

Bellas Artes 75

7
329





JUAN BRAVO, 33

MADRID-6

*Representante en España de las
primeras marcas mundiales:*

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



GAVAR

GALERIA VASCA DE ARTE

ALMAGRO, 32 - TELEFONO 410 45 77

MADRID - 4



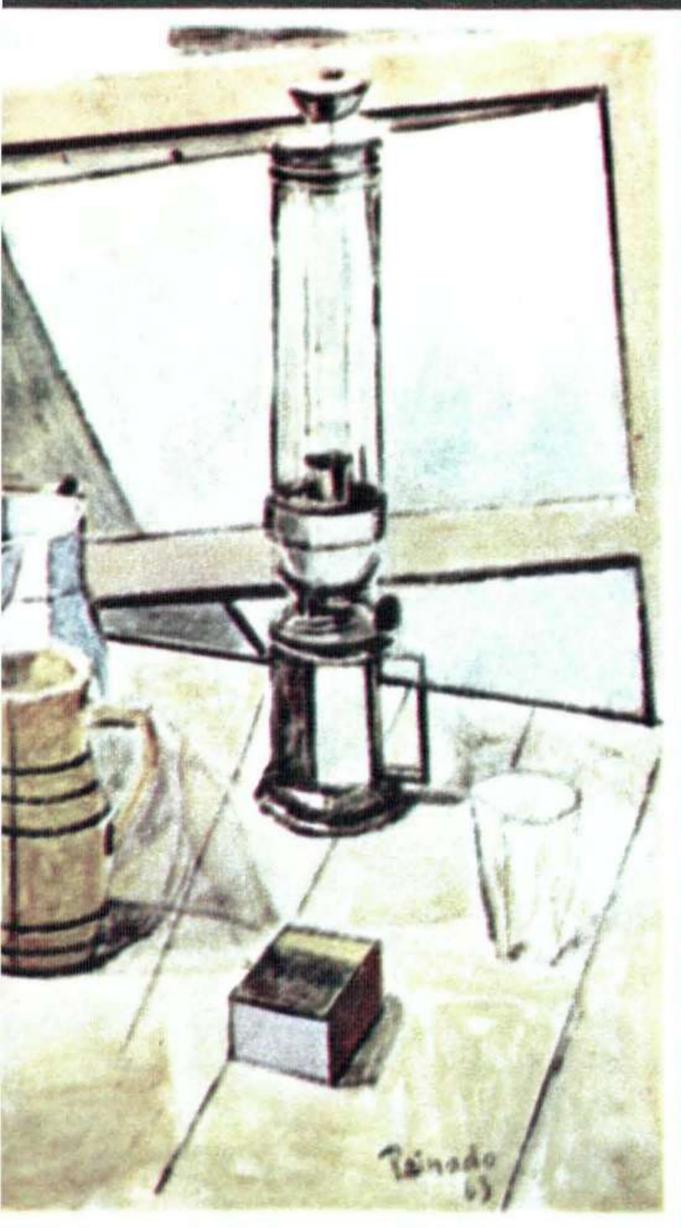
EN PERMANENCIA, PINTURA VASCA:

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

IMPORTANTES OBRAS DE:

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

GERARD
XURIGUERA



PINTORES ESPAÑOLES DE LA ESCUELA DE PARIS



IBERICO
EUROPEA DE
EDICIONES, S. A.

Galeria Rottenburg
Almagro, 27 - Madrid



**del 25 de febrero
al 22 de marzo**

AGUILAR MORE

artistas en exclusividad mundial

AGUILAR MORE, Ramón - ALCAHUD, Gloria - ANDREO, María Dolores - ATIENZA, Angel - BEATRIZ, Dulce H. de - CAJAL, Luis - CARRERA, María - (1) CUNI, José - (2) DUCE, Alberto - (1) FIBLA, José María - (1) FUENTE, María Victoria de la - GAUNA, Frank - IRIBARREN, Irene - KIEFF GREDIAGA, Antonio - (2) LAPAYESE, Ramón - (1) LAPAYESE DEL RIO, José - (2) LOPEZ SOLDADO, Francisco - LUGRIS VADILLO, Urbano - MARQUEZ, José - MBOMIO, Leandro - MUNDET, Josep - PERIS, Vicente - (1) RAVENTOS, María Asunción - RIVAS LARA, José - SANTIBAÑEZ, Eladio - SANZ MAGALLON, José Luis - TAPIA RUANO, Juan - TARAZONA, Manuel - VILLANUEVA, Rafael.

(1) Con excepción de España.(2) Con excepción de Madrid.

biosca

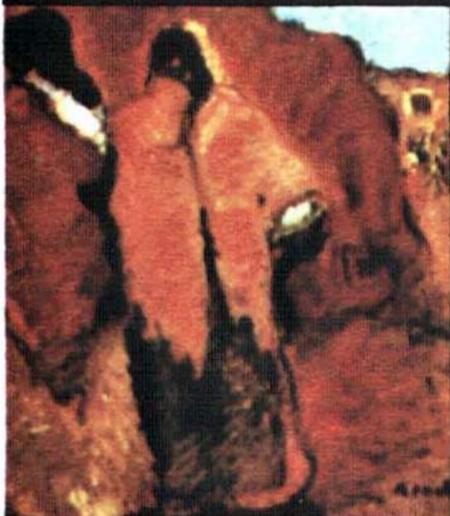
GENOVA, 11 - TELEF. 419 33 93 - MADRID-4



MANUEL COLMEIRO

ABRIL

NOVEDAD



José María
GARRUT

DOS SIGLOS DE PINTURA CATALANA

(XIX-XX)



 IBERICO
EUROPEA
DE EDICIONES, S.A.



UN TEXTO ORDENADO Y OBJETIVO DE UN GRAN CRITICO DE ARTE: D. JOSE MARIA GARRUT. PRESENTADO A TODO COLOR CON 600 PAGINAS DE CONTENIDO Y MAS DE 300 REPRODUCCIONES. ENCUADERNACION DE LUJO Y GRAN FORMATO. (33 x 24 cm).

ADQUIERA ESTA OBRA EN LAS PRINCIPALES LIBRERIAS O SOLICITELA
CONTRA-REEMBOLSO DE SU IMPORTE (4.500 ptas.) ESCRIBIENDO A:

IBERICO EUROPEA DE EDICIONES, S. A.

DURAN

SALA DE ARTE Y SUBASTAS

Serrano, 12

Teléf. 401 34 00 (7 líneas)

MADRID

SUBASTA NUMERO 57

DIAS 11, 12 Y 13 MARZO, 8 TARDE

IMPORTANTES PINTURAS DE:

José Villegas, Eugenio Hermoso, M. Santa María, Serra, Mateos, Picasso, Meifrén, Vázquez Díaz, Pichot, Vicente Mota, Sacristán, Gastón Valande, Regis Beroujón, Miguel Villá, Gregorio Prieto, Martínez Orta, Pascual Bueno, Manuel Benedito, Menchu Gal, Sidney Pike, Pilade Bertieri, Durancamps, Emilio Sala...

**ARTE ORIENTAL • CRISTAL • MUEBLES • PEQUEÑO MOBILIARIO
CERAMICA • ESCULTURAS • RELOJES • TALLAS DE MARFIL**

VISITE EXPOSICION EN SALA



OLD HOME GALERÍA NORMA BESSQUET

Joan Brotat



del 5 al 31 de marzo de 1975

Galería Frontera

calle Moreto, 10 - Madrid - 14

Tel. 468 56 29

Bellas Artes 75

AÑO VI • NUMERO 39 • ENERO 1975

REVISTA EDITADA POR EL PATRONATO NACIONAL DE MUSEOS / MINISTERIO DE EDUCACION Y CIENCIA / ESPAÑA

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

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

SECRETARIO: ANTONIO MANUEL CAMPOY.

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

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

ENSAYO

3 JOSE ANTONIO PEREZ RIOJA: Hacia una educación de la sensibilidad artística.

NOTAS

7 CARLOS AREAN: Tres notas en torno al expresionismo.
13 RAMON BARCE: Génesis y estética del jardín europeo.
18 ARTURO BERENGUER CARISOMO: A los sesenta años de una edición memorable.

POEMA

20 DIEGO NAVARRO MOTA: Oda a Rafael Zabaleta.

ACTUALIDAD

22 DON FLORENTINO PEREZ-EMBED, por Ramón Falcón.
24 EMIL NOLDE, por Joaquín de la Puente.
26 DE SEMPERE Y DEL INFORMALISMO, por Elena Flórez.
29 LUCIO MUÑOZ, por Adolfo Castaño.
30 AGUEDA DE LA PISA, por Miguel Logroño.
31 GENARO LAHUERTA, por Francisco Prados de la Plaza.
33 ORIGENES DE LA VANGUARDIA ESPAÑOLA, por Enrique Azcoaga.
37 FERNANDO DELAPUENTE, por José María Carrascal.
39 ADOLFO ESTRADA, por José Hierro.
41 EL MUNDO DE WOLS, por Antonio de Viñuelas.
43 MOSCOSO, por Rafael Soto Vergés.
45 BARBADILLO: APOSTILLA MARGINAL, por Cirilo Popovici.
46 UNA EXPLOSION DE JUAN ANTONIO AGUIRRE, por José María Iglesias.
47 PRIMERA BIENAL DE PINTURA EN HUESCA, por José Gerardo Manrique de Lara.

CRONICAS

49 EXPOSICIONES EN BARCELONA, por Antonio Fernández Molina.
52 EXPOSICIONES EN MADRID, por Francisco Prados de la Plaza.
56 ANTIGÜEDADES Y SUBASTAS, por José María Carrascal.
58 VIDA MUSICAL, por Carlos Gómez Amat.

NOTICIARIOS

59 INTERNACIONAL Y NACIONAL, por José de Castro Arines.

MUSICA VIVA

BIBLIOGRAFIA Y DISCOGRAFIA

PORTADA: Francisco de Goya. «Perro semihundido». Museo del Prado.
FOTOGRAFIAS: Oronoz. J. Dolcet. Balmes. Museo del Prado. Gienes. Francis. Segis. R. Bonache. Light.



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

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

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

COLABORADORES DE ESTE NUMERO

JOSÉ ANTONIO PÉREZ RIOJA.—Escritor. Director de la Casa de la Cultura en Soria.

RAMÓN BARCE.—Compositor. Doctor en Filosofía. Crítico literario.

CARLOS AREÁN.—Doctor en Filosofía. Miembro de número de la Asociación Internacional de Críticos de Arte. Premio Nacional de Literatura.

ARTURO BERENGUER CARISOMO.—Profesor de la Facultad de Filosofía y Letras en la Universidad de Buenos Aires.

ENRIQUE AZCOAGA.—Escritor. Secretario de la Asociación Española de Críticos de Arte.

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

MIGUEL LOGROÑO.—Periodista. Crítico de arte.

JOSÉ GERARDO MANRIQUE DE LARA.—Poeta. Novelista. Premio Elisenda de Montcada y Premio Ciudad de Barcelona.

JOSÉ MARÍA CARRASCAL MUÑOZ.—Escritor. Crítico de arte.

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

JOAQUÍN DE LA PUENTE.—Subdirector del Museo del Prado. Del Cuerpo Facultativo de Museólogos. Crítico de arte.

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

RAFAEL SOTO VERGÉS.—De la Asociación Española de Críticos de Arte. Premio Adonais de Poesía.

ADOLFO CASTAÑO.—Poeta. Crítico de arte.

ANTONIO DE VIÑUELAS.—Poeta y escritor.

EN PROXIMOS NUMEROS. COLABORACIONES DE:

ANTONIO R. ROMERA, MARIANO CUESTA DOMINGO, JOSÉ ALBERTO MARÍN MORALES, LUIS BOROBIO, SATURNINO ALVAREZ TURRIENZO, EMILIO DEL RÍO, JOSÉ MONTERO PADILLA, JULIA GARCÍA ALCAÑIZ, LEOPOLDO RODRÍGUEZ ALCALDE, ANTONIO MARTÍNEZ CERIZO, MARÍA PILAR CORELLA, ROMÁN VALLÉS, ALFREDO GÓMEZ GIL, J. M. BLÁZQUEZ, CARMELO SOLÍS RODRÍGUEZ, VERNES TOMÁS MORA BROTON, ALFONSO ALVAREZ VILLAR, CLARA JANÉS, JOAQUÍN MÁRQUEZ, MANUEL CONDE.

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



HACIA UNA EDUCACION DE LA SENSIBILIDAD ARTISTICA

JOSE ANTONIO PEREZ RIOJA

SI analizamos, en una ojeada panorámica, las diferentes actitudes filosóficas ante la educación en el mundo actual —actitudes que se fundamentan, esencialmente, en la tradición greco-latina, el cristianismo y las diversas orientaciones de la Universidad moderna—, podríamos generalizar que Inglaterra nos ofrece —dentro de su pragmatismo peculiar— un concepto de la educación como “formación del carácter”; Francia la equiparará a menudo a “ilustración”; Alemania nos la presentará como una “concepción de la vida”; Italia, como un “humanismo”; los Estados Unidos de América, a la manera de un progreso o un adiestramiento vital; la Unión de Republicas Socialistas Soviéticas y todos los países del Este europeo, como un “sistema de planificación”; España, como un intento o voluntad de “perfección”, y la veintena de países de Hispanoamérica, como una amplia gama de esfuerzos asimiladores (1).

Pero en todo caso, sea cualquiera la tendencia o concepción filosófica de la educación, no veremos en ningún programa o sistema una singular preocupación por el cultivo o desarrollo de la sensibilidad artística.

Esa casi general despreocupación —predominante hasta ahora— pone evidentemente de manifiesto la necesidad de una educación integral, porque el niño, el adolescente, el joven, no son meros receptores de conocimientos; tienen ocios, inquietudes y aficiones más o menos latentes, que les permiten encaminarse hacia una variada y amplia gama de posibilidades formativas de su naciente personalidad.

El hombre necesita, además, esa educación integral para que pueda sentirse plenamente hombre o, lo que es lo mismo, para que su esfuerzo y su trabajo se vean luego compensados no sólo con bienes materiales, sino con bienes del espíritu.

Por otra parte, la prisa de nuestro tiempo y la monotonía del trabajo mecanizado o “en serie”, la rutina de las tareas burocráticas, la impersonalidad de no pocas acciones diarias, llegan hoy a producir hastío, desgana, embrutecimiento; crean vacíos cerebrales y no pocas veces desmoralizan. Y es que el llamado “productor” actual **no vive** su trabajo como **lo vivía** antes el artesano de otras épocas, porque no le procura satisfacciones como tal trabajador, aunque sí le permita —pero eso no basta ni compensa— un nuevo poder

adquisitivo, mucho mayor del que pudiera tener antes. Así, el hombre de hoy —trabajador manual, empleado, oficinista, etcétera— se ha convertido en consumidor. Pero, ¿está lo suficientemente preparado o educado para ser un buen consumidor? Debemos preguntarnos **qué consume y cómo consume**.

Porque no sólo de pan y de aparatos mecánicos ha de vivir el hombre de nuestro tiempo. Necesita **ocios** para satisfacer necesidades más altas; requiere **estímulos** para crearlas; exige, además, una bien orientada **educación** de esos mismos estímulos modeladores de su personalidad.

Mas, ¿qué postura suele adoptar a menudo el hombre actual? Como observa Ellul, “existe la huida; es la solución que se elige espontáneamente; y es, también, otro aspecto del bloqueo de la persona: no puede haber salvación real para ella, y entonces se lanza a la ilusión y a la inconsciencia” (2).

Se ha repetido muchas veces que la verdadera libertad humana empieza cuando termina la jornada de trabajo, porque en el ocio es donde halla el hombre su más plena conciencia de sentirse él mismo. Lo malo es que el hombre, a menudo, suele dedicarse a **matar el tiempo** libre con penosa y uniforme pasividad; así, hace lo mismo que los otros; va donde van los demás; no quiere pensar porque los demás no lo hacen; se encierra en una pasividad mostrenca y se mueve con una torpeza casi vegetativa, salpicada no pocas veces de una malhumorada agresividad, que se desata como una fuerza ancestral o primaria, capaz de los más elementales instintos...

Lo cierto es que nos hallamos hoy ante lo que algunos sociólogos denominan “la democratización de los ocios”, al reducirse cada vez más los horarios semanales de trabajo. Y es preciso prever en este aspecto una reducción todavía mayor. Las horas de asueto, que ya preocupaban a Goethe hace casi dos siglos, por considerar su buen empleo una de las cosas más difíciles para el hombre, se ciernen sobre el educador, sobre el sociólogo de nuestro tiempo, como una verdadera pesadilla. ¿Qué hacer, cómo llenar adecuada, conscientemente, esas nuevas horas de asueto?

El diverso modo de utilización del ocio explica mejor que nada el carácter y la educación de un individuo, y aún más la coherencia social y el nivel educativo de una colectividad, porque “el sabio empleo del

ocio es un producto de la civilización y de la educación... Una mejor organización económica que permitiera a la humanidad beneficiarse de la productividad de las máquinas conduciría a un verdaderamente grande aumento del ocio, y mucho ocio puede hacerse tedioso, excepto para aquellos que tienen intereses y actividades inteligentes. Si una población ociosa ha de ser feliz, tiene que ser población educada, y ha de ser educada con miras al placer intelectual” (3).

EDUCACION Y SENSIBILIDAD ARTISTICA

Como señalábamos antes, los diferentes sistemas educativos, los diversos programas de enseñanza, han descuidado total o casi totalmente, a escala mundial, la educación de la sensibilidad artística. Para ser más exactos, deberíamos decir que han comenzado por descuidar la mera educación de la sensibilidad. No es este un problema achacable tan sólo a los centros de enseñanza, en sus diversos grados o niveles, sino a la sociedad en general, a los medios de información o comunicación y, en especial, a la inmensa mayoría de los hogares, que son, o deben ser, la primera célula educativa de cualquier comunidad.

La voz demasiado fuerte, tosca, importuna o innecesaria; el golpe excesivo o descuidado con que se cierra una puerta, o el dejar ésta abierta si se hallaba cerrada; el volumen desmesurado, no para oír uno mismo, sino a veces para “impresionar” al vecino —acaso por un afán de notoriedad o de deslumbramiento— de un receptor de radio o de televisión; la cáscara de naranja que se tira a la acera, para mancharla por de pronto y con el riesgo de que alguien resbale o se caiga; el color “agresivo” de una decoración interior o exterior, o el de una indumentaria cualquiera; la risotada vulgar o chabacana que no sabe, no puede o no quiere suavizarse o matizarse en risa o en sonrisa; todo eso y mil detalles más que serían largos de enumerar suponen otros tantos botones de muestra —aunque lo parezcan, no pequeños— de una muy generalizada ausencia de sensibilidad colectiva e individual.

¿Es que tales ausencias no se notan por el común de las gentes? ¿Acaso maestros, padres y profesores se sienten impotentes para evitarlas o disminuirlas? ¿O se recae



tanto en ellas que pasan, para casi todos, inadvertidas?

Sería difícil responder con exactitud a estas y otras preguntas semejantes. Lo que sí está bien patente es que en los diferentes sistemas o programas educativos se ha dedicado muy poco o nula atención hasta ahora al pleno desarrollo de la sensibilidad en general, y menos todavía al de la sensibilidad artística.

En el fondo, resulta un tanto extraño, porque el hecho de que el arte sea un elemento vital facilita ya de por sí su propio entendimiento.

Es cierto que en la educación actual se empieza a tender a que el arte sea una experiencia compartida por todos los hombres y cada día de su vida, lo cual no quiere decir que todos los hombres deban ser arquitectos, escultores, pintores o músi-

cos, o que no hagan otra cosa que visitar museos o escuchar conciertos. No. Lo que ya se intenta hoy es que se desarrolle la sensibilidad natural o innata del hombre respecto del arte. El problema —creemos— no consiste en limitar el arte al horizonte actual —achatado, apenas desarrollado— de las grandes masas, sino, por el contrario, en extender y elevar más y más el horizonte y el nivel de la sensibilidad de las masas tanto como sea posible, a fin de aproximarlas, de aficionarlas, de familiarizarlas con el arte. Porque, en definitiva, el arte nos hace más vivos, más ágiles, más finos, al profundizar en nuestro conocimiento, al interferir en nuestra propia captación del mundo y de las cosas. El arte, en efecto, descubre, eleva y afina o agudiza nuestra experiencia

vital, haciéndonos sentir y aun calibrar nuestras emociones de una manera plena. Aclara e ilumina también nuestros propios sentimientos, porque el arte los estimula y, al operar en el campo de la emoción, descubre nuestras más nobles, íntimas y bellas reacciones.

EL ARTE Y LA JUVENTUD

La crisis de la juventud actual, que es, sin duda, el efecto más inmediato de la grave crisis de la civilización de nuestro tiempo, ofrece, sin embargo, aspectos de interés, como el de diversas formas de arte —cierta música, determinadas canciones, por ejemplo—, que se asocian a los valores de paz y tolerancia de signo más universalista.

En esa misma línea preconiza la Unesco (4) que deben tomarse medidas apropiadas para dar un contenido cultural a los programas de educación de adultos y a los de educación permanente integrada, recomendándose que se haga hincapié en el mejoramiento de la calidad de la vida y en que, sobre todo, se dé un mayor contenido artístico a tales programas educativos.

Esa política cultural hoy preconizada por la Unesco viene a ser, en realidad, una actualización de la antigua "paideia" griega, resumida en aquella conocida frase de Platón: "Gimnasia para el cuerpo y música para el alma", suma o compendio de los eternos ideales de la armonía, el orden y la proporción en el triple desenvolvimiento intelectual, ético y estético, de la personalidad. Quizá, en la vieja Europa se hayan ido atrofiando un tanto los permanentes ideales de la "paideia" helénica; y como contraste, es muy posible que en los Estados Unidos de América se haya puesto mucho mayor acento en la preparación inmediata o utilitaria para la vida práctica.

Sea como fuere, lo cierto es que resulta preciso reconocer que ningún sistema de educación transforma plenamente a un individuo. Tan sólo puede aspirar a despertarle, a abrirle caminos, a ofrecerle orientaciones, sin duda porque, como decía Amiel en su famoso *Diario*, "saber cómo sugerir es el gran arte de enseñar". Por otro lado, no se concibe una auténtica educación sin una comunicación de sentimientos, ya que el sentido religioso o moral y el sentido estético desempeñan un papel muy importante en la formación de la personalidad humana.

La sensibilidad, o facultad de experimentar vivas emociones,

parece hoy un tanto embotada por falta de uso, cuando no mal encaminada por erróneos derroteros.

Ya dijo Pascal (5) que "la sensibilidad del hombre a las pequeñas cosas y su insensibilidad para las grandes indica una extraña inversión". Y, en el fondo, cabe reconocer, con Balzac (6), que "tal vez el hombre vive más por el sentimiento que por el placer", aunque su quebradiza sensibilidad ponga al mismo tiempo en juego a los sentimientos y a los sentidos.

MUNDO EXTERIOR, MUNDO INTERIOR

El arte, tan múltiple como la vida misma, es capaz de procurar un medio, un maravilloso pasaje entre el mundo interior y el mundo exterior, y ese es el secreto de que sea indispensable e insustituible. No es el pan, pero sí el vino de la vida. El verdadero secreto de la vida está en el arte, acaso porque de todas las mentiras —como ha dicho un escritor (7)— es el arte, cuando menos, la menos falaz. Pero siempre el arte es un camino y sólo el arte —con la ciencia— puede hacernos entrever y aspirar a una vida más alta.

Por eso, la obra de arte es la imagen-símbolo, capaz de expresar una realidad psíquica. Poder **crearla**, o al menos poder **sentirla** en nosotros, ¿no será una de las razones más importantes que tengamos que vivir? Y, sin embargo, como ha observado Ortega y Gasset (8), "la mayor parte de los hombres muere sin haber gozado jamás una auténtica emoción de arte".

No comprende, en efecto, el común de las gentes que una existencia en donde faltan la sensibilidad artística y el gusto por la belleza es muy incompleta. Ni siquiera la ciencia o la filosofía llegan a llenar ese tremendo vacío. Por el contrario, el arte —practicado de alguna manera, o al menos admirado sin "snobismos"— y la belleza —sentida sincera, naturalmente— ponen en la vida innumerables e impensadas alegrías. El arte hace caer muchas veces las infranqueables barreras que separan al hombre de los demás hombres y de la vida universal.

De ahí el que la Unesco (9) reconozca que "la calidad y la armonía de la vida dependerán en una gran medida del modo en que se inculque a los jóvenes la creatividad y la capacidad de disfrute estético".

Es mucho todavía lo que, en este aspecto, tiene que hacer la educación, a todos los niveles. Aunque sea doloroso decirlo, es preciso reconocer que el mayor problema no reside tanto en los programas educativos al uso cuanto en la extendida ausencia de interés por parte de no pocos docentes. Sería necesario ir despertando entre ellos una curiosidad y un gusto por el arte del que muchos carecen, ya porque no se les ha formado lo suficiente, ya porque no han hallado un ambiente propicio, ya porque es algo que todavía no sienten. Es difícil, desde luego, que haya minorías con la altura y el entusiasmo precisos para formar e imbuir de ese gusto por el arte a equipos cada vez más numerosos de nuevos docentes. Pero hay que ir de cara a resolver ese problema, porque sólo una vez que se vaya formando adecuadamente a esos nuevos y numerosos equipos de profesores, a los cuales se logre **contagiar** de un auténtico interés por el arte y el gusto de lo bello, será posible educar la sensibilidad artística de las presentes y futuras generaciones. Mientras tanto, no. En todo caso se les hará aprender de memoria algunos textos de historia del arte; sabrán, quizá, quién pintó **La Gioconda**, cuál fue el artífice del **Partenón** o cuántos y cuáles son los diferentes estilos de Picasso. Pero de eso a sentir el arte, a tener una mínima sensibilidad artística, hay enorme distancia, porque no se debe olvidar que hay mil aspectos, al parecer elementales, pero que no lo son, ya que atañen, en definitiva, a la sensibilidad. Se trata, muchas veces, del propio enfrentamiento individual con la obra de arte. ¿Cómo mirar un cuadro? ¿Cómo interpretar una obra arquitectónica o escultórica? ¿Cómo escuchar una sinfonía? ¿Cómo ver una obra de teatro? ¿Cómo, en suma, extraer el mensaje de una obra artística?

A veces sería preciso despojar los museos de los "cicerones" oficiales y los guías turísticos para dejar al espectador libre, silencioso, ante las obras que contemple, quizá, en todo caso, con algún libro sugeridor entre las manos... A veces, en un teatro, sería necesario cortar la representación en algunos momentos culminantes y explicarle al espectador una determinada escena, o explorar sus posibles reacciones y hasta pulsar en un coloquio inteligente sus propias ideas... Y eso mismo —aún con más frecuencia— debería hacer-

se en las clases, en conferencias y coloquios ante la lectura e interpretación de libros y, como previa preparación, para la asistencia a un concierto, a un museo o a una exposición.

Como ha dicho un gran novelista (10), "el arte no debe ser apariencia y juego, sino conocimiento y comprensión".

* * *

La educación —se ha observado alguna vez— debe empezar, al menos, un siglo antes de que nazca una criatura; alguien afirmó en otra ocasión que necesitamos cinco generaciones precedentes para que seamos realmente personas. La educación estética, el sincero amor al arte y el auténtico gusto por la belleza necesitan solera, como los buenos vinos. Han de hacerse lentamente.

Pero hemos de aspirar firmemente, ya desde ahora, a llenar cada vez más y mejor los ocios —más generosos en horas cada día— del hombre del futuro. Recordemos, por último, a este respecto un ejemplo o símbolo tan expresivo como el de los **Budden-brock**, los personajes de esa gran novela de Thomas Mann, a lo largo de tres generaciones: la primera buscó denodadamente el dinero; la segunda —que había logrado ya la riqueza— trató de conseguir una respetable posición social, y la tercera generación —nacida en la opulencia y el prestigio familiar— pudo consagrar su vida a la más espiritual de las artes: a la música...

(1) J. L. Suárez Rodríguez: **Las grandes filosofías de la educación**. Madrid, 1964.

(2) Jacques Ellul: **El siglo XX y la técnica**, páginas 9 y ss. Madrid, 1960.

(3) Bertrand Russell: **Elogio de la ociosidad y otros ensayos**, páginas 19 y ss. Madrid, 1953.

(4) Unesco: **Conferencia sobre políticas culturales**. Venecia, agosto-septiembre, 1970. Madrid, Dirección General de Bellas Artes, 1970.

(5) Pascal: **Pensées**, página 426.

(6) H. de Balzac: **La búsqueda de lo absoluto**.

(7) G. Flaubert: **Pensées**, página 28.

(8) J. Ortega y Gasset: **Estudios sobre el amor**.

(9) Unesco: Op. cit., páginas 24-25.

(10) Thomas Mann: **Doctor Faustus**, capítulo. XIX.

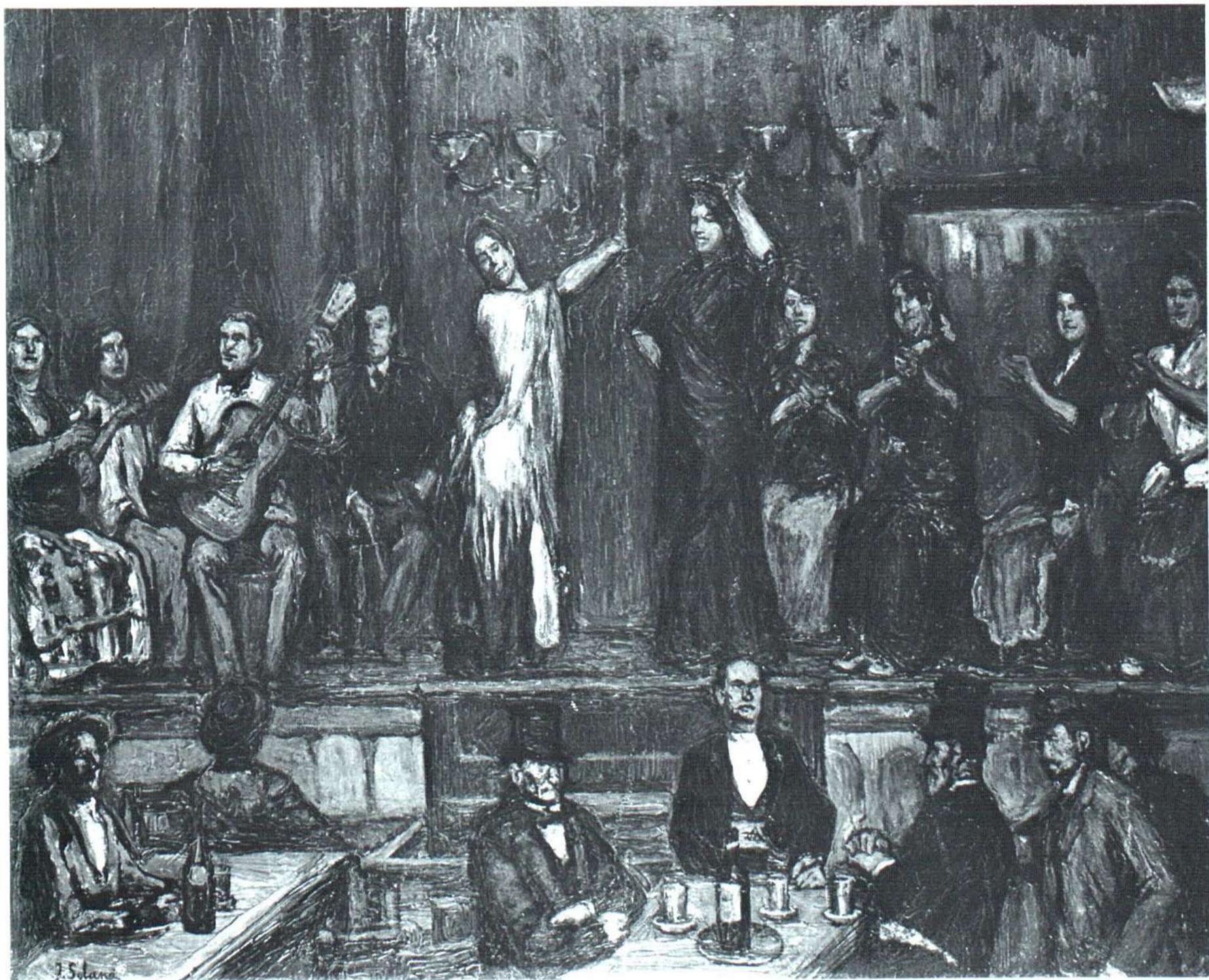
TRES NOTAS EN TORNO AL EXPRESIONISMO

CARLOS AREAN

I. LA VARIANTE ESPAÑOLA DEL EXPRESIONISMO.

El expresionismo español constituye una variante bastante definida dentro del que caracteriza a los países occidentales considerados como una unidad de expresión formal. Sería fácil explicar estas peculiaridades hispánicas

acudiendo, como es válido en lo que se refiere al románico o al gótico (que eran estilos y no tendencias), al hecho de que los elementos orientales que contribuyeron a formar el ser de España, atemperaron entre nosotros la violencia de la ansiedad nórdica. Dicha interpretación de lo diferencial español, que considero válida en líneas



generales y que he expuesto con detalle en el libro "Cultura Autóctona Hispana" no me parece especialmente dilucidadora en este caso concreto. El expresionismo ha sido una constante permanente en la pintura española y ello desde muchos siglos antes de que dicha tendencia comenzase a ser descubierta y codificada por los críticos europeos. Dicho expresionismo hispánico nace nada menos que en los beatos mozárabes, que era en donde menos debería ser dable encontrarlo. Los autores de estos beatos, a pesar de haber vivido en un ambiente islámico, aceptaron, a partir de 952, unas influencias estilísticas de la ornamentación irlandesa, patentes, ante todo, en grecas, entrelazos y figuras zoomórficas muy espectaculares, pero que influye también en el nerviosismo de la caligrafía y en la gracilidad saltante de la línea. En Magius este expresionismo incipiente era todavía ponderado, pero en su discípulo Oveco estalló en colores chirriantes y en la división de los fondos en grandes franjas amarillas y rojas.

El ejemplo recién aducido indica que en el caso de la gran arquitectura es posible, en líneas generales, achacar lo diferencial español a una influencia de la concepción estática y envolvente del espacio, recibida del Oriente siríaco-islámico más perdurablemente aquí que en los restantes países occidentales, pero que no sucede lo mismo en el caso de la pintura, arte en el que los influjos orientales son menos perceptibles. A pesar de ello, nuestro expresionismo es diferente del germánico y del nórdico, pero lo son también el francés —en donde una concepción gozosa de la vida lo desvirtúa y lo convierte en fauvismo— y el italiano.

Caso de que se considere —pero no existe para ello ninguna razón de peso— que no hay más expresionismo auténtico que el nórdico, con su patetismo del color, su tendencia a la repetición de los ritmos y a la concesión de una autonomía expresiva independiente a diversos elementos de la obra, llegaremos a la conclusión unilateral de que Francia no tiene más pintor expresionista auténtico que Rouault y España tan sólo a Solana, Mateos y García Ochoa. Si aceptamos, en cambio, que en nuestro "expresionismo" el pintor se halla tan en tensión como en Escandinavia, pero que acude a métodos diferentes, en los que el agobio puede producirlo la tenebrosidad matizadísima del color y no las yuxtaposiciones chirriantes y en el que la erosión de la materia o el arañado de la misma resulta tan eficaz para comunicar una sensación de ansiedad como la pincelada larga y un tanto untuosa, en dicho caso hay, por un lado, en España toda una tradición expresionista que en lo tocante a la factura es perfectamente detectable, sin solución de continuidad, desde las pinturas negras de Goya hasta las más recientes creaciones de Cardona Torrandell o de Alvaro Delgado y que, si atendemos a otros elementos que constituyen auténticas constantes de la pintura española, se han dado entre nosotros desde los orígenes mismos de nuestra identidad nacional. Ya hemos aludido a este respecto a algunos de los beatos mozárabes, pero más significativa todavía nos parece una obra del siglo XIII, "La resurrección de los muertos", de la iglesia de San Román de Toledo, cuyo autor pudo haber sido mudéjar, pero que si no lo fue, vivió, tal como recordó Matilde Revuelta Tubino en el número 17 de BELLAS ARTES 72, en una ciudad que "reci-

be tardíamente los influjos románicos y no llega a liberarse de una fuerte sugestión musulmana". Dicha sugestión es patente en la melodía de la línea y en la tensión escatológica de inspiración siríaca de los muertos que abren sus cajas y nos permiten presentir la podredumbre de la carne. Todo ello nos permite ver hasta qué punto, a pesar de que la concepción islámica del espacio —cueva o matriz— es casi en todo opuesta a la occidental —interpenetración del ámbito interno y del externo y aspiración a disolverse en el infinito—, pueden ambas concepciones del mundo confluír en algunas de las facetas de su pintura, cuando el temor al flujo de la vida y al más allá se traduce en pinturas de inspiración islámica tan acres y desgarradoras como las que algunos artistas occidentales dedican polémicamente a la condena del ambiente en que se hallan inmersos. En ambos casos sale a flote una ansiedad mal reprimida que cabe señalar no sólo en obras tan indiscutiblemente familiarizadas con la muerte como los dos terribles medios puntos de Valdés Leal en el hospital de la Caridad de Sevilla, sino también incluso en los bufones de un pintor tan ponderado y lleno de sosiego como Velázquez.

El feísmo español —otra constante de nuestra pintura, con escasos desnudos femeninos y muchas ambientaciones truculentas— fue siempre expresionista (aunque la tendencia no hubiese hallado todavía su nombre), tanto en sus muchas escenas macabras de martirios morosamente "relatados", como en sus interpretaciones de monstruos, pintados a veces de una manera tan neutral que su pura y simple presentación a la manera "pop" constituye ya un terrible documento acusatorio, que se hace todavía más intenso y expresivo por limitarse a decir "esto hay", sin exagerar ni distorsionar una realidad que ya constituía en sí misma una distorsión sangrante de la normatividad de la Naturaleza y de la conducta de quienes convertían la insuficiencia mental o la deformidad física en espectáculo circense.

Este pre-expresionismo español nada tenía que envidiar al que en aquellos mismos días barrocos pervivía en Alemania, futura patria de la tendencia. El artista mostraba, además, en muchas de estas obras —aunque sin tener, tal vez, una clara conciencia de todas las posibles consecuencias de su actitud—, unos espejos en los que se reflejaban algunas actitudes en desacuerdo con la ética teóricamente vigente, lo que hacía que en muchas de estas creaciones hubiese tantas implicaciones morales como en las de los expresionistas más incisivos. Hay, no obstante, en todo nuestro expresionismo —y no tan sólo en el medieval y barroco, sino también en el de los siglos XIX y XX—, dos notas distintivas que no se dan de manera tan marcada en los países germánicos. Una obra nórdica —podemos elegir como ejemplo-límite "El Grito", de Munch— expresa, ante todo, el alma de su autor. Las cosas nos hablan, es cierto, con más intensidad, pero tan sólo para patentizar con acuidad la ansiedad del hombre que apenas se esconde por detrás de su obra. El hombre o el ex hombre que, con un gesto convulso de terror, se tapa los oídos sobre un puente que atraviesa un río roto por grandes curvas paralelas de múltiples inflexiones, es el propio Munch. Lo vemos aterrarse y gritar y querer escapar a algo que no deja de perseguirlo jamás, porque se



FRANCISCO MATEOS.



GOYA.

halla en el interior de sí mismo. Los ritmos infinitamente repetidos, el "abocetamiento" de la interpretación de las formas —que no es el neto del dibujo de nuestros figurativos esquemáticos, sino el delicuescente que reclamaría mucho más tarde como suyo buena parte del informalismo—, todo nos vuelve continuamente a la tragedia del autor más que a la de las propias cosas y seres que hay en el lienzo y que no pasan de servir de vehículo —muy adecuado, por cierto— para comunicarnos el dolor, o el furor, o el abandono, o el desconsuelo del propio Munch.

Los expresionistas solían repetir por los años de su triunfo inicial entre las minorías alemanas —hasta 1923, fecha en la que la nueva objetividad, con su intento de hallar un naturalismo normativo y escasamente gritador por tanto, pareció poner en peligro su aceptación por las vanguardias más jóvenes— que "el hombre es bueno", a lo que George Grosz replicó que "el hombre es una bestia". Creyeron en el fondo de ellos mismos lo uno o lo otro, ese hombre, ángel o bestia, que protagonizaba todos los cuadros expresionistas nórdicos —incluidos los paisajes y los bodegones—, era el propio autor.

Entre los expresionistas españoles, el hombre se expresa también —¿qué duda cabe?— poderosamente en la obra, pero más todavía se expresan las propias cosas representadas en cada obra. Goya —expresionismo antes del expresionismo, pero fuente de la tendencia en su reciedumbre polémica— deformaba los rostros en los desastres de la guerra o en las pinturas negras, cualidades

íntimamente aliadas a la incisión hiriente y a la caligrafía desasosegada en los aguafuertes y al encabalgamiento empastado de las manchas en los óleos, pero no se limitó a expresarse a él mismo, sino que hizo que las cosas, llenas para él de sentido, se expresen con igual o mayor intensidad. Todos los hombres —tanto los franceses como los españoles—, que hacen cruelmente la guerra y que operan en un plano en el que se funden el más brutal realismo y la máxima irrealidad imaginativa, tienen su vida propia, que es independiente de la de Goya y que el autor testimonia, sin que ello sea óbice para que, al mismo tiempo, nos ofrezca el testimonio complementario de su propia tensión. La reacción de Goya en cuanto ser humano —la que cabe inferir a través del delirio de horror y de la factura de los desastres— se halla condicionada por la propia anécdota de la obra y es reacción ante los hechos que la originaron. La temática de Munch no es, en cambio, condicionante de la angustia o de la ansiedad del autor, sino fruto de la misma. Por eso Munch expresa su propia alma más que la de las cosas que pinta, en tanto en Goya, Gutiérrez Solana o el Picasso del decenio trágico de las guerras de España y del mundo, el hombre que vive en medio de las cosas y de los demás hombres y que debe buena parte de su ansiedad al comportamiento ajeno, hace que todo cuanto lo rodea —hechos, hombres, objetos e ideas— se exprese también en un paroxismo controlado (casi nunca el expresionismo español rompe todos los límites), en el que lo objetivo y lo subjetivo se funden íntimamente.

II. LA GALLARDA Y RICA IMPUREZA

Si en el aspecto antedicho —lo que expresa y la circunstancia que se elige para expresarlo— le debe el expresionismo español, lo mismo que el francés de Rouault, mucho más que el nórdico a la realidad exterior, ello no dificulta, sino que favorece —pero tan sólo dentro de su "terreno"— la primacía de los valores plásticos sobre los extraplásticos. Es ésta una de las notas distintivas del expresionismo español, pero su solo enunciado puede prestarse a interpretaciones inexactas, tanto desde el extremo "exquisito" de quienes defienden que debe mantenerse a ultranza la asepsia del arte para que no lo impurifique la anécdota, como desde el otro extremo de quienes aspiran a imponer a ultranza la primacía del mensaje o la fidelidad al objeto.

No creo que constituya una novedad afirmar que la pintura expresionista es una de las más impuras de cuantas se realizaron en Occidente desde que nuestra cultura comenzó a conformarse alrededor del año 800. Lo es, en efecto —aunque tan sólo en ciertos aspectos—, tanto o más que el realismo socialista o que el hiperrealismo más reciente. Lo malo de esta afirmación, que no debería ir acompañada de ninguna connotación valorativa, es que se la suele hacer con tono de reproche y no de simple constatación. Parece que va implícita en ella un silogismo de este tipo: La pintura pura es la más valiosa. (Premisa no probada.) El expresionismo es plásticamente menos puro que otras tendencias. (Premisa tan sólo parcialmente verdadera.) Luego (conclusión inadmisible): El expresionismo es deleznable.

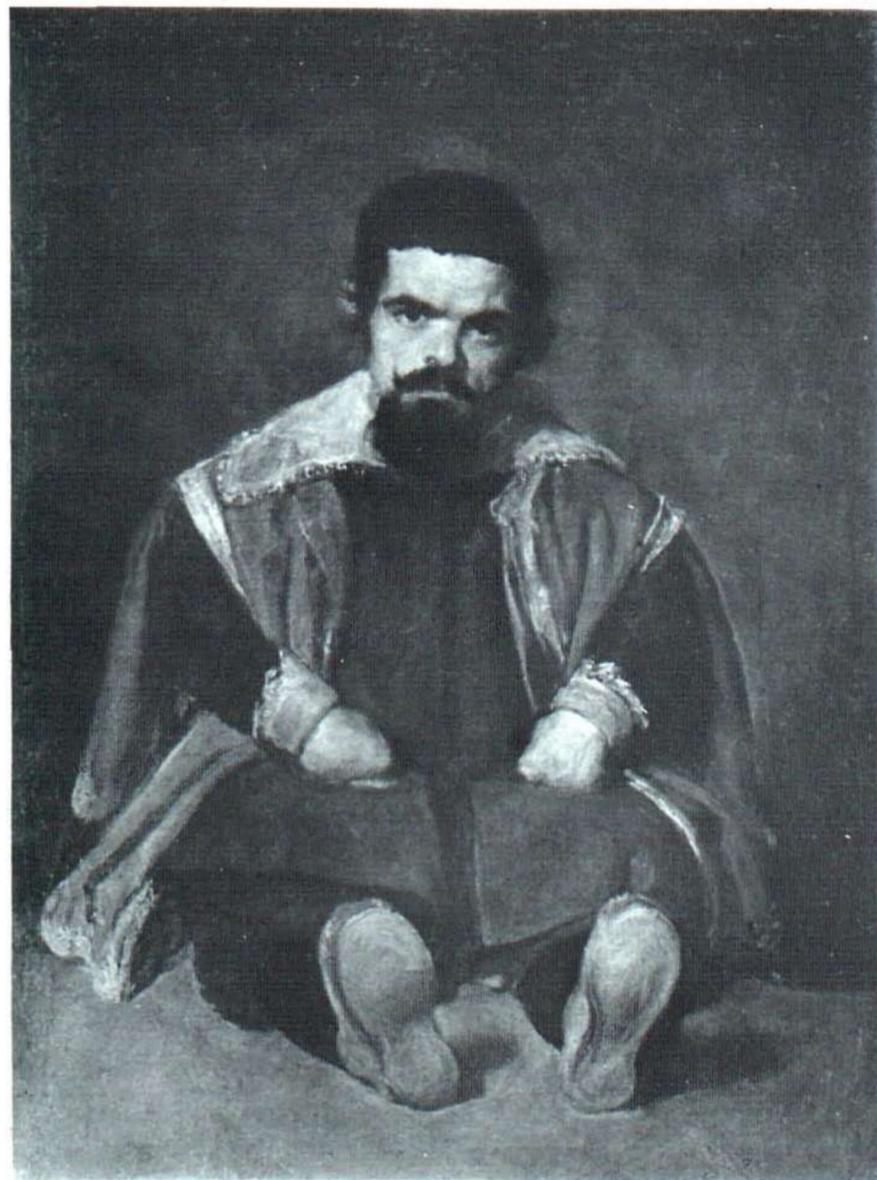
En una obra de arte pueden objetivarse multitud de valores pertenecientes a muy diversas escalas. Los hay, claro está —ya que, en caso contrario, no sería una obra de arte, sino otra cosa—, de tipo artístico, pero no tienen por qué ser los únicos. Esos otros valores que se añaden a los plásticos —y que son, en última instancia, servidos muy a menudo por estos últimos— suelen atañer en su plenitud a un solo individuo o grupo reducidísimo, pero pueden otras veces ser compartidos por la mayor parte de una comunidad cultural y ser vividos, por tanto, con plena vigencia, por doctos e indoctos. El retrato de la Emperatriz Isabel de Portugal, por Tiziano, es una de las obras más eminentes —en cuanto pintura y no desde otros puntos de vista— del Museo del Prado. Para el César Carlos, que se lo llevó consigo a su retiro de Yuste, el valor primordial de esa obra no era el estético, sino el afectivo. Representaba con dignidad y dulzura modélicas, el rostro de la mujer a la que había amado, y eso era para él lo más importante. Es posible que también para Felipe II fuese más entrañable en esta obra la identidad de la retratada que la excelencia de la interpretación. Para nosotros, alejados de la Emperatriz en el tiempo, lo que cuenta es la manera como Tiziano ha pintado esa obra, pero cabe la posibilidad de que —si nos interesa la historia de nuestro país— nos conmueva también el hecho de que la persona que aparece en el retrato fuese una mujer enamorada, que murió joven y que estaba casada con uno de los reyes que regentaron nuestra vida nacional en uno de los momentos más ricos de nuestra historia. Carlos V y Felipe II, al igual que casi todos los reyes de la Casa de Austria, entendían de arte y tenían buen gusto. Es comprensible, no obstante, que en ese caso concreto los valores extraplásticos tuviesen para ellos —a pesar de que el pintor que hizo la obra era, tal vez, el más eminente de su siglo— más importancia que los plásticos. El hecho de que estos valores extraplásticos conmuevan más íntimamente a la totalidad de un pueblo, no dice nada a favor ni en contra de la calidad de cualquier lienzo considerado tan sólo como pura pintura. La ternura o la devoción que esas obras pueden hacer aflorar, no sólo no ponen en peligro la fruición estética, sino que muy posiblemente la intensifican. En el arte religioso occidental anterior a nuestro siglo, la aceptación de los valores extraplásticos tiene una extensión mayor que la de los plásticos. Esos cuadros eran encargados y se rezaba ante ellos porque inspiraban piedad. Para el conocedor de arte era preferible, además, que el cuadro fuese bueno. Para el indocto, esto no era esencial, aunque sucedía, mucho más a menudo de lo que ellos mismos suponían, que también los indoctos intuyesen cuáles eran las obras de arte más eminentes. Que todos estos valores coexistan con los plásticos se halla en íntima conexión con el hecho de que toda obra de arte expresa el alma de su época, al mismo tiempo que se adelanta, muy a menudo, a conformar su repertorio general de valoraciones e intuiciones. Hay, por tanto, en toda pintura un haz muy amplio de significaciones y —siempre que la pintura sea un fiel exponente del espíritu de su época— todas ellas pueden conmover diversas facetas de nuestra sensibilidad. El que Santa Sofía o la Mezquita de Córdoba se hallen al servicio de una concepción religiosa del mundo no hace que debamos considerarlas por ello menos eminentes en cuanto obras de

arte en las que se objetivan dos concepciones del espacio paradigmáticas en su género. La manera cómo la cúpula no pesa ni vuela en Santa Sofía y parece flotar en el aire sobre un aro de luz o la caída inacabable —cueva y matriz— de los arcos en Córdoba, no sólo sirven para cubrir un ámbito en el que los hombres rezaron en su día con devoción y esperanza, sino que eran un símbolo de la intuición del espacio y de la manera cómo los autores de esas obras luchaban por hallar un paliativo o un refugio ante ese desvalimiento nunca enteramente enmascarado en el que se encuentran sumidos en última instancia todos los seres humanos.

Dichos valores de tipo histórico-cultural se dan también de manera intensa en el expresionismo, reflejo fiel asimismo del desvalimiento del hombre, pero no del hombre en abstracto, sino del occidental, cuyas reacciones —si tomamos la propia historia universal como baremo— son más polémicas y más agresivas. La existencia de dichos valores no tiene, posiblemente, nada que ver con la belleza —entendida, al menos, en su versión helénica—, pero puede haber otros tipos de belleza, aptos para obras, que no tienen por qué ser normativos y sujetos a un orden numérico prefijado, sino ambiguos, desmesurados y no divisibles en parcelaciones de formas expresables en números enteros.

Hay en el fondo de toda esa vieja discusión un juego de palabras derivado de cómo se defina previamente la pala-

VELAZQUEZ



bra "belleza", sobre cuyo significado no existe todavía un acuerdo ni tan siquiera relativamente unánime. Si una catedral gótica o un cuadro de Munch no son helénicamente bellos, son, sin duda, sublimes, y eso salva la cuestión y nos permite aceptar sin mala conciencia su impureza, de igual manera que aceptamos como legítima la del Partenón o la de la Venus de Cirene, aunque no eran tampoco arte puro, sino obras al servicio de una creencia y de una intuición intransferible del espacio y la forma.

El hecho de que sea perfectamente legítimo que en una obra de arte confluyan con los plásticos otros valores pertenecientes a escalas diferentes, no quiere decir que nuestro juicio estrictamente estético deba estar condicionado por su existencia o su no existencia. Los restantes significados pueden ser muy laudables, pero si la obra no ha sido bien realizada y carece de calidad, no la salvan en cuanto creación plástica. Un cuadro que condene el asesinato merece una valoración positiva desde el punto de vista moral, pero puede acaecer —ello sucede con bastante frecuencia— que sea detestable desde el punto de vista artístico. La imaginería de Olot resulta edificante y consoladora para algunos creyentes de escasa sensibilidad estética, pero ello no evita que por no darse habitualmente en ella ningún valor eminente de tipo plástico, no tenga por qué ser tomada en cuenta (a no ser que se la utilice como cabeza de turco para condenar a algo o a alguien) ni en la historia ni en la crítica de arte.

Con el expresionismo sucede algo parecido, aunque sus valores no sean en principio morales ni religiosos, sino de otro tipo más conturbador. Los más grandes maestros expresionistas han procurado descender conscientemente hasta las profundas simas de la ansiedad y de la disociación humana. Sus cuadros —igual que las novelas de Dostoievski— son un testimonio conmovedor de la lucha del hombre contra todos los fantasmas de su subconsciente. Son aptos, por tanto, para despertar no sólo el interés del sociólogo, el psicólogo o el estudioso de la evolución histórica, sino el de todos los hombres en general —incluidos los de las culturas no occidentales—, ya que la lucha de un Ensor, un Munch o un Gutiérrez Solana es también la nuestra. Puede suceder, no obstante, que la pasión surja tan a borbotones en estos lienzos que tanto la idea previa como la ejecución pequen de poco elaboradas, caso que *no es, ciertamente, el de los ejemplos recién aducidos* —y mucho menos, todavía, el del Goya expresionista o el de Rouault—, pero que se da estadísticamente de manera más habitual en esa tendencia que en casi todas las restantes. Ese es posiblemente el talón de Aquiles del expresionismo.

III. LAS DOS CARACTERÍSTICAS DIFERENCIALES DEL EXPRESIONISMO ESPAÑOL

En España —en donde existen otros talones de Aquiles— no son tan habituales entre nuestros expresionistas ni la escasa premeditación de la obra ni la ejecución tosca o poco consistente. Un Solana, un Redondela o un Delgado pintan para la eternidad y no resulta demasiado aventurado atreverse a vaticinar que sus lienzos podrán durar tanto como los de cualquiera de los grandes prototipos de la ejecución sólida y la sabiduría de oficio.

Casi todos los grandes expresionistas nórdicos parecen a menudo calderas prestas a estallar y de ahí esos altibajos frecuentes y esas zonas o problemas tan sólo a medias resueltos, que hacen todavía, por contraste, más evidentes los encuentros geniales que abundan en gran parte de sus cuadros. El pintor expresionista español, menos sometido a presión, habitualmente, que el nórdico, o más capaz, al menos, de mantener sobre sí mismo y sobre su obra un relativo control, no suele, salvo raras excepciones, desentenderse de las exigencias de su oficio. Se toma el tiempo necesario para alejarse de la obra y para meditar sobre sus problemas o, en última instancia, caso de que no satisfaga sus exigencias autocríticas ejercitadas en frío, tiene el valor de destruirla. Es algo que también ha acaecido alguna vez fuera de nuestras fronteras —baste el ejemplo heroico de Rouault, cuando quemó ante notario varios centenares de obras que consideraba defectuosas—, pero aquí sucede con más frecuencia y menos espectacularidad.

Nuestros expresionistas son, a menudo, simplemente expresivistas, en el sentido de eliminar la literatura y limitarse a actuar como pintores, lo que no quiere decir que renuncien a poner al descubierto sus emociones a través de las que van descubriendo en otros seres, situaciones y cosas. Esta segunda característica diferencial del expresionismo español —que es más hogareño, más casero y apegado a las tradiciones vernáculas— enlaza así con la primera a través de este puente de la presencia del mundo exterior, visto en calidad de objeto transfigurable, que debe ser también expresado y no servir de puro pretexto para la expresión del alma del propio pintor. Ello exige una mayor ponderación en la realización, ya que también las cosas —incluida la materia informe o el más tenso gesto no imitativo— tienen que hablarnos por ellas mismas, lo que hace que el pintor español (ascético, tal vez, pero no místico) no haya podido habitualmente fundirse en un todo único con el resto del mundo y con sus propios lienzos, sino que parezca preferir unas separaciones que facilitan la realización correcta y el juicio sosegado.

Actúa así nuestro expresionismo en dos planos complementarios y en ambos le da preferencia al hombre, tanto al que pinta la obra y se expresa en ella, como a los personajes que viven su pasión, su destrucción o su desasimiento en los lienzos. Esta fusión parece constituir otra de las constantes de toda la rama truculenta de la pintura española, pero un análisis desapasionado nos permitiría descubrirla también, incluso en el "impasible" Velázquez y en todos nuestros grandes medievales, manieristas y barrocos. Las lágrimas en Morales son, al mismo tiempo, del pintor y de sus Vírgenes, en tanto el desasimiento de "El Primo" o de "El bobo de Coria" es también el del propio Velázquez. Nuestros pintores —actitud que se prolonga hoy en nuestra actual pintura contestataria— no se limitan a universalizar su propio dolor, sino que hacen redentorísticamente suyo el de todos los hombres. Exaltan también, a veces —aunque no tan a menudo los expresionistas—, la aceptación, la alegría y la serenidad, pero también en este caso no se limitan a relatarnos su propia vivencia, sino que procuran convertir en suya la de todos los hombres, a los que hacen expresarse en sus obras con la misma acuidad con la que deseáramos expresarnos a nosotros mismos.

GENESIS Y ESTETICA DEL JARDIN EUROPEO

RAMON BARCE

Un día, algún ser humano contempló la naturaleza por vez primera. Para ello tuvo que adoptar una actitud de descanso, aunque fuera el breve respiro entre dos carreras. Quizá acababa de perseguir a algún animal, o de ser perseguido por él. Encontró un sitio seguro y descansó. Se apoyó en un tronco de árbol o en una roca; quizá se sentó o se dejó caer, agotado pero sintiéndose seguro, en la hierba. Cuando dejó de jadear empezó a sentir un gran bienestar: ya no estaba acosado, los músculos se atrevían a irse relajando; no sentía hambre, ni sed, ni miedo. Se encontró bien y miró alrededor. Hasta aquel momento no había considerado nunca la naturaleza sino como funcional escenario de necesidades y acciones. Ahora miraba. Se encontraba seguro, tranquilo y descansado, y paseó su mirada por los árboles y el agua, por las colinas del fondo y por el cielo. Percibió que existía algo unitario en su contemplación: él en el centro, y en torno suyo un espacio de cierta homogeneidad. Hasta entonces, la naturaleza era el contorno confuso y amorfo de su actividad. Ahora se aparecía como algo limitado y comprensible, con distancias gradualmente mayores hacia el horizonte; con primeros términos de roca

y árboles que cerraban bruscamente la visión lateral; con el cielo como techo. Aquel espacio era acogedor y reconfortante, y despertaba un oscuro sentimiento de posesión.

Había nacido así el paisaje como contemplación de la naturaleza. Pero había nacido también subrepticamente, como una inquietud inconsciente, la idea de poseer algo semejante, de disponer de un trozo de naturaleza propio y sin amenazas, de un lugar de descanso y seguridad en el seno mismo de ese entorno hostil. Esa sensación confusa y placentera es el primer jardín de la humanidad.

EL LOCUS AMOENUS

Muchos milenios después (o millones de años, pues las vertiginosas cifras de la evolución biológica nada dicen a las modestas y asequibles de la historia), en la Edad Media occidental, cristiana y grecolatina, aparece ese jardín ideal transfigurado en símbolo religioso. La literatura mariana y hagiográfica utiliza a veces como metáfora un paisaje que coincide justamente con los rasgos de la contemplación estética y de la seguridad apacible: es un lugar de paz, có-

VIENA. PARQUE DE SCHOENBRUNN.



modo, de buena temperatura, hermoso, bien sonante (pájaros que cantan, murmullo de agua), verde y frondoso. El poeta religioso —en los *Miraclos de Nuestra Señora* de Berceo está el mejor ejemplo— no piensa en la realidad de tal paisaje. Más bien piensa en que tales características ideales sólo pueden darse en la imaginación, como reflejo pálido de ciertas delicias casi celestiales: el prado mullido es la Virgen María; las flores, sus diversos nombres; las fuentes que corren, los cuatro Evangelios; los cantos acordados de los pájaros son los elogios marianos, etc. Viviendo estos símbolos el hombre, la materia de la naturaleza se le vuelve paradisiaca, refrescante, reconfortante. Este *locus amoenus* no es, pues, ningún lugar concreto ni posible del mundo, sino una yuxtaposición y composición de ingredientes de la naturaleza: algo como un jardín elaborado por la mente, pero sin ninguna modificación humana (aun dentro de ese plano ideal) fuera de esa elección y distribución de elementos dados. El modelo es, por supuesto, el *locus amoenus* por excelencia: el paraíso terrenal de la Biblia.

Junto a este símbolo puramente mental y estético —el paisaje edénico—, camina una realidad socio-económica paralela: el huerto productivo, que la literatura cita de pasada, pero a menudo. La economía autárquica de los pequeños núcleos de población se basa, en gran parte, en la existencia del huerto, que produce frutas y hortalizas para el consumo de la familia. El huerto medieval —como todos los huertos adscritos a una casa—, aunque sea sustancialmente un medio vital de producción, intenta, en mayor o menor medida, ser también lugar de reposo, paz y belleza (*hortus*). Se plantan flores bienolientes y agradables a la vista, y algunos árboles no frutales, pero buenos para dar sombra. Esta mezcla de utilidad y placer se mantendrá largo tiempo —la veremos en cualquier descripción, no sólo medieval, sino renacentista, incluso de “jardines reales”— y continuará aun mucho después de la aparición autónoma del jardín sólo como placer, porque caracteriza la autarquía estético-económica de la familia en los pequeños agrupamientos urbanos (e incluso en los grandes, hoy día, fuera del puro centro hiperurbanizado de la población).

En el Renacimiento surge con incontenible energía la valoración y glorificación de las fuerzas humanas. El *locus amoenus* medieval, trasunto de las fuerzas religiosas exógenas, reaparece ahora como cristalización de un sentimiento humano endógeno: el amor. La literatura bucólica, recogiendo la tradición grecolatina de Teócrito y Virgilio, crea un paisaje específico como marco del amor pastoril. Los elementos de este paisaje no difieren esencialmente del alegórico medieval, pero al desaparecer la alegoría religiosa se libera de un esquematismo forzado y deja entrar detalles de mayor y más variada observación realista. En el paisaje bucólico de Jorge de Montemayor o de Garcilaso de la Vega aparecen incluso rasgos que divergen del concepto estrictamente funcional y tópico del *locus amoenus* y que muestran una primera incursión del sentimiento humano sobre la naturaleza. Al proyectarse el amor o el dolor sobre el paisaje (*Einfühlung*) éste responde adaptándose a los sentimientos humanos (la tormenta, las sombras de la tarde, el gemido del viento, el lamento de las aves son correlatos de melancolía y sufrimiento) y saliéndose así del estático paisaje ideal y dado. La naturaleza se impone ahora con menos fuerza: se hace cada vez más presente la idea de su posible modificación —este es el fundamento de toda tecnología—, modificación aplicada desde milenios sobre todo a la productividad (cultivos) y que ahora se traslada a la necesidad estética.

Es así como el *hortus* medieval —la realidad socio-económica— va a confluír con el *locus amoenus* —proyección sentimental y estética— para producir el jardín. El

huerto de fray Luis de León es ya absolutamente real, y reúne ambos rasgos (no es aún estrictamente un jardín), además de apuntar claramente hacia un objetivo que será luego fundamental para todo jardín: la consideración de espacio idóneo para el aislamiento y la “huida (siquiera momentánea) del mundo”.

LA IMITACION DE LA NATURALEZA

Fijémonos bien en esto: el *locus amoenus* es un “regalo (alegórico) de Dios” (Edad Media) o de la naturaleza (Renacimiento). El *hortus*, en cambio, es un producto humano (sustancialmente económico y sólo accesoriamente estético). La constitución del estado expansivo moderno (y otras razones relacionadas estrechamente con ésta, como la necesidad de abastecimientos militares a distancia: recordemos la actividad de los comisarios comprando víveres para armadas y expediciones, como Cervantes) incrementa la homogeneización y preponderancia de la moneda como elemento de intercambio, disminuyendo proporcionalmente el procedimiento del trueque de mercancía por mercancía y con ello la autarquía y el autoabastecimiento familiares. El número de pequeños huertos productivos decrece así y va dejando paso al “jardín familiar” cada vez menos productivo y más puramente placentero.

El jardín solo aparece cuando el hombre se considera con fuerzas para dominar a la naturaleza, no ya por cubrir unas necesidades primarias (la alimentación), sino secundarias (la contemplación estética, la proyección sentimental sobre el paisaje, el descanso refinado). Es, pues, el producto de una humanidad técnica y espiritualmente avanzada. Significa, por una parte, que se ha llegado a la noción de una necesidad de segundo grado; pero también que el hombre se considera con fuerzas técnicas y filosóficas —esto es aún más importante— para luchar contra un mundo “dado” y modificarlo a su gusto y medida. Esto quiere decir: que el hombre, tras de una larga etapa de terror y lucha en la tierra hostil, a manera de las alimañas, ha empezado a encontrar posibilidades amables en la naturaleza. Incluso ha empezado a sentir oscuramente que el más profundo “estar en sí mismo” sólo puede conseguirse en contacto con la naturaleza. Pero ésta sigue siendo enemiga y arbitraria, y por eso hay que acotar, rectificar y domesticar alguna parcela de tierra para que, sin dejar de ser naturaleza —plantas, agua, cielo—, sea apacible e inofensiva.

El jardín, pues, es un engaño consciente. Es un remedo amansado y planificado de la naturaleza. Es falaz y teatral. Por ello, en Europa, debe considerarse como un producto típicamente barroco, aunque aparezca ya constituido en el siglo XVI. La decoración sustituye al paisaje, y el jardín es una perfecta y aristotélica “imitación de la naturaleza”. Kant, más tarde, basará en esta circunstancia la consideración de la jardinería como arte: “El arte consiste en reproducir bellamente la naturaleza y en disponer bellamente sus productos. En aquello radica la verdadera pintura, y en esto el arte de construir jardines.”

¿Cómo ve el barroco la naturaleza? Como algo decididamente hostil, monstruoso, amenazador y selvático (lo contrario de lo humano civilizado, como en *El criticón* de Gracián). El calor y el frío, la lluvia y la sequía, los riscos, las selvas y desiertos, la tormenta, las tempestades marinas, las fieras, son la caracterización constante de la naturaleza en la literatura barroca. Surgirá después una “novela de aventuras” en la que el enemigo del hombre será fundamentalmente la naturaleza salvaje. (Y en esta naturaleza salvaje se incluirá, para la concepción colonialista y racista del expansionismo europeo, al indígena de los territorios invadidos.) Esta visión general determinará la abundante creación de jardines como “naturaleza domesticada”.

¿Y cómo se imita a la naturaleza? Sobre todo, disponiendo sus mismos productos, pero quitándoles previamente toda peligrosidad. Plantas y árboles, pero los que nosotros queramos, eligiendo las especies más atractivas o convenientes, distribuyéndolas en agrupamientos o alineaciones y recorriendo al recorte (no sólo la poda, sino el parterre). Senderos y encrucijadas, pero que sabemos inofensivos. Podemos no saber a dónde conducen, pero no nos perderemos, pues estamos en un espacio limitado. En la naturaleza virgen, la elección es prácticamente infinita: todo son caminos. El jardín reduce estas posibilidades a una escala moderada. Observemos cómo este dramatismo de la "posibilidad de perderse" es explícitamente explotado por los "laberintos". Todo jardín barroco tiene algo de laberinto, pero algunos de estos laberintos (senderos con setos altos) son, intencionadamente, un juego de emoción. Vienen a decirnos: aquí puede uno perderse y no encontrar la salida, como en la naturaleza salvaje; pero no os asustéis demasiado, porque es un juego a nivel humano y civilizado.

También la naturaleza presenta al viajero continuas sorpresas. El jardín barroco, pues, preparará sus sorpresas. Sólo que serán siempre agradables; fuentes o estatuas inesperadas, perspectivas cambiantes, columnatas, figuras fantásticas en los parterres. Y refugios, como en la naturaleza hostil, sólo que aquí no hay que refugiarse de agresiones peligrosas; y templetos, quioscos, emparrados y glorietas sirven más como juego que como defensa (en todo caso, del sol o la lluvia). Y asientos, estratégicamente colocados en sitios privilegiados. La naturaleza se hace así "habitabile", y el jardín se convierte funcionalmente en arquitectura. Una arquitectura a cielo abierto y que, como toda arquitectura, ha de contemplarse en paseo temporal y siempre inabarcablemente, pues tiene infinitos ángulos de visión.

EL JARDIN COMO ESCENARIO

Ya antes de empezar el siglo XVII se ve el mundo como un espectáculo, como corresponde a una concepción desencantada y cansina que quiere ilusionarse con la idea de que todo —y especialmente lo desagradable o lo que no comprendemos— es una pura apariencia. Este sentimiento barroco se prosigue, alcanzando un refinadísimo autoengaño, en el rococó del siglo XVIII. La teatralización del mundo se manifiesta, por supuesto, en un furioso entusiasmo por el teatro. Pero más aún en la aplicación de la idea teatral a todas las cosas: la vida no es ya una romería o tránsito (como para los medievales), sino una comedia (*El gran teatro del mundo* de Calderón); o un espectáculo para contemplar e inhibirse (*El crítico* de Gracián); después Feijoo llamará *Teatro Crítico universal* al examen de todas las cosas. Aparece el urbanismo como teatralización de la ciudad. Los edificios renacentistas cuidan la fachada, pero tienen facies muertas, lugares desde los que no deben contemplarse. Los edificios barrocos, en cambio, cuidan los volúmenes, la visión de conjunto, el acoplamiento de masas, el contorno con espacios libres, galerías o escalinatas. La ciudad busca perspectivas escenográficas, y Bernini, con sus fuentes, convierte a Roma en un "parque" callejero de piedra, agua y marmol.

En el barroco, el jardín es una teatralización de la naturaleza como el urbanismo es una teatralización de la ciudad. El jardín es un decorado con elementos naturales. Telones de verdura, laterales y fondos enmarcan y a veces ocultan el trasiego de los personajes. Esos personajes aparecen y desaparecen por los senderos o tras de los setos. ¿Y quién es el espectador? ¿Quién es el espectador del espectáculo barroco? ¿Se supone un lugar frente al escenario? ¿O se supone que todo es escenario abierto y que



ARANJUEZ. JARDIN DE LA ISLA.

el espectador puede ver el espectáculo desde cualquier parte, como si se tratase de una escultura, aunque —como ella— tenga ángulos prohibitivos, facies privilegiadas y perspectivas "deformantes"? ¿No hay facies muertas en el objeto arquitectónico barroco? ¿Se preveyeron de verdad todos los ángulos —posibles— de contemplación? ¿Incluso la perspectiva aérea —tan perfecta como comprobamos hoy—, o ésta es únicamente un resultado del plano? Y, finalmente, ¿hasta qué punto es posible la contemplación del espectáculo para quienes están como actores inmersos en él, figuras humanas hormigueando por los senderos laberínticos del jardín-universo barroco?

El jardín satisface la idea barroca del fondo o término lejano (que Wölfflin señaló para la pintura: Velazquez, Rembrandt). En la música, esta búsqueda de profundidad (de espacio) se manifiesta no sólo en la cada vez más honda complejidad de la polifonía (Orlando de Laso, Palestrina, Victoria) y luego en el acoplamiento de elementos vocales e instrumentales, sino en la eclosión de la ópera. Es interesante recordar la estrecha relación que se establece en seguida entre la ópera y el jardín: el escenario de la ópera es a menudo un jardín, y otras veces, a la inversa, el jardín alberga a la ópera para la representación. Con la ópera se asocia el ballet, un ballet preferentemente mitológico con ninfas, sátiros y deidades que parece encontrar en el jardín su mejor asiento. Pues en el jardín queda algo de la magia del bosque primigenio. Así como en los viejos bosques habitaban diosas y espíritus (todavía en el siglo V hay textos que hablan de las xanas paganas ocultas en los bosques asturianos, y hasta hoy llega la mitología del bosque y de los grandes árboles a través de los cuentos populares), en el jardín se colocaban estatuas mitológicas e incluso en los planos mismos del jardín intervenían a veces medidas mágicas y cabalísticas. Estos restos mágicos y mitológicos desembocarán, en el siglo XVIII, en una hiperescenificación de personajes de la corte disfrazados de ninfas y sátiros, de pastoras y pastores en un sutil juego bucólico-erótico. La *Einführung* se explicita tan conscientemente que el jardín llega a ser un auténtico escenario con actores semiprofesionales.

Los tres tipos básicos de jardín presentan una distinta teatralización basada en los diversos condicionamientos culturales, psicológicos, socio-económicos y climáticos.

El jardín rococó francés suele ser un jardín de palacio o castillo. Sirve de expansión y de perspectiva. Muestra plásticamente la grandiosidad del poder real o aristocrático. Es amplio y despejado (las zonas con árboles quedan en los laterales, a veces como transición al campo y casi como ancho muro de verdura), con estanques y arriates de flores, dejando libre la perspectiva de la fachada palaciega. Gradualmente, en los laterales, comienzan los bosquecillos con senderos, bancos, glorietas, pabellones y grutas. Parte esencial es el parterre, exhibición de arbustos recortados (tejo, aligustre, boj, cuprés) incluso con figuras de personas y animales. Las esculturas adornan generalmente las fuentes, que utilizan a veces juegos de agua (Versalles, La Granja, Peterhof). En algún caso, como ocurre en Schönbrunn, se introducen casi brutalmente elementos monumentales: se ha utilizado el desnivel de una colina cubierta de césped para colocar arriba, en una lejanísima y casi fantasmal perspectiva, el enorme arco de triunfo conocido por la Gloriette. En general, la gran explanada del jardín francés parece un amplio salón cortesano para exhibirse: nada queda oculto. La escapada galante tiene su lugar en los bosquecillos y pabellones de los laterales, discretos y umbríos.

El jardín barroco mediterráneo —con rasgos romanos y árabes— evita esas anchas avenidas urbanísticas. Se compone todo él de senderos bordeados de setos, muy poblados de árboles, hasta formar a veces túneles de verdura. No debe olvidarse que esto responde a un rasgo del clima: hay que defenderse del sol agobiante. En la intersección de los caminos puede haber fuentes escultóricas. En cierta manera, todo es oculto, pero sin intimidad: hay que defenderse del sol agobiante hay algo de misterio y de dramática sorpresa en cada esquina del sendero. En el interior de los setos hay viveros o parterres (viveros sobre todo en los jardines españoles, y parterres más en los italianos), y, en los casos abundantes de directo influjo árabe, el agua corre por surcos y canalillos en desnivel. El Jardín de la Isla en Aranjuez y el del Retiro en Madrid ejemplifican bien este estilo: el cultivo de vivero en vez de césped, y los senderos laberínticos, de todo lo cual parece desprenderse una ligera selvaticidad meridional.

El jardín inglés del siglo XVIII —el parque prerromántico— intenta un mayor acercamiento a la naturaleza: elude las estatuas, balaustradas, estanques y fuentes, así como la red de senderos y los setos, viveros y parterres. Prefiere las colinas y repechos, las cascadas y lagos, e incluso los aspectos rurales, tomados de la pintura barroca. Así, procede de Ruysdael, de Poussin o de Lorena el añadido de puentecillos, de pequeños construcciones rústicas (granjas, molinos) a veces en ruinas, e incluso de árboles cortados y derribados. De esta manera el paseante —que ya no es el cortesano, sino el individuo burgués que empieza a ser sentimental— encontrará en su camino, como al azar, todos esos matices de la emoción que los tratadistas como Home (1761) o Hirschfeld (1780) señalaban: rincones alegres, melancólicos, grandiosos, plácidos, patéticos, pintorescos... Pero, como ha dicho Derek Clifford, este jardín inglés, en realidad, no era demasiado "natural". Estaba adornado con multitud de elementos más o menos exóticos (para conseguir precisamente lo "pintoresco") como los que nos describe Pope en su propio jardín (minerales raros sobre todo). Uno de los más famosos creadores del jardín inglés, William Kent, reducía prácticamente el "estilo natural" de estos jardines a una cosa: al aborrecimiento —como el que la naturaleza tiene, decía— por la línea recta. Todo lo demás estaba permitido, hasta estatuas y templos, como él mismo hizo en Rousham, Oxfordshire. En este jardín inglés del XVIII el modelo natural está un poco más cerca, pero podemos seguir viendo en él la parcela de naturaleza

colonizada y curiosamente convertida en el germen de la novela de aventuras exótica y del turismo: abundan las "curiosidades" para recreo del paseante.

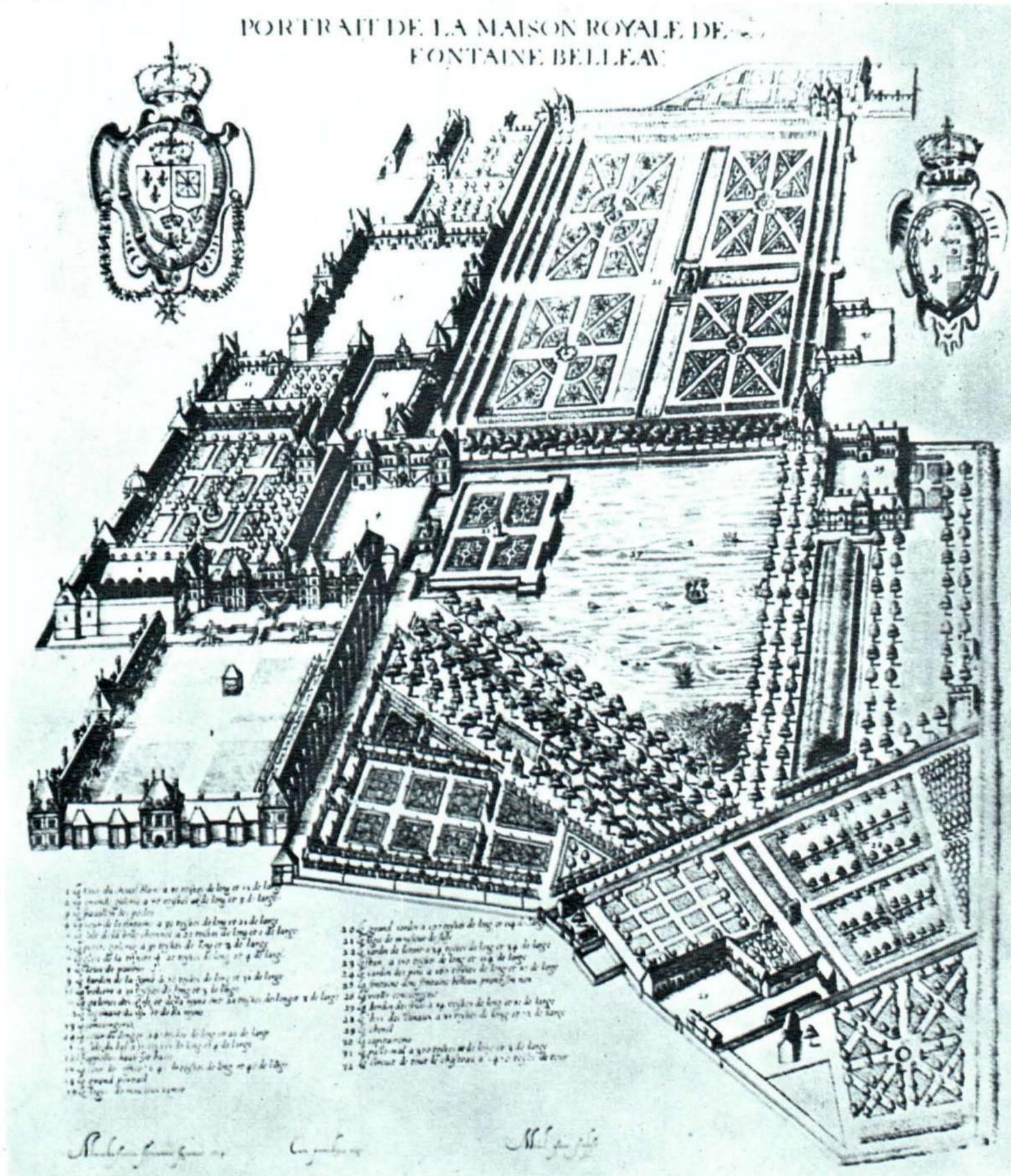
VUELTA A LA NATURALEZA Y MUERTE DE LOS JARDINES

El jardín como paisaje escenográfico hace crisis justamente cuando comienza el romanticismo: es decir, cuando se rasga el velo del autoengaño, éste aparece como tal y se busca ansiosamente el abismo de la verdad absoluta. Las ideas de infinitud y de sublimidad —típicas del romanticismo— son radicalmente incompatibles con el jardín en sí, esencialmente acotado, limitado, producto de medidas y mensuradoras fuerzas humanas. Por el contrario, han de fundamentarse en la naturaleza, considerada como el gran depósito de fuerzas irracionales del universo, fuerzas sobrehumanas e incognoscibles. Pero al mismo tiempo, el romanticismo iniciará una última batalla contra la naturaleza hostil, ya a punto de rendirse ante el empuje tecnológico y el ansia viajera de conocer. Algunos prerrománticos, como Gessner (1787), valorarán ya el paisaje natural por encima del artificial. En ese momento surge la idea estética del "jardín arruinado", es decir, descuidado, abandonado, vencido de nuevo por la naturaleza invasora (cosa que habría de ocurrir fatalmente desde que se abandonó la cerca protectora y se buscó la transición con el campo circundante), como la Quinta das Lágrimas de Coimbra o como los linderos el Jardín de la Isla de Aranjuez. El jardín se reorienta hacia la naturaleza buscando una expresión intensa y abrumadora que brota del paisaje (Ausführung) y que el verdadero jardín no puede dar. El siglo XIX, pues, apenas puede ya crear jardines, sino solamente retocar los existentes —permitiendo la incorporación de lo silvestre y caótico—, añadir algún detalle melancólico o imitarlos en una prolongación arqueológica del rococó.

En nuestros días el jardín ya no es posible. Variando una frase de Adolfo Loos podríamos decir: no se puede hacer un jardín moderno por la sencilla razón de que ya no hay jardines. El jardín, como forma artística, se agotó. Los que se realizan hoy carecen de estilo —o son una mezcla de estilos—, como mera y desangelada imitación de los antiguos o de otras civilizaciones: un intento ecléctico para salir del paso. El jardín, como la catedral, pertenece al pasado. Y es que ya no existe la naturaleza hostil. Por el contrario, nos da lástima la naturaleza inerme, vencida, destruida. Se intenta ahora no dominarla, sino salvarla de una alucinante "urbanización universal" que tiende a convertir toda la tierra, como ha explicado García Bacca, en "paisaje humano"; es decir, cuidar de que algunas parcelas de la tierra se conserven en su estado espontáneo y natural. A eso tienden las reservas y parques nacionales. Y, dentro de la ciudad, los jardines modernos, fuera de algunas supervivencias estilísticamente experimentales (como en Barcelona el parque Güell de Gaudí), son puramente funcionales. Su concepción predominante es la llamada "zona verde", que no pretende unidad estilística ni psicológica alguna, sino que se limita a crear espacios no edificados, con vegetación, para descongestionar de humos, de contaminación y de angustia un barrio de la ciudad; para que los ciudadanos paseen y descansen y los niños jueguen. En parte, esta funcionalidad ciudadana comienza ya en el mismo siglo XVIII, cuando el jardín, antes palaciego, se convierte en público como los museos y bibliotecas.

Incluso los "parques zoológicos" han acompañado al jardín en este cambio de sentido. En un principio, la captura de animales salvajes era un arriesgado oficio para recreo de reyes y magnates. Los animales formaban parte de las riquezas palaciegas. Después, el entusiasmo científico del siglo XVIII crea las colecciones zoológicas (como las

PORTRAIT DE LA MAISON ROYALE DE
FONTAINE BELLEAU



mineralógicas y las botánicas) como objetos de estudio. Los animales capturados viven en jaulas estrechas y en pésimas condiciones, pues son peligrosos enemigos y siguen siendo un trofeo (a pesar del interés científico) en la batalla entre el hombre y la naturaleza: eran todavía una muestra de las victorias parciales del hombre sobre la tierra hostil. Hoy, en cambio, se trata de mantenerlos en relativa libertad, en espacios cada vez mayores y más identificados con el medio originario en que vivían. No son ya peligrosos enemigos, representantes monstruosos de la tierra inhóspita, sino especímenes valiosos de un mundo natural a punto de extinguirse y cuya conservación es cada vez más problemática.

El intento de conservación de la naturaleza responde sobre todo a una psicología de dominio absoluto. La lucha con montes, mares, selvas, desiertos, ríos y alimañas ha

terminado: ahora hay que preservar los restos de la naturaleza otrora hostil y hoy derrotada, pero siempre indispensable. Indispensable no sólo como contemplación estética y descanso refinado; y ni siquiera por las razones científicas de salud que hoy se esgrimen, sino como único camino que lleva, a través de la relación con lo natural primigenio, a la reconciliación con nuestro yo y al surgimiento de las grandes fuerzas de la personalidad que, como las de Anteo, sólo se restauran al contacto directo con la tierra.

El "arte de la jardinería" ha periclitado. Surge ahora un "arte de conservación y restauración de la naturaleza", con el lejano y quizá utópico ideal de que la tierra toda se convierta algún día en un jardín: en el difícil equilibrio de ser naturaleza y civilización al mismo tiempo. Que, a fin de cuentas, es el mismo problema de equilibrio del ser humano.

A LOS SESENTA AÑOS DE UNA EDICIÓN MEMORABLE

ARTURO BERENGUER CARISOMO

Asturiano —había nacido en Oviedo el 16 de octubre de 1890—, Alejandro Sirio —radicado en la Argentina desde los diecinueve años— fue por adopción uno de nuestros dibujantes más personales, ricos e inteligentes. Lo sustancial en la obra del eminente artista radica en sus asombrosos esquicios a pluma: un extraordinario poder de captación y un lujo detallista que no desdeñaba la más aristocrática elegancia. Por lo mismo, si algunas de sus telas figuran en los más importantes museos nacionales y extranjeros, la obra plástica perdurable de Sirio quedará en aquellas imborrables ilustraciones de libros como *Poemas de la fundación*, de Mariano de Vedia y Mitre; *Muchacho de San Telmo*, del vizconde Lascano Tegui, o de su propia obra: *De Palermo a Montparnasse*.

Pero es incuestionable que de esa tarea de ilustrador, de la que casi domingo a domingo aparecía alguna para los cuentos o poemas publicados en la página literaria de "La Nación" porteña, ninguna alcanzó la resonancia ni quizá la belleza de la dedicada a *La gloria de don Ramiro*, de Enrique Larreta. Hubo tan feliz coincidencia del texto y dibujo, tan rica materia para la inspiración del artista, que pocas veces se ha logrado una realización plástico-literaria más acabada ni perfecta.

Suele ser frecuente que los ilustradores —el caso más notorio por su calidad y su genio es el de Gustavo Doré— estén muy lejos, temperamentualmente hablando, de la obra que ilustran, en cuyo caso la *ilustración* es más un deleite por ella misma que como expresión visual del motivo literario al cual deben ajustarse. En el caso de Larreta y Sirio, texto y dibujo se complementan de modo tan riguroso y esencial que podría decirse que la famosa novela puede leerse con reparar los intensos dibujos de Sirio.

Creo son dos las razones para justificar tan feliz y no frecuente ensamble: en primer lugar, la motivación de *La gloria de don Ramiro*: tema radicalmente español, de la España ecuménica y fastuosa de Felipe II, debía conmover un espíritu como el de nuestro dibujante, quien, pese a la larga resi-

dencia argentina, no había perdido, naturalmente, lo insobornable de su sangre y su tierra; en segundo lugar, la novela de Larreta, desde el punto de vista estilístico, es, como todos sabemos, una de las expresiones en prosa más notorias y específicas de la dirección modernista, lo cual implica, en su lujo verbal, la imponente decoración, la suntuosa riqueza de detalles, una suerte de barroquismo en esa acumulación de elementos autónomos y, a la vez, vertebrados con escrupulosa técnica de orfebre. Prosa de tan recamada y buida naturaleza parecía hecha de encargo para una pluma como la de Sirio: detallista, minuciosa, acumulativa, barroca en una palabra: un barroco, a la vez, de equilibrada y radiante claridad.

El encuentro no fue casual ni fortuito: era evidente que ambos artistas —los dos hombres de "La Nación"— debían coincidir con notable ajuste en la concepción literaria y plástica de la misma obra. Y ello no se hizo esperar. La "princeps" de *La gloria de don Ramiro* apareció en Madrid el año 1908 por la Editorial de Victoriano Suárez; tres años después, en 1911, la argentina de Viau y Zona lanzaba al mercado bibliográfico la ilustrada por Sirio. Aquella famosa librería editora fue, en su momento, felices momentos, la encargada de presentar textos de refinada elegancia, de factura impecable para deleite y zozobra de los bibliófilos o de los que, como el que esto escribe, debíamos conformarnos, según inexorables niveles económicos, con acariciarlos visualmente y con no oculta envidia —Dios nos la haya perdonado— en los escaparates de las librerías.

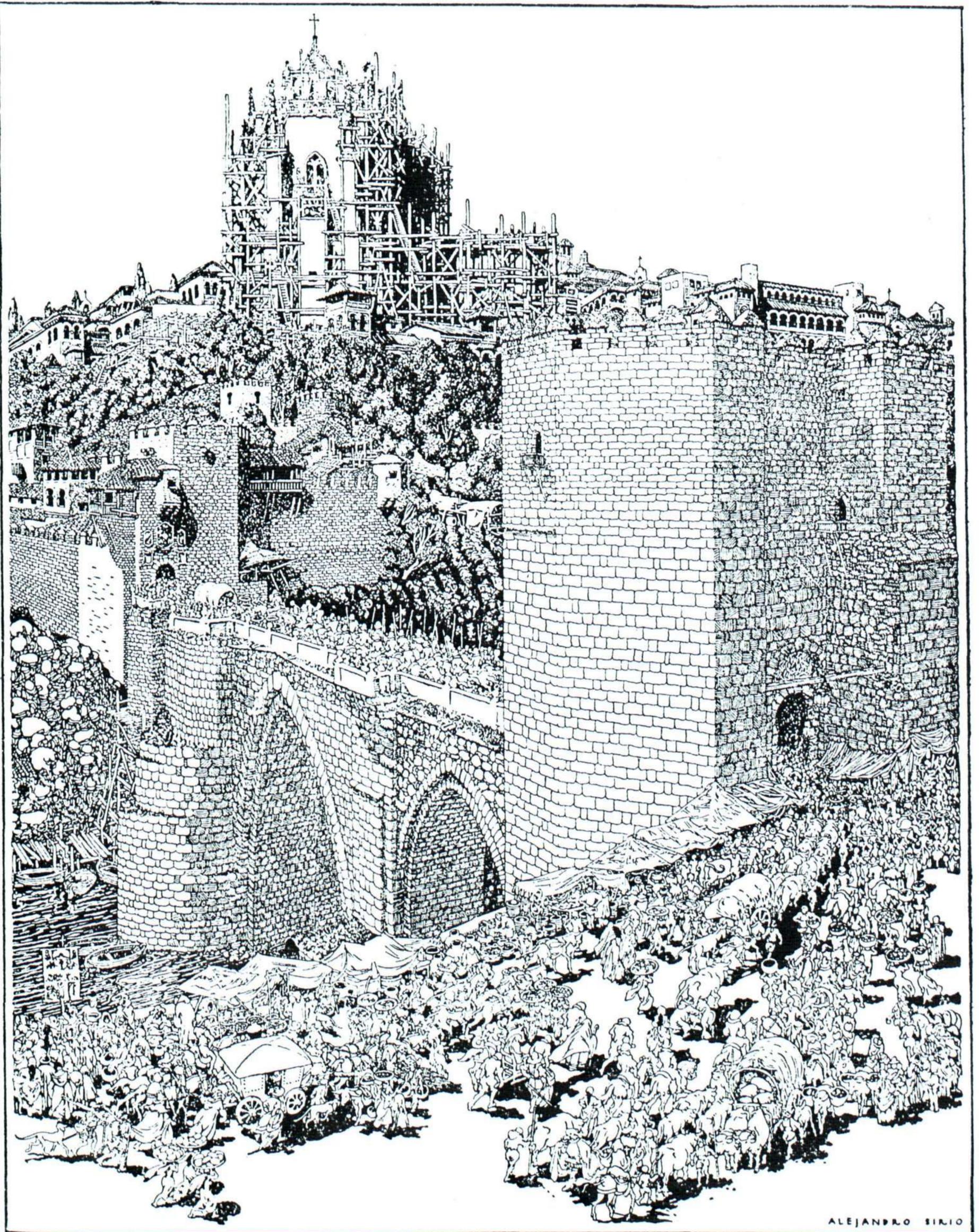
La resonancia de esta edición fue inmediata. Abonaban a la misma el renombre que —apoyado por la crítica española y francesa, con la traducción de Miomandre— había alcanzado la narración de Larreta no sólo en los medios, diremos, académicos, sino, inclusive, en el ámbito popular, y la creciente fama del dibujante cuyos croquis de un estilo, como dijimos, muy acusado y personal ya eran —tenía por entonces veintiún años— materia de admiración y comentario, sobre todo porque Alejandro Sirio colabora-

ba en una de las revistas más divulgadas que haya tenido nunca Buenos Aires: la famosísima "Caras y Caretas". Andando los años, en 1944, la Librería y Editorial "El Ateneo" lanzó a la circulación un nuevo texto de *La gloria de don Ramiro*, con una reproducción en colores del retrato de Larreta pintado por Zuloaga en 1912 y las ilustraciones del dibujante hispano-criollo; edición accesible e impecable como trabajo tipográfico.

Sirio trabajó esta obra —se nota inmediatamente— con verdadero regocijo, casi podría decirse con refinada voluptuosidad: las iniciales de capítulo, los apuntes que cierran cada uno, las breves apuntaciones a margen de página o los dibujos con escenas completas a total o media página son otros tantos aciertos de agudeza psicológica, de exacta ambientación histórica, de fina plasmación —lo hemos dicho— mediante un diseño de escrupulosa taracea realista y, a la par, modernamente barroca, de lo esencial temático y humano en *La gloria de don Ramiro*. Si la inspiración era en él lo frecuente, creo fue en esta ocasión donde el estímulo fue más energético y sincero.

A los cuatro años de su muerte —acaecida el 7 de mayo de 1953—, la Sociedad Argentina de Escritores le dedicó un acto de justiciero homenaje. En esa ocasión, su entonces presidente, Luis Alberto Erro, dijo estas exactas palabras: *Ilustrador, interpretaba, exaltaba y embellecía las páginas literarias. Fue, sin duda, uno de los grandes ilustradores de su tiempo; a veces la ilustración de Sirio se comentaba más que el cuento o el poema. Sus dibujos parecían irreales, y en ellos, sin embargo, la realidad estaba microscópicamente captada. Y concluía anotando que Sirio había sido un extraordinario ejemplo de arte ejercitado en beneficio de la literatura.*

Sesenta largos años después de esta edición, que casi milagrosamente reunió a tan preclaro escritor con tan notable artista, creo merecía este recuerdo que tan por igual exalta lo más notable de nuestra tradición hispana fundido con lo más refinado del quehacer literario y plástico argentinos.





ODA A RAFAEL ZABALETA

Por tierra y sol jaeneros, Rafael, te recuerdo,
por estos campos altos de luces de Quesada,
donde un momento basta para ahuyentar las sombras
o pintar de amarillo los soles de tu idea.

Por esta ancha orilla de pájaros y cosas,
emergen como pechos los montes virginales,
por esta antigua tierra que supo de tu genio,
Rafael, te recuerdo como un pequeño río.

Cruzas y arrastras triunfos, oteros, soledades,
caricias de retratos, ocasos, musas, sueños...
Todo lo vas llevando hacia un dulce recuerdo,
mientras flota la luna por los grises tejados.

¿Recuerdas los ejidos? ¿Las amarillas eras?
"Nocturno de mujeres", de orondas geometrías,
le imbuiste al cuadro inerte tu irónica canción,
la típica costumbre de Quesada, tu oración.

"Familia campesina". Oye, ¿el campo es la verdad?
Esos duros hombrazos que se oponen al miedo,
¿qué anhelan, qué buscan, qué sugieren, qué ahondan
en el cielo sereno de aquel pueblo que amabas?

Tu paleta es inmensa, como noche en silencio.
Desde ella se divisa el rústico amor puro,
los jardines de España, las sendas y los musgos
y un rostro miel surcado por los duros aceros.

Asfalto, la ciudad, ¿qué valen? Brillo del opio.
De tus manos de artista que no vence la muerte,
y en un calor constante de sueños y quehaceres
brota como un torrente lo herido, lo entrañable.

“Niños campesinos”. Tosco bardal y los gallos
denunciando un nuevo sol, de golpe, a tu conjuro,
y abre Quesada los ojos para verte pintar,
mientras el cielo copia tus azules hirientes.

No queda, Zabaleta, más que aire y silencio.
Una muchacha trilla mientras tú te sonríes.
Y tus manos se alargan para alcanzar las nubes,
cuando se agrupa gente en torno de las eras.

Luego, un trazo indeleble, unos senos advierten.
Pintas, ¿cómo? La tierra con tu voz pintaría.
Pero la tierra es muda y tú no puedes nada,
desde ese promontorio oculto como joya.

Miro tus campesinos que a veces van descalzos,
¿se retrotraen o regresan a una bíblica paz?
Ellos aúpan su alma cuando les falla el cuerpo
y es hermoso tu cuadro. Sabes siempre la verdad.

En tus campos tranquilos, la vida es un misterio,
donde llueven los nardos de infinitos colores.
Tu tierra es para el alma y agrandas a los muertos,
con flores y ribazos de limpia escarpadura.

No hay tregua para el día. Retoca desde el cielo.
Que espejeen sobre el mundo tus pinceles gigantes.
Que tu potencia sea como el aire que brama
en las esquinas niñas de algún gozoso pueblo.

En este ancho campo donde —silencio y árbol—
rima con callo y pena, no olvidan tus laureles.
Ni olvidan los caballos poetas, solitarios,
que empujaban tu carro por los duros caminos.

Eras azul por dentro —por fuera lo es el campo—
y eso te servía para hilvanar tu gloria.
Por tierra y sol jaeneros, Rafael, te recuerdo.
Que nadie ignore la mágica pasión de tus pinceles.

DIEGO NAVARRO MOTA



DON FLORENTINO PEREZ-EMBIID

Se me ha pedido que escriba algo sobre don Florentino Pérez-Embidi para esta revista, *BELLAS ARTES*, que él con tanta ilusión fundó. Es natural. Yo he colaborado con él como único subdirector general durante los casi seis años que ha sido director general de Bellas Artes y, por lo tanto, soy la persona que de manera más inmediata ha trabajado con él. He tenido que esperar que pasaran algunos días y aun así no me hago a la idea de que un hombre con tanta vitalidad y tantas ganas de vivir para hacer cosas no esté ya aquí con nosotros. Le vi en el féretro con la serenidad, sonrisa y señorío propios de quien duerme plácidamente, con vida eterna.

La personalidad de Pérez-Embidi ha sido tan extraordinaria y desbordante que no me es posible reflejarla aquí en sus múltiples facetas. Destacaré sólo algunas de sus cualidades como político, como director general de Bellas Artes y como hombre.

Como **político** unía a su claridad de ideas y capacidad de decisión las dos cualidades que precisa un auténtico político y que rarisísimamente se poseen: pensar primero en los fines y sólo después en los medios, y saber delegar atribuciones. Nada de político mediocre que primero mira los medios de que dispone y de conformidad con ellos (y en el mejor de los casos, estableciendo un orden de prioridad) determina los fines. No —decía—, vamos a ver lo que el país necesita de manera fundamental e inaplazable en el campo que nos ha sido confiado y luego nos esforzaremos para conseguir los medios y actuar. Y tampoco pretendía hacerlo todo, tenía confianza plena en sus colaboradores y delegaba todo lo que

racionalmente debe delegarse, sin celos ni complejos de que nadie le hiciera sombra.

Como **director general de Bellas Artes** destaca el no haberse limitado a actuar en uno o algunos de los cometidos atribuidos a este centro directivo con olvido o relegación de otros, sino intensamente en todos, consciente de lo importantes que son en un país como el nuestro, cargado de historia y de arte, todas las facetas del patrimonio histórico-artístico y de la cultura nacional.

La **música** no contaba nada más que con créditos para los conciertos en Madrid de la Orquesta Nacional. El desarrolló una política nacional de Decenas, Semanas y Recitales a lo largo y ancho de España, con la consiguiente promoción de jóvenes valores, concursos permanentes y encargos de composiciones, creación de la Escuela Superior de Canto y Coro Nacional de España, elevación a superiores de cinco Conservatorios, creación de orquestas en los mismos, potenciación de la Escuela de Arte Dramático y Danza como base del Ballet Nacional... y lo mismo en las demás enseñanzas artísticas con la creación y puesta en funcionamiento de la Escuela Superior de Bellas Artes de Bilbao, de las de Artes Aplicadas de Lugo, Bilbao, Tarragona..., Instituto de Arquitectos Conservadores de Monumentos...

Las **exposiciones** de Bellas Artes han sido extraordinariamente potenciadas con exhibiciones, continuas y simultáneas por todo el país, de a veces hasta cinco grandes muestras verdaderamente espectaculares, dando a conocer a nuestros artistas las grandes tendencias y valores nacionales e



internacionales y llevando por Europa, Japón y América nuestro arte. Para ello preparó previamente las salas y palacios de exposiciones adecuados.

En **excavaciones arqueológicas** inició una intensa política nacional de adquisición por el Estado y puesta en valor de todos los grandes yacimientos arqueológicos con excavaciones sistemáticas y creación de museos "in situ". Para ello hubo de conseguir multiplicar los créditos anuales por ciento cincuenta, poniendo a nuestro país a la cabeza de Europa en cuanto a cuidado y atención de su patrimonio arqueológico. Y también el inmenso **patrimonio histórico-artístico** fue preservado y acrecentado con una inteligente y tenaz política de conservación, restauración y puesta en valor de los grandes monumentos nacionales (Medina-Azahara, la Aljafería, las murallas de Lugo, Montblanch, Ubeda...), conjuntos histórico-artísticos y ciudades monumentales (Toledo, Santiago, Segovia, Sevilla, Avila, Cáceres, Santillana del Mar, Morella...).

De manera muy especial le preocupó poner nuestros **museos** al adecuado nivel europeo, creando y construyendo edificios para muchos (Museos Españoles de Arte Contemporáneo de Madrid, Toledo y Sevilla, de los Concilios y la Cultura visigoda de Toledo, de Artes y Costumbres Populares de Cazorla, Sevilla, Ubeda, Cebrero, Ribadavia, Combarro...), comprando otros, como el de Vitorio Macho, construyendo e instalando en nuevos edificios o en nuevas salas algunos ya creados (Hispano-Musulmán de Granada, Bellas Artes de Zaragoza, de Cuenca, de Huelva, Arqueológico Nacional, Artes Decorativas, Siglo XIX del Prado en el Casón...), y para que estuvieran debidamente dirigidos creó el Cuerpo especial de Conservadores de Museos. Y una política inteli-



gente de adquisición de obras de auténtica categoría para los museos del Estado, como el "Duque de Lerma" de Rubens, el "Jovellanos" de Goya, la "Continencia de Escipión" del Tiepolo, la Colección Numismática Sastre, los Vázquez Díaz, Miró, Pablo Gargallo, Julio González, Dama de Baza... Y así hasta más de quinientas obras.

Con todo, quizá el mayor servicio que Pérez-Embido prestó al arte y a la promoción de los artistas de España, fue la iniciación e intenso desarrollo de una serie importantísima de publicaciones de la máxima calidad para difundir, dentro y fuera, nuestros viejos y jóvenes valores artísticos de pintura, escultura y música a través de las grandes colecciones Arte de España, Artistas Españoles Contemporáneos, Cuadernos de Actualidad Artística, BELLAS ARTES...

Y al cesar, todo en orden con un saldo crediticio positivo y un patrimonio de millones en publicaciones para el Patronato Nacional de Museos. Y un saber marcharse con la misma alegría con que ha llegado, considerándolo como la cosa más natural, pues en eso consiste la política.

Como **hombre**, Pérez-Embido se caracterizaba por su ingenio y gracia sevillana, su simpatía arrolladora, su sencillez, su sinceridad y discreción, su rapidez de inteligencia, su potente imaginación creadora, su saber escuchar a los colaboradores y reflexionar debidamente para luego actuar con firmeza y hasta con apasionamiento, a fin de alcanzar totalmente los objetivos marcados, dentro todo de un plan o agenda muy bien meditada y limitada a los grandes objetivos, pues los demás se cumplen por sí solos, como cosa accesoria.

RAMON FALCON

Comisario Nacional del Patrimonio Artístico



EMIL NOLDE

Desde 1969 estaba ya en marcha el proyecto de la asombrosa exposición Nolde, últimamente abierta en las salas de la hoy denominada Dirección General del Patrimonio Artístico y Cultural. Se trata de un verdad extraordinario acontecimiento en el ámbito de la cultura española, donde, durante tantos y tantos años, no hicieron ninguna escala las infinitas exposiciones como por el mundo se organizaron para viajar de la Ceca a la Meca e irradiar de Norte a Sur y de Este a Oeste del globo terráqueo. Hacía tiempo que se quería sumar esta de Nolde a las todavía no lejanas exhibiciones de Constant Permeke y el impresionismo y simbolismo franceses que, de ningún modo, pasaron inadvertidas para el público curioso y ávido de contemplar en España cuanto por otros lugares creó la contemporaneidad europea.

Para colmo, el brillante catálogo editado para tan propicia oportunidad se precede de un extenso y hasta casi exhaustivo prólogo en el que Enrique Lafuente Ferrari examina con detalle, en altura y profundidad, con lúcida sagacidad interpretativa y sólida documentación, cuanto fueron Nolde y el expresionismo a que perteneció. Tan es así, tan recomendable es la lectura de ese ejemplar trabajo, que ahora pesa sobre mí la inevitable sensación de que, tras él, huelgan otras glosas y comentarios. Poco o nada se le ha quedado en el tintero a Lafuente Ferrari. En su texto se explaya sobre "Una introducción al expresionismo", "El expresionismo en el proceso de la pintura moderna", "El arte precursor del posimpresionismo", "Circunstancias y definiciones del expresionismo", "La situación histórica del expresionismo", "El nacimiento de los grupos expresionistas: Die Brücke", "Der Blaue Reiter y los últimos años del Brücke", "La vida y la obra de Nolde", "Los fundamentos del arte de Nolde y su proceso", "Nolde desde 1910 a 1956", "El arte de Nolde en la exposición de Madrid".

Alemán, acaso casi danés, germánico sin duda y nacido en Nolde en 1867, Emil Hansen —verdadero nombre de quien ahora nos ocupa— es una de las grandes personalidades representativas del movimiento expresionista que en Alemania tuvo asiento, que fue precedido por el holandés Van Gogh, el belga Ensor y el noruego Munch; y que, en la fecha clave de 1905, se agrupó en el Brücke de Dresde para, de hecho, proseguir sin solución de continuidad hasta nuestros días, ya sea con caracteres muy diversos y múltiples nacionalidades.

Con sobrada distancia histórica de por medio, hoy es fácil decirlo: el expresionismo contemporáneo tenía que ser primeramente nórdico. Había sin remedio que concentrarse inmediatamente en Alemania. Había de ser particularmente alemán, porque Alemania era la grande y prepotente advenediza. La que, erigida en Imperio, llegaba tarde a la condición de nación en el concierto de las viejas naciones europeas y a la, por 1871, ya más que centenaria revolución industrial. Alemania era la multiforme patria de poetas, músicos y metafísicos. De preclaras Universidades y demasiadas cortes principescas. Y, es claro, Alemania habría de ser la de la arrebatadora locura del superhombre de Nietzsche.

Alemania, como Japón por parecidos tiempos e idénticos catastróficos destinos, ponía algo así como de la noche a la mañana en marcha un novísimo Estado y una capacidad de producción fabril de mayúsculas ambiciones y dimensiones. Cual tremendo niño grande cargado de historia, pero no tanto de experiencia contemporánea, Alemania quiso ser y fue potente y activa como nadie. Se dispuso arrollar a Europa por dos veces, en 1914 y 1939, tras el ensayo prusiano de 1870. Todo eso con engrandecimiento demasiado repentino como para no ser patológica acromegalia. Sin haber pasado por las crisis y sarampiones que desde 1750 padecieron las grandes Inglaterra y Francia. Sin haberse

desarrollado con el saludable temor al maquinismo que atormentó a John Ruskin o William Morris. Arrollando al belga Van de Velde cuando —en arte, naturalmente— las fue a predicar a favor de la producción seriada y, en cierto modo y en discreta medida, industrializada.

Sólo los vates —las irracionales clarividencias de los artistas— pudieron vaticinar o presentir las tristes calamidades de 1919 y 1945. Sólo una minoría hipersensible podía sentirse desazonada cuando todo auguraba bienandanzas y fortunas, victorias militares y dominios sin cuento en la erudición, ciencia y capacidad de organización. Sólo los artistas no se empeñaron en ignorar que el gozo desmesurado tiene inevitable fin repentino, que de la risa desmedida y demasiado prolongada brotan lágrimas y que, cuando ella se acaba, quedamos exhaustos. Únicamente ellos olfatean que, en medio de tan nueva, imprevista y colosal productividad, algo no marchaba tan bien como parecía.

Ellos no se engañaban. Los artistas hicieron feísmo donde se haría racismo político, drástico, genocida y —¡cómo no!— estético. Ellos disonaron en medio de la nacional y disciplinadamente concertada melodía. Patearon sin orden ni aparente concierto cuando los más disfrutaban marcando el maquinal paso de la oca. Dijeron "yo" a los autómatas integrados en un disforme "nosotros". Dijeron "no" a la disciplina indiscriminada, al superhombre —aunque admiraran a Nietzsche—. Desconocieron ex profeso la belleza del ario, prefabricado paradigma de muy peligrosa zoología humana. Hoy sabemos que ellos fueron profetas de algo que ha dolido mucho a la grande, laboriosa, inteligente, sensible y creadora Alemania. A la patria de Durero y Beethoven. Y a todos los europeos también.

No seamos romos. De ninguna de las maneras se equivocaba Hitler persiguiendo a esos artistas. Desde su punto de vista, eran mucho más que una protesta. Más que una mera denuncia. Eran una tensa revelación. Un mal sueño: temible pesadilla. Imprudente hurgar en el estiércol del subconsciente germánico y humano. No era bueno que nadie supiera que el antropocentrismo ario tenía vísceras, padecía angustias y procedía del mismo barro —o fango...— con que todos hemos sido hechos.

Hitler persiguió a Emil Hansen, a Emil Nolde. En 1937 le confiscan la producción que tenía repartida por museos y galerías. En 1941 se le depura por pintar como pinta; se le prohíbe trabajar como pintor, le expropiaron cincuenta y cuatro obras más. Ha de colaborar en la más oscura clandestinidad. Mas nadie pudo nunca nada contra una voluntad creadora. Nolde y su arte sobrevivirían a quienes desencadenaron e impusieron tamaña locura en Alemania. Con ochenta y nueve años de edad fallecería en 1956.

Ahora bien, nadie piense que el arte "degenerado" de Nolde contenga una temática deprimente o "literariamente" contestataria. Nolde pinta la vida bajo un prisma que no acopla su visión al Canon de Policleteo o al Apolo de Belvedere y sí, "mutatis mutandis", al deformismo que Goya culmina en sus Pinturas Negras. Pero no hay negror en él. Ni negror ni pesimismo, sino muy por el contrario, una desbordada vitalidad. Nolde pinta los campos, los cielos, las aguas. Las flores. Muchas flores. Flores que agiganta en grandeza material y en esplendor cromático. Con rojos exultantes, cual exhalación de la más fresca sangre roja. Con amarillos de radiantísimo fulgor solar. En azules llenos de frescor, da lo mismo si zarcos o intensos. Con malvas sorprendentes que nadie espera, cual si repentina y delicada gracia compareciese junto al ímpetu cegador y todopoderoso.

Más que en su temática, Nolde se dramatiza en sus excesos de pintor. En su fuerza que no reconoce límites. Nolde no deja de ser un germánico que rebosa prepotencia. Nolde acumula y concentra su lírica hasta tal punto que, cuando la vierte sobre el espectador, arrolla y anonada. Lo





GITANA.

deja ebrio. Anegado en la mancha verde inmensa, hundido en el ultramar profundo, desangrado en bermellones irresistibles. Y da lo mismo que lo haga al óleo o a la acuarela. A toda hora lo realiza sin reparar en que la medida convenga para algo. Deslumbrando retinas. Zarandeando ánimos. Metida toda el alma de una vez, una y otra vez, en cada enorme pincelada, en cada enormidad cromática. Regalando su temple y espíritu a brochazos.

Aunque lanzado en dirección distinta, su germanismo es tan insolente como el de quienes le perseguirían. Nadie se deje engañar. La cultura mediterránea extendida de Grecia a Francia, con centro en Italia, no sólo no le importa a Nolde —y a sus compañeros expresionistas—, sino que pinta cual quien deseara acometerla con furia inusitada, cual quien quisiera hacerla desaparecer embadurnada, aplastándola bajo espesos chafarrinones de color exasperado. Ante Nolde y sus colegas nadie se puede acordar de Masaccio, Piero della Francesca, Leonardo o Rafael, y menos todavía de Fidias y Praxíteles. Nolde no empuña las armas contra la Francia de Poussin, Watteau, Clouet, David o Ingres, contra la del mismo y refinadísimo Monet. Hace más que eso. Hace añicos toda barrera de ponderación, de contención y autocontrol culturalizado. Se desborda a sí mismo e inunda todo con el caudal inmenso de su germanismo desbocado, rural, bárbaro —extraño, extranjero...—. El color se hace horda invasora, tea incendiaria, empuje demoledor. Y no se arguya que en la vanguardia francesa —tan a rodripelo de lo congénitamente francés— se hacía también algo parecido. Entre que las cosas se parezcan o sean iguales, median con frecuencia auténticos abismos.

Nolde, ya lo he dicho antes, no es sombrío. Es violento. Es relacionable con Goya y con los tremendismos españoles, pero procede de actitudes ante la vida diferenciadas sin demasiada dificultad. El expresionismo español es masoquista, se regodea en la íntima podre: en la humana



GENTE ALTERADA.

que se reconoce como también propia —gusaneras de Valdés Leal...—, en la del subconsciente profundo y atormentado —Pinturas Negras— o en la de la española realidad circundante —prostíbulos y embrutecida canalla callejera de José Gutiérrez-Solana...—. El expresionismo germánico es acometivo. Se pone por entero fuera de sí. Sin darse cuenta, es propenso a alienar la realidad en el mismo empeño de representarla. Y ya a Durero le pasaba esto último cuando describía o representaba lo visible incidiendo con demasías en las formas, cosificándolas con durezas minerales: ¡diamantinas!

Nolde comenzó con una paleta predominantemente quebrada que, en verdad, permite hablar de entonaciones oscuras. Mas, más que presto empieza a avasallar con sus esplendorosas tracas cromáticas, con sus deslumbramientos de primitiva vidriera medieval. Sus tintas ansian y consiguen el fulgor flamígero del vidrio emplomado y ardiente por la luz solar, el brillo del más rico y rudo esmalte "cloisonné". Ya en 1908 (véase en la exposición el "Jardín" con una campesina haciendo punto) se nos manifiesta con tan explosivas intenciones de colorista.

Ahora bien, si Nolde fue gran pintor, igual que a su antepasado Durero no se le comprenderá sin conocer su extensa obra gráfica: dibujada, de aguafortista o xilográfica. Esta última, por sus más inmediatas posibilidades, es quizá la que más ha contribuido a propalar una idea tenebrista de Nolde, lo mismo que del resto de los expresionistas alemanes. El frenesí heridor hace que las cortantes herramientas ataquen sin piedad la madera, abriendo blancos —huecos— cegadores y dejando negros amplios e intensos —superficies intocadas—, para la hora de la estampación. Cosa que no ocurre de idéntico modo con sus aguafuertes; desenfadados, sí; pero no así de contrastados como las xilografías; algunos, de pulcra luminosidad; todos con más saber técnico que el que aparentan. JOAQUIN DE LA PUENTE

DE SEMPERE Y DEL INFORMALISMO

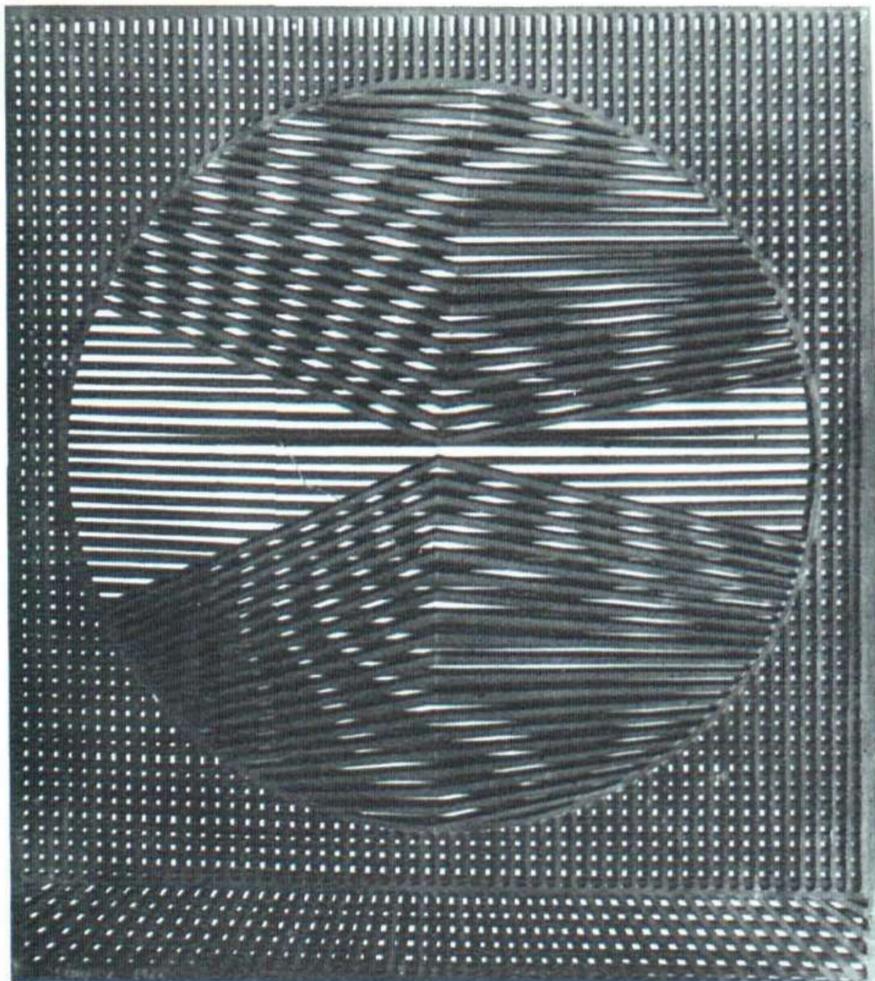
"Sempere me tiende hojas de una visión clara, lejos de los espectros vivificados por lombrices, lejos de las horribles fealdades de los bazares de placentas" (Jean Arp) (1).

A MODO DE ENCUENTRO EN EL TIEMPO

Eusebio Sempere, la percepción analítica más refinada del arte español actual. Hace casi noventa años Seurat establecía sus premisas en el **tono**, la **tinta**, la **línea**. Sin lógicas apoyaturas en cuanto a formas, tendencia, relación, he pensado, ante una pintura de Sempere, en la óptica estilística del pintor francés: incluso ante los relieves móviles del artista alicantino. Se encuentran, en el tiempo, afines divisiones espaciales. Círculos totales de materia en el divisionismo de Seurat, y sus diagonales anticipan, como en la precisa composición de "La danza grotesca" —ejemplo patente a nuestro juicio— una lección de estilo cinético.

Naturalmente, no tomamos la superficie, la imagen de uno y otro artista, buscando una similitud formal. Son los ecos que el espíritu del arte mantiene alerta y aparecen, en enlaces no buscados, por los caminos de las investigaciones; aparentemente olvidadas o no recogidas en su total aportación por artistas sucesivos. Tienen que ver esos encuentros más en la **clase** que en el invento. Porque inventan o crean unos: se **distinguen** otros.

SEMPERE. "SECTORES DEL CIRCULO".



SEMPERE Y LA ENERGIA ASCETICA

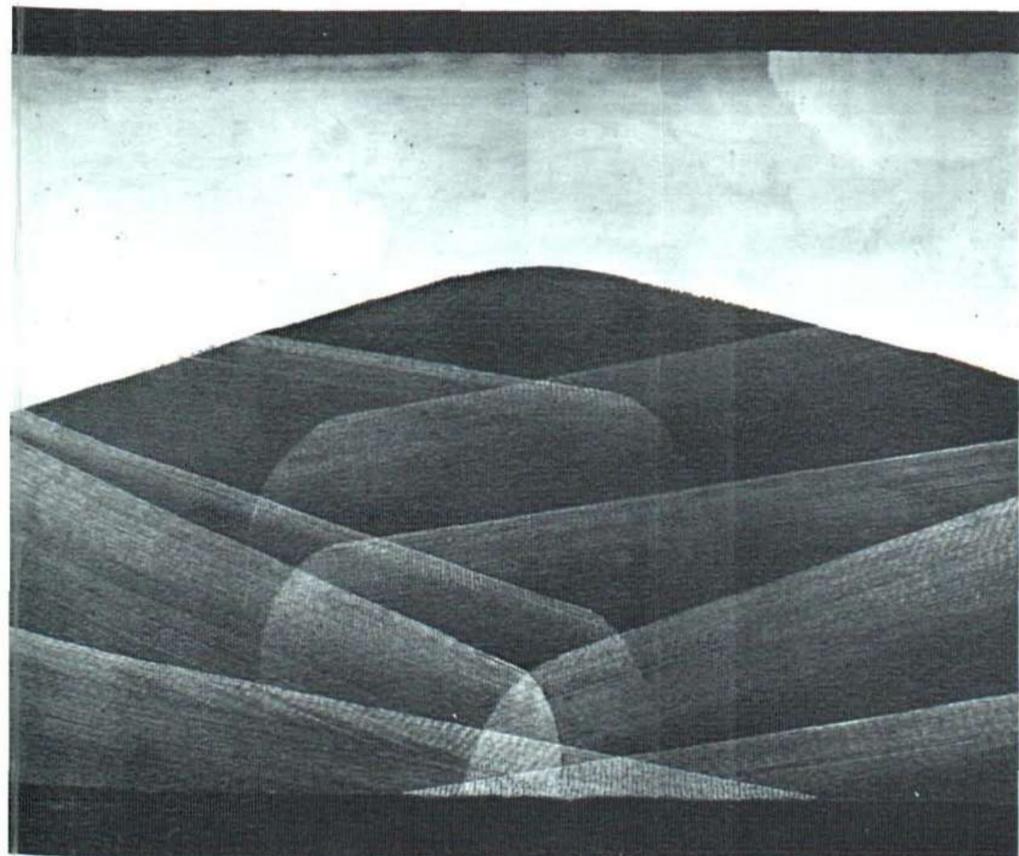
Resulta paradójico que el cinetismo del **op-art** o el **arte visual**, los **transformables**, los relieves móviles, etc, según larga lista de matizaciones lingüísticas que se ha utilizado como aproximación o definición de la tendencia, esta parte tan interesante de la producción de Sempere y, con toda su relación con el movimiento visual y real, que ahora presenta la Galería Edurne nos produzca, casi veinte años después, más sensación de energía del ascetismo que de ese juego objetual de luz-forma-tecnología que ha presidido algunos trabajos de años posteriores, como los presentados en la Galería Juana Mordó, en 1972.

Gouaches, relieves móviles luminosos, **collages**, circuillos, prismas transparentes. Cartones doblados que simulan varillas del hierro o acero que utilizará después; fondo pintado al **gouache**, que figura ondulaciones de sonido, de juego tridimensional, de magia óptica: el cuadro fechado en 1960. O el que data de 1953: "Eran círculos, cuadrados... Todo muy sobrio. En primer lugar, porque no tenía medios. Me pasé con la consabida hoja de papel —de la papelería de al lado— haciendo círculos con ella. Sin pensar que se pudieran exponer. Y sin enseñárselo a los demás" (2).

A cuestas con su hambre y su talento, sufre Sempere. París. El grupo de **Recherches d'Art Visuelle** encuentra su ámbito en la Galería Denise René. Son los importantes Le Parc, Cruz Díez, Soto, Sobrino, Vasarely. Y llegarán Tomasello, Schöffer, como han estado Calder, Pevsner, Gabo. Precursores y herederos. Poco tenía que hacer entre aquellos ruidos sociales, provocadores, de la fiesta cinética, más deslumbrante en sus principios y plenitud que en la actualidad, el papel elemental de las geometrías movientes de Sempere.

"El año 1955. Una chica y yo hicimos cada uno un relieve luminoso. Las cajas. Y para explicar todo aquello escribí el Manifiesto. Tiramos unos ejemplares en una imprenta y los distribuimos... Ellos (las galerías) querían cuadros grandes... Ya era una obra más hecha, corporalmente (los relieves luminosos) más importante. Lo que pasa es que no llegó a cuajar, porque no estaba bien terminada... Con esto sólo una galería no podía comprometerse a lanzar a un pintor" (3).

Y son precisamente esas obras tan **bien hechas**, tan perfeccionadas en sus ritmos, materia, ecuación, las que más referencias tienen con el "objeto" cinético, preciosista en su derivación múltiple y anónima, —como gustaba Le Parc— las que más pronto parecen haberse quedado estáticas, rígido el rizo de la inventiva y la sorpresa primeras; así ha ocurrido con la mayoría de los productos del arte cinético. Las no perfectamente enlazadas con la tecnología ni la seriación a ultranza; las que acusan el temblor —imperceptible— de las líneas entrecruzadas, paralelas, organizadas sobre el espacio expectante de los cuadros de Sempere, están vivas, orgánicas, luminosas. Así, el **gouache** —¿paisaje de cilindros?, ¿focos de luz en pugna?— pintado por Sempere en 1962.



SEMPERE. GOUACHE.

Renovación constante en la trayectoria del artista alicantino partiendo, sin embargo, de los mismos propósitos iniciales o, en la medida que nos es dado **ver**, de parecidas geometrías. Pero siempre nuevo, el arte de Sempere, en su equilibrada investigación que no se reviste de lenguaje complejo, sino, casi, elemental, humilde.

Todas las lucubraciones esotéricas, unas más clarificadoras, otras que encierran o aparecen en bastantes obras de los artistas cinéticos, suelen restar a la contemplación espontánea, refrescante, esa última conciencia de que el arte es inteligencia, belleza, señal del vivir del hombre. Deliberadamente —tal vez con error— hemos olvidado utilizar términos científicos de archivo bibliográfico, de lexicografía crítica, para acercarnos a estas obras de Eusebio Sempere con el paralelismo artista, espectador.

Porque sus aportaciones, menos espectaculares que las de otros artistas de la tendencia, siguen ofreciendo, igual que la obra singular de Seurat, ese contenido final de serenidad en el proceso mental, de sensibilidad en la ejecución, de sugerencia atractiva, culta, refinada para el ojo que la contempla, añadiendo además —y aquí reside el interés no decaído en la obra total del artista alicantino— una cierta manera de comportamiento intrínseco en ella que obliga al espectador a la fijeza, al recuerdo del pensamiento de la Cultura y hasta un modo de **estar** entre los otros.

Poesía de ritmos, color, línea, luz. Esfuerzo oculto que atrae sin forzar, retiene sin llamar, permanece sin pedir. Una muestra de ascética del arte.

APUNTES PARA UNA SITUACION ANIMICA DEL INFORMALISMO

“América no cuenta con nuestro largo pasado, ni con nuestra edad, con acumulación de siglos. Entre nosotros, el Arte Abstracto es una revolución porque se opone a toda una tradición. En América, y principalmente en la costa del Pacífico, el Arte Abstracto es una obra de juventud y de naturaleza. No se opone a nada porque no tiene nada a qué oponerse. No es una revolución, sino un nacimiento” (Jean Cassou) (4).

Lo “Formal del Informalismo” ha tenido inauguración de temporada en la Galería Edurne, con obras de Canogar, Cuixart, Farreras, Guinovart, Millares, Muñoz, Saura, Tapiés y Zóbel, realizadas desde los últimos años cincuenta hasta la primera década de los sesenta.

¿Informalismo, gestualismo, **action-painting**, automatismo? En sus diferentes intenciones, según cada quien lo modificara, la tendencia —más pictórica por número que en su traducción plástica— aglutina una originaria determinación: su no apoyatura en la referencia a las formas que constituyen el diverso y enorme catálogo de lo **visible** en el mundo por el ojo humano.

Llega a España el **Informalismo** por iniciativa de dos grupos que se constituyen en Barcelona y Madrid: el Dau al Set y El Paso, respectivamente. Recuerda Julián Gállego en el texto del catálogo de “esta exposición de pintores informalistas españoles, cómo Wols plantó en terreno hispánico, hace cuarenta años, sus raíces, tubérculos, valvas, grumos, amebas y gusanos: todo aquello que, por carecer de una forma regular, solía tirarse fuera del cercado del arte... y había de tener, en 1948, una misteriosa floración en algunas de las obras más interesantes del grupo Dau al Set”.

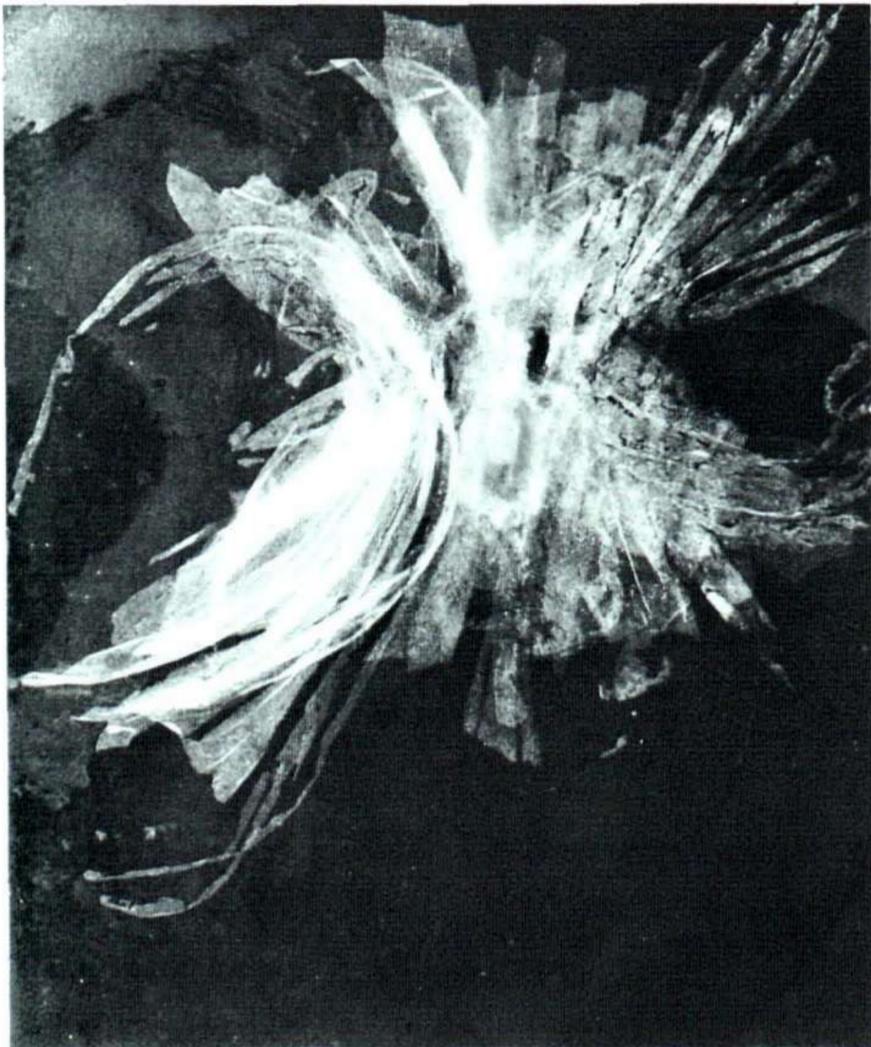
(Se refiere el profesor y crítico de arte a la estancia en Barcelona e Ibiza del pintor alemán Wolfgang Schulze, habitante de España tras una serie de desventuras provocadas por problemas de la política alemana en los años treinta.)

Se fundan “el grupo y la revista **Dau al Set** en 1948” (Cirlot) en Barcelona, y el grupo El Paso, en 1957, en Madrid. Los orígenes de la Escuela del Pacífico arrancan, meses más o menos, en su manifestación pública, al término de la segunda guerra mundial.

El arte, se ha dicho, augura los cambios trascendentales de la sociedad del hombre. Desde el romanticismo, con el desgarrado impetuoso de lo subjetivo, el arte ha seguido por las razones de las consecuencias. La bofetada más patética que la conciencia cultural del artista ha lanzado contra los energúmenos de la política tuvo lugar en 1916: Dado lo **informal** y toda su relación estética con las caligrafías de los orientales, la abstracción lírica, Tao, etcétera, el informalismo, **repetimos**, es otra vez y por resultado de una catástrofe mayor que la anterior la gran sacudida anímica

ZOBEL. «ASSO».





FARRERAS. COLLAGE.

que el pintor lleva, rotas las esperanzas de una conciliación arte-sociedad, a las imágenes de un cuadro.

Cuantos nombres se han aplicado al informalismo para matizar las diversas maneras de trabajo, grafía, estructuras, materia, color, serán derivaciones de un lugar común genérico. Más expresivo y lúcido que ninguno lo señala Schneider: "... Yo no describo un estado, sino que soy ese estado que la obra comunica..." (5). Un año más tarde, y con motivo de su exposición en la Galería Stadler, de París, escribe Iaroslav Serpan: "La marcha de lo informal, rehusando cualquier control deliberado al acto de pintar, habrá demostrado que las posibilidades de expresión son ilimitadas. He aquí el hecho crucial: en lo sucesivo, **no importará** qué gesto sea el que dé pretexto a la pintura. Todo está permitido cuando se inaugura la gangrena de lo posible..." (6).

La gangrena física y moral de Europa había generado las bases de un arte distinto, sin precedentes de escuela; aunque dos hombres, dos actitudes anticiparan el drama de ese error que significa nacer en época adversa: Marcel Duchamp y Picasso: los maestros de la fustigación de la imagen. La tragedia europea se vio —más que en la guerra del 14— acompañada por los hombres y mujeres de los Estados Unidos. Ya no era el viejo mundo de las monar-

quías lo que entraba, una vez más, en beligerancia: el artista costero del Pacífico empezaba a trocar los arabescos sutiles asiáticos por el testimonio más realista de la sangre que salpicaba los cuatro puntos cardinales de un mundo que se enorgullecía de sus "adelantos".

La línea del arte se encontraba con "el individuo desbordado por el acontecer", en angustiadas palabras de Huyghé (7).

El informalismo como "nacimiento", si bien no tenía "nada a qué oponerse", como expone Cassou respecto del Arte Abstracto en general, sí tuvo motivaciones para expresarse en los **chorreados** de Pollock, en el automatismo de Borduas —el canadiense precursor—, en marañas lineales de las "Brujas en marcha" —1942-45—, tinta y acuarela, de Wols, que reproduce el catálogo de Edurne, en los signos entrecortados, manchas convulsivas, de Vedova; en las materias hostigadas, de Tapies: en esa visceral composición, imagen de lo informe —en sentido literal— de Millares; en las maderas torturadas de Lucio Muñoz. Y el óleo que aparece viscoso y fluctuante en los lienzos de Canogar.

Y todos los **gestos** plantados sobre el soporte y con diferentes técnicas de Guinovart, Zóbel, Farreras, Cuixart, Saura, para limitarnos a esta exposición. Tenía el informalismo que encontrar resonancia especial en una España abrumada por la guerra civil: prólogo trágico a la segunda edición, más millones de muertos, de la que se ha llamado Gran Guerra.

Autora, responsable, del informalismo la contienda aludida. Los autores de sus imágenes, hombres, ya, en aquellas fechas norteamericanas; jóvenes en su recepción española. Problemas, los mismos.

No es casualidad que el existencialismo agnóstico de Sartre; los silencios gritantes, desesperanzados de Beckett; las risas acongojadas de Ionesco; las farsas delirantes de Ghelderode: no es vileza literaria denunciar los orígenes psicológicos del informalismo: repulsa a continuar visualizando otra cosa que no fuera un modo de vivisección de la indignidad humana. Aducir orígenes de no tradición, partir de cero en la inventiva de un arte sin ligazones es aceptable en su consideración de maneras, que no de problemáticas generacionales. Porque los artistas del informalismo —o de la tradición subjetiva, como clasifica Dorival— son los hombres que se refugian en EE. UU. en huida del nazismo, de los campos de concentración, del hambre, de las represalias del "colaboracionismo", de las trincheras: algunos, más tarde, del suicidio.

1945, 47, 48, 1957. Fechas que nos datan las primeras muestras del informalismo (cualquiera que sea su ramificación en distintos autores), y otras tendencias menos radicales y, también, menos **humanas** han podido hacer olvidar en la fugacidad actual, aquel movimiento, revolución de la historia de la imagen en el arte. Además de un acierto, es la exposición de Edurne un reencuentro importante. Para muchos de los que hace años no conocían el suelo de una galería, el hallazgo; para los más jóvenes, una revisión didáctica. Y en esta última instancia, la categoría de las obras del informalismo español reclaman que las salas de las comisarías oficiales de exposiciones muestren la necesaria antología.

Porque, a tantos años transcurridos, el hombre, llamando al hombre desde sus cuadros, empieza a perder energías aleccionadoras: el "otro" tañe la lira de lucubraciones o se atormenta en estériles intelectualismos; los demás siguen organizando guerras que pierden los muchos: sólo el arte tuvo consciencia de una desesperación ¿perdida?...

ELENA FLOREZ

(1) Fragmento reproducido en el catálogo.

(2) Entrevista a Sempere, por Javier de Zuriza. Del catálogo.

(3) *Ibid.*

(4) "Panorama de las artes plásticas contemporáneas", de Jean Cassou. Pág. 715. Traducción castellana de J. A. Gaya Nuño. Ediciones Guadarrama. Madrid, 1961.

(5) *Cimaise*, abril de 1956. Pág. 740. Op. cit.

(6) Catálogo de la exposición, mayo-junio, 1957. *Ibid.* Pág. 741.

(7) "El arte y el hombre", capítulo: El Arte Moderno. Pág. 421. René Huygh. Editorial Planeta. Barcelona, 1966.

LUCIO MUÑOZ

Siempre hay un momento en la vida de cada artista en el que se plantea un dilema sobre la comunicación entre la obra y el espectador.

Cuando el trabajador del arte no ha alcanzado su estilo y esta perplejidad se resuelve favorablemente, comunicación y estilo quedan solucionados simultáneamente.

Hablamos, desde luego, de un artista cuya capacidad artesana y contenido vivencial sean dinámicos, intenten expresarse mediante un vehículo plástico de acuerdo totalmente con todas sus posibilidades humanas.

Pues bien, este dilema se le ha presentado ahora a Lucio Muñoz y nos da fe de él en la última exposición que ha celebrado en Madrid.

Lucio Muñoz tiene un estilo personal desde hace muchos años. Un objeto suyo reúne unas características peculiares que nos permiten reconocerlo con una simple mirada. Esta familiaridad es consecuencia de nuestra convivencia con él, de nuestros encuentros con él a lo largo de su tiempo de vida y del nuestro.

Por cierto que el estilo de Lucio Muñoz progresa. Ha progresado desde el momento en que fue ensimismándose, interiorizándose, buscando unas formas individuales, desde luego naturales, que aparentemente no tenían relación con las formas visibles para todos.

Mantener esta tensión, producir esta ruptura, no es tarea fácil para quien se la propone. Tiene también exigencias que aíslan y limitan, que condicionan a quien elige semejante sendero.

La ósmosis constante que se produce entre el medio ambiente y la propia obra ha de ser cuidadosamente sentida y pensada, calibrada y medida. Lucio Muñoz ha venido dándole naturaleza plástica con un indudable éxito y ha tenido la suerte de que le acompañara la circunstancia exterior artística. Nos referimos a la corriente no-figurativa dentro de la que él se ha visto incluido. Tal inclusión ha favorecido su crecimiento estilístico y ha emboscado el problema personal y social de comunicación que tenía planteado y que las circunstancias de ambiente y moda ocultaban.

Nunca ha estado resuelto, ni puede que lo esté nunca, el encuentro, en la tierra de nadie de la obra artística, entre el público y el trabajador

del arte (y decimos público en un sentido lato).

Las oscilaciones del gusto público se inclinan constantemente hacia un lenguaje fácilmente reconocible según los tópicos usuales. La sociedad rechaza todo aquello que la obligue a ver y no a mirar. El hombre auténtico ve o mira primero para ver después.

Privado de su cauce no-figurativo, cercado por la creciente proliferación de arte para mirar, Lucio Muñoz se ha replanteado el problema de la comunicación entre él y el público. Ha sopesado cada uno de los niveles en los que debe establecerse esta comunicación, cada una de las motivaciones que él mismo sentía en estos niveles. Ha repasado eso que se ha dado en llamar vocación, se ha mirado a sí mismo con afecto, pero con una total objetividad. Y, finalmente, ha tomado una decisión, llevándola al extremo a que tenía derecho.

Descartada la tentación de la realidad como tal una vez más, Lucio Muñoz, más fiel a su estilo, a su síntesis pictórica que nunca, nos ofrece su amistad. Y para ello nos introduce de lleno en su intimidad, en los signos que la componen, en sus fantasías, en su universo de las formas.

Esta oferta de amistad ha sorprendido a sus espectadores habi-

tuales, pues ellos estaban acostumbrados a que Lucio Muñoz hiciera referencia a formas que no se habían desprendido totalmente del cordón umbilical que las unía con su mundo, con el mundo del espectador.

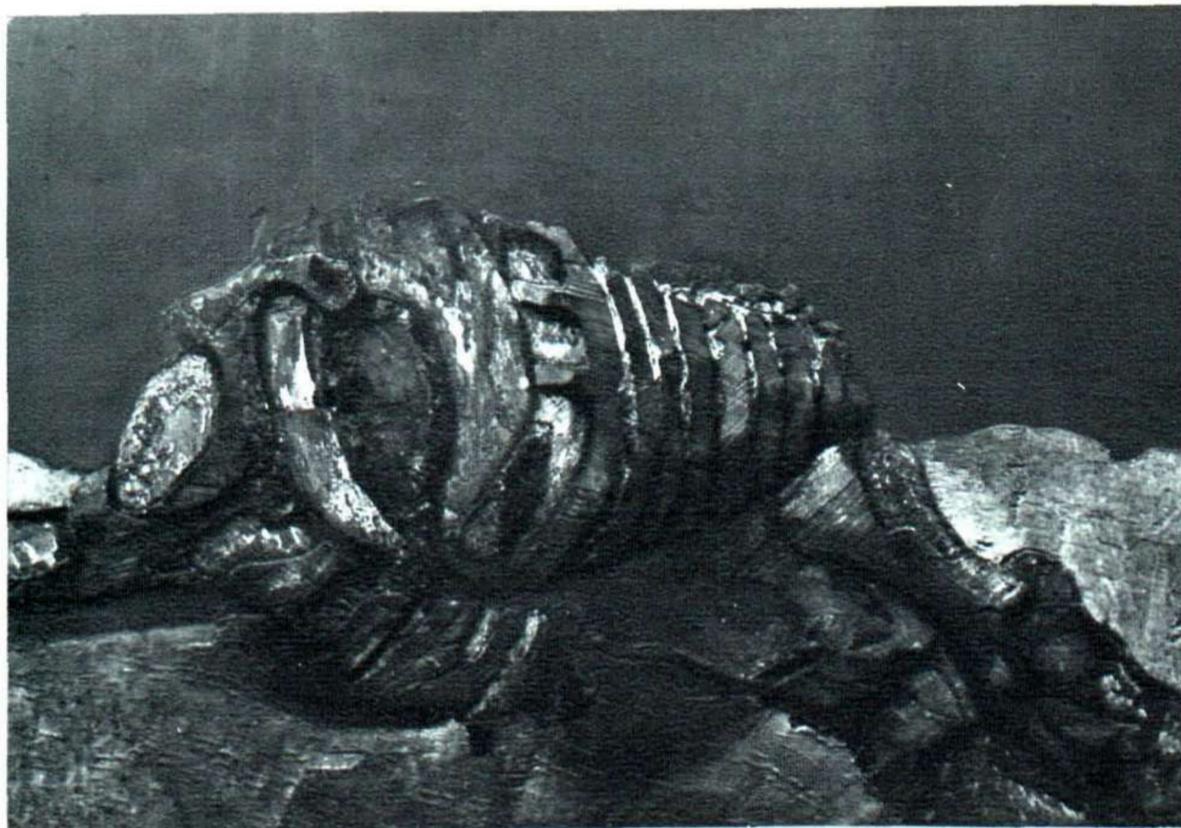
Ahora, Lucio Muñoz y su obra componen una sola persona. Y esta persona tiene sus oscuridades y sus luces, sus misterios y sus evidencias.

Todo cuanto le preocupa, le interesa, le duele, es materia de recuerdo o de imaginación, nos lo ofrece con un gesto más hermosamente pictórico, si cabe, que antes.

Así, los títulos de sus pinturas, concuerdan con esta actividad: "Estancia de 1944", "14 de agosto de 1971", "Para Amalia" y la serie de retratos secretos, y más aún, la serie de sus fósiles cuyos nombres han sido inventados: Reco, Jafo, Anier, Nergu, Pertoc.

Lucio Muñoz se ha sido fiel a sí mismo, y, en su medida, nos comunica mucho más que antes de su intimidad. Se ha ensimismado mucho más, como era lógico y necesario, para afianzarse en su actitud. También se ha vuelto más lírico, ha perdido un tanto de su actitud épica, inmediatamente anterior. Pues Lucio Muñoz ya ha escrito, como si fuera un pueblo en marcha, su historia. Y su historia ha alcanzado un cenit.

ADOLFO CASTAÑO



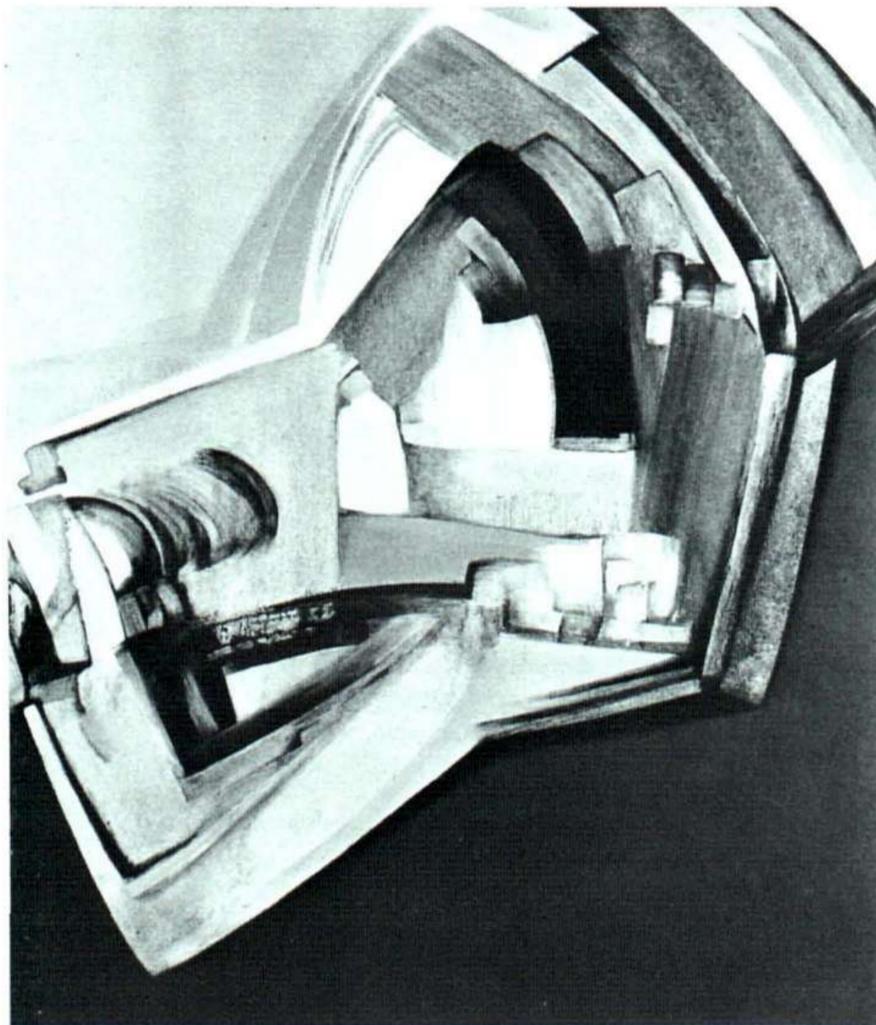
AGUEDA DE LA PISA

Normalmente, casi todo ejercicio pictórico encarna, en el cuadro, a un relato literario. El pintor "piensa" en imágenes y, en consecuencia, ofrece la posibilidad al contemplador de traducir ese pensamiento con palabras. Es esta una circunstancia muy normal, invocada aquí únicamente para señalar la excepcionalidad de un caso contrario, el de Agueda de la Pisa. Su pintura —recientemente expuesta en la madrileña galería Kreisler Dos— se desarrolla a través de un proceso sustancialmente distinto al referido. Es un problema de situación, de rumbo, de variantes en la estructura del discurso. El cual condiciona una razón final, resultante: la de que aquello que "está" —en el lienzo— no tenga por qué ser eso que se "ve" o se "cree ver".

No hay relato al uso en esta obra. Pero ello no implica la inexistencia de unas muy reales condiciones semánticas reveladoras de una clara argumentación. Se trata de una sencilla —sutil— cuestión adverbial. Pensar, naturalmente, pero "dentro de" la pintura. Ahí ha asentado las claves de su raciocinio plástico Agueda de la Pisa. El espectador que acuda a esa natural pregunta del "y esto, ¿qué?" deberá tener presente, para no caer en un vacío dialéctico, tal factor de origen. Todo pasa, todo ocurre, todo se mueve, todo tiene una explicación —si se quiere— de acuerdo a un orden establecido a raíz, desde el propio entendimiento de oficio.

Si el personaje es la forma, de momento, a Agueda de la Pisa, más que la peripecia, el hilo conductor de una anécdota, lo que le preocupa es la íntima necesidad existencial del personaje. O sea, el fondo. Su peculiaridad. Sería peligroso, no obstante, que, mediatizados por una presurosa significación de esta advertencia, llegáramos a la conclusión de que, en esta aventura, pintar fuese como una involuntariedad. Un no-sentido regido por el incualificado principio de "el arte por el arte". Precisamente, el testimonio se establece por el lado opuesto: el de la negación de esa banalidad. De toda banalidad. Agueda de la Pisa "quiere" conocer, que es la máxima declaración de fe posible. Querer, desear la pintura es lo mismo que indagarla, que penetrarla. Es casi lo mismo que averiguarla.

Sólo en estos términos cabe hacer de la neutralidad un compromiso. Pero lo neutral, ¿no es otro riesgo? La pintora lo elude merced a una

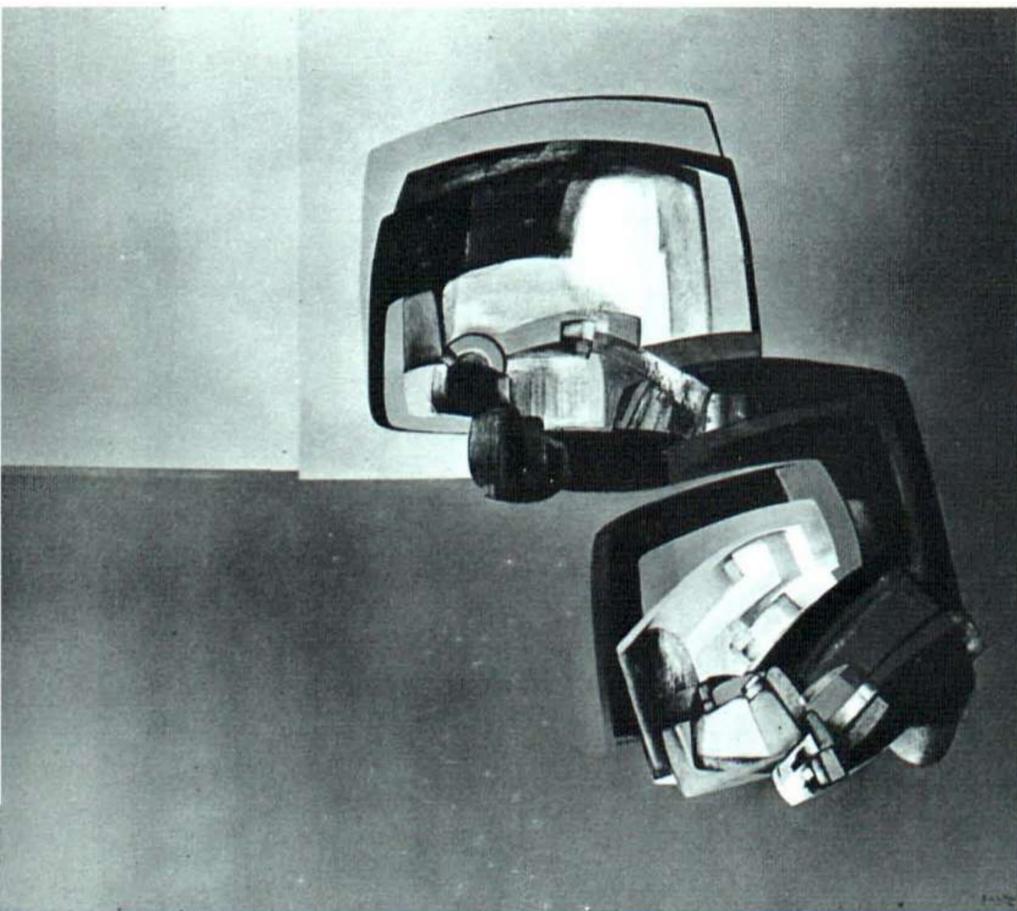


disposición mental. En el tiempo, en el espacio, la conciencia de un trabajo es lo primordial, presupuesto ineludible de una serie de signos "aparenciales" que, en comparación a lo anterior, acaban convirtiéndose en puros tecnicismos. Más o menos virtuosos —válidos siempre—, pero, al fin, hijos de la erudición, del enciclopedismo. Esta artista, en suma, parece indicar que el interés primero de todo viene representado por el valor de una conducta.

Así, pues, tal como está planteado, no cabe medir los resultados de su quehacer por medio de lo que serían episodios secundarios: figuración, abstracción, etc. Este, aquí, es un gesto que se erige como un "además". Para Agueda de la Pisa, el intento de hallar la pintura equivale a una reconstrucción. A la reconsideración personal de su auténtica naturaleza, de su más próxima concreción orgánica. El germen morfológico de esa investigación reside en un punto cualquiera del espacio. Un punto y su capacidad expansiva por medio del plano. Dos, tres dimensiones: el plano, el volumen, y el conflicto de uno y otro para conformar nuevos puntos desarrollables dentro de una idéntica organización pictórica. Lo inenarrable —se ha dicho: carente de relato en su aspecto convencional— se centra en una suerte de "acción" marcada por la tensión —desplazamiento, encuentro, ritmo, equilibrio...— de las fuerzas integrantes.

Críticos muy cualificados creen advertir en esta pintura una fehaciente ambición escultórica. Ampliando la virtud de tan verídica apreciación, podría hablarse de una consecuente aspiración arquitectónica, ya que alberga los precisos elementos —racionales y emocionales— para que esa determinación se cumpla. Como resumen de todos ellos, los elementos simbólicos, que procuran una traslación iconográfica desde niveles incluso poéticos hasta su "corporeización" plástica. De tal manera pudieran apreciarse los misteriosos cuerpos irreferibles de Agueda de la Pisa.

MIGUEL LOGROÑO



GENARO LAHUERTA

En el pasado número de BELLAS ARTES 75, en "Crónica de Madrid", se comentaba la exposición que el artista Genaro Lahuerta presentó en la galería Columela. Fechas más tarde, el pintor valenciano Genaro Lahuerta, director de la Escuela Superior de Bellas Artes de San Carlos de Valencia, era elegido académico de la Real de Bellas Artes de San Fernando de Madrid. Por ambos motivos, Genaro Lahuerta vuelve a ser actualidad, actualidad que ha acaparado en muchas ocasiones anteriores a través de sus triunfos, de sus manifestaciones en su doble faceta de artista creador y de profesor de Bellas Artes. Hoy, Genaro Lahuerta vuelve a estas páginas con sus paisajes y con las teorías que han marcado un cauce a su expresión. Genaro Lahuerta ha pintado el paisaje, género al que ha dedicado gran parte de su vida y de su obra. Recordando la última de sus exposiciones, la que presentó en Madrid en la galería Columela, le pregunto:

—Presenta paisajes en pequeño y en gran formato. Se observa que en los cuadros de mayor formato la síntesis es más pronunciada. Los detalles aparecen más en los apuntes de pequeño formato. ¿Por qué?

—Es lógica tal apreciación, pero es lo mismo lo que apare-

ce en el pequeño y en el gran formato. Lo que ocurre es que al hacer una reducción, cualquier mínimo poder que usted ponga toma un mayor volumen expresivo. Es decir, al cambiar de tamaño adquiere el cuadro una postal, una constancia y una presencia que al ser ampliada se diluye. Pasa como con un objetivo que ampliáramos, el criterio sería mucho mayor. En la nota reducida de tamaño aparece un mayor rigor en el que no cabe omitir nada.

—Se observa que su pintura va cada vez más hacia una síntesis pronunciada, tema sobre el que nos gustaría, nos interesaría, conocer su criterio teórico.

—Sí, es cierto lo que dice y su razón es muy sencilla. A medida que pintamos y los años pasan, se adquiere una conciencia superior, consciente o inconsciente a veces, de su trayectoria. Entonces estás como perdido, como olvidado. Pero surge un mayor ímpetu que está resumiendo todo lo que usted aprendió antes y eso es lo que, en esencia, culmina la simplificación. El pensamiento humano, la filosofía, tiene siempre tendencia al resumen. Cuando el resumen madura en el pensamiento humano y en la paleta, entonces se justifica y se comprende la simplificación.





—En su pintura han sobresalido muchos valores. Uno de ellos, el más acusado, tal vez, es el de la personalidad en el trato del colorido. Usted se nutre de las imágenes reales del paisaje de su tierra levantina. ¿Tiene esta tierra levantina, luminosa siempre, tantos aspectos tan varios que hagan posibles ese continuo juego cromático de sus cuadros en los que, si nos fijamos, no existe un cielo igual a otro?

—No es que la luz se presente tan cambiante. Yo no pinto un cielo igual a otro, porque he creído siempre que cada paisaje requiere un cielo diferente y coherente con lo que aparece en la Tierra. La razón no es otra que lo que usted trata de captar, lo que usted interpreta está sujeto a una geometría. La estructura sólida de ese escenario marca un determinado formato y un determinado color en cada caso. El celaje sería equívoco sin un paisaje sólido anexo.

—¿Usted pinta ante los escenarios naturales o capta apuntes y después realiza los cuadros en formatos mayores?

—Yo pinto y tomo muchas notas al paisaje directamente. Lo que ocurre es que a la hora de realizarlos, si es a un tamaño bastante grande, me molesta volver a ver la realidad primera, el escenario real, por varios motivos. Primero, porque falsearía la imagen fuera y habría una sobrecarga de imágenes. Segundo, porque entonces sería preso del cautiverio del natural. La Naturaleza es una gran maravilla, pero siempre que usted se sitúe en la medida en que es capaz de asimilar. En cuanto usted se excede, en más o en menos, la Naturaleza no le sirve.

—El género del paisaje es tocado por casi todos los pintores, por no decir por todos, aunque no sean especialistas en el género. Por otra parte, el paisaje está siendo interpretado cada vez más libremente. ¿Podría decirnos por qué caminos va a discurrir la futura interpretación del paisaje en su pintura y en la pintura en general?

—El paisaje, si está sujeto a lo que podemos decir pintura (no me refiero a trabajar con elementos extrapictóricos), tendrá siempre una unidad estilística e incluso histórica. El paisaje del pasado siglo, por ejemplo, tenía una fluidez menos condensada, más concreta, pero por encima de eso abunda el paisaje Naturaleza, que tendrá que parecerse siempre que mire sus valores clásicos y pictóricos. Lo que podrá cambiar será la técnica; la sustancia del paisaje tendrá que permanecer fija.

Las teorías y los razonamientos de Genaro Lahuerta nos descubren a un artista de ideas clarísimas y a un preocupado constante por los intrincados caminos de la expresión y la creación artística.

El otro tema de la conversación pertenece a ese otro mundo, el mundo de la didáctica, de las enseñanzas de las bellas artes en el que Genaro Lahuerta ha prestado importantes dedicaciones como profesor y como director en la Escuela de Bellas Artes de San Carlos. Tema sobre el que el artista tiene ideas y pareceres muy dignos de consideración, pero que dejamos inconcluso en el diálogo, en espera de las reformas actualmente en estudio.

FRANCISCO PRADOS DE LA PLAZA

ORIGENES DE LA VANGUARDIA ESPAÑOLA

En los primeros días de noviembre de 1974, la galería Multitud, "equipo joven, universitario, preocupado por toda manifestación artística, genuinamente comprometida con la cultura", abrió sus salas de la calle Claudio Coello, 17 duplicado, con una muestra colectiva integrada por obras pertenecientes a Rafael Alberti, Alberto Sánchez, Manuel Angeles Ortiz, Francisco Bores, José Caballero, Francisco Cossío, Salvador Dalí, Oscar Domínguez, Ramón Gaya, Federico García Lorca, Ismael González de la Serna, Juan Gris, Maruja Mallo, José Moreno Villa, Alfonso Olivares, Benjamín Palencia, Joaquín Peinado, Gregorio Prieto, Arturo Souto, José de Togores, Joaquín Torres García y Hernando Viñes. En el catálogo correspondiente, los organizadores de la muestra lamentaban no haber podido disponer para la exposición de piezas significativas de ciertos artistas, como Picasso, Miró, Vázquez Díaz, Mateos, Ucelay, Rodríguez Luna, Timoteo Pérez Rubio, García Maroto, Rafael Barradas, Ponce de León, Cristóbal Ruiz, Enrique Climent, Luis Quintanilla, Arteta, Olasagasti, Valverde, Renau, etcétera, olvidándose en su reseña de cincuenta ausentes, de nombres tan importantes como los de Colmeiro, Pedro Flores, Luis Garay, Joaquín, José Frau y Eduardo Vicente, así como de bastantes catalanes que en la época a que alude la muestra constituyeron aportaciones expresivas de inolvidable calidad. El conjunto reunido por los organizadores —con sus más y sus menos, como es lógico— ha tenido para los que alguna vez leímos una conferencia escrita sobre cuartillas coloradas, por ejemplo, en la "sala del crimen", de un Salón de Otoño, donde firmaban pinturas bastantes de los reunidos en esta muestra, mucho de confirmación importante. Esta colectiva sugestiva, varia, demostrativa sobre todas las cosas de lo que España ha contribuido al desarrollo del arte moderno, desde que en 1925 se celebró en Madrid, y la elegimos como un ejemplo, la Exposición de los Ibéricos, ha servido por otra parte para que aficionados y participantes en el proceso de ese lenguaje, que poco a poco ha cumplido cien años, conozcan directamente la calidad —y a veces la menor calidad— de los que antes de la contienda civil española del 36 integraban una especie de familia preocupadísima porque la pintura, la escultura, la poesía y la música superaran condicionamientos que las habían anquilosado en academicismos inaceptables.

LOS PIONEROS

Visitando esta exposición realmente necesaria, recordábamos con Jaime Brihuega que en 1925, "mientras en París nombres españoles llevaban ya más de una década alumbrando las filas de avanzada de las artes plásticas mundiales", se inauguraba en Madrid, como ha quedado dicho, "una exposición que bajo el título de Salón de Artistas Ibéricos, agrupaba las aspiraciones de quienes pretendían situar su arte más allá de las alambradas oficiales". Aunque el autor de estas líneas, por naturales razones de vida, no se **incorporó** un poco como si dijéramos al clima renovador español, hasta el año 1929 —año en el que mientras vivíamos la decadencia de la dictadura de Primo de Rivera, estábamos pendientes de "Documents", de la

aparición de "Sobre los ángeles", de todo lo que supusiera una oposición abierta contra lo tradicional y anacrónico—, recuerda el clima en el que bullían como verdaderos héroes muchos de los expositores que figuran en la colectiva que Multitud ha reunido, porque él tuvo la culpa de que florecieran, aparte los Ibéricos, realidades de la importancia del GATEPAC (Grupo de Artistas y Técnicos Españoles para el Progreso de la Arquitectura Contemporánea); ADLAN (Amigos de las Artes Nuevas), escenario de la primera exposición española de Picasso; grupos informes que no llegaron a conseguir la importancia social de los dos citados, a quienes iban destinadas las preocupaciones renovadoras de revistas como "Alfar" (La Coruña), "Arte" (Madrid), "Gaceta de Arte" (Tenerife), "Litoral" (Málaga) y entre las más jóvenes —y permítaseme la mención— la que con el título de "Hoja Literaria" supuso un poco la base del lanzamiento de Antonio Sánchez Barbuco, Arturo Serrano Plaja y mía. La España que resuena en la colectiva de Multitud era una España pionera, inicial, de una tensión y capacidad de inquietud sencillamente extraordinarias. Lo que de una manera general pueden llamarse los "años veinte y treinta" no lo fue de tanteos, de ejercicios, de tomarle el pulso a un proceso artístico y literario, sino el equivalente a una serie de **capítulos** —de capítulos en nuestro criterio importantísimos—, a los que el anacronismo académico más lamentable, aprovechándose de circunstancias tristemente extraartísticas, intentó después del año 39 sencillamente desconocer. Muchos de los nombres que han figurado en la exposición "Orígenes de la vanguardia española", que posteriormente han demostrado lo que significaban en sus principios, no eran simples "posibilidades", sino realidades artísticas, con las que en todo momento contó, por ejemplo, la Academia Breve de Crítica de Arte, fundada en 1942, para **seguir** lo que un núcleo disperso por razones ajenas al mismo había ya conseguido. Cuando ahora se celebran exposiciones antológicas, en cierta manera conmemorativas, de figuras como Cossío, Bores, Domínguez, Gaya, Mateos, Gris, Palencia, Peinado, Souto, Torres García, muchos espectadores no se dan suficiente cuenta que estos nombres y la obra de estos artistas ya suponía algo importantísimo en aquella España (1920-1936) llena de proyectos y de inquietud. En revistas y páginas periodísticas de la hora, un afán de modernidad, de renovación, tenía en contacto a los núcleos que en Madrid, en Barcelona y en diversas provincias españolas suponían los focos pioneros, la vanguardia verdadera, el pulso de lo que la exposición que nos ocupa se hace eco. Yugulada, como el país, en plena fermentación de propósitos, aunque no —como la vida ha probado— exenta de un desarrollo, de un crecimiento, de una afirmación en suma, gracias a los cuales lo que entonces fue presencia pionera posteriormente se convirtió en referencia importantísima de los que por razón de años no formaron en las filas de la primera vanguardia.

CRITICA ALERTA

Los nombres de Guillermo de Torre, de Eduardo Westerdhal, de García Bellido, de Sebastián Gasch, de Domingo López Torres, de Ernesto Giménez Caballero, de



ALBERTO. BOCETO PARA UN DECORADO.

JOAQUIN PEINADO. «BODEGON».



Ramón Gómez de la Serna, etcétera, utilizados con abundancia en el espléndido catálogo que Multitud ha publicado con motivo de su puesta en marcha llena de sentido, eran los que "por aquel entonces" querían ver adscrito a la modernidad lo que chapoteaba en anacrónicos academicismos, y por consiguiente quienes defendían en el terreno de las artes plásticas —sin olvidarnos de la "vertiente moderna" de un Manuel Abril, por ejemplo— o de la cátedra permanente de Eugenio d'Ors en sus glosas, eso que ahora nos parece demasiado fácil, y a tantos que lo fuimos, un poco pasado: **ser moderno**. "Cualquier tiempo pasado fue vanguardia", hemos dicho alguna vez y en algún sitio, y para que los años treinta lo fueran en plenitud de derechos, los escritores citados y muchos más jóvenes que por entonces no concebían otra expresión que la arriesgada, combatían porque el lenguaje artístico en vez de servil y conmemorativo se impusiera lleno de fantasía y linaje creador. Lo que supuso "Alberto" en aquel tiempo, y por consiguiente para quienes en él defendían por encima de todo el riesgo y la exigencia, es difícil que lo comprendan, ya instalado en la historia del arte moderno español por legítimo derecho, los que pronto asistirán a la puesta en marcha de la Fundación Alberto Sánchez. Hoy, que todo el mundo parece informado de tentativas y corrientes expresivas, nadie sabe lo que era cuando una "crítica alerta" abría caminos a todas las novedades, defender lo que nadie defendía, y meditar en periódicos y revistas sobre lo que se consideraba "requetemaldito" por todos los que aún creen que lo bueno en arte es un retrato epidérmico y minucioso o una naturaleza muerta para estudio de pliegues, flores caídas y cosas así. Comenzaban a considerarse los valores extraordinarios de un Solana, de un Vázquez Díaz, vituperados la mayoría de las veces por la crítica desfasada, y por los Jurados que concedían "medallas de honor" a quienes cultivaban formas ancianas. Y en medio de "los mitos idealizados de la pintura burguesa —como Westerdhal escribía en su heroica "Gaceta de Arte" tinerfeña—, de sus maravillosos pescados, de sus naturalezas muertas, de sus perfectos desnudos, sus crepúsculos, sus paisajes llenos de cervatillos y enamorados, la resurrección de bacanales, sus brillantes conmemoraciones guerreras, sus príncipes, sus santos, sus náyades y sirenas", los defendidos por una crítica informada de lo que ocurría en el mundo implantaban un mundo más sencillo, más limpio, muchísimo más poético, como cualquiera deduce de la exposición que nos toca comentar. Aparte lo que en la plataforma parisina ponían en órbita Picasso, Miró, Dalí, Bores, nadie sabe lo que resultaba defender en un clima nada propicio exposiciones personales como las de Alberto, Maruja Mallo, Benjamín Palencia, Arturo Souto o los entonces más jóvenes: Rodríguez Luna, Climent, etcétera. Pero la "crítica alerta" cumplió a la cabeza de pioneros y vanguardistas. Dándoles en todo momento el respaldo que necesitaban quienes, convertidos en auténticos quijotes, fundaron, cara a la España del mañana, las bases de nuestro rico arte nuevo.

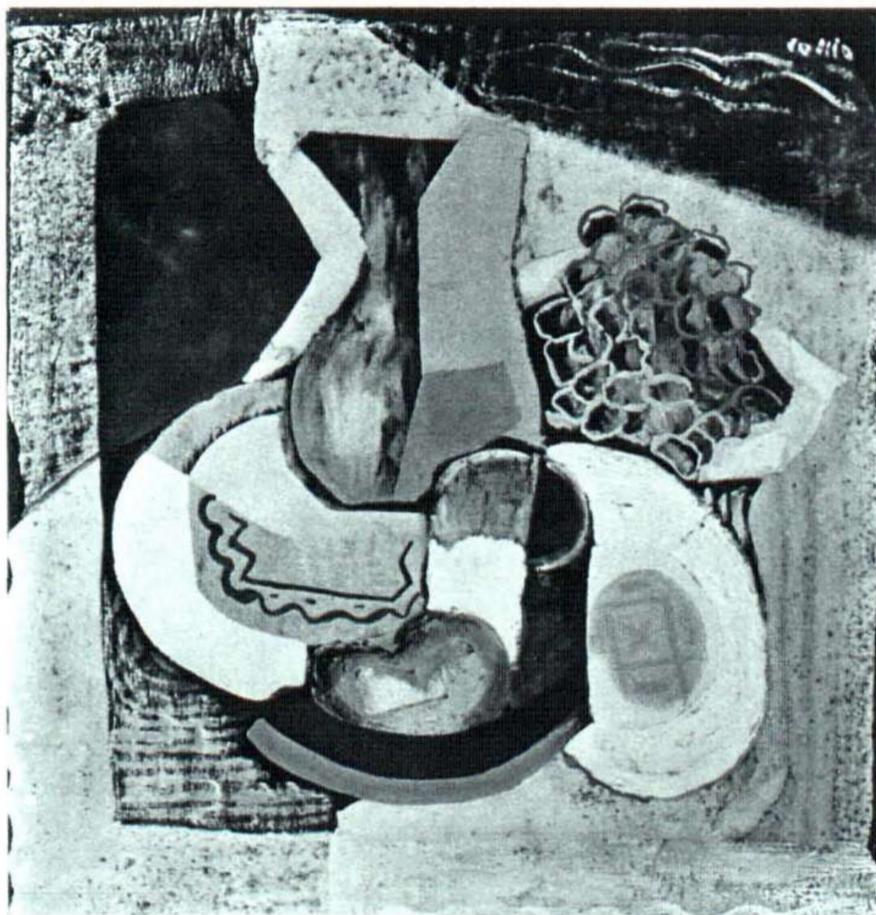
SE PRECISABA...

Se precisaba en los tiempos de la primera vanguardia, que nosotros limitaríamos entre los años 25 y 36 exactamente, "la ruptura con unas ideas, ineficaces por su falta de vitalidad" —según mantenía el "9.º manifiesto de 'Gaceta de Arte'" el año 33, cuando la modernidad había conseguido bastantes victorias—. "Se precisaba la automática destitución de un profesorado sin competencia, inculto, sin función. Se precisaba la destrucción de cuanto significara costumbre e inercia. Se precisaba —en fin— la muerte revolucionaria de lo llamado oficial, escuelas, museos sin

energía y actividad, mausoleos en que las normas del arte histórico trataban inútilmente de animar a las juventudes de un nuevo tiempo. El problema, librados múltiples combates en la calle, y establecidos como por milagroso decreto, pautas y signos que hasta aquellos tiempos no podían ni sospecharse, era combatir en la raíz, vale decir, en las escuelas donde se aprendían artesanalmente los oficios, el mal gusto y la pésima información de quienes mal educaban a una juventud, sin informarla con la amplitud necesaria de lo que entonces constituía la problemática artística de la hora. Quienes con sus exposiciones, y sobre todo con sus abundantes **manifiestos**, se oponían a todo lo que fuera **pompierismo** en sus múltiples acepciones, tenían que defenderse de esa inercia que, personificada por profesores y maestros mal educados, privaba a sus alumnos de la necesaria información. ¡Qué fecha importantísima para quienes dieron las primeras batallas de la modernidad, la que los convirtió, en tiempos republicanos, en profesores de instituto, y por consiguiente en informadores a la última de una juventud que no iba ya a perder su tiempo cultivando la mano y desatendiendo el cultivo de su espíritu! ¡Y qué triunfo el de quienes, después de desbordar sus trincheras iconoclasticas, se establecieron un poco antes de la guerra civil española en los lugares donde maestros y profesores sencillamente mal educados colaboraban desde hacía tiempo a la mala formación de jóvenes que, bien informados y suficientemente cultivados con arreglo a las ideas de su tiempo, no hubieran tenido que convertirse como andando el tiempo ha ocurrido en enemigos sempiternos de la modernidad! ¡Recordaré siempre —y me refiero concretamente a la figura inolvidable de Alberto— el fervor, el entusiasmo, la entrega extraordinaria con que el toledano cumplía con sus discípulos para los que no era un freno, una inercia, una peligrosa cautela...! ¡Siéndome muy difícil olvidarme de una colección de dibujos infantiles conseguida bajo la vigilancia de Maruja Mallo, en la cátedra desempeñada por la pintora, al mismo tiempo que en ADLAN exhibía, con una introducción mía, proyectos cerámicos de una calidad y finura sorprendentes!

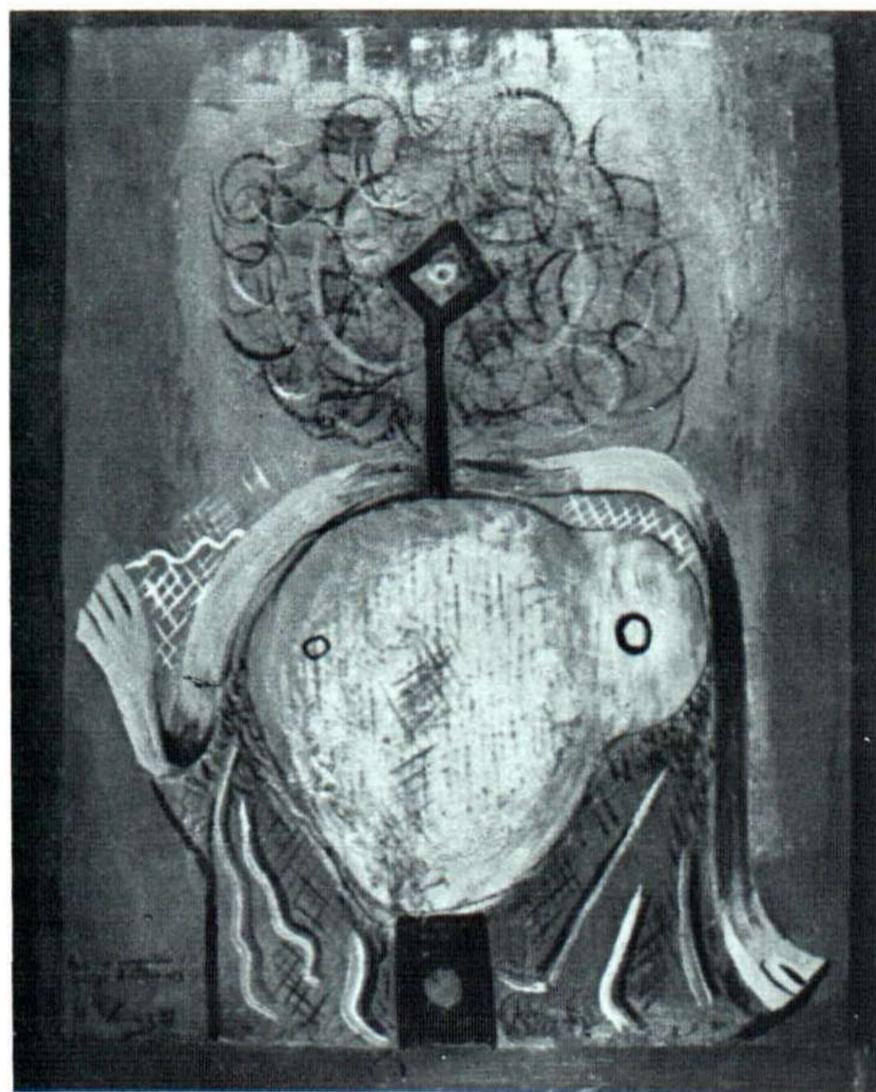
PRUEBA DEL FUEGO

La guerra civil española fue una prueba de fuego para esta primera vanguardia, que la muestra de la galería Multitud ha actualizado. Dentro y fuera de España, los que tienen el honor de haber sido el principio indiscutible de un rango expresivo, cultivado en la actualidad por nietos de aquellos vanguardistas, corrieron un tremendo peligro: quedarse en lo que prometían en sus combativas exposiciones de "antes de la guerra", y conducir a plenitud, a una plenitud suficiente, lo que en el arranque de sus destinos constituyó indiscutible y legítima novedad. "Orígenes de la vanguardia española" ha ofrecido para nosotros, y en consecuencia, dos aspectos: uno que nos llena de orgullo, y otro —resulta forzoso declararlo— que nos colma de melancolía. Los artistas que sufrieron la prueba del fuego, saliendo victoriosos, triunfantes de ella, son sencillamente los que aparte "vanguardistas" tenían derecho, conquistaron el derecho pasado el tiempo a ser llamados pintores y escultores. Aquellos otros que, con motivo de trauma nacional tan importante, han seguido viviendo de lo que antes de la guerra prometían, se han quedado, aunque duela registrarlos, en inquietos de poca talla que, pasados los años, no pueden valorizarse de la misma manera que valorizamos a Pancho Cossío, a Benjamín Palencia o a Alberto Sánchez. ¡Yo recuerdo, con infinita emoción, los



FRANCISCO COSSIO. «BODEGON».

HERNANDO VIÑES. «MUJER».



comentarios que nuestros mejores pintores y escultores jóvenes hicieron del escultor Alberto cuando se celebró en el año 1970 su extraordinaria exposición en el Museo de Arte Moderno madrileño! ¡Y yo he sido testigo demasiadas veces de la mala opinión que artistas nuevos, realmente en marcha, emiten cuando lo que se les brindan son muestras de gentes que, pertenecientes a la primera vanguardia, no se han quedado más que en eso: en antiguos vanguardistas! La guerra civil española, que desorganizó una época inicial española, de enorme interés para la pintura, como ha podido verse en la colectiva de Multitud recientemente expuesta, sirvió, sin embargo, para diferenciar dos cosas muy distintas: el pintor que no era más que una inquietud expresiva sin demasiado futuro de aquel otro que militó por derecho en la primera vanguardia, porque se trataba precisamente de un futuro, de un destino creador a la larga, de una de esas figuras que, sometidas a la prueba de fuego, son hoy en nuestro vario panorama artístico figuras singulares. Visitando la exposición que nos ocupa recordaba yo como si las hubiera declarado en estos días palabras pronunciadas por George Braque poco antes de morir, relativas a "vanguardistas" universales, muy manejados a tontas y a locas, por teóricos y profesores... Y las recordaba porque el gran pintor francés, el indiscutible **pintor** francés, denunció como contumaces inútiles a muchos artistas que han llegado a conseguir incluso renombre, y como verdaderos artistas, a todos aquellos que además de iconoclastas, de legítimos vanguardistas de su hora, llegaron a entender la pintura como la entendieron en cualquier tiempo los que de maneras muy diferentes la cultivaron. El vanguardista, que no se metamorfosea pasado el tiempo, y se convierte en un artista tan legítimo como hombre de su tiempo, se queda en eso: en vanguardista. Lo mejor que se puede decir de los que han integrado la muestra de Multitud, donde se recogieron obras fechadas entre los años 1920 y 1936 exactamente, es que una gran parte —exceptuando a los desaparecidos— constituyen capítulo muy importante de la pintura española de hoy.

LECCION OBLIGADA

¿Cuál es la lección que se deriva de la muestra "Orígenes de la vanguardia española", lo mismo para los aficionados que para los artistas jóvenes que no vivieron dentro del paréntesis que la misma recoge?... La inmoralidad que supone, por lo menos desde nuestro punto de vista, explotar una caligrafía a lo largo del tiempo que no logra cobrar importancia de representativo, importante lenguaje. ¿Quiénes de entre los expuestos en la muestra de la galería Multitud son además de "pioneros" **pintores**, como decía Braque; pintores por encima de circunstancias, calificadas por un determinado clima de combate polémico?... Aquellos que, en vez de llenar con su actitud de una cierta melancolía, como hemos apuntado, se nos convierten en legítimos representantes del arte moderno español. Estaremos siempre en el terreno artístico que es el que nos importa, con los que, preocupados por la amenaza permanente del "academicismo", o pongan sus heroicidades, sus tentativas, al natural anquilosamiento en que consciente o inconscientemente caen los que incluso de buena fe se consideran en plena forma. Pero no nos es posible, cuando ya han transcurrido la primera, la segunda, la tercera y hasta la última vanguardia, defender como más importante aquello que no pasa de intención, de tentativa, de ensayo, desdeñando a lo más pleno, a lo más conseguido, que no es, naturalmente, ni lo más aparente,

ni lo más "pompié". En el momento de confusionismo tremendo que el arte vive, lo que sobran, por desgracia, no son las plenitudes, sino los "intentos"... Intentar pasar por "palabras" lo que no son en realidad sino "vagidos", convertidos en norma por desgracia de muchos fantasmas, de demasiados sietemesinos, resulta algo que no puede de ninguna manera aplaudirse. Cuando se contemplan exposiciones como la de los "Orígenes de la vanguardia española", la cosa está clara: son los que siguen estando, los que han crecido, los que no se han quedado un poco como encanijados... Y no son, por mucho que en su momento vanguardísticamente supusieran, los que a la hora de concretar una personalidad definida, o viven esclavos de una fórmula generalmente modesta, o no hacen otra cosa desgraciadamente que insistir en enfoques y puntos de vista, incapaces de desarrollarse como resulta obligado. Todo artista en posesión de una personalidad definible a la larga irrumpe en el mundo artístico de turno como un vanguardista, como un disidente, como un antiacadémico... Ahora bien, todo pintor que después de aparecer en el concierto más o menos revuelto de una vida artística determinada explota sus principios, se agarra a sus principios, se queda más o menos en sus principios, se convierte —pese a la gran bibliografía que muchas veces le sepulta— en algo prometido, incapaz del forzoso desarrollo... La madurez no es la consolidación de un arranque en arte, sino la cima de un proceso inicialmente sugerido. Los artistas de la muestra de Multitud que siguen interesando a todos los que nos preocupamos por la vitalidad del arte moderno español en sus distintos niveles no son ni los más extravagantes, ni los más "vanguardistas", sino aquellos que después de componer la pequeña legión considerable de la primera vanguardia española, iluminan el futuro con sus obras actuales, tan vivas como sus tareas iniciales, pero consecuencia de un desarrollo expresivo y humano, digno de la suficiente consideración. Es muy triste que haya bastantes valoradores para quienes todo lo que huele a iconoclastia importa mucho más que lo que significa arte, por ejemplo, tan a la altura de un tiempo, como maduro. Pero no es válido, sobre todo cuando se ha tenido el honor de vivir una juventud con los que eran menos jóvenes que nosotros, pero hermanos en inquietud y ambiciones, aplaudir como representativo de un momento, como significativo en suma, aquello que muchas veces no es sino tanteo, perplejidad, modestia ambiciosa e impotencia en definitiva. Desconocer, como se pretendió, lo que la Academia Breve de Crítica de Arte defendió dentro de lo posible, enlazando con lo conseguido por los artistas reunidos en la muestra "Orígenes de la vanguardia española" y sus derivados, fue tremendo pecado. Seguir creyendo, como muchos artistas hasta cierto punto truncados creen, que se cumple mejor abonándose a la tentativa permanente que esforzándose en llevar a plena expresión proposiciones iniciales, casi siempre recibidas como hechos revolucionarios, es más bien abusar... Porque una cosa es asistir a la muestra de Multitud y aplaudirla generosamente por todos los que la integran supusieron, convencidos de que el arte moderno español no partió de cero el año 1939. Y otra, en virtud de un sospechoso y "modernoso" papanatismo, tratar de convencer a tirios y troyanos, y de convenirse, por tanto, que todos los integrantes de la nómina real o posible de tan importantísima muestra disminuyen a quienes desde 1939 a 1974, año este último en el que se concluyen nuestras líneas, han aportado valores personalísimos de gran importancia al censo interminable de la pintura y escultura españolas.

ENRIQUE AZCOAGA

FERNANDO DELAPUENTE

La última exposición de Fernando Delapunte, en la galería Kreisler, justifica que tratemos de acercarnos a la obra siempre joven de este pintor santanderino que, ajeno a las modas, alejado por igual de las maneras y de los ismos, recrea con alegría interior el paisaje de España.

Es fácil acercarse a su pintura: atrae con arrebató y posee la fuerza milagrosa de que, antes de cualquier posible consideración estética, se establezca entre el cuadro y el espectador una corriente irreversible de simpatía. Pero comprender su obra requiere voluntad de análisis, sereno detenimiento, y acaso no sea posible que encontremos las claves de su quehacer sin que pretendamos abarcar en cada instante la totalidad de su esfuerzo. Por eso, en esta exposición, dedicada con preferencia casi exclusiva a los temas del mar, sólo puede encontrarse un momento de su tarea pictórica, y un momento que, considerado de forma aislada, nos llevaría a traicionar la continuidad rigurosa de su trabajo. Entre la *Barca varada* y su *Monasterio de El Escorial* hay sutiles pero irrompibles relaciones estéticas y de sentimiento.

Para entender a Delapunte —sin olvidar un instante que frente a la creación artística son parciales y subjetivas todas las formas de entendimiento— no resulta ocioso que recordemos la polémica entre Reynolds y Hazlitt sobre si el arte de la pintura reside en producir por el conjunto las impresiones de los detalles, o en rehacer por el estudio de los detalles la visión integradora del conjunto; polémica, por lo demás, bizantina, puesto que en modo alguno afecta a la esencia de la pintura el punto de vista del pintor, sino, si acaso, a su personal estilo y a su técnica. El espectador que se enfrente por primera vez a un cuadro de Fernando Delapunte se inclinará a pensar que el artista, prescindiendo de todas las líneas secundarias, busca sólo el conjunto, el entramado ideal del paisaje. Después de una contemplación más honda creará descubrir que la línea pura, tan evidente, no está al servicio de la realidad sino en la medida que esa realidad puede servir de apoyo para la proyección de un mundo interior. "Nos ofrece en sus lienzos una síntesis recordada de lo visto, una simbolización más que una documentación" (Lafuente Ferrari). La actitud del pintor ante la realidad participa de la meditación y del ensueño; es un ensueño querido y cultivado, un ensueño enamorado de la disciplina. Su nombre, mejor que con palabras castellanas, puede expresarse con un vocablo francés: *rêverie*.

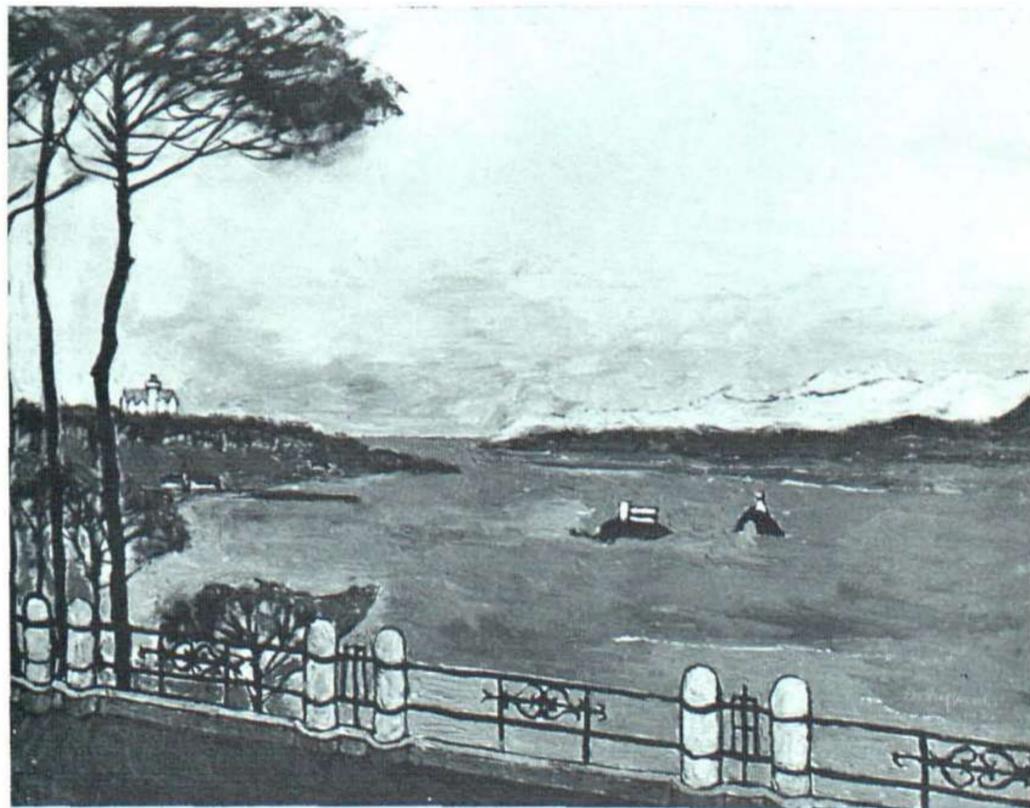
Sin embargo, la realidad que interpreta el pintor no pierde sus rasgos esenciales, su fisonomía personal característica. Es ella misma, aunque trascendida, enriquecida, depurada por la personalidad del artista. Lo que da consistencia a su mundo pictórico es que en ningún momento se establece la escisión entre objeto y sujeto, entre cosa y creador, sino un diálogo amistoso. El artista presta su voz a la Naturaleza, pero es la Naturaleza quien da el tono a su melodía. De esta forma, mundo y pintor —unidos y compenetrados— colaboran en una realidad nueva que participa de la materia y del espíritu, que es a la vez e indisolublemente "paisaje de la tierra y del alma", recreación respetuosa, religación entre el ambiente y el hombre: poema.

Tiene el pintor la enorme capacidad de síntesis, la sutil penetra-

ción en las esencias de las cosas, que le da su formación matemática, su carrera de ingeniero. Sus fabulosas dotes de dibujante encuentran en cada momento la expresión definitiva con la máxima economía de medios. Y una mirada medianamente acostumbrada a descubrir los secretos de la pintura se dará cuenta al instante de que el cuadro está trabajado desde el fondo a la superficie, de que la preparación del lienzo lleva ya implícita la vibración de la luz, del color, que triunfa en las capas exteriores. Tan firme es la mano, tan seguro el dibujo, que el pintor se ve obligado a descomponerlo a veces para obtener el leve desvanecimiento de las formas, vistas a través de las capas de aire. Y esto no lo consigue amontonando colores, sino pulsando las líneas maestras de las arquitecturas, que tiemblan como una cuerda de guitarra al transmitirnos la tensión del intérprete. De esta forma se logra la fusión entre la obra del hombre y la Naturaleza que tan certeramente señaló Camón Aznar: "La arquitectura, en estos cuadros, es sentida como paisaje, con todos los alabeos y gracias e imaginaciones que el paisismo puede sugerir". Delapunte contempla el mundo con mirada limpia, con ingenuo regocijo de niño eterno que se admira de la obra creadora de Dios y de la obra creadora de los hombres, que desearía ver cómo ambos se funden y se coordinan en un orden indestructible.

Hemos empleado la palabra "ingenuo" con toda consciencia. En la tradición lingüística castellana, la voz ingenuo tiene un alto sentido que sólo ahora, por la progresiva carencia de verdadera ingenuidad, se empieza a cargar de un injusto matiz despectivo. Ingenuo es el hombre sin doblez, el auténtico, el sincero; el que habiendo sido creado libre de espíritu, no ha perdido su verdadera libertad. De

"BAHIA DE SANTANDER".





«ARREBATO DE CIELO Y MAR».



«LEVANTAR LA LUNA».

aquí que al llamar ingenuo al pintor Delapueente apartamos radicalmente de su persona y de su obra el adjetivo "naif", arma de doble filo, que si por un lado apunta a la sinceridad, evoca con más fuerza todavía una afectada simpleza. El pintor "naif", la mayor parte de las veces persigue la perfección técnica con los medios tradicionales y está seguro de haberla alcanzado. La consecuencia es un detallismo inconsistente, a veces tocado por la gracia, pero frecuentemente artificioso y superficial. La verdadera ingenuidad, por el contrario, reside en la visión, y no en la técnica; en la dulzura expresiva del vocabulario, y no en la gramática. El "naif" suele ser barroco; el verdadero ingenuo, clásico y depurado. "Por eso faltan aquí sombras y luces solares, perspectivas pautadas, ambientación atmosférica. Todo se halla como solidificado en unos colores grasos y enteros, una de cuyas seducciones consiste precisamente en unos contrastes cromáticos que robustecen las formas" (Camón Aznar). El pintor, es cierto, no se pliega, o lo hace sólo raras veces, a las leyes tradicionales de la expresión plástica; pero en cada instante un observador atento puede darse cuenta de que las conoce, las domina, las utiliza a su antojo para obtener efectos psicológicos mucho más eficaces que si se atuviera de manera estricta a una preceptiva. El paisaje y la arquitectura, bañados por una luz uniforme y pura, muestran la rítmica ordenación de volúmenes en toda su más casta desnudez. Ajenos a las modificaciones ópticas —sombras, luz crepuscular, nieblas—, que cambian su fisonomía de forma ilusoria, el pintor nos entrega la pura idea, la pura poesía de nuestro entorno, como estaba, como pudo estar, en los primeros días de la creación, en la primera visión del arquitecto, en la primera primavera. Y juega, insinuante, con la perspectiva, como en esa *Puesta de sol en Riofrío*, donde las primeras encinas son borroncillos desdibujados para que el foco óptico se concentre en la mole rectangular del palacio, que, en un sorprendente hallazgo arquitectónico, se funde con las últimas lomas, como una construcción rupestre, para lograr la unidad absoluta. Otro efecto inolvidable es el de la convergencia de los surcos en cuadros del campo castellano (*Surcos, Sol*), que subrayan la inmensidad de la desnudez; efecto acrecentado por la colocación en primerísimo término del buey o el labrador y por la construcción del cielo, de una luminosidad aplastante, en estratos de horizontalidad rigurosa. Delapueente pliega, alarga, distorsiona o mantiene la perspectiva —como se extiende o se comprime la medida de un verso— para obtener efectos expresivos. Y sobre este entramado de líneas canta, con notas de color, su melodía interior. "El color y la luz son únicamente los que la dialéctica interna de la propia pintura exige"

(Campoy). "Todo ello hace más perceptible la transparencia diáfana de su aire, la igualdad de su luz, la impasible inmovilidad de un mundo que parece haber sido arrancado del tiempo" (Areán). No son, es cierto, los colores de Fernando Delapueente los que el ojo "normal" descubre sobre la superficie de las cosas. Son los colores tipo, los colores ideales que requerirían para alcanzar su absoluta perfección las piedras y los árboles. Acaso los colores que tendrían realmente si la primitiva naturaleza de las cosas no se hubiera desvirtuado por la agresión del tiempo y de los hombres. Y son, sobre todo, los colores de un estado de ánimo; los verdes, los azules, los oros y los rojos de un perpetuo país de las maravillas donde la belleza puede danzar alegre porque hasta ignora que exista la fealdad.

El paisaje encuentra así su contrapunto en el retrato, otra de las modalidades que gusta cultivar Delapueente. Retratos básicamente distantes del amaneramiento, del estatismo rebuscado. El cuerpo humano se detiene sólo un momento, casi siempre en una postura rítmica, como si en el continuo y fluido danzar que es la existencia hubiera procurado una pausa para quedar en el lienzo convertido en lúcida melancolía. Una melancolía pensativa que, por paradoja, parece conciliar la tristeza y la alegría: tristeza alegre o gozo entristecido cuyo efecto inmediato sobre el espectador es la sensación de hondura en el modelo. Los seres que retrata Delapueente nos prometen siempre algo más; no agotamos su conocimiento en la primera mirada, y de esta forma podemos compartir su presencia con una esperanza de tibia compañía.

Este propósito del pintor, este afán de ahondar sin descanso con procedimientos estrictamente pictóricos y ajenos a cualquier retórica, ha de encontrar necesariamente su mejor modelo en la inmensidad cambiante del mar. "Parece haberse propuesto como tema el de la soledad infinita del mar. Resalta la composición en franjas que rozan la abstracción —ésta la cultivó, al parecer, durante algún tiempo—, con sólo el breve círculo de una luna roja o negra sobre el horizonte marino. Delapueente nos transmite —nos hace sentir— esos momentos de cósmica grandeza en que el mar hechiza tanto como sobrecoge" (Santos-Torroella). Sus marinas son, en efecto, un canto a la soledad. Pero no a la soledad desesperada y amarga que nace del abandono, sino a esa otra soledad amorosa y creadora que es fruto del voluntario despojamiento. El mar horizontal, solo y yacente bajo la mirada luminosa del cielo, es también luz; es vida. Vida y luz seguimos esperando de su pintura.

J. M. CARRASCAL MUÑOZ

ADOLFO ESTRADA

Más de una vez he recordado —y, desde luego, no supone un descubrimiento— el hecho curioso de que, en nuestra hora, no exista una tendencia que la represente. El signo de esta etapa —los veinte últimos años— es la diversidad. Hubo un tiempo en que las modas estéticas duraron siglos. Más tarde, lustros. En la actualidad no hay modas, sino coexistencia pacífica de las posturas estéticas más opuestas. No es necesario hacer un gran esfuerzo de imaginación para suponer el desconcierto de un investigador futuro cuando descubra que hubo una época en que tan actual y representativo era el hiperrealismo como el surrealismo, la abstracción geométrica o el informalismo expresionista.

Probablemente podrían establecerse dos grandes provincias del arte. Una, la que para avanzar hace tabla rasa del pasado. Otra, la que lo respeta (teniendo en cuenta que tan pasado es el naturalismo decimonónico como el racionalismo de Mondrian). Huir del pasado o retornar a él, para contemplarlo con ojos nostálgicos, son dos actitudes igualmente válidas.

Hay dos aforismos en el arte contemporáneo que han sido esgrimidos dogmáticamente para hacerles decir lo que sus autores no pretendieron. Uno

es el de Mallarmé, relativo a la poesía: “La poesía no se hace con ideas, querido Degas, sino con palabras”. El otro es aquel de Maurice Denis, considerado punto de partida del arte contemporáneo, acerca de que el cuadro, antes que un caballo o una mujer desnuda, es una superficie plana cubierta de colores, etc. Muchos poetas, siguiendo equivocadamente a Mallarmé, proclamaron que a la poesía, para serlo, le sobraban las ideas. Los pintores, tomando el rábano por las hojas, decretaron que a la pintura le sobraba la mujer desnuda o el caballo. Lo que sin duda alguna quisieron decir el poeta y el pintor es que no eran las ideas —o las cosas representadas— lo que elevaba al poema o al cuadro a la categoría de obra de arte, sino la manera de expresarlas y representarlas. No es el “qué”, sino el “cómo”, lo importante en el arte. Y da no sé qué tener que andar recordando cosas tan sabidas y de sentido común.

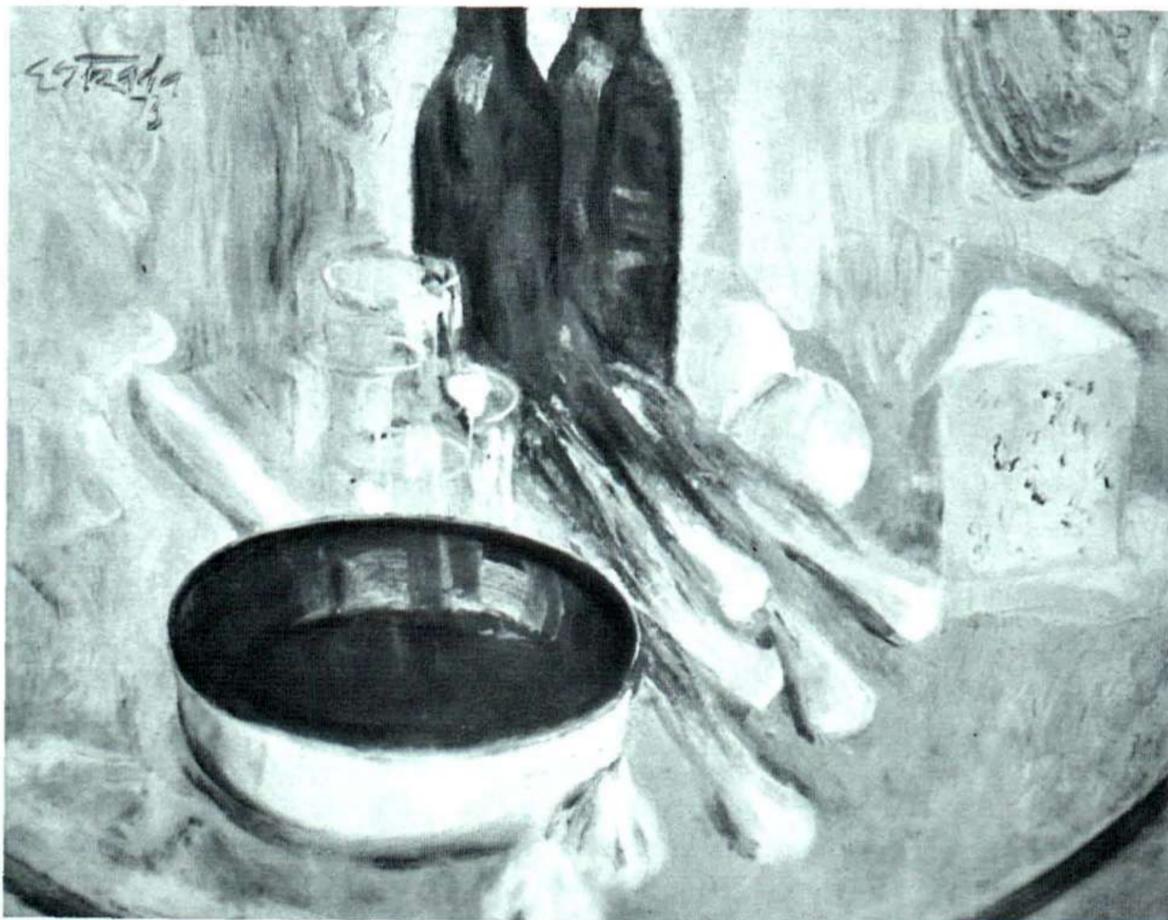
Viene esto a cuento de la última exposición celebrada por Adolfo Estrada en la galería Celini. Para quienes miden la intensidad del arte por la novedad externa (¿puede escribirse “novedosidad”?), los cuadros de este artista no les contarán nada que no sepan: el silencio de unas frutas o

unos vasos sobre una mesa, la transparencia casi fantasmal de unos cuerpos femeninos a punto de disolverse en la luz. El tema no es nuevo, como no supone novedad temática un paisaje de Van Gogh respecto de uno de Patinir. O un soneto amoroso de Miguel Hernández respecto de otro de Quevedo. Es nueva, por personal, la manera de introducirnos en el mundo en que reinan las cosas y los seres que nos eran conocidos.

Adolfo Estrada alza el telón del escenario en el que van a representarse sus dramas silenciosos. Nos presenta un ámbito en el que cada cosa importa poco y mucho el conjunto de ellas. Es un coro sin solistas. El mismo primor que pone en modelar una espalda femenina lo aplica cuando se trata de representar una tela, un espejo frente al que no hay nadie mirándose y que —estoy seguro— no devolvería la imagen de quien se contemplase en él. Es un mundo donde no existen jerarquías. El ser humano no es superior —quiero decir que no atrae especialmente nuestra atención— a una ventana o una cortina. Todo aparece nublado por el recuerdo y la melancolía.

Aunque sí existe un protagonista: la luz. Una luz que no corresponde a una





estación del año ni a una hora del día. Es una luz irreal, metafísica, que despoja a las cosas y los seres de su densidad y de su peso. Es luz imposible que sitúa a lo representado fuera del tiempo y del espacio. Hemos penetrado en unas mágicas galerías machadianas. Estamos mirando criaturas que nos llaman "desde el umbral de un sueño". Entrando a saco en los hallazgos del poeta, y atribuyendo a los objetos de una naturaleza muerta lo que él dijo del paisaje castellano, diríamos que son "tan tristes que tienen alma".

La pintura, arte del espacio como es obvio, se acerca aquí a las artes del tiempo, música o poesía. Estrada pinta desde el tiempo. Pinta el tiempo. No el cronológico, atado a las fechas, sino el tiempo psicológico, segregado por el hombre. El tiempo proustiano, a punto de perderse, es congelado por el artista antes de que se desvanezca y deba volver en su busca.

Excuse el lector lo que de literario pueda haber en estas palabras mías. No estamos ante una pintura literaria, pero quienes escribimos utilizamos nuestra herramienta —la literatura— para tratar de aproximarnos a lo inefable, a aquello que el pintor, el artista, ha captado por medio de unas formas creadoras. En todo caso, lo que en mis palabras pueda haber de literario es culpa mía, no del pintor. La audacia del crítico consiste en tratar de dar un correlato literario de un hecho plástico. Es decir, la audacia del

crítico, su vanidad, consiste en creerse creador. Aunque no sé si no será una forma de humildad, al tomar conciencia de que las categorías lógicas, la crítica más objetiva, resulta impotente para dar una idea, por lejana que sea, de un hecho estético.

La objetividad, como instrumento de clasificación, sirve para decir que estamos ante una pintura que, tras experimentar las audacias del presente, asimilando algunas de sus técnicas, vuelve los ojos nostálgicamente al pasado, a un punto del arte y de la vida en que reinaba el orden y el sosiego. Este retorno al pasado, al arte acariciador y museable, no debe tomarse como anacronismo, sino como afán de dotar a lo actual de esa consistencia y rigor que tuvo el arte de ayer. Al fin y al cabo es lo que pretendía Cézanne cuando, orando ante el altar de sus Pablos pintores, quería hacer del impresionismo un arte de museo. El resultado no fue un retorno al Veronés, sino una anticipación del cubismo.

El punto del presente del que parte Estrada es aquel en que se halla la pintura que busca todas las irisaciones, efectos, encantos, de la cocina más exquisita. Desde aquí, desanda el camino a través del cubismo (cuya huella es patente en los esquemas compositivos de sus naturalezas muertas) hasta llegar a lo más tembloroso e íntimo del romanticismo, hasta lo más sensible y becqueriano de él.

Este camino no empieza a tran-

sitarlo ahora, en su exposición de Celini, sino que es cosa anterior. La pintura de Estrada, tomada desde el momento de su juvenil madurez, hace algunos años, no ha variado en lo sustancial, aunque haya evolucionado en lo expresivo. Los temas son los mismos, pero antes carecían de esa sutileza y magia que poseen en la actualidad. Dominaban antes en su paleta las tierras rojizas, sobre las que los finos grises destacaban con cierta acritud. La gama antigua, la salsa parda del arte decimonónico, ha dado paso a unos tonos plateados y marfileños cuyo ideal es el blanco. Es el mismo pintor sobrio, pero se manifiesta por medio de una escala más aguda. En lo que respecta al color, tomado no desde el mero cromatismo, sino en función de la calidad, es fácil comprobar hasta qué punto ha ganado en levedad y en variedad. Adquiere en ciertas zonas del cuadro la dureza transparente del esmalte. En otras, un leve teñido, sensibilizado por una tenue veladura —la espátula pasa, dejando apenas una huella de color sobre el tono subyacente—, le basta para sugerir formas y espacios. Ahora dice más con menos palabras (aunque estas palabras estén más trabajadas, más justamente elegidas). Paralelamente, la composición se ha depurado, prescindiendo de todo abigarramiento innecesario.

No creo necesario insistir demasiado en el hecho de que un dominio de la expresión, de la que ha desaparecido toda impresión de tarea laboriosamente artesana, capacita al artista para plasmar más adecuadamente ese mundo suyo entre real y soñado, entre actual y perdido, recuperado de la niebla. Estrada sabe que para conseguir un resultado casi inmaterial, es necesario dominar la materia, hasta dar la impresión de que desaparece. La expresión más eficaz, en pintura como en poesía, es aquella que apenas se advierte. Como un vaso transparente que nos permite ver el licor que contiene. La pintura de Estrada, tomada ahora en su mero aspecto mecánico, aspira a la máxima delgadez con el fin de que su resultado artístico sea algo que parezca hecho con sólo el pensamiento, como se dijo de Velázquez. Yo diría, para concluir, que el ideal de Estrada es pintar la luz, pero "justificada" por algunos cuerpos, algunos objetos. En la medida en que objetos y cuerpos se diluyan, pierdan sus contornos, se hagan pasto de la luz, su arte conquistará más altas cimas. Un camino, como puede deducirse, de renunciaciones.

JOSE HIERRO

EL MUNDO DE WOLS

Entre el 6 de noviembre y el 6 de diciembre de 1974 se han expuesto en la Galerie Beaubourg, de París, veinte telas al óleo y cincuenta acuarelas y dibujos de Wols. Un extraordinario conjunto del que bastantes piezas no estuvieron representadas en la exposición retrospectiva de su obra abierta al público en el Museo de Arte Moderno de la Villa de París, del 19 de diciembre de 1973 al 3 de febrero de 1974.

Nacido en Berlín en 1913 y muerto en París en 1951, a los treinta y ocho años, si viviera actualmente apenas rebasados los sesenta años, podría asistir al reconocimiento universal de su obra, cosa en la que posiblemente no pensaba, ya que el carácter de ella y la mentalidad de su creador nada nos indican que estuviera inclinado a buscar el triunfo y el reconocimiento de su trabajo, tal como habitualmente se entienden, sino más bien que no hizo sino dejar señales, esbozos, intentos de una empresa mucho más amplia en la que el arte, si jugaba un papel preponderante, tampoco era una meta, sino un camino por el que lograr el conocimiento de lo absoluto, la identidad con la realidad en su sentido profundo.

Su nombre era Alfred Otto Wolfgang Schulze. El apelativo de Wols, con el que ha pasado definitivamente a la posteridad, lo adoptó como fotógrafo. Pues entre sus extraordinarias aptitudes estaba la de ser uno de los más originales y capaces. En la Exposición Internacional de París de 1937 actuó como fotógrafo oficial en el Pabellón de la Elegancia. Pero al igual que la pérdida de su violín, unos años antes, le apartó de su profesión de violinista, la pérdida de su cámara fotográfica le apartó de la fotografía. Antes había renunciado a un excelente porvenir como biólogo. Le apasionaron los estudios de Geología, Botánica y Zoología. Esta afición se manifestó muy tempranamente. A los once años criaba un acuario con especies tan inusitadas que el Jardín Zoológico de Dresden, ciudad donde se trasladó tempranamente con su familia, se lo compró.

De sus dotes de observación de la Naturaleza y sus aficiones y capacidad musicales hay claras señales en su obra.

El ambiente de esta ciudad fue altamente estimulante para Wols, que también dentro de su hogar gozó de una atmósfera propicia. Sus padres eran buenos ejecutantes y los conciertos que se daban en su casa tenían fama incluso más allá de los límites de la ciudad. Su padre, que ocupaba un alto cargo en la Administración, era, además, un erudito que había escrito un libro sobre Grecia. El futuro pintor, a los seis años, ejecutaba con el violín obras de Bach. Más tarde formó parte de la orquesta Fritz Busch. Y el director de la Opera de Dresde quiso hacer de él el jefe de la orquesta. También se apasionó por la Etnología, y fue el discípulo preferido

de Leo Frobenius, que le consideraba su heredero espiritual.

Wols, genio en estado puro, hubiera podido realizar una labor extraordinariamente valiosa y original en cualquiera de las direcciones que se hubiera orientado, pero estaba destinado a dejar una obra personal como pintor, si no de una manera accidental, sí realizada al margen, y sin que su actitud externa fuera en ningún momento la de un artista que deliberadamente busca el éxito a través de su trabajo. Wols casi puede decirse que fue pintor por accidente y, en cuanto a esto, de un modo muy peculiar, ya que en el corto período que trabajó intensa y decididamente en el terreno de la plástica, fueron aproximadamente cien los óleos que llegara a pintar. El resto de su obra son dibujos y acuarelas la mayor parte de reducidas dimensiones. Ni siquiera llegó a disponer de un estudio para su trabajo. En ocasiones tra-

bajaba en la cama o recostado contra una tapia tomando el sol. Durante mucho tiempo, todo el material del que dispuso fue una pluma para dibujar con tinta china y una pequeña caja de acuarelas. Fue el marchante René Drouin quien, después de realizar su primera exposición de acuarelas, dándose cuenta de sus inmensas posibilidades, que sólo no habían pasado inadvertidas para unos pocos, le facilitó óleos y telas. Y le organizó su primera exposición de óleos en 1947, que constituyó un acontecimiento en los medios artísticos de París. George Mathieu escribió en aquella ocasión: "Wols a tout pulvérisé... Il vient d'anéantir à la fois Picasso, Kandinsky, Kirchner, Klee, en les dépassant en nouveauté, en violence, en raffinement... Avec cette exposition s'achève la dernière phase de l'évolution formelle de la peinture occidentale telle qu'elle s'est annoncée depuis 70 ans, depuis la Renais-



sance, depuis dix siècles... Après Wols tout est a **refaire**".

Pero no puede decirse que este triunfo significara mucho para él, ya que, cuando René Drouin organizó su primera exposición, en 1945, envió a su abogado para prohibirla, pues tal como manifestaba a su mujer, sus obras eran objetos íntimos realizados para él. Esta intimidad hoy día constituye una de las riquezas espirituales más importantes que ha dado el arte de nuestro siglo.

La obra de Wols inclina a comentar su biografía, a no dejar al lado ninguno de sus episodios, que son los de una de las aventuras más extraordinarias, que puede parangonarse con la de un Rimbaud y la de un Van Gogh.

Desde que llegó a París, en 1932, ya no volvería a su país. Muy pronto conoció, además de a Arp, a Giacometti y Léger, a Grety, quien sería su mujer y fue el sostén más firme de su existencia. Esta tuvo momentos muy difíciles. Durante algún tiempo vivieron en España. En Ibiza y Barcelona. En esta ciudad fue arrestado porque, al parecer, no tenía en regla la documentación. Tres meses después pudo trasladarse a Francia, pero los dibujos que venía haciendo desde 1932 se perdieron prácticamente todos. Alguna obra de esta época se ha podido ver en la exposición de la Galerie Beaubourg. El joven artista de diecinueve años, que ya había recorrido un largo camino intelectual y artístico, se inicia tanteando al margen de cualquier tipo de convencionalismos. Estas obras, que aún no logran la penetración y la maestría que lograría en la década de los cuarenta, poseen, a la luz de lo realizado después, el significado de los claros inicios de un mundo pleno de sugerencias plásticas y poéticas.

Cuando se inició la segunda guerra mundial, como súbdito alemán, fue internado en un campo de concentración. Pasó por varios establecimientos de este tipo, hasta que fue liberado en noviembre de 1940 y se instaló con su mujer en Cassis. Pasaron un par de años de extrema pobreza. Ella se dedicaba a tareas de costura, mientras él hacía pequeños dibujos que a veces coloreaba y con el banjo interpretaba para sí mismo obras de Bach. También escribía aforismos y pequeños poemas en los que vertía su concepción del arte y de las cosas: "Ver es cerrar los ojos". Al mismo tiempo se dedicaba a observar la Naturaleza, el manantial más caudaloso de su inspiración.

Pero la proximidad de la guerra hizo que, en 1942, se trasladaran a Dieulefit, en el Drôme, donde le descubrió Henri-Pierre Roché. A partir de esta amistad se inició el descubrimiento de su obra. De no haberse dado esta circunstancia, acaso su destino hubiera sido muy otro y con ello el del arte de nuestro tiempo, pues aunque hubiera salido a la superficie, ello hubiera ocurrido más tarde, lo que hubiera cambiado la oportunidad de su mensaje. Pues tal como se dio a conocer, ocurrió en el momento preciso.

Esta última exposición es una nueva ocasión para reflexionar sobre el arte de Wols, el máximo representante de la abstracción lírica y uno de los genios más singulares del arte de este siglo, al que difícilmente se le encontraría otro equiparable entre los artistas aparecidos a partir de los años cuarenta.

Contemplando su obra, si hemos de hacer alguna comparación, surge el nombre de Klee. Incluso podría llegarse a la conclusión de que su obra, tal y como se ha dado, no podría explicarse sin la de este creador. Ahora bien, la relación que le une con aquel genio es una relación superficial, que alude, sobre todo, a la técnica y a las relaciones que la obra de ambos tiene con la música. Pero así como Klee es un creador más alegre, en el que el humor juega un papel preponderante, en Wols es, sobre todo, la aceptación y un sentimiento de profundidad lo que preponderan. "A cada instante/ en cada cosa está la eternidad", son los versos finales de uno de sus poemas. Y en todos sus breves y elocuentes escritos pone de manifiesto un sentimiento de humildad, un amor a todo lo existente, un anticonvencionalismo que le llevó a lograr, sin que pareciera que de una manera deliberada lo pretendiera, el éxito en la pintura de un modo antiprofesional y detestando las exposiciones.

Su concepto del valor real de las cosas y de las personas variaba de lo que como tal se admite. "Un idiota —dijo— puede ser el mejor músico". Es decir, lo que se entiende como inteligencia es simplemente un aspecto de la cuestión. El valor esencial puede muy bien ser otra cosa.

Tanto sus óleos, en los que el informalismo alude a un mundo de relaciones espontáneas, en las que el azar organiza una atmósfera de una sutil elocuencia que nos pone en relación con los aspectos menos superficiales de la realidad, como en sus acuarelas y dibujos, su originalidad da paso a una evidencia, la necesidad que sintió en todo momento de seguir por un camino lateral, en cuyo recorrido se encontraba a sí mismo. El hecho de que como resultado nos entregara tan espléndida obra de arte no deja de ser sino una consecuencia. Lo importante para él era ese acercamiento a las cosas, ese clima poético más allá de las palabras que suscita, esas historias que son muchos de sus dibujos y acuarelas, en los que hay pasajes de ensueño, ciudades mágicas, barcos que aparecen entre la bruma, todo un mundo de suscitaciones que nos sitúan en zonas próximas a las cultivadas por un Rimbaud o por un Novalis.

Su capacidad de observación se da la mano con su portentosa imaginación. A veces lo observado lo ha comunicado con tal detalle que entra dentro de lo imaginario. Así, aspectos del mundo vegetal, embriones, interior de las vísceras, cobran una dimensión alucinante, nos sumergen en un mundo metafórico y paracientífico. Pero todo ello está realizado con una exuberancia de inspiración que destierra todo tipo de retórica, todo elemento superficial o adicio-

nal. Es un entendimiento de la existencia. No una norma de algo o hacia algo, sino una identificación, una aceptación, una participación que se admite y se respira.

Algunas de las obras expuestas entran de lleno, o puede aceptarse que entren también de lleno, dentro de la abstracción, pero a medida que las observamos son más las que se refieren a una realidad identificable y, sobre todo, las que se sitúan paralelamente a esa realidad. Otras nos presentan una historia. Esos paisajes por los que circulan protagonistas con su aspecto deformado, con las líneas de sus figuras que son el resultado de haber captado a través de la pluma, como si fuera un sismógrafo, el temblor de lo vivo, las fuerzas que empujan a una grieta a irse abriendo en determinada dirección y a las nervaduras de las hojas a dibujarse de determinada manera. O seres aformales, imprecisos, en estado de evolución. Y al mismo tiempo, todo ello es un testimonio de su vida, es, sobre todo, un panorama autobiográfico en el que se cuenta, al margen de los tópicos, su experiencia tanto artística y cultural como los años de miseria, y el tiempo pasado en los campos está presente en esta obra, que es, en definitiva, un canto de afirmación de los valores esenciales. El no se sintió unido a nada temporal. No tuvo prácticamente hogar ni pareció apetecerle. Aunque vivió, en sus últimos años, una época en la que podía palpar el triunfo y la admiración de destacados artistas e intelectuales, él pareció siempre preferir la compañía de su perro. Si estaba preparado para vivir la soledad, ella no la podría haber soportado sin la presencia de su perro. En París residió en el barrio Latino, de donde frecuentemente se cambiaba de hotel. Su salud estaba muy quebrantada por los sufrimientos y por el alcohol. Sus aficiones, además de la música, eran la filosofía oriental y el circo. Su comportamiento estuvo siempre de acuerdo con sus aficiones y vivió su vida con absoluta naturalidad. Y su mensaje está ante nosotros con todo su poder de fascinación. A cada nueva contemplación de su obra el significado se amplía, es decir, ella se nos aproxima aún más. Percibimos que estamos ante un gran artista, ante una obra para la que, al mismo tiempo, el concepto de arte se queda limitado. Para la que todo lo que signifique consecuencia de un proceso ajeno a la propia necesidad de expresión del creador está descartado. Murió casi por accidente, como consecuencia de haber ingerido un trozo de carne que estaba en malas condiciones. A los treinta y ocho años. Si su obra no ha sido muy extensa, sí lo suficientemente amplia como para que su personalidad quede en ella en toda su plenitud. Murió, puede decirse, a tiempo, cuando el triunfo podía amenazar, si no su integridad, pues esto no es imaginable, sí su tranquilidad. Y, sin duda, para él lo más importante era su íntimo equilibrio, a través de lo que desfilaban realidades que antes de él nos eran desconocidas.

ANTONIO DE VIÑUELAS

MOSCOSO, ENTRE LA REALIDAD NATURAL Y LA REALIDAD ABSTRACTA

Entre la realidad natural y la abstracta, la pintura de este granadino se balancea graciosa y delicadamente como si se tratase de una niña ninfa, toda organdí y gasa, en el columpio de los sueños blancos y de las realidades vaporosas. Pintura es ésta tan exquisitamente fantasmal que su prosopopeya habría que buscarla entre las hopalandas inconsútiles, humo de yerba fresca, de aquellas muchachitas que llevara al cine René Clair, o entre las becquerianas y opalescentes vírgenes, todas suspiro fino, que habitaron los versos del primer Juan Ramón. Si las comparaciones son odiosas, mucho habrán de parecerles éstas a aquellos que, atizando de continuo el fuego de la controversia realidad-abstracción, hubiesen deseado solamente el aspecto teórico de este asunto. Sin embargo, por considerarlo un soporte capital de su estética, hemos considerado conveniente destacar en primer término ese matiz poético en el vaivén real-abstracto que constituye el tono cromático y lingüístico de la pintura de Moscoso. Así, pues, en unos años en que paulatinamente se ha llegado desde un arte del objeto a un arte del concepto, sería beneficioso deslindar entre lo meramente ornamental, decorativo (estructuras de cosificación irrealizable) y lo verdaderamente pronunciado o pintado (estructuras de comunicación cosificable) en la obra de este artista andaluz.

En un diálogo didáctico, publicado en trece entregas en la revista "De Stijl" y titulado precisamente *Realidad natural y realidad abstracta*, Piet Mondrian hacía hablar así a sus dialécticos personajes:

Z (pintor abstracto-realista).—*Nos expresamos plásticamente por medio de la oposición de los colores y las líneas, y esta oposición crea la relación.*

X (pintor naturalista).—*Pero, ¿no es evidente que en el arte de pintar la relación se expresa a través del elemento natural?*

Z (pintor abstracto-realista).—*Al contrario: cuanto más se abstrae la naturaleza, más sensible se vuelve la relación...*

Pasados ya cincuenta años desde que se produjera aquel diálogo hipotético, el problema de las relaciones, tomadas por su lado más sutil e idealizante, parece ser el centro de la poética que cursa a través de la obra moscosiana. En su empeño por obtener *extractos* de lo natural, en un refinamiento de visión y en una esencialización del material figurativo, Moscoso llega a establecer las relaciones *límite* (precarias, sumarísimas y puras) entre la cosa natural y su cosificación emancipada sobre el plano de un lirismo mental. Este último término podría parecernos gratuito, obvio, si no perdiésemos de vista la convencionalidad antinaturalista de su gama cromática, la tendenciosidad de sus orquestaciones que se vuelcan deliberadamente hacia lo blanco como una concurrencia final e inevitable de sus grises suaves, de sus graduados ocres. Este lirismo que se mueve, pues, en el espacio puro de la emoción más depurada y racional (bajo el impulso cribador, severo, casi iconoclasta de las relaciones esenciales) es el que coloca al figurativismo de Antonio Moscoso en el vaivén real-abstracto a que aludimos más arriba.

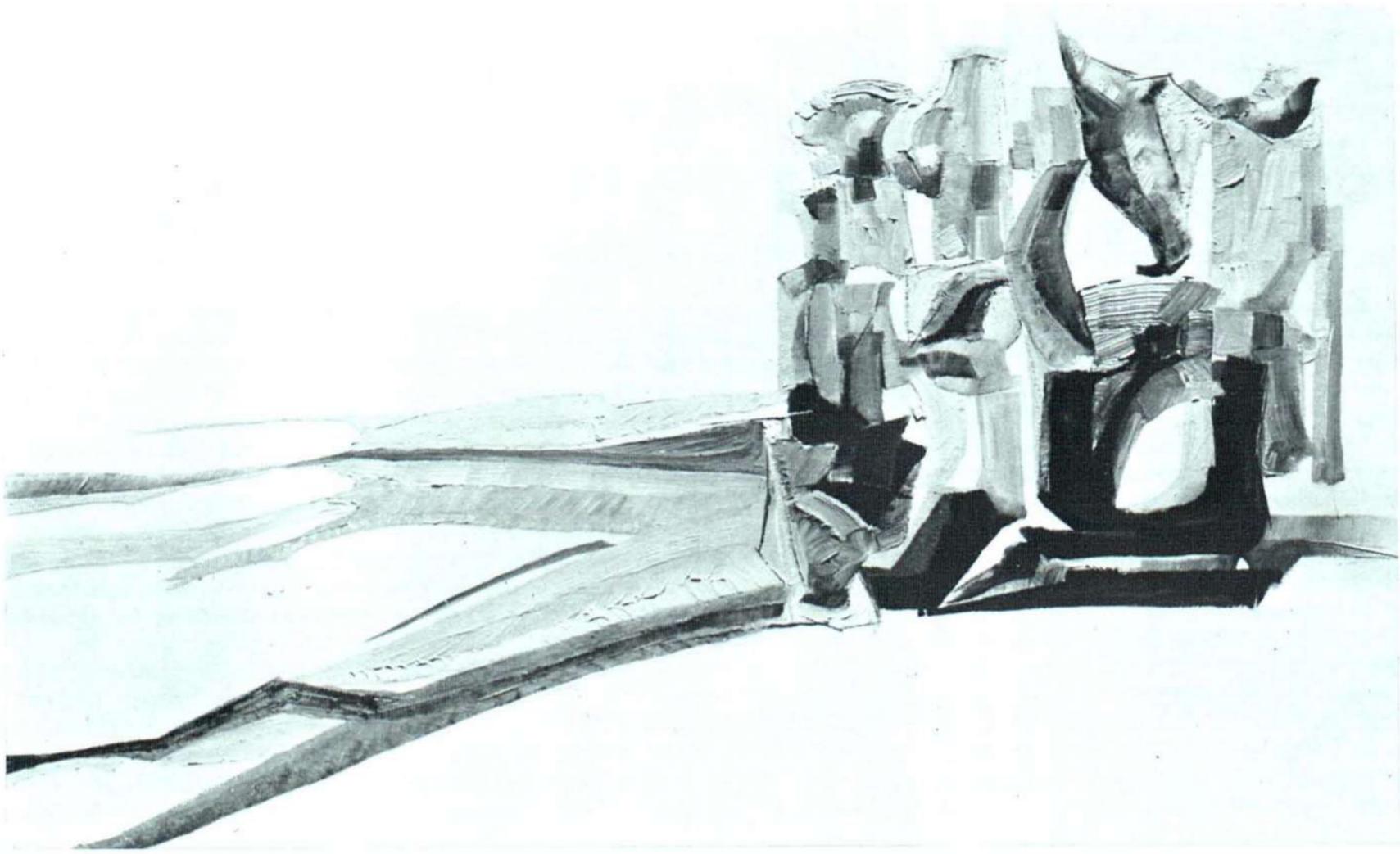
Existe un fundamental conflicto entre el proceso de la idea y los dictados de la forma. Moscoso lleva a su alquitara todo un espeso mundo de imágenes reales, las que destila despaciosamente como si se tratase (¿acaso no se trata?) de auténticas etapas espirituales. La espiritualización de aquellas formas, aun cuando el intento del artista fuese extraer la esencia de una iconografía entrañable, familiar, acarrea inevitablemente un movimiento resuntivo de desnaturaliza-

ción. Así es cómo, en sus resúmenes figurativos (cuyos procesos están siempre más lejos de la imagen de la cosa que de la idea poética forjada acerca de ella misma), llega a la dispersión de relaciones subsidiarias, mínimas; no queda sino lo que importa: la idea en reposo de una idea de ave, de un cuerpo de mujer o de un conjunto indefinible de utillajes domésticos, blanquísimos. De esta forma, por una vía decantadora e intelectual, Moscoso accede a su conocimiento poético del mundo, de un mundo deslumbrante y sencillo, coordinado mentalmente y sujeto en el espacio puro del instante vivido. Sin embargo, cuanto más la emoción quitara velos a ese mundo recóndito e impoluto, más se adentrase nuestro artista por los caminos aniquiladores del objeto, esto es, por las vías de un desarrollo de abstracción. Decía Mondrian, por boca de su pintor abstracto-realista, que *cuanto más se abstrae la naturaleza, más sensible se vuelve la relación* entre la realidad y la pintura. En este punto del discurso y frente a la pintura de Moscoso se nos ocurre meditar sobre el carácter de la estructura plástica que, nunca deberá olvidarse, es un lenguaje más. Así entendida, la pintura debe desentenderse de la formulación impracticable o, de otro modo, habrá de resignarse a aquella otra gloria del *argot* restringido y delicioso, de la nadería estetizante o especulativa, de aquella humilde utilidad de lo decorativo y de lo ornamental. Moscoso sabe bien su oficio y su temperatura lírica salva bien el paso entre una pintura que se fuga y una idea que se queda sobre el lienzo.

No podemos entrar ahora de lleno en el espíritu que otorga Piet Mondrian a aquella relación sensible entre la cosa y su abstracción, relación tan sutil y vagarosa que al cabo de los procesos abstractivos conduce indefectiblemente a la anulación de la pintura. Sin embargo, cuando la figuración es sometida a abstracciones extremas, sin pretenderse ya por ello perder la imagen de la cosa, esto es, su procedencia objetual explícita, los problemas del lenguaje plástico penetran en un orbe de funciones críticas. Llega un punto en que el pintor habrá de optar entre la función decorativa o la dramática, entre la sugerencia o la semántica. El gallo degollado del bodegón barroco podía explicar la derrota del cántico exaltado, del panegírico a la luz; el gallo de Moscoso es un emblema dulce y desvaído de la biología yacente y excedida, el trance disoluto de la forma que, perdida la noción de su estructura, de su pronunciamiento iconográfico y semántico, divaga hacia la disgregación del reposo infinito.

Con una técnica divisionista, que parcela los cuerpos y figuras, inaugura el pintor ese periplo de destino dudoso entre la idea fragante, disolvente, y la materia trascendida, poetizada. ¿Sería posible establecer así una dialéctica entre figura y abstracción? No aquí, en este caso, sino que la pintura de Moscoso se resigna a su función casi decorativa, bella deliberadamente por la destilación de lo temático hasta un extremo inusitado, casi exclusivamente inocua por el reposo mondriano de sus líneas. La desacostumbrada habilidad de este pintor para interiorizar la imagen, remansarla, desposeyendo su lenguaje de la prosodia altisonante y gruesa, de ruido exterior, podría ser un acicate para los espíritus *pacíficos* y una piedra de escándalo para los que piensan que mientras haya guerra por el mundo, el bodegón debe tener su gallo degollado y sangriento, presidiendo sin tregua la geometría aséptica de un ámbito burgués. Ya quedan pocos juanramones en la tierra, acaso algunos más mondrianes. ¿Tienen o no cabida?

RAFAEL SOTO VERGES



MOSCOSO.



a



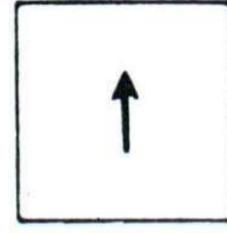
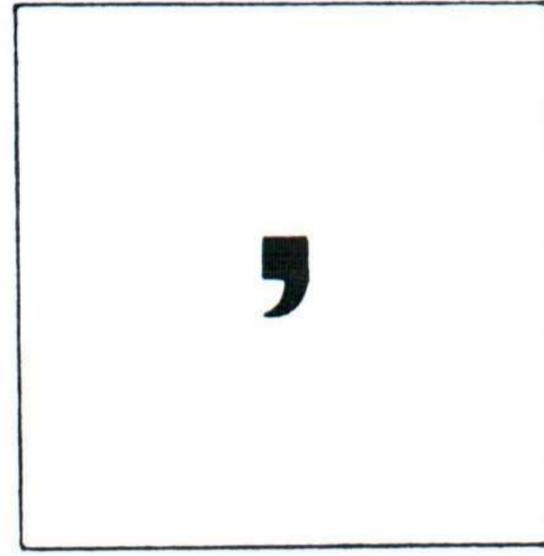
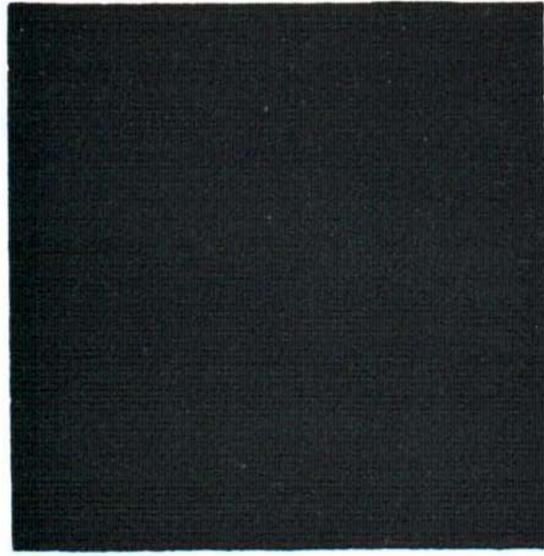
b



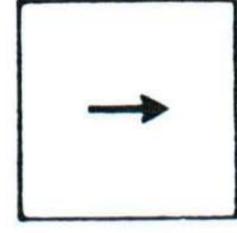
c



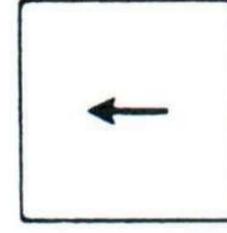
d



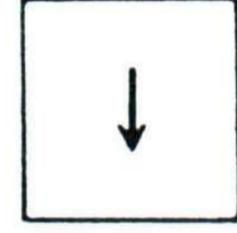
1



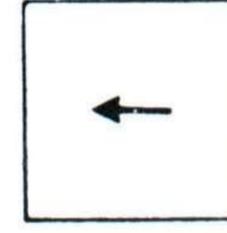
2



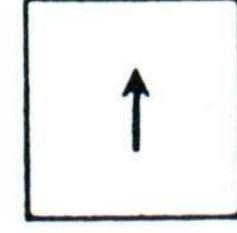
4



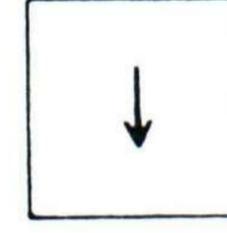
3



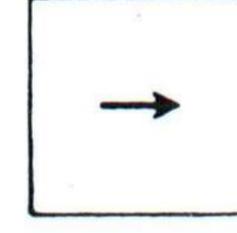
S2



S1



S3



S4

BARBADILLO

BARBADILLO: APOSTILLA MARGINAL

La obra de Barbadillo expuesta recientemente en Madrid (salas de la Dirección General del Patrimonio Artístico y Cultural) suscita una serie de incidencias que la afectan no sólo a ella, sino también a un gran lote del arte vanguardista y especialmente el llamado cibernético (aunque la terminología sea discutible e inclusive rechazada terminantemente, como lo hace, por ejemplo, Schoeffler). Pero, sea como fuere, es incontestable que este arte ostenta unos supuestos tecnológicos por ser, si no inventado, por lo menos sí controlado por ordenadores. Este es precisamente el caso de la obra de Barbadillo, en la cual la iniciativa personal está siempre presente y eficaz, pero su proceso se desarrolla según paradigmas cibernéticos.

No es mi propósito adentrarme ahora en los pormenores de dicha obra, pues eso me parece ante todo superfluo a la vista del exhaustivo análisis que de ella hace su propio autor en el catálogo de la misma exposición. Aquí me limitaré tan sólo a proponer algunas reflexiones marginales, remitiendo al lector al aludido texto, obligatorio para una correcta interpretación del arte a que se refiere.

Diré, en primer término, que el proceso que implica esa obra roza muy de cerca tanto a la estética como a la lingüística, con especial referencia a la teoría de la información y comunicación. En efecto, como es sabido, el arte actual utiliza conceptos y terminologías de tipo lingüístico, lo que hace suponer —y para la mayoría de los investigadores de ese campo es más que suposición— que el arte es también un lenguaje que debe analizarse según las leyes de la lingüística. La única diferencia sería que el arte se expresa por signos distintos, plásticos o musicales. Pero eso no queda tan claro como parece, y de todos modos no se resuelve con la “evidencia” o el “buen sentido”, tal como se suele pretender, sino más bien con otros instrumentos dialécticos.

Por esto creo conveniente recordar una teoría que si no es del todo nueva en sus formulaciones, lo es, en cambio, en sus supuestos. Se trata de la

tesis de Lévi-Strauss (**Le Cru et le Cuit**), según la cual la pintura (término extensible a todo arte en general), igual que la lengua verbal, articula unidades a nivel primario que reciben significados y pueden ser parangonados a los **monemas** (palabras comprensibles). Aquí, Lévi-Strauss alude claramente a las imágenes reconocibles y, por tanto, a los signos icónicos; en un segundo nivel tenemos a los signos equivalentes a los **fonemas**, o sea, a las formas y colores que se comportan como unidades desprovistas de significado autónomo. Concluye este autor que las escuelas no figurativas renuncian al nivel primario y pretenden contentarse, para subsistir, con el segundo nivel, cayendo en la misma trampa que la música atonal, perdiendo así todo poder de comunicación e inclinándose hacia la “herejía del siglo”, que es la pretensión de querer construir un sistema de signos sobre un nivel de articulación única.

Tal pretensión es muy eficazmente repudiada por Max Bense (**Aesthetische Information**) cuando proclama la destrucción de toda una serie de categorías tradicionales y la “emancipación” de los colores y de las formas, y también de la objetivación de éstas, semejantes a las formas matemáticas, geométricas o topológicas. Pero para llegar aquí era necesario —añade Bense— que el arte se emancipase de todo elemento sensorial representativo y de todo su significado. Los colores, las manchas, los gestos, las palabras, los sonidos, deben volverse portadores de sí mismos.

Resulta con toda claridad que la obra de Barbadillo supera el escollo del lenguaje verbal, invocado por Lévi-Strauss, para colocarse en el ámbito del lenguaje óptico sugerido por Bense. En efecto, el sistema de signos de que usa Barbadillo se contrae en una articulación única, lo que implica a sus “figuras” significados propios, intrínsecos y autónomos. Dicha obra está informada por unos elementos gráficos —“módulos”— cuya posición, variación y oposición responde a unos códigos muy precisos y computables, asegurando de ese modo su desarrollo espacial y la creación de tales “fi-

guras”. Es cierto que el artista no parte de unas representaciones icónicas para esquematizarlas luego en símbolos abstractos (tal como se da, por ejemplo, en el caso de un Kandinsky o Mondrian), lo que supondría el “paso” de una imagen real a una trascendente, pero no es menos verdad que en su intención primaria está presente el **mundo** como ámbito ontológico y, por cierto, como estructuración espacial.

Con otras palabras, aunque partiendo de connotaciones mundanas, éstas han operado una autotransformación estructural, de tal modo que ya no representan nada que pudiera sugerir el mundo real: la denotación de estas connotaciones es, por lo tanto, irreversible.

En lo que atañe al aspecto informativo de la obra de Barbadillo, me limitaré a recordar que el **corpus** doctrinal elaborado en esta materia (véase especialmente **A. Moles, Création artistique et mécanisme de l'esprit**) indica que un mensaje lleva tanta más información cuanto es más sorprendente e insólito, y asimismo cuanta menos redundancia o desgaste trae. Como hemos ya visto, el elemento básico del mensaje del pintor lo constituye uno o varios módulos que pueden combinarse en figuras prácticamente indefinidas. Y aunque se trate de una repetición del módulo, la redundancia se evita por el hecho de que el espectador ya no percibe el módulo como tal, sino su integración en una estructura que, por así decirlo, lo absorbe. No se trata, pues, de la mera yuxtaposición de “monemas” o “sintagmas” aislados, sino de un universo de discurso con un significado definible y reconocible. (La perplejidad de Lévi-Strauss ante un tal lenguaje se explica por la coerción iconológica que le impide detectar significados icónicos.) La riqueza del mensaje de Barbadillo —y que constituye su belleza estética— reside precisamente en estas categorías: sorpresa y carácter insólito. Aquí reside también la fascinación que confiesa experimentar el artista ante su obra (su proceso) y que se comunica al espectador.

CIRILO POPOVICI

UNA EXPOSICION DE JUAN ANTONIO AGUIRRE

Juan Antonio Aguirre es un joven e informado crítico de arte. Lo de informado debiera ser innecesario señalarlo, pero desgraciadamente no lo es y, por lo tanto, bueno es añadirlo. Por lo demás, la juventud ya sabemos que se pierde con el tiempo, y en cuanto a la información ya depende de uno. Puede perderse o ganarse. Lo cierto es que Aguirre acaba de hacer una exposición de pintura que es la tercera o cuarta individual que presenta. Y resulta

que la exposición, aparentemente en contra de mi aseveración anterior, es de pintura pintada; esto es, no se trata del tipo de arte que algunas veces presentan algunos críticos (sobre todo por esos mundos). Es más, una primera vuelta por la exposición nos puede inducir a pensar o creer que estamos ante un pintor "naïf". Conviene advertir, además, que Aguirre es un gran impulsor del arte "naïf" entre nosotros y que descubre conserjes, cerrajeros o ferrallistas

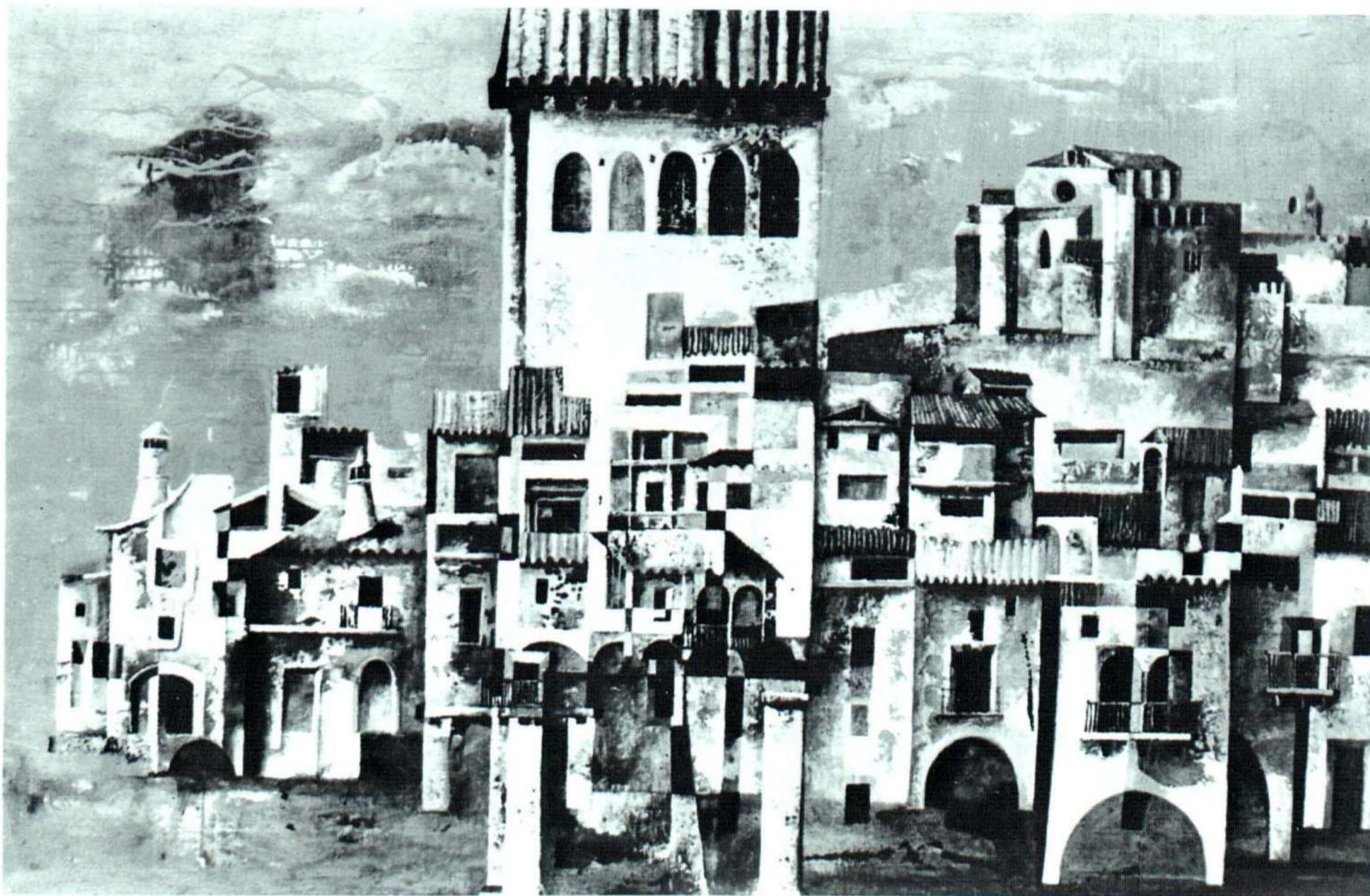
que en sus ratos libres pintan obras deliciosas. Pero no, la pintura de Aguirre, fuera de una primera impresión, no es "naïf". Yo hablaría de un cierto expresionismo, pleno de ironía, de una visión real del mundo: esto es, bastante amarga; y en algunas obras, de una meditación sobre otras obras y la plasmación del resultado.

He podido conversar con Aguirre acerca de su pintura, pero no lo he hecho, porque he preferido equivocarme sobre lo visto que hacerlo además sobre lo oído. Dando por sentado el error, cuando éste se produce, al menos se acierta en algo: en saber que se está equivocado. Volviendo a la pintura que comento: no me dejo seducir por su aspecto feliz. Artistas felices fue un término que el propio Aguirre ha utilizado para alguna muestra de carácter "naïf". Es más, me parece terrible su estilo en algunos casos. Por ejemplo, en el perro o perra que se pasea con un paisaje por fondo. Conviene señalar que escribo "un paisaje por fondo" y no "por un paisaje" debido a la desvinculación existente entre el animal y la flora, cosa esta que hace más inquietante la pintura. El perro o perra posee una ambigüedad que viene dada por la razón de que a lo largo del vientre del animal se observan unas protuberancias, ¿pelos o mamas? Existe un ¿autorretrato? en el que aparece vestido con un brillante uniforme de casaca roja, paisajes con mesas y floreros..., pero sea cual sea el tema hay algo que uniformiza la exposición. Un sentimiento trágico que recorre cada obra, una extraña desolación invadiendo el conjunto, un latente peligro carnívoro. Aguirre se vale de una técnica "naïf" (valga la contradicción) para expresarse. Es una especie de replanteamiento de puntos de partida, un borrón y cuenta nueva que se me antoja bastante desesperado. Hace algunos años, algo llamado "antes del arte" pretendía arrancar desde el hecho de la percepción visual. El resultado era diferente y hasta opuesto; sin embargo, hay mucho de común en ambas posiciones. Un sentimiento en cierto modo adánico, pero consciente de la imposibilidad de nuevos paraísos.

JOSE MARIA IGLESIAS



PRIMERA BIENAL DE PINTURA EN HUESCA



LAPAYESE DEL RÍO. «ARQUITECTURA DE HUESCA».

Huesca ha demostrado un gran poder de convocatoria en esta su primera incursión en el mundo del arte. Los pintores concurrentes han sido muchos y cualificados. Las obras expuestas han tenido como escenario la galería de arte S'Art, la sala de exposiciones del Hogar Cultural Genaro Poza y el Salón del Trono de la Diputación Provincial. Se admitieron ciento cuarenta y ocho cuadros de las más distintas técnicas y tendencias. El primer premio ha recaído en el cuadro titulado "Arquitectura de Huesca", presentado por José Lapayese del Río. Este cuadro estaba expuesto durante el certamen en la galería de arte S'Art, que dirige Félix Ferrer, quien ha servido de eficazísimo enlace para coordinar las distintas facetas —artísticas, culturales, periódicas— de esta Primera Bienal. Los tres premios de honor recayeron en Gloria Merino, por "Sol en el patio"; Julián Grau Santos, por "Galería

abierta", y Pedro Martínez Sierra, por "La cama". En opinión del Jurado, el número de premios podría haberse ampliado generosamente dada la calidad de las obras presentadas. Y hasta tal punto resulta cierta esta afirmación, que el fallo hubo de demorarse hasta el último momento, con objeto de dar tiempo a gestionar la posibilidad de nueva subvención, que no llegó a obtenerse por razones administrativas.

Sería imposible hacer un recorrido minucioso sobre cada una de las obras de la Bienal que mereció la atención de la crítica, por lo que he de limitarme forzosamente a dejar constancia de los valores más salientes de cada uno de los cuadros premiados y de aquellos otros que fueron objeto principal de comentario y admiración entre los centenares de asistentes a la Bienal.

Lapayese del Río ha presentado un cuadro con propósito muralista

resuelto en un alarde de síntesis según la técnica que suele informar la pintura de sus ciudades. El pintor entiende la ciudad como algo corpóreo que no precisa ninguna atribución adjetiva que pueda distanciar al espectador de su concreción lineal. Elude personas, perspectivas y movimiento. Lapayese del Río nos transmite la sensación de haber realizado morosamente la autopsia de unos pueblos oscenses tan pintorescos y tan morfológicamente caracterizados como Alquézar, Ainsa, Ansó y Siresa. Suple el perspectivismo por la transparencia sin veladuras superponiendo una serie de elementos que coinciden en el tiempo, pero no en el espacio. Desde el punto de vista cromático, Lapayese del Río, perseverando en la costumbre de los pintores actuales, sustituye los colores reales por las intuiciones imaginativas que nos proporcionan una versión casi caligráfica de las preferencias y hasta del temperamento del autor. Así como

los sienas de Beulas nos remiten ineludiblemente a una versión telúrica y trágica del paisaje, el color calabaza anaranjado de Lapayese del Río es como un antídoto que mitiga la realidad y la distancia de un modo brechtiano. Es indudable que una pintura apoyada en tales formulaciones responde a un mensaje nacido de la doble vertiente intelectual y estética. Lapayese del Río crea en estos momentos en la más favorable coyuntura, entre otras razones, porque su pintura responde a una destreza indiscutible en su tratamiento técnico y a una desenvoltura compositiva que le sitúa entre los pintores que mejor han conseguido eliminar el realismo mimético de la etapa académica.

Gloria Merino colgó su cuadro, de gran factura, en el Hogar Genaro Poza. "Sol en el patio" no distancia al espectador, sino que más bien le convoca para participar de la anécdota. En primer término una vieja lugareña enlutada hace su labor mientras un niño juega sentado en el suelo. Un gato en primer término certifica la domesticidad del tema. Gloria Merino es inteligente en sus planteamientos y valiente en sus resoluciones. Su pintura no es feminoide ni sus propósitos son ternuristas o proclives a la anécdota que tanto ha perjudicado a pintores de muy buen hacer. Lo que allí sucede no es más que la aprehensión de una cotidianidad de valor genérico que en modo alguno extraña preocupaciones retóricas o torturantes. Gloria Merino sabe pintar la hora del sol, sabe ambientar la hora solemne del yantar campesino, sabe plasmar la tosquedad que dignifica los rostros de los que trabajan por sus manos, sabe ennoblecer las gastadas aristas de los aperos de labranza y radicalizar agresivamente la frontera del sol y de la sombra haciéndonos sudar en silencio sobre la resbaladiza superficie en que se insertan las raíces de nuestra conciencia.

De Julián Grau Santos cabría decir que es un pintor con esperanza que se atreve nada menos que a descubrir lo más inmediato, lo menos oculto a su anhelación: el instinto vital. Esta actitud, a fuerza de no entrañar ningún grave compromiso, ningún alarde técnico ni emplear una temática tendente a la desmesura, resulta realmente original y alentadora porque, como dirían los economistas teóricos, "ya hemos alcanzado el techo de la desesperanza". Su "Galería abierta" —título del cuadro con el que concurre a la exposición— representa en cierto modo un pacto con la realidad, una forma de reivindicar con alegría la condición humana.

Pedro Martínez Sierra es un valor joven que se ampara en el auge del hiperrealismo ofreciéndonos una versión delicada y poética de realidad trascendida. Su obra, "La cama", ha sido uno de los cuadros más celebrados. Se trata de un lecho vacío en donde encontramos todavía el calor y la huella de un cuerpo humano de cuya existencia todo se ignora. El hueco que se ofrece entre las sábanas y la almohada denuncia la ausencia de un ente humano y ese fatalismo produce también en el contemplador una concavidad, un vacío que no podemos explicarnos. Su técnica recuerda los tejidos blancos de Toral, pero en la pintura de Martínez Sierra la realidad se desvía en un tono de ensoñación deletérea.

Aparte de los pintores laureados, la Bienal ha tenido sus protagonistas ejecutivos. Si el trasvase no estaba bien visto por los oscenses, quizá el motivo haya que buscarlo en razones naturales. El agua es patrimonio del paisaje y el paisaje es patrimonio del hombre, y los pintores prefieren esos ríos que "suenan" entre sus breñas porque "el agua llevan". El agua de un río es el más claro, reparador y lícito de los mensajes. No olvidemos que un río es también un camino que, según un antepasado mío, desemboca en la muerte. Trasvasarlo es atentar contra su hasta ahora irrevocable destino. El éxito de la Bienal ha sido cierto y justificado por la calidad de sus concurrentes, tanto expositores como espectadores. En las librerías de Huesca se han registrado las más altas cotas en las ventas de libros de arte. El ciclo de conferencias sobre pintura se desarrolló en el Hogar Cultural Genaro Poza, de la Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Zaragoza, Aragón y Rioja. La conferencia de clausura tuvo lugar en la Escuela Normal de Magisterio. Ambos locales estuvieron materialmente abarrotados de público mayoritariamente joven que asistió a las conferencias casi me atrevería a decir que con fervor, invadiendo pasillos y estancias ajenas al propio salón de actos donde se habían instalado micrófonos. Esta Primera Bienal de Pintura de Huesca ha constituido un éxito sin precedentes gracias a la ágil gestión de la comisión organizadora en la que, no queremos silenciarlo, hubo intuiciones y ayudas tan calificadas como la de los concejales femeninos del Ayuntamiento de Huesca, Montserrat Costa de Coiuras y Angeles Campo, directora de la Normal.

JOSE GERARDO
MANRIQUE DE LARA

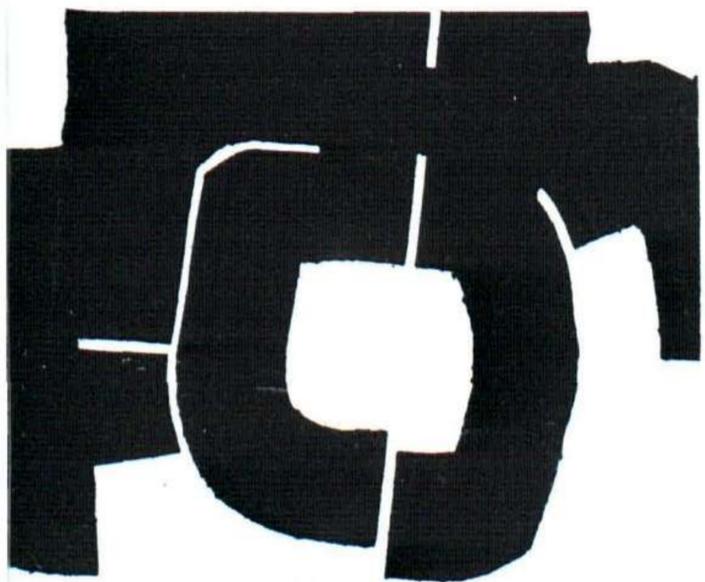
EXPOSICIONES
EN
BARCELONA

La galería Maeght se ha instalado en Barcelona en la calle Montcada, muy cerca del Museo Picasso, en un palacio del siglo XV, adaptado en el XVI, con fachada típica del gótico catalán. El amplio y hermoso edificio, perfectamente adaptado a la función que se encomienda, está situado en un barrio antiguo, pleno de carácter, arte e historia. Con esta nueva apertura, la galería Maeght continúa el ritmo creciente de sus actividades. Estas se iniciaron en diciembre de 1945 cuando Aimé Maeght inauguró su galería en París. No tardaría en lograr un gran prestigio y en 1947 celebró una Exposición Internacional del Surrealismo organizada por André Breton y Marcel Duchamp. En la reciente exposición de

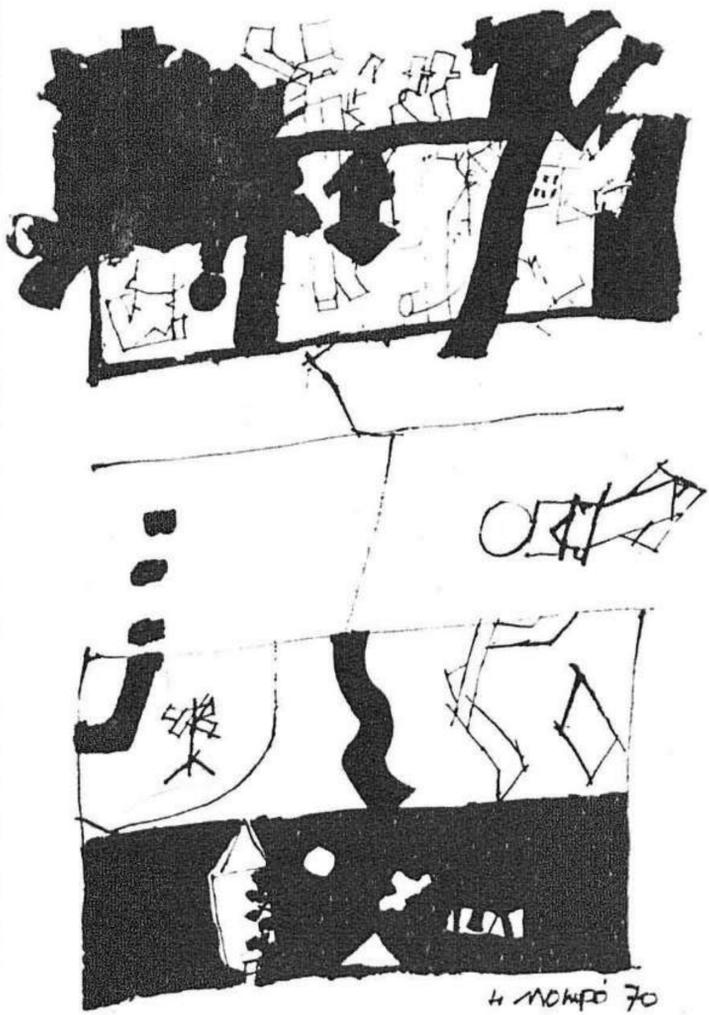
apertura ha mostrado una colección de obras realmente importante. Si no todas son obras maestras, aunque buena parte de ellas lo son, el conjunto ha ofrecido una calidad muy difícil de lograr en una muestra colectiva, de artistas pertenecientes a una galería, y por supuesto bastante más difícil de superar. Los expositores y por orden alfabético, son los siguientes: Valerio Adami, Jean Bazaine, George Braque, Pol Bury, Alexander Calder, Xavier Corberó, Marc Chagall, Eduardo Chillida, François Fiedler, Claude Garache, J. Gardy-Artigas, Alberto Giacometti, Hans Hartung, Vasili Kandinsky, Zoltan Kemeny, Fernand Léger, Joan Miró, Jacques Monory, Pablo Palazuelo, Paul Rebeyrolle, Jean-Paul Riopelle, Josep Royo, Saul Steinberg, Tal Coat, Antoni Tàpies, Raoul Ubac y Bran van Velde. Un conjunto en el que la mayor parte de los artistas ya están dentro de la historia del arte de nuestro siglo, y algunos de ellos ocupando muy primerísimos puestos. Pero además, bastantes de las obras exhibidas son muy representativas de sus autores. Tal como sucede con los dos cuadros de Braque, "Deux oiseaux noirs" y "Atelier VI", dos óleos grandes, pero no de desmesuradas proporciones, que son piezas muy dignas de figurar en el más exigente de los museos. Otro tanto puede decirse del óleo de Léger, "La belle cycliste", sin duda una obra representativa de este artista. En cuanto a los óleos de Kandinsky, plenos de lirismo y de contenido plástico, son una prueba de cómo las búsquedas, por muy arriesgadas que

sean, cuando logran el pleno acierto alcanzan pronto el clasicismo manteniendo vigente su poder de suscitaciones renovadoras. Para comentar, aunque fuera de una manera muy sucinta, lo expuesto sería preciso bastante espacio. Además de la pintura está presente la escultura, con piezas tan representativas como las de Kemeny, Chillida, Giacometti, Miró y Tal-Coat, estos tres últimos también representados como pintores; el tapiz en las sugestivas muestras de Royo y los objetos escultóricos-técnicos de Pol Bury, situados en uno de los más interesantes territorios de la vanguardia. El conjunto agrupa a creadores de muy variada edad. Hay gloriosos desaparecidos, otros artistas en la cima de su prestigio, jóvenes maestros y representantes de la generaciones recientes que destacan por su inquietud renovadora. Esta apertura de la galería Maeght, en Barcelona, sin duda tendrá muy directas y dinámicas consecuencias en el ambiente artístico de la ciudad y en el español. Tanto a nivel de mercado como en la evolución del arte. En principio esta galería ha puesto al público ante obras de autores que buena parte de él sólo conocía en reproducciones y ante otros que son un descubrimiento. Y dado el historial de la galería y los medios que tiene a su disposición no es aventurado prever que se sucederán las exposiciones del más alto nivel artístico e interés cultural.

El proceso de evolución de la obra de Manolo H. Mompó, le ha llevado a



galería maeght
calle montcada 25 barcelona



MOMPÓ.

entrar de lleno dentro del terreno de la abstracción lírica. Pero su mundo está alejado del de un Wols, un Michaux o un Tobey. Su exposición en la galería Ciento es un ejemplo elocuente de ello. Si para Mompó los seres y las cosas pueden traducirse en sus signos, no pone en ello ningún sentimiento trágico, aunque sí ponga pasión, pero la pasión que coloca en ellos es la de la vida. Lo que destaca sobre todo es ese entusiasmo ante el espectáculo de lo viviente, de lo que en torno a él se mueve y de lo que extrae una vibración plena de optimismo. Este apasionamiento al mismo tiempo está traducido con una gran sensibilidad, sutil y refinada, que hace de él uno de los artistas actuales que más perfecta y personalmente lo ha conseguido. Su proceso de depuración sigue sin detenerse en una búsqueda que tiene el tono de lo que tiende a lo absoluto. Pero ello realizado sin el menor aparato efectista externo, pues la impresión que estas obras comunican, y muy posiblemente también ello coincida con la realidad, es la de que el pintor se está divirtiendo al hacerla. Ahora bien esta diversión, esta actividad lúdica tiene un sentido profundo. La utilización de elementos muy simples le lleva parejamente a conse-

guir una gran intensidad y paradójicamente una cierta complejidad, pues si sus obras son en buena medida para ser vistas y gustadas de una manera directa no hay duda de que pueden completar su eficacia acompañadas de una puntual explicación. Con mucha frecuencia esta explicación la ha dado el mismo pintor cuando escribe sus textos poemáticos paralelos a sus obras plásticas. Y la grafía de sus palabras está emparentada con la de los signos de su trabajo plástico. Este le relaciona con el arte oriental, con lo alusivo, lo que se ofrece insinuado sin retórica de ningún tipo. Pero aunque Mompó no use de la retórica no deja de contarnos cosas o, mejor aún, de colocarnos ante situaciones determinadas, como es la de la gente que acude a los lugares de reunión y de esparcimiento, el hecho de que se asomen a una ventana para charlar con un vecino o el de que se sitúen ante una pared para tomar el sol. En cualquier caso nos ofrecerá un testimonio optimista, nos señalará un modo positivo de conducta, de un modo plásticamente convincente.

A propósito de la exposición de Carlos Buró en el Taller de Picasso, Rafael Manzano ha escrito en el texto de presentación del catálogo: "¿Qué se observa en el despliegue de su obra? Por lo pronto un fino predominio del dibujo sobre la materia cromática. Ello nos lleva a considerar su entendimiento del milagro pictórico, más intelectual que instintivo. Su arte no es gesticulante, sino intimista y lírico. Otro, como un deseo de que su pintura no termine en los propios valores estéticos: de ahí que encierren un mensaje, bien religioso o moral". La obra de este artista se caracteriza por su dominio del dibujo. Este es preciso y elocuente. Su mundo quiere ser sutil y delicado e inducir a la meditación. Y ello se pone evidentemente de manifiesto y si no puede asegurarse que lo consiga plenamente, pues algo en el color y en la composición no está plenamente logrado, lo que es evidente es que si consigue superar algunos condicionamientos que ponen a su obra en las proximidades del arte decorativo, podrá realizar una obra de real importancia.

"La obra de Pierre Charbonnier —escribe René Char— desde su ya lejana primera exposición, nos lleva a consta-

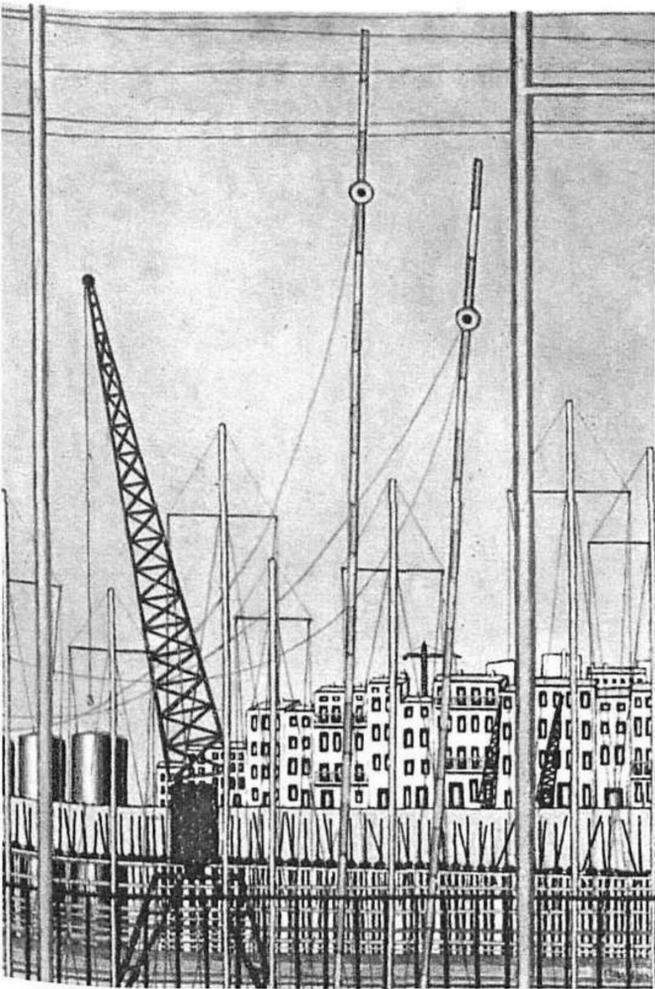
tar la amplitud de **Los trabajos y los días**, al mismo tiempo que observamos con qué rigor, qué unanimidad, libertad y sosiego subrayan la transposición. El mundo de los vivos, en su generalidad, parece haberse precipitado hacia un inflexible domingo en los desiertos y bajo frondosidades demasiado enanas para contenerlo. Esta masa virtual no ocupa, es bien sabido, otras superficies que las que ocupa el artista y nosotros lo constatamos sin más, necesariamente". Me temo que la personalidad de este pintor no haya sido lo suficientemente captada, con motivo de su exposición en galería Laietana. La originalidad de su mensaje es de un efectismo soterrado. Es preciso, quizá obsesionarse con la contemplación de sus lienzos para profundizar en el sentido de la primera emoción que nos comunican, no porque el pintor sea partidario de lo hermético, sino porque, a pesar de su aparente naturalidad, lo que nos ofrece, una vez y otra, son paisajes insólitos. No ya por lo que interpreta sino por su luz interior que pone de manifiesto la exaltación de la intimidad y de lo imaginativo. Charbonnier en un aspecto aproxima el mediodía al luminoso crepúsculo y nos ofrece un espectáculo festivo, en el que la ausencia de personajes pone más de evidencia la maravilla del espectáculo ante el observador. Es una pintura además intimista y discreta que ha merecido la admiración de poetas muy destacados, lo que resulta lógico.

Entre la exposición que Artigau realizó en marzo de 1972 en la galería Adria y ésta, dos años y medio después, hay alguna diferencia. Aquélla agrupaba obras bajo el tema de la crónica familiar y en las que el pintor se complacía en discurrir por el mundo de sus recuerdos. Otra parte hacía alusión más específicamente al mundo de consumo, interpretando en algunas ocasiones imágenes por el estilo a las que nos había venido suministrando la pintura "pop". Si el joven pintor no era un joven maestro no dejaba de ofrecer aspectos interesantes en su obra. La exposición actual no puede decirse que sea un paso adelante. Artigau ha querido incidir en una zona ambigua, a mitad de camino entre las mitos de la sociedad de consumo, el "pop" y el realismo. Y el conjunto no está logrado plásticamen-

te. Si el artista no se ha dejado llevar por las soluciones más fáciles da esa apariencia. La realización pictórica, como tal, es bastante endeble y al mismo tiempo no logra ese tono de ironía o nostálgico que a veces unidos aparecen en su obra anterior. En esta exposición el detalle más positivo es su fantasía que en casi ningún momento decae, lo que ocurre es que la realización queda por debajo de ella. Es de esperar que un artista de su edad (nació en 1940) saque de esta experiencia motivos de enseñanza, que ordenen sus posibilidades de forma que adecue el fondo y la forma, realizando una obra meditada, sin dejarse llevar por ningún tipo de facilidades.

Del catálogo de la exposición de Hurtuna en la galería Sarrió, son las siguientes líneas de Giralt-Miracle: "El trazo lineal y constructivo que arquitectura su obra no surge como una gran parte de los informalistas de un origen caligráfico, sino de esta estructuración minuciosa del espacio-forma al que alguna vez se añade la forma-color". La obra de José Hurtuna, que destacó inicialmente en el grabado, ha llegado a unas consecuencias extraordinariamente dinámicas. Es una pintura que aún

PIERRE CHARBONNIER.



la fuerza con la flexibilidad, que le da tanta importancia al color como a la forma y que podemos aceptar como frutos meditados y consecuentes de una inspiración. Aunque éste sea un mundo abstracto alude a paisajes observados desde la altura y a construcciones arquitectónicas. Los ritmos se entrecruzan siguiendo los movimientos de las líneas y las suscitaciones del color y se consigue unas soluciones plenas de viveza y de cromatismo que tanto se nos podría antojar que se sitúan ante un horizonte ideal o que flotan en una atmósfera elaborada dentro de sus plásticas consecuencias.

Populart es un establecimiento dedicado a las artes populares en el que hay una sala de exposiciones donde se realizan exhibiciones de este tipo. La dedicada a piezas etnográficas del Camerún ha revestido una importancia fuera de lo habitual, tanto desde el punto de vista científico como desde el estrictamente plástico. Máscaras, utensilios, objetos de adorno, instrumentos musicales, vasijas... Un conjunto que es el testimonio elocuente de una forma de vida, de una civilización para la que en lo que se refiere a las piezas exhibidas se da unido el sentido de lo plástico al de lo útil. El empleo de los materiales aún un asombroso sentido de la invención estética con su función expresiva. Estas piezas comunican la sensación de que hay una perfecta adecuación entre el hombre, el creador y aquel y aquello a lo que están destinadas. No son objetos impuestos desde el exterior, sino nacidos de una necesidad y creados en su medio. Mundo extraordinariamente sugerente, tanto por lo meramente plástico en sí como por la capacidad que tiene de despertar en nosotros zonas de nuestra sensibilidad en buena medida adormecidas por la ausencia de motivos para la estimuladora sorpresa.

Una exposición de dibujos de Cruspina, en la galería Leonart, a la que le ha seguido otra de pinturas del mismo artista. Cuando una galería hace esto con un pintor pone de manifiesto el interés que por él tiene y el que quiere despertar entre el público. Pero si el sentido de la proporción es útil y necesario en todas las cosas, en alguna medida, lo es más en cuestiones de arte. Si la obra de Cruspina tiene ciertos valores, ellos no justifican las des-

meduras. En óleos y dibujos hay un afán de sorprender al espectador, para lo que pone en juego sus indudables dotes gráficas, su habilidad. Pero ante sus realizaciones se tiene la impresión de que el artista se ha preocupado por lograr este efecto. Pienso que Cruspina no ha dado de sí lo que puede dar porque se ha dejado llevar de lo externo, por la superficie y que precisa penetrar en lo íntimo del mundo que pone de manifiesto, de las formas y su necesidad de aparecer sobre el soporte.

Jordi Curós, en la sala Parés, se muestra como un pintor que quiere expresarse dentro del ala de la pintura moderna en la que si un tiempo sorprendiera con sus audacias, ya está desde hace bastante instalada en la gran tradición de la pintura. Su concepto de ésta es el de una labor que se realiza entre todos y se transforma de una manera lógica y paulatina, dentro de un orden. A través de él son susceptibles las búsquedas, la expresión de intuiciones plásticas y en definitiva la aventura. Lo que sucede es que la aventura queda restringida al tono menor y las intuiciones pasan por el tamiz de lo meditado. Por eso, las dotes de Curós no se desarrollan tal como podrían hacerlo. El Curós que nos presentó un mundo ingenuo, pleno de energía y desenfado, en el que los seres y la naturaleza nos hablaban con un recio idioma, el Curós de los aciertos intuitivos, ha dado paso a un artista que es consciente de que quiere serlo, pero que ello obstaculiza su espontaneidad. André Gide escribió: "Quien se observa no se desarrolla". Ello, por supuesto, no hay que aplicarlo literalmente a Curós, en posesión de una calidad y un empuje que hacen de él un pintor muy digno de tenerle en cuenta, pero su última pintura comunica la impresión de que su preocupación por su obra le dificulta esa espontaneidad y ese desarrollo que su temperamento y sus facultades nos hacen desear ponga de manifiesto, desarrollando de una manera personal, al margen de cualquier tipo de modelos, ese mundo y esas posibilidades con las que comenzó a darse a conocer al público. Pienso que la vena auténtica, tanto en lo temático como en lo expresivo, de Curós, frente a lo civilizado, es lo agreste.

ANTONIO FERNANDEZ MOLINA

EXPOSICIONES EN MADRID

El último mes del año que dejamos presentó gran actividad exposicional. Las muestras colectivas al borde de las fiestas navideñas no pretendían, como al término de la temporada, cerca del verano, hacer un balance de sus actividades; más bien hay que pensar en la ocasión propicia de ofrecer una variedad a los ocasionales compradores de esas fechas pródigas en regalos. Por eso, las colectivas, aunque no todas carentes de fundamento, tampoco presentaron interés, sobre todo, por la existencia de otras exposiciones de importancia y de signo individual. No obstante, no queremos que se nos encasille como enemigo o no partidario de las muestras colectivas. Cuando estas muestras colectivas están impulsadas por algo más que por el simple interés dinerario, son buenos ejemplos que dan ocasión de contemplar y comparar razones estéticas y de formularse sus porqués en busca de unas respuestas que enriquezcan los conocimientos.

GREGORIO DEL OLMO.



Un modelo de exposición colectiva es la que presentó en sus nuevos locales la galería Theo, bajo el título "Arte de nuestro tiempo". Fue una de las mejores exposiciones de lo que va de temporada y posiblemente de la temporada entera, pues un esfuerzo como ese de reunir, para su exhibición, obras de treinta y ocho artistas de primera fila, españoles y extranjeros, y obras, además, de importancia de esas firmas y de grandes formatos, no es tarea fácilmente realizable. Es imposible comentar a todos los firmantes de esas obras, fiel exponente del arte de nuestro tiempo. Los límites de la crónica marcan la imposibilidad y, además, existe un testimonio bibliográfico en el catálogo que con tal ocasión editó la galería, uno de esos catálogos que hay que conservar.

Hace muchos años que recuerda el cronista haber visto algunas obras de Gregorio del Olmo. Su fuerza colorista, el vigor de los trazos, la pastosidad de la materia hacían pen-

sar en un pintor de futuro. Recuerdo aquellos cuadros inmaduros aún, pero que presentaban algo valioso: su personalidad. No se parecía a nadie. Gregorio del Olmo, en la muestra que presentó la galería Biosca, es un pintor maduro ya, seguro, firme, consciente. Un pintor hecho, definitivo. Los paisajes y todos los temas que lleva a sus cuadros presentan un especial tratamiento. Su interpretación de las realidades de las que el artista parte, son muy logradas. La elaboración de esas interpretaciones es larga, y ante la obra pintada el espectador se siente atraído por esa fuerza mágica que permite a los buenos pintores despreocuparse de los detalles, las identificaciones de las realidades, de las formas de los cuerpos, para transformarlos en pintura auténtica.

Otro caso de interpretación de las realidades, de las formas, la tenemos también muy marcada en la obra de Caneja. Su exposición de la sala Theo así lo confirma. Caneja es un pintor que ve la descomposición de la luz sobre los objetos, sobre el paisaje o sobre los elementos que componen un bodegón. Sus entonaciones claras son testimonio de una luminosidad cegadora, que hiere la vista al contemplarla. Los mosaicos de geometrías imaginarias, muchas veces, guardan una relación con las realidades corpóreas que el artista sabe definir aún más con un trazo de color que encierra un determinado cromatismo y así se presta a dar forma concreta a lo que en principio era luz.

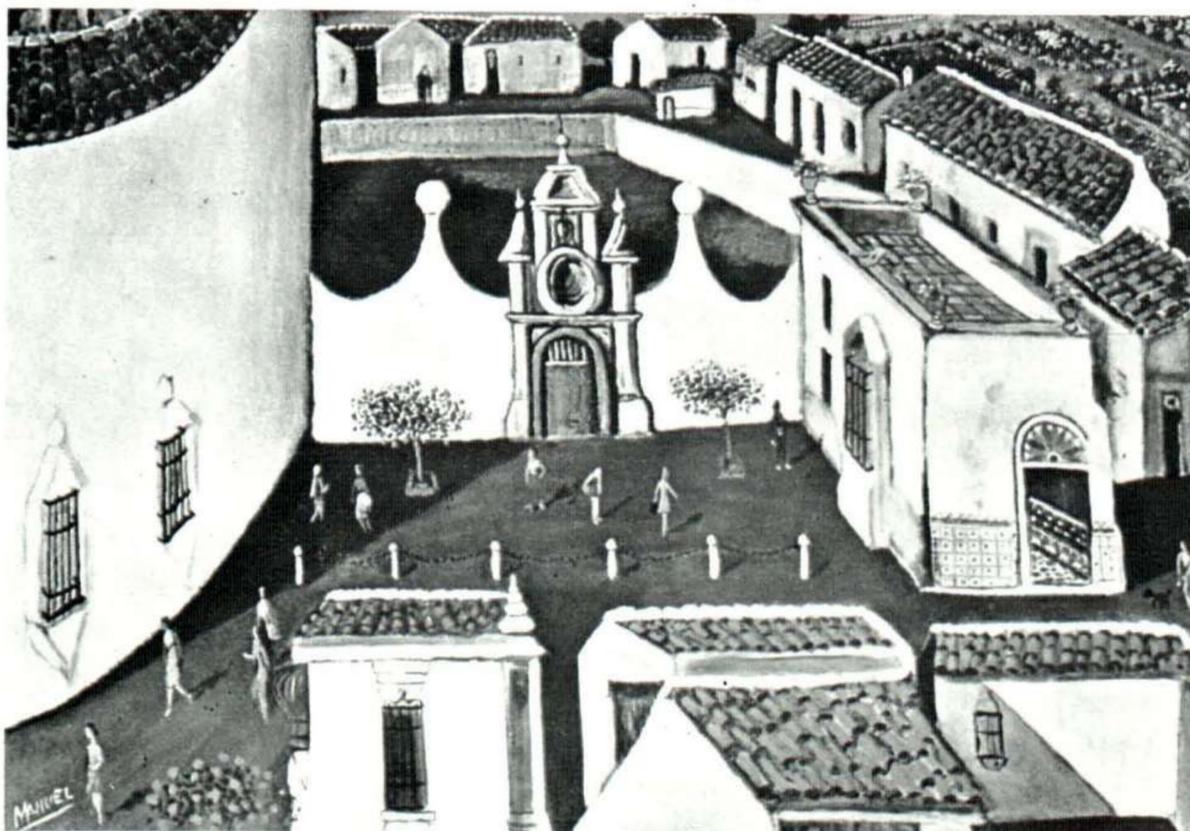
López Bouza presentó en la galería Marko una muestra de pinturas que a nuestro juicio tiene interés. López Bouza ofreció otra exposición en Madrid hace más de un año. Presentó dibujos en los que aparecía el trato a la aguada y asomaba en ellos el gran pintor que tuvimos ocasión de comprobar en esta muestra. La fantasía, la cultura del pintor y su dominio técnico, completan a un artista. A título informativo y para tranquilizar a los rezagados visitantes de exposiciones, a los que siempre o con frecuencia sorprende la clausura de las muestras artísticas antes de visitarlas, cuando la visita sigue siendo permanente propósito, informaremos que esta exposición sólo estuvo abierta al público un día, el día de su inauguración, pese a que el catálogo y las invitaciones cursadas informaban de quince días de exhibición. Los motivos de tal decisión los desconocemos, y no hay por qué entrar en investigar sobre ellos. Queda reseñado el hecho, repito, para justificar a quienes con el firme propósito de visitar la muestra, se les pasó el tiempo. La obra de López Bouza era interesante; por tanto, una lástima la suspensión de tal muestra.

Los artistas que saben dibujar —hoy existen muchos pintores en ejercicio y con una obra interesante que no dibujan ni regularmente— tienen una peculiaridad basada en ese hecho del dibujo presente. La exposi-

ción de González Collado, que presentó en la galería Lázaro, es uno de esos ejemplos donde el dibujo es punto de origen plástico. González Collado, cuya obra conocíamos a través de sus dibujos y de sus acuarelas, presentó en esta oportunidad unos dibujos esquemáticos, de finas líneas, propios de un maestro del género. Presentó también una serie de pinturas al óleo sobre las que el comentario general de todos cuantos conocen al pintor, dicen es algo nuevo en su quehacer. De veras que no parece tal novedad, aunque realmente lo sea. González Collado había practicado la pintura al agua, pero su dominio del dibujo y su constante estudio de simplificaciones y de interpretaciones de formas le llevan a afrontar la realización de cuadros con técnica de pintura al óleo con toda sencillez y naturalidad. Con la sencillez y naturalidad de quien parte de unas bases firmes y seguras, como es el dibujo y el sentido de la composición que el artista posee y lleva a sus cuadros.

Dibujo firme tras el colorido existe también en la obra de Concha María Gutiérrez Navas, que expuso en Grifé y Escoda. Concha María dibuja con trazos propios del llamado encaje de figuras y cuerpos, con trazos genéricos de una composición. Más tarde, la artista insiste en ese dibujo estructurado con el color, y así surge una pintura firme donde la presencia del trazo vertical es común siempre. No quedan ahí las inquietudes de la artista, que afronta los problemas que plantean las iluminaciones

CONCHA MARIA GUTIERREZ NAVAS.



MANUEL CARMONA.

indirectas, sobre todo en los temas de interiores con zonas de penumbras, con zonas iluminadas por reflejos, por haces de luz directa. Los temas religiosos son tratados con una dignidad propia del tema.

La galería Orfila presentó una interesante colección de cuadros de Pascual Palacios Tardez, un artista que ha mirado y remirado el paisaje, que lo ha vivido con una sensibilidad cariñosa a la tierra, a los pueblos, a los edificios, a las calles, a las gentes que habitan esos núcleos urbanos típicos, amenazados muchas veces por la industrialización y el sello de la vida moderna, amenazados de desplazamiento, de desaparición. Palacios Tardez es un poeta de la plástica, un enamorado de los pueblos y de sus tradiciones. Una idea de síntesis y de realidad observada preside todas sus composiciones, que algunas personas, influidas por las modas actuales, comparan con lo "naïf". Nada de "naïf" hay en la obra de este artista que pinta y sabe muy bien lo que pinta. No hay intuición en sus cuadros, hay sentimiento y mucho conocimiento teórico. Lo que ocurre es que se confunde muchas veces la inocencia con la pureza, la ignorancia con la sencillez. En la obra de Palacios Tardez hay pureza y sencillez, no hay postura "naïf" en absoluto.

Lo "naïf", lo ha dicho una autoridad en la materia, como es el doctor Vallejo Nájera, es muy fácil de confundirse. Lo "naïf", de moda, es perseguido, provocado, y entonces no es "naïf", es más bien falso "naïf". No queremos dar a la palabra "falso" un sentido negativo o insultante, simplemente pretendemos encuadrar lo "naïf" en su sitio. Muchas veces lo "naïf" puede desaparecer al conseguir el ejecutor, el artista, un determi-

nado grado de conocimiento o dominio técnico. Sin embargo, aunque desaparecido lo "naïf" en cuanto a la ejecución propiamente dicha, puede no desaparecer la raíz "naïf", la forma de ver la vida y las cosas. Algo de esto suele ocurrir con la obra de Belén Saro, que tuvimos ocasión de ver en la galería Ramón Durán. Belén Saro partió de unos principios "naïf" de ingenuidad expresiva. A fuerza de pintar adquirió conocimientos y consiguió perfección técnica que apartan a sus cuadros actuales del "naïf" auténtico. Los temas, muchas veces, están entroncados con la Historia, con la literatura, aparecen muy bien compuestos, fruto de unos conocimientos adquiridos a través de los años.

Más "naïf" es la muestra que presentó en la galería Edaf el pintor Manuel Carmona. Los detalles (naranjos en una plazuela), vistas urbanas a través de una caprichosa perspectiva, presencia de unos mosaicos en la fachada de un edificio, detalles de los tejados..., son aspectos que se unen y que están de acuerdo con unas visiones desprovistas de intención plástica, de academicismos y de dominio técnico. Manuel Carmona, al parecer, es pintor de tardía aparición pública, y ello le sitúa en esa línea "naïf" que puede estar más o menos provocada, pero que consideramos, al menos hasta el momento presente, "naïf" auténtico.

Nos llamó poderosamente la atención la obra recientemente expuesta en la galería Foro de María Antonia Sánchez Escalona. El avance dado por la artista en los últimos años es grande. Tuvimos ocasión de comprobarlo en un cuadro que presentó la artista al Premio Adaja de Avila. Pero un solo cuadro no es suficiente para permitir una afirmación



MARIA ANTONIA SANCHEZ ESCALONA.

tan positiva. La exposición de Foro sí es suficiente para afirmarlo y ratificarlo. María Antonia Sánchez Escalona presenta una pintura muy elaborada tanto técnicamente como en su temática, una temática muy pensada, muy original, muy sugerente. Presenta situaciones, estados de ánimo, símbolos evocadores con unas composiciones muy personales, donde el colorido y el silencio que se intuye en muchos de sus escenarios son ambientadores y atrayentes. Ante sus cuadros creemos que la artista puede situarse a la cabeza de las pintoras españolas.

El interés por el arte y el evidente auge que las exposiciones han alcanzado en la época presente nos ofrecen noticias de incorporación de galerías. Serrano 19 es una nueva galería de arte que tiene como director al periodista Tico Medina. Con nuestros mejores deseos de vida próspera fuimos a ver la muestra de Florencio Aguilera, pintor andaluz, de Ayamonte, joven, no ha cumplido aún los treinta años, pero ha caminado bastante con sus cuadros por certámenes y muestras personales y colectivas. Un dibujo hecho con la materia pictórica, muy sólida, construye paisajes del campo y escenas agrícolas. Nos convence este artista cuando se enfrenta con el paisaje urbano, desde perspectivas difíciles en las que sale airoso tras mostrarnos unas panorámicas de tejados y terrazas bien construidas. La estructura en estos ejemplos, como en los de formas menos lineales, es firme y segura.

La galería Círculo 2 nos presentó dos muestras de interés: Toro de Juana y María Angeles Echevarría. Toro de Juana cultiva el retrato social con gran dignidad y vocación, aun-

que no deja de mostrar otros temas más libres y aun estudios de ropajes y esculturas, lo que denota un deseo superado de no querer encerrarse en los límites del retrato.

El caso de María Angeles de Echevarría responde al de una pintora inquieta, atraída por el expresionismo. Con unas formas muy libres y sinuosas, la artista construye composiciones muy subidas de color en una rica gama que va del rojo intenso al azul pronunciado.

El apellido Echevarría encontró también actualidad en la firma de Federico Echevarría, que mostró una exposición en la galería Gavar dedicada a mostrar el arte vasco. Buena exposición, extraordinaria exposición, como corresponde a una firma de tal categoría. Federico Echevarría, atento y firme a la evolución de la plástica, ha dado muestras de inquietud con su obra; inquietud, que, partiendo de un academicismo muy personal desde los primeros años, pasó por las experiencias abstractas que en su caso marcó una etapa interesante. Retornó al dibujo, a la imitación de formas concretas y ahora ofrece escenas y composiciones con un sentido aéreo muy marcado. Echevarría es pintor y dibujante. No sabemos en qué proporción, lo que sí podemos afirmar es que sea cual sea esa proporción, atiende tanto a una faceta como a otra, hasta el punto de integrarlas, de confundirlas. Así, en los actuales cuadros de este maestro vasco de la pintura cabe destacar esa interferencia del aire en los cuerpos, del color de fondo en las figuras dibujadas magistralmente. Lo que en un cuadro se llama entonación cromática, en el caso de Federico Echevarría viene justificado por la presencia de la luz.

Destacamos también la exposición del yugoslavo Boris Mardesic en la galería Novart. Un artista maduro, que ha viajado mucho, muy influido por corrientes artísticas en lucha entre la realidad y la abstracción. No puede decirse de Boris Mardesic que sea un pintor abstracto íntegramente al juzgar por el uso de la materia abundante, su elaboración y tratamiento rugoso. Tampoco puede hablarse de un pintor íntegramente concreto, aunque sí se fija en realidades concretas que muchas veces pudieran ser varias cosas a un tiempo. Así, ante su obra surgen las imágenes de la tierra, de la petrificación mineral, de las retorcidas raigambres vegetales... todo puede estar presente en la pintura de este artista, cuya muestra constituyó un éxito en la reciente actualidad artística de Madrid.

Este caso de pinturas de mundos insólitos, coincidentes, que trasladan la mente identificadora del espectador a seres y a cosas distintas, lo encontramos también en otra exposición: la que presentó la galería Macarrón del artista Franco Muela. Una obra muy cambiante desde formas viscerales, fragmentación de cuerpos humanos o al menos de cuerpos animales hasta esquematización geometrizada de composiciones estructurales muy sugerentes también. En Franco Muela hay un gran dibujante que gusta de transformar los cuerpos, de dar forma a las ideas, de penetrar en mundos distintos con el lenguaje misterioso y sugeridor de la plástica.

Coincidiendo con las fiestas de Navidad, Grifé y Escoda presentó una exposición de acuarelas de Federico Galindo. Polifacético, escritor, periodista, crítico de arte, humorista y pintor. La variada dedicación del hombre no ha mermado su valía artística manifiesta en esas acuarelas que son ejemplo de dominio técnico, de respeto al paisaje y al esmerado procedimiento, exigente como el que más, de la pintura al agua. Federico Galindo, pacientemente, consigue efectos, ambientes, luces de gran maestro. Sus cuadros tienen un merecido lugar en el panorama artístico de los cultivadores de este género tan peculiar como difícil.

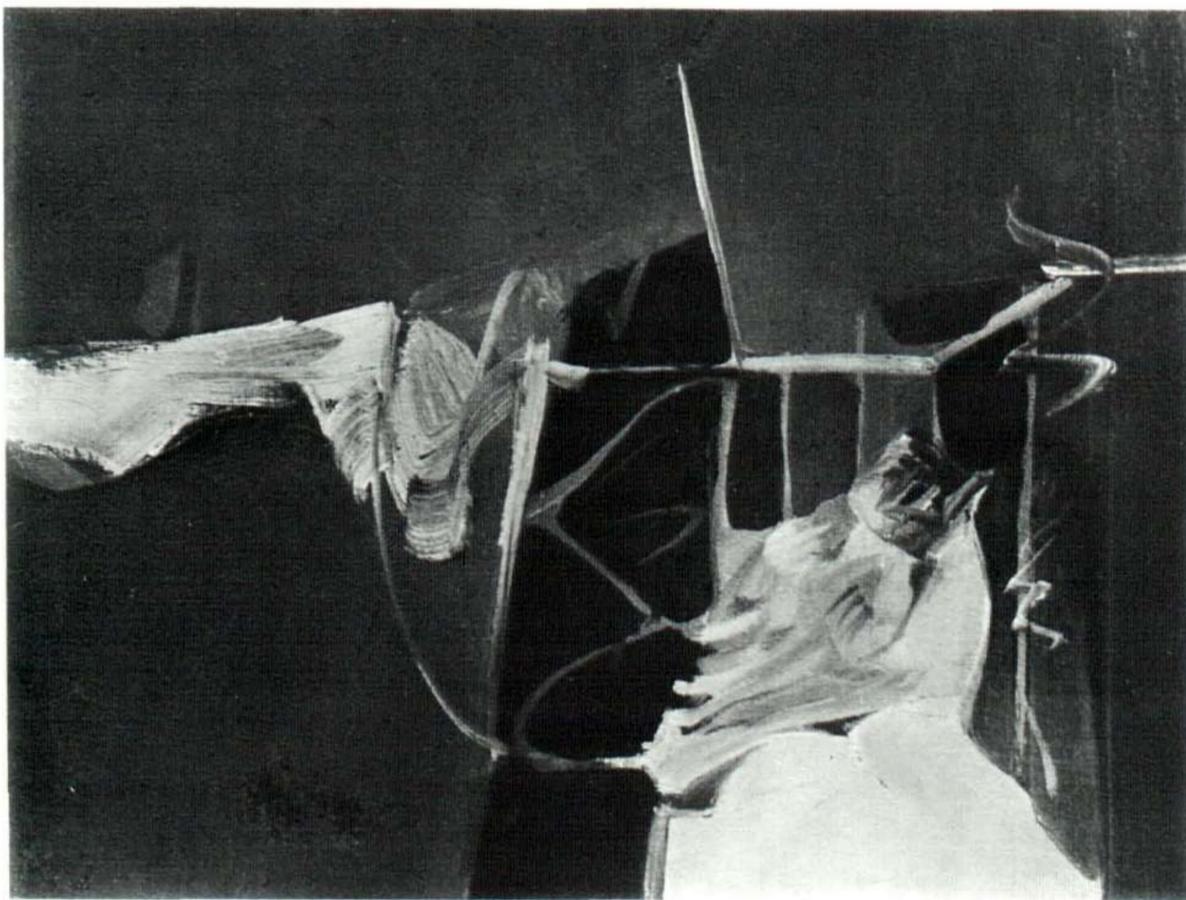
El salmantino Antonio Marcos presentó una muestra de su quehacer más reciente en la galería Tebas. Hay en la obra de este pintor todo un proceso de elaboración mental de sus cuadros antes de iniciarse la realización propiamente dicha, la realización material de los mismos. Me explicaré: todos los artistas saben, han pensado al menos, cómo será el cuadro una vez finalizado, aunque no siempre ese resultado aparezca diáfano en su mente, sin lugar a dudas ni a sorpresas. En el caso de Marcos, ese resultado está muy definido y muy exactamente pensado. La entonación del fondo imperante crea ya el clima del entorno, rectángulos coloristas que res-

ponden a diversos planos de profundidad, va completando la composición que finalmente pone la nota, pudiéramos decir anecdótica, porque hay que llamarla de alguna manera, en unos trazos, en un dibujo seguro y presente que al mismo tiempo marca un colorido único y distinto al del entorno espacial. Una pintura, en definitiva, que tiene más profundidad de lo que a primera vista, vista precipitada, pudiera parecernos.

La Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Madrid presentó en su nueva galería de la calle de Barquillo una colección de paisajes de Antonio López Alarcón, discípulo de Martínez Díaz, que le presentó en el catálogo. López Alarcón es de esos pintores que trabajan sin demasiados reconocimientos. Su categoría, su dominio de la pintura, merecen un mayor conocimiento de su obra, que, pese a que ha recorrido lugares y figura en numerosas colecciones, no creemos sea suficiente para hacer justicia. Prueba evidente de esto es que la muestra que comentamos despertó gran sorpresa entre los visitantes, asiduos visitantes de exposiciones; por tanto, personas muy informadas sobre el tema. López Alarcón ve el paisaje y traslada a los lienzos una síntesis de esas realidades, que, admiradas en su conjunto, a una apreciable distancia, muestran detalles que no están hechos realmente si miramos los cuadros a corta distancia. Hay, por tanto, un sentido mágico, de ilusión conseguida, gracias a un firme conocimiento y trato del tema, apreciación de las distancias, de la luz, de las proporciones... En este juego se hace posible que una zona de ramajes secos estén presentes en un cuadro visto a distancia, mientras que acercándonos a él la realidad pintada sea una mancha informe de una tonalidad potenciada por el colorido vecino. Es un simple ejemplo muy claro de que estamos ante un pintor muy hecho.

El asturiano Fernando Magdaleno presentó una colección de óleos en la galería Lázaro. Hay muchos aspectos que sobresalen en la obra de este artista: su influencia del entorno, su transformación de los escenarios, la captación del ambiente... Vemos en este artista un deseo de presentar paisajes marineros, paisajes urbanos, paisajes abiertos de su Asturias natal. Diríase que el colorido marca el ambiente de los lugares concretos, mientras que en la línea el artista juega con su mundo de fantasías en mayor o menor proporción. Hay veces que el escenario está totalmente respetado, mientras en otras ocasiones —vistas del puerto de Gijón, por ejemplo—, la idealización lineal del escenario es muy marcada. Pese a ello, la identificación del lugar es evidente. Una serie de pinturas de pequeño formato, presente en la muestra que comentamos, sería suficiente para enjuiciar a este artista y encuadrarle en un lugar destacado entre los pintores asturianos del momento.

Oleos, ceras y dibujos presentó el



ANTONIO MARCOS.

artista mallorquín Toni Riera en la galería La Rueda. Un concepto estético libre, muy apto para la realización de murales. Entre las cualidades más sobresalientes, a nuestro criterio, este artista presenta gran disposición para componer grupos de figuras en difíciles posturas, lo que deja entrever una sólida preparación.

No queremos finalizar esta crónica sin recoger, siquiera sea brevemente, la exposición de Manuel Viola en la galería Rayuela. Manuel Viola, el abstracto firme, el abstracto seguro, cuyos trazos y arañazos coloristas sobre fondos neutros de color poseen una fuerza atractiva, arranca fantasías al espectador menos fantasioso, hierde al espectador más sensible, se encuentra en un momento creativo muy rico, se encuentra en plenitud.

Merece destacarse en Rayuela también la muestra "La figura humana", continuadora de la serie de exposiciones dedicadas a aspectos genéricos, como fue la del paisaje. En esta ocasión estuvieron expuestas las firmas de Ricardo Baroja, Pedro Bueno, María Victoria de la Fuente, Julio González, Grau Sala, Guayasamín, Mallo, Mateos, Palmeiro, Planes, Quirós, San José, Uría, Monzón, Vela Zanetti y Zabaleta. Un verdadero mosaico de artistas diferentes, unidos en esta ocasión por la presencia humana de la figura.

Ginés Parra estuvo presente en la exposición de la galería Columela. Ginés Parra, de técnica temperamental, esquemática, de materia abundante, de colorido sorprendente y de dibujo definitivo, está siendo valorado y conocido, reconocido por otros. Hace poco que la galería Frontera mostró una amplia colección de su

obra, motivo de comentarios múltiples. Ginés Parra se ratifica merecedor de todos los elogios con esta muestra. Y es que cuando la pintura es pintura, cuando la pintura es trascendente, cuando la pintura, en una palabra, es buena, su contemplación no cansa ni por numerosa ni por seguida. Tal vez ocurra al revés: atraiga más por esa insistencia contemplativa.

Hace algunos meses vi la obra de López Murrias para escribir la presentación del catálogo de su exposición de la galería Zodíaco. Para finalizar esta crónica, transcribo algo de lo que escribí sobre este artista: "López Murrias podemos decir que es un pintor de su tiempo, con oficio y con inquietud investigadora. Tanto en las formas como en el colorido, este artista busca unos rasgos de personalidad, muchas veces conseguida, sin perder de vista el entronque con lo que la pintura es en sí, e incluso —yo diría que con más motivo aún— con anteriores etapas suyas, tal vez superadas, pero no despreciadas, porque López Murrias sabe bien que toda evolución es continuidad y no ruptura brusca. Aquello que se rompe, se olvida, es muy posible que no tuviese, en su tiempo, justificación, ni profundidad, ni sinceridad. La pintura de Isidro López Murrias que contemplamos en esta exposición está en sí justificada, tiene profundidad y mucha sinceridad. Por todo ello, al contemplar estos cuadros con detenimiento se observa, trasciende de ellos, esa evolución que hace pensar en un futuro que seguirá en busca de nuevas emociones".

FRANCISCO PRADOS
DE LA PLAZA

ANTIGÜEDADES Y SUBASTAS

Si nos detuviéramos en una primera mirada, acaso lo más exacto que pudiésemos decir, sobre la actividad subastadora de este curso, sería que no ha pasado nada. Nada, al menos, de lo que se temía y se rumoreaba con alarmismo. Ni la asistencia de público a las subastas ha disminuido, ni las cotizaciones han bajado de forma espectacular, ni la media de lotes retirados se ha puesto muy por encima del índice de temporadas anteriores. La inversión en arte, en arte más o menos importante, sigue apareciendo como algo apetecible; las pujas se traducen, a veces, en pugnas reñidas; los lotes salen, en ocasiones, notablemente por encima de su base como consecuencia de la lucha silenciosa entre ofertas recibidas por escrito; el panorama es alentador.

Pero una consideración más detenida y más profunda de lo que en realidad sucede nos llevará a conclusiones que, si no difieren en lo esencial de nuestra primera afirma-

ESTE BARGUEÑO FLAMENCO, ADJUDICADO EN LA SUBASTA DE DICIEMBRE, EN CHRISTIE'S, POR 460.000 PESETAS. ES UN EJEMPLO DE LA ACEPTACION QUE ENCUENTRA EN EL PUBLICO EL MUEBLE DE ALTA CALIDAD.



ción, sí dejan cierto margen de holgura para apreciar resquicios, indecisiones, desconcierto en el público comprador.

La primera observación es que cuanto llevamos dicho no se aplica, en realidad, con exactitud más que a una de las salas y que esta sala es, naturalmente, Durán.

LA SALA DURAN

Tiene Durán un especial carisma para la actividad subastadora; tiene, sobre todo y en todo momento, el don del tacto, de la actuación oportuna. Si puntual fue su aparición en Madrid, ni un momento antes ni un momento después de que la situación económica la reclamara, para sustituir o complementar el consumismo de coches, joyas y pieles, con la más sublimada apetencia de la obra de arte, todo su comportamiento posterior ha sido congruente con las exigencias del mercado. Ha sabido ofrecer siempre lo que deseaba la "inmensa minoría"; pero ha sabido también cubrir varios frentes, de manera que quedase un hueco para que el posible cambio de táctica se realizará de manera tan insensible que no pareciera rectificación. La sala Durán entrará —ha entrado ya— en la historia de nuestra actividad artística; aunque tal vez no lo haga con categoría de magisterio. Bien es verdad que no era ésta su obligación.

Y, sin embargo, debemos a la agudeza psicológica de los responsables de la sala Durán no pocos beneficios extracomerciales. El primero de ellos, y el más importante, el mismo hecho de su existencia, el mismo atrevimiento de su apertura, con heroísmo de pioneros, que motivó en su día un interés por el fenómeno artístico; un interés que consideramos ya irreversible. Le debemos también —y esto es consecuencia de lo anterior— una toma de conciencia respecto a la importancia moral y al valor económico de la obra de arte por quienes fueron, hasta ahora, sus poseedores tradicionales y, casi siempre, indiferentes. Tantos cuadros y objetos mal vendidos en testamentarías, arrinconados en desvanes, han vuelto a recuperar su perdido prestigio; aunque este fenómeno



TALLA GOTICA ESPAÑOLA, SIGLO XIV. 122 CM., BUEN ESTADO DE LA POLICROMIA. ADJUDICADA EN CHRISTIE'S POR 1.200.000 PESETAS. LAS TALLAS, TANTO TIEMPO OLVIDADAS, OCUPAN HOY UN PRIMER LUGAR EN LAS PREFERENCIAS DE LOS COLECCIONISTAS.

haya traído también como consecuencia uno inverso: que cada propietario de cualquier cromo con pretensiones artísticas se crea poseedor de una obra maestra, con el consiguiente encarecimiento del mercado pictórico y anticuario.

A la actuación de la sala Durán debemos también, con rango de aportación primerísima, el interés por nuestros grandes pintores del último tercio del siglo XIX y primero del XX —Beruete, Sorolla, Regoyos, Mir, etcétera— sin que podamos cul-

par a la sala, y sí al público, de que esta valoración haya sido indiscriminada.

El tiempo vendrá, ya está viniendo, a clarificar posiciones, a decantar valores, a justipreciar famas.

Por todo ello es justo que, cuando llega un momento de inseguridad o de temor, la sala a cuya gestión venimos refiriéndonos no experimente merma apreciable en su actividad ni en sus beneficios y sepa adaptarse a una actuación coyuntural.

LA OFERTA Y LA DEMANDA

Las líneas maestras de esta actuación parecen ser, por el momento, y no sólo en Durán, estas tres:

1.^a Mantener, en lo posible, la presencia de aquellas firmas españolas, muy concretas, que han supuesto hasta ahora la segura adjudicación.

2.^a Aumentar con moderación la oferta de pintura de los siglos XVI, XVII y XVIII, con notable subida de sus bases, incluso para la pintura religiosa.

3.^a Reforzar, de manera muy marcada, la aparición en subastas de objetos pertenecientes a las llamadas artes menores; generalmente ofrecidos a un precio de salida tentadoramente módico.

El público, que parece actuar ahora con más criterio, responde a estas tres tendencias de la siguiente manera:

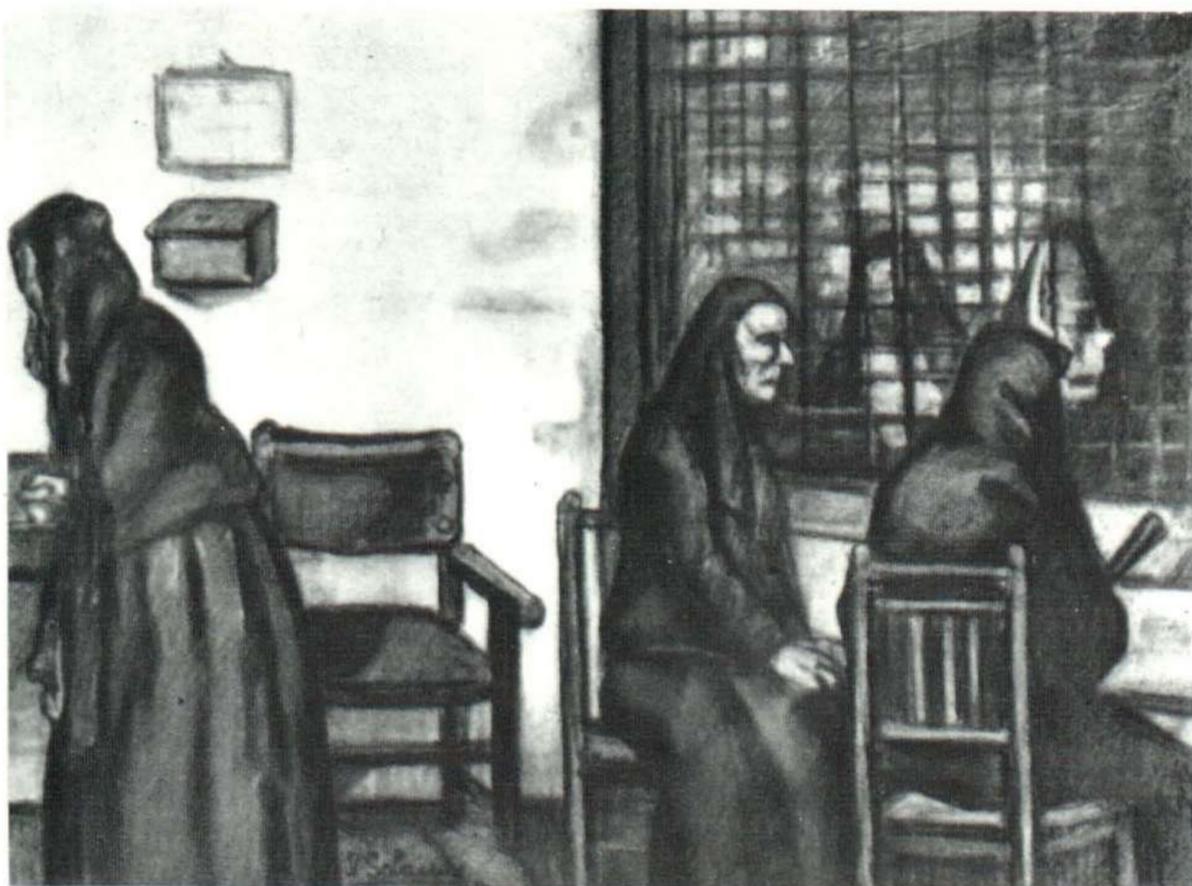
1.º Continúa acogiendo con interés la pintura del XIX-XX. Pero este interés es más reflexivo. Se pagan cifras cada vez más altas por las grandes obras de los grandes maestros y caen notablemente, o se retiran, las pinturas mediocres de firmas importantes y los cuadros de maestros menores.

2.º Se empiezan a recibir bien, aunque sin subidas espectaculares, las pinturas antiguas de categoría. Parece vencido el absurdo prejuicio contra la temática religiosa. Es muy previsible que esta tendencia se refuerce considerablemente en un futuro inmediato.

3.º El júbilo incontenible se desplaza hacia las artes decorativas: vidrio y cristal, cerámica, orfebrería, tejidos, marfiles, etcétera. Se adjudica prácticamente todo. Es aquí donde, en las presentes circunstancias, corre mayor riesgo el comprador no preparado. Se están ofreciendo —junto a muy buenos ejemplares— verdaderos pastiches. Y lo malo es que suben en pujas reñidas. Sería tragicómico que los antiguos



MAGNIFICA PAREJA DE JARRONES ISABELINOS QUE, EN LA SUBASTA NUMERO 53 DE DURAN, SUBIERON A 105.000 PESETAS DESDE UNA BASE DE 75.000. EL CRECIENTE INTERES POR LAS ARTES DECORATIVAS DEBE CENTRARSE, COMO EN ESTE CASO, EN PIEZAS DE VERDADERA CALIDAD.



LA BUENA PINTURA DE LOS ULTIMOS AÑOS DEL SIGLO XIX Y PRIMER TERCIO DE NUESTRA CENTURIA, MANTIENE SUS COTIZACIONES. DIBUJO DE SOLANA ADJUDICADO EN DURAN POR 625.000 PESETAS.

adjudicatarios de cuadros malos, a precio de oro, se llevaran, para hacerles justa compañía, porcelanas de ahora mismo pagadas tres veces más caras que en cualquier tienda de regalos.

EL CASO ESPECIAL DE SASKIA-SOTHEBY'S

Frente a la tendencia general, Saskia, antes y después de su alianza con Sotheby's, ha ofrecido, sin baches notables, la más rigurosa selección de pinturas. Este sentido selectivo que, resulta evidente, es consecuencia de una política asumida con consciente voluntariedad, apunta, sin duda, a largo plazo. La

presencia constante de obras importantes firmadas por pintores que tuvieron algo que decir no suele verse bien recompensada. De este modo, acaso sea Saskia la sala que registra mayor número de retiradas y con más injusticia. Pero los responsables de su táctica deben saber que cuando, por lógica evolución, los compradores actúen por el valor intrínseco de la pintura y no por una corriente pasajera del gusto, ellos podrán ofrecerles un sólido prestigio, una inquebrantable fidelidad al arte y el mudo reproche de tantas buenas ofertas que pocos supieron aprovechar.

J. M. CARRASCAL MUÑOZ

VIDA MUSICAL

El ritmo de la vida musical en la capital de España es tan vivo, que el resumen de un mes tiene que ser por fuerza muy apretado.

Igor Markevitch ha vuelto a dirigir la Orquesta y Coro de RTV, con esos programas heterogéneos a que es tan aficionado y que algunas veces recuerdan aquellos antiguos conciertos en que se daban cita los géneros más diversos. Música coral de Strawinsky y Mompou junto a la bella "Cantata de Navidad" de Honegger y la "Séptima" de Beethoven. El coro que dirige Blancafort suena de forma espléndida. En el segundo concierto del gran director, además de la "Incompleta" de Schubert se anunciaba el "Salmo" de Florent Schmitt, que hubo de ser sustituido con populares páginas de Tchaikowsky, Mussorgsky y Borodin. Dimitri Bashkirov, con su irreprochable técnica, ofreció una personal y veloz versión del "Concierto núm. 1" de Beethoven.

El director mejicano Eduardo Mata confirmó la buena impresión de su anterior visita con un pintoresco "Homenaje a García Lorca", de Silvestre Revueltas; el superficial "Don Lindo de Almería", de Rodolfo Halffter, y un muy brillante "Pájaro de fuego". Edith Volckaert, violinista de buenas calidades, fue solista en un buen Bartok. Sergiu Comissiona también se puso al frente de la Orquesta de RTV. El exuberante director nos ofreció una "suite" de Enesco, canciones de Mahler, con la correcta pero algo monótona Rose Wagemann, y una apasionada y sonora versión de la "Vida de héroe" straussiana. Lo más importante en este ciclo fue la actuación de Cristóbal Halffter, que empezó con una página de Schoenberg y terminó con una de las obras propias más afortunadas: "Symposion". La orquesta sonó en toda su plenitud, el coro cumplió perfectamente su difícil función y el barítono Günther Reich dijo su parte con libertad y nobleza. Después de los siete años transcurridos desde su estreno, me afirmo en la idea de que "Symposion" no es sólo una de las mejores obras de Cristóbal Halffter y una de las cimas de la música española contemporánea, sino una página señalada en el panorama mundial del arte sonoro de nuestra época. Con María Manuela Caro y Manuel Carra como solistas, Halffter estrenó su "Procesional", obra de gran efecto, cuya forma, según señala con razón el autor, podría compararse con la de un arco. Esta figura nos sugiere la metáfora del arco de lanzar flechas, que parte del reposo para adquirir una creciente tensión hasta que, lanzada la saeta derecha a nuestra sensibilidad, llega la relajación. Es admirable la perfección de la escritura, sin ningún "tiempo muerto" que pueda perjudicar al desarrollo. "Procesional" fue muy bien acogida por el público.

En la Nacional vimos al polaco Witold Rowicki dirigiendo Schoenberg, Mozart con la exacta, delicada y expresiva colaboración de Alfred Brendel, y Brahms. Gerd Albrecht, con la "Tercera sinfonía" de Mahler, demostró que este compositor ha entrado verdaderamente en el corazón de nuestros aficionados y que su interpretación fue de las que dejan huella; muy bien los solistas de la orquesta, y las voces femeninas del Coro Nacional de España, que dirige Lola Rodríguez Aragón, y la Escolanía de Nuestra Señora del Recuerdo, cuyo director es César Sánchez; la interpretación de la contralto Norma Procter fue digna de tan gran artista. Lovro von Maticic es un artista que puede dar lugar a una equivocada apreciación; su aspecto tosco y sus maneras poco estéticas no hacen sospechar la finura de su sensibilidad. Ofreció Brahms, con la presentación del hermoso "Canto del destino", en el que el coro lució su riqueza de matices, y la "Misa de Nelson" de Haydn, en versión de grandes sonoridades, con Fecity Palmer, Alicia Nafé, Ryland Davies y Tugomir Franc. Roberto Benzi hizo Sibelius, el concierto de Grieg, con Nelson Freire, y la "Tercera sinfonía" de Roussel, compositor al que sólo

frecuentan sus compatriotas. Concierto desigual fue el dirigido por Iturbi, figura gloriosa del teclado; obras de López-Chavarrí, Franck y Debussy, más el "Concierto de violín" de Mendelssohn, interpretado con algunas inseguridades por el gran Yehudi Menuhin.

Un acontecimiento ha sido el "Primer concurso de composición de música de cámara" de la Confederación Española de Cajas de Ahorros. Un competente Jurado eligió siete finalistas, que ya recibían un importante premio; sus obras se interpretaron en el Real bajo la dirección de Franco Gil. Otro Jurado, presidido por Oscar Esplá, y en el que figuraban Enrique Franco, Cristóbal Halffter, Moreno Bascañana y Petراسي, concedió el primero y segundo premios. Fue difícil la elección entre las páginas de Jorge Alcaraz, Francisco Otero, José Evangelista, Angel Oliver, Amando Blanquer, Tomás Marco y Rodrigo de Santiago. Hubo aplausos para todos y por fin fueron los triunfadores Evangelista y Oliver, con obras interesantes y bien construidas.

En el Aula de Música del Ateneo, un buen homenaje a Schoenberg con The Nash Ensemble, en el que sobresalió la interpretación de "Pierrot Lunaire" con la voz de Jane Manning. Recordamos también el concierto de la arpista Ana María Martini y una sesión dedicada a las canciones de Joaquín Rodrigo a cargo de María Orán y Zanetti.

Los "Lunes de Radio Nacional" comenzaron en los Jerónimos con música de Palestrina y continuaron con su siempre interesante serie de temas monográficos, sin que faltase también aquí el homenaje a Schoenberg en su centenario, dirigido por Juan Guinjoan.

El III Festival Internacional de Danza terminó en la Zarzuela con la interesante actuación del Ballet de Wallonie —repertorio desde Tchaikowsky a Xenakis— y una gran gala de primeras figuras, entre las que sobresalía la presencia siempre aplaudida de la gran Margot Fonteyn. También en la Zarzuela comenzó la temporada la Compañía Lírica Nacional —refundición de la "Boda de Luis Alonso" y buena versión de "Gigantes y cabezudos"—, bajo la dirección musical de Moreno Buendía, y la escénica, siempre acertada, de Tamayo.

García Asensio y Spiteri continuaron la estupenda labor de la Orquesta del Conservatorio con los solistas Guillermo González, Pedro León y Francisco Vialcanet.

La música para universitarios ha encontrado su verdadero cauce con la intervención de las asociaciones estudiantiles, en Madrid ADAMUM. Así se consigue llenar el Real hasta el escenario. Esta serie es muy interesante y será fructífera. La Universidad Autónoma ofreció la presentación de la Orquesta Sinfónica Brasileira, bajo la dirección de Henrique Morelembaum, en el XV aniversario de la muerte de Heitor Villa-Lobos.

"Sonda", única organización que nos queda al servicio de la vanguardia, presentó obras de Barce, Marco, Llácer y Benguerel, con el grupo Koan, que dirige José Ramón Encinar, y el guitarrista Siegfried Behrend.

Un gran recital en la Zarzuela de Dimitri Bashkirov —Mozart, Haydn, Brahms, Chopin y Debussy— para Ibermúsica, que este año presenta un ciclo de grandes pianistas. En el Real, actuaciones extraordinarias del Cuarteto Amadeus —un inolvidable Haydn—, un precioso concierto del Octeto de la Filarmónica de Berlín, que ha sido uno de los grandes éxitos de la temporada, y el siempre aplaudido clavicembalista Rafael Puyana en programa serio y bien construido.

En la Escuela de Canto, Lola Rodríguez Aragón se ha apuntado un nuevo triunfo con sus entusiastas huéspedes de profesores y alumnos. Estreno escénico en España de la "Coronación de Popea", de Monteverdi. El resultado fue muy bueno, pero sólo el esfuerzo ya hubiera merecido la pena.

CARLOS GOMEZ AMAT

PREMIOS A EDUARDO CHILLIDA

Eduardo Chillida ha obtenido por unanimidad del Jurado internacional, reunido recientemente en Basilea, el Premio Rembrandt, que concede la Fundación Goethe, por un importe de 25.000 francos suizos. El premio se otorga a un artista cuya obra constituye una aportación real al arte europeo de nuestra época. El Comité, establecido en 1972, está compuesto por representantes de seis países europeos: Víctor Beyer, conservador-jefe del Departamento de Escultura del Museo del Louvre; Hermann Fillitz, profesor de Historia del Arte de la Universidad de Viena; Renilde Hammacher, conservador-jefe de arte moderno del Museo Boymans de Rotterdam; Alfred Franco Russoli, director de la Pinacoteca Brera, de Milán, y Walter Vandeselaere, conservador-jefe honorario del Museo de Amberes. El premio fue otorgado anteriormente, en 1972, al belga Paul Delwaux; en 1973, al italiano Fausto Melotti, y en 1974, al inglés Ben Nicholson. La entrega a Chillida del nuevo galardón alcanzado por el famoso escultor donostiarra se realizará esta primavera en San Sebastián.

Anteriormente también se había otorgado el Premio Internacional Diano Marina 1974 a Eduardo Chillida, como ilustrador de la obra "Más allá", del poeta español Jorge Guillén. El premio consistió en una placa dedicada al editor Maeght, de París, y al ilustrador, y su carácter fue puramente honorífico.

HOMENAJE A JOSE DE KREEFT

El decano de los escultores en Norteamérica, José de Kreeft, nacido en Guadalajara en 1884, ha sido distinguido con la medalla de oro del Club Nacional de las Artes. El escultor ha recibido también el homenaje de la Liga de Estudiantes de Arte. Los homenajes citados coincidieron con la exposición retrospectiva del escultor celebrada en Nueva York, y en la que se presentaron obras del período 1916-1974, y sobre cuya exposición escribió Hilton Kramer en el "Times": "Este insigne español ha rescatado la fuerza tradicional de la escultura de la decadencia y artificialidad del academismo. Es un esfuerzo defensor de la

pureza y la integridad del arte escultórico".

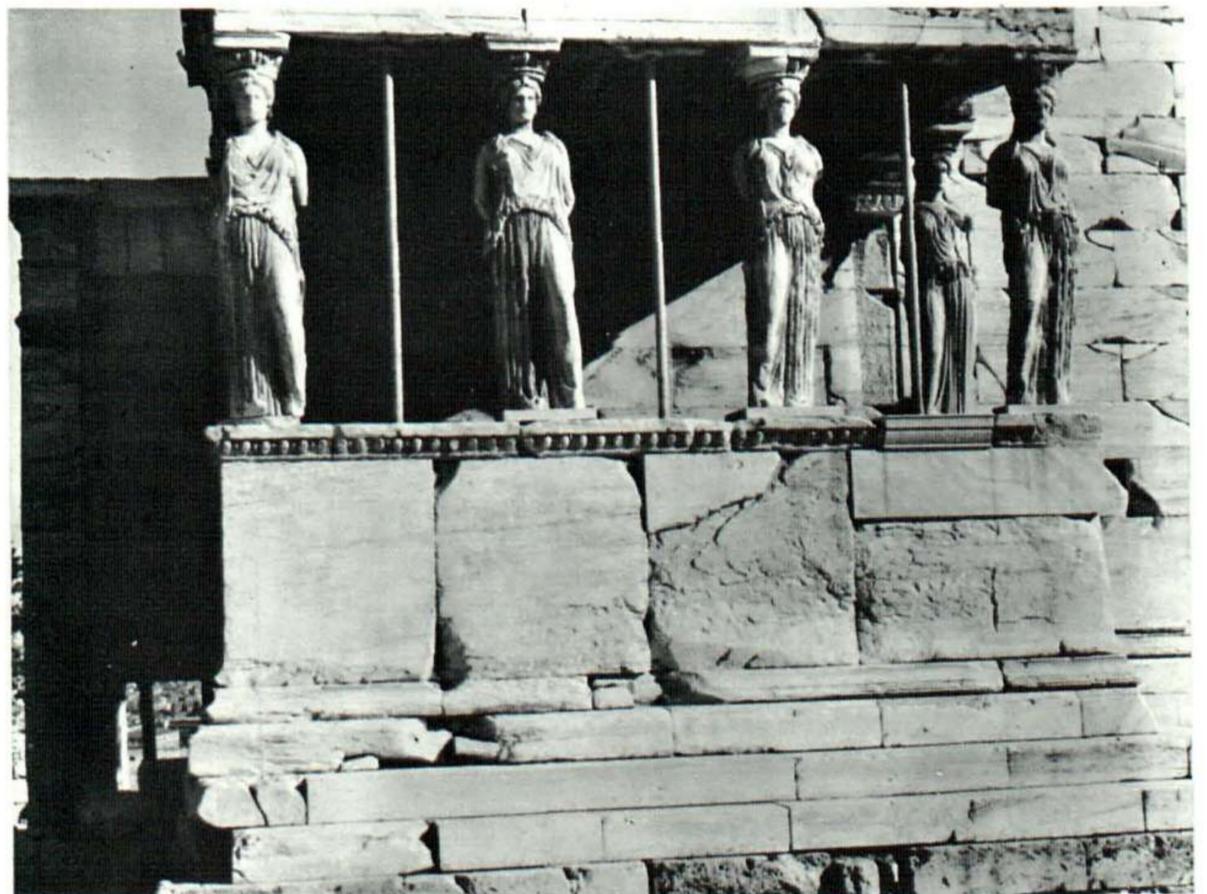
José de Kreeft prepara para esta primavera una nueva exposición, en la que presentará veinticinco tallas en diversos materiales y dibujos nuevos realizados en 1973 y 1974. De Kreeft es el único español miembro de número de la Academia de Bellas Artes y Letras de Estados Unidos.

ACROPOLIS ATENIENSE

El Gobierno griego ha anunciado la concesión de una donación de cincuenta

Constantino Trypanis. El ministro ha declarado que el peligro principal para los monumentos de la Acrópolis proviene de la contaminación atmosférica, que ha erosionado sus superficies.

En 1971, la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO) advirtió que los mármoles de la Acrópolis tenían que ser desplazados para que pudieran sobrevivir a los estragos de la contaminación del siglo XX. Deben sustituirse con réplicas de los mismos, recomendó la UNESCO.



millones de dracmas —más de noventa y tres millones de pesetas— destinados a la restauración de los monumentos de la Acrópolis de Atenas, con inclusión del Partenón. El anuncio señala que súbitas resquebrajaduras han aparecido en los mármoles debido a la utilización de abrazaderas de hierro durante la restauración de los monumentos llevada a cabo hace cincuenta años.

Sin embargo, no corre peligro inmediato la Ciudadela, que data del siglo V antes de Jesucristo, situada sobre una roca que domina Atenas, según ha manifestado el ministro de Cultura y Ciencia,

NUEVAS DE ARTE FRANCES

Noticias de la actualidad del arte en Francia, apuntadas en la porción que, por su novedad informativa, constituyen documentos de interés público. La primera de estas noticias se refiere a la exposición habida recientemente en Nantes, ubicada en la sala de la Herradura del castillo ducal, presentada por el reverendo padre Chaigneau, conservador del Museo de Artes Decorativas, y que comprende una serie de planos y fotografías de los principales monumen-

tos de Nantes, la catedral, el castillo de los duques de Bretaña, las fachadas decoradas de hoteles particulares y objetos de los siglos XV al XVIII. Se pudieron a la vez admirar Vírgenes y Piedades esculpidas del siglo XVI, cerámicas antiguas de Nantes y del Croisic, objetos marinos, etcétera.

Esta exposición será seguida de otras del mismo género, organizadas por diversas ciudades de Francia. La Asociación Nacional para la protección de las ciudades de arte, reunida en congreso en La Rochela, con asistencia de delegados de setenta y una ciudades adheridas, ha designado, después de un concurso, las exposiciones más bellas organizadas por las ciudades francesas. Esta Asociación tiene por objetivo "terminar con la degradación, estimular las renovaciones, sensibilizar la opinión pública y dar nueva vida a los lugares históricos".

— En el Plateau Beaubourg, de París, ha sido instalada la dirección que va a animar el futuro Centro de Arte Georges Pompidou. El Departamento de Artes Plásticas estará en lo sucesivo encargado de administrar el patrimonio artístico moderno. La creación de este Departamento tendrá por consecuencia no sólo la desaparición del Museo Nacional de Arte Moderno en este año de 1975, sino también la reorganización de la Reunión de Museos Nacionales. Una nueva estructura administrativa especializada se ocupará únicamente de arte moderno —conservación del patrimonio, pintura, esculturas, dibujos, arte gráfico, fotografía— y su presentación. Tendrá la responsabilidad de las adquisiciones nuevas y recibirá las donaciones de obras de arte. Estará también encargada de la organización de las exposiciones temporales e instalará la documentación de arte contemporáneo.

El Museo del Centro Beaubourg estará abierto por la noche para recibir a un público más amplio. No deberá ser, pues, sólo un lugar dedicado a la conservación, que es su actividad tradicional, sino también un lugar de creación y de encuentro entre el artista y el público. Será un museo al que se podrá ir después de la oficina o del taller.

Todas las colecciones del Museo Nacional de Arte Moderno (unas 4.500 pinturas, 1.800 esculturas y 3.000 dibujos) deberán, en principio, pasar al Museo del Arte Moderno del Centro Beaubourg, que dispone de cerca de 13.000 metros cuadrados para exposición. Para las colecciones que no puedan ser expuestas al mismo tiempo el museo tendrá un doble circuito: un circuito principal para seiscientas obras y un circuito secundario de reservas accesibles.

— La última de estas noticias se refiere al Salón de la Chapuza, presentado en el Centro Nacional de Industrias y Técnicas de París. El Salón de la Chapuza tiene cada vez más éxito. Hacer chapuzas

uno mismo es un placer. Una encuesta realizada en 1972 reveló este hecho. A la pregunta, ¿qué es la chapuza para usted?, las respuestas fueron, por orden: para un 27 por 100, el placer de realizar algo; para un 22 por 100, un derivativo, una manera de ocupar los ocios; para un 21 por 100, una necesidad económica; para un 10 por 100, el placer de concebir; para un 7 por 100, una solución a causa de la falta de artesanos y mano de obra.

Desde su fundación, el Salón de la Chapuza ha tenido cada vez más visitantes, sobre todo de mujeres. Podría pensarse que se trata de mujeres que no tienen ninguna profesión y que disponen de tiempo y de ocios. Pero es todo lo contrario; el pasado año, un 57 por 100 de visitantes fueron mujeres que trabajaban. Otros informes estadísticos muestran que más de la mitad de los visitantes pertenecían a profesiones liberales. Así, pues, la chapuza conquista todas las capas de la sociedad. Interesa igualmente a los jóvenes, por lo que se han preparado en el Salón talleres especialmente concebidos para ellos. Pueden así desarrollar en plena libertad sus dones de imaginación y satisfacer sus deseos de creación, tantas veces de raíz artística, bajo la dirección de personas profesionalmente competentes.

PALACIO DE HERODES

Restos del palacio construido por el Rey Herodes sobre una fortaleza de la época de los macabeos, edificada entre los años 167 y 37 antes de Cristo, han sido descubiertos cerca de Jericó, en tierras de Israel. Las excavaciones han sido realizadas por el Departamento de Arqueología de la Universidad Hebrea, en el lugar denominado Tel-el-Akaba, cerca de Jericó. Según los arqueólogos, el palacio descubierto parece ser el de Kipros, que, según el historiador judío de la época romana Flavio Josefo, fue construido por el Rey Herodes en recuerdo de su madre. Herodes reinó desde el año 37 antes de Cristo hasta el año 4 de nuestra Era.

HOMENAJE A FORTUNY

Al margen de los homenajes españoles rendidos a Fortuny con ocasión del centenario de su muerte, y que se centraron principalmente en las exposiciones habidas en Barcelona, Reus y Madrid, en la capital romana la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando celebró un acto recordatorio en honor del gran pintor español, fallecido hace cien años en Roma, depositando en su tumba del cementerio del Verano una placa de bronce, realizada por el escultor Enrique Pérez Comendador, que fue hasta un tiempo reciente director de la Academia de España en la capital italiana. A la ceremonia asistieron más de un centenar

de personas llegadas expresamente a Roma desde tierra española.

SELLOS DE ARTE

Entre las últimas novedades de la filatelia internacional, en las que el arte aparece gráficamente distinguido, se pueden señalar los dos sellos noruegos que reproducen pinturas del Museo Popular y Folklorico de Oslo, en los que el tema principal son las rosas, y la serie en gran formato de seis sellos dedicada en Checoslovaquia a los tapices de Bratislava, pertenecientes al Museo Municipal de dicha ciudad y procedentes de las viejas manufacturas textiles fundadas en el siglo XVII. A la vez, y también en Checoslovaquia, se ha emitido una segunda serie en gran formato, en la que se reproducen los dibujos realizados por artistas hoy anónimo para adornar las dianas, que en gran mayoría son de principios del siglo XVII y se conservan en el Museo eslovaco de Banska Stiavnica.

MIRO, EN LISBOA

Una vez más, la Fundación Calouste Gulbenkian, de Lisboa, ha promovido una gran exposición de arte en la figura del español Joan Miró, que difícilmente, por su cuantía y jerarquía, hubiera podido celebrarse en la capital lusitana sin la intervención de la prestigiosa institución. El amplio muestrario ofrecido en Lisboa ha venido en cierto modo a cerrar las largas conmemoraciones internacionales de los ochenta años del famoso artista barcelonés, presentando en Lisboa las diversas facetas de la evolución artística de Miró desde que expuso por vez primera, en la galería barcelonesa de Dalmau, hasta el tiempo presente. Cerca de cuatrocientas obras se exhibieron en la Gulbenkian, comprendidas pinturas, grabados, litografías, ilustraciones de libros reunidos por Jacques Lassaigne, conservador del Museo de la Ciudad de París. La Fundación colaboró en el mejor conocimiento y entendimiento de la inventiva mironiana a través de la edición especial de un periódico de la exposición, del catálogo profusamente ilustrado y de un folleto sobre la obra gráfica de Miró; en estas publicaciones, ensayistas y críticos franceses y portugueses se manifestaron en torno a la vida y obra del gran pintor.

A la vez, y para una mejor comprensión de la varia obra exhibida, durante la exposición se realizaron dos sesiones diarias de cine con la proyección de las películas "Miró litógrafo", "Miró escultor", "Miró, otro", "Cerámica de Miró. Osaka 70" y "Pintura mural de Miró. Osaka 70". El catálogo principal de la muestra ha ofrecido un estudio en francés de Jacques Lassaigne y otro en español de Alexandre Cirici. Los visitantes dispusieron de guías monitores de la Fundación Gulbenkian encargadas de

explicar la obra y vida de Miró, pudiendo asistir en determinadas fechas a mesas redondas con la intervención de críticos portugueses y extranjeros.

EL PRINCIPE DE ESPAÑA, ACADEMICO DE HONOR

El nombramiento de académico de honor y protector de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando ha sido entregado al Príncipe de España en sesión extraordinaria celebrada en las instalaciones provisionales de la Academia, en el edificio de la Biblioteca Nacional. La sesión dio comienzo con unas palabras del secretario de la Corporación, monseñor Federico Sopeña, dando lectura al acta en que se acordó el nombramiento del Príncipe. Seguidamente el

marqués de Lozoya, director de la Academia sanfernandina, pronunció unas palabras en las que recordó haberse cumplido aquel mismo día el centenario de la proclamación de Isabel la Católica como Reina de Castilla, coincidiendo tal efemérides con la visita del Príncipe de España a la Academia.

El subsecretario de Educación y Ciencia señaló seguidamente cómo el Departamento considera tarea principal la atención a las Academias, porque tienen en sus manos —señaló— una de las riquezas más importantes del país, el patrimonio artístico y cultural que ha de extenderse a todo el pueblo. Entregado el título al Príncipe, éste cerró el acto con las siguientes palabras: "Agradezco profundamente la alta distinción que la Academia me otorga y las palabras que acabáis de pronunciar, nacidas indiscutible-

mente del afecto que nos profesáis. Siempre hemos querido estar muy cerca de vuestras actividades y hemos deseado que la Academia tuviese un marco digno para que las pudiese realizar. Hoy vemos con alegría que se han dado los primeros pasos para conseguirlo. Podéis estar seguros que participamos plenamente de vuestra satisfacción. Este interés por las bellas artes ha sido una característica constante de la familia real. Podéis estar seguros que no regatearemos esfuerzos para apoyar vuestros trabajos. Muchas gracias a todos".

* * *

— Otras noticias de la Academia de San Fernando. En reciente acuerdo académico, ha sido elegido miembro de la institución sanfernandina, con carácter de

CONCURSO DE COMPOSICION DE LAS CAJAS DE AHORROS

Un acontecimiento de verdadera importancia en nuestra vida musical ha sido este certamen. A través de él se enriquece el panorama creativo en la música de cámara. La cuantía de los premios y la calidad de los jurados, además de la forma de desarrollarse el concurso, constituían una garantía de franco éxito.

El primer Jurado, compuesto por José Moreno Bascuñana, Carmelo Bernaola, Ramón Barce, José María Franco Gil y Enrique García Asensio, seleccionó siete obras entre las 132 presentadas. Los compositores recibían ya un premio de 50.000 pesetas. Después de la laboriosa selección se interpretaron las obras en el Real, con muy buena entrada, lo que da prueba del interés suscitado. Intervinieron el soprano Carmen Bustamante, el guitarrista Jorge Fresno, el grupo de música de cámara Estro y un buen conjunto de instrumentistas bajo la dirección de Franco Gil. Todos pusieron lo mejor de su arte al servicio de estas nuevas producciones.

El Jurado final, que presidía Oscar Esplá, y del que fueron componentes Enrique Franco, Cristóbal Halfter, José Moreno Bascuñana y Goffredo Petrassi, en difícil elección, concedió el primer premio de 250.000 pesetas, y el segundo de 100.000.

Es forzoso un repaso breve a las obras escuchadas. **Tres contrapuntos**, de Jorge Alcaraz, para cuarteto de cuerda, consta de tres páginas que responden al título, pues en ellas lo más importante es el juego simultáneo de las cuatro diferentes lí-

neas. Música de lenguaje plenamente actual, se inscribe en un camino que no quiere encerrarse en moldes rígidos.

Anisometrofonías, de Francisco Otero, está escrita para trío convencional: violín, viola y cello. El autor, partiendo de la intencionada economía de medios, se da perfecta cuenta de que en el idioma de vanguardia se puede lograr una gran variedad sin apoyarse en lo tímbrico, sino en otros elementos musicales, como el ritmo y la propia forma. Es curioso, al oír las composiciones de Alcaraz y Otero, comprobar que, partiendo de premisas bien distintas, se puede llegar a resultados, si no semejantes, bastante cercanos para el oído del público medio.

En guise de fête, de José Evangelista, está escrita sobre un poema de la canadiense Anne Hébert. Utiliza una soprano, cuya voz está más en función de la expresión que del lucimiento vocal; un grupo homogéneo de vibráfono, piano y arpa, conjunto de cuerda y percusión, que no señala especialmente nada en el contexto sonoro. Evangelista ha conseguido una página de verdadero valor ambiental. Utiliza los timbres con gran inteligencia y la composición, densa de trabajo, atrae por su sentido del color.

Interesante por su libertad formal es **Omicron 73**, de Angel Oliver, obra escrita para un conjunto amplio con piano, y cuyo desarrollo se manifiesta en una serie de fragmentos completamente independientes, pero con un sello de unidad. El piano adquiere en un momento verdadero carácter de solista.

El **Concierto de cámara**, de Amando Blanquer, es muestra de la firmeza de escritura que distingue al compositor valenciano desde que dejó su primer estilo para seguir las sendas vanguardistas. Utiliza un grupo nutrido de ejecutantes, en el que tienen una gran importancia los de percusión. Cuerda y madera forman una trama contrapuntística muy apretada, pero lo suficientemente clara.

El **Concierto Guadiana**, de Tomás Marco, constituye otra afortunada aventura en la gran carrera de nuestro compositor. Una guitarra solista, con cierto ánimo de españolismo pasado por el inteligente tamiz de una sensibilidad avanzada, juega con dos grupos de cuerda: cuarteto y quinteto con contrabajo, que actúan no como antagonistas, sino como colaboradores. La fantasía propia de la producción de Marco parece encerrarse aquí en normas más estrictas.

De Rodrigo de Santiago escuchamos **Coordenadas informales**, para un pequeño conjunto de viento y cuerda. El nacionalismo del compositor, presente en ritmos muy queridos para él, se diluye aquí en la experiencia interesante sobre el juego de dos escalas elegidas cuidadosamente.

Los premios fueron concedidos a José Evangelista y Angel Oliver. El público, con sus aplausos, ratificó el fallo. Sólo falta que estas obras se mantengan en el repertorio.

C. G. A.

numerario y para cubrir la vacante del fallecido grabador Teodoro Miciano, el pintor Genaro Lahuerta, director de la Escuela de Bellas Artes de San Telmo, de Valencia. Lahuerta es pintor de alto prestigio en el campo de la pintura española, y ya en su juventud figuró inscrito en la vanguardia del más avanzado arte de figuración.

— También la Academia de San Fernando ha elegido académicos correspondientes a los siguientes señores: en Badajoz, don Carmelo Solís Rodríguez, competente en arte; en Baleares, don Antonio Planells Ferrer, competente en arte; en Barcelona, don Juan Pich Santasusagna, músico; en Huesca, don José Serraté Forga, arquitecto; en Lérida, don Fernando Beneu Companys, competente en arte; en Oviedo, don Ruperto Alvarez Caravia, pintor; en Sevilla, don Juan de Mata Carriazo, competente en arte; en Teruel, don Angel Novella Mateo; en París, profesor Pierre Gassier, competente en arte, y la señorita Jeannine Baticle, competente en arte.

SELLOS DE ARTE

Tres nuevas series de sellos de correos han entrado en circulación en España, dedicadas a "Personajes 1975", "Uniformes militares 1975" y "CXXV aniversario del sello español". La primera de estas series tiene motivos ilustrativos que recuerdan a los arquitectos españoles Antonio Gaudí, Antonio Palacios y Secundino Zuazo. Los valores son de ocho, diez y quince pesetas. Esta serie inicia la iconografía filatélica de los arquitectos españoles de la modernidad.

COLEGIO DE DECORADORES

A partir de los primeros días del año en curso, se considera ilegal el ejercicio de la profesión de decorador en nuestro país sin estar debidamente colegiado. En la asamblea del Colegio Sindical de Decoradores se establecieron las bases por las que ha de regirse esta cada día más importante profesión, al aprobarse el proyecto de definiciones, facultades y honorarios profesionales, así como los criterios y normas de actuación del Colegio con respecto a diversos aspectos profesionales, formativos, culturales, sociales y políticos. En la citada asamblea, el decano presidente insistió en la necesidad de dar la máxima divulgación a las normas de acceso al Colegio para los profesionales no titulados, para evitar que a partir de la fecha señalada sean perseguidos por intrusismo, de acuerdo con la legislación vigente.

MUSEOS DEL PRADO Y GOYA

En unas recientes declaraciones del comisario nacional de Museos y Exposi-

ciones de la Dirección General del Patrimonio Artístico y Cultural, don Manuel Jorge Aragonés, en torno al nuevo Museo Francisco de Goya, señaló que dicho museo será emplazado en una zona próxima al antiguo pabellón semillero del Jardín Botánico de Madrid, en la inmediata proximidad del Museo del Prado. Entre otras manifestaciones informó el señor Aragonés que el ministro de Educación y Ciencia considera como acción prioritaria la solución de los problemas museológicos que viene padeciendo el del Prado, y una de las dos fases previstas, que no son excluyentes sino complementarias, es la inmediata creación del Museo Francisco de Goya. La segunda será la total climatización del primer Museo de España.

En el nuevo edificio del Museo de Goya, en cuanto a su tratamiento arquitectónico, se va a huir del cualquier pastiche historicista para no caer en un nuevo neoclasicismo, puesto que el pabellón semillero, del que es autor Juan de Villanueva, sí es neoclásico puro. Se ha decidido suprimir la planta que fue añadida en el primer tercio de este siglo, que adultera la obra en su conjunto. En cuanto al inmueble que albergará las pinturas, dibujos y grabados de Goya, la intención es hacer una arquitectura museológica modernísima por lo que se refiere a climatización, iluminación, condiciones de seguridad y servicios generales. Su traza exterior será de una extrema sencillez en los tratamientos de fachadas, a fin de que no incida desfavorablemente sobre la auténtica construcción de Villanueva; más bien para que sirva de fondo de contraste habrá un "espíritu Villanueva", nunca una imitación.

El señor Aragonés considera que el emplazamiento del nuevo museo es ideal, tanto por su entorno vegetal como por su proximidad al Prado. Aparte de la obra del gran maestro aragonés, habrá una o dos salas con la muestra caracterizada de aquellas creaciones artísticas que repercutieron, bien en la formación, bien en la temática goyesca, y el recorrido finalizará a través de un par de salas a lo sumo en las que se expondrán cuadros inmediatos o mediatos precedentes en el arte de Goya. Indicó a la vez el comisario nacional de Museos que se aplicará un riguroso criterio científico, agrupando incluso las obras que fueron pensadas para un mismo lugar. El museo tiene que ser un órgano de educación a todos los niveles y no sólo para los especialistas, aunque estos serán beneficiarios igualmente de una estricta metodología. Como final de sus declaraciones, señaló el señor Aragonés que se mantendrá una unidad administrativa en ambos museos, al quedar descongestionadas doce salas del Prado. Se procederá a una reorganización general de sus fondos, así como a la climatización por

sectores de las actuales instalaciones museales.

VALENCIA: MUSEO MARITIMO

En Valencia ha sido inaugurado el Museo Marítimo, que en principio fue instalado en las Torres de Serranos y que en el futuro pasará a las Atarazanas del puerto. El museo lleva el nombre de Joaquín Saludes, primer director del mismo, recientemente fallecido. En el nuevo Museo Marítimo se exhiben unas doscientas piezas de gran valor, desde áncoras, cañones, municiones, etcétera.

LABOR DE LA JUNTA DE PROTECCION DE MONUMENTOS

A un total de 19 países de América y del mundo árabe se ha extendido durante 1973 y 1974 la acción de la Junta de Protección de Monumentos y Bienes Culturales, perteneciente a la Dirección General de Relaciones Culturales del Ministerio de Asuntos Exteriores. Así lo ha manifestado el presidente de dicha Junta, don José Antonio de Sangróniz, en una conferencia de prensa celebrada en la sede del citado Ministerio.

Entre las obras de restauración llevadas a cabo por la Junta de Protección de Monumentos, el señor Sangróniz destacó por su interés histórico y artístico las realizadas en el Pabellón de Amra, palacio situado a medio centenar de kilómetros de Amman, la capital jordana, y que servía de residencia de caza a los califas del siglo VIII. Entre los frescos recuperados figura uno en el que aparece un retrato del último rey godol hispánico, don Rodrigo, según demuestra la inscripción allí existente. La imagen del rey godol aparece junto a la de otros reyes no árabes, que fueron vencidos por los califas de aquella época, en los primeros tiempos de la expansión del islamismo.

A la imagen de Don Rodrigo, que se considera como la única realizada en su tiempo, de que se tiene noticia fidedigna, le falta la cabeza, que se cree pudiera estar en un museo berlinés, informó igualmente el señor Sangróniz. Asimismo, manifestó que se están realizando gestiones a nivel diplomático para tratar de recuperar dicha cabeza.

La acción de la Junta de Protección de Monumentos y Bienes Culturales se ha desarrollado durante los dos últimos años en Perú, Ecuador, Guatemala, Honduras, Colombia, Uruguay, Filipinas, República Dominicana, Chile, Paraguay, Costa Rica, Bolivia, Argentina, Panamá, Estados Unidos, Egipto, Jordania, Túnez y Siria. Estas actividades se han concretado en la realización de excavaciones, estudios, informes y ayudas económicas y técnicas. Destacan en esta tarea, ade-

Arte Español Contemporáneo



27 Enero-12 Abril 1975

FUNDACION JUAN MARCH

más de la ya citada en Jordania, las excavaciones en Chincheros, en el Perú, encaminadas al estudio de una de las civilizaciones prehispanicas de mayor valor arqueológico, y se extienden hasta obras de arte del período virreinal. En Santo Domingo tiene especial importancia la restauración de las "Casas Reales", sede de la antigua Capitanía General, conjunto de edificios de gran valor histórico-artístico.

En los países árabes se debe recordar, igualmente la colaboración en el rescate de los templos de Abu Simbel, en Egipto, que trajo como consecuencia la donación por el Gobierno egipcio, en prueba de gratitud, del templo de Debod, instalado en Madrid, y que es el único templo egipcio ubicado en Europa.

BECAS MARCH

La Fundación Juan March convocó sus becas anuales -1975- de creación artística y musical, dotadas las destinadas a España de 18.000 pesetas mensuales, y las del extranjero una cantidad calculada en 500 dólares mensuales más el importe de la matrícula, gastos de viaje de ida y vuelta y 5.000 pesetas por cada mes dedicado a los trabajos propios de la beca. Las solicitudes deberán presentarse en las oficinas de la Fundación, Castelló, 71, Madrid-6, antes del 31 de enero de 1975 para las becas en España, y del 15 de marzo para las del extranjero.

Las becas de creación literaria, artística y musical en España, destinadas fundamentalmente a estimular la aparición de nuevos valores en los respectivos campos, tendrán por objeto la realización de trabajos para la creación de

obras de literatura (prosa, lírica y teatro), arte (pintura, escultura y otras aportaciones de las artes plásticas) y música (composición). Podrán optar todos los españoles con experiencia o iniciación suficiente en el campo al que concurren. En el caso de becas en el extranjero se justificará la necesidad de crear en el país elegido la obra objeto de la beca.

CONCURSO DE ARQUITECTURA

Una aldea levantada con casas hinchables, que puede construirse en un día, constituye uno de los diecisiete proyectos arquitectónicos que la Unión Soviética enviará al concurso de la UNESCO que, con motivo del Congreso de la UIA -Unión Internacional de Arquitectos- se celebrará en España el próximo mes de mayo. El proyecto es obra de los estudiantes de Arquitectura de Estonia. Alumnos del Instituto de Bellas Artes participan en el concurso, patrocinado por la UIA, a celebrarse en Madrid en la citada fecha. El concurso, titulado "Viviendas a corto plazo", está destinado a proyectos de construcciones habitables en condiciones excepcionales, catástrofes o asentamiento rápido de poblaciones para trabajos de minería, agricultura o de índole similar.

La UNESCO otorgará premios especiales a los proyectos ganadores. Por parte de la URSS participarán los estudiantes de diecisiete instituciones de enseñanza superior. La URSS tiene la experiencia en este tipo de construcciones rápidas, como consecuencia de sus campañas llevadas a cabo en las denominadas "tierras vírgenes", de Lazajatan y, especialmente, en las regiones siberianas de "congelación permanente". Los rusos han diseñado ciertos tipos de cabañas para geólogos mineros e ingenieros de Siberia y regiones polacas, las cuales, una vez montadas, son transportadas rápidamente por medio de helicópteros al lugar de su emplazamiento.

ARTE EN PELIGRO

Al margen de la anterior información se puede igualmente informar de acciones de rango admirable, como es la de la constitución en Barcelona de la Asociación Arte en peligro, de carácter nacional y destinada a la vigilancia e información de obras de arte y monumentos, su divulgación artística y la prestación personal y económica en la restauración de monumentos, todo ello, bajo la supervisión de la Dirección General del Patrimonio Artístico y Cultural. Con ello, la nueva asociación, con sede en la Ciudad Condal, pretende ejercer un control efectivo sobre monumentos y obras de arte, con la formación de técnicos que ejercerán una cierta vigilancia sobre las

obras de arte no catalogadas y en peligro de desaparición. Además de la tarea de divulgación artística a nivel popular, la nueva asociación se propone proyectar la señalización de aquellas obras de arte en peligro y de todos los núcleos monumentales que por su interés lo merezcan.

MONUMENTOS NACIONALES

En Consejo de Ministros y por Decretos del Ministerio de Educación y Ciencia, se han declarado conjuntos histórico-artísticos el casco antiguo de la villa gerundense de Breda, la villa burgalesa de Castrojeriz, la ciudad de Villanueva de los Infantes, en Ciudad Real, el sector antiguo de la villa balear de Muro y conjuntos histórico-artísticos de carácter nacional, el antiguo monasterio de San Jerónimo, en la localidad barcelonesa de Badalona, y los grabados rupestres existentes en la provincia de Pontevedra.

Asimismo se creó el patronato para los actos conmemorativos del bimilenario de la ciudad de Mérida, declarada conjunto histórico-arqueológico, y se aprueban los expedientes de convalidación del gasto realizado en los proyectos de obras de restauración del Museo Arqueológico-Palacio del Renacimiento, el palacio Mudéjar-Museo de Artes y Costumbres Populares y el panteón de sevillanos ilustres de la iglesia de la Anunciación de Sevilla.

FUNDACIONES ALBERTO Y PROPAC

En Madrid acaban de abrir sus puertas dos nuevas fundaciones artístico-culturales: las llamadas Alberto y Propac. La primera de ellas va dedicada a aquel gran escultor español, Alberto Sánchez, fallecido en Moscú en 1962, figura singular y capitán de la plástica española del tiempo moderno. El propósito de la Fundación Alberto es investigar sobre la obra del citado escultor, la bibliografía, el entorno cultural de su época y difundir estos trabajos a través de publicaciones y actos culturales.

Por su parte, Propac -Promoción del Patrimonio Cultural- nace a la vida pública, señala el primer manifiesto de la Fundación, como respuesta a la misión que dentro del extenso campo de la promoción del arte y de la cultura, corresponde a la iniciativa privada en la sociedad de nuestro tiempo, mediante una serie coordinada de acciones que afectan tanto a los bienes muebles como inmuebles de nuestro patrimonio cultural. Sus propósitos culturales van desde lo ecológico a lo arquitectónico-urbanístico, al arte antiguo y moderno, exposiciones, ayuda a la creación artística... La Fundación se ha instalado en un viejo palacio madrileño, venturosamente recobrado para el arte, en las proximidades de la citada Fundación Alberto, ambas, a espaldas del Museo del Prado.

MUSICA VIVA

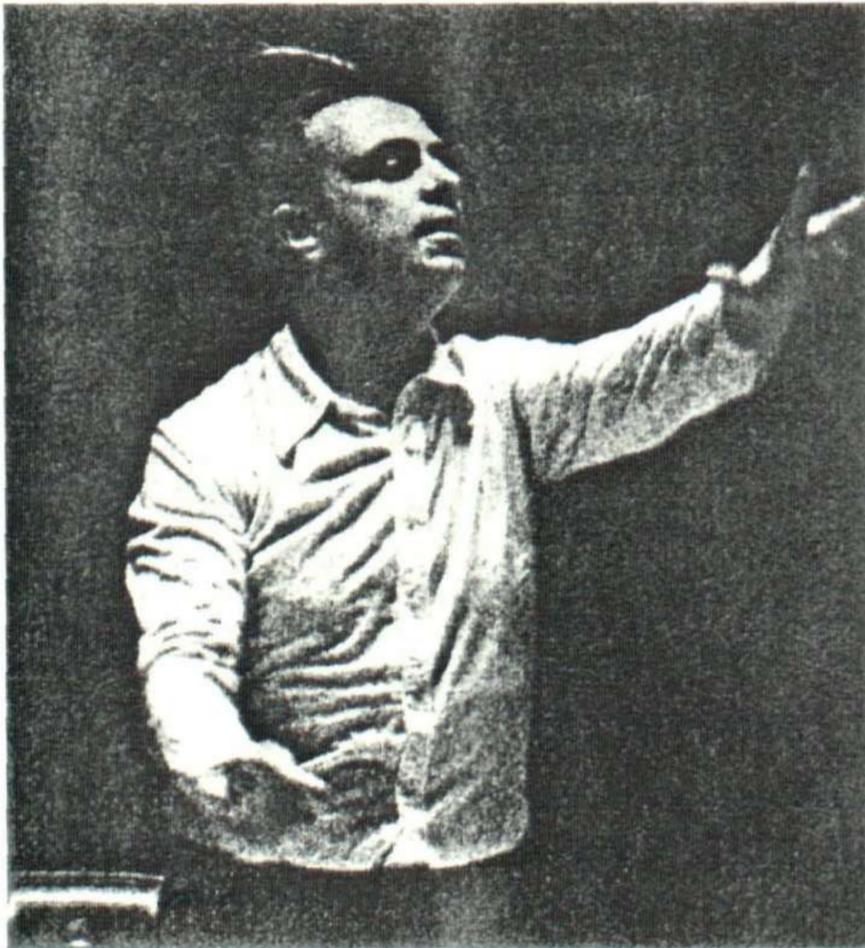
Abrimos hoy esta sección, "MUSICA VIVA", dedicada a dar testimonio del arte sonoro que en España se crea en nuestros días.

Sin ningún prejuicio ni preferencia estética, iremos recogiendo breves críticas de las obras estrenadas por autores españoles, levantando acta de su origen; del impacto en la sociedad de la que surgen; de la función comunicativa que establecen.

Iremos así señalando los hitos que marcan las siempre nuevas fronteras de la música creciente, desde nuestra perspectiva histórica y temporal, tomando el pulso a la sensibilidad de los hombres que nos rodean en las intuiciones axiológicas de los que, entre ellos, más avizores, van inventando el indeciso camino que hacemos en ese dramático tanteo del mañana que se nos va haciendo presente entre la manos.

Acta notarial objetiva o testimonio apasionado, "Música Viva" querría ser un ordenado catálogo de la música española con la señalización que permita seguirle el hilo, encontrando su sentido y razón en nuestro contexto cultural.

CRISTOBAL HALFFTER



CRISTOBAL HALFFTER: "PROCESIONAL" PARA DOS PIANOS Y ORQUESTA.

Estreno absoluto: Festival de Estrasburgo. Junio de 1974. Encargo de la Radiodifusión Francesa (ORTF).

Estreno en España: Orquesta Sinfónica de la Radio y Televisión Española, bajo la dirección de su autor. Pianistas, María Manuela Caro y Manuel Carra. Teatro Real. 23 de noviembre de 1974.

El estreno español de la última creación orquestal de Cristóbal Halffter puede considerarse como uno de los más sobresalientes acontecimientos de la temporada musical. Escrita entre 1973 y 1974 por encargo de la ORTF y estrenada en Estrasburgo en junio del 74, la obra ha sido escuchada en Madrid en la versión de la Orquesta Sinfónica de la RTVE dirigida por el autor con el concurso de los pianistas María Manuela Caro y Manuel Carra. "Procesional" es, pues, un concierto para dos pianos y orquesta, pero desde luego es más que una visión moderna de la fórmula concertante. Incluso podría hablarse de un paralelismo de bloques coordinados —más que fundidos o incluso que opuestos— uno formado por los dos pianos y el otro por la orquesta compuesta únicamente por instrumentos de viento y percusión. El autor ha pretendido hacer una obra de carácter cercano a lo religioso, un poco en la atmósfera que preside otras de su producción reciente como "Noche pasiva del sentido" o "Gaudio et Spes", es decir, algo que tiene que ver más con una atmósfera mística, que hace referencia a las aspiraciones religiosas de la Humanidad, que con un credo, ni menos aún una liturgia, concretos. La obra posee un claro sentido ritual y en él están las razones más claras para detectar esta intención del autor, pero con ella o sin ella, el tratamiento musical tiene unos valores de gran magnitud.

Los dos pianos están tratados homogéneamente con una gran riqueza de material sonoro, de posibilidades de articulación e incluso de coordinación de libertades entre sí y con la orquesta. Parece obligado aludir a algo tan anecdótico como es el que los pianistas utilicen unos guantes, circunstancia exigida por el tipo de escritura, y las poderosas sonoridades a veces levantadas, para proteger las manos de los intérpretes. Esto, como el sistema de pesos en el órgano del "Concierto para órgano", es una pura necesidad material de ejecución que no afecta a la calidad musical. Y no es ociosa la referencia al "Concierto para órgano", ya que en el tratamiento orquestal encontramos algunas similitudes entre ambas obras, como también con el "Réquiem por la libertad imaginada". Estas serían una especial manera de Halffter de conseguir continuos sonoros de progresiva complejidad y belleza que van engarzándose en una serie de tensiones continuas que vienen de la nada y van de nuevo hacia el silencio. Algo ya presente en el autor en piezas como "Secuencias", pero aquí explotado muy certeramente en una dimensión física y poética de la música que aumenta su capacidad ritual y sugerente. La orquesta está tratada con una maestría soberana capaz de despertar los ecos más sutiles y los mayores efectos de fuerza. Es una obra madura, recia, perfectamente escrita que posee esa capacidad de comunicación y esa complejidad de exégesis que comporta toda verdadera obra de arte.

TOMAS MARCO

AGUSTIN BERTOMEU: "VARIACIONES SOBRE UNA CONFIGURACION", OP. 18.

Estreno: Orquesta Nacional, 7 de diciembre de 1974, en el teatro Real, Madrid. Director: Rafael Frühbeck de Burgos. Obra encargo de la Dirección General de Bellas Artes para los conciertos de la Orquesta Nacional.

Duración aproximada: dieciocho minutos. La plantilla es la habitual en las orquestas, con un grupo de percusión que incluye, entre otros instrumentos, celesta, xilófono y glockenspiel.

La obra fue escrita entre abril y agosto de 1974. Consta de una introducción, la "configuración" a que se hace referencia en el título, doce variaciones sobre dicha configuración y un final. Esa configuración no es, por supuesto, un tema, sino todo un pasaje o secuencia cuya característica principal son los sonidos tenidos, que van entrando sucesivamente y luego callando sucesivamente y constituyen así verdaderas simetrías. Estas simetrías son muy visibles en la partitura (mucho menos al oído), rasgo este muy característico de la grafía de Agustín Bertomeu. Entre la materia sonora y la grafía se produce una interacción, de manera que, en parte, la grafía condiciona la sonoridad. En esta obra, ese condicionamiento se efectúa sobre todo por el hecho de que las simetrías actúan también verticalmente, es decir, en forma de espejo, con lo cual se escuchan frecuentemente las inversiones de toda forma melódica al tiempo que la forma misma. Dentro de la atonalidad más estricta, este espejo produce una sonoridad dulcificada y muy homogénea.

La homogeneidad es una de las mejores cualidades de "Variaciones sobre una configuración". Las doce brevísimas variaciones manejan el material con un gran sentido unitario, roto sólo cuando Bertomeu elude una correspondencia sistemática para obtener mayor variedad. El colorido irisado de la pieza se logra con un constante divismo de los instrumentos, que, muy hábilmente tratados, ofrecen un resultado sonoro delicado y atractivo.

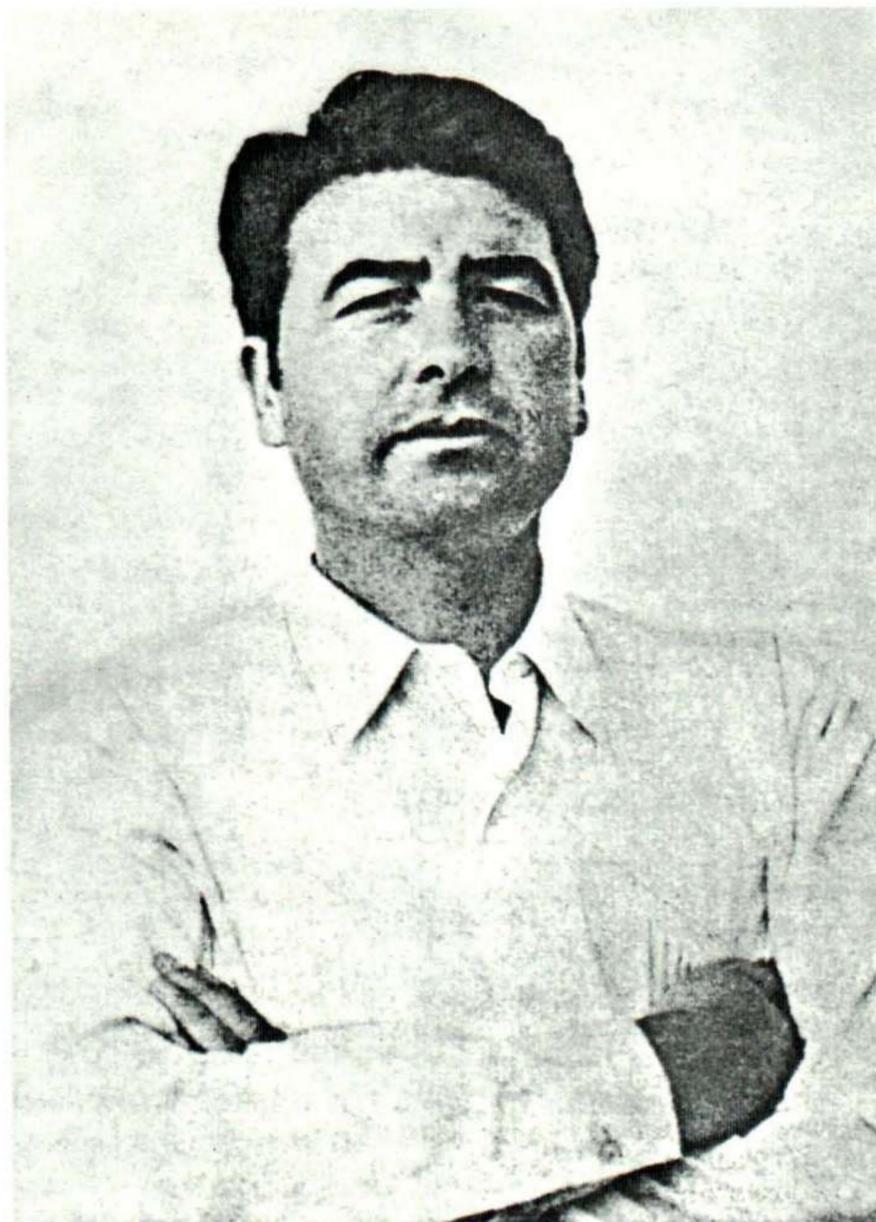
RAMON BARCE

FRANCISCO LLACER PLA: "MOTETE PARA EL DIA SEXTO".

Estreno, conciertos Sonda, 26 de noviembre de 1974, en el salón de actos del Colegio Mayor San Juan Evangelista, de Madrid. Intérpretes: Grupo Koan, Dirigido por José Ramón Encinar.

"Motete para el día sexto" tiene una duración que oscila entre catorce y quince minutos. Su plantilla original —cuando Llácer escribió la obra, en 1969— era el cuarteto de cuerda, ampliable a una orquesta de cámara de cuerda. Posteriormente, el autor ha pensado en una posible audición con una orquesta de cuerda más amplia. En el estreno madrileño, Encinar utilizó un pequeño grupo de cámara.

Melódicamente, el "Motete para el día sexto" utiliza tanto líneas de tipo dodecafónico —hay una serie de nueve notas que



AGUSTIN BERTOMEU.

tocan los violines primeros y que sirve de elemento constructivo para toda la pieza— como alusiones al gregoriano. Este "canto llano" —indicado así a veces en la partitura— alude a un fragmento de la liturgia del Viernes Santo ("el día sexto"). En un solo del violonchelo aparece también un recitativo de tipo de salmodia. La alusión al "motete" que figura en el título cristaliza en algunos fragmentos polifónicos que evocan el estilo clásico. Sin embargo, la armonía de la obra es resueltamente atonal libre, y los elementos de cohesión que aparecen constantemente son, como hemos dicho, o dodecafónicos o gregorianos. Esta síntesis no es rara en la música contemporánea, que busca sus raíces mucho más atrás del romanticismo y del clasicismo y que encuentra concomitancias con la música medieval. Llácer consigue tal síntesis muy eficaz y fluidamente (la elección de la cuerda es muy acertada para esta obra), evitando en todo momento tanto la rigidez de una estructura dodecafónica como el tratamiento arqueológico. Entre ambos mundos, los glissandos de la cuerda parecen establecer una conexión colorista.

Lo que predomina en el "Motete para el día sexto" de Llácer Pla es una expresión meditativa religiosa, casi litúrgica, al mismo tiempo ascética y emocionada. Llácer, como gran músico que es, nos la hace llegar a través de un perfecto equilibrio formal.

RAMON BARCE

BIBLIOGRAFIA

PATRICIO ADURIZ: "PINTORES ASTURIANOS".

VI TOMO DE LA COLECCION QUE EDITA EL BANCO HERRERO DE OVIEDO. 452 PAGINAS. 37 ILUSTRACIONES EN BLANCO Y NEGRO Y 57 EN COLOR.

Dos nuevos nombres se suman a la lista de más de diez pintores asturianos estudiados en los libros de esta colección. Libros lujosamente editados y encuadernados, de tiradas reducidas —doscientos cincuenta ejemplares encuadernados en piel y trescientos ejemplares en tela—, lo que ha hecho que a sólo unos años de haber visto la luz se coticen apreciablemente. Este sexto tomo se dedica al estudio biográfico y de obras artísticas de Luis Menéndez Pidal y de Juan Martínez Abades. Ambos artistas vivieron, poco más o menos, en los mismos años, años anteriores a esos grandes cambios que el arte plástico iniciaría en su concepto y en su aspecto; años que, aunque muy cercanos, se nos antojan más distantes de lo que en realidad están respecto a nosotros. Tanto cambio, tanta novedad, tan rápida evolución, han requerido del hombre de nuestro tiempo una mayor atención a las cosas de estos días con una evidente merma de la atención a las cosas del pasado. Por eso esta colección resulta meritoria y valiosa. Además de presentar y exaltar los valores artísticos de los pintores de la tierra, se da ocasión de perpetuar en unos libros todo el cúmulo de datos, documentos, anecdotarios, que ahora, todavía, son posibles manejar debido a lo reciente de la existencia de esos artistas, pero que dispersos en carpetas más o menos ordenadas podrían perderse para siempre por error, descuido o desprecio del material al paso de unas generaciones.

Así, estos libros son frutos de una labor difusora e informadora de los pintores de Asturias, de los pintores asturianos, en monografías perfectamente ordenadas en donde lo biográfico se entrelaza con la esencia, las vivencias y la influencia de la tierra, con el ensayo artístico de las respectivas obras, con el documento fidedigno.

El autor, Patricio Adúriz, es hombre de pluma amena y curiosa por el dato, por la anécdota significativa y precisa, condiciones propias de todo buen periodista. Adúriz, periodista maduro, especializado en temas culturales, que posee una nutrida obra de ensayos publicados en la prensa diaria, ha escrito dos obras en este sexto tomo de "Pintores asturianos" en las que deja bien reflejadas las personalidades de Luis Menéndez Pidal y de Juan Martínez Abades. El dato aparece tratado con generosidad y precisión en el caso de Menéndez Pidal. La familia del ilustre artista, sin duda alguna, ha sabido guardar y ordenar tantas y tantas

cartas, tantos y tantos documentos con el amor de la sangre y con el respeto y admiración que se debe a todo buen artista, a todo hombre que ha dejado, tras su existencia, una obra, una justificación a esa existencia, una herencia intelectual, una significación. Tal orden, tal respeto al documento, a los fundamentos, son idénticos y en correlación hereditaria a los que mantuvo a lo largo de su vida Luis Menéndez Pidal respecto al arte, a su teoría y ejecución y en su trato personal de convivencia. Tales cualidades son resaltadas por Adúriz con tino y tacto cuando nos presenta al personaje en tratos amistosos con hombres, celebridades de su época, o cuando nos ofrece el contenido del discurso de ingreso en la Academia de San Fernando, en el que el artista, Luis Menéndez Pidal, ante ciertas corrientes prestas a la confusión en tema artístico, se define valientemente, con la valentía de un convencido.

En el caso de Martínez Abades, la inquietud, la apreciación por el artista de todo cuanto supusiera aventura, investigación, creación, es algo permanentemente vivo en su existir. La constante llamada a hacer algo importante fue como un continuo acicate desde aquellos días en que Martínez Abades contemplara la sala de dibujos del Instituto Jovellanos. Patricio Adúriz destaca y reconoce en el caso de Martínez Abades cómo la norma del Instituto Jovellanos de Gijón de proporcionar a sus alumnos una formación integral, tanto intelectual como humana, influiría de manera decisiva en el proceso formativo primero, creador más tarde del artista. Su biografía, sus pasos por tertulias literarias, sus compañeros, sus trabajos periodísticos, sus andaduras literarias junto a nombres que adquirieron fama y prestigio, hicieron que Martínez Abades completara una obra variadísima, de cuya variedad sobresalieron sus cuadros, sus pinturas del mar, pero sin olvidar los éxitos públicos obtenidos a través de sus composiciones, letras y músicas de cuplés, de los más conocidos cuplés de la época, fruto de ese amor y esa dedicación a lo popular. Martínez Abades sintió siempre por el pueblo, por su esencia, un respeto y una admiración que muchas veces llegaron a constituir para él una vocación inquebrantable. Por eso, porque quería llegar al pueblo en mayor medida que podía llegar con la pintura, con su pintura, llegó a él con el espectáculo de moda, con el cuplé, sin preocuparse demasiado el qué dirán o el hecho de que alguna vez ante ese trabajo de indudable menor categoría intelectual que el de la pintura mermase prestigio a su personalidad como pintor.

Una obra, en resumen, que viene a continuar una labor meritoria del Banco Herrero, iniciada hace cinco años.

P. DE LA P.

SARAH KOFMAN: "EL NACIMIENTO DEL ARTE".

EDITORIAL SIGLO XXI. BUENOS AIRES, 1973.

La aplicación, frecuentemente poco ortodoxa, de las teorías freudianas al mundo del arte y, en general, al fenómeno estético ha llevado a conclusiones muchas veces torpes, cuando no deformantes tanto del sentido del arte, en sí, como equívocas respecto al valor científico del corpus teórico en que pretendían apoyarse. Nadie ignora hoy el valor revolucionario que, en su momento, representaron las teorías del gran científico vienés, innovadoras de una forma de interpretar la conducta del ser humano respecto a circunstancias que, antes de Freud, o se menospreciaban o se atribuían a factores inoperantes para una aproximación real a lo esencial del comportamiento humano.

La aplicación torpe o poco correcta del psicoanálisis al fenómeno artístico encontró, hacia los años cincuenta, una pléyade de fervorosos entusiastas empeñados en penetrar la esencia del arte por la vía de un cientifismo racionalista y barato que, más que revelarnos esa esencia o ilustrárnosla con dimensiones vitales, no lograron otra cosa que esterilizarla cuando no constreñir el acto creador del artista a un mero reflejo primario de un psicologismo simple, que reducía la obra de arte a una especie de "tarjeta de visita" del "carácter" de su autor.

Que las cosas, en el arte y en la psicología, son mucho más complejas lo vienen demostrando las mismas teorías freudianas cuando, rectamente interpretadas, se articulan con el conjunto de la amplia obra dejada por el gran investigador. A Freud le interesó mucho el arte, y admiraba profundamente a los grandes artistas. Y en toda su extensa obra, como nos lo demuestra Sarah Kofman, en este interesante trabajo, dejó constancia de una enorme cautela al relacionar las posibilidades del psicoanálisis con la actividad estética; frente a la cual consideraba aquél como un método de investigación particularmente limitado, incapaz, en última instancia, de "decirnos algo valioso sobre la belleza".

Sarah Kofman, en estas páginas, se propone una labor interesante y poco practicada en relación al contexto de las teorías freudianas sobre el arte: es decir, articularlas, sistematizarlas desde el punto de vista central de las ideas de Freud, y teniendo presente cuantas alusiones sobre el arte y sobre el fenómeno estético, directa o indirectamente, aparecen en el conjunto de sus obras. Freud fue pródigo en estudios particulares sobre grandes obras artísticas, y sobre grandes artistas —baste recordar su estudio sobre el "Hamlet", de Shakespeare, o sobre el "Moisés", de Miguel Ángel, o sobre la personalidad de Leonardo, o sobre

Dostoyewsky... De todos ellos, la autora de esta obra va entresacando un sugerente repertorio de ideas y planteamientos que vienen a situar la estética freudiana en su justo ámbito, sin deformaciones caprichosas ni interpretaciones gratuitas. En numerosas ocasiones aparecen en estas páginas un vigoroso sentido crítico, respecto a particulares ideas de Freud, que no tratan de extrapolar, sin embargo, lo que en sí es consecuente con una limitación de método y criterio diáfana y confesada, sino de ir ciñendo, definiendo con exactitud lo que cada concepto —belleza, expresividad, espontaneidad, etc.—, y en cada caso, significaba para Freud.

Particularmente revelador, en este sentido, es el capítulo que S. Kofman dedica al "método de lectura" de la obra de arte, practicada habitualmente por Freud, como "texto para descifrar". Y digo revelador, porque viene a esclarecer algunas de las muchas confusiones que, con bastante irresponsabilidad científica, circulan en intentos divulgadores de las teorías freudianas sobre el arte. Descifrar una obra de arte, para Freud —nos dice S. Kofman—, no es analizar la "descripción" primaria de un "sueño del artista", como ordinariamente se supone que afirmaba Freud, sino enfrentarse con un "texto" simbólico, en el que "quedan huellas de un pasado colectivo o individual", que constituye el objetivo del investigador. El psicoanalista puede plantearse la búsqueda de vinculación entre ese "pasado" y sus "huellas", o incluso del estatuto de existencia de ese pasado, fuera de esas huellas..., pero nada más. Sobre el grado de legitimidad en que tales huellas puedan ser llamadas "obra de arte" o no —dice Freud—, el psicoanálisis nada dice. "La obra de arte —dice S. Kofman, siguiendo a Freud— no es mera proyección de una fantasía, sino un sucedáneo que permite estructurar aquella 'a posteriori' y liberarse de lo que tiene de 'sustitución'. Si esta sustitución o 'enmascaramiento' seduce o no al espectador, y en qué grado, no es problema del psicoanálisis, sino de lo que venimos llamando 'valores artísticos', que no inquietaron a Freud, preocupado fundamentalmente, no por la capacidad de seducción de la obra de arte, sino de lo que ésta tuviera o no de enmascaramiento".

Con este planteamiento queda perfectamente definida la perspectiva con que Freud se acercó al fenómeno artístico. Si, por un lado, sus teorías nos llevan a situar la clave fundamental de la actividad artística en una estructura narcisista —obra de arte: "proyección que pone fin a una perturbación interna permitiendo la realización alucinatoria del deseo"...—, que sigue encontrando, sin duda, fuertes resistencias incluso entre los artistas que nada tienen contra que se

les considere "exhibicionistas"; también es cierto, y digno de atención registrar cómo estas mismas ideas nos llevan a la posible equiparación del artista con el "mago" y a una sugestiva explicación del origen del arte —su nacimiento—, que, dice el propio Freud, "no empezó seguramente siendo arte por el arte, sino al servicio de tendencias que hoy en gran parte están extinguidas. Y tenemos razones para suponer que la mayoría de ellas eran tendencias mágicas".

Pero para Freud, según S. Kofman —y es posible que esté en lo cierto—, el artista no es un ser inquietante, un agitador mágico de "demonios", sino todo lo contrario: el arte —para Freud— logra adormecer al hombre, hacerle reencontrar la situación narcisista del sueño, el grado cero de tensión..., proporcionándole, al mismo tiempo, "un aporte positivo de afectos reales". Pese a la admiración que Freud siente por los artistas, a través de sus propias ideas —viene a decirnos S. Kofman—, la imagen de "gran hombre" o de héroe con que la imaginación popular equipara al artista va siendo sustituida por lo que el mismo Freud llama el "respeto a la naturaleza". "El artista, dice Freud, con un don especial —cuyo estudio no es precisamente el objeto del psicoanálisis, sino del esteta o del filósofo del arte—, no hace sino transferir a los 'otros' una posibilidad de equilibrio verificable a través de y a causa de la 'riqueza diversificada del juego de la naturaleza': lo que subyuga a los hombres del arte, en último extremo, no es otra cosa que la ilusión de poder dominar a la muerte y ser 'causa suí'".

JOSE CASTELLANO

DANIEL VAZQUEZ DIAZ

MIS ARTICULOS EN "ABC". IBERICO EUROPEA DE EDICIONES, S. A., MADRID, 1974.

Todos sabemos quién fue en el arte español contemporáneo el grandísimo pintor Daniel Vázquez Díaz. Todos sabemos cómo hizo una obra tan cargada de inteligencia como de sensibilidad; tan llena de seria monumentalidad arquitectural, sublimada medida matemática y alquitaradas finezas de color. Todavía somos muchos los que, recordando su persona, no olvidamos jamás la chispeante viveza de su talento natural, los énfasis y llanezas —que ambos iban de la mano— de su fluida palabra, el garbo de su verbo, la riqueza de sus decires y lo puntual en traer a colación incidencias de su vida y de las de los demás. Se le escuchaba con respeto por la grandeza del arte que hacía tanto tiempo que creaba dando lecciones de

DANIEL
VAZQUEZ DIAZ



MIS ARTICULOS EN "ABC"

IBERICO EUROPEA
DE EDICIONES, S. A.

modernidad incuestionable y de cómo en ella podían discurrir plétóricos veneros antiguos que acaso tenían hontanar umbrío en su Nerva natal, quién sabe si en él más romana que andaluza.

Es pena que cuantos conocimos al grande y señero don Daniel, no nos hubiéramos tomado un rato después de cada encuentro con él para anotar sus palabras y, sobre todo, el impacto producido por su humanísima personalidad. Es pena que él mismo no escribiera cuanto prodigaba sobre hechos, personas, arte y cosas.

Sólo en los últimos años de su laboriosa existencia decidió escribir algo por ese estilo: los artículos en el diario "ABC" que ahora, por fortuna, se han recogido en un volumen que, entre prólogo del editor, otro de Rafael Vázquez —hijo del artista—, artículos propiamente dichos, 79 láminas e índices, llega al no despreciable número de 350 páginas. Trescientas cincuenta páginas que se leen con interés y contento. Además de con una terrible y honda nostalgia por la pérdida de tan impar pintor. De hombre tan singular.

Fueron sesenta y siete esos artículos, y por ellos desfilaban muchas más personalidades del arte, las letras y el teatro —amén de algún torero— que los deparados ya desde el primer momento por sus correspondientes títulos. Entre otros, aparecen Rubén Darío, Juan Ramón, Rodin, Modigliani, Juan Gris, Bourdelle, Falla, Solana, Max Jacob, María Guerrero, Paco Durrio, Mestrovic, Regoyos, Winthuysen, D'Ors, Borrás, Picaso, Maurice Utrillo, Iturrino, Renoir, Signac, Canals, Sunyer, Ricardo Baroja, Clará, Cézanne, Anglada, Zuloaga, Ortega y Gasset, Unamuno, Echevarría, Delaunay, Bonnard, Tagore, Sara Bernhardt, Gauguin, Marcel

Duchamp, Rousseau "le douannier", la Infanta doña Eulalia, la Duncan, Cristóbal Ruiz, Rostand, Degas, la Rejane, Steinlen, Toulouse-Lautrec, Manolete, Domingo Marqués, Van Dongen, Matisse, Rusiñol, et cétera.

A casi todos ellos conoció, pintó y dibujó. En el fondo, esos artículos vienen a ser a manera de acotación escrita para la fabulosa y todavía más extensa serie de "Hombres de su tiempo", espléndida como lección de dibujo, galería iconográfica de valor impagable.

Es curioso; de dos artistas harto dispares, Juan Gris y Francisco Domingo Marqués, escribe por segunda vez, como si hubiera olvidado que ya lo había hecho antes.

Naturalmente, **Mis artículos en "ABC"** constituyen un documento ineludible para quien quiera conocer algo de la peripecia biográfica de Vázquez Díaz. No tanto así para sus ideas estéticas o artísticas. Ideas que sí estaban en su poderosa mente, pero que no quiso desarrollar por escrito, quizá movido por un muy santo horror a la pedantería, a las logomaquias que él casi casi vio nacer y proliferar como hongos en la literatura y crítica artísticas. Tan es así que, releyendo esos artículos ahora recopilados, se repite en uno la impresión de que algunos se escribieron para dar al gran público noticia sencillísima de quienes fueron afamados artistas, cual —por ejemplo— Degas, Renoir o Gauguin. Es así, aunque los más pretenden referir, siempre con naturalísima llaneza, la relación que hubo entre el artista y muchos de los prohombres del entorno de su rica existencia.

J. DE LA P.

ED. LUMEN. BARCELONA, 1974

La imagen que tenemos hecha del libro de arte se rompe ante esta edición de Lumen. La editorial catalana nos tiene acostumbrados a las impresiones cuidadas y en algunas colecciones lujosas, pero este libro sobre Arranz Bravo y Bartolozzi se sale de los moldes habituales. Empieza por ser de difícil clasificación: no es un ensayo sobre los pintores, sino todo lo contrario. Es un libro colectivo, realizado para la dirección de Carmen Casas Y Ramón Barnils en cuanto a la parte literaria, y de Xavier Miserechs por lo que respecta a las fotografías; los textos y las fotos pertenecen a varias firmas cotizadas en la cultura catalana.

El catalán Arranz Bravo y el navarro Bartolozzi han dado mucho que hablar a críticos y comentaristas, y también a los técnicos de Obras Públicas: la fábrica de Tintorerías Ibéricas que ellos iluminaron en Parets (Barcelona) representaba un peligro, al parecer, para la circulación por la carretera, por lo que las autoridades administrativas del Ministerio, a través de sus correspondientes delegaciones, ordenaron se cambiase la decoración, ya que "dicha construcción se ha pintado en la fachada de cara a la autopista con diferentes colores combinados que dan como resultado una especie de

cuadro modernista, que por ser tal luminoso y llamativo se cree podría afectar a la seguridad de la circulación".

Otras manifestaciones públicas de su peculiar sentido artístico, entre el superrealismo y el pop, saltan y resaltan a la vista en un edificio de Mallorca, anexo a un hotel, enclavado en pleno centro turístico de la ciudad. Esta iluminación parece que no daña a los ojos de los conductores, aunque los vecinos y los tenderos de los bajos se hallan todos de acuerdo: es que el arte ha sido siempre para minorías.

¿Para qué y para quién es este libro? Desde luego, para personas económicamente bien situadas, porque su precio lo hace inasequible para el estudiante y el vulgar padre de familia. Es cierto que tiene muchas ilustraciones, en casi todas las páginas, y que varias de ellas están a todo color. Ciertamente que estas fotografías son magníficas; ésta es la palabra exacta. Dejando aparte el valor económico del volumen, podemos suponer que interesará a los "pobres" de todas las latitudes, a los que claman por la desmitificación del arte (hoy se lleva mucho esto) y a los artistas de buenas intenciones en general. A muchos críticos es de suponer que les haga gracia o les moleste como un insulto.

Arranz Bravo y Bertolozzi, siguiendo al carnavalesco Arrabal en sus celebraciones de la confusión, gustan de hacer eso tan antiguo ya que los finos llaman "épater"; lo intentan con sus pinturas y con sus actos, y también con sus respuestas a los periodistas o curiosos que quieren saber por qué pintan así y no pintan así. En este volumen se reproducen sus contestaciones al inefable cuestionario Proust, y son abracadabrantas.

Aseguraba Ortega (todavía "hace bien" citar a Ortega, pese a su criticado ensayo sobre **La deshumanización del arte**) que el artista debía tratar el arte como el buen futbolista trata al balón: con el pie. Es seguro que exageraba, y que si bien el arte lúdico es muy respetable, el arte en general debe ser tomado en serio y muy en serio. Arranz Bravo y Bartolozzi, que son dos estupendos pintores, no se lo toman, sino que ironizan o se rien abiertamente. Los preparadores de la edición siguen la broma, y por eso los comentarios que se publican en ella son igualmente lúdicos.

Se ha entrevistado a "maîtres" de los restaurantes que frecuentan los pintores, a su peluquero, a psiquiatras, actores, escritores, arquitectos y pintores. Las palabras de todos ellos sirven para dar al lector una imagen aproximada de cómo son Arranz Bravo y Bartolozzi, dos personas espectaculares. Las fotografías de la fábrica de Parets, del edificio de Mallorca, de su casa de Vallvidriera, de su estudio de Margodí, etcétera, sitúan a los artistas en su arte con toda perfección.

Tenemos aquí, pues, y en resumen, un libro de arte presentado bajo un aspecto nuevo, insólito, a tono con las obras reproducidas. En esta sección cabe sólo el comentario bibliográfico, de modo que dejamos para otro momento las discusiones sobre las realizaciones de Arranz Bravo y Bartolozzi.

ARTURO DEL VILLAR

JOSE CORREDOR MATHEOS

"DIBUJOS DE GASTO". IBERICO EUROPEA DE EDICIONES, S. A. COLECCION "MAESTROS CONTEMPORANEOS DEL DIBUJO Y LA PINTURA". MADRID, 1974.

"No es fácil referirse al dibujo de Pedro Gastó aislándolo del conjunto de su obra", dice Corredor Matheos al iniciar su texto sobre los dibujos de Gastó. Y si esta relación es también muy estrecha en tantos pintores, efectivamente en este caso es uno en los que ello se evidencia de una manera más concreta.

Pedro Gastó, que naciera en Barcelona en 1908, ha proseguido la elaboración de una obra independiente y original, que si no ignora el arte de nuestro tiempo, y ha tomado de él muchas de sus dinámicas aportaciones, nunca se ha dejado arrastrar por las imposiciones de la moda y por la invitación a las soluciones fáciles. El se ha dedicado a trabajar buscando soluciones a su interpretación de la realidad, siéndole fiel, pero interpretándola de forma que nos ha ido dejando el testimonio del proceso de una meditación sobre las cosas.

Refiriéndose al dibujo, sigue diciendo Corredor Matheos: "Los temas son los mismos que los de sus cuadros. Lo sorprendente, lo original, es siempre el propio Gastó. El autor está aquí por entero. El tema, en realidad, es él. En el dibujo, como en la pintura, predomina la figura. Pero así como en los lienzos ha realizado, en diversas épocas, incursiones en el bodegón y el paisaje, en el dibujo esto es más raro". Queda claro que a este artista es, sobre todo, el hombre lo que le interesa, y ello sucede de tal modo que cuando no es el hombre el tema concreto de sus obras, humaniza de todas formas a los modelos elegidos, y fiel a su ser más esencial es a través de su personalidad, tan coherente y definida, como se expresa.

Si en sus cuadros el dibujo juega un papel esencial, en sus dibujos la línea, en la mayor parte de los casos, está dentro de una atmósfera de tonalidades que al situar a sus figuras sobre el papel de una manera imprecisa, aunque elocuente, les carga de misterio, de significado, de profunda significación. Pues se lo haya planteado o no, sea una consecuencia de su carácter, el resultado de este trabajo va un poco más allá de la superficie del papel. Estos dibujos parecen a un tiempo estar situados ante un espejo, y situarle también al espectador frente a él. Entre ambos se establece una relación a través de la que fluye la corriente de la comunicación. El magistral oficio de Gastó queda superado por la densidad de su atmósfera. Mirar sus dibujos nos comunica algo similar a lo que nos transmite un Rouault o un Blake, o en ocasiones un Giacometti, aunque su mensaje sea más sereno que el de este último. Siempre alude a lo esencial, y aunque a veces el aire que envuelve a sus figuras parezca un aire de ensueño, ellas están rotundas ante nosotros y a través de la luz que recoge y despide su mirada se sitúan en un mundo que es el nuestro. Lo que sucede es que no lo hacen de una

manera superficial, sino que viven en profundidad.

Naturalmente, conseguir una intensidad como la que logra este artista es el resultado de una dedicación a su trabajo, sin que nada le haya distraído de lo esencial, de forma que ha logrado hacer aflorar el manantial de sus mejores posibilidades. Los dibujos son creaciones perfectamente logradas que dan la medida de las posibilidades de su autor. Por descontado, no dan en ningún caso la impresión de que haya llegado a un límite, sino de que en el recorrido de cada momento han alcanzado un punto de culminación, susceptible de ir más allá, claro es, pero en modo alguno de que cualquiera de ellos vaya a quedar al margen de la unidad de su trabajo en proceso de avance. Y este proceso parece lógico que haya de proseguir. Y al decir lógico, me refiero a la lógica de una fuerza que se desarrolla a todo lo largo del proceso de su obra. Gastó dibuja seres en soledad, pero que están acompañados de sí mismos, plenos de una seguridad trascendente. A veces insinúan unos gestos de dolor, pero no incide en las posibilidades del expresionismo. El se mueve más en los espacios de lo simbólico. No porque dibuje nada que simbolice cualquier cosa, sino porque crea una vibración plena de significaciones. Cuando dibuja varias figuras, algún grupo, sin mengua de la interrelación que se establece entre ellas, logra que cada una al mismo tiempo aparezca como una realidad independiente.

Las figuras aparecen con frecuencia en un espacio aislado de toda referencia, pero también las sitúa en interiores que las envuelven con sus elementos de forma que ellos juegan un papel igualmente destacado. Figuras y ambiente en este caso forman un todo único que, además, aunque sea muy denso, ofrece posibilidades de espacios abiertos hacia más allá, pues nada en Gastó es cerrado ni está encerrado. Como tampoco nada es circunstancial. En las contadas ocasiones en que sus figuras son reconocibles como en el dibujo que interpreta una cuadrilla de "toreros", el artista supera los condicionamientos de lo concreto para dar una versión permanente de estos personajes.

Apenas hay variación en los temas de Gastó. Ello no le ha conducido, ni mucho menos, a la rutina, sino al ahondamiento en sí mismo. Tampoco le ha conducido a cultivar una obsesión, tal como no es tampoco obsesivo el arte de un Morandi, aunque usara de tan limitados modelos. Gastó sabe que el reflejo de todo lo existente y de todas sus posibilidades está en cualquiera de sus parcelas, por pequeña que sea. El sabe muy bien dentro de cuál ha de moverse y así lo ha venido haciendo, como sus dibujos nos lo muestran de tan elocuente manera. Para ello no se ha servido de complicados medios. "La técnica es sencilla; en cierto modo va surgiendo sobre la marcha —dice Corredor Matheos—, de modo intuitivo". Intuición, efectivamente, y medios esenciales y auténticos son los que están al servicio de este artista. Todo ello él ha sabido conquistar.

A. F. MOLINA

EL ARTE EN LA SOCIEDAD CONTEMPORANEA

VARIOS AUTORES. PRESENTACION DE V. DE AGUILERA CERNI. FERNANDO TORRES, EDITOR. VALENCIA, 1974.

Se reúnen en este libro ocho ensayos, debidos a otras tantas plumas, en los que se abordan "los puntos esenciales que pueden caracterizar las relaciones —y la situación— del arte en la sociedad de nuestro tiempo... Se ofrece, desde la móvil y arriesgada plataforma de este presente conflictivo, un conjunto de visiones rigurosamente actualizadas e incluso premonitorias", como anuncia V. Aguilera Cerni en sus palabras prologales.

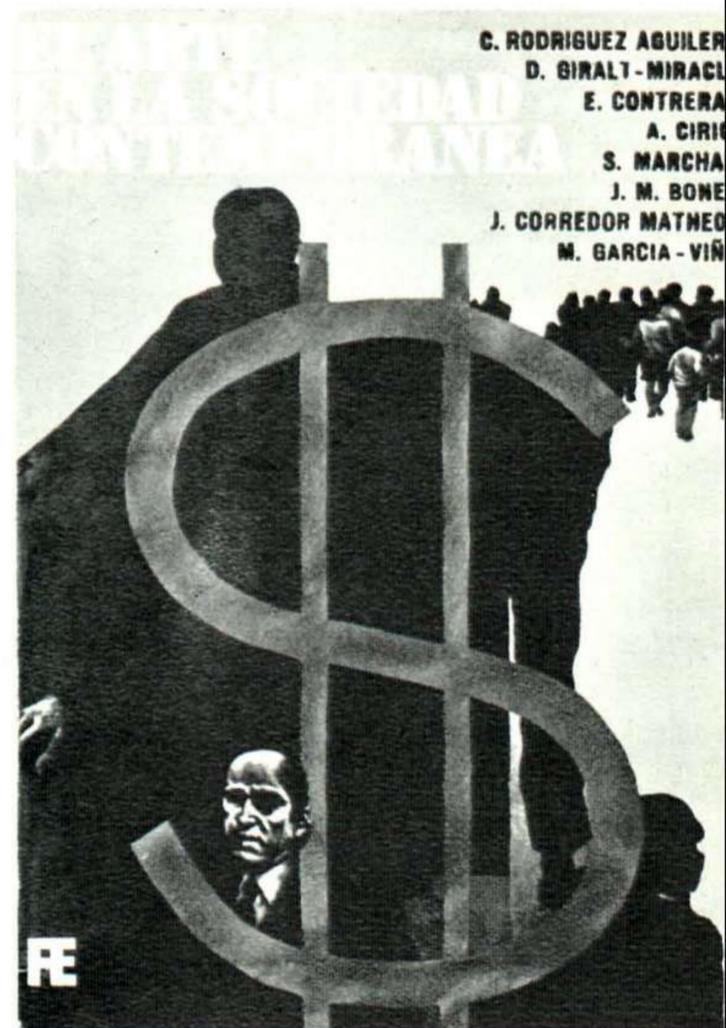
Es natural que haya grandes diferencias de tono y altura, aparte de las temáticas, entre los ocho escritos. Usan algunos autores un lenguaje seudofilosófico que innecesariamente oscurece la expresión. Casi todos, como obligación de última hora, hacen referencia a Walter Benjamin, el gran descubrimiento de los zahoríes de nuestro tiempo, que ya se olvidaron de Lukacs y de Marcuse...

El estudio de Simón Marchán se centra en "El objeto artístico tradicional en la sociedad industrial capitalista" partiendo de que "el proceso de **producción artística...** es un caso particular de la **producción social general**, que tiene lugar en unas sociedades históricamente determinadas", con las aclaraciones del "carácter activo de la **creación artística**" y "la **autonomía relativa** del producto artístico". La historia económico-social, como es natural, se entremezcla con la Historia del Arte siempre y en todo lugar dado el doble aspecto —materia y espíritu— de una sola sustancia —el hombre—, que es el protagonista de todas las historias. Ensayo bien organizado, lúcida mente expuesto, destacan los apartados IV ("Condiciones de producción y crisis del objeto artístico") y VII ("¿Alternativas?"). El autor opina que el objeto tradicional no está superado, aunque si bien debe recuperar su valor de uso estético-social y tiene que precisar su posición funcional.

Muy paralelo al anterior —en bastantes puntos— es el estudio de José Corredor Matheos: "Arte y mercado". El autor ofrece interesantes y concretos datos sobre la evolución del mercado artístico, del coleccionista al marchante, desde los 4.000 escudos que pagó Francisco I por "La Gioconda" hasta los 22.000.000 de pesetas que valía en 1969. En una fase de gran ascensión, hoy tiene interés general cuanto conmociona al mercado artístico. Y precisamente este innegable aserto presta enorme autoridad, y hasta utilidad, a las páginas de Corredor Matheos.

Sigue el libro con el más diáfano de los ensayos, debido a M. García Viñó: "La situación del artista en la sociedad contemporánea". Sorprende el autor con su claridad —entre tanto farrago— y por ser el único que tiene el buen gusto de partir de clásicas posiciones, sin citar a W. Benjamin ni una sola vez...

El artista, para García Viñó, está situado dentro de "una sociedad de estructura capitalista... 'de consumo', sometida al azote desenfundado de la publicidad y movida por



los impulsos provenientes del poder político, la situación y el dinero..., en la que los valores del espíritu se batan en franca y lamentable retirada". El estudio se centra en exponer cuáles son las consecuencias de tal situación, regida por la política, el comercio y la crítica apriorística, lo que da las tres versiones muy claramente delimitadas del artista comprometido, el artista enajenado y el artista dirigido, frente a la categoría ejemplar del artista independiente, que "debe ser un francotirador al servicio sólo del hombre y de su propia verdad".

García Viñó desarrolla el tema con las virtudes antedichas, a las que debemos añadir la amenidad, muy digna de tener en aprecio cuando se expone tema tan elevado. Muy interesante el apartado final sobre la misión del crítico y la misión del artista. "El crítico es —dice el autor— un espectador de excepción, especializado, que ve más —por disposición natural y porque se ha preparado para ello— que el común de la gente. Su misión es ayudar al espectador no especializado a comprender el arte; enseñarle a ver lo que, por sí mismo, no es capaz de ver, tanto mostrándole los valores artísticos como haciéndole descubrir los falsos; interpretar la labor del artista y hacer patente el significado de sus obras, a veces oculto o de difícil percepción".

Ernesto Contreras escribe sobre "El arte y la industria de la cultura". Muy jugoso es el apartado segundo de su ensayo, en el que expone cuál es la situación del arte español. Sus características peculiares son la correlación de los niveles teoría y práctica cara al exterior y la incipiente consideración del arte como un fenómeno "natural" en nuestra sociedad. Contrapartida: la escasa divul-

gación del arte en el interior, de fronteras para adentro, pérdida de contacto con el conjunto de la sociedad y dudosa existencia de una industria de la cultura en nuestro país. "¿Industria versus arte?" es otro de los apartados más importantes de su ensayo, con datos clarividentes en los que aporta tajantes afirmaciones.

Breve es el ensayo de Cesáreo Rodríguez-Aguilera, con un largo título. Breve, mas pletórico de rotundidad en su estudio del consumidor de la obra artística en nuestros días: "Adquiere quien tiene medios económicos que le permitan la ostentación. Se adquiere precisamente para esto, por el prestigio, para la exhibición".

Daniel Giralt-Miracle trata un tema de esencial interés en nuestros días y "de especialidad", si se considera el conjunto del libro: "Diseño industrial y diseño gráfico".

"Libertad y servidumbre del arte en la sociedad contemporánea" se titula el escrito de Alexandre Cirici. Tras las premisas aclaratorias (qué entiende por arte y qué entiende por libertad) estudia los niveles, emisión, transmisión y recepción del poder político, la profesión liberal, la industria y el diseñador **underground**, prestando esencial atención a este último "receptor teóricamente más libre".

Cierra el libro Juan Manuel Bonet con

unas "Notas sobre las nuevas corrientes artísticas y su inserción social", en las que parte de la siguiente hipótesis de trabajo: "Hoy en día, creer sin reparos que las 'vanguardias' siguen siendo el lugar de un supuesto enfrentamiento al sistema es absolutamente erróneo. La afirmación de que, por tanto, el arte no posee ninguna potencialidad 'subversiva' es igualmente falsa". Basta esta exposición del tema para llegar a la evidencia de que la colaboración de J. M. Bonet encontraría más apropiado cobijo en un gran tratado político-sociológico que en este libro dedicado al arte y a sus problemas en nuestros días.

L. S.

DISCOGRAFIA

Verdadero prestigio tiene desde hace años el Premio Mundial del Disco concedido en Montreux. Es sabido que estos premios se disciernen sobre una serie de preselecciones de los distintos países participantes y luego, con el mayor rigor, un jurado internacional señala los definitivos galardones. El séptimo premio internacional ha considerado las tres mejores grabaciones del año un "Freischütz", de Weber, dirigido por Kleiber; "Le Marteau sans Maître", de Boulez, bajo la dirección del autor, y estas "Escenas de Fausto" que han aparecido en nuestro mercado.

Se trata, pues, de un registro sonoro cuya excelencia ha sido reconocida solemnemente. Sólo los nombres de los intérpretes son ya una garantía, pero además la realización técnica es sobresaliente. Se debe tener en cuenta también el mérito de acometer una empresa infrecuente. Las obras muy oídas, y por tanto muy grabadas, aquellas de las que existen en el mercado numerosas versiones, poseen ya como una "preparación" que las hace más fáciles de realizar, aunque la dificultad de llevarlas a un nuevo disco consiste en que puedan resistir la comparación con las anteriores. Cuando nos hallamos saturados de páginas de repertorio, es siempre digno de aplauso el que se grabe una obra como el "Fausto", de Schumann, de características muy especiales, que representa como pocas la reacción de un alma sensible ante el poder dramático de una gran producción literaria.

La genial recreación que hizo Goethe sobre la vieja leyenda del Doctor Fausto ha sido motivo para que se avivase la inspiración de muchos compositores, que han tratado el tema en muy diversos aspectos, desde la ópera al lied. Las "Escenas de Fausto", de Schumann, se pueden considerar como una especie de oratorio, aunque en las primeras ideas del compositor no se desechase el proyecto operístico. Si en la obertura encontramos al Schumann sinfónico, libre en su concepción de la forma y del desarrollo, las sucesivas escenas nos acercan al mundo del teatro cantado o al más íntimo del lied. La obra en su totalidad es muy hermosa, pero evidentemente desequilibrada, como fruto de la labor de mucho tiempo. El mismo Schumann se daba cuenta de ello cuando dudaba del éxito de una ejecución de la partitura completa. Debemos pensar que, después del estreno de alguna de sus partes, siguió el trabajo casi por propia satisfacción y, como es natural, no se puede saber cuál hubiera sido el destino definitivo de esta gran producción, ya que la presentación completa se produjo años después de la muerte del autor.

Desde luego, lo seguro es que quizá nunca los versos del "Fausto" goethiano encontraron una música más adecuada. El claro lirismo y la hondura dramática no luchan aquí, se complementan.

Sólo la cita de los grandes cantantes que interpretan esta versión excluye su elogio. Concentraremos los aplausos en la figura de Benjamin Britten, el gran músico inglés, que ha sabido dar a la música de Schumann todo su valor.

Quien está metido de un modo u otro en el mundo del disco ha de estar también acostumbrado a los criterios comerciales que mueven sus hilos. Cuando un sello discográfico se lanza a empresas poco comunes,

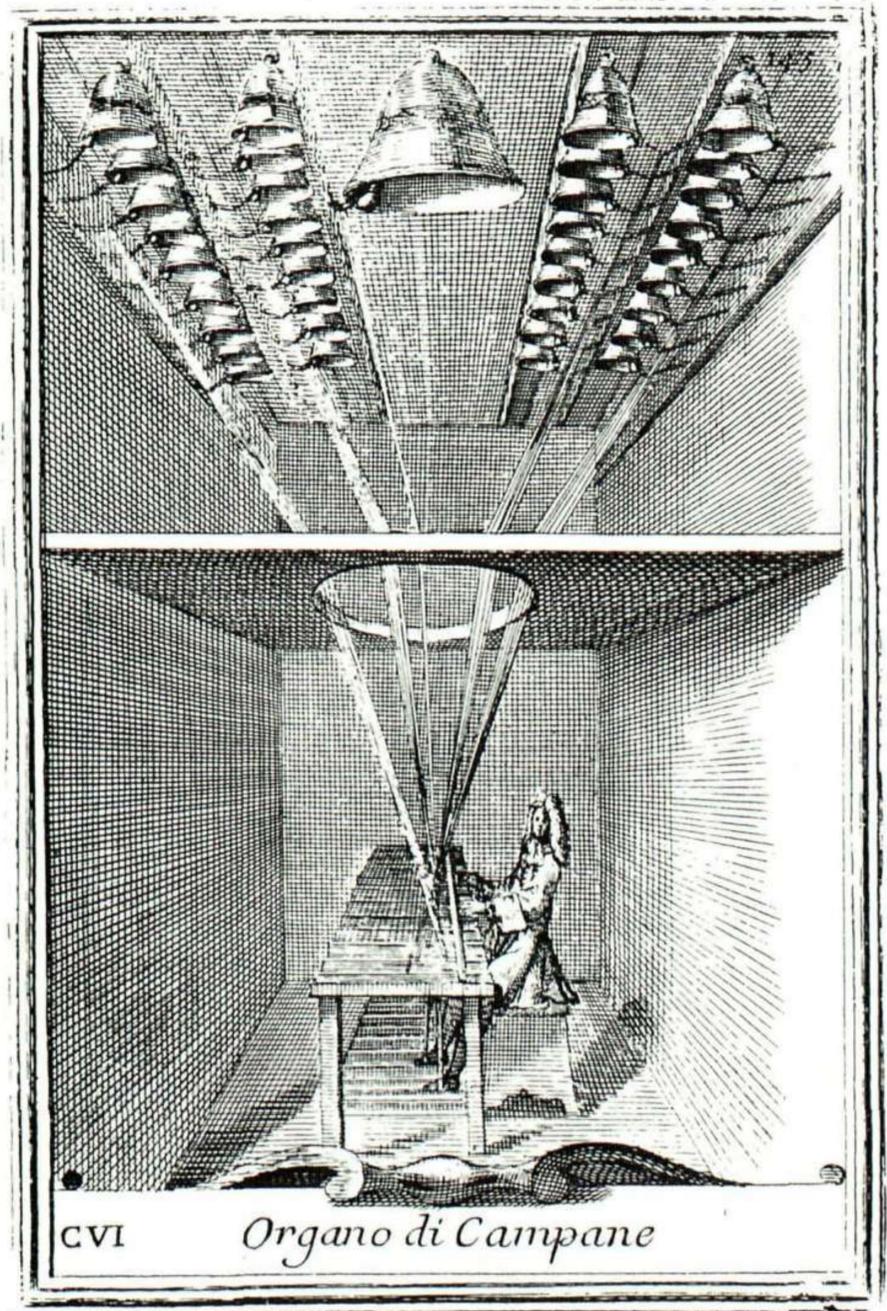
la sorpresa es grande, y sobre todo cuando ello sucede en nuestro país, con su mercado realmente pobre.

La marca que ha lanzado este disco trajo hace años un aire renovador a nuestro ambiente. La presentación de sus productos, lo cuidado y extenso de los comentarios y, sobre todo, la elección de repertorio, atrajeron desde el primer momento la atención de aficionados y comentaristas, pero no hasta el extremo de convertir todo aquello en algo rentable. La grabación en España, por artistas españoles, de repertorio internacional, es algo rarísimo. Pensemos que Ataúlfo Argenta no grabó aquí más que música española —muy poca, desgraciadamente— mientras fuera hacia discos de Berlioz o Tchaikowsky. Hoy sucede lo mismo con otros intérpretes. Es curioso que las mejores realizaciones de nuestros artistas más grandes tengan que llegarnos de fuera.

Sabemos positivamente que varias casas discográficas rechazaron la distribución de los discos de este sello, y posiblemente estas producciones sigan sin tener entre nosotros una gran acogida. Es un consuelo saber que en muchos países se distribuyen con la mejor fortuna.

En Londres —centro de grabación para toda clase de música— se realizó el registro que ahora comentamos, y que representa, en primer lugar, la magnífica flexibilidad de nuestro Enrique García Asensio; en segundo, la reconocida calidad de la Orquesta Inglesa de Cámara; en tercero, una hábil programación y, por último, una realización técnica de calidad extraordinaria. El homogéneo timbre de la cuerda, en todos los instrumentos de la familia, ha sido captado fielmente, y la estereofonía, sin exageraciones artificiosas, enriquece de modo notable la audición.

García Asensio lleva de forma deliciosa la pequeña "Sinfonía simple", ejemplo del espíritu abierto, pero respetuoso con la tradición, que distingue a Benjamin Britten. Estas cuatro páginas, estructuradas sencillamente sobre temas pensados en la niñez, se presentan como una música muy agradable de escuchar, y no hay por qué pedirles otra cosa. De mucha mayor densidad, aunque también con ánimo de posible sencillez, son las "Cinco piezas" de Hindemith, en las que la orquesta de cuerda parece buscar la mayor cohesión sonora. Es muy curiosa la distinta forma de tratar la cuerda en Britten y en Hindemith. El primero buscando contrastes, efectos, humor y fácil lirismo. El segundo, con su entramado siempre firme y su honda y personal visión del contrapunto y la armonía. Después, Ottorino Respighi, con su elaboración de los viejos y bellísimos temas italianos. La tercera "suite" de las "Danzas y arias antiguas" es la más conocida y aplaudida. Aquí encontramos el reducido pero rico mundo de la orquesta de cuerda en la



CVI *Organo di Campane*

pura tradición italiana, con habilísimos toques de sensibilidad moderna. Este "Programa siglo XX de música para cuerda", según reza la carpeta del disco, no puede ser más atractivo.

CARLOS GOMEZ AMAT

"FAUSTO", DE SCHUMANN.

DIETRICH FISCHER-DIESKAU, ELIZABETH HARWOOD, JOHN SHIRLEY-QUIRK, PETER PEARS, JENNIFER VYVYAN, FELICITY PALMER Y OTROS SOLISTAS. CANTORES DEL FESTIVAL DE ALDERBURCH. CORO DE LA WANDSPORTH SCHOOL. ORQUESTA INGLESA DE CAMARA. DIRECTOR: BENJAMIN BRITTEN. ALBUM DE DOS DISCOS CON FOLLETO DE COMENTARIOS Y TEXTO. DECCA SET 567/8. ESTEREO.

"SINFONIA SIMPLE", DE BRITTEN. "CINCO PIEZAS PARA ORQUESTA DE CUERDA", DE HINDEMITH. "DANZAS Y AIRES ANTIGUOS (SUITE NUM. 3)", DE RESPIGHI.

ORQUESTA INGLESA DE CAMARA. DIRECTOR: ENRIQUE GARCIA ASENSIO. ENSAYO ENY 406. ESTEREO.

RAMON DURAN

GALERIA DE ARTE CONTEMPORANEO

**TRASLADA
SU GALERIA
A
VILLANUEVA, 35**

Inauguración: 4 de marzo de 1975

Teléf. 276 43 38

GALERIA JUANA MORDO, S. A.

Villanueva, 7 - Madrid-1 - Teléf. 225 11 72



CONTROLADOR DEL TIEMPO

ENRIQUE GRAU

del 25 de febrero
al 22 de marzo



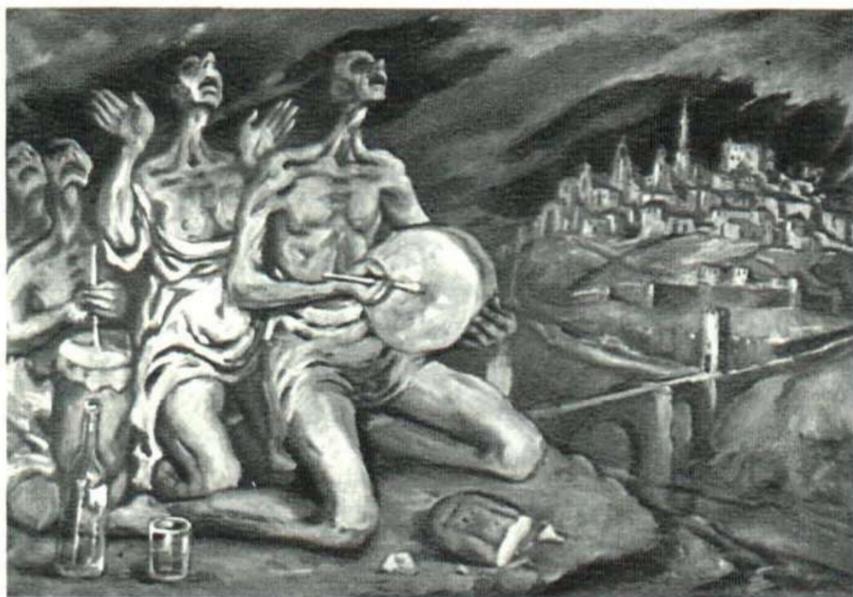
MACARRON S.A

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



GALERIA CIRCULO 2

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



GUERRERO MALAGON

PINTURA Y DIBUJO

hasta el 5 de marzo

GALERIA KREISLER DOS



ANTONIO LOPEZ

GRAFICA INTERNACIONAL

hasta el 7 de marzo

FERNANDO SAEZ

desde el 10 de marzo

hermosilla, 8 - teléfono 226 42 64 - madrid-1

GALERIA ESTUDIO

CID

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

Exposición Expensionados de Roma

1950-1954

CONEJO

PARDO-GALINDO

VILLASEÑOR

1955-1959

BEULAS

ECHAUZ

REYES TORRENT

1960-1964

AGUSTIN DE CELIS

ALCORLO

ZARCO

del 27 de febrero al 22 de marzo de 1975

Aparcamiento Núñez de Balboa, 115



GALERIA DEL CISNE, S. A.

EDUARDO DATO, 17

MADRID



VIVES FIERRO

PINTURAS

Del 26 de febrero al 22 de marzo

DIRECTORIO PRACTICO DE ARTE

ANTICUARIOS

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

ANTIGÜEDADES MIQUELEZ
Avda. de Roncesvalles, 11
PAMPLONA

COFRE
Barón, 4
PONTEVEDRA

ANTIGÜEDADES ALONSO
Eloy Bullón, 11
SALAMANCA

ANTIGÜEDADES ESPERANZA
Mon, 20
OVIEDO

OLD HOME
Serrano, 118. Teléfono 262 78 49
MADRID

SALAS Y GALERIAS DE ARTE

 **GALERIA
EL ARTETA**
Iparraguirre, 15
Teléfono 23 93 69
BILBAO-9

CALLES
Hortaleza, 41
MADRID-4

COFRE
Barón, 4
PONTEVEDRA

**ESTI-ARTE OBRA GRAFICA
CONTEMPORANEA**
Almagro, 44
MADRID

GALERIA 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
Almagro, 32
Teléfono 410 45 77
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 302 27 37
BARCELONA-2



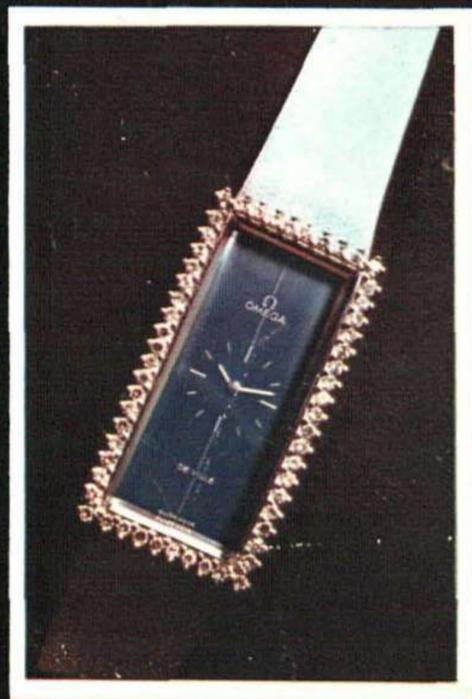
hauser y menet, s.a. PLOMO, 19-MADRID-5

UNA INDUSTRIA GRAFICA AL SERVICIO DEL ARTE

OMEGA TIEMPO EN ORO



Ref.
BC 8324-4



Ref.
BC 8343-5



Ref.
BC 8340-3

El oro, esa quimera forjada en el yunque
femenino de los sueños.
El tiempo, ese compás que marca el ritmo vital
de nuestras horas.
Omega, ese legendario símbolo del arte de
medir y convertir el tiempo en oro.
El Oro, el Tiempo y Omega: tres leyendas
fabulosas en su mano.

Primera organización mundial para la medida exacta del tiempo.


OMEGA