quiera que esté alegre:
del mañana, nadie sabe.

Detrás de ellos viene Midas,
que hace oro lo que toca.
¿Y a qué le sirven tesoros
si de otras cosas no goza?
¿Qué dulzura sentir puede
quien aún de sed padece?

El que quiera, que esté alegre:
del mañana, nadie sabe.

Angelo Poliziano:

"Canto de mayo".

Bien venido sea mayo
y su estandarte salvaje:
bien venida la primavera
que quiere que el hombre se enamore.
Y vosotras, doncellas, en fila
con vuestros amadores,
que como rosas y flores
os hace bellas mayo,

venid a la frescura
de los verdes arbolillos.
Toda bella está segura
entre tantos donceles;
pues las fieras y los pájaros
arden de amor en mayo.

Quien sea joven y bella
cuide no ser arisca,
que no se renueva
la edad, como la yerba:
ninguna sea soberbia
al amador en mayo.

Cada una cante y baile
en esta fila nuestra.
Ved que los dulces amantes
van por vosotras, bellas, en torneo;
quien se les muestre dura
hará marchitar mayo.

Per prender le donzelle
si son gli amanti armati.
Arrendetevi, belle,
a' vostri innamorati;
rendete e' cuor furati,
non fate guerra il maggio.

Chi l'altrui core invola
ad altrui doni el core.
Ma chi è quel che vola?
è l'angiolel d'amore,
che viene a fare onore
con vio, donzelle, al maggio.

Amor ne vien ridendo
con rose e gigli in testa,
e vien di voi caendo.
Fategli, o belle, festa.
Qual sarà la piú presta
a dargli e' fior del maggio?

Ben venga il peregrino.
Amor, che ne comandi?
Che al suo amante il crino
ogni bella ingrillandi;
ché le zitelle e grandi
s'innamoran di maggio.

Angelo Poliziano

La ballata delle rose

I' mi trovai, fanciulle, un bel mattino
di mezzo maggio in un verde giardino.

Eran d'intorno violette e gigli
fra l'erba verde, e vaghi fior novelli
azzurri gialli candidi e vermigli:
ond'io porsi la mano a còr di quelli
per adornar e' mie' boindi capelli
e cinger di grillanda el vago crino.

I' mi trovai, fanciulle...

Ma poi chi'i', ebbi pien di fiori un lembo,
vidi le rose e non pur d'un colore:
io corsi allor per empier tutto el grembo,
perch'era sí soave il loro odore
che tutto mi senti' destar el core
di dolce voglia e d'un piacer divino.

I' mi trovai, fanciulle...

I' posi mente: quelle rose allora
mai non vi potrete dir quant'eran belle:
quale scoppiava della boccia ancora;
qual'erano un po' passe e qual novelle.
Amor mi disse allor: "Va', cò' di quelle
che piú vedi fiorite in sullo spino".

I' mi trovai, fanciulle...

Quando la rosa ogni sua foglia spande,
quando è piú bella, quando è piú gradita,
allora è buona a mettere in ghirlande,
prima che la sua bellezza sia fuggiata:
sicché, fanciulle, mentre è piú fiorita,
cogliàn la bella rosa del giardino.

I' mi trovai, fanciulle...

Para tomar las doncellas
los amantes se han armado.
Rendíos, bellas,
a vuestros enamorados;
devolvedles los corazones robados,
no hagáis la guerra a mayo.

Quien roba el corazón de otro
al otro dé el corazón.
Mas, ¿quién es aquel que vuela?
Es el angelito del amor
que viene a rendir honores,
con vosotras, doncellas, a mayo.

Amor viene riendo
con rosas y lirios en la cabeza,
y viene rendido por vosotras.
Hacedle, oh bellas, fiesta.
¿Quién será la primera
en darle la flor de mayo?

Bien venido sea el peregrino.
Amor: ¿tú qué nos mandas?
Que a su amante el cabello
toda bella enguinalde;
porque hasta las solteras y las viejas
se enamoran de mayo.

Angelo Poliziano:

"La balada de las rosas".

Yo me encontré, muchachas, una bella mañana
de mitad de mayo en un verde jardín.

Había alrededor violetas y lirios
entre la yerba verde, y hermosas flores nuevas
azules, amarillas, blancas y granates:
puse en ellas la mano
para adornar mis rubios cabellos
y abrazar caprichosamente la linda cabeza.

Yo me encontré, muchachas...

Mas luego que tuve una brazada de flores
vi rosas y no de un solo color:
corrí entonces para llenar todo mi regazo,
porque era tan suave su olor
que sentí el corazón del todo excitado
por un dulce deseo y un divino placer.

Yo me encontré, muchachas...

Pensé: aquellas rosas,
jamás os podré decir cuán bellas eran;
algunas acababan de brotar del capullo;
otras estaban algo ajadas, otras eran nuevas.
Amor me dijo entonces: "Ve y coge de aquellas
que más floridas veas sobre el espino".

Yo me encontré, muchachas...

Cuando la rosa abre cada uno de sus pétalos,
cuando es más bella, cuando es más agradable,
entonces es buena para colocar en una guirnalda,
antes de que su belleza se haya esfumado:
así, pues, muchachas, mientras esté más florida,
cojamos la bella rosa del jardín.

Yo me encontré, muchachas...

MUSICA Y EDUCACION BASICA

LUCIANO GONZALEZ SARMIENTO

Desde un punto de vista crítico, la inidencia del arte musical en cualquiera de los esquemas educacionales convencionales aparece como una realidad en la que sus efectos no sólo no responden a unos planteamientos medianamente aceptables, sino que, en un nivel ideológico, éstos quedan desvirtuados por su contradicción latente.

La realidad contradictoria, que de alguna forma ha venido siendo motivo de evolución constante, queda asimismo disminuida ante el hecho, también real y contradictorio, de unos efectos cuya naturaleza reside en el utilitarismo y en la manipulación, pero cuya raíz procede de una ideología bastante aceptable desde el punto de vista de la conducta humana, debido a unos soportes diferenciadamente antropológicos y culturales. Tal es el caso del papel que ha venido jugando en el tinglado histórico la música, tratada, a efectos de planteamiento educativo, como una realidad incorporada por su misma estructura a las formas de comportamiento humano notoriamente ancestral y como una realidad cultural cuyos bienes quedan reflejados en lo convencional de unas conductas éticas y estéticamente desarrolladas.

Sin embargo, el planteamiento es diluido en el desarrollo educativo mismo, cuando los fines educacionales se quedan reducidos a meros métodos de adiestramiento y cuando los objetivos se pueden medir en grados de utilitarismo, cuando no "para embotar la conciencia".

Cabría preguntarse, al igual que Jean Cocteau se pregunta acerca de la poesía, sobre si la música es indispensable para algo...

No es mi intención entrar en consideraciones de ningún género acerca de la utilidad de la música a un nivel general, aunque esto sea inevitable si pretendemos aclarar aspectos que conciernen a una actividad musical de carácter definitivamente educativo.

Conviene, sí, distinguir un planteamiento en el que la música adquiera carácter de "medio" para una educación (desarrollo) de los factores que se integran en la personalidad, y otro más utilitario y convencional en el que la música adquiera un marcado carácter de "fin en sí mismo", mediatizando así el proceso metodológico. Sin embargo, esta distinción no sería más que una diferencia formal de la

actitud, no precisamente ante la realidad musical, sino ante la conducta musical del ser humano, colocando al mismo nivel esencial la conducta del "músico" que utiliza la música como vehículo de realización profesional y la de los seres humanos cuya actividad musical es causa y efecto al mismo tiempo de ciertos componentes de su conducta.

En los sistemas educativos socialmente convencionales, la música, como tantas otras materias de actividad educativa, ha visto desvirtuada su naturaleza educacional al ser incorporada al "currículum" como una actividad formal y no como objeto de uso para un desarrollo de la personalidad.

Aun hoy día, cuando las investigaciones realizadas y el sentido común descubren un sinfín de posibilidades educativas a través de la actividad musical, los sistemas educativos defendidos por la burocracia que ostenta el poder de dictar, siguen empeñados en valorar más la formalidad de la realidad musical convencional que la naturaleza de la realidad educativa. Esto es así no sólo en los programas de actividad escolar, sino en los planteamientos de desarrollo a nivel popular o social, los cuales hacen resaltar más lo espectacular que lo educativo, manteniendo así un espíritu "burgués" anacrónico que deleita a unos pocos, pero que no sirve, al carecer de consecuencias educativas.

El que la música pueda ser considerada como una realidad de naturaleza educativa se debe más a su posibilidad de incidencia en los factores profundos de la conducta humana que a su estructuración formal. Al mencionar los factores de la conducta me refiero a factores de sensibilidad y no precisamente a la sensorialidad que, activada de forma tan pródiga como sutil por la sociedad, ha sido encauzada hacia una revitalización de la sensualidad más primaria en lugar de incidir en el desarrollo de los sentidos.

El mismo desarrollo de la sensibilidad se ve truncado en el momento en que el formalismo y lo convencional adquieren lugar de primacía en el sistema educativo.

La incidencia de la música en la conducta se realizaría solamente en el ámbito expresivo, es decir, en el momento en que ésta (la música) pudiera ser medio de expresión utilizado a cualquier nivel, desarrollando así no sólo la sensibilidad de la realidad sonora musical, sino la posibilidad de

exteriorización a través de ella de los aspectos profundos de nuestra misma realidad personal o social. Con ello se llegaría a la posibilidad de la expresión pura, necesaria para el equilibrio personal y a la comunicación necesaria para la convivencia.

En definitiva, la música, como cualquiera otra manifestación artística, ha sido siempre para el hombre un medio de expresión y de comunicación, sometido a todas las variantes del hombre y su momento vivido. Esta afirmación, tan repetida y "utilizada", debe servir, de forma fundamental, para encauzar cualquier controversia que desviaría el tema en cuestión.

Convendría considerar las formas originales y arcaicas de expresión musical y las transformaciones que han experimentado según la exigencia del ser humano, por un lado; sus descubrimientos, sus necesidades de comunicación, sus medios, sus formas de vida y el contexto social en general, por otro. Pero no hay que olvidar que, por encima de cualquier forma de elaboración de la materia sonora, está el hecho de la expresión en sí, y que sin esta premisa de finalidad, el fenómeno musical no tendrá base de continuidad, al igual que carecería de sentido y de base cualquier otro fenómeno expresivo que, en definitiva, no sirviera al hombre.

Surgen, pues, dos campos que si no se funden, si no se entienden, no producirán resultado alguno. Si el hombre no entiende el lenguaje sonoro, no habrá posibilidad de expresión ni de comunicación.

Pero el material sonoro utilizado en la expresión musical ha sido modificado en cada época, en cada generación, yo diría en cada momento, unas veces sin perder su categoría de elemental y otras transformándose en un lenguaje culto, planteándose así una doble vertiente en la expresión, una elemental, espontánea, auténtica en el juego expresivo sencillo, y otra culta, laborada, intelectualizada, también auténtica pero dentro de un juego expresivo complejo. Ambas vertientes poseen la misma raíz —los elementos sonoros— y el mismo fin —la expresión—. Su diferenciación se basa solamente en la forma de desarrollar tales elementos sonoros. Modelos de ambas vertientes podemos hallar en la expresión musical popular y en las diferentes épocas que generará el "Ars nova" de la sociedad occidental.

Hasta este momento, la expresión musical poseerá una característica de lenguaje directo, pleno de contenido, sin ambages ni complejidades, muy "literario", eso sí, pero sencillo y llano como el lenguaje verbal cotidiano. La creación era un hecho vivo, sin elaboraciones posteriores; me atrevería a decir, era un producto para el "consumo", porque era un hecho dinámico, es decir, vivo en el momento en que se producía.

Quisiera recordar aquí que el hombre partirá de estas formas elementales de expresión para construir el tinglado de la expresión más culta, más elaborada. He mencionado al hombre como ente plural, pero creo que más bien es la sociedad, como ente singularizado, la que impone el cauce de unas formas de expresión que por sus características establecerán un divorcio más aparente y forzado que real. Buena prueba de ello son las constantes y variadas regresiones (positivas regresiones) que hoy definen al arte actual.

Hasta aquí no he intentado más que establecer una diferenciación entre dos formas de expresión, que asimismo definen dos posturas diferentes del hombre ante el hecho expresivo: la elemental, directa, sin defensas conscientes, y la elaborada, denominada culta, que muchas veces se queda en puro ropaje.

EL HECHO EDUCATIVO

Consideremos ahora el proceso educativo. Es un proceso dinámico, es decir, vivo o vivencial, en el que cada experiencia vivida es un aprendizaje. La experiencia vivida es la experiencia creada, y me atrevería a decir "sufrida". No es un proceso de aprendizaje en el sentido convencional, es un proceso de creación, y por partida doble, en el sentido individual (el ser humano posee su propia personalidad) y en el sentido grupal (el hombre es un ser de grupo, es un ser social). Tanto más desarrollado será el ser humano cuanto más experiencia consciente haya acumulado. Así es como el proceso educativo adquiere un carácter dinámico.

El mayor error en que puede incurrir la educación básica es el de considerar el resultado por la suma de conocimientos adquiridos o el plantear los objetivos en base al aprendizaje dirigido. Porque así limitaremos el proceso a una mera transmisión de términos y conceptos que nunca serán suficientes para mostrar el índice de capacidad del educando. Con este planteamiento, la educación se convierte, en el mejor de los casos, en un cúmulo de experiencias teóricas, colocando al individuo en una situación de receptividad pasiva o de dependencia. Logrando esto, se habrá conseguido un ser dócil, disciplinado, un archivador de datos que sólo funcionará cuando alguien le ponga en marcha, como una máquina computadora, pero carente de iniciativa, vacío de creatividad, porque será un ser dependiente, y un ser dependiente nunca es un ser creador.

Una de las causas por las cuales la educación es a veces frustrante y deformadora es la de considerar el hecho educativo como una fase de información, y quizá radique aquí la apática rutina en que a veces se "mece" este interesante (el más importante) trabajo de nuestra vida.

Con estas consideraciones acerca de la materia (música) y la situación vivencial de la formación, nos es fácil entrar en el ámbito de lo que se ha venido entendiendo como "educación musical".

Ya, en principio, habrá que poner en telar de juicio lo que se viene entendiendo con los términos "educación musical", "pedagogía musical", "música para niños", etcétera.

Estos conceptos, desvirtuados con la práctica, son demasiado confusos, sobre todo en una educación de base, donde las materias, la actividad y el trabajo en general deberán estar integrados y globalizados con un denominador y sobre un eje común. Globalizar no supone una mera operación de suma; ello implica fundamentalmente relación en un todo, que cualquiera de las partes pueda poner en funcionamiento el todo, que en este caso es el desarrollo de la personalidad del individuo; la música, como materia o actividad educativa, ha de poseer unas características tales que permitan una interacción viva con el resto de actividades para lograr objetivos comunes. De modo que, por un lado, habrá que analizar la relación existente entre las materias que han de estimular la labor educativa, y, por otro, estudiar y comprender la interacción efectiva que la actividad musical pueda tener con la actividad global de una educación de base.

Si en estos dos aspectos no se hallara relación, la música o la actividad musical no debería tener cabida en un "currículum" educativo de base. Pero me parece que esto no es así y entiendo que el error es un error de planteamiento. Si la actividad musical había desaparecido prácticamente de los programas educativos, esto era debido a que se había intentado su incorporación con los mismos esquemas y al mismo nivel que la educación musical que se

imparte en trabajos especializados (Escuelas Profesionales y Conservatorios).

Tan monstruoso era el intento, que las consecuencias están bien latentes: hasta ahora, las únicas secuelas de actividad musical en un centro de educación básica son la clásica rondalla, el clásico corito y las exhibiciones decimonónicas de los finales de curso, que son la mejor muestra de lo que no debe ser. Pero continuando con el intento de remediar tal situación, se han realizado esfuerzos muy perseverantes, eso sí, pero que no han modificado en absoluto la línea pasada, porque se ha pretendido enriquecer la situación sin cambiar para nada el planteamiento o las premisas iniciales. Y, naturalmente, se ha vuelto al error de, en lugar de realizar una educación básica y amplia que sirviera al ser humano en su desarrollo más coherente, se ha reducido todo a "enseñar música" a los niños. Para colmo, hubo una época en que la música sólo se enseñaba a "las niñas".

Cuanto más se insista en enseñar la música a los niños (o a los adultos) en el medio escolar, tal como se enseña en un Conservatorio, más resistencia encontraremos por parte de todos, y llegará un momento en que, efectivamente, nos diremos, como hoy se lo dice la inmensa mayoría, que "nos dejemos de músicas".

La música es un lenguaje vivo, como el lenguaje verbal y el gestual, y el pictórico o plástico; es un lenguaje dinámico que sirve para expresar y comunicar hasta lo más hondo de nuestra vida afectiva y que, en un nivel sociológico, sirve, o debe servir, para sublimar o actuar impulsos que por otros caminos quedarían reprimidos. La técnica (siempre convencional) de la música es útil a otros niveles (para los músicos, que vendrán a decir las mismas cosas de otra forma, más culta, más elaborada, más técnica), pero para el niño, para el ser humano que sólo pide desarrollo, cauces de expresión, para éste, ¿por qué la enseñanza de una teoría, de una técnica?

Permanezcamos, pues, en el ámbito de la expresión. Cualquiera de las actividades que se realicen en el proceso educativo de base han de cooperar al desarrollo de la expresividad y la creatividad, en especial aquellas actividades que han sido consideradas dentro del área de expresión dinámica, como son la expresión musical, la expresión dramática o la expresión gestual y de movimiento del cuerpo.

Aparte de la globalización pretendida en esta y en todas las áreas que comprenden un programa de educación, creo que lo más importante a considerar no son los objetivos de aprendizaje, sino la forma en que estas áreas lleguen a adquirir un desarrollo dinámico, tanto respecto a la actividad en sí como respecto al individuo y al grupo.

Alguna vez me ha sorprendido en ciertas personas la versión de la música considerada como un arte de expresión dinámica, como contraposición a la pintura como arte de expresión plástica. Esta versión es peregrina y, aceptando solamente esta premisa, no es de extrañar que la expresión musical se realice en algunos sitios como se realiza, atendiendo al aprendizaje de dos o tres intervalos, dos o tres esquemas rítmicos y dos o tres pasos para danzar.

Efectivamente, la expresión musical no es una expresión plástica, porque necesita de la interpretación como proceso de recreación para que la obra de arte esté totalmente definida. Pero esta y otras distinciones o definiciones del mismo tipo no aportan nada a nuestro quehacer educativo porque se mueven en un campo demasiado teórico y carente de interés.

La expresión musical es, en el nivel que a nosotros nos

interesa plantearlo, una forma de expresión tan dinámica como lo tendrá que ser la expresión plástica, porque la educación no puede ser definida en los resultados, sino en el proceso mismo. Dicho de otra forma, el que un niño pinte bien o cante bien, con una voz bonita, o toque bien algún instrumento musical, no tiene por qué significar que esté educado. Cuántas veces es índice de todo lo contrario, es decir, que ante el escaparate de un aparente dominio mecánico se encubra una falta de sensibilidad, una carencia de expresividad, un total desconocimiento de los resortes que hacen a un ser humano un ser vivo y auténtico. Esto es así porque la educación ha sido rígida y dirigida y sólo ha atendido al proceso mecánico del aprendizaje, ignorando o reprimiendo los aspectos más importantes de la educación (que son asimismo los aspectos más importantes del individuo): la espontaneidad, la libertad para expresar y crear, y, por tanto, la sinceridad que es base para la autenticidad.

Sólo así, atendiendo y desarrollando estos aspectos, se logrará una expresión dinámica, viva, que enriquecerá al individuo en tanto que le aportará un mayor conocimiento de sí mismo, una mayor capacidad para ser auténtico y una mayor libertad para crear, que es lo mismo que decir un mayor campo de posibilidades para crear y desarrollar su iniciativa.

LA ACTIVIDAD MUSICAL

Con el planteamiento anterior es fácil colegir lo que se podría entender como bases y fines de la actividad musical en el proceso educativo de base. Nos quedan aún las cuestiones de procedimiento, métodos o caminos a utilizar para, en base a tales premisas, lograr los objetivos propuestos.

Habría que distinguir las dos formas en que se puede plantear una actividad musical: la creación y la interpretación. Cualquiera de estas formas pueden provocar una actividad dinámica en sí mismo, siempre que los objetivos no menoscaben las características dinámicas del trabajo, en el sentido de que, a causa de una dirección rígida, se lleguen a anular aspectos dinámicos fundamentales, como son la relación, comunicación, expresión y la dinámica propia de todo grupo humano. Porque suele suceder a menudo que se atiende con exclusividad al hecho de lograr resultados óptimos de interpretación a costa de un trabajo forzoso y logrado únicamente con un autoritarismo implacable, anulando así y reprimiendo voluntariamente cualquier situación de diálogo o de elección por parte de los niños. Todo este tipo de trabajo llega a ser muy ingrato y hasta odioso para los grupos, porque les obliga a adoptar una relación de extrema dependencia respecto al profesor, siendo meros ejecutores o repetidores de un lenguaje que no comprenden y que sólo lo realizan porque el profesor, o los padres, o la misma sociedad les obliga directa o indirectamente a ello, en base a que la música es bonita. Es de una pobreza impresionante pensar que la actividad musical debe formar parte de la actividad educativa sólo por el hecho de que sea bonita.

La fase previa a cualquier trabajo de interpretación o de creación es tomar conciencia o comprender el lenguaje que se va a utilizar, no la técnica del lenguaje, sino el lenguaje esencial, abordándolo desde su manifestación más elemental. Descubrirlo por la vía de la experiencia, no por la vía del razonamiento teórico. Es una fase de observación, pero de observación activa, en la que se posibilita el desenvolvimiento, encauzado sí, no dirigido, de lo sonoro, de la realidad sonora o, si se quiere, de la dimensión sonora

de la realidad; que los niños lleguen a comprender y a aprehender la realidad por su aspecto sonoro. Esta realidad puede estar fuera de nosotros, en la Naturaleza viva o transformada, o en nosotros mismos (el cuerpo es en sí mismo una realidad sonora al ser percutido o frotado, o simplemente en el hecho de hablar o producir gestos vocales). Al descubrir el entorno, descubrimos por nosotros mismos el material sonoro y sus características; se descubrirán los objetos sonoros y sus posibilidades respecto al timbre, a la altura, a la intensidad, a la duración; un mismo objeto, como puede ser una silla, puede aportar un material sonoro muy variado según la forma de percutirla (con la palma de la mano, con los dedos, con las uñas, con los nudillos, con una baqueta de madera, de metal o de fieltro), según la parte que percutamos o frotamos, y si posee materiales diferentes como metal, madera, cuerda o plástico, más variación obtendremos; según la intensidad de la percusión o la frotación, o según la velocidad (produciendo sonidos muy rápidos o muy lentos), etcétera.

Pienso que la realidad se percibe primero por los sentidos, y, posteriormente, se mentaliza en base a procesos de racionalización. Pero creo que nos hemos preocupado y nos han enseñado a percibir las cosas, los objetos, las realidades, solamente por la vista, quedando nuestra percepción limitada al mundo de las formas o de los colores, cuando los aspectos sonoros o los que percibimos por el tacto, por el gusto o por el olfato son tan importantes como los elementos formales plásticos. De tal forma que no conocemos bien la realidad si no la sentimos, si no la percibimos a través de nuestros sentidos. Cuántas veces reconocemos a una persona o a un animal por su voz, por sus gestos vocales, aun sin ser visto. La Naturaleza se convierte así en un mundo rico por las enormes posibilidades sonoras, pudiendo desarrollar así no solamente aspectos musicales, sino la conciencia del entorno, el conocimiento más amplio del mundo que nos circunda y en el que vivimos, y del que nos valemos para tantas cosas, entre otras para hacer música.

En este proceso de observación se ha de llegar, a través del juego, pero del juego consciente, no del juequecillo intrascendente, a tomar conciencia del espacio, del espacio musical, de aquellos elementos musicales que tienen un carácter espacial más que temporal y que son modificados en el espacio.

Así surgirá el concepto de la horizontalidad, la verticalidad y la diagonalidad, la altura, etcétera, y, lo más importante, que reside en la relación personal a través de la manifestación sonora en el grupo humano.

Considero que es muy importante para los grupos el factor "espacio" en que viven la mayor parte del día, y que éste debe ser conocido al mismo nivel y con la misma profundidad que se conoce a las personas con las que se convive, porque cuántas veces las inhibiciones son causadas por una inadaptación al espacio.

Sería muy beneficioso que los niños llegaran a descubrir, a hacer suyo, el sonido o los sonidos del aula, el fenómeno de la expansión del sonido en su espacio limitado, el aula en silencio y el aula llena de ruidos y sonidos varios, el ruido de los desplazamientos de objetos o de personas, etcétera. Esto proporcionará una mayor comprensión de su "mikrokosmos" y, por lo tanto, una mayor capacidad de uso debido a la adaptación.

Por el trabajo de observación como actividad lúdica se ha de penetrar en el mundo de los timbres y de las combinaciones tímbricas en base a un diálogo sugestivo en el grupo. El timbre, o la calidad del sonido, es uno de los elementos sonoros que mayor influencia tienen en el ser hu-

mano. A las acciones tímbricas producidas en nuestro entorno (truenos, canto de los pájaros, viento, bocinas de automóviles, etcétera) el ser humano reacciona, o con temor, o con placer, o con ira, o de tantas formas. Con los instrumentos musicales o diferentes objetos sonoros se pueden originar innumerables acciones tímbricas que en buena lógica producirán otras tantas reacciones, bien instrumentales, vocales, bien corporales o pictóricas, pero siempre estimularán formas de respuestas expresivas, que por su falta de convencionalismo serán cauce de espontaneidad y originalidad.

La observación activa es, desde el punto de vista metodológico, una de las formas más ricas para el desarrollo de la educación, siempre que ésta sea profunda y coherente y que dé lugar a un análisis verbal en grupo, que posibilite el aprendizaje no sólo de lo observado por uno mismo, sino de lo experimentado por todos los miembros del grupo. También este trabajo de observación debe ser amplio y no reprimido, porque los niños así descubrirán nuevas formas que permitirán la posibilidad de que nosotros, los educadores, los maestros, seamos educados y enseñados por los niños, por los alumnos.

LA CREACION COLECTIVA

Una vez realizado este trabajo de observación, el grupo estará dispuesto a desarrollarse en base a un trabajo de creación, porque habrán comprendido los elementos del lenguaje, que puede ser expresivo porque todo lo descubierto les pertenece, pertenece a su mundo, a su entorno y no al mundo de la técnica traída de la mano de su "padre-profesor". Así se cumplirá una de las premisas fundamentales para que el hombre y el grupo humano sea creativo, la autonomía, la no dependencia en el sentido estricto.

Efectivamente, la educación, sobre todo la educación básica, debe ser comprendida como proceso, no como resultado, pero como proceso de creación, no como proceso de información, especialmente en ciertas áreas de expresión dinámica (en mi opinión, todas las áreas de la educación básica deberían ser consideradas como áreas de expresión dinámica).

Pero, ¿cómo llegar a una situación de creación?, y aún más, ¿cómo llegar a una situación de creación colectiva? La respuesta es fácil desde el punto de vista teórico: cuando permitamos que el ser humano, los grupos humanos, sean autónomos y no dependientes; cuando los profesores, los educadores, los que dirigen, dejen de ser padres y madres que temen que sus hijos se descarrien; cuando dejemos de utilizar al grupo para realizarnos nosotros y no para que se realice el grupo. Pongamos un ejemplo: planteemos un trabajo de creación en grupo, en base a acciones y reacciones tímbricas; el instrumental escogido se compone de dos timbales, un bombo, un gong, un plato suspendido, dos platillos de choque y un juego de cajas chinas. El grupo, que es grupo generalizado, comienza con mucha "cautela"; esta cautela no dura más de cinco segundos, porque en el momento en que el timbalero (o cualquier instrumentista) golpea un poco más fuerte de lo previsto, el estruendo que se organiza es "impresionante". Tampoco pasan ni cinco segundos para que el profesor corte el trabajo. El caso es muy típico y podría suponer un comentario y un análisis muy amplio, pero por el momento atendamos a las dos fases de cinco segundos cada una, totalmente diferentes en apariencia pero muy relacionados en esencia.

La primera fase, tocada con "cautela", funcionaba

bien, a juicio del profesor, y éste hubiera permitido que esta fase durara indefinidamente, entre otras cosas para mostrar y enorgullecerse de lo "adultos" y "bien comportados" que eran sus niños. La segunda fase (en mi opinión la más útil e interesante para el comentario en grupo) es otra cuestión; la "cosa" no funciona porque es muy caótica y hay que impedir a toda costa el que "los niños" se manifiesten "con tanta brutalidad". En la mayoría de los casos, la reacción del profesor es la de volver a empezar, pero... "niños, debéis tocar siempre como en la primera parte, porque si tocáis con ese estruendo os quito los instrumentos". Esta frase y otras parecidas son muy comunes, esto en el caso de que se llegue a plantear alguna vez una situación de creación colectiva a este nivel. Normalmente, y para evitar tales situaciones, reducimos la actuación a decir a los niños lo que tienen que hacer, cómo lo tienen que hacer y en qué momento lo tienen que hacer. A veces ampliamos el campo de la expresión y les proponemos improvisar, pero, eso sí, sobre un esquema dado y sobre una estructura prevista y, naturalmente, "uno por uno", pocas veces en grupo.

Así las cosas, se puede entender con tristeza que la única vía de actuación musical que nos queda será la de la interpretación de materiales dados, adoptando dos caminos: bien enseñando a los niños una teoría y una mecánica muy elementales para poder llegar a interpretar obras fáciles o facilitadas, o bien eludiendo las teorías a cambio de un aprendizaje hecho a base de repetir y repetir mecánicamente.

Con todas estas consideraciones, sólo pretendo el intento de reflexionar, de renovar nuestra actitud y de poner en evidencia la necesidad de revisar nuestra mentalidad, de actualizarnos, porque, ¿no parece anacrónico el hecho de enseñar a los niños a pintar como Velázquez o Murillo, cuando la propia naturaleza de los niños, su forma de manifestarse pictóricamente está más cerca de un Picasso, un Miró o un Kandinski? ¿No parece lógico que el educador sea un hombre de su tiempo, que pueda transmitir las formas de expresión que usa el hombre de su tiempo?

Distingamos entre lo que supone el hecho de llegar a comprender el fenómeno histórico de las formas de expresión artística, técnica y de otra índole, que es fundamental para el ser humano, porque esto le pertenece, forma parte de sí mismo, de su ancestro, y lo que es expresarse con un lenguaje más suyo, más de su tiempo, incluso cuando este lenguaje está más cercano a él en la forma y en el tiempo.

La música, al ser un arte dinámico, necesita de la interpretación, como he dicho anteriormente, por lo cual es muy bueno que los niños interpreten individualmente y en grupo, que canten en grupo las obras del folklore y las de los grandes compositores de todas las épocas, y que, si se puede, formen grupos instrumentales, etcétera; esto redundará en un mejor conocimiento de su ser histórico, al tiempo que desarrollará interesantes aspectos de su personalidad, pero pienso que la cuestión se debe plantear a otros niveles, niveles que posibiliten la creación y la expresión más suya, más libre, para que su desarrollo sea más amplio y más acorde con la realidad en que viven y van a vivir.

LA PINTURA DE JUAN GUILLERMO

LAZARO SANTANA

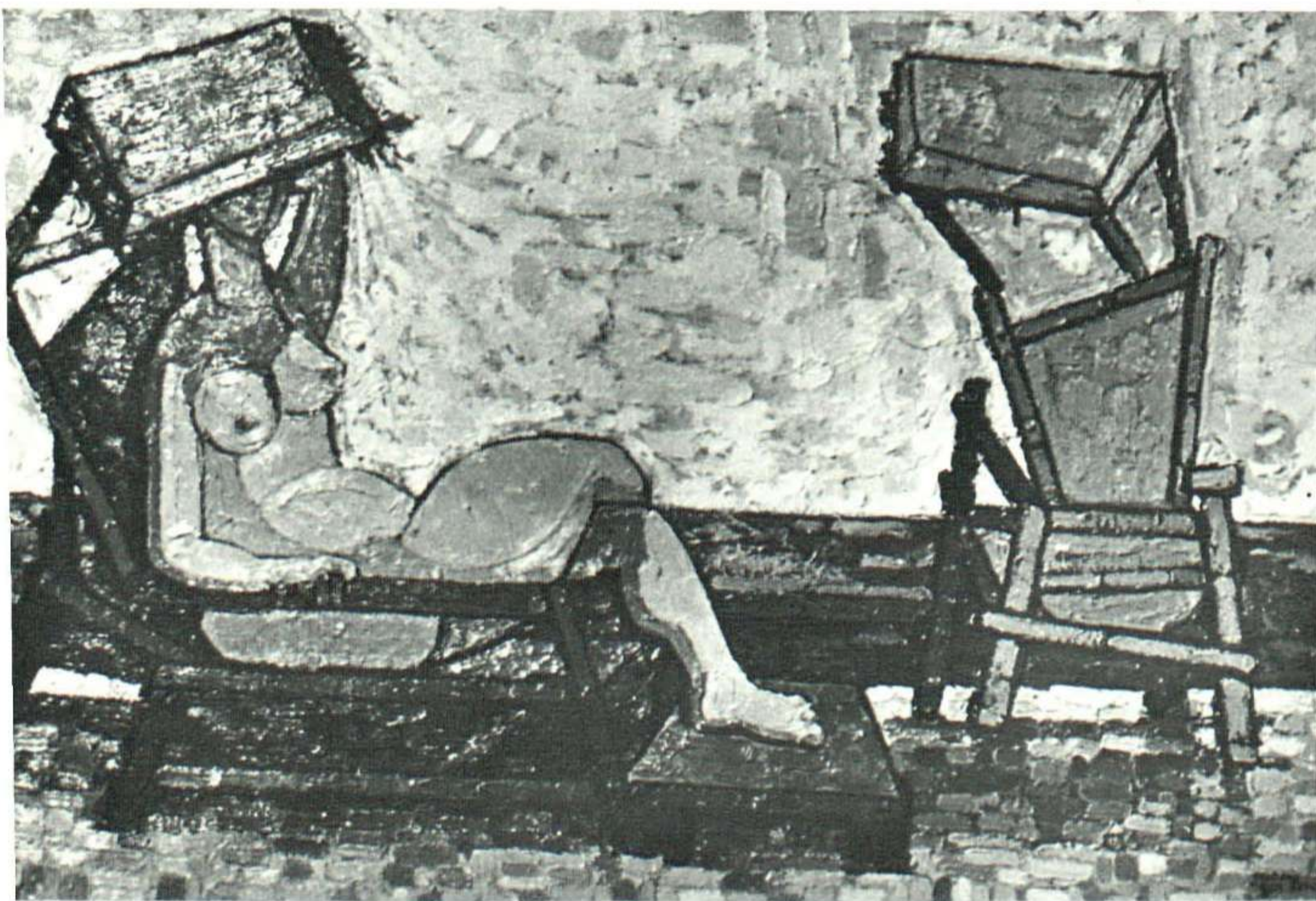
Antes de proceder a realizar un análisis práctico de la pintura de Juan Guillermo, conviene advertir que la vida y obra de este pintor constituyen un ejemplo determinante del artista metódico y tenaz que, consciente de sus virtudes y defectos, y de la distancia que media entre los propósitos que lo animan y la traducción plástica de los mismos, hacen de su trabajo un lento, laborioso y paciente esfuerzo por adecuar cerebro y mano, deseo y realidad. Guillermo no fue un artista precoz ni fácil (en el sentido de la repentización feliz o el hallazgo fortuito). Su maduración se pro-

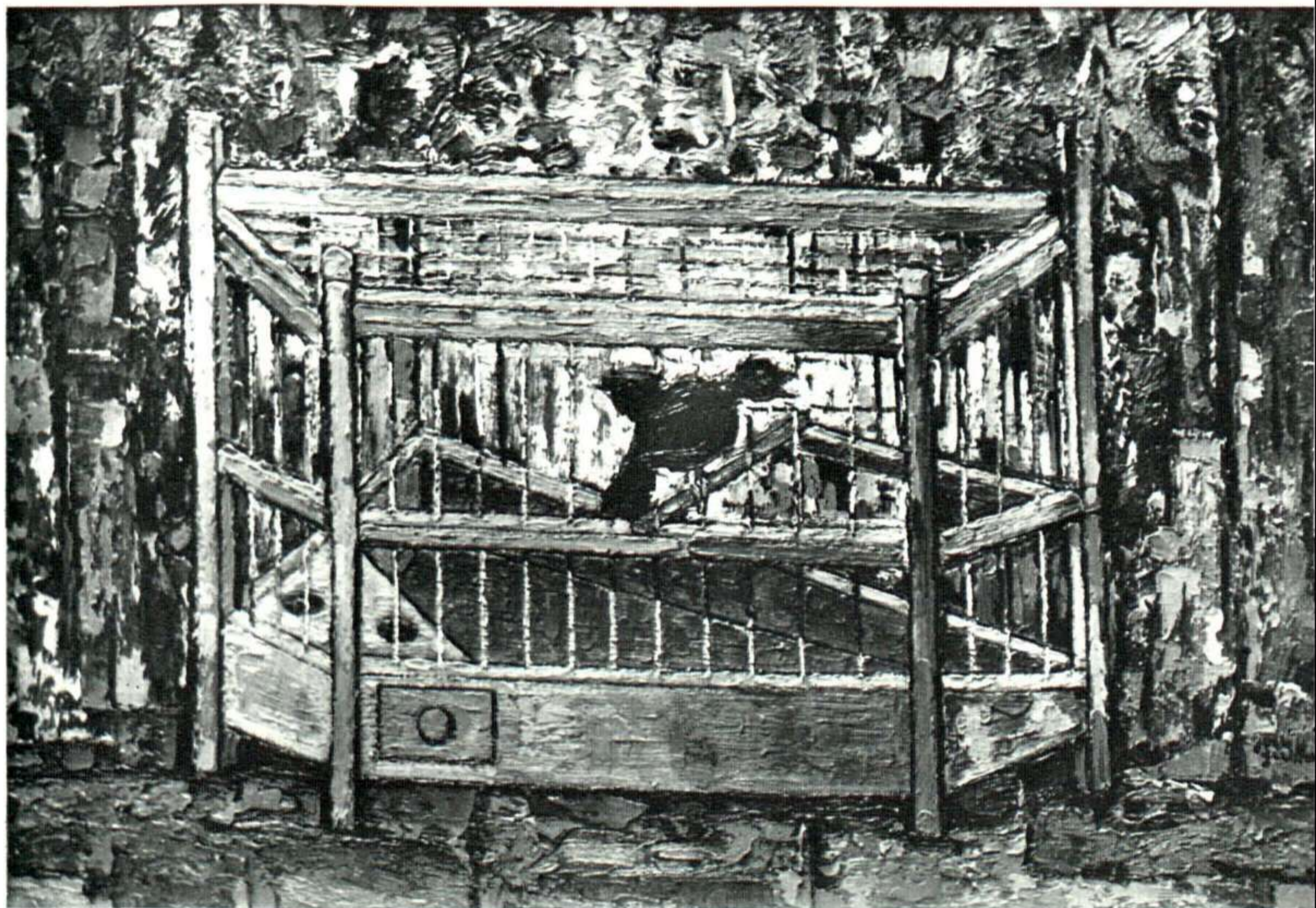
dujo tardíamente, y todas sus obras (en detalle y en conjunto) fueron objeto de formulaciones previas a cuya solución obedece ese trazo determinado (con espátula o pincel), o ese tono de amarillo, azul o rojo. Este esfuerzo evidente de superación y perfeccionamiento no pasó inadvertido a la crítica: usualmente, las reseñas que se hacían de sus exposiciones contenían algún párrafo que lo alude: "Asombra el cambio operado en este pintor a la vuelta de pocos años de trabajo", anota Ramón Faraldo en 1950. Diez años después, Sánchez Camargo se refiere al "crecimiento

constante, conseguido duramente y por el camino difícil". Juan Guillermo fue un artista ajeno a "las modas pictóricas; se preocupó conscientemente de su obra, procuró progresar en ella —con ella— sin interrupciones, importándole más la búsqueda que el hallazgo; pero insistía siempre en su propia dirección, profundizando y aclarando su mundo personal, sin realizar esas piruetas y virajes tan frecuentes en la trayectoria de no pocos artistas españoles contemporáneos, artistas cuya obra, más que obedecer a las leyes de un lógico crecimiento interior, se motiva por la adopción de maneras externas que representan una supuesta y continua vanguardia.

Lo primero que preocupó a Juan Guillermo fue la materialidad del oficio, la técnica: conseguir un pleno dominio sobre sus medios de expresión. "Desde el primer momento —dice el pintor— me preocupó tanto el oficio como el concepto, pero tal vez me apasioné más por el primero...". Guillermo no realizó ningún aprendizaje académico mediante el que pudiera aprovechar la experiencia ajena; su formación puede considerarse enteramente autodidacta. De ahí, posiblemente, su interés casi obsesivo por la técnica, tratando de corregir las ingenuidades y desmañas que presentaban sus obras juveniles. En 1943, con ocasión de la primera muestra individual de Guillermo, un crítico anotó que "las posibilidades de este pintor están por debajo de sus intenciones... (debe) trabajar en el conocimiento del oficio". La censura iba dirigida especialmente a su inadecuado sentido del color; su facultad como dibujante era ya entonces considerada como buena. Lo cierto es que los cuadros de esa época temprana adolecen de estar tratados mediante una técnica impresionista algo confusa, de tendencia realista. Los temas que abordaba tampoco definían al pintor con claridad. Junto al pai-

DESNUDO EN LA PLAYA.





LA JAULA EN EL BOSQUE.

saje y al bodegón, figuraban retratos, pinturas mitológicas y religiosas, desnudos, etc. No obstante, ya desde este momento, Guillermo comienza a destacar en lo que constituiría uno de sus temas capitales: el paisaje. "Lo mejor de la exposición —señala un crítico refiriéndose a las obras expuestas en 1943—, con una gran diferencia, son los paisajes".

El paisaje que, hasta 1954, aproximadamente, aparece en la obra de Juan Guillermo es el paisaje urbano, los viejos y típicos rincones de Madrid (plaza de la Cebada, de Oriente, Las Vistillas, San Antonio de la Florida, etc.) y de los alrededores más inmediatos a la capital (Toledo, Cuenca, etc.), lugares que fueron también los preferidos por los pintores de la Tercera Escuela de Madrid, a la que perteneció Guillermo. Esos paisajes están elaborados mediante una técnica impresionista muy nítida; la luz, más que confundir y envolver, define con claridad cuanto aparece en la tela. El color tiene un resonante brillo *fauc*. Los paisajes de Guillermo (así como sus bodegones y retratos) son todavía fieles a la realidad; reflejan, escuetamente sublimados, lugares y situaciones localizables. El campo está visto con perspectiva lejana, desposeída de calor. Allí sólo existe la pura —y bella— geología, o la escueta y solitaria construcción urbana. La influencia de Benjamín Palencia es entonces evidente, aunque a la sensualidad de aquél para el color y la materia, Guillermo sumaba su propia sensualidad atlántica. Sin embargo, otras obras del pintor realizadas en ese mismo período —algunas

"tallas antiguas"— aparecían ejecutadas mediante unos tonos pardos y sordos —tradúzcase solanescos— que en el futuro iban a atemperar su exaltación *fauc* primitiva.

Ya en esas pinturas era advertible la existencia de un orden —a veces una rigidez— geométrico que refrenaba los impulsos del artista y otorgaba a su impresionismo la nitidez aludida. Ese gusto suyo por la pureza de la línea, unido al indudable descontento hacia la obra realizada y a su permanente vigilia frente a toda permanencia en una manera adquirida, le condujeron a la práctica de un neocubismo de muy peculiares características. Juan Guillermo, en esta nueva (segunda) etapa de su obra no pretende elaborar unas pinturas que muestren simultáneamente un objeto (una serie de objetos, viviseccionándolos), aunque de hecho proceda así en bastantes bodegones. Lo que principalmente intenta el pintor es "contarnos una historia" cuadriculando el espacio e insertando las imágenes en cada una de esas cuadrículas. "Es muy vieja en el hombre la necesidad de narrar de un modo sucesivo —advierte Juan Guillermo—. A pesar de la obsesión por la síntesis, el artista... tiende a lo barroco. Se explica las cosas por un método de sucesión de ideas". La historia en cuestión, esa sucesión de ideas a que alude Guillermo, no asume, desde luego, el carácter de una narración lineal, literal. En ella existe mucho de sugerencia, de símbolo cuya ambigüedad enriquece el significado de la pintura. Quizá no sea extemporáneo señalar

algunas connotaciones entre esta pintura y el realismo mágico: la presencia de espantapájaros, naipes y otros objetos extraños le otorgan un carácter esotérico, cuya misteriosidad está, paradójicamente, potenciada por la precisión que define su realización. Técnicamente, Guillermo alía procedimientos tomados tanto del constructivismo como del cubismo. Quizá las pinturas mejor conseguidas de esa época sean los bodegones, especialmente aquellos ejecutados con una simplicidad formal y de contenido extremo (un pan sobre una mesa, por ejemplo). Tales obras, al margen de su concreto sentido plástico, poseen una significación de casi religiosa austeridad.

Durante estos años (entre 1954 y 1958, aproximadamente), Juan Guillermo había ampliado notablemente su universo temático, aunque quizá su descubrimiento más significativo fuera el del mar. Guillermo, a pesar de ser nativo de una isla, no advierte la existencia del mar hasta que visita algunos pueblos costeros mediterráneos (Calafell, Denia). Con la luz marítima penetran también en sus cuadros los pescadores, las barcas, las redes, los peces, la playa... Al contacto con el mar, la paleta de Guillermo se hace más brillante y cálida; los rojos, naranjas, amarillos, azules, verdes se despliegan casi lujuriosos sobre el lienzo, desplazando sus anteriores ocres de tierra mesetaria. Sin embargo, aquel deslumbramiento se apaciguó pronto, llegando a una conciliación sintética de tierra y mar: el artista pinta entonces unas barcas abandonadas tierra adentro, lejos

de la orilla. Pese a esa contención, el color no volvió a tener las tonalidades oscuras de su etapa intermedia, enlazando con su fovismo primitivo, aunque ahora más sabiamente aplicado. Su mundo rural se había, por otra parte, enriquecido con nuevos hallazgos, resultado de una paciente y perspicaz observación: es el momento en que las máquinas y los espantapájaros —lo nuevo y lo antiguo— invaden el paisaje, sobre el que también comienza a aparecer, bien definido, de cuerpo entero, el hombre. El lenguaje del pintor, tanto desde el punto de vista temático como desde el estilístico, se hace más diferenciado, más personal. La tercera y última etapa de la obra de Guillermo consistirá en la integración armónica, coherente, de todos esos elementos, traducidos mediante una nueva manera de pintar. Tal período de absoluta madurez se inicia hacia 1960; tiene su apogeo (en conjunto) en la exposición que efectúa en 1965 (Ateneo de Madrid) y continúa con la misma intensidad creadora hasta 1968, año en que muere el artista.

Para llegar, finalmente, a la maestría que evidencian las obras de esta etapa última, Juan Guillermo ha tenido que superar todo tipo de limitaciones y enfrentarse con problemas de compleja solución; los progresos —como el mismo pintor advierte— “fueron laboriosos, difíciles y en alguna ocasión hasta dramáticos”. Su propia pericia técnica, una de sus preocupaciones más viejas y arraigadas, como ya señalamos, constituyó uno de esos escollos, quizá el más difícil de marginar. A la larga, esa preocupación por la perfección material de su obra supuso un retraso en su proceso evolutivo. “Yo daba por lógico —dice el artista— que a fuerza de adentrarme en los conocimientos de mi profesión, el concepto se daría por añadidura. Esto ocurre en parte así, es decir, que cuanto más se conoce el oficio, el desarrollo intelectual se acelera mucho..., pero no a la suficiente velocidad e incluso, como me ha sucedido a mí, puede ocurrir que el conocimiento técnico adormezca la auténtica vocación creadora”. No obstante, superada la subordinación del pintor con respecto a su “oficio”, la destreza manual adquirida va a transformarse en un elemento positivo al concederle sólo una parte ínfima de la atención, cuya totalidad está ahora inmersa en el proceso creador de la pintura. La elaboración de ésta sigue un método cuidadoso, que incluye la realización de bocetos de conjunto (generalmente a la acuarela) y dibujos de numerosos detalles parciales (manos, cabezas, figuras completas, etc.). Sobre el esquema dibujístico de la obra aplicaba un óleo muy diluido, y luego sucesivas capas de pastas más consistentes, hasta lograr una materia de gran riqueza, atractiva a la vista y sugerente al tacto. La pincelada es muy breve y precisa (excepto en las figu-

ras humanas, en donde el pincel se desarrolla con trazos más amplios), limitando los distintos colores. Pese a lo corto de la pincelada, en la tela no se produce nunca la mezcla propia del puntillismo; la vibración del color provoca un sorprendente efecto musical, obtenido no tanto por la intensidad de los contrastes cuanto por la unidad orgánica y compacta del conjunto. La compartimentación del espacio ha desaparecido, aunque persiste el gusto del pintor por las líneas, por los contornos netos y definidos de las cosas. Estas adquieren una consistencia muy dúctil; la estructura de la obra revela una solidez arquitectónica (Guillermo no renunció nunca a su confesada preferencia por los artistas primitivos y prerrenacentistas), pero sin que se advierta la rigidez propia de su etapa anterior. Su ambición por los grandes conjuntos se acentúa; sus lienzos son generalmente de gran formato, y en ellos el artista aglomera todos los variados signos iconográficos descubiertos por él y que constituyen los rasgos más pertinentes de su lenguaje pictórico. En esos años últimos de su vida, Guillermo está plenamente consciente de poseer, por vez primera tras veinte años de duro esfuerzo, un instrumento útil en su pintura, tanto en el **oficio** como en el **concepto**. Por ello, y como si previniera la cortedad del tiempo disponible, trabaja intensamente, “tratando de llenar mi tarea de un respeto que hasta ahora no había sentido de forma tan apre-

miente..., paladeando literalmente la más insignificante gama de colores, depositando la materia casi con unción sobre el lienzo”.

El núcleo de la obra de Juan Guillermo lo siguió constituyendo el mundo rural, mundo donde el paisaje puro ha quedado recluido en un segundo término. Es el hombre el que atrae primordialmente la atención del pintor. Mas, pese a ese relegamiento a un plano de menor protagonismo, la existencia del paisaje continúa siendo esencial, determinante; él, con su intrínseca cualidad física, es lo que hace comprensible la identidad de los hombres que lo pueblan. Desligado del ámbito que configura ese paisaje, tales seres parecerían ininteligibles.

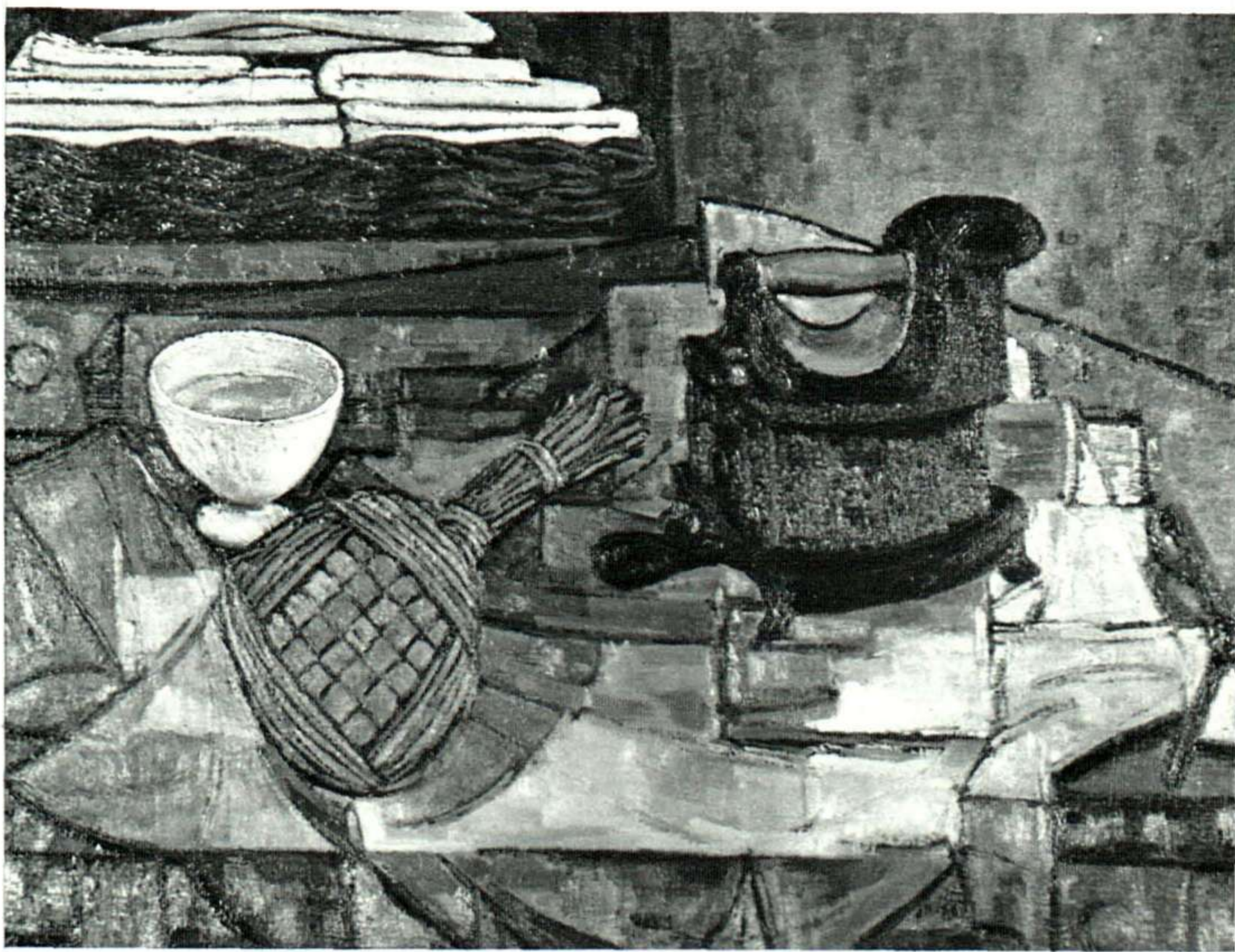
Las andanzas del pintor por la geografía española le habían proporcionado un conocimiento directo y veraz de sus peculiaridades más genuinas. Tal conocimiento no se detiene en la epidermis folklórica o anecdótica de las cosas: por el contrario, profundiza en ellas intentando captar su auténtica idiosincrasia. La “verdad” manifiesta en la obra del pintor no es, por ello, un mero trasunto realista; es una recreación personal, una versión metafórica de la realidad. Por eso parece poco afortunado el rótulo de “realismo social” aplicado comúnmente a esa pintura. En ella es evidente, desde luego, una intención testimonial inmediata, pero sin ninguna implicación política (compromiso implícito

EL PASTORCILLO.



en el realismo social). Las figuras enjutas de campesinos (sus manos deformadas por el trabajo duro y miserable, sus rostros atónitos); los diminutos cuerpos infantiles en cuyos ojos no parece haber brillado nunca la inocencia y la alegría; las fábricas abandonadas, los campos en ruinas, etc., constituyen evidentemente signos portadores de una explícita denuncia social. Pero a Guillermo, más que a concretar esa denuncia, le ha interesado la captación intemporal de unas formas de vida determinadas, y su traducción artística se ha realizado utilizando términos exclusivamente pictóricos, sin recurrir a ninguno de los recursos demagógicos profusamente incluidos en la pintura social o de testimonio (y a los que tan adictos fueron algunos informalistas españoles, aunque en no pocos casos tales recursos eran más de índole verbal que plástica). De ahí que la pintura de Guillermo haya excedido la situación temporal en que estuvo inmersa sin perder ninguno de sus valores. Por otro lado, el artista no hizo nunca de su pintura un arma de propaganda; sentía por ella una especie de respeto (casi veneración) que le impelía a rehuir cualquier tipo de proyección pública que atentara a la intimidad y seriedad de su trabajo. Tal circunstancia, aunque no sea relevante a la hora de juzgar objetivamente el mérito de ese trabajo, es de destacar por la probidad ética que asume; probidad tanto más insólita cuanto que artistas y comerciantes del arte rivalizan desde hace bastantes años en la búsqueda de subterfugios que hagan capitalizable la mercancía que producen y venden.

El mundo rural de Juan Guillermo carece de acción; todo aparece allí detenido, expectante. Los lienzos se muestran llenos de cosas; ni un milímetro de superficie queda exenta de asumir su carga significativa. El pintor quiere ser explícito y es necesariamente acumulativo. La observación que hace a un amigo, comentando un texto de Neruda, aclara sus propias intenciones: "Cuántas cosas caminan por la tierra y por el tiempo hasta formar un hombre: lluvias, pájaros, estrellas, torres, jardines". "Qué manera de superponer tantas cosas diversas —comenta Guillermo— como existen para el hombre, que no tendrían sentido sin el hombre". El centro del universo de Juan Guillermo es el hombre; y todo cuanto rodea a éste contribuye a su explicación y se explica a sí mismo en relación con él. "Los detalles para él eran la verdad", anota el hijo del pintor. Los cuadros de Guillermo están repletos de precisas verdades y detalles, que él ejecutaba con dedicación y paciencia de miniaturista. Tales detalles se estructuran en una atmósfera densa, en la que están sólidamente establecidos los volúmenes, y que adquiere, en ocasiones, un carácter irreal. (Los andrajosos espantapájaros con cabeza de toro semejan objetos de un culto



BODEGÓN DE LA PLANCHA.

esotérico más que útiles guardianes de cosechas). A veces, esa atmósfera asume un tono poético: esto ocurre preferentemente en los lienzos que tienen como protagonistas a los niños, tanto si están entregados al desempeño de su oficio ("El pastorcillo", por ejemplo) como si ejecutan juegos ("Niño con barquito"). En ambos casos, las criaturas están tratadas con evidente ternura; cierto que tienen un aura melancólica, pero el fulgor colorista que las rodea (los girasoles, el mar) establece un equilibrio que hace posible la comunicación de esos seres con la Naturaleza. Por último, el clima se hace patético en aquellas composiciones de Guillermo donde afloran las situaciones más rancias del mundo rural: el sórdido vagón de ganado, la carreta —otro sórdido vagón de ganado humano trashumante—. Esta última faceta del arte de Guillermo, pese a los calificativos "sórdido" y "patético" utilizados, no posee la miserable apariencia presente en algunos lienzos de Regoyos o Solana, artistas representantes de la "España negra", en cuya tradición también ha querido incluirse al pintor canario. Su adscripción a esa temática podría justificarse (sin duda con mejor oportunidad que al "arte social") si se tiene en cuenta la siguiente salvedad, que distingue a Guillermo de los

pintores citados. Este ha dotado a sus criaturas, a las cosas que pueblan su mundo, de un cierto fatalismo resignado, pero también de una dignidad y de una fuerza de resistencia (por lo general asusente en las obras de Regoyos y Solana) que elevan su condición por encima de la adversidad que configura su entorno, cerrado a la felicidad cotidiana, pero no a la esperanza. Guillermo no se complace nunca en la miseria del mundo que pinta. La imagen que él nos ha deparado de ese mundo posee un acento ciertamente dramático, pero no tremendista; resignado, pero no indiferente. En definitiva, su versión del mundo rural español fue, como asegura A. M. Campoy, "la más feliz que nos dio la pintura española contemporánea".

Con el paso de los años, la obra de Juan Guillermo no ha perdido nada de vigor y de la significación original. Construida recia y seriamente, con sabiduría y amor, sus colores siguen cantando hoy con la misma frescura que cuando fueron depositados limpiamente sobre la tela, y sus criaturas continúan transmitiendo un idéntico mensaje de drama y poesía: mensaje cuyos signos identificamos con los de nuestro propio idioma de seres acosados, pero no vencidos.

LAZARO SANTANA



TOLEDO.

La lípica abstracción de ANTONIO MARCOS

ANGEL MARCIO

El pintor salmantino Antonio Marcos ha llegado a una abstracción en la que puede resultar difícil la identificación concreta de elementos objetivos reales, porque, en el lienzo, queda sólo la esencia de éstos, más allá de las anécdotas accidentales, a las que tan acostumbrado está y en las que tanto se apoya el espíritu humano.

Merodea el artista por fronteras que discurren entre la quintaesencia de lo figu-

rativo y los orígenes de lo informal; avanza por un camino de perfecciones técnicas muy depuradas, y se muestra maestro en el arte sutilísimo de insinuar mundos tras un velo sugeridor, por el que se filtran, a medias, las luces, los colores y las formas. Lo que los ojos ven, lo completan y embellecen la imaginación y el sentimiento, en proporción directa al sentido poético, a la fantasía e imaginación de cada observador.

Podría decirse que es un captador de atmósferas metafísicas, inscritas en lo real visible; un pintor filósofo, que despoja al ente de lo accesorio, para conseguir su esencia. Pero, frecuentemente, el ejercicio abstractivo se perturba, se exalta y pasa del campo ascético al místico, desfigurando líricamente las estructuras del mundo objetivo. Entonces, el artista se sublima y pierde en un estado subjetivo lleno de poesía insinuante; permite ver más de lo que

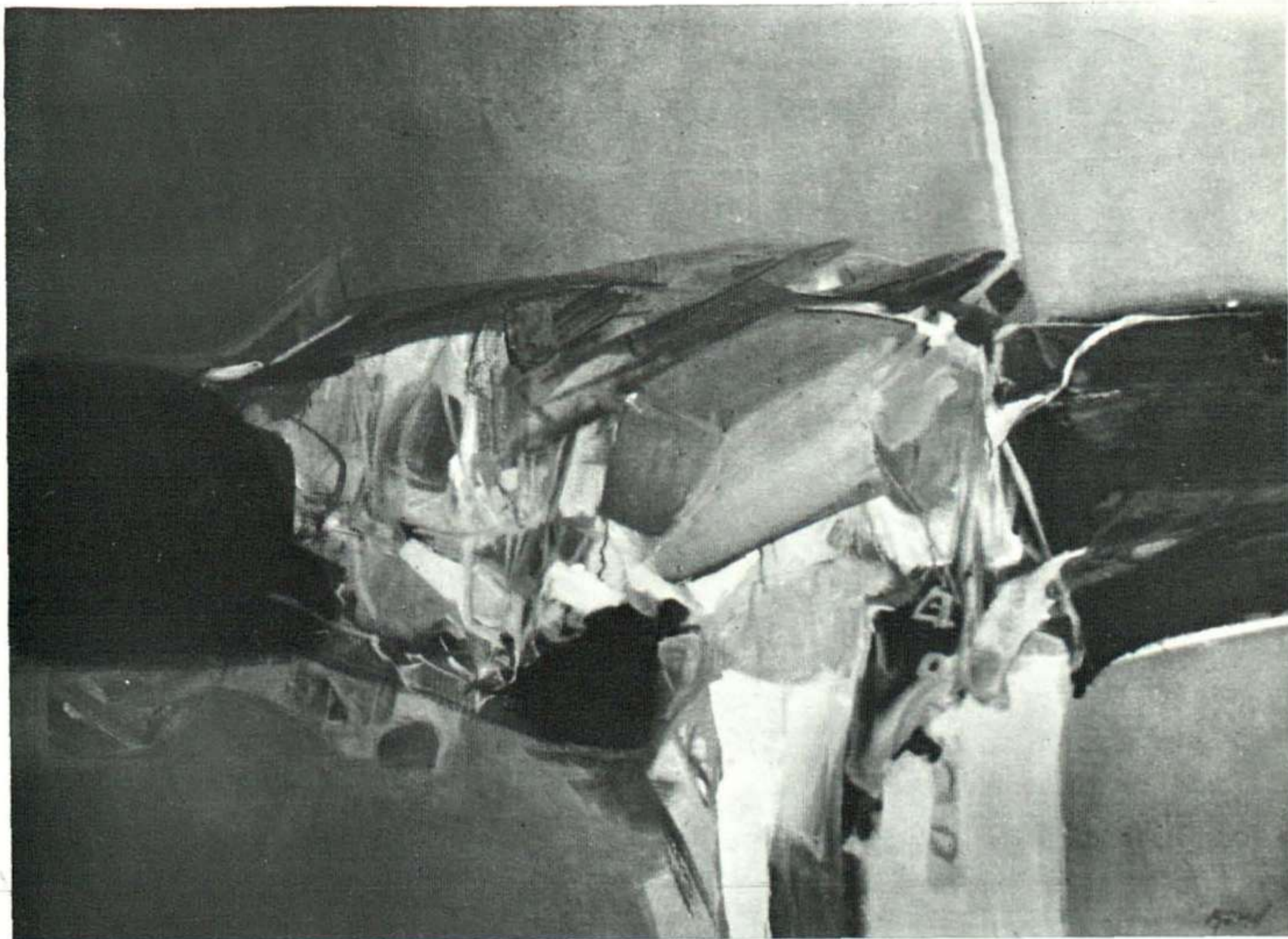
dice: imaginar, recrear o crear al propio espectador.

Desciendo a ejemplos singulares: el pintor no diseña conjuntos urbanos, pero se adivinan las edificaciones; no hay árboles en sus paisajes, pero se intuyen; los objetos concretos no están, pero se presienten. O, más bien, es todo una inversión de lo que afirmo, porque él pretende representar cada una de las cosas, despojándola de su cáscara, reflejando sólo el alma íntima y el efluvio ambiental, lo más trascendental de cada ser.

Esta evolución hacia lo abstracto ha ido manifestándose progresivamente a lo largo de la última década, hasta llegar al dominio total de un lenguaje plástico plenamente establecido, sin que nunca se haya seccionado el cordón umbilical que conduce al figurativismo primigenio. Hace tiempo podía presentirse ya esta voluntariosa inquisición de una abstracción novedosa y original, muy personal y distinta de la cultivada por otros artistas.

Difusas las formas en manchas equitativas, trazados imprecisamente los perfiles, depurados los colores, se deja libre campo —insisto— a la magia de las sugerencias, a las suposiciones y averiguaciones. Y es, precisamente, esta invitación generosa a la participación creadora lo que constituye uno de los rasgos más personalizadores de la obra.

EXVOTOS.



HOMENAJE A "ANTONIO MACHADO".

Se trata de una pintura ajena a toda "literatura". El tema es siempre muy sencillo: mínimo "leitmotiv", punto de apoyo que se pretexto para orquestar el cosmos plástico, con elementos estrictamente pictóricos. Nuestro artista ha elaborado, fundamentalmente, un tratado ascético del paisaje de Castilla, con una geografía de llanuras adustas. La visión seria, esquemática, consistente, llega a hacerse, en ocasiones, musical y fantasmagórica; como sucede en algunos cuadros ciudadanos de Salamanca y Toledo, en los que adivinamos torres y puentes, precipicios, ojivas, tejados... Este mundo flotante, efluvio sublimado, suele ser el premio lírico que reciben los buenos observadores.

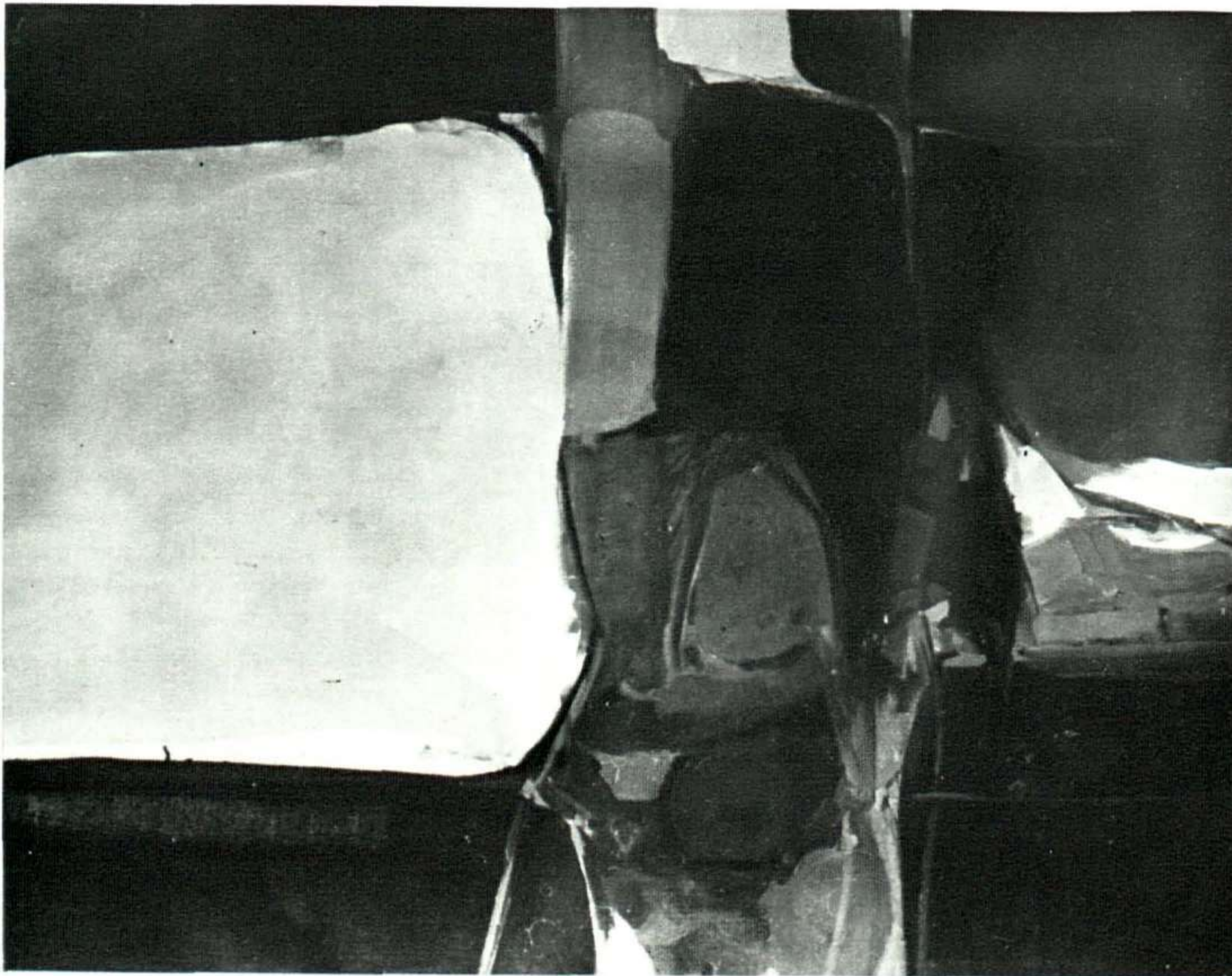
Es la silla rústica la humilde excusa aducida para realizar un ejemplar estudio de la luz que incide y se quiebra. O el pardo pájaro impreciso, para elaborar una teoría de grises. La serie titulada "Exvotos" es muy original, en cuanto al tema y tratamiento, y traslada el pintor a ella toda su sabiduría paisajística.

Los planteamiento y soluciones suelen ser válidos tanto para la geografía —tema dominante— como para los objetos, los interiores o la figura. En cuanto al estatismo o dinamismo que existe en los cuadros, dilema sobre el que se ha polemizado, creo que depende todo de la posición psicológica que adopte el espectador. Algún crítico

no ha dudado en afirmar que, en la obra del salmantino, hay una "conquista visual del movimiento". Lo que, de todos modos, se hace patente es la ficción de un mundo cambiante, tan sacado de adentro como traído de afuera.

En el itinerario que Antonio Marcos ha recorrido, a través de sus distintas etapas, hasta llegar a lo que es casi definitivamente informal, bulle siempre un sentido humanístico. Hay un hábito renacentista en el equilibrio de su técnica y lo humano de su temática. Se trata, en suma, de unas vivencias, entre las que predomina la secuencia íntima del ambiente salmantino, campos y pueblos esteparios, escorzos de gigantes catedralicios, sienas otoñales, grises para el invierno... Y, en el merodeo por las iglesias, se ha hecho presente una colección de exvotos de cera, terriblemente históricos, friamente bellos, con olor a rito profano, más de la Roma pagana que de la conventual Salamanca.

La obra ha sido elaborada de manera eficaz, con una técnica pulcra, delicada. El pigmento está aplicado con mesura; son los componentes oportunos, pero leves; el color, tamizado y fundido; el dibujo, vaporoso. Simplifica el pintor los empastes, extendiendo y adelgazando la materia, hasta hacerla sólo huella de sus pretensiones, logrando así un trasunto espiritual de ésta, un ambiente irreal. Mancha el



NOCTURNO EN LA CATEDRAL.

lienzo con soltura y consigue del óleo, cuando quiere, transparencias de acuarela; arañan los pinceles allí donde conviene, y no sobra ni falta nada a esta pintura justa.

Es Antonio Marcos todo lo contrario de un "fauve". El color está sumiso y disciplinado, sin hervor, sin estridencias, con una misión uniformante, fundido en la obra como un perfecto acorde. Durante mucho tiempo, los tonos dominantes de la paleta han sido los del medio ambiental en que el pintor se desenvuelve: ocres dorados, oros viejos, tierras tostadas y amari-

llas, rojas acaso, pardos, cenizas de la más austera Castilla. Ultimamente, esta gama cromática evoluciona hacia tonos fríos, pero más musicales: verdes y azules, negros mate de especial apacibilidad y poder.

Un problema que se plantea de forma insistente es el compositivo. El equilibrio está muy logrado y tienen a una contraposición en esquemas balanceados. Hay un enfrentamiento de planos y masas, que recuerda cierta influencia de base constructivista. Existe conciencia compositiva, plena intencionalidad y sopeso en la distribu-

ción de las áreas del cuadro, estudiadas y trabajadas cuidadosamente. Las estructuras se adornan y ofrecen un rico y racional ajedrezado de agradable impacto.

Hasta aquí el análisis breve de la obra de este artista, cuyo oficio, resumiendo, se manifiesta digno y correcto. Antonio Marcos se ha responsabilizado seriamente, mediante la asunción profesional de su trabajo, y su nombre trata de inscribirse, con letras de oro, entre los jóvenes valores de nuestra pintura actual.

ANGEL MARCIO

FLAMENCO

ARCADIO DE LARREA

ASI, sin anteponer arte, para evitar malentendidos y la confusión entre la pintura creada por los hijos de los Países Bajos y el cante, el baile y el toque de guitarra nacidos en la Baja Andalucía.

Pienso que, para tratar de arte, no es menester otro motivo que el gusto de hacerlo. Así suele ocurrir con una sola excepción: la parcela artística de la cultura tradicional del pueblo. Para ella es difícil hallar hueco y cabida en las publicaciones, ya sean libros, revistas o diarios, en las conferencias, en las emisiones radiofónicas y televisivas, como no sean las híbridas donde el arte popular se presenta adobado con especias académicas y aderezado con salsas consumísticas. Ello sea acaso debido a una especie de radical incapacidad de la cultura burguesa, penetrada hasta los tuétanos del espíritu "ilustrado".

Pero el flamenco parece haber desbordado esta especie de "ghetto". Contando sólo o casi únicamente lo español, ha sido posible la edición de los dos tomos de una **Bibliografía flamenca**, que debemos a González Climent y Blas Vera, y en sólo lo que va de año han visto la luz dos reediciones del otrora rarísimo librito de Machado y Alvarez; los dos volúmenes de las memorias de los cantaores, recogidas por Ortiz Nuevo, y los dos libros míos que se honraron de tener como presentadores a Luis Rosales y a Félix Fernández Shaw, en acto realizado, como debía ser, en un auténtico tablao flamenco, y que han sido comentados por un crecido y lucido número de críticos. De lo extraño, ante los ojos tengo la magnífica obra editada por la Universidad de Perugia en su colección **Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia**, fruto de la minerva del fallecido profesor Mario Penna. A este libro debo la decisión de escribir las líneas que siguen, como una recapitulación de cuestiones **disputatae et quodlibetales**.

SOBRE EL ORIGEN DEL FLAMENCO

Si por huir los entresijos de tan lioso vocablo y tan creador de tentaciones pseudoetimológicas como es la palabra **flamenco**, nos aventuramos a la búsqueda de dónde y cuándo nació el arte que flamenco apodamos, nos vemos perdidos; no por falta de brújula, sino por el exceso de ellas, cada una con su norte peculiar.

Ya Estébanez Calderón agrupaba los bailes (cantes en realidad) en unos de raíz española, otros venidos de América y, finalmente, los de procedencia que creía morisca; pero hemos de llegarnos más lejos.

Nada menos que Marcial aparece como, inocente en sí,

culpable en los efectos, de suponer lejanas raíces, por aquello de

**Nec de Cadibus improbis puellae
vibrabunt sine fine, prurientes,
lascivos, docili tremore, lumbos.**

¿Quién le hubiera hecho creer al poeta bilbilitano que habrían de servir sus versos para entroncar las mozuelas de Cádiz con las gitanillas nacidas dos mil años después? ¡Pero si ya en el XVIII un canónigo gaditano suponía a Hércules bailando con Onfilia al modo como se bailaba el fandango por los días del clérigo!

Luego del origen prerromano o prehelénico nos llega el árabe. Valedores, desde Estébanez Calderón, a través de Ribera, hasta Falla como más autorizados: aquéllos por ara-

EL CANTE.





LA GUITARRA.

bistas, Falla por músico. Pero no sabemos hasta dónde llegarían los conocimientos del maestro gaditano sobre música árabe porque, como hemos señalado en **El flamenco en su raíz**, los estudios serios son posteriores al 1922 y ha de ponernos sobre aviso el presupuesto de que el flamenco fuera "el canto primitivo andaluz" y más todavía su alusión a la música hispano-árabe, que es de carácter coro-orquestal, monódica, con gran riqueza de compases entendidos como células polirrítmicas, pero estrictamente medida, modal pero diatónica, muy elaborada artísticamente y carente en absoluto de formas de danza. Cuanto se pueda decir en alabanza de Ribera como arabista no se puede afirmar, ni de lejos, del tratadista musical —baste recordar su teoría sobre la jota—. Y todo lo que afirma Estébanez Calderón se asienta en lo comúnmente creído y sobre el parecido de la palabra caña, que él creyó derivada de la árabe **gannia**.

Por no hacernos enfadosamente interminables, dejemos de lado por menos fundadas las teorías sobre los orígenes gregoriano, bizantino o hebreo, y vamos a las noticias ciertas y probadas.

Remontan —no para la aplicación de la voz a este arte, que aparece en 1871— a la séptima de las Cartas Marruecas de Cadalso (1774?), donde se describe una "juerga" y un "polo", cantado y bailado por gitanas. Con el hecho coincide la observación de Machado y Álvarez, cuando dice que el flamenco no es anterior a Tío Luis de la Juliana, un cantaor que viviera, al parecer, en el último tercio del XIX.

Porque, si bien se advierte, el flamenco es un arte de espectáculo y sabemos que fue así desde sus inicios, según el testimonio de Borrow y, acaso llegando más lejos, podríamos observar que no hallamos otros cantos y bailes entre

los gitanos sino los ofrecidos en espectáculo. Sería perogrullo decir que no hay espectáculo sin espectadores y los tales no fueron posibles para el arte gitano sin unas condiciones sociales surgidas, y sólo en Andalucía, luego de la famosa Pragmática de Carlos III. (La Gitanilla de Cervantes y sus compañeras cantaban y bailaban lo **español** de la época, no algo distinto y peculiar como es el flamenco.)

LOS CANTES Y SUS FAMILIAS

El aficionado al flamenco, si lo es además a leer, podrá divertirse con la multitud y variedad de etimologías inventadas, y no sólo para ese vocablo, sino también para la caña, el polo, el fandango, la seguriya, la petenera y tantos más; y acrecerá el regocijo si se adentra en las teorías sobre la descendencia de los cantes, pues al goce de las ingeniosas elucubraciones podrá añadir el gusto de admirar los árboles genealógicos, dibujados con mayor o menor destreza pero con innegable ingenuidad, donde contemplará troncos, ramas y hojas, ilustrado todo con sus correspondientes rotulitos al modo de seudocientífico "comic".

Primera opinión sobre linajes es la de Estébanez Calderón, para quien matriz de todos los cantes es la caña y de ella derivarían los polos, oles, tiranas y las tonadas y serranas.

Falla me llena de estupor al hacer matriz a la seguriya y asegurar que de ella proceden los polos, martinetes y soleares. José Carlos de Luna vuelve a poner en alto la caña, abuela del cante; su hermano menor sería el polo y semejante la serrana, y halla parentesco entre las soleares y las peteneras. Los posteriores repiten opiniones, acomodada cada una al talante de quien escribe, con las soleares y seguriyas más favorecidas en el papel de tronco, sin que falte quien por tal haya reputado a las seguidillas manchegas (?).

Porque uno cree que cualquier genealogía no puede desprestigiar los datos cronológicos, pues si forzosamente el **propter** no sigue al **post hoc**, no parece razonable prescindir de lo que es anterior en el tiempo cuando se inquiere una causa, será útil la referencia de cuándo aparecieron las primeras noticias documentadas sobre los cantes singulares, noticias que nos dan como primero de todos al fandango, al cual siguen el polo, la malagueña, la rondeña, las sevillanas, el zorongó, el ole, las playeras y la caña como más antiguos. Ello no quiere decir ni debe entenderse que los documentados más tarde no hubieran existido antes, pero tal parecer cae en el terreno de las suposiciones. Además, uno cree que no se puede hablar de cantes matrices so pena de resucitar para muchos la cuestión de la primacía entre la gallina y el huevo; pero estima que sí resulta hacedero hablar de familias, que el opinante dispondría así:

Caña-polo-algo más alejada la serrana.

Soleá-bulerías-tientos o tangos.

Martinetes-deblas.

Seguriyas.

Fandango con sus numerosísimas hijuelas, desde la rondeña a los tarantos.

Alegrías, caracoles, mirabrás, cantiñas.

Petenera, guajira, columbiana, etcétera.

Las cabales emparentarían las seguriyas con los cantes guajiros y la seguriya fragüera entroncaría la seguriya y el martinete.

Explicar el porqué de tal agrupación exigiría un libro; el fundamento está en las coordenadas de ritmo, melodía y medida y, como sucede en todo parentesco, unos elementos aparecerán más acusados que otros en los miembros de una misma familia. Y acaso aquí convenga añadir que la mayoría de las afinidades halladas por los aficionados tienen su base en el acompañamiento de la guitarra, no en la melodía.



EL BAILE DE MUJER.

EL FLAMENCO, ¿POPULAR?

El programa del concurso de Granada venía a presuponer el carácter popular del flamenco; organizado sobre supuesto semejante, todos sabemos de su éxito real: ninguna trascendencia en los fines propuestos, premio otorgado a un profesional vergonzante (Diego Bermúdez "El Tenazas") y, como gran triunfador, el excluido profesional, don Antonio Chacón.

Hoy se repite una y otra vez el tópico; es más: se ha recogido una antología de los supuestos cantaores populares y en esa supuesta popularidad se basa la campaña de renovación de las coplas, que, según los promotores, han de responder a los anhelos que hoy siente el pueblo, si bien los tales anhelos son precisamente los de los promotores aludidos, a quienes el pueblo suele tener sin cuidado.

Mucho habría que escribir sobre supuestos y supositos, sobre los anhelos populares y quienes se erigen en sus voceros, y quizá me determine a tratar el asunto en otra ocasión; baste en ésta recurrir al testimonio de Antonio Machado:

"En este punto queremos consignar una opinión, que creemos verdadera, y que está en abierta contradicción con la más comúnmente admitida acerca de estas composicio-

nes. Los cantes flamencos constituyen un género poético, predominantemente lírico, que es, a nuestro juicio, el menos popular de los llamados populares; es un género propio de cantaores".

"... El pueblo, a excepción de cantaores y aficionados..., desconoce estas coplas; no sabe cantarlas y muchas de ellas no las ha escuchado".

No podríamos hoy suscribir la última de las afirmaciones; radio y disco han permitido escuchar esas coplas una y otra vez y aun aprenderlas, y el avisado oyente notará que, con frecuencia, los cantaores "populares" cantan mal los cantes que se ofrecen bien en las grabaciones de los profesionales, de las cuales han bebido aquéllos.

JERARQUIAS DE LOS CANTES

Al tratar las familias hemos notado cómo el adelantado Solitario pone en primerísimo lugar la caña, mas también la pone en cabeza de la estimación, estableciendo una distinción fundada en la dificultad y lucimiento de su ejecución. Con él coincide también, en este juicio, José Carlos de Luna.

Había de llegar el libro de Machado y Alvarez, pedíscuo fiel del calé jerezano Juanelo para sustituir aquélla por distinta norma: la del supuesto origen gitano, norma seguida, más que por la lectura y aquiescencia a la autoridad de Demófilo, por aceptar las opiniones de los calerrís, quizá tomadas por éstos de algún o de algunos payos inventores de

EL BAILE DE HOMBRE.





EL CUADRO FLAMENCO.

orígenes. El ordenamiento de tal jerarquía, por basarse en una pureza imposible de demostrar hoy y no en méritos propios de los cantes, no se puede considerar dotado de validez. Nos parece que la jerarquía de los cantes es una de tantas ficciones: estimamos que el valor de cada uno de ellos es, en realidad, el de cada una de sus irrepetibles y singulares ejecuciones, y que si unos exigen mayor "fuerza y hondura de pecho" —caña, polo, serrana, algunas malagueñas—, otros requieren mayor abundancia y dominio de los recursos expresivos —martinete, seguiriya, soleá—, ni faltan los propicios a la ejecución desenfadada —bulerías, cantiñas—, ni los favorecedores de los alardes de agilidad y ligereza en la voz —algunos fandangos, granaínas, etc.—. Al oyente corresponde mostrar sus preferencias y al cantaor dar fe de sus facultades.

DE EL FILLO Y SU VOZ

Se ha llegado a establecer una clasificación de tipos para la voz de los cantaores: la *afillá*, ronca, grave; la *reonda*, dulce, pastosa y varonil, y la *natural*, que pudiéramos definir *reonda*, pero propicia al *rajo*.

Hoy, a fuerza de poner a El Fillo por encima de las nubes —también aquí Juanelo dixit—, es común estimar como propia del flamenco la voz *afillá*, con exclusión de los otros tipos. Aparte el, para uno, defecto básico de una clasificación desentendida totalmente de las voces femeninas y que distingue entre la voz *reonda* y la natural, cuando la distin-

ción se funda en un efecto facilísimamente alcanzable, otras deficiencias le descubrimos.

El Fillo, según Estébanez Calderón, venía a ser como un acólito de El Planeta, "veterano cantador, y de gran estilo". El Planeta, hablando de un cantaor a quien apoda El Broncano, dice "esa voz es crúa y no es de recibo", y le previene que "no camine por sus aguas". Parece que, a pesar de la prevención, sí hubo de caminar por ellas aquél de quien se cantaría años más tarde:

**La Andonda le dijo al Fillo:
—Anda, vete gallo ronco,
a asustá a los chiquillos.**

Y la Andonda no fue una mala cantaora, pues nos ha llegado también:

**Yo he pasaíto por Ronda:
me he gastaíto cinco duros
por oír cantá la Andonda.**

¡Cinco duros de hace más de un siglo! Pero habría otra razón si en el terreno movedizo de los gustos tuvieran cabida las razones.

Por todos los caminos nos llega la estimación de Silverio y luego de Chacón como de las máximas e inigualadas figuras del cante. Si de Chacón alcanzamos algunas grabaciones de su época decadente —en 1926 decía de él Rodríguez Marín que había sido catedral y que era ya ruina—, no las podemos tener, evidentemente, de Silverio, del cual, sin

embargo, parece existe en Barcelona un cilindro de cera. Pero sí sabemos que las voces de uno y otro tuvieron la calidad suficiente como para que entrambos les fuera aconsejado el paso al campo exigentísimo de la ópera. ¿Cuál, pues, la voz elegible? Sin duda, la **reonda**, con el **rajo** cuando se quiera acrecer la expresividad, o con el **quiebro**.

Aquí viene a punto una observación del cantaor y guitarrista Fernando de Triana, quien escribe: "Este detalle (falta de técnica en los guitarristas) sería el motivo de que la mayoría de los cantadores procuraran la voz ronca, pues estas voces, muy parecidas en entonación, se defienden más con la guitarra que las voces claras. Para éstas, la mayoría de las veces había que subir o bajar la guitarra de tono para dar más facilidad al cantador...", para concluir guasonamente que, por culpa de los guitarristas, los cantaores acababan roncacos, y era mejor que lo fueran desde el principio. Y a punto viene también recordar que, poco antes de morir en el desgraciado accidente que nos le arrebató, Manolo Caracol decía que, rota la voz por haberle hecho cantar en plena muda, hubo de defenderse luego como pudo. Lo cual entiendo quiere decir que hubo de hacer aceptar esa voz rota. Y bien que lo consiguió.

LA IMPOSIBILIDAD DE LA TRANSCRIPCIÓN MUSICAL

Es tópico tan manido que ha llegado a ser aceptado hasta por quienes poseen algunos conocimientos musicales.

En la primera reunión del Centro de Estudios de Música Andaluza y de Flamenco, alguien alegó la imposibilidad de transcribir el flamenco por la carencia de signos para los cuartos de tono. Para responderle fue suficiente subir al estrado y escribir sobre el encerado los signos del medio sostenido y el medio bemol, fijados hace tantos años como los transcurridos desde la celebración en El Cairo del primer Congreso de música árabe, que no son pocos. Ello sin entrar en la cuestión de los cuartos de tono en el flamenco, problema no resuelto ni mucho menos, sobre todo donde se aceptan los trastes para la guitarra.

Pero el problema tenía un fundamento real. Cuando no se disponía de instrumentos registradores de sonido era difícil la transcripción de los cantos melismáticos, sobre todo si abundaban en melismas; más que por la asincronía de la audición y la escritura, debida a la menor velocidad de ésta, y por la dificultad de retener en la memoria todos los sonidos escuchados, porque el cantador popular no llega a ofrecer dos ejecuciones totalmente idénticas en los sonidos que se suceden sin el apoyo silábico, si son numerosos y la sucesión es rápida. Hoy, con la grabación y la posibilidad de repetir cuantas veces se precisa la ejecución grabada de un canto, las dificultades han desaparecido. Y, sin salir del flamenco, el curioso podrá leer las transcripciones publicadas por García Matos en sus artículos sobre el tema, o las de Rossy, en su libro.

Ni se puede mantener la imposibilidad porque la lectura de las transcripciones no **suene** a flamenco. Ello es certísimo y ocurre como siempre que en la lectura se enfrentan dos lenguajes distintos: el flamenco de una parte y el académico del transcriptor y del lector por otra. Puesto que la semiografía es capaz tan sólo de traducir una pequeñísima parte de los elementos musicales, si el lector no conoce los

no escritos pero empleados por el ejecutante, su versión será distinta. Piense el curioso en un escrito francés o inglés, leído en voz alta por quien no conozca aquellos idiomas.

EL BAILE FLAMENCO

Si preguntáramos los nombres de quienes descuellan en el baile flamenco a quienes ejercen hoy la crítica del espectáculo en el campo amplísimo de la danza desde el baile al "ballet", en la mayoría de los casos encabezarían la relación con nombres de varón, seguidos de los aireados por los "mass media", nombres que vemos aparecer de pronto como estrellas rutilantes, trasladando al cielo del espectáculo el fenómeno de las "novaa".

Pero en éste, como en tantos capítulos del flamenco, habremos de volver a los descubridores primeros: Borrow, Estébanez Calderón y Zugasti.

Ya en Don Jorgito vemos a las gitanas como poderoso imán de los aficionados; El Solitario pone en primerísimo lugar a la bailaora, que puede danzar sola o con pareja y, al describir el baile de La Perla y de El Jerezano, dice de éste que "la seguía menos como rival en destreza que como mortal que sigue a una diosa". Bailaora es la Dolores, que danza la rondeña, el zapateado, las seguidillas y **la tana**, y canta malagueñas y **peteneras**, sin que aparezca varón ninguno como pareja. La Currita de Zugasti la tiene para el bolero; pero no la tienen Violante para el zapateado ni Pepa para el Vito; ni deja de avisar que "el galán de Currita, por más que era un bailaor de punta, no podía, ni de muy lejos, competir con la maestría de su singular compañera".

La posición hombre-mujer, como vemos, ha cambiado totalmente, y también el modo de bailar. Hoy es acrobacia de piernas, acomodada al baile del varón; pero El Solitario había escrito: "El movimiento de los brazos, el donaire y provocaciones picantes de todo el cuerpo, la ágil soltura del talle, los quiebros de la cintura, lo vivo y ardiente del compás haciendo contraste con los dormidos y suspensiones constituyen la especie del baile en Andalucía". Todo ello, como se advierte, propio del baile femenino, y remacha: "El batir de los pies, sus primores, sus campanelas, sus juegos, giros y demás menudencias, es como accesorio al baile andaluz y no forman, como en la danza, la parte principal". Estébanez Calderón era conocedor del tema, al parecer desconocido hoy de bailaores y bailaoras, lo cual se explica, y de los críticos, lo cual entiendo menos.

O quizá sea fácil de entender si recordamos que este vuelco se dio por el deslumbramiento de nombres que nos llegaron aureolados de prestigio no ganado aquí, lo cual favorece el **épatement**, y, para ser más exactos, nombres de varones.

Quizá todavía Tomás Borrás pudiera levantar su voz para traer la memoria de Antonia Mercé. Es curioso que, de los bailes flamencos, el único propio de hombre y para el hombre creado sea la farruca, cuyo origen nos explica el maestro Otero. Y es curioso también que, a mi pregunta sobre el modo actual de bailar, me contestaran Pepe Badajoz y otros veteranos que su inventor fue Juanito Bilbao, tomándolo del claqué puesto en moda por los yanquis.

Capítulo aparte merece el que veo como **seudo-ballet seudo-flamenco**. Pero no me atrevo a emprender pelea con tanta cantidad de enemigos como habrían de venirse encima.

BOCCACCIO Y EL TOSTADO

NOTAS SOBRE MITOLOGÍA Y ARTE

JOSE FERNANDEZ ARENAS

EL día 21 del mes de diciembre de 1375 moría en Florencia Juan Boccaccio, insigne humanista y escritor fecundo. Conoció a Dante y mantuvo larga y profunda amistad con Petrarca, que falleció un año antes que él.

El perfil literario de Boccaccio, desmesuradamente erótico, se ha construido sobre sus importantes obras poéticas, tanto en prosa como en verso, de amplia divulgación y proyección sobre la literatura universal. Los estudios de Vittore Branca han contribuido a purificar la biografía de Boccaccio despejándole de los aditamentos románticos que desfiguraban su perfil humanista.

El escritor italiano era un avidísimo lector de obras clásicas, con cuya lectura pudo reconstruir tres obras enciclopédicas escritas en lengua latina que, aunque divulgadas en frecuentes ediciones, son menos conocidas por el amplio público del mundo literario. Nos referimos a "De Genealogia Deorum", "De Claris Mulieribus" y "De casibus virorum illustrium". En las dos últimas trata de las vidas y empresas humanas llevadas a cabo por mujeres y hombres desde Eva y Adán hasta personajes contemporáneos del autor con un indudable fondo moralizante.

El tratado de mitología es uno de los últimos escritos de Boccaccio, aunque fue una larga recopilación de muchos años y simultaneaba con los interminados comentarios a la "Divina Comedia" de Dante, cuando ya sentía en su cuerpo los efectos de la pobreza y de la mala salud. Es una síntesis enciclopédica de los escritores y poetas latinos sobre los mitos, origen y descendencia de los dioses y héroes de la antigüedad recogidos en quince libros acompañados de precisas puntualizaciones sobre el valor de las fábulas, el sentido que tienen en los poetas y el valor moralizante.

La obra "De Genealogia Deorum" es la más importante y fundamental aportación a la mitografía realizada durante el período humanista y puede ser considerada como el libro de texto sobre mitología grecorromana durante todo el Renacimiento, tanto para los escritores como para los artistas plásticos. En esta obra de Boccaccio se apoyan los tratados de mitología posteriores: Colonna (1499), Gyraldus (1548), Conti (1551) y Cartari (1556), que han prestado modelos y temas de figuraciones mitológicas.

También en España tuvieron gran resonancia las obras de Boccaccio no solamente en el aspecto literario, más conocido, sino en la vertiente plástica, menos estudiada. El año 1494 se imprimió en Zaragoza la traducción "De las ilustres mujeres en romance", con bellas xilografías de autor alemán, que componen uno de los primeros cuadernos de grabados sobre temas mitológicos en España (el primero sería "Los doce trabajos de Hércules", de Enrique de Villena, impresos en Zamora en 1483). El eco de las ilustres mujeres y los claros varones estudiados por Boccaccio tendrá resonancia en las figuraciones de bustos en medallones y láureas que se desarrollan en fachadas y patios renacentistas.

El tratado sobre los dioses de la antigüedad también tiene su eco en España. Pérez de Moya publicó en Madrid, el año 1585, un libro sobre mitología con el título de "Philosophia Secreta". Es comparable con las obras de Gyraldus, Conti y Cartari, pero es indudable la dependencia respecto a la obra de Boccaccio, a quien cita frecuentemente Pérez de Moya, el cual, sin duda, fue mejor matemático que mitólogo. Aun así ha pasado como el primer mitógrafo español del Renacimiento.

Pero en esta apreciación no se ha tenido en cuenta un escrito, el primero en lengua vulgar, compuesto por Alonso Madrigal Tostado en la primera mitad del siglo XV. Nos referimos al libro "Sobre los dioses de los gentiles", escrito en lengua castellana por el maestro escuela de Salamanca hacia 1440.

No es un tratado científico sobre los dioses de la antigüedad; es un estudio enciclopédico de los poetas y escritores grecolatinos —como hace Boccaccio— para esclarecer el origen, nombre, atributos y descendientes de los distintos dioses y héroes de la mitología. Es un libro literario, repleto de erudición humanística, para explicar y comprender las fábulas de los poetas y las expresiones de los historiadores. El Tostado, gran humanista que leía perfectamente latín y griego desde la juventud, contrapone las opiniones de poetas e historiadores para dilucidar cada mito, a la luz de una "interpretatio christiana", tal como se venía haciendo desde la Edad Media.

Apolo, Sol, Neptuno, Juno, Narciso, Venus, Diana, Luna, Minerva y Cupido forman el núcleo de esta obra mitológica. Pero Tostado

se ocupa también de los demás mitos importantes: los semidioses, los héroes y las transformaciones ovidianas, ya que "los poetas —como él dice— muchas veces por un dios o diosa o por un nombre de ellos significan muchas cosas en la Naturaleza".

Tostado conoce la "Genealogia Deorum" de Juan Boccaccio, a quien cita repetidas veces, como un escritor más entre los numerosos que salpican sus páginas apoyando con su autoridad el discurso del humanista español.

La primera edición impresa de la obra de Tostado se hizo en Salamanca el año 1507, a la que siguió otra, en Burgos, el año 1545. El editor burgalés, que dedica la nueva impresión al condestable de Castilla, cree necesaria esta nueva publicación porque es conveniente al "no estar divulgadas entre tantos como los serían sy estuviesen ympresas". Esta obra mitológica forma parte del gran tratado de "Eusebio y los tiempos", y va unida a otras cuestiones sobre las edades del mundo y del hombre y sobre las virtudes teologales y las morales.

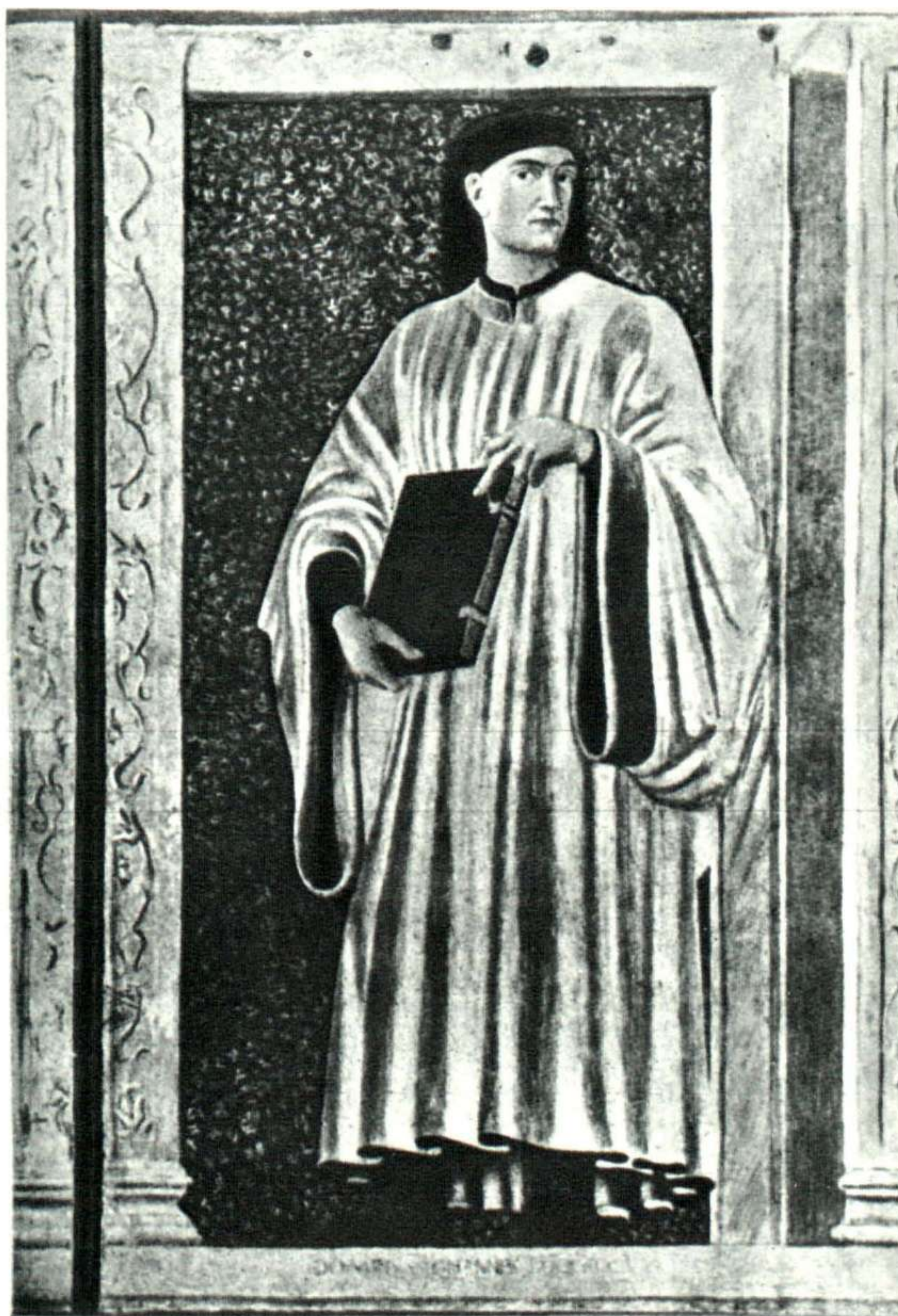
"Sobre los dioses de los gentiles" pudo tener gran influencia, a lo largo de todo el siglo XV, entre los poetas y escritores castellanos, que salpican sus creaciones con alusiones míticas y fábulas poéticas de ambiente humanístico, sin necesidad de ir a buscarlas en autores italianos. El hecho de que se hicieran dos ediciones en menos de cuarenta años demuestra el interés de la obra de Tostado durante el siglo XVI. Hemos de suponer que esta proyección literaria se reflejara también sobre las obras de arte plástico con representaciones mitológicas, aunque no tienen el relieve que adquieren en otros países. El trabajo de Angulo, "La mitología y el arte del Renacimiento es España", es un primer esbozo, muy notable, que hoy puede y debe ampliarse.

Alonso de Madrigal Tostado compone un tratado semejante al de Boccaccio, del cual depende como modelo literario, aunque no en la forma de plantear los distintos temas. La "Genealogia Deorum" es una obra en la que se exponen ordenadamente los distintos mitos; "Sobre los dioses de los gentiles" se reduce a unas respuestas que dan solución a preguntas planteadas —posiblemente por un eclesiástico, al parecer, "obispo a la sazón de Palencia"— sobre unas cuestiones concretas. Pero la interconexión que tienen unas fábulas con otras, permite que el tratado se extienda, de alguna manera, a mitos muy diversos.

Ello hace que la obra de Tostado sea un eslabón —hasta ahora no tenido en cuenta— de la cadena de mitólogos del Renacimiento. En cuanto a España se refiere, es el primero, mucho antes de que Pérez de Moya escribiera "Philosophia Secreta", casi siglo y medio después.

Cuando Pérez de Moya redactó su libro sobre las fábulas y mitos de la gentilidad, parece desconocer el tratado de Alonso de Madrigal Tostado, pues no lo cita. El hecho es bastante extraño, por cuanto que el clérigo y matemático jiennense pasó algún tiempo como estudiante en Salamanca, donde la categoría científica y literaria de Tostado era permanente. Pérez de Moya conoce la bibliografía más reciente, Boccaccio, Conti y Piero Valeriano, y las fuentes literarias de donde toma su información son preferentemente los poetas latinos, al igual que los tratadistas anteriores.

Pero al comparar los textos de ambos mitógrafos españoles, sorprende que en algunos casos, sobre todo en los capítulos referentes a los personajes tratados por Tostado, la equivalencia textual sea coincidente. Algunos capítulos de "Philosophia Secreta" parecen un



resumen, a veces tomado textualmente, de "Sobre los dioses de los gentiles". Estas coincidencias no se pueden explicar por una procedencia común para ambos.

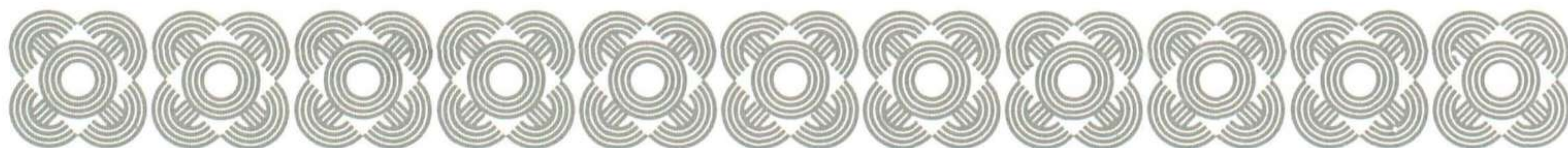
Se puede afirmar que Pérez de Moya se ha servido de Tostado, aunque el tratado de aquél, en extensión, forma literaria y ordenación temática, más se parece al texto de Juan Boccaccio. El hecho de que "Philosophia Secreta" fuera más amplia y actualizada que la obra de Tostado, puede explicar el olvido en que cayó el tratado del obispo de Avila.

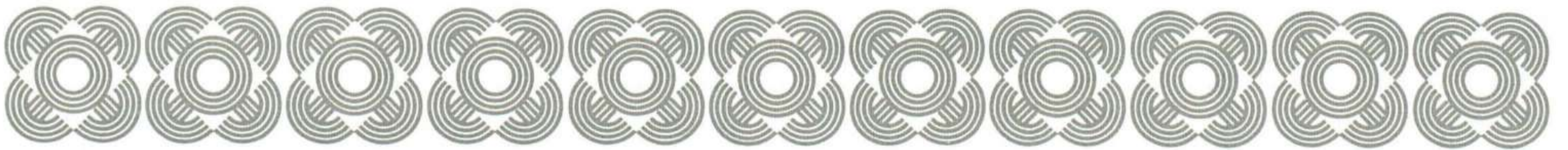
El aniversario de la muerte de Juan Boccaccio, maestro de los mitólogos modernos, nos ha servido para desempolvar una obra española sobre mitología escrita por uno de los más importantes humanistas castellanos: Alonso de Madrigal Tostado. Sirva ello como homenaje.

DOS POEMAS DE MICENAS

I

Penetro en el recinto prodigioso.
Rugidos en la piedra, sobre el arco;
llanto de siglos en la senda.
Las pisadas remueven sedes inmemoriales,
profanan la nostalgia
y las cenizas insepultas.
El calor riza los perfiles
y el aire brilla con fulgor lacustre.
Sólo el perfume
del naranjal inmenso de la Argólida
vive sobre las tumbas circulares.
Sólo el perfume y la mirada
del peregrino.
Lo demás es silencio más allá del silencio,
quietud precoz frente a la eternidad que exhala
la historia y la pasión desde esta cumbre;
lo demás es memoria fantasmal,
rumor fantasmal,
fantasmal eco de esas ensoñaciones recobradas
sólo cuando despiertan los olvidos;
es solemne vacío, luz marchita,
pozo cegado, llanto prohibido;
es coagulada sangre entre los labios
de irrestañable herida;
es soledad desesperada;
es muerte,
es muerte,
es muerte.





II

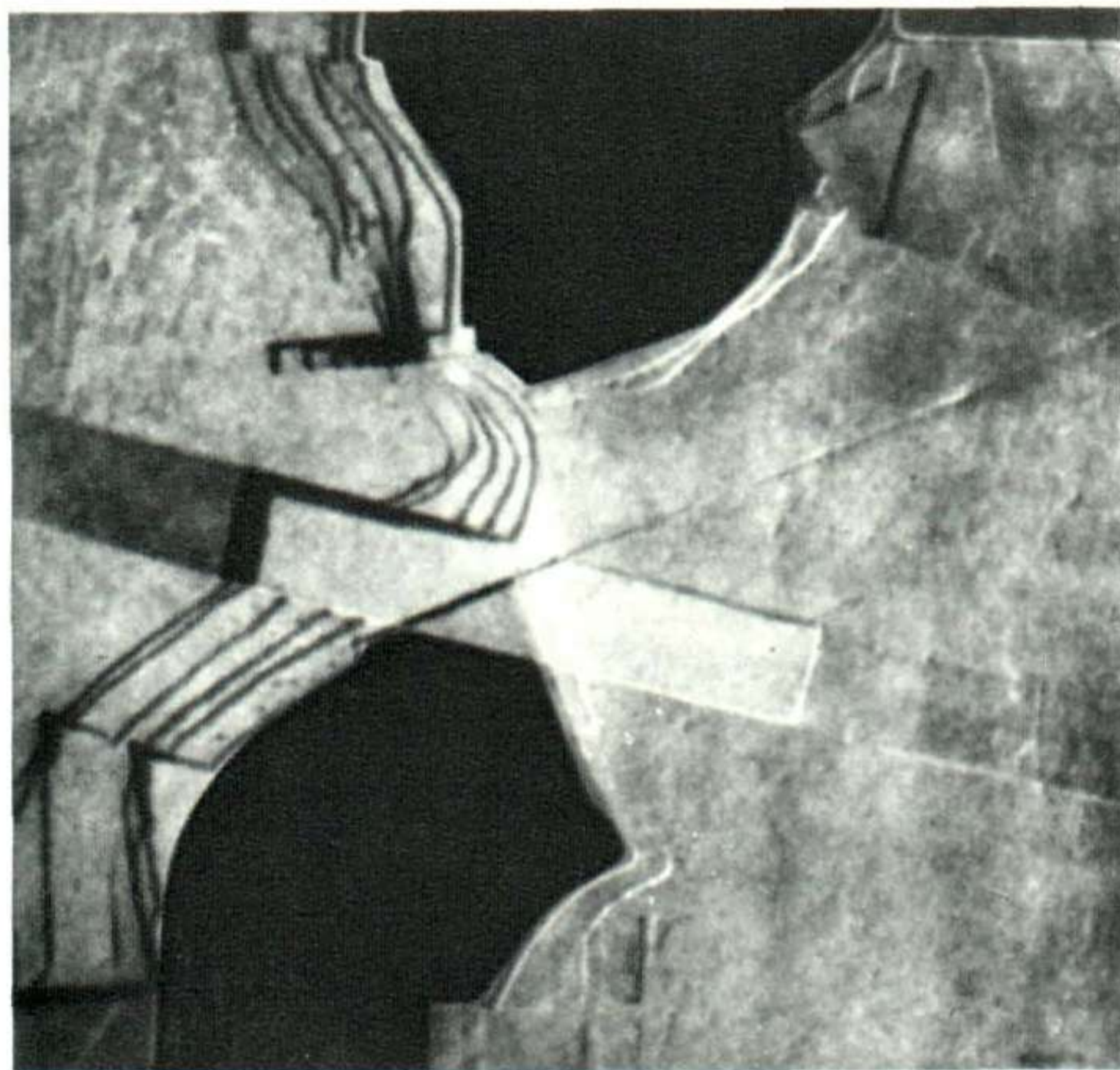
Todo es muerte en Micenas,
hasta los sueños.
Todo es eternidad dormida
y pasado implacable.
Aquí no brilla nada
de cuanto los museos,
los libros y los cantos resucitan.
Prohibido pensar, aquí en Micenas,
en términos de historia.
Es otra dimensión Micenas,
es otra instancia.
Ni inferior ni más alta.
Son otras magnitudes las que explican
esta colina amortajada.
Capital de otro mundo
lejano y amarillo,
cercado de esqueletos y ruinas,
de retratos
de animales deformes,
sin huellas sobre el polvo revertido
de sus sendas,
Micenas es
como lunar y amurallado estiércol,
cristalizado viento de memoria.
No se pueden leer estas quemadas piedras
ni estas fugaces sombras divergentes.
No se debe
intentar. En Micenas
no brilla el sol, sino otro astro turbio,
estela desolada
de un firmamento ya extinguido.

CLAUDIO BASTIDA

LOS CONCURSOS NACIONALES DE 1975

Como siempre ocurre, la exposición de obras seleccionadas entre las presentadas a los concursos nacionales no es todo lo representativa de la producción artística nacional que pudiera pensarse. Ausencias, eliminaciones, etcétera, hacen que las cosas sean así. La exposición queda en una colectiva digna, con bastante variedad de tendencias, de la que cada espectador puede sacar conclusiones que no conviene elevar a definitivas. O limitarse a admirar una serie de obras sin más, tratando de tomar el pulso al momento creador de cada artista.

ANDRES CILLERO.



CRISTOBAL POVEDANO.

PINTURA

Como siempre, la sección más numerosa en obras y autores. También la más rica, entendida como muestrario de tendencias. El premio ha sido para Andrés Cillero, por una obra, "Díptico", dentro de su peculiar estilo, repleto de ironía y de gran belleza formal. Ha jugado en este díptico con un cierto positivo-negativo, delante-detrás, en el que lo que se muestra y lo que se oculta, lo que se vela y lo que se decora posee el sutil humor, en los aledaños de lo simbólico, que el neodadaísmo, el dadá surgiendo de sus autocenizas, nos ha vuelto a poner ante nuestros ojos, lejos ya de la destrucción o, si se prefiere, construyendo desde ella. Hay presentes en esta sección una buena serie de obras importantes en la trayectoria de sus autores. Así, el "Espacio para un homenaje a Miguel Angel", uno de los pocos que entre nosotros se han rendido con motivo del V centenario de su nacimiento, en el que Emilio Prieto conjuga el poder espacial de

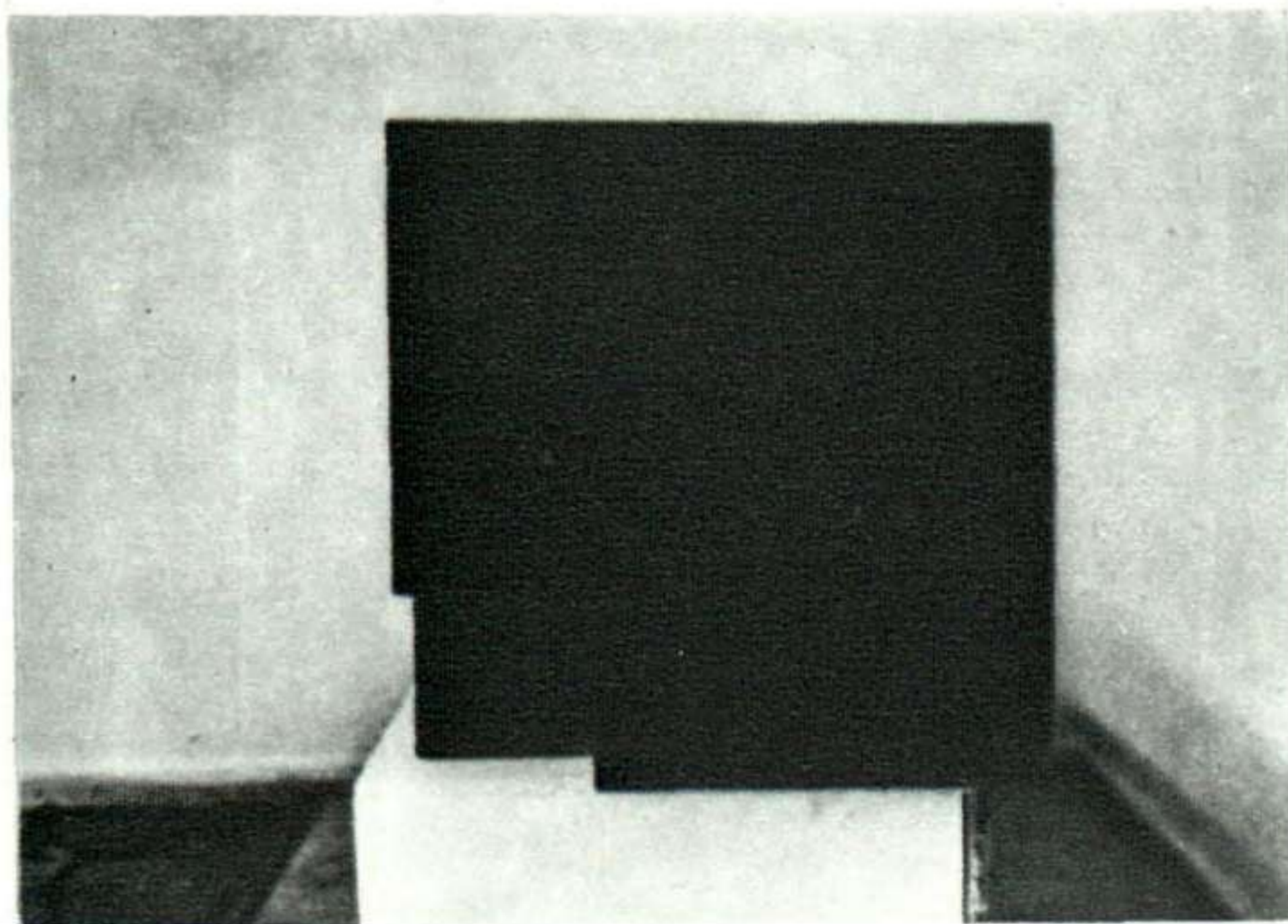
las figuras, la casi monocromía de la superficie y las sutiles líneas blancas horizontales con la vertical, negra y honda, eje de la obra, que es la separación de los dos bastidores ensamblados que la componen. Los "paisajes" de Cristóbal Povedano, logrados por superposición de distintos relieves, al modo de una maqueta, en los que el ritmo y el color se adecuan en sencillas-complicadas modulaciones. El realismo mágico del "Anochecer" de Monique de Roux, con figuras expectantes, con cromatismo líricamente incendiado. Un peculiar Agueda de la Pisa, estructura que parece surgir de la sabia activación del fondo, donde se concitan espacio, luz y movimiento. Las dos obras de Julián Gil, en las que predomina el color aplicado en franjas anchas y campos extensos en composiciones simétricas, pero de bordes no convencionales, que vienen dictados por la propia dialéctica interna de la obra.

Juan Gutiérrez Montiel, representado con una obra de las más decantadas de color y firmes de composición que ha mostrado últimamente, de empaste grueso y transparente a la vez.

ESCULTURA

Aquí el premio ha sido para Jorge Jiménez Casas, por una escultura en metacrilato. Este material está ligado en mayor medida a creaciones de tipo constructivista, pero en este caso es utilizado en una composición de índole expresionista, por lo que la semitransparencia del material añade un componente misterioso a la obra. Lo impreciso de los bordes se ve así reforzado en su dinamicidad. A destacar en este recuento la obra de Primitivo González, cuya simplicidad precisa, a mi juicio, del gran tamaño, para resaltar la difícil sencillez de su estructura. Las de Pedro María Elorriaga, en donde las curvas y sus entrecruzamientos van determinando de manera casi matemática los volúmenes. Torres Guardia, con dos piezas en las que juega con los volúmenes, sintetizando la intención figurativa y el rigor formal adoptado en cada una de ellas. Angel Mateos, con una pequeña pieza de hormigón, que, como es lógico, precisa del gran formato para que el material se exprese en toda su potencia inherente, pero que en el juego de volúmenes y lineaciones internas-externas posee tensión y fuerza. Una característica "Mujer de pie", de Ramón Muriedas, escueta y barroca al mismo tiempo.

JORGE GIMENEZ CASAS.



PRIMITIVO GONZALEZ.

DIBUJO

Este premio se ha otorgado a Antonio Rodríguez Marcoida, por una pieza de gran formato (204 x 146 cm.), en la que se contraponen volúmenes netos, en una perspectiva donde una figura se evapora, se "desintegra". Líneas, planos, grises, som-

ANTONIO RODRIGUEZ MARCOIDA.





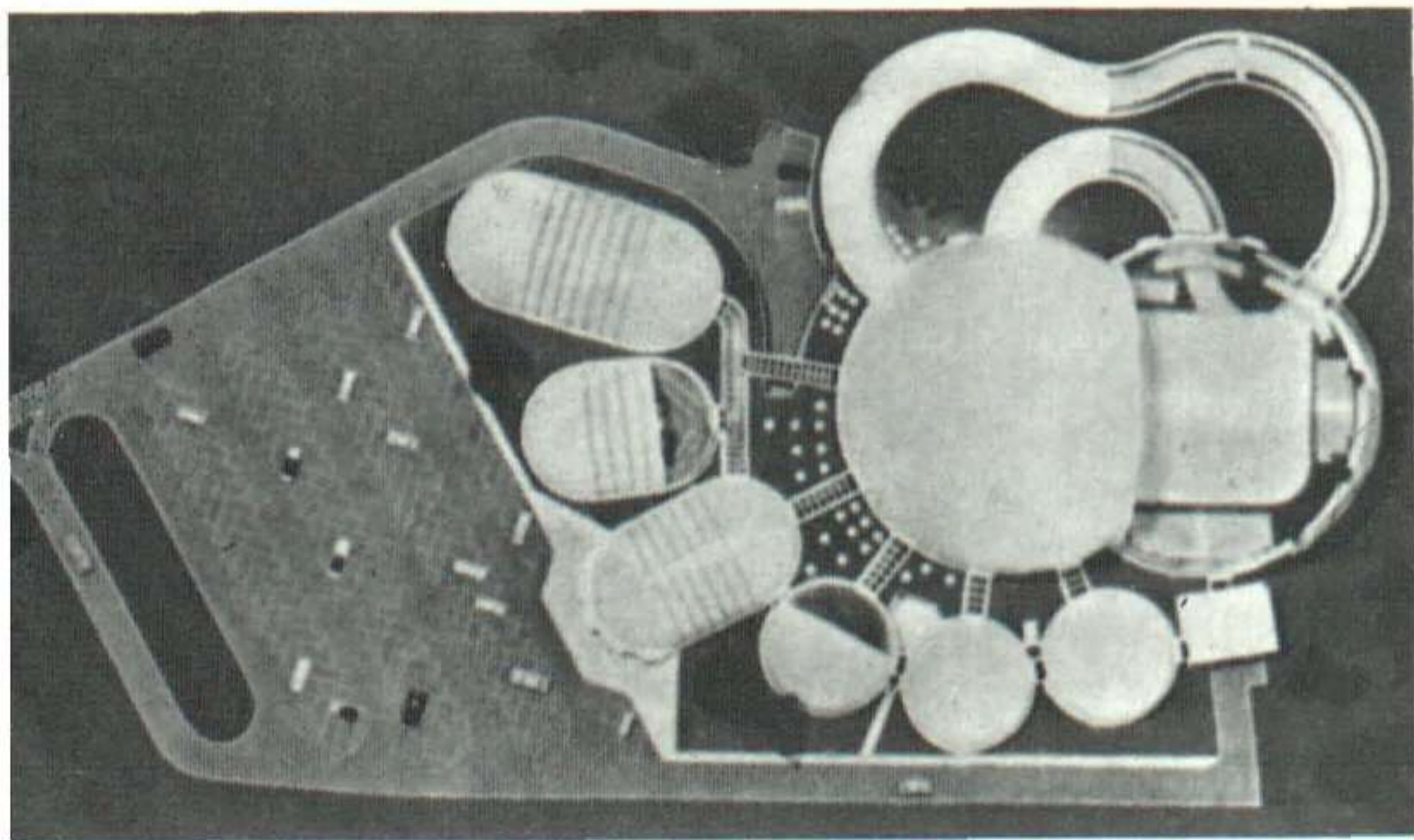
IGNACIO BERRIOBEÑA.

bras, entran en la ejecución. A destacar la misteriosa figura de Angel Gaínza, la potencia del enfoque de la "Máquina apresada" de Francisco Lorenzo Tardón, de gran coherencia con la obra presentada en la sección de pintura y resueltas ambas con absoluto dominio de cada medio, el dibujo como dibujo y la pintura como pintura. Un Alejandro Mieres sutil, transparente, nítido y eficaz en el vuelo de las formas en torno a un núcleo central que el mismo vuelo genera. Abundante presencia de realistas, hiperrealistas, simbolistas, etcétera, y desaparición, creo que total, de expresionistas y neofigurativos. Al menos en la obra seleccionada para ser mostrada al público.

GRABADO

Para un grabador de trayectoria tan dilatada y de calidad tan reconocida como Ignacio Berriobeña ha sido el premio de esta sección. Recordemos su gran exposición en estas mismas salas de la pasada temporada. Insiste en esta ocasión en su

JOSE MIGUEL DE PRADO POOLE.



FEDERICO LOPEZ.

mundo esperpéntico, de personajes huidizos y agazapados, justamente temerosos de su porvenir, que siempre, lógicamente, es peor que el pasado. El dibujo incisivo, la profusión de sombras y su contraste con estudiadas zonas de luz prestan gran eficacia al tema de la obra "Los desahuciados". Entre el buen plantel de grabados expuestos conviene destacar las dos obras de Luis Pérez Vicente, expositor individual por estas mismas fechas, en las cuales explaya su peculiar mitología venida a menos, sátira de nuestra época tecnológica y nuestros deseos ancestrales, especie de saga de una desmesura que él trata con humor y primor técnico. Teresa Gancedo y sus visiones atomizadas, aquí presentes de manera acertada, con libertad y fantasía, en las secciones de dibujo y grabado. Nombres ya largamente conocidos como María José Colom y María Asunción Raventós, cuyas obras se muestran en la línea de calidad de siempre. El mundo ricamente imaginativo de Francisco Delano, en donde el color es de primordial valor. La inquietante simbiología entre estructura y estudiado azar en la "Composición sobre hojas" de Rosa Biadiu.

ARQUITECTURA Y FOTOGRAFIA

Este cronista confiesa que no puede hablar de arquitectura a la vista de planos, maquetas, fotografías y memorias. En cuanto a la fotografía, un largo rosario de carretes velados, desencajados y otros accidentes avalan mi ignorancia. (No faltará quien diga: "Se ve que de esto **tampoco** sabe".) Me parece que se han desperdiciado posibilidades netamente fotográficas y se ha atendido al concepto "cuadro" en demasía. Los premiados en estas secciones han sido José Miguel de Prado Poole, por "Pista de patinaje sobre hielo", en arquitectura, y Federico López y López, por "La ermita", en fotografía.

JOSE MARIA IGLESIAS

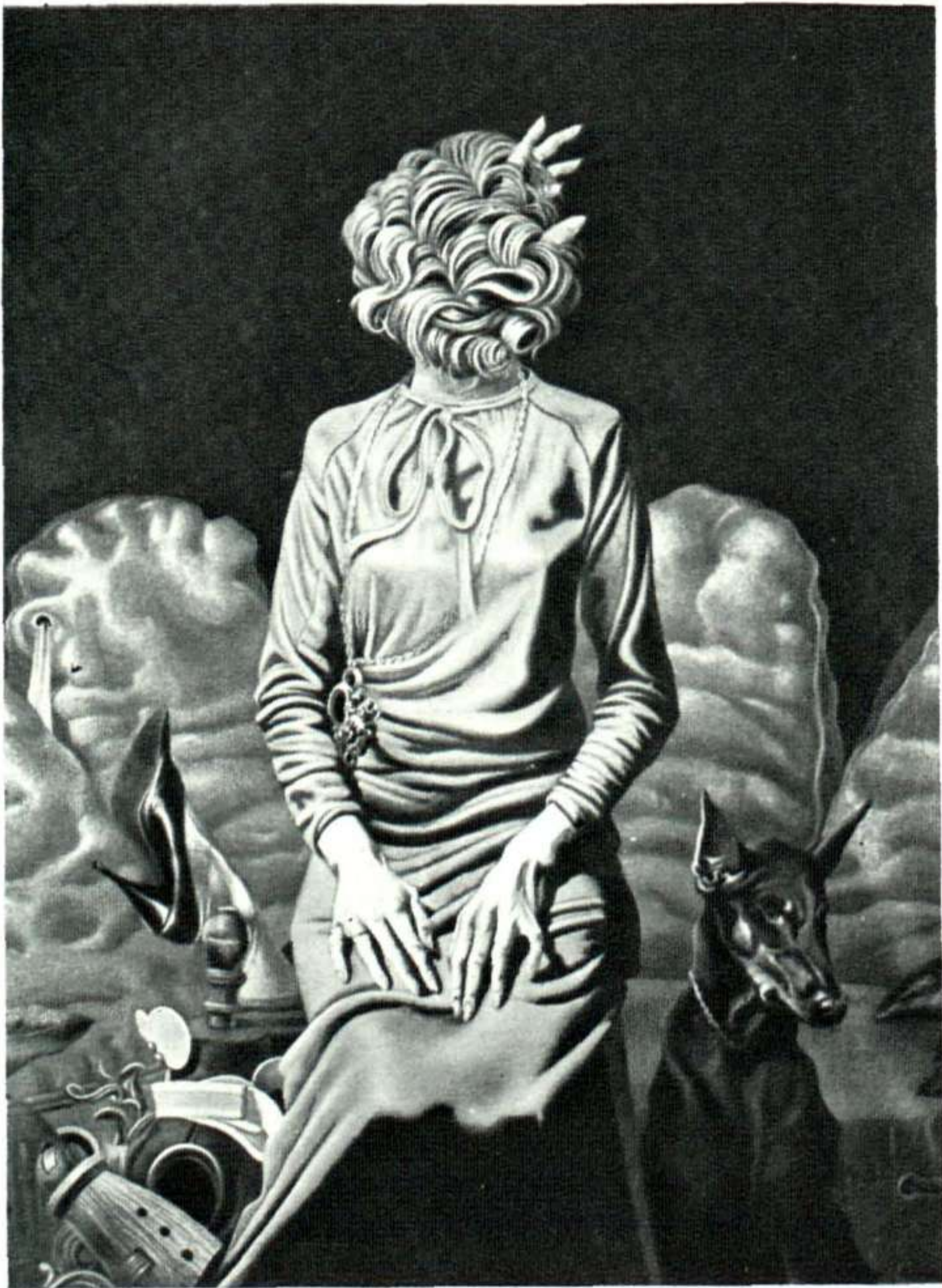
CARLOS MENSA

En el panorama de la pintura actual, la obra de Carlos Mensa ofrece el rostro de una personalidad inconfundible. El espectador que haya entrado en comunicación con sus cuadros difícilmente se olvidará de ellos ("persistencia de la memoria") o los confundirá con los de otro artista. Y, en principio el alcanzar esto ya no es poco.

La obra de este artista está inscrita en una tradición realista e imaginativa que no entra en conflicto con su insoslayable modernidad. Tal como ella se realiza no podría darse sino en esta época y en el ámbito de la civilización occidental. Si estos cuadros podemos percibirlos como pertenecientes a una línea que parte de artistas como El Bosco y Archimboldo, no serán comprensibles sin tener en cuenta la existencia de movimientos como el surrealismo (y aun el dadaísmo) y el expresionismo y el "pop-art". En este caso no me parece oportuno referir su pintura al hiperrealismo, pues aunque evidentemente en buena medida está dentro de él, a mi entender se mantiene al margen, porque no depende en alguna medida de esta tendencia, pues seguramente ella, de cualquier forma, aunque el hiperrealismo no hubiera existido, se hubiera dado tal y como es.

El carácter imaginativo de sus realizaciones le sitúa en una línea que le relaciona con algunos artistas que han hecho sus aportaciones dentro del arte fantástico, tales como, además de los citados: Caravaggio, Füssli, Richard Daad, Antoine Wiertz, J. Isaac Swanenburg, Clovis Trouille, John Holmes, London Sainthill... Y por su carácter realista





y testimonial está en la línea de Goya y Daumier. En él hay una voluntad crítica de analizar y señalar usos y costumbres a veces con una violencia similar a la de un Grosz, pero en ningún momento se inclina hacia el chiste, sino que tiende hacia las soluciones plásticas imaginarias, lo que no merma su carácter testimonial. De este modo ofrece un panorama en que presenta seres de una sensualidad doliente, fracasada, a través de un prisma en el que en buena medida entran el sadismo y el humor negro. Por esta vía se sitúa próximo al surrealismo. Y algunos de los artistas del movimiento o emparentados con él están en el sustrato de su obra, tal Giorgio de Chirico aunque esta relación no aparezca en la superficie. Más inmediata, y no más profunda, es la que puede existir con Magritte. Pero su fabulación está más próxima a la de algunos aspectos de Max Ernst, a sus violentas relaciones insólitas, aunque siempre *Mensa* se encuentra más supeditado a lo real reconocible. Pues si este pintor posee una técnica, en la que ha conseguido un gran dominio, ésta no se sitúa en el terreno de la experimentación y la diversificación, sino en el de la representación, ahondan-

do en ella. Sus audacias son la consecuencia de metáforas plásticas que crea como resultado de atrevidas asociaciones. En ellas suele haber un fondo doliente, y su ironía no es tan festiva como resulta la de Clovis Trouille, artista con el que se advierten coincidencias, pues en todo caso *Mensa* no se apea de una gravedad esencial que confiere seriedad a cuanto pinta.

Pero no todo conduce a una atmósfera cerrada y agobiante, sino que también hay en esta obra un escape a la evasión. Y ella se da esas relaciones metafóricas que con una composición que sugiere las asociaciones del "collage", en la línea Max Ernst, Jacques Prevert o García Abrines y que con sus suscitaciones referenciales a un mundo finisecular, aunque sea para ponerlo en entredicho, realiza, consciente o inconscientemente, evocaciones que están próximas a los ámbitos de un Julio Verne. Es el mundo de los grabados que ilustraban tantas publicaciones de aquella época. Ello nos hace pensar que hay en el trasfondo de esta pintura también bastante de nostálgico, de anhelos irrealizados.

En un sentido no peyorativo es esta pintura eminentemente literaria

en la que más que una delectación sensorial del hecho pictórico, de sus relaciones plásticas, aunque éstas se encuentran en la obra sustentando cuanto en ella se dice, con lo que conmociona al espectador es con el relato instantáneo de una situación más que de una anécdota. Sobre ella cae, a despecho de un color con frecuencia de sustentosas plasmaciones, una luz fría que envuelve a sus héroes en una especie de polvo brillante que al mismo tiempo los atenaza.

No es una pintura producida para el sosiego. Nada más alejado del *Mensa* que, por ejemplo, la obra de un Matisse (la "Joie de vivre" no entra en su órbita). Ni suscita referencias metafísicas de ningún tipo (igualmente está alejado de un Baltus, de un Rouault). Sus inquietantes realizaciones retratan la realidad con una matización esperpéntica y acusatoria potenciada, plena de pesimismo que sería cerrado si no tuviera la puerta de escape de los ingredientes de ironía y fabulación.

De ello ha dejado cabal testimonio en su exposición en la galería Rayuela-19.

ANTONIO DE VIÑUELAS



ANTONIO VALDIVIESO

No es Valdivieso un pintor que se prodigue en exposiciones, ni que esté presente en tertulias o en grupos. No es un solitario recalcitrante y huidizo. Es un solitario apacible y consciente, perfectamente integrado en el mundo en que le ha correspondido vivir y testimoniar.

Hay, en la más reciente exposición del artista en la galería Theo (todavía abierta a la hora de escribir estos comentarios), obras fechadas desde 1970 hasta 1975. Pero hay realmente el resultado de muchas más horas, de muchos más años, que señalan la trayectoria creadora de un hombre entregado amorosamente a eso tan comprometido que es la pintura.

En la presentación al catálogo, Manuel Conde, con su atinada visión de crítico y poeta, nos suministra los datos exactos para una mejor aproximación a la pintura de Valdivieso: la claridad, la sencillez, la síntesis, el sosiego. Porque todo ello, la combinación de tales elementos fundamentales y su natural sentido del orden y el equilibrio constituyen y sustentan esa atmósfera personalísima en la que quisiéramos sumergirnos para comprobar que todo está donde debe estar.

Se trata de una creación plástica infatigable, realizada bajo un orden riguroso y con un planteamiento ra-



zonado; una creación plástica trascendida de alientos estéticos (y utilizo conscientemente este término, como utilizaría la misma expresión al aproximarme a la obra poética de un Juan Ramón. Aunque, añadido, no en ello se agota la sustancia del pintor, pero considero que es bueno señalarlo como una constante desde sus primeros pasos artísticos).

El espacio se entiende como un ambiente envolvente e ilimitado. El color depuradísimo y con refinadas transparencias es azul, violeta, rojizo, ambarino, cambiante y, sin embargo, sosegado. Las figuras a veces solamente se insinúan y por ello su valor se acrecienta en la sugerencia de su propio rastro.

Una evidencia de contenida emoción, difícil de mantener a través de los años, admirable logro de Valdivieso, que ha perfeccionado hasta límites increíbles su proceso de decantación.

En el "Diario de Georges Braque", nos dice el gran artista francés: "No se puede tener siempre el sombrero en la mano, por eso se ha inventado el colgador. Yo he descubierto la pintura para colgar de un clavo mis ideas; esto me permite

cambiarlas y evitar así las ideas fijas". A Valdivieso, evidentemente, la pintura le sirve también para ordenar y ofrecer sus ideas transformadas en expresión estética: la humanidad solitaria o integrada en otras soledades, la Naturaleza en sus aspectos elementales o mágicos, los objetos primitivos o transformados (flores, vasos, ventanas, instrumentos musicales).

No cabe duda de que ahuyenta sus ideas fijas. Muchas veces las hemos visto, expresivas y ágiles, ilustrando las páginas de numerosas publicaciones (aquellos números de "La Hora" en la década de los años 50 nos traían su firma como joven promesa de la plástica en el panorama español). Es este Valdivieso de hoy que se nos muestra como investigador estético en absoluta y consciente madurez, dueño de un lenguaje depuradísimo.

A la percepción de cada obra contribuye de forma decisiva su manejo de la luz. La luz que traspasa las formas. Aunque los volúmenes se evidencian, la luz (nunca cegadora, siempre tenue y delicada) diluye los perfiles casi tamizados y depurados como a través de diversas at-

mósferas. Más parecen formas evocadas que reales. ¿Y no es en cierto modo lo evocado más verdad que lo vivido en cada instante? Ya que en el recuerdo permanece lo sustancial.

Valdivieso pinta con recreación amorosa, casi se diría guiado por una necesidad metafísica. La emoción, insisto, queda contenida en la moderación, en la constante medida equilibrada y gratísima de sus cuadros, en sus leves y transparentes palpitaciones. Son formas que están más allá de su apariencia figurativa, ya que la anécdota se disuelve en el acto de pintar. La danza de las manchas a las que, aun cuando nos aproximemos, su condición inaprehensible las sitúa al otro lado; en el terreno de la imaginación.

Su sentido formal y colorista, su técnica, su lenguaje plástico que nos desvela gradual y limpiamente, lo sitúan en un destacado lugar ganado por su sensible maestría.

Quizá como resumen sean válidos los versos de Shelley:

*"Algo que por su gracia es adorado
y todavía más por su misterio..."*

TERESA SOUBRIET

MANUEL RIVERA

Hay dos maneras de llegar a la originalidad; una de ellas es el desprecio por ella, la otra la investigación.

El ejemplo máximo del artista original por desprecio de la originalidad lo constituye Pablo Picasso.

Uno de los ejemplos de originalidad por investigación es Manuel Rivera.

Original es aquella persona o cosa que se mueve en una cota alejada de lo frecuente, aparentemente inaccesible y desde luego envidiable para los demás, los que están alejados de ella.

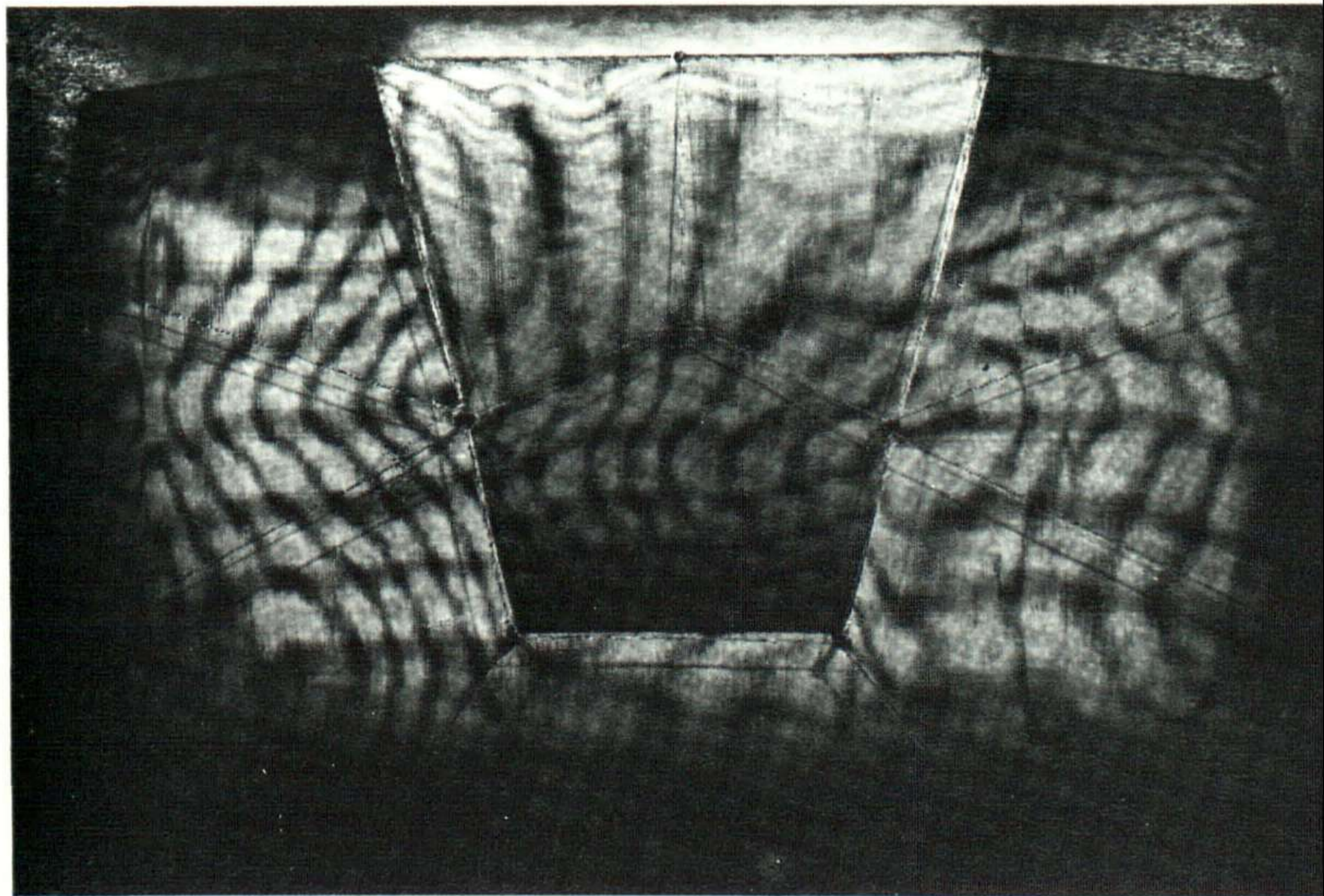
La originalidad es, sin embargo, algo que está al

alcance de la mano, pero que, como el huevo de Colón, muy pocos la advierten y se atreven a ponerla en pie.

Los objetos artísticos de Manuel Rivera son originales. Y si los miramos de cerca —y sin restarles ningún valor— vemos que resultan una manipulación habilidosa e intuitiva, manipulación nacida de unos supuestos que él no inventó, sino que investigó.

Era imprescindible que se pusiera en circulación el "arte otro", que los artistas abandonaran el caballete y pasaran de nuevo al laboratorio, para que Rivera trabajara con un efecto físico, el efecto del moa-

ESPEJO DE NOMBRE OCULTO.



ré, y lo empleara haciendo una transposición: superponiendo dos planos estáticos de tela metálica que recrean dicho efecto al desplazarse el espectador ante ellos o cuando permanece parado frente a ellos, en esencia un efecto cinético en el ojo humano con bastante de "trompe l'oeil" manierista.

Pero no finalizó aquí su trabajo sobre materiales ya dados —la producción industrial de telas metálicas lanza al mercado un producto totalmente útil e inerte, desde el punto de vista plástico—, sino que, añadiendo a su descubrimiento primero un aliento poético, aplicó colores sobre estos elementos primarios para que los efectos ópticos se enriquecieran, además de con la movilidad, con el color inventado.

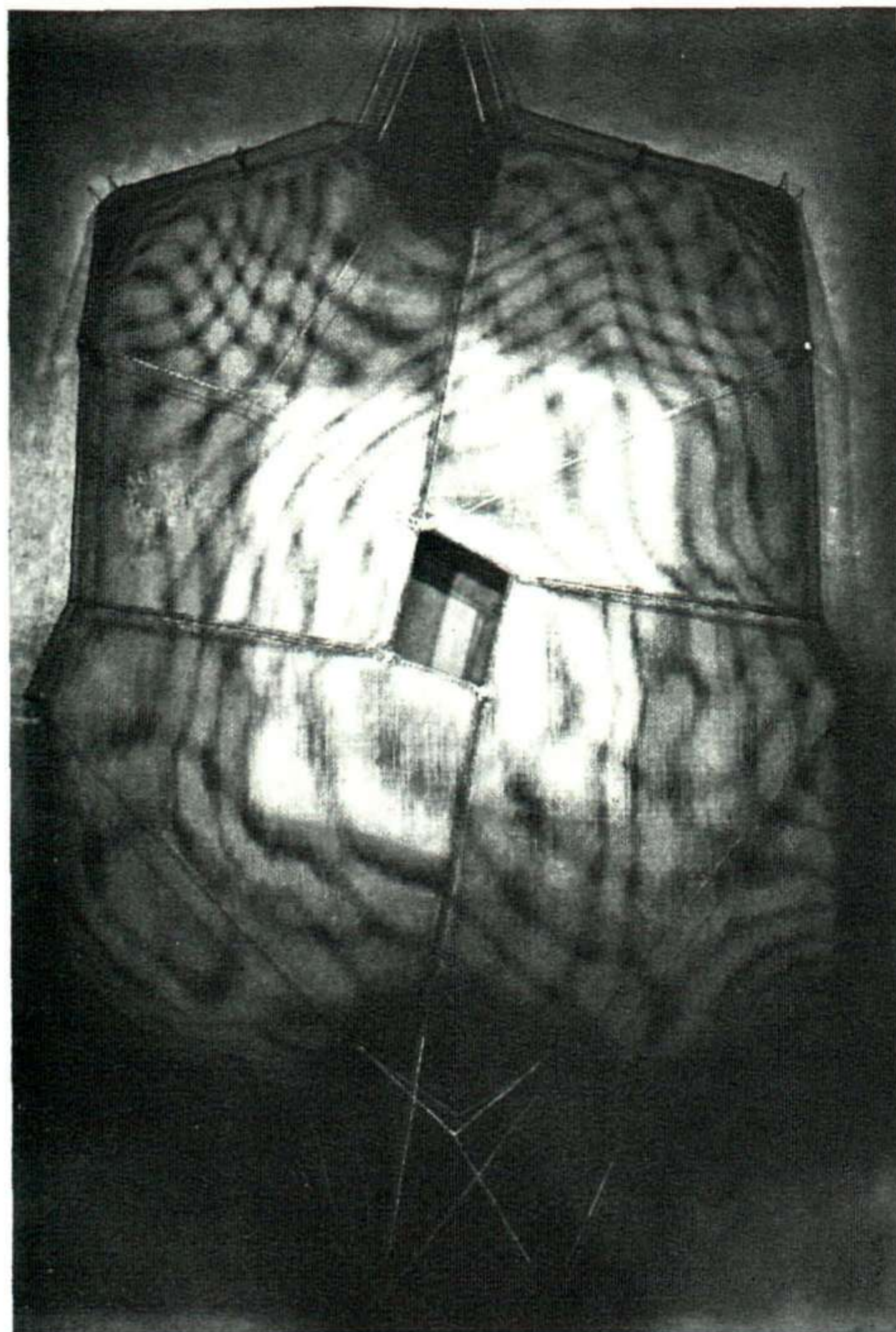
Y siguió su investigación.

Al recurso inmediato de superposición de planos horizontales le desplaza, en el quehacer de Rivera, la complicación. Los planos dejan de ser sólo horizontales y se convierten en planos poliédricos, casi en figuras geométricas. Y, practicando una sutil acupuntura, Rivera atraviesa estos planos con soportes que los extienden, en carpa, sobre el plano de apoyo, luego los sujeta con hilos metálicos, abriéndolos y cerrándolos según pide su tensión individual, la que solicita el mismo trabajo y la que ordena su imaginación lírica, tan lírica que hoy da como resultado fabulosas telas de araña, mandalas orientales, espejos, etc.

Este trabajo plástico, consciente y silvestre a la vez, que hoy realiza Rivera, no sería posible sin un cauce cultural muy establecido, en el que la dicción —el trabajo artístico— no aprovechara los recursos de la industria y en el que la capacidad de absorción del mercado no respondiera.

Los dos grados que hemos señalado, industria y mercado, en la obra de Rivera, sólo pueden ser comprendidos en sus matices por un sustrato social alejado de los "mass media". Pues aunque los materiales que Rivera utiliza son empleados también por el artesano en un tipo de manipulación que podríamos calificar de primario, las transformaciones que sufren en las manos de Rivera los transforman hasta volverlos herméticos y sorprendentes.

Rivera cuenta con un público fiel, sensible a las sugerencias que él les propone. ¿Hasta qué punto se produce una ósmosis entre público y artista? Desde luego, el público es un factor fundamental para el artista, a quien alienta con su interés, a quien puede condicionar también a través de este mismo interés.



ESPEJOS.

De cualquier manera, la pervivencia de un estilo "Rivera" supone una coherencia entre el hombre y la obra, y demuestra una fidelidad convencida de que está en camino.

El trabajo actual de Rivera, como ha podido apreciarse en su reciente exposición en la nueva galería Juana Mordó, no se queda marginado en este tiempo de pluritendencias en virtud del carácter científico-lírico que hemos venido señalando en él.

ADOLFO CASTAÑO

DOS MEDITERRANEOS FENOSA Y BAEZA

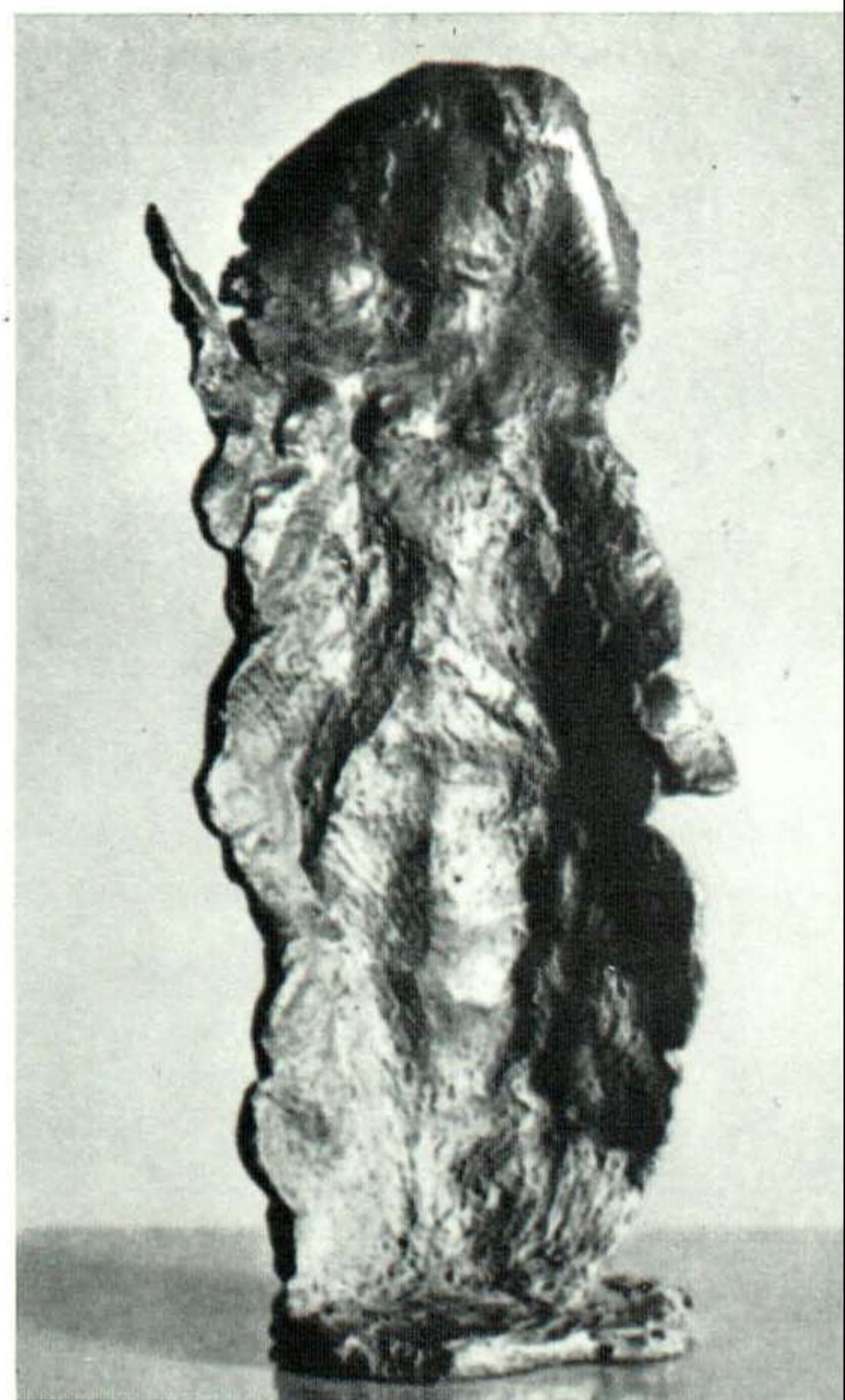
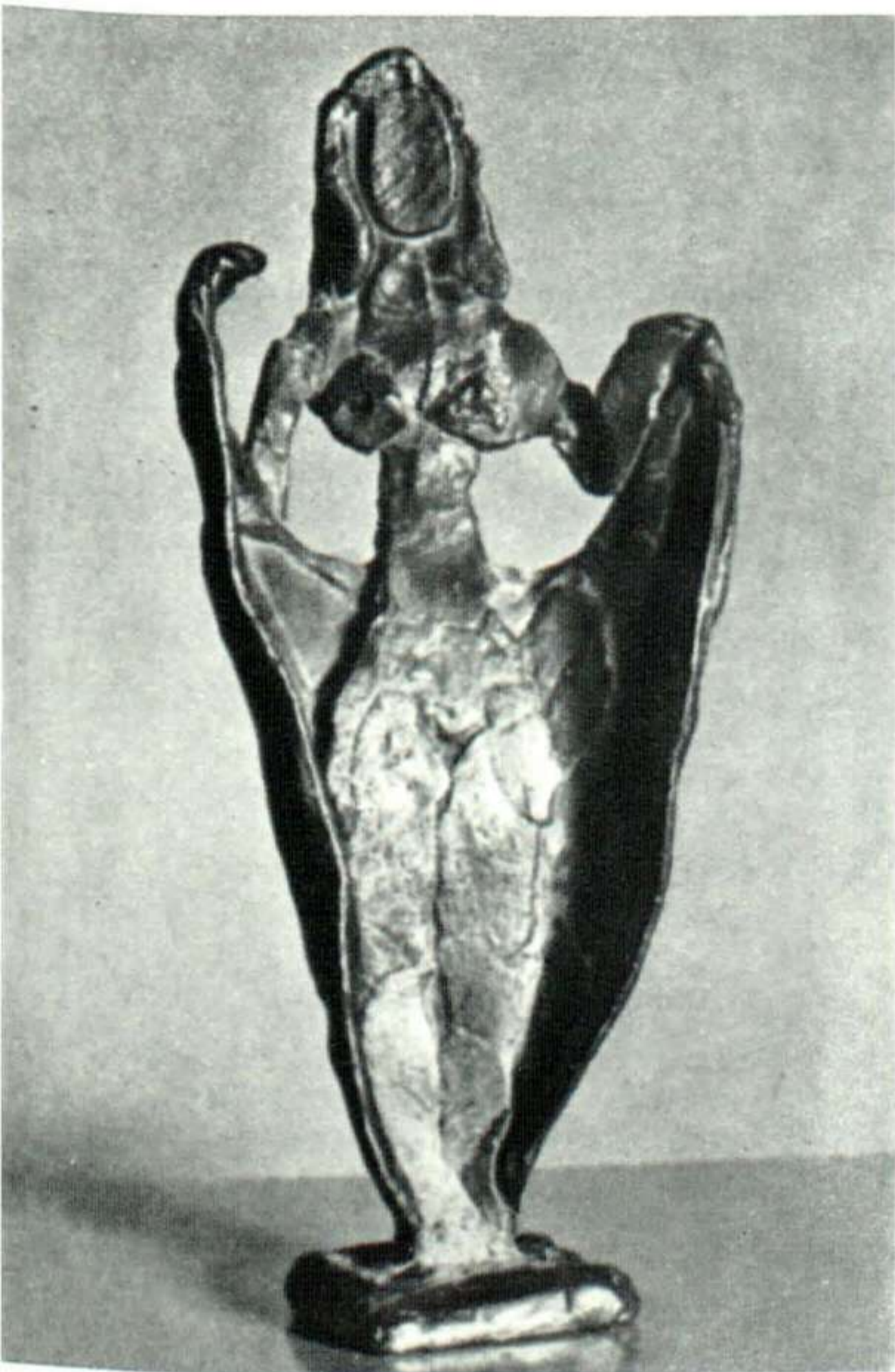
Los une un mar... A Apel.les Fenosa y a Manuel Baeza, catalán y alicantino, respectivamente, les une la savia que en definitiva vitaliza sus diferencias, convirtiendo al primero en artífice de estrofas delicadas, y al segundo en responsable de naturalezas concebidas como por un joyero entusiasmado. El Mediterráneo es la espuma mayor de las particulares espumas áureas o bronceas, con las que Apel.les Fenosa ha creado un mundo de vigor, metáforas y

fragancia. En el sueño azul de nuestro Levante parecen sumidas las construcciones, las alusiones formales de Manuel Baeza, que siempre pinta como si rindiera —de lejos o de cerca— un homenaje a su mar. Dos mediterráneos irremediables, que no pueden ser para su fortuna más distintos. Porque mientras a Apel.les Fenosa se le ve de vuelta de lo que le subyuga, a pesar de que le pida prestados ritmos y hasta temperatura, Manuel Baeza es artista de ida, y no por condena, sino porque la mayoría de las cosas que pinta son una ofrenda al misterio mediterráneo del que se considera cautivo.

APEL.LES FENOSA

El escultor catalán, nacido en Barcelona en 1899, cuya exposición reciente en Ponce ha revalorizado lo que nos brindó en Biosca el año 1967, si mal no recordamos, proviene —como ha escrito Antonio Bonet— del modernismo catalán, ha asimilado el **noucentisme** y las vanguardias, para crear más tarde una extrema y refinada sensibilidad, paralela a la de los poetas líricos contemporáneos. El mundo expresivo de quien durante tantos años supuso en París un aspecto indudable de la avanzada española, "enaltece la alegría de existir y canta la fecundidad de la tierra", porque "sus raíces se hunden en el humus que hace germinar lo vital". "El goce lúdico y la exaltación" son las palabras iniciales de la estrofa que en todo momento supone la obra definitiva de nuestro artista. En el "Monumento a Pablo Casals" como en "La tempestad", fuerzas misteriosas cual savia tonificante nutren sus formas, que

no adquieren categoría para perennizar determinada realidad a la que conmemoran, sino para exponer de la manera más pura y comunicativa lo que las mismas tienen de poesía y de salud. Lo que hay de representativo, de figurativo en este mediterráneo, no funciona escultóricamente para rendir tributo a una realidad ajena a la escultura. Desde el momento que las formas particularísimas en las que se resuelve la escultura de Fenosa nacen y se producen



para cantar de manera infinita el jugo misterioso que las convierte en naturaleza.

Lo plástico, bien cuando actúa con arreglo a las leyes de la firmeza o de la euritmia, bien cuando se resuelve obedeciendo los mandatos de una especie de característica ternura, no se reduce jamás en Fenosa a un espejismo condicionado, sino que canta con enorme independencia himnos de una carga misteriosa, a nuestro modo de ver, sorprendentes. El peligro constante del mediterráneo, lo ornamental concretamente, se sortea en todo momento por la pujanza y brío con que se acredita la forma escultórica en este caso, nacida para expresar y no para subrayar lo que, en tantos otros, queda muchas veces sin transmitir. Los resultados expresivos, hermanos por una parte de los frutos, de las hojas, jamás renuncian a eternizarse por la impregnación de cierta carga, que los relaciona con el símbolo. Dándose el caso que las obras que en Apelles Fenosa más se parecen a naturalezas espontáneas, bien nacidas, más nos subyugan de otra parte, por lo que atesoran de significación descifrable, aunque su soporte se aleje de la innecesaria complicación.

Aunque no descubramos nada al señalar que Apelles Fenosa es autor de una personal mitología, conviene siempre que tengamos la suerte de confraternizar con obras de este artista, insistir en la condición de sus elementos. Las figurillas o grandes figuras del impar mediterráneo, transmitiéndonos secretos y particularidades a los que el misterio añade dimensión importante, no nos familiarizan —cosa curiosísima— con un mundo abstracto y hasta cierto punto vacío, sino con un cosmos mítico y vivo, extraño y tan lozano como puede ser el vegetal por ejemplo, válido por lo que tiene hasta cierto punto de real. "Mantell", una de las mejores cosas de su última muestra, nos imanta como lo hacen las diosas mitológicas y con el encanto con que suelen hacerlo las mujeres atractivas. En la "Gran Voluta" no se sabe qué valorizar más, si el ritmo plástico que como un mandamiento efunde tal obra o el pulso vitalísimo que en el mismo se acredita, por el solo hecho de ser.



Porque lo importante de este escultor, y de ahí que nosotros le consideremos extraordinariamente, es la vitalidad inmarcesible de la condición mitológica de la mayoría de sus piezas. Ya que las mismas, en vez de influirnos por su condición digamos aparente, suelen conquistarnos por ese valor difícilísimo de alumbrar en arte, al que se conoce por el nombre de **magia**.

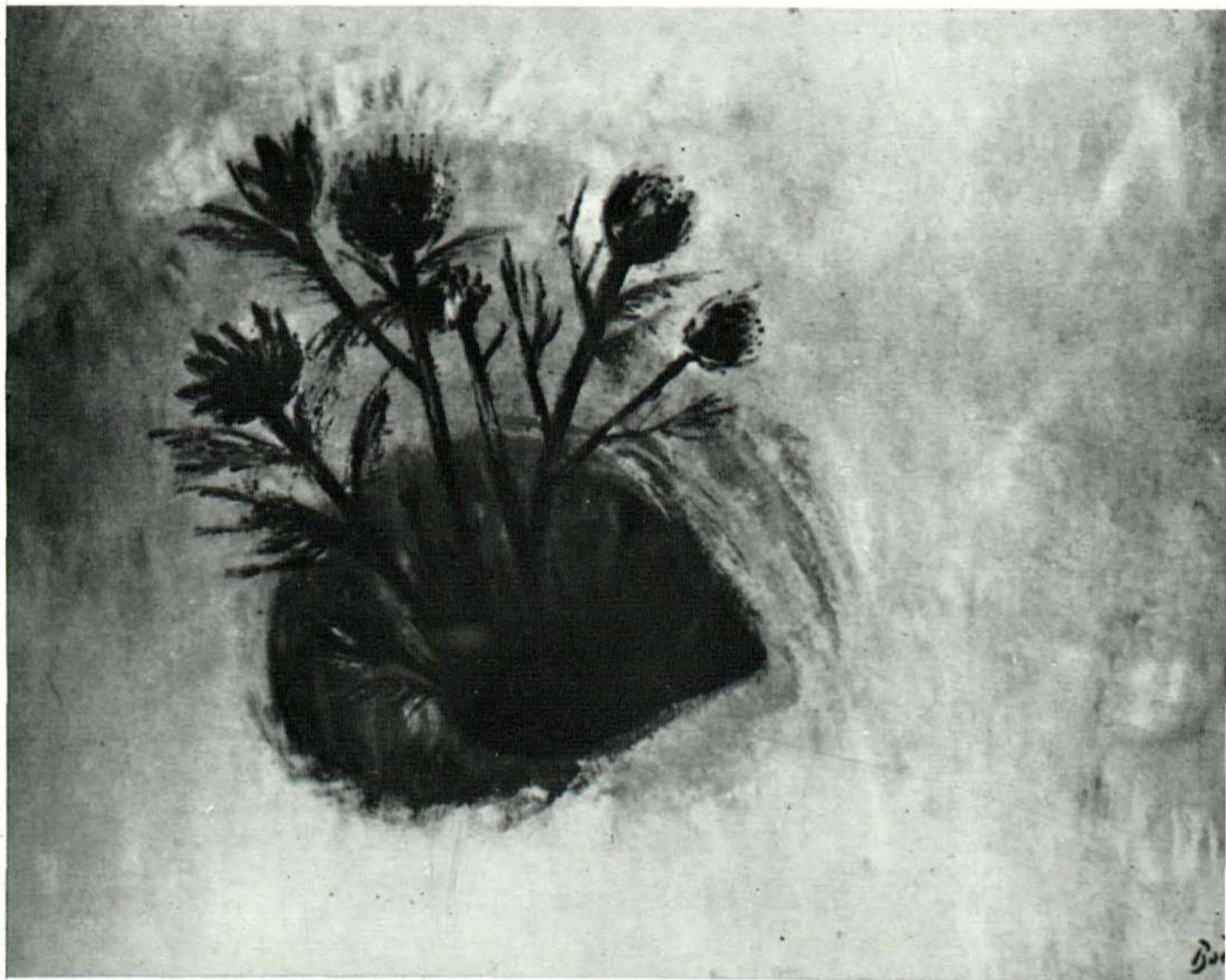
Fenosa en sus apariencias estilizadas, ni se olvida nunca que resuene la savia fecunda que desde muy lejos la vitaliza. Para el escultor, en este caso, la figura o figurilla es una espuma, pero una **espuma resumidora** —cosa más importante de lo que parece— del mar a que la misma debe su milagrosa entidad. Pecaría nuestro mediterráneo si no diferenciara el fruto-exponente de la espuma-síntesis. No cumpliría como en realidad cumple si en el fragor elocuente de sus formas no razonase en toda su grandeza una indefinible pero sintetizada verdad. Por ello, porque la labor más minúscula de este catalán responde a un mar muy importante, lo que podría haber de ambiguo, de evasivo, desaparece. Brindándonos con una pujanza, con una verdad, con una gracia, que constituyen la prueba justificadora de un arte mitológico y vivo, fantástico y palpitante, alusivo y real. **La voluntad** de las piezas de Apelles Fenosa es probablemente lo que convierte a éstas en razones mágicas incontrovertibles. Porque aunque la apariencia de las mismas sea de deidades, de flores, de hojas o de ritmos, lo que interesa en última instancia es lo que estos ritmos, hojas, flores o deidades descifran con plenitud impresionante. Cuando en conexión no con las realidades aparentes que a veces recuerdan, sino con las esenciales y misteriosas a las que su condición mítica las vincula, nos comunican con una sencillez y tibieza adolescente únicas lo que formas más adultas —pero no tan sinceras, tan impregnadas, tan conectadas con lo inefable, tan vivas por tanto— encuentran difícil comunicarnos. No creemos, como se ha señalado, que Apelles Fenosa metamorfosee la realidad. Creemos, eso sí, que hace reales mitológicos hallazgos. Y que al poner a disposición de los seres humanos esa mito-

logía sin énfasis, sin petulancia, sin pertenecer a otro mundo, que es lo que caracteriza a la del barcelonés insigne, llega a convencernos de que "Flautista" u "Hojas", "Flauta" o "Marzo", son seres poco humanos pero enormemente vivos, con quienes podemos aprender lo que a veces no aprendemos ni con la relación, ni con la convivencia.

MANUEL BAEZA

La colección de "ofrendas mediterráneas" que Manuel Baeza ha mostrado en su última exposición de Frontera ha resumido, sin decirlo, las diferentes etapas del artista. Baeza, sin dejar de cultivar el particular lirismo que le caracteriza, nos ha familiarizado con figuras demasiado lineales de su primera época, con la que presidía su catálogo —que es probablemente una de sus mejores cosas pintadas hasta el momento—, así como con naturalezas muy abstractas, si ello puede decirse, y con la más importante de su conjunto, cierre importante de su presentación. Estos cuatro pasos o capítulos de su aventura personal no han sido servidos en la última

muestra del alicantino para poner de manifiesto las virtudes técnicas de un procedimiento, sino como resultados más o menos plenos de un proceso artístico expresivo, atendido por el artista en la circunstancia con tanto fervor, pero quizá con más hondura, que en anteriores ocasiones. El pintor, muy atento, como apuntamos en el prólogo de este trabajo, a la norma mediterránea, no reemplaza nunca, o no peca por voluntad de hacerlo, el momento escasamente sentido con el recurso peligrosamente decorativo, sino que después de partir del latido inspiratorio, lleva éste al correspondiente desarrollo con tanto entusiasmo como preocupado por la peligrosa facilidad. En un principio, la naturaleza delicada de la arquitectura formal sobre la que el alicantino eleva su problemática, puede hacer pensar en un esfuerzo creador planteado con ligereza y, como consecuencia, de un entendimiento no siempre profundo, habida cuenta que al artista, en este caso, le sobran elementos para llevar a cabo su tarea. Pero cuando disfrutamos las brisas atrapadas por Manuel Baeza en la



unidad, característicamente desgajada del pintor, y nos damos cuenta que lo mismo en sus naturalezas que en sus paisajes sólo le importa ser leal a la raíz motivadora de sus cuadros, más que al correspondiente espectáculo en que puedan concluir sus esfuerzos, descubriendo lo que en su obra, sin empaque, sin prestancia, sin casi construcción muchas veces, hay de acuerdo con una música perseguida como quien contempla constantemente el mar.

Ahora bien, el pintor, con derecho absoluto a **redondear** las conquistas logradas, teme que, al hacerlo, los resultados expresivos mientan en última instancia aquello que a su criterio se consiguió ante la contemplación de algo real o la consideración de algo soñado. El mediterráneo que nos ocupa, como nos tiene acostumbrados a lo largo de una obra que, desde que conocimos en los días de la Academia Breve, seguimos con la atención que se merece, en vez de edulcorar decorativamente hallazgos pictóricos con intensidad suficiente para ser manipulados, los reclina en el cuadro con la levedad con que en alguna de sus naturalezas están reclinados elementos o frutas. Sus resultados cautivadores no funcionan por una excesiva simpatía, sino en función de esa acritud poética, característica de la obra de Manuel Baeza. La pintura del alicantino no trata en ningún momento de impresionarnos fácilmente, sino cuajando en un lenguaje donde el alfabeto utilizado por el artista se nos brinda de manera naciente, elemental. Lo lírico que totaliza las obras mejores de este plástico lucha sin querer con la aspereza particular de un léxico expresivo, que en ningún momento pretende cotizarse en el plano de las complacencias. Encontrándonos con que el encanto particular de sus mejores cuadros está, desde nuestro punto de vista, en el extraño choque de un lirismo ordenador hacia el que tienden en definitiva todas sus creaciones, y en esa aspereza venial, originaria, entendida de la manera más limpia y directa, que Manuel Baeza encuentra en sus largas horas de ensueño y contemplación personales.

En el mundo de Manuel Baeza, prolongación íntima y directísima de su pasión mediterránea, las cosas y



los seres vibran con una verdad, con una dimensión que, repetimos, no quieren de ninguna manera cotizar en el plano de la amabilidad, de la simpatía. Para que quienes se encuentren con lo que estos seres y estas cosas significan, descubran, de la misma manera que su creador

descubrió en la Naturaleza y en la vida enigmas fundamentales, esos caminos a lo inefable que en la pintura del alicantino se abren con el propósito de enriquecernos como eternas y nuevas palabras.

ENRIQUE AZCOAGA

LA PINTURA SENSITIVA DE ABUJA

La reciente exposición de la pintura de Abuja en Kreisler suscita unas ciertas tensiones espirituales. De un lado podemos sumergirnos en un mundo de contemplación onírica. Podría decirse que toda su temática arranca de una elaboración del subconsciente y que todas sus plasmaciones son como una revelación de cualquiera de nuestros estados anímicos imposibles de concretar en el tiempo. Por una parte se produce el vacío de la soledad en medio de su magistral impronta que confiere a las cosas y a los seres una calidad emulsiva de soterrada angustia. Sin embargo, en otras ocasiones se expresa con una locuacidad gay y temperamental en la que la ternura trasciende todos los elementos integradores de su obra y la soledad se convierte en cálido acercamiento y en rotunda entrega. Nos asombran sus mundos vacíos donde la expresión poética obtiene la necesaria ubicación que se consolida en el color y la luz. Pese al enigmático misterio de sus densidades distanciales casi alucinantes, esa playa solitaria en la que un pescador se erige como elemento insobornable de la íntima soledad, nos parece un lugar hollado en otro tiempo por nosotros o tal vez soñado de alguna manera como contrapunto de nuestra ansiedad. Esos soportales pluviosos en los que únicamente una estatua desnuda se protege bajo un paraguas, es menos una irrealidad que la propia resultante de una serie de emociones que nos arrastran a esa sed del absurdo que todos llevamos dentro cuando tratamos de superar la cotidiana fatiga de lo concreto. No termina en estas plasmaciones el logro sorprendente con que se manifiesta, en la pintura, el mundo onírico de Abuja. Cuando se ajusta a los términos netos del realismo, es incapaz de ofrecerlos, desde su difícil simplicidad, sin un excipiente de sorpresa. Hay sorpresa en la composición, en la nitidez dibujística y en el empaque cromático. Sus insectos, sus aves estáticas, sus flores sublimadas, y esas parcelaciones vacías de la realidad donde tanto se valoran las sombras y las perspectivas, consiguen acercarnos de una manera sensitiva y profunda a los valores últimos de la belleza que concebimos como una gran serenidad que se derrama inútilmente sobre las cosas.

Pero todavía nos queda un resquicio en el aspecto conceptual de la pintura de Abuja por el que necesariamente hemos de filtrarnos para abocar a nuestro mundo sensorio. En Abuja existe una teoría de lo imposible definida diestramente a través de intenciones plásticas tales como las que pueden desprenderse de un desnudo sin rostro o de esos cascarones vacíos de los que surge la figura humana como consecuencia de una prodigiosa incubación temporal en la que se nos tiende un hilo umbilical y fatídico que nos ata definitivamente a una sensación de infinito. Todos estos mundos convergen en la creación de Francisco García Abuja que ha bebido en nuestros poetas surrealistas y ha per-

feccionado su digitación en nuestros clásicos maestros y ha encontrado su mejor repertorio en la propia e íntima sensación en la que late un existencialismo lírico, valga la antinomia.

JOSE GERARDO
MANRIQUE DE LARA



DOS PINTORAS, DOS ESTILOS

La evolución de Elena Gago

Notablemente me interesó la anterior exposición de la pintora coruñesa Elena Gago a ésta que comento. Expuso en la madrileña galería Edaf hace casi tres años y lo hace en la también madrileña galería Kandinsky. Entonces signaba yo aquel muestrario como considerable y pertinente toque de atención al prepotente y estéril predominio del llamado hiperrealismo. Porque la estilización formal de aquellos cuadros suponía, de suyo, una jugosidad y desgaire de ejecución bien alejados de esos otros rigores tantas veces archipedantes. Item más: el silencio de aquel mundo objetual devenía clamoroso. Una reverberación de indu-

dable linaje poético erguía cada color, cada ordenación plástica.

En el tiempo que ahora nos bazuquea, Elena Gago —que parece haber prescindido del María antañón y precedente— ha ofrecido a la madrileña gente unos veinte cuadros que merecen la reposada y exigente valoración.

Pintora —antes— de los lechos solitarios, de las ventanas entreabiertas, de las habitaciones recién abandonadas o en extraño trance soleado de no sabemos qué visitas, continúa sus temas y su ámbito pero, noblemente, inexcusablemente, se ha perdido mucho más. Y nos lo ha dado.

Ahora Elena Gago ha multiplicado los objetos y descoyuntado, ármnicamente, verosímilmente, los planos. Ha ampliado sus colores y se ha complacido en muy difíciles y originales malabarismos. Con su realismo mágico —¡ya salió aquello!—, sin nada adulterar, ha trabajado seriamente, enriqueciendo sus posibilidades. Su conocido nimbo misterioso, el aire zurbaranesco o dulcemente dicente de sus habitáculos cotidianos sin figuras se ha enfiligranado en buenos problemas de lo que ella es: una pintora mayor en evolución.

Ciertamente tengo a Elena Gago por una de nuestras pintoras más interesantes. Su fuerte y pura idiosincrasia, la verdad prístina y ecoica de sus decires, se apoyaba antes en una técnica elemental pero suficiente. Hoy señalo con gozo la evolución de un esfuerzo fecundo. Hasta ha miniado alguno de sus fondos —antes tan planos— con unas texturas de estela a lo Cristino de Vera. Hasta ha paralizado emociones en aras de un escorzo difícil. Hasta, frecuentemente, ha ensordecido sus ricas y tibias voces para ofrecernos una mayor verdad, una más mineral dureza.

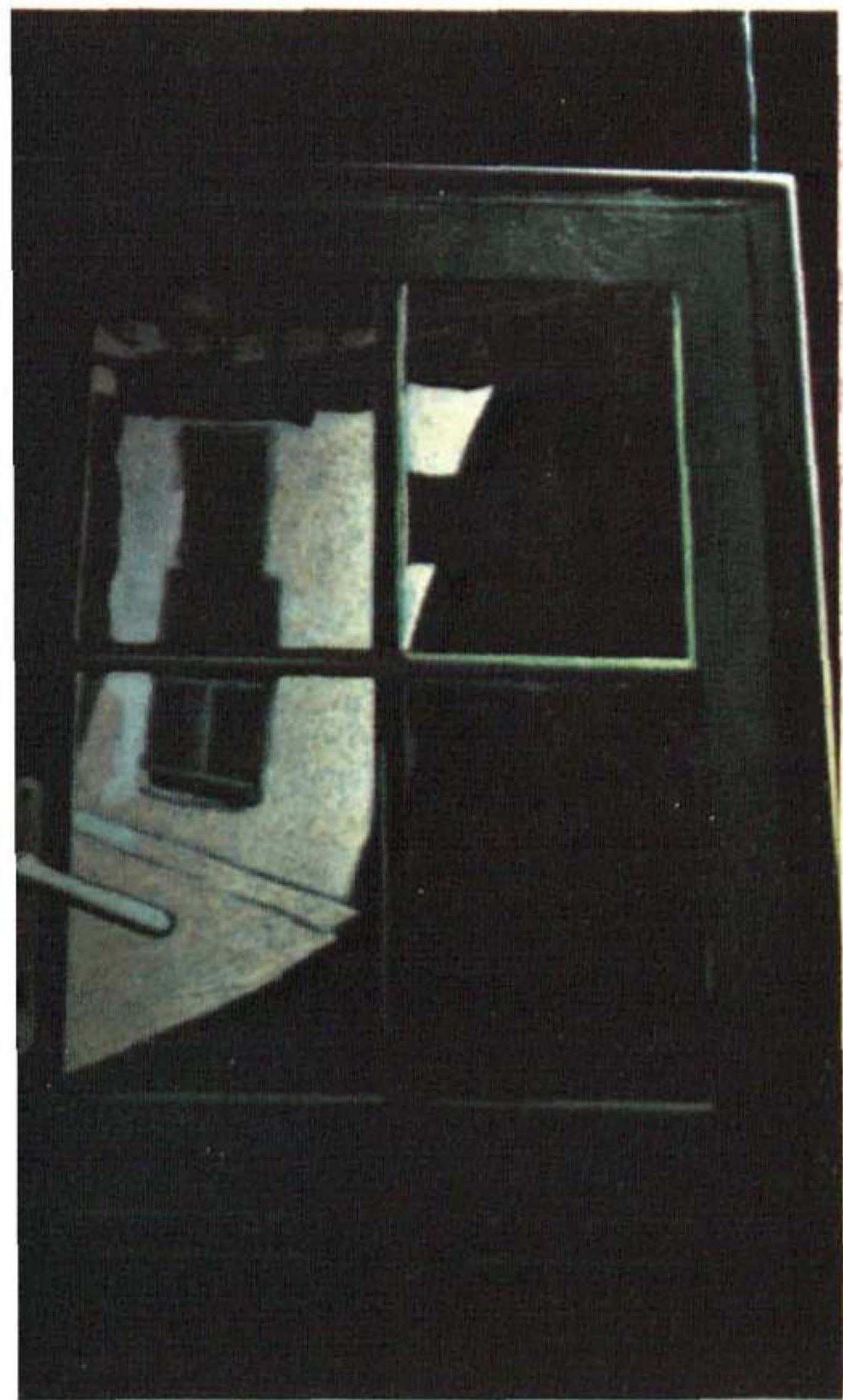
Cuanto señalo es evidente tranco de madurez. Indisputable cauce de ancilares jirones. Tanto me complace y ejemplifica que no he de verter sobre ella un posible y grave reproche: la frialdad de algunos cuadros,

su menor vibración creadora con relación a la anterior exposición, un peligroso deslizarse —claveteado— por los hieratismos habituales. Pero quede eso para los sectarios de la trampa y el tampón. Nuestra pintora coruñesa es una inventora que atraviesa una etapa. Agradecámosle propósito y resultados más altos y complejos que los precedentes.

ANTONIO BESTARD FORNIS

La sabiduría ingenuista de Juana Pueyo

Dice el marqués de Lozoya en el catálogo de esta exposición celebrada en la sala Edaf de Madrid: "... no se trata de esa pintura que ahora se llama "naïf", que se defiende con el



encanto de lo ingenuo". Y nuestra coincidencia es plenaria —que diría Quevedo— con el muy querido Juan de Contreras y López de Ayala. Porque en el mal planteado debate, y mucha resultante confusión, entre "naïfs" e ingenuos, Juana Pueyo puntualiza bien desde estos lienzos llenos de color y sabiduría.

Saber técnico, excelente composición. Dos notas que caracterizan toda la obra de esta pintora madrileña de nacimiento, sevillana de residencia. Con ello está dicho que nos encontramos ante una profesional —medallada, por cierto— y en el cabal derecho de la exigencia.

EL GALIBO TEMATICO.—Resueltamente: la ingenuidad, el frescor de esta pintora viene dado —y se demora— en "paisajes y figuras" de su infancia. Un clima novecentista rezagado impera. Usos, matices, maneras de ver periclitadas constituyen la almendra del muestrario. Pero no sólo la almendra. Este es verdadero quehacer emocional: el sentir y su enmarque interfieren un solo, grave acorde.

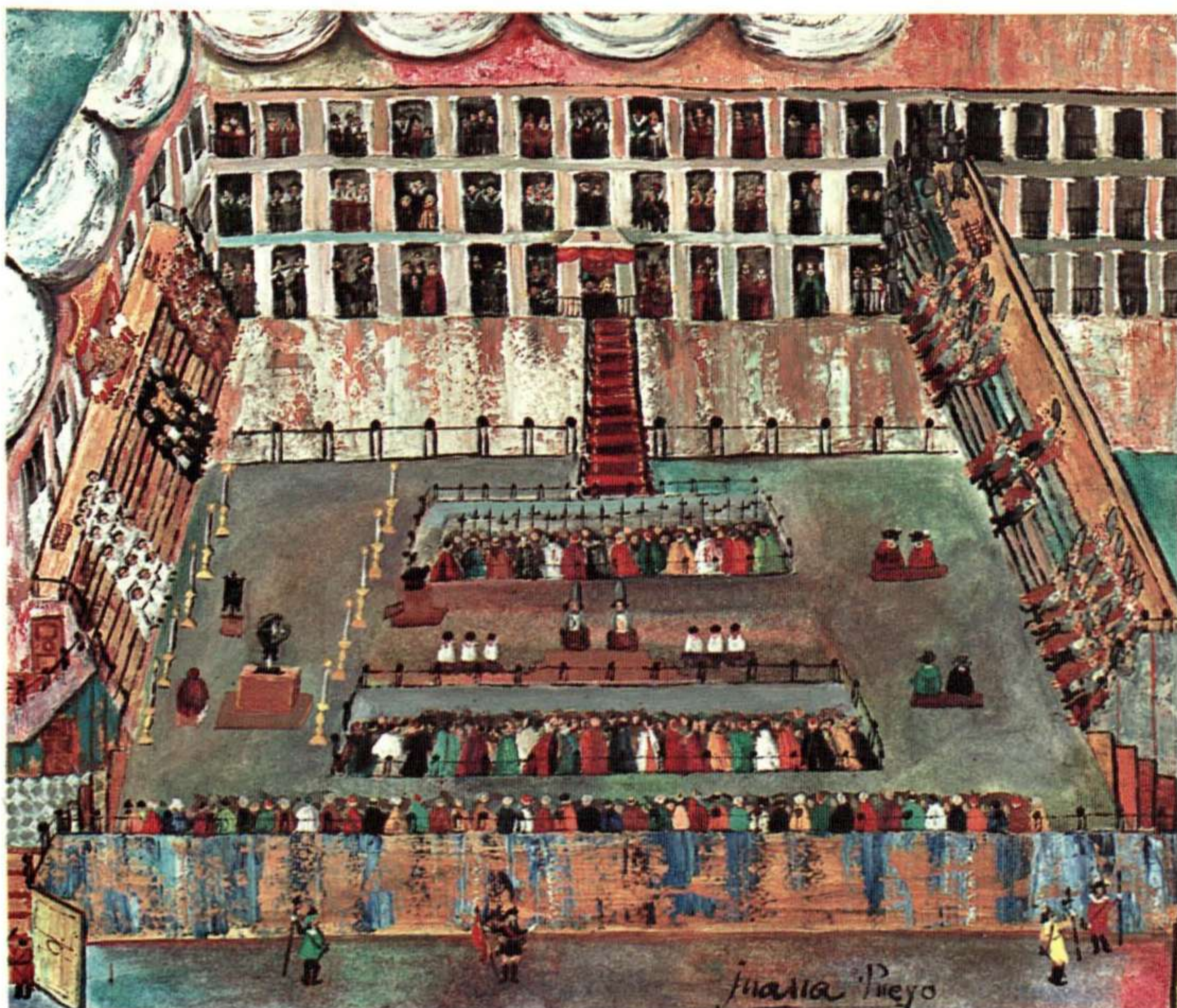
Personalmente albergo muchos deseos y alguna esperanza de encontrar ingenuistas que lo sean "more actualis"; que su gozosa acometida a la realidad por insólitos costados parta de su presente y en él se agote. En este sentido hay poco que elogiar en Juana Pueyo. Su nostalgia y rumia felices siguen, si no los caminos, sí el título fundamental de Proust.

Temas más exentos, más objetivados —un excelente auto de fe que reproduzco, el delicioso departamento de un coche-cama, también reproducido— son, con mucho, los que prefiero.

LAS MANERAS.—Ya está dicho que nuestra pintora posee y ejercita muy "buenas maneras". A fuer de riguroso, y sin poder formular un solo reproche al color, a veces audazmente conjuntado, sí señalaré que, en mi apetencia, algunas obras están demasadamente desdibujadas. Añado que composiciones sabias y muy simples paralizan en ocasiones la emoción concitada.

Quisiera para otra ocasión unas maneras más barrocas y resolutivas de mayores dificultades.

ESO DEL INGENUISMO.—Existe una persona —que ciertamente me habita— incomparable en el cabeza a cabeza, mentón a mentón habría que



decir, en determinados momentos de alcohólico y sentimental desajuste. Ya sabéis que mento a Perogrullo. Pues él está convencido de la "bizantinidad" de nuestras nomenclaturas. Dice, por ejemplo: no hay pintores "naïfs", hay gentes que no saben pintar, a Dios gracias, y devienen excelentes pintores. Entonces, hacen cosas muy malas pero muy divertidas y cosas fenomenales pero muy aburridas. (Perogrullo es inconvenientemente extremista.) Cuando ya ha liquidado, en el verbo delirante y preciso, aquella fijadora historia de amor con sus obligados "ya no importa" y sus epigramáticos "nadie llenará su hueco", se estira la corbata pulmonar y teoriza: "Los pintores ingenuos han de ser geniales. De así no ser, semejan implorantes disciplinarios ante el impotente e incorruptible cadáver de su tía Javiera. Más vale pájaro en mano que mosquitos en desbandada". Allá él y sus verdades de "a puño". A cada uno según su apetito.

Juana Pueyo, que expuso en esta misma sala hace tres años y creo recordar que menos depurada, es de-

cir, más sabrosa y golpeante, es artista de mucha consideración. Como se trata de mi gusto, que creo haber justificado, paladeo éstos, con bastantes excepciones, postres y echo de menos el guiso viudo y casero que necesita mi estómago estragado por la habitual "estilización". Puedo estar equivocado y me gustaría que la criticada me lo dijese. En tanto, exijo. Y lo hago, porque un panegirista es siempre el hombre que, al encontrar en su camino la expresión que él hubiera querido realizar, se identifica con ella y se declara autor. Tanto me gusta buena parte de esta tarea, que proyecto, como se ve, mis afanes perfectivos sobre ella. Perdonadme. También es verdad que pocas formas de crítica conozco más responsables.

Delicada y aviesa, esta pintora merece un movimiento pendular de cuantos, seriamente, aman la expresión estética de lo real. Los otros, quienes se la cogen con un papel de fumar, van, en este caso, como gerundios pisoteados.

ANTONIO BESTARD FORNIS

PORTALES Y BAYOD SERAFINI

Dentro de las numerosas tendencias, corrientes y estilos que conforman el arte actual, ninguno se impone con afirmación exclusivista, sino que todos ellos son complementarios e integran la lógica profunda de los tiempos modernos. El individualismo se enfrenta a la colectivización progresiva de espíritus y sensibilidades, y ha llevado a cultivar aquello que escapa precisamente a la uniformidad de la razón, cuyas reglas y procesos deben ser idénticos para todos. Las tendencias modernas aparecen en su diversidad como un reflejo de los temperamentos, y las individualidades afirmadas no están de acuerdo más que en una actitud: el rechazo de la realidad externa, de manera que la realidad percibida ha dado paso a la realidad modificada, bien a partir de una lógica de la plástica, o bien recreada por el fuego interior. El escultor Alfredo Portales y el pintor Bayod Serafini manifiestan a través de sus obras ese común rechazo frente a lo visible, para profundizar en la esencia de lo real desde sus subjetivos presupuestos.

El escultor chileno Alfredo Portales vino por vez primera a España el año 1969, invitado por el Instituto de Cultura Hispánica. Poco después fijó su residencia en Madrid, y desde entonces ha realizado importantes exposiciones dentro y fuera de España, siendo la más reciente la que acaba de presentar en la galería Fauna's. Incluye la muestra obras de pequeño y de gran formato. Estilizadas piezas en bronce, ovoideas, esferoidales o paralelepípedicas, aparecen resquebrajadas mostrando la interioridad abrupta de la materia. Sus modeladas formas abren al espacio recor-

tados contornos, y el vacío escultórico llega a poseer un valor expresivo tan eficaz como la rotundidad formal de la materia erosionada o pulida y brillante de sus superficies.

Estas esculturas nos trasladan al origen de un cosmos amenazado que, pese a hallarse deteriorado, aún conserva su carácter mítico. Grodecki ha señalado en su estudio "Destino y dominio de la escultura" que: "Del amuleto-fetichismo que favorece la reproducción de la especie, a las estatuas itifálicas de Min en Egipto, de Hermes en Grecia, a las diosas mejicanas de la fecundidad, y hasta las esculturas del Renacimiento y de los tiempos modernos (piénsese en la "estructura orgánica" de Jean Arp, o en el "Adán y Eva", de Brancusi), la sexualidad y la invocación del acto fecundador jamás ha desaparecido por completo de la escultura". La obra de Portales alude también a una génesis originaria, aun cuando creemos intuir, a través de la misma, que se trata de una génesis cósmica objetualizada, abstracción de una potencialidad energética creadora.

Tal vez es la escultura la realización del hombre que nos hace sentir de manera más directa el acto artístico. ¿Qué es el arte sino la empresa de imponer una forma espiritual a la materia que no lo es, y cuyos poderes para verse en ella reflejado el espíritu, debe captar el artífice en un combate jamás terminado? No podemos olvidar que en la escultura concluyen tres pares de opuestos que es necesario sintetizar: una materia y una forma; un trozo de naturaleza y una intención humana; un misterio y una inteligibilidad.

De estas esculturas de Portales ema-

na una cierta emoción sacral que aun cuando es producto de un acto de libre reflexión, conserva el parentesco que une a la escultura con el amuleto y el talismán. La pesantez de la materia aparece encubierta merced a la esilización formal, y el brillo de las pátinas sobre el bronce, característica de la estatuaria negra, se aplica para obtener el "nitor" en virtud del cual se hacen visibles las virtudes misteriosas. Este brillo de las superficies externas dota a las formas de un movimiento extremo, de un cierto dinamismo, si por ello entendemos la intensificación de permanencia en la eternidad, que producen los reflejos del bronce al proyectar la obra en el espacio ambiente. Portales logra en una síntesis consciente la conjunción materia-forma, e intenta, a su vez, expresar ese dinamismo inmaterial tan propio del mundo contemporáneo.

Sus esculturas no permanecen cerradas, sino que las rupturas muestran una liberación estructural y los dramáticos resquebrajamientos nos proporcionan una visión de la palpación íntima de la materia. La luz desempeña aquí un valor "táctil", en la medida que la luz "toca" parte de la superficie de sus formas, e invita a hacerlo al espectador de una manera imaginaria, pero no es menor la sollicitación al tacto que ejerce la opacidad milenaria y hostil del bronce no pulido.

La costra brillante que envuelve estas formas esféricas aplastadas y biseladas encubre los poderes misteriosos de la masa, pero sus rupturas permiten que asistamos al borbollar caótico —trozo de naturaleza vibrante, guardián de las energías de un todo—. Así, estas

esculturas convertidas en amuleto gigante, aun cuando han perdido su eficacia hermética, evocan el misterio que nos desborda.

BAYOD SERAFINI

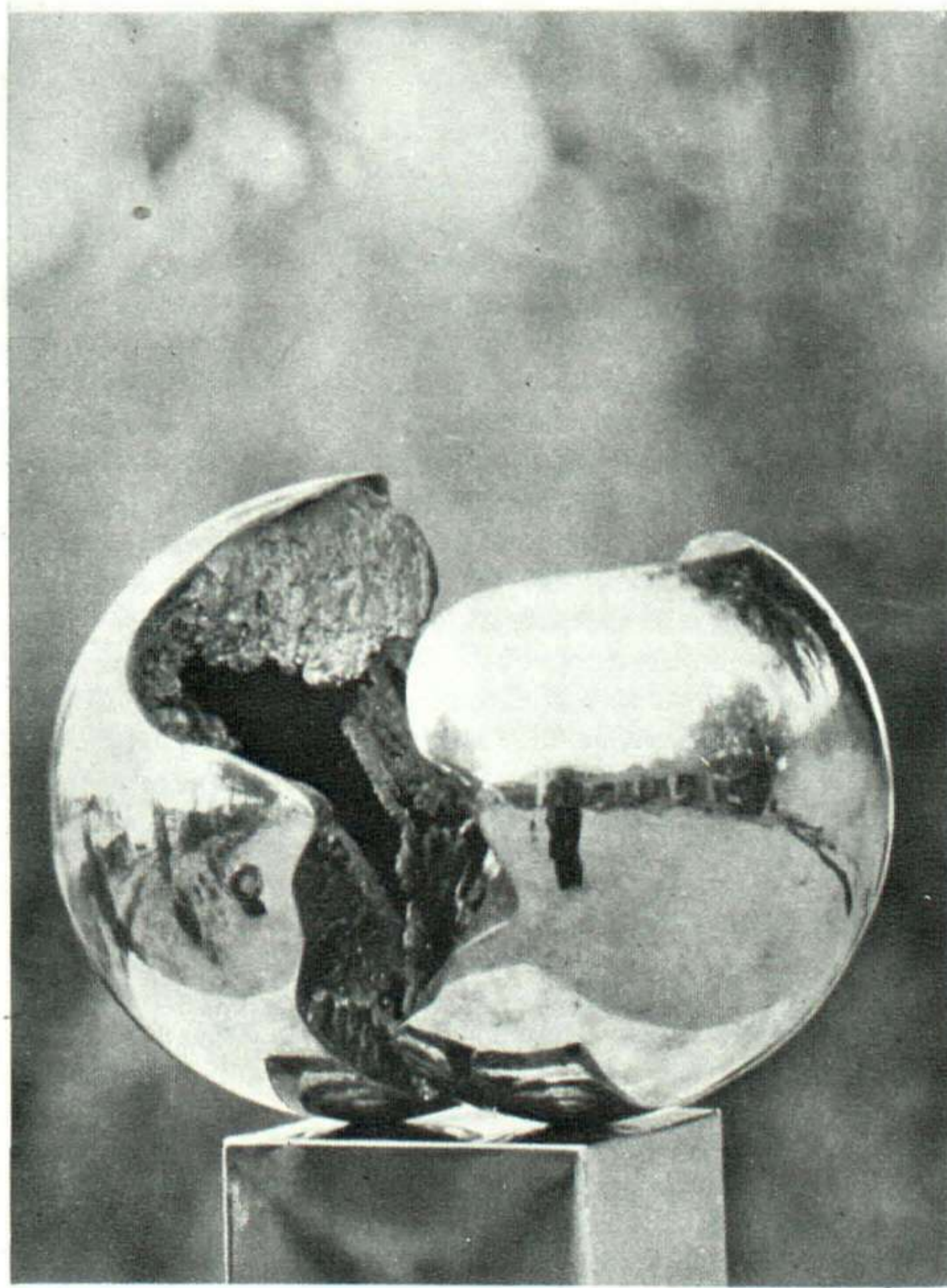
Pocos artistas realizan su obra de manera tan consciente como lo hace este joven pintor catalán, que acaba de celebrar una exposición en la Sala Gaudí de Barcelona. Figuran en su "currículum" estudios de música y pintura. Posee experiencia como actor de teatro, ha sido profesor de dibujo y de colorido, ha pronunciado numerosas conferencias sobre "la utilidad del arte", dirigido cursillos de técnica de expresión, y a partir del año 1973 ha abandonado la docencia para dedicarse exclusivamente a la creación artística. Las palabras de autopresentación a su exposición dicen bastante sobre los presupuestos esenciales del artista, acumulados en su vivencia como hombre de nuestro tiempo. Dice Bayod Serafini: "El arte es el único vehículo capaz de alejarnos de la crisis espiritual

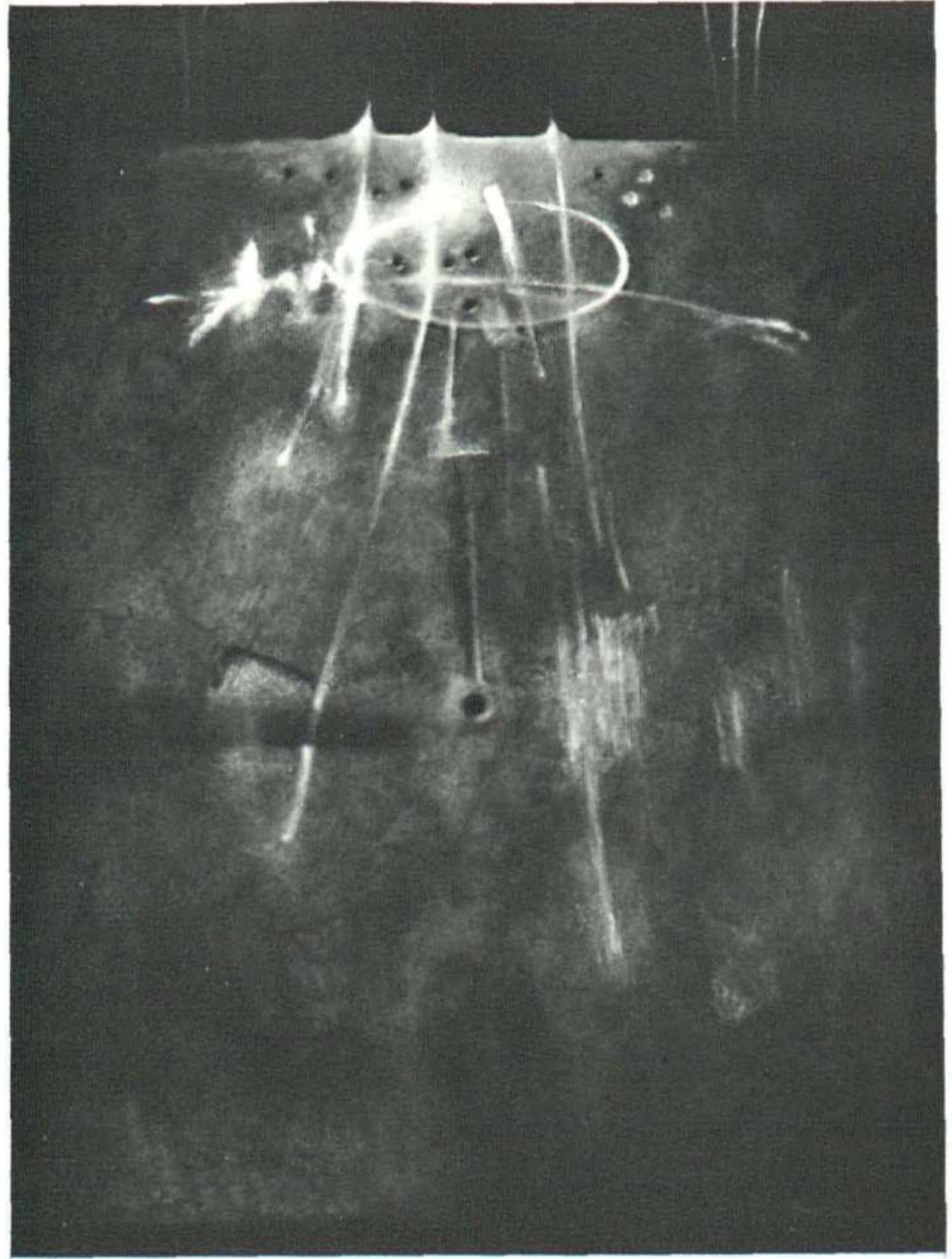
que se avecina, al rescatar de nuestro inefable cosmos espiritual la dignidad de nuestro propio yo", y manifiesta que el arte debería ser considerado como un "sentido" más del hombre, sin el cual dejaría de existir como tal, y como un medio de encontrarse y de trascenderse.

La auténtica expresividad de la obra de arte consiste y radica en esa tensión que se establece entre lo psíquico y lo idiomático, entre lo que se quiere decir y lo que se puede decir. Son paisajes psicosensoresiales lo que sus dibujos, acuarelas y pinturas al óleo transcriben. Sus superficies en gris muy matizado admiten la inserción sobre las mismas de simbólicas incisiones, y en un abierto espacialismo adquieren corporeidad visual, casi tangible, pequeños orificios o bocas que, en número de uno, dos, tres o cinco se ordenan equidistantes o siguiendo la trayectoria de una curvatura esferoidal incompleta. Estos son los signos más visibles, junto a una línea de horizonte apenas afirmada, que divide la composición en la parte inferior o media y la emergencia, en ocasiones, de abiertas cuadraturas de luz matiza-

da, que superpuestas conforman un único espacio. Cada obra se convierte en un sensible tejido de unidades coordinadas que pasan de una a otra mediante un tono monocorde de densidad más o menos acusada y constituye el nexo de unión. Bayod trata el color como una equivalencia de la luz siempre asordada, o de la sombra, y en su obra el modelado en sentido tradicional aparece sustituido por la modulación, que sitúa a sus escasas formas dotadas de aparente relieve, en armonía con los fondos abstractos de los cuales emergen, y junto a los trazados lineales o gestuales que sobre ellos se inscriben. Todo parece sintetizado mediante una serie de toques de valor casi igual pero de calidad diferente, que hacen avanzar o retroceder signos y formas con relación a una luz siempre reflejada.

El pintor se nos muestra como un visionario de su propio mundo, que aplica la razón y su dominio del conocimiento expresivo del lenguaje pictórico, para hacernos llegar con el mayor verismo el contenido del mismo. En su signografía intervienen el reflejo, tal vez el desgarró





de la idea o el aura de las formas, elementos todos ellos que se hallan detrás de lo visible, allá donde se debaten la materia orgánica, la psique y el espíritu. No puede hablarse ante estas obras de un hiperrealismo figurativo, pero sí de un hiperrealismo conceptual y simbólico que gira en torno a lo absoluto.

Su pintura no es la expresión de un mundo cotidiano, sino de una individualidad a la búsqueda de su identidad más profunda. A medida que la ciencia ha avanzado hacia la universalidad, y por lo tanto hacia la abstracción, se ha alejado también del hombre medio, de sus intuiciones, de su capacidad de comprensión. Nuestro lenguaje se ha formado bajo la presión del mundo coti-

diano: seres humanos, vehículos de transporte, emociones, libros, enfermedades, pero a medida que la ciencia ha avanzado hacia lo infinitamente grande y hacia lo infinitamente pequeño, ninguna de las palabras comunes, ni del lenguaje conocido, resulta ya apta para designar los nuevos seres y su nueva realidad. De ahí que el lenguaje pictórico de Bayod Serafini no nos resulta a primera vista conocido. Y aquí se cumple, una vez más, el don del artista de detectar lo que ya es, aunque esa realidad no sea reconocible hasta el momento por la mayoría.

Lo que Bayod pretende expresar en su obra es una realidad más profunda que la de la apariencia de las cosas, en

provecho de una realidad más sensible, aquello que Cirlot llamó "el trasfondo poético de carácter planetario". La visión que nos da el pintor en su obra es una visión no óptica de común arraigamiento terrestre, y una visión no óptica también, de participación cósmica, que alcanza a la esencia de la realidad profunda. Sobre sus superficies no reconocemos objetos, sino rasgos: equilibrios esenciales, realidades internas y formas internas que preludian un renacimiento, con más maravilla y posibilidades poéticas que las que ofrece el actual mecanicismo.

ROSA MARTINEZ
DE LAHIDALGA

ALVAR

SEMBLANZA DE UN ESPAÑOL EN PARÍS

Alvar, un nombre que suena, así a lo catalán, en la última promoción de la Escuela de París; una firma cotizada ya en Europa y en Estados Unidos. Todo un pintor de los de vocación clara, firme, imperiosa. Alvaro Suñol, español acabado de formar en París, en la década de los 60, de nuevo ciudadano de Barcelona, pero fiel a la galería que lo lanzó y al taller donde hace sus lito-

grafías, en este París que, cuando se ha vivido, no se puede ya nunca más olvidar.

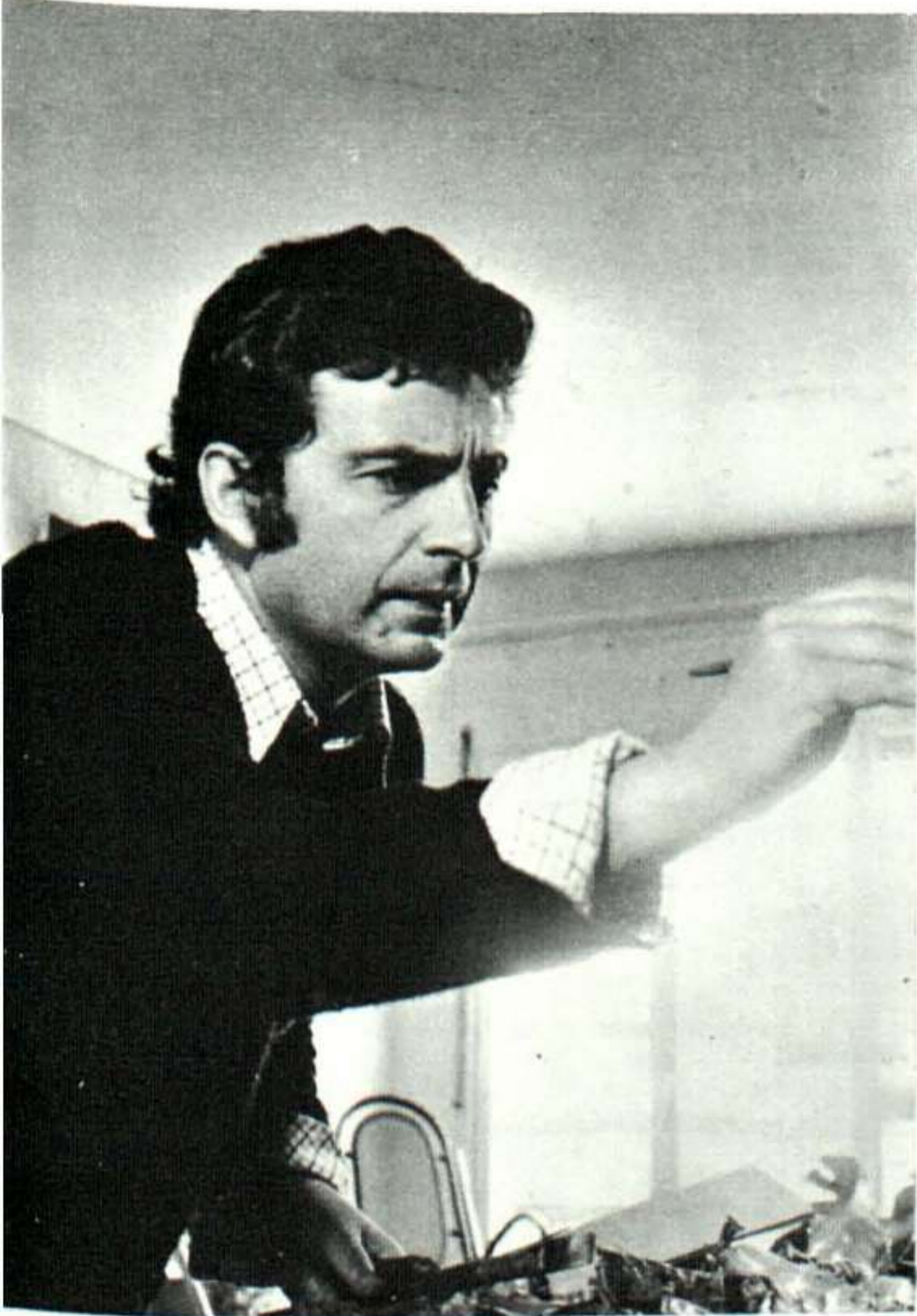
Las exposiciones que regularmente presenta Drouant —allí donde se crecieron Bernard Buffet, Clavé, Mentor, Agustín Ubeda— nos tienen informados del quehacer sin sobresaltos de Alvar, y los coleccionistas siguen la andadura de este joven artista que todavía puede reservarnos muchas sorpresas. Joven digo, aunque ya no lo es tanto. Muy joven le veo yo a sus cuarenta años cumplidos, y es que ni su expresión ni su actitud han cambiado nada desde aquellos tiempos de los primeros tanteos, recién llegado aquí: la misma cara de chico bueno un poco asombrado de lo que le pasa. Mejor dicho, de que no le pase nada. Su devenir de hombre y de artista ha ido madurando por un cauce sin escollos ni remolinos. Desde niño supo que iba a ser pintor y lo fue. Le tentó París y en París halló amistad solidaria, posibilidades, campo para sus esperanzas, y si no todo fue al principio muy confortable, tampoco topó con dificultades deprimentes.

Su exposición de ahora, al finalizar el año, es un repaso general de "diez años de trabajo", cerca de cincuenta cuadros que llenan enteramente las salas de la galería Drouant. Hay que añadir a esto un buen número de litografías, estampas bellísimas que van a ser próximamente objeto de un libro trilingüe, tales son la calidad y la importancia que tiene ya en la obra de Alvar el arte del grabado en piedra. Porque es litógrafo de verdad, de los que dibujan directa y espontáneamen-

te sobre la piedra, soporte elegido con las mismas cartas de nobleza que el lienzo. Recuerdo cuando Alvar dio sus primeros pasos en este terreno nada fácil del grabado (al que se arriesgan todos, pero sólo contados artistas supieron pisar firme sin necesidad de andaderas ajenas), cuando empezó de la mano fraterna del amigo Ubeda y nos pasmó a todos soltándose en seguida con plena autonomía. El chico tenía unas aptitudes excepcionales para sacarle a la impresión en piedra toda la rica sustancia que puede dar, como las tuvo siempre para pintar con buena técnica, superponiendo, sumando veladuras, armonizando empastes, tiñendo progresivamente a partir de una preparación segura que resistirá al tiempo y a las modas. Sólo Dios sabe cuántas obras de arte contemporáneas son ya materia deleznable, aunque su contenido espiritual fuese, en un principio, interesante, y qué pocas llegarán intactas a siglos venideros, pues la técnica es cosa que los pintores de hoy desdeñan cada vez más. Unos, porque no saben; otros, porque aun habiéndolo aprendido, lo olvidaron con eso de que la intencionalidad se lleva más que la realización.

A Alvar sólo le importa hacer bien, sea óleo en telas o tinta litográfica en piedras. No es hombre de protestas ni revoluciones, sino admirador y celador de cuanto se hizo antes de bueno. Sincero consigo mismo, sin trampa ni engaño para las corrientes vanguardistas, pinta lo que siente y lo que sabe. Pinta bien un mundo muy suyo, bello, armonioso, tranquilizador.

ALVAR, SORPRENDIDO EN PLENA TAREA.





CONCEPTO EN ESPACIO CERRADO.

Al principio, con la vocación pifante y el primer ardor juvenil, nutrido, ¿cómo no?, del románico que el Museo de Cataluña dispensa como genial escuela regional, fue la emoción de unas realidades humanas muy inmediatas: grandes figuras de campesinos expresivos y elementales como Cristos medievales, cuya esquemática construcción fue luego derivando hacia una suerte de informalismo vigoroso de sabrosas calidades, en tonos asordados. París sirvió de filtro para la decantación y salió una pintura de más universal elegancia, en color limpio y transparente espacio habitado por celestiales figuras, hadas buenas hacedoras de prodigios, que velan y guardan la paz de unos pueblitos donde el dolor no puede existir. Tiernas palomas traen mensajes de paz a esas criaturas seráficas y decorativos frutos y flores ponen el adorno natural de unas naturalezas bien vivas. "La mayor conquista de Alvar —ha escrito Jacques Lassaigue, director del Museo de Arte Contemporáneo de la Villa de París— se sitúa en sus composiciones de varias figuras, en las que integra varios elementos: bodegones, paisajes, decoración ornamental, unidos indisolublemente y combinados sin esfuerzo...".

En esta exposición, la mayor parte

son pinturas de ese período, el último y actual. No ha sido fácil reunir muestras de años anteriores porque, al azar de las constantes ventas, se han ido dispersando por esos mundos: sólo unos cuantos cuadros de Alvar y los que han prestado también Drouant y García Fuentes (1) de sus propias colecciones. Por cierto, que se ha producido un pequeño "desaguisado" muy halagador en el fondo, pero que a Alvar le disgusta profundamente. Un coleccionista, cliente habitual de la galería, ha insistido tanto ante un pequeño cuadro de 1962, que monsieur Drouant ha acabado por cedérselo creyendo, erróneamente, que le pertenecía, pero era uno de los que Alvar había guardado para sí al filo de las etapas. Uno de los que yo misma tenía conservados, también, en mi museo imaginario. Nos hemos quedado sin él, ya sin remedio.

No ha habido ruptura de estilo o de concepto en estos años; el lenguaje pictórico es el mismo, pero lo que dice se engarza con mayor galanura poética. ¿Se debe esto a las vivencias de París? El nuevo trasplante a Barcelona —cambio total de clima artístico y humano, forma de vida diferente— no parece haber turbado lo más mínimo el ritmo y el tono del quehacer de Alvar. Se diría, pues, que su evolución es algo nacido de lo más profundo y que las contingencias exteriores no han contado.

—En realidad —aclaró Alvar— sigo pintando de la misma manera, quiero decir en las mismas condiciones profesionales, puesto que toda mi actividad está encaminada hacia París y aquí vengo también regularmente para hacer mis litografías. Estoy muy poco integrado al ambiente de Barcelona y nada a la pintura catalana. Puede decirse que sigo siendo un pintor de París que se hubiera ido a vivir a una "banlieue" un poco lejana...

—¿Por qué te fuiste, entonces? París ha supuesto más que un hito importante en tu carrera y en tu vida...

—Debo reconocer que París me aportó profesionalmente todo, la ventaja extraordinaria de entrar aquí en una de las galerías más prestigiosas fue una plataforma para lanzarme y, por otra parte, el ambiente cultural de esta ciudad me ha enseñado mucho. Probablemente de haber estado yo solo, no me hubiera marchado nunca...; fue un progresivo condicionamiento familiar, la edad escolar de los hijos, que impone una elección, las mayores facilidades que el modo de vida español permite en el aspecto doméstico... Casi sin darme cuenta cómo, llegué a convencerme de que era mejor vivir en España, y creo que el sistema que he adoptado no me va mal...

Hay que decir que Alvar vive muy bien ahora en Barcelona y llega a confesar que le sería duro volver a adap-

MESA Y SILLA.



tarse a las condiciones de antaño en París, esas condiciones que todos hemos sufrido en la época de penuria de alojamientos, de confort escaso y anticuado y de difícil adaptación a la falta de cordialidad humana y a la atmósfera insana de clima ingrato. Alvar acaba de construirse una casita blanca y acogedora, en plantas escalonadas, a lomos de una colina donde crecen el romero y el tomillo entre los pinos, a unos quince kilómetros de la capital y cerca del mar. Un hogar rústico en lo que tiene de sencillo y naturalmente integrado a la ecología del lugar, moderno y cómodo en lo funcional, una casa de campo —antes que chalet— con su huertecito que le da ensaladas y flores, pensada y planeada por el hombre que ha de habitarla, ajeno a inspiraciones de arquitectura futurista. Alvar ha trazado los planos según sus apetencias y se ha reservado un buen espacio para estudio-taller, una pieza clara de líneas exentas para trabajar en paz frente a la pineda. Con el fin de facilitar citas y encargos, y también para preservar al máximo la intimidad de su aislamiento, conserva un pequeño estudio en el

BODEGON.



PARKING

centro de Barcelona. A lo que se añaden los días en París cada dos o tres meses y, de vez en cuando, una escapada a Estados Unidos o a Escandinavia. No es mala fórmula de vida, no.

—Desde París y a través de América, las ventas siguen progresando. De la última exposición no quedó nada, lo cual —dicho sea de paso— es ahora raro en París. ¿Puede influir para tal demanda la temática actual? ¿Exige la galería esta continuidad de estilo?

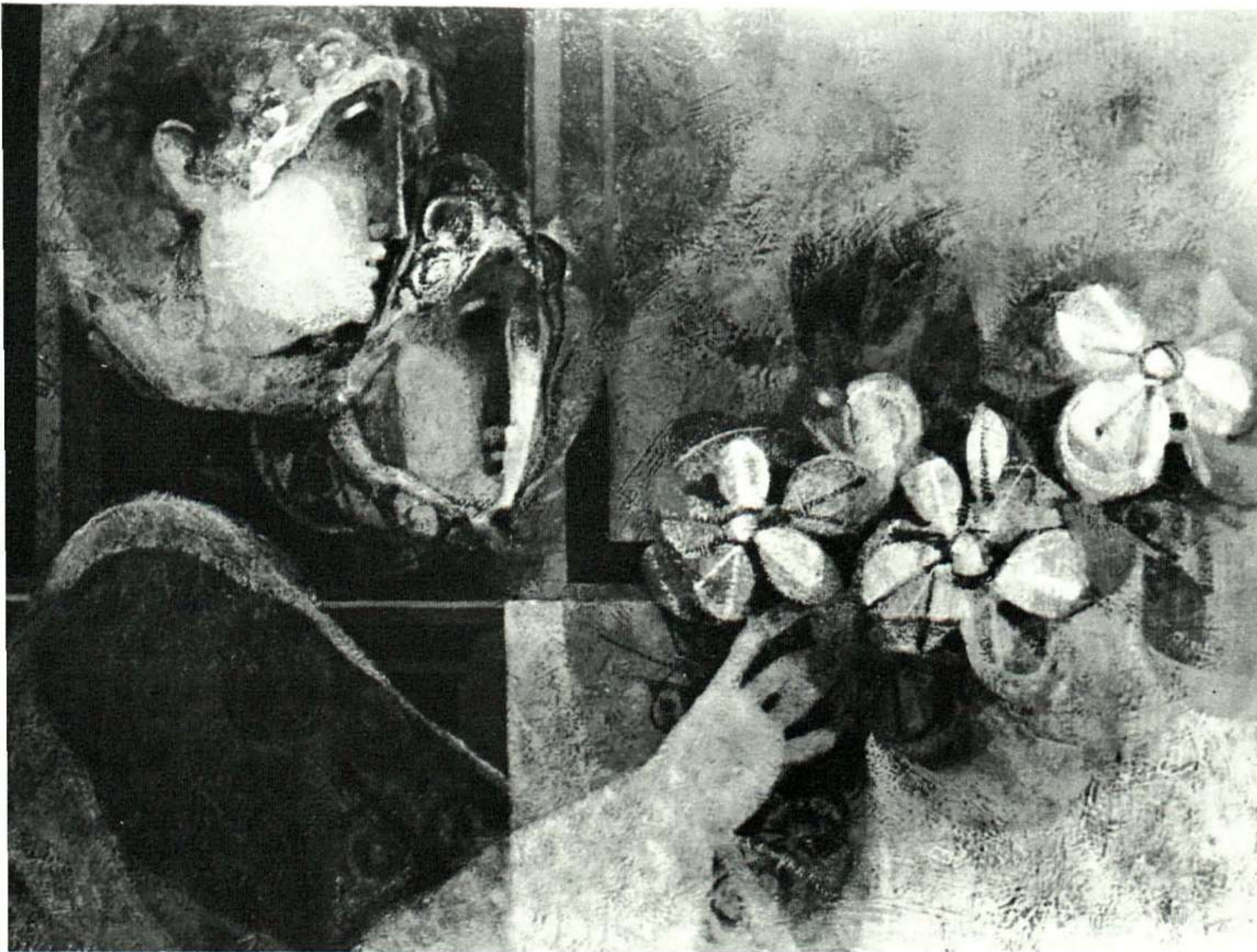
—En absoluto, mi vinculación a la galería no implica obligación ninguna en ese sentido. Estoy convencido de que si vendo cada vez más es porque también hay cada vez más público atraído por esta clase de pintura. Aparte de coleccionistas e inversores que entienden de valores y de cotizaciones, crece de día en día ese otro público "amateur" modesto y sincero que compra lo que entiende y le gusta, lo que vá a colgar en su casa con placer. Esto ocurre aquí y en todas partes.

—Tú, que puedes comparar con conocimiento de causa, ¿cómo ves la actualidad artística de nuestro país y en qué la estimas mejor o peor que la situación en Francia?

—En general, hay una cuestión de calidad. La pintura en España es más seria, más densa, yo diría que los pintores españoles no toman a broma esta cosa tan importante que es pintar.

Hablo de pintura, claro, que es lo mío, como exponente de un aspecto decisivamente determinante: no puede haber ambiente interesante sin que haya artistas buenos. Los hay en España en este momento muy buenos. Ya sabemos que el gran "boom" nunca antes conocido, en el desarrollo industrial y en la intensa actividad de los medios artísticos ha situado a España a la cabeza de los mercados de arte, un mercado en plena apertura que, por comparación, disminuye ya el interés que de siempre tuvo París. Pero hay una cosa mala que yo veo alrededor, aunque no lo vivo, es el espíritu de cotarro, el trapicheo de compadrismos, las camarillas, los intereses creados, los caciquismos... En París hay una tradición costumbre secular de vivir el fenómeno del arte y no ocurre eso, aparte un cierto "chauvinismo" en cuanto a la Escuela de París, no existen corrillos locales ni regionales: es un umbral abierto por el que pueden colarse, es cierto, los advenedizos descarados, pero en general se reconoce el talento sin distinción de nacionalidad o pertenencia y cada cual se bandea con sus propias armas. Del regionalismo que en Cataluña concretamente hacen algunas grandes figuras habría mucho que decir. Yo vivo muy feliz sin tener que rozarme para nada con todo eso que me repugna profundamente.





ESPACIO ABIERTO.

Todo ese bienestar, la tranquila seguridad de un quehacer sin trabas, no deja de producirle a Alvar alguna inquietud. De vez en cuando le desazona pensar que es demasiado cómoda la posición de artista dedicado plenamente a lo que le gusta, es un privilegio —¿por qué merecido o adquirido?— este de que la vocación realizada le permita mantenerse al margen de conflictos sociales. Pues bien evidente es que, aunque la sensibilidad sufra de injusticias y violencias, no es lo mismo asistir desde fuera que ser forzoso protagonista. El arte contestatario, la denuncia política por medio de la expresión plástica, son, al fin y al cabo, finalidad creacional para el artista, luego satisfacción y realización plenas que, además, se venden bien, mientras que las víctimas que hacen suscitarse esas reacciones existen y padecen real y verdaderamente. Cierto que el artista puede contribuir con su voz universal a que se hagan oír los que no tienen audiencia alguna; raros son, sin embargo, los casos de artistas directamente afectados por las represiones de cualquier clase y, de hecho, no lo son por sus obras, sino por sus acciones de individuo.

Hemos hablado muchas veces Alvar y yo de estas cosas. La honrada conciencia escuece a menudo y surgen interrogantes que no siempre podemos responder. En algún momento, Alvar se mostró convencido de que estaba ya fuera de lugar seguir haciendo cuadros cuando había tantos problemas acuciantes que resolver, a escala mundial, en los que todos y cada uno debemos participar. ¿Ya no sigue pensando lo mismo? ¿Es que las ventas fáciles y los éxitos han acallado las inquietudes?

—La contestación de Alvar viene fácil y clara, sin rodeos. Es más sencillo que todo eso. El hombre hecho sonríe, de vuelta ya de las zozobras juveniles.

—La juventud es duda, es inquietud, todas las solicitudes te conmueven. Quisieras participar en todo, te crees también capaz de cuanto te propongas. Con la madurez y la experiencia se va definiendo el camino, y es muy importante saber elegir el bueno, el que de verdad es el nuestro. Para mí está superado todo eso del artista "engagé" y me parece que el mejor compromiso es la autenticidad, aunque uno tenga que mantenerse a con-

tra corriente. Si yo pudiera de algún modo integrarme a esos problemas de tipo social, claro que lo haría, sin dudarle pondría a contribución todo lo que supiera. Pero no es lo mío; yo sólo sé pintar así..., quizá es demasiado tradicional, ¡qué se yo!, el único compromiso que he contraído para conmigo y para con los demás es hacerlo cada vez mejor, tratar de superarme y aprender aún. Bien mirado, también es una aportación comprometida esta de contribuir a salvar una profesión, una técnica que ha servido para tantas hermosas creaciones, ¿no?

Queda tranquilo, amigo. Tu contribución no es vana. A la Humanidad le están haciendo mucha falta la sinceridad y todo cuanto pueda ayudarnos a conservar un alto sentido de espiritualidad. La pintura buena cumplirá siempre, pase lo que pase, su misión redentora.

M.^a FORTUNATA PRIETO BARRAL

(1) Juan García Fuentes, malagueño de París, ha sido durante treinta años director asociado de la galería.

SOTOMAYOR

En el palacio de Velázquez, del Retiro, ha tenido lugar la exposición, compuesta de más de un centenar de obras, de Fernando Álvarez de Sotomayor. Exposición que sirve de conmemoración del primer centenario del nacimiento de uno de los pintores que mejor encarnan ciertos aspectos de la creación pictórica española durante medio siglo largo. Posiblemente la pintura haya tenido más mutaciones en los años de

vida activa de Sotomayor que en los siglos precedentes. En la exposición se pueden observar obras separadas nada menos que por sesenta y tres años. Desde dibujos de 1897, cuando el pintor contaba veintidós años, hasta su última obra de 1960, año de su muerte.

La exposición nos permite apreciar un estilo, un modo de hacer bastante homogéneo. Dueño pronto de su oficio, la pintura de Sotomayor permanece de es-



paldas a las grandes aventuras del arte de su tiempo. El tema, los diversos temas que el pintor toca, es lo que impone el modo de hacer. Así, en los cuadros de fiestas gallegas, los atuendos, las actitudes, los gestos y el clima de alegría son captados de un modo fiel, con el movimiento de las masas cromáticas y el juego de la luz entre los primeros y los segundos planos como elemento plástico dominante.

En los retratos de sociedad, el pintor se recrea a veces en los ricos ropajes, que le permiten la pincelada amplia, el colorido fastuoso, la captación de ambientes y actitudes refinados.

Es difícil, al menos para mí, separar épocas en la producción de Sotomayor. Si en los dibujos, academias, primeros de las obras aquí mostradas se nos aparece como atento observador no sólo de actitudes y gestos, sino también de volúmenes, en las pinturas inmediatamente posteriores domina el influjo de Sorolla en su peculiar manera de captar la luz, lejos del impresionismo internacional, y en la línea de la pintura de pincelada muy resumida, de aparente facilidad y sencillez que nos remontaría hasta Velázquez. No en vano el mismo artista habló del impacto que le causó el conocimiento de la pintura de Franz Hals. También en los temas mitológicos podemos encontrar el recuerdo de Rubens.

Parece ser que Sotomayor pintó pocos paisajes. En la exposición hay una pequeña serie que nos per-

mite apreciar la labor del pintor en esta faceta. Lejos de los experimentalismos, la luz, en doble función de recortadora de formas y de diversificadora del color, se erige en protagonista. Hay que resaltar que los paisajes de fondo de muchos de los retratos y de muchas de las romerías y fiestas gallegas nos muestran a un paisajista muy interesante y bien dotado, que pone el paisaje como contrapunto de la figura humana, que es lo que a lo largo de su carrera acaparó su atención. Otro aspecto muy digno de ser admirado en la pintura de Sotomayor es la amplia serie de retratos familiares, donde, libremente, capta el ambiente doméstico y el clima de intimidad que le permite entregarse a una pintura muchas veces de superior riqueza formal.

Para terminar, los dos espléndidos cuadros de vacas, auténticos retratos de estos animales, donde la individualidad se impone a la especie y en donde el pintor juega en uno con elementos lumínicos, mientras en el otro dominan los valores volumétricos y formales.

En suma, una exposición en la que podemos apreciar aspectos sobresalientes de la obra de un pintor dentro de la mejor tradición, que triunfó plenamente en su tiempo y cuya obra hay que contemplar a su propia luz, alejándola de las innovaciones paralelas en la época y que han conformado el arte de nuestros días.

JOSE MARIA IGLESIAS

JOSE LUIS VERDES

Difiere el sentido de la pintura llamada social, de hoy, de la que hace siglo y cuarto se anotara como realismo, también social, en dos conceptos similares en denuncia, pero distintos en los puntos de base: mientras el actual se conduce y agita contra el drama o la tragedia de la masificación del individuo, el anterior protagoniza al individuo sacándolo de su condición innominada como pueblo no digno de atención en las representaciones del arte.

A tantos años vista, y como problema de fondo, ha cambiado la narrativa porque, actuando en consecuencia, se ha desmitificado también la manera de interpretación. Desde el realista Courbet, pintando ca-

da detalle de los personajes y ambientes de sus escenas, hasta José Luis Verdes —cuya obra es motivo de esta crónica—, la diferencia, repetimos, es de abismo. Como, y sirva sólo de ejemplo notorio, la existente entre "La carga", de Ramón Casas, y las series sobre tema parecido de Rafael Canogar.

De la exclamación de Baudelaire: "... Ese será el pintor, el verdadero pintor..., hacernos ver y comprender cuán grandes somos con nuestras corbatas y nuestras botas lustradas" —lo que encaja inexactamente con la pintura social, aunque lo ensalza de alguna manera—, hasta la opinión de George Sand: ' Se ha llegado a reconocer que el pueblo es el gran foco de



DETALLE DEL MONTAJE DE LA MUESTRA DE JOSE LUIS VERDES EN LA XIII BIENAL DE SAO PAULO.



ACRILICOS SOBRE LIENZO

inteligencia y de inspiración", desde esas dos proclamas hasta la fecha, el proceso de explicación pictórica o de la plástica ha sido a la inversa.

(Y no nos parece ocioso subrayar —respecto a las palabras de los dos escritores citados— sus ideas, que surgen de personalidades cuyas conductas, por razones de todos conocidas, estaban fuera de las leyes sociales de su tiempo: lo que no obstaba para ser **figuras** en los ambientes más **elitistas** del momento.)

El proletariado puesto de relieve en pintura correspondiente es ahora **proletarizado** cuando apenas puede aplicarse, en 1976, exactamente a lo que se llama sociedad de masas. Porque, y primera condición, cuenta la cuestión económica distinta de la anterior, en que se asienta. En la actualidad, lo que nos presentan los cuadros y los montajes de José Luis Verdes no son precisamente las masas obreras en sus reductos concretos —fábricas, barrios, zonas—, sino la muchedumbre en trasiego por avenidas, calles: el hombre-masa sin rostro ni músculo en escuetas actitudes vitales, incluyendo algunos que pueden ser banqueros, artistas, políticos. En la calle, todos iguales.

Y ante esa despersonalización, el negativo de lo negativo.

José Luis Verdes, sobre lienzo y con materias acrílicas, expresa la crónica informativa de lo anónimo con unos medios deliberadamente iguales. Sombras agrisadas, inmóviles —o, mejor, estancadas—, que aparecen sobre planos neutros. El pintor se fija, en algunos cuadros, en detalles insignificantes y los pone de relieve proyectando mayor luz que sobre el resto de la composición, enmarcándolo para mayor contrapunto. Añadiéndoles volumen: de lo que care-

cen el resto de las figuras de la composición, estudiadas como siluetas.

O como "sombras chinescas" que, a casi un siglo y por mor de su autor, se convierten en siniestras. Porque la deducción, ante la forma que adquiere el fondo del asunto, no es caprichosa ni arbitraria.

Al hiperrealismo de nuestros días, ensalzador en primer plano y por igual del todo en cuadro o escultura, opone Verdes su **contestación**. Reduce a esquema cuerpos y situaciones y destaca con medios paradójicamente elementales el no-ser por no-estar.

Deliberadamente rehúye el pintor madrileño determinar cronologías, ni perspectivas, ni ambientes. (Por lo menos en estos cuadros presentados en Propac, y aunque no hemos visto "in situ" los montajes de la Bienal de Sao Paulo, estimamos que allí las diferencias de espacio, etcétera, lo serían en orden a los mismos.) Los datos que se nos escamotean adrede de las figuras que aparecen en los lienzos, están apenas determinados por lo esencial: tamaños según la edad, sombreros —condición social de un tiempo que fue—, ropas, más bien telas que cubren, etcétera; y luego grupos, parejas, niños, gentes en cola, encuentros en la calle. Todo plano, árido: todo-da-igual...

Expuesto así, el calificativo de siniestro es deducible. Pero le resta Verdes la condición —tan humana— de sufrimiento, de angustia o pánico, porque a la masificación se le ha escamoteado el derecho —o el peligro para las llamadas clases dirigentes— de una respuesta anímica: ya que ahora sólo parece asunto destacable lo que se llama, en cursilísima repetición, "desarrollo".

Si las primeras obras de realismo social hacían

hincapié sobre la desgraciada situación de la masa obrera resaltando la primacía de su valor individual —como razonaba Baudelaire— y la importancia sentimental e intelectual —como descubría George Sand—, los cuadros y montajes de José Luis Verdes contraatacan, en plena lucidez de las **ventajas** que el hombre posee en la era tecnológica, con la interrogante de lo que podríamos llamar colectivismo de la soledad. En eso, el hombre actual sí puede autodenominarse "ciudadano del mundo". Es universal la persistente epidemia.

Pero ese colectivismo es, por paradoja de su definición literal y metafórica, insolidario. Cada cual lo siente en su medida, pero ya no tiene tiempo —ni quizá ganas— de transmitirlo en confianza o consulta. Se lleva encima como aura del siglo XX. Y con la indiferencia o aguante crónico con que se soporta la lluvia, la contaminación o los discursos políticos. Soledad es, hoy, sinónimo de aburrimiento, de escepticismo.

Como el deliberado planteamiento pictórico de José Luis Verdes. Sus cuadros no tienen más aristas que las psicológicas y, por ende, las sociológicas. Incluso las interpretaciones que puedan escribirse acerca de su similitud fotográfica lo serán, insistimos, en el modo del **cliché**.

Por otra parte, y pese a la presencia, sobra la sombra en lo que dice la pintura de Verdes, pues no sabemos si, en su ir y venir automático entre muros de cemento y asfaltos, el hombre masificado tiene tiempo y consciencia de su **huella**, de su **sombra**. No es juego de palabras...

De todas maneras, deja el pintor huella de su sensibilidad no perdida; de su ternura a la espera. Lo encontramos en algunos lienzos cuyos asuntos así nos lo



hacen pensar: el "Hombre con perro", "Pareja 11" y la versión del cuadro picassiano "Las señoritas de Avinyó". Son restos, tal vez, de un mundo minoritario que aún permanece; de quien quiere escaparse, rescatando los sentimientos. Casi un romanticismo como libertad.

Algo del "pop" se filtra en la pintura de José Luis Verdes. El cuadro-cartel, la imagen-información, los temas de representación de lo cotidiano: escalones, paredes alicatadas, etcétera. Y alguna escena de procesión religiosa. Parece que algunas obras del pintor están tomadas no de la realidad, sino de documentación gráfica de revistas, periódicos, libros. Los planteamientos que basan muchas de las obras de los nuevos realistas que, en algunos casos, se entrelazan con los pintores de la citada tendencia estadounidense, aunque, de los primeros, agrupados en 1960 en París y en torno a la figura de Yves Klein, César, Raysse, Hains, Arman, Spoerri, Rotella, entre otros, y lanzados por los escritos de Tinguely, tiene más influencias el pintor español José Luis Verdes.

Obra de indudable contenido político sin filiación determinada, según nuestra opinión. Pero política que plantea alcances generales: la pérdida de los valores peculiares y significantes del hombre en una época en que el hombre ostenta la presunción de haber creado los medios más poderosos de **informar** sobre la civilización humana de todos los tiempos.

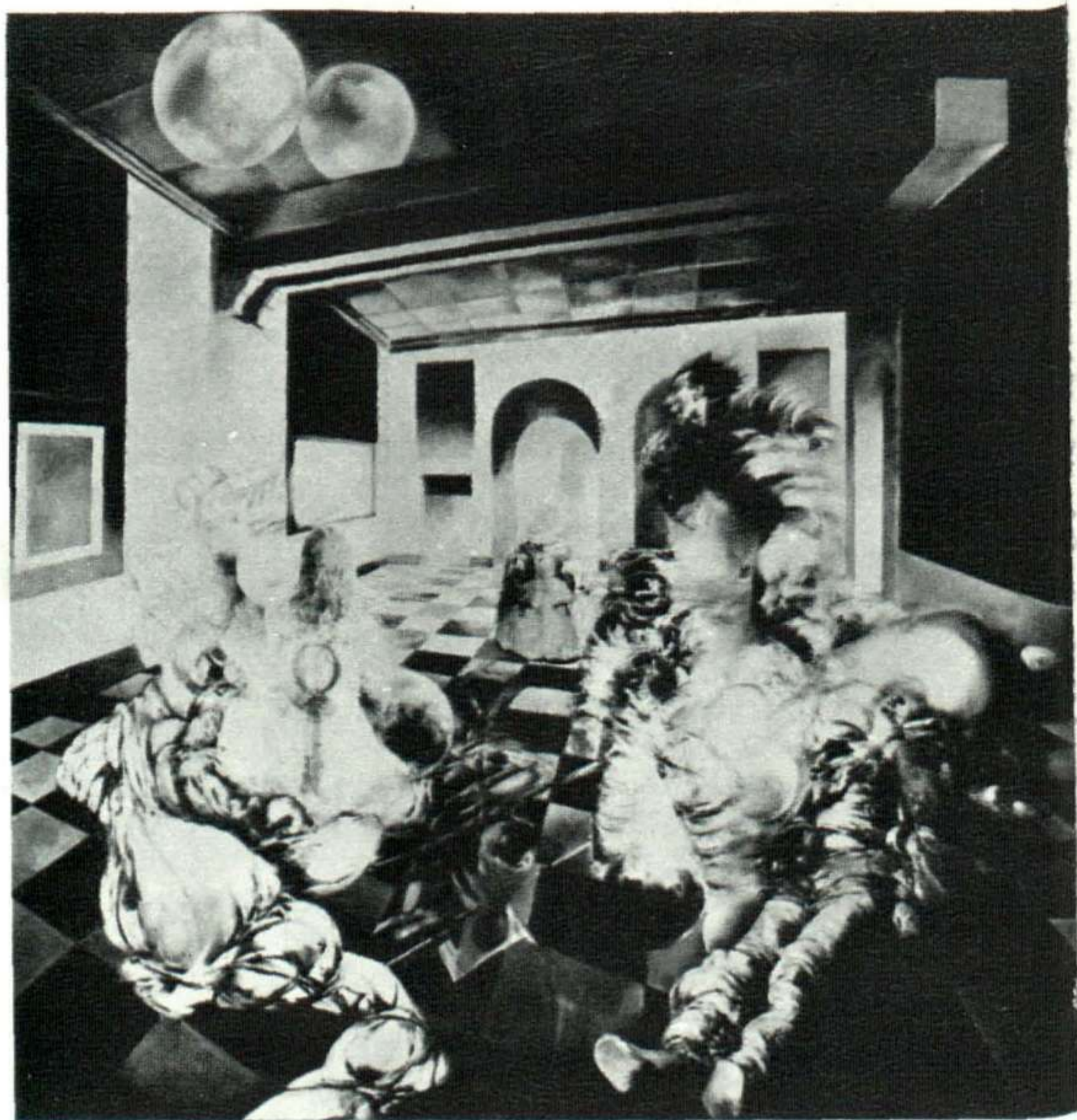
ELENA FLOREZ



EXPOSICIONES EN MADRID

Una crónica de exposiciones más que nos pone frente al panorama artístico, muy vario y amplio en muestras. La variedad va desde las distintas escuelas o técnicas hasta la más variada gama de importancia, de modo que, a simple vista, dos exposiciones parecen reunir idéntica importancia a juzgar por la idéntica difusión que alcanzan en los medios de información. Hay que ver una y otra muestras para percatarse de la diferencia. Ocurre que mucho público —y hablamos de público que está habituado a visitar exposiciones de arte con el interés de establecer contacto con el arte expuesto y no del otro público que asiste a las inauguraciones como podría asistir a un desfile de modelos o a un té más o menos benéfico— no encuentra tiempo para estar presente en tanta exposición como se celebra y, en muchos casos, tiene que dejarse conducir por lo que se dice de tal o cual muestra, de tales o cuales exposiciones. Aquí es donde la crítica y el periodismo en general debería detenerse antes de dar a componer un texto que, por exceso de generosidad difusora, casi siempre es más halagador para el artista, para los organizadores de las exposiciones, de lo que debiera. En otros casos, cuando la muestra es realmente importante, y no escasean ejemplos en el momento actual, es la falta de espacio, por tanta concurrencia expuesta, lo que impide la extensión del razonamiento del comentario. Con esta amenaza que no podemos evitar sino seleccionando sólo ocho o diez muestras, lo que en cierto modo sería desprestigiar el segundo, el tercero, el cuarto y los demás términos de esta panorámica artística, abordamos nuestro recorrido, advirtiendo, ante todo, esa concurrencia y coexistencia de variaciones. Gusto para todos, donde casi todo encuentra un lugar de valoración. Expresionismo, realismo más o menos impresionista, arte de intuición improvisada; pintura, escultura, dibujo, grabado... De todo ello hay muestras expuestas en Madrid o se expusieron en fecha reciente.

Una de las mejores exposiciones que pudimos ver fue la de Jaime Quessada, un inquieto artista que desde muy temprana edad sorprendió por su técnica y por tanto como tenía que decir con su obra más tarde. Quessada es un pensador, un inconformista, que casi siempre lleva razón al enfrentarse con lo establecido, con la vida que le circunda, con la violencia atolondrada. Es consciente de la huella que el tiempo deja en las cosas y en los seres. La temática, la expresividad de la obra de Quessada ha estado siempre rondando al ser humano en su entorno. Por eso, sus cuadros, sus composiciones, tienen, presentan signos de hoy, de este tiempo; astronautas, seres extraños, errantes,



JAIME QUESSADA.

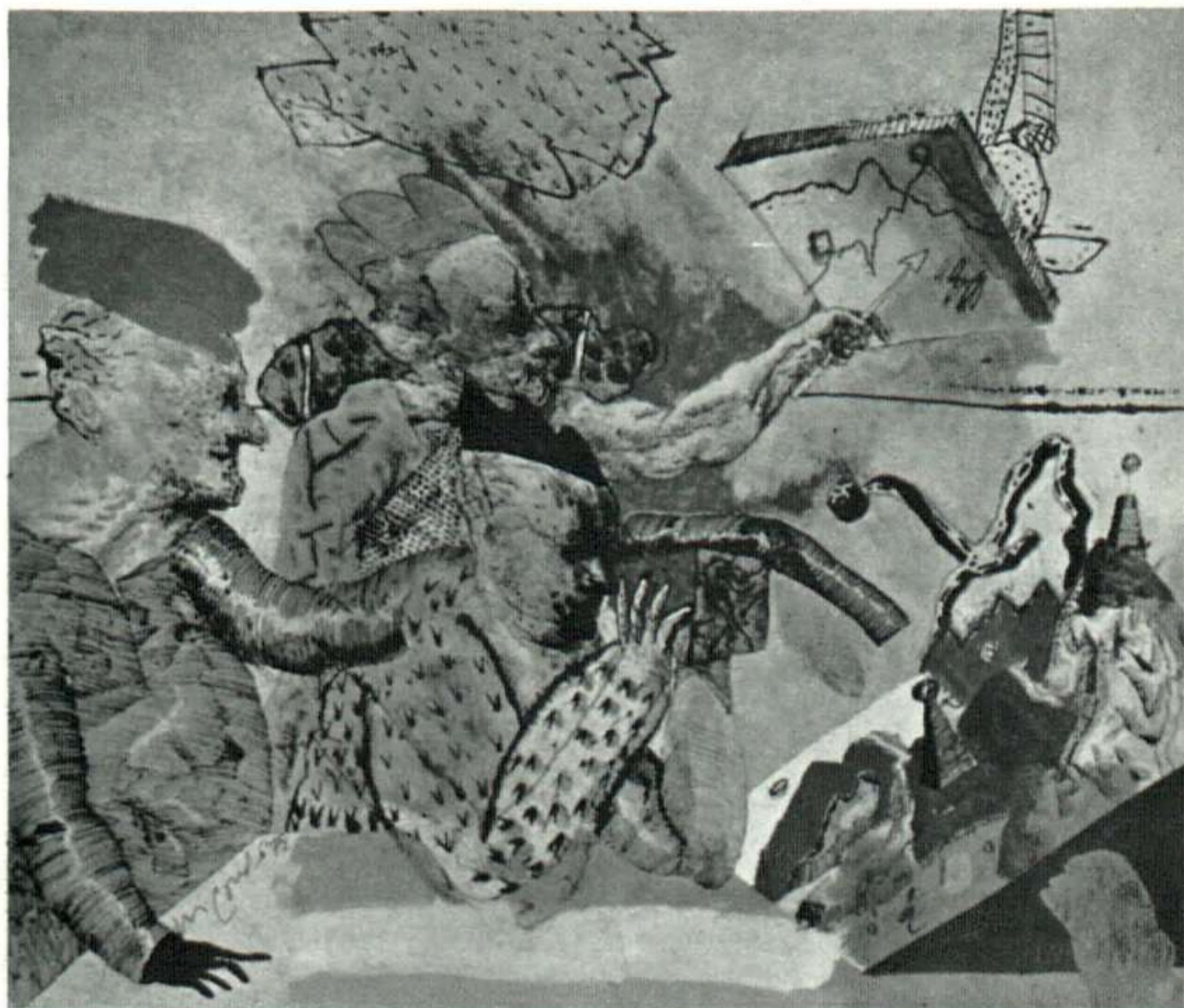
inseguros, inquietos, velocidad en ráfagas cromáticas. El amor, la belleza, la serenidad, apenas se manifiestan claramente, sólo como esbozo, añorantes, interceptados por acontecimientos que arrastran y destruyen. Si Jaime Quessada no fuera pintor, poseería una estética que expresaría con otro arte cualquiera. Así, sus cuadros dejan escapar muchas sensaciones, dejan transmitir muchas cosas a los espectadores que no dialogan con ellos. Y esto ocurre por dos causas principales: porque no se esté de acuerdo con ese prisma desde el que el artista observa su entorno o porque no se advierta esa visión de la vida actual, un tanto desordenada y observada con indiferencia. De cualquier forma, la actual obra de Jaime Quessada insiste en ese afán de diálogo corriendo con el necesario riesgo de ofrecer a la vista, de una vez, todo el rico mundo de elementos dialogables. Es esto inevitable en el caso de un pintor —algo distinto a un conversador que escucha opiniones, emite juicios y enfrenta críticas—, caso que permite un auténtico diálogo distante a la discusión, que es otra cosa menos lógica, menos fructífera pero muy extendida en estos años. La exposición de Jaime Quessada en la galería Península fue un grato reencuentro del artista, cada vez más maduro.

Cuixart estuvo presente en una exposición que ofreció la galería Kabala. Colorido y fantasía en el dibujo. Un dibujo firme, muy elaborado, que sabe dramatizarse o sofisticarse en orden a la representación temática. El tema para Cuixart es algo más que un escenario y unas figuras más o menos identificables. Cuixart observa el todo, el contorno y el interior de las cosas, el pasado y el futuro. El está en el presente, por eso el presente está, viene dado de manera natural en todas sus composiciones. Con ocasión de la muestra se editó un libro, "Conversaciones

con Cuixart", de Paloma Chamorro, en el que se ofrece gran parte del pensamiento estético del artista y que justifica y ayuda a entender lo que él dice en sus cuadros. Lo decorativo, lo simbólico, lo realmente presente en la realidad más claramente expuesta, crean ámbitos con ramificaciones al sentimiento, la historia, el tiempo, el vivir. Las sensaciones se ofrecen en la obra de Cuixart a través de los tres pilares, color, materia y formas. Por eso vemos a Cuixart como un conjunto, con fuerza y poder propios, de lo que ha ido meditando a través de años de ejercicio técnico y de mente en marcha madurando conceptos, situaciones, actitudes.

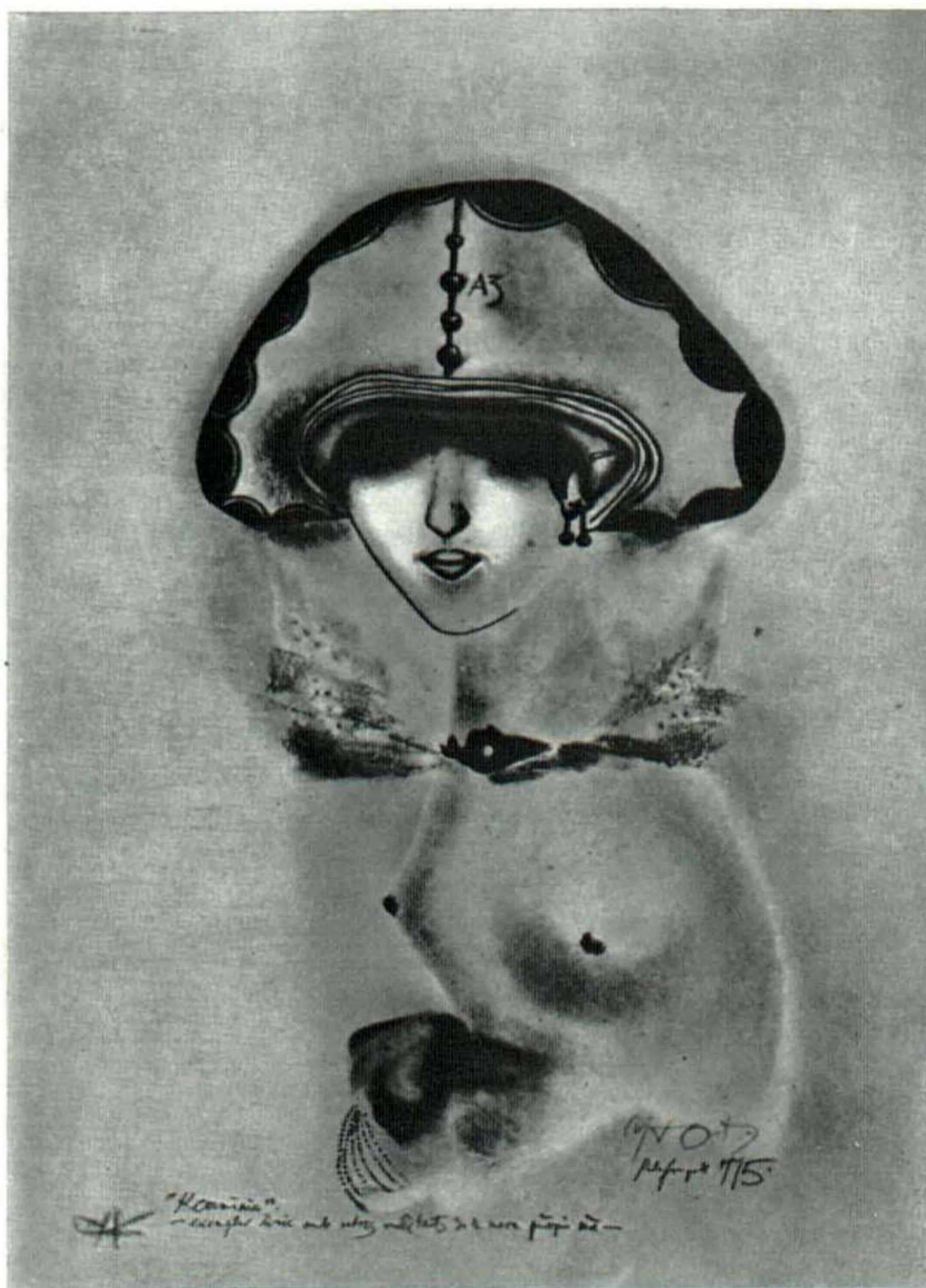
Ortiz de Elguea presentó una interesante colección de cuadros en Kreisler Dos. Se trata de una serie de composiciones de signo cubista, a donde el artista regresa después de sucesivas etapas: fauve, informalista e incluso cubismo. Ortiz de Elguea investiga, y aun este cubismo que huye del orden y de la estructura no creemos sea el definitivo campo de ejecuciones del artista. Tiene su pintura un deseo de búsqueda y se aprecia en ella un deseo de cambios. Las composiciones que presentó últimamente, dentro de la estructura cubista, tienen huellas de pincel que rompe la rigidez excesiva de los contornos. Las leyes compositivas son caprichosas y para equilibrar los conjuntos de los cuadros juega el artista con las formas y con el valor de los colores en orden a su reclamo de atención.

La muestra que Miguel Conde presentó en galería Juana Mordó entra dentro de ese deseo de mostrar el mundo actual captado por el artista. Algo que veíamos en Jaime Quessada. En



MIGUEL CONDE.

CUIXART.



el caso de Conde, el dato humorístico aparece con claridad meridiana. Algunas veces la crítica se torna rabiosamente atacante, como queriendo ridiculizar aquello que no está de acuerdo con su mentalidad. En ocasiones este dato de querer hacer valer sus propias convicciones y apreciaciones, olvida o desprecia las calidades de la obra pacientemente realizada. Hablo de desprecio más que de olvido porque supongo se trata de una intención para conseguir el impacto de aquello que se ataca. De otra manera, tratando la materia con regusto, el dardo atacante se diluiría sobre todo para la apreciación de un espectador que se prestase poco al compromiso apreciativo.

Luis Pérez Vicente presentó una colección de obras grabadas en la galería Arte Horizonte, ante la que cabrían muchas y varias consideraciones en orden a la simbología, a las formas, al mundo de sueños y realidades, sugerencias y fantasías que representa. Cabría hablar también, y es justo hacerlo, del dominio técnico del artista conocedor de las razones del grabado litográfico y del aguafuerte. La obra grabada, como se sabe, encuentra a los mejores artistas bajo dedicación plena o bajo dedicación parcial. La obra grabada en el arte es algo de superior categoría; todos los artistas han dedicado lo mejor de sus hallazgos, de su inspiración, a alguna técnica de grabación. Pérez Vicente se ha entregado por entero a este mundo, sin que por ello dejase de hacer su obra en el aspecto puramente visual. Su mundo plástico es rico en similitudes. Las formas transportan a mundos y a objetos casi inconscientemente. La fusión de estas dos virtudes estéticas: ambiente plástico de significaciones y dominio técnico es lo que hacen de Pérez Vicente un artista completo.

En la galería Novart vimos una exposición de Posada, pintor asturiano que ha conseguido un dibujo firme y recio dentro de unos límites de simplificación que consigue bajo el dominio de la geometría circular. Los trazos con diversidad de matizaciones concéntricas construyen unos dibujos firmes y elaborados linealmente antes de su realización.

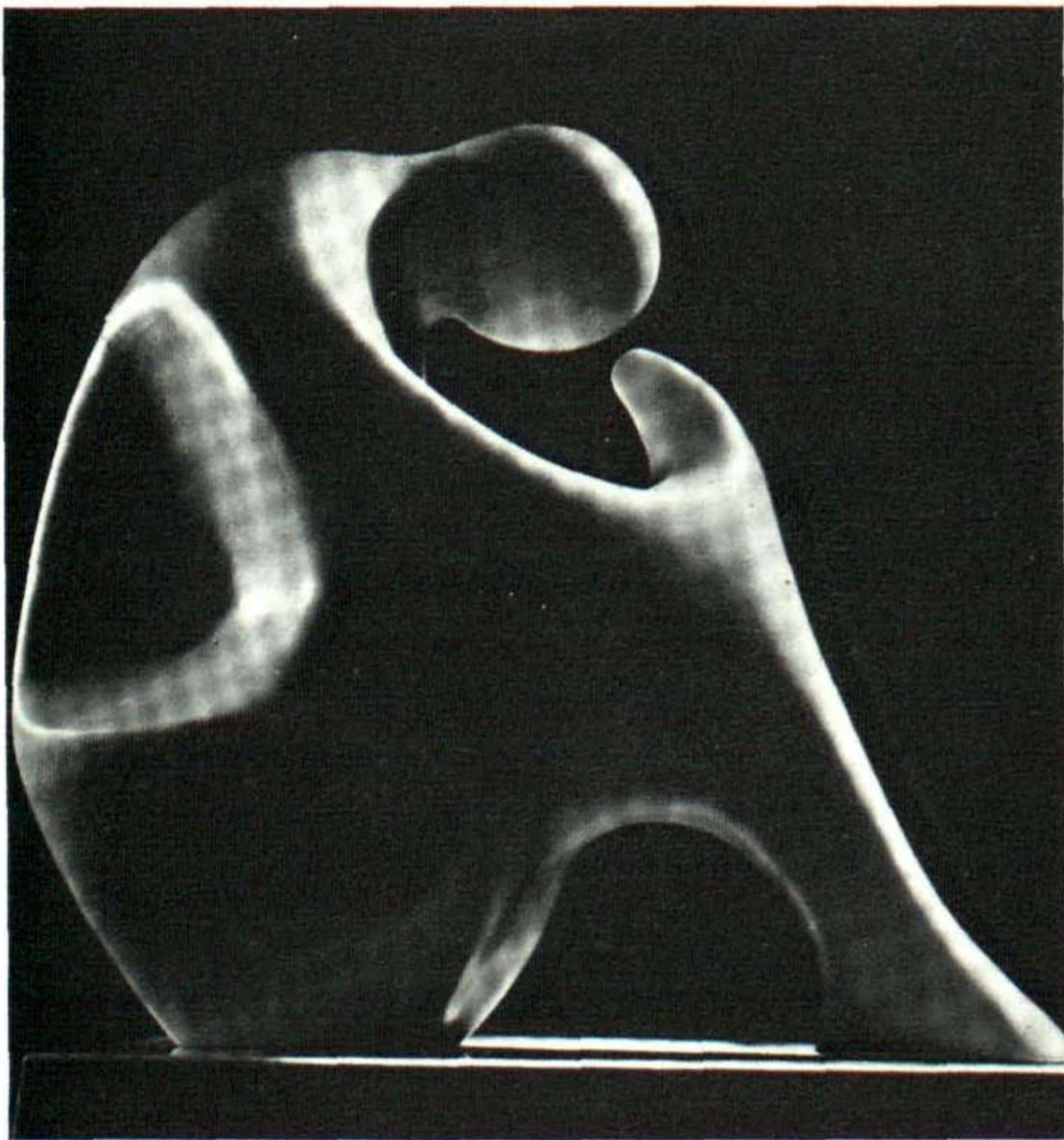
Se habló mucho de la exposición de Ramón J. Sender en la galería Multitud. La firma y el prestigio literario del autor marcaban casi obligatoriamente el despliegue de expectación. La

muestra, como cabía esperar, es rica en símbolos y en ambientes, pero no dice demasiado técnicamente hablando. En otro tiempo, el que un escritor de prestigio expusiera sus devaneos plásticos, habría exigido más que se exige ahora. Ahora que muchos artistas pintores, que no son otra cosa más que pintores, se olvidan de la técnica, del dibujo y desprecian todo cuanto suena a entronque con la tradición pictórico-artística, una obra como la de Ramón J. Sender no solamente pasa con aires de aceptación, sino que en muchos sectores es cacareada con aires de clamor. Los cuadros de Ramón J. Sender, además de tener una carga rica de sensaciones, descripciones y resabios literarios, poseen también un elevado tono de influencias del arte que se ha hecho últimamente, del mejor arte que se ha hecho últimamente. Por ello el éxito, que además ha supuesto un descubrimiento de la personalidad plástica de Ramón J. Sender.

La escultura, muchas veces ausente de las exposiciones, llega a nuestra crónica en varias muestras. "Setenta y cinco años de escultura española" fue una de ellas, que presentó la galería Biosca. Pretencioso título que obliga a mucho y en verdad que la realidad de la muestra estuvo a tono con tal obligación, aunque no se pueda afirmar que no falte algún nombre. Tampoco creo que fuera ese el motivo de esta muestra: recoger a todos los escultores españoles de esos setenta y cinco años sin que nadie pudiera decir que falta alguno. Lo cierto es que están los importantes, los que han dicho algo en la evolución de la escultura. La adecuación de ese arte al tiempo, las investigaciones, hallazgos, simplificaciones e interpretaciones de las formas y de los volúmenes en orden a lo que es la escultura: masa y espacio, materia y aire. La muestra fue interesante y muy didáctica, porque a través de la simple y rápida contemplación de las piezas se advierten las inquietudes riquísimas, desde Benlliure, Llimona o Mateo Inurria a Feliciano, Camín o Berrocal, por citar algunos nombres.

Unos sesenta nombres, sesenta firmas que, repetimos, no son todas ni tampoco se pretendía esa completa antología; sí una muestra de lo destacable.

TORRES GUARDIA.



Otra muestra escultórica de pequeño tamaño fue mostrada en la galería Rayuela 19. Menos nombres, nueve solamente: Alberto, Chillida, Gargallo, Julio González, Manolo Hugué, Lobo, Cristino Mallo, Sempere y Pablo Serrano.

La otra muestra de escultura fue de Torres Guardia en galería Skimo, que presentó ejemplos muy logrados en esa línea de investigación y simplificación de superficies. Torres Guardia hace una escultura personal en torno a la circunferencia y al hueco. Las líneas envolventes crean una continuidad de la materia y una relación de sombra-luces, de espacios ocupados y de huecos que parten del centro, de un núcleo. Torres Guardia usa diversos materiales, los más propicios en cada tema, en cada caso.

Otra exposición de pinturas que no queremos se quede sin reseñar es la que Mampaso mostró en la sala Cellini. Gouaches plenos de vigor y de seguridad, en los que el artista corrobora su talento sobradamente conocido. Mampaso es un auténtico valor de la abstracción pictórica, en donde el color es lo fundamental. En la obra de Mampaso, el color ocupa su dimensión pictórica exacta, sin que nada imitativo, ninguna referencia intencionada de la realidad más conocida nos desvíe en la apreciación de sus cuadros. Mampaso es austero en el uso de lo anecdótico, diríase más, huye de la anécdota para que nada extrapictórico estorbe a la pintura. En sus cuadros están presentes los valores de composición, de contrastes, de espacialismos y masas con el único uso del color.

La muestra de Carlos Pradal que presentó la galería Frontera nos pone en contacto con un arte de enérgicos trazos y cierta figuración o imitación de la realidad. Pintura en el expresionismo donde el tipo humano, la figura, encuentra su papel representativo. En los bodegones, Pradal se encuentra más cerca de la abstracción tal vez porque los objetos se deshacen en una fusión cromática de gran fuerza, hasta extremos que no llegan a perder su identificación, pero se aproxima a ello.

Manuel de Gracia expuso en el salón Cano una colección de cuadros, paisajes realizados ante escenarios tan distantes y tan distintos como pueden ser los de Castilla o los campos verdes de Bélgica y de Holanda. Los edificios, la arquitectura e incluso la figura humana tienen un papel importante en la consideración del artista. Los detalles —una puerta, una ventana...— tienen especial atención en la obra de Manuel de Gracia, como corresponde a un pintor de sensibilidad. La sincera consideración de la Naturaleza, su ambiente, su lirismo algunas veces, se plasman en los paisajes del artista con una rotunda ejecución, fruto de una gran preparación dibujística. Las realidades, no obstante, aparecen en los cuadros de Manuel de Gracia muy elaboradas y muy simplificadas. De Gracia simplifica sin eludir compromisos de ejecución; es este un dato importante a la hora de ver los cuadros de este artista.

La galería Mercurio mostró una interesante exposición de Rogelio García Vázquez, colorista y suelto. El impresionismo encuentra en García Vázquez a un cultivador incansable que posee gran facilidad. Esta facilidad ha presentado un pintor distinto en diversos momentos. Desde hace años, su definición es firme. Trata el paisaje o los temas de figuras y los retratos con dominio y soltura. La huida de detalles inútiles de las realidades que capta en sus cuadros es otro dato sobre su personalidad y en donde el artista se muestra preocupado con logros sustanciosos.

Castilla Zurita presentó una muestra pictórica en Toisón. Una muestra paisajística en donde cabe destacar la interpretación del paisaje y la valoración de la materia en superficies previamente preparadas para la posterior obtención de calidades. Para Castilla Zurita, la ejecución de un cuadro tiene dos etapas: el de la preparación del soporte y el posterior donde configura los escenarios campestres o urbano-rurales, lo que hace con pericia. Otro aspecto que pertenece al sentimiento más que a la realización es el de la consideración del paisaje en su conjunto de formas, espacios y luces.

FRANCISCO PRADOS DE LA PLAZA

EXPOSICIONES EN BARCELONA

Amplia exposición de Joan Miró en galería Maeght con obras de su dilatada trayectoria, entre 1914-1975. Cuadros, objetos, esculturas y obra gráfica hasta cerca de un centenar de piezas, algunas de ellas de muy considerables proporciones. Un conjunto realmente importante en el que se ha podido seguir el recorrido de este maestro y comprobar cómo en la cima de su vida mantiene su potencia creadora, su curiosidad y vitalidad impregnadas de esa mezcla de ironía e inocencia que son ingredientes fundamentales de su arte. Muy pronto Miró alcanzó una maestría propia y un mundo personal que se hace visible a través de tendencias como el fauvismo y cubismo, que indudablemente influyeron en su primera época. Los cuadros de entonces poseen en germen el mundo que había de desarrollar con una originalidad como pocas veces ha acontecido. De esta primera etapa, obras como **La table** (nature morte au lapin, 1920) alcanzan la perfección que le emparentan a maestros del pasado, tal un Durero, poseyendo también ese tono inconfundible de modernidad que ante todo está dinámicamente abierta al futuro. Pero es en torno a 1925 cuando el universo de Miró se abre a horizontes plenamente personales, y obras de este año como **La sieste, Le gant blanc**, son clásicas dentro del arte contemporáneo y piezas maestras del surrealismo. Si este movimiento influyó en Miró, o su obra se inscribió naturalmente dentro de sus coordenadas plásticas, es un simple detalle. Ahí está la realidad de una obra que fascinará a Breton. Su escueta factura, que es de enérgica y sugestiva simplicidad, gana en densidad con el paso del tiempo, que parece hacer descender sobre ella una pátina de permanencia. **La Fornarina** de 1929 coordina la libertad de concepción con una fidelidad a la esencia permanente de la pintura. Cuadros como éste y sus interiores holandeses se anticiparon a la corriente actual de reinterpretación de obras famosas (que después se está cultivando hasta la saciedad y con frecuencia de tan lamentable modo). De este período tan característicamente onírico pasamos al más actual, que tiene su punto de partida en las Constelaciones, aunque, claro

es, esta manera de hablar resulta evidentemente esquemática, pues en este artista las facetas y aspectos son variados y de sugestiva riqueza. A partir de este momento, Miró, que siempre ha tenido en su obra los pies en el suelo, siente la atracción del espacio, y el cosmos entra en su obra. Aunque sus referencias también sean a lo próximo y terrenal, sus pinturas están trascendidas por un impulso que parece acompañar a la música de las esferas. De ello es un ejemplo elocuente el óleo de gran formato (275 x 637 cm.), de 1973, **Personnages, oiseaux dans la nuit**. En la última época, Miró ha dedicado especial atención a la escultura y él es uno de los más elocuentes ejemplos que señalan en qué medida, a partir de Daumier, la escultura ha avanzado, muy especialmente ayudada por el impulso de los grandes pintores que le han dedicado parte de su tiempo. **Mere Ubu**, que nos indica la atracción que el mundo de Jarry ejerce sobre el artista, es una pieza, entre las demás, que aúna la rotundidad de las formas estrictamente plásticas con un desenfadado que alude a referencias literarias, a disponibilidades mentales. El apartado de obra gráfica, que reúne alrededor de veinte piezas realizadas en 1974 y 1975, es especialmente importante. El mundo peculiar de Miró se enriquece con estas técnicas realizadas en grandes formatos. La litografía **La folle au piment rageur** (1975) tiene unas dimensiones de 230 x 120 cm., y hay varias obras de este tamaño. La impresión final que prevalece en esta exposición es la de que Miró se mantiene actuante como un genio intuitivo que mira y capta el mundo cada día con ojos nuevos.

En la galería Pecanins, obra del cubano Baruj Salinas, de un amplio y brillante "currículum", que está de acuerdo con la calidad de su obra. Dentro de la abstracción, Baruj Salinas se expresa a través de un informalismo más lírico que expresionista. Su mundo bullente de intensidad alude a la Naturaleza. Las nubes transfiguradas por espléndidos matices, la flora, las piedras y las tierras pigmentadas por matices cálidos, optimistas. Ante estas obras sentimos la impresión de que el artista las produce llevado



JOAN MIRO

de un raptó de entusiasmo, aunque la velocidad de ejecución estimamos que no es precipitada, sino que los colores quedan situados en sus formas a través de un proceso de elaboración en el que vienen a situarse, sin apresuramiento, en su lugar. Estas pinturas, que, por una parte, aunque sean tan diferentes de ellas, evocan el recuerdo de Feito, están sin duda más próximas a algunos cuadros de la etapa mexicana del Paalen conmocionado por la plasticidad de esos lugares. En la misma galería, esculturas de Alexandre Babeanu. En el texto de presentación dice Henry François Rey: "Duras, recias, agresivas, pero también encantadoras y acariciantes, sus estatuas en constante movimiento forman parte lo mismo de la gran escultura que de la magia". Rumano, su escultura, que tiene por tema lo humano, se sitúa en la línea de un Giacometti. Su reducido tamaño no es un obstáculo para que nos den una plena sensación de energía expresionista, con alguna reminiscencia futurista, tal un eco de Boccioni.

En el Colegio de Arquitectos, una exposición del arquitecto vienés (nacido en 1934) Hans Hollein. La obra de este creador se inscribe dentro de la mejor tradición arquitectónica de nuestro siglo y al mismo tiempo es conscientemente contemporánea de fenómenos como el arte conceptual y el happening. Sus edificios, objetos, diseños, ambientaciones, están marcados con el inconfundible sello de la inteligencia. Ante todo, Hans Hollein es un intelectual que al mismo tiempo es un plástico que entiende la creación encaminada a un objetivo determinado, pero alejándose del racionalismo, acaso por estimar que lo funcional es mu-

cho más amplio, para tender a lo imaginativo. El resultado es cálido y sugerente. Sus realizaciones, con el sello inconfundible de la actualidad, parece que estuvieran ya sancionadas por el paso del tiempo, y que no necesitarán de él para pronunciarnos definitivamente sobre su eficacia y belleza.

En la galería Arturo Ramón, una muestra dedicada al dibujo en los finales del XIX y principios del XX, acoge obras de Mariano Andréu, Anglada Camarasa, Apa, Bagaría, Canals,, Cardona, Casas, Clará, Gimeno, Julio González, Gosé, Juan Gris, Humbert, Manolo, Meifrén, Mir, Nogués, Nonell, Opisso, Picasso, Pau Roig, Olga Sacharoff, Sisqueilla, Sunyer, Togores, Torné Esquiús y Joaquín Torres García. Muchos de estos dibujos aparecieron en revistas de su tiempo y **bastantes poseen una atmósfera paralela a Steinlen o Toulouse Lautrec.** Pero en ninguna o en muy escasa medida, aun cuando algunos pertenezcan a artistas que han jugado un destacado papel en la vanguardia, nos hacen pensar en esta circunstancia. Lo que no quita para que sean generalmente interesantes y en algunos casos de mucha calidad. Lo que no hay duda es que son un elocuente documento de época.

Próximo al pop, a lo psicodélico, al naïf, el arte extremadamente sabio de María Girona es la plasmación de una extrema sensibilidad. Su exposición en la galería Adriá ha puesto de relieve con cuánto cuidado realiza sus obras y atiende a los pormenores del montaje de la exposición, del catálogo, etc. La obra de esta artista no termina en sus

BARUJ SALINAS



cuadros, dibujos o "collages", sino que se **prolonga en todo cuanto con ella se relaciona.** El mayor mérito de su trabajo está precisamente en el modo como sabe sacar partido de suscitaciones y motivaciones mínimas para dejar siempre constancia de su buen gusto. Y el mayor peligro es que en esta característica se recrea y no llega a darle a su trabajo una dimensión profunda. Ahora bien, la calidad siempre se mantiene.

La galería Eude ha ofrecido una exposición muy interesante de obra gráfica y dibujo de escultores contemporáneos, en la que han estado representados Angel Ferrant, Julio González, Alberto, Sergi Aguilar, Francisco Barón, Néstor Basterrechea, Eduardo Chillida, Martín Chirino, Xavier Corberó, Jaume Cubells, Amadeo Gabino, Marcel Martí, Pablo Serrano, José María Subirachs, Subira Puig y Moisés Vilella. Este aspecto de los escultores es extraordinariamente sugestivo. Se trata, sin duda, de obras menores, pero no por ello necesariamente de menor calidad, sino que en muchas ocasiones están en este aspecto a una altura similar a sus esculturas. Bastante se puede destacar en el conjunto, especialmente los cuatro dibujos de Angel Ferrant, artista que si goza de un gran prestigio es sin duda merecedor de una amplia difusión y reconocimiento. La exposición está dedicada al quinto centenario de Miguel Angel.

Acisclo, en galería Juan Mas. Esculturas realizadas en arcilla de Ibiza. A mitad de camino entre la figuración y la abstracción, estas obras poseen una rotundez de masa que nos hacen pensar en torsos antiguos, en fragmentos de esculturas que nos han llegado de tiempos remotos, aunque en su realización no haya influencia de ese tipo. Además, **sus superficies, trabajadas con sensibilidad y fuerza, poseen un acentuado carácter sensorial.**

El Ciclo Internacional de Obra Gráfica de galería Barbié ha entrado en su segunda fase con obras de Arman, Arranz Bravo, Bartolozzi, Canogar, César, Clavé, Cuixart, Chagall, Dalí, Equipo Crónica, Equipo Realidad, Leonor Fini, Folón, Manolo Gómez, Gordillo, Magritte, Marino Marini, Matta, Medina Campeny, Picasso, Ponç, Saura y Velickovic, lista equiparable a la del primer ciclo y que también es elocuente por sí misma.

Brogliá, en Tom Maddox, esculturas con tendencia a abrirse hacia el espacio y el movimiento. Los materiales están usados con extrema **desenvoltura** y dentro de ella con acierto. Las dislocaciones a que somete las circunferencias, platillos o discos, y el ordenamiento de los elementos, de algún modo le relacionan con Tinguely. En ellas hay una reestructuración en el ordenamiento de los elementos puestos en juego, conjugando la delicadeza y la fuerza.

En Galería 42, obra gráfica de Claes Oldenburg. Nacido en Estocolmo, fue educado en su país, en Noruega y en Estados Unidos. Vivió algún tiempo en Chicago y en el año 1956 se trasladó a Nueva York. Destacado

artista de la generación "pop" y famoso especialmente por sus colosales esculturas, su obra gráfica está plena de un interés que muchas veces dimana de la misma **desenvoltura** con que está realizada, en su carácter de nota o boceto, real o aparente, que le comunica una gran frescura y espontaneidad. La exposición consta del álbum de cincuenta estampas, impresas en foto-offset, firmadas y numeradas en tirada de cincuenta ejemplares, **Notes in Hand**, material extraído de sus notas diarias, elegido entre varios miles; siete litografías en color y la serigrafía titulada **Ray Gun.** Estas obras en muchas ocasiones están ya cerca del signo escrito, y al realizarlas, su autor lo hace con una técnica que es muy próxima a la que él mismo usa para tomar anotaciones, para dibujar situando libremente sobre el papel las cifras y las letras. Por este aspecto de su trabajo también puede situarse entre los maestros del arte contemporáneo.

Mario Bedini, en Leonart, expone, a continuación de la anterior muestra primordialmente de pintura, otra de dibujo. En el dibujo nos aparece en una faceta más sutil en cuanto que recurre menos a los efectos extraplásticos para realizar su obra. Su trazo es seguro y limpio. Domina la línea y la composición. Son dibujos de una gran corrección que, sin embargo, no acusan una **marcada personalidad.**

Orozco, en galería Laietana, una amplia muestra de cuadros realizados con una técnica muy peculiar en la que se vale en buena medida de la mina de plomo, pero trabajada de tal forma que obtiene calidades muy similares a las superficies de los antiguos discos. Su mundo es el de lo figurativo, pero en este caso no puede hablarse ni de "pop" ni de hiperrealismo, y encasillarle en el surrealismo sería un etiquetamiento demasiado simplista, pues Orozco evidentemente se sale de ellos. Donde se sitúa es en el terreno del arte fantástico, sin otros encasillamientos. Pero el hecho de que realice arte fantástico no es una valoración de calidad, por supuesto, y en este aspecto es donde hay que hacer alguna observación. Orozco tiene a su favor su independencia y su originalidad. El es él y su obra, cosa que no es muy frecuente en estos tiempos, no nos recuerda a la de ningún otro. Su técnica inventada por él es de una gran originalidad y él un maestro de ella. Pero en cuanto a la inspiración, a la **temática, se la percibe un poco insistida, como si estuviera acotada en unos límites demasiado precisos.** Un solo cuadro ya es en buena medida el resto de los cuadros. Hay demasiada uniformidad, ni caídas ni subidas, por lo que resulta un poco monótona. Por sus características, estas obras son de factura muy lenta y el cúmulo de horas que se han empleado para obtener determinados efectos quizá confunda al autor en el sentido de que identifique el dominio técnico con la labor de creación. No es que necesariamente hayan de estar en contradicción, pues son agentes de la obra perfectamente



MARIA GIRONA

conciliables, sino que han de presentarse equilibrados, y si algún desequilibrio hubiere, por supuesto que es preferible que se incline de parte de la creación. El peligro que tiene Orozco es el de caer en un virtuosismo frío. Pero si es capaz de sortear esta dificultad, sin duda alcanzará a ser un artista realmente importante. De momento, su obra merece que se la tenga en cuenta y que a su autor le concedamos un amplio margen de confianza.

Oleos y dibujos de Buró en el taller de Picasso. Este artista santanderino, que últimamente realiza frecuentes exposiciones, posee un gran dominio del dibujo, que le aproxima a un casi manierismo. Esta es su mejor cualidad, pues en cuanto a sus temas, expresos o tácitos, se manifiestan un poco rebuscados, con marcadas reminiscencias literarias. Cuando la mano se deja conducir por la inspiración del momento es cuando logra sus hallazgos más felices.

Amplia e importante exposición de Viladecáns en la sala Gaspar. Este muy joven artista se ha situado en poco tiempo entre

los que están a la cabeza de su generación. Lo conseguido es significativo y con amplias posibilidades de desarrollo para en adelante. Su obra, en la actualidad, puede considerarse como una de las consecuencias del dadaísmo. Es decir, en cuanto movimiento suscitador, el dadaísmo es su más evidente antecedente. Y en cuanto a artistas definidos, tiene relación con el mundo de Brossa, de Tàpies y de Guinovart, y de algún modo, más en la lejanía, con el de Miró y luego con el de Gaudí. Y en cuanto a las manifestaciones del momento, está relacionado con el arte pobre y con la poesía visual. Sus cuadros, con frecuencia, al mismo tiempo que tales, son también objetos, tienen entidad como objetos independientes, pues las manipulaciones a que los somete les da una dimensión aparte de su realidad de cuadros. También incorpora objetos que han suscitado su atención y actuado sobre su sensibilidad u otros que le son familiares en su actuar cotidiano. Sus manchas, sus grafismos, se sitúan de forma que aluden a una suerte de lenguaje personal, de la misma forma

que en su atmósfera con frecuencia se suscita la de lo lúdico y la del espectáculo. Pero no la de un espectáculo que tuviera a su disposición grandes medios, sino el realizado casi en la intimidad y por un artista solitario o que se sirve de muy parca ayuda. Aunque en sus obras logra coordinar relaciones que antes de realizarlas Viladecáns podríamos tener por insólitas, no parece servirse del azar, aunque sí y en muy gran medida de la inspiración, sino que todo está ordenado de una manera precisa, equilibrada con el cerebro, tanto como con la vista y las manos. Dado lo logrado por este artista a su edad, son grandes las esperanzas que pueden depositarse en el futuro de su obra. A ella, si algún peligro le amenaza, es el de que las dotes de habilidad manual que posee su autor llegaran a primar sobre la inspiración. Pero es de esperar que entre los infinitos recursos que ella tiene no le han de faltar campos donde caminar y desarrollarse.

ANTONIO FERNANDEZ MOLINA

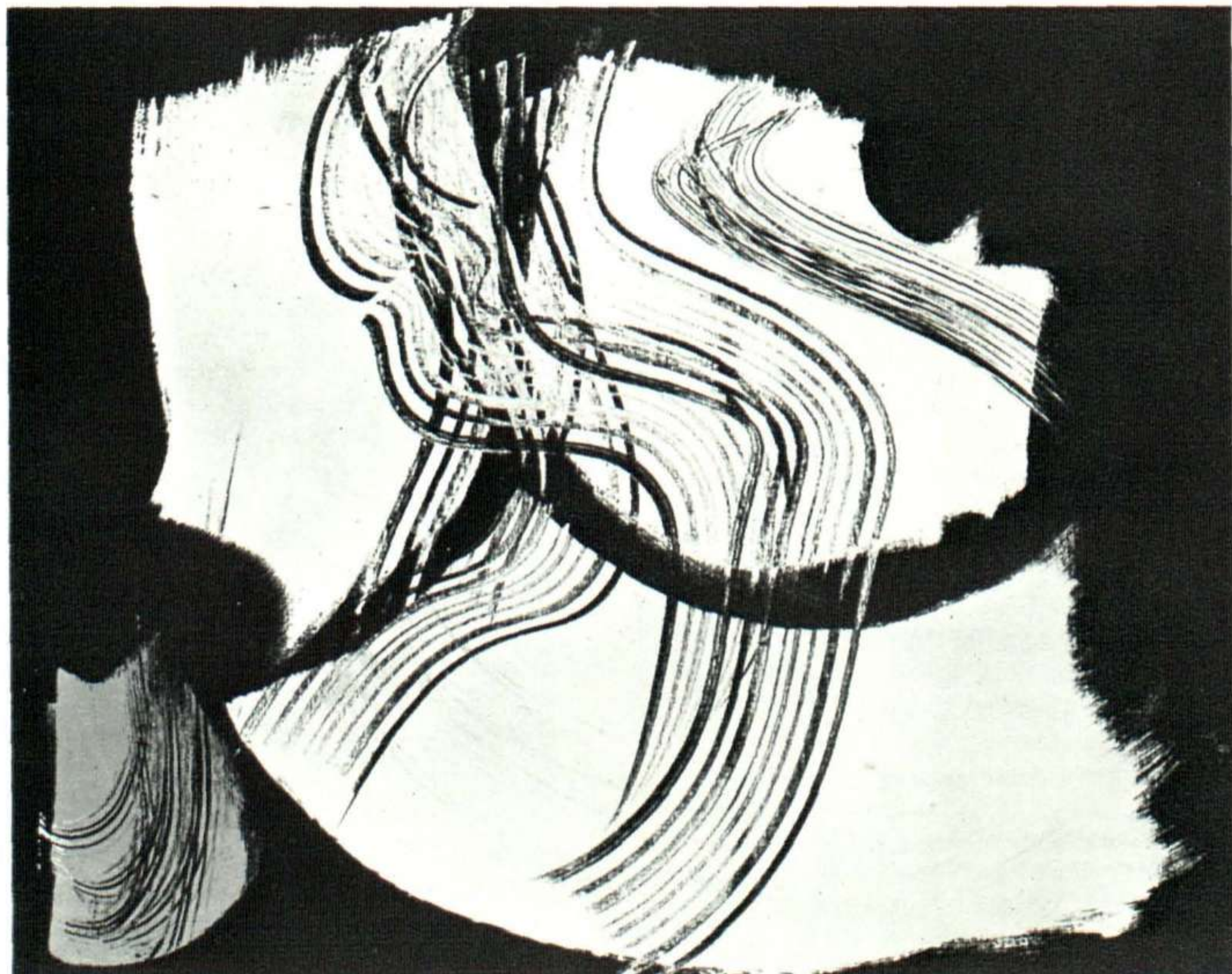
ACTUALIDAD ARTISTICA EN NUEVA YORK

Comenzaremos nuestra información dando noticia de un hecho entrañable: todas las librerías de Nueva York, desde las más humildes a las elegantes de la Quinta Avenida, presentan un número, por cantidad y calidad, asombroso de publicaciones dedicadas a Picasso. Resulta emocionante comprobar el fervor que se siente por nuestro compatriota. En el Museo de Arte Moderno, frente a "Las señoritas d'Avinyó", se escuchan los más sentidos elogios, y es triste que los museos de España guarden tan escasa y menor obra de nuestros maestros contemporáneos; pero conocedores de que en estos momentos de sincera recapacitación se pretende corregir dicha realidad, agradecemos este noble propósito de erradicar una situación tan poco favorable para el espíritu y la cultura de nuestro singular y valioso país.

El Museo Metropolitano ofrecía una magnífica exposición de las últimas pinturas de Hans Hartung, las realizadas por el artista en sus estudios de Antibes y París durante los pasados cuatro años. La obra de este alemán nacido en 1904, que tras inspirarse en Goya, Van Gogh y en el surrealismo de Miró,

pasó a formar parte de la Escuela de París, jamás cae en lo reiterativo o afectado, y cuando alcanza su abstracción más independiente, Hartung mantiene constante una personalísima cualidad: su elegancia estricta y grandiosa. El total de su producción está alejada del trabajo en serie, es exponente claro de su sensibilidad y del placer que debe sentir el autor en el momento de su realización. El, hombre de pocas palabras, resumió su quehacer en esta frase: "Lo que a mí me gusta, es actuar sobre el lienzo". El vigor y la variedad de estos cuadros —de gran formato, pintados al óleo sobre tela, donde los colores brillantes y contrastados se ordenan teniendo como base una composición simple, por lo depurada, y de espléndida grandeza— logran que el nombre de Hartung pertenezca al grupo de los creadores actuales de auténtica valía.

Aprovechando la estancia en el museo volví a visitar las salas que guardan cuadros de Corot y Monet, ante los cuales, como si de autores venecianos se tratase, se siente la profunda emoción que regala la pintura. Y con el recuerdo de esas amapolas de Monet tan frágiles y quizá por ello tan rojas, marché



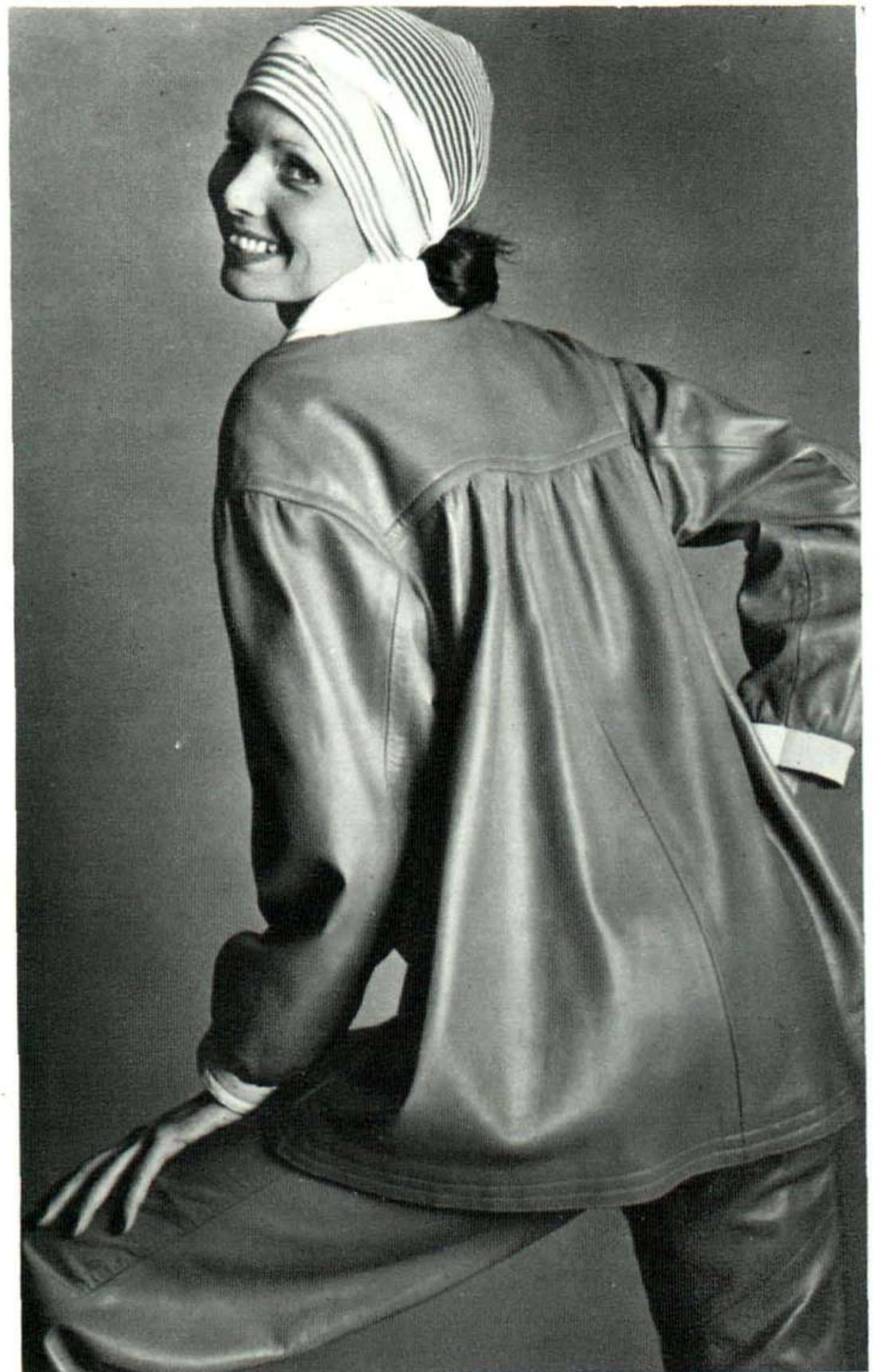
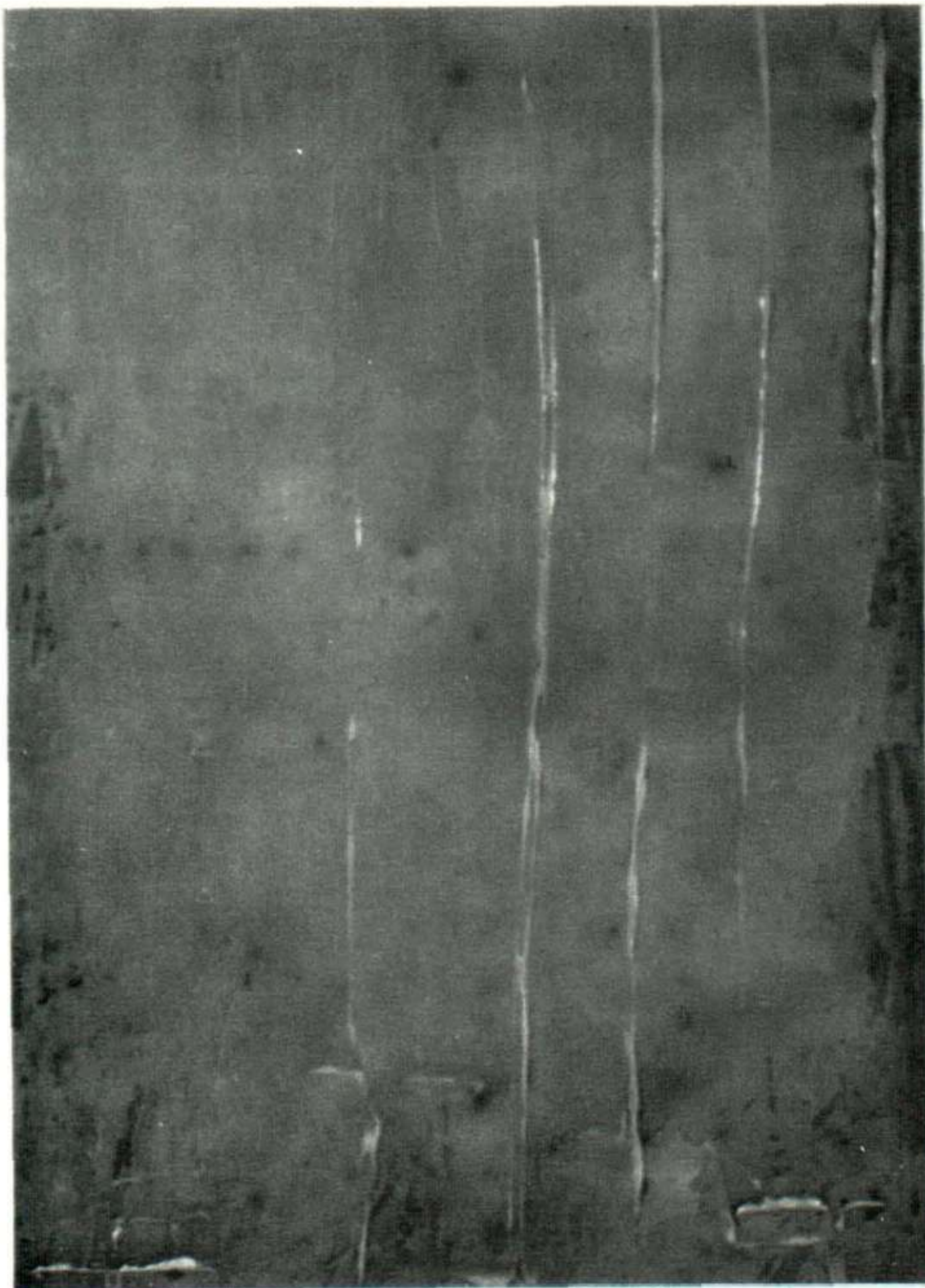
HANS HARTUNG.

camino de otro museo, del Guggenheim, donde acababa de inaugurarse una amplia exposición dedicada a Maillol.

El edificio, diseñado por Wright de 1943 a 1946 y construido de 1956 a 1959, es bello, compasado y armónico como la caracola de mar que inspiró al proyecto, goza del mismo tono nacarado y es magistral espectáculo para los amantes de la verdadera arquitectura. Maillol alcanza su producción más representativa a través de la escultura, obra hermética, esencial, quizá reiterativa, pero, sin la menor duda, solemne. La unidad temática nos conduce a un puro interés plástico; la forma por la forma, el volumen por el volumen; sin amaneramientos ni fascinaciones; con la honestidad de una roca erosionada y, como ella, rotunda.

En el centro del museo me sorprendí recordando los Vermeer de la Frick Collection; me hubiese gustado verlos en ese ambiente, inmersos en aquel ritmo de serpentina. El arte es sentimiento y no comprensión, Vermeer lo sabe, ignora (de puro desdeñar) el gesto social o demagógico porque es este producto inventado por el hombre; él sólo encuentra la íntima belleza, la silenciosa belleza natural y profunda, sin pasión que desvirtúa y confunde; con frialdad, con fe y al fin logra

WALTER DARBY BARNARD.



BONNIE CASHIN.

darle forma y resplandece su color perfecto, de puro y virgen, casi irreal.

* * *

La joven pintura americana, que, como es lógico en temprana edad, se alimenta del espíritu de sus creadores más veteranos, va destacando nombres que por la calidad y la seriedad de su esfuerzo comienzan a expresarse con personalidad propia. La galería Knoedler muestra la reciente obra de uno de estos jóvenes valores: Walter Darby Bannard. Nacido en 1931 se encauza hacia un mundo de abstracción expresionista. Sobre bastidores de tela, y haciendo uso de resinas y del hábil juego de superficies más o menos empastadas, obtiene calidades de exquisito efecto. El color armónicamente entonado produce la emoción de ciertas lacas orientales y da vida a una composición simple y seriada que crea un conjunto de perfecta unidad, decorativo y nada sofisticado.



MARK DI SUVERO.

Balenciaga, quizá como ningún otro modista, supo expresarse fielmente a través del particular mundo del vestido, alcanzando auténtica jerarquía de creador; el traje era para él objeto que por lo íntimamente ligado al gusto del ser humano es pieza clave para el estudio de su compleja personalidad. Bonnie Cashin es una mujer de fina sensibilidad que se autorealiza en este singular medio que es el campo de la moda. Su producción, galardonada reiteradamente con los más cotizados premios internacionales, se desenvuelve usando de todos los elementos que entran en juego en una obra de arte. Bonnie Cashin gusta del color y de las calidades, ordenando el espacio y su ritmo con rigor de artista que merece atención y estudio. Según me comentó personalmente, tiene en proyecto montar una exposición de su obra en España, concretamente en Ibiza y en el próximo mes de agosto. Si al fin se concreta

esta posibilidad, la muestra será un acto interesante que a nosotros ahora nos complace anunciar.

El Museo de Historia Natural, que es justamente famoso por sus exhibiciones sobre el ser humano y la Naturaleza, es también ejemplo para directores de galerías de arte y a su vez para los propios expositores. En las salas del museo dedicadas a la flora y a la fauna se puede admirar una amplia serie de vitrinas, por sus dimensiones más bien pequeños teatros, en los cuales aparecen las respectivas plantas o animales rodeados de su particular medio ambiente reproducidos con extrema fidelidad y respondiendo a un humilde saber hacer pleno de amor; el resultado con obras insuperables, de colores limpios y festivos, y por su hiperrealismo extremo típicamente norteamericanas. Estos resultados son un alivio entre tanta lamentable muestra de "genialidades" a que nos tienen acostumbradas las galerías de arte, muy particularmente las españolas, en las que, por desgracia, no abunda la competencia y la seriedad por parte de sus rectores.

Vamos a finalizar estas impresiones de la actualidad artística en Nueva York recordando una de las tres exposiciones que se presentan en el Museo Whitney, la del escultor Mark di Suvero, exposición que reúne por primera vez una visión retrospectiva de su obra y en la que han colaborado diversos organismos oficiales y fundaciones privadas en un esfuerzo, por lo modélico, digno de agradecer. La ciudad de Nueva York, como prolongación de las salas del museo, aporta en sus barrios del Bronx, Queens, Brooklyn, Staten Island y Manhattan un total de doce esculturas que, integradas al urbanismo, alcanzan su justa medida.

Mark di Suvero nació en Shangai en 1933 y a temprana edad llegó a los Estados Unidos. El dibujo, la pintura y la escultura pronto atraen su atención y comienza su trabajo, interesándose por el contraste de elementos y de sus propiedades intrínsecas. Objetos metálicos y maderas se aúnan en un enfrentamiento de mundos y sensaciones. Lentamente, su obra va agrandando sus dimensiones y la posibilidad de acoger materialmente en ella al espectador enriquece su expresividad. Las exposiciones se van sucediendo y en la IV Documenta de Kassel logra su éxito más resonante. Sus esculturas se ordenan con aparente espontaneidad y son sugestivas más por ensañación que por realidad. Yo personalmente prefiero la obra depurada y poética de David Smith, que es muy probable haya sido estudiada por Mark di Suvero, pero esta apreciación es subjetiva y no implica valoración alguna.

JORGE DISDIER

VIDA MUSICAL

Como hecho importante se debe señalar en diciembre la sesión final, celebrada en el teatro Real, del II Concurso de Composición de la Confederación Española de Cajas de Ahorros. Este concurso, del que ya hemos conocido la segunda edición, representa, por su significación económica y artística, uno de los más señalados acontecimientos de mecenazgo musical en los últimos tiempos. Un despliegue de personalidades musicales en el Jurado de selección y en el final era garantía de justicia en el fallo. En otro lugar de la revista encontrarán nuestros lectores comentarios sobre cada una de las obras interpretadas: "Fantasía para violoncello y piano", de Claudio Prieto; "Au bord d'abîmes", de Félix Ibarondo; "Anemos A", de Francisco Guerrero; "Concerto grosso I", de Jesús Villa Rojo; "Endecha para una encordadura", de Francisco Otero, y "Autodafé", de Tomás Marco. Marco logró el primer premio, Arpa de Oro, y Villa Rojo el segundo, Arpa de Plata. La interpretación no dejó nada que desear. Pedro Corostola y Luis Rego tuvieron a su cargo la primera obra. Las demás fueron dirigidas por José María Franco Gil.

En la Orquesta Nacional reapareció, después de bastantes años, Benito Lauret, que es el actual titular de la Orquesta de Cámara de Asturias. Interpretó el peligroso "Brandeburgo II" de Bach, las "Diez melodías vascas" de Guridi y "El pájaro de fuego". Lo más importante del concierto estuvo en la presentación, con la magnífica Aurora Nátola como solista, del "Concerto para violoncello y orquesta" de Alberto Ginastera. En los títulos de sus tiempos y en la propia música, parece advertirse una sombra expresionista-serial. Ginastera, en esta ocasión, hace una música personal y pone procedimientos tímbricos de vanguardia al servicio de un contenido real. Recibió personalmente muchos aplausos, aunque quizá no los merecidos.

Brillante fue el concierto en que Frühbeck presentó la versión sin escena de "El pirata cautivo", de Esplá, y el "Stabat Mater" de Rossini. Se nos prometía una obra nueva del maestro, pero al fin se dio su ópera, estrenada en la Zarzuela durante la última temporada, que ha constituido así la despedida del Esplá presente entre nosotros. María Orán, Antonio Blancas, Julián Molina, María Aragón y los demás pusieron su mejor arte al servicio de la música. El precioso "Stabat Mater" constituyó un triunfo para el Coro Nacional que dirige Lola Rodríguez de Aragón, y contó con excelentes solistas: Enriqueta Tarres, Alicia Nafé, Renzo Casellato y Simón Estés. El último concierto de esta primera parte de la temporada sirvió a Frühbeck para una gran cosecha de aplausos con una brillante "Procesión del Rocío", de Turina, y una notabilísima versión de la "Novena", en la que se volvió a aplaudir con fuerza al Coro

Nacional y se lucieron Ana Higuera, Carmen Sinovas, Dieter Ellenbeck y Simón Estés. La edición del sábado fue señalada por la presencia de Sus Majestades los Reyes don Juan Carlos y doña Sofía, que de esta manera daban especial solemnidad al fin del luto nacional.

Oímos en muchas ocasiones al estupendo Coro de RTVE que dirige Alberto Blancafort, pero es raro que el maestro se ponga al frente de sus huestes ante el público. Sería bueno que el Coro actuase solo, bajo la dirección de Blancafort, ofreciéndonos el rico repertorio "a capella". A falta de esto, bien está que Blancafort dirija de cuando en cuando al Coro con la Orquesta, pues el resultado suele ser excelente. Buena prueba de esto fue el "Réquiem" de Mozart con María Orán, Carmen Sinovas, Manuel Cid y Peter Lager. Blancafort ofreció también un Vivaldi y el agradable "Concerto para violoncello" de Lalo, con el buen técnico Janos Starker como solista.

Jorge Mester dirigió a la Orquesta de RTVE el "Carnaval romano" de Berlioz, el "Concierto 1" de Chopin, con el sensible Joaquín Achúcarro al piano, y la monumental "Sinfonía número 3" de Saint-Saëns. El joven y comentado director español Miguel Angel Gómez Martínez demostró su buena técnica en el "Cántico para el Papa Juan XXIII" de Ernesto Halffter, con Carmen Bustamante, Antonio Blancas y el Coro; las "Noches" de Falla, a un tiempo ligero que no beneficiaba a la serena gracia de la música, con Leonora Milá en el teclado, y la "Primera" de Brahms, en la que el director fue muy aplaudido.

Cantar y Tañer presentó al pianista Walter Klien, artista austríaco de renombre, con Mozart y Schubert. Otro gran acto pianístico fue el que, dentro del ciclo Ibermúsica, se confió en el teatro de la Zarzuela a nuestro José Tordesillas, que, pleno de facultades y de sentido, tocó Schubert, Brahms, Falla y Turina, con un ruidoso éxito.

También en la Zarzuela actuó José Francisco Alonso, pianista español que reside habitualmente en Viena. Interpretó Mozart, Beethoven, Schumann y Chopin.

Los "Lunes Musicales" de Radio Nacional se dedicaron a las Sonatas para violoncello de Brahms, con Catalin y Marilena Ilea; la viola de gamba, con August Wenzinger y Hanelore Müller, más el clavicembalista Rudolf Scheidegger, y una interesante selección de clave antiguo y contemporáneo por Eva Vicens.

El Ateneo ofreció una interesante sesión de comentarios de Domenico de Paoli y Anna Viglione cantando nanas de todo el mundo. Joaquín Soriano interpretó un programa con Chopin, Debussy y Prokofiev. Ana Higuera, con el inmejorable Miguel Zanetti, nos maravilló con un despliegue-resumen del lied y la canción española: sencii-

llez y flexibilidad en Schubert, intención y pasión romántica en Ricardo Strauss, gracia y luminosidad en Turina, con picante ingenuidad en los preciosos villancicos de Rodrigo...

Ramón Barce presentó en el Conservatorio al nuevo grupo Sonda, formado por compositores e intérpretes bien conocidos. Barce intervino con talento y humor. Debemos esperar mucho de las intenciones de servicio a la vanguardia. Se hicieron curiosas vanguardias de los años 60, firmadas por Mario Lavista, Benjamín Patterson, Carlos Cruz de Castro, que actuaba como director, y György Ligeti. Experiencias que han dejado algo aprovechable, aunque no sea más que ingenio.

El primer gran acontecimiento musical de 1976 fue la visita de la Orquesta Sinfónica de Londres, que no se limitó a Madrid. Los programas madrileños fueron repetidos en la Semana Mediterránea de Música de Alicante. Grandes éxitos para los directores: Charles Dutoit, en Berlioz, Ravel y Debussy, y Jesús López Cobos, en Brahms y Beethoven. Con Dutoit colaboró Marta Argerich en el "Concierto número 1" de Tchaikowsky. Pianista y director parecían haber establecido un campeonato de velocidad, pero el resultado fue brillante. Con López Cobos vino Victoria de los Angeles, que en los "Kindertotenlieder" de Mahler demostró la permanencia de su expresiva musicalidad, aunque la voz ya no sea la de antes.

La Orquesta de RTVE inició la segunda parte de la temporada con Enrique García Asensio. El natural homenaje al recién desaparecido Oscar Esplá consistió en la interpretación de una de sus obras más aplaudidas, el poema "Don Quijote velando las armas". Samuel Askenassy obtuvo un triunfo personal con el "Concierto número 1" de Paganini, y García Asensio fue también ovacionado por su versión de la "Quinta" de Shostakovich. Un concierto divertido —si se permite tal calificación— fue el del brioso y justo director suizo Niklaus Wyss, en el que escuchamos una sinfonía de Juan Christian Bach, "In Sommer-Wind", interesante página juvenil de Anton Webern, y "Hary Janos", de Kodaly. El gran pianista Christoph Eschenbach demostró su flexibilidad al tocar muy bien obras tan distintas como el "Concierto 19" de Mozart y el "Capricho" de Strawinsky. Eliahu Inbal, artista eficaz y de formación seria, dirigió a la Orquesta de RTVE —que cada vez está mejor en calidades, contrastes y valor de conjunto— la "Sinfonía de Réquiem" de Britten y la "Octava" de Dvorak, un poquito falta de la graciosa poesía que necesita. El viola Emilio Mateu, que lo es de la Orquesta, tocó un "Concierto" de Juan Christian Bach —¡rara concentración de obras de un compositor tan poco frecuentado!— que es una preciosa muestra del puente entre el barroco y clasicismo. El último concierto de enero fue dirigido por Miltiades Caridis, en cuya personalidad parecen unirse las características de la sangre mediterránea y la germánica. La casi rossiniana "Tercera" de Schubert, las tres danzas de "Petrouchka" y el "Mandarín maravilloso" sirvieron a Caridis para mostrar las excelencias de su propio arte y el de la orquesta, sacando el máximo partido a Schubert, Strawinsky y Bartok. Estupenda la versión del clarinete Máximo Muñoz, que interpretó el "Concierto" de Mozart, obra perfecta, de manera muy bella y equilibrada.

También comenzó la Orquesta Nacional en enero con el natural homenaje a Oscar Esplá. En esta ocasión se trataba de su obra seguramente más popular, "La nochebue-

na del diablo". Es de desear que el homenaje sea perpetuo, es decir, que las obras de este nuestro gran compositor figuren normalmente en los atriles. Y de paso, no vendría mal un esfuerzo de revisión general, que podría enriquecer notablemente el panorama de la música española. En la "Nochebuena" de la Nacional intervinieron María Orán y Francisco Matilla con el Coro Nacional que dirige Lola Rodríguez Aragón. Frühbeck completó el programa con una excelente "Tercera" de Brahms. Alicia de Larrocha no hizo buen empleo de su gran talento, pues lo dedicó a presentar una obra débil y de muy poco interés, el "Concierto para piano y orquesta" de Carlos Suriñach. A la semana siguiente, el público se sintió satisfecho con uno de sus directores favoritos, el elegante y firme Mario Rossi. Un concierto de tres violines de Vivaldi, con la voluntariosa actuación de Luis Antón, Jesús Cuervo y Eduardo Asiain, comenzó el programa, que continuaba con una superior versión del hermoso "Magnificat" de Monteverdi, también con el Coro Nacional. Rossi rubricó con una "Cuarta" de Beethoven entre la ligereza y la seriedad. Moshe Atzmon fue el director del tercer concierto de enero, con muy felices momentos en las partes más ligeras de la "Tercera" de Bruckner y un correcto "Concierto para violoncello" de Schumann, con Wolfgang Boettcher como solista.

La mayor virtud de la ejemplar labor que realiza la Fundación Juan March en favor de la música es su especial proyección hacia el arte español. En los meses de enero y febrero, en la sala de la Fundación, se desarrolló un ciclo de música española para órgano de interés extraordinario. Como la entrada era libre, fue abundante el público que se mantuvo de pie o sentado tranquilamente en el suelo. También se llena otra sala donde un circuito de televisión permite seguir las interpretaciones. La generosidad de la Fundación encuentra, pues, una respuesta llena de entusiasmo. Actuaron Ramón González de Amezúa con el Cuarteto Clásico de RTVE, Francis Chapelet y Montserrat Torrent, en el mes que ahora comentamos. Un gran panorama sonoro, desde las figuras de los siglos XVI y XVII hasta nuestros más jóvenes compositores.

La presentación en la Escuela Superior de Canto de "El niño y los sortilegios" y "La hora española", de Ravel, sobrepasó con mucho el acto musical que complementa la labor didáctica de todos los días. Ambas obras, en circunstancias distintas, eran estreno entre nosotros. No es cosa de nombrar a todos los entusiastas cantantes de la Escuela que llevaron adelante la difícil empresa bajo la dirección musical de Franco Gil y la escénica de Pérez Sierra. Fue un triunfo auténtico para todos que merecería una continuidad.

La Asociación de Amigos del Teatro Real presentó a Narciso Yepes, siempre ovacionadísimo, con Rameau, Scarlatti, Bach, Giuliani, Villalobos, Ohana, Montsalvatge y el propio Yepes. Ibermúsica continuó su ciclo con un gran éxito de Weissenberg en Haydn, Chopin y Mussorgsky.

El Aula de Música del Ateneo rindió homenaje a Manuel de Falla en su centenario con unas bellas palabras de Joaquín Rodrigo y un programa en que se presentaba la casi totalidad de la obra para canto y para piano del maestro, en estupendas versiones de Montserrat Alavedra con Miquel Zanetti y de Manuel Carra.

CARLOS GOMEZ AMAT

PRIMERA EXPOSICION

Mario Cerón ha expuesto, por primera vez en Madrid, en la sala Abril. Ya antes había colgado obra suya en la colectiva de la Segunda Bienal Internacional de Arte de Marbella, en la que obtuvo el Primer Premio de Pintura. Algo más tarde reunió sus cuadros en una exposición que le brindó cierta galería de Málaga, su ciudad natal. A pesar del todavía evidente centralismo que padece el país, no pasó inadvertido por fortuna, para el grueso de la crítica, aquel premio ni aquella exposición. Sobre todo, no quedaría inadvertida esa joven presencia de un valor indiscutible cuya concreta obra denotaba un depurado oficio plástico y una briosa inspiración. Detrás de aquellas denotaciones oficiales quedaban largos años de estudio, de búsqueda callada y afanosa, cuyo palmario testimonio lo encontramos en sus copiosos óleos y dibujos, verdaderos estudios de forma y de color. Sorprende comprobar cómo este artista, aun en sus años más pueriles, cuando todavía frecuentaba las academias de artes plásticas, sorteó siempre el riesgo de lo manido y académico, discurriendo por ese río revuelto de nuestra historia artística más próxima como un solitario cazador de los mejores logros expresivos. Leves huellas neofigurativas, barjolianas, halladas por nosotros en pinturas suyas de hace más de diez años, nos hablan claramente de su precoz contacto con las preocupaciones más severas de nuestra plástica actual; también nos hablan claramente de aquella relativa independencia que, aun en los primeros pasos del artista, aureolaba significativamente su radical destino de creador.

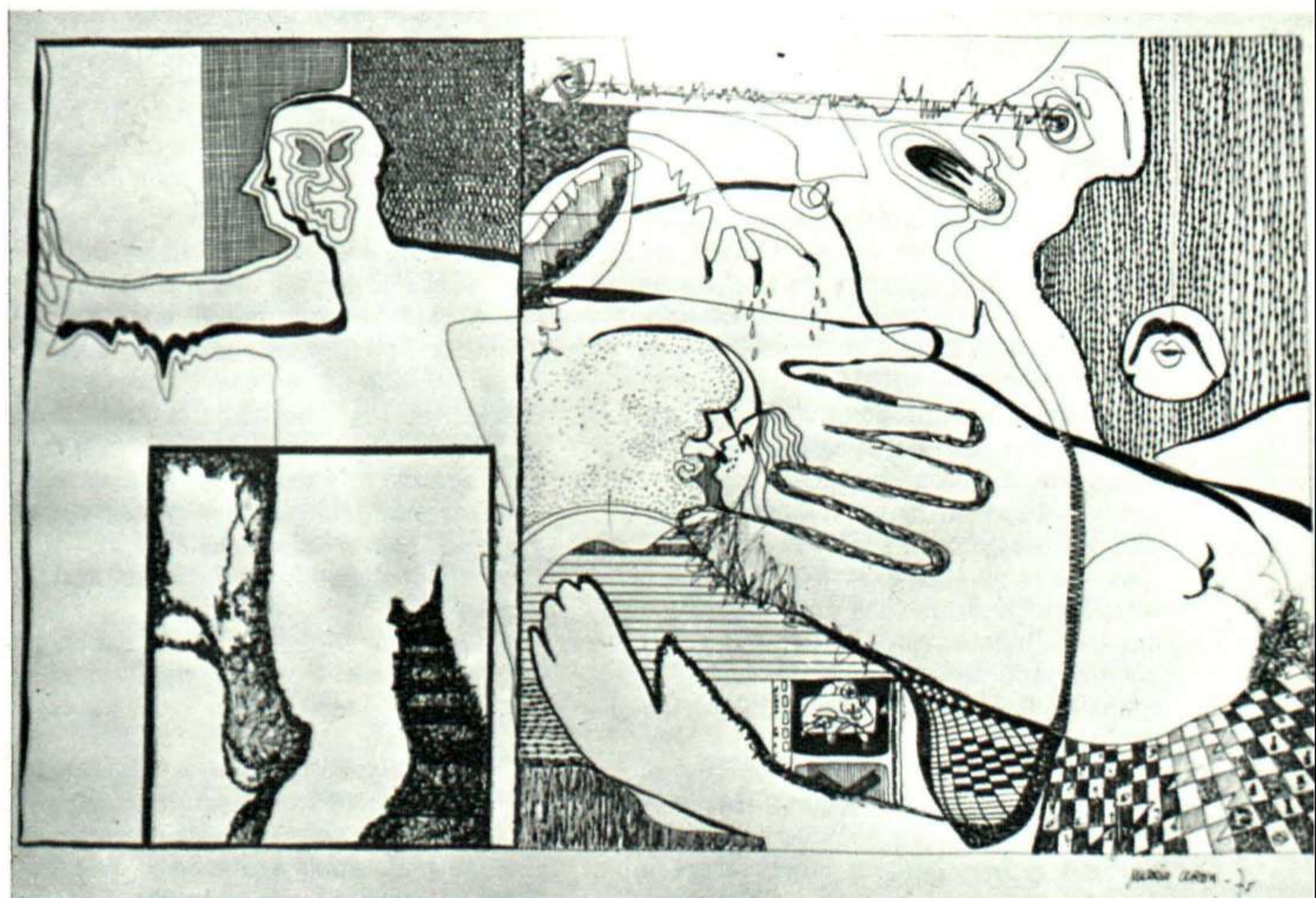
En su obra premiada (**Los ojos de Picasso**) y en su primera exposición de Málaga, Mario Cerón se presentaba ante nosotros como un pintor inmerso plenamente en la que llamaríamos su etapa **cinético-expresionista**, llena ésta de garra, de poderosa sugerencia y de cuño peculiar. Su pintura cinética, aposentada en la cultura visual de los "mass media", de la fotografía periodística, del cinematógrafo y de la publici-

dad, establecía anchas extensiones a todo el campo psicosociológico. De ahí la modernidad de aquel mensaje, la eficacia de su método expresivo y el carácter noblemente dialéctico que comportaba aquella etapa suya. Su estética, cuyo objetivo próximo se hallaba en el dibujo del acontecimiento temporal, ejercía además una consoladora crítica de los abrumadores medios de la información, política, ideológica o consumista. La robustez de su sistema semiológico, nutrido por un orden interno de coherencias significativas, agilizado por una formidable sintaxis y proyectado sabiamente al lienzo, en virtud de una pragmática visionaria, colocaban su obra sobre el plano de una incipiente y halagüeña madurez.

Año y medio después (diciembre 75-enero 76), Mario Cerón expone por vez primera en Madrid. Frente a su turbulento acopio de dibujos, es obvio seña-

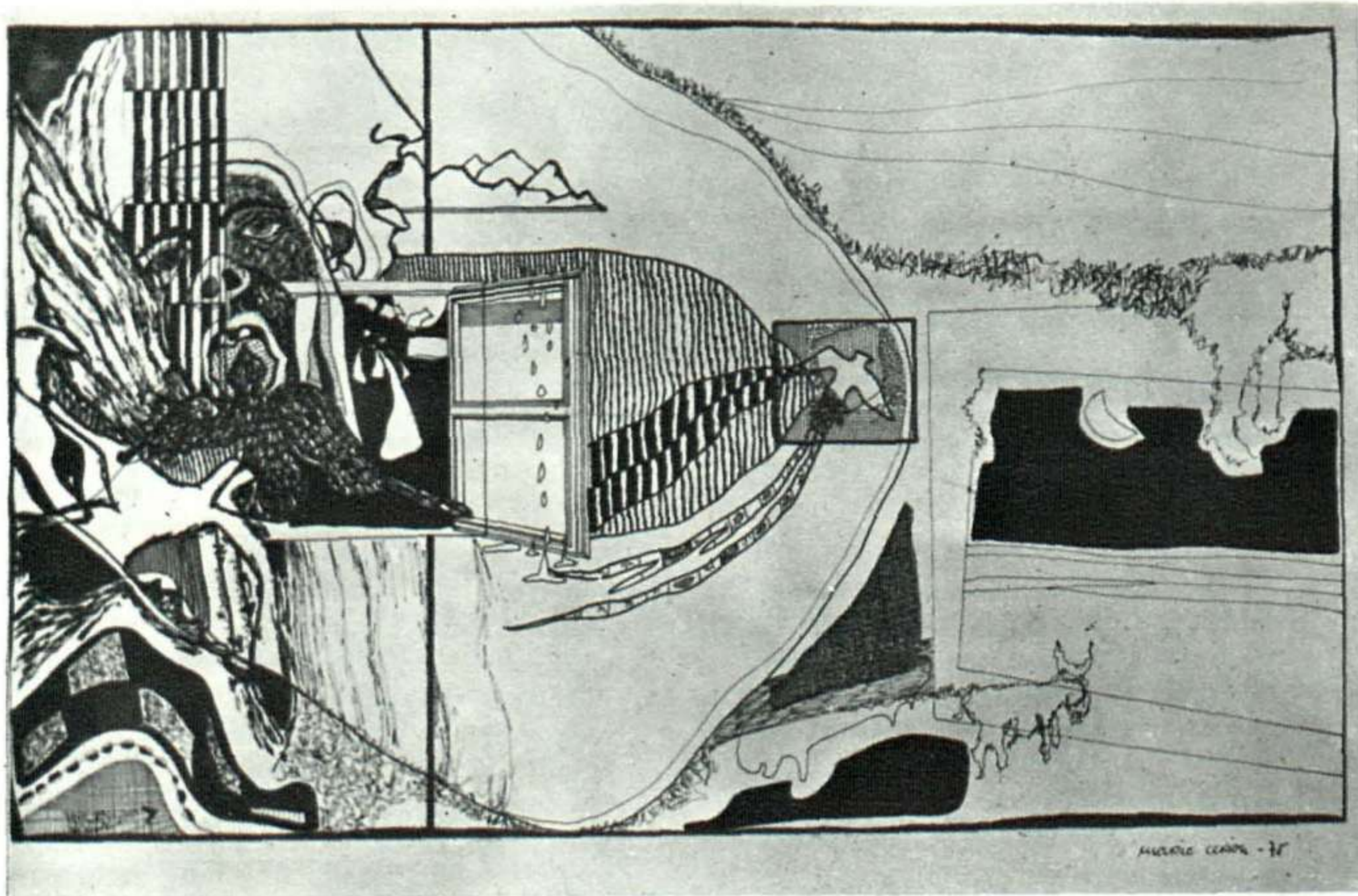
lar que una muy radical transformación se ha operado en la conciencia del artista. Diríamos que su imagen del mundo, sin perder acidez, envergadura o tensión, se ha replegado hacia las síntesis de una iconografía más profunda, más interiorizada y más poética. Poesía atroz esta que relata la dualidad de dos infiernos: el del bien y el del mal, malmaridados; el de los deseos viscerales y las líneas de fuga de los sueños; el de los apetitos y el paisaje; el de las entrañas y la metafísica. Más blakiana que laquista, más cercana a los desmelendados poetas malditos que a los plácidos cantores de los lagos, su poética explaya visionariamente (¡por una vez más, pero con qué renovada turbulencia!) aquella endiablada, universal y relampagueante controversia del siempre mal avenida "matrimonio del cielo y del infierno".

Aquella conjunción **cinético-expresionista**, observada en su etapa anterior, se ha deslizado ahora hacia esta avenencia, terrible, **intolerable**, bellamente sensible y turbadora de los dos órdenes formales que configuran sus dibujos. La toma de conciencia con la estructura oclusa de la vida, que ayer expresaría a través de las obsesivas superposiciones, repetitivas y seriadas, de planos y contornos geométricos; aquel lado **cinético** se ha diluido un tanto, semantizando en cambio y más concretamente los conceptos del orden, del orden de la geometría y las razones, de la armonía fría e inhumana, trágica y superior, que organiza sus cárceles y ta-





pías alrededor de la existencia humana, con complacencia cósmica y satánica, matemática e ineluctablemente. Por otro lado, el lado expresionista, se semantiza el caos, el caos vegetativo y fermentoso, el de la vida volitiva y el de la expectativa existencial. Henos aquí que, en el esquema transitivo de la vida, idea cinética constante de su obra, ha superpuesto ahora nuestro artista un verdadero averno de infinitas tensiones dialécticas, de confrontaciones doloro-



sas e irreconciliables. La pesadilla de los límites azota al corazón humano, mientras que el apetito de vivir y el grito airado de las vísceras dibujan, por un aire de turgencias, la teratología de los sueños, los monstruos de una fronda palpitante, los animales presos de las glándulas.

Nosotros llamaríamos a esta etapa suya, segunda **oficialmente**, su etapa neurótica. Sus vectoriales restallantes y sus líneas de fuerza explosivas subra-

yan sobradamente nuestro aserto. Mario Cerón, artista, expresionista hasta los huesos, lúcido y torturante en la detonación de la neurosis, ha sabido emplear en sus dibujos las **epatantes** facultades, viscosas, alucinatorias, viscerales, que heredamos del surrealismo. Buen ejemplo este de una sabia absorción y de un destino artístico que vislumbramos fecundísimo.

RAFAEL SOTO VERGES

El escultor De Simón también ha expuesto, por primera vez en Madrid, en la Sala de Exposiciones de la Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Madrid, sita en la calle Barquillo. En realidad, es ésta su tercera muestra, ya que está precedida por otras dos que ha realizado en abril y julio del pasado año, en las salas que la citada institución posee en León y Segovia, respectivamente. Detrás del escultor De Simón se oculta (¿es ésta la palabra exacta?) un poeta y un crítico de arte: José F. Arroyo. Este desdoblamiento, nada extraño o infrecuente (recordemos, sin ir más lejos, los casos de Ramón J. Sender, de Alberti o de Fernández Molina), no debe ser pretexto para enjuiciar el lado plástico o el lado literario de un artista. Muchos creadores andan por ahí sueltos y la labor del crítico debería constreñirse a valorar estrictamente cada tarea por se-

parado. Tarea ardua es ésta, pues no es tan fácil superar las influencias de juicios que, afectados a una misma persona, el creador, interfieren en géneros distintos. Por otro lado, cuando la crítica se enfoque no tan sólo hacia los planos expresivos, sino hacia la estructura superior o hacia el plano ontológico del arte, aquello que concierne ya al verdadero **etymon** del artista y a su estilística genética, ¿no sería aconsejable, tal vez, aprovechar la condición bifronte, soslayando el problema de los géneros? En cualquiera de los casos, nosotros suscribimos hoy esas mismas palabras con que el crítico (José F. Arroyo) ha ilustrado el catálogo propio, el del escultor que existe en él (De Simón): **Cualquier manifestación de la inquietud artística y creadora del hombre deberá merecer el respeto y la atención de todo aquel para quien el espíritu humano venga a ser la**





energía motriz del progreso, la civilización y la cultura.

La aparición del escultor metalista, en el contexto general de la escultura española contemporánea, ha originado un rico sincretismo sobre el cual aleatan las benéficas sombras de Oteiza, de Gargallo y de Alberto. Más que a orbes estéticos, afecta dicho sincretismo a los aspectos técnicos-formales o, más exactamente, al duro acento artesanal. Ello es lógico que ocurra, si se considera que la escultura metalista plana (o sea, no maciza o de bulto redondo conjuntivo), desde sus orígenes en los artistas forjadores, remontables hacia el siglo XVI, encontraría su gloria y su limitación en la dureza propia del trabajo y en los conflictos del proceso conjuntivo. La integración por planos, ya se trate de estatuaria abstracta o imaginera, facilita la indagación de formas, la aleatoriedad de vacíos y llenos, el juego inspirativo de los ritmos.

En este orden de consideraciones, De Simón se nos muestra como un escultor que ha repensado las limitaciones y recursos de la escultura metalista.

Del sincretismo de las fórmulas extrae una aventura personal y honrada, una investigación más lúcida que estoica, más desbordada que contenida. En su deseo de dar un paso más, de superar viejas barreras (esas que un radical abstraccionismo tal vez no necesite remontar), busca el soporte de las masas, el pletorismo de volumetrías, empleando mil recursos diversos como remaches y tornillos, varillas, laminados y excrescencias metálicas. Tampoco la preocupación cromática está ausente en su obra. Así, los cobres, con los aceros y latones, le facilitan gamas de color. Podría hablarse, frente a sus esculturas, de cómo la utilización de soldaduras revierte en instrumento creador. En muchas ocasiones, las excrescencias metálicas del fundido, aparte de matizar los planos (con juegos de cesuras y de arritmias), confieren a sus "sonoras" esculturas una franca categoría textural. Es evidente que el "relieve", como infraestructura de los planos básicos, reviste una importancia decisiva en la escultura de este artista.

Si advertimos que este escultor es un poeta (¿ven ustedes cómo una cierta dosis de rigor nos conduce, indefectiblemente, hacia la crítica ontológica?), no lo es tanto por el leve tufillo literario (¿cómo no lo tendría él, si es tan poeta, o Alberti, o García Lorca?), como el proceso **poemagógico** que informa a su escultura. Diríase que De Simón, partiendo de la imagen mental de la figura (*huera de masa como idea previa, liviana como el concepto en el vacío*), dedica sus esfuerzos escultóricos hacia el **revestimiento material** de aquella idea. Así, en la construcción de la figura se advierte, tectónica y plástica, la materializada decisión por la accessis simbólica. Su **Angel venusiano** puede ilustrar, sobradamente, este específico matiz de su procedimiento estético. De Simón, en resumen, accede a la conformación de sus figuras por medio de un proceso **ideo-constructivo**, generoso de planos (láminas rectangulares, normalmente) y de excrescencias ricas (o cho-reos metálicos), con lo que otorga al todo estatuario un alegre calor de exuberancia, una tonalidad crespada y eufemística.

Buenos inicios nos parecen éstos y buenos resultados actuales los que han comprobado nuestros ojos, en la exposición de este escultor. No hace falta que nadie busque lo anecdótico (en la confrontación poesía/escultura) para llamar el interés hacia su obra. De Simón, escultor estricto, a secas, merece ya un lugar preciso, propio, y una justa presencia en el panorama general de la escultura.

R. S. V.



II CENTENARIO DE LA GALERIA NACIONAL DE WASHINGTON

Se ha presentado en la Galería Nacional de Arte de Washington, con ocasión de cumplirse el segundo centenario de su fundación, una gran exposición, en la que se ofrecieron objetos procedentes de 135 colecciones y fondos murales europeos, con los que se presentó una imagen del pensamiento europeo en torno a las tierras de América durante los siglos XVII y XVIII. La exposición ofreció un importantísimo conjunto de tapices, libros, relojes, grabados, porcelanas, medallas, estatuillas, pinturas, etcétera. Según informes de prensa, parece ser que la joya que polarizó la máxima atención expositiva fue la cedida por la catedral toledana, consistente en una gran esfera de plata con el mapa de las dos Américas perfectamente dibujado, sobre el que se alza la figura cincelada de una matrona portadora de un arco y una flecha: una Diana cazadora semejante a la que se encuentra en el Museo Vaticano. La esfera fue cincelada por el orfebre napolitano Lorenzo Vacarro a finales del siglo XVII, y forma, con otras tres esferas semejantes, representativas de las demás partes del mundo entonces conocidas, un legado hecho a la catedral de Toledo por la Reina de España doña María de Noeburg, esposa de Carlos II.

Esta admirable pieza toledana, desde Washington ha sido trasladada para su exposición a museos de distintas ciudades americanas, en compañía de las demás piezas exhibidas en la capital federal de los Estados Unidos.

NUEVAS CIUDADES PERUANAS

El descubrimiento de nuevas ciudades amuralladas prehistóricas en las alturas de los Andes peruanos, en el Departamento de la Libertad, al Norte de Lima, ha sido destacado recientemente por la prensa y autoridades artísticas del Perú. El descubridor ha sido el arqueólogo Andrés Zaki, que desde 1973 lleva realizando investigaciones sobre lo que él llama "arqueología de altura".

Los nuevos descubrimientos de Zaki están a 3.555 metros sobre el nivel del mar, en el Alto del Toro, y en Caupar, a 3.273 metros. En Alto del Toro se han descubierto cinco poblaciones, con dos líneas que fueron murallas defensivas y cien casas de piedra agrupadas alrededor de una calle principal. Caupar tiene trazas de una antigua población rodeada por muros en forma de anillo, con otras dos poblaciones cercanas, mayores. En la denominada Caupar II hay ruinas de unas veinte casas y una población anexa, en forma de cuadrilátero, con catorce casas. Existe un Caupar III con muros circulares de naturaleza defensiva, que alberga unas veintiocho casas.

En julio del año pasado, Zaki reveló la existencia de otras poblaciones de altura en los Andes de la Libertad, en la zona de Quiruvilca, con una antigüedad de ochocientos años antes de Cristo. Estas ruinas se caracterizan por las cabezas empotradas en los muros de piedra, características de la cultura llamada de Chavín y encontradas en una ciudad perdida en la selva del Gran Pajaten.

Hasta el momento, en estos descubrimientos no se han hallado restos humanos ni tumbas, aunque el polaco Zaki piensa que también deberá descubrirse algún cementerio. El arqueólogo señala que es insólito que estas ciudades de altura estén amuralladas, puesto que ello no suele ocurrir en hallazgos semejantes que sobrepasen los 3.000 metros. Para Zaki, la existencia de esa notable cantidad de ciudades amuralladas en las alturas andinas es señal de que el hombre andino tenía tendencia a vivir en la altura, aunque no esté claro qué era lo que le hizo preferir la vida en lugares tan inhóspitos.

BASILEA: FERIA DE ARTE

La Feria Suiza de Arte y Antigüedades, que se celebrará en su quinta edición del 25 marzo al 4 de abril próximos, en los salones de la Feria de Muestras de Basilea, rendirá testimonio una vez más de la alta calidad presentada por los objetos artísticos ofrecidos por el comercio suizo especializado:



obras antiguas, arte precolombino, orfebrería, cerámica y porcelana, muebles, estaños, arte aplicado... El período temporal de todas estas obras alcanza desde la más remota antigüedad al siglo XIX.

Por primera vez, un "stand" será dedicado en esta Feria a los jóvenes coleccionistas, en el que participarán colectivamente todos los expositores, ofreciendo numerosas novedades artísticas a precios módicos.

En la demostración especial "Adorno de la mesa", del Museo Nacional suizo de Zurich, dedicada al arte de la mesa en Suiza durante los pasados siglos, serán presentados ejemplos típicos de arte aplicado.

La Feria de Arte y Antigüedades está patrocinada por el Sindicato Suizo de Anticuarios y Comerciantes de Arte; todos los expositores son miembros de la entidad, que garantiza la autenticidad de todos los objetos ofrecidos.

Al arte del siglo XX será a la vez dedicado nuevamente el VII Salón Internacional "Art 7'76", que se realizará del 16 al 21 del próximo mes de junio. Más de trescientos expositores de varios países mostrarán sus novedades en una asamblea de arte considerada como la más importante del mundo en su dedi-

cación al arte moderno. Una demostración especial será dedicada a la producción artística española, de la que a su hora informaremos más ampliamente.

PREMIOS DE HISTORIA DEL ARTE

La Academia de Bellas Artes de Francia ha otorgado los Premios de Historia del Arte correspondientes a 1975, que fueron concedidos: el Premio Catenacci, a Andrée de Bosque, por "Quentin Metsys"; el Premio Thorlet, a Urbain Cassan, por "Neuf siècles de bâtisseurs de villes"; el Premio Paul-Marmottan, a A. P. de Mirimonde, por "L'Iconographie musicale sous les rois Bourbons"; el Premio Bernier, a Madeleine Jarry, por "L'oeuvre lithographique de Roland Oudot"; a Marguerite Gascon, por "Images romantiques des Pyrénées"; a Yves Leroux, más conocido por Bertrand Duplessis, por sus obras sobre "Salvat et Paul Colomb", y a François-Georges Pariset, por "L'art néo-classique".

KARAJAN DEJARA DE DIRIGIR

Noticias de Zurich informan de que el célebre director de orquesta Herbert von Karajan abandonaría para siempre la batuta a raíz de una enfermedad en la columna vertebral de la que ha sido operado recientemente en la citada capital suiza. Un especialista en ese tipo de enfermedades reveló tal posibilidad, citando a título de ejemplo que, cuando un albañil es alcanzado por la misma enfermedad que Karajan, ya no está en condiciones de reanudar su oficio, incluso después de una intervención quirúrgica. Dirigir una orquesta —agregó— demanda un esfuerzo considerable de los brazos, y es la espalda la que soporta el mayor peso.

El eminente director se encontraba, a la hora de redactar esta noticia, hospitalizado en una clínica de Zurich, donde se realizan los mayores esfuerzos científicos para devolverlo al mundo musical, tales como el programa de ejercicios especiales para intentar curar al gran músico. No obstante algunos indicios satisfactorios en su enfermedad, se duda pueda concurrir a Salzburgo en las próximas Pascuas para dirigir la ópera "Lohengrin", de Wagner.

MOSAICO ROMANO

Un artístico mosaico con dibujos geométricos en colores rojo, negro y blanco, perteneciente a una vivienda romana de la época imperial, ha sido casualmente descubierto por una patrulla

de carabineros que había visto huir precipitadamente a dos jóvenes que realizaban excavaciones clandestinas.

El hecho tuvo lugar en una zona campesina cerca de la localidad romana de Ostia, dentro de una propiedad del Instituto del Santo Espíritu. Al acudir al lugar donde escaparon los dos desconocidos, la patrulla encontró casi completamente desenterrado un mosaico de unos siete metros cuadrados, en buenas condiciones de conservación. Al lado fue hallada una lona encolada, sobre la que, presumiblemente, los excavadores clandestinos se proponían colocar las piezas del mosaico para poder llevarlas consigo.

Expertos de la Superintendencia de Antigüedades han efectuado una inspección preliminar, disponiendo la continuación de las excavaciones para sacar a la luz los otros locales de la villa, cuya construcción se remonta posiblemente al primer siglo de la era cristiana.

DE VARIA INFORMACION

● El Gobierno iraquí ha destinado una cantidad inicial equivalente a 21 millones de pesetas para la restauración de la antigua Babilonia. Los planes de restauración han sido confiados al Instituto de Arqueología de Bagdad y las obras se realizarán bajo la dirección del Centro de Arqueología de Túnez, cuyos especialistas realizan excavaciones en Irak desde 1963.

● Los restos de una basílica romana construida en Nimes por la Emperatriz Plotina, esposa de Trajano, en el primer siglo después de Cristo, ha sido descubierta durante el derribo de la antigua cárcel de la citada ciudad francesa.

● Según informa el Servicio Arqueológico griego, el "Hermes" de Praxíteles, una de las esculturas más famosas de la antigüedad artística helénica, ha sido trasladada a un nuevo museo en la antigua ciudad de Olimpia.

● Los cinco cuadros del pintor flamenco Brueghel el Viejo, valorados en 94 millones de pesetas y robados de la exposición de grandes maestros celebrada recientemente en Amsterdam, han sido encontrados en esta misma ciudad en perfecto estado, según manifestaciones de fuente oficial. La investigación demostró que el robo fue realizado por especialistas, que utilizaron el sistema de entrar por el techo a través de una vidriera, y ha conducido a la detención de dos sospechosos cuya identidad no ha sido revelada. Los cuadros robados son propiedad de dos galerías londinenses.

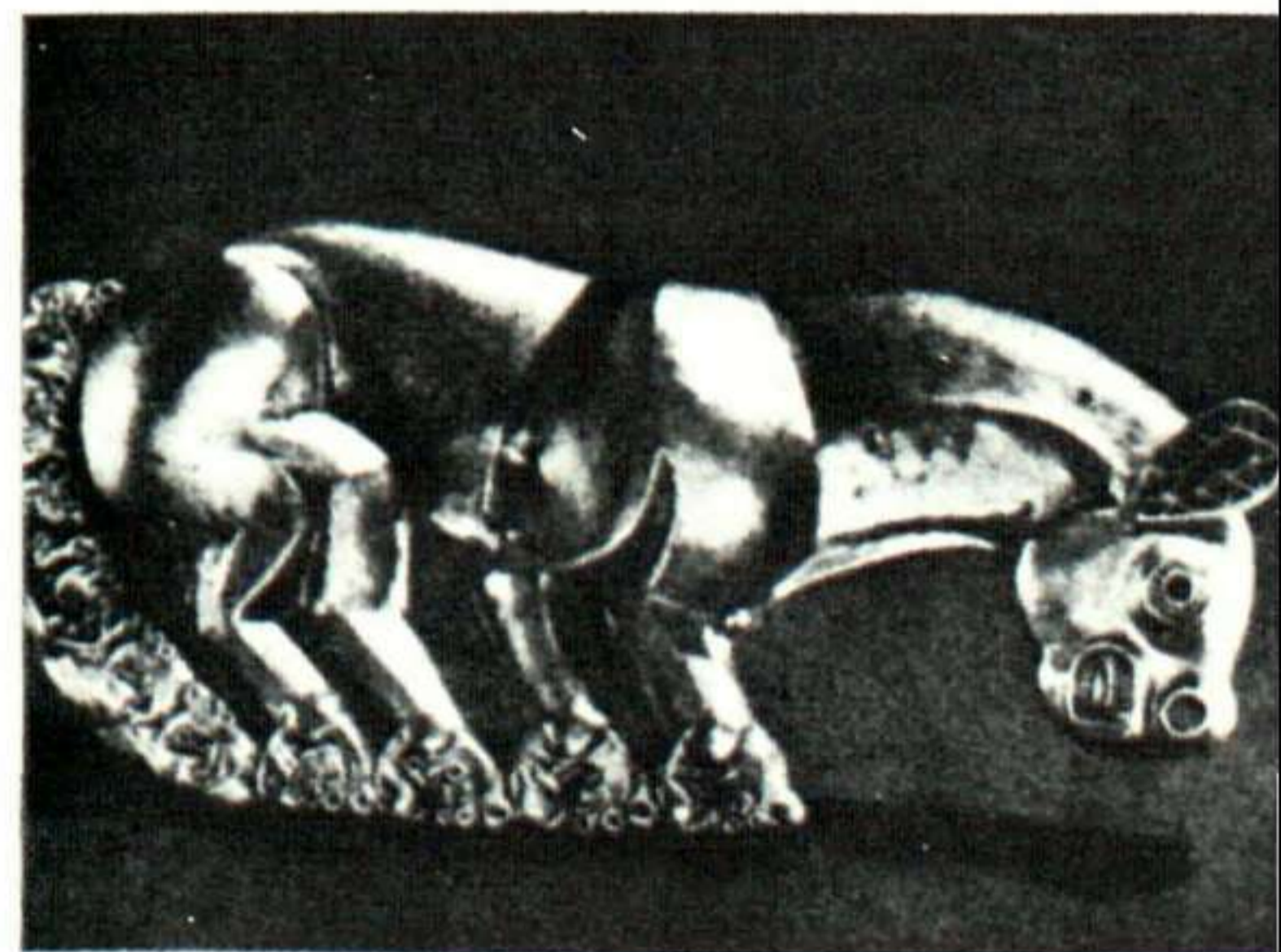
● También los tres cuadros de Picasso robados las pasadas semanas en una residencia de los alrededores de París han sido recuperados y detenidos los

autores del robo, a los que se les incautaron igualmente otros numerosos objetos de arte, valorados en millón y medio de francos.

LOS ESCITAS

"El oro de los escitas" ha sido una de las grandes manifestaciones expositivas de París en el tiempo reciente, mostrada en las Galerías Nacionales y el Grand Palais. En reciprocidad a la presencia en Moscú, el pasado año, de "La Gioconda", de Leonardo, doscientas piezas escogidas, tanto en los tesoros del Museo del Ermitage, de Leningrado, como entre los más recientes descubrimientos arqueológicos, han sido enviadas a la capital francesa por las autoridades soviéticas. Por primera vez fueron reveladas, en su riqueza y en su extensión geográfica, las antiguas civilizaciones de Rusia meridional y las emparentadas con ellas, del Cáucaso, de Asia Central y de Siberia del Sur. Civilizaciones de caballeros rápidos, cuya temible movilidad constituyó, antes de Atila, de Gengis Khan y de Tamerlán, una permanente amenaza para los pueblos sedentarios vecinos.

La primera parte de la exposición fue consagrada al arte de los escitas propiamente dicho, que después de una excursión más allá del Cáucaso, se instalaron, en el siglo VII antes de Jesucristo, en las montañas de Kuban y en las estepas de Rusia meridional. Al repertorio animalista específicamente escita (Pantera de Kelermás, Ciervo de Kostromskai...) vienen a añadirse temas tomados de Oriente, por intermedio del reino de Urtú, de las expediciones asirias o por el de la Grecia jónica. A partir del siglo V antes de nuestra era, el desarrollo de las relaciones con las ciudades griegas del litoral del mar Negro, la creación del reino del Bósforo, la helénización creciente de la aristocracia escita, condujeron a la elaboración de un arte mixto, en el que elementos griegos



y elementos escitas se mezclan estrechamente. La orfebrería conoce entonces un prodigioso desarrollo.

La segunda parte expositiva nos lleva hacia el Este, más allá del Volga, en el inmenso dominio de las estepas del Asia Central y las regiones montañosas de Siberia del Sur. En pleno corazón del continente asiático nace un arte original, cuyas ramificaciones se extenderán hacia China y Occidente. Fueron puestos a la atención del visitante los orna-

mentos de monturas del Kazakaskán, los cuchillos tagares de Minusnak, las placas de hueso de Tuva y, sobre todo, el contenido, milagrosamente conservado por el frío, de las sepulturas altaias: tapices, ornamentos de madera, hueso y fieltro, frascos y adornos de cuero...

La exposición dio con objetos testimoniales del arte de los sarmates, que a partir del segundo siglo antes de J. C. conquistaron la Escitia de Europa y,

más tarde, las ciudades del mar Negro. Al arte grecorromano anquilosado, esos nómadas opusieron la profusión de sus oros incrustados de piedras de colores, de perlas, de cristales y los entrelazados de animales fantásticos que decoran las piezas de orfebrería descubiertas en Novotcherkasat. El despliegue de las invasiones, bajo el impulso de los hunos, llevaría este arte a otras tierras, entre las que figura nuestro Occidente medieval.

NOTICIARIO NACIONAL



En este número inicial de BELLAS ARTES 1976 queremos dejar constancia del nombramiento de don Carlos Robles Piquer como ministro de Educación y Ciencia en el primer Gobierno de S. M. Juan Carlos I de España.

FERNANDO PASCUAL, MEDALLA DE ORO EN CERAMICA

Las artes del fuego, en lo que tienen de creación artística y artesana, han sufrido en nuestro tiempo un declive lamentable ante la imposición de los medios industriales de producción masiva. A pesar de ello, siempre quedan los mejores, es decir, aquellos artistas que sienten verdadera vocación por manifestaciones culturales de historia y técnicas tan antiguas como el hombre mismo, y, entre ellos, los verdaderos ceramistas.

Fernando Pascual, ceramista zamorano, es sin duda uno de los artistas

actuales mejor dotado en su especialidad, como lo está demostrando sus continuados éxitos. Hace pocos meses consiguió el primer premio en el Concurso Nacional de Artes Aplicadas Maestro Mateo, con una de sus obras, revalidando sus méritos recientemente en el IV Concurso Nacional de Cerámica Artística, celebrado en la valenciana localidad de Manises, que goza de tan larga y acrisolada tradición en esta especialidad, donde también ha obtenido el primer premio, dotado con cien mil pesetas y medalla de oro.

Más que su brillante itinerario profesional, es la calidad general de sus obras, su originalidad y profundo cariño a la materia y las formas, lo que hace de Fernando Pascual uno de los más positivos valores de la cerámica española actual. Ya en esta misma revista habíamos dejado anteriormente constancia de ello en las oportunas críticas realizadas con motivo de algunas de las exposiciones del artista.

X PREMIO CIRCULO-2

Una vez más, se ha celebrado el concurso anual de minicadros y miniesculturas, tan popular entre los artistas, que patrocina la galería de arte Círculo 2.

Han merecido el premio, entre las numerosas obras concurrentes, la de Enrique Vera en pintura y la de Hortensia Ladeveze en escultura. Los accésits correspondieron a Pedro Grifol y Primitivo González, respectivamente.

Entre los muchos artistas cuyos nombres figuran en este certamen, recordamos a Pepi Sánchez, Horna, Delapuerto, Duce, Lapayese, Gloria Merino, Mingorance, Marcos Collantes, etcétera.

Esta muestra colectiva ha permanecido abierta al público desde el día 2 de diciembre último hasta el 10 de enero del corriente año.

RAMON MURIEDAS, PREMIO DE LA III BIENAL DE PEQUEÑA ESCULTURA DE BUDAPEST

El escultor santanderino Ramón Muriedas ha obtenido en el espacio de un



mes tres premios de categoría. En Budapest, donde se ha celebrado recientemente la III Bienal Internacional de Pequeña Escultura, considerada como una de las más prestigiadas en su género, la obra de Muriedas ha merecido uno de los diez premios de igual categoría que se conceden a los diez escultores más relevantes del certamen. A este premio le ha precedido la *Pámpana de Oro*, en la XXVI Exposición Nacional de Valdepeñas, y seguido el Premio a la Mejor Escultura que otorga la Bienal de Marbella.

Sus esculturas en bronce responden a un sintetismo formal: romanticismo simbolista, de un lado, y realismo estetizante, de otro. El realismo se acentúa en sus protagonistas masculinos, cuya actitud y gesto contrastan por su verismo con las figuras de mujer adolescente, que permanecen enclaustradas en un distante mutismo. Tanto la soledad como esa sensación de abandono que ostentan sus figuras de uno u otro sexo nos llegan envueltas en un lirismo conmovedor que incita al acercamiento.

AUTOPISTA POR PANCORBO

La Dirección General del Patrimonio Artístico y Cultural y la Dirección General de Carreteras han estudiado conjuntamente el trazado definitivo de la autopista de la frontera francesa a Burgos, a su paso por Pancorbo, y la posible afección que podría causarse a distintos monumentos y al paisaje de aquella zona burgalesa, de tan prestigioso renombre.

Según información de fuentes oficiales, para lograr un total respeto a los monumentos y el ajuste del trazado al paisaje, se ha modificado sustancialmente el trazado y se han estudiado los materiales y soluciones técnicas a adoptar para lograr mantener el conjunto artístico que constituye el desfiladero de Pancorbo con todos sus extensos complejos edificatorios, la población, el castillo, las iglesias, las vías romanas, el Camino de Santiago...

Junto a estas medidas, se han adoptado otras para incluso mejorar el aspecto estético actual, que en muchas zonas aparece deteriorado por antiguas canteras, y realizar por parte de la empresa concesionaria de la nueva autopista obras de restauración de monumentos bajo la dirección técnica de especialistas de la Dirección General del Patrimonio Artístico y Cultural.

Con la proyectada autopista iba a desaparecer uno de los más famosos conjuntos arquitectónicos-monumentales de la Península. Para evitar este agravio a Pancorbo y su entorno urbanístico, ya cantado por el Roman-

cero, entidad de población fijada en el camino francés a Compostela y declarada monumento histórico-artístico en 1962, la citada Dirección General del Patrimonio Artístico mostró su disconformidad el 22 de septiembre pasado, en escrito dirigido a la Dirección General de Carreteras y Caminos Vecinales, solicitando un nuevo trazado de la autopista, distante de Pancorbo, de forma que no afectase al patrimonio histórico-artístico de la famosa localidad. El conjunto monumental de Pancorbo contiene el barrio de Santiago e iglesia del mismo nombre, de los siglos XV-XVI, situados sobre una antigua calzada romana que cruzaba el pueblo sorteando el río por un puente romano aún existente; un hospital de peregrinos, formando parte todo ello del Camino de Santiago. Otros monumentos son el castillo de Santa Marta, levantado en el siglo IX, del que se conservan unas ruinas del XV, y la ermita del Santo Cristo del Barrio, de origen románico, el más importante símbolo religioso del municipio. Sirve de asiento a todos estos monumentos el mundialmente famoso desfiladero de Pancorbo, enorme escenario natural que forma el entorno y que por sí mismo constituye una de las grandes maravillas de la geografía española.

INSTITUTO TORROJA

El Instituto Torroja, de la capital española, ha iniciado el VII Curso de Estudios Mayores de la Construcción, que durará hasta el próximo 11 de junio. Estos cursos son la actividad docente que desde hace años viene desarrollando el Instituto, y están especialmente dirigidos a los países hispano-hablantes. En 1957, el profesor Torroja dictó el primer curso a más de veinte arquitectos e ingenieros civiles iberoamericanos, sobre el tema "Formas resistentes en la construcción".

En este curso, dedicado a la patología de la construcción, se imparten cinco clases teórico-prácticas, completadas con visitas y viajes técnicos y artísticos. Asisten dieciséis ingenieros civiles y doce arquitectos pertenecientes a trece países de habla castellana.

RIESGOS MONUMENTALES Y DESCUBRIMIENTOS

● Un importante retablo gótico, que se encuentra en la localidad leridana de Cornellana, se halla en peligro de destrucción o desaparición, por estar en tránsito de abandono la citada localidad. El retablo posee en la parte superior siete cuadros santorales; en la infe-

rior, cuatro, con borrosas escenas, a excepción de uno de Santa Lucía y otro de Santa Eulalia. Uno de los cuadros superiores representa el nacimiento del Niño-Dios, en el que San José lleva mantos para defenderse del frío. El retablo está dedicado a San Pedro Apóstol y se calcula que su valor sobrepasa los cincuenta millones de pesetas.

● Arcos góticos y un magnífico coro han sido descubiertos en la iglesia de Santiago Apóstol, de la localidad manchega de Torrenueva, al realizarse su limpieza y restauración. Las obras han sido visitadas por la Comisión Provincial de Monumentos de Ciudad Real, que han confirmado la gran importancia de estos hallazgos. La limpieza de los muros para dejar al descubierto sus piedras se extiende por gran número de templos manchegos, siendo muy frecuentes los descubrimientos de zonas ocultas durante largo tiempo en estas edificaciones religiosas.

● En una finca del término de Guareña, en la provincia de Badajoz, ha sido hallado un conjunto de 1.444 monedas de bronce, con un peso total de seis kilos, correspondientes en su totalidad a la segunda mitad del siglo IV.

● En el curso de las obras que está realizando en Palma de Mallorca la Dirección General del Patrimonio Artístico y Cultural para la adaptación del palacio Desbrull, apareció en la fachada principal una galería que discurre por el cuerpo alto de la citada fachada, la más completa y bella de este tipo construida en el siglo XV.

● Una capilla del siglo XIV situada en la parroquia de Santa Cristina de Cobres, en el término municipal pontevedrés de Vilaboa, corre peligro de desaparecer al quedar situada al lado de la nueva autopista del Atlántico. Es de propiedad particular, y las gestiones realizadas para su traslado a otro lugar de la finca no han dado resultados hasta ahora.

● La Diputación Provincial de Barcelona acordó acometer con la mayor urgencia la reconstrucción artística del palacio Güell, de la Ciudad Condal, para que recobre no solamente su primitiva traza interior, sino a la vez reestructurando totalmente la biblioteca-museo del Instituto del Teatro, instalada en el palacio. Como se sabe, el edificio fue levantado en 1895, con planos de Antonio Gaudí, quien proyectó igualmente su decoración y mobiliario.

DE VARIA INFORMACION

— La Asociación de Amigos de la catedral de Oviedo, con residencia en la ca-

pital asturiana, ha comenzado sus actividades, consistentes, en primer lugar, en revitalizar "el más bello templo español del siglo XIV", abrir el claustro cerrado desde mucho tiempo atrás, restaurar las partes afectadas por el "mal de la piedra", crear un museo diocesano, etc.

- En Santiago de Compostela ha sido designada la comisión que, a propuesta del Colegio de Arquitectos de Galicia, estudiará la creación del "Museo do pobo galego" a través de un Patronato que se encargará de llevar a la práctica el proyecto. A tal objeto ha sido enviada una carta a numerosas instituciones y personalidades gallegas, en la que se señala: "El estudio antropológico y etnográfico del pasado y del presente de las sociedades humanas, adquirió en este siglo una gran importancia en aquellos países conscientes de su propia identidad. Fruto de ello fue la creación de museos antropológicos, como instrumentos adecuados para llevar a cabo esta tarea". La previa reunión a la fundación del Patronato se celebró en Compostela las pasadas semanas.

- Urbanística madrileña. Once millones de pesetas invertirá el Ayuntamiento de la capital española "en ganar para los peatones una zona que no es absolutamente necesaria para los vehículos": la plaza de la Opera o de Isabel II, que será remodelada, suprimiendo la circulación existente hoy frente a la fachada posterior del teatro Real y haciendo desaparecer la actual calzada. La plaza será ganada para el madrileño

de a pie y a la vez convertida en lugar de ocio.

- Nicanor Piñole ha recibido en Gijón —en donde nació en enero de 1878— el homenaje de los pintores asturianos, al cumplir los noventa y ocho años de su edad el decano de los pintores no sólo españoles, sino posiblemente mundiales. A la merienda íntima en su honor siguió la entrega de una bandeja de plata con las firmas de todos los artistas de Asturias.

- Don Juan de Contreras y López de Ayala, marqués de Lozoya, ha vuelto a ser reelegido recientemente director de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, después de tres años de gestión al frente de la primera institución artística nacional.

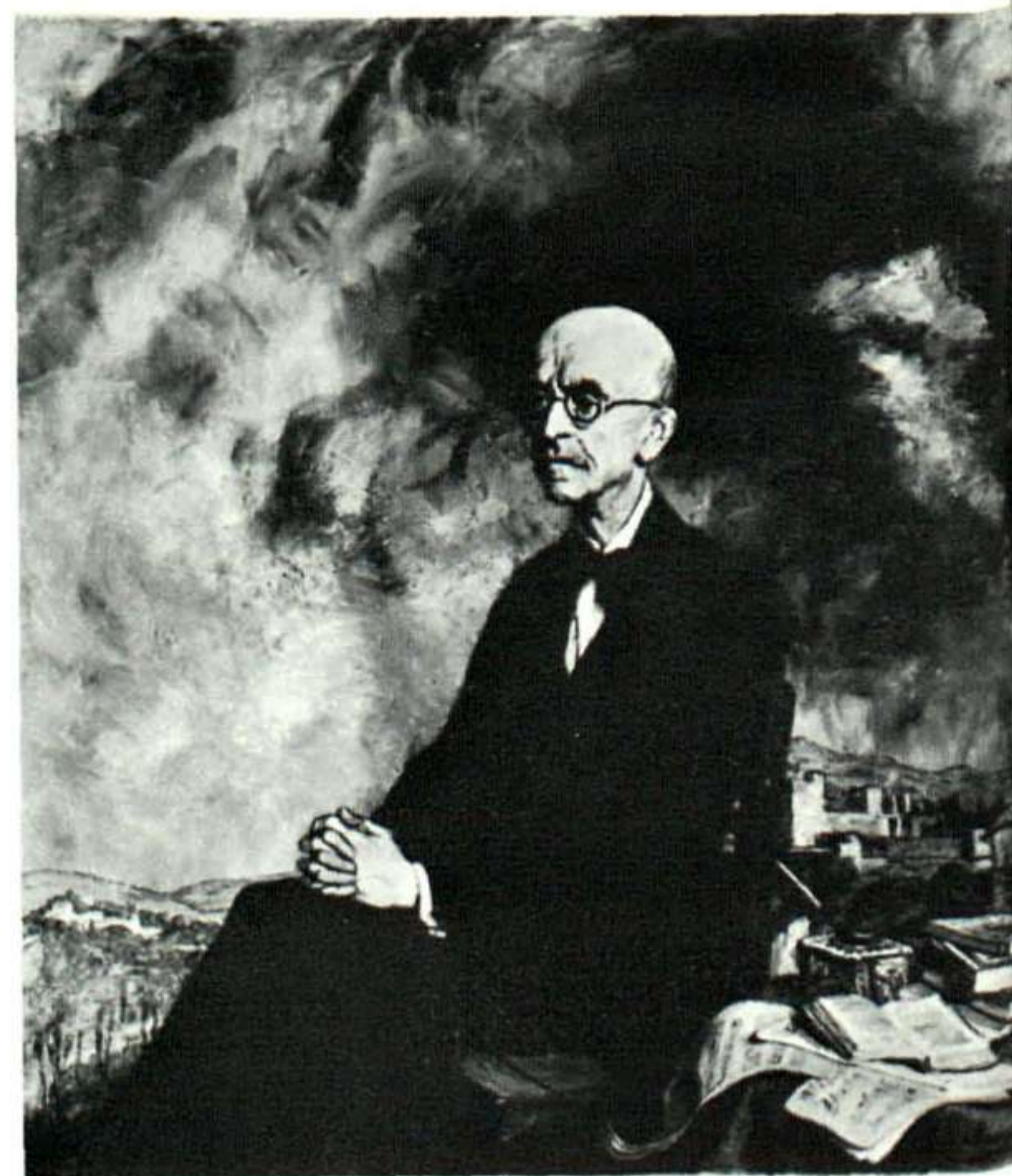
- El Archivo Histórico-Artístico de la provincia de Murcia, cuya constitución se acordó en reciente Consejo de Ministros, tiene en sus fondos documentales más de 10.000 protocolos y distritos notariales, etcétera. La tarea del nuevo archivo histórico y artístico es la de recoger, custodiar y salvar la documentación histórico-artística perteneciente a la provincia. Su misión será la de actuar como institución de defensa y custodia del patrimonio documental del país.

- Unas ruinas visigodas, del siglo VII, encontradas hace cinco años en Ribarroja del Turia (Valencia), pueden desaparecer al carecer de lugar para conservarlas. Las piezas más importantes de estos restos las guardan particulares de la localidad, que se ofrecieron para conservarlas, pero otras están siendo utilizadas para la construcción de unos chalets. Piezas labradas visigodas han sido halladas hechas trozos en una zanja abierta para cimentación. Otras personas efectúan excavaciones clandestinas, llevándose las piezas enteras o las partes de mayor valor artístico.

VIGILANCIA DE MONUMENTOS

El Servicio Histórico de la Comisión de Cultura del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid ha iniciado su campaña expositiva sobre monumentos nacionales, a través de la cual, y a lo largo de todo 1976, se realizarán una serie de muestras del ámbito de la demarcación del Colegio de Arquitectos dedicadas a Guadalajara —la primera de las ya realizadas—, Avila, Burgos, Cáceres, Ciudad Real, Cuenca, Santander, Segovia, Soria, Toledo, Valladolid y Madrid.

Estas exposiciones tienen por finalidad dar a conocer la situación actual de aquellas edificaciones declaradas mo-

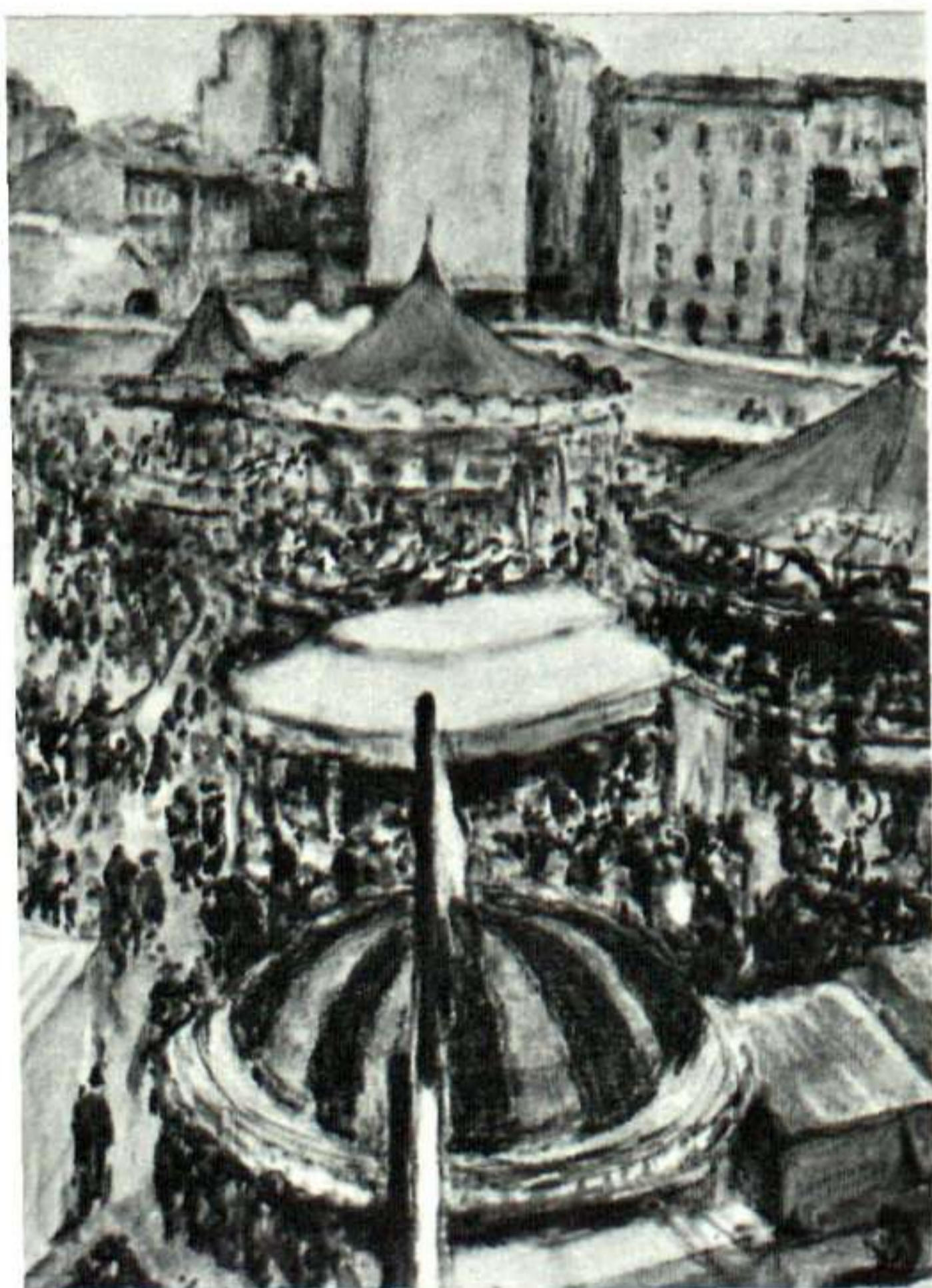


numentos nacionales y que, en pura teoría jurídica, se hallan amparados por las normas legislativas de vigilancia y atención del Ministerio de Educación y Ciencia. El interés del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid estriba en vigorizar el interés público por todo lo relacionado con el patrimonio arquitectónico nacional y buscar las causas por las que la mayoría de los monumentos se encuentran en un lamentable estado de abandono.

CENTENARIO DE MANUEL DE FALLA

El 23 de noviembre de este año se cumple el centenario del nacimiento de Manuel de Falla, uno de los creadores de la música española contemporánea. Se ha iniciado ya la organización oficial de diversos actos en conmemoración de este acontecimiento, capital en nuestra historia musical.

El Ministerio de Educación y Ciencia ha publicado en el "Boletín Oficial del Estado" una Orden por la que se convocan dos concursos internacionales, de musicología y periodismo, que llevarán el nombre del ilustre músico gaditano, sobre cuya personalidad, obras, época, etcétera, habrán de versar todos los trabajos presentados. Por su parte, la Fundación Rodríguez-Acosta, de Granada, ha sido encargada por la Dirección General de Relaciones Culturales del patrocinio de una serie de exposiciones iconográficas y documentales sobre la figura de Falla. Estas exposiciones reco-



rrerán varios países de Europa y América. En Madrid serán presentadas por la Fundación Rodríguez-Acosta, y en Granada, en los salones de la Alhambra y en la galería de arte del Banco de Granada, durante los meses de junio y julio.

El Club de Música del Colegio Mayor San Juan Evangelista organizará igualmente, dentro de su programa de actos conmemorativos del centenario, un certamen nacional de investigación, ensayo y crítica literaria, para el cual se han creado diversas comisiones de universitarios, que se encargarán de conseguir la colaboración de los organismos oficiales y entidades nacionales.

Manuel de Falla recibió las primeras enseñanzas musicales de su madre, durante sus primeros años de vida en la capital gaditana. Posteriormente pasó a estudiar piano y composición en el Conservatorio de Madrid, en donde tuvo como maestros a José Tragó y Felipe Pedrell. Sus obras de juventud son canciones, piezas para piano y zarzuela. Su primera ópera fue "La vida breve", con la que comienza la importante carrera musical que haría de él el primer músico de España. A los treinta años marchó a París, donde conocería a los grandes de aquella época: Claude Debussy, Maurice Ravel, Paul Lukas, Igor Stravinsky... Compuso entonces "Cuatro piezas españolas", "Tres canciones" y las siete "Canciones populares españolas".

En 1915, ya de regreso en Madrid, compuso la primera parte de "El amor brujo", "Noches en los jardines de España" y "El sombrero de tres picos", aparte de varias obras de menos envergadura, como "Oración por las madres que tienen los hijos en brazos" y "Fuego fatuo". La segunda versión de "El amor brujo" le abriría desde entonces las puertas del éxito. A partir de este momento, y ya la mayoría de las veces por encargo, compuso su "Fantasía poética", "El retablo de maese Pedro", "Elegía de la guitarra", etcétera.

Unos años después fijaría su residencia en Granada, en donde, con la

colaboración de Federico García Lorca, escribió "Festival de cante jondo". En 1926 terminó una de sus obras cumbres, "Concierto para clave y cinco instrumentos". Posteriores son ya "Soneto a Córdoba", "Balada de Mallorca" y "Suite de homenajes".

Ya en sus primeros años de residencia en Granada había comenzado los esbozos de "La Atlántida", que debería culminar su obra. En los años treinta viajó a la Argentina, instalándose en Alta Gracia, donde le sorprendió la muerte en 1946, con su obra incompleta. La partitura de "La Atlántida" fue terminada por su discípulo Ernesto Halffter.

PROTECCION MUNICIPAL DE ARTE

El Ministerio de Educación y Ciencia ha otorgado los premios del Patrimonio Histórico-Artístico, convocados con ocasión del Año Europeo del Patrimonio Arquitectónico, para promover la colaboración de las Corporaciones locales en la conservación, revalorización y protección de nuestro patrimonio monumental.

Los premios han correspondido a los siguientes municipios españoles: primer premio, de diez millones de pesetas, a Santillana del Mar; dos segundos premios, de cinco millones de pesetas, a Uncastillo, en la provincia de Zaragoza, y a Cervantes, localidad de Piornedo, en la sierra lucense de los Ancares; cuatro premios de tres millones de pesetas, a la localidad manchega de Almagro; a Besalú, en Gerona; Estepa, en Sevilla, y La Alberca, en Salamanca.

ARTE RELIGIOSO

Para fomentar en los artistas actuales su interés por el arte religioso se ha constituido una promotora cultural, Tiempart.

La primera obra llevada a cabo es una escultura de San José, en bronce, fundida por Codina Hermanos, de aproximadamente 40 cm. de altura. El crite-



rio que ha inspirado al artista ha sido lograr una figura representativa del Santo Patriarca, en la que quede patente la gran fuerza espiritual, el temple varonil y las cualidades humanas que habría de tener el hombre al que Dios confió tan alta misión.

Fundido en series de diez piezas, cinceladas una por una por el artista, se logra una obra original, con una reducción de su precio a la tercera parte de lo que supondría una edición normal. Cada pieza va avalada por una garantía de origen, con indicación exacta de número y serie.

Tiempart pretende integrar a los amantes del arte en un propósito que sin duda influirá en la proyección futura de la cultura actual.

EXPOSICIONES EN ESPAÑA

La crónica de exposiciones en España no pretende ser completa ni puede serlo, porque a lo largo de cuatro meses, tiempo que transcurre entre una crónica y otra, es mucho tiempo y el número de exposiciones que se celebran en las capitales de provincias y otras localidades es cada vez mayor. El hecho de que sea poco menos que imposible reseñar todos estos acontecimientos no nos aconseja dejar de escribir la crónica de exposiciones en España. Eso equivaldría a acentuar el centralismo que realmente es cada vez menos verídico, dotando a los acontecimientos artísticos de Madrid y de Barcelona de una protección y un privilegio tan injusto como impreciso.

Tomando como punto de partida el de la crónica anterior coincidente con el comienzo del curso setenta y cinco-setenta y seis, lo primero que hallamos es un error en nuestro anterior trabajo. Pocas veces tiene un periodista la ocasión de rectificar con más gozo que en este caso. En mi anterior crónica al comentar una muestra artística de Gregorio del Olmo, consideraba erróneamente su reciente fallecimiento. No puedo precisar qué le ocurrió al cronista. Sin duda, alguna referencia verbal mal captada que se sumó al caso de Gregorio del Olmo al tener que referirme a él. Tiempo después me rectificaron algunos amigos y me produjeron gran alegría que palió por completo la pequeña rabieta que siempre nos produce todo fallo, error o equivocación personal. Al fin y a la postre, los fallos, los errores y las equivocaciones son propias de la condición humana.

Alcoy es nuestro siguiente punto en la provincia de Alicante. La exposición de acuarelas, retratos y linóleos de Mila Santonja constituyó un atractivo cultural. Mila Santonja es una artista que últimamente se ha exigido mucho y

muestra cada vez mayor dominio en el dibujo. Sus estructuras arquitectónicas en panorámicas no restan atención al colorido que aborda la artista con gran serenidad y limpieza. El dominio de varios procedimientos pictóricos hablan también de su exigencia y huida del encasillamiento en el trato de uno de ellos solamente.

Denia, también en Alicante, cuenta con una trayectoria artística que lleva a cabo la galería Rincón del Mar. Entre sus últimas muestras destacamos las de los artistas valencianos Eusebio Ferrer y Vicente Demets. Eusebio Ferrer es un estudioso capaz de captar de los maestros lo que se adecua a su modo de expresión. Así, Felipe Cossío del Pomar dice de Ferrer que "desde sus primeros pasos en busca de sí mismo, si se ha detenido ante escuelas y maestros es para estudiarlos y fortalecer sus convicciones estéticas, sin olvidar su propia personalidad".

Vicente Demets, de paleta luminosa, mediterránea, posee premios que hablan de su historia y de sus méritos. Destaca en su quehacer artístico su época de pensionado de Educación y Descanso en la provincia de Segovia,

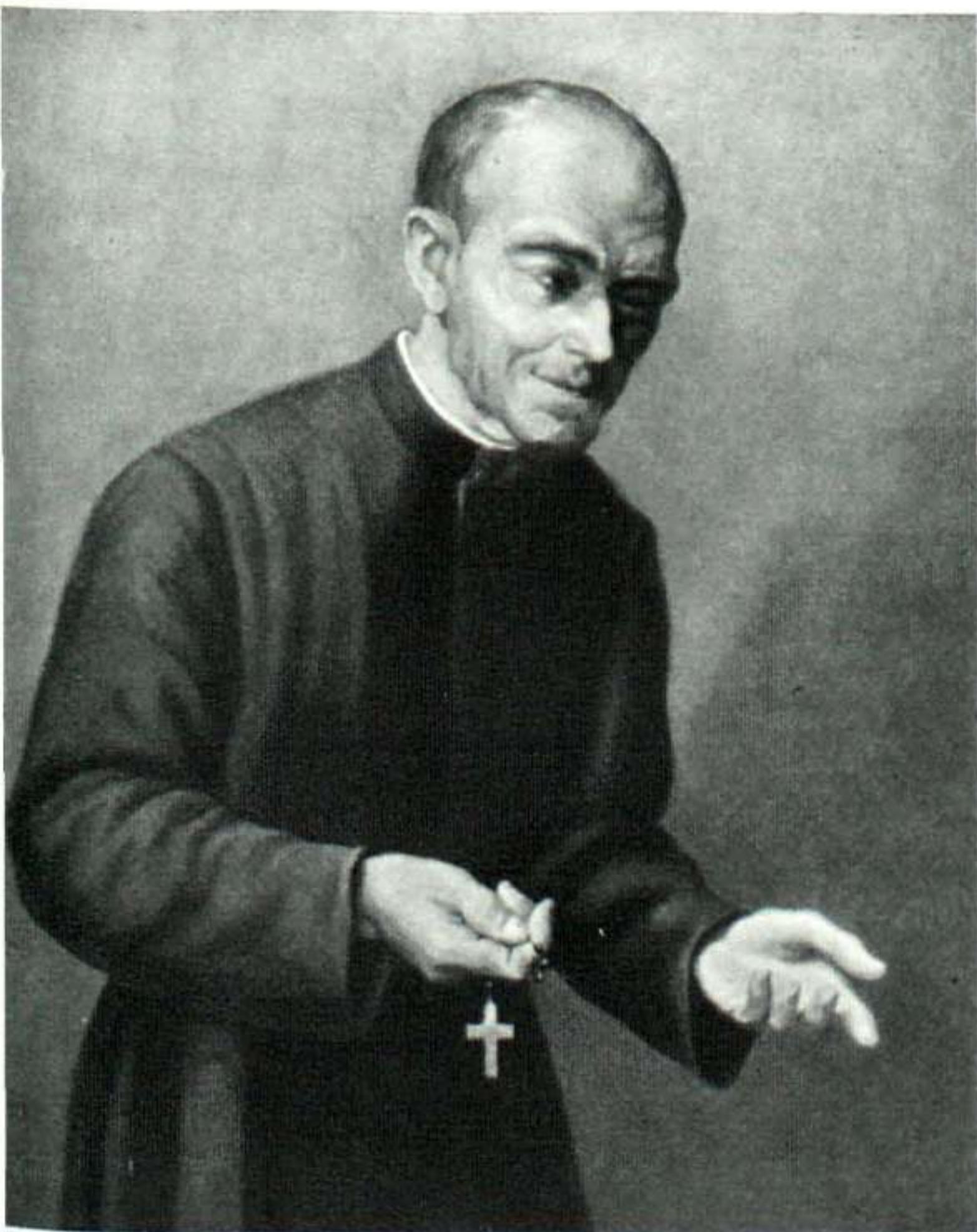
acontecer que coincide en muchos artistas de renombre. Vicente Demets posee una pintura que gusta, que entra fácilmente a la generalidad de los contempladores.

Victorio presentó una colección de óleos en la sala de exposiciones de la Caja General de Ahorros y Monte de Piedad de Avila, patrocinadora de los Premios Adaja de Pintura. Victorio presentó una serie de vistas del valle del Tiétar, panorámicas y rincones de sus pueblos vistos con personal atención y bajo luces alteradas respecto a la realidad. Son paisajes interpretados partiendo de lugares reales. Las tonalidades de color muy pronunciadas contribuyen a crear ambiente. En cuanto a la línea, Victorio muestra su personalidad en vistas también alteradas respecto a la realidad, precisando en los enfoques y sometiendo las verticales y horizontales a alteraciones que recuerdan a lo que en fotografía se llama "ojo de pez". En este aspecto, creo, Victorio tiene un amplio campo de expresión y búsqueda.

La actividad artística en Bilbao es grande y de gran categoría. Las galerías Ederti y Arteja se reparten la selección de muestras en esta crónica. Cristino Mallo con treinta y cinco broncees fue una muestra presentada en Ederti. Composiciones, grupos bien modelados en una valoración de las formas más variadas, de las que Manuel Conde opina: "... Desde los temas de la infancia y sus juegos hasta el drama de ser solitario, con su carga de frustraciones y enigmas. Desde la exaltación constante del trabajo del hombre en sus formas más primarias, hasta la tragedia del toro de lidia y la belleza palpitante de los animales...". Superficies rugosas, algunas veces; lisas por el paso de la caricia repetida de la materia blanda, otras, nos proporcionan una escultura misteriosa, trascendente, fruto de una evolución nada sencilla y sí muy meditada.

CRISTINO MALLO





NIETO ULIBARRI.

Otra muestra bien distinta en la misma galería Ederti, la de Vasarely, en la que el color y las formas, las composiciones y diversa tonalidad, dota de cinetismo lo realmente estático. La investigación en orden a lo transformable, a lo óptico, en una recreación total de la vista que algunas veces hiere, ofende, en esa galopante demanda de pensamientos y reacciones que la obra de Vasarely reclama en todo instante.

Buena celebración del V aniversario de la galería Arteta con una serie de exposiciones que por su valía y significación bien merecerían un tratamiento más amplio en el comentario del que nos permite este trabajo genérico. Nieto Ulibarri, exposición póstuma en homenaje y recuerdo del pintor vasco, fue la primera de las exposiciones celebradas. Interesante muestra e interesante reencuentro con un artista que, según se dice, no frecuentaba tertulias ni alimentaba grupos, ni tan siquiera convivía en sociedad. Su meta era la observación del paisaje en busca de algo que le permitiera expresar lo que llevaba dentro de sí. Su retrato del "El hermano Gárate" es un modelo de pintura bien hecha y sentimiento expresivo patente en el gesto de bondad del religioso varón.

"Panorama del paisaje contemporáneo" fue otra muestra colectiva muy variada e igualmente interesante por cuanto presentó una serie de distintas maneras de vivir y de plasmar el paisaje

en la pintura en el momento actual. José Beulas, Antonio Blardony, José Díaz, Juan Manuel Díaz Caneja, Godofredo Ortega Muñoz, Pascual Palacios Tardéz, Benjamín Palencia, Isidro Parra y Agustín Redondela, son los nombres que garantizan y autentifican la valía de la exposición.

La exposición homenaje a Acebal Idígoras fue otra muestra de esta galería. Merecido homenaje del gran artista, pintor, escultor, ceramista, vasco nacido en la Argentina durante el período emigratorio de sus padres. Su obra es una mezcla de creatividad, de influencias culturales y de modernidad conseguida a base del conocimiento técnico más exigente.

La cuarta muestra a que nos referíamos es la de Agustín Redondela, madrileño de ascendencia gallega, ha viajado y admirado el paisaje de la varia España. Redondela y el paisaje es una perfecta conjunción. Redondela a fuerza de vivir el paisaje y de interpretarlo ha creado, por así decirlo, un paisaje nuevo lleno de potencialidad estética.

María Luisa Cantón expuso en la Casa de la Cultura de Ciudad Real una nutrida colección de cuadros realizados sobre panes de oro, técnica o procedimiento en que la artista viene estudiando desde hace años. Su inquietud la lleva a perfeccionarse en el dominio del dibujo y en el aprendizaje de la cerámica en donde está obteniendo meritorias piezas. María Luisa Cantón, dentro de la pintura, sin dejar esas bellas composiciones monocromas sobre el dorado soporte, debería mostrar alguna obra a pleno color realizadas, tal vez, al óleo.

Guadalajara viene a nuestra crónica con una serie de muestras artísticas de importancia celebradas en la sala de exposiciones de la Caja de Ahorros Provincial y la de la Diputación de Guadalajara. Destacamos la muestra de Francisco Sobrino, artista comprometido con el movimiento óptico-cinético con logros interesantes en su haber artístico, que en esta ocasión pone en antecedente a sus paisanos. Francisco Sobrino presentó, no hace mucho, una interesante muestra artística, antológica de sus quehaceres durante los dieciséis años que estuvo fuera de España. Ahora, la muestra que se exhibe en Guadalajara deja entrever los logros artísticos en el amplio sentido de la plástica "gouaches" y estructuras, esculturas transparentes que dejan al descubierto la dimensión espacial.

Otra muestra artística de Guadalajara fue la de paisajes de Núñez Molinero. Un paisaje colorista fragmentado, considerado en zonas bien definidas que

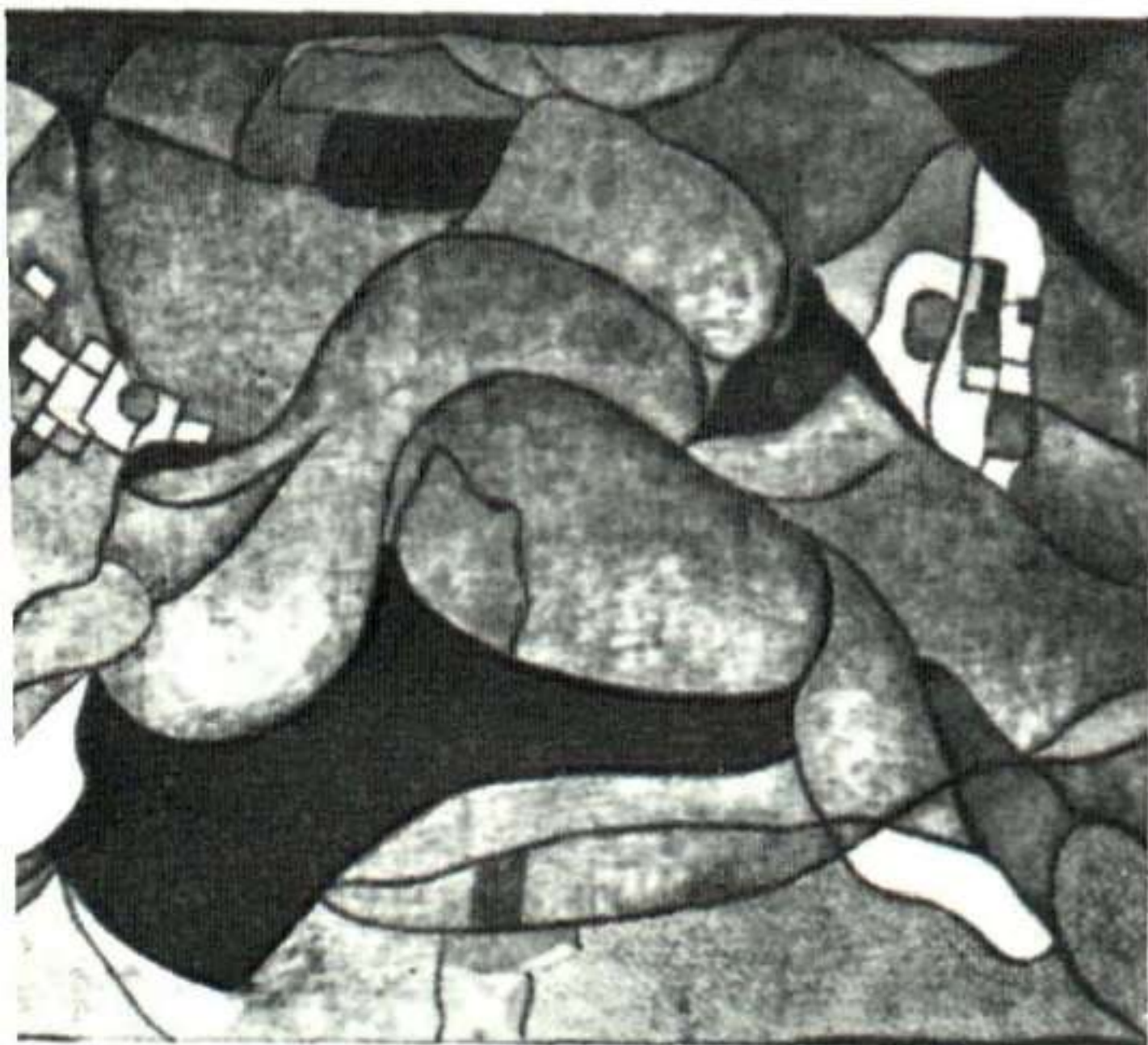
contribuyen a conseguir una composición en su doble sentido de forma y color. Ambas composiciones, en el caso de Félix Núñez Molinero, se nos ofrecen conjuntamente o paralelamente gracias a un estudio detallado de lo que el paisaje es cuando se lleva a la pintura.

Citemos también en Guadalajara la exposición subasta de antigüedades artísticas que, aunque no permite un comentario en esta crónica casi telegráfica, al menos debe considerarse como un acto cultural más que pone de relieve la inquietud del público y la altura de este primer trimestre del curso cultural. También habla de este nivel la exposición presentada en la Diputación Provincial de Guadalajara "Treinta y cinco años de tebeos en España", exposición plena de consideraciones socioculturales y de evocaciones de tiempos pasados en que el tebeo ilustrado ocupaba una importante aportación a la interpretación y escenificación en imágenes de unas aventuras y de unas pantomimas relatadas con gracia, humor y amenidad.

Pasamos a Huesca. La Diputación Provincial presentó una exposición homenaje a José Lapayese Bruna en el Museo del Alto-Aragón. Una muestra tan generosa como bien seleccionada en la que se pudo apreciar la varia gama de la actividad artística de este gran pintor, escultor, repujador, ceramista... que no hay procedimiento ni técnica

AGUSTIN REDONDELA.





JOSE LAPAYESE.

que no interese al padre de los Lapayese, dinastía de artistas sin fronteras ni encasillamientos, pues entre los Lapayese hijos hay pintor, escultor, arquitecto, músico y todos ellos con la misma inquietud del padre que en esta ocasión pudo sentir la satisfacción de ser reconocido y aplaudido por sus paisanos aragoneses que saben, desde hace mucho, cuentan con un valor artístico en José Lapayese Bruna.

La Coruña llega a nosotros a través de la exposición de González Collado en el Ayuntamiento de la capital. Acuarelas y dibujos presentó en esta ocasión José González Collado. Su acuarela es diáfana, limpia, precisa, modelos de dominio técnico y de originalidad transformadora de los cuerpos y efectos de claroscuros. El dibujo de González Collado es dibujo simple, esquemático; línea continua que define formas con sensación de relieves sin la apoyatura de las sombras. Todo queda dicho y presente con la línea; algo que sólo pueden mostrar los auténticos dibujantes.

La galería Tiempo de San Lorenzo del Escorial presentó entre otras muestras una colectiva de Abascal, Cristóbal, Galende, Lorente y Rodríguez, artistas incorporados en torno a esta galería que se ha propuesto metas nobles de difusión artística.

María Carrera presentó una interesante muestra de obras en las cercanías de Madrid, en la galería Doña Endrina, de Navacerrada, con lo que vemos cómo los artistas salen de los núcleos grandes de población en busca de la selección que reclama un acto cultural como es una exposición. Muchas veces en esta labor no se busca la rentabilidad económica que es posible que alguna vez llegue a sumarse al acto en sí.

Julián Casado presentó una exposición en la galería Fenicia, de Puerto Ba-

nús, en Marbella, donde con frecuencia se ven interesantes muestras artísticas. Casado, con su obra luminosa, sugerente, de técnica perfecta y limpia, va evolucionando dentro de esa propuesta que guía su actividad expresiva, que consiste, en síntesis, en valorar los espacios y las luces a través de una consideración del valor simbólico de los colores.

Otras muestras de esta misma galería marbellí fueron las de esculturas de Ramón de Aymerich y la de pinturas de Salvador Calvo, comprometido también con el espacialismo.

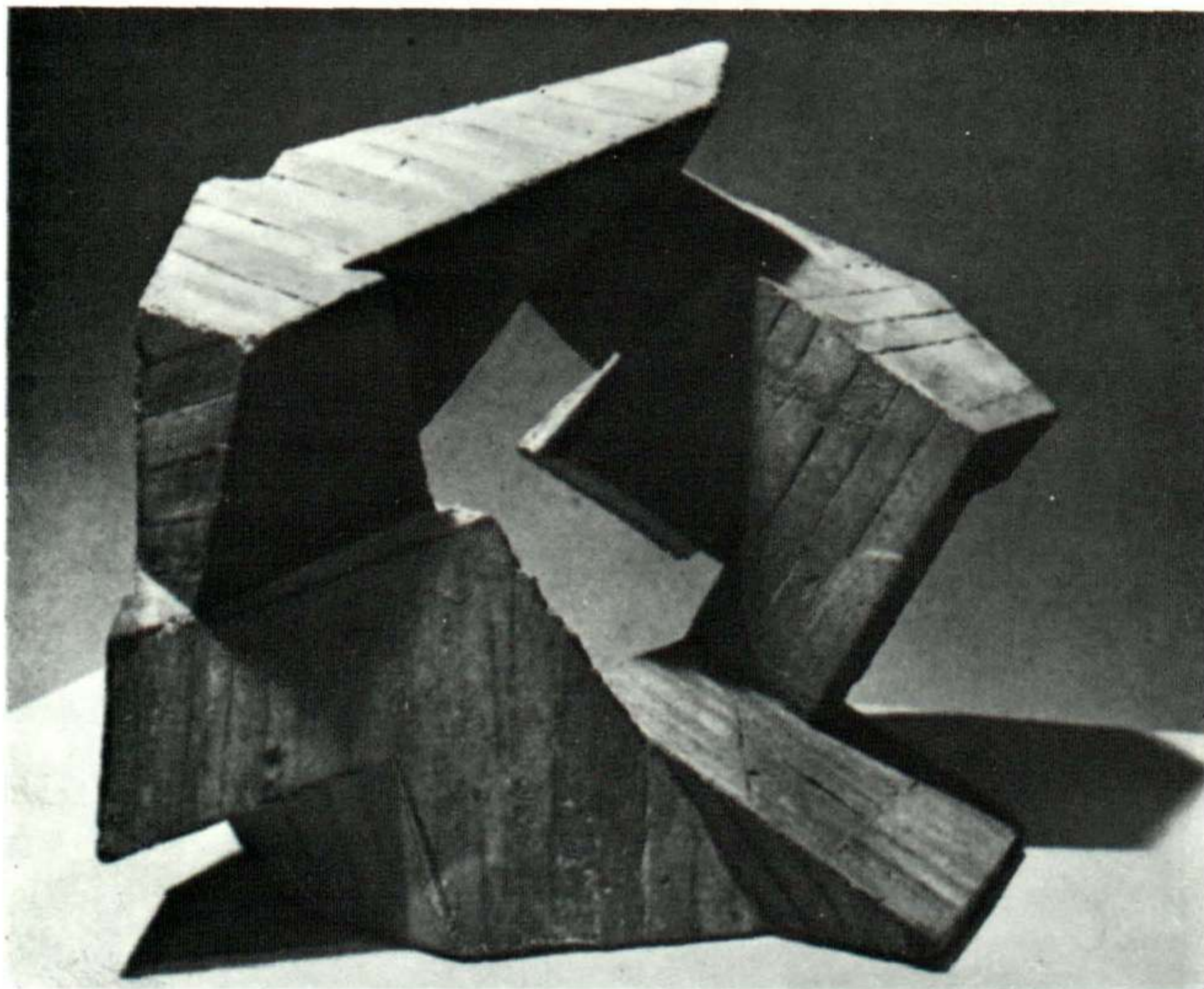
En Málaga, la galería Lacayí presentó los dibujos de pequeño formato de Pajuelo, dibujos envueltos en sugerentes sombras, rotos por el espacio circundante, sugerentes las más de las veces, misteriosos. También destacamos la muestra "del expresionismo y el surrealismo", una colectiva interesantísima con obras de Juan Béjar, Enrique Brinkmann, Fernando Calderón, Joaquín de Molina, Francisco Hernández, José Hernández, Pedro Maruna y Francisco Painado.

El ceramista y pintor Fernando Pascual llevó sus obras a Oviedo, a la sala de la Caja de Ahorros de Asturias. Piezas cerámicas que poseen ese doble valor que mira a los propios logros de calidades técnicas y a las formas a través de las cuales asoma la vertiente escultórica del artista.

En anterior crónica de exposiciones en España nos referimos a la labor de exhibiciones y celebraciones de actos culturales del Museo de Bellas Artes de Salamanca. Esta labor continuó con exposiciones como la de Angel Mateos y la de Manuel Méndez. Angel Mateos es un escultor de inquieto espíritu de investigación, pero pertinaz en el uso de la materia: el hormigón. La escultura de Mateos es escultura de bloques, con consideraciones geométricas pero muy libre en su aspecto de conjunto. El hormigón es algo que está unido a este concepto arquitectónico, porque en la escultura de Mateos hay mucho de arquitectura, libre, nueva, tal vez irrealizable algunas veces, pero sí se trata de una escultura perfectamente entroncada o integrada a la arquitectura.

El caso de Manuel Méndez es el de un regreso o, mejor dicho, una superación del abstracto; porque el abstracto, más que meta vacía como parece ser a juicio de algunos, es etapa enriquecedora de valoraciones plásticas y expresivas. La pintura de Manuel Méndez, abstracta en un tiempo, comenzó a presentar aspecto geometrizar, que con las valoraciones de la materia produjeron obras entroncadas con mundos de realidad. Hoy los espacios interplanetarios y los cuerpos situados en ese espacio, así como los componentes biológicos ampliados en visiones al microscopio, son las sugerencias de las muestras

ANGEL MATEOS.





ANTONIO MESA.

que presentó el artista en Salamanca y que indudablemente le sitúan dentro de un neofigurativismo.

En San Sebastián se presentó la obra de Antonio Mesa en la sala de exposiciones del Ministerio de Información y Turismo. Mesa es un pintor que escoge realidades que nos son corrientes, realidades que nos rodean y que por eso nos son familiares. Escenas del campo, de la ciudad, de los pueblos más o menos pintorescos, bodegones, composiciones de la vida corriente en desordenado aspecto, sin previa preparación meditada. Antonio Mesa posee dominio técnico y sensibilidad colorista. Sus composiciones presentan el aspecto de lo seguro, de lo hecho de primer intento, aspecto este que habla de esa seguridad y dominio a que nos referíamos.

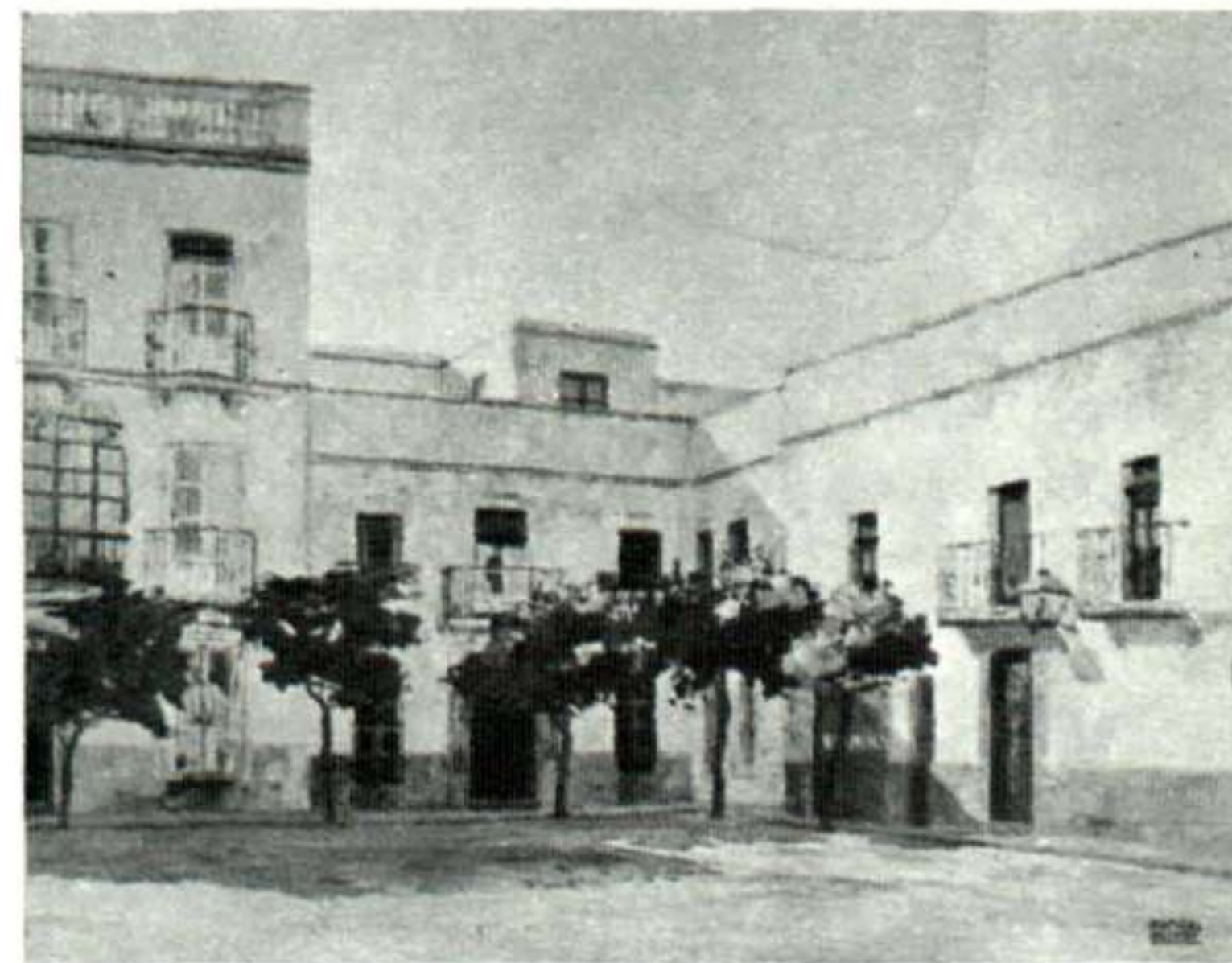
Dos muestras de esculturas se vieron en Segovia. En la Casa del Siglo XV, la obra de Kaydeda, dotada de peculiaridades, fruto de unas evoluciones, de formas nuevas guiadas por una serie de conceptos típicamente escultóricos que el artista declara en el catálogo de la muestra: "Dar forma al espacio. Vaciar el espacio. Llenar de forma el espacio. Vaciar la forma para el espacio". En definitiva, continuo juego de espacio y forma, síntesis de lo que en realidad es la escultura.

La otra muestra escultórica se presentó en el Torreón Lozoya, de Segovia. Fernando Cid de Diego, un artista que trabaja un tanto apartado del mundillo social del arte que tanto tiempo hace perder a los auténticos creadores, presentó una serie de realizaciones donde también el concepto vacío y materia presiden en núcleo del quehacer. Fernando Cid de Diego usa como materia el latón, láminas de latón a las que da forma. Juego de superficies cóncavas y convexas. Rompe con la realidad de la forma posible para presentarnos la fusión de dos posibilidades que consideradas en la unidad, sería imposible. La riqueza expresiva que estos encuentros proporcionan son muy ricos expresivamente hablando. En ocasiones, las láminas, la materia con la que trabaja e investiga el artista, teje superficies y encierra al aire en unas formas más reales de severo expresionismo. Cid de Diego no regatea esfuerzo alguno a su obra, que es pura investigación. Aunque usa la materia en láminas, cuando estas láminas se hacen esculturas no tienen el aspecto primitivo. Es la escultura, la forma, la que ha anulado los caracteres y peculiaridades de la materia al integrarse totalmente ésta en la obra de arte.

En Valencia destacamos la exposición de Marcial Oliver, un pintor, paisajista exigente con las realidades que va trasladando a los cuadros a base de un dibujo bien estructurado y de unos toques de color que, por contraste, convierte en luminosidad del ambiente. Marcial Oliver precisa en detalles y sabe simplificar en otros casos. Así, su obra tiene ese tono de auténtica interpretación aunque su fiel modelo sea lo real. Expuso en galería Toscana.

La Caja de Ahorros de Valladolid tuvo el acierto de presentar al público una exposición de acuarelas de Carlos Moreno Graciani. Una gran exposición antológica del artista, homenaje a su memoria. Moreno Graciani, que falleció en diciembre de 1970, dejó una importante obra y un recuerdo imborrable para los que le trataron. Su técnica, sabia, auténtica, su amor a este procedimiento pictórico, le proporcionó importantes premios y recompensas. Sus acuarelas sirven de ejemplo a las grandes firmas y a los que se inician en la difícil técnica. Graciani, respetando todos los aspectos de la acuarela, poseía un estilo propio, un dibujo deshecho, espontáneo, suelto, propio de quienes están seguros de lo que hacen y de lo que pueden hacer.

Y terminamos nuestro recorrido en Vitoria, donde la Caja de Ahorros Municipal presentó la exposición de María del Carmen Barriopedro, una artista enamorada de la Naturaleza y de lo que el hombre ha puesto en ella. María del Carmen Barriopedro, obsérvese, pinta



MARCIAL OLIVER.

un paisaje unido a la Historia. No son los campos vacíos, son los campos con la huella del hombre, las casas, las construcciones históricas, la misma presencia humana de la figura en su entorno con toda la carga ambiental, lo que siempre aflora en los cuadros de esta artista que se propone, cada vez con más logros, esa difícil simplificación de los escenarios. Su trayectoria es ascendente.

FRANCISCO P. ASIS

CID DE DIEGO.



XAVIER MONTSALVATGE: "CONCERTINO 1 + 13".

ESTRENO EN BARCELONA, DIA 1 DE DICIEMBRE DE 1975, EN EL PALAU DE LA MUSICA CATALANA. ENTIDAD ORGANIZADORA: ASOCIACION DE CULTURA MUSICAL. INTERPRETES: ORQUESTA DE CAMARA DE LONDRES, BAJO LA DIRECCION DE ADRIAN SUNSHINE. SOLISTA: GONCAL COMELLAS (VIOLIN).

Componer a estas alturas una obra destinada a la nomenclatura de la orquesta de cámara tradicional (cuerda) y violín solista, no resulta cosa fácil, y menos aún si el autor, prescindiendo de un tipo de lenguajes que se prestan a la especulación, se plantea la problemática que implica la realización de una producción sólida y coherente, con sus respectivos puntos de referencia para guiar la escucha, y una morfología derivada de la mejor tradición. Todo ello ha sido felizmente logrado en el "Concertino 1 + 13" por el prestigioso compositor y crítico Xavier Montsalvatge, quien escribió la partitura para ser estrenada en el malogrado XIII Festival Internacional de Música en Barcelona, el cual tuvo que ser suspendido a los pocos días de su comienzo. Debido a tales circunstancias, la composición, después de ser interpretada con carácter de estreno en España en Bilbao, fue escuchada por vez primera en Barcelona y en una admirable versión por el público de la veterana Asociación de Cultura Musical.

Tal como lo afirma el propio compositor, la obra, que se halla dividida en tres breves movimientos, tiene como base fundamental una idea temática que, apartándose por completo de los tradicionales desarrollos, discurre adquiriendo cada vez nuevos matices. Tanto la parte



solista como la del conjunto tienen autonomía propia, presentándose en forma de diálogos y a la vez fusionándose perfectamente entre sí. Sin descuidar ni por un solo momento el potencial expresivo de contenido, Montsalvatge trata magistralmente la escritura destinada al violín, dotando por otra parte al conjunto de una serie de efectos tímbricos altamente sugestivos que establecen una serie de climas y tensiones, donde la fuerza rítmica, la dinámica y el lirismo evocador del movimiento lento demuestran una vez más la extraordinaria dosis de invención del músico, así como una absoluta maestría en el logro del impacto directo que produce la obra en el oyente.

JOAN GUINJOAN

FRANCISCO OTERO: "ENDECHA PARA UNA ENCORDADURA" ORQUESTA DE CAMARA.

OBRA FINALISTA DEL II CONCURSO DE COMPOSICION DE MUSICA DE CAMARA DE LA CONFEDERACION ESPAÑOLA DE CAJAS DE AHORROS. ESTRENADA EL 2 DE DICIEMBRE DE 1975 EN EL TEATRO REAL DE MADRID.
DIRECTOR: JOSE MARIA FRANCO GIL. MADRID.

Lo fundamental de "Endecha para una encordadura" quizá sea el tratamiento dado a las guitarras, y no por su originalidad, que no es la principal característica que se desprende, sino por su intervención en planos muy delicados de sonorización, en lo que no tendrían cabida los efectos aleatorios por el mero hecho de destacar en esta tímbrica



especial de que dispone la guitarra; si los hay, habrá que atribuirlo al intento de conseguir distorsiones en aquellos momentos en que la situación ambiental los requiere.

Quizá a la hora del análisis sea conveniente partir del concepto de la *endecha* o, si se quiere, de lo que esta breve pieza ha supuesto en todo el sentimiento funerario del barroco, para constatar, tanto en su brevedad como en su entorno, el patetismo de que es capaz la guitarra sin caer en el estereotipo habitual que, como es lógico, nada tiene que ver con sus posibilidades técnicas, ni con la envergadura de gran instrumento.

La confluencia rítmica que se nos ofrece en esta obra, de lógica participación entre los instrumentos más nobles de la orquesta (minuciosamente elegidos), es, sin género de duda, lo más digno de destacar en un examen concienzudo. Sin olvidar, claro está, el hecho de arribar en un terreno en el que las guitarras han estado siempre condenadas al más ingrato de los olvidos: sintomatología muy interesante, una auténtica primicia, que, aparte ya de aciertos o desaciertos, hay que tener en cuenta.

En el desarrollo global de la obra encontramos una parte central que nos introduce en el viejo mundo de las páginas destinadas a esa ténbre labor de la que es corifeo indispensable la denominada pequeña *endecha*, cuya motivación está caracterizada, en este caso, por las reiterativas notas que aparecen percutidas y muy vibradas en las dos guitarras; su estatismo, en todo el desarrollo central, hace que precisamente esta parte sea catalogada como la más idónea y acorde con el sentimiento que siempre ha producido la mencionada pieza. Sin embargo, la dinámica no está excluida en este momento, aun a pesar de su carácter eminentemente lento, pues las intervenciones, tanto de la viola solista, por un lado, como del saxo tenor, por otro, contribuyen a crear

una singular arritmia, que tendrá su colofón en la breve pero cuidada cadencia central. Nos resta resaltar los dos polos entre los que se desenvuelve la página. El primero de ellos es el supeditado a crear esa situación ambiental a la que nos hemos referido anteriormente, mientras que el otro es simplemente una lógica consecuencia que emerge desde la propia tensión que, iniciada a partir del último *senza-tempo*, encontrará en los rápidos compases del final la marcha inexorable hacia un punto inevitable de inerte reposo.

MIGUEL ALONSO

CLAUDIO PRIETO: "FANTASIA PARA VIOLONCHELO Y PIANO". OBRA DEDICADA AL DUO CORSTOLA-REGO Y SELECCIONADA PARA LA PRUEBA FINAL DEL SEGUNDO CONCURSO DE COMPOSICION DE LA CONFEDERACION ESPAÑOLA DE CAJAS DE AHORROS.

ESTRENO ABSOLUTO: 2 DE DICIEMBRE DE 1975, EN EL TEATRO REAL DE MADRID, POR EL DUO DEDICATORIO Y DENTRO DEL CONCIERTO-FINAL ALUDIDO.

A modo de consideración previa, no me parece impertinente ni ocioso iniciar este breve comentario señalando algo que, ya de por sí, se me antoja que quintaesencia el valor artístico de la "fantasía" y la postura de su autor. Me refiero, primero, al solo dato de utilizar para un lenguaje tan de hoy como el de Prieto la escueta combinación instrumental chelo-piano, abstracción hecha del destino de la obra. Luego, a la valiente renuncia del compositor palentino a cualquier atisbo de complejidad o de espectacularidad, al acudir con tal combinación —auténticamente de cámara, donde las haya— al concurso organizado por la Confederación de Cajas de Ahorros.

Claro que no son sólo esas las virtudes que pueden enumerarse de la "Fantasía"; hay no pocas más. Emparentadas, unas, con el común y general buen hacer ínsito en la producción de Claudio Prieto; otras

nacidas de la propia ideación y construcción de la nueva obra. Entre aquéllas, es quizá la más destacable el completo logro de un deseo consustancial con el criterio creador de Prieto: utilizar y valerse con exclusividad, para armar su partitura, de materiales, elementos y supuestos rigurosa y estrictamente musicales. Entre las segundas, la perfección y riqueza con que, ya para enfrentarlos, ya para buscar su discurrir cohesionado, son aprovechados al máximo los recursos expresivos —en total libertad secuencial— de chelo y piano. Se acerca la "Fantasía", en este aspecto de coordinar dos voces cuasi solistas, al "Solo à solo", de guitarra y flauta, Premio Juventudes Musicales de Madrid de 1969; si bien difiera de él no únicamente por el obligado tratamiento tímbrico diverso, sino por la mayor consistencia sonora, y aun profundidad de concepto, de la nueva página.

La versión de ésta en el día de su estreno tuvo una duración aproximada de trece minutos —presenta el dato singular interés por el "senza tempo" previsto por el autor— y su calidad fue verdaderamente espléndida.

LEOPOLDO HONTAÑÓN

FELIX IBARRONDO: "AU BORD D'ABIMES". ORQUESTA DE CAMARA.

OBRA FINALISTA DEL II CONCURSO DE COMPOSICION DE MUSICA DE CAMARA DE LA CONFEDERACION ESPAÑOLA DE CAJAS DE AHORRO. ESTRENADA EL 2 DE DICIEMBRE DE 1975 EN EL TEATRO REAL DE MADRID. DIRECTOR: JOSE MARIA FRANCO GIL. MADRID

Félix Ibarrodo (Oñate, 1943) justifica su aventura sonora con la citación de Henry de Montherlant ("Les Songes"), que da el título a la obra. Cabría preguntarse: ¿simple citación o, al mismo tiempo, sugerencia e incitación a la aventura?... No vamos a entrar en tan subjetivas sutilezas, ya que el propio autor recomienda como "única postura adecuada a la audición de la obra la de un acercamiento sin prejuicios ni ciencias". Ahora bien, una cosa es la audición y otra la **lectura**, que, si

bien excluye los primeros, ha de realizarse teniendo muy en cuenta "ese trabajo técnico cerrado, esas leyes que se impone y a las que obedece el compositor, que en definitiva son quienes alimentan, dan impulso y palpitación a la trama musical".

La obra, que se ejecuta sin interrupción, tiene tres secciones perfectamente diferenciadas, si bien en las dos primeras pueden apreciarse cambios que modifican la dinámica del discurso más que su contenido semántico. El sonido inicial, en un movimiento —**flexible, sin rigor**— y sobre un vibrato del cym. clar. surge en pianísimo en el do del violoncello: es el punto de partida de este viaje sonoro del que, ¡Dios nos libre! no intentaremos ese "análisis, pretensión vana por develar el misterio —que Ibarro considera— con el mayor escepticismo frente a tentativas de definición, explicación, encuadramiento intelectual de la obra musical", lo que por otra parte ya es una especie de encuadramiento y explicación. Pues bien, por la simple observación organizativa de los materiales, dinámicamente hablando —no en los resultados sonoros— se descubre una relativa ortodoxia compositiva al servicio de estos materiales, o éstos al servicio de aquélla, que se han convertido ya, por su sistemática, en auténticos "tópicos": lo que "a priori" no es ni mérito ni demérito, sino una simple constatación, pues lo importante en este caso, como en el de cualquier compositor, reside en el interés de la idea y en la realización sonora de la misma. En la segunda parte —**moderato**— se aprecia un eficaz juego de polifonías dentro de cada grupo instrumental. Esta especie de monólogo polifónico se transforma en apretado diálogo en el **nervioso** de la tercera parte, entre las diversas familias instrumentales, confiándole la percusión, dentro de su polivalencia de funciones-colorísticas, agógicas, rítmicas y/o dinámicas, según los casos y las diversas situaciones e intenciones expresivas del propio compositor. Esto da como resultado una obra en la que, según observa certeramente Enrique Franco: "La delectación

tímbica supone no ya un fenómeno dominante, sino constitutivo".

MIGUEL ALONSO

JOAN GUINJOAN: "ACTA EST FABULA".

OBRA ENCARGO DE RADIO NACIONAL PARA REPRESENTAR A ESPAÑA EN EL CONCURSO INTERNACIONAL RADIOFONICO DE ITALIA 1975. ESTRENO MUNDIAL: SEPTIEMBRE (ITALIA). GRUPO "KOAN". DIRECTOR: JOSE RAMON ENCINAR. PRIMERA AUDICION PUBLICA ESPAÑOLA EN BARCELONA 15/XII/75, POR LA AGRUPACION INSTRUMENTAL "DIABOLUS IN MUSICA" Y ANNA RICCI. DIRECCION: JOAN GUINJOAN. INSTRUMENTACION: CINTA (MONTAJE DE JEAN PIERRE DUPUY CON RECITADO DE LOS TEXTOS, EFECTOS ESPECIALES, PIANO Y "PIANO PREPARADO"), FLAUTA, CLARINETE, TROMPETA, TROMBON, PIANO, INSTRUMENTOS DE PERCUSION A CARGO DE UN EJECUTANTE, VIOLIN, VIOLONCHELO, CONTRABAJO Y VOZ. TEXTOS DE MARCO AURELIO, TRADUCIDOS AL FRANCÉS POR MARIO MEUNIER Y EXTRAIDOS DE SU DIARIO INTIMO "PENSEES POUR MOI-MEME". DURACION DE LA OBRA: DIECISIETE MINUTOS.

La cantata radiofónica "Acta est fabula" tiene su génesis causal en la participación de la emisora nacional en el concurso de la radio italiana para obras musicales. Dicha composición fue encargada al músico catalán Joan Guinjoan que la terminó en el mes de julio de 1975 siendo presentada en el mencionado concurso donde obtuvo una calurosísima acogida y fue muy elogiada por la crítica musical especializada.

"Acta est fabula" es una obra de destacado interés en el aspecto del proceso compositivo, por ello es preciso establecer una ordenación cronológica de cómo se realizó el trabajo. Primero, Guinjoan seleccionó el material literario de la colección de "máximas" del poeta latino Marco Aurelio, condicionándolas a los imperativos de la expresión propia de su intencionalidad creadora. Sobre estos textos, el pianista francés Jean Pierre Dupuy, en colaboración con el compositor, realizó el montaje de una banda sonora en la cual se integraban: el recitado de los textos, la especulación morfológica de los mismos; creación de climas en torno a la palabra (efectos sonoros especiales propios de la llamada "música concreta"), cuyo conjunto al mismo tiempo que servía para acentuar el expresionismo del contenido literario componía



un fondo "musical" (el término aquí se usa en sentido funcional para distinguirlo del material "concreto" antes citado) instrumentado para dos pianos, a uno de los cuales se le había alterado previamente su naturaleza tímbrica, mientras que el otro era tratado dentro los cánones usuales en la técnica pianística actual. Este montaje naturalmente fue elaborado con los procedimientos propios de la composición electrónica (manipulaciones de la cinta que alteran la naturaleza original de la grabación, etc.). Tras esta segunda fase de la creación de "Acta est fabula", Guinjoan, basándose en el cosmos sonoro de la banda magnética, compuso la partitura estrictamente instrumental y vocal, que se interpreta "in vivo" en el concierto.

Convenía aclarar el proceso creativo de la obra para valorar en toda su amplitud uno de los aspectos más destacados y enaltecidos de "Acta est fabula", como es el de su unidad como ente musical. Pese a la diversidad de los materiales y técnicas que se aplican en la obra, ésta tiene una lógica discursiva en la que se estructuran con inusitada coherencia el contraste insólito con las formas derivadas de formulaciones conceptualmente clásicas —no olvidemos que el texto es de un gran

clásico, Marco Aurelio. Guinjoan muestra aquí su profundo y extenso conocimiento de los problemas que plantea la composición en el músico contemporáneo, su meditación en la búsqueda de lo nuevo como necesidad imperativa de expresión y no como modo de causar efecto o de especular con unos postulados más o menos atrevidos. Si la experimentación siempre ha estado implícita en la creación musical de todos los tiempos, también hemos de admitir que en la composición el valor atribuible depende en todo caso de su aporte al campo de la expresión de ideas o vivencias y no de los resultados independientemente considerados de la conquista de nuevas soluciones armónicas o tímbricas. Esto es precisamente lo que da a la obra de Guinjoan un significado y una trascendencia dentro de la música de hoy: la fuerza comunicativa de su música, el contenido metafísico de "Acta est fabula" y la originalidad del lenguaje, no como intención esencial sino como medio capaz de expresar unas ideas. La necesidad de comentar con la debida amplitud este excelente resultado de una de las últimas composiciones de Guinjoan nos ha restado espacio para reseñar otros puntos destacables de la obra que el lector puede fácilmente adivinar por todo lo expuesto, teniendo en cuenta el completo dominio de técnica compositiva que posee Guinjoan. Sin embargo, para dejar constancia de ellos reseñaremos brevemente los más fundamentales: la rica inventiva de Dupuy en el uso de la cinta con una inteligente dosificación de los efectos, el color vigoroso de la instrumentación por parte de Guinjoan, el espíritu abierto de la obra que concilia la ortodoxia de tradiciones pasadas con la inquietud creadora de innegable actualidad, el equilibrio formal que no permite que la obra decaiga en curso de su desarrollo y, por último, la sensación de que en "Acta est fabula" encontremos siempre algo, como acontece en las obras de arte de la Historia, que nos comunicará nuevas emociones, nuevas sugerencias a nuestro pensar, porque, en última instancia, la composición de Guinjoan es la vivencia sincera de un artista.

F. TAVERNA-BECH

JESUS VILLA ROJO: "CONCERTO GROSSO I" PARA OBOE, CLARINETE, FAGOT Y TRES GRUPOS DE INSTRUMENTOS DE ARCO. SEGUNDO PREMIO EN EL SEGUNDO CONCURSO DE COMPOSICION DE LA CONFEDERACION ESPAÑOLA DE CAJAS DE AHORROS.

ESTRENO DENTRO DEL CONCIERTO-FINAL DEL CONCURSO ALUDIDO, Y POR ROBERTO LIÑANA (OBOE), VICENTE MERENCIANO (FAGOT) Y EL PROPIO AUTOR (CLARINETE) EN MISIONES SOLISTAS, CON CONJUNTO DE CUERDA, DIRIGIDOS TODOS POR JOSÉ MARIA FRANCO GIL. TEATRO REAL, 2 DE DICIEMBRE DE 1975.

Podría afirmarse que el compositor de Brihuega gusta de acudir, para la plasmación de sus ideas musicales, a lo que podría denominarse trasunto geométrico de esas ideas, si no fuera más cierto señalar la posibilidad de que sea ya el propio proceso de ideación el que se produzca "more geometrico". Se advierte así no sólo por los resultados sonoros de la mayoría de sus obras, sino por la grafía que emplea y aun por los títulos elegidos para no pocas de sus páginas.

"Concerto grosso I" no pertenece a estas últimas, pero presenta de forma tan característica como clara ambos otros dos datos. Si a ello se añade que —como asimismo sucede en la casi totalidad de la producción de Villa Rojo— se aprovechan en el "Concerto", con categoría de elementos de construcción, el profundo conocimiento y el absoluto dominio que el autor posee de la técnica de los instrumentos de madera, especialmente del clarinete, se podrá aceptar en seguida, como primer trazo aproximador a la nueva partitura, la aseveración de que se trata de un arquetípico producto de la firma.

El desarrollo de ese ánimo constructivista omnipresente lo articula en este caso Jesús Villa Rojo de manera clara y sin aglomeraciones, con base en las presencias sucesivas —cada una arropada por su correspondiente grupo de arcos— de las tres maderas solistas en apariciones que, aunque intermitentes, logran proporcionarle a la obra una coherente línea tímbrica.

En lo referente a la atmósfera expresiva del "Concerto grosso I" —que fue terminado en Quismondo el 14 de octubre de 1974 y que, según anuncia su autor, es el primero

de una serie que se propone realizar—, su inscripción en lo geométrico no debe inducir a creer que ese ambiente resulte aristado, agresivo o de penetrante incisividad. Por el contrario, Villa Rojo nos sumerge con el "Concerto" en sutiles climas, que de no ser el adjetivo demasiado cursi podrían definirse como etéreos.

Todo, claridad de ideas y delicada sonoridad, fue inmejorablemente expuesto por los intérpretes y el director citados más arriba.

LEOPOLDO HONTAÑÓN

JESUS VILLA ROJO: "LINEAL-SECCO".

PARA CUARTETO DE ARCO. ESTRENO: ATENEO DE MADRID, 13 DE NOVIEMBRE DE 1975, POR EL CUARTETO CLASICO DE RTVE.

Dedicada a la memoria de Gerardo Gombau y escrita en 1973, esta obra de Jesús Villa Rojo se inscribe entre las más características de su autor. Por una parte, los materiales utilizados responden a la estabilización de datos que pudiéramos llamar geométrico-plásticos (líneas y puntos, es decir, sonidos prolongados homogéneos y otros de ataque súbito, breves y variados), presentes en otras obras de Villa Rojo y que, para trasladarlos metafóricamente al terreno más fácilmente comprensible de la pintura, podríamos designar como componentes normalizados de un cuadro abstracto. La dinámica, muy predominantemente delicada, pianísimo, puede recordar colores planos y pálidos, o quizá esfumatos hasta perderse, pero sin efectos de tipo romántico o impresionista.

Por otra parte, el tratamiento mismo del cuarteto es igualmente característico. Frente a las líneas, que forman suaves bandas sonoras, los enjambres de ataques cortos presentan en cada secuencia una gran homogeneidad. En cierta manera, desaparecen los timbres clásicos de los instrumentos para dejar paso al timbre como estructura de la obra. Esta transformación —que anula casi la individualización de los cuatro instrumentos— requiere no sólo una técnica refinada, sino también una notable dosis de decisión



estética. En éste, como en otros sentidos, "Lineal-Secco" es obra arriesgada y nueva, sorprendente y lejana de todo efectismo fácil, pues trabaja sobre unos materiales y sobre una concepción tímbrica y secuencial radicalmente distinta de la tradicional.

Como en toda la producción de Villa Rojo, la grafía ofrece novedades, manteniéndose en un inteligente equilibrio entre la notación tradi-

cional y la visualización plástica de la música.

RAMON BARCE

FRANCISCO GUERRERO: "ANEMOS A".

ESTRENO: FINAL DEL II CONCURSO DE COMPOSICION DE MUSICA DE CAMARA DE LA CONFEDERACION ESPAÑOLA DE CAJAS DE AHORROS. TEATRO REAL DE MADRID. CONJUNTO INSTRUMENTAL. DIRECTOR: JOSE MARIA FRANCO GIL. 2 DE DICIEMBRE DE 1975.

Francisco Guerrero nos ofrece en "Anemos A" una interesante, imaginativa realización. El título que, al parecer, se refiere a una serie de composiciones, lleva un significado que se relaciona directamente con el soplo o el aliento, el aire, el viento, en fin, base de una amplísima familia de instrumentos. Pero hemos de tener en cuenta que, en nuestro idioma, esa raíz que pasó del griego al latín y de éste a las lenguas romances ha quedado establecida en su sentido figurado, es decir, en el de alma o en el de vida. He aquí, pues, algo técnico y algo vital.

La obra está escrita para grupos de metal y tres percussionistas. Estos últimos cuentan con varios instrumentos, pero en el conjunto destacan bombos y tambores, llevando a cabo un expresivo desarrollo sonoro que casi nos llega a recordar algunas viejas celebraciones de la Semana Santa española, como las de Híjar o Calanda. Sobre esto, trompetas, trompas, trombones y tuba, hábilmente distribuidos para lograr el equilibrio, despliegan una sorprendente gama de modos de emi-

sión. No se utiliza sólo el soplo que anima al instrumento inerte, sino la propia voz del instrumentista. A veces, los músicos emiten un sonido mediante su sistema de fonación mientras producen la corriente que hace vibrar la columna de aire.

Cada grupo expone sus posibilidades, consecutiva o simultáneamente. En ciertos momentos, el autor provoca un clima de algarabía que, a fin de cuentas, resulta un plano sonoro continuo. Es la variedad simultánea formando una unidad. Como el típico rugido de la muchedumbre y casi tan amenazador como él. Nos encontramos bien lejos del llamado ruido blanco y cerca de un fenómeno inquietante que hiere nuestra sensibilidad de manera especial.

El autor establece un rico juego dinámico que contribuye poderosamente al resultado. Es lógico que a un organista como Francisco Guerrero le apasionen especialmente los hechos de la música producida por el aire vibrante. En esta obra —la mejor del compositor entre las que conozco— se plantean y resuelven una serie de problemas en ese sentido. Se advierte que Guerrero ha pensado con detenimiento en los posibles recursos de los instrumentos de metal, con el apoyo de la percusión, lo que viene a ser un nuevo punto de vista sobre combinaciones sonoras tradicionales. "Anemos A" puede considerarse como una página de acusada personalidad dentro del panorama de nuestra vanguardia.

CARLOS GOMEZ AMAT

**JAIME BONEU FARRE:
"COOMONTE".**

360 PAGINAS Y 244 ILUSTRACIONES EN BLANCO Y NEGRO Y EN COLOR. MADRID, 1975.

Esta obra sobre Coomonte constituye un auténtico alarde. Lo es en el aspecto erudito y crítico. Lo es también en la inusitada abundancia de reproducciones netas y claras. Destaca asimismo por la belleza de muchas de las fotografías, que hacen que a la obra de arte en sí misma se una esa otra obra de arte que es la manera de captarlas con la luz y en el entorno adecuado o en emotivo resalte sobre un fondo negro. Nicolas Gless, delicado pintor amante de los colores vivos y de los pájaros, ha armonizado todo este material. Contó para mayor espectacularidad con tres fotógrafos que no temían cortar a margen perdido esculturas en las que querían revalorizar especialmente un trozo y no se asustaban de las tenebrosidades de los huecos en las escasas ocasiones en que prefirieron utilizar luces rasantes para convertir en autónoma la emoción de la textura de las formas salientes.

Nunca puede ser todo, no obstante, la suntuosidad de la envoltura ni su pura belleza independizada. Hace falta algo más, mucho más sin duda, y esto se da también con creces en este espléndido libro. Quien vea una a una todas las reproducciones sin leer el texto podrá seguir con la elocuencia de la imagen la total evolución de Coomonte desde 1955 hasta hoy. Son dos decenios consagrados sin desmayos a una vocación de servicio y de sacrificio. Coomonte es hoy uno de nuestros escultores abstractos más eminentes. Llegó paso a paso a su maestría actual y sin buscar jamás el éxito fácil. Sabe que en escultura no se puede improvisar y que el trabajo del escultor es lento y difícil. Se trata de una profesión en la que el artista tiene que ser también artesano, herrero o pedrero y constructor no sólo de masas palpables, sino también de espacios son-

ros y con huecos inmateriales que le den su plenitud de sentido y su último valor al volumen. Hay momentos en que se puede ver hasta qué punto renunció Coomonte a sus condicionamientos. La deliciosa Virgen en madera y cobre de la capilla de los Agustinos de Madrid la realizó en 1969, en el tercio último de su carrera. Es una de sus escasas piezas figurativas, pero no sólo resplandece en ella una ternura infinita (eso, al fin y al cabo, no es un valor plástico), sino un tratamiento de la luz y una erguida ascensión de las formas que se dan asimismo en sus abstracciones más rigurosas. Es posible ver también cómo en Coomonte había, aunque con una intención diferente, elementos dadaístas antes de la resurrección oficial de dicha tendencia. Dichos elementos son más abundantes todavía en el último quinquenio, pero con concomitancias "pop" y sin romper nunca la ordenación abstracta.

Especialmente destacable es la manera como los fotógrafos Agustín Rico, Ramón Masats y Quintas han dado todo su valor a esa integración de las artes en la arquitectura y el urbanismo a que aspira Coomonte. En algunas de las fotografías veo tanta vida en sus conjuntos de entramados de reja y vidriera, como en muchos de los grandes aciertos de la inconmensurable tradición gótica. Varía, es cierto, el ritmo, pero se mantiene intacta la luz y se revaloriza al mismo tiempo —aunque esto ya no suela percibirse en las fotografías— la techumbre del edificio.

El texto de Boneu es un modelo de clara sencillez. Integra a Coomonte en la tradición total de la escultura española y de manera muy especial en los movimientos abstractos que él contribuyó a conformar. Boneu recuerda que Coomonte se inició como imaginero, pero que ello constituía una vocación inicial que debía ceder el paso a la autonomía de las formas. La prueba más clara de esta sugerencia de Boneu la veo en la escultura titulada "Piedad", obra de 1956, perteneciente a la colección del ar-

tista, en la que las figuras de rai-gambre románica se asientan hieráticamente sobre una especie de silla que es una auténtica escultura abstracta. Lo mismo cabe decir de sus objetos religiosos y muy en especial de sus custodias, en las que la abstracción es evidente, pero más todavía una reticulación del espacio muy en la línea del no imitativismo español, más concretamente del vasco. Boneu estudia, no precisamente influencias, sino más bien afinidades electivas y analiza con escueta claridad el interés de Coomonte por Ferrant y por Calder. El propio Coomonte ha realizado algún móvil o, más bien, alguna máquina neodadaísta suspendida, pero no es allí en donde veo su afinidad con los dos grandes precursores, sino en la levedad de sus contornos y en la fluidez escurridiza del espacio de aire y de sol que resbala sinuosamente por entre sus límites.

En su "Semblanza final", sintetiza Boneu de manera extrema. Todo Coomonte está en el penúltimo pá-



rrafo de su ensayo. Podría creerse incluso que las páginas anteriores no son más que un ofrecimiento de datos para que el lector tenga que aceptar necesariamente las afirmaciones finales del escritor:

“Coomonte —resume Boneu— es un formidable escultor del hierro, que aprovecha los conocimientos tradicionales de sus antecesores en la forja, los que hicieron las bellísimas rejas de nuestras antiguas catedrales y las verjas de nuestros hermosos edificios civiles. Pero al mismo tiempo, Coomonte se encuentra en la primera línea de la modernidad escultórica, tanto en la concepción de sus obras como en el tratamiento y ejecución de las mismas. Coomonte es como un científico en la creación de sus esculturas, tanto en las metálicas, tensas y enérgicas, como en las que realiza en otros materiales, en las que se conjugan, además, el lirismo, la tensión y la elasticidad. En todas ellas hay siempre ritmo, una constante comunicación de tensiones, un equilibrio pretendido y encontrado maravillosamente aún a través de asimetrías. La obra de Coomonte es la de un hombre moderno, original y extraordinario”.

El escultor encontró al intérprete de su obra y el intérprete encontró la obra a la medida de su visión de la escultura. Pocas veces esta adecuación entre un artista y un crítico habrá sido tan espontánea, sincera y veraz. Heidegger había visto así la obra de Chillida. A veces —pocas— surge esta penetración inmediata en un quehacer en el espacio, esta iluminación anterior a todo razonamiento. Boneu se mueve en la intuición del problema del espacio y de su misterio. No es que no le preocupe la huida del tiempo y también deja, por tanto, alguna prueba de esta ansiedad suya en su texto recién comentado. A pesar de ello, la comunión con Coomonte se da a través de la inaprensibilidad del espacio. La razón actuó luego y nos dio como fruto este libro de altos empeños. De nada hubiese servido, no obstante, la razón sin esta comunión espontánea y cordial que le sirve de fundamento y que hace que todo en el libro de Boneu nos parezca vivo y no un producto industrial prefabricado por yuxtaposición de fichas. Lo que habla es el corazón, pero servido, eso sí, por una información y un lenguaje idóneos.

CARLOS AREAN

AMELIA GALLEGO DE MIGUEL: "REJERIA CASTELLANA. SEGOVIA".

PUBLICACIONES DE LA CAJA DE AHORROS Y MONTE DE PIEDAD. SEGOVIA, 1974

Empeñada está la autora de este libro en poner las cosas donde deben —o debían— estar: la rejería es un arte mayor, “con períodos artísticos paralelos a los de la arquitectura, de la que la reja es una mera tributaria en el románico..., de la que se destaca en el gótico, a la que llega a imponer sus formas en el renacimiento, que es el momento culminante de la gran rejería española, sin parangón con los hierros forjados italianos”.

Es Amelia Gallego de Miguel verdadera y gran destacada autoridad en el tema. Su tesis doctoral, **Rejería artística compostelana**, marcó ya sus devociones hacia el tema. **El arte del hierro en Galicia** es libro fundamental en la bibliografía de las artes, consecuente de su tesis clave, citada líneas arriba. Siguió a este libro el estudio dedicado a la rejería en Salamanca, primero de su serie castellana, que ahora se enriquece con este segundo centrado en Segovia, donde se conservan “espléndidas piezas de forja, pese a que las Comunidades primero y la Desamortización después impidieron que se conservaran obras de primera categoría”.

Además no hubo en Segovia escuela de rejeros, pues Vascongadas imponía su buen hacer por estas tierras durante siglos y siglos. “La participación segoviana corrió a cargo siempre de los **maestros doradores**, que desde antiguo gozaron de justa fama”.

El estudio de la rejería, inevitablemente nos lleva a la historia de la ciudad de Segovia y a la gran historia del arte en sus fundamentales etapas, que marcan —como en todos— diferentes características y sus muestras más logradas constituyen el cuerpo del libro, magníficamente ilustrado con noventa y cinco láminas. No es posible destacar, en tan equilibrado estudio, esta o aquella página, todas ellas escritas con igual acierto y devoción. Las obras de arte se imponen por sí mismas y, valoradas fuera de su tiempo, corren grave riesgo de ser malentendidas, pecado del que ha huido la autora.

Como el libro es un todo completo, al románico, gótico, plateresco y barroco de la ciudad se añade un capí-



tulo sobre el arte del hierro en la provincia: Fuentidueña, La Granja, Pedraza de la Sierra, Riaza, Santa María de Nieva, Sepúlveda y Villacastín.

Se incluyen también dos importantes anexos, dedicado el primero a los artífices que en Segovia trabajaron el hierro (en el que se incluye sobrada referencia a un centenar de ellos), y el segundo, una bibliografía sobre el tema, que abarca un total de 223 trabajos.

Hablamos antes de devoción. Y es esta la enseñanza primera que la autora nos ofrece. Cuando un tema se trata con devoción, es inagotable. No hay ni grandes ni pequeños descubrimientos. Todos son importantes, y uno lleva a otro. Y el resultado final es siempre un libro, como este que comentamos, dedicado a un tema no maltratado, pero sí mal tratado, que gracias a la doctora Gallego de Miguel se ha redimido.

L. S.

JEAN-LOUIS FERRIER: "LA FORMA Y EL SENTIDO".

MONTE AVILA, EDITORES, CARACAS, 1975.

Advierte el autor que su libro es un montaje, una serie de estudios escritos y publicados en diversas circunstancias, y algunos inéditos, reu-

nidos todos posteriormente para formar un volumen. Pero esta advertencia no es necesaria como justificación, ya que el hecho que revela el autor pasaría inadvertido, pues aunque los estudios tengan entidad autónoma, poseen una gran unidad que le dan al volumen una coherente unidad esencial.

El estudio inicial, que sirve de introducción con el título de "Arte y sociedad", realiza un análisis general sobre las relaciones que a lo largo del tiempo se han dado entre ambas y señala con ejemplos concretos con cuánta frecuencia el arte del momento viene gozando de la incompreensión y cómo en pro de un erróneo entendimiento del arte se han dado opiniones que muy pronto han perdido su razón de ser, si es que en algún momento tuvieron alguna. Por ejemplo cuenta cómo a Claude Monet le aconsejaba Gleyre con estas palabras: "Recuerde, joven, que cuando se ejecuta una figura se debe pensar siempre en la antigüedad. La Naturaleza, amigo mío, está muy bien como elemento de estudio, pero no ofrece ningún interés". Hoy resulta asombroso que un día, relativamente próximo en la historia del arte, fueran pronunciados conceptos por el estilo.

Con muy convincentes razones, Ferrier apunta que la renovación radical del arte de nuestro tiempo procede de Delaunay, que... "no titubea en romper con el ilusionismo". Lo que pinta, después de un corto intento cubista, a partir del período de las "Ventanas" y del primer "Disco simultáneo", en 1912, es la luz misma, independientemente de sus zonas de contacto con el mundo material.

Pero Ferrier en ningún momento argumenta de manera categórica. Se detiene ante el misterio esencial que es el arte en sí, se limita (de modo subjetivo y atrayente hacia el objeto de sus disquisiciones) a hacer interpretaciones del tema, que no dejan por ello de ser profundas. "El arte —afirma— no se explica: sería volverlo inútil en su calidad de tipo específico de actividad humana y, al mismo tiempo, negarlo. En compensación, es posible interpretarlo".

La materia del libro en sí consta de dos partes. La primera, de cuatro capítulos dedicados cada uno a un pintor, que son Picasso, Matisse, Klee y Leger. Al primero le ve como un titán que se esfuerza en su obra

por dar una visión global de la realidad. A Matisse le estudia bajo el prisma de la exaltación del concepto subjetivo del arte. En Klee ve a la imaginación de forma actuante. Y a Leger le identifica con la integración humana en la civilización técnica.

La segunda parte tiene dos capítulos. El primero trata de lo imaginario y la realidad en la pintura americana actuante; es una muy penetradora exposición de los principales móviles y artistas que han actuado en la puesta en marcha y la afirmación de una potente vanguardia artística. El segundo capítulo estudia un tema más general y discurre sobre el mundo visible y la invención pictórica. Este, por su enfoque y desarrollo, viene a enlazar con la introducción. Conceptos claros. Agilidad de razonamiento. Capacidad de asociación de ideas y sutileza para establecer relaciones y puntos de partida que resultan estimulantes y esclarecedores son méritos positivos de este volumen. En él se echan en falta las reproducciones de obras que reforzarían en muchos pasajes el hilo de la exposición. Pero esto, especialmente para el lector habitual de temas de arte, no es un gran inconveniente, pues las referencias suelen ser a obras lo suficientemente conocidas.

A. F. MOLINA

JOSE ANTONIO ESCUDERO VALVERDE: "PINTURA PSICOPATOLOGICA".

EDITORIAL ESPASA-CALPE. MADRID, 1975. 188 PAGINAS. 23,5 x 30 CM.

José Antonio Escudero Valverde, médico psiquiatra, académico de la Nacional de Medicina y director durante muchos años de la Clínica Psiquiátrica Militar de Ciempozuelos, ha condensado en un volumen toda su experiencia en torno a la pintura realizada por enfermos mentales. Resultado de su atención a las manifestaciones pictóricas de los enfermos psíquicos es el libro que, profusamente ilustrado a todo color, ha editado Espasa-Calpe. Son treinta años de labor clínica y de interés por el arte los que han hecho posible este volumen, obra del mayor interés en la escasa bibliografía española en torno a ese tema.

Son conocidos de antiguo los valores terapéuticos de la pictórica recreativa y ocupacional; sin embar-

go, resulta considerable la posibilidad de penetración en los mecanismos psicodinámicos del enfermo psíquico por medio de su pintura. Es lo que ha intentado el autor de este libro, al aprovechar el valioso medio exploratorio que le ofrecía la pintura.

Hace un siglo ahora que apareció el primer trabajo científico sobre las producciones pictóricas de los enfermos mentales, debido a Simon; cuatro años después recogía Lombroso las obras plásticas de varios enfermos psíquicos para analizar su simbología. Con el desarrollo de las teorías psicoanalíticas y el desenvolvimiento de los "ismos" estéticos se prestó mayor atención a esas manifestaciones artísticas, destacando en la bibliografía española los trabajos publicados por el doctor Lafora.

El doctor Escudero Valverde divide su ensayo en dos partes; la primera, expone los fundamentos psicológicos y psiquiátricos creacionales de forma general y con referencias específicas a determinadas entidades nosológicas; la segunda, presenta lo más notable de su colección psicopatológica, destacando iconográficamente ciertas peculiaridades objetivables de cada proceso patológico mental. Se incluye un estudio patográfico de Van Gogh que merece toda la atención del lector, ya que no se trata de un enfermo cualquiera, sino de uno de los monstruos sagrados de la pintura contemporánea; en su opinión, Van Gogh padeció una esquizofrenia, mostrada desde temprana edad; durante las fases de agudización del proceso demostró ideas delirantes persecutorias, alucinaciones, pérdida del sentido de los compromisos sociales y hasta se autoutilizó, dejándose guiar por extrañas ideas y concepciones del más puro simbolismo.

En su análisis general de la pintura psicopatológica, el autor resume las ideas de varios tratadistas, concluyendo que la dedicación de estos enfermos a la creación pictórica es más frecuente en el comienzo o en momentos en que la enfermedad cambia su curso anterior; si bien este fenómeno es independiente de la utilización o no de otras formas de comunicación por parte del paciente, suele tener para él la misma importancia, si no más, que las otras formas; su aparición es independiente de anteriores experiencias personales del paciente en relación con las artes plásticas; la diferencia entre los dibujos realizados por estos enfermos y otras personas radica sobre todo en la intencionalidad que

les impulsó a elaborarlos y a la importancia que para ellos mismos tiene su propia obra realizada; en estos enfermos no suele apreciarse ningún progresivo conocimiento técnico ni perfección en las realizaciones al cabo del tiempo.

Por otra parte, la enfermedad parece ser que no afecta ni tiene repercusión alguna sobre la obra de un verdadero artista; se observa que el paciente interrumpe sus actividades creadoras y las reanuda después de ceder el proceso patológico cuando se trata de un profesional de la pintura; en tal caso se aprecia una cierta modificación de estilo o temática entre las obras realizadas antes de que se presentase el proceso patológico y las hechas bajo su influencia, pero globalmente el sujeto continúa pintando de acuerdo con sus características anteriores; pero toda la obra en conjunto se ve sustancialmente modificada por la enfermedad mental y acaba siendo un reflejo de la misma en un proceso de creciente deterioro, a no ser que estos cambios tan profundos afecten sólo o preponderantemente a ciertos temas, mientras que para otros la capacidad creadora del artista no se ve influenciada.

En los diferentes apartados de su ensayo pasa revista el doctor Valverde Escudero a la pintura de los esquizofrénicos en sus varias sintomatologías, a la de los maníaco-depresivos, epilépticos y psiconeuróticos, ejemplificando cada caso y comentando las ilustraciones de pinturas realizadas por los enfermos. Su interés es claro y nos permite acercarnos no sólo a la interpretación de esas obras, sino a la comprensión de la simbología y estilizaciones del arte en general.

ARTURO DEL VILLAR

M. GARCÍA VIÑO: FEDRA.

EDICION ILUSTRADA DE GALERIA DE LUIS. MADRID, 1975.

Asistimos en España —por ventura— a un florecimiento de la edición ilustrada, enriquecida por trabajos originales de verdaderos artistas: ediciones seguramente destinadas a codicias y entusiasmos de futuros bibliófilos y a duradera atención de los historiadores de arte. La galería de Luis patrocinó no hace mucho unas bellísimas tiradas de notables textos,

en cuyas galas colaboraron no menos notables pintores: nos complace hoy comentar el singular y atractivo relato de Manuel García Viño, "Fedra", recreación de una situación patética, más enraizada en la condición humana que en la mitología.

Las cualidades de narrador y de poeta se entrelazan, como Dios manda, en las ya cuantiosas tareas lírica y novelística de Manuel García Viño, bien conocido también como estudioso apasionado de panoramas pictóricos e intelectuales. Con decidida vocación de novelista ha alternado García Viño, a lo largo de ya numerosos volúmenes, los alardes de fantasía y las profundidades de introspección, sin desdeñar los procedimientos elusivos y los entramados de sugerencias, tan predilectos de las más vivas corrientes actuales. Tras aquellas amargas y sensibles expansiones de "Nos matarán jugando" o de "La pérdida del centro", donde el acento autobiográfico alcanzaba patética y vivísima entonación, arribaba el novelista a las turbadoras imaginaciones de "Construcción 53", que cobran nueva y fascinante dimensión en la actual plenitud lírica de "Fedra".

La historia de Fedra —no me conformo con llamarla leyenda— es, entre las tradiciones clásicas, la que contiene mayor caudal de pasión fervorosa y de arrebatada desesperación. Comprobamos, al paso de las centurias, que ciertas figuras de mujer rutinariamente catalogadas en el mito pertenecen, por el contrario, a la más viviente y conmovedora categoría humana. No hablemos de virtudes, sino de categorías: junto a la eterna abnegación de Antígona y de Andrómaca, símbolo de bien reales merecimientos, la tremenda hoguera de Medea o de Fedra entraña también un impulso desolado y desolador que, seguramente, no será digno de ser admirado, pero sí de ser entendido. Y no cabe duda de la atracción ejercida por la pasión de Fedra —calificable de incestuosa desde un ángulo legal, pero no desde un punto de vista físico— sobre la serie de excelsos poetas que glosaron, con amor y con dolor, la historia de pasión y de llanto de la frenética Reina. Eran precisos un juvenil entusiasmo y una afianzada seguridad para agregarse a tan brillante cortejo, y Manuel García Viño, en posesión de tales sentimientos, ha aplicado relentes de luna bética y soplos de brisa marismeña a la inagotable historia de Fedra y de Hipólito. No se trata de jugar con el anacronismo, recurso más propio de la evocación irónica y

M. GARCÍA VIÑO

FEDRA

NOVELA



de la incisión satírica, sino de fundir, con innegable acierto plástico y poético, el remoto mundo de metopas y columnatas, y el vivo ambiente de castañuelas y dehesas. La lejana, misteriosa y maravillosa Creta, con sus fiestas de toros, no hace mala pareja, a través de la Historia, con la tauromaquia andaluza, y más de una vez se ha hablado de la estirpe helénica de las danzarinas de Gades, moteadas de sal y espuma mediterráneas.

Con esta actualísima recreación de "Fedra" ha compuesto Manuel García Viño, a nuestro juicio, su mejor relato. Libre de toda indecisión o inexperiencia, compuesta con solidez y redactada con nitidez poética que nunca se desborda, la novela combina con exquisito tacto el reflejo de la historia milenaria y su lírica adecuación al escenario hispánico, con cuyas luces y sombras se compenetra fervientemente el novelista. El ensamblaje de ambas civilizaciones, manejado por una imaginación delicada, efectuase sin violencia alguna, sin la menor posibilidad de incurrir en la facilidad extemporánea. Y, por otra parte, la efusión poética no sirve de pretexto para descuidos o flaquezas de estructura: "Fedra" tiene altura de poema, sin duda alguna,

pero presenta asimismo la más firme consistencia de narración fluida, medida, adecuada en su ritmo y palpante en la estructura de sus personajes. Manuel García Viñó ostenta en este relato una fruición de madurez: madurez que también queda patente en la elegancia del estilo armonioso, rico, expresivo, taraceado con esa jugosa minuciosidad que puede atribuirse a escrupulo de forjador o a intuición de poeta. La inclusión, paladinamente advertida por el autor en el prefacio, de expresiones o frases aportadas por otros poetas queda delicadamente inscrita en el conjunto, sin deterioros ni disonancias.

Los grabados de Pepi Sánchez, admirables de dibujo y lujosos de fantasía, son complemento indispensable del texto, vestidura gallarda de la hermosa edición. La inquietante ternura y la sutil imaginación de la pintora han encontrado precioso motivo de expresión, y queda lograda la unidad atrayente de palabra y de imagen visual a que aspiran los volúmenes de la serie tan venturosamente emprendida por la galería de Luis. Unas y otra justifican la inclusión de esta nota en una revista de arte.

LEOPOLDO RODRIGUEZ
ALCALDE

ALEXANDRE CIRICI, ORIOL MASPONS, LLUIS CLOTTET Y OSCAR TUSQUETS: "ARQUITECTURA GOTICA CATALANA".

EDITORIAL LUMEN, 1974.

El estilo arquitectónico que habitualmente denominamos gótico catalán, nos revela Alexandre Cirici apenas iniciado el libro, no es tan sólo una variante del gótico nórdico. Es, con frecuencia, una forma de concebir el arte, determinada, paradójicamente, por una imagen del mundo opuesta, por esencia, a las categorías estéticas informadoras del gótico que, con propósitos de rigurosa clasificación, podríamos considerar como ortodoxo. Una visión simplificada del gótico europeo —con la reserva inevitable que merecen todas las simplificaciones— detecta como rasgos esenciales de esa arquitectura la generalización de la bóve-

da de crucería, la acentuación del carácter articulado de los elementos de soporte y cierre, y la presencia de una lógica constructiva basada en una retórica lineal, puesta al servicio de la voluntad de desmaterialización, en el marco de un abstracto caos ornamental que pretende, negando la piedra, traducir infinitas y arracionales ascensiones del espíritu. El gótico catalán cimienta, por el contrario, su admirable coherencia en sistemas estéticos de referencia radicalmente distintos. En él, la presencia de la piedra, la sobriedad y muchas veces la ausencia total de la ornamentación, constituyen una afirmación de la materia convertida en rigurosos esquemas lógicos y en pura geometría de masas y de luces. Y si el gótico europeo aspira a la plasmación formal de la incorpórea supralógica de la mística, el gótico catalán parece proponerse la creación de "un espacio propicio a la vida del hombre" preluando con sus realizaciones "el orden, la claridad, el realismo y la alegría del Renacimiento".

Alexandre Cirici, al exponer las líneas esenciales del arte catalán de los siglos XIII, XIV y XV, nos entrega también una precisa radiografía de la cultura catalana de la época y de su sentido práctico, utilitario, colectivo. En contraste con la arquitectura gótica nórdica que, por su organización pictórica y escultórica tiene carácter visual y fines claramente contemplativos, la precocidad del espíritu democrático catalán, que llevó a sus filósofos, juristas y poetas a exaltar los intereses comunitarios sobre los individuales, queda plasmada en una arquitectura de espacios habitables que parecen concebidos más que para imaginar la invisible presencia de Dios, para acoger la presencia concreta de los seres humanos. Tal vez sean estas peculiaridades estructurales la más pura expresión de la religiosidad catalana. No hay otra forma de amar a Dios que amarlo en nuestros semejantes. El auténtico espíritu democrático posee, pues, claras dimensiones teológicas o, si se prefiere, filoteístas. La nobleza incomparable de la arquitectura gótica catalana, tanto religiosa como civil, reside tal vez en esa funcionalidad democrática, en esa geometrización de la materia que, más que valor hacia las inaccesibles luminosidades del espíritu, desnuda, ilumina y espiritualiza la piedra, y la convierte en lo que Ramón Llull concebía como "aquella semblança d'edificació que molt és semblant a Déu".

Es evidente que el análisis de las leyes que presiden la arquitectura gótica catalana, llevado a cabo magistralmente por Alexandre Cirici, constituye también un análisis del espíritu catalán que, en definitiva, fue el que dictó esa peculiarísima sintaxis plástica. El perfecto rigor técnico de ese estudio lo convierte en una obra indispensable para los especialistas en arquitectura y en Historia del Arte. El extraordinario valor estético de las fotografías que lo ilustran servirá para mostrar ángulos, perspectivas y panorámicas inéditas totalmente inaccesibles a los contempladores habituales de las creaciones arquitectónicas del pasado, por muy exigentes que estos hayan sido en el ejercicio de su vocación contemplativa. Los entendidos sentirán que se abre ante sus ojos y en el centro más esencial de un universo morfológico que creían conocer profundamente, un mundo nuevo de insospechadas dimensiones regido por un rico conjunto de leyes ignoradas, peculiarísimas y ocultas, pese a haber sido exhibidas por sus creadores en la plenitud del mediodía. Los profanos intuirán, estremecidos, que se hallan en presencia de la primera gran cultura del Occidente europeo, y que es necesario conservar a toda costa esa cultura. Y los amantes de la Historia comprenderán que la grandeza de los pueblos de habla catalana se mantiene eternamente viva en sus piedras antiguas.

Un gran libro. El texto de Alexandre Cirici, precioso, elegante y sereno como el milagro artístico que nos describe, ha sido completado por un Índice de Monumentos de Felicitat Aubert, en que cada uno de éstos va acompañado de una breve referencia histórica y, en algunos casos, de su planta. La originalidad de concepciones en la estructuración física de la obra —realizada por Lluís Clotet y Oscar Tusquets sobre la base de una admirable labor fotográfica de Oriol Maspons que, por sus valores plásticos y la originalidad de sus enfoques, no vacilamos en calificar de genial— nos permite catalogar sin reservas este nuevo libro de la colección Palabra y Forma, de Editorial Lumen, como una auténtica joya bibliográfica.

PEDRO SANCHEZ PAREDES

VARIOS AUTORES: "ONCE ENSAYOS SOBRE EL ARTE".

FUNDACION JUAN MARCH. COLECCION ENSAYOS RIUDUERO. MADRID, 1975.

Aparecen, recogidos en libro, los once ensayos que —sobre el arte— se fueron publicando en el Boletín de la Fundación a lo largo del año 74.

El primero de ellos, "Arte, sociedad y vida cotidiana", se debe al catedrático Luis González Seara. La multiplicación de las formas de comunicación artística y su más fácil difusión ha traído consigo el reinado de la trivialidad en el universo artístico y la falta de criterios estéticos o la necesaria búsqueda de otros nuevos. En el mundo, detalle fundamental, ya no prima la visión eurocéntrica de la Historia. La nueva perspectiva sólo puede lograrse partiendo de una consideración sociológica del arte: "El arte es un producto de la vida colectiva ligado al destino de las sociedades". En la constitución de la estética sociológica han colaborado tres movimientos ideológicos:

el romanticismo, el prerrafaelismo inglés y el marxismo. Pormenoriza el profesor González Seara el estudio de Lalo, Lukács, la escuela de Warburg, con Panofsky al frente, y Marcuse. La absorción consumista y la trivialización enajenante no se han superado con el distanciamiento de las vanguardias artísticas. La contracultura, fenómeno social total, intenta responder a esta petición de salvamento desde la sociedad misma.

"Arte, comercio, especulación e inflación" es el título del ensayo siguiente, del que es autor Enrique Lafuente Ferrari. Claro en la disección histórica y duro en la expresión condenatoria, el autor sintetiza cómo "la ola espuria de la especulación con las obras de arte ha llevado su degradación a ciertos estratos que antes se consideraban limpios de afán impuro de lucro y... la sociedad de entonces no hubiera aprobado la tolerancia con que en nuestros tiempos relajados se conllevan las transgresiones de unas normas éticas, no escritas, pero que no perderán nunca su validez para las que todavía llamamos personas honorables.

Dinero, especulación, inflación, han venido a perturbar en nuestro país, tradicionalmente pobre, pero honrado, la vida del arte en toda su compleja trama de conexiones. Sin confundir prosperidad con corrupción, no creo que podamos felicitarlos de ello...".

El profesor Camón Aznar inicia su ensayo, "Teoría del arte moderno", preguntándose por la existencia de algún principio objetivo que informe la creación artística actual. Simultaneísmo, surrealismo y cubismo han traído consigo la muerte del espacio y del tiempo. Tras sintetizar estos procesos generales, se pregunta: "¿Cómo plantear una definición del arte de hoy, cuando este arte es en sí mismo contradictorio y sus motivos de impulsión tantas veces antagónicos? Abstracción e hiperrealismo, Dios y el diablo conviven en la misma conciencia. ¿Cómo conciliarlos?".

"¿Carácter anticipatorio del arte?" se titula el ensayo del profesor Simón Marchán, uno de los más jugosos del libro, magnífica y magistral lección, que exige pausada lectura.

"La obra como figura tendencial posee una prioridad doble: por una parte es **sinéctica**, en cuanto momento tranquilizante; por otra, es **anticipatoria**, ya que la concentración sinéctica, esa especie de excedente del estado de equilibrio, puede generar

y alimentar estímulos y propuestas de nuevas obras. En consecuencia, algunas obras instauran una **anticipación estimulante**". Estudia después el profesor Marchán la anticipación tecnocrática, que parte de un planteamiento utópico concreto, y lo que él llama "el arte como anticipación de comportamientos y modales sociales", basados en propuestas utópicas abstractas y pluridimensionales. Concluye el ensayo con la exposición de algunas notas comunes reiterativas en diversas vanguardias del XX y en manifestaciones recientes.

El siguiente ensayo, "Para un entendimiento de las artes tecnológicas y planificadas", se debe a Vicente Aguilera Cerni. Existe hoy un "arte popular" de nuevo cuño, pues es evidente la "popularidad" del urbanismo, la arquitectura y el diseño industrial, cuyo emplazamiento y constitución interna se estudia según los factores constituyentes (espacio, tiempo, forma e imagen) y según el factor funcional (la comunicación). Estas artes, en conclusión, pertenecen de lleno al campo tecnológico y al artístico, no son signos sustitutivos, ni estrictos, ni señales, y sí son signos artificiales y materiales, tienen contenido, son vehículos comunicativos y son signos polivalentes, son situaciones-signo.

"¿Cómo hacer de un Museo de Arte Moderno un Museo de Arte vivo?" es la pregunta a la que ofrece contestación Jacques Lassaigue, conservador jefe del Museo de Arte de la villa de París.

José de Castro Arines, en su ensayo "La ingeniería y el arte de los ingenieros", sigue los pasos a la inventiva de los ingenieros, limitándose "a la noticia de apertura en el mundo del arte de una nueva figura de recreación, que viene a incidir en la naturaleza un tanto fosilizada del viejo arte con su nuevo espíritu de modernidad, aunque sea él el viejo como el mundo". El arte ha vivido durante siglos en domesticidad, "no impuesto en la Naturaleza". La historia de la ingeniería es enteramente fantástica, "en cuanto creación, por una parte, del hombre a través de sus fuerzas físicas y científicas; por otra, del hombre a través de su magia". La ingeniería es la más amplia arte en sus coberturas y significaciones, cuyo común denominador es "una cierta exigencia al empleo de conocimientos de tipo científico físico-matemáticos en la proyección de sus respectivas invenciones".

Miguel Fisac expone "Algunas

ONCE ENSAYOS SOBRE EL ARTE

Vicente Aguilera Cerni
José Camón Aznar
José de Castro Arines
Antonio Fernández Cid
Miguel Fisac
Luis González Seara
Enrique Lafuente Ferrari
Jacques Lassaigue
Simón Marchán Fiz
Pablo Serrano Aguilar
Federico Sopena Ibáñez

Fundación Juan March
colección ensayos
RIUDUERO

consideraciones sobre el urbanismo y sus implicaciones en el arte de nuestro tiempo". Parte Fisac del, por todos admitido, fracaso de la ciudad en nuestros días. Y no hay camino más directo para conocer lo que debe ser una ciudad que indagar los motivos de su creación hace más de cinco mil años. Convivencia y conveniencia pesan por igual y al olvido de la primera se deben despropósitos casi infinitos. Ante la posible relación urbanismo-arte actual, Fisac no duda en el paralelismo deshumanización del arte-urbanismo racionalista.

"El lenguaje y la comunicación en la escultura" da título a las reflexiones del escultor Pablo Serrano, testimonio de su experiencia. "El pesimismo de la clase media —escribe— sobre el futuro del mundo y, por lo tanto, del hombre, proviene de una confusión entre la civilización y la seguridad. Los logros del arte como medio comunicativo pueden, hasta cierto punto, ser atribuidos a la fuerza de una reacción ante unas condiciones existentes". Importante es la referencia y explicación que da Pablo Serrano sobre el sentido del deporte en el arte y al aire juvenil que necesariamente han de adoptar los artistas que quieran ser fieles al siglo en que viven.

Antonio Fernández-Cid expone también los puntos de vista extraídos de su propia experiencia en el ensayo titulado "El crítico musical ante el compositor, el intérprete y el público aficionado".

Concluye el libro con otro ensayo dedicado a la música por Federico Sopena: "La singularidad de la música religiosa", en el que intenta mostrar cómo, a través de esa música, se llega a un tema fundamental: la relación de la sociedad con el misterio. Música eclesiástica —"la compuesta para el culto, y que, separada de él, o no es nada o es otra cosa"— y música "religiosa" —"la de ambiente 'religioso', apoyada generalmente en textos, pero aun en ellos y el latín, no compuesta para el culto"— son acertadamente resumidos en sus principales cuestiones y problemas. En la música profana "grave" —otro apartado del ensayo— se advierte un "contenido" muy cercano a lo religioso desde un ahondamiento muy grande de temas humanos. Entre los grandes compositores españoles de hoy destaca, además, su búsqueda de "participación", opuesta al auditorio radicalmente "contestatario" que "exige" lo que quiere oír.

L. S.

WILLIAM GAUNT. "PINTORES DE LA FANTASIA".

EDICIONES NAUTA, S. A. BARCELONA, 1975.

David Larkin, a propósito del arte fantástico se expresa en estos términos: "Fantasía es lo bello, lo sublime, lo frágil, lo grotesco y horrible, es lo que acompaña y rodea a lo real, es lo **supra-real**. Es cierta extraña formulación de una profunda relación igualmente extraña, que cuando se hace externa llega a significar algo importante exclusivamente para todos los hombres. Fantasía es arte". Si la última afirmación resulta un tanto radical, no hay duda de que en sí lo fantástico y lo artístico si no siempre necesariamente han de coincidir, sí que es cierto que lo fantástico en sí está muy próximo a lo artístico.

El elemento fantástico en la pintura se mantiene como una constante que al lado de la corriente realista se ha dado siempre dentro de ella. Y además, con mucha frecuencia lo fantástico se introduce en el trabajo de los artistas realistas. Y es tan importante el elemento fantástico en el arte, que de un modo u otro, en mayor o menor medida, ya sea en la realización, o en una atmósfera especial que dentro de la obra se suscita, está presente. Y cuando no percibimos de alguna manera su presencia, hay algo que nos falta en las obras de arte, por muy inteligentemente resueltas que estén desde el punto de vista técnico. Y por el contrario, a la obra de arte es difícil, prácticamente imposible, que le estorbe la riqueza de fantasía, que ésta llegue a ser un exceso, porque, claro es, hay una diferencia y distancia evidentes entre lo fantástico auténtico y cierta retórica superficial que no pueden confundirse.

La fantasía se encuentra dando su cálido y misterioso aliento a las obras del hombre, tanto en el arte popular y el de los artistas ingenuos como en el de los más preparados y conscientes. Grandes civilizaciones y épocas esplendorosas dentro de lo artístico se han movido en el interior de su órbita y la época actual, en sectores muy representativos del arte, tiene a la fantasía por uno de

sus elementos más dinámicamente sugerentes.

En el arte abiertamente fantástico, la realidad es a lo sumo un mero pretexto que aporta elementos que al ser elaborados de forma insólita despiertan en el espectador sensaciones diversas dentro del ámbito de lo maravilloso. El artista fantástico crea lo que no existía y lo que probablemente no había llegado a existir de no haberlo creado él. A veces, lo fantástico es una anticipación sobre su tiempo e incluso puede darse el caso que el producto de la fantasía coopere a que él, un día, llegue a ser un hecho real. Lo fantástico en arte también señala cómo las fronteras entre ello y lo real no están precisamente delimitadas y cómo existen sensibilidades más predisuestas tanto para percibir su presencia como para ver y reinterpretar la realidad a través de una sensibilidad inclinada hacia lo maravilloso.

El libro que ha dado origen a este comentario posee abundantes y amplias reproducciones, que se inician con la **Batalla de Iso**, de Albrecht Altdorfer (hacia 1480-1538), y representan otras obras significativas de Durero, Hans Baldung-Grien, Piero di Cosimo, Giulio Romano, Mategna, Leonardo da Vinci, Hieronymus Bosch, Giorgio Ghisi, Cornelis Bloemaert, Mathias Grünewald, Agostino Veneziano, Brueghel el Viejo, Jacquet Callot, Arcimboldo, Michelangelo Meridi da Caravaggio, Christopher Jamnitzer, Guercino, Filippo Morghen, Francesco Zucchi, Salvator Rosa, Jacob de Gheyn II, Claude Lorraine, Watteau, Piranesi, Hubert Robert, Sebastiano y Marco Ricci, Giovanni Battista Pittoni, William Hogarth, William Blake, Canaletto, Giovanni Paolo Pannini, Charles Robert Cockerell, John Martin, Joseph Wright de Derby, Henry Fuseli, Goya, Guardi, William Marlow, Kubin, Felicien Rops, Paul Delvaux, Dalí, Giorgio de Chirico, Pavel Tchelitchew, Miró, Klee, Maurits Cornelis Escher, Magritte, Edward Burra, Max Ernst, Yves Tanguy, Loudon Sainthill, Ivan Albright, Karl Korab, Vasco Taskovski, Milic Stankovic, Antoine Wiertz, Joseph Noel Paton, Samuel Colman, Arnold Böcklin, Richard Dadd, Gustave Moreau, Henri Rous-

seau, Ensor, Gustave Doré, Rodolphe Bresdin, un anónimo italiano del XVIII y Marc Chagall.

Cada una de las obras reproducidas están muy precisamente comentadas, tanto desde el punto de vista artístico como de sus significaciones simbólicas y psicológicas y así como de noticias his-

tóricas relativas a la obra.

A través de este conjunto asistimos a una panorámica del arte fantástico europeo, en la pintura desde finales del siglo XV a nuestros días y vemos cómo en estos cinco siglos los artistas fantásticos no sólo mantienen un evidente parentesco, sino que algunas

obras de artistas como Piranesi, Callot, Arcimboldo, por sólo citar tres, poseen también una evidente modernidad. Están en ese punto en el que manteniendo el tono de época trascienden la suya y penetran en el de nuestro tiempo.

A. F. MOLINA

DISCOGRAFIA

HAENDEL: "CONCIERTO PARA ARPA Y ORQUESTA, EN FA MAYOR". HASSE: "CONCIERTO PARA MANDOLINA Y ORQUESTA, EN SOL MAYOR". CORRETTE: "CONCIERTO PARA ZANFONA Y ORQUESTA, EN DO MAYOR". SCHROETER: "CONCIERTO PARA FORTE-PIANO Y ORQUESTA, EN FA MAYOR".

ANIE CHALLAN, ARPA DIATONICA. ELISABETH MAITRE, MANDOLINA, MICHELLE FROMENTAU, ZANFONA. JEAN VERHASSELT, FORTE-PIANO. ORQUESTA DE CAMARA. DIRECTOR: ROGER COTTE. ARION HARS 74005. ESTEREO.

Este curioso disco, presentado bajo el título general de "Cuatro conciertos para instrumentos raros", puede ser muestra de la inquietud programadora de un sello que venturosamente se encuentra en nuestro mercado. Es sabido que las obras de repertorio más normal suelen estar ya archigrabadas, y sólo una versión de intérpretes fuera de lo común puede llamar la atención. Por eso se buscan ahora continuamente las obras menos frecuentadas de los compositores famosos, las páginas de los olvidados o aquellas músicas que, por sus particularidades, puedan tener un interés especial. Hay marcas, como la de este disco, que se han especializado en esas investigaciones. Cosa posible y hasta rentable en mercados ricos y poderosos, pero que también puede resultar en ambientes tan modestos como el nuestro. Tengamos en cuenta que las

casas de discos españolas comienzan a preocuparse por sacar algo que no tengan los demás. Eso, entre nosotros, empieza a dar buenos resultados económicos, lo que no deja de ser una estupenda noticia.

Los cuatro compositores reunidos en la grabación fueron famosos y celebrados en su época, con la diferencia de que el gran Haendel proyectó su sombra poderosa en el campo de la Historia, mientras su paisano Hasse, el francés Corrette y Schroeter, discípulo de uno de los Bach, han sido olvidados. Sus nombres, sólo conocidos de los especialistas, se ven en discos de vez en cuando por las razones de que antes hemos hablado. Hay cientos de compositores dignos de escucharse que han sido difuminados por los genios.

En cuanto a la rareza de los instrumentos, el arpa es diatónica, pero con un mecanismo especial que se utilizó en el tiempo y que hace posible la interpretación de obras como ésta. La mandolina se nos ha hecho algo familiar en estos ambientes, por figurar en obras barrocas italianas. La zanfona o viella de rueda —con otros muchos nombres— sí que es realmente infrecuente. Sólo recuerdo grabada una página de Vivaldi. También se usa muy poco el verdadero forte-piano, cuyas cualidades sonoras eran bien distintas del instrumento perfeccionado que luego se ha utilizado.

Las versiones son excelentes, con lo que no sólo tenemos una curiosidad, sino una grabación atractiva en todos los sentidos.

CARLOS GOMEZ AMAT

SCARLATTI: "SONATAS". SCHUMANN: "VARIACIONES ABEGG, OP. 1", "SONATA EN SOL MENOR, OP. 22".

CRISTINA BRUNO, PIANO. RCA SRL1-2358. ESTEREO.

Se contraponen y hermanan en este disco dos artes del teclado bien característicos. Por un lado, el scarlattiano, hecho de exactitudes y de fantasías. Domenico Scarlatti es, no ya dentro del barroco, sino en toda la historia de la música, uno de los compositores más personales y uno de los que fueron capaces de crear escuela con características inconfundibles. Roberto Schumann en la otra cara, como representante de un especial capítulo en el piano romántico. Schumann, con la seguridad de su genio y las dudas de su técnica, parece llamar de una manera única a las puertas de nuestra sensibilidad.

Algunos musicólogos españoles han reivindicado tímidamente a Scarlatti. Esto no se puede hacer "absolutamente" por varias razones: Domenico estaba completamente formado cuando salió de Italia; fue, por otra parte, un músico "europeo", en el sentido en que lo fueron muchos en su época y, por fin, no puede uno andarse con bromas con los italianos, tan celosos de sus glorias, aunque sean sólo por partida de nacimiento. Pero la verdad es que Scarlatti vivió muchos años y murió en España. En su música hay esencias españolas. Portugueses y espa-

ños fueron sus más ilustres seguidores. Y sus huellas se advierten claramente, como mil veces se ha dicho, en nuestra música del siglo XX.

En esta ocasión no nos interesan estos planteamientos, sino los secretos de la interpretación scarlattiana. Cuando se trata del clavicémbalo, la cosa está más clara, aunque no deje de tener dificultades de ornamentación, de expresión o de "tempi". Scarlatti al piano es otra cosa. Hay que huir de la imitación clavicembalística que, además de ser pueril, traiciona la propia estructura mecánica y estética de tan noble instrumento como es el piano. Cuando se tiene un teclado pianístico bajo las manos hay que saber aprovechar sus recursos sin faltar al espíritu del compositor. Es decir, lo que hace Rosalyn Tureck con Bach. Cristina Bruno, en esta grabación, encuentra el punto justo, y nos sirve un Scarlatti luminoso y poético, a veces con una sonriente melancolía, otras con una suave ligereza, siempre con una limpieza de cristal. En ningún momento se encuentran exageraciones expresivas o dinámicas que algunas veces han enmascarado al verdadero Scarlatti. La sensibilidad de nuestra pianista está ya en la elección de las seis sonatas y termina cuando lo hace la resonancia de la última.

Parece complacerse Cristina Bruno en vencer —siempre con el mejor de los éxitos— las más sutiles dificultades de interpretación. Por eso no es raro que haya unido aquí el Scarlatti del que hemos hablado con el Schumann de la Op. 1 y de la Op. 22. Schumann fue un compositor que sufrió la natural evolución de un singular genio artístico, pero también fue él mismo desde la primera nota. Es significativo que, al escuchar los compases iniciales de las "Variaciones Abegg" podamos reconocer la mano de su autor, un autor joven pero que tenía "su música", precisamente porque la música de Schumann no parece hecha de melodía, de armonía, de sonoridades, sino de pensamiento. Quizá ése sea el motivo de que Chopin fuera tan injusto en su maravillosa exuberancia cuando rechazó incluir en sus programas alguna página de Schumann, a las que consideraba "música de relleno". Chopin no entendió a Schumann, sencillamente porque era difícil entenderlo. Y sigue siendo muy difícil interpretar a Schumann en su verdadero ambiente. En obras como

las "Variaciones Abegg", porque hay que conservar un equilibrio que tenga bien firmes las riendas de la fantasía en el contraste. En otras, como la "Sonata en Sol menor", porque Schumann parece debatirse luchando con la forma, tal como luchaba desgraciadamente con sus propias manos para conseguir en ellas mayor amplitud, potencia y agilidad. El intérprete se encuentra con una música angustiosa por una desesperanzada búsqueda de la perfección, que sólo a veces parece remansarse en momentos donde la melodía acompañada encuentra su más leve pulso. Es formidable que alguien comprenda todo eso y nos lo entregue con la más sincera de las generosidades. Si Schumann es un pensar sonoro, Cristina Bruno recoge ese pensamiento y nos lo transmite en un arte que se alza sobre la materialidad de la técnica para remontarse en vuelo tan ligero como poderoso. El secreto se le da a Cristina Bruno sin que ella tenga necesidad de preguntarse dónde está.

"CONCIERTO DE GENERO CHICO". PAGINAS DE CHAPI, GIMENEZ, CHUECA Y LUNA.

TERESA BERGANZA. ENGLISH CHAMBER ORCHESTRA. DIRECTOR: ENRIQUE GARCIA ASENSIO. ZAMBRA (BELTER-ENSAYO) ZL-501. ESTEREO.

Este sello de nombre tan folklórico se presenta con muy buena fortuna. Anuncia una serie dedicada al género lírico español, siempre con las mejores garantías de interpretación y de grabación. La marca Belter es bien conocida por sus populares producciones. Ensayo es una marca a la que otras veces he alabado, pues ha demostrado, por medio de una difusión internacional, la posibilidad de producir en España repertorio de altura sin limitarse a moldes estrechos.

Desde el mismo título del disco, "Concierto de género chico", la intención queda bien patente, y se ha de decir, en primer lugar, que está plenamente lograda. La voz de Teresa Berganza es una de las más prestigiosas del universo musical. España, además de ser una potencia agrícola y, ahora, una potencia industrial, ha sido siempre una potencia lírica. Lo malo es que se tenga que

dedicar tanto a la exportación, por falta de consumo interior. Siempre hay en los escenarios de más gloriosa historia algún nombre español, femenino o masculino. El de Teresa Berganza, junto a otros, figura ahora en primera línea. Teresa tiene una voz pura, limpia, apoyada en una técnica que nunca se ha limitado sólo a los secretos del canto, sino a los de la música en toda su maravillosa amplitud. Pero Teresa, además, es una madrileña de la calle de San Isidro. La conjunción de estos signos tan venturosos da como resultado una gracia, una picardía, un sentimiento y un salero que tienden su amplio arco desde Fiordaligi o Cherubino hasta la Menegilda. Muchos de nuestros críticos más sesudos y de nuestros más serios aficionados han despreciado alguna vez el mundo de la zarzuela y el género chico. No lo han hecho así nunca nuestros grandes cantantes, que, desde su propio arte, han visto siempre las bellezas de ese tesoro lírico. Teresa Berganza lo ha trabajado mucho y lo interpreta como pocas en la Historia.

Si añadimos a esto el sonido magnífico de la English Chamber Orchestra y la fina, rítmica, graciosa y justa dirección de Enrique García Asensio, tendremos la realidad de un disco que puede servir como modelo. Para que no todo sean alabanzas, señalaré que me hubiera gustado, en la mezcla, que se diese un mayor relieve a algún precioso detalle instrumental en las "Carceleras" de "Las hijas de Zebedeo".

Para mí tiene un gran valor la indicación de que las versiones utilizadas son las originales de sus autores. En el campo de nuestra lírica se han dicho y se han hecho numerosas tonterías, pero una de las más gordas ha sido tratar de arreglar, "modernizándolos", a don Ruperto Chapí, don Tomás Bretón o don Jerónimo Giménez, que eran músicos de muchísima talla. El tratar de enmendarles la plana es simplemente ridículo, porque sabían muy bien lo que se hacían y cuál era la disposición orquestal más conveniente para su música.

El comentario de Enrique Franco, además de decir cosas muy sabrosas, establece muy bien la diferencia entre "zarzuela grande" y "género chico", diferencia que a veces es ignorada hasta por eminentes profesionales. En otra ocasión he dicho que la zarzuela —aquí en su más am-

plio sentido, incluyendo lo chico y lo grande— cumplió perfectamente su misión, es tan importante como cualquier otro teatro lírico popular del mundo y encierra calidades indiscutibles. Quienes hablan, justificadamente, de la decadencia del género, olvidan que esa decadencia puede extenderse, en cierto modo, a todos los capítulos de la música. Los géneros pasan, pero no por ello dejan de tener su puesto. Es cierto que no se pueden hacer ahora mismo zarzuelas como las de los grandes maestros y que el género se prolongó en el tiempo cuando en el mundo se hacían cosas muy distintas. Pero si no pueden ni deben componerse en nuestro tiempo "revoltosas" ni "verbenas", tampoco pueden hacerse óperas como las de Puccini, ni sinfonías como las de Tchaikowsky, ni poemas como los de Strauss, ni se puede seguir a Debussy, a Stravinsky ni a Ravel. Los tiempos han cambiado para todos y, si buscamos nuevas formas de teatro musical español, debemos pensar que eso no es sino una correspondencia con la desesperada búsqueda que se efectúa en todos los apartados del arte sonoro.

Lo único que se puede lamentar es que, en tiempos del esplendor zarzuelístico, no hubiera entre nosotros géneros distintos que completasen el panorama musical. En fin, si el de-

jarse vencer por la emoción cuando se oyen estas páginas a Teresa Berganza es signo de algo que no sea amor y admiración por un arte del que debemos enorgullecernos, confesemos nuestro pecado y en paz.

"LA BELLA MOLINERA", DE SCHUBERT.

DIETRICH FISCHER-DIESKAU, BARITONO. GERALD MOORE, PIANO. EMI-LA VOZ DE SU AMO JO65-00 202. ESTEREO.

El barítono Dietrich Fischer-Dieskau —que, por cierto, se presenta también en este mismo sello en su aspecto de director de orquesta— es una figura eminente, por todos aplaudida, en el "lied" y la ópera alemana. Por su parte, Gerald Moore es un hombre que ha sabido establecer un arte especial en el piano colaborador de la voz. Un ciclo como "La bella molinera" en tal interpretación es una segura delicia para todo buen aficionado.

Cuando se trata de profundizar en la historia de la música y en la significación de aquellos hombres geniales que han contribuido a su desarrollo, aumenta la admiración hacia Franz Schubert, el artista que pudo resistir la aplastante proximidad de su ídolo Beethoven para hacer algo

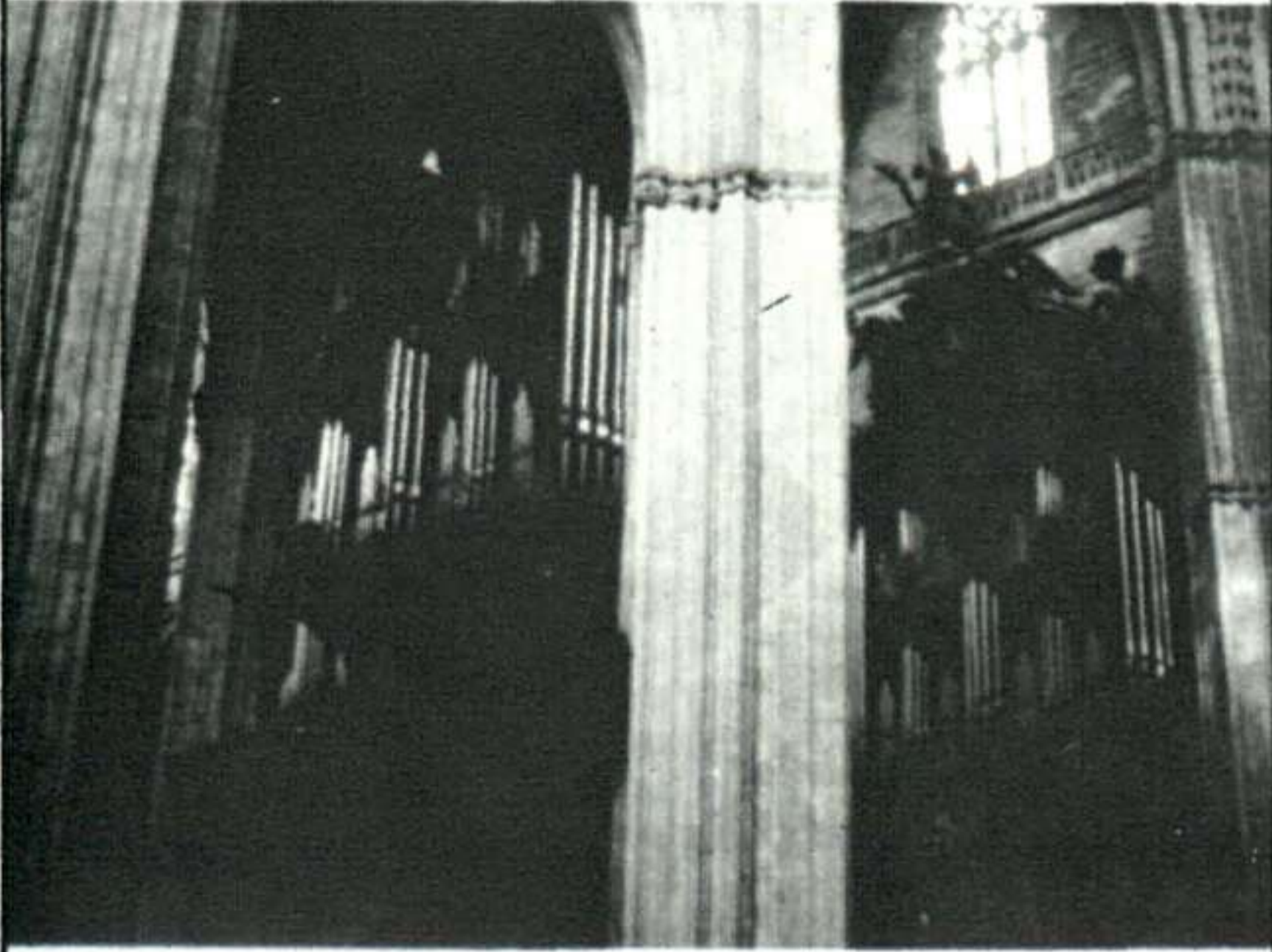
personalísimo, de importancia excepcional para los románticos que, cuando él desapareció, se encontraban en la adolescencia. Por reacción ante el tópico del Schubert liederista —él mismo sufrió esa reacción— se ha tendido alguna vez, no a olvidar, pero sí a empequeñecer este trabajo, comparándolo con el sinfónico o el camerístico. Si estos últimos capítulos son admirables, no por eso debemos dejar de repetir hasta la saciedad que el mundo de la canción alcanza su perfección expresiva y formal en Schubert, y que si alguno después puede llegar a igualarle, nadie le supera.

Tengamos también en cuenta la importancia que, para la forma musical, tiene el ciclo liederístico. "La bella molinera", modelo de fusión entre la música de Schubert y los poemas de Müller, establece una unidad espiritual que siempre servirá de ejemplo.

Ejemplar es también la versión de Dietrich Fischer-Dieskau, que, sobre su voz hermosísima, de timbre profundo, posee el alto secreto de la expresión directa y sencilla. Hemos oído tantas veces estos lieder en interpretaciones amaneradas o engoladas, que la forma de decir del gran barítono representa como un feliz reencuentro.

CARLOS GOMEZ AMAT

José Enrique Ayarra Jarne



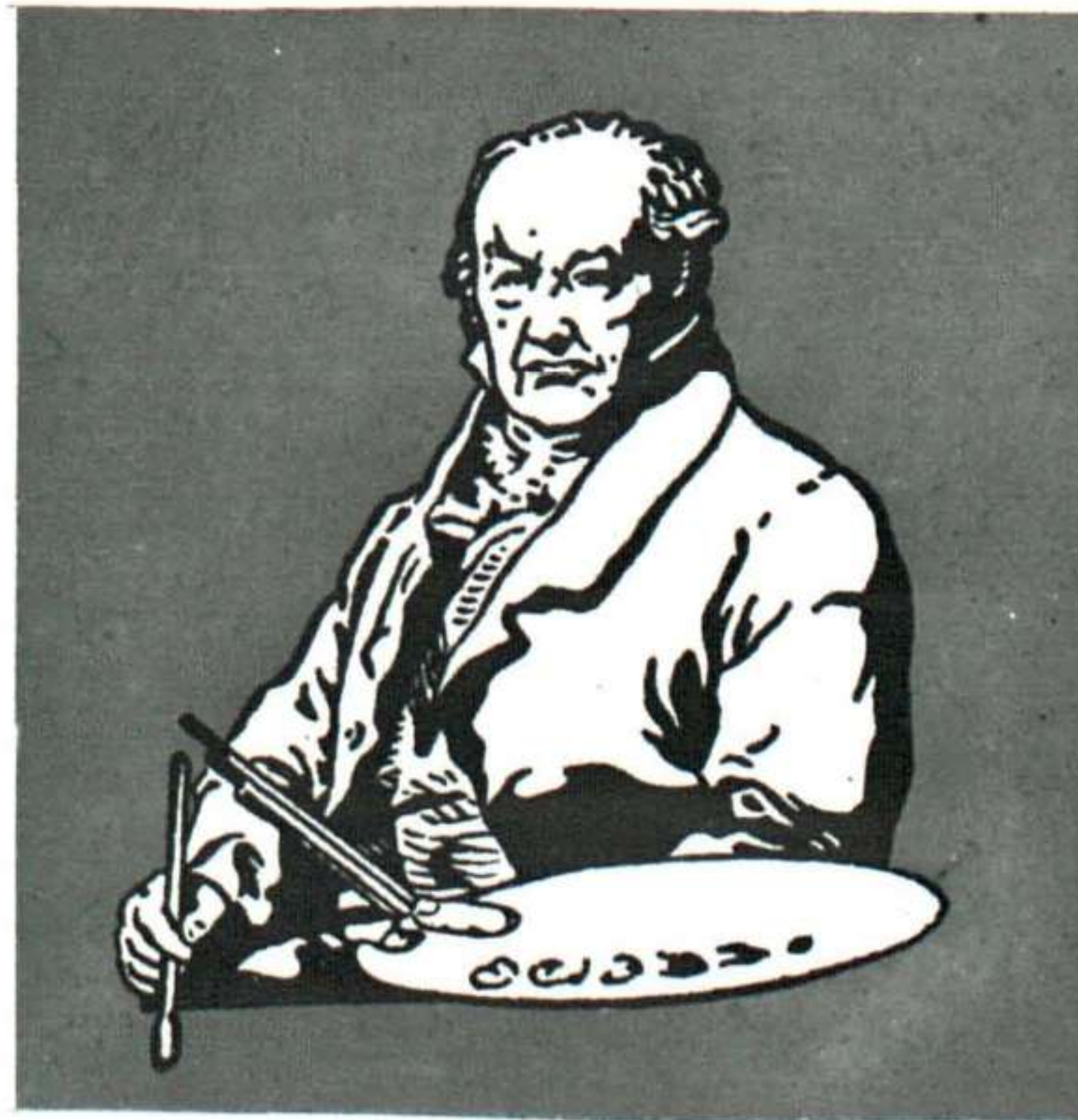
Historia de los
Grandes Organos de Coro
de la Catedral de Sevilla

Rafael Puertas Tricas



Iglesias hispánicas
(siglos IV al VIII)
Testimonios literarios

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



MACARRON S.A

PINTURA - DIBUJO - GRABADO
ESCULTURA - DIBUJO TECNICO
REPUJADO - MARCOS-
EMBALAJE Y ENVIO DE OBRAS
DE ARTE - MONTAJE DE EXPO-
SICIONES - EXPOSICION Y VEN-
TA DE CUADROS

DIRECTORIO PRACTICO DE ARTE

ANTICUARIOS

ANTIGÜEDADES MIQUELEZ
Avda. de Roncesvalles, 11
PAMPLONA

VAN GOGH SALA DE ARTE
José Antonio, 32
Vigo.

ANTIGÜEDADES ALONSO
Eloy Bullón, 11
SALAMANCA

ANTIGÜEDADES ESPERANZA
Mon, 20
OVIEDO

OLD HOME
Serrano, 118. Teléfono 262 78 49
MADRID

SALAS Y GALERIAS DE ARTE

 **GALERIA III ARTE**
Iparraguirre, 15
Teléfono 23 93 69
BILBAO-9

CALLES
Hortaleza, 41
MADRID-4

COFRE
Barón, 4
PONTEVEDRA

ESTI-ARTE OBRA GRAFICA CONTEMPORANEA
Almagro, 44
MADRID

GALERIA BETICA
General Goded, 12
MADRID-4

GALERIA CIRCULO 2
Manuel Silvela, 2
MADRID

GALERIA EGAM
Villanueva, 29
MADRID-1

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

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

GALERIA NOVART
Monte Esquinza, 46
MADRID

GAVAR
Almagro, 32
Teléfono 410 45 77
MADRID-7

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

REMBRANDT
Orense, 35
MADRID-20

SALA DELTA
Fuencarral, 55
Teléfono 232 60 87
MADRID

SALON CANO
Paseo del Prado, 26
MADRID

SERVICIOS

Embalajes, mudanzas
y transportes

A. CERDA (Embalador)
Especialista en obras de arte
Aviñó, 29
BARCELONA-2

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

Restauraciones

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



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



**OMEGA,
JOYAS EN
EL TIEMPO**



lo inimitable...

Brillantes alfombrando
el paso majestuoso de las horas
entre paredes de oro blanco
revestido de ónix.

Una joya Omega de ónix y brillantes:
lo inimitable.

**Ω
OMEGA**