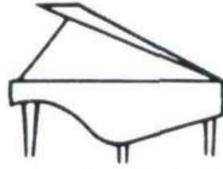


Z. 389

# Bellas 74 Artes 74





**HAZEN**

FUENCARRAL, 43  
MADRID-4

JUAN BRAVO, 33  
MADRID-6

*Representante en España de las  
primeras marcas mundiales:*

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



# GAVAR

Menéndez Pelayo, 79 - Teléfono 252 48 24  
Nueva Sala: Almagro, 32 (Inauguración noviembre 1974)  
MADRID



JULIO ROMERO DE TORRES  
"NIÑA DEL BRASERO"

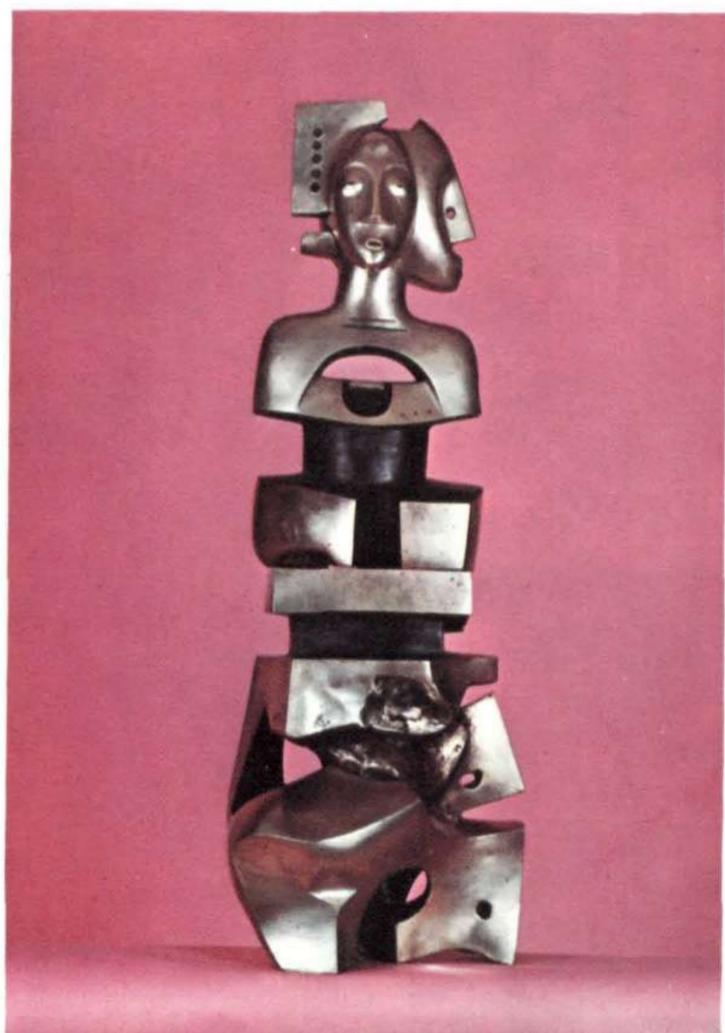
PEQUEÑA ESCULTURA, DE JUAN DE AVALOS.

MAESTROS DE LA PINTURA VASCA:

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

IMPORTANTES OBRAS DE:

BARDASANO, EDUARDO VICENTE, JULIO ROMERO DE TORRES, ENRIQUE MARTINEZ CUBELS, ETC.



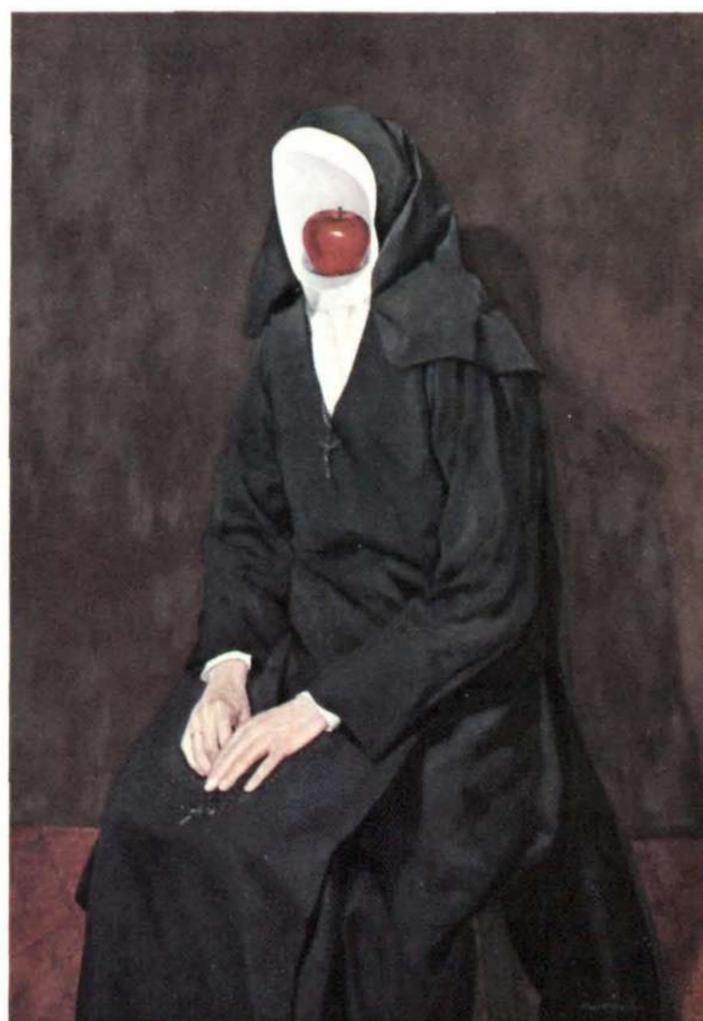
**LEANDRO  
MBOMIO**

del 8 al 31 de octubre

*Galeria Rottenburg  
Almagro, 27 - Madrid*

**FRANK  
GAUNA**

del 5 al 30 de noviembre





Claro.

Porque existen rostros así, que sólo captan quienes tienen gran sensibilidad, se creó la película KODACHROME X.

De una nitidez especial y excepcional colorido. Nada extraño que ahora parezcan nacidos el uno para el otro. Hablando el mismo idioma. Perfectamente sintonizados. Tal para cual.

**KODAK SACA COLOR A LAS SOMBRAS.**

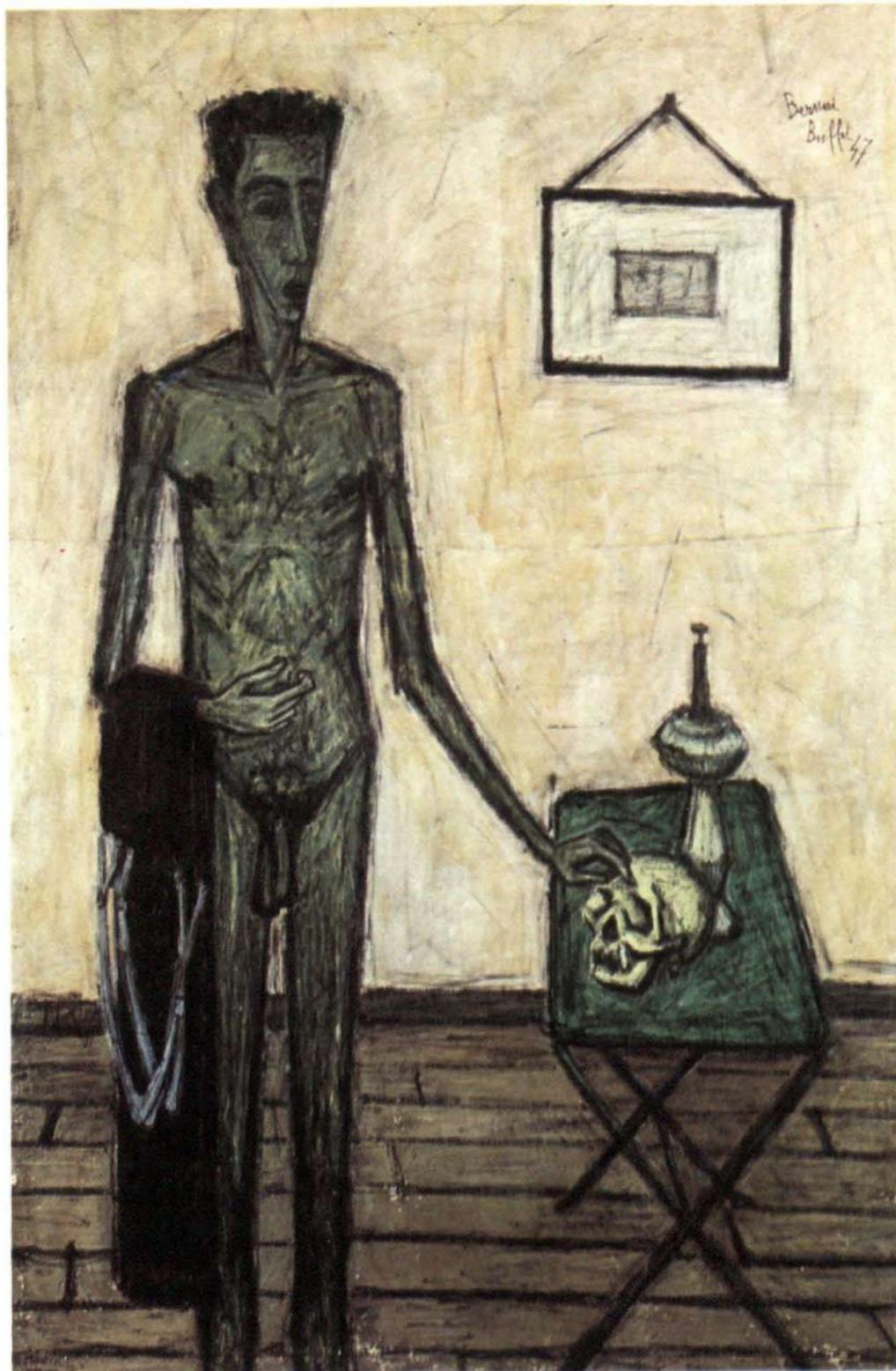


**TAL PARA CUAL**

biosca

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

---



Bernard Buffet

**OCTUBRE**

biosca

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

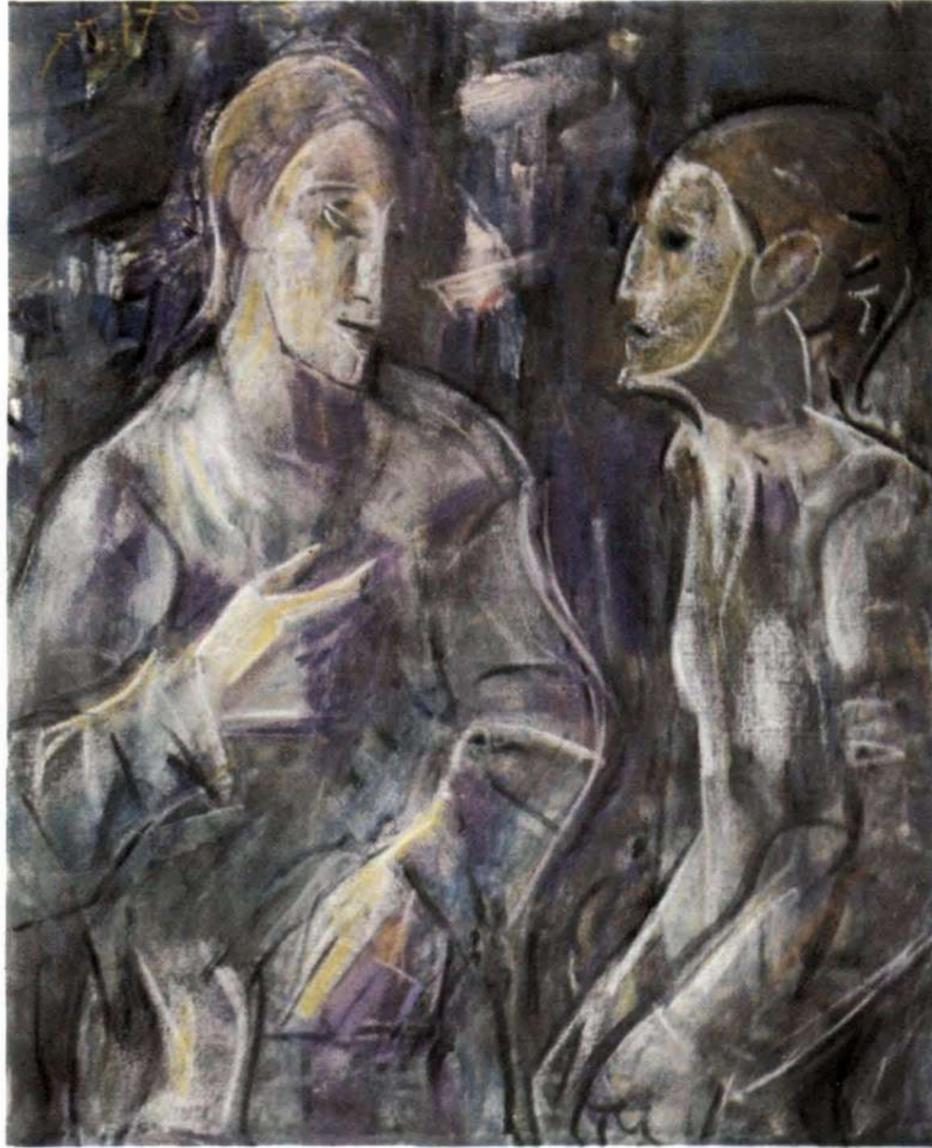
---



S. del Olmo

**NOVIEMBRE**

# Gasto



del 16 de octubre al 12 de noviembre de 1974

**Galería Frontera**

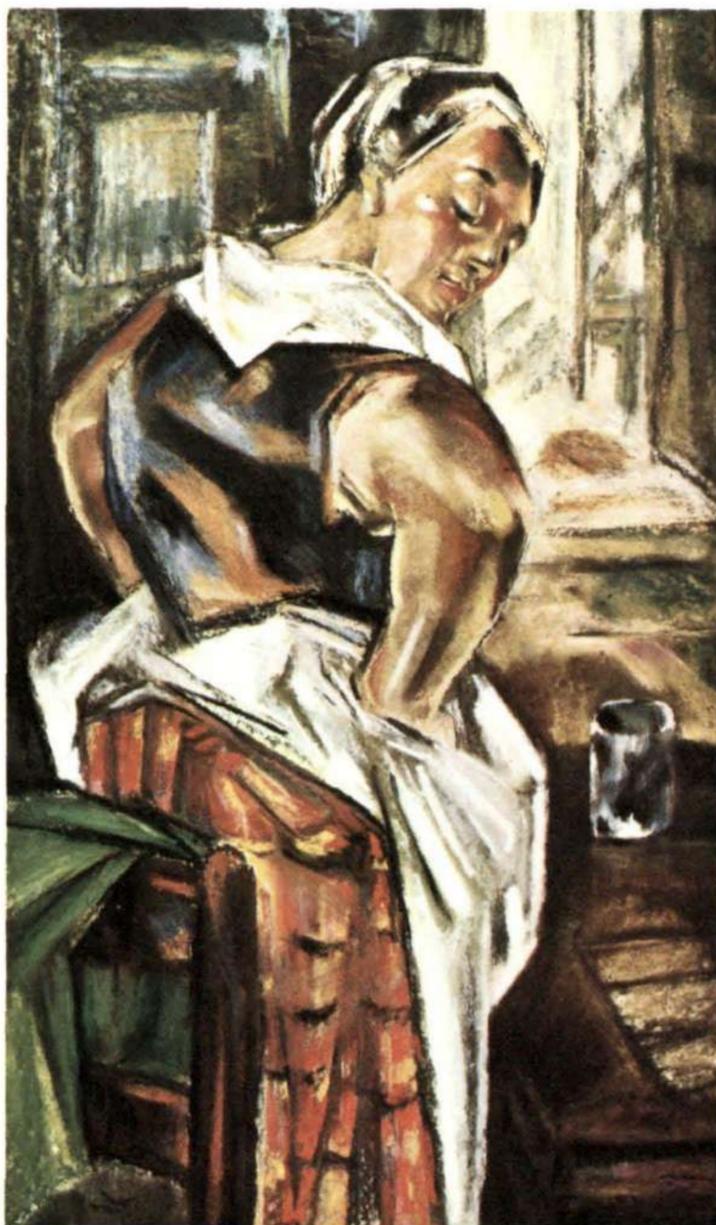
**calle Moreto, 10 - Madrid - 14**

**Tel. 468 56 29**

# SASKIA·SOTHEBY'S

subastas de arte

**martes 29 de octubre**  
**8 tarde**



Maria Blanchard  
"La tireuse de cartes"  
Oleo sobre lienzo  
57 x 100 cms.  
Firmado.

EXPOSICION: HOTEL EUROBUILDING. Salón HERMITAGE A.

a partir del 24 de octubre

Horario: 10 a 2 y 5 a 9

Domingos 10 a 2

SUBASTA: HOTEL EUROBUILDING. Salón EMBAJADAS.

29 de octubre 8 tarde.

Próximas Subastas:

Noviembre 28 y 29

Diciembre 19

---

## HOTEL EUROBUILDING

Padre Damián, 23  
Madrid-16  
Tel. 4577800

## SASKIA·SOTHEBY'S

Pedro Teixeira, 8  
Madrid-20  
Tels. 4550605  
4550607

---

**suscríbese a nuestro catálogo**  
**admitimos obras para futuras subastas**

# DICCIONARIO ENCICLOPÉDICO ABREVIADO

## Apéndice II

Con la adquisición de este nuevo

### A P É N D I C E

tendrá usted esta impar obra completamente actualizada

#### CARACTERÍSTICAS:

1.524 páginas

1.347 grabados

31 láminas en color

15 láminas en negro

17.500 artículos

122.500 acepciones

1.295.060 palabras

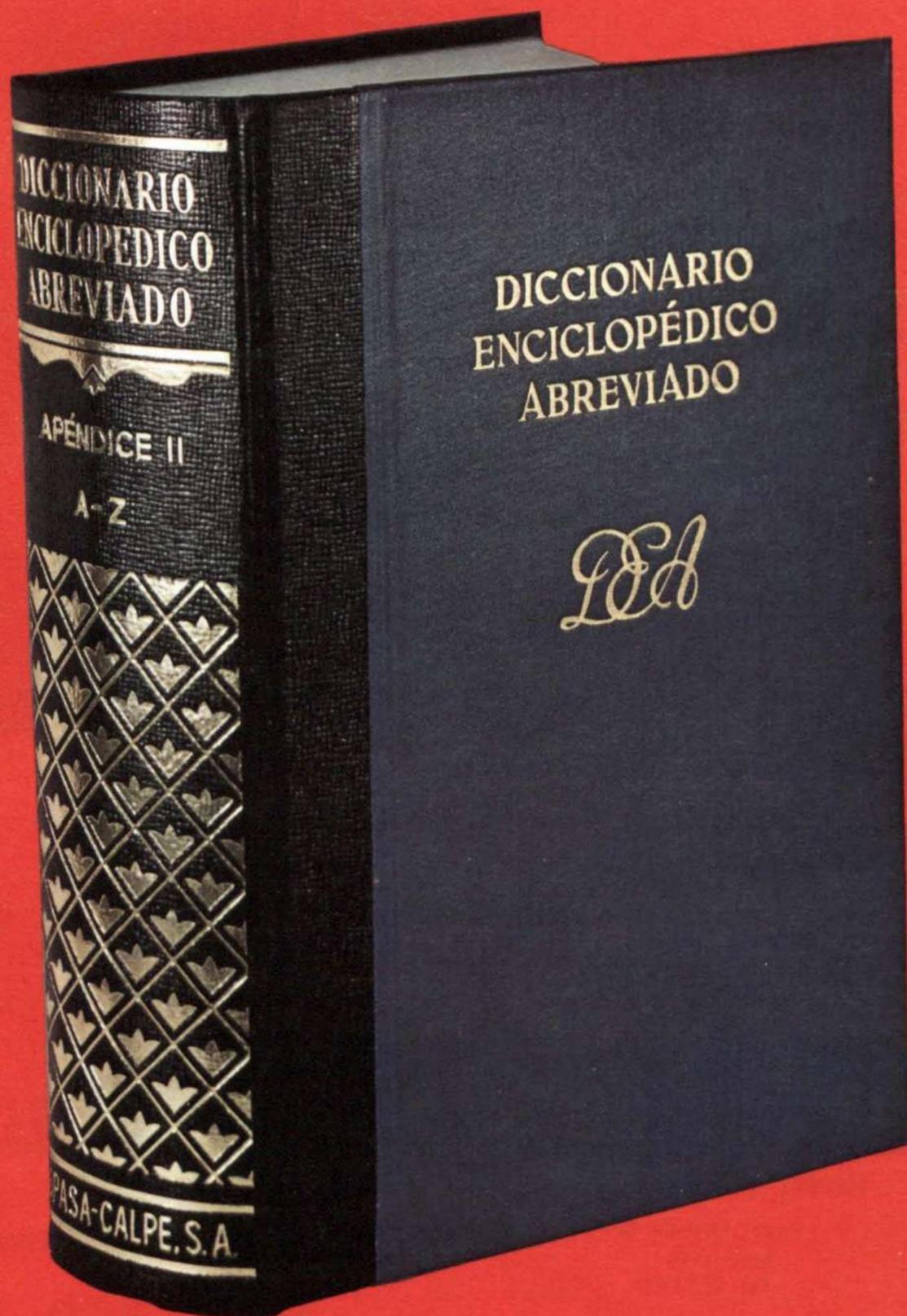
6.475.300 letras

Fecha de publicación:  
septiembre, 1974

Precio: **1.250 pesetas**

\*\*\*

Precio de la obra completa  
en 9 tomos: **6.450 pesetas**



## ESPASA-CALPE, S. A.

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

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

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

# Bellas Artes 74

AÑO V • NUMERO 36 • OCTUBRE 1974

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

**PRESIDENTE DEL CONSEJO DE DIRECCION:** JOAQUIN PEREZ VILLANUEVA, Director General de Bellas Artes.

**CONSEJEROS:** RAMON FALCON, Subdirector General de Bellas Artes.  
JUAN MALUQUER DE MOTES, Comisario General de Excavaciones Arqueológicas.  
JUAN GONZALEZ NAVARRETE, Asesor Nacional de Museos.  
JOSE ROMERO ESCASSI, Comisario General de Exposiciones de Bellas Artes.  
FERNANDO CHUECA GOITIA, Jefe del Servicio de Monumentos.  
ANTONIO IGLESIAS, Subcomisario General de la Música.  
AMALIO GARCIA-ARIAS, Jefe del Gabinete de Estudios de la Dirección General de Bellas Artes.

**SECRETARIO:** ANTONIO MANUEL CAMPOY.

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

**REDACCION, PUBLICIDAD Y DISTRIBUCION:** Paseo de Calvo Sotelo, 20 Teléfono 468 17 59 - Madrid - 1

## ENSAYOS

- 3 EMILIO CASARES REDICIO: La teoría musical pitagórica y su trascendencia en la arquitectura y música del Renacimiento italiano.
- 8 ALFONSO ALVAREZ VILLAR: La ciudad como radiografía de la psique.

## NOTAS

- 13 CARLOS AREAN: Escultopintura no imitativa en España. Nuevas promociones y futuro previsible.
- 19 J. M. BLAZQUEZ: Mosaicos y pinturas con escenas de circo en los museos arqueológicos de Madrid y Mérida.
- 24 RAMON REGIDOR ARRIBAS: La quiebra de la voz.
- 26 BASILIO OSABA Y RUIZ DE ERECHUN: Las tablas hispano-flamencas de San Pedro de Tejada (Burgos).
- 33 ANTONIO MARTINEZ CERESO: La pintura en Murcia (II).
- 36 RAFAEL FLOREZ: La dimensión mediterránea de Mingorance Acien.
- 38 DOMINGO FLETCHER VALLS Y ENRIQUE PLA BALLESTER: Las esculturas en piedra de «El Corral de Sans» (Valencia).
- 40 JAIME BONEU: El pintor Guerrero Malagón.

## POEMA

- 42 LAZARO SANTANA: Con la piel del verano.

## ACTUALIDAD

- 43 EL CENTENARIO DE JULIO ROMERO DE TORRES, por Francisco Zuera.
- 48 ENRIQUE SALAMANCA Y SUS OBJETOS, por Cirilo Popovici.
- 49 EL IV SEMINARIO DE MUSICA CONTEMPORANEA, por José Bernis.
- 51 EL CURSO DE ARTE DE SANTANDER, por José Gerardo Manrique de Lara.
- 53 EXPOSICION EN LA AGRUPACION DE ACTIVIDADES ARTESANAS DEL F. A. D., por Antonio Fernández Molina.
- 55 ARTISTAS ARGENTINOS DE ESTIRPE GALAICA, por Fernando Mon.

## NOTICIARIOS

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

## 64 BIBLIOGRAFIA Y DISCOGRAFIA

## 69 FICHERO DE ARTISTAS ESPAÑOLES CONTEMPORANEOS.

MUSICOS, por Carlos Gómez Amat.

PORTADA: Tablas hispano-flamencas, San Pedro de Tejada (Burgos.)

FOTOGRAFIAS: Oronoz, R. Bonache, Barceló, A. Rico, R. Camprubi, Henecé, Chávez, M. Arqueológico Nacional, Photo Club, Mariano Ferré, Salmoral, Lombilla, Raphael.



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

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

Administración, suscripciones y publicidad: Amor de Dios, 2. Madrid-14.

## COLABORADORES DE ESTE NUMERO

EMILIO CASARES REDICIO.—Profesor en la Universidad de Oviedo, Departamento de Arte de la Facultad de Filosofía y Letras.

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

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

RAMÓN REGIDOR ARRIBA.—Profesor de la Escuela Superior de Canto de Madrid.

BASILIO OCHABA Y RUIZ DE ERECHUN.—Consejero de Bellas Artes en la provincia de Burgos.

DOMINGO FLETCHER VALL Y ENRIQUE PLA BALLESTER.—Del Servicio de Investigación Prehistórica de la Excma. Diputación Provincial de Valencia.

JAIME BONEU.—Profesor en la Facultad de Ciencias Políticas y Sociología de la Universidad Complutense.

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

FRANCISCO ZUERAS.—De la Asociación Española de Críticos de Arte.

JOSÉ BERNIS.—Crítico musical.

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

FERNANDO MON.—Miembro de la Asociación Española de Críticos de Arte. Correspondiente de la Real Academia Gallega.

CIRILO POPOVICI.—Profesor en la Universidad de Madrid. Miembro de la Asociación Internacional de Críticos de Arte.

## EN PROXIMOS NUMEROS, COLABORACIONES DE:

ANTONIO MARTÍNEZ CEREZO, CLARA JANÉS, JOSÉ ALBERTO MARÍN MORALES, ROBERTO PADRÓN, JOAQUÍN MÁRQUEZ, CARMELO SOLÍS, ROSA MARÍA LÓPEZ BARRIS, NIEVES VALENTÍN RODRIGO, JESÚS DEL MAZO MARTÍNEZ, VINTILA HORIA, JOSÉ ANTONIO PÉREZ RIOJA, LUIS BOROBIO, RAMÓN BARCE, SANTIAGO AMÓN, GABINO ALEJANDRO CARRIEDO, MANUEL CONDE.

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



F. GAFURIO. PITAGORAS Y FILOLAO DEMOSTRANDO SUS TEORIAS, DEL LIBRO "THEORICA MUSICAL", 1492.

## LA TEORIA MUSICAL PITAGORICA Y SU TRANSCENDENCIA EN LA ARQUITECTURA Y MUSICA DEL RENACIMIENTO ITALIANO

EMILIO CASARES REDICIO

UN tema descuidado por la musicología es el de la influencia que la Música tuvo sobre otras formas artísticas. Curiosamente las investigaciones hechas sobre este problema han sido realizadas por pensadores de estas artes y no musicólogos.

Las relaciones entre Arquitectura y Música en el Renacimiento fueron parcialmente estudiadas por Wittkower en su obra *Architectural Principles in the Age of Humanism*, pero el problema es también sumamente interesante bajo el punto de vista de la Musicología; sucede aquí un fenómeno que raramente se ha vuelto a dar en la historia: que la Música actúe como directriz de otro arte, en este caso de la Arquitectura o, mejor, de ciertas peculiaridades arquitectónicas. El fenómeno tuvo importantes consecuencias para ambas partes.

La vuelta hacia el mundo clásico que, como hecho general, sucede en el Renacimiento, parece que no fue

vital en música debido a que no se conservaban obras griegas o romanas en las que inspirarse directamente. Sin embargo, los textos de Pitágoras, Platón y Aristóteles en los que se hablaba de música fueron un auténtico evangelio. Esa «música humana» de Erasmo, en la que se pretendía una expresión del sentimiento humano a través de una integración perfecta entre texto y sonido, no se hubiese dado sin conocer los textos platónicos.

En nuestro caso, son concretamente las teorías acústicas de Pitágoras el punto de partida del fenómeno que vamos a estudiar.

La teoría pitagórica, que llegó al Renacimiento muy dispersa en los escritos de Platón, Plutarco, Nicómaco, Plotino, Porfirio y finalmente Boecio, se puede resumir así: A partir del instrumento cuya invención se le atribuye, el monocordio, y con un pensamiento filosófico basado en la proporción matemática, concluye: Una cuerda

JOSQUIN DES PREZ. "FORTUNA D'UN TEMPO".

ADRIAN WILLAERT. QUID NON EBRIETAS.

de longitud determinada,  $x$ , o  $1/1$ , da un sonido que llamamos tónica. Si se toma el doble de esa longitud,  $1/1 + 1/1 = 2/1$  se oirá la octava, en griego «diapasón». Si se le añade a la unidad, que es el punto de partida, la mitad  $1/1 + 1/2 = 3/2$  se oirá una quinta, en griego «diapente». Si se le añade un tercio,  $1/1 + 1/3 = 4/3$  se oirá la cuarta, en griego «diatesaron». Así se van deduciendo los sonidos. Lo importante es destacar que los pitagóricos concibieron la escala musical como un elemento estructural dentro del cosmos y era, a través de esta escala, por donde éste se reflejaba con una absoluta armonía. Es decir, el espacio tonal sería el reflejo último de esa armonía, «La Armonía de las Esferas».

Estos principios eran conocidos por los grandes teóricos de la Arquitectura del Renacimiento; problemas que se discutían e investigaban en los círculos neoplatónicos. Es preciso tener en cuenta estos círculos, pues por medio de ellos se vuelve a valorar todo el pensamiento griego sobre música; Brunelleschi, Alberti, Palladio, Giorgi, Scamozzi, Vignola lo conocían perfectamente.

Wittkower señala en su libro «que el axioma básico de los arquitectos renacentistas es la convicción de que la arquitectura es una ciencia y que cada parte de un edificio, tanto por fuera como por dentro, debe hallarse integrado en un solo sistema de cocientes matemáticos» (1). Es precisamente, para conseguir esto, cuando los teóricos renacentistas acuden a la música como guía, porque se cree en la absoluta analogía entre las proporciones auditivas y visuales. Alberti escribía en *De re aedificatoria*: «Cada día estoy más convencido de que Pitágoras estaba en lo cierto al afirmar que la naturaleza actúa como una constante analogía en todas sus operaciones, por lo que concluyo que los números por medio de los cuales el acorde afecta a nuestros oídos con placer deben ser los mismos que agradan a nuestra vista y pensamiento.»

Evidentemente, en estas palabras de Alberti va implícita una creencia, de índole neoplatónica, de que la creación tiene una estructura armónica y matemática.

Continúa posteriormente: «Por lo tanto, todas nuestras reglas para determinar las proporciones debemos sacarlas de los músicos, que son los más grandes maestros en esta clase de números» (2). Alberti señala concretamente una serie de proporciones según las cuales se han de realizar la longitud y la anchura de las habitaciones:  $1 : 1$ ,  $3 : 2$ ,  $4 : 3$ , para las habitaciones cortas;  $2 : 1$ ,  $9 : 4$ ,  $16 : 9$ , para las medianas, y  $3 : 1$ ,  $8 : 3$ ,  $4 : 1$ , para las más largas. Si hacemos la exégesis de estos cocientes albertianos, descubriremos que no son sino los intervalos musicales base del sistema armónico pitagórico, que era por cierto el que estaba vigente durante el románico y gótico. Así, la proporción  $1 : 1$  sería el unísono,  $4 : 3$  el diatesaron o cuarta,  $3 : 2$  el diapente o quinta,  $2 : 1$  la octava,  $8 : 3$  la octava más cuarta,  $3 : 1$  octava más quinta,  $4 : 1$  doble octava. Es decir, las proporciones pitagóricas y sus sumas.

Estas extrañas relaciones entre la proporción arquitectónica y la teoría musical armónica no son más que una consecuencia de la fe que se tiene en los círculos renacentistas en la estructura armónica y matemática de toda la creación, que sin una base neoplatónica sería

Triglyphi, Metopae.

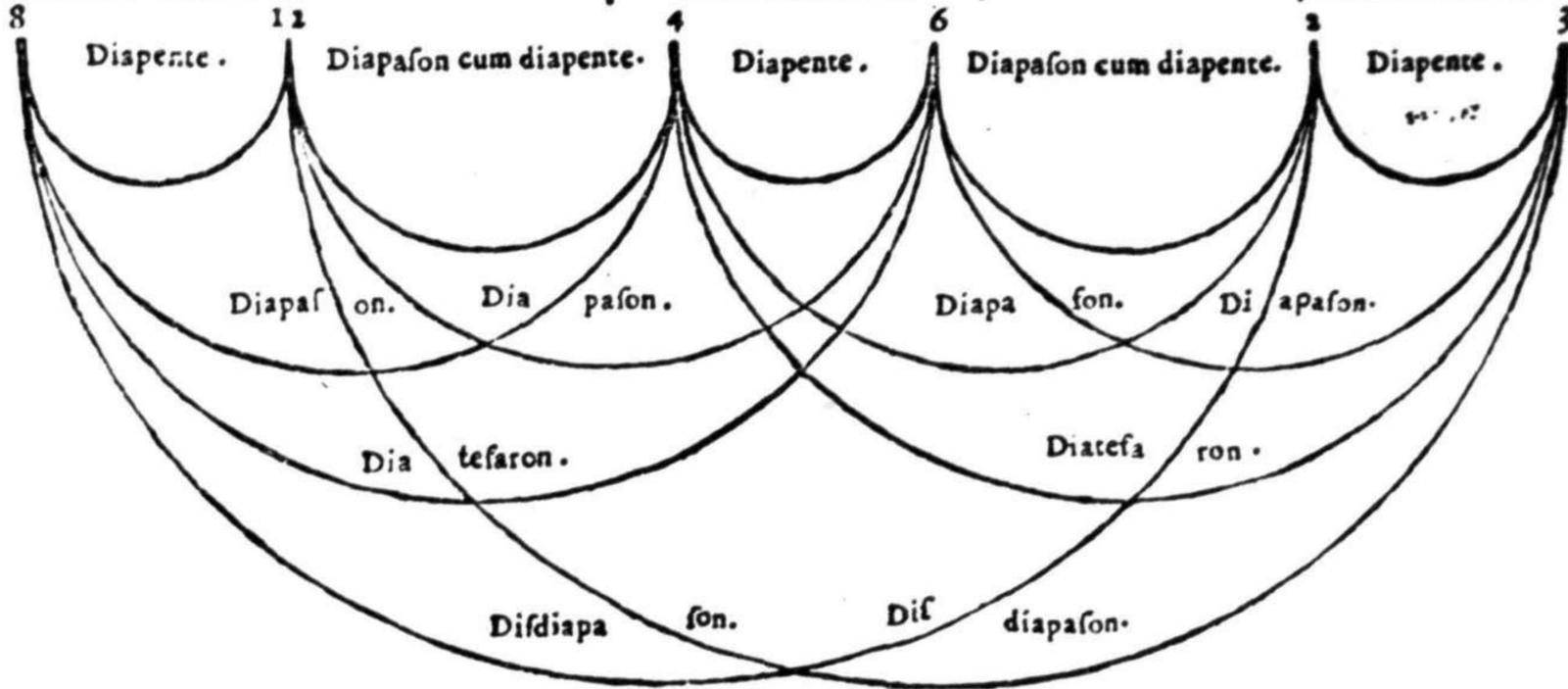
60		90
40		60
30		45

Triglyphi, Metopae.

30		45
20		30
15		22 ½

Triglyphi, Metopae.

15		22 ½
10		15
7 ½		11 ½



H. PRADO Y G. B. VILLALPANDO. "IN EZECHIELEM EXPLANATIONES", 1596. DIAGRAMA.

impensable. El arquitecto que se basa en estas armonías no está trasladando relaciones musicales a la arquitectura, sino dando forma a una armonía universal que se hace más evidente en la música, que en este sentido actúa como directriz innata.

Hemos de tener en cuenta que Alberti se establece en Florencia en 1434, en los primeros tiempos del poderío de los Médicis, y comparte el ambiente artístico neoplatónico que está comenzando. Benévolo valora esta importancia de la música en Alberti como la causa del cambio que éste opera con relación a sus precedentes: «El tratado *De re aedificatoria* significa una vuelta parcial a una tradición esotérica interrumpida por la búsqueda racional de la generación precedente» (3). No en vano la obra de Alberti coincide justamente con el inicio del movimiento cultural neoplatónico, dado que en estos años hace acto de presencia en Florencia el joven Ficino. Esta tendencia a la abstracción y al uso de las proporciones armónico-musicales indicarían, pues, una orientación decididamente neoplatónica.

Hemos de tener en cuenta que la influencia de la armonía en la arquitectura queda reducido justamente al ámbito de la proporción que ella genera, y no a otros; ahora bien, si tenemos presente que el concepto de armonía es básico en la arquitectura renacentista y ésta se concibe a partir de la proporción, la importancia de la música es patente. Esta teoría nos lleva a problemas aún más profundos, puesto que, según este sistema de generación de las proporciones, ésta es algo que se impone «a priori» a nuestro ser, porque las proporciones derivarían de unas reglas inmutables, reflejadas por la

música y que, en último término, expresan el orden supremo del Macrocosmos.

Estas teorías no murieron con Alberti, lo que prácticamente hubiera quitado validez al problema, sino que estuvieron en la mente de todos los teóricos del Renacimiento durante el siglo posterior a Alberti. Ficino y Pico della Mirandola acentuaron la interpretación esotérica de las relaciones musicales ensalzando precisamente el tono filosófico del tratado albertiano en contra del empirismo de Vitrubio. Tenemos testimonios concretos de la vitalidad de estas teorías; así, Lomazzo, en su *Idea del Tempio della Pittura*, dice que «maestros como Leonardo y Miguel Angel alcanzaron el conocimiento de la proporción armónica a través de la música» (4). El matemático y filósofo Gerolamo Cardan trata de explicar las relaciones entre armonía musical y proporción arquitectónica: «Oyendo lo que conocemos se llama consonancia y viéndolo belleza» (5). Gaurico, en 1503, en su obra *De Sculptura*, dejaba en pie la unidad entre música y geometría: «¡Qué geómetra y músico dio forma al hombre!» (6). También Luca Pacioli deja muy clara esta unidad, lo mismo que el español Villalpando.

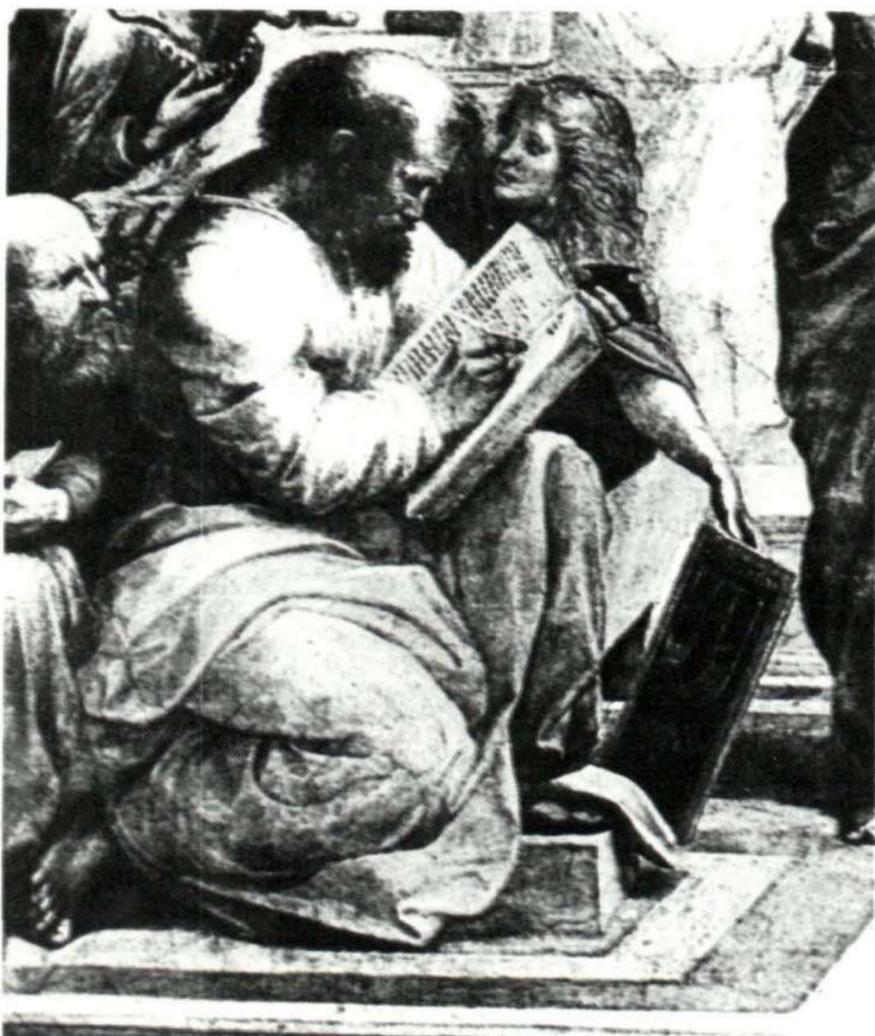
El ejemplo más patente, que es al mismo tiempo una demostración práctica de lo que estamos diciendo, lo cita Wittkower. Giorgi fue encargado de realizar la iglesia de San Francesco della Vigna, que se había comenzado según un plano de Sansovino. El plano que realiza es una explicación práctica de las teorías que había expuesto en su libro *Harmonia Mundi*. Decide dar a la nave central nueve pasos de ancho y 27 de longitud, por-

que dicha proporción, según explica, forma un diapasón y un diapente, es decir, una octava más una quinta musicales. Efectivamente, si consideramos la relación 9 : 27 hay en ella implícita una progresión 9 : 18 : 27, que en términos armónicos sería  $9 : 18 = 1 : 2$ , que es una octava, y  $18 : 27 = 2 : 3$ , que es una quinta; curiosamente, los tres hombres que examinaron los planos, Serlio, Tiziano y el humanista Spira, parecieron estar familiarizados con el problema.

Es, finalmente, Palladio quien vive estos problemas, aunque su posición es más moderada. No en vano la Contrarreforma había quitado importancia a los planteamientos derivados de la influencia neoplatónica. Palladio aspiraba a que las iglesias se construyesen de una forma tal «que todas las partes inspiren una suave armonía a quienes las contemplan». Posteriormente, dejará más claramente planteado el problema: «Las proporciones de las voces son armonías para el oído, las de las medidas lo son para la vista; dichas armonías suelen agrandar sin que nadie sepa por qué, salvo aquellos que estudian la causalidad de las cosas» (7).

Palladio usa cocientes musicales en las proporciones de las villas Godi, Malcontente, Emo, Thienne, etc. Ahora bien, muchas veces se sale de los cocientes clásicos que conocemos basados en las proporciones 1 : 2 : 3 : 4, y usa en las habitaciones otras proporciones como 3 : 5, 4 : 5, 5 : 6. Esto no contradice lo que estamos exponiendo, sino que se deriva simplemente de que el concepto de armonía evoluciona admitiendo otras consonancias. El teórico de música Ludovico Fogliano, sin ir más lejos, protestaba en 1529, en su *Musica Theorica*,

RAFAEL. "LA ESCUELA DE ATENAS", PITAGORAS Y LA TABLILLA DE LAS CONCORDANCIAS MUSICALES SOSTENIDA POR UN NIÑO. MUSEO VATICANO.



contra las consonancias pitagóricas y decía que la experiencia enseña que además de ellas había otras como la tercera menor, que sería 5 : 6, la tercera mayor, 4 : 5, la sexta mayor, 3 : 5, es decir, los nueve cocientes usados por Palladio.

Palladio experimentó largamente con la proporción musical, aunque a veces se salga de ella. Scamozzi nos da testimonio de que Palladio hizo uso de las reglas de Alberti para dar proporción a sus edificios. El sistema de proporción con el que integra el total de la estructura de sus edificios responde a una concepción sin duda musical.

Si, desde el punto de vista de las artes plásticas, las teorías musicales de Pitágoras tuvieron la trascendencia que acabamos de ver en el Renacimiento, para la Música su importancia no fue menor, aunque el problema ha sido olvidado por los estudiosos de la musicología.

Hay que resaltar inicialmente que la Música tomó un papel de directriz, incluso en artes vecinas en ciertos ambientes renacentistas, marcando una pauta dentro del pensamiento de la época. El hecho en sí es importante por ser nuevo en la Historia de la Música y probablemente único. Al margen de ello, lleva implícita una valoración de la Música como fenómeno artístico-filosófico, lo que fue muy importante para este arte relegado durante la Edad Media a instrumento cultural, a pesar de los esfuerzos de ciertas minorías para liberarla. Por otra parte, lo anteriormente expuesto demuestra que se consideraba a la música como portadora de valores absolutos, como el orden, la proporcionalidad, la armonía, aplicables incluso a niveles extramusicales. Evidentemente, aparece aquí como una especie de metalenguaje a través del cual se revelan principios constitucionales del mundo y de nuestra propia psique.

Todas estas teorías arrojan nueva luz sobre la música europea del momento, especialmente de la italiana anterior al primer tercio del siglo XVI, en el que pierden vigencia estas teorías. Esa contraposición entre la música franco-flamenca con su tendencia al dinamismo contrapuntual, a la búsqueda de nuevas formas en el lenguaje musical, cuyos hitos marcarían los músicos Binchois, Dufay, Ockeghen, Obrecht, Josquin des Prez y Willaert, y cuya creación más importante sería el «motete»; por otra parte, la postura más estática, más pobre, casi inmovilista de la música italiana del mismo período, con su tendencia a la eufonía armónica, deriva claramente de las teorías pitagóricas, dado que éstas enmarcaban y fijaban la música en unos módulos que se imponían apriorísticamente al compositor. El sistema diatónico en que se mueve la música italiana hasta el 1500 estaba fundamentado en las teorías pitagóricas y, en último término, en aquel principio filosófico de su escuela de que son las matemáticas y no el oído humano, en último término la inspiración particular, el factor decisivo para determinar las consonancias y disonancias. Esto cegaba de raíz la creatividad de esta música, prohibiendo la posibilidad de un avance. Bryan Trowell define claramente esta situación: «Constituye un hecho curioso, que el siglo inicial del Renacimiento italiano, el tiempo que va de Landino a Palestrina, no produjera ningún compositor de relieve» (8). La prueba definitiva es que Italia tiene que recurrir a importar

gran número de músicos del norte, fenómeno que no se da en otras artes.

Estos músicos traían unas obras sin duda revolucionarias para los oídos italianos. Nos consta lo mal vistas que estuvieron las disonancias y sobre todo el cromatismo que, normales en sus composiciones, eran consideradas como auténticas herejías porque rompían con el sistema pitagórico.

Josquin des Prez es el primero que introduce obras de este tipo en Italia como es su *Fortuna d'un gran tempo* a tres voces, o aquella otra de una gran imaginación armónica *Absalon fili mi* con claros usos de cromatismo. Willaert fue más radical en sus innovaciones, usando gran parte de recursos técnicos prohibidos por el sistema pitagórico; sus obras serán, como él manifiesta, del «avant-garde» musical del Renacimiento Franco-Flamenco en Italia; Lowinsky ha demostrado en su artículo *A. Willaert Chromatic «duo» Reexamined*, con la publicación de una serie de cartas de contemporáneos, las terribles protestas que levantó su música, dándose el curioso hecho de que la Capilla Papal retiró una obra de su repertorio al enterarse de que no era del autor que constaba en la partitura, sino del propio Willaert. Sus obras ya no se podían interpretar en el sistema pitagórico. También España tuvo su participación en el problema. Bartolomé Ramos escribe en Bolonia, en 1482, su tratado *Música Práctica*, en el que introducía la escala cromática, y compone un motete, *Tu Lumen, Tu Splendor Patris*, primer ejemplo de la Música occidental en que se usa el sistema cromático. Todas las autoridades musicales del momento: Nicolás Burtios de Bolonia, Franchino Gafurio y el carmelita inglés John Notheby, criticaron agudamente sus invenciones de tal manera que tuvo que dejar Bolonia.

¿Cuál era la auténtica peligrosidad de estas nuevas formas armónicas? Ya los griegos habían formulado una teoría musical que se oponía a la pitagórica: Aristoxeno, discípulo de Aristóteles, había negado las teorías pitagóricas diciendo que era el oído humano y no las matemáticas el factor decisivo para determinar los sonidos musicales. Aristoxeno dejó establecida ya la escala cromática. Su pensamiento era una herejía para los pitagóricos, y lo fue durante toda la Edad Media. Boecio lo criticaba por basarse en los sentidos y no en la razón. Serán los humanistas de comienzos de siglo XVI los que reciban las teorías del discípulo de Aristóteles, que la Iglesia medieval, al acogerse exclusivamente al sistema pitagórico, había condenado. Y serán los músicos del norte, la escuela franco-flamenca, la encargada de demostrar la eficacia musical de aquellas alternativas al sistema pitagórico.

Ahora podemos valorar la incidencia que estos problemas tuvieron para la música italiana, enmarcada hasta 1530, más o menos, en unos módulos estáticos, con una carga excesiva filosófica que le produjo rémoras desde el punto de vista musical. Esto ha sido olvidado por los especialistas en la materia, especialmente por Lowinsky, que no tiene en cuenta este aspecto en su artículo *The Musical avant-Garde of the Renaissance*. Es curioso que el Renacimiento italiano, que se muestra tan eficaz y operativo en los otros aspectos de la vida artística del momento, tuviese que ser auténticamente invadido por los músicos del norte para salir



DETALLE DE "LA ESCUELA DE ATENAS".  
ESCALA MUSICAL PITAGORICA.

de la situación. La extrañeza de Trowel encuentra así una explicación. La música italiana, tanto en sus conocidos cantos «Carnascialeschi», sus «Frottolas» o en sus «Lauda Espirituali», que son una purificación de éstos, son músicas sumamente pobres comparadas con las flamencas de la misma época. En cuanto a la música estrictamente religiosa, sucede lo mismo sin que surja un músico de auténtica talla en todo este tiempo a que nos referimos.

Es la propia manera de realizarse esta invasión y de resurgir la música italiana, la que daría prueba definitiva a nuestras teorías. Con el final del Clasicismo en la década de los años treinta, perderán fuerza las teorías neoplatónicas, el impacto del Manierismo y la crisis de la que éste surge remueven el mundo musical italiano; se impondrá el «hacer» del norte y con ello surge el primer período del Madrigal italiano, verdadera gloria de esta nación con los Palestrina, Del Motte, Lasso, Gabrieli, Monteverdi, etc., que elevan la música de esta nación a la cumbre. En último término, hubo que esperar a que el Renacimiento estuviese muy avanzado para que este fenómeno se produjese y mientras tanto, Italia, que dominaba otros campos artísticos, tuvo que importar decenas de músicos flamencos. Las teorías pitagóricas habían producido funestas consecuencias, desde el punto de vista musical, en una nación que produce, hasta los años que acabamos de citar, músicos y música francamente mediocres.

- (1) Wittkower, *Architectural Principles in the Age of Humanism*, Londres.
- (2) Alberti, *De re aedificatoria*, libro IX, Roma, 1485.
- (3) Benevolo, L., *Historia de la Arquitectura del Renacimiento*, Madrid, 1972.
- (4) Lomazzo, P., *Idea del Tempio della Pittura*, cap. 34, Milán, 1590.
- (5) Cardan, G., *De Subtilitate*, libro XIII, Lyon, 1559.
- (6) Gaurico, *De Sculptura*, Amsterdam, 1649.
- (7) Palladio, *Quattro Libri di Architettura*, libro IV, Venecia, 1570.
- (8) *Historia General de la Música*, dirigida por Alec Robertson, Madrid, 1972.

# LA CIUDAD COMO RADIOGRAFIA DE LA PSIQUE

ALFONSO ALVAREZ-VILLAR

**C**IRCULA entre los psicólogos clínicos (aunque no tan profusamente como lo merecería) un test descubierto por Arthus y otros investigadores (Lowenfeld, Mucchielli, Bolgar y Mabilie). Se trata del *Test de la Ciudad Imaginaria* o *Test del Pueblo*, como le llaman otros autores. El test es, en apariencia, muy sencillo. Se entrega al sujeto un montón de casitas de madera, de corcho o de plástico, árboles en miniatura, señales de tráfico, fuentes, trozos de murallas y otros elementos urbanos. Se le pide que construya una ciudad imaginaria. No se le exige otra cosa.

El sujeto comienza a ejecutar un plano mental previamente concebido, o bien la propia ejecución de ese plano va creando por sí mismo nuevos aspectos, que el sujeto no había tenido en cuenta hasta entonces. Una vez terminado el «juego», el experimentador saca una fotografía de la «ciudad» y comienza entonces un largo y complicado proceso de estructuración de los datos y de elaboración de un diagnóstico.

La base racional de este test consiste en la creencia de que la ciudad que construye el sujeto es una especie de radiografía de su psique. Se apoya esta afirmación en las investigaciones de Jung y otros psicoanalistas, que han descubierto que la psique posee una estructura, es decir, una planificación en sectores. Por supuesto, no es que el psicoanálisis junguiano afirme que la psique posee una serie de revelaciones espaciales, sino que está concebida como si se hallara dividida en parcelas. La ciudad es, pues, un símbolo de la psique, no una traducción de unos parámetros espaciales que, obviamente, la psique no posee.

He aquí algunas interpretaciones que nos brinda Arthus, uno de los psicólogos que más han trabajado con el «Test del Pueblo».

La *ciudad redonda* es, en efecto, para este investigador, una forma infantil y egocéntrica, puesto que lo redondo indicaría la ignorancia o el rechazo del mundo exterior. «Lo redondo es más vegetativo que lógico o activo.» La *ciudad cuadrada*, en cambio, es una forma dura, impuesta brutalmente: «La ciudad cuadrada indicaría la renuncia a pactar con el medio ambiente, la toma de posiciones, la intransigencia. Indica la pérdida del sentido de lo real, el espíritu del sistema y el exceso de control...»

La simetría manifestaría la divalencia, las tendencias obsesivas. Pero también podemos hablar de una topografía simbólica. La zona superior de la ciudad (es decir, la más alejada del sujeto) significa lo ideal; en la derecha se halla el futuro y en la izquierda el pasado.

Mabilie rechaza la posibilidad de que a cada etapa cronológica corresponda una estructura urbana distinta. Para él, cada individuo «posee» un tipo específico de ciudad imaginaria. Esta ciudad imaginaria revela, pues, lo que hay de individual en cada sujeto. Pero Mucchielli no comparte esta teoría, y en un libro apasionante, que se titula *El juego del mundo y el test del pueblo imaginario* (Presses Universitaires de France) nos va describiendo una por una las distintas estructuras urbanas que un gran número de niños y adultos a los que examinó fueron construyendo ante la vista maravillada del observador.

Las interpretaciones de estos «constructos» nos ponen, en primer

lugar, con eso que Oscar Pfister denomina «la belleza y la verdad del psicoanálisis» (*Warheit und Schönheit der Psychoanalysis*). Pero nos hace volver los ojos hacia la arquitectura y el urbanismo como expresiones de una técnica, de la construcción, por un lado, y del espíritu de los pueblos y de los estilos, por otro. La finalidad de este artículo no es, pues, la de describir minuciosamente la aplicación de este test, sino partir de sus fundamentos teóricos como un trampolín para exponer unas cuantas ideas sobre estas relaciones entre la psique individual o colectiva y la estructura de una ciudad.

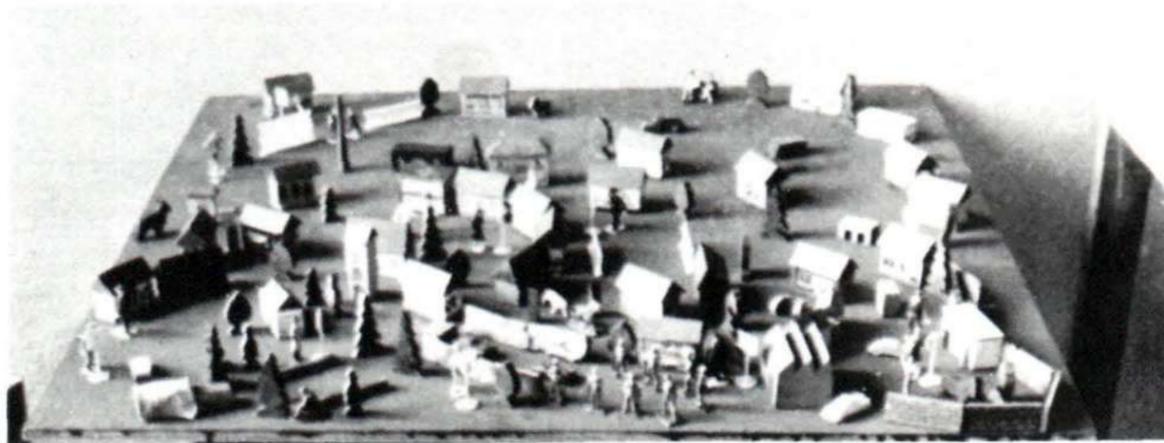
En un libro, también apasionante, *Ciudades de destino*, de Arnold Toynbee (Ediciones Aguilar), el célebre historiador inglés ha intentado este estudio desde una perspectiva muy original.

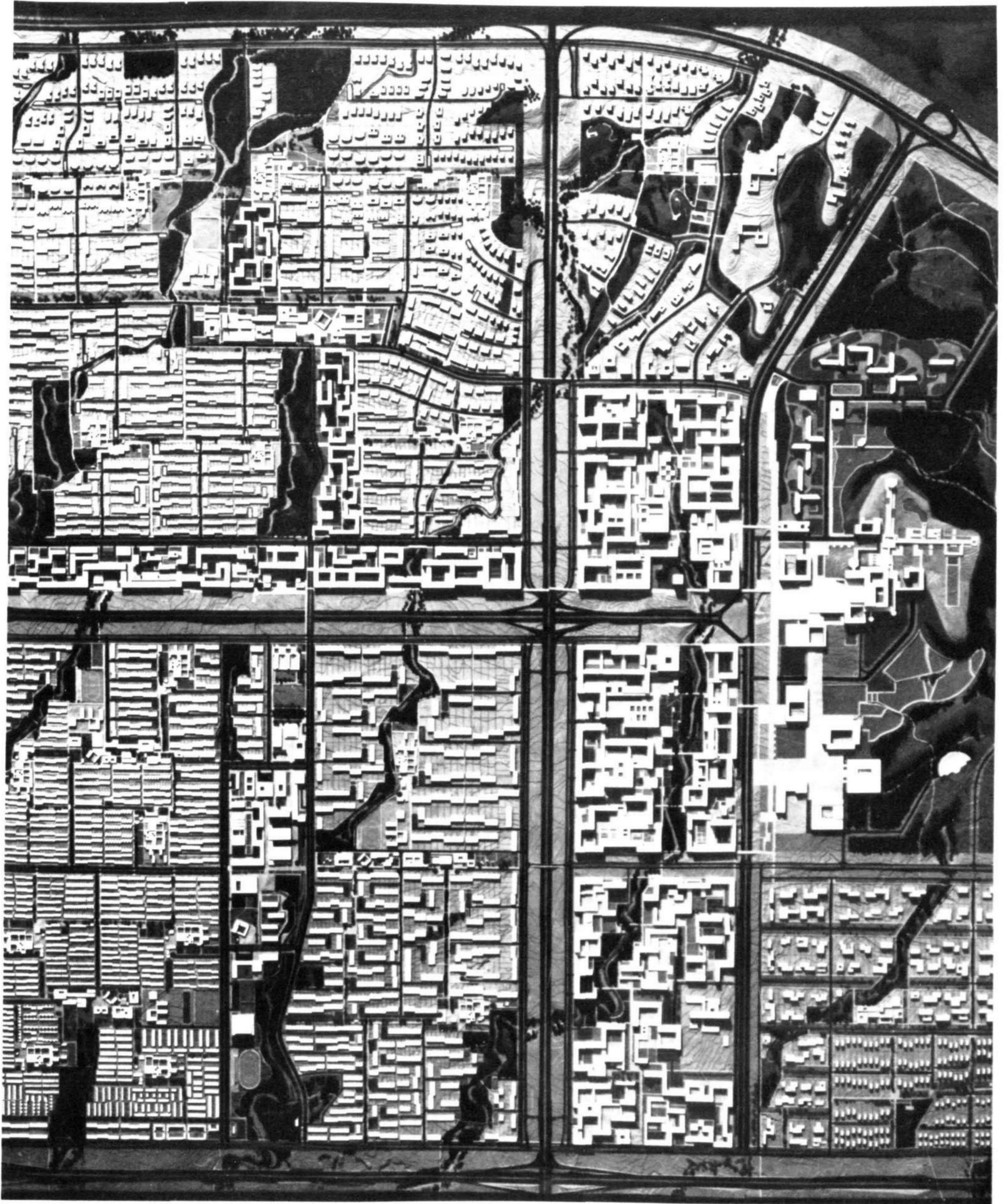
La ciudad no es sólo resolución de unos problemas técnicos y prácticos que plantea el medio ambiente al hombre. No es sólo una suma de habitáculos y de vías de comunicación. Al construir una ciudad, el hombre, a través de los urbanistas que recogen el espíritu del tiempo (*Zeitgeist*), se halla atenido a unos parámetros psicológicos.

En nuestra *Psicología de los pueblos primitivos* (Ediciones Biblioteca Nueva, Madrid, 1969) estudiamos, por ejemplo, el sentido antropológico-existencial de la *muralla*. La muralla no es sólo defensa contra las fieras, los enemigos exteriores, etc., sino sobre todo contra la naturaleza vivenciada como potencia demoníaca. Dentro de la ciudad está el hombre rodeado de instrumentos («de cosas que están a mano»). Fuera se halla el Objeto, tal como yo lo defino, es decir, como existencia nuda, y, por tanto, como fuente indeterminada de energía (que puede ser destructora). Por eso el hombre siente reparo en salir de las murallas de su ciudad, y cuando sale es pisando caminos que son arterias (es decir, partes de la ciudad), que unen esa artificialidad concreta con otras.

Naturalmente, la ciudad es también la concreción de necesidades muy concretas de tipo práctico. Hay un primer planteamiento. En el mejor de los casos, este planteamiento ha sido concebido por un jefe político o religioso, pero otras veces la ciudad crece a partir de un pequeño

EL TEST DEL PUEBLO.





ISLAMABAD. CENTRO ADMINISTRATIVO.

núcleo de viviendas que se han alzado sobre un montículo (castro o acrópolis). Los romanos, por ejemplo, plantaban sus campamentos de una manera uniforme, con sus típicas dos vías principales, que se cruzaban.

Sobre estos fundamentos se han alzado algunas ciudades, como, por ejemplo, León; pero es también lo más probable que los habitantes de estas ciudades hayan desbordado, y a la larga desintegrado, la primera concepción urbana. Es más, cuando un urbanista desea llevar a cabo un plan de embellecimiento y de «agilización» de una ciudad antigua lo primero con lo que tropieza es con una falta de unidad y de criterio de tipo racional o místico-religioso. Por ejemplo, el barón de Haussman tiene que demoler manzanas enteras del París de la primera mitad del siglo XIX. Entre nosotros, el rey usurpador José recibe pronto el apodo de «Pepe el Plazuelas» por su empeño en destruir casas e iglesias, que obstaculizaban los accesos y que habían sido plantadas de cualquier forma.

Pero aun contando con estas limitaciones, nos es posible distinguir en toda ciudad dos espacios o zonas:

1.º Un espacio profano. Generalmente este espacio profano está situado alrededor de un centro sagrado.

2.º Un espacio sagrado, que unas veces está en el centro de la ciudad, como decíamos antes, pero otras está completamente fuera.

El tipo de «centro sagrado en el medio, centro profano en torno» se da en muchas ciudades medievales. En ellas la iglesia ocupa una posición más o menos central. Por supuesto, se irán construyendo nuevas iglesias, o mejor dicho, la catedral se yergue en un sitio nuevo o sobre una iglesia que no ocupaba el rango de iglesia principal, si es que acaso la había antes. Pero quizá lo más importante de este centro sagrado es la copresencia de un cementerio. El lugar donde yacen los muertos es, en efecto, lo sagrado por antonomasia. Por eso los griegos pensaban que la Acrópolis de Atenas se había erigido sobre los restos de Cecrops y Erecteo. Más adelante, el cementerio se instala, como todo el mundo sabe, en el barrio del Cerámico.

En los pueblos primitivos existe, como es obvio, este espacio sagrado. Malinowski nos habla de estos espacios en sus prescripciones de las costumbres de los trobriandeses.

Ahora bien, lo curioso es que las ciudades chinas no se erigen exactamente según la quintuple reparti-

ción cósmica establecida por la teología oficial del Imperio. Esta teología oficial distingue entre el Norte, el Sur, el Este y el Oeste. Cada una de estas regiones posee un animal mítico. Por ejemplo, el pájaro rojo en el Sur, la tortuga en el Norte, el tigre en el Este y el dragón en el Oeste. Ocupando el centro, la sede del emperador. Por el contrario, la ciudad china, si bien conserva esta distribución entre los cuatro puntos cardinales, dedica una parte periférica a los palacios del emperador, con sus respectivos templos. Este es el caso de Chang-Gang, que Arthur F. Wright describe de la siguiente manera: «Las murallas exteriores de la ciudad formaban un rectángulo de 9,5 kilómetros en dirección Este-Oeste y 8,5 de Norte a Sur. Los muros estaban hechos de tierra apisonada, recubiertos de adobes; debían tener, probablemente, una altura de unos 5,5 metros y una anchura de 4,5 a 9 metros en la base. Las murallas se hacían más anchas en la proximidad de las aberturas de las once puertas exteriores, cada una de las cuales estaba coronada por un torreón de vigilancia. Las puertas corrientes tenían tres entradas, pero la principal de la ciudad —la «Puerta de la Virtud Resplandeciente», en el centro de la muralla Sur— tenía una anchura de 46 metros, y constaba de cinco entradas. El área interior a estas murallas se dividía en tres recintos. La ciudad exterior estaba constituida por 106 distritos y dos mercados, separados entre sí por once avenidas en dirección Norte-Sur y catorce en dirección Este-Oeste. Cada uno de estos sectores estaba amurallado, y tenía generalmente cuatro puertas, que daban a las avenidas, anchas y bordeadas de árboles. La mayoría de los distritos estaban divididos en cuatro partes por dos calles en cruz: una en dirección Norte-Sur y otra Este-Oeste. Innumerables calles y callejas daban acceso adicional a las casas, tiendas o templos del interior de los distritos. La ciudad administrativa (*huang ch'eng*) estaba separada de la ciudad exterior por murallas con puertas, que se abrían a siete calles orientadas de Norte a Sur, y cinco de Este a Oeste. En ellas se hallaban las oficinas del gobierno central, los almacenes, los cuarteles y otros centros oficiales. Al Norte de este recinto se hallaba la ciudad-palacio, también amurallada, cuya imponente puerta Sur conducía al patio anterior del gran salón de audiencias, conocido como la «Sala del Fin Supremo» (*T'ai-chi tien*). Al Norte de los edificios destinados a las ceremonias había un complejo

bellones para el uso de la familia imperial y su séquito. Más al Norte aún, al otro lado de la muralla Norte del palacio —que era también la muralla externa de la ciudad—, había una gran extensión de terrenos, a manera de parque, provista de huertos, jardines, lagos y pabellones, así como también de algunos edificios supervivientes de la antigua capital Han; todo esto estaba reservado para recreo de la corte, y se conocía con el nombre de «Parque Prohibido» (*Chin-yuan*).

Pero estas anomalías se deben al hecho de que el emperador quería precisamente «distanciar» su celeste persona de los simples súbditos. Muchos jefes de Estado viven todavía fuera de la capital, y no sólo por razones de seguridad personal, sino también obedientes a este principio del distanciamiento de lo sagrado, de lo que está cargado de *mana* u *orenda*.

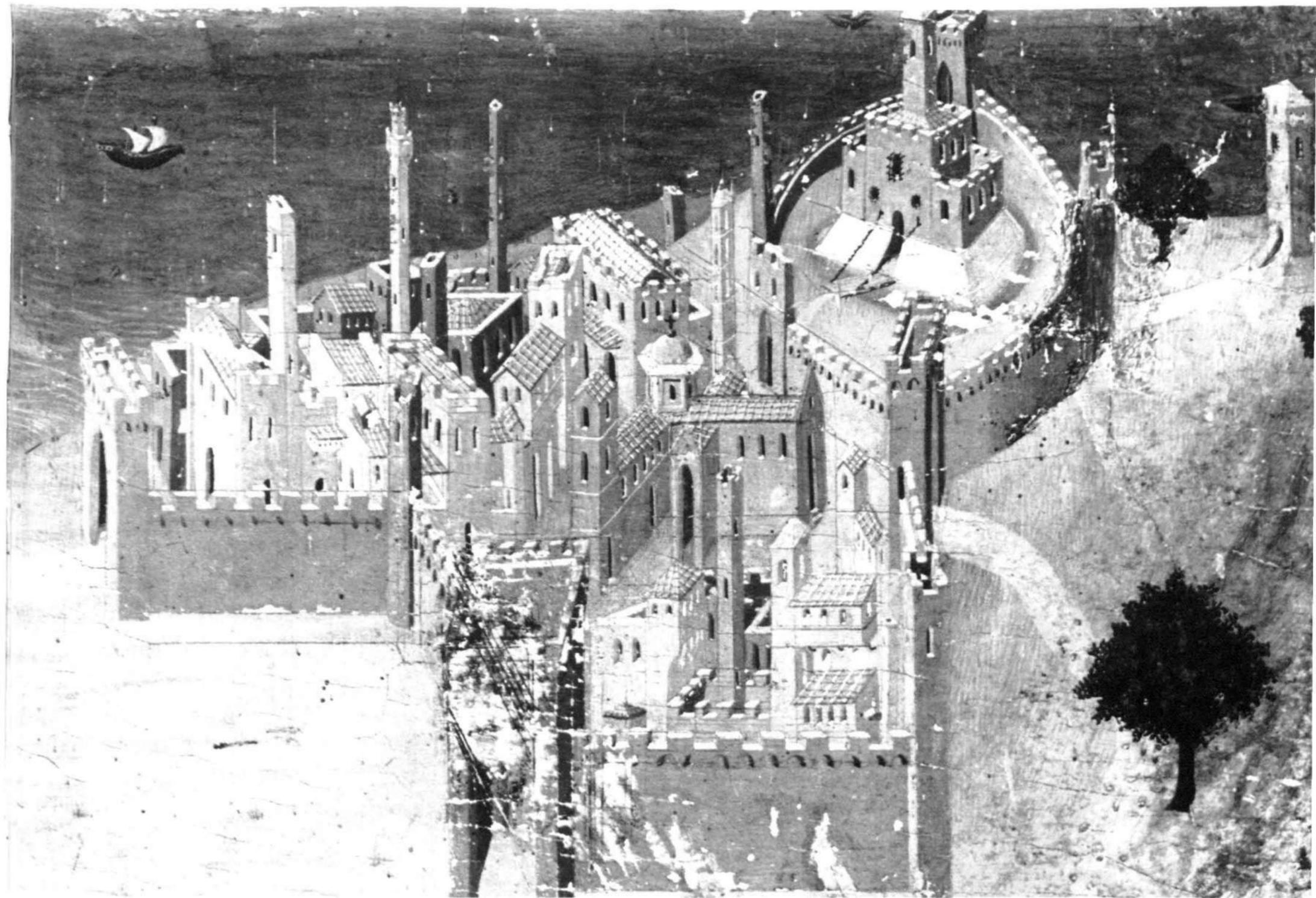
En el caso de Constantinopla, la razón de que los palacios imperiales estén situados junto al mar, en la punta Oeste del Cuerno de Oro, tiene, en cambio, un sentido distinto: el emperador se considera el dueño no sólo de la tierra, sino de los mares (*despotis tis zálassas*). Por eso su palacio debe ser marítimo. A ello se añaden, naturalmente, razones de seguridad y de comodidad: la posibilidad de embarcar directamente desde el palacio.

¿Es válido este principio de división entre el espacio sagrado y el laico en las ciudades modernas?

En principio, diremos que es imposible hablar de ciudades modernas en un sentido estricto, como no nos refiramos a las ciudades de nueva planificación, como, por ejemplo, Brasilia y Chandigarh. Nuestras ciudades europeas (con menos antigüedad) y las norteamericanas han sido construidas sobre núcleos urbanos mucho más antiguos. En algunas de ellas (como, por ejemplo, Barcelona y Cuenca) se da una división patente entre la parte antigua y la parte moderna. En nuestra capital hablamos del «viejo Madrid». Es, pues, correcto hablar de dos ciudades constituidas en una sola.

Pero aun así, nos es fácil seguir estableciendo esta dicotomía entre el espacio sagrado y el espacio profano, sólo que con símbolos distintos, de acuerdo a esta *degradación de la imagen*, de la que nos habla Mircea Eliade.

Por ejemplo, Londres ha abandonado la City a los Bancos, a los hoteles y a los establecimientos. En cambio, los londinenses habitan en los sucesivos cinturones de Londres.



LA CIUDAD MEDIEVAL. FRESCO DE AMBROGIO LORENZETTI.

Para una sociedad constituida sobre las dimensiones del *comercialismo*, es obvio que lo «sagrado» se sitúe en el centro, y esta dimensión de lo sagrado haya sido reemplazada por la eficiencia comercial y bancaria. En cambio, en Nueva York y en otras ciudades norteamericanas el centro de la ciudad se va haciendo inhabitable; queda para los *hippies*, los negros y otras minorías étnicas marginadas. Son lugares temibles, en donde es aventurado (según dicen los mismos norteamericanos y los turistas) aventurarse a partir de las seis de la tarde. Son una selva en el corazón de la ciudad. Y, en efecto, es muy fácil establecer un parangón entre las zonas superficiales de la psique, dominadas por el *Yo* y su núcleo, en donde impera el *Ello*, es

decir, la energía aún no domesticada, los impulsos no socializados.

Pero la ciudad moderna conserva otros lugares sagrados. Ha alejado de sí ahora los cementerios, ya que por un cambio de la mentalidad hoy se considera a los restos de los ancestros «menos propiciables» que antaño (la causa es una trivialización de los ritos funerarios). En cambio, quedan las zonas verdes. La zona verde es un pedazo de naturaleza en medio de la *Artificialidad*. En la magnífica novela que yo tantas veces he comentado, *Investigación*, de Lee Hardig, el ciudadano protagonista, que vive en una Ecumenópolis que abarca todo el planeta, busca durante días una mancha de verdor en medio del monótono paisaje de hormigón y de asfalto. Al fin la descu-

bre, pero pronto se decepciona: es un paraíso *también* artificial.

En los espacios verdes de las ciudades hay, naturalmente, cierta artificialidad: hay parterres de flores y árboles meticulosamente podados y alineados en forma de avenidas. El árbol y los setos han reemplazado a las vigas y a los muros de ladrillo. Pero aun así, se puede oler el perfume de las flores y hay pájaros en las ramas. En cuanto que comulga con la naturaleza, estos espacios verdes son, pues, parte del espacio sagrado, entendiendo por sagrado todo trasunto de lo santo, de *Das Heilige*.

Hemos hablado, de todas maneras, de una estructura psíquica. Jung, en efecto, en muchas de sus obras nos habla de esta estructura. Por ejem-

plo, en *Magia y alquimia*, en *Tipos psicológicos*, etc. Para él el alma humana se halla dividida según una división cuatripartita, por un lado, y dicotómica, por otro. Cuando habla de las funciones de la psique distingue entre reflexión, sentimiento, percepción e intuición. Las cuatro funciones se hallan emparejadas dos a dos, en el mismo orden en que nosotros las hemos señalado, es decir, a la reflexión se contrapone el sentimiento; a la intuición, la percepción, y ambas líneas se entrecruzan entre sí, formando una especie de cruz griega. Si ahora añadimos la dicotomía que señalábamos antes, resultará que ese *mandala* contiene partes a flote y partes sumergidas. Por ejemplo, el individuo que es reflexivo mantiene en lo inconsciente el sentimiento. La percepción puede estar a flote o «algo» sumergida, etcétera. En otras palabras, la persona que se muestra predominantemente reflexiva lo hace a costa de una represión de su afectividad, y viceversa. No podemos ahondar en estas teorías jungianas, sino sólo aplicarlas a nuestro esquema de la ciudad imaginaria.

Lo importante es que una personalidad rígida, dirigida por unos cuan-

tos principios monolíticos, tiende a construir un *test del pueblo* según un esquema simétrico y regular. Los dictadores y más adelante los pequeños líderes de la arquitectura han pretendido imponer a las ciudades de nueva construcción este esquema rígido y simétrico. Ciertas ciudades, como Mohenjo Daro y Harappa, parece que obedecían a este principio. Entre nosotros, el barrio de Salamanca, en Madrid, tiene una concepción reticulada.

Es decir, siempre que existe una concepción racional que se impone o intenta imponerse al individualismo, impera esta estructura regularizada. O, dicho de otra forma: cuando domina la Idea sobre las ideas, el resultado es éste.

La ciudad medieval, anárquica, y la no menos anárquica Atenas (también lo fue Roma), obedecen, en cambio, a un principio de individualismo. El Imperio Romano se había erigido, en efecto, sobre una República de patricios y plebeyos. Atenas era también una democracia, y en cuanto a las ciudades medievales, es obvio que son la obra de la burguesía y del proletariado urbano, no de la nobleza que habita, al principio, fuera de las ciudades. Con ello no pretendo

establecer la ecuación simetría = dictadura y anarquía = democracia, en el sentido estricto que hoy tienen estas palabras. En efecto, una democracia política es perfectamente compatible con una urbanización «desde arriba». Pero es que nos hallamos en la era de las democracias tecnocráticas.

Sería, pues, absurdo atribuir un *test del pueblo* regular a una personalidad obsesiva y autoritaria. Un test de este tipo sólo puede ser interpretado en función de los resultados de otros tests y de una exploración sistemática del psiquismo de una persona normal o enferma. El mismo psicoanálisis actual hace cada vez más énfasis sobre el Yo, es decir, sobre los mecanismos conscientes, sin perder de vista, claro está, a los inconscientes. Si algunas de las ciudades chinas en su forma obedecían a concepciones mágico-simbólicas, si otras poseían unas orientaciones relacionadas con una topografía celeste-divina, lo cierto es que el hombre comienza a independizar sus vivencias estéticas y su deseo de una mayor eficacia urbanística de este trasfondo místico y religioso. Aunque siga latiendo en su seno el hombre primitivo.

# **ESCULTOPINTURA NO IMITATIVA EN ESPAÑA**

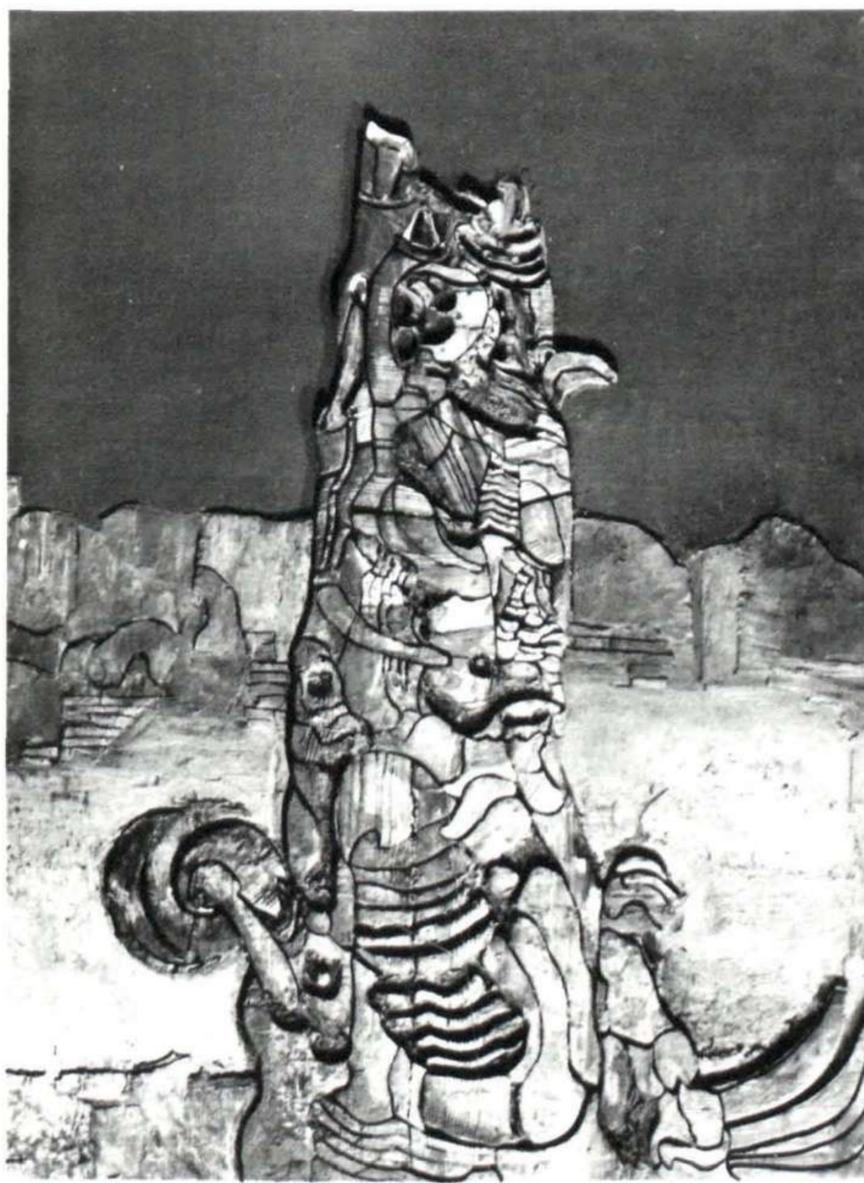
## **NUEVAS PROMOCIONES Y FUTURO PREVISIBLE**

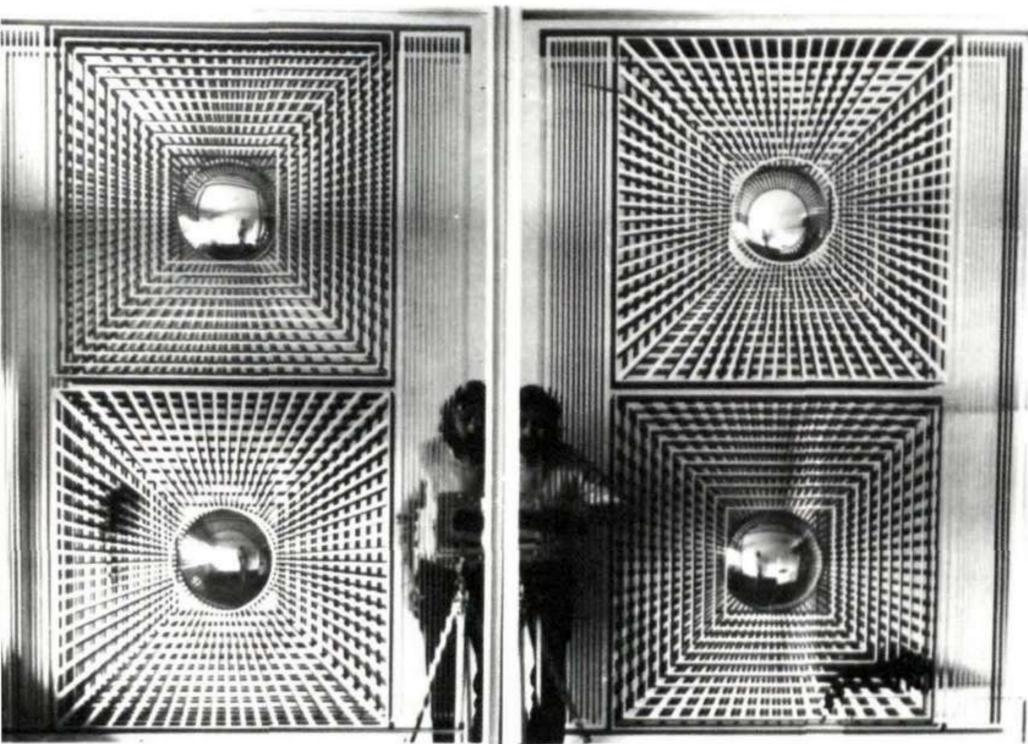
CARLOS AREAN

AURELIA MUÑOZ. XARXES VEGETALS.



LUCIO MUÑOZ. "NERGU".





EDUARDO SANZ.

Incluyo en las nuevas promociones de escultopintores no imitativos a todos aquellos que iniciaron su dedicación escultopictórica inmediatamente después de los ya recordados en mi estudio «Los nuevos precursores de la Escultopintura no imitativa en España», publicado en el número 32 de esta misma Revista. Pertenecen algunos de ellos a la misma generación que los anteriores (la de 1948), pero habían tenido una larga prehistoria en cuanto pintores de calidad indudable, lo que retrasó su adscripción a la nueva modalidad. Debido a ello parece más oportuno catalogarlos de acuerdo con los materiales empleados y no en virtud de la generación o la escuela a la que teóricamente pertenecen, dado que en Escultopintura son muy imprecisas las características escolares, cosa que no acaece, de manera tan marcada, ni en pintura ni en escultura.

Entre los escultopintores en madera cabe señalar a Ricardo Montero, Ignacio de Iraola, Francisco Cruz de Castro, Manuel Raba y Tomás Crespo Rivera, residentes los tres primeros en Madrid, el cuarto en Santander y el quinto en Zamora. A dicha modalidad pertenecen también parcialmente Senén Ubiña en su primera época y Joaquín Michavila en sus momentos más representativos.

En el uso del cristal y del plástico, las dos únicas figuras destacables son Eduardo Sanz a lo largo de toda su evolución escultopictórica y el recién citado Senén Ubiña en su segunda época. Los materiales perecederos y deleznales constituyen la aportación originalísima de Gerardo Rueda; el encolado, convertido luego en superficie de refinada ordenación postmodernista, la de Ceferino Moreno; el propio óleo estriado, la de Alejandro Mieres; el metal en utilizaciones muy diversas, la de Francisco Barceló, José Luis Fajardo y el recién fallecido Joaquín Lluciá; la tapicería, convertida por cierto en un arte nuevo, la de Aurelia Muñoz y Joaquín Grau Garriga, y el cuero, la de Julián Ramos Martín de Vidales.

Podrían también ser relacionadas con la Escultopintura algunas creaciones de Argimón, fechadas en 1963, y otras de Antonio Tapies, posteriores a 1970, pero su inequívoca intención neodadaísta y su afán de construir verdaderos objetos —puertas de gallinero, alambradas con paños colgados, etc.— las deja fuera de la problemática de la Escultopintura no imitativa a la que consagramos este estudio. Lo mismo cabe decir de los tan deslumbrantes como desaso-

segantes objetos que construye Juana Francés, muchos de los cuales son, por otra parte, tridimensionales y llenos siempre de un misterio no demasiado habitual en muchas de las más recientes creaciones de la tendencia estudiada.

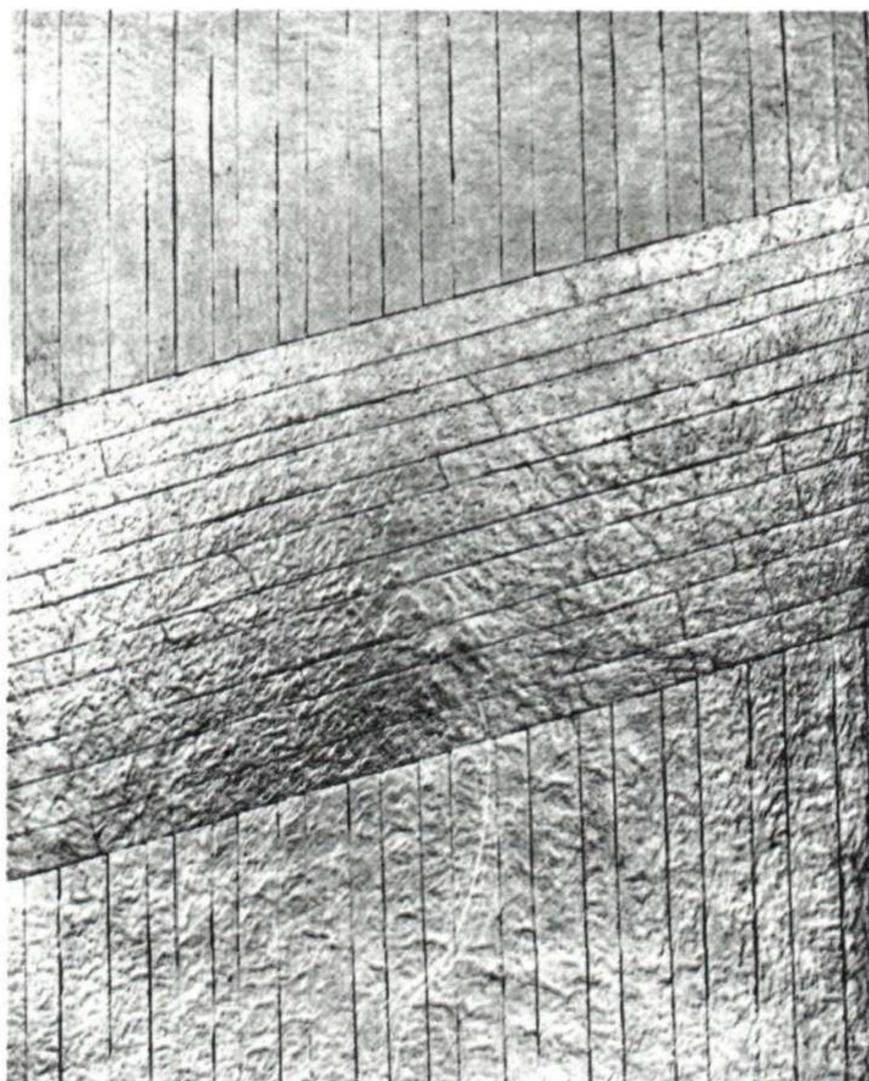
El análisis de las aportaciones de estos mantenedores de la joven tradición de nuestra Escultopintura tiene que ser necesariamente más somero que el del choque auroral de los innovadores de los años cincuenta. El puente entre ambos grupos lo constituye Ricardo Montero, quien en 1962 llenó de cráteres excavados en salientes de cartón las protuberancias de algunos de sus lienzos. En los dos años anteriores a su muerte, acaecida en 1973, construyó unos tersos objetos en madera, deslumbrantes por su pulimento casi industrial y por la extraña originalidad de sus huecos y salientes hoscamente entreverados.

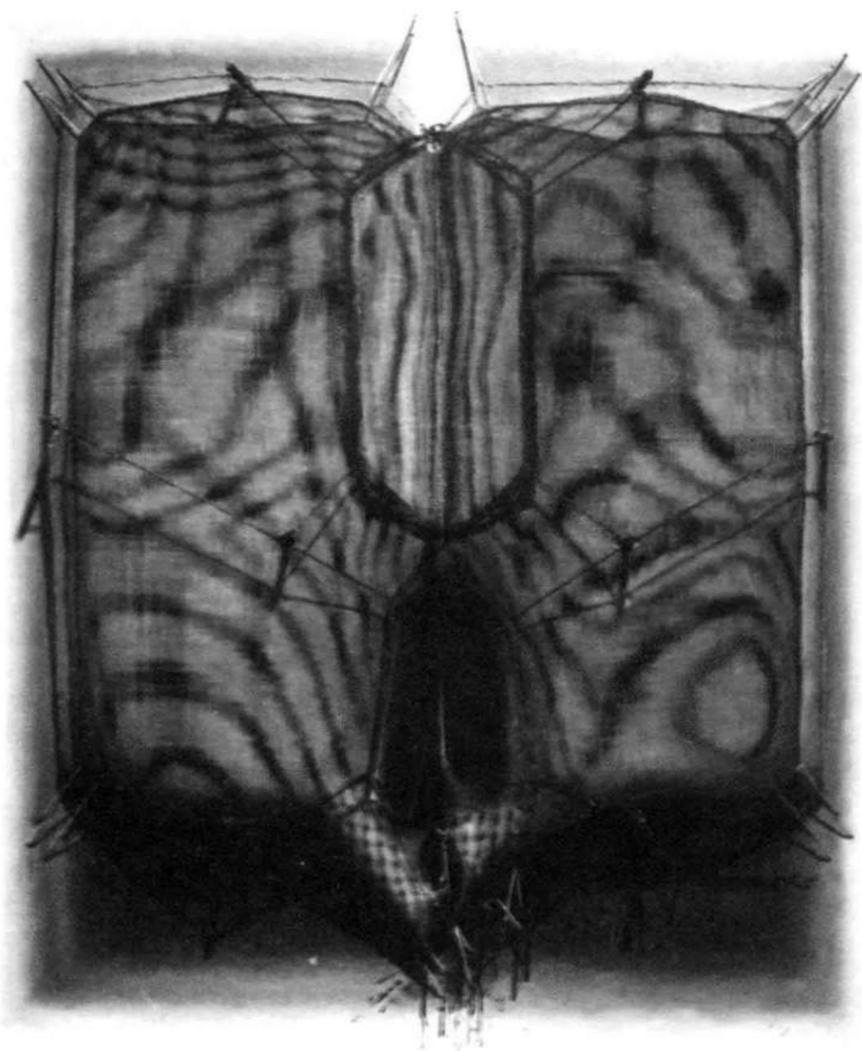
Ignacio de Iraola pasó desde el relieve en madera incidido en bruto hasta una invasión muy colorida del espacio que desembocó lógicamente en una suerte muy original de escultura exenta, caracterizada por la ironización de la literatura neodadaísta subyacente.

Francisco Cruz de Castro se ha mantenido, en sus mejores escultopinturas, dentro del terreno de la plástica pura, lo que no ha impedido que hiciese algunas incursiones ocasionales en un pop erótico e igualmente irónico. La calidad de su materia y la elegancia de sus ritmos constituyen una de las características más perdurables a lo largo de toda su evolución. Debido a su sutil figurativismo no tiene su deliciosa obra cabida plena en estas páginas, a pesar de lo «abstracto» de su tectónica.

En Manuel Raba el pulimento inacabable de la madera, ofrecida en estado puro, abre amplios espacios interiores y desdibuja todas las aristas dentro de una unidad obsesiva y reconfortante en su exquisito acabado. La evolución final

JOAQUÍN LLUCIA.





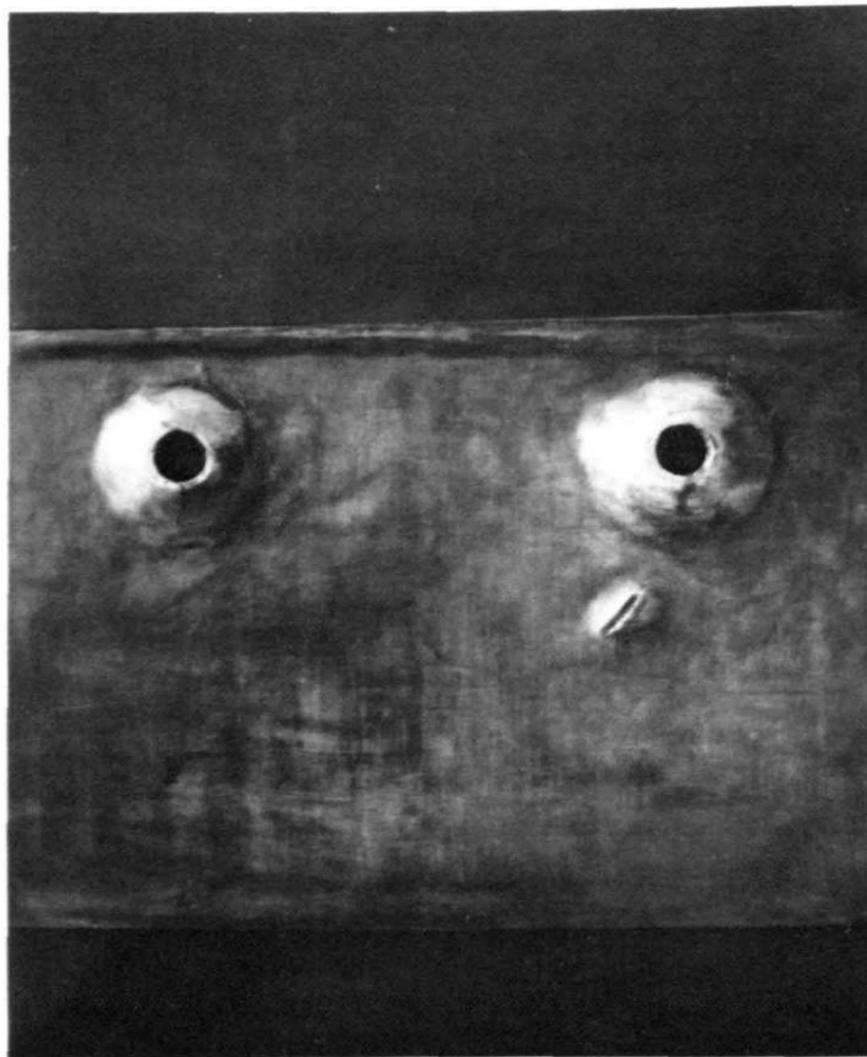
M. RIVERA. "ESPEJO HERIDO N.º 2"

de este artista lo condujo a una invención de formas de trasfondo neodadaísta y que por ser más fácilmente relacionables —a pesar de hallarse todavía adosadas al muro— con la escultura exenta que con la escultopintura no tienen cabida en estas páginas.

No la tienen tampoco las ciclópeas esculturas para colgar que realiza el donostiarra Ricardo de Ugarte (en acero éstas y no en madera) deslumbrantes en su proyección desde el muro y en su agresiva, pero muy equilibrada ordenación de un espacio mensurable en metros y no en centímetros. En el caso de Ugarte cabe hablar de un escultor que utiliza ocasionalmente el muro, igual que si se tratase de un suelo desde el que emerge un encabalgamiento de esculturas íntimamente relacionadas entre sí y deslumbrante en la melodía de su luz y en la mantención gallarda de un equilibrio tan sólo en apariencia inestable.

Tomás Crespo Rivera, uno de nuestros más jóvenes escultopintores, cultiva la modalidad en su estado más puro. Sus escultopinturas en madera y color uniforme se caracterizan por su rigor postconstructivista y por su geometría con amplias superficies esferoides que alían plasticidad y serenidad. Muralista puro, espera, igual que otros muchos escultopintores de nuestro tiempo, al arquitecto o al urbanista capaz de enmarcar su obra en el ambiente oportuno.

Senén Ubiña residió en Nueva York durante más de un decenio. Combinaba allí la madera pintada con pigmentos presionados de calidad emotivamente rugosa y las formas superpuestas de cobre más o menos oxidado y erosionado. Tras su regreso a España, en 1971, realizó grandes composiciones traslúcidas que pueden llegar a constituir algunos de los murales más originales de nuestro panorama plástico actual.

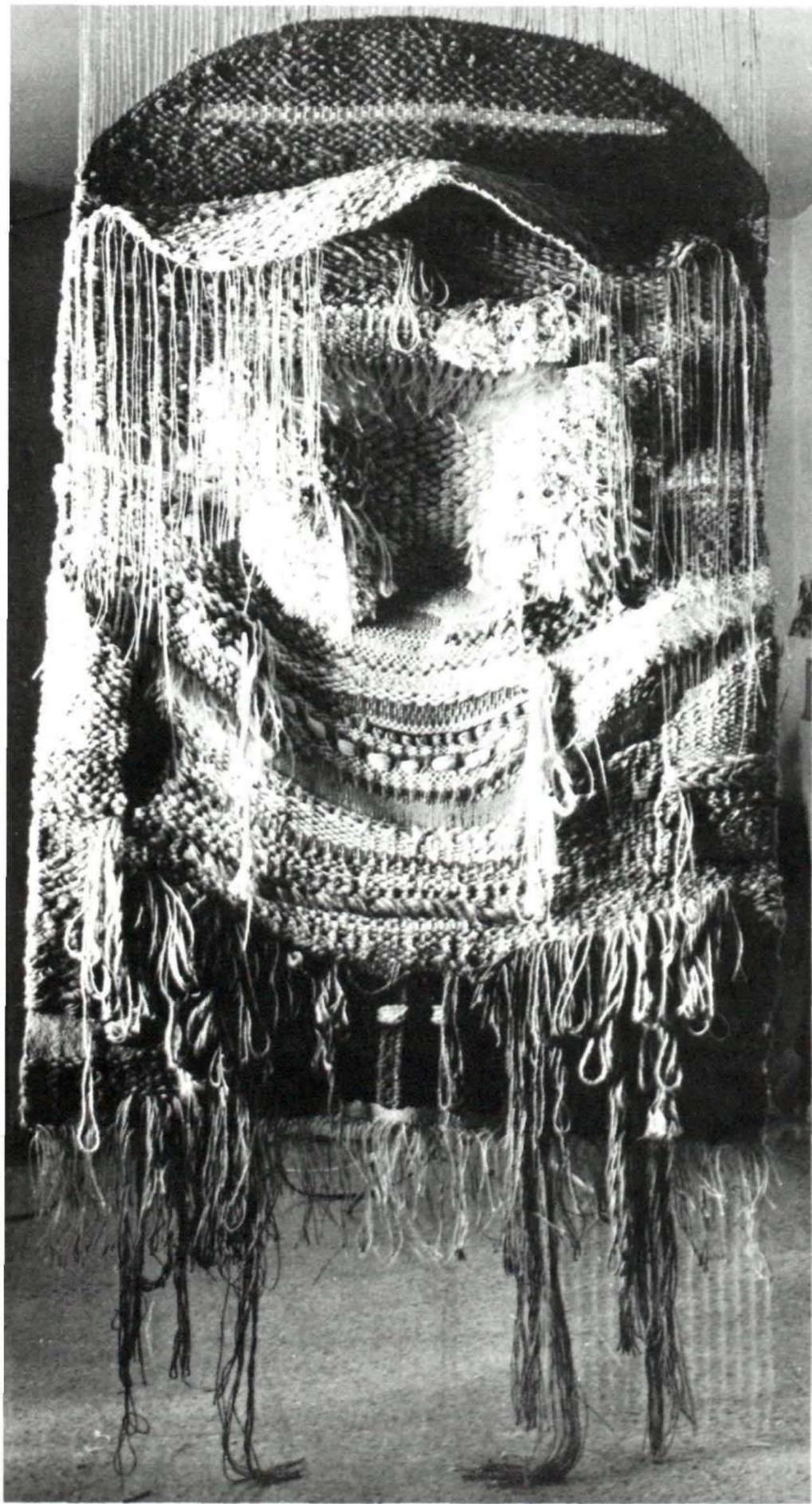


R. MONTERO. "PINTURA"

Joaquín Michavila es, asimismo, un muralista de raigambre constructivista, cuya forma primordial es la luz, pero que en sus escultopinturas más representativas utiliza por igual la madera que el yeso, el cemento o la piedra. La sombra de los salientes de sus formas elásticas, hábilmente estudiadas siempre, es uno de los fundamentos del misterio indudable de todas sus construcciones.

Eduardo Sanz inició su obra escultopictórica rompiendo cristales como Tano Festa y rodeándolos, por añadidura, de alambre de espino o incorporando extraños objetos con intención acusatoria, pero llegó rápidamente a una pureza formal en la que el refinamiento de sus espejos recorridos por largas sinuosas de múltiples inflexiones o por circunferencias de colores purísimos, es digna gemela de sus objetos de cristal y de plástico, con los que el espectador puede construirse su propio mundo, armonizándolos de las maneras más libres e inusitadas. Llegó así por su propio camino a una pureza radiante, en la que no tiene más paralelos, en este momento, que el último Rivera y el último Ubiña.

Julián Ramos Martín de Vidales, uno de los artistas más coherentes de su promoción, fue el descubridor de un material —el cuero— al que trató de una manera inédita, igual que había hecho Millares con la arpillera o Rivera con la tela metálica reflejante. Completa así el trío de los grandes escultopintores españoles que han unido indisolublemente la posibilidad de hallar nuevas estructuras formales con la utilización de un material estrictamente suyo, que se ha convertido en elemento indispensable y diferenciador de todas sus construcciones. Inició su carrera pictórica en 1960 y hay en ella tres etapas netamente escalonadas, de las que tan sólo la intermedia es rigurosamente escultopictórica. Es muy posible que la intención inicial de Martín de Vidales, igual que la del veterano Lapayese Bruna, se



GRAU-GARRIGA. "PORTAL DE LLUM".

haya limitado al deseo de renovar nuestros viejos guadameciles, tan llenos de posibilidades y tan lamentablemente olvidados.

Durante su primera etapa poblaba el soporte con matizadas incisiones ordenadas en ritmos altamente ornamentales, íntimamente unidos a las resonancias de oro envejecido o de sepias sutiles que resbalaban sobre la totalidad del campo cromático, pero a diferencia de Lapayese Bruna, realizó su paso a la tridimensionalidad de bulto muy palpable, habitual en su segundo período, sin seleccionar para

ello un nuevo material, sino desgarrando el cuero —en un proceso paralelo al que realizaba Millares con la arpillera— y volviéndolo sobre sí mismo en protuberancias altamente emotivas. En este procedimiento la textura en bruto del revés no trabajado dialogaba contrastantemente con las calidades bruñidas y espectacularmente erosionadas de las partes curtidas del exterior de la piel. La invención de formas poderosas, recias, rotas unas veces y pobladas de signos mágicos otras, fue una de las características primordiales de esta etapa un tanto enigmática y dotada de una muy consciente ambición de integración en la arquitectura. En su tercero y último período ha vuelto Martín de Vidales a repujar, igual que en el inicial, la casi totalidad del cuero y a utilizarlo de nuevo en bidimensionalidad casi estricta.

Gerardo Rueda fue como pintor purísimo y minoritario un maestro de la levedad y de las armonías cromáticas sutilísimas. Realizó luego unas igualmente ponderadas experiencias de tipo constructivista, en las que utilizando humildes cajas de cerillas pegadas ortogonalmente sobre la tela, inventaba de nuevo un mundo constructivo igualmente equilibrado y aligero. Todo cuanto Rueda pinta o construye se halla tocado por la gracia y la levedad y así acaece también con su escultopintura, aunque esta dedicación no pase, posiblemente, de ser en él un tránsito hacia una nueva experimentación de carácter exento que acabe por convertirlo en escultor inventor de módulos intercambiables.

RAMON MARINEL-LO. "RELIEVE-CONSTRUCCION".



Ceferino Moreno y Alejandro Mieres son esculptopintores incipientes. En el primero el encolado tenía una intención expresionista, pero dicha investigación le cedió pronto el paso a otra en la que el recorte geométrico, la suntuosidad de la textura y la luminosidad autónoma del color contrastaban con unos trasfondos sombríos, igualmente ornamentales y elaborados. Si hay una esculptopintura destinada a ser necesariamente mural, nos parece que a pesar de su escaso relieve es ésta de Moreno una de las que más íntimamente se adaptan a dicha función.

Mieres prefiere no salir del mundo del lienzo, pero peina literalmente sus campos monocromáticos limpios y tersos, aliando la emoción de la factura con el trasfondo constructivista de sus muy bien delimitadas superformas. Su obra alude a los campos castellanos de su infancia, pero capta tan sólo su color variopinto y su espíritu y se desentiende de su palpable realidad y de sus contrastaciones infinitamente sutiles para intensificar así la presencia autosuficiente de la estructura.

Francisco Barceló es predominantemente escultor, pero debido a que en muchos de sus relieves obtiene el color por oxidación o por incorporación de materiales heterogéneos, debe ser considerado asimismo esculptopintor.

Joaquín Lluciá, muerto, como Montero, en 1973, fue uno de los artistas españoles que menos concesión hizo a la galería. Perteneciente a la última promoción de la generación del 48, fue Lluciá esculptopintor desde sus orígenes y martilló en silencio todos sus metales, en los que el color se obtenía a menudo por oxidación, pero no renunció a emplear ocasionalmente los materiales humildes, tales como el papel de plata o el cartón, siempre que le pareciesen los más idóneos para el ritmo de formas que deseaba estructurar. Su alejamiento del mundo no era incompatible con su sólido trabajo en los «Ciclos de arte de hoy» y en el «Man».

Cuando Fajardo inició sus obras —en las que el reflejo de la luz es forma fundamental—, constituyeron éstas lo mismo una continuación que una negación de las de Lluciá. Conservaba los ritmos y el martillado del maestro catalán, pero convertía en ornamental la tragedia y buscaba la autosuficiencia de la forma, intencionadamente libre de ese expresionismo desgarrador que constituía la más íntima aspiración de su más inmediato predecesor.

¿Cuál será el futuro de la Esculptopintura española? Aunque esto parezca paradójico, veo para ella un destino doble, el de su abandono masivo y el de su utilización por los arquitectos. Cuando estaba de moda la pintura de denso empaste y Fautrier era una especie de dios al que, sin nombrarlo, saqueaban multitud de pintores matieristas en todo el mundo, era lógico que el propio crecimiento del grosor del empaste exigiese la búsqueda de materiales más idóneos y provocase así abundantes modalidades de Esculptopintura. En España tuvimos la fortuna de que ese camino se abriese en la obra de Millares, Rivera, Tharrats o Soria con absoluta independencia de la investigación de Fautrier, pero la posibilidad de su perduración en una obra, que todavía no dejaba de ser de caballete, radicaba en el hecho de que el entusiasmo por la materia densa y por las texturas emotivas y erosionadas se mantuviese vigente durante largos años. Sabido es que no ha acaecido así y que las corrientes del marchandismo y la crítica se orientan transitoriamente en una dirección diferente. Difícil es, por tanto, que a la Esculptopintura destinada a ser colgada en una pared se le brinden de momento amplias posibilidades. El número de esculptopintores es excesivo y el mercado es estrecho. Lo mismo acaece con la Esculptopintura dedicada a su exhibición en los Museos. El nuevo

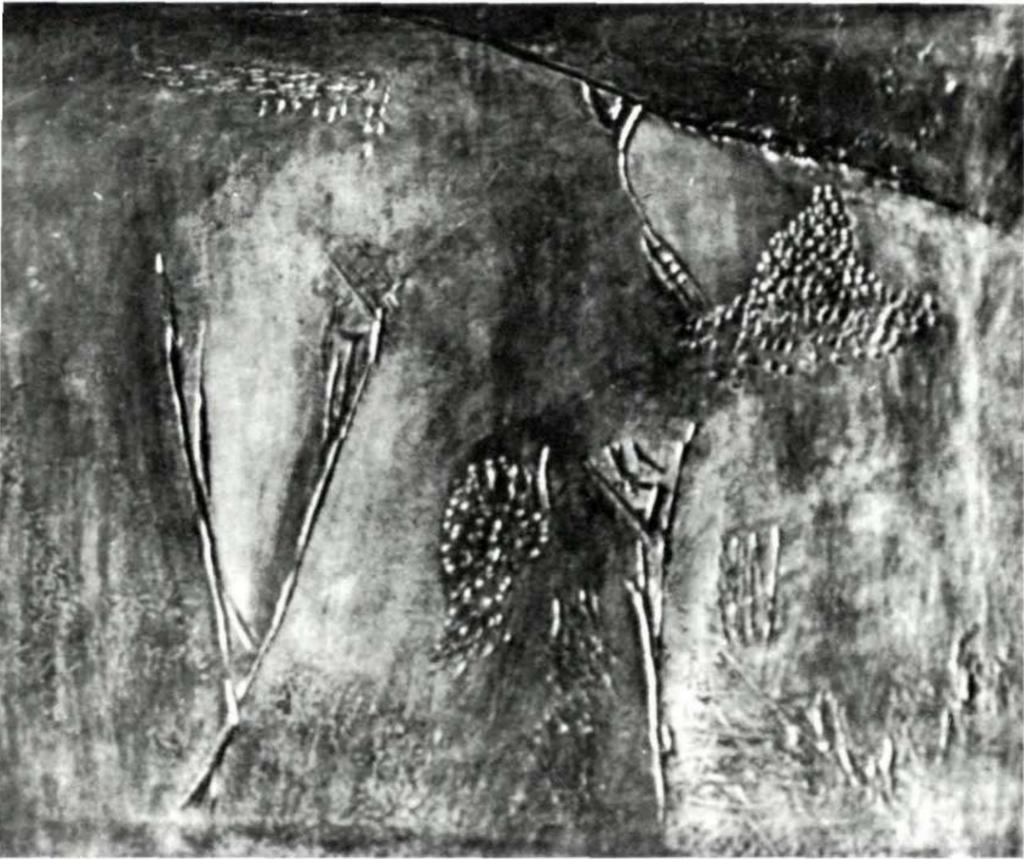


CRUZ DE CASTRO.

realismo se ha puesto de moda y aquí no tenemos más esculptopintores neorrealistas de altos alientos que Canogar y los López Hernández. La Esculptopintura suntuaria, la de los tapices de Aurelia Muñoz, Grau Garriga y María Asunción Raventós, tiene su mercado independiente, pero ello es en cuanto tapiz y no en cuanto Esculptopintura. Tiene también su puesto en el Museo, pero no de una manera diferente a como lo tienen los tapices de Garrido o Tharrats, que no son habitualmente tridimensionales.

Cuando se produzca un nuevo giro en el gusto, es de suponer que la Esculptopintura recupere su preeminencia, pero tendrá que luchar, de todos modos, contra el hecho de que es muy difícil de colocar en un hogar actual y de que, por salirse demasiado de la pared, no puede competir, en ese triste aspecto de la comodidad de su emplazamiento, con la pintura estrictamente bidimensional. A estas perspectivas poco optimistas sobre el futuro hay que añadir que el talón de Aquiles de la Esculptopintura española es (por muy honrosas que sean excepciones como las de Manuel Rivera o Tomás Crespo Rivera) que ha sido habitualmente menos refinada que nuestra pintura o nuestra escultura. Tal vez el propio material lleva aparejada esta servidumbre, pero el caso de Rivera nos demuestra que es vencible, dado que las primeras obras de este maestro no tenían nada de refinadas y las últimas lo eran tanto como las más exquisitas superficies de Pancho Cossío.

A pesar de todas estas limitaciones, es la Esculptopintura un arte de integración. Puede ser más útil al arquitecto que el muralismo pictórico tradicional y es susceptible de ser combinada con el mural de cerámica, con el pictórico abstracto y con la vidriera. Las colaboraciones que algunos ceramistas como Elisenda Sala, Arcadio Blasco o Andrés Galdeano han tenido con arquitectos y con pintores nos prueban hasta qué punto se abren posibilidades en ese camino. A ese respecto constituye un precedente ilustre la colaboración entre Llórens Artigas y Miró, ya que aunque sus murales cerámicos no suelen ser tridimensionales, existe en ellos en embrión la posibilidad de llegar a serlo o de condicionar otros que lo sean. Galdeano, Elisenda Sala y Arcadio Blasco —y también, ocasionalmente, Elena Colmeiro— se han adentrado ya en esa vía y han realizado algunas obras verdaderamente modélicas. En el caso de Blasco ha habido además un interesante experimento de tipo serialista para el que cabe preveer amplias perspectivas cuando, en un futuro no lejano, se llegue a una normalización casi



MARTIN DE VIDALES.

total de los elementos empleados en la mayor parte de los inmuebles de habitación.

El futuro de la Escultopintura se halla, por tanto, íntimamente ligado al de la integración de las artes y al de las características especialísimas y altamente tecnificadas que ésta tendrá en el futuro. A ello contribuirán varios factores confluentes:

1.º Por muy altos precios que alcancen las pinturas en el mercado y por muchas obras pictóricas que se vendan en las subastas, la verdad es que la minoría que puede hacerse una colección particular de pintura es reducidísima, incluso en los países de más alto nivel de vida. Basta, para comprobarlo, con que cada uno de nosotros recuerde cuántas son las casas que frecuenta en las que haya más de media docena de cuadros.

2.º A casi todos los seres humanos les gusta disfrutar, aunque a veces lo hagan distraídamente, de las obras de arte que encuentra a su paso. En nuestro mundo occidental eran las grandes catedrales las que satisfacían en la Edad Media esa necesidad. El pueblo no sólo iba a ellas a rezar, sino también a recrearse con sus esculturas, con sus vidrieras y con su luz, así como con su ambiente en el que todas las artes se complementaban integradas en una unidad superior. Hoy no se siguen construyendo grandes catedrales, pero el pueblo convive en los edificios públicos —incluidos, a la cabeza de todos, nuestros horrendos ministerios—, en las fábricas y teatros, en los hoteles y cafeterías, en el metro y en cuantos lugares de reunión pública —incluida la calle, aunque sólo sea «de paso»—, quepa imaginar. Es ahí, por tanto, en donde es preciso emplazar el nuevo gran arte de nuestro tiempo, pero ése no podrá consistir en pintura de caballete —cuyo lugar está, de momento, en el Museo y en la colección particular—, sino ser «algo» que complete el ámbito interior y los exteriores de los lugares de reunión y los haga así más agradables y acogedores.

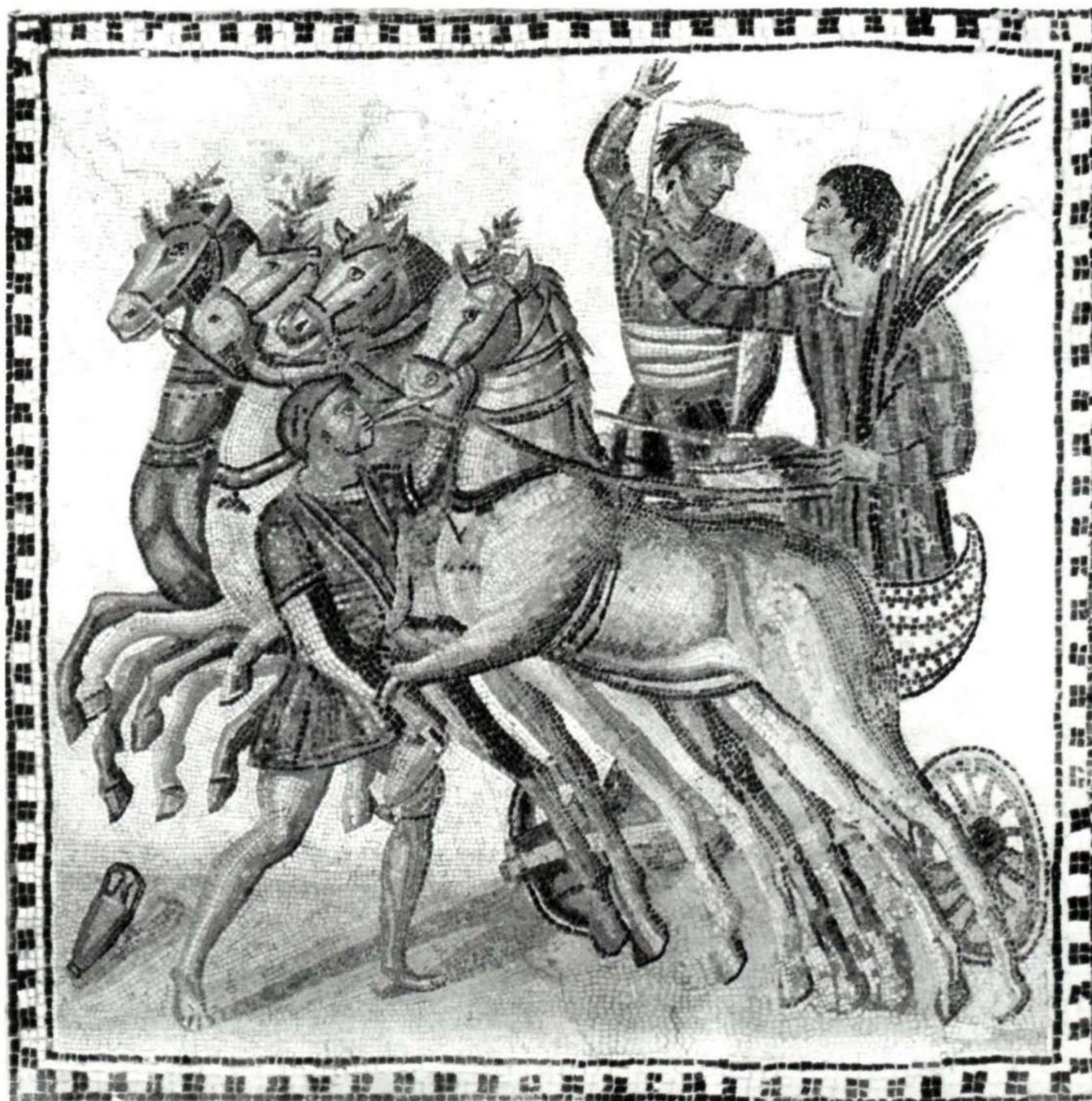
Esta urgencia de enriquecer plásticamente los centros de convivencia lleva aparejada la resurrección del mural (toda Escultopintura lo es), pero ello no quiere decir que éste tenga que ser similar al habitual en otros momentos riquísimos de nuestra evolución artística, sino que ha de hallarse en íntimo acuerdo con las exigencias de la hora actual. Ello es así porque la evolución de la sensibilidad avanza por sus pasos contados y porque es imposible repetir con autenticidad en nuestra época lo que ya tuvo vigencia en otras en las que la manera de concebir el espacio y la vida no era la misma que ahora.

3.º La concepción actual de la obra de arte como «objeto» y no como pintura o como escultura multiplica las posibilidades de construcción y tiende todos los puentes imaginables entre los compartimentos estancos de los géneros tradicionales. Así se explica que los espejos de Eduardo Sanz o las «cajas» traslúcidas de Senén Ubiña no tengan cabida en ninguno de los casilleros heredados y no se sepa si catalogarlos como pinturas o como «objetos artísticos» o como escultopinturas. Yo creo que son algo diferente y que con su revalorización de la luz reflejada y su posibilidad de integrar la imagen del espectador dentro de la obra abren inmensas posibilidades al arte sin demasiadas y definidas fronteras catalogales que están llamando desde hace un par de decenios a las puertas de nuestra sensibilidad y de nuestra esperanza. La búsqueda de una armonización conjunta y sin suturas puede llegar en casos como el de Sanz todavía más lejos y no limitarse a las paredes de cristai con sinuosas coloreadas y elementos geométricos normalizados en su interior, sino que se extiende también a la invención de «alfombras» y de esculturas de cristal, altamente luminosas las primeras y similares a estalactitas refulgentes las segundas.

La tecnología de nuestra época puede influir también en la estructura móvil y en el hallazgo de materiales inéditos, tan característico de gran parte de los murales escultopictóricos más recientes. Ello es altamente perceptible en los experimentos argentinos de Vardanega, Kosice y Le Parc, en los venezolanos de Soto y Cruz Díez y en los españoles de Eusebio Sempere. Estas posibilidades son, de momento, ilimitadas, ya que todas estas investigaciones se hallan todavía en sus comienzos. El futuro inmediato —pongamos, por lo menos, hasta los comienzos del tercer milenario— parece, por tanto, muy prometedor para la Escultopintura de gran formato, concebida en función de la arquitectura y construida por el escultopintor en íntima colaboración con ingenieros, arquitectos y técnicos electrónicos. Lo parece mucho menos, en cambio, para lo que paradójicamente cabría denominar «escultopintura de caballete» y que es la más abundante en este momento, pero que no pasa de constituir un paso necesario, no perdurable, hacia esa otra escultopintura de gran estilo que llegará a ser fachada y pared (móvil y reflejante muy a menudo) y que se halla en vías de gestación. Por eso creo en el abandono masivo de esa escultopintura de formato medio, sucedáneo, en ciertos aspectos, de la pintura, pero no porque este arte de integración haya terminado ya su ciclo evolutivo, sino porque es ahora precisamente, en el umbral del último cuarto de nuestro siglo, cuando una vez alcanzada su rapidísima madurez y conocida su capacidad para llevar el arte actual a la fábrica y al edificio público, va a iniciarlo en la totalidad de sus implicaciones. Se trata de una aventura apasionante en la que nuestros artistas tienen mucho que aportar y en la que se han enrolado muchos de ellos con clara conciencia de que al contribuir a la eclosión de esta **segunda integración occidental de las artes** prestarán un inestimable servicio a la comunidad a la que pertenecen.

# MOSAICOS Y PINTURAS CON ESCENAS DE CIRCO EN LOS MUSEOS ARQUEOLOGICOS DE MADRID Y MERIDA

J. M. BLAZQUEZ



CUADRIGA CON AURIGA, "IUBILATOR" Y "SPARSIOR".  
MUSEO ARQUEOLOGICO NACIONAL.

LOS Museos Arqueológicos de Madrid y de Mérida exhiben, entre sus ricas colecciones, una serie de cuadrillos realizados en mosaico o pintura con escenas de carreras de carros en el circo romano que, aunque publicados, no han llamado la atención ni de los amantes del arte antiguo ni de los especialistas de arqueología clásica.

El Museo Arqueológico Nacional de Madrid guarda tres cuadros en mosaico con escenas de circo. Fueron brevemente dados a conocer por A. Blanco, hace muchos años, en 1950, y prácticamente sólo son conocidos de los visitantes del Museo y no han entrado en la literatura de esta clase de cuadros, como

su calidad artística merece. Procede, como las restantes piezas, de la Casa Massini de Roma. El artista escogió el momento del triunfo de una quadriga vencedora. La quadriga marcha al galope hacia la izquierda. El carro lleva al auriga vencedor, que levanta la mano derecha, con la palma de la mano abierta, con gesto de triunfo; va en compañía del *iubilator*, mientras el *sparsior*, que sostiene una ánfora en su mano derecha, otra está caída a sus espaldas, sujeta al caballo de la izquierda, que, como el de la derecha, se llamaban *funales*, mientras que los del interior, que se sujetaban al timón, recibían el nombre de *iugales*. El *sparsior* escupe un chorro de agua sobre el morro



CUADRIGA VENCEDORA Y CUADRIGA CON AURIGA Y "IUBILATOR". MUSEO ARQUEOLOGICO NACIONAL, MADRID.

del caballo. La caja del carro es naviforme. La casaca que viste el auriga es de color azulado, indicando posiblemente que pertenece la quadriga a la facción vénetica. Dos caballos llevan amuletos triangulares sobre el collarón, como augurio de buena suerte en la carrera. Todos los museos del mundo conservan una gran cantidad de estos amuletos en bronce, cuya significación y clasificación fue hecha hace ya años por Deonna y en España por Clarisa Millán. Una ramita adorna también la frente de los caballos. El artista ha sabido dar a la cabeza de los équidos una extraordinaria vivacidad, propia de la excitación de la carrera. Igualmente están muy bien logrados los gestos de triunfo en los dos personajes que marchan sobre el carro. Una composición muy semejante se repite en el mosaico, también con escena de carreras de circo, conservado en el Museo Arqueológico de Barcelona, bien estudiado por A. Balil y fechado por este autor entre los años 310 y 325. Sin embargo, creemos que el mosaico madrileño es de fecha posiblemente anterior, como parece desprenderse bien claramente del tipo de caballo, de patas finas y altas, de cabeza pequeña y cuerpo delgado y esbelto; estos caballos son gemelos de los representados en un mausoleo romano con el tema del rapto de Proserpina por Plutón, datado por H. P. L'Orange y P. J. Nordhagen en el siglo II-III. Posiblemente se pintó hacia el año 150, como se deduce de la comparación con una tumba

de Tiro, hoy en el Museo de Beirut, que pertenece a esta fecha, con la misma composición. La parte baja de la caja del carro y las ruedas son idénticas en todos estos monumentos, y el pelo de Plutón está ejecutado con la misma técnica que el del *iubilator*.

Al mismo tipo de caballo responden los animales de una quadriga colocada de frente, con auriga vencedor con palma y fusta, entre *iubilator* y *sparsior*; este último sostiene una ánfora en su mano izquierda, mientras levanta su derecha con gesto de triunfo. Amuletos en forma de media luna, como en una quadriga de *Piazza Armerina* en Sicilia, cuelgan sobre el pecho de los animales. La quadriga vencedora pertenece al bando rojo, como lo indica bien el color del carro. En la casaca del auriga se entremezclan los colores, predominando en las teselas el rojo y el anaranjado, junto al azul y al blanco. La colocación de la quadriga, con los caballos situados de frente, idéntica forma de carro, con el auriga de frente también y palma en su izquierda, se repite en una gran cantidad de obras de arte del Bajo Imperio, sobre *terra sigillata*, sobre mosaicos (Dougga e Itálica), sobre pinturas, como sobre una precedente de Antinoe, publicada recientemente, en 1973, por E. G. Turner y fechada por este autor no antes del año 450, en ella se representa un grupo de aurigas sobre medallones contorniatos. Piezas todas que son paralelos muy próximos para el mosaico madrileño, aunque no lleven

sobre el carro ni el *iubilator* ni el *sparsior*. Todas han sido últimamente, en el año 1971, reunidas por F. Baraltes, con ocasión de publicar una copa conservada en el Museo del Louvre, con auriga vencedor. La fecha, dada por la copa del Museo del Louvre, fabricada probablemente en Africa, es la misma que la propuesta para la primera serie de contorniatos, acuñados entre los años 356 y 395, y más concretamente entre los años que van del 375 al 380. Otro paralelo muy importante, desde el punto de vista artístico, se encuentra en Roma, en la Basílica de Junio Baso, efectuado en *opus sectile*, es decir, con mármoles recortados. Representa probablemente al cónsul del año 331. Fue el padre del prefecto de la ciudad, muerto cristiano en el 359, cuyo sarcófago es una de las obras cumbres del arte del Bajo Imperio. El cónsul marcha sobre un carro tirado por una biga y está colocado de frente entre las facciones del circo. Este tipo de representaciones gozó de una gran aceptación entre los artistas y pervivió mucho tiempo; baste recordar el relieve de la base de estatua en honor del auriga Porfirio, conservada en el Museo de Estambul, datada hacia el año 500 y publicada recientemente por Camerón. La disposición de las figuras pasó a temas religiosos o del arte de la propaganda imperial, como lo indican el mosaico, hallado en Constantina, con el triunfo de Neptuno y de Anfitrite, y conservado en el Museo del Louvre, y la piedra sardónica con el triunfo de Mayoriano, también en París, cuya fecha oscila entre los años 458 y 461; aquí al protagonista acompañan varias Nikes y cabalga sobre enemigos derrotados.

Una cuadriga al galope es el tema del tercer mosaico del Museo Arqueológico Nacional. Sobre el carro marcha el auriga vencedor y el *iubilator*. El auriga lleva palma y látigo y, como sus colegas, las riendas enrolladas a la cintura. El *iubilator* sostiene una fusta. Pertenece este carro a la facción circense de los ver-

des a juzgar por el color predominante en la casaca del auriga. Alternan los colores en los pies de los caballos: marrón y rosa en los caballos *iugales* y el negro en los *funales*.

El tipo de caballo cambia con respecto a los de las cuadrigas anteriores. Aquí son caballos más fuertes, cortos y rechonchos. Es un prototipo de caballo muy representado por los artistas de los cartones de los mosaicos que trabajaban en el siglo IV. Baste recordar los caballos de las cuadrigas del circo de los mosaicos de *Piazza Armerina*, publicados en magníficas láminas en colores por G. Vinicio Gentili, cuya cronología y estilo ha sido discutida a fondo por A. Carandini y que R. Bianchi-Bandinelli fecha entre los años 320-360. Este autor piensa para la ejecución de estos mosaicos en talleres africanos y más particularmente en los que estaban ligados a los grandes centros portuarios de Cartago, Hipona y Cesarea, donde los motivos pergameneos pasaron por los cartones africanos. Se transmitían modelos, a veces muy antiguos, que abundaban en los florecientes talleres artesanos. Quizá el cartón del mosaico del Museo Arqueológico Nacional de Madrid sea africano, como parece desprenderse de la comparación de los caballos con el mosaico de una villa de Cartago, donde se representan más de 80 caballos de carreras con sus nombres, que pertenecían a diferentes propietarios, y con el mosaico de una casa de Adrumento, con cuatro caballos, con los colores de las facciones del circo; todos los caballos en estos mosaicos obedecen al mismo tipo somático. Los caballos del *opus sectile* de la basílica romana de Junio Baso pertenecen también a este tipo. Esta cerámica de construcción se desarrolló particularmente en Egipto y los paneles eran remitidos a sus lugares de destino, dispuestos para ser colocados ya en las paredes. La disposición de los caballos y del auriga, incluso en detalles concretos, como es la actitud del brazo de-

CUADRIGA AL GALOPE Y CUADRIGA VENCEDORA. MUSEO ARQUEOLOGICO DE MERIDA.



recho, en el mosaico madrileño es muy parecida, sin la presencia sobre el carro de una segunda persona, a la de una cuadriga en el citado mosaico de Barcelona.

El director del Museo Arqueológico de Mérida, señor J. Alvarez S. Buruaga, ha tenido la gentileza de permitirme reproducir dos pinturas recientemente encontradas por él en sus excavaciones en la ciudad y sobre las que prepara un estudio exhaustivo.

La primera es un cuadrito que representa al auriga solo sobre el carro, visto de frente, en idéntica actitud que la ya documentada en uno de los mosaicos que nos ocupan. Es una pintura de carácter impresionista, con un gran uso del claroscuro. En la segunda pintura se representa el momento de la carrera, con el carro visto de tres cuartos y el auriga colocado de frente. El conjunto recuerda muy de cerca a dos cuadrigas del mencionado mosaico de *Piazza Armerina*, por lo que nos inclinamos por fechar, salvo la fecha que proporcione la excavación, estas pinturas emeritenses en la primera mitad del siglo IV.

La directora del Museo Arqueológico de Sevilla, Concepción Fernández Chicarro, ha publicado en el catálogo de este Museo Arqueológico andaluz, dos mosaicos con carreras de carros, conservados en el museo, en los que el carro está colocado desde un ángulo de vista parecido. Estos mosaicos son totalmente impresionistas y son notables por el estudio del color negro.

Las escenas de carreras de carros, a las que tan aficionados fueron los antiguos, inspiraron frecuentemente a los artistas del Imperio Romano, tanto a escultores como a pintores, a musivarios y a artesanos de piedras preciosas. Ya hacia el año 150, un sarcófago de Nápoles representa una escena de circo con erotes como aurigas. El escultor logró imprimir un gran realismo y variedad a la carrera con un excelente estudio anatómico en el cuerpo de los aurigas y de los caballos. El tema del circo había hecho su aparición unos años antes, durante el gobierno de Adriano, como lo indica el relieve funerario de un magistado de circo, conservado en el Museo Vaticano. R. Bianchi-Bandinelli cree que este relieve es un buen representante de la corriente plebeya, mientras Adriano y el arte oficial romano con él eran apasionados del arte, de la filosofía y de la religión griega. Esta corriente se manifiesta ya en la elección del tema, profundamente popular. En el siglo III pasó el tema del circo al mosaico, buena prueba de ello es el mosaico de Gerona y gozó de gran aceptación en el siguiente. Los artistas no hicieron más que reflejar, como siempre, magníficamente los gustos y preferencias de la época, bien confirmados por las fuentes literarias como por el último gran historiador de la antigüedad, Ammiano Marcelino y por multitud de epigramas recogidos en la

Antología Palatina. A los ejemplos citados a lo largo de estas páginas cabe añadir otros muchos, como la pintura de la tumba de *Aelia Arisuth*, en Gargaresh, de la segunda mitad del siglo IV, pintura que se relaciona más con las corrientes que llegaban de Roma y del oriente helenístico que con las de Cartago; el díptico en marfil de los lampadarios, conservado en el museo cristiano de Brescia, obra de un taller romano, pero que recuerda en la representación del circo las corrientes del arte plebeyo de Roma y el relieve del Museo Arqueológico de Foligno, que es la imagen mejor lograda del circo romano por la variedad y contrastes de las cuadrigas y que también pertenece a la corriente de arte plebeyo. Se caracteriza por cierto gusto barroco, por un realismo grande en la representación y por el uso de un claroscuro violento, que responde a las modas del relieve histórico romano. En el relieve de Foligno está magníficamente expresado el esfuerzo titánico de aurigas y de caballos durante las competiciones. El tema pasó al vidrio, como lo indica el plato de vidrio grabado de Colonia, conservado en el Museo Wallraf-Richartz, de finales del reinado de Constantino.

Un arte totalmente diferente, de una gran ingenuidad, que indica un cambio radical en la sociedad, es la representación del circo en un mosaico de Gafsa, fechado en el siglo V.

Los cuadritos del Museo Arqueológico Nacional son importantes por varios conceptos: para el conocimiento del ropaje usado por los aurigas y por los servidores y de los atalajes de los carros, etc. Desde el punto de vista artístico reflejan bien las corrientes de la época. Indican un dominio bueno en las representaciones animalistas y son deliciosos en su conjunto.

Las pinturas de Mérida responden a otras corrientes artistas. Son más impresionistas y los trazos son vigorosos y enérgicos. En ellos el claroscuro desempeña un papel importante, como en todo el arte plebeyo. Son un buen exponente de una corriente artesanal y popular, mientras los anteriores lo son más bien del arte oficial.

El Museo Arqueológico Nacional de Madrid guarda un cuarto mosaico, obra del Renacimiento, que ofrece diferencias artísticas grandes con las piezas anteriores. Las teselas son mucho más grandes. Las cabezas de los caballos están ejecutadas de una manera más deficiente sin señalar los ojos y las orejas, al igual que el sombreado de las diversas partes del cuerpo de los animales y del vestido de las personas, todo lo cual indica una cierta tosquedad artística en el musivario que hizo el mosaico. Las caras de los varones, principalmente las dos de los extremos, están trabajadas de una manera muy pobre. El artista romano matizó siempre mucho más.



CARRO. EPOCA DEL RENACIMIENTO. MUSEO ARQUEOLOGICO NACIONAL, MADRID.

# LA QUIEBRA DE LA VOZ

RAMON REGIDOR ARRIBAS

Ante una reciente representación operística he tenido ocasión de comprobar, una vez vez más, cómo el cantante camina, en su actuación pública, por una cuerda de equilibrista, al borde siempre del éxito o del fracaso, sin que medie entre uno y otro más distancia que los milímetros de grosor de esa cuerda. Una interpretación, a punto de alcanzar el grado de apoteosis, puede caer en un solo instante dentro de un silencio vergonzoso por un inesperado motivo: *la quiebra de la voz*.

Todo cantante sabe que éste es el único fallo que no puede permitirse. Es disculpable alguna falta de musicalidad, de estilo, de afinación, de actitud escénica, pero nunca la citada anteriormente. Parece que, cuando se produce en una actuación tal *quebradura*, toda la perfecta labor realizada antes y después queda borrada y que sólo se recuerda, como un punto de sonrojo que se agranda más y más, el fallo vocal. Esta es la impresión que suele vivir el cantante, y es tal la vergüenza que le causa ese fenómeno, que llega a sentir un profundo terror hacia él. Un cantante puede salir con la cabeza alta después de su intervención vocal, si su voz no se ha quebrado en ningún momento de la misma, aunque haya cometido errores de otro tipo, como los dichos más arriba. Pero saldrá avergonzado y mirará con recelo a quienes hayan sido testigos de su interpretación, aunque ésta haya tocado alturas de gran brillantez, si ha sucedido lo contrario.

Parece un absurdo lo anterior y, sin embargo, es casi una norma en la vida pública del cantante. Si éste es un intérprete musical y, en ocasiones, escénico, sería lógico que cualquier atentado contra estos aspectos de su interpretación supusiera la misma vergüenza que el fallo momentáneo de la voz. Pero la lógica del cantante es otra. Sin necesidad de explicaciones, y de un modo instintivo, él sabe que la mayor tragedia por que puede pasar es que se le quiebre la voz en un

momento de su canto. Y, por evitarlo, es capaz de atacar un sonido «fuerte», que está concebido en «piano», o de cantar «destemplado», rozando el grito, o, generalizando, de cometer cualquier desatino estético-musical. «Todo, antes que *gallear*», manifestará en su lenguaje peculiar.

¿Existe alguna explicación íntima para este curioso fenómeno? Creo haber descubierto una: *Cuando a un cantante se le quiebra un sonido, se está produciendo un fallo en lo esencial de su condición de cantante, que es la emisión vocal*. La base de formación más profunda para ser cantante (y hacer honor a tal título) es la de obtener unos sonidos del órgano de fonación humano con unas condiciones de vibración útiles para la Música. Pues bien, si cualquiera de estos sonidos no soporta esas vibraciones y se rompe, se está rompiendo la parte más esencial de lo exigido para ser llamado cantante. Más allá de esta base, cualquier error de orden musical o interpretativo e, incluso, de belleza fónica, es un fallo en lo complementario, pero no en lo sustancial.

¿Por qué se quiebra la voz? Ante todo, por una causa fisiológica, puesto que su funcionamiento es fisiológico. El mecanismo de fonación humano es una combinación de una corriente de aire procedente de los pulmones, de una vibración o movimiento en las cuerdas vocales y de una acción resonadora de ciertas partes de la cabeza. Para conseguir unos sonidos óptimos y evitar, a la vez, que éstos se quiebren, es preciso que la tensión de las cuerdas sea la adecuada, así como que la fuerza del aire y la amplitud de los resonadores sea la exacta. Cuando tales adecuación y exactitud fallan en todo o en parte, puede surgir la quiebra de la voz.

Pero esta causa fisiológica viene motivada, a su vez, por unas circunstancias de orden físico o psíquico, que suelen actuar entremezcladas al producir el fallo vocal, aunque siempre con mayor predominio de unas sobre

otras, según los casos. Veamos cuáles son.

Empezaremos por citar la circunstancia de *inexperiencia*, que interviene en gran número de situaciones de crac vocal. Aprender a cantar es aprender a *sentir*. El Canto (no me canso de repetirlo) es un mundo de sensaciones, y de la repetición de éstas viene el hábito de cantar, que es lo que da a la persona categoría de cantante. Quien se inicia en esta profesión artística, ha de repetir día a día una conducta en torno a su voz, que le va produciendo unas sensaciones; a fuerza de repetición, tales sensaciones se fijan en su cerebro y habrán de servirle de guía a la hora de emitir sonidos. Si estas sensaciones han sido correctas y su repetición suficiente, el cantante adquiere una experiencia de bien cantar o, lo que es igual, un control perfecto sobre su aparato de fonación, que impedirá el fallo vocal. Mas si el cantante no ha obtenido la experiencia necesaria en el aprendizaje del gobierno de su instrumento musical, se moverá siempre en un terreno de *inseguridad*, de donde puede brotar en cualquier instante la quiebra de su voz.

Otra circunstancia, con posible intervención en el crac vocal, es el *descuido*, que puede proceder de múltiples fuentes: preocupaciones de diversa índole, atención especial hacia algún aspecto de su interpretación, excitación nerviosa, etc... Compondrían una lista muy larga todas las causas de descuido sufribles por un cantante, *de descuido en lo elemental por ser precisamente elemental en él*. Recordemos que el intérprete vocal es una persona con todos los problemas inherentes a su humanidad, exacerbados generalmente por su singular sensibilidad de artista, que ha de tener en cuenta en el momento de su actuación pública una serie de cuestiones interpretativas (memoria de la obra musical, encaje dentro del conjunto que rodea su actuación, perfección de estilo, movimiento escénico, etc.), que

atraerán su atención. La emisión vocal, para este cantante que se halla a la altura de poder cantar ante un público, ha de ser un problema superado, una mera costumbre que no precisa de gran cuidado por ser una mecánica habitual. Preocupado, pues, el intérprete por más altos vuelos, puede tropezar en el segundo menos imaginado con una quiebra de su voz, como tropieza un día en la escalera de su casa un individuo que la ha subido miles de veces.

Una circunstancia que motiva en gran número de casos el fenómeno que tratamos es *sobrepasar los límites de la voz*. Todo órgano vocal posee unas cualidades específicas de intensidad, tono y timbre. Esta especificación permite utilizar la voz dentro de unas limitaciones de volumen sonoro, de altura en la escala musical y de colorido. Tales limitaciones pueden variarse con el estudio, el trabajo y la edad. Pues bien, todo cantante ha de llegar a conocer cuáles son sus límites, sin cegarse por orgullos, porque desconocer aquéllos o subestimarlos puede arrastrarle a grandes humillaciones, siendo una de ellas la quiebra de la voz. Efectivamente, una voz sometida a esfuerzos para los que no está constituida podrá quebrarse, por lógica.

Por último, citaremos una circunstancia no imputable de modo directo al cantante, pero contra la cual ha de estar él siempre prevenido: *la patológica*. Entendida en su más amplio sentido, comprende desde la grave enfermedad de cualquier parte de las vías respiratorias, hasta la simple sequedad de garganta momentánea o la aparición de una flema, que obstaculizan el correcto funcionamiento de la fonación. Cuando la quiebra de la voz está motivada fundamentalmente por una circunstancia de este género, es disculpable en teoría, y sólo en la práctica si la enfermedad es muy notoria. Hago esta consideración, porque el público oyente está acostumbrado a escuchar muy a menudo en boca de los cantantes, antes de su actuación,

frases como ésta: «Hoy no me encuentro bien.» Parece como si con tal expresión trataran de justificar de antemano los fallos posteriores que pudieran aparecer. Por ello es que el auditorio no acepta tal excusa ni la quiebra de voz subsiguiente, salvo en casos de disminución física muy notoria. Es realidad que, salvo contadas excepciones y ocasiones, ningún cantante *se encuentra perfectamente bien* en el tenso momento, pleno de responsabilidad, de salir a cantar (esto es de fácil comprensión para quien conozca un poco lo que significa actuar en público). También es realidad que el cantante trata de tranquilizar y engañar muchas veces a su propia conciencia, buscando una causa patológica para sus fallos vocales, cuando el motivo real es más profundo o básico.

Decíamos al principio que la quiebra de la voz era el fallo más temido por el cantante y que más vergüenza le ocasionaba. Aducíamos como explicación que tal quebradura suponía *un fallo en lo más esencial de su condición de cantante*. Si bien esto puede servirnos para la comprensión íntima del fenómeno que tratamos, hay otra explicación, con el mismo origen que la anterior, más asequible a cualquier mente. Es la siguiente.

El público diletante se divide en diferentes grados, según su sensibilidad, su cultura y su formación musical. En los grados más elevados se valoran una serie de aspectos de la interpretación del cantante (buen estilo, gran musicalidad, identificación con lo interpretado, afinación, etc...) que van perdiendo valor hasta pasar desapercibidos a medida que descendemos por esta gradación. Un fallo de estilo sólo será advertido por una minoría, por ejemplo, así como una deficiente actuación escénica o un detalle de desafinación o desajuste musical; tales errores tendrán una mayor o menor trascendencia, según la categoría del diletante que escucha y ve. Pero hay algo que no pasa desapercibido ni aun



para el espectador del grado musical más ínfimo, ni para el que nada entiende de lo que supone la expresión vocal. Esto es: la quiebra de la voz. Y el cantante, porque así lo sabe o lo intuye, reconoce que cuando falla en este punto, *ha fallado para todos*.

Es por ello (por la muy fácil captación de este fallo vocal) que el alumno principiante de Canto siente, desde la primera clase, como primer error en que puede caer, la quiebra de su voz. Y desde el primer instante, sin necesitar de explicación alguna por parte de su maestro, comprende que *aquello no es correcto* y experimenta vergüenza y malestar cuando se produce, mientras que otros fallos vocales e interpretativos sólo son percibidos por él a medida que avanza su proceso formativo en el arte del Canto.

# LAS TABLAS HISPANO-FLAMENCAS DE SAN PEDRO DE TEJADA (BURGOS)

BASILIO OSABA Y RUIZ DE ERECHUN

EN uno de los cerros que dominan la orilla izquierda del valle, al pie de la sierra de la Tesla, se yergue arrogante, apoyada sobre su cimborrio o cúpula, la esbelta torre de la iglesia de San Pedro de Tejada, desafiando a sus congéneres y vecinas de Valdenoceda, Almiñé y Puentearenas, todas ellas del más puro estilo románico de mediados del siglo XII. Ahora bien, esta iglesia es de las más bellas, la más completa y la mejor conservada de todas las rurales de la provincia; últimamente ha sido restaurada por la Dirección General de Bellas Artes y declarada Monumento Histórico Artístico Nacional.

El padre Flórez, en su «España Sagrada», nos dice que entre los 265 monasterios sujetos al de Oña se hallaba el de San Pedro de Tejada, y que, al parecer, antes de esta iglesia existió otra en honor de Santa María, así como una abadía, ya en el siglo IX, que posteriormente pasó a depender del poderoso monasterio benedictino de Oña, en torno al cual trabajó una Escuela de maestros no identificados aún, pero quizá en un remoto no muy lejano se aclare este enigma.

Es de aquí donde proceden las tablas que vamos a analizar, si bien en la actualidad se hallaban depositadas en el pueblecito de Quintana de Valdivielso, dentro del edificio del «Colegio de Jesús, María y José», dependiente de la Fundación Benéfico Docente de este nombre. El inmueble, conocido vulgarmente con el nombre del «Colegio del Ricachón», fue fundado por la señora María del

Carmen Andino Fernández, heredera del señor Huidobro, quien adquirió la ermita de San Pedro de Tejada juntamente con extensos terrenos con motivo de la Desamortización llevada a cabo por Mendizábal. De aquí que uno ya de sus remotos herederos, la señorita María de la Encina Huidobro Llano, sea la propietaria y administradora de estos bienes.

Es lógico que el retablo en un edificio abandonado sufriera desperfectos, hasta que, en 1963, Bellas Artes acordó restaurar la iglesia y recoger las tablas para asimismo restaurarlas en Madrid. Por lo que respecta al retablo, de un gótico florido, con su guardapolvos o umbela corrida de magnífica tracería, pero carcomida, no se haya podido conservar.

La disposición de éste y de las tablas era la siguiente: como remate, y en el ático, figuraba el Calvario, es decir, el Crucificado, la Virgen y San Juan Evangelista de pie, en imágenes exentas de madera de pino. A los pies de la cruz el escudo de Castilla y León.

En el cuerpo superior, y en su calle central, figuraba la imagen exenta, tallada en madera, del titular de la iglesia, o sea, San Pedro Apóstol, coetánea de las tablas, siendo la única que queda en la actualidad, pero sin retablo.

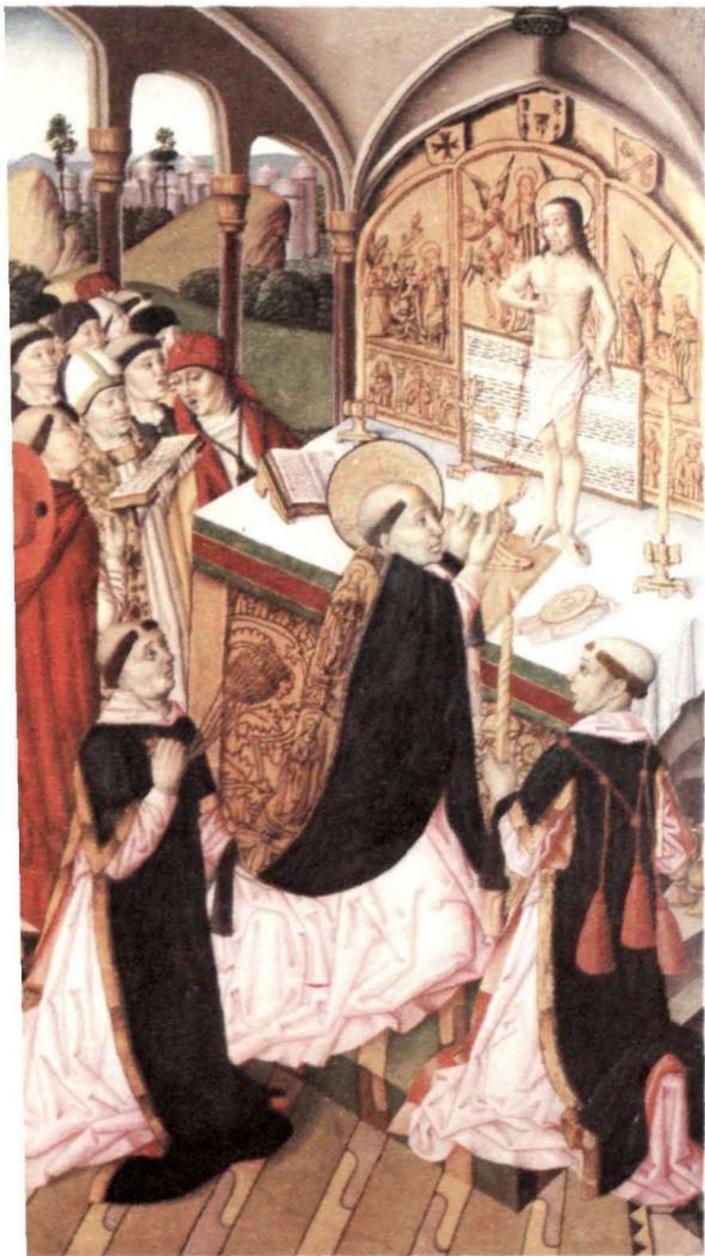
A ambos lados de la misma se exhibían las cuatro tablas mayores en madera de pino, que miden 1,93 metros de alto y 0,93 metros de ancho. Junto a la estatua de San Pedro, y a su derecha, figuraba la tabla con la escena narrativa que representa el

arresto de San Pedro ante el rey Herodes que le condena a ingresar en la cárcel, que sería posteriormente libertado por el ángel enviado por Dios. Herodes está sentado, con el cetro en su mano izquierda y con su derecha en ademán muy significativo juzgando al Apóstol, custodiado y esposado por dos soldados a su lado y detrás algunos más; todos ellos visten armaduras y cascos y son portadores de armas. Detrás de Herodes, asimismo en pie, conversan tres personajes. En la manera de vestir se observan anacronismos. La habitación está embaldosada, y el techo en plafón dividido en casetones. El fondo es de paisaje arquitectónico, y el brocado de oro. Esto ocurrió por los días de los Acimos. En cuanto a este rey Herodes conviene aclarar que no se trata de su abuelo, Herodes el Grande, sino más bien del hijo de Aristóbulo, que recibió el reino del emperador Calígula en el año 40 (d. J. C.) y que murió por la Pascua cuatro años después.

Junto a ésta figuraba la tabla que representa la misa del Papa San Gregorio Magno. A tal efecto y en primer plano se ve al Santo arrodillado y adorando a la Sagrada Forma en el momento del alzar, en que se le aparece el Salvador; está ayudado por dos cardenales arrodillados. A la izquierda, se puede apreciar a otro cardenal, a un obispo y a varios monjes que están cantando. En la parte superior se percibe bóveda de crucería, detrás tríptico gótico y a la izquierda paisaje arquitectónico y vegetal.

COLOCACION DE LAS TABLAS EN EL RETABLO Y EN SU ESTADO PRIMITIVO.





Salvador, y, como fondo, paisaje flamenco formado por edificios, arbolitos y rocas. En el ángulo inferior de la derecha algunas piedras, detalle éste, tan frecuente en las sargas de Oña y de Schongauer, y aquí lo tenemos como caso insólito.

Junto a la anterior se hallaba la que representa a dos Santos Obispos, o abades mitrados, sin especificar quiénes son, de pie, afrontados, empuñando con sus izquierdas ambos báculos pastorales, uno de ellos bendiciendo con la diestra y el otro sosteniendo un libro abierto. El piso de la estancia está embaldosado, el techo plafonado atravesado por vigas, y en los fondos tapiz brocado con profusión de oro, paisaje arquitectónico y algunos arbolitos.

Tanto las mitras como las casullas y los nimbos, sin inscripción, están ricamente ornamentados.

En el cuerpo inferior figuraban las cinco tablas restantes, cuyas medidas, de 1,33 metros de alto y 0,93 metros de ancho, son inferiores a las anteriores debido a que el guardapolvos, con delicada tracería, es mucho más estrecho que el superior.

En su calle central, precisamente debajo de la estatua del Santo, muy corriente en esta clase de retablos burgaleses, figuraba la tabla que representa al Salvador resucitado apoyando los pies sobre el globo terráqueo, según dice el profeta: «Mi trono es el cielo y la tierra el escabel de mis pies», sosteniendo con su

A la izquierda de la estatua se situaba la tabla que representa la escena del milagro realizado por San Pedro arrodillado en plan de súplica, resucitando a un joven en pie que acaba de salir del sepulcro, lo que Simón el Mago, con sus hechicerías y brujerías, no pudo verificar. Se trata de este Simón que intentó comprar con dinero el don de hacer milagros a los Apóstoles, contestándole San Pedro: «Sea ese tu dinero para perdición tuya, pues has creído que con dinero podía comprarse el don de Dios.»

Detrás de San Pedro se halla, en pie, San Pablo y otros dos personajes dialogando. En la parte central frente a San Pedro, en posición estática, el rey Herodes, citado anteriormente, el padre del muchacho, Simón el Mago con cara de desagrado, y otras personas atónitas ante el hecho. En la parte superior y entre nubes, el





sombrero y en el resto de su persona, y a Santo Tomás, con su libro abierto, pensativo, y con la mueca en su rostro de duda, titubeo, escepticismo... El fondo, como en las otras tablas, es parecido.

Y, finalmente, la que representa a los Apóstoles San Felipe y Santiago el Menor, estaba colocada en el ángulo inferior de nuestra derecha. Como todos los demás Apóstoles, están emparejados, en pie, ostentando los símbolos de su apostolado y martirio. A estos dos Apóstoles siempre se les representa juntos; el primero con la cruz y el libro, y el segundo con una gran porra y el libro. Conviene aclarar aquí que todos los nombres figuran en los nimbos en castellano, en tanto que el de San Felipe figura en griego: PHILIPOS APOS... Además, otro dato a consignar es que en la parte arquitectónica aparecen dos ar-



mano izquierda la cruz y el banderín del Resucitado, y con la derecha en ademán de bendecir; a ambos lados, sendos ángeles arrodillados en trance de adorar las llagas de Jesús. Al fondo, paisaje arquitectónico y, detrás del Salvador, lienzo con brocado de oro.

A su derecha estaba colocada la que representa a los dos San Juanes, el Evangelista y el Bautista, ambos de pie, afrontados, sosteniendo en sus manos los atributos que les caracterizan: el primero con la copa o cáliz del que surge el dragón, símbolo del veneno con el que le quisieron matar, y el segundo con el «Agnus Dei». El suelo está embaldosado, el paisaje es arquitectónico y el baldaquino es de brocado de oro con ornamentación floral.

Y a la derecha de esta última los Apóstoles San Pablo y San Andrés, asimismo en pie, empuñando el Apóstol de las Gentes la espada desnuda con la que sufrió el martirio y el libro de sus Epístolas. Frente por frente está San Andrés, sosteniendo con ambas manos la cruz en forma de aspa en la que fue martirizado. El suelo está embaldosado, los pies desnudos, al fondo paisaje arquitectónico junto con algunos arbustos y un gran brocado de oro.

Al otro lado de la tabla central, y más próxima a ella, figuraba la que representa a los Apóstoles Santiago el Mayor, que, aunque carece el nimbo del epígrafe correspondiente, no obstante se sabe que es él por los signos de peregrino que ostenta en su

cos de herradura cuyos peraltes están muy pronunciados y al otro lado el arco es rebajado. ¿Intencionado esto? Tal vez, y ello nos llevaría a creer que el pintor conocía muy bien la influencia mozárabe en la región; y el arco rebajado, que estaba en boga bajo el reinado de los Reyes Católicos, época en que se pintaron estas tablas.

Una vez descritas las tablas, pasamos a estudiar sus características. De sobra es conocido que todo investigador debe estar en posesión de una técnica rigurosa y segura, de una técnica meticulosa que no aventura a nada.

En estas tablas nos encontramos con uno de los puntos cruciales de la problemática actual: ¿Quiénes son los maestros principales que trabajaron en Oña y a cuál de ellos pertenecen? Esto no es óbice para que, en tanto no se demuestre documentalmente el nombre del autor o autores de estas pinturas, nos atengamos al *atribucionismo*, siempre desagradable, sobre todo en esta época de finales del siglo xv en que trabajaban en España tantos y tan buenos pintores como Juan de Flandes, Melchor Alemán, Hernando Rincón, Bartolomé Bermejo, Pedro Berruguete, Alonso Sedano, Pedro de Aponte, Fernando Gallejo, Francisco Chacón, etc... y una numerosa pléyade de maestros anónimos que trabajaban en la Península, consideremos imprescindible en esta situación tratar con serenidad y objetividad desglosando aspectos, analizando los paralelismos más estrechos y decisivos que en ellos se observan, ya que la evidencia no fulgura con los destellos que deseáramos, sin pretender en ningún caso dogmatizar y aún menos polemizar.

Podemos sentar como premisa fundamental que en la Escuela de Oña destacan dos maestros principales como componentes de un solo taller, juntamente con la colaboración de varios discípulos; este aserto, que ya se sospechaba, lo ha venido a recordar las tablas de San Pedro de Tejada, los lienzos y tablas que aún quedan en el citado monasterio, las ocho sargas que se exponen en el Mu-

seo de Burgos y que proceden de Oña, algunas tablas del museo de nuestra sin par catedral, el retablo de San Nicolás en Espinosa de los Monteros, dos tablas en el Museo de Gante, las últimamente recogidas de San Vitores por el actual párroco de Oña, don Agustín Lázaro, y algunas más que se hallan dispersadas en iglesias rurales del norte de la provincia de Burgos, etc... No así las que se conservan en la iglesia burgalesa de San Nicolás, las que el investigador Post las atribuye al maestro de San Nicolás, así como algunas de la Escuela de Oña las atribuye al maestro de Burgos. Se denomina «Escuela de Oña» por haber sido considerado este antiguo monasterio como centro de este tipo de pintura artística.

El arte flamenco se difunde con gran profusión en España en la segunda mitad del siglo xv y donde más fructifica es en Castilla, de manera especial en Burgos, debido, tal vez, al comercio de lana con los Países Bajos a través de los puertos del Cantábrico, siendo esta región la que acoge con gran ardor el estilo de Brujas.

Si examinamos con detalle estas tablas veremos en seguida que representan una hispanización de la fórmula flamenca en un avanzado momento, con su gran pureza de excelente estilo y ejecución: así, los personajes que en ellos figuran son auténticamente ibéricos, sin preocuparse demasiado en la perspectiva ni en la exactitud miniaturística; en cambio, se acusa vigorosa actuación del modelado por mediación de la luz y la sombra; los rostros de los personajes, de una elaboración estilística esmeradísima, están serenos, reposados, influenciados tal vez algo remotamente por van Eyck, destacando algunas cabezas por su magnífico dibujo y mejor ejecución; se observan en ellos, además del realismo, un manifiesto predominio de la expresión de vida interior sobre la belleza de la forma; los plegados angulosos y tubulares en los vestidos son notas típicas de las modas flamencas. Estas composiciones sobresalen por su alarde decorativo y riqueza ornamental en la profusión de brocados, relieves en

estuco y oros, que en los fondos nos traen a la memoria el modo de trabajar que tenían los miniaturistas. Asimismo, este lujo opulento se manifiesta en las vestiduras y nimbos dorados en relieve. El maestro o maestros alcanzan la más alta delicadeza colorista embelleciendo las figuras con entonaciones potentes y brillantes de la rica gama cromática de rojo, verde y amarillo, además de manifestar un gusto especial por la solemnidad compositiva y cierto estatismo, especialmente en los Apóstoles emparejados. Los paisajes, por supuesto artificiales y flamencos, se reducen a representar en todas las tablas el mismo tema, es decir, edificios con sus columnas, arquerías, troneras, tejados cónicos de pizarra, etc...; y en cuanto a la vegetación, única y exclusivamente se reproducen arbolitos, todos ellos del mismo tipo, forma y volumen. Los suelos de los interiores están embaldosados, y los techos, excepto el de la iglesia en la que el Papa San Gregorio celebra la Misa, que es de bóveda de crucería, son de plafón adornados con vigas y casetones.

Resaltaremos otras minuciosidades que no quisiéramos pasar por alto, tales como los mechones caídos sobre las frentes de algunos personajes (San Pedro en dos ocasiones, San Andrés y Santiago el Menor), las barbas terminadas en punta en la totalidad de las personas, excepto en San Pedro, que, aunque poblada, la tiene corta, así como su cabellera; en el nimbo de Santiago el Mayor no figura su nombre, pero, en cambio, ostenta en su persona los emblemas de peregrino; las rótulas están muy pronunciadas; la carnación de los desnudos en las piernas y pies es excesivamente blanquecina y delgados; las bocas son pequeñas y redondeadas; los labios gruesos y las muecas muy expresivas; en el tríptico o retablito del altar se aprecian escenas de la Anunciación, Inmaculada y Nacimiento de Jesús, cuyas figuras y demás Santos de la predela están trazadas con inverosímil ejecución miniaturística, así como la del Salvador que reposa sobre la mesa del altar en-



viando la sangre a chorros desde sus llagas de manos y costados al propio cáliz, en tanto que arrodillado adora a la Sagrada Forma, etc.; tendencia a desplazar las figuras de su fondo, aproximándolas al espectador por un adecuado tratamiento de la tercera dimensión; detalles que éstos y algunos otros más nos llevan a confirmar el gran realismo, religiosidad y minuciosidad de esta clase de pintura.

El interés de estas tablas radica en la palpable revelación de la fusión del estilo de Fernando Gallego con la producción pictórica de la Escuela de Oña con un conjunto de maestros no identificados aún, pero que empalman con la Escuela Salmantina de Gallego, quien representa en Castilla la plena nacionalización del estilo flamenco.

En la Escuela de Oña se observan, quizá más que en otras partes, la influencia de Martín Schongauer, Hugo van der Goes y Konrad Witz a través de Fernando Gallego.

Por otra parte, estas tablas revelan la mano de dos maestros

distintos, aun cuando entre ellos existan mutuas y estrechas relaciones, con la colaboración del mismo discípulo o empleado en el taller, como a continuación intentaremos demostrarlo.

Las dos tablas, la que ostenta el Resucitado y la de los dos San Juanes, son de mano distinta a las siete restantes; así, en las primeras los rostros son redondos y rechonchos, las narices son más cortas y las puntas más romas, los ángulos de los ojos apenas presentan ligerísimos retoques de sangre, las manos en las proximidades de las muñecas ostentan abultamientos a modo de hinchazones; lo mismo se podría decir de la expresión de los rostros, con su serenidad y leve sonrisa a tal extremo que las caras del ángel de la izquierda del Resucitado y la del Evangelista con sus rubias y largas cabelleras están calçadas, la carnación es blanquecina, los cabellos rubios típico todo ello de los países norteños..., en tanto que en los restantes rostros son alargados y estilizados, las narices son más largas, los ángulos de los ojos presentan más sangre,

las manos son más largas, la carnación es más tostada, etc.... Ambos maestros se replican en los rostros de algunos personajes; así, uno de ellos en los del ángel y San Juan Evangelista, y el otro en los rostros de San Andrés, Santo Tomás, Santiago el Menor, Herodes, etc.... Estos artistas, como españoles, se manifiestan sobre todo en la abundancia de nimbos y en el *recargamiento* de dorados.

Otro detalle, muy digno de tenerlo en cuenta, es que los fondos de brocado de oro presentan los mismísimos dibujos florales y que los paisajes son también, si no iguales, muy similares. Todo ello nos induce a creer que en el taller de Oña había discípulos o bien operarios a los que los maestros encargaban realizar trabajos de segundo orden, como en este caso concreto de todas las tablas del mismo retablo.

Como sumario de lo expuesto, intentaremos tratar con serenidad y objetividad la situación problemática, difícil y delicada respecto a los autores de estas tablas. Y puesto que hoy por hoy, que nos-

otros sepamos, no existen fuentes fidedignas que nos aseguren qué maestros intervinieron en las mismas, nos serviremos de conjeturas basadas en todo cuanto hemos podido observar.

Según el investigador Chandler Rathfon Post, uno de los maestros de la Escuela de Oña fue el bautizado con el nombre de «Maestro de Burgos», que interviene en los seis grandes lienzos que sirven de decoración en los panteones de los Reyes, con su dureza de gestos, cuerpos voluminosos, tipos enervados, excesiva delgadez de algunas de las figuras, analogías en tipos y composiciones, tanto en calidad como en el modelado de sus caras, etc., y en los detalles de la vida corriente que a menudo figuran en los fondos de las

pinturas hispano-flamencas. Las siete tablas de San Pedro de Tejada, analizadas en el segundo grupo, guardan más relación con los lienzos de Oña y, por lo tanto, con el maestro de Burgos, y la influencia de Schongauer, que las ocho sargas que se exhiben en la sala XII del Museo de Burgos.

En cuanto al otro maestro, que podría ser bautizado con el nombre de «Maestro de Oña», cuyas filiaciones con respecto a las ocho sargas que importadas de Oña con motivo de la Desamortización de Mendizábal se conservan en este Museo, como acabamos de decir, son más tangibles que las restantes de Oña, y están más influenciadas por Fernando Gallego. A este maestro podríamos atribuir las del Resucitado y la de los dos

San Juanes, así como las del retablo de Espinosa de los Monteros y otras más del norte de Burgos.

En resumen, por todas partes de esta provincia se manifiesta que la Escuela de Oña fue fecundada por la virilidad de estos dos grandes maestros, los que con la exageración en la opulencia decorativa van a ser el «canto del cisne» del goticismo en la pintura de Castilla en general y de Burgos en especial. Quizá existan algunas otras obras con su amanerada tosquedad, que no hacen más que prolongar por unos años un arte ya muerto.

#### BIBLIOGRAFIA

---

Chandler Rathfon Post: «Historia de la pintura española», *Bol. de la Comisión de Monumentos de Burgos*, núm. 96.

---

Informes: En el *Bol. de la Comisión de Monumentos de Burgos*, núm. 4.

---

Lafuente Ferrari, Enrique: *Breve historia de la pintura española*, Madrid, 1953.

---

Gudiol Ricart, José: «Pintura gótica», en *Ars Hispaniae*, vol. IX, Madrid.

---

Lambert, Elie: «El arte gótico en España», *Historia del Arte*, Labor, vol. VII, Barcelona, 1932.

---

Ayuntamiento de Brujas: *L'art Flamand dans les collections espagnoles*, Brujas, 1958.

---

J. del Alamo: *Colección diplomática de San Salvador de Oña*, Madrid, 1950.

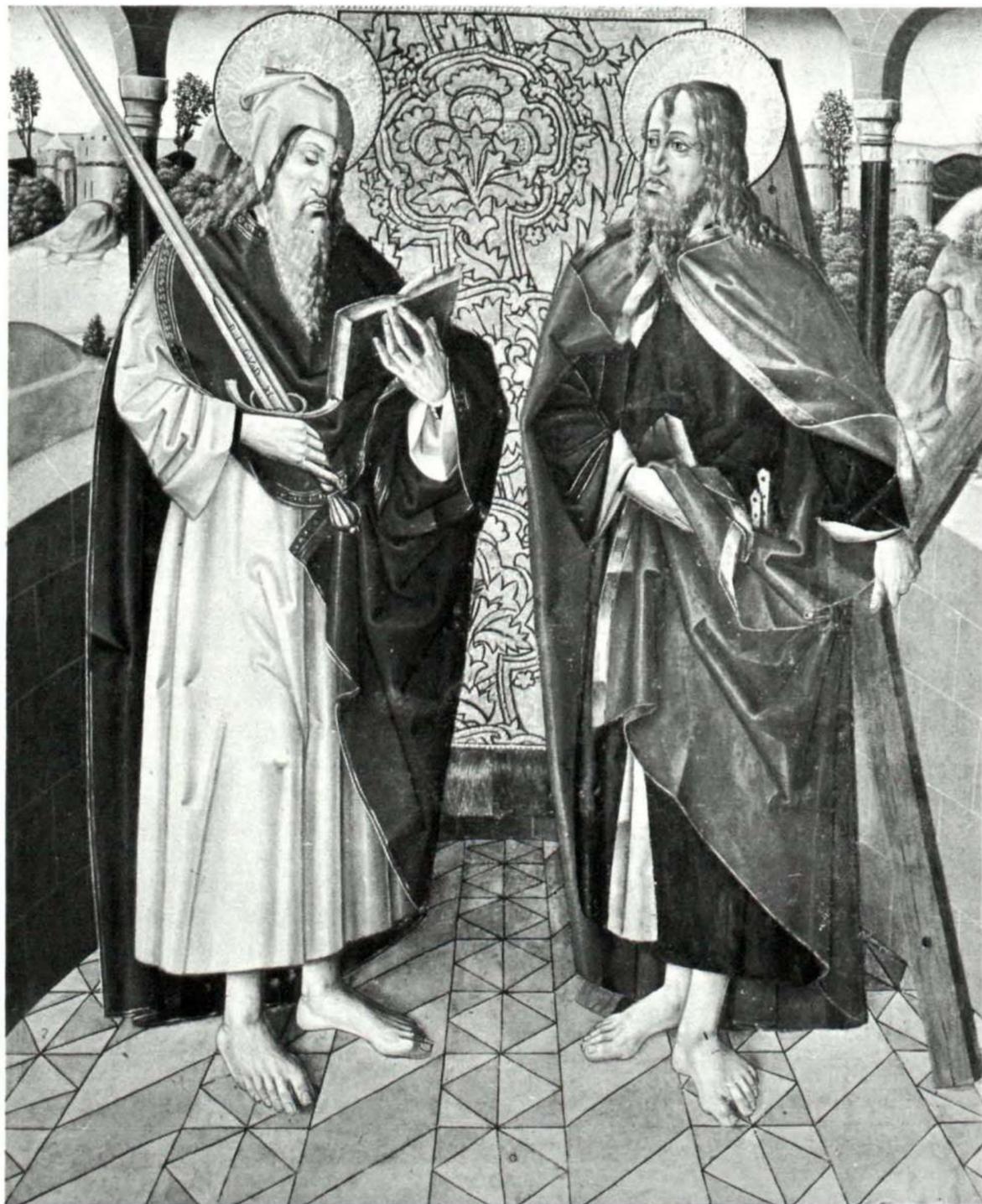
---

Pérez Carmona, José: *Arquitectura y escultura románicas*, Burgos, 1959.

---

Padre Flórez: *La España Sagrada*, vol. 27.

---



# LA PINTURA EN MURCIA

ANTONIO MARTINEZ CEREZO

No fue vana la generación rebelde del dieciocho, una nube de verano que llegara a Murcia como lejano eco de la postguerra europea, fue una generación necesaria, imprescindible, providencial, fue una generación de choque, aperturista, laboriosa, disconforme. Sin ella, las cosas hubiesen rodado de forma muy distinta, posiblemente retrasando el proceso evolutivo en varias décadas.

Cronológicamente, la raíz prístina arranca en la figura del escultor Antonio Garrigós (1888-1966), magnífico continuador de la tradición «pesebrista». Continúa con Joaquín (1892-1956), Luis Garay (1893-1956), Clemente Cantos (1893-1955), José Planes (1893), Victorio Nicolás (1896-1962), Pedro Flores (1897-1962) y cierra filas con Ramón Gaya (1910). Es a mediados de la década de los años diez cuando comienzan a bullir por el provinciano ruedo local, y poco a poco van afianzando su vocación hasta llegar a adquirir consistencia como grupo hacia principios de los años veinte, período en que adquiere consistencia el movimiento y atraviesa por el punto culminante de su actividad. Vocados plenamente al arte, se lanzan en tromba a destruir tópicos y a sembrar las bases para las futuras generaciones. Acertadísimo, la Galería Chys ha delimitado la generación entre los años 20-30, pues, indudablemente, son los de su lanzamiento y máximo apogeo. Como perteneciente a la generación habría, naturalmente, que incluir a Angel Tomás (1898), quien a sus setenta y seis años continúa en activo como decano de los pintores capitalinos. No obstante, no extraña su exclusión, ya que no participó activamente en los acontecimientos narrados y además durante mucho tiempo se dedicó a su negocio de artesanía, y es de destacar el dato porque nunca se apartó de la pintura y su independencia económica le ha permitido trabajar ajeno a todo condicionamiento consumidor. Personalmente opino que sus mayores logros hay que buscarlos en el autorretrato y el paisaje, sereno y armonioso.

De Miguel Vivancos (1897) se sabe poco. Falta desde hace mucho de la tierra. Tiene fijada su residencia habitual junto al Sena, donde realiza una pintura naïf de un lirismo incuestionable. Fino, exquisito, barroco, detallista, aspira a narrar en sus obras una especie de cuento oriental incendiado de color. Aunque quiera apartarse del ingenuismo no le ha de ser fácil, su raíz es naïf auténtica; la convicción verdadera, no fingida.

Las cartas estaban echadas para las generaciones venideras, el movimien-

to inigualable, el ejemplo atractivo. Pero un valladar infranqueable encontraron en su camino: la guerra civil española, y al acabar ésta, la segunda guerra mundial. La guerra del 36 y la superguerra del 39.

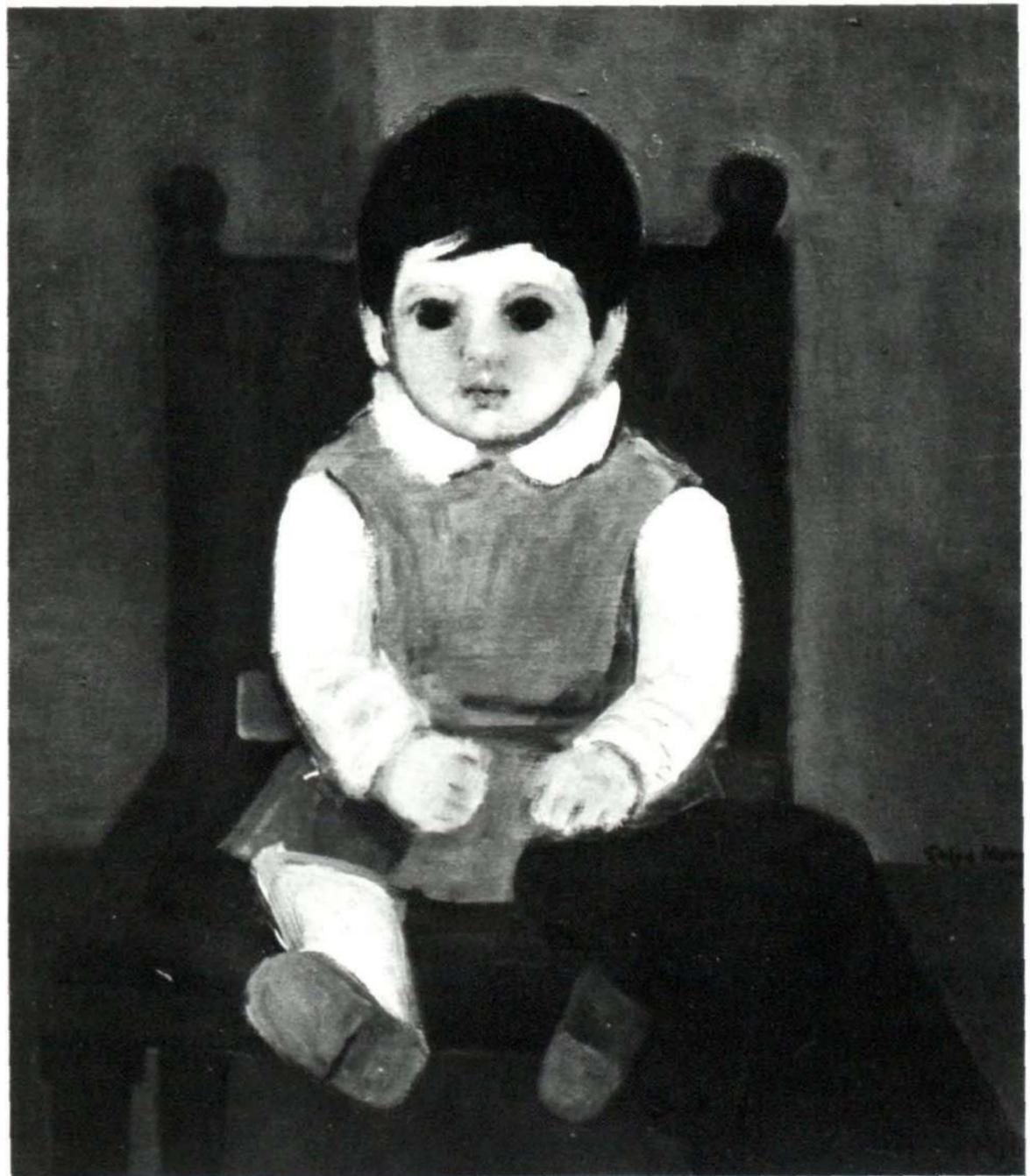
Muy propicio era el ambiente artístico en los años postreros de la Niña Bonita. Convulsión a la atonía de una ciudad es labor de titanes, labor de equipo. Unieron elementos con nueva savia en un deseo irrenunciable de aunar gustos, ilusiones y esfuerzos. Muy cerca se estuvo de conseguir la generación suprema. La madurez artística de unos y el ímpetu juvenil de los recién llegados propiciaban los más felices vaticinios. La actividad belicista característica de esta etapa his-

tórica y las subsiguientes etapas de escaseces y privaciones fueron la línea divisoria, el viento huracanado que sembró la dispersión, el valladar temporal insalvable.

A unos les supuso paralización de su actividad, a otros suspensión de sus estudios, a otros el destino les llevó a vagar por el mundo atormentado por la sombra de Caín.

Los efectos no son fácilmente medibles. Ninguna pérdida irreparable en lo vital, algunos exilios, previsibles vocaciones extinguidas, espacio muerto para la creación artística. Empero la incidencia más directa pesa sobre la dicotomía propia de una etapa en la que el hombre ha de reservar su ingenio para sobrevivir y poner en or-

SOFIA MORALES. "CARLOS Y EL PERRO". 1957.





MOLINA SANCHEZ.  
"LA CINTA ROJA", 1973.

den su espíritu. Ciertamente que las verdaderas vocaciones vuelven a resplandecer por encima de todos los obstáculos, pero el trauma está ahí para quien tenga dos dedos de frente para reconocerlo. El globo pierde fuerza, la energía se atomiza y diluye, la gran ocasión pasa. Después de la guerra, en los años cuarenta, reaparecería la actividad, pero de modo muy distinto: los ceños graves acusan la madurez.

#### LA GENERACION GUADIANA

La agrupación que conoce su lanzamiento entre los años treinta-cuarenta es la generación-guadiana. Aparece y desaparece. No se pida, pues, que tenga la coherencia formal y pragmática de la que le precedió. Entre ambas quedan los nombres de José Sánchez Campillo (1904), dedicado durante muchos años a la formación plástica, practicante del óleo y la acuarela, pintor de los de antes, de los que apenas si realizan exposiciones, y Francisco Saura Pacheco (1905), llegado muy tarde al arte, autodidacta, que ha conseguido en la acuarela sus mejores logros.

En punta habría que colocar a Ramón Pontones (1908), residente en América, de quien todo ignoramos. Nuestros elementales conocimientos de Pontones se basan en los juicios recogidos de viva voz de quienes con él compartieron estudios y primeras obras. Antonio Oliver, en su libro «Medio siglo de artistas murcianos», indica que es un gran pintor de caballos, aunque con sello personal y sin influencia del italiano Chirico. Nacido al tiempo, es González Moreno, que alterna la imaginería religiosa con la escultura profana. Su fecunda labor de restauración y renovación de la imaginería salcillesca, le ha llevado a ser hoy una de las mayores autoridades sobre la vida y obra de Salzillo. También del mismo año e igual profesión es Antonio Villaescusa Morales (1908).

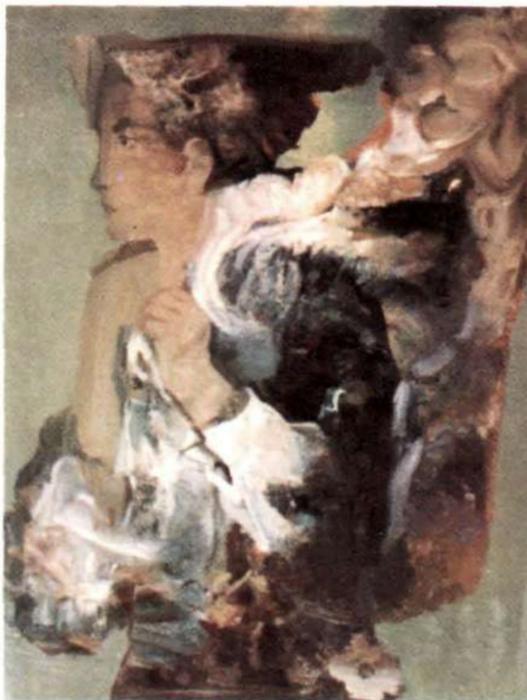
José Antonio Torrentbó (1914-1955) fue una esperanza truncada por una

existencia fugaz. Miembro destacado de la generación, activo, inquieto, exquisito acuarelista, hábil escenógrafo, figurinista, diseñador de carrozas festivas, ilustrador de fina línea y trazo lírico, como corresponde a quien fuera ferviente admirador de la poesía lorquiana. Nacido en el mismo año es Blas Rosique, a quien preocupa de modo especial el estudio del natural. Practica con habilidad el retrato.

Los tres nombres más importantes de la generación son los de Antonio Gómez Cano (1912), Vicente Viudes (1915) y Sofía Morales (1917). Obsérvese que, al estallar la contienda, el primero cuenta sólo veinticuatro años y no acaba sus estudios en San Fernando hasta el año 39, mientras que Sofía Morales es una joven alumna de Joaquín que celebra sus diecinueve primaveras con las primeras exposiciones. Su plena realización como pintores queda, pues, a este lado del tiempo.

A Gómez Cano sólo se le puede denominar con una palabra: pintor. Es la mejor personificación de la idea pintor que jamás he conocido. Hombre que se declara autodidacta, lo que no es rigurosamente cierto, bohemio, culto, conversador nato. Y, sin embargo, pintor que ejerce su oficio sin aspavientos, sin dengues, sin palabrería. Se le oír hablar de pintura, de pintores, pero nunca de su pintura, nunca de él mismo. Esto le ha valido muchas cosas, entre otras, el silenciamiento, la omisión, el anonimato. No se busquen referencias suyas en los libros, si en alguno aparece será con una reseña de pasada. A Gómez Cano es difícil verle porque él no se prodiga en los lares donde se reparten los galardones y no acostumbra a pasar la mano por otra chaqueta que no sea la suya, vieja y de pana. Campoy ha sabido verle en su Diccionario Crítico. Los pintores que le conocen también. No es infrecuente que le llamen maestro. Nunca

MOLINA SANCHEZ.  
"ANGEL VENECIANO", 1972.



por su nombre, siempre maestro. Irradia una fuerza que le acusa y delata. La pintura de Gómez Cano no tiene ningún artificio, tiene, sí, mucho de alquimia renacentista. Sabe lo que es el color porque se lo fabrica él mismo, comienza el cuadro sin más guía que el sentimiento, no pinta con el color, pinta en el color, que, aunque parezca lo mismo, no lo es. Fundamentalmente es paisajista y retratista. Su paisaje es de corte neoimpresionista, ancha la pincelada, generoso el pigmento, color fiero en la armonía. Ha cogido de Levante el cielo y del norte el suelo. Azules, verdes y malvas se dan cita en su paleta junto a los sienas. Difícilmente se encontrarán en su gama colores que pudieran apuntar a los decadentes sorollistas. En sus composiciones no hay anécdota, no pinta para la galería, pinta para saciar un fuero interno que le abrasa. Puede estar pintando tres días con sus respectivas noches y luego no coger el pincel en un mes. En el retrato no hace concesiones, se columpia en busca del interior del retratado. Y lo que más asusta es que suele acertar. Es mucho pintor para que le vean quienes van a tiro hecho. Su nombre debiera lucir más alto. No se le exime de culpa, ha hecho del «poder y no querer» un lema. Vive para pintar, no pinta para vivir.

Tampoco es pródigo en exposiciones Vicente Viudes (1916), cuya producción se consume casi totalmente en el mercado estadounidense. En el campo de la escenografía ocupa puesto relevante por su amplia labor en los teatros María Guerrero y el Español. Sus montajes teatrales han levantado justo revuelo en París con ocasión de importantes estrenos. La obra pictórica de Viudes acusa, en cuanto a su composición, la influencia de su experiencia escénica. Personajes de trazo esquemático, ambientes decorativos y una excelente visión colorista. Bajo una pasta ligera, jugosa y transparente resplandece su condición de pintor con largo oficio.

El quehacer de Joaquín se prolonga, en cierto modo, en Sofía Morales (1919), su mejor alumna. La más internacional de las mujeres que en Murcia han ejercido la pintura. Múltiples exposiciones individuales y colectivas en Europa y América avalan su carrera. Si bien parte de los preceptos joaquinianos, hay después una etapa en la que Goya está presente en su pulso, hasta que van decantándose las raíces para llegar a ser únicamente ella. Dotada de una gran sensibilidad, Sofía Morales inició su carrera como periodista y pintora. Parecía ganar la primera ocupación, pero, posteriormente, fue la pintura la que se llevó la palma. Traza con una pasta vibrante y un dibujo esquemático que no recuerda a su maestro más que en la intención de hacer buena pintura. Agudísima en el retrato, Sofía Morales tiene en los niños la principal fuente de su inspiración.

Es intimista, sus bodegones son un claro ejemplo de equilibrio, serenidad y madurez.

Claro queda que el denominador común que les aún es la falta de sitio en las antologías y diccionarios que se publican. Para ellos hay que reclamar puestos más objetivos.

#### APORTACIONES DE LOS DE POSTGUERRA

En los años de postguerra vuelven las fuerzas a bullir. La última generación compacta está en órbita. La representan fundamentalmente Mariano Ballester, Molina Sánchez, Muñoz Barberán y Hernández Carpe. Es tal la fuerza que el conjunto adquiere que no le falta razón a Camón Aznar cuando escribe en 1947 a Enrique Azcoaga: «El grupo de los artistas murcianos es el más nutrido y coherente de todos los regionales y el de personalidades más vigorosas.» Los pintores murcianos acaban de aprender algo importante: se precisa viajar, ver nuevos mundos, nuevos horizontes, nuevos modos. Y se instalan en Madrid ávidos de triunfos.

Si hubiese que otorgar un premio a la constancia, habría que concederlo a Molina Sánchez. Contemplando su obra primera resulta imprescindible su modo actual. Ejemplo de vocación incontenible, Molina supera todos los obstáculos animado por una voluntad indómita. En Castilla toma contacto con el Románico que infunde una nueva atmósfera conceptual a su quehacer, coquetea con el surrealismo y con el «feísmo» picassiano roza la abstracción. Pero, afortunadamente, no es más que una experiencia necesaria. Sale de ella robustecido. Tanto que, en adelante, preponderará la materia y el color sobre el dibujo. A Molina Sánchez nadie le niega su condición de grandísimo pintor, que crea ajeno a todo cuanto signifique anécdota o asunto. Reincide en los ángeles, y esto le supone que le vuelvan la espalda quienes buscan en el arte más el mensaje que la emoción, más el concepto que la plasticidad, más

MARIANO BALLESTER "RETRATO" (FRAGMENTO), 1965.



la anécdota que lo intrínsecamente pictórico. Si pintara temas sociales, feísmos desgarrados, Molina Sánchez estaría entronizado. Si en pintura destaca por su acertadísima dicción y exquisita calidad de pasta bien hecha, en dibujo exhibe una de las líneas más diestras y líricas del país.

De línea sabe mucho Hernández Carpe (1924), muralista nato que cogió del postcubismo su preferencia lineal. En su obra se verán muchas aristas, muchos ángulos de todo grado que, últimamente, se ocultan bajo las curvas. Figura, fauna y flora se dan cita recurrente en los muchos metros cuadrados que lleva trazados por toda la geografía nacional. Su mundo es apacible, sereno oasis de paz entre tanto culto a lo morboso, erótico y belicista en que se debate el arte de nuestros días. Carpe domina todas las suertes del mural: azulejo, cerámica, estucado, encáustica, y no se pase por alto que hace mural de verdad, sobre el enlucido de la pared, con temple, al modo de los italianos, que purísticamente es el verdadero mural. De ahí que su color tenga caracteres muy licuados y frescos, que por su transparencia están más cercanos de la acuarela que de la opacidad oleística. Sorprende, empero, que cuando toca el óleo lo hace con una reciedumbre admirable, aunque pesa en la composición la tendencia a lo decorativo, poso de lo muralístico.

Mariano Ballester (1916) es hombre muy dotado para la creación artística, que, sin embargo, se queda mucho en la superficie. Bajo su lluvia de confetti se columbra un dibujo que no admite la menor vacilación. El color no es sino un pretexto para ocultar la grafía. Sus retratos de corte académico se desfiguran bajo el color aplicado en forma de goterones. El azul, el blanco y el negro tienen puesto reservado en su paleta. Hay en su modo como un especial regusto por revivificar la «belle époque», con su carga de luz, color y algarabía encubierta en una sordina de socarronería vernácula.

También en el mural ha demostrado Ballester su habilidad para arrancar grandes resultados a las superficies más extensas.

Secretas motivaciones les llevan a coincidir. Su punto afín es el haber hecho del mural algo más que un experimento o pasatiempo. La provincia guarda testimonio de que Muñoz Barberán (1921) es de los que más se han movido para hacer de Murcia una de las ciudades españolas con más superficie de mural pintada. A diferencia del silueteado negro de Flores y Ballester, Muñoz Barberán demuestra su habilidad para dibujar directamente con el pincel. Del impresionismo ha tomado la lección del color y la ha reducido a simple esquema. Aplicando gamas calientes sobre las frías, redondea efectos de luz y efectos de sombra actuando a la inversa. Tal esquematización conlleva el riesgo de que se penetre en el secreto y resulte como cosa fácil, cuando en verdad es un dominio que pocos llegan a alcanzar. En los óleos de Muñoz Barberán



MARIANO BALLESTER "MUJER CON SOMBRERO" (FRAGMENTO), 1966.

hay mucha luz, sin duda que demasiada luz. Es el más levantino de los pintores murcianos. Un proceso de revisión se observa en su obra, Muñoz Barberán se autoexige más que en anteriores etapas.

Eloy Moreno (1916) y José Orenes García (1928) son alumnos de Joaquín, aunque elementos poco destacados en el arte local. José María Falgas (1929) se ha encasillado voluntariamente en el retrato social, con pocas concesiones a las nuevas corrientes. En escultura destacan varios nombres: Antonio Campillo (1928), Francisco Toledo (1929) y José Carrilero (1928).

Hablando de dibujantes, no se puede por menos que traer a colación a Baldo (1923), bastante más que un humorista, exquisito dominador del dibujo, cuyas dotes para la ilustración psicológica tantas veces ha demostrado.

Para cerrar el grupo nadie mejor que el cartagenero José Barceló (1923), primer abstracto de la provincia, lo que, indudablemente, precisa de explicación adicional. Partiendo de una figuración rigurosa, donde no falta una raíz goyesca, Barceló aprendió mucho de la esquematización postcubista iniciada por Vázquez Díaz, hasta ir paulatinamente decantando la figura, lo que le ha llevado muy cerca de la total abstracción. Se diría que abstracción orgánica, pues siempre en las formas de Barceló hay alusiones directas a un mundo identificable. Su entroncamiento cerca de la escuela vasca —reside en Bilbao desde los veintidós años— le ha valido para difundir su obra. Es colorista por antonomasia, pintor que domina la relación frío-caliente, que encuadra en el esquema luz-claroscuro-sombra. Es una de las figuras más prometedoras de la pintura no-figurativa. Su maestro fue el cartagenero Vicente Ros, cuya obra, tan singular como enigmática, se ha mostrado recientemente en Kreisler-dos.

# LA DIMENSION MEDITERRANEA DE MINGORANCE ACIEN

RAFAEL FLOREZ

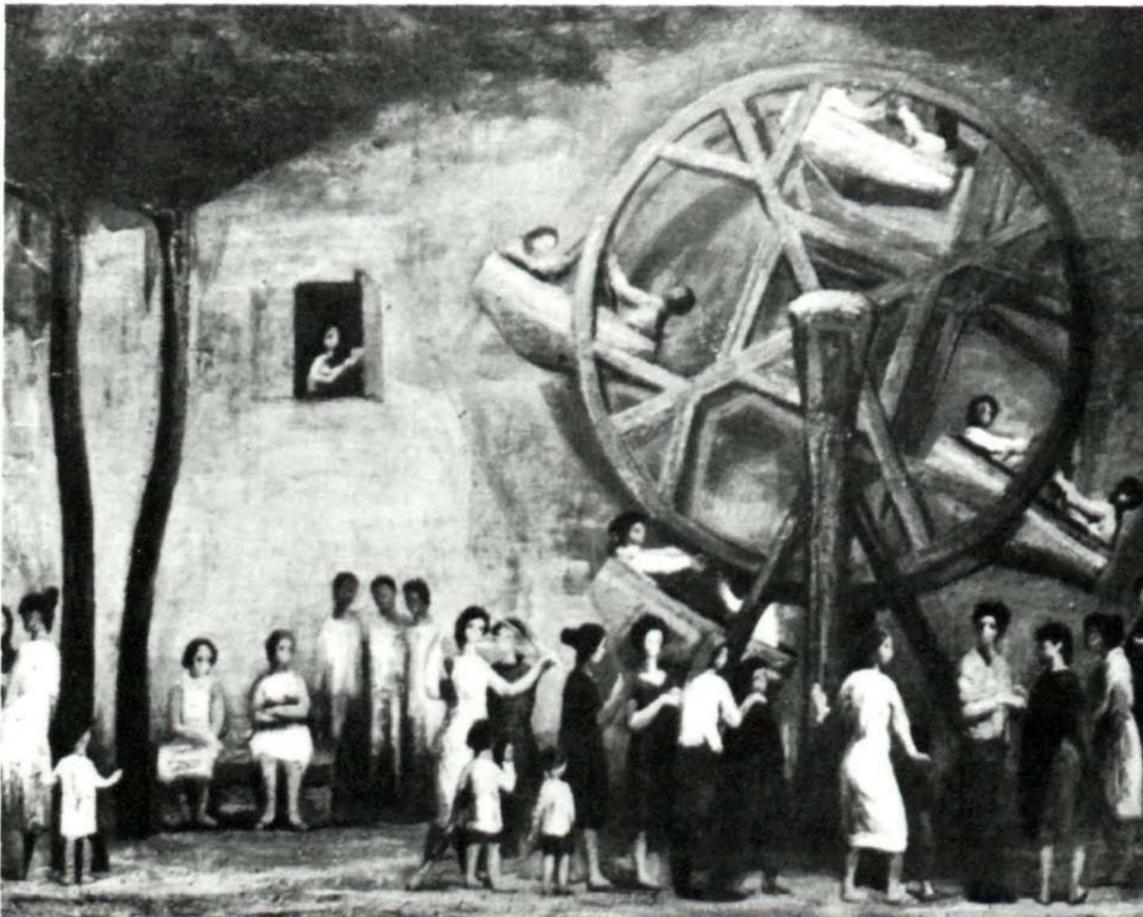
No todos los artistas son fidelidades autotrasuntivas, empedernidos trasuntos de sí mismo. Cuando esto se produce, cuando ello brota, puede decirse que culmina el más genuino realizarse, lo que significa —con énfasis o sin él— la personalidad más definidoramente auténtica de lo creativo. Así es el caso —a lo desenfático y mejor para él— de este pintor de sensible dicción plástica,

que se llama Manuel Mingorance Acien, del que es preciso tratar con mayor amplitud de la que hasta hoy ha discurrido en torno suyo, aunque haya sido tal discurrir por motivaciones expositivas, y estas ocasionales nunca fuesen carentes de atisbos de la mejor crítica analítica.

Precisamente porque el tema lo exige —el pintor y su obra—, se debe buscar el mejor equilibrio po-

sible de juicio al ampliar lo dicho hasta la fecha respecto a este pintor malagueño, que estudió —como Pablo Ruiz Picasso— en la Escuela de Artes y Oficios de la misma ciudad natal (el octogenario Alvarez Doumont sería su magistral profesor de Dibujo), y que al llegar a Madrid e ingresar en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando, como becario de la Diputación Provincial de Málaga, perfila su adiestramiento encaminado a ese soltar amarras muy prontamente que hay en toda revelación. No iba a ser tardía ni mucho menos, como decimos, su gestación avizorante. Al año de estar en Madrid ya gana la primera medalla de oro en la Exposición de Pintores Malagueños y los premios «Carmen del Río» y «Molina Higuera» (pertenecientes a la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando). Le aguarda, con viajes y becas, la Europa eterna que siempre puede y debe interesar a todo artista. Ante el dilema consabido de si el artista nace o se hace, Mingorance Acien ya toma posiciones de arriscada lucha en fulgurante inquietud intelectual, inazogable.

El arrebol que priva físicamente en su rostro (mejor signo externo que su cabeza papiniana y su paradójico bullir y recluirse como canjejo ermitaño al decir de algún crítico) es el vivo y palpante mues-





trario de su mente buceadora, arrojada sobre una timidez de carácter, creadora en fin de cuentas, cuya culminación vendrá a manifestarse en su señero estilo definido desde ahora mismo como «arrebol mingoranciano» y que ya venía siendo la constante vivencial de su presencia humana trasuntivamente hecha plástica candente.

El puente tendido que lo enlaza es su raíz de dibujante (¡cómo hubiese pintado Eduardo Vicente de haber nacido cara al Mediterráneo!), su dibujo, lo que para otros es un valladar de problemáticas, aunque Mingorance Acien sostiene siempre que es su caso concreto (por lo que no ha pretendido nunca afirmar, ni mucho menos, que sin dibujo no sea posible la existencia de la Pintura, añadiendo: «Sin dibujo se ha hecho mucha pintura, que tiene seguramente otra base que no es la clásica y tradicional»).

Cuando habla —bien pictórica o verbalmente, su mejor ejemplo trasuntivo— de Andalucía, quiere expresar más en concreto el Mediterráneo. Ello es debido a su estancia en Italia, reiterada, que le permitió ampliar dicho horizonte con su concepto nativo sobremanera luminoso. (Italia le hace sacar la conclusión de que es un arma de dos filos, pues la tra-

dición pictórica de los españoles es lo suficientemente importante como para que no nos impresione el arte italiano de una manera profunda como a los artistas de otros países, y aquí entra también el escritor, el crítico. Manuel Mingorance Acien ha dicho a ese respecto que después de haber visto los museos de sesenta ciudades italianas, y sin olvidar la repetida estancia de vivencias y convivencias, la obra que más le interesó fue el retrato del Papa Inocencio X, de Velázquez.)

De las dos largas residencias en Italia, le valdría primordialmente su amplitud más allá de la plástica y más acá de la geografía nativa. Y, sin embargo, no es pintor en directo. ¿Puede sorprender esta concepción de su obra, precisamente en él, que ha nacido con la luz mediterránea en el cerebelo y en el alma? Exacto se hace el matizar que por lo mismo no necesita estar allí, pues su sensibilidad ciertamente parece una esponja que se impregna. Ni siquiera sus característicos pueblos blancos de Andalucía. Necesita desplazarse continuamente de un sitio para otro, ya que considera que es un tiempo en que el cerebro se puebla de imágenes. Así, nada de lo que pinta es una invención absoluta, sino que en ello recrea lo que ha visto a su paso.

Jamás ha entrado un modelo en su estudio, pues no ha pintado nunca del natural.

Lo mismo podría analizarse de su manera de trabajar la figura. No recuerda Manuel Mingorance Acien haber pintado un cuadro sin la participación del ser humano en su temática. Durante un tiempo, figura aislada hasta que después fue incorporando pueblos blancos, paisajes, puertos. Sin despropósito y a manera de inciso abierto y revelador, hay que dejar dicho que su fulgurante inquietud intelectual inabarcable, según hemos apuntado antes, le ha llevado a sangrarse en su soneto —uno de los varios que aporta como testimonio ambidextro de su fuerza humana— y que termina de esta manera:

... ..  
Andaluces. Una raza que cantando  
le ha puesto cielo azul a toda Espa-  
[ña.]»

No digamos que es curioso lo de que sus figuras sean en mayoría mujeres. No lo digamos de manera accesoría, puesto que no es un detalle de curiosidad, de pura anécdota. El doctor Juan Rof Carballo dice que creación significa siempre relación compleja con algo profundo y escondido; subconsciente o como quiera llamársele; lo que en el varón exige, generalmente, como intermediario a la mujer o, en general, a lo femenino. Nuevo signo, pues, de la fidelidad trasuntiva de Mingorance Acien y su dimensión mediterránea.

Resumiendo la composición de sus cuadros, ya advirtió, tiempo ha, Camón Aznar que sus figuras se hallan encandiladas en sorprendidas actitudes, en un modelado muy conciso y apto para el despliegue cromático, con tintas también de gayos timbres. Ahí queda el mejor esquema de su pintura, como el que no quiere la cosa. De tal manera, que tiene su sitio —el pintor y su obra— y como logro de todo creador: a la derecha de la lírica y a la izquierda de la materia, puesto que la sorpresa investigadora siempre nos aguarda con su toque tranquilo de espiritual éxtasis.

A la salida, podemos ver su máquina de pintar abstracto. Está quieta. No deja de ser otra integración digerida siempre de su dimensionalidad progresiva del Mediterráneo.

# LAS ESCULTURAS EN PIEDRA DE «EL CORRAL DE SAUS» (Valencia)

DOMINGO FLETCHER VALLS y ENRIQUE PLA BALLESTER

A unos ocho kilómetros de Mogente (provincia de Valencia), próxima a la carretera general, en dirección a Fuente la Higuera se halla la finca «Corral de Saus», en la que, en 1971, al roturar las tierras, afloraron restos escultóricos y cerámicas que motivaron la intervención del Servicio de Investigación Prehistórica que, previa la reglamentaria autorización, ha llevado a cabo dos campañas de excavación, la primera en 1972 y la segunda el año siguiente.

En estos trabajos se comprobó que el yacimiento contiene una necrópolis ibérica en la que se han identificado dos tipos de enterramiento: uno de sepultura en sencillo hoyo abierto en tierra, dentro del cual aparecían mezcla-

dos huesos carbonizados y restos cerámicos, y otro tipo, caracterizado por sepulturas edificadas en edículos escalonados, de planta rectangular o cuadrada, de unos cuatro metros de lado, en cuyo interior se hallaron, muy destrozados por los trabajos agrícolas y quizá también por posibles saqueos antiguos, fragmentos de vasos y manchas de cenizas.

Independientemente de la importancia de localizar una necrópolis ibérica, en este caso al pie de un poblado de la misma época desgraciadamente arrasado, y de la aparición en ella de un tipo de enterramiento que hasta el presente no se había señalado en la provincia de Valencia, nos encontramos con el trascendente hecho de comprobar que en la construc-

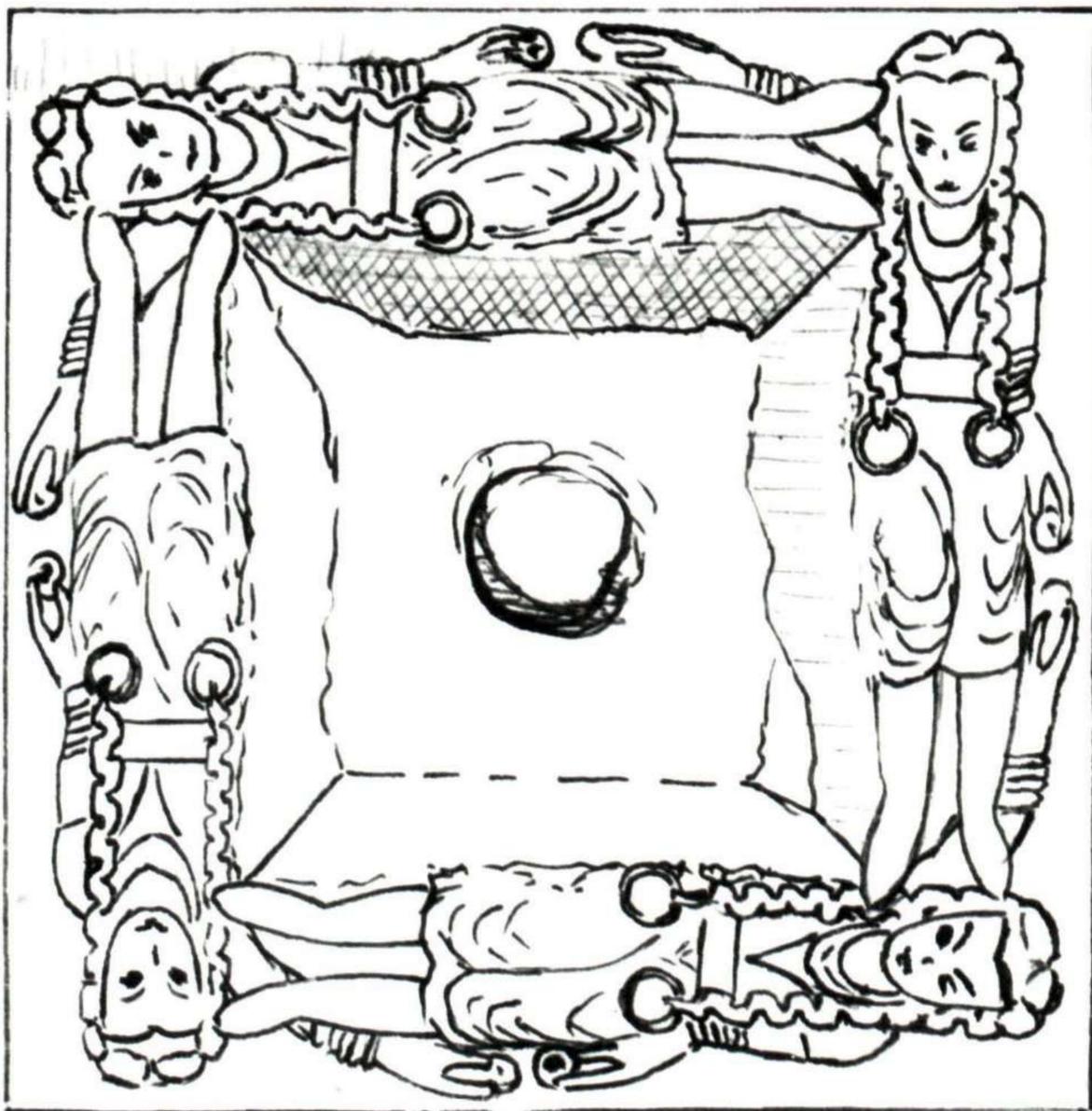
ción de estas sepulturas se utilizaron, como material de relleno y hasta como sillares, grandes fragmentos de esculturas y de elementos arquitectónicos, que fueron apareciendo mezclados con las piedras de las edificaciones.

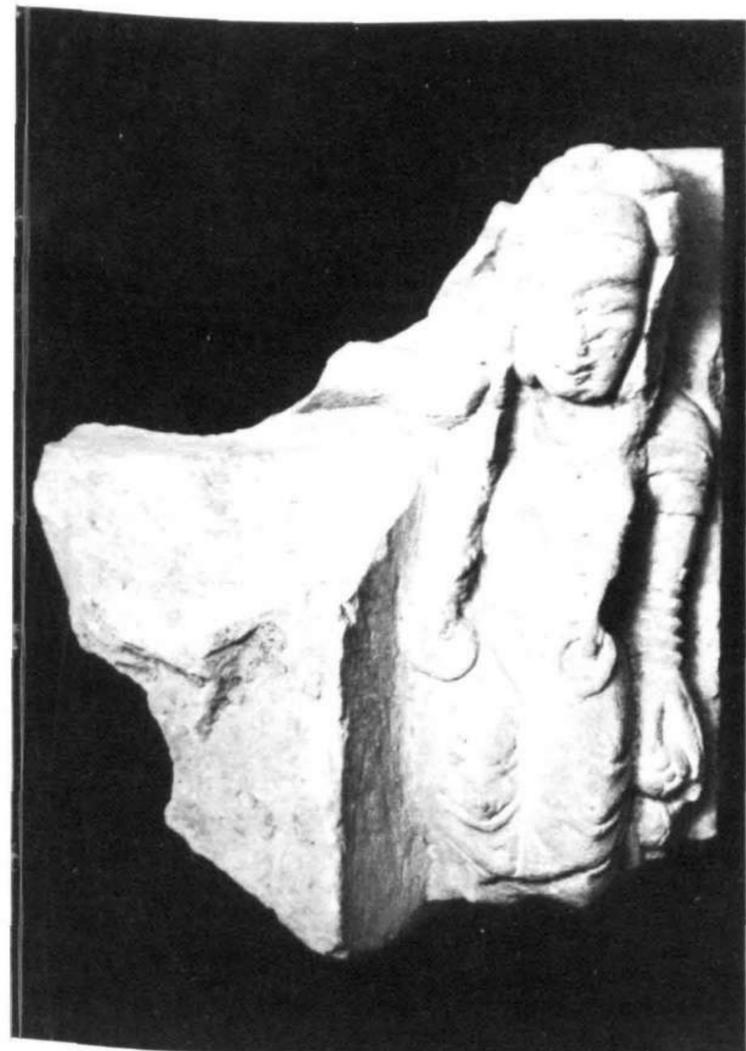
Estos fragmentos, por sus características y su calidad, debieron formar parte de alguno o algunos edificios nobles situados bien en el próximo poblado, bien en la misma zona de la necrópolis y que fueron, obviamente, destruidos antes de la construcción de las sepulturas, en las que entraron a formar parte como material de relleno.

Por la cerámica ibérica con decoración floral, zoomorfa y humana que se encuentra en el ámbito de la necrópolis, la construcción de las sepulturas ha de considerarse posterior al siglo III a. de C., lo que nos lleva a situar la fecha de la destrucción de los edificios o monumentos primitivos en un período que oscila entre mediados del siglo IV, época en que buen número de poblados ibéricos sufrieron grandes quebrantos, a la segunda mitad del siglo III a. de Cristo, momento en que tienen lugar las correrías cartaginesas por el litoral levantino español. Este mismo fenómeno de destrucción y reutilización de restos escultóricos y arquitectónicos lo encontramos igualmente en Cabezo Lucero, El Molar, el Llano de la Consolación, en Hoya de Santa Ana, Cabecico del Tesoro, Pozo Moro, etc.

Como piezas más destacadas de la necrópolis del «Corral de Saus» se encuentran: gran parte del cuerpo de una sirena a la que le faltan cabeza, patas y cola, que fue hallada en el empedrado de una de las grandes sepulturas; por el tema en sí, escaso por no decir nulo en la estatuaria ibérica y por la calidad de la pieza, ha de pensarse en una clara influencia de centros artísticos mediterráneos extrapeninsulares. Han

POSIBLE RECONSTRUCCION DEL MONUMENTO.





FRAGMENTO DE "DAMITA".

aparecido, además, fragmentos de otras sirenas, de toros, restos de capiteles y entablamentos, un gran bloque con jinete en relieve y, destacando sobre el resto de los hallazgos, dos figuras femeninas, incompletas, policromadas, aparecida una en el relleno de otra sepultura escalonada y formando parte de ella la segunda, usada como sillar en el ángulo de la grada inferior.

Estas dos «damitas» estaban acostadas, flanqueando al parecer los lados de una pirámide central, rota, por lo que ignoramos cómo remataba. El brazo izquierdo de cada «damita», al menos de las dos que conocemos, se extiende a lo largo del cuerpo, llevando en la mano una especie de flor, posiblemente de adormidera, mientras que el brazo derecho debía extenderse a la altura del hombro formando ángulo recto con el cuerpo y paralelo a otro de los lados de la pirámide, por debajo de las piernas de la dama que en él habría, hasta enfrenar su mano, que sujeta igualmente una posible flor de adormidera, con la izquierda de esta otra dama, cu-

yos pies descansan en el hombro de la anterior; esta postura se repetiría cuatro veces rodeando la pirámide citada, de acuerdo, poco más o menos, con el esquema adjunto.

En cuanto a las dos «damitas» aparecidas, individualmente consideradas, vemos que presentan algunas variantes, no de posición, sino de detalles en el vestido y en el peinado. Ambas llevan largas trenzas que se inician en lo más alto de la cabeza y alcanzan hasta algo por debajo de la cintura, rematándose con dos anchos aros o anillas; en la cabeza, y por debajo del nacimiento de las trenzas, el peinado llega hasta el nacimiento de la frente y parece estar formado por un flequillo ondulado. También las dos «damitas» llevan collar, pero mientras en una es como lúnula de sección triangular, en la otra está formado por una especie de cadena o cinta de la que pende un colgante. En una de las dos figuras se ve que el cuerpo lo cubría mediante traje de amplio escote y manga corta, detalles que no pueden distinguirse en la otra y lo mismo podemos decir de la serie de cinco pulseras —o una de cinco resaltes— que se ve en la primera «damita». Las dos llevan ancho cinturón, en donde se ven restos de

FRAGMENTO DE SIRENA.



FRAGMENTO DE OTRA "DAMITA".

policromía castaño-rojiza, color que en una de ellas se distingue también en la trenza de la izquierda; en otros puntos quedan restos de pintura amarilla. La forma de tratar los pliegues de la falda es diferente en cada pieza: en una se destacan bien los relieves, mientras en la otra sólo se indican mediante incisiones profundas. La distinta forma que en la actualidad adoptan los detalles de las trenzas creemos que se deben más bien a la destrucción en una de ellas que no a diversa manera de ser tratadas por el escultor. Sólo en una de las figuras se conserva la cabeza y cara, ésta ligeramente estropeada en la parte correspondiente a la nariz. En definitiva, podemos decir que ambas piezas son de buena calidad, algo enmascarada por la floja piedra en que fueron esculpidas.

Estos son los hallazgos más trascendentes de los realizados en la necrópolis del «Corral de Saus», cuyo estudio completo se llevará a cabo cuando terminen sus excavaciones.

# EL PINTOR GUERRERO MALAGÓN

JAIME BONEU

Mariano Guerrero Malagón nació en Urda (Toledo), hace sesenta y cinco años. Es un pintor fundamentalmente intuitivo, nato, hecho a sí mismo. Su vida artística no ha tenido casi hasta hoy más que incomprensión, escepticismo y olvido por parte del público y crítica.

Los temas de la pintura de Guerrero son, en buena medida, una exposición de motivos y manifestaciones populares. Estas manifestaciones tienen, unas veces, carácter o motivación religiosa, con tendencia a cierto tenebrismo, demostrando, al mismo tiempo, una actitud respetuosa y crítica; otras veces, los temas son festivos, llenos de desenfado, alegría. Y no faltan tampoco ahí en este capítulo tenebrosidades desgarradas. En todo ello, siempre está presente una visión muy personal e íntima, como consecuencia de una acusada e indiscutible personalidad: su gran sensibilidad humana y artística y su ya gran experiencia en el desarrollo y concepción de una obra de arte.

Entre las obras que hemos podido contemplar, las que conserva amorosamente el pintor y su familia, las que existen en la Galería Círculo 2 y las colecciones particulares, nos han llamado especialmente la atención algunas sobre escenas populares, como las dedicadas a las lavanderas del Tajo o de Urda (este último quizá de más calidad que el primero); escenas de comadres en la plaza de Zocodover, desgarradas y «desgarrando» sobre todo lo divino y lo humano, asomándose a balconadas que dan quién sabe a dónde (¿al Tajo, al altar de una iglesia, al mismo infierno?); bailarinas cargadas de hombros, de bailar cansino, sin agilidad, arrastrando los pies y el alma casi bajo el peso de los años; viudas, busconas, a las que no les falta el atavío personalísimo de la mantilla y la zambomba.

También se deben destacar en esta primera relación de temática general de la obra de Guerrero los temas religiosos, en los que abundan las reuniones frailunas, de colores verdinegros y escenas un tanto fantasmales, de ultratumba o de misa negra; procesiones religiosas, realizadas a la luz del día, con fuerte colorido, en las que se alternan de forma acertada, excelente, dorados, rojos y blancos, con una magnífica distribución de grupos y multitudes; procesiones increíbles, celebrándose en noches insospechadas (como el cuadro de grandes dimensiones en el que ofrece, con una imaginación desbordante y romántica, la salida de sus tumbas de los cardenales y obispos de la imperial Toledo, en una noche memorable, para contemplar, con sus ojos vacíos, con sus cuerpos esqueléticos, recubiertos de los hermosos ornamentos eclesiales, la ciudad que un día rigieron religiosa y, hasta en algunos momentos históricos, civilmente); procesiones de religiosas, llenas de un misticismo insuperable, rezumando poesía, plenamente acertadas también en la distribución de las masas en el espacio. En todas estas demostraciones de tipo religioso y en cualquiera otra que aparezca, generalmente en segundo plano o más al fondo, un grupo o una multitud, Guerrero acierta plenamente en su intento de darle vida, movimien-

to, ritmo y colocación. Por otra parte, en los cuadros de Guerrero siempre hay vida, vibración. Aun en los cuadros en los que se adentra en las tenebrosidades de la vida o de la muerte, todo golpea y grita a los ojos del espectador.

La muerte es una constante en la obra de Guerrero. Ahí es donde se advierte una clara tendencia al tenebrismo, observable en muchas de sus escenas populares y religiosas como en algunas obras de las que acabamos de describir. Al analizar su obra y compararla con corrientes pictóricas y grandes pintores notamos la cercanía que tiene en sus visiones e interpretaciones con la obra de Goya, Valdés Leal, el Greco, Mateos y Solana. Cabe decir, sin embargo, que Guerrero, a pesar de que su pintura sigue en esta línea, es muy personal en todo lo que hace. Al desgarrar, dureza y tenebrismo profundo de Solana, por ejemplo, Guerrero opone o añade unos tintes de romanticismo, interpretación más humanizada y poética, que hacen que el espectador experimente cierto alivio, a pesar del ambiente denso y a veces torturante que ofrecen sus cuadros.

Si la muerte y lo tenebroso, lo popular y lo religioso, son temas constantes en la obra de Guerrero, Toledo es otro de los motivos fundamentales, constantemente repetido en la mayoría de sus cuadros. Toledo se encuentra siempre al fondo, cuando no es el tema central de los mismos. Aparece siempre diferente, envuelto en románticas visiones, en halos de misterio, casi ultraterreno, inalcanzable, espiritualizado, casi idealizado. Es el perpetuo homenaje del pintor a su ciudad. Una ciudad que él conoce a la perfección y que la ve y contempla a través de su prisma personal. Toledo, real o imaginario, entre nubes y ambientaciones que recuerdan y trasladan al espectador al mundo espiritual y trascendente del Greco.

Guerrero es también paisajista. Hemos visto paisajes del campo toledano, alquerías o dehesas, interesantes en su colorido, aunque, a fuer de sinceros, e intentando ser honrados en nuestro oficio, en estos temas Guerrero nos parece que no alcanza el nivel de su calidad y fuerza del resto de su obra. Calidad que alguna vez también hemos visto que desciende con ciertas figuras en primer plano que contrastan con el acierto y la maravillosa entonación que siempre consigue en los fondos.

Por otra parte, Guerrero es un buen dibujante, equilibrado en los conjuntos, poderoso y seguro en su quehacer, limpio en su trazado. Conserva hermosos dibujos de antaño, que no se vendieron y se asombra uno cómo pueden suceder estas cosas en el mundo del arte, una y otra vez repitiéndose en la historia. Por ejemplo, su colección de dibujos sobre la tauromaquia, realizado en París hace muchos años, es realmente excelente. Guerrero, que es hombre humilde, y hasta a veces balbuceante cuando presenta su obra a alguien, dice que no sabe pintar los toros. La verdad es que no hay que hacerle ningún caso. Basta ver su obra para darse cuenta de la maravillosa habilidad, facilidad e imaginación de que es capaz. La tauromaquia es



GUERRERO  
MILAGRE



una colección de dibujos originalísima, en la que los toreros se alargan casi hasta el infinito, disparándose su figura hacia arriba o hacia abajo, agrandándose y estirándose de forma inverosímil e inconcebible en el ruedo, sobre el que se vuelca un público absorto, magistralmente ambientado. Las suertes del toreo ofrecidas en esta serie tienen un ritmo maravilloso, casi un aire de ballet. Sus escenas recuerdan, curiosamente, los versos limpios y poéticos de Gerardo Diego sobre este mismo tema. El toro, al contrario de lo que sucede con el torero, parece que se achica, asustado, ante la grácil e inaprensible figura del torero. Una colección de dibujos, en definitiva, magnífica y personalísima.

También hemos contemplado otras colecciones interesantes de dibujos sobre temas populares en los que ofrece tipos y escenas de la ciudad y de la Mancha toledana, dibujos de su etapa transcurrida en París, etc. El dibujo, que es algo fundamental para todo artista, es una de las constantes preocupaciones y ocupaciones de Guerrero y lo practica sin cansancio. Esto le proporciona una facilidad y una experiencia que salta a la vista apenas se le ven dar los primeros trazos sobre un papel.

Uno de los aspectos más destacados en la obra de Guerrero es su predilección por ciertos colores. El color negro, el blanco, en general los colores sobrios, fuertes, son los que utiliza con más asiduidad. No es, en general, partidario de los azules, verdes y amarillos claros. Se inclina más por los colores oscuros, toscos las más de las veces. Los tonos austeros hacen, quizá, que los temas destaquen más, con toda su fuerza. Estos tonos dan a las escenas y temas un sentido grandioso y áspero, a la vez, acompañados de un lirismo sorprendente, a pesar de que los temas que se ofrecen en sus obras estremecan un tanto al contemplador en un primer momento.

Por supuesto, el blanco y el negro son colores interesantes, porque son ricos y fuertes. El negro tiende al tenebrismo, pero a nuestro artista le va muy bien. Por eso lo prefiere. Le ayuda sobremanera a expresar una realidad de todos los días, sencilla y humilde, eminentemente popular y enraizada en las tradiciones, en las creencias religiosas. No hay trivialidad en la pintura de este hombre. Aunque sí hay cierto sentimentalismo en todo lo que hace, en su crítica visión de las cosas y los hombres, en su alegría popular, desenfadada y algunas veces provocativa.

Los blancos de Guerrero, por otra parte, recuerdan un poco los colores blancos zurbaranescos de los monjes y escenas conventuales. En definitiva, el blanco y el negro son dos colores fundamentales para su quehacer. Para sacar todo el partido de ellos no hay más remedio que saber utilizarlos. De esta forma, nos encontramos que los negros no ensucian, sino que son capaces de dar profundidad, intensidad y vibración y los blancos, sin amarillos, no pierden, sino que contrastan e iluminan magistralmente los espacios y las figuras. Aunque, naturalmente, si uno elige estos colores de forma preferencial, los cuadros se presentan como muy difíciles de entonar más tarde. Y ahí reside el éxito, el acierto de Guerrero al superar esta notable dificultad. Tonos verdes oscuros, marrones, pardos, algunos rosas y rojos vivos están excelentemente combinados y conseguidos junto a la gama de negros y blancos.

Estamos, en fin, ante la figura de un excelente pintor, dotado de una enorme personalidad. Esta personalidad es



la que le ha mantenido contra viento y marea en su línea, ante la indiferencia, el olvido, el aprovechamiento y la desconsideración de los demás. Pocos han ayudado a este hombre en su ya larga vida de sacrificio y trabajo constante. Gozó de la consideración de don Gregorio Marañón, que vio en él, desde el primer momento, con aquella visión extraordinaria de don Gregorio sobre los hombres y su íntima personalidad, lo que podía hacer Guerrero en el mundo del arte. Lo vieron también en su día Palencia, Mateos y algún marchante de su época de París. Pero ayuda, lo que todos entendemos por apoyo moral, no entremos en el económico, este hombre no lo ha recibido de nadie. Esto es lo que hace estremecernos cuando nos imaginamos lo que ha tenido que pasar Guerrero desde aquellos días ya lejanos en que dejó de ser pastor en Urda y comenzar el camino difícil de su vida artística. Hoy, cuando ha rebasado los sesenta, comienza a llegarle alguna satisfacción, en reconocimiento de lo que ha sido su vida y la obra que ha realizado.

La vida dura, de lucha constante contra el medio que le rodeaba, le mantuvo un tanto aislado e incomunicado de las corrientes artísticas. Debido a este aislamiento, a veces la obra de Guerrero adquiere niveles que llegan a una exaltación extrema de los afectos y de las pasiones. Su sentimentalismo e imaginación se desbordan en algunos temas populares o religiosos. Todo ello se debe a una explosión de una fuerza interna que es capaz de arrollar, en forma desesperada, lo que encuentra a su paso. Aislamiento que le lleva a un individualismo exacerbado algunas veces, único en la forma de entender y expresar los más hondos sentires, ideas y creencias, las costumbres y los hábitos, los tópicos y los prejuicios del pueblo al que pertenece.

En definitiva, la obra de Guerrero que hemos contemplado y la que conocemos anteriormente nos ha impresionado. Es un conjunto de trabajos que invitan a realizar una seria reflexión. Una reflexión que hemos querido hacer aquí, en forma rápida, como de presentación de la obra de este artista, un tanto a vuelapluma, para ampliar más tarde, quizá en otras páginas. Estamos ante un pintor extraordinario, rechazado en Premios Nacionales, que no figura todavía en selecciones, listas o índices artísticos que ahora tanto se llevan. Pero es un pintor que figura desde hace tiempo en otras listas. Las de aquellos que, oficialmente o no, a bombo y platillo o en el recogimiento de sus estudios, van a permanecer en el futuro para asombro de propios y extraños. Y la historia se va a repetir una vez más.

## POEMA



## CON LA PIEL DEL VERANO\*

*Por el aire transitas  
como polen del alba:  
criatura marina.  
Llamean las señales  
del sueño: te hacen libre.  
Deja invisible párpado  
que el tiempo se establezca  
en tu centro: despides  
soledad y silencio,  
soledad y ternura.  
Palabras: con la piel  
del verano, ebrias  
de su propia tormenta.  
Un espejo retiene  
la fuga luminaria  
(color: don de la luz)  
de tu cuerpo, los límites  
de la materia, informes  
vagabundos del espacio.  
(Tus cabellos tejieron  
los árboles de Arturo.)  
Eres rueda, eres vida  
y muerte. De ti fluyes  
y converges, primaria  
rosa y gusano: ángel,  
pretérita o futura  
Pantera Negra.*

**Lázaro Santana**

\* Texto para una pintura de Pedro González.

## EL CENTENARIO DE JULIO ROMERO DE TORRES

EN este año de 1974 se cumple el centenario del nacimiento del pintor cordobés Julio Romero de Torres, noticia que, seguramente, causará desconcierto, puesto que si se hace caso de todas las biografías publicadas en manuales y diccionarios —en las que se le da como nacido en 1880— faltan todavía seis años para esta conmemoración.

Lo cierto es que recientes trabajos de investigación

llevados a cabo en Córdoba nos han demostrado oficialmente que Julio Romero nació el día 9 de noviembre de 1874, en el edificio del Museo Provincial de Bellas Artes, antiguo Hospital de la Caridad, fundado por los Reyes Católicos. Haciéndonos pensar que esta equivocación en un tan importante dato biográfico es digna de Romero de Torres, que ha sido y es «un gran desconocido», ya que de la misma manera que lo popular

"LA CONSAGRACION DE LA COPLA", 1912.



y lo folklórico han tejido en torno a su figura una trama brillante, este planteamiento superficial ha desfigurado u ocultado lamentablemente su verdadera dimensión artística.

Humildemente creo que este año del centenario es el indicado para abordar la revalorización objetiva de las vertientes estética y humana del pintor, hasta ahora despachadas populachosamente en coplas. Y eso pretendo iniciar con este artículo, escrito sobre algunos de los muchos datos obtenidos para escribir un amplio ensayo biográfico y crítico.

Los primeros pasos de Julio Romero de Torres hay que buscarlos en la Córdoba de finales de siglo, donde vive y pinta en el edificio del Museo Provincial en el que nació y del que era director su padre, el gran pintor romántico Rafael Romero Barros, de quien recibiría una sólida formación en lo dibujístico y en lo cromático, en la gracia de la composición y en los misterios de los procedimientos pictóricos. Romero de Torres no tuvo más maestro que a su padre —director también de la Escuela de Bellas Artes cordobesa—, y es lógico que el primer gran éxito lo obtuviese con una obra que tenía ecos de la manera de hacer de su padre. Me refiero a «Mira qué bonita era» —representando el velatorio de una bella muchacha muerta—, que obtendría mención honorífica en la Nacional de 1895 y sería adquirida por el Estado.

Comienza el siglo xx y Julio Romero se interesa por un realismo de cierto sentido de crítica social, obteniendo con una obra de este corte una tercera medalla de la Nacional de 1904 —con el cuadro «Conciencia tranquila», que reflejaba el registro judicial de la humilde habitación de un obrero—, tendencia que tampoco colma sus inquietudes. Desconcierto lógico el suyo puesto que la pintura española se estaba desarrollando bajo las influencias derivadas de Fortuny, del realismo tipo Courbet, del retratismo de Madrazo y del impresionismo traído de Francia. Y cuando los aires del simbolismo francés y del prerrafaelismo inglés fructificaban en Cataluña, haciendo brotar el modernismo.

Tras una serie de obras en las que Romero de Torres pone ecos de la mayor parte de estas tendencias —«Aceituneras», «Flor de estufa», «En el jardín», etc.— y en las que ya utiliza a la mujer como única protagonista, deriva su quehacer hacia la docencia, siendo profesor de la Escuela de Artes y Oficios de Córdoba, y hacia la restauración del artesanado de la Capilla Mayor de la Mezquita Catedral. Pero Julio Romero, como hombre extremadamente inquieto que era, toma contacto con quienes comienzan a detentar en España la antorcha del Modernismo.

Y en este momento de 1908 pinta unos murales en la escalera del Círculo de la Amistad de Córdoba que sorprenden a todos al resolverlos con «un estilo nuevo», influido por el Simbolismo francés en general y por Puvis de Chavannes en particular. Seis murales magníficos —a mi juicio piezas capitales, no sólo de este momento, sino de toda la producción «juliorromerista»— de temática relacionada con el subtítulo de «Liceo Artístico y Literario» que acompaña desde su fundación a este gran casino cordobés. Murales que, indudablemente, responden a esa línea de Puvis de Chavannes, tanto en el concepto pictórico como en el análogo sen-

tido de beatífico abandono en la naturaleza entre bosques crepusculares, y de creación de imágenes a manera de símbolo y significación.

Julio Romero de Torres llegó con estos murales a un momento de enorme interés expresivo en concomitancia con la línea del pintor francés. Influencia que se hace necesario destacar, puesto que, salvando distancias cronológicas y geográficas, mientras otros pintores más acordes con la dirección de sus respectivas épocas y países llevaban el Realismo a las últimas consecuencias del Impresionismo, Puvis de Chavannes y Romero de Torres asumían el monumental concepto del Simbolismo. Como se hace necesario resaltar que estos murales, además de ser un claro exponente de los afanes de Julio Romero por crearse una definitiva personalidad artística, son la expresión de que fue un pintor que, como los artistas del Renacimiento, no desaprovechó ocasión alguna de enfrentarse con el muro. De tal manera que merece un detenido estudio esta desconocida vertiente de muralista de Julio Romero de Torres, cultivada repetidas veces, puesto que además de estas pinturas del Círculo de la Amistad cordobés, hizo otros murales que, desgraciadamente, sufrieron las consecuencias de la guerra civil de 1936. Me refiero a los murales de la iglesia parroquial de Porcuna, provincia de Jaén —en los que aún destaca el maravilloso tema de «La Asunción»—, y los que pintaría en la capilla del palacete de Oriol, en El Plantío madrileño, en los que supo aplicar de manera espléndida su personal sentido del Simbolismo a la expresividad religiosa.

Pero después de estos murales del Círculo de la Amistad, a Julio Romero de Torres le tentaría un digamos «simbolismo dramático-realista» de crítica social, y pintaría un cuadro titulado «Vividoras del amor», para la Exposición Nacional de 1906 —que representaba el sórdido cuarto de una casa de prostitución, en el que tres ajadas ramerías se agrupan alrededor de un brasero—, que sería piedra de escándalo. Su obra sería rechazada, los diarios madrileños participaron polémicamente en el asunto; Romero de Torres expuso su cuadro en el número 12 de la calle de Alcalá en olor de multitud y sería agasajado con un banquete por un selecto grupo de la intelectualidad madrileña.

Estas vicisitudes y adhesiones provocadas por «Vividoras del amor» —cuadro que hoy se halla en una colección de Puerto Rico— hicieron que Julio Romero se sintiera más ligado a Madrid, aunque, naturalmente, sin olvidar a su Córdoba natal, donde tenía a la familia y a muchos amigos y a la que estaba tan vinculado estéticamente, puesto que la ciudad de los Califas fue en todo momento su motivo de inspiración. Y en 1907 participa en la Exposición del Círculo de Bellas Artes junto a pintores denominados «independientes» —José Gutiérrez Solana, Ricardo Baroja, Darío de Regoyos, Anselmo Miguel Nieto, etc.—, artistas todos ellos al margen de la pintura oficial del momento y que partían de supuestos diferentes cuando no opuestos, pero que estaban unidos por unos mismos fines: el afán de búsqueda, el alejamiento de la pintura conformista de fin de siglo y de los excesos impresionistas y una gran apatencia de «modernidad». Romero de Torres presentó a esta exposición los cuadros «Bendición», «Carmen» y «Fuensanta», que causaron sensación, constituyendo



“CARMEN”. 1915.

otro paso más hacia la poderosa personalidad plástica que ya no tardaría en manifestarse.

En este año de 1907, Julio Romero fue a Francia, Inglaterra, Italia, Suiza, Países Bajos y Marruecos, y estos viajes contribuirían decisivamente a esta consecución. En Francia estudiaría «in situ» los resultados de aquella reacción contra el Naturalismo, de la que tenía noticia a través de reproducciones litográficas, llevada a cabo por los epígonos del Simbolismo —Puvis de Chavannes, Gustave Moreau y Odilon Redon—, a través de un aire de fuerte patetismo y de religiosidad profana entre trompetas apocalípticas y bellezas desnudas. En Inglaterra haría lo propio con la pintura del Prerrafaelismo —Gabriel Rosseti y Burne Jones—, que no se parecía en nada a la de ninguno de los artistas por él conocidos, puesto que para encontrar el hilo conductor era preciso remontarse a Rafael, Carpaccio o Botticelli. Y tanto en Francia como en Inglaterra, el pintor cordobés que había volcado estas influencias, un poco intuitivamente, en los murales del Círculo de la Amistad de su tierra, comprendió del todo que tanto el Simbolismo como el Prerrafaelismo eran algo más que literatura: que eran el retorno a la belleza clásica, algo que redimía a la pintura de no tener imaginación. Y en su viaje a Italia, Romero de Torres estudiaría de cerca las obras de los pintores del Renacimiento, impresionándole, sobre todo, la Escuela Florentina por su sentido monumental, preocupación por el dibujo y la precisión de la forma.

De nuevo en España, y por obra y gracia de esta mixtura, saldría por fin la poderosa personalidad pictórica de Julio Romero. Que cristalizaría con los cuadros pintados rápidamente para la Exposición Nacional de 1908, titulados «Musa gitana», «Nuestra Señora de Andalucía» y «Amor místico y amor profano». El titulado «Musa gitana» —una muchacha desnuda acostada en un diván, a la que un gitano arrulla con el sonido de una guitarra— obtuvo con todos los honores la Primera Medalla. Cuadro éste que, como los demás presentados, moverían plumas importantes. Por ejemplo, Valle Inclán escribió: «Julio Romero de Torres es, de cuantos pintores acuden a esta exposición, el único que parece haber visto en las cosas aquella condición suprema de poesía y misterio que las hace dignas del Arte. El sabe que la verdad esencial no es la baja verdad que descubren los ojos, sino aquella otra que sólo descubre el espíritu unida a un oculto ritmo de emoción y armonía, que es el goce estético.» Para preconizar al final de este artículo publicado en «La Lucha»: «El pintor ha realizado una obra triunfadora del tiempo, porque ha conseguido hacer las cosas mudas y quietas más intensas que la vida misma.»

Y en estas obras de la Nacional de 1908 estaría el arranque de ese estilo inconfundible que seguiría fielmente hasta su muerte. Una definitiva personalidad basada en la caracterización a la española de aquellos conceptos simbolistas y prerrafaelistas, que se manifestaría en el hondo sentido alegórico de sus argumenta-

ciones. Sentido que se vería reforzado con los paisajes de los fondos —con intuición verdaderamente «surrealista»—, que prodigaba para reforzar el simbolismo de los temas. Una personalidad esmaltada con el equilibrio que le imponía la misma Córdoba, ya que un oscuro instinto orgánico ha movido siempre a los cordobeses a revivir su primitivo ser, a que los artistas nacidos en la vieja ciudad crisol de culturas tiendan a un arcaísmo que se remonta a pasados siglos. Que es lo que hace que, cuando los artistas cordobeses que nacen geniales llevan a cabo una «revolución», ya sea plástica o literaria —casos de Góngora y de Romero de Torres—, la realicen bajo este signo. Porque la verdad es que si don Luis de Góngora revolucionó algo en la poesía, fue retrocediendo al pasado molde del hipérbaton y del vocabulario latino, y que si Julio Romero revolucionó algo en pintura fue apoyándose en conceptos de siglos anteriores, reviviendo las doncellas renacentistas en los retratos de las humildes muchachas cordobesas como con nostalgia de viejos retablos.

Con este concepto, Romero de Torres pintó una enorme cantidad de cuadros teniendo como argumentación preferida el cante andaluz —«La consagración de la copla», «La musa gitana», «Cante hondo», «Alegrías», «La copla», etc.—, expresiva de la otra gran pasión de Julio Romero, que siempre se autoconsideró como un «cantor» malogrado. Insólita labor creadora con su millar de cuadros pintados, en la que también juega un papel importante los retratos de célebres actrices, bailaoras y canzonetistas —Aurora Redondo, María Palou, Pastora Imperio, La Argentinita, La Yanquee, etc.—, los de populares personajes masculinos de la época —los toreros Juan Belmonte y Machaquito, los escritores Alfonso Vidal y Planas y Cristóbal de Castro, etc.—, así como esa grandiosa cantidad de cabezas femeninas que Julio pintó con gran interés, puesto que sabía que el rostro humano se ajusta como una máscara a los relieves del alma, ya que los rasgos físicos se hallan modelados más por la propia conciencia que por la naturaleza.

Romero de Torres evolucionaría estéticamente, pero siempre dentro de una misma línea. Los cuadros «Musa gitana» y «Nuestra Señora de Andalucía», de 1908, fueron inicio de una manera de hacer que ya no abandonaría nunca, puesto que los cuadros siguientes —«Flor de santidad», «Angeles y Fuensanta», «Pidiendo para la Virgen», etc.— fueron como estudios del célebre «Retablo del amor» —marginado escandalosamente en la Nacional de 1910 y premiado al año siguiente con la Medalla de Oro de la VII Exposición Internacional de Bellas Artes de Barcelona—, y este cuadro es claramente precursor de «La consagración de la copla», presentado a la Nacional de 1912, en la que, por cierto, nuevamente sería postergado el pintor cordobés, dando lugar este hecho a la entrega de una Medalla de Oro, como homenaje popular, cincelada por el escultor Julio Antonio y promovida por la intelectualidad del momento.

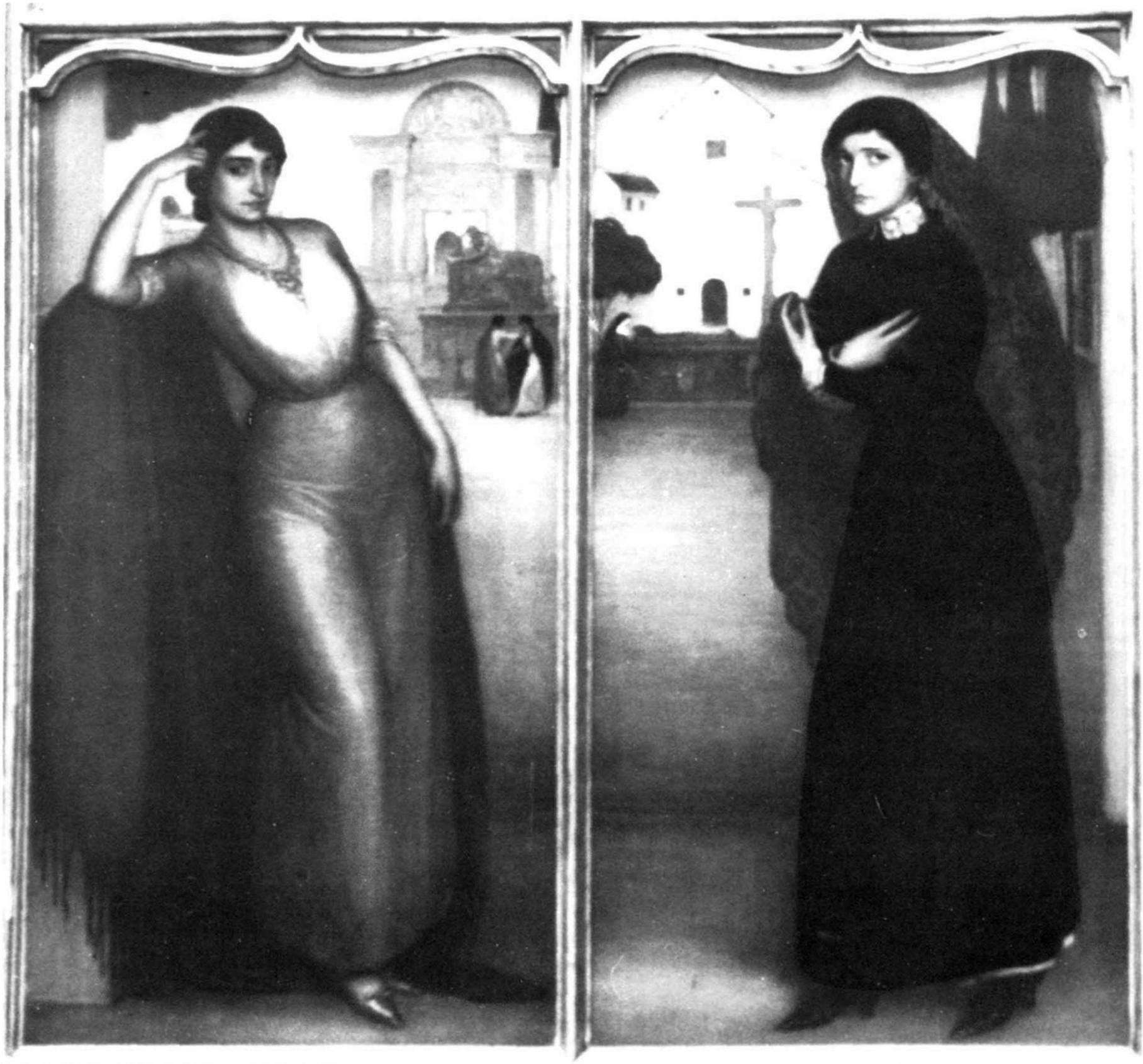
Y este espléndido cuadro de «La consagración de la copla» sería el anticipador de la depurada línea de los quince cuadros que Romero de Torres exhibió en sala especial en la Nacional de 1915, en la que se colgaron obras que yo estimo arquetipos supremos del concepto «juliorromerista». Uno de ellos es el titulado «Carmen»

—que sería adquirido por el torero Juan Belmonte—, bella obra alejada del aparato espectacular de las obras citadas, representando a una mujer humilde, con mirada melancólica, como de mujer que no se sabe contemplada, sino que medita, con una concentración que dijérase que mira hacia adentro. Y el otro arquetipo antológico es el «Poema de Córdoba», retablo compuesto por seis paneles en los que el artista concretó insuperablemente, en una obra altamente simbólica, las distintas fases del espíritu cordobés a través de la historia —los filósofos Séneca y Maimónides, el poeta Góngora y el guerrero Gonzalo de Córdoba, el obispo Osío y el torero Lagartijo—, con el eje de simetría de un panel en el que hay dos figuras de mujer sosteniendo en sus manos la estatuilla de San Rafael, patrono de la ciudad, que simboliza también la tradición platera cordobesa. Obra cumbre ésta, pues la verdad es que no cabe más símbolo de Córdoba que este retablo, tanto por la resolución de las figuras femeninas como por la de los ideales fondos «surrealistas» de la ciudad, en ayuda de la identificación de la época y del personaje histórico simbolizado.

En el último período de su vida, que abarca de 1926 a 1930, Romero de Torres llevó a insospechadas alturas este concepto «simbolista - prerrafaelista - surrealista», abocado todavía más profundamente a la temática cordobesa. Y pintó obras tan representativas como «San Rafael», «Cante hondo», «La Virgen de los Faroles» y «Ofrenda al arte del toreo». La última obra fue «La chiquita piconera», en la que se alejó de este carácter alegórico para evocar los atisbos realistas y naturalistas de su primera época. El hecho de ser su obra póstuma, la literatura que ha rodeado a este cuadro y la temática voluptuosa del mismo, han hecho decir a muchos que es «el testamento pictórico» de Julio Romero de Torres. Yo creo que no es así y me identifico con mi admirado amigo Antonio M. Campoy cuando dice que «La chiquita piconera» puede ser la antítesis del gran pintor de «La consagración de la copla» y «Carmen», que son ni más ni menos que las dos obras cumbres del prerrafaelismo español».

A veces, el humo de la leyenda se hace tan espeso con las bocanadas de lo populachero que se convierte en tarea difícil el encuentro con la exacta dimensión de una personalidad artística. Por eso es que a Julio Romero —envuelto por el denso humo de una torpe literatura de sentido erótico, de coplas y romances cursis— resulta difícil comprenderlo en toda su dimensión de pintor. Mientras unos, influenciados por todo esto, lo han considerado como el pintor más grande de todos los tiempos, otros le niegan el pan y la sal por esta carga folklórica y anecdótica. Y este humo ha difuminado hasta su hondura ideológica y humana, hasta el extremo de ser utilizado para muy opuestos fines de crítica sociológica. Porque mientras unos han situado a Romero de Torres como uno de los «pintores de la España negra» —fijándose solamente en los cuadros «Vividoras del amor» o «Conciencia tranquila»—, otros lo han catalogado como un arquetipo del casticismo sensual y dulcificante, obstinados en ver solamente «Carceleras» o «La cantaora del puente».

Humildemente creo que debemos intentar la consideración desapasionada de la jerarquía y la trascen-



DOS PANELES DE "EL POEMA DE CORDOBA", 1915.

dencia de este pintor en el corpus de la pintura nacional. Sin apartarnos de la idea de que el artista es altavoz de su tiempo y que, por tanto, la obra no puede ser enjuiciada como realización aislada de un hombre, sino como producto de una concreta situación social y, en definitiva, de una determinada dialéctica histórica. Y que la de Julio Romero fue la dramática de «Luces de bohemia» de su íntimo amigo Valle Inclán, pero también la del auge de la literatura erótica, del cuplé de intención entre procaz y fina y la de la exaltación triunfal del flamenquismo, elevado con todos los honores a los escenarios.

E intentar la valoración puramente plástica, partien-

do de la comprensión de sus móviles estéticos, madurados seriamente en su estudio madrileño de la calle Pelayo o en el cordobés de la plaza del Potro, luchando por una caracterización a la española del Prerrafaelismo y del Simbolismo, reaccionando contra el Impresionismo tan pródiga y pésimamente utilizado, o intuyendo la realidad liberada de la lógica del Surrealismo. En suma, intentar el ahondamiento en la secreta malla en que esta pintura se envuelve. Creo que sería el mejor homenaje que se le podría hacer a Julio Romero de Torres en el centenario de su nacimiento.

FRANCISCO ZUERAS

# ENRIQUE DE SALAMANCA Y SUS OBJETOS

La última exposición de escultura lumino-cinética de Enrique de Salamanca, celebrada en la Galería Inguanzo, constituye una ejemplar incorporación al arte del movimiento y de la luz. La calificación de escultura que se aplica a esta clase de obras me parece, sin embargo, más bien convencional y sólo justificable a falta de otra más exacta. De todos modos, es preciso considerarla dentro de un nuevo e insólito concepto que se asoma al horizonte del arte, pues aquí faltan no sólo las formas, sino también las técnicas convencionales (fundición, cincel, modelado).

Generalmente, las obras de Salamanca están constituidas por unos objetos en hierro, acero, o aluminio, pulimentados e intensamente reflectantes. En realidad, se trata más bien de lo que podríamos llamar unas *estructuras*, aunque este término esté todavía «sub júdice». Lo que, en nuestro caso, persigue el autor es realizar una espacialidad, no sólo corpórea y cinética, sino también lumínica. La función de la luz está bien especificada, pues no se trata de una luz adjetiva, tal como sucede en la escultura convencio-

nal, donde la luz tiene por finalidad hacer resaltar determinadas cualidades de la obra, la cual, no obstante, no se ve alterada sustancialmente por las eventuales variaciones del ambiente lumínico en que está colocada. Aquí, la luz ostenta una función absolutamente esencial e indispensable, esto es, sustantiva, pues es ella la que define la obra y su parámetro estético. Si fuera de otro modo, es decir, si los objetos se moviesen en un ambiente lumínico neutro, sin posibilidades reflectantes, perderían su ipseidad de objetos portadores de luz y cuya función es, precisamente, programar un sistema informativo lumínico de acuerdo con sus estructuras.

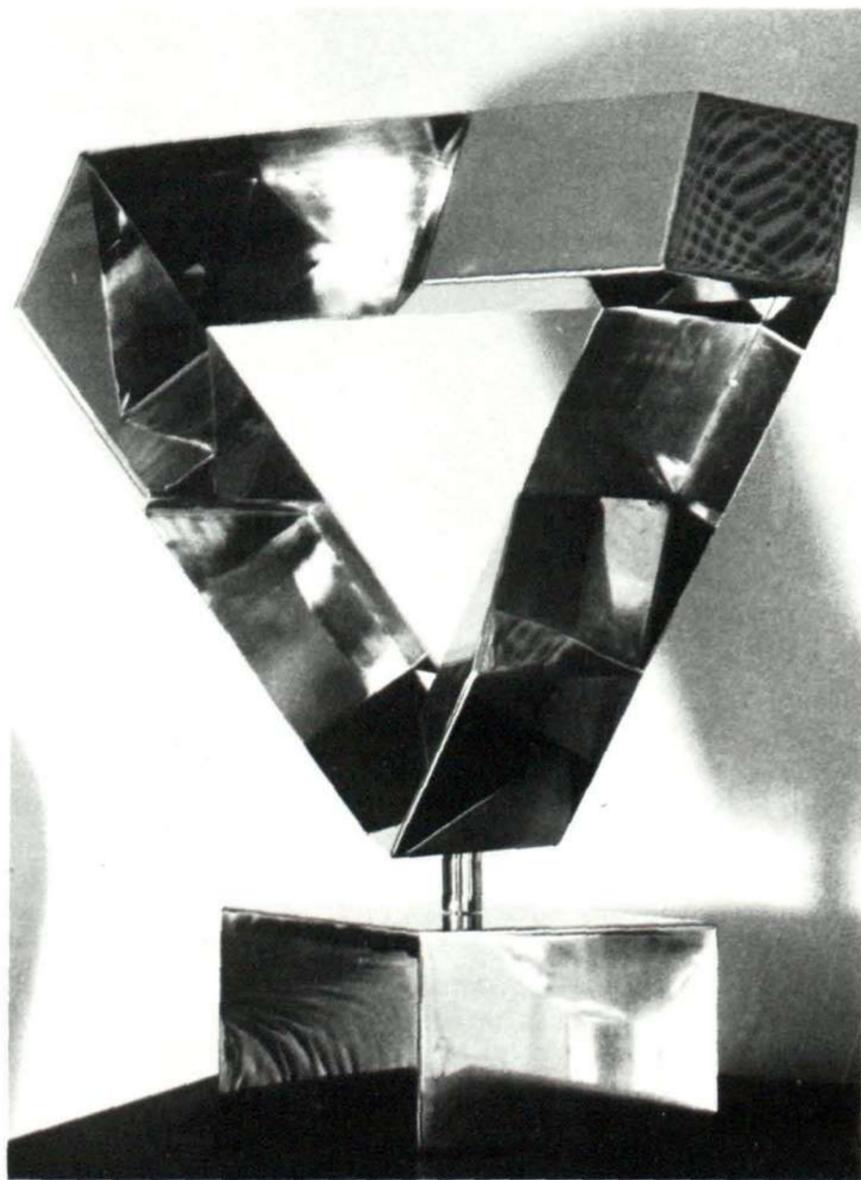
Así, pues, un paralelepípedo «abierto» de Salamanca, y que gira alrededor de su propio eje, se vuelve un juego de reflejos que hacen pasar a un segundo término de la percepción su materialidad. De este modo, es lícito calificar los objetos estéticos como los de Salamanca, de *objetos-luz*.

Pero eso no es todo. El artista ataca, también, un problema puramente lumínico, donde las estructuras de la obra son

exclusivamente de esta índole y consisten en una programación de circuitos eléctricos o electrónicos que despiden señales ópticas. Estas señales ejercen un impacto muy eficiente sobre el espectador, el cual, además, puede participar, él mismo, en el desarrollo de la obra organizándola según su antojo, con sólo apretar unos botones.

Finalmente, un breve comentario que, aunque sea periférico respecto a la obra propiamente dicha, podría afectar a su «estética»: se trata del reproche con que una parte de la crítica impugna esos objetos por no ser manufacturados por el mismo artista, que se limita, tan sólo, a la confección del proyecto de la obra. Pero hoy día el concepto del artista-artesano está sustituido por el de artista-*designer*, o proyectista, pues la misma índole de este arte impone técnicas totalmente inéditas. Por otro lado, no es menos cierto que el arquitecto ha sido desde siempre un *designer* de la obra y nadie negará por ello a la arquitectura el calificativo de arte.

CIRILO POPOVICI



# EL IV SEMINARIO DE MUSICA CONTEMPORANEA

Transcurrido ya cerca del cuarto de siglo desde sus incipientes balbuceos que en distintos puntos de Europa y América, generalmente al amparo de las principales emisoras radiofónicas y universidades, vinieron a coincidir con la aparición de los primeros magnetófonos de banda magnética, las peculiares características de la evolución sufrida hasta ahora por la música electrónica, entendida en sentido estricto como generación sintética de sonido, nos permite hablar ya de una pequeña, pero densa historia, en un momento en que pasada la vorágine experimentalista se puede mirar con cierta serenidad hacia el futuro.

## *El Instituto Alemán de Cultura*

Este centro viene representando desde hace ya bastantes años un aliciente continuo dentro de la vida cultural ciudadana, evidenciando un esfuerzo constante por ofrecer en todas las facetas artísticas los aspectos menos conocidos, más difícilmente accesibles, siempre dentro de una categoría y una dignidad ejemplares. Su actual director, Hans-Peter Hebel, se ha trazado una línea de autenticidad y de renovación constantes, siendo infrecuente encontrar actividad artística de vanguardia con una cierta envergadura a la que no esté vinculada la entidad. Sería ocioso enumerar una por una las diversas manifestaciones que ha protagonizado en la temporada 73-74; por citar algunas de las más representativas hay que mencionar su participación en Nuevos Comportamientos Artísticos, de amplia resonancia internacional, con la participación, entre otros artistas españoles, de Tim Ulrichs, Stuart Brisley, Wolf Vostell y Mario Merz, así como en el ciclo Nuevas Tendencias en el Arte, grupo de conferencias-colquio y exposición conjunta realizadas como culminación de las actividades que al amparo del

Instituto han venido desarrollando a lo largo del curso diversos equipos de trabajo, agrupados por especialidades: fotografía, cine, teatro, plástica, literatura, con la intervención de destacados artistas locales.

En el terreno estrictamente musical debe destacarse la integral de la obra para piano de la Escuela de Viena a cargo de Pedro Espinosa y una sesión de música contemporánea realmente ambiciosa e insólita, al presentar en un mismo programa la «Suite Op. 29», de Arnold Schoenberg, y la «Historia del soldado», de Igor Stravinsky, obras clave de la música del siglo xx, junto con una muestra importante de la música española más reciente, con composiciones de Homs, Marco y Guinjoán. La interpretación corrió a cargo de la agrupación «Diabolus in musica», que bajo la batuta de Juan Guinjoán ofreció unas versiones de extrema pulcritud y categoría, tanto desde el punto de vista técnico como expresivo, constituyendo en conjunto una velada inolvidable, llegándose a crear una profunda compenetración música-público.

Valga todo lo hasta aquí mencionado como muestra significativa, pero muy parcial, de los acontecimientos artísticos desarrollados con la intervención organizadora del Instituto Alemán de Cultura. Sin embargo, en el aspecto específicamente didáctico e informativo, la función del Instituto adquiere una relevancia especial por cuanto viene a llenar un vacío que los organismos locales de carácter docente o que se desenvuelven dentro del ámbito de la música, no aciertan a cubrir satisfactoriamente, hecho éste que supone una pesada inercia ante la normal evolución cultural dentro del núcleo urbano barcelonés y de su área de influencia, difícil de vencer mediante esfuerzos aislados por grandes y meritorios que éstos sean.

## *Los Seminarios de Música Contemporánea*

En esta línea de voluntad formativa se sitúan los Seminarios de Música Contemporánea, al frente de los cuales, como asesor musical del Instituto, el compositor Juan Guinjoán ostenta la responsabilidad de su organización y de su supervisión técnica. Bajo su orientación y como fruto de su trabajo personal, estos Seminarios constituyen en el momento actual la única manifestación que de una forma periódica y sistemática facilita un acceso a la realidad musical de nuestros días y posibilita su asimilación, quemando año tras año las etapas de un plan didáctico previa y conscientemente establecido. Este plan empezó de hecho con la segunda edición, en la que se ofreció una panorámica general de la música contemporánea, ya que en la primera, dedicada a la problemática de la instrumentación en la música actual, con la participación destacada de Günter Becker, resultó a este fin excesivamente especializada. El III Seminario, consagrado al Teatro Musical y en el que se ha dedicado este año a la Música Electrónica, representan ya el progresivo viraje hacia la consideración de problemas cada vez más concretos y que han de permitir una profundización más extensiva. Mediante este sistema se pretende crear un público cuya maduración se produzca paralelamente a la densificación sucesiva de los temas tratados.

Por lo que respecta a los participantes, se ha buscado siempre la personalidad más idónea para las cuestiones planteadas, procurando no encerrarse en moldes regionalistas o ideológicos, como lo prueba la colaboración en las tres primeras ediciones de conferenciantes de las más diversas procedencias en ambos sentidos: Ramón Barce, Tomás Marco, Andrés Lewin-Richter, Javier Agui-

re, Josep-María Mestres-Quadreny..., entre otros, aparte del ya mencionado Günter Becker.

#### *El IV Seminario: Problemática de la Música Electrónica*

En esta atmósfera favorable para la recapitulación y el análisis a que me refería al principio, en relación a este germen de historia que empieza a ser la vida de la música electrónica, cuando se produce la primera toma de conciencia sobre los propios actos que suele caracterizar el paso a una madurez, transcurrió la principal línea ideológica que de una forma u otra supuso un denominador común para las distintas ponencias que se desarrollaron en el transcurso de este IV Seminario. Digo esto porque incluso en las intervenciones con una clara intención descriptiva o técnica, como las protagonizadas por Andrés Lewin y Mesías Maiguashca, no se pudo evitar el recurrir a problemas de fondo: relaciones arte-tecnología, relaciones semánticas con la música instrumental, aceptación social de la música electrónica, posición del compositor ante el nuevo material...

Luis de Pablo, en «La música electrónica y síntesis de culturas» tuvo ocasión de vestir el fruto de sus amplias experiencias con referencia a las músicas exóticas y planteó el proceso mediante el cual la música occidental se ha venido enriqueciendo con su influencia en distintas fases de su historia y como en la actualidad, gracias al incremento de los flujos de información a través de los «mass media», se hacen cada vez más accesibles, facilidad de comunicación que por lo demás es fruto del desarrollo tecnológico en la misma medida que lo es la música electrónica. De Pablo es favorable a la utilización de estas músicas procedentes de otras culturas como penetración en profundidad que permite dar luz sobre sus orígenes, aunque exige su no-desvirtuación y que se utilicen en su sentido original, para que puedan ser comprendidas dentro de su auténtico contexto. La música electrónica, aun y

constituyendo un logro eminentemente tecnológico, como lenguaje, propone una universalidad capaz de articular en su interior las músicas formal y estéticamente más diversas. Ofreció como corolario a su intervención su obra «Soledad interrumpida», compuesta para los muñecos hinchables de Alexanco en el espectáculo preparado por ambos.

José Bernis, en la segunda sesión afrontó, en su conferencia «El material acústico global», el problema de la transitividad creador-receptor a través de la obra de arte, desde el momento en que ésta se desprende de unas normativas de carácter objetivo. La evolución positiva de una forma de arte determinada depende de la acción mutua ejercida entre el creador y el sistema código-material inherente a esta forma de arte. La aparición de las músicas electro-acústicas deja enfrentado al compositor con la totalidad del espectro sonoro, exigiendo procesos creativos totalmente distintos a los usuales en música instrumental. Por otro lado, la necesidad de configurar el sonido individual propone una nueva dificultad al ampliar el concepto de composición hasta la síntesis misma de las ondas sonoras.

Andrés Lewin-Richter destinó su turno a la descripción orgánica y demostración de las posibilidades del sintetizador. Este instrumento permite, por un lado, la generación de diversos tipos de ondas: senoide, cuadrada, diente de sierra, ruido blanco..., y su correspondiente manipulación, con más o menos limitaciones, según el modelo, mientras que, por otro, está preparado para la transformación de señales externas. Un teclado convencional, facilita el uso de escalas según temperamentos escogidos previamente y diversas entradas permiten la incorporación de otros elementos, tales como filtros de banda, moduladores de anillo..., que pueden o no formar parte del cuerpo del sintetizador.

Miguel Angel Coria nos habló de su estancia en el Estudio de Música Electrónica en la Univer-

sidad de Utrecht, fruto de la cual es la obra que nos ofreció, «Collage», en donde son incorporados al discurso sonoro una serie de elementos «ajenos», prestados de la sub-cultura consumista, de la música «pop», que actúan sobre la elaboración electrónica destruyéndola. Ello no fue pretexto, sin embargo, para dejar de poner el acento sobre las dificultades que en cuanto a capacidad expresiva son inherentes al material electrónico y los problemas que entraña la ausencia de un lenguaje capaz de articularlo.

La sesión de Mesías Maiguashca fue eminentemente práctica y planteada de forma muy didáctica, siendo tratado uno de los temas de más interés dentro del panorama actual de la música electrónica: sus relaciones con la música instrumental. Empezando por ejemplos muy simples, en los que fue secundado por la violoncelista Gaby Schumacher, fue describiendo los posibles tratamientos del violoncelo a través de un sintetizador. Cada instrumento tiene su propia constitución, su propia forma de articulación sonora: obras compuestas para violoncelo pueden parecer caricaturas interpretadas por un sintetizador, y viceversa. Este tipo de manipulación a través de medios electrónicos de un material instrumental fue empleado por vez primera por Stockhausen en 1964, en su composición «Mixtur» y desde aquel momento, cada vez más, se ha ido viendo cómo este camino se consolidaba como posible solución intermedia para lo que, con razón o sin ella, desde un principio le ha sido más duramente reprochado a la música electrónica: la supresión del intérprete y la frialdad del producto que se consume a sí mismo al finalizar el acto de la composición.

Este IV Seminario de Música Contemporánea fue clausurado con un concierto a cargo de los propios Maiguashca y Schumacher, interpretándose obras de Mayuzumi, Stockhausen, Atehortúa y Maiguashca.

JOSE BERNIS

# EL CURSO DE ARTE DE SANTANDER

Con el Curso de Arte se abren las actividades universitarias. Es, por lo tanto, un curso de apertura tanto por su posición capital en el programa como por su intención ideológica. Se abre el Palacio de la Magdalena, se desprende la cinta de los inventarios de efectos y se derrama sobre las mesas la revista de ensayos del III Programa Cultural, que dirige Salvador Pons y que esta vez tiene un decoro sugestivo con una racionalización temática tan funcional como orientadora, y que ilustra Mampaso con su trazo recio y seguro desde la viñeta de la portada hasta la efigie del último de los ponentes en el Curso de Arte precedente. Se abre el bar, que tiene un aire de casino elegante, donde muy pronto va a fraguarse una psicosis de estado de sitio. No olvidemos que La Magdalena es una península cerrada, con control de acceso en la delgadez de su istmo, y que los habitantes del Palacio experimentan una actitud individualista que, en cierto modo, les personaliza. Santander queda allá abajo y ese petit paradis es —permítasenos el término de la maffia— la cosa nostra. A veces, alguien que viene de Santander nos enseña en el rellano de la noble escalera o en el mismo porche de carruajes, si tal es su impaciencia, un Cristo manco comprado a buen precio en «Antiguallas» o un caldero de cobre adquirido en Pereda, el anticuario de junto a la catedral. Santander es como venir de la frontera y el hecho de traer el «ABC» de Madrid supone una actitud de vanguardia. De pronto, el Palacio se convierte en un pueblo con su Ayuntamiento, que podría ser la secretaría general porque allí es donde se ventilan toda clase de expedientes, conflictos de habitación —siempre generosamente resueltos—, problemas de fonda —los cupones del comedor tienen tan alta cotización como los Saltos del Sil—. El palacio es un pueblo culto. Su plaza mayor bien podría ser el salón noble con un sobrio arranque de escalera bajo el histórico testimonio de la familia real pintado impecablemente por Benedito, aquel pintor para el que posaba haciendo de Corazón de Jesús Gregorio Prieto, según confesión del propio artista. Pueblo culto de pintores, escritores, ceramistas, poetas, universitarios, profesores que se cruzan en la escalera, en la terraza o se congregan en el comedor, en mesas de a cuatro, sabiendo, como ocurre en las conferencias del curso, lo que van a comer o lo que van a escuchar. Una teoría casi utópica del bienestar en un mundo feliz a lo Huxley, donde no existe el libro de reclamaciones, pero sí cuestionario de sugerencias.

Este año el curso ha tenido un carácter monográfico, porque la totalidad de los temas tratados corresponden al título genérico de «Arquitectura y Urbanismo». Acaso Camón Aznar estimó que un tema tan vidrioso y polémico podría tener —tratado desde todos sus ángulos— un resultado crítico, edificante y urbano. Tal como estaba planteado, podría decirse que la tesis del curso y el resultado de sus conclusiones, si las hubo, fue un grito de protesta contra la amenaza al paisaje, el sentido caótico de una arquitectura sin integración a su topos y una decepción casi glacial al comprobar que el hombre es un eterno claudicante incapaz de toda disciplina que se deja ganar por la influencia del status economicus, ra-

zón por la cual se ha subvertido la ley de Dios cuando en los barrios residenciales se instalan mezquitas capillas como tiendas con categoría de drug stores, en tanto que nuestros antepasados levantaban catedrales. Otra subversión podría ser la Ley del Suelo, porque el peligro de los legisladores españoles, como el de ciertos escritores dados únicamente al estilo, es la retórica y podría decirse, por definición, que una ley retórica no es una ley efectiva. Un curso monográfico tiene su pro y su contra. Lo que gana en intensidad, y hasta podría decirse que en resultados de apreciación, lo pierde en amenidad, es decir, en capacidad evasiva. Quizá para el público medio universitario sea más apetecible presentar una gama de aspectos relacionados con el arte con una relación común y homogénea, como venía ocurriendo en los siete cursos precedentes, pero el resultado es que un tema tratado sistemáticamente suele revertir en un clímax. Como podrán darse cuenta mis lectores, esta vez no entro en la cuestión opinando pormenorizadamente sobre los distintos aspectos temáticos, sino quedándome en ese estadio en que se instala el viejo observador para ver si, en definitiva, lo que está sucediendo a su alrededor es un vislumbre —esperanza de algo— o una costumbre —telaraña suave y nada molesta que cubre dócilmente el frágil expediente de la vida—. Y no, no es eso lo que a mí me importa en este momento en que al mirar desde el salón hacia la terraza, con balaustre de piedra artificial, contemplo la lengua casi infinita del arenoso Puntal con una trastienda, una especie de tropa vegetal alineada —ruego al cajista que tenga piedad y no escriba «alienada»— y por fin, la huella fatídica, el borrón lamentable en la página del escolar escrita penosamente sobre el papel «guarro» que se queda, al final, definitivamente en consonancia con el nombre del fabricante. Me estoy refiriendo al impacto «socioeconómico» de esa infame edificación de Pedreña que ha roto la armonía del más elegante de los telones de fondo que hayan podido caer tras las anchas y misteriosas



espaldas de un paisaje marítimo. Detrás de esa infamante edificación de pacotilla, que tiene de común con el Monasterio de El Escorial la traza herreriana del cubo, pero esta vez es el de la basura. Río Cubas, Somo, vericuetos de la naturaleza en los que Dios únicamente quiso colocar verdes diferentes y azules más o menos desteñidos por esa manía que tiene el Hacedor de mezclar en el mismo cacharro la ropa blanca de sus nubes con las prendas de color.

Hacer una exégesis del VIII Curso de Arte sin ir a la realidad de sus personajes de mayor entidad sería una traición a la noticia. Yo no sé si ahora que esto de escribir en las revistas y en los periódicos es una labor que entraña la responsabilidad de servir a las ciencias de la información, existe una ética que determine de alguna manera, no la noticia en sí del hecho frío y teórico, sino la noticia del hecho, es decir, la noticia de lo que es ambiente y clima. En una de las ponencias, la de López Zanón, se dijo que el hombre era clima, y que no sólo vivía en él, sino que él mismo formaba parte de esa conjunción biológica, puesto que el clima no tiene entidad sin referencia viva. Por eso quiero hablar de José Camón Aznar como del hombre que una vez que ha dicho lo que tenía que decir, se queda en expectación de réplica. Antes, cuando la cesantía de los funcionarios públicos, existía lo que se llamaba «expectación de destino». Ese término burocrático en la mente de Camón se transforma en «teoría de la esperanza». Ahí es nada el destino del hombre. Verlas venir es algo enormemente contingente. Situación azarosa que consiste en que las cosas se resuelvan rezando a San Antonio. España reza mucho a San Antonio. Cuando se acaban los recursos, en lugar de arremangarse las sayas y vadear el río para ver qué es lo que pasa en la otra orilla, hay muchos que buscan instintivamente la ranura del cepillo para echar la moneda, metiendo a Dios en el brete. Camón acusa. Lo que está pasando con nuestra arquitectura y con nuestro urbanismo, si se sigue el resultado de lo que pudieran ser las conclusiones del curso, es que la avaricia humana ha roto el saco de la civilización y es inútil remendar con parches groseros la textura de ese yute que no sirve más que para contener monedas contaminadas. Contaminadas, y no polucionadas como dicen algunos. La palabra es de curso legal, pero su semántica genuina no deja lugar a dudas. Algunos la utilizan incurriendo en anglicismo.

Las dos intervenciones del profesor Camón Aznar fueron estimulantes. En una aludió a la hipotética posibilidad de establecer los límites del pastiche en la arquitectura. Inmediatamente se pensó en la prevalencia y en la sorda hegemonía del gótico fuera del marco de su irrupción. En la segunda conferencia de Camón se planteó el tema de la unidad, originalidad y pervivencia del arte español a través de los tiempos y de los estilos. Y después de dejar al estilo mudéjar dentro de su legítima apreciación y de legalizar el arte mixtiárabe —con léxico de Calderón— habló de algo tan importante como es la radicalidad de los estilos españoles. Radicalidad que trasciende a las ideas y a la conducta social de nuestro pueblo. Camón escuchó muchos aplausos, tanto al alzar el telón de apertura como al correrlo como quien amortaja un verano muerto en olor estético, porque, como dijo Florentino Pérez Embid, «este hombre es capaz de pisarle a uno desde el manuelino al capítulo

de las gratitudes», que fueron tantas e insoslayables que el magnífico rector no pudo menos que corroborarlas.

Santiago Amón fue el de siempre. Esta vez se arrimó a Heidegger para demostrarnos que la arquitectura española era un humanismo.

No debe extrañarnos que en un curso sobre arquitectura los que queden peor sean los arquitectos. A Lamela le preocupan más las galaxias y el cosmosismo que las ordenanzas municipales, pero, como un buen ajedrecista, se come al caballo y al rey con la estrategia de sus dos torres. López Zanón, como urbanista, nos dio una metaconferencia. Es cierto que el urbanismo es en el fondo un ente polarizador de actitudes filosóficas, de conceptos semánticos, semióticos, epistemológicos y no-seológicos. Pero no hubiera estado de más una parte pragmática, una especie de pasarela para ingresar en el camino de la práctica, para trillar la realidad en su aspecto crítico.

Fueron ponentes en el curso, además de los citados anecdóticamente, Ramón Andrada, director general de Arquitectura y Tecnología de la Edificación («Identificación de la arquitectura española en sus regiones»); Emilio Larrodera, director general de Urbanismo («El urbanismo en España»); Juan José Martín González, catedrático de Historia del Arte de la Universidad de Valladolid («Constantes históricas del urbanismo en España»); Fernando García Mercadal, arquitecto («¿Qué entendemos por arte regional?»); Nieves de Hoyos Sancho, directora del Museo del Pueblo Español de Madrid («¿Qué es lo popular y qué lo regional?»); Fernando Chueca Goitia, arquitecto («El legado arquitectónico español y su futuro»); Antonio Bonet Correa, catedrático de Historia del Arte («Plazas Mayores. Actualidad y significación»); Adolfo González Amezqueta, arquitecto («Lo nacional en nuestra arquitectura»); Julián Gállego, crítico de arte y profesor de la Autónoma de Madrid («Cómo se concilian en Europa la tradición y las exigencias funcionales de la actualidad»); José María Azcárate, catedrático de Historia del Arte de la Universidad Complutense («Constantes históricas en la arquitectura española»); Raúl Chávarri, crítico de arte («La imagen de la ciudad en la pintura»); Miguel Pérez Ferrero, escritor (presentó la tragicomedia de los hermanos Machado «Desdichas de la fortuna o Julianillo Valcárcel», como contribución al centenario de Manuel); Vintila Horia, escritor («Sociología de la ciudad futura»); José Hierro, escritor y crítico de arte («La plástica del paisaje español»); Víctor D'Ors, arquitecto («Identidad regional y arquitectura moderna»); Juan Ramírez de Lucas, crítico de arte («Arquitectura popular española»); Daniel Giralt Miracle, crítico de arte («Arquitectura y turismo frente a la espiral del caos»); José de Castro Arines, crítico de arte («Los viejos materiales en la arquitectura»), que tuvo una feliz actuación.

Hubo además películas, conciertos, representaciones teatrales, la extraordinaria revelación del Coro Universitario de Santander (con voces de las dos Universidades) y el plato fuerte del Primer Premio Internacional del Concurso de Piano Paloma O'Shea, que ganó la japonesa Roriko Kikuchi, además de la medalla de oro. Y el recital poético de Manuel Díez Crespo de su último libro «Yo y mi sombra».

JOSE GERARDO MANRIQUE DE LARA

# EXPOSICION EN LA AGRUPACION DE ACTIVIDADES ARTESANAS DEL F.A.D.

Las relaciones entre el arte y la artesanía son en muchos casos muy estrechas y los límites entre ambas manifestaciones se dan de una manera muy difusa. Al mismo tiempo, la artesanía, cuando está realizada con nobleza de intención y con amor a los materiales utilizados, posee una dignidad y una calidad que llegan en muchas ocasiones a alcanzar la categoría de lo artístico sin que tenga nunca ese tono peyorativo que en tantas ocasiones le alcanza al arte.

Actualmente, la artesanía, la noble artesanía, y no la realizada en serie con afán exclusivo de lucro, sin inspiración y sin entrega al oficio, está en trance de desaparecer o al menos graves peligros se ciernen sobre ella.

En este sentido se expresan algunas autorizadas voces de alarma. Y estas mismas voces están también contribuyendo en los últimos años a que se haya despertado un real interés hacia este tipo de manifestaciones. Además, cada vez es más frecuente que muchos artistas no desdeñen el empleo de métodos y formas de expresión artesanas en buena parte de sus obras, así como el inspirarse con frecuencia en ellas. Esto nos puede hacer abrigar la esperanza de que, aunque sean críticos los momentos que la artesanía vive, puedan dar paso a tiempos mejores en los que renazca, alcance toda la dignidad a que puede ser acreedora y que además influya aún más decisivamente en el arte, es decir, que

haya aún una más íntima relación entre ambas actividades, una mayor interdependencia y mutua influencia revitalizadora.

Con el objeto de estimular esta revitalización, de salvar, dignificar o al menos, si esto no fuera posible, conservar y catalogar cuanto se pueda de estas manifestaciones, se ha creado en Barcelona la Agrupación de Actividades Artesanas, dentro del FAD —Fomento de las Artes Decorativas—, entidad veterana y de gran prestigio cuyos orígenes se remontan a 1890, cuando Dionis Renart y Josep Fiter fundaron el Centro de Artes Decorativas, que en 1903 pasó a ser la FAD.

La Agrupación de Actividades Artesanas del FAD, AA/FAD, al crearse y





aprobarse los correspondientes estatutos, formó la junta directiva, presidida por el poeta y crítico de arte José Corredor Matheos, y los siguientes miembros: Bigna Kuoni, secretario; Pascual Fort, tesorero, y María Antonia Pelauzy, Susana Rolando, Francisco Ferrando y Elisenda Sala, vocales. Esta lista, que agrupa artistas en activo y estudiosos y estimuladores del hecho artístico y de la artesanía, es suficientemente elocuente por sí misma para darnos una idea clara de la seriedad de sus propósitos y de la beneficiosa influencia que la Agrupación está llamada a ejercer, así como de sus importantes repercusiones en el ámbito de la cultura española.

La Agrupación ha iniciado sus actividades en los locales de la nueva sede, Brusi, 51, con una exposición donde ha reunido a artistas y artesanos con un amplio criterio. Al lado de obras y artistas, todos ellos de calidad y algunos muy famosos y vinculados en su forma de expresarse con algunos de los métodos de la artesanía, se han expuesto piezas eminentemente artesanas. De este modo ha acontecido una confrontación y una aproximación entre ambas actividades, poniendo de relieve cuán cercanas se encuentran en tantos casos.

El resultado de la exposición ha sido a todas luces muy positivo. En principio, su atmósfera, tan distinta de la habitual en las exposiciones, se ha manifestado viva y anticonvencional. En toda ella ha presidido el calor de los materiales próximos al hombre, la huella de sus manos como manipulador inmediato de la materia al servicio de la vida inmediata, tanto como al de su educación estética. Así, los artistas han hecho un acto de homenaje y reconocimiento de la labor del artesano anónimo, que en ocasiones llega a ser también un auténtico creador y siempre dignifica el trabajo personal al realizarlo con buen criterio, amor al oficio y con el resultado de la obra bien hecha.

La exposición, al lado de piezas como cántaros de agua de Calanda, La Mota, Pereruelo, Villarrobledo..., juguetes, bastones, etc., de artesanos anónimos, se han mostrado obras de los ceramistas Llorens Artigas, Arcadio Blasco, Francés Ferrando, Madolla, Teresa Jassá, Emilio Armengol, J. A. Rebes, Jaume Satorras, Frederic Gisbert, María Rosa Vila Abadal, Jordi Marcet y Xavier Bulbena; tapices de Royo, María Asunción Raventós, Aurelia Muñoz, Manuel Fuentes y Susana Rolando; alfombras de Carola

Torres; esmaltes de Pascual Fort, Montserrat Chicol, M. Llorens, Mariette Llorens; joyas de Aureli Bisbe y Elvira Alfageme; batik de María Luz Diego; cortinas de bambú de Salvador Foz; patchwork de Georgina Regás; tejido de Bigna Kuoni y pinturas de Susana.

La simple enumeración de ello nos muestra cómo han convivido los nombres de amplio prestigio con otros menos conocidos y artistas populares, todos orientados hacia la realización de una obra de digno contenido, con los artesanos anónimos, de una manera natural, como ha de manifestarse el arte a los distintos niveles de la vida.

La Agrupación de Actividades Artesanas, nacida con tan buenos principios, tiene el objeto de apoyar, en todos los aspectos, las manifestaciones encaminadas a un resurgir de la labor artesana, a su estudio, difusión, intercambio, etc., tanto a nivel nacional como internacional. De las actividades de esta empresa pueden beneficiarse ampliamente la cultura, como nos da motivos para esperar los excelentes comienzos con los que se ha iniciado.

ANTONIO FERNANDEZ MOLINA

# ARTISTAS ARGENTINOS DE ESTIRPE GALAICA

Esta segunda carta desde la República Argentina tiene por objeto considerar un fenómeno plástico de grandes alcances.

Cuando en comunicación anterior percibimos el latido joven de una pintura en desarrollo, de un arte potenciado por el nativismo de un lado y la catarsis europeísta del otro, estábamos reafirmando la magnitud global de una pintura sin antecedentes indigenistas pre-colombinos —como la mejicana—, pero que, como eclosión imaginativa, fuertemente vinculada a un dilatado proceso intuitivo, desbordaba los límites de un mero desenvolvimiento armónico. Surgía, pues, la generación del ochenta, se generaba el movimiento de expresión libre y, en fin, se afincaba sobre sólidos pilares el peso de una singular autoctonía entre los que discurrían las aguas frescas de la Escuela de París. Hallazgo, en definitiva, que configura la personalidad de un arte que por su temática tendría expresión peculiarizada en el contexto de la pintura universal.

La pintura argentina avanza por una senda de clarificación interpretativa, y aun siendo plural su manifestación, desarrollada a través de unos estilos impares, el nexo que une la multiplicidad estilística arranca precisamente de unos supuestos imaginativos que peculiarizan el he-

cho estético y el medio idóneo en que se produce.

Pues bien, una de las ramas del sólido tronco que viene a ser la pintura argentina actual brota plena de vigor con significativa autodenominación: artistas argentinos de estirpe galaica. Estos artistas —fenómeno curioso que lleva la presencia del arte gallego, y por tanto español, a un reconocimiento universal en el nuevo mundo— constituyen un grupo unido por el denominador común de su ascendencia, pero al mismo tiempo por una identidad de inquietudes inmersas en la problemática más vigente de la pintura contemporánea.

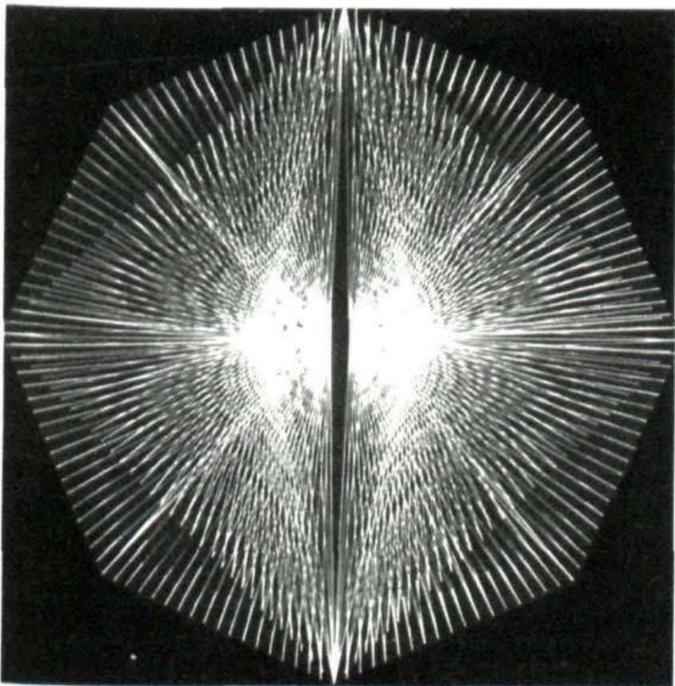
El grupo de artistas argentinos de estirpe galaica ocupa hoy un puesto muy calificado en el concierto del arte americano. Y así como en todas las historias de la pintura argentina figuran en lugar de honor Manuel Colmeiro, «Laxeiro» o Luis Seoane, estas mismas páginas históricas se ocupan con especial atención del grupo de pintores argentinos de estirpe galaica, que desde hace tiempo se incorporaron a la creatividad artística bonaerense con feliz aplicación y resultado.

Casi todos ellos, los que forman el grupo o identidad, tuvieron para nosotros la delicada atención de mostrar sus obras en una comida celebrada en el Centro Pontevedrés

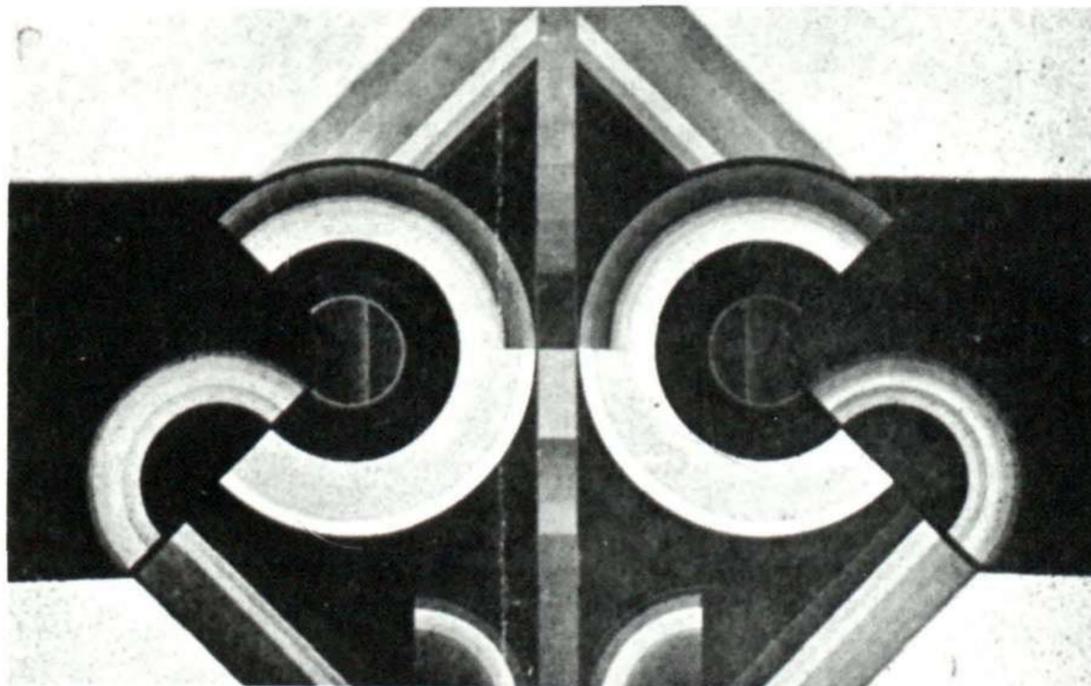
de Buenos Aires, y allí, en sucesión inolvidable, fuimos contempladores de una pintura con posibilidades reales. Las líneas maestras de esta pintura de los oriundos de Galicia puede circunscribirse a tres direcciones perfectamente definidas. Predomina, es curioso, la interpretación surrealista. Con Alberto Castro Couso, con Ana Martínez Pasarín, con Abreu Bastos, etc. Le sigue una interpretación de las ideas plásticas en sentido experimental —exaltación de la línea recta como diría en «La Nación» José Edmundo Clemente— por parte de algunos jóvenes artistas, entre los que destaca Miguel Angel Vidal, fundador del movimiento «Arte Generativo», y se manifiesta una tercera línea sustancialmente lírica que es la más expresionista y, por tanto, reveladora de caracteres galaicos formales, como, por ejemplo, L. Bóveda.

El fuerte impacto que este grupo artístico causó en la pintura argentina contemporánea se debe, a nuestro juicio, a dos causas esenciales que radican en el **logos** del hombre gallego: su capacidad reflexiva y el lirismo filosófico que aflora en todas sus manifestaciones creativas. El antecedente, repetimos, podemos determinarlo en el esquematismo lírico de Colmeiro, en la planificación lineal de Luis Seoane o en la reciedumbre pétrea de «Laxeiro»; todos

MIGUEL ANGEL VIDAL.



OSCAR MARIO DEZA.





LEONOR ALVARELLOS.

ellos residentes durante muchos años en Buenos Aires —aceptados como pintores de primera línea— y, consiguientemente, paradigma de las juventudes de oriundez galaica.

Tenemos, por ejemplo, la identidad del grupo que cultiva un moderno surrealismo centrado, entre otros, en los nombres de Alberto Castro Couso, Moraña, Ana Martínez Pasarín, Abreu Bastos y Elsa Pérez Vicente. Es muy curiosa la coincidencia, puesto que el surrealismo que acredita esta pintura es de una serena composición —en sentido inverso de Dalí, de Barjola y aun de José Márquez, cuyo desenfreno compositivo resulta muchas veces alucinante— ovoidal como temática vinculada al origen de la vida, que tal sucede en Castro Couso; poética y evanescente en Ana Martínez Pasarín, que recuerda en más de una ocasión la suavidad de Marie Laurencin; difusa, pero muy sólida en Moraña; proteica en Abreu Bastos y, en fin, con esquemática figuración en Elsa Pérez Vicente. Un cuadro, como se ve, de distintos matices interpretativos, pero con una sólida unidad de base que peculiariza esta pintura y la autentifica en su pluralidad.

En el grupo que comento —también con idénticas posibilidades interpretativas— podemos citar a Miguel Angel Vidal a Mané Bernardo, a Oscar Mario Deza y otros que no cito, puesto que no conozco obra suya. Sé que el grupo de artistas argentinos de oriundez galaica está constituido por otros pintores de

verdadero mérito, pero me abstengo, repito, de enjuiciarles porque no llegué a conocer sus creaciones, y de hacerlo caería en la grave sima de la irresponsabilidad.

Miguel Angel Vidal es, como dije más arriba, un exaltador de la línea recta. Pero hay en sus lucubraciones lineales una expresión lírica y un sentido muy dinámico del movimiento. Expositor por América y Europa (expuso en Barcelona y Madrid), tiene un buen ganado prestigio como pintor argentino de proyección universal. El geometrismo de Oscar Mario Deza, sin embargo, tiende más al metodismo racional que a la espontaneidad lírica. Su pintura es de planos y, por tanto, de problemática bidimensional. Su delimitación dibujística es más esencial que existencial. En medio de ambos, por ejemplo, Mané Bernardo pinta a base de un constructivismo o entramado lineal que muchas veces por su esquematismo recuerda las construcciones suprematistas.

Punto y aparte lo constituye el expresionismo vital de C. Cañás, un pintor sin fisuras ni concesiones a lo fácil. Cañás es uno de los más calificados pintores argentinos del momento, junto a Albino Fernández y los ya reseñados anteriormente. Sigue a Cañás en ese expresionismo vital una pintora con posibilidades reales, que es Mercedes Amigo. Mercedes Amigo pinta con singular reciedumbre y consigue resultados verdaderamente positivos. Otra pintora que reduce su expresionismo a fórmulas líricas es Leonor Alvarellos, muy suave e imaginativa en el desarrollo temático del nativismo, y en los problemas cromáticos, muy ajustada y veraz.

Laura San Martín, en fin, es una pintora **naïf** que sigue una línea muy personalizada. A veces sus tratamientos ingenuistas se asemejan a los de María Antonia Dans en lo difuso, y a Pepi Sánchez, en lo concreto. Pero siempre guardando un equilibrio emocional de gran jerarquía.

En fin, que de los pintores que conozco obra quedan por citar Rodríguez Vidal y Bóveda, con lo que la nómina de pintores de oriundez galaica no queda conclusa. Sólo me limito, no me cansaré de repetirlo, a considerar la pintura de todos aquellos de los cuales conozco obra.

Rodríguez Vidal es un pintor de vanguardia comprometido con los

movimientos más vigentes y, sobre todo, autenticador de una postura plástica. Los cuadros que vi responden a una temática imbricada en los problemas del tachismo iniciado por Pollok a través de la Escuela del Pacífico. El tachismo de Rodríguez Vidal es más humanizado. Más «latinizado».

Queda por último un pintor que representa la pintura clásica de Galicia, la del regionalismo anterior a Carlos Maside. Se trata de Bóveda. Un pintor de sólidas características galaicas a través del que se respiran saudades románicas. Esto es Bóveda.

No di, como es natural, una visión exhaustiva del grupo de pintores argentinos de ascendencia gallega. Hice tan sólo una declaración, una constancia y un surco por el que pueden discurrir nuevas corrientes eruditas para el esclarecimiento de uno de los fenómenos estéticos más interesantes de la América Latina.

Aquí, en Buenos Aires, el impacto cultural del emigrante gallego —al igual que el del italiano— fue decisivo en muchas parcelas de su vida artística. Todos los pintores que acabo de citar, o casi todos, tienen constancia de su presencia por los principales museos de Europa, y, naturalmente, en las salas de exposiciones españolas.

En estos momentos, y por iniciativa de la Editorial Nos, de Buenos Aires, constituida por un grupo de gallegos empleados en el mecenazgo de la cultura, está organizándose una magna exposición itinerante de «Pintores Argentinos de Estirpe Gallega», que recorrerá las principales ciudades españolas. Su inauguración posiblemente tendrá lugar en Compostela el día de Santiago de 1975, año de la gran perdonanza. Participarán todos los pintores aquí reseñados y otros que no pude ver.

El hecho en sí tiene una importancia capital, puesto que previamente se ofrecerá la muestra en Buenos Aires, para después hacerla seguir a Galicia y restantes capitales españolas.

Urgentemente, a pocas horas de tomar el avión para España, escribo estas impresiones para que en nuestro país se tenga conocimiento del hecho artístico excepcional que se avecina.

FERNANDO MON

# NOTICIARIO INTERNACIONAL

## ARTE ESPAÑOL EN MUNICH

Presencia del arte español en el extranjero. En Munich ha sido mostrada una gran exposición de arte español actual, celebrada conjuntamente en la Casa de las Artes y en el Instituto Español de la capital bávara. Se mostraron 198 pinturas y numerosas esculturas. La muestra fue organizada por la Dirección General de Relaciones Culturales del Ministerio de Asuntos Exteriores y por iniciativa del Instituto de España en Munich.

La inauguración oficial se celebró en presencia del director general de Bellas Artes del Gobierno bávaro, directores de las pinacotecas de la Haus der Kunst y numerosas personalidades del mundo cultural de Munich, críticos de arte, etc. Asistieron el director general de Relaciones Culturales, don José Luis Messía; cónsul general de España, señor Torroba; director del Instituto de España, profesor Muñoz Cortés, y otras distintas autoridades culturales bávaras.

Al mismo tiempo se inauguró también la parte artística exhibida en el Instituto de España. La exposición ha constituido un gran éxito por la variedad de tendencias y la riqueza de las obras exhibidas, ya que fue esta la vez primera que se mostró una representación total del arte español contemporáneo en Munich.

## CASA-MUSEO DE FALLA EN ARGENTINA

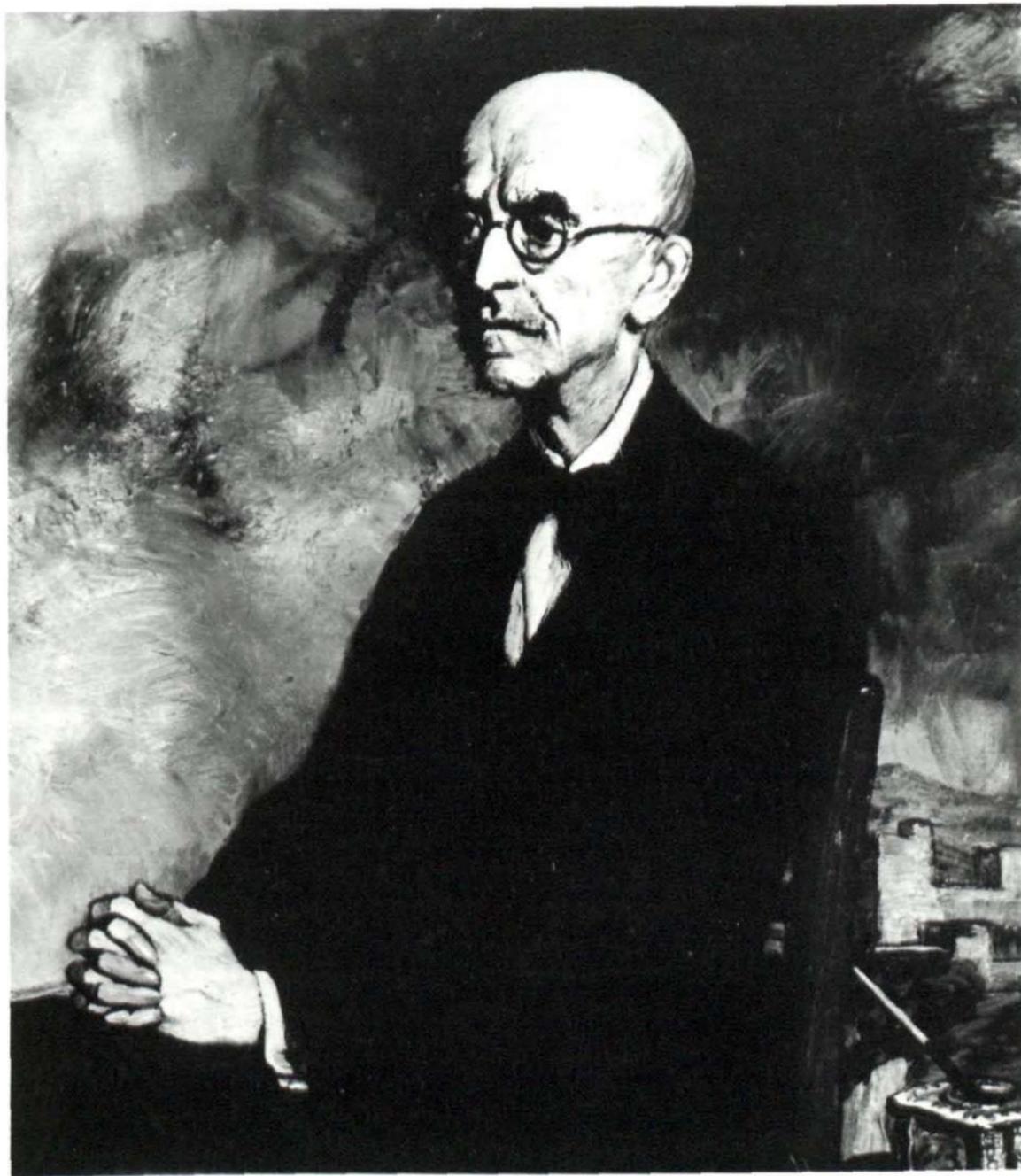
El embajador de España en Buenos Aires, don Gregorio Marañón Moya, ha inaugurado en la ciudad argentina de Córdoba una gran exposición de dibujos y pinturas de Goya y la Casa de Manuel de Falla, cuyas dependencias han sido debidamente remozadas y acondicionadas. Asimismo, hizo entrega del último piano que perteneció al gran compositor español a la Casa de Falla, habilitada precisamente como museo en la mansión misma en que el autor de «El amor brujo» vivió sus últimos años.

## LOS NOVENTA AÑOS DE KAHNWEILER

Daniel Henry Kahnweiler, el famoso marchante de obras de arte, que negoció con los cuadros de Picasso, Juan Gris, Manuel Hugué y Togores —por citar sólo artistas españoles que trabajaron con él—, ha cumplido noventa años. Es así, muy posiblemente, el decano de los grandes marchantes internacionales y el mayor jugador a principios de siglo de la aventura cubista.

Kahnweiler, judío alemán, nació en 1884; a los dieciocho años viajó a París, en donde vivió tres años,

comenzando su formación artística, que continuó en la capital francesa después de una estancia también de años en Londres, en donde trabajó en una casa de Banca familiar. Cuando en 1907 regresa a París, su inclinación definitiva al comercio del arte está ya marcada. En el número 23 de la calle Vignon abrió su primera tienda, que no tardó en hacerse famosa. Fernanda Olivier lo recuerda con estas palabras: «Era muy joven, muy metódico, como buen alemán, inteligente, tenaz y astuto. Solicitó cuadros de Picasso, Matisse, Van Dongen, Derain y Vlaminck, y los consiguió.



Frecuentó activamente a los jóvenes pintores y los atraía hacia él. Era un verdadero comerciante juicioso y sabía arriesgarse para ganar. Audaz y diligente, regateaba horas y horas, hasta llegar a cansar al pintor, que, abrumado, consentía en la rebaja solicitada. En su pequeña galería se acumularon poco a poco las obras más modernas. Pronto también los coleccionistas comenzaron a conocer el camino de la calle Vignon, y allá iban cuando querían estar al corriente de los nuevos movimientos pictóricos.»

Los primeros años tristes de Kahnweiler en París fueron los de la primera guerra europea, que le obligaron a trasladar su residencia a Suiza. Sus bienes artísticos fueron secuestrados y subastados como botín de guerra, y de nuevo hubo de empezar su carrera abriendo nueva tienda, ahora en la calle de Astorg, 27, con su amigo André Simón, de quien tomó el nombre la tienda. La segunda guerra mundial volvió a alterar el ritmo de sus actividades comerciales, pero en esta ocasión sus negocios fueron puestos a salvo bajo la atención de su también famosa cuñada, la marchante Louise Leiris. De los años de inactividad de la guerra nació un libro hoy más que famoso, dedicado a Juan Gris, del cual hay edición española en las publicaciones de la Dirección General de Bellas Artes.

Figura ya singular, asentada con extremada firmeza en el «corpus» del comercio artístico del tiempo moderno, la vida de Kahnweiler está cargada de sucesos de toda condición. Es una de las figuras insignes ya de la historia del arte contemporáneo, y su nombre no puede ser apartado de ella, sino, mejor, afirmado con todo derecho, puesto que el movimiento del arte de nuestra cultura se ha creado y consolidado en buena parte a su sombra.

## DE NUEVO LA HERENCIA PICASSO

Una vez más, en cuento que no tiene fin, la herencia de Picasso. La última noticia sobre tal cuestión, a la hora de redactar esta información, es la de que los herederos de Picasso han llegado a un acuerdo con el Gobierno francés, según el cual los derechos de sucesión —el 20 por 100, aproximadamente, de una fortuna inmensa— podrían sustituirse por una donación de obras al Patrimonio Artístico Na-

cional. La propuesta ha sido hecha por los cinco herederos reconocidos hasta hoy del pintor malagueño (su esposa, Jacqueline, y sus cuatro hijos: Pablo, Maia, Claudio y Paloma) al secretario de Estado para los Asuntos Culturales, Michel Guy. La oferta comprende asimismo la idea del establecimiento de un Museo Picasso, lo cual indica la importancia del pago de compensación con obras de arte.

No obstante, como, según el inventario de la familia, hay unas quince mil obras firmadas por Picasso (incluidos dibujos, esculturas, grabados, cerámicas, pinturas y bocetos), se proyecta la creación de un comité especial destinado a la valoración y a la selección de obras. Queda por saber cómo podrá efectuarse la valoración de la herencia total del pintor y en qué medida el fisco podrá indicar la cifra exacta para la compensación. La tarea no es nada fácil, pero los herederos de Pablo Picasso tendrán que aceptar la decisión oficial, que siempre será más sencilla que la intervención fiscal.

## SALON ART 6'75

Ha sido ya anunciada la fecha inaugural del Salón Art 6'75, de Basilea, que se celebrará el 18 de junio del próximo año, con duración hasta el día 23 del mismo mes. La información que da noticia del salón de 1975 señala a la vez los resultados del clausurado este pasado verano, en el que se vendieron más de 30.000 entradas y en el que, pese a las dificultades económicas actuales, principalmente en Europa, hubo un magnífico ambiente de ventas. La experiencia del pasado Salón de Basilea ha permitido comprobar que las ventas más cómodas de realizar son las de las obras comprendidas entre los 20.000 y los 50.000 francos suizos. Las obras de precio superior a los 100.000 francos son vendidas con bastante mayor dificultad, así como las obras que no responden a una primera categoría artística.

Igualmente se ha podido experimentar el acierto de las dos innovaciones del pasado Salón: los «One-man-shows» —que fue, para muchos expositores, un éxito económico—, y, sobre todo, la agrupación de 50 galerías bajo la denominación de Nuevas Tendencias.

Otra de las innovaciones fue la concesión de dos premios de 5.000 francos del Consejo de Estado de Basilea, dos de 4.000 francos de la

Cámara de Comercio bávara y dos de 3.000 francos de la Feria Suiza de Muestras para los mejores «stands» de los «One-man-shows» y Nuevas Tendencias. Para estas últimas, el jurado concedió los premios a la galería Ronald Feldman Fine Arts, de Nueva York, por la buena presentación de la obra de Joseph Beuys; a la Mayor Gallery, de Londres, por la presentación espectacular de las pinturas y dibujos de Agnes Martin, y a la Castelli-Sonnabent Corporation Video, de Nueva York, por la excelente información de sus films-video dedicados al arte.

A la vez, los asistentes al Salón, por votación entre los «One-man-shows», han elegido a la galería Flancker, de París, por la exposición dedicada a Yves Klein, seguida de la galería Regio, de Friburgo de Brisgovia, por la exposición de Walter Leblanc, y en tercer lugar, la exposición especial de la Orangerie de Colonia, dedicada a la obra figurativa de Graciela Rodó Boulanger.

## ARQUEOLOGIA FRANCESA

● Noticias de arqueología francesa. La primera de ellas informa de que el Museo de Arqueología de Marsella —Museo Morely— ha presentado una exposición bajo el tema «Hombres de la Prehistoria», con la exhibición de unas cuatrocientas piezas escogidas y ordenadas por los diferentes equipos de prehistoriadores meridionales, ofrecidas en cuatro grandes salas. Las piezas mostradas en Marsella han sido únicamente recogidas en las excavaciones del Mediodía mediterráneo francés.

Este Mediodía, que se extiende desde la frontera española, es muy rico en vestigios. En efecto, cuando los hombres desbordaron la cuna africana para pasar a Europa, hace algunos centenares de miles de años, se instalaron ante todo en la Costa Azul, Provenza, Rosellón y Languedoc, así como en Italia y España. Por lo cual, la playa fósil de Tierra Amata, actualmente conservada en los cimientos de un inmueble de Niza, conserva los rastros de la más vieja cabaña conocida en el mundo, con una antigüedad de quinientos mil años.

En la gruta de Lazaret, también en Niza, los prehistoriadores han podido reconstituir la tienda de campaña que alojaba nómadas hace cien mil años, a partir de las piedras que servían para sostenerla en el suelo.

● Se refiere igualmente a Niza la segunda de nuestras noticias arqueológicas. La colina de Cimiez, en Niza, continúa ofreciendo sus secretos arqueológicos. Recientemente, en efecto, al proceder a hacer los cimientos de un edificio, se descubrió un conjunto de muros antiguos. En algunos días un equipo de investigadores, dirigidos por la señorita Mouchot, conservadora del Museo Arqueológico de Niza, descubrieron las estructuras de una vivienda importante, de 12 metros por seis, que data, al parecer, del siglo I de la era. Sobre los muros pueden verse todavía trazas en enlucido pintado.

Un poco más lejos se ha desenterrado una red de alcantarillas en perfecto estado. Como en las capas superiores no se ha descubierto ningún otro vestigio de habitación más reciente, parece que se está en presencia de vestigios de una construcción contemporánea de la fundación de Cemenelum, capital de la provincia romana de los Alpes Marítimos. Numerosos tuestos de alfarería y piezas de moneda (una de las cuales tiene la efigie de Domiciano, de la segunda mitad del siglo I de la era) que han sido encontradas son objeto de un estudio científico profundo, lo que deberá poder determinar la fecha en que fue hecha la vivienda y hasta cuándo estuvo ocupada.

Por último hay que señalar que los investigadores han continuado las excavaciones y han descubierto una tumba situada a poca profundidad cerca del muro norte de la vivienda. Las primeras observaciones hacen pensar que data del siglo IV de nuestra era, es decir, de una época en que la vivienda del siglo I estaba ya en ruinas.

## CONGRESO MUNDIAL DE LA VIVIENDA

Se ha celebrado y clausurado en Viena el XXXII Congreso Mundial

de la Vivienda, Urbanismo y Ordenación Urbana, al que asistieron cerca de 2.500 profesionales de todo el mundo; entre ellos, un grupo de arquitectos y urbanistas españoles, que se acercaba al centenar, presidida la sección española por el director y subdirector general de la Vivienda, señores Delgado Iribarren y Enríquez de Salamanca.

Las deliberaciones del congreso —el tercero de los celebrados en Viena— se centraron en los esfuerzos para conseguir que las ciudades se conviertan de nuevo —suce-

so que habrá de estimarse de fantástico— en centros deseables de vida, saliendo al paso de sus quiebras urbanísticas actuales.

Al mismo tiempo que las reuniones vienesas se ha celebrado un certamen cinematográfico referido al mundo de la urbanística y la vivienda, en el que España obtuvo el tercer premio con la película «Habitat», de J. Baca Pericot. El primer premio, entre las 29 películas presentadas, correspondió a un film suizo, y el segundo, a otro holandés.



# NOTICIARIO NACIONAL

## NUEVAS DE MUSEOS

Un Museo de Artes y Costumbres Populares Canarias será creado en la ciudad de Telde, según acuerdo tomado por el Cabildo Insular de Gran Canaria, el cual formará parte también de dicho Patronato. Este museo será instalado en una casa que don Alejandro del Castillo, conde de la Vega Grande de Guadalupe, posee en la ciudad sureña, quien cede el uso de la vivienda durante un plazo de treinta años, conservando su propiedad.

«Esta creación —se dice en un primer documento base— se siente como una necesidad de nuestro tiempo. En el museo se recogerán todas las muestras de las artes, usos y costumbres populares de las islas Canarias y en parte americanos, teniendo en cuenta el gran influjo recíproco que América tuvo en estas islas, como el de éstas en aquéllas.»

Su finalidad, pues, no es otra que salvaguardar para la posteridad toda expresión cultural, popular, que la marcha del tiempo tiende a hacer desaparecer ineludiblemente. Para la constitución y desarrollo de este centro se ha creado un Patronato, que tendrá a su cargo la dirección y atenderá a todas las necesidades museales.

• Las autoridades onubenses de Aroche están muy interesadas en la dotación de un nuevo local para los museos que existen en la localidad, muy visitados a lo largo de todo el año, y que es una de las principales aspiraciones de dichas autoridades municipales. Parece ser que los Museos Arqueológico y de Ciencias Naturales, que ahora están instalados en el Ayuntamiento y en el grupo escolar, respectivamente, pasarán a una casa propiedad del Ayuntamiento y ubicada a la entrada de la localidad.

En cuanto al Museo del Santo Rosario, según declaración de su director y propietario, don Paulino Díaz Alcaide, continuará en el mismo edificio que ocupa, y que se considera lugar muy adecuado, ya que se encuentra en el mismo centro de la población.

• Ha sido nombrado director

del Museo Provincial de Bellas Artes de Málaga don Rafael Puertas Trica, doctor en Filosofía y Letras, que anteriormente desempeñaba la dirección del Museo de Bellas Artes de Logroño.

## MONUMENTOS NACIONALES

En Consejo de Ministros se ha decretado, por parte del Ministerio de Educación y Ciencia, la declaración de monumentos histórico-artísticos de carácter nacional de la Casa-Museo de Rosalía de Castro, en la villa coruñesa de Padrón; del monasterio de San Salvador de Lorenzana (Lugo) y de la iglesia de San Pedro, de la villa lucense de Vivero. También se decretó la declaración de la utilidad pública de las siguientes obras: para la conservación y revalorización del palacio del marqués de Bendaña, de Betanzos (La Coruña), se acuerda la expropiación de dicho inmueble; para la mejor protección y conservación del sector de la Puerta de San Pedro, la zona del carril de las Flores de la muralla romana de Lugo; para la conservación y restauración del palacio de Covientes, en la localidad asturiana de Colunga, se acuerda la expropiación de las fincas que lo circundan.

## JORNADAS DE MEDINACELI

Con sendas exposiciones de arte sacro y de artesanía, ambas instaladas en el monasterio renacentista de Santa Isabel, de la villa soriana de Medinaceli, han finalizado las X Jornadas de Atracción Turística, organizadas y dirigidas por el Centro de Iniciativas y Turismo, con el patrocinio del Ministerio de Información y Turismo y la Dirección General de Bellas Artes.

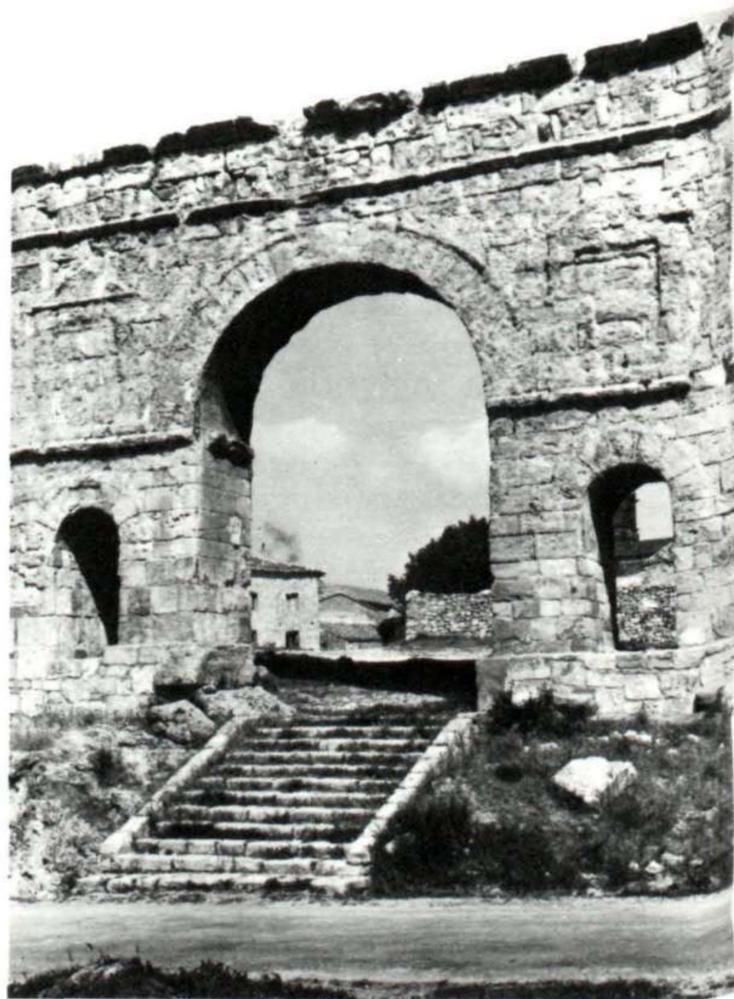
La exposición de arte sacro se compuso de una seleccionada sucesión de objetos religiosos de gran mérito artístico de los siglos XVI y XVII, ornamentos antiguos de espléndida riqueza, arquetas, tallas, vasos sagrados y relicarios, entre ellos el singular de la Santa Espi-

na, uno de los pocos recuerdos de la Pasión de Cristo existentes en España.

En las X Jornadas se han celebrado más de veinte actos artísticos y culturales, con la concurrencia de varios millares de visitantes.

## EL URBANISMO Y EL ESTADO

«Necesitamos un urbanismo de calidad, sin hipotecas de futuro, sin transferencia de los derechos de la comunidad a un pequeño grupo de especuladores inactivos; sin menoscabo de las directrices y potestades de la Administración; sin previa pasividad de quienes se limitan a esperar unas plusvalías», ha dicho el ministro de la Vivienda, señor Rodríguez de Miguel, en el acto de toma de posesión del nuevo director general del Instituto Nacional de Urbanización, don José Luis Rodríguez de Colmenares.



El nuevo director del Instituto anunció en su discurso que el Instituto Nacional de Urbanismo debía ser reestructurado para responder a las nuevas exigencias de la sociedad en esta materia urbanística, bajo el más estricto carácter empresarial, aun sin olvidar los aspectos políticos y sociales del urbanismo.

El señor Rodríguez de Miguel, cerrando el acto, trazó un esbozo de lo que debe ser el Instituto Nacional de Urbanismo, «organismo especializado para las actuaciones urbanísticas del Estado, cada vez más el gran responsable de la preparación de las nuevas dotaciones de suelo urbanizado que el desarrollo económico y social de nuestro país va exigiendo. Las leyes vigentes le atribuyen la posibilidad de operar a través de cualquiera de los sistemas de urbanización previstos en la ley del Suelo. Y en esta previsión, que constituye un puente entre la colaboración de la Administración y los particulares, ha de saber encontrar un cauce para la justa distribución de los derechos y cargas, y de manera efectiva para que el crecimiento ordinario de nuestra economía no se estrangule por falta de suficiente suelo urbanizado.

Después de referirse a la necesidad de un urbanismo de calidad, dijo el ministro en torno al tema del régimen concertado: «Lo que sí quiero resaltar es que las condiciones que se fijan a las diversas ofertas serán exigidas con todo el rigor que requiere la seguridad jurídica en las relaciones contractuales. No se pueden formular previsiones serias en este orden sin una previa delimitación de las diferentes opciones en orden a planeamiento territorial y sin concretar las obligaciones que se asumen en especial en lo referente a los accesos a los núcleos urbanos bajo el régimen de acción concertada.»

### ACADEMIA DE SAN FERNANDO

Han salido a concurso-subasta, por un importe de cerca de noventa millones de pesetas, las obras de ampliación y reforma del edificio de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, que anteriormente —el 16 de mayo de este mismo año— habían sido calificadas de urgentes. El plazo de ejecución de las obras, según la resolución del Ministerio de Educación y Ciencia, publicada en el «Boletín

Oficial del Estado, es de veinticuatro meses.

La Real Academia ha dejado ya el inmueble, en el que también estaban instalados el Museo de San Fernando y la Calcografía Nacional, trasladando sus enseres artísticos y documentales a los antiguos salones del desaparecido Museo de Arte Moderno, en la Biblioteca Nacional. Las obras de restauración han sido proyectadas por el arquitecto y académico de Bellas Artes don Fernando Chueca Goitia.

### MURALLAS DE TABARCA

El proyecto de restauración del recinto amurallado de la isla de Tabarca, en aguas de Alicante, ha sido aprobado por la Dirección General de Bellas Artes. Alcanzará dicha restauración una cifra no inferior a los cinco millones de pesetas. El autor del proyecto es el arquitecto Víctor Caballero Ungría, y como consecuencia de esta obra se va a hacer posible que la isla de Tabarca, en cierto modo barrio alicantino, recupere su prestigio arqueológico, adquirido merced a la iniciativa del rey Carlos III, que ordenó la construcción de las defensas de la isla y repobló Tabarca. Su revalorización, desde el punto de vista histórico-monumental, es coincidente con los planes urbanísticos concebidos por el Ayuntamiento de la capital alicantina.

### HALLAZGOS ARQUEOLOGICOS

La planta de una aldea ibérica del siglo IV antes de Cristo ha sido descubierta en el cerro de San Juan, en la localidad castellonense de Vall de Uxó, en sondeos arqueológicos realizados recientemente por servicios de la Diputación Provincial. A la vista de estos resultados, se espera continuar en el otoño las investigaciones, para crear, con éstas y las grutas ya existentes, un paraje turístico y cultural en aquel punto validuxense.

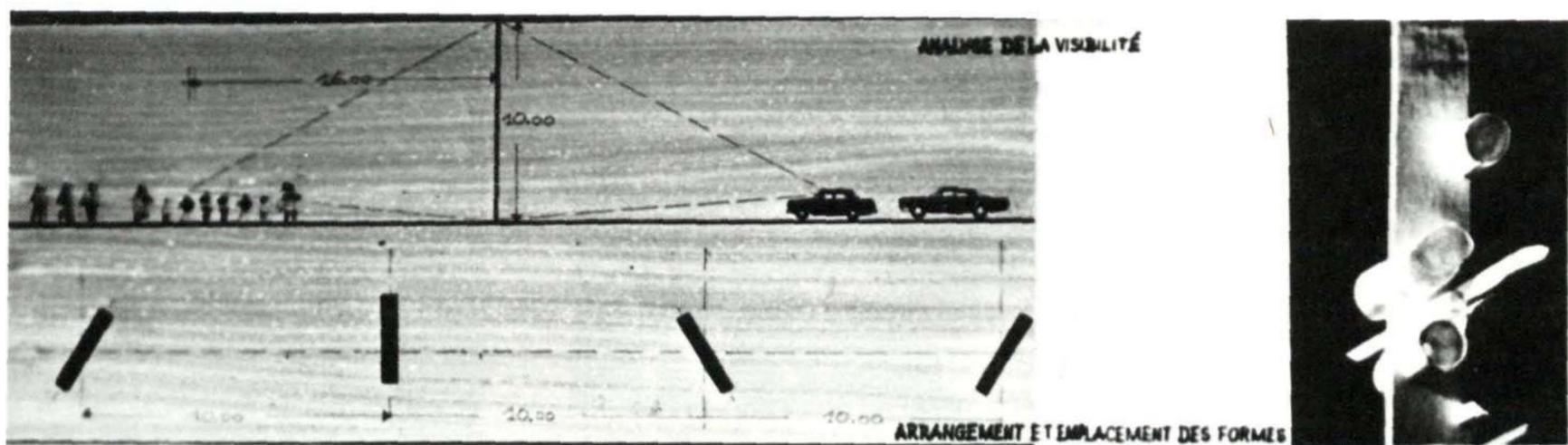
● En Oviedo han aparecido importantes restos arquitectónicos al realizar excavaciones en la iglesia de Santa María la Real de la Corte, en donde, algún tiempo atrás, aparecieron igualmente otros vestigios de los primeros tiempos de la capital asturiana. Se trata ahora de una escalinata de más de dos metros y medio de ancho, ubicada bajo la vieja sacristía, y que muy bien podría dar acceso a la cripta de



Santa Marina, parte de un templo cristiano-visigótico allí existente y todavía no localizado por los arqueólogos. A la vez se descubrió, tallada en la roca, una conducción de agua, posiblemente romana y relacionada con alguna terma bautismal de los primeros tiempos cristianos.

● En la localidad montañesa de Castro Urdiales ha sido descubierto un recinto amurallado de más de 140.000 metros cuadrados, perteneciente a la Edad del Hierro, y que constituye el Castro Urdiales prerromano ubicado junto a la Peña de Samano. Los moradores de este hábitat vivían en el valle contiguo de Samano, donde se halla enterrado el Portud Samanus, conocido y citado por las fuentes literarias de la antigüedad. Al final de las guerras cántabras —diecinueve años antes de Cristo— fue asaltado y destruido por las legiones romanas, por orden de Augusto cumplida por Agripa.

● Cinco tumbas visigóticas y otras tantas cruces funerarias han sido descubiertas en una loma conocida con el nombre de León Dormido, en el pueblo navarro de Meano. En otra localidad navarra, Santa Clara, se han seguido extrayendo piezas romanas de indudable valor en los terrenos de la finca «Las Delanteras». La Diputación Foral ha comprado una losa con inscripciones a los propietarios de



"SEMAFORO", DEL ESCULTOR POLACO POLY KURCEWIEZ. ES UNO DE LOS VEINTE PROYECTOS SELECCIONADOS PARA SER CONSTRUIDOS EN HORMIGON.

dicha finca por la cantidad de 50.000 pesetas.

### ESCULTURAS PARA AUTOPISTAS

Veinte escultores, de seis distintas nacionalidades, presentaron en el monasterio de Sant Pere de Caligan, de Gerona, las maquetas correspondientes a sus obras preseleccionadas entre más de 240 finalistas del I Concurso Internacional de Escultura de las Autopistas del Mediterráneo, organizado por el Patronato de Autopistas Concesionarias, S. A., de la Fundación General Mediterránea.

Los artistas permanecieron en Barcelona durante el mes de agosto, realizando sus respectivas esculturas, cinco de las cuales recibirán cada una, posteriormente, un premio en metálico de 400.000 pesetas. Uno de estos premios se habrá de entregar a un escultor de edad inferior a los veinticinco años. De entre los veinte preseleccionados, cuatro se encuentran en estas condiciones.

La construcción de las obras, todas ellas a realizar según las direc-

trices de sus autores, estará subvencionada por el Patronato promotor, así como lo estuvo la estancia de los artistas en la capital catalana. Uno de los trabajos ha llegado a un costo de realización material de un millón de pesetas, y algún otro llevará su espectacularidad hasta una altura de 10 metros. Los materiales empleados son básicamente hormigón, hierro, acero, aluminio, etc.

Los más de los 240 escultores que se habían presentado al concurso pertenecían a distintos países de todos los continentes. Los veinte seleccionados para pasar a la fase final, que se desarrollará próximamente —faltan semanas cuando redactamos esta noticia—, corresponden a las siguientes nacionalidades: franceses, canadienses, estadounidenses, húngaros, polacos y españoles. Las obras premiadas se exhibirán en diversas zonas de la autopista Barcelona-Tarragona, que junto con otras realizaciones de índole artística efectuadas por el Patronato de Autopistas en el mismo tramo de esta vía, la convertirán en un singular museo de escultura al aire libre.

### DE RE ESTATUARIA

Dos noticias españolas referidas ambas a la actualidad estatuaria nacional. Ambas noticias, de las que informó la Prensa española, se refieren a la estatua romana de Ceres, instalada en Cáceres, y a la Minerva de Tossa de Mar, ubicada a orilla del mar Mediterráneo. La noticia cacereña informa de que la estatua de la diosa Ceres, que desde hace siglos viene presidiendo los destinos significativos y simbólicos de la capital cacereña, va a ser trasladada, cuando damos esta noticia, desde los amplios soporales del palacio municipal a un jardín contiguo, el mismo en el que se ha colocado el pilar de Felipe II, instalado antes en el recinto de San Francisco. Parece ser que, al menos por ahora, éste va a ser el emplazamiento definitivo del monumento, en armonía con la ambientación proporcionada.

La estatua de Ceres significa mucho para los cacereños, acostumbrados a ver constantemente a la diosa clásica y así, por su monumentalidad y por lo que representa para Cáceres, la diosa constituye una reliquia de valor inapreciable

para la bimilenaria ciudad extremeña. Símbolo de Cáceres, Ceres presidió los destinos cacereños desde la histórica torre de Abu-Jacob, más conocida por Bujaco. La diosa estuvo emplazada hasta 1820 en el atrio del Corregidor, desde donde fue llevada a la torre de Bujaco. Mérida, el famoso arqueólogo e historiador, la cita con elogio en su «Arte de España durante la época romana», y así la estatua de Ceres constituye orgullo de Cáceres y uno de sus monumentos escultóricos mayormente distinguidos.

- La segunda noticia nos llega de Cataluña, y tiene ella carácter polémico. Parece ser que el emplazamiento de una estatua de Minerva en Tossa de Mar, en el corazón de la Costa Brava, ha motivado una fuerte polémica —no resuelta cuando escribimos— entre los artistas de las diferentes tendencias artísticas, registrándose por vez primera un atentado contra el nuevo monumento, atribuido a los adversarios de la escultura. Según otras referencias, la protesta la ha motivado el hecho de que la estatua de Minerva ha sido colocada cara al mar.

El monumento motivador de la polémica es una donación del escultor y académico de Bellas Artes Federico Marés, cultivador de la escultura clásica, realizador que fue de los sarcófagos de los reyes de la Corona de Aragón del Real Monasterio de Santa María de Poblet. Los partidarios de la escultura contemporánea califican la obra de Marés de «clásica, altiva y desafiante», según han hecho constar en la prensa. La estatua está realizada en bronce y dentro del estilo mayormente académico. Mide tres metros y medio de altura, sobre un elevado pedestal, con lápida recordatoria en lengua latina, lo que no impide que alguien declarase que la estatua gigante «empequeñece el paisaje de Tossa». Federico Marés goza, por otra parte, de alto prestigio no sólo como profesional, sino a la vez por sus extraordinarias colecciones de escultura de la Edad Media.

## HOMENAJE AL MARQUES DE LOZOYA

El próximo Salón de Otoño, en su XLIV edición, correspondiente al presente año 1974, tendrá carácter de homenaje nacional de la Asoc-

ciación Española de Pintores y Escultores, en colaboración con la Dirección General de Bellas Artes, al excelentísimo señor Marqués de Lozoya. Creemos innecesario destacar el merecimiento de este homenaje al ser bien conocido en el ámbito de las Artes Plásticas españolas la acción constante durante muchos años del Marqués de Lozoya en apoyo, orientación y protección hacia todos los artistas pintores, escultores, grabadores, etc., y su disposición siempre incondicional para presidir, cuantas veces se le ha rogado, los jurados de calificación de exposiciones, conferencias, inauguraciones, etc., en cuyas ocasiones ha puesto bien de manifiesto el gran interés y cariño que tiene a todas las artes plásticas.

## EXPOSICIONES EN ESPAÑA

- En «La Casa del Siglo XX», de Segovia, y coincidiendo con los actos conmemorativos del bimilenario del Acueducto, ha expuesto sus esculturas Acisclo Manzano, dos veces galardonado con el Premio Nacional, artista ya cuajado y que —según confiesa— con sus formas pretende «ir al encuentro no de lo bello ni de lo hermoso, sino de lo justo y verdadero, con una verdad hermosa en líneas rotundas».

- Se está celebrando todavía —y fue inaugurada en julio—, en la «Torre del Merino» (Santillana del Mar), la V Exposición de Arte Actual, que ha estado dedicada, este año, a los artistas de Cataluña, titulándose la convocatoria «Entre el Dau al set y los conceptuales». A ella han acudido casi una cincuenta de artistas. Giralt-Miracle ensalza los logros de Blanca Iturralde y centra perfectamente sus propósitos: «Para superar el posible enquistamiento que la política de reinos de Taifas pueda ocasionar, esta exposición inicia unos caminos de intercambio por el diálogo visual que pueden ser muy fructíferos en lo que de precedente representa y en lo que de consecuencia pueda reportarnos».

- Carlos Pérez-Bermúdez ha expuesto su interesante obra gráfica en la «Galería Latina», de Palma de Mallorca. Fuerza y expresividad, incluso suavidad, se conjugan en sus aguafuertes, aguatinas y resinas.

- En la «Galería Alcolarts», de Altea (Alicante), ha colgado sus

magníficos tapices la artista María Assumpció Raventós, que este mismo año expuso en la «Galería Rottenburg», de Madrid. Dedicada desde hace más de diez años a la técnica de la tapicería, la artista no cesa en sus ensayos, de los que como fruto inevitable se desprenden día a día nuevos y magníficos logros que nada tiene que ver con lo que tradicionalmente se entiende por tapiz.

- Juan Ignacio de Blas, que esta primavera pasada expuso también en Madrid, en la «Galería Skira», durante el mes de agosto ha mostrado su obra en Marbella, en la sala «Art II Internacional». En el catálogo de la muestra, José María Ballester analiza la obra del artista con certeras palabras: «Hay en toda la obra de Juan Ignacio de Blas una especie de respeto reverencial hacia la materia, que el artista manipula con una atención verdaderamente ritual. Primero, con un sometimiento excesivo, con un afán de dominio que le llevó a unos alardes de cierto virtuosismo. Con mucha mayor libertad después, para llegar a esas superficies ásperas y terrosas, apenas manipuladas, que vemos en su obra más reciente y son ya características de su pintura. Sobre esa materia dura y terrosa, auténtico revoco, se inscriben y modulan los signos de ese lenguaje primario y ancestral que reivindica Juan Ignacio de Blas. Signos casi rituales. Figuras humanas, apenas moduladas y repetidas cadenciosamente, hasta crear una red de ritmos y de melodías que recorre —de lo lírico a lo dramático— toda la escala de posibilidades expresivas.»

- En la «Sala Conca 2», de Las Palmas de Gran Canaria, expuso, durante el mes de julio, el artista alicantino Arjona. El propio artista alicantino, en el magnífico catálogo de la muestra, sintetiza sus propósitos pictóricos: «Espacios de un solo silencio. Espacios complementarios. Espacios intermedios. No la serie fija, no la estructura íntima del equilibrio, pero tampoco lo contrario. Nada de uno mismo. Tan sólo (quizá) la sola presencia del reflejo del vacío. No la comprensión; no las evasiones del verde sobre el rojo; ni siquiera el diálogo del carmín. Es la ruptura total; el anarquista que ha hecho su aparición. El surco amarillo rasgando toda la serie de espacios que van en diagonal. El redondo que explota en la distancia que se desvanece.»

# BIBLIOGRAFIA

## FRANÇOISE ENEL: «EL CARTEL: LENGUAJE, FUNCIONES, RETÓRICA».

ED. FERNANDO TORRES. VALENCIA, 1974; 154 PAGINAS.

La publicidad, los «mass-media» y el arte se integran en el cartel; un elemento realmente de primer plano al que ningún ser civilizado es ajeno, quiéralo o no. Bajo la dirección de Abraham A. Moles se llevó a cabo una investigación sobre el cartel en el Instituto de Psicología Social de Estrasburgo; resultado de ese trabajo es el libro de Françoise Enel, que ahora se presenta en edición castellana, traducido por Javier Herrera y María del Carmen Cepero.

Una función primordial del cartel es la de reconciliar dos mundos antagónicos: el de la producción, devorado por el vértigo del progreso y de la expansión, y el del consumo, hundido en la rentabilidad estable y permanente del producto. El papel del cartel es el de movilizar la energía mental del consumidor potencial e infundirle mecanismos psicológicos complejos, que le hacen relacionar producto dado y sentimientos latentes.

El cartel no debe ser sólo «argumental», sino sobre todo sugestivo, insinuante; combina símbolos intencionales, que constituyen el enunciado de la denotación (representación, funciones y cualidades del producto, etc.), y símbolos interpretativos, que constituyen el enunciado de la connotación (datos culturales o estéticos, que van a provocar en el receptor reacciones afectivas).

Lo que el cartel propone al receptor es, más que un comentario de las virtudes de un objeto, una imagen condensada, que va a inmiscuirse en su intimidad. Moles define el cartel como «una imagen generalmente coloreada, portadora las más de las veces de un único tema, y acompañada de un texto 'leader' que rara vez excede las 20 palabras, y esgrime un único argumento. Está hecho para ser pegado y expuesto a la vista del transeúnte».

El cartel se presenta bajo la forma de un fuerte estímulo: la imagen, y de un estímulo débil: el texto publicitario. La imagen capta la mirada del receptor y se imprime en su memoria de manera más duradera que largos discursos. Pero sería engañoso creer que el cartel modifica solamente los hábitos de compra de un individuo, porque las diferencias que existen en nuestra sociedad consumista entre numerosos bienes de consumo similares son ínfimas. Por eso el cartelista no puede contentarse con el dato literal, porque así no es posible atribuir un carácter específico cualquiera a un producto; se verá obligado a recurrir a otras «razones», que le imprimen personalidad.

Desde luego, el enunciado de las funciones desempeñadas por un producto no bastaría para modificar el comportamiento de un individuo, ya que la conducta de compra no es reflexiva ni el cartel interviene sólo a nivel de la conciencia. Según Moles, el cartel desempeña varias funciones, pertenecientes a dos niveles distintos: un primer nivel explícito remite a los objetivos inmediatos y manifiestos en todo cartel (funciones de información, de convicción y económica), y un segundo nivel, más difuso, que engendra toda una serie de mecanismos psico-sociológicos en el receptor (funciones ambiental, estética, creadora y, según Enel, aseguradora o compensatoria).

Un tema importante es el que se refiere a las características del cartel: para convertir un producto en objeto de deseo hay que dotarlo de toda clase de atractivos; lo conseguirá el creador de carteles por medio de un simulacro del objeto real, revistiéndolo con un capa de imágenes, de «razones» accesibles a la mayor parte de los individuos. Gracias a esta máscara se crea alrededor del producto una «red de sentidos», para que los descifre el individuo al enfrentarse con el mensaje publicitario.

Según Enel, son seis las dimensiones fundamentales del cartel: la modernidad, el buen gusto, el color, el porcentaje de complejidad, el porcentaje de dinamismo y el porcentaje de erotismo; a ellas se añade el tamaño aparente del cartel y el porcentaje de iconicidad.

Respecto al lenguaje del cartel, cabe distinguir tres planos, cada uno de los cuales cumple una función específica: el sistema de los objetos reales, que depende del grado de tecnificación alcanzado por una sociedad particular, y absorbe continuamente los nuevos bienes de consumo producidos por la sociedad; el sistema del lenguaje, que posee una limitación cuantitativa, y en la mayor parte de los casos está allí simplemente para señalar el producto, y el sistema de la imagen, con medios de expresión simbólicos, que el artista reúne respetando un cierto número de imperativos, como claridad, etc.

Hay diferentes clases de carteles publicitarios, aunque predominan por razones obvias los comerciales. El cartel comercial tiene como función acelerar el proceso socioeconómico de la venta, debilitando la resistencia a la compra del consumidor potencial con la promesa de una mejora en sus condiciones de vida; sus medios de acción consisten, principalmente, en grandes carteles, compuestos de una imagen en color y de un texto muy breve.

El cartel político transmite un mensaje entre un organismo y la masa, teniendo por objeto no la adquisición de bienes de consumo, sino de ideas. Sus medios de

acción no difieren mucho de los empleados por el cartel comercial: la diferencia se sitúa al nivel de los sentimientos provocados y al de las «pulsiones» sobre las cuales reposa la acción. Por fin, el cartel cultural se dirige a iniciados, lo que aumenta considerablemente el campo de posibilidades del artista, al ser de micro-medio, en el que la función estética supera a las demás consideraciones, sin eliminarlas.

ARTURO DEL VILLAR

## CLAUDE PICHOS: «ALBUM BAUDELAIRE».

EDITIONS GALLIMARD. PARIS, 1974.

Este álbum, que reúne cuatrocientas dieciséis ilustraciones referidas al poeta y sucintamente comentadas, tiene un gran interés no sólo para el conocimiento de Baudelaire, sino también desde el punto de vista estrictamente plástico.

Sabido es la atracción que desde muy temprano sintiera Charles Baudelaire por las artes, especialmente por las plásticas, y también por la música. Este interés le llevó a dedicar buena parte de su tarea de escritor a la crítica de arte. Y ha pasado a la Historia como uno de los más penetrantes críticos que han existido —«Un gran poeta debe ser un gran crítico», dijo en una ocasión— y seguramente él fue el primero que se anticipó a darle a esta actividad un carácter moderno. Defensor de Corot y de Delacroix, sus escritos sobre los Salones de 1845, el de 1846 y años después el de 1859 le acreditaron en vida como el más atrevido y sagaz crítico de su tiempo. Baudelaire se adelantó en darle importancia a lo que antes que él se estimaba como feo y, por tanto, no admisible o al menos considerado como secundario dentro de la expresión artística. Pero él no sólo amplió el concepto de la belleza al cultivo artístico de lo feo, sino que también le dio categoría estética a lo grotesco, a lo fantástico, a todo aquello que ampliaba las posibilidades del conocimiento, y era capaz de adentrar al contemplador en los dominios de la fantasía. Es decir, llevó su concepto de la poesía a la crítica de arte. Su intervención fue extraordinariamente oportuna y no es exagerado suponer que sus ideas sobre el arte han influido notablemente en su desenvolvimiento.

Baudelaire señaló el valor documental y artístico de la caricatura. Y entre sus admiraciones más destacadas está la de Constantin Guys, a quien en 1863 le dedicó un importante estudio con el título de *Constantin Guys, pintor de la vida moderna*. En sus estudios de arte, pone

# Album Baudelaire



ICONOGRAPHIE  
RÉUNIE ET COMMENTÉE  
PAR CLAUDE PICHOS  
416 ILLUSTRATIONS

*nrf*

de manifiesto su interés por cuanto nos rodea, y de qué forma el artista es capaz de crear belleza de las cosas más aparentemente triviales y normales, si sabe mirar en torno y descubrir con ojos nuevos la realidad.

Después de su muerte, en 1968, aparecieron dos importantes trabajos suyos: *Curiosidades estéticas* y *El arte romántico*.

El álbum reproduce documentos y grabados, cuadros, estatuas y fotografías relacionados con el poeta, bien porque sean retratos suyos o porque se refieren a personas que le son muy allegadas. El interés de estos documentos es también, en la mayoría de los casos, destacado desde el punto de vista artístico, ya que la calidad de sus amistades en el ambiente artístico fue de primera importancia. Desde Delacroix a Rodin, pasando por Courbet, Daumier, etc., la cantidad de grandes artistas directamente relacionados con Baudelaire o que se han sentido atraídos por su efigie, es muy estimable. La lectura del texto del álbum, contrastada con la documentación gráfica, nos suministra curiosas noticias y nos pone sobre la pista de importantes descubrimientos. Uno de ellos es la influencia que el poeta ejerció en el terreno de la fotografía. De Baudelaire se conservan espléndidos testimonios fotográficos, la mayor parte de ellos debidos a su amigo, el pintor y fotógrafo Nadar. No hay duda que la influencia del poeta fue muy importante para el fotógrafo y que aquél le enseñó mucho de la forma cómo había de tratar y situar a sus modelos para retratarles.

Entre las piezas iconográficas de interés destacan dos guaches pintados por François Baudelaire, el padre del poeta, titulados: «Le surprise» y «Le triomphe de l'amour», dentro del gusto neoclásico.

Pero sobre todo lo que tiene un interés excepcional son los dibujos del poe-

ta. Baudelaire no llegó como dibujante a poseer las técnicas que alcanzara Víctor Hugo ni a desplegar una semejante imaginación, pero los dibujos que se conservan nos muestran no ya habilidad para esta tarea, sino, además, talento y grandes dotes de observación. La mayor parte de los dibujos de Baudelaire son autorretratos y a través de ellos, ya que su número es relativamente abundante, advertimos que relacionándolos con otros retratos debidos a fotógrafos y artistas, nadie le superó en atinar con los rasgos de su rostro y en la interpretación de su carácter. Tanto cuando se trata de autorretratos realistas, como cuando realizó caricaturas, siempre es aguda y exacta su penetración. Siguen en interés los retratos dibujados que realizó a la «musa negra» Jeanne Duval, a su amiga Berthe o a su personaje La Fanfarlo. Y, finalmente, los que realizara de algunos de sus amigos, como Chamfleury, Armand Barthet o Alexandre Weill.

Se advierte que el trazado de estos dibujos es rápido, y que en cada uno de ellos el poeta captó instantáneamente el modelo que se propusiera. Ellos, que tienen un interés artístico, además del documental, ponen de manifiesto que la sensibilidad poética puede darse, y de hecho se da con mucha frecuencia, cercana a la plástica, y que, además, Baudelaire poseía un don de observación agudo que unido a su intuición poética le hiciera tan apto para la crítica artística.

A. F. MOLINA

## **BORIS DE SCHLOEZER Y MARINA Scriabine: «PROBLEMAS DE LA MUSICA MODERNA».**

EDITORIAL SEIX Y BARRAL. BARCELONA,  
1973; 223 PAGINAS.

Los autorizados puntos de vista de Marina Scriabine, hija del famoso compositor ruso de este nombre, y del tío de ésta, Boris de Schloezer, conjuntados sobre los prolijos y múltiples problemas básicos de enfoque y desarrollo que ha de afrontar la música contemporánea, integran un sólido y bien fundamentado núcleo de exposición y orientaciones sobre este terreno de la estética, tan de nuestros días.

Parten de la adquisición de la crítica y metodología histórica, de que la música considerada como fenómeno estético-social obedece, en buena medida, a los imperativos histórico-sociales y de concepción del mundo y de la vida de cada época; sin descuidar por ello el aspecto del azar, en cuanto a las contingencias de todo orden que puedan sobrevenir, dimanantes de esta fuente de sorpresas; así: «La sordera de Beethoven, la muerte de Mozart a los treinta y seis años, con la de Schubert, a los treinta uno, han marcado el destino de la música. A lo largo de los siglos se han encontrado muchas veces en encrucijadas, y a menudo quizá ha faltado muy poco para que tomara una dirección muy distinta de la que ocasionalmente ha seguido, la que a nuestro parecer por fuerza debía seguir.»

En este marco de factores, que vienen dados por lo histórico-social y por esos otros más contingentes-personalizadores, se viene a mover la libertad del compositor. La música de hoy, la de esta época nuestra, más compleja y conturbada que otras, se encuentra frente a una crisis de medios materiales y de sentido, y agotada en ciertos cauces de su potencialidad. En esta coyuntura de auténtica crisis se juega a la par su porvenir y la posibilidad de una orientación certera, que la saque del atolladero en que se encuentra.

El libro en cuestión arranca de situaciones críticas, trata de exponer sus causas y los autores comienzan por discriminar los conceptos en apariencia equivalentes de música moderna y contemporánea. Los delimitan desde el supuesto que música moderna es la que destaca y se encuentra tantas veces en contraposición con el contexto cultural más aceptado y vigente de su tiempo. De este modo, lo moderno es un revulsivo inserto entre lo contemporáneo, que acaba por transformarlo.

Haendel, por supuesto genial, no alteró los modos expresivos musicales de su época, sino que se atuvo a los existentes. Otro tanto ocurre con Gabriel Fauré. Debussy, en cambio, fue auténticamente moderno e innovador en toda la acepción de la palabra. Los autores encuadran a Ravel dentro de lo contemporáneo no innovador; sin embargo, este criterio es bastante discutible: a lo largo de toda su exposición excluyen, deliberadamente, la ingente aportación de Stravinsky a la música del siglo XX.

No creen que la música tonal esté agotada, por lo menos no hay medio de verificarlo; surgida hace ya dos siglos sobre la división de la octava en doce semitonos temperados, con ella coexistía la escritura modal, en los primeros y efectivos pasos de la tonal.

Juan Sebastián Bach compuso sobre la escritura modal y dio espléndido testimonio de sus peculiaridades y riqueza. Han sido los músicos contemporáneos a él, y sobre todo los posteriores, los que no supieron hacerse cargo de los recursos y despliegue de formas sonoras que encerraba aún este lenguaje. El contrapunto modal que emergía desde la Edad Media quedó arrasado, y fuera de lugar, víctima de su propia evolución técnica, al amparo de las reglas de la armonía, una armonía fundamentada en las terceras.

La polifonía llevó la reducción de los modos eclesiásticos hasta dejarlos convertidos en nuestro menor y mayor actuales. Esto trajo consigo la ruina del contrapunto modal, tal y como se practicó en la Edad Media. La teoría del temperamento, igual elaborada ya en el siglo XVI, se impuso, y tardó dos siglos en hacerlo, en el XVIII, por su propia fuerza y por el lógico desarrollo de la música. El concepto de tonalidad exigía dicho temperamento.

Los autores excluyen para la solución de la crisis actual un retorno a estos lenguajes del pasado, ya implantados históricamente, y propugnan un análisis sereno, con base en la experiencia y en los métodos seguidos hasta ahora, pero sin

recaer en imitaciones y fáciles mimetismos. El clima social y político de nuestro tiempo carece de la estabilidad y sosiego indispensables para que pueda surgir un nuevo lenguaje musical. No en contra de los anteriores, sino de ellos, moviéndose en un plano de problemas técnicos y de módulos expresivos.

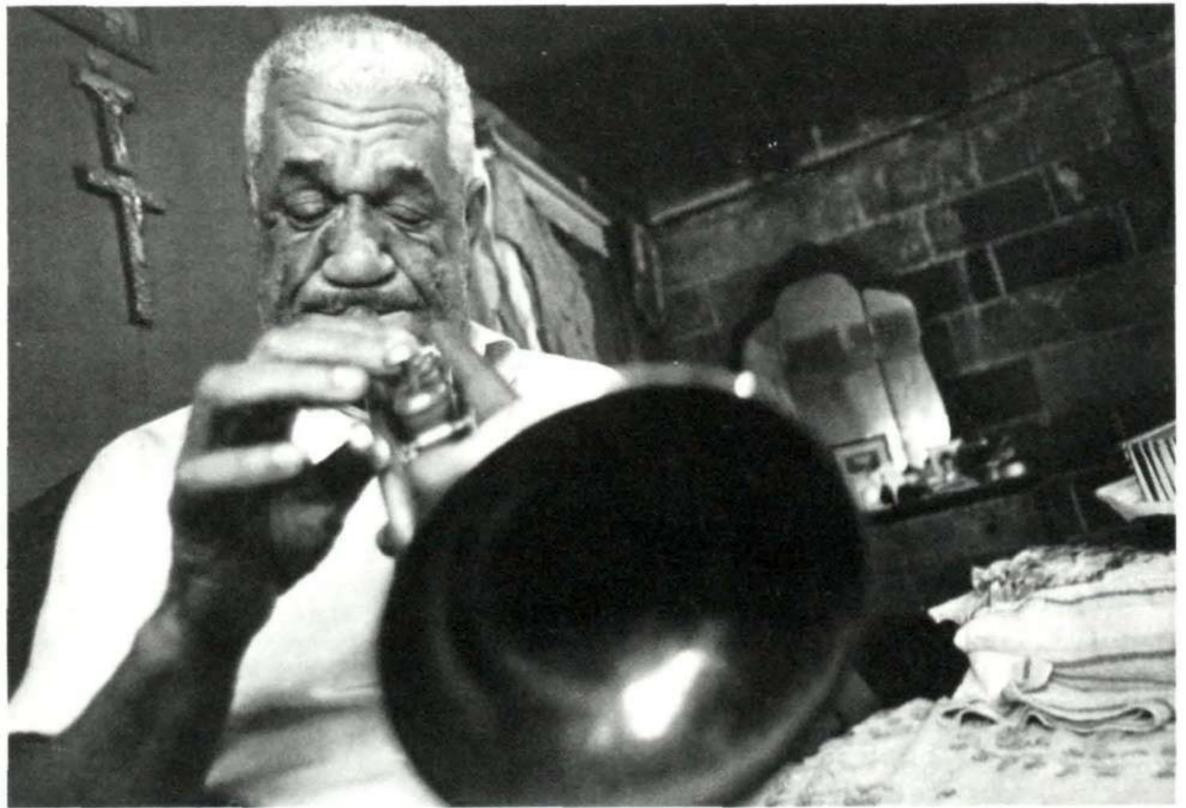
Sabido es que a los reformadores, en este terreno, se les ha achacado desde muy antiguo que daban una desmedida preponderancia a los aspectos técnicos, con retraimiento y anquilosis de la inspiración. Con base en esta premisa, los autores advierten contra los excesos derivados de la tajante separación entre materia y forma musicales, que carece de consistencia real, y tan sólo es admisible a efectos de estudio. Asimismo no cabe confundir forma con fórmula; la llamada forma sonata es una fórmula general, y cada sonata es una forma específica diferenciadora de otra. Aceptan, sin embargo, la preexistencia de lo que se tiene que decir, de un a priori, frente a los medios y recursos de que se dispone para decirlo. Esto implica el dar a la composición musical un matiz romántico, al establecer algo que es previo en la concepción de los autores, al propio lenguaje musical: lo que se expresa puede ser una idea, una imagen sonora, o bien una emoción. Rechazan, por considerarla estéril a efectos de polémica, la discusión entre los partidarios de la forma y los que se aferran a la importancia del contenido. La llamada música pura y objetiva abarca en sí la forma y el contenido, éste inevitable-inherente, sin que se pueda separar ni siquiera en este tipo, que parece ser el más reactivo a la expresión.

Hoy se recurre por los formalistas al concepto de estructura, y se admite que la forma musical puede ser expresiva, si bien no tiene esta condición en virtud de sus antecedentes psicológicos, sino por su propia e inmanente estructura. Nos encontramos aquí frente a la ambigüedad y equivocidad de que ésta afectó lo estructural, ya que al hablar así se condiciona semánticamente la propia configuración de la estructura.

La relación de inmanencia-sentido-forma que se halla en todas las artes se encuentra en correlación necesaria con las relaciones de trascendencia entre comunicación y comunicado. La música se encuadra, en parte, en la teoría del lenguaje, y trata de lograr los efectos más precisos y valiosos de su estructuración, y se aleja, al menos en ciertos aspectos, y en este sentido, de los cauces atrófico por los que discurre la vida musical de hoy.

Sin embargo, sólo nos desvela el propio ser. Y no debemos buscar el sentido musical más allá de esta frágil apariencia, que viene a constituir su unidad y su forma misma.

Acordes con las actuales corrientes estéticas, no creen los autores que la biografía de un compositor pueda iluminar la obra musical; se ha de salvar la autonomía y la pureza de dicha obra en el trance de objetivación. A este respecto dicen que nadie puede saber si es o no es sincero al interpretar un momento determinado de su vida, y mucho menos



el compositor. Al hablar de universo sonoro del músico se refieren a la evolución y a las disponibilidades técnicas interpretativas con que cuenta no sólo a lo adquirido, sino en relación con la combinatoria: el virtuoso tiene en la música moderna un menor margen de libertad que en la romántica, subjetiva por eminencia; este menor margen del intérprete viene compensado, en sentido contrario, en lo que los autores llaman soberanía del compositor actual sobre su obra musical.

Los análisis de los elementos fundamentales del sonido musical; la estructura en sus tres dimensiones o parámetros, altura, intensidad y timbre, y el que los sonidos se den en una función de un espacio sonoro discontinuo, desmaterializado y abstracto, en contraste con otras músicas más reducidas, exóticas y primitivas, constituye el aspecto más sugerente de esta obra y, asimismo, el tránsito de la música modal a la tonal y el estudio de la dodecafónica y la técnica más avanzada de la música contemporánea: la electrónica.

Según los autores, nos encontramos en una época de distensión musical análoga a lo ocurrido en el siglo XVIII si se compara con el XIX, época, la primera, en la que los compositores, en lugar de entregarse a abrir caminos nuevos, se ocupan de ampliar las últimas adquisiciones. Sin embargo, la situación actual es distinta de la del siglo XVIII, en cuanto se trata de «una situación totalmente revolucionaria, en vísperas de transformaciones y de cambios, cuyas consecuencias pesarán mucho sobre la música y modificarán seguramente sus leyes y sus funciones en la sociedad; es una eventualidad que ya desde ahora debemos considerar».

Con estas admonitorias palabras termina este apretado y sugestivo ensayo sobre problemas de la música moderna.

JOSE-ALBERTO MARIN MORALES

#### RAFAEL CHANES Y XIMENA VICENTE: «ARQUITECTURA POPULAR DE LA VERA DE CACERES».

MINISTERIO DE LA VIVIENDA. SERVICIO CENTRAL DE PUBLICACIONES. MADRID, 1973. 268 PÁGS. Y VARIOS CENTENARES DE PLANOS Y DIBUJOS DE LA ARQUITECTURA DE LA COMARCA DE LA VERA, REALIZADOS TODOS ELLOS POR LOS AUTORES.

Esta hermosa obra se inscribe en la línea de los ya tradicionales estudios de Leopoldo Torres Balbás y de los más recientes de Carlos Flores y de José de Castro Arines sobre la arquitectura popular española, pero al limitarse a una sola comarca y ya, ni tan siquiera, a una región, tal como habían hecho recientemente los hermanos García Fernández en sus investigaciones sobre la arquitectura popular de Galicia y Asturias, llega a un análisis exhaustivo de todos los temas y a una presentación igualmente exhaustiva de cuantos detalles caracterizan a la arquitectura popular de esa comarca. El libro se divide en una introducción y tres partes, más los apéndices, obligados en este caso, de bibliografía, presentando separada la de cada una de las tres partes, bibliotecas, con mención de todas cuantas en España tienen abundante material sobre la materia, e instituciones, en recuerdo de todas aquellas, tanto estatales como provinciales o locales, que facilitaron el trabajo de ambos autores.

La primera parte expone primero las ideas generales de los autores sobre esa «arquitectura sin arquitectos» que es la arquitectura popular y delimita luego la comarca de la Vera, exponiendo sus características generales y la historia de la misma.

En la segunda parte el protagonista es el hombre inscrito en su paisaje. En la tercera, que es la más extensa, 150 páginas frente a las 60 que ocupa el con-

junto de las otras dos, entran ya de lleno los autores en el estudio de las obras más significativas que unos arquitectos, que oficialmente no lo eran, edificaron adaptándose íntimamente a los condicionamientos naturales y humanos, antes reseñados. Aparte de lo exhaustivo de la investigación, deben ser destacadas las gracias del estilo, terso, limpio, claro como un espejo, sin nada que dificulte la fácil comprensión de lo expuesto, ni por exceso de búsquedas estilísticas, ni por falta de dominio gramatical. Se trata de un verdadero modelo de prosa científica, que hubiera hecho las delicias de Ortega y Gasset si hubiera podido leerlo.

Igualmente importante es la perfección deliciosa de los dibujos. Todos estos pueblos, caserones, plazas, soportales, torres, alzados, etc., aparecen vivos gracias a la alada signografía de los autores. Ellos los han hecho pura y simplemente para ilustrar una investigación, pero merecerían ser expuestos independientemente en su calidad de exquisitas obras de arte. No se puede decir de un libro así que viene a llenar un hueco, porque el hueco sigue existiendo y ocupa la totalidad de España. Lo que sí sería de desear es que varios centenares de libros como éste permitiesen realizar un balance de todo lo que son una a una todas nuestras comarcas en su arquitectura popular, el más vivo y rico de todos los vestigios que nuestro pueblo puede ofrecernos. Si esto llega a realizarse, la obra ingente de Carlos Flores tendrá un oportuno complemento pormenorizado para cada una de las comarcas que por razón de espacio tiene que estudiar necesariamente de una manera sumaria. Confiemos en que este deseo se haga realidad. El hecho de que sean dos arquitectos chilenos quienes han iniciado estos estudios comarcales sobre nuestra arquitectura popular, nos parece de buen augurio. Ellos, españoles de América, han encontrado en la Madre Patria las fuentes vivas de su propia identidad en cuanto arquitectos. A los españoles de este otro lado del mar les corresponde continuar esa labor y estudiar también, si ello es posible, algo de lo que nuestros antepasados comunes han inventado en tierras de América. No olvidemos que allí no sólo hemos realizado la gran arquitectura culta, aunque llena igualmente de savia popular, de Méjico, Guadalajara, Perú, etc., sino multitud de edificaciones en pequeños pueblos de nueva planta o en viejos burgos indígenas adaptados de repente a unas nuevas necesidades. Ello permitiría resucitar una faceta olvidada de la

época virreinal. ¿Quién sabe hasta qué punto no es más perdurable aquello en lo que vivimos con sencillez cotidiana, que el edificio genial que nos deslumbra, pero que no llegamos tal vez a considerar íntimamente nuestro? Un libro como el de Rafael Chanes y Ximena Vicente tiene, entre sus muchas cualidades, la de avivar nostalgias y despertar inquietudes. Esperemos que su influencia entre nuestros investigadores sea tan honda y perdurable como cabe desear.

CARLOS AREAN

### BONIFACIO: «CUATRO OREJAS Y RABO».

MUSEO DE ARTE ABSTRACTO ESPAÑOL. CUENCA, 1973.

Al final de este libro hay una nota biográfica del autor, escrita por Fernando Zóbel, que se inicia así: «Bonifacio Alonso. Nace en San Sebastián en 1934. A los catorce años torea por primera vez en Villarreal como banderillero de José María Recondo. Sigue de novillero hasta 1949, cuando cambia el toreo por la pesca, dedicándose a la sardina y el atún. Al año siguiente vuelve a los toros y debuta con caballos en San Sebastián, matando sus dos novillos de Chopera; comparte el cartel con Mendiluze y Calerito.

1955 es un año clave: corta cuatro orejas y dos rabos y además le dan el primer premio de pintura en San Sebastián. Más tarde, en Bilbao, de espaldas, rematando una serie de naturales, le coge un toro de Alipio Pérez Tabernero; le lanza dos veces al aire y le cornea en el suelo. Tres meses en la clínica de San Antonio de Atocha ponen fin a su carrera taurina.»

Bonifacio, que pintaba y dibujaba desde pequeño y había realizado estudios en la Escuela de Artes y Oficios de San Sebastián, se entrega de lleno a la pintura y en 1958 celebra su primera exposición individual.

Este libro reúne una serie de dibujos en torno al tema de la tauromaquia, el mundo que tan bien conoce el pintor, no ya como espectador, sino desde su real experiencia.

En la entrada del libro dice Bonifacio: «Para este cuaderno de dibujos me han servido frases, expresiones y giros de García Durán Muñoz, Gregorio Corrochano, Eugenio Noel, Carlos Rojas, Alfonso

Navalón, José Luis Aguado, Rafael Alberti, José María de Cossío, a quienes, agradecido, brindo esta faena.»

El tomo está agrupado en las siguientes partes: «El toro de lidia y el caballo», «El toro en la plaza», «Las plazas de carros», «Las capas», «El público», «Aleluyas de Cayetano Sanz, Lagartijo y Frascuelo», «Los toros y el flamenco», «Los toreros», «El paseillo», «El toreo de adorno», «El capote», «Los picadores», «Tercio de banderillas», «La muleta», «La estocada» y «El arrastre».

Pero si reúne un indudable interés taurino, es especialmente el artístico el que en este caso interesa.

En este libro Bonifacio se manifiesta como un dibujante de destacadas dotes de observación e imaginativas. El hecho de haber vivido el toreo desde dentro no impide el que también haya sabido observarlo desde la distancia de su condición de artista.

Con sus dibujos trata varios aspectos del tema. Sus anotaciones, realizadas con líneas certeras, plenas de un humor sutil que se suma a la seriedad con que expone el asunto, ponen de relieve su faceta de dibujante.

Y estos dibujos, además de su valor aislado en sí, suman el de su situación dentro del libro, su ordenación plástica como sucesión de imágenes y su argumento. Los textos escritos incorporados siempre lo están de una manera oportuna, y eficazmente, tanto desde el punto de vista plástico como desde el narrativo. Consigue una perfecta penetración entre el texto y la imagen.

Un examen en superficie de este volumen podría inclinar a pensar que existe estrecha relación entre él y los comics, pero, aunque esta relación no esté totalmente ausente, su intención va más allá, y, salvando las distancias que hay que salvar, y las diferencias esenciales, podemos situarlo en la línea de publicaciones como «Une semaine de bon-té», de Max Erns.

Además de un libro narrativo y poético, lo es testimonial y didáctico, sin salirse en ningún caso del terreno artístico.

Como no abundan publicaciones de este tipo, sería de agradecer que los artistas se decidieran con más frecuencia a realizarlas y editarlas, con posibilidades de llegar a un público relativamente amplio. En el diseño del volumen trabajaron, conjuntamente con Bonifacio, Jaime y Jorge Blassi, y el resultado es encomiable.

A. F. MOLINA

# DISCOGRAFIA

## «IBERIA», «NAVARRA», «CANTOS DE ESPAÑA», DE ALBENIZ.

ALICIA DE LARROCHA, PIANO. ALBUM DE DOS DISCOS. DECCA. SXL 6586/7. ESTEREO.

Aunque aún hay quien hace vana literatura sobre la «Iberia» de Albéniz y quien hace girar sus comentarios a través de su tan traído y llevado «pintoresquismo», la verdad es que el genial conjunto albeniziano se manifiesta cada vez más como uno de los grandes monumentos en la historia del teclado. En otra ocasión he afirmado que, a través de los años, han perjudicado a Albéniz hasta los que trataban de elogiarle. Incluso Debussy, con sus frases entusiastas y aquello de «tirar la música por la ventana». En Debussy hay entusiasmo por los cuadros de ambiente, pero no homenaje a la técnica. Esa técnica no por ser en gran parte intuitiva resulta menos valiosa. Siempre han estado equivocados los que han creído que la dificultad de ejecución es, en la música de Albéniz, algo artificial o añadido. Esos escollos interpretativos nacen de la propia concepción sonora. En cuanto a la forma, fue establecida por el propio autor con la suficiente variedad, y no admite discusión. La «Iberia» bien interpretada representa una serie de sacudidas para una sensibilidad atenta.

Desde el estreno de los cuatro cuadernos de «Iberia» por Blanche Selva hasta nuestros días, esta música ha sufrido buen número de modificaciones, la mayoría destinadas a disminuir las complicaciones mecánicas. Pero en ese aspecto del piano hemos ido a mejor. Los pianistas se atreven ahora con lo que no intentaron sus mayores. Esto no quiere decir que de cuando en cuando nos encontremos también algún arreglo.

Existen varios repetidísimos tópicos sobre Albéniz, entre ellos la fácil generalización que pone de un lado la «música de salón» y de otro la «Iberia». Se olvida con frecuencia que las páginas puramente «salonniers» pertenecen a una primera época en la que era necesario escribir mucho para ganar un poco. Después, hasta «Iberia», no son pocos los momentos en los que se ve la chispa del genio. De que «Iberia» es una culminación, pero no algo que nace por generación espontánea, es una buena prueba la serie «Cantos de España», incluida en este álbum, en el que figuran páginas tan significativas, tan bellas y personales como el «Preludio» más conocido por su absurdo nombre de «Asturias» que se le dio en otra edición, «Córdoba» o las seguidillas.

El fenomenal mundo sonoro de «Iberia» se completa aquí, como debe ser, con la fuerza de la inconclusa «Navarra». El panorama del arte albeniziano se nos presenta con gran amplitud. Seguramente no existe hoy en el mundo mejor intérprete de Albéniz que nuestra gran Alicia de Larrocha, llegada demasiado tarde a la fama internacional. Las extraordinarias facultades y el hondo sentido musical de Alicia de Larrocha se reconocen hoy en todo el mundo. La misma intérprete había grabado hace años la «Iberia» y otras obras de Albéniz. En esta ocasión, la versión en disco se beneficia de una mayor

madurez de concepción y, como es natural, de los avances de reproducción sonora logrados en los últimos tiempos. Este es, pues, un álbum recomendable en todos los sentidos.

El folleto que le acompaña es muy interesante en su parte gráfica, en su recurso de ejemplos musicales y en casi la totalidad del texto, extractado de una publicación de Edgar Istel. Sin embargo, en lo que se refiere directamente a las obras comentadas, hay algunas afirmaciones bastante discutibles, pues el autor se dejó llevar con demasiada facilidad por motivos de color local y no por verdaderos elementos de rigor folklórico.

## «SONATA NUM. 8» EN SI BEMOL MAYOR, OP. 84, DE PROKOFIEV. «CUATRO PRELUDIOS», DE DEBUSSY.

DIMITRI BASHKIROV, PIANO. MELODIA-HISPAVOX. HMES 610-65. ESTEREO.

La escuela soviética de interpretación es realmente interesante y sugestiva. Por lo que corresponde al piano, se debe reconocer que hoy existen varios nombres indiscutibles que figuran en primera línea. Pero no hay que referirse a Richter o Gilels para encontrar abundantes excelencias. Por motivos extramusicales hemos estado durante años apartados de la vida del arte sonoro en la Unión Soviética, si exceptuamos la producción de sus compositores más renombrados. De cuando en cuando aparece entre nosotros un pianista, a veces sin ningún aparato propagandístico anterior, que nos cautiva con su arte. Uno de ellos fue Dimitri Bashkirov, del que muchos recordarán una gran versión del «Concierto para la mano izquierda», de Ravel, que llevó a nuestro público hasta los límites del entusiasmo. Desde entonces, las actuaciones de Bashkirov se han esperado con ilusión y sus discos se aprecian en su real y auténtico valor.

Bashkirov en esta ocasión ha acoplado dos músicas bien diferentes. De un lado, la variada monumentalidad de la «Octava sonata», de Prokofiev, compositor muy presente en nuestros conciertos y en nuestro mercado del disco, con obras de valor estético muy desigual, aunque el técnico sea siempre excelente. Quizá se pueda considerar a esta sonata como uno de los grandes resúmenes de ideas musicales que realizó Prokofiev al final de su vida. Como sobre otras páginas del autor, sobre ésta ha vertido la crítica soviética toda su hojarasca emocional y patriótica. Para juzgar esta música hay que dejar a un lado los motivos filosóficos, literarios o ambientales. Es música de gran valor, interpretada en esta ocasión con una perfección sobrecogedora.

Por otra parte, Bashkirov se sumerge en el siempre sugerente mundo debussyano. De los cuatro preludios, dichos con sentido poético e intención rítmica, hay que destacar quizá el fino sonido de «Des pas sur la neige» y la visión incisiva de «Minstrels».

CARLOS GOMEZ AMAT

# ARTISTAS ESPAÑOLES CONTEMPORANEOS

## RODRIGUEZ ALBERT, Rafael (compositor)

Nació en Alicante en 1902. Desde niño inició tentativas en la composición musical. Se trasladó en 1917 a Valencia, donde estudió piano, armonía y composición. Primer Premio de Piano en el Conservatorio (1922). Estudios de Derecho y Filosofía y Letras. Durante una visita a París se relacionó con Poulenc, Honneger y Milhaud. Ravel le aconsejó en el camino de la creación musical.

Sus primeras obras fueron estrenadas en Valencia y Alicante. Los mejores intérpretes españoles han presentado sus obras.

Premio en el Concurso Nacional de Bellas Artes (1925); Premio de Radio Nacional de España (1940); Premio Nacional de Música (1952 y 1961); Accésit «Samuel Ros» (1955); Premio «Samuel Ros» (1956).

Encargos de la Comisaría General de la Música, la Orquesta Nacional de España y el Instituto de Estudios Alicantinos.

Desde 1934 es catedrático de Historia de la Música, Estética y Musicografía en el Colegio Nacional de Ciegos de Madrid.

Con motivo del centenario del nacimiento de Chapí, en 1951, la Orquesta Nacional estrenó su «Homenaje a Chapí».

Como conferenciante, pianista y crítico ha desarrollado una gran actividad.

Su estilo se distingue por una continua intención de creación formal dentro de un lenguaje que, en los últimos años, no deja de aprovechar ciertos avances del arte sonoro. Un nacionalismo no realmente folklórico que podría emparentarse mejor con el último impresionismo que con el post-romanticismo, señala su producción.

## PALAU, Manuel (compositor)

Nació en Alfara del Patriarca el 4 de enero de 1893. Murió en Valencia el 18 de febrero de 1967. Comenzó sus estudios en el Conservatorio de Valencia, y en París perfeccionó su técnica con Koechlin, Bertelin y Ravel. Dirigió algunas bandas valencianas y también obtuvo éxitos como director de orquesta. Catedrático de Composición del Conservatorio de Valencia y director del mismo centro (1951). Vocal del Consejo Nacional de la Música. Presidente del Instituto de Musicología de la Diputación de Valencia. Obtuvo dos veces el Premio Nacional de Música (1927 y 1945).

La obra creativa de Palau está marcada por un firme fundamento tradicional y una posición personal dentro de la variada escuela levantina. Influido por el impresionismo a través de sus ilustres maestros franceses, llegó a utilizar las técnicas de vanguardia en algunas de sus últimas obras.

Obras principales: Escénicas: «Lliri blau», ballet (1948); «Sino», ballet (1935); «Moros», ópera (1956). Sinfónicas: «Poemas de juventud» (1926); «Gongoriana» (1927); «Homenaje a Debussy» (1929); «Divertimento» (1937); «Marcha burlesca» (1936); «Primera sinfonía» (1940); «Sinfonía murciana» (1944); «Concierto dramático», piano y orquesta (1946); «Concierto levantino», guitarra y orquesta (1947); «Tríptico catedralicio» (1956). Religiosas: «Misa» (1944). Cámara: «Sonata para violín y piano»; «Cuarteto en estilo popular». Numerosas obras para piano, canto, guitarra y coro.

Discos: «Marcha burlesca», director Iturbi (RCA); «Concierto levantino», Yepes (Columbia); «Chove», Teresa Tourné (Voz de su Amo).

X-1974.

## MORERA, Enrique (compositor)

Nació en Barcelona el 22 de mayo de 1865 y murió en la misma ciudad el 11 de marzo de 1942. Inició sus estudios en Buenos Aires, los continuó en el Conservatorio de Bruselas y, en Barcelona, fue discípulo de Albéniz en el piano y de Pedrell en la composición. Fundador de la Sociedad Coral «Catalunya Nova» (1896) y del «Teatre Liric Catalá» (1901). Fue director de orquesta. Condujo la Federación de Coros de Clavé. Profesor y vicedirector de la Escuela Municipal de Música de Barcelona.

Aunque obtuvo notables éxitos en la escena y en la música instrumental, su nombre está ligado sobre todo a la delicada armonización de canciones populares catalanas y al particular mundo rítmico de la sardana. Como profesor realizó una labor extraordinaria. Muchos de los más famosos compositores de Cataluña fueron sus discípulos. Contribuyó a la literatura didáctica con algún pequeño tratado.

En sus obras grandes la cualidad más destacada es una técnica depurada y firme. Llevó su gran preparación a la página coral o a la sardana, logrando así pequeñas obras maestras.

Obras principales: Escénicas: «La nit de l'amor»; «L'alegria que passa»; «Emporium»; «Don Joan de Serrallonga». Instrumentales: «Andante religiosa»; «Catalonia»; «Concierto para violoncello y orquesta»; páginas de cámara y para piano. Obras corales originales y numerosas armonizaciones de temas populares. Más de cincuenta sardanas para coro o para clobla, entre las que se cuentan las más famosas dentro del género: «La Santa Espina», «La sardana de les monges», «Girona», «Festa Major», etc.

Existen diversas realizaciones discográficas de sus más populares sardanas y páginas corales.

X-1974.

## GARCIA MATOS, Manuel (musicólogo y folklorista)

Nació en Plasencia el 2 de enero de 1912. Muere en Madrid el 26 de agosto de 1974. Comenzó sus estudios musicales con Joaquín Sánchez, maestro de capilla de su ciudad natal. Desde muy joven se manifestó su interés por el folklore, que comenzó a estudiar con una dedicación enorme, posible sólo por una vocación fuera de lo común. En primer lugar investigó y recopiló temas populares de Extremadura. En 1941 amplió su formación musical en Madrid. Miembro del Instituto Español de Musicología (1944). Catedrático de Folklore en el Real Conservatorio de Música de Madrid (1951). Organizador del Primer Congreso Internacional de Folklore Musical, celebrado en España (Mallorca, 1952).

Son miles los documentos auténticos transcritos o grabados por García Matos en sus viajes a través de toda España. Sin limitaciones a lo teórico, se adentraba en los secretos del canto, la danza y la interpretación instrumental. En este último aspecto era muy notable su dominio de infinidad de instrumentos populares. El folklore musical español ha tenido en García Matos su personalidad más representativa. Sus contactos con etnólogos, folkloristas y sociedades especializadas de todo el mundo fueron continuos y fructíferos.

Durante algunos años se dedicó también a la dirección de coros.

Obras principales: «Lírica popular de la alta Extremadura» (1944); «Cancionero popular de la provincia de Madrid» (1960); «Danzas populares de España» (1957-64). Numerosísimos e importantes artículos sobre aspectos del folklore, instrumentos populares o influencias folklóricas en los compositores, en revistas españolas y extranjeras.

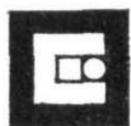
Discos: «Una historia del cante flamenco» (Hispanvox), «Antología del folklore musical de España», dos álbumes (Hispanvox).

X-1974.

*Obras:* Sinfónicas: «Dos danzas españolas» (1920), «Cinco piezas» piano y pequeña orquesta (1928), «Obertura de la meditación de Sigüenza» (1934), «Homenaje a Chapí» (1951), «Estampas de Iberia» (1958), «Fantasía en tríptico sobre un drama de Lope» (1961), «Sinfonía del Mediterráneo» (1964), «Tres impresiones sinfónicas» (1972), «Horas y caminos», banda (1973), «Sonata del mar y el campo» (1973). Cámara: «Seis melodías», violín y piano (1920); «Sonatina», violín y piano (1925); «Tres movimientos», violines y piano (1932); «Cuarteto en Re mayor», arco y guitarra (1952); «Cuarteto en Mi mayor», arco (1953); «Cuarteto», arco y piano (1955); «Quinteto», arco y clarinete (1956); «Imágenes del solitario», flauta y guitarra (1970); «Quinteto en Re al estilo concertante» (1971). Piano: «Romanza sin palabras» (1920), «Impromptu en La bemol» (1922), «Homenaje a Albéniz» (1922), «Tema con variaciones» (1924), «Tres miniaturas» (1928), «El cadáver del príncipe» (1931), «Homenaje a Falla» (1944), «Nueve preludios» (1946), «Sonatina en Si bemol» (1949), «Sonatina en Do mayor» (1954). Guitarra: «Introducción, recitado y marcha» (1935), «Sonatina en tres duales» (1967), «Cinco piezas para un antiguo guiñol» (1967). Teatro: «Mujeres de Roma» (1922), «El invasor» (1928), «La ruta de Don Quijote» (1932), «El Conde Sol» (1956), «El pretendiente burlado» (inconclusa). Canciones con piano y páginas corales.

*Obras pedagógicas:* «Historia abreviada de la música»; «Compendio de armonía, contrapunto y fuga».

*Discos:* «Levademe», María Teresa Tourné-Carmen Díez Martín (Voz de su Amo).



**GALERIA EDURNE**

**INFORMALISMO ESPAÑOL**

**CANOGAR  
FARRERAS  
MILLARES  
LUCIO MUÑOZ  
SAURA  
TAPIES  
ZOBEL**

**OCTUBRE**

MONTE ESQUINZA, 11 - TEL. 419 13 88  
MADRID - 4

**GALERIA ESTUDIO**

**CID**

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



**TAULER**

**NOVIEMBRE 1974**



**MACARRON S.A**

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

JOVELLANOS, 2

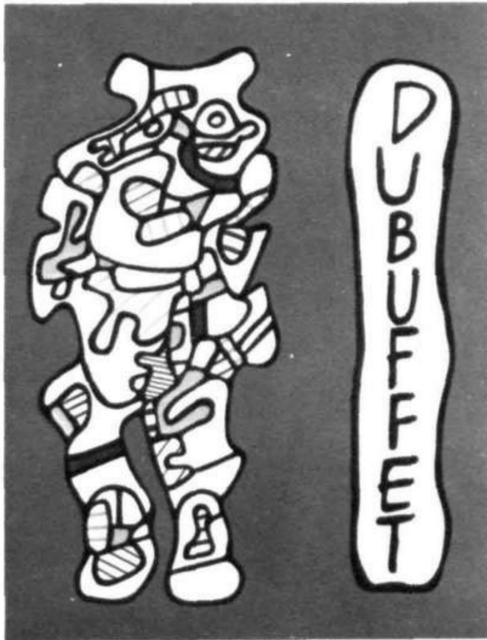
TELEFONOS 222 64 97 - 6 - 5 - 4

MADRID-14



**galería  
Ynguanzo**

Antonio maura, 12-Madrid  
Teléfono 231 54 10  
Cables: Ynguanzagal. Madrid-14



**DUBUFFET**  
**(PINTURAS Y ESCULTURAS)**

OCTUBRE - NOVIEMBRE

en colaboración con la  
Promoción del Patrimonio Cultural, S. A.

la  
**estafeta**  
literaria

Director: RAMÓN SOLÍS  
Subdirector: JUAN EMILIO ARAGONÉS  
Redactor Jefe: ELADIO CABAÑERO  
Secretario  
de Redacción: MANUEL RÍOS RUIZ

REVISTA QUINCENAL DE LITERATURA Y ARTE  
REDACCION: C/ del Prado, 21, Madrid-14.  
Teléfonos 222 85 14 y 232 33 74

Publica ensayos, comentarios, artículos, noticias, infor-  
maciones, concursos permanentes de poesía y cuentos,  
secciones de teatro, cine, música y plástica

PRECIOS DE SUSCRIPCION ANUAL

Normal	
España .....	425 pesetas
Resto de Europa .....	600 pesetas
Demás países .....	840 pesetas
Especial aérea	
Europa .....	800 pesetas
Demás países .....	1.900 pesetas

Indíquese lo que interese con una cruz.



**SALA DE ARTE Y SUBASTAS - Serrano, 12**  
**Teléf. 401 34 00 - MADRID-1**

SUBASTA NUMERO 50      28-29 y 30 Octubre a las 8 de la tarde

**Pinturas de:** Romero de Torres, Regoyos, José Gallegos, B. Palencia, Melfrén, H. Hidalgo de Caviedes, R. Hidalgo de Caviedes, G. Parra, R. Zubiaurre, Mongrell, Barbasán, R. Domingo, Sánchez Barbudo, N. Díaz de la Peña, F. Bores, Lucas Villamil, V. de Paredes, F. Serra, J. Amat, José de Togores, Luigi Loir, Cristino de Vera, Eduardo Vicente, A. Sotomayor, Manolo Millares, Palmelro, Gallen Laloue, J. Brotat, A. Palmero, Rafael Albertí, A. Tapies, Grau Sala, Alvaro Delgado, J. Mercadé, García-Barrena, A. Fabres, C. Toral, Evaristo Guerra, Bertrand, Cordero, J. Mir, Rochelt, J. Gris, M. Viola, Vela Zanetti, A. Saura, Celso Lagar, P. Sobrado, Francisco Serra, Pedro Flores, Oscar Domínguez, Ruópolo, Chagall, Ibáñez de Aldecoa, E. Chicharro, F. Masriera, Beltrand Masés, Canogar, Bardasano, García Ochoa, etc., etc.

**PLATA COLONIAL, PLATA EUROPEA, JOYAS, ALFOMBRAS, MARFILES Y PIEDRAS DURAS, ARMAS, ICONOS, MINIATURAS, MUEBLES, ARTE INDOSTANICO, RELOJES, ESCULTURAS, CERAMICA Y PORCELANA.**



**EDUARDO VICENTE**

MIGUEL HERNANDEZ

Suscríbese a nuestros catálogos

# BISQUERT

(OLEOS)

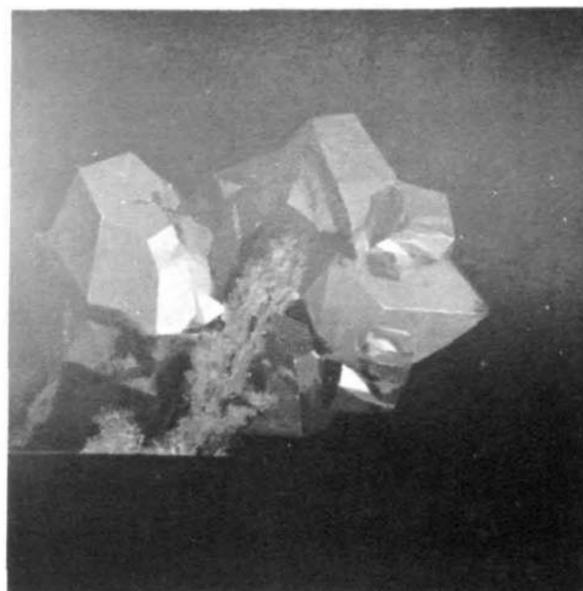


DEL 9 DE OCT. AL 5 DE NOV.

GALERIA *Kreisler*

Serrano, 19. Telf. 2761664. Madrid.

GALERIA  KREISLER DOS



GOMEZ MARCO

**GOMEZ MARCO**

hasta el 18 de octubre

**A. UBEDA**

21 octubre - 13 noviembre

HERMOSILLA, 8 - TELEFONO 226 42 64 - MADRID-1



**GALERIA CIRCULO 2**

MANUEL SILVELA, 2-TEL. 223 55 40-MADRID-10



**FRANCISCO  
MATEOS**

5 A 30 NOVIEMBRE

# DIRECTORIO PRACTICO DE ARTE

## ANTICUARIOS

ANTIGÜEDADES «ATELIER»  
Ribera de Curtidores, 15. Tda. 10  
MADRID

ANTIGÜEDADES MIQUELEZ  
Avda. de Roncesvalles, 11  
PAMPLONA

### COFRE

Barón, 4

### PONTEVEDRA

JUSTINO LUENGOS RAMOS  
Avda. Los Cubos, 46  
LEON

ANTIGÜEDADES ALONSO  
Eloy Bullón, 11.  
SALAMANCA

ANTIGÜEDADES ESPEZANZA  
Mon, 20  
OVIEDO

OLD HOME  
Serrano, 118. Teléfono 262 78 49  
MADRID

## SALAS Y GALERIAS DE ARTE

 **GALERIA  
DE ARTE**

Iparraguirre, 15  
Teléf. 23 93 69  
BILBAO-9

CALLES  
Hortaleza, 41  
MADRID-4

COFRE  
Barón, 4  
PONTEVEDRA

ESTI-ARTE OBRA GRAFICA  
CONTEMPORANEA  
Almagro, 44  
MADRID

GALERIA ANNE BARCHET  
Claudio Coello, 116  
MADRID

GALERIA BETICA  
General Goded, 12  
MADRID-4

GALERIA CIRCULO 2  
Manuel Silvela, 2  
MADRID

GALERIA EDURNE  
Monte Esquinza, 11. Teléf. 419 13 88  
MADRID-4

GALERIA EGAM  
Villanueva, 29  
MADRID-1

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

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

GALERIA NOVART  
Monte Esquinza, 46  
MADRID

GAVAR  
Menéndez Pelayo, 79  
Teléfono 252 48 24  
MADRID-7

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

GALERIA OSMA  
Reyes, 19  
MADRID

GALERIA PISCIS  
Joaquín García Morato, 25  
MADRID

GALERIA ROMA  
Augusto Figueroa, 39  
MADRID

GALERIA ROTTENBURG  
Almagro, 27. Teléfono 419 94 02  
MADRID-4

GALERIA TARTESOS  
Serrano, 63. Teléfono 226 42 01  
MADRID

SALA DELTA  
Fuencarral, 55. Teléfono 232 60 87  
MADRID

SALON CANO  
Paseo del Prado, 26  
MADRID

## SERVICIOS

Embalajes, mudanzas  
y transportes

A. CERDA (Embalador)  
Especialista en obras de arte  
Aviñó, 29  
BARCELONA-2

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

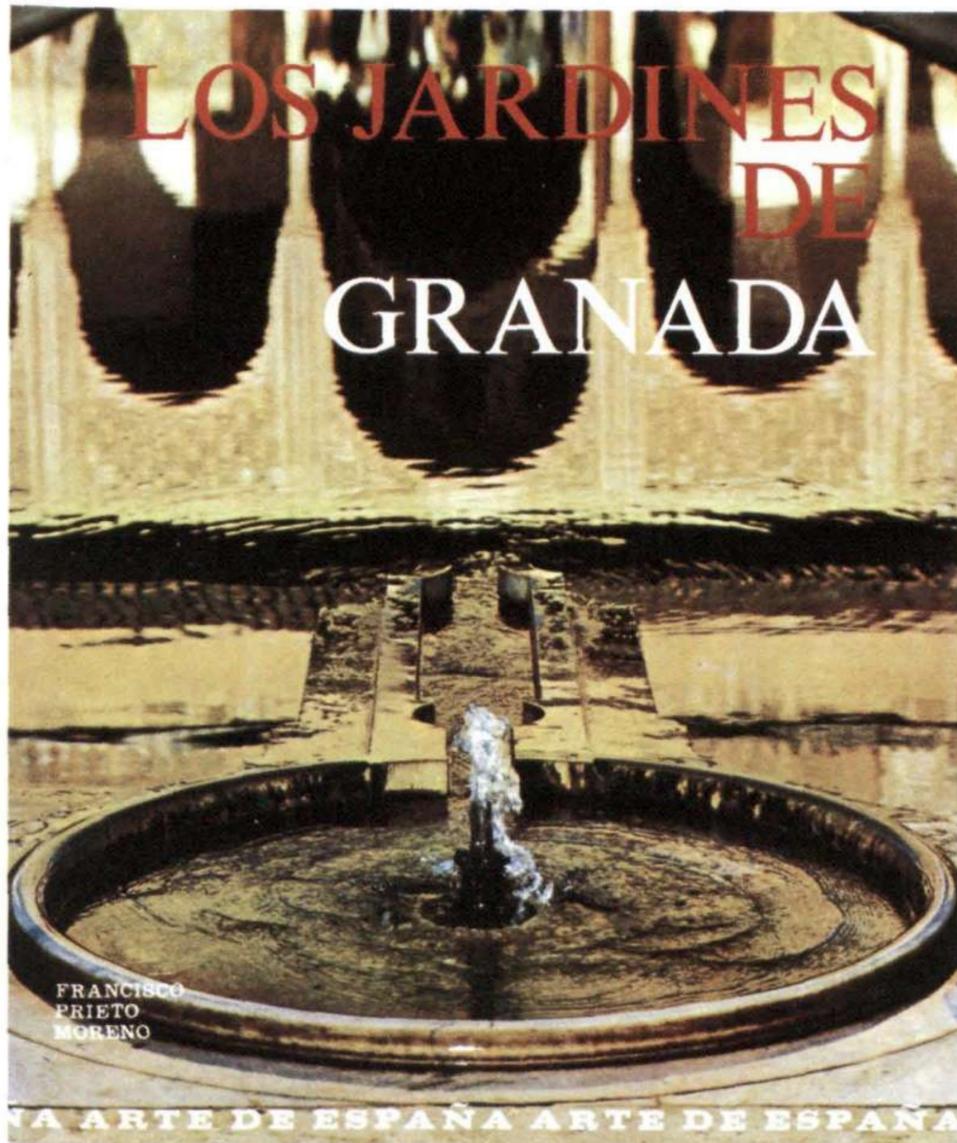
Restauraciones

JORGE CRUZADO ASENJO  
Especialidad en mosaicos  
Romanos, Bizantinos, etcétera  
Colonia San Nicolás, 9  
MADRID

J. F. BOLET  
Técnico restaurador  
C. Milans, 4. Teléfono 232 23 53  
BARCELONA-2

PUBLICACION DEL PATRONATO NACIONAL DE MUSEOS

DIRECCION GENERAL DE BELLAS ARTES • MINISTERIO DE EDUCACION Y CIENCIA



### LOS JARDINES DE GRANADA

Francisco Prieto Moreno  
416 páginas

El vértigo de nuestro tiempo, que nos sume en un género de vida de acelerado ritmo mecánico, hace más deseable el concepto recatado e íntimo del jardín granadino, que vierte su placer hacia dentro, sin ostentaciones representativas, en ámbitos limitados e incluso minúsculos que atraen hacia sí el paisaje para completar la amenidad de sus fuentes y su vegetación. Este carácter, que se percibe en toda la Alhambra, aparece como una constante estética que había de dar lugar al carmen, expresión actual de la intimidad contemplativa del jardín doméstico granadino. Precisamente este libro se propone estudiar esa índole doméstica, de recreación privada, que constituye su norma general y que puede ser una interesante fuente para el estudio del jardín moderno, como lugar de reposo para el espíritu, a partir de unos elementos de extremada sencillez dispuestos en reducido espacio.

\* \* \*

### IMAGENES DE LA VIRGEN EN LOS CODICES MEDIEVALES DE ESPAÑA

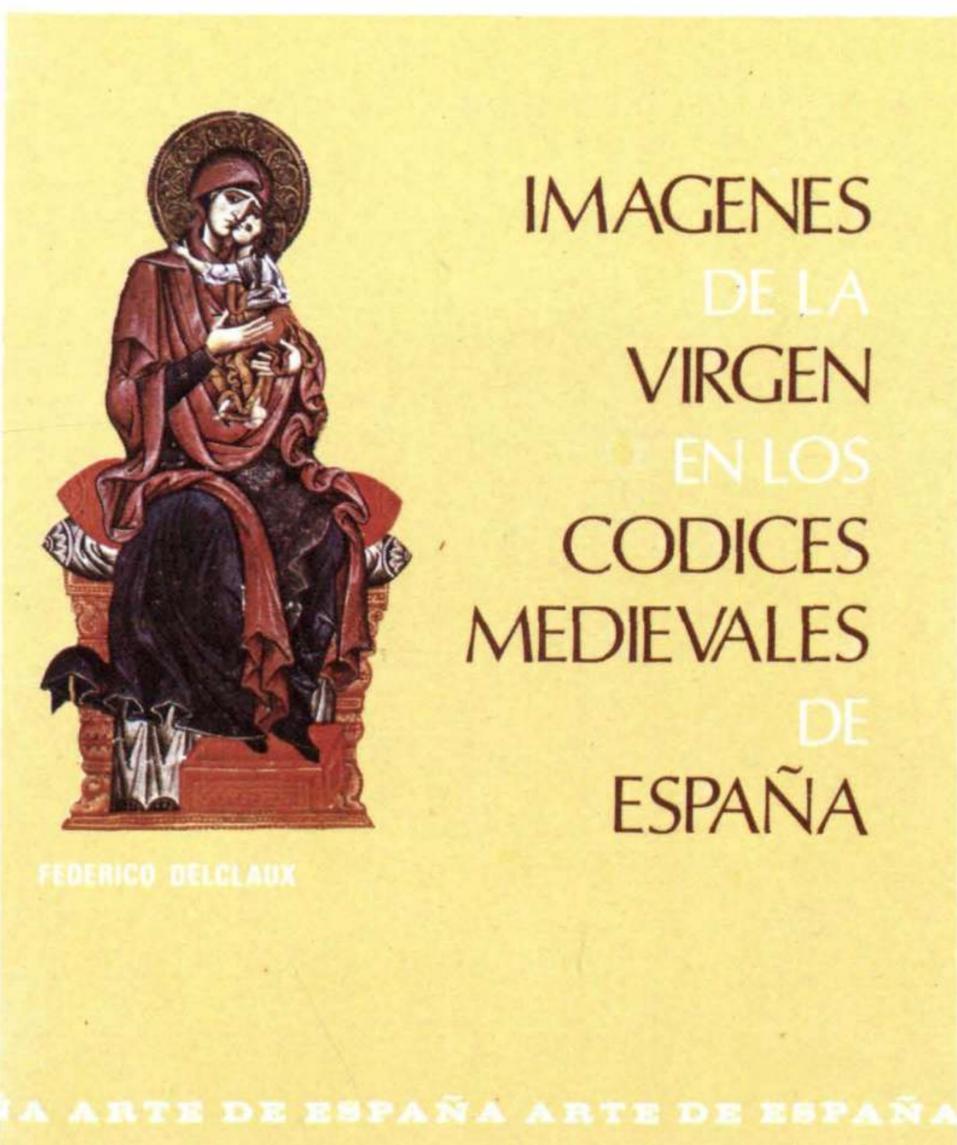
Federico Delclaux  
388 páginas

Catálogo de todas las representaciones marianas en los códices conservados en las bibliotecas españolas. Su ámbito temporal se extiende hasta el año 1400 en los de origen nacional y hasta el 1300 en los de otros países. Todas las miniaturas se reproducen en color.

La labor de recopilación y ordenación cronológica que ha realizado el autor tiene una doble vertiente: ofrece al amante de la pintura una colección exhaustiva de imágenes de María, entre las que se encuentran muchas de las obras capitales de nuestros miniaturistas; proporciona al estudioso del arte y de la iconología mariana un instrumento de trabajo inapreciable al poner a su alcance un repertorio iconográfico, total y sistematizado, que viene a liberarle de muchos desplazamientos e investigaciones.

Volúmenes de 30 x 25 centímetros, lujosamente encuadernados, con sobrecubiertas a todo color, en papel especial y con numerosísimas ilustraciones en color y negro.

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

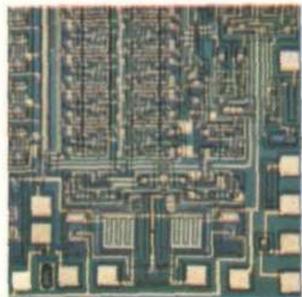


# OMEGA ES LA ELECTRONICA

**Al dividir el segundo en 2.359.296 partes, Omega aporta nuevas normas a la noción del tiempo.**

## La experiencia electrónica: Una historia bien completa.

En 1.952, OMEGA, a la vanguardia de la investigación, producía el TIME RECORDER, basado en el oscilador de cuarzo. Entonces fue destinado al cronometraje deportivo. Hoy es utilizado también para determinar los tiempos de pasaje de los satélites artificiales.



Circuito integral a su tamaño real.

Otra etapa notable: el célebre OMEGASCOPE, un cronógrafo electrónico que inscribe los tiempos de los competidores deportivos en las pantallas de TV.

Dos sólidas bases que han facilitado el desarrollo electrónico de OMEGA.

## El reloj digital: Otra innovación en la electrónica.

El OMEGA TIME COMPUTER es el reloj del futuro. Un reloj con fijación digital de la hora que no contiene ninguna pieza mecánica movable. Tras la esfera-pantalla de color rubí, una célula fotoeléctrica asegura la fijación de la hora que es legible en cualquier momento con o sin luz. El TIME COMPUTER tiene una precisión de 5 segundos al mes.

## A un segundo de la precisión absoluta.

En nuestra colección, el excepcional MEGAQUARTZ 2'400 se lleva la palma. Es un reloj electrónico en el que el cuarzo vibra 2.359.296 veces por segundo, lo que le proporciona un grado de precisión sin precedente del orden de un segundo al mes. Esto hace que sea el reloj de pulsera más preciso que hasta ahora haya sido fabricado. A su extrema precisión se añaden una gran seguridad y varias características exclusivas: por ejemplo, un dispositivo que permite modificar la hora instantáneamente al cambiar de horario en los viajes internacionales.



**Omega Megaquartz 2'400 cronómetro de marina**

Es el primer reloj de pulsera del mundo que ha obtenido un boletín oficial de cronómetro de marina. Su precisión, que ha sido controlada por el Observatorio de Neuchatel, es de 2 milésimas de segundo al día.

## Omega fabrica el 95,8% de los cronómetros electrónicos.

Para que un reloj pueda ser distinguido con el nombre de "cronómetro", debe soportar antes las pruebas más rigurosas de precisión en los Institutos Suizos para Cronómetros Oficiales. El éxito de OMEGA en estas pruebas está demostrado por el hecho de que en 1972 el Cronómetro Electrónico OMEGA f300 obtuvo el 95,8% de todos los títulos otorgados por dichos Institutos; en consecuencia, cada f300 obtuvo su propio certificado de calidad.

## Un apoyo y una garantía a escala internacional.

Además del extenso surtido de modelos, estilos y precios, OMEGA cuenta con un gran apoyo de información publicitaria y promocional. Su red mundial de servicio post-venta sigue siendo inigualada. Para asegurar el mantenimiento de la precisión y de la seguridad de sus relojes electrónicos, OMEGA ha creado para sus concesionarios aparatos tales como el Deltatest y el Alitest. Estos aparatos han sido creados y perfeccionados al mismo tiempo que los relojes. Nuestra garantía internacional, que cubre todos los relojes electrónicos OMEGA es respetada en 156 países.



1 *Omega Genève f 300.*  
Cronómetro electrónico.  
Automático y calendario  
y semanario.  
Ref. ST 198.020.

2 *Omega Constellation f 300.*  
Cronómetro electrónico.  
Automático y calendario.  
Ref. ST 398.816.

3 *Omega Time Computer.*  
Reloj con resonador  
de cuarzo. Fijación digital  
de la hora.  
Ref. GF 396.812.



# OMEGA

la marca mundial de la electrónica relojera