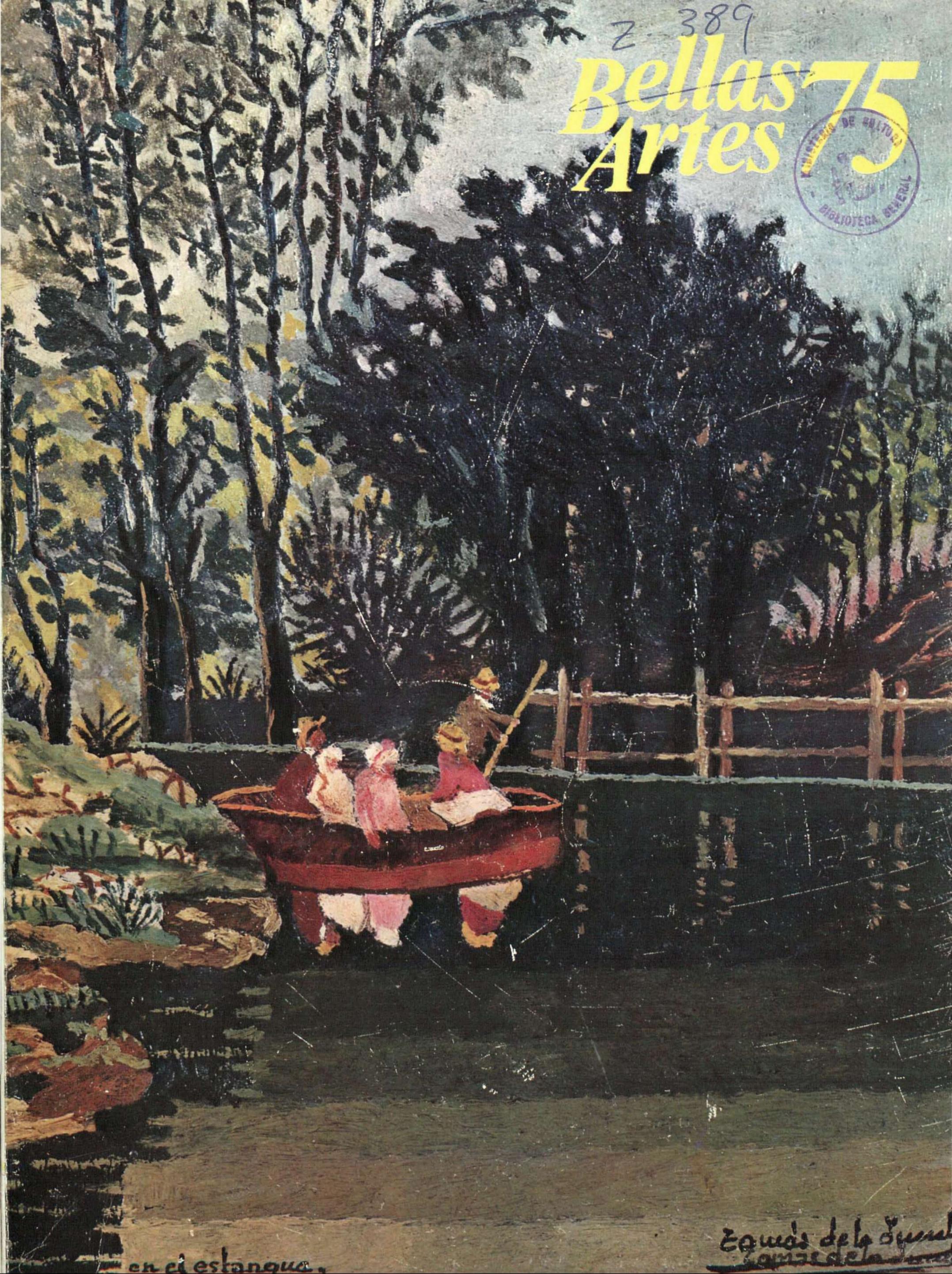


Z-389

Bellas Artes 75



en el estanque.

Escenas de la ópera
comedia



JUAN BRAVO, 33
MADRID-6

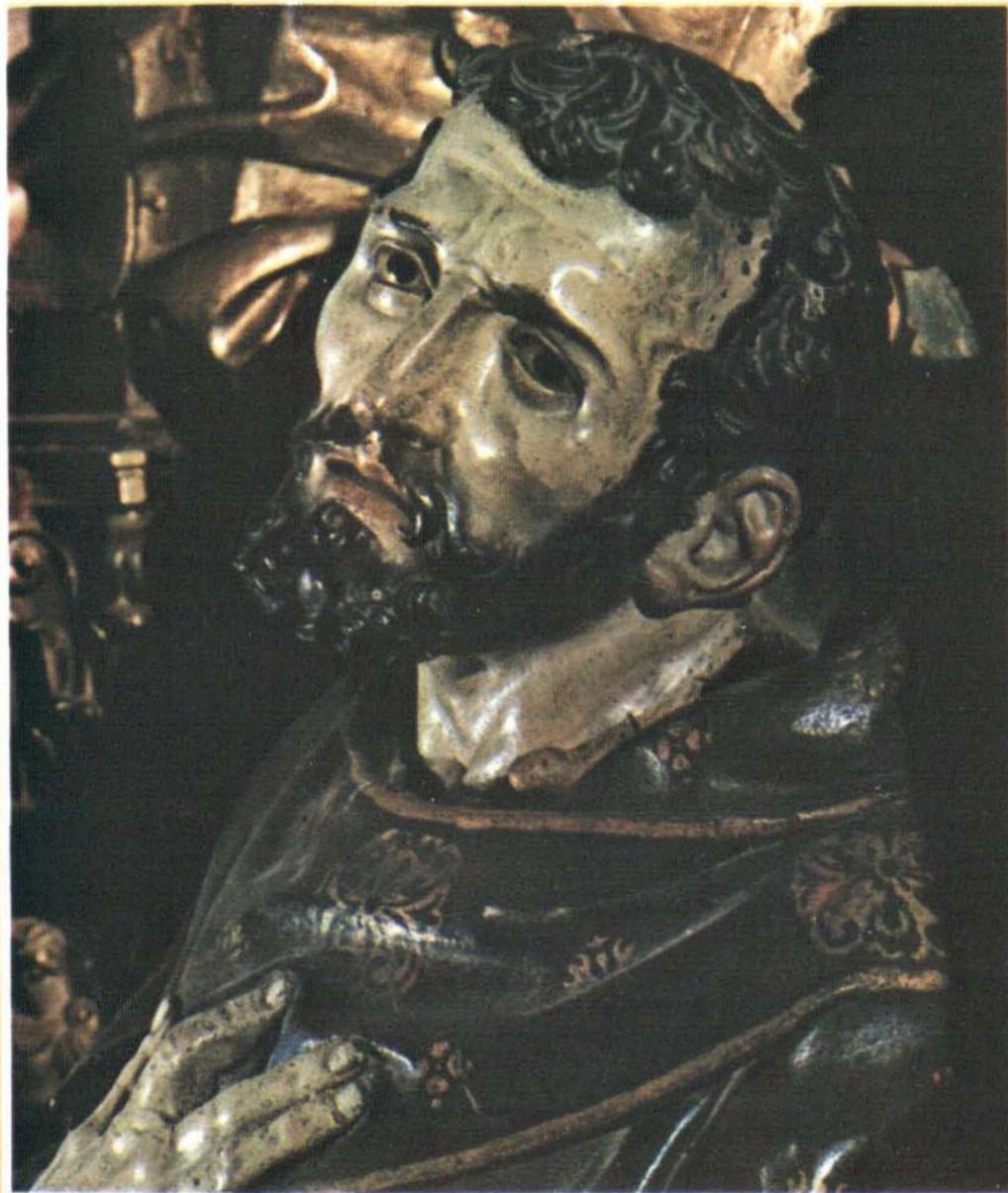
*Representante en España de las
primeras marcas mundiales:*

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



JUAN DE JUNI

J. J. MARTIN GONZALEZ



Vázquez Díaz, Vida y Pintura, de Angel Benito Jaén; Juan Gris, de Daniel-Henry Kahnweiler; La Música en el Museo del Prado, de Federico Sopena y Antonio Gallego; Tartesos y el Carambolo, de Juan de Mata Carriazo; Los Jardines de Granada, de Francisco Prieto Moreno, Imágenes de la Virgen en los Códices Medievales de España, de Federico Delclaux y Juan de Juni, de J. J. Martín González, son los primeros títulos de la colección **Arte de España**, nueva serie de volúmenes con los que la Dirección General del Patrimonio Artístico y Cultural desea contribuir a presentar dignamente los grandes temas del arte español, en especial los de nuestro tiempo.

Volúmenes de 30 × 25 centímetros lujosamente encuadernados, con sobrecubiertas a todo color, impresas en papel especial de Fournier y profusamente ilustrados en color y negro.

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

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

JOSE ANTONIO
ESCUDERO VALVERDE

PINTURA PSICOPATOLÓGICA



Tamaño: 23,5 × 30 cm. Precio: 1.500 ptas.

ESPASA-CALPE, S. A.

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

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

Delegaciones: Espasa-Calpe, S. A., Diputación, 251. Barcelona-7. * Espasa-Calpe, S. A., Novia de Salcedo, 12. Bilbao-12

Bellas Artes 75

AÑO VI • NUMERO 44 • JUNIO-JULIO 1975

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

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

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

SECRETARIO: ANTONIO MANUEL CAMPOY.

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

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

ENSAYO

3 EMILIO DEL RIO: Estética y trascendencia.

NOTAS

7 ANTONIO ZOIDO: Paisaje y paisajistas españoles.
14 LEOPOLDO RODRIGUEZ ALCALDE: La pintura mágica y viva de Antonio Quirós.

POEMA

18 DIGNA PALOU: Contraescultura.

ACTUALIDAD

20 EL HIPERREALISMO ENTERNECIDO DE CONCHA CRUZ, por Carlos Areán
22 JOSE CABALLERO, por Elena Flórez.
25 LA VENTANA AL INFINITO DE GLORIA TORNER, por Arturo del Villar.
27 EL PLANETARIO DE MANUEL MENDEZ, por Miguel Logroño.
28 VALLEJO-NAGERA Y SU NUEVA TEMATICA, por Juan Ramírez de Lucas.
29 OSCAR ESTRUGA, por Raúl Chávarri.
31 GÜNTER HAESE, por Santiago Amón.
34 TRES EXPOSICIONES, por José María Iglesias.
36 ARTE TANTRA, por Eduardo Pascual.
40 «NAIFS» ESPAÑOLES CONTEMPORANEOS, por José María Carrascal Muñoz.

CRONICAS

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

59 PRIMERA EXPOSICION

CES LARA, por Rosa Martínez de Lahidalga.
SANTIAGO BUENO Y ALVARO DE BAUTISTA, por Raúl Chávarri.

62 NOTICIARIOS

INTERNACIONAL Y NACIONAL, por José de Castro Arines.

69 MUSICA VIVA

71 BIBLIOGRAFIA Y DISCOGRAFIA

PORTADA: Tomás de la Fuente. «En el estanque». 1966.

FOTOGRAFIAS: Jesús González, Oronoz, Mas, Juan Dolcet, Segis, A. de la Hoz y Barbosa.

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

EMILIC DEL RÍO.—Licenciado en Filosofía. Licenciado en Teología en Lovaina. Profesor de Literatura en el colegio San José, de Valladolid.

ANTONIO ZOIDO.—Crítico del diario «Hoy», de Badajoz.

LEOPOLDO RODRÍGUEZ ALCALDE.—Escritor. Crítico de arte y literatura.

EDUARDO PASCUAL.—Licenciado en Filosofía y Letras. Ex profesor de la Bharati Vydhya Bhawan, de Bombay. Profesor en el Departamento de Idiomas del ICAI.

DIGNA PALOU.—Poeta.

EN PROXIMOS NUMEROS, COLABORACIONES DE:

FEDERICO SOPEÑA IBÁÑEZ, M.^a ROSARIO LUCAS, JOSÉ ALBERTO MARTÍN MORALES, ANTONIO GARCÍA TIZÓN, ANTONIO DE VINÑUELAS, MARIANO CUESTA DOMINGO, PALOMA ESTEBAN, ALFREDO GÓMEZ GIL, ANTONIO B. ROMERA, CLARA JANÉS, J. H. STUCKENSCHMITT, JULIO E. MIRANDA, CONCEPCIÓN FERNÁNDEZ CHICARRO, MIGUEL D'ORS, GABINO-ALEJANDRO CARRIEDO, etcétera.

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

ESTETICA Y TRASCENDENCIA

EMILIO DEL RIO

LLAMEMOS por ahora bello a cuanto suele considerar la Estética. Incluyamos en la denominación desde las formas clásicas al último modo de trascenderlas del arte actual, desde las formas más "naturales" de Quattrocento a las innovaciones más audaces de la cibernética moderna. En todas las cosas estimadas bellas, tendremos que la belleza percibida incluye dos elementos, dos factores que en términos escolásticos llamó Santo Tomás **species et lumen**, la figura y su resplandor, la imagen y la luz que difunde, la cosa y lo que desde la cosa nos admira. Es como si el ser se manifestara en totalidad al hombre: ser y manifestación, totalidad del ser y totalidad del hombre a que llega; he ahí el encuentro existencial que llamamos belleza.

Nuestro encuentro con la belleza, cualquiera que sea el objeto en que nos asalte su "encarnación", será un encuentro compuesto, en consecuencia, por dos factores: alcanzar la belleza y ser alcanzados por ella, percibir la belleza y ser seducidos por ella, llegar a la belleza y quedar "encantados" —como diría Valéry— por ella.

Se trata de un verdadero advenimiento, de una verdadera anunciación, y este último término, lejos de ser una profanación, es toda una iluminación. La belleza se presenta a nosotros como una anunciación, como una forma general de anunciación, que sólo en la Virgen María tiene su último y total sentido. Hay que oír al ángel que llega, que llega cuando y donde somos capaces de oír su voz. Hay que sentir el roce de su ala, el aire de su vuelo, su inefable palabra. "Se siente el vuelo y no se ven las alas", escribió el padre Angel Martínez. En un segundo momento —que es más de la Palabra y más nuestro—, la Manifestación encuentra en nosotros su resonancia creadora, el sí a su presencia general. Hay que abrirse sin temor y sin repliegue: hay que acoger a la Belleza, creada e Increada. Hay que dejar que germine en nosotros la respuesta indefinible que Ella se da a Sí misma. Y entonces nosotros, dentro, nos convertimos en la Belleza que amamos.

La llegada del conocimiento y amor de la belleza se corresponden mutuamente: la belleza percibida produce en nosotros el encantamiento; nadie puede ser "seducido" si no conoce, como tampoco puede conocer la belleza sin ser "seducido" por ella.

Y esto vale de toda belleza de un canto de amor humano o de la "Llama de amor viva" de San Juan de la Cruz. No hagamos distinciones ahora. Lo bello, el **kalón** de que hablamos aquí, es ciertamente un trascendental que lo abarca todo, todo lo que es; ya San Agustín decía que el pecado "no es".

REVELACION TOTAL Y ESTETICA TOTAL

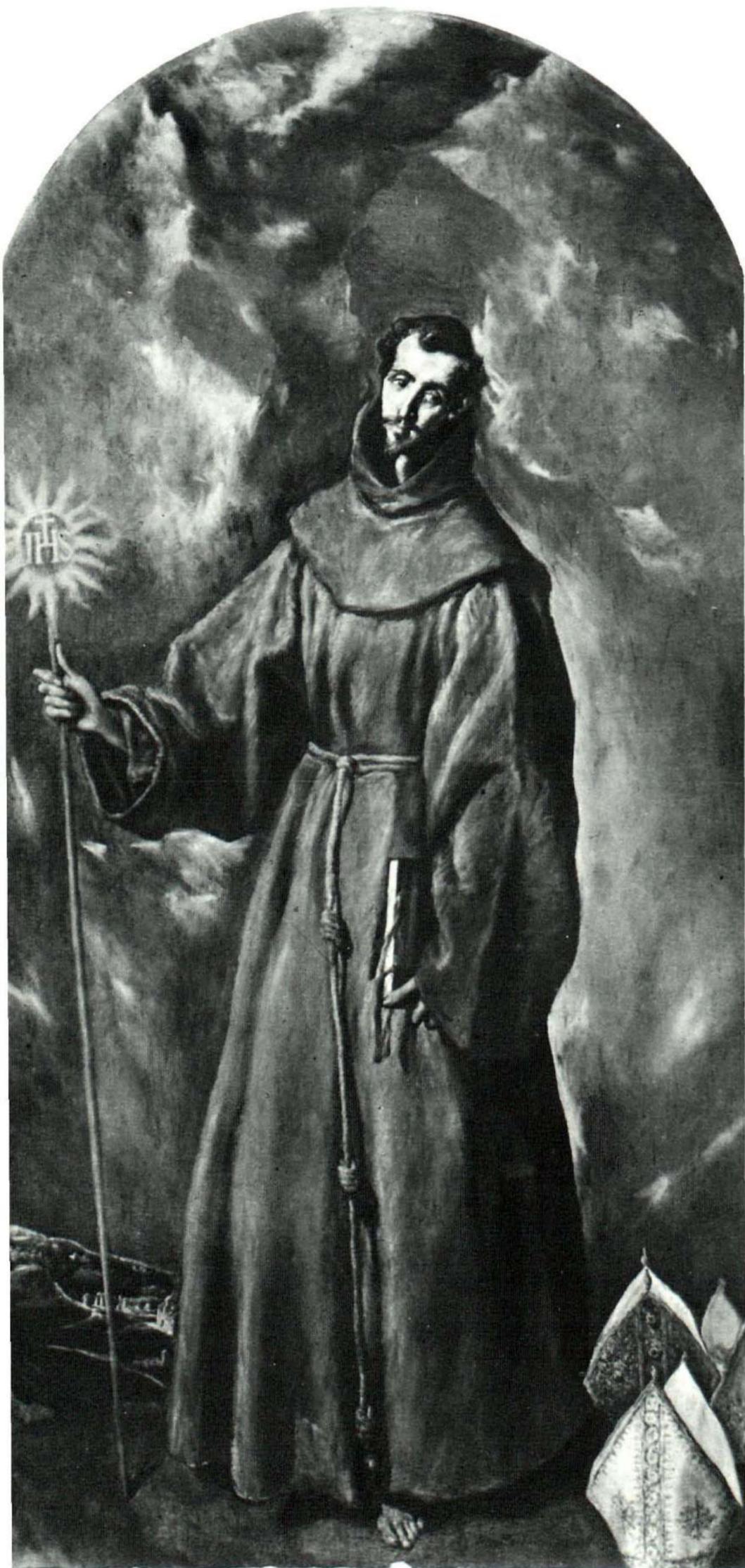
La Estética es una visión del mundo. Es un principio de Sabiduría que encierra en sí, como germen y como promesa —como principio dinámico que promueve su propio fin—, fundir en una síntesis viva cuanto alcanzamos por el entendimiento y la voluntad, por el sentido y el alma —lo verdadero y lo bueno—.

Pensar y querer, conocer y amar: todo el hombre está dentro de esa doble actividad. ¿Qué sentido puede quedarle a la Estética si ya hay unas ciencias del conocer humano y de la misma afectividad? Le queda éste sobre todo: mostrar que conocimiento y amor no deben ser dos cosas separadas en el hombre, sino una sola, la plenitud de su vida. La Estética, vista así, se confunde con una plenitud luminosa del alma. Y donde falta esta unificación, este sentido de totalidad, se degrada la vida. Pensemos en la parcialidad del racionalismo del XIX o en este hombre unidimensional —al que Marcuse ofrecía como salida, precisamente, la Estética, el museo convertido en una especie de templo—. La crisis del hombre moderno es una crisis de identidad; se siente extraño al mundo y a sí mismo, ha perdido la sensación de estar plenamente en algo, de ser juntamente el que conoce y el que ama, el que actúa y el que es. Y la raíz de este problema es también religiosa.

Si buscamos una plenitud completamente humana, no podemos prohibirnos "a priori" la dimensión religiosa del hombre. Más todavía: si buscamos una comprensión de la totalidad humana —comprensión total en cuanto germen— debemos atrevernos a confrontar, lealmente, sabiamente, nuestra Estética con la Estética de Dios. Tratar de comprender la Estética a la luz del hombre y a la luz de Dios, juntamente, significa lo siguiente:

— Tratar de comprender cómo se compenetran —genética y teleológicamente la belleza natural y la belleza revelada, la Revelación bíblica y las estéticas profanas: tratar de llegar a la imagen total formada por ambas revelaciones, divina y natural. Tratar de unir nuestra comprensión amorosa del Universo y del hombre —las estéticas humanas— con el que los Padres llamaban "Ars Dei revelantis", es decir, con la Estética de la Salvación, de Dios.

— **Revelación** se llama al último libro de la Biblia, síntesis deslumbrante de toda ella, constelación cegadora de imágenes —teológicas e intramundanas juntamente—. En él, la Palabra revelada se adentra en imagen más que en ningún otro escrito bíblico. Muestra también, unificados, el mundo



EL GRECO. "SAN BERNARDINO DE SIENA".
MUSEO DEL GRECO. TOLEDO.

de la percepción —Fe— y el del deslumbramiento unitivo —Gracia—. La Fe es el conocimiento del Dios que nos habla y hablándonos se manifiesta y se confía, se entrega. La Gracia es el amor con que internamente nos abraza —haciendo que le abracemos—. Por la Fe conocemos la Imagen, la figura visible de Dios, que es su Hijo, el cual viene a nosotros con toda la creación, tal como lo vería Teilhard de Chardin —en el **Himno del Universo**—, o tal como lo veían los Santos Padres: **Christus amictus mundo**, Cristo vestido de la creación. Tal como lo ve el mismo San Juan en el Evangelio: "Por El fueron hechas todas las cosas y sin El nada se hizo. Cuanto ha sido hecho en El es vida" (Jn. 1, 3-4).

EL ARTE, IDENTIDAD Y TESTAMENTO DEL HOMBRE

La Estética integral será, por tanto, una lógica y una dramática, humana y divina: introducción más que ciencia —eisagogué más que episteme demostrativa— a la Verdad y a la Acción de Dios, y a la manifestación creadora del hombre, como pensamiento y como vida. "Dios ya ha dicho todo lo que tenía que decir, al darnos su palabra, su Hijo", viene a decirnos San Juan de la Cruz; pero la Palabra de Dios se prolonga en la creación y en el hombre —en todo hombre, puesto que, según el otro Juan, es "la Luz que ilumina a todo hombre viniendo al mundo".

Nuestra palabra, o expresión humana, no es plenamente nuestra, ni plenamente palabra, mientras no llegamos a darnos plenamente en ella. De muchos libros podría decirse como de **Espada de Paraíso**; al margen de su ejemplar, dice el padre Angel: "Anuncia vida, no la entrega entera". La intención última de todo gran artista podría bien entenderse expresada en la pretensión última de Machado: "unas pocas palabras verdaderas".

"Ahora —escribía Vintila Horia al tiempo de su **Diario**— he llegado a una plena identificación entre lo que soy y lo que escribo". ¿No es verdad que los grandes artistas confieren a sus obras su propia identidad? Un verso de Góngora, un rasgo de Modigliani, un compás de Bach. A veces un gran artista alcanza varias formas: el Goethe de antes y después del viaje a Italia; el Picasso de los retratos, del cubismo o del modo trágico.

Por esta necesidad de impronta personal, el arte toma a veces la forma de testamento: el hombre que quiere darse entero, en y por la palabra —o los otros medios de expresión—, y el fracaso de totalidad adquiere a veces el final trágico de Van Gogh. Todos los artistas querían, antes de abandonar la escena, decir sus **novissima verba** —como las dice admirablemente la Dido virgiliana sobre la pira—. Llega así el momento doloroso del arte, que al último Miguel Angel lo mantuvo largos años huésped del silencio, esperando inútilmente tras las últimas formas el más allá —que buscó mejor por el camino espiritual de Vittoria Colonna—.

EL PROBLEMA DE LOS ICONOCLASTAS —ANTIGUOS Y MODERNOS—

La lucha de los iconoclastas —destrozadores de imágenes— convierte en polémica la creación artística religiosa desde el edicto del Emperador León III (730) hasta la Emperatriz Teodora II (843). El hecho mismo de esta lucha muestra la naturaleza compleja del problema. ¿Es posible representar la Belleza Increada a que aspira todo arte religioso, que no es, en el fondo, sino una aspiración humana a hacerla sensible?

Los iconoclastas pensaban que era un error intentarlo y

que por motivos religiosos, precisamente, era mejor destruir todas las imágenes. La respuesta que dan los teólogos de entonces, los Santos Padres cuya teología era más estética que la actual, se basa en argumentos diversos. Para San Basilio, nos recuerda Urs von Balthassar, la base última del arte cristiano está en la teología de la Trinidad: el Hijo es la imagen del Padre. El Pseudodionisio insiste en la necesidad de símbolos religiosos para el hombre, que es un ser dotado de inteligencia y de sentidos —los escolásticos añadirían que “todo conocimiento empieza por los sentidos”, pero su teología se despegaba pronto de tales apoyos—. Los más, sin embargo, insistían en la Encarnación por la que el Hijo hace visible para los hombres lo Invisible de Dios.

Había un hecho en contra, incontestable al parecer, y es que el Antiguo Testamento prohíbe, como una idolatría, las imágenes religiosas. Véanse, por ejemplo, los textos patéticos de Isaías (44, 6-20) o de Jeremías (10, 3-10). Lo rechazan porque el pueblo se engaña adorándolos como dioses, siendo solamente ídolos de madera, cubiertos de plata, vestidos de púrpura y jacinto. “Son espantajos de melonar, no les tengáis miedo”, dice Jeremías. Pero también se les prohibía a los judíos hacerse ellos imágenes del Dios verdadero: porque Dios es Espíritu y no tendrían a qué hacerlo semejante (Ex 20,4, etc.).

Para el cristiano es diferente el problema, porque, además de que el hombre es imagen de Dios, Cristo ha aparecido como imagen del Padre y el cristiano es imagen de Cristo. Digamos que todo el cosmos ha entrado así en el mundo de los símbolos: en comunicación expresiva, a nivel humano; es decir, las imágenes que le hablan al hombre en su lenguaje de carne.

Sin embargo, el problema siguió. Uno de los Emperadores iconoclastas, el iconoclasta Constantino, justificaba su edicto de destrucción de imágenes diciendo que representar a Cristo es un atentado contra la doctrina cristiana, porque será una representación solamente humana, ya que su lado divino es imposible representarlo. El argumento no es completo; desde el Evangelio de San Juan, sabemos que Cristo precisamente ha venido a hacernos visible lo invisible, a través del velo de su carne, puntualizará la carta a los Hebreos.

La reforma cisterciense fue un movimiento de purificación artística y, en primer lugar, una especie de eliminación de “fantasmas”, de las alegorías esculpidas en los capiteles de los claustros, y por extensión, de una imaginería demasiado natural. La arquitectura se hizo de líneas esenciales, y por aquí originó una enorme novedad artística: San Bernardo, sin quererlo, purificando la construcción de sus iglesias, fue en cierto modo el creador de la catedral medieval. Hay, pues, un movimiento de purificación, que no es precisamente una negación del principio (la representabilidad de lo espiritual), sino una mayor exigencia de depuración en sus medios y métodos. Así se está orientando también, de hecho, el arte cristiano actual.

La Reforma protestante, con su radicalidad, significó un parón en el arte religioso alemán. Por el contrario, la Contrarreforma y el arte propio de su momento, el barroco, llevó hasta el extremo de lo anecdótico humano dentro de una fe victoriosa en esa misma representabilidad de la Humanidad de Dios y de los Santos. Actualmente, las iglesias católicas se parecen bastante a las iglesias protestantes, por exigencia de purificación, pero la depuración misma del arte moderno, hacia lo abstracto y simbólico, le ha prestado auxilios nuevos para todo un arte de representación espiritual.

LA BIBLIA, UNA OBRA DE ARTE Y DE REVELACION

Por más que los profetas condenen las imágenes de Dios —por el peligro de una interpretación idolátrica por parte del pueblo y porque Dios no les parecía accesible a la carne—, lo cierto es que con sus palabras inspiradas ellos mismos estaban dándole al pueblo una imagen viva de Dios; una imagen con un sentido pleno de arte, con una Estética integral.

Dios sí puede hacerse sensible en el arte, pues la Biblia es juntamente la Palabra de Dios y una obra mayor del arte. En su conjunto, la Biblia es un libro poético, un conjunto de cánticos, himnos, oraciones, parábolas, reflexiones críticas, fórmulas de culto, profecías, relatos históricos, discursos, todo ello en un estilo poético, estético, inspirado,

EL GRECO. «BAUTISMO DE CRISTO». HOSPITAL TAVERA. TOLEDO.



en un sentido análogo al sentido de inspiración y entusiasmo de que habla Platón —para la profecía de Delfos y para todo género de poesía—. La Belleza de la Biblia puede percibirse ahora mejor cualquier lector con las modernas traducciones: ver para el castellano la colección de libros sagrados en Ediciones Cristiandad, traducidos bajo la dirección de padre Luis Alonso Shökel, sobre todo los libros de Job, Jeremías, Isaías, Salmos y el Cantar de los Cantares, o la Biblia latinoamericana editada en Chile.

La consideración estética de la Biblia ofrece un problema especial en los llamados libros sapienciales, los libros de Job, los Salmos, los Proverbios, el Cantar de los Cantares, el Cohelet —Eclesiastés—, y, en el canon de la Iglesia, el Eclesiástico y el Libro de la Sabiduría. Son libros especialmente artísticos: en ellos, un arte excepcional está fundido con la Revelación religiosa. Más todavía: son libros escritos en estado de reflexión sobre los hechos narrados o las vivencias religiosas consignadas en los anteriores. Son de época tardía, lejanos ya los tiempos heroicos; la época helenística suscita en los últimos, sobre todo, una actitud contemplativa, **estética** precisamente.

En todos estos libros, el Espíritu parece reflexionar en la Escritura sobre su propia revelación anterior, siguiendo los grandes temas del pasado (Sab. 10-19), el esplendor de la creación natural (Sab. 13; Sal 8, 104; Job 38 ss.), la condición y los sentimientos del hombre como ser mortal (Job) y, sobre todo, la Sabiduría que se canta a Sí misma (Prov. 8,12). Ahora bien, como escribe Hans Urs von Balthassar, esta contemplación es, a su modo, “tan profética y poética como la revelación cantada por ella; en la Historia, en la Naturaleza y en la vida humana, hace aparecer la forma naturalmente poética de la Ley y de los Profetas y sus dimensiones sobrenaturales y únicas. No se trata de sobrepone una falsa idealización romántica a su grandeza histórica del pasado, sino de percibir y hacer brillar la estética inherente a esta acción dramática única en su género” (O. c., p. 36).

Ahora bien, Dios ha hablado el lenguaje más apto para su propia manifestación al hombre. Como ha escrito F. Medicus, “Dios necesita de los profetas para manifestarse y todos los profetas son necesariamente artistas; lo que un profeta tiene que decir, no puede jamás ser dicho en prosa” (**Gründfragen der Aesthetik**, 1907, p. 14).

Concluamos con Hans Urs von Balthassar: “Esto confirma, de nuevo, la analogía entre la estética natural y la sobrenatural, que deja el campo libre al Espíritu de Dios para utilizar, en favor de su propia poética, todas las formas de expresión humanas” (O. c., p. 37).

Si esto no responde a nuestra sensibilidad “teológica”, o a las dimensiones de nuestra “estética”, es que tenemos que volver a lo único necesario: “la contemplación central de lo que ha sido verdaderamente dicho, verdaderamente ofrecido, verdaderamente querido: contemplación que en el dominio cristiano —aunque esto moleste a algunos— corresponde exactamente a la contemplación estética, que reposa y se detiene en la visión de la figura que la Naturaleza o el arte presenta a la mirada” (id., p. 27).

LA BELLEZA DE LA TEOLOGIA CRISTIANA PRIMITIVA

Sólo la visión, el conocimiento de la figura, mueve hasta el amor, despertando el entusiasmo. La Belleza eterna se nos hace visible a través de la figura total del mundo. Su Encarnación Personal en Jesús se nos presenta como una forma visible y humana: arrastra a los discípulos tras sí, a

dejarlo todo, a ser tenidos por locos, a dar la vida. San Pablo, en su conversión, es un paradigma de ese nivel de enamoramiento por lo **Aparecido**, la seducción de la Palabra de Dios hecha carne, que le dice su nombre: “Yo soy Jesús, a quien tú persigues”.

Los apóstoles pasan por la experiencia de este entusiasmo supremo en Pentecostés: por la Muerte y Resurrección de Cristo, a quien aman, reciben el Espíritu, que les da una mirada nueva, la mirada contemplativa y ardiente de la fe y su desbordamiento expresivo, las lenguas de fuego. Comprenden entonces a Cristo, sobre el horizonte de la Historia, realizando la unión de la Antigua Alianza con la Nueva, el cumplimiento de la promesa. Es la doble línea, ascendente y descendente, de que nos habla Péguy en **Le Porche du mystère de la deuxième vertu**. San Agustín lo había intuido hondamente cuando escribe: “In Vetere Testamento latet novum; in Novo patet Vetus” (“En el Antiguo Testamento está oculto el Nuevo; en el Nuevo está patente el Antiguo”). (Ver De Lubac, **L'exégèse médiévale**.)

Los grandes doctores de los primeros siglos ven la Revelación sin ansia por satisfacer lo sistemático de una ciencia según las categorías y exigencias aristotélicas. Si la **episteme** griega había de ser evangelizada por graves razones humanas en la Edad Media, ello fue el mérito de hombres tan cabalmente grandes como Tomás de Aquino, pero no pudo hacerse sin dejar bastante en la sombra lo que en la teología primitiva y en la misma Biblia había obedecido más al **pathos** espiritual, al divino **entusiasmo**.

Los Santos Padres, explica Hans Urs von Balthassar, parten de una teología de la **creación**, que reúne todo de modo eminente en Dios, y de una teología de la redención y consumación, con que Dios lleva a término el mundo. Su resplendor, su gloria, ha venido a manifestarse en la Resurrección de Cristo, en el centro de la historia humana, un Centro abierto y en deriva constante hacia su propio Fin.

Los Padres desarrollan una teología de la **Belleza suprema**, acomodando a ella el contenido de su teología total. Los comentarios de la creación y del Paraíso (Teófilo, Ireneo, San Gregorio, San Ambrosio); la doctrina de la conservación del ser como una presencia durable de la Encarnación del Verbo en la creación (Clemente, Orígenes, San Atanasio, San Jerónimo, San Agustín); el sentido de la obra de Dios Salvador en la carne y en la cruz (San Ireneo, Hermas, Tertuliano, San Gregorio de Nacianzo y los Padres del desierto hasta San Benito).

Son doctores de la **contemplación**, que avanza hacia el interior y hacia lo alto hasta la Luz definitiva. La contemplación es la hondura de la fe, una anticipación progresiva por relámpagos de iluminación final, un presentimiento espiritual del Esplendor de Dios, que se hace transparente a través del velo —el velo de su carne, como dice la carta a los Hebreos, la carne de Jesús, siervo de Yavé e Hijo del hombre—. A través de este velo ven desde el tiempo la transparencia de Dios. A través también de la letra —el sentido material de la Revelación (Orígenes)—; a través de la historia humana (Ireneo); a través de la unidad moral, sacramental e institucional de la Iglesia (Cipriano e Hilario); a través de las fiestas litúrgicas (San León Magno); en el alma purificada e iluminada por la fe (Evagro). Así ven todos ellos la Figura de la Revelación: con la mirada enamorada de la Belleza eterna que en ella contemplan.

Es este aspecto, **estética** de la Revelación, lo que han tratado de descubrir actualmente Gerhard Nebel y Urs von Balthassar.



AURELIANO BERUETE.

PAISAJE Y PAISAJISTAS ESPAÑOLES

ANTONIO ZOIDO

EL paisajismo no es tema sustantivo en arte —ni en la pintura ni en las letras— hasta que se adentra, con el siglo, en el arco de la modernidad. Según Eugenio d'Ors, el plano inclinado que nos llevaría a una pintura de puro paisaje —desde el XVI—, genéticamente se encuentra en la cadena Claudio de Lorena-Constable-Turner-los impresionistas. (El romanticismo supondría una fuente adjetiva del paisajismo entre históricas resonancias y alegóricas ruinas.) En los clásicos hubo sus precursores. Ahí están como ejemplo los “Jardines de Villa Medici”, de Velázquez —¿preimpresionismo?—, o en el paisaje genuino, el de Toledo, del Greco.

Pero el paisaje como tema estético en su formulación ple-

na no nos llega hasta su descubrimiento por la generación del 98.

El secreto del paisaje artístico reside en la concienciación reflexiva que lo convierte en operante belleza. Aceptamos para nuestro entendimiento las dos opciones definidas por Lain de la naturaleza inane al ser interpretada por el hombre: 1.^a La tierra acogiente que envuelve y mete en su seno al contemplador. 2.^a La tierra aguijoneante que le pone en pie y lo impulsa a la acción. O sea, dos versiones del paisaje: paisaje-regazo y paisaje-suelo. Nosotros las radicalizamos más y las convertimos en: paisaje-ensueño y paisaje-vigilia.

Como ejemplos de prototípica variedad del paisaje dentro

del unitario mosaico español, incluiríamos en la primera calificación las verdes tierras norteñas —Galicia, Asturias, Vasconia—, el sugerente Levante y la armoniosa Cataluña. En la segunda, la España central con la osamenta de Castilla. Entre ambos extremos, un paisaje-paréntesis, ni vigilia ni ensueño, de expectación absorta: la tartésica Andalucía Occidental y la cambiante melodía de la Baja Extremadura (La Alta, la suponemos inmersa en el calificado como paisaje-vigilia por similitud y proximidad (1).

Analizar sumariamente el contenido de cada una de estas síntesis sin el menor prurito exhaustivo es nuestro propósito. Sólo tomamos aquellas regiones que sirven mejor al esquema y que encierran por su significación lo que pudiéramos considerar la clave de nuestro trabajo. **Las nominaciones** —salvo las esenciales— **tienen el solo valor de simbolizar la calidad aportativa dentro de los cuadros geográficos sugeridos.**

EL ENSUEÑO DEL NORTE. DE GALICIA A VASCONIA PASANDO POR ASTURIAS.

Galicia —en cuya física descripción no nos es dable detenernos— entraña un conjunto vivencial que hace sentirse al hombre pegado a su “hábitat”. La “saudade”, la “morriña”, viene a ser su respuesta melancólica. El primer prosista español de la modernidad —Valle-Inclán— atrapa con exquisito léxico el paisaje galaico en su vidriera descriptiva de blancos, verdes y azules —cielo, tierra y mar—. A su lado y en igual línea están los líricos nativos, Rosalía, Curros Enríquez... La aportación literaria galaica del paisaje es un verdadero **magicismo**. En el terreno de la plástica, en cambio, resbalan al paisajismo gallego las innovaciones que iniciara en España la audacia de Aureliano de Beruete. Y se convierte en un localismo eminente. Localismo verista en **Llorens**, sutil en **Castelao**, vibrante en **Abelenda**, fiel en **Piñeiro**, **Corral** y otros. Triunfa en Galicia la versión literaria del paisaje.

Asturias fue definida por José Francés como un país esencialmente pictórico. De semejante atmósfera emocional puede deducirse que el paisaje astur es más viril, mientras que el gallego, más femenino. En la versión del paisaje asturiano se produce —en todos los órdenes— un áureo y ponderado término medio. No hay una cumbre predominante y casi inaccesible como la de Valle-Inclán. Las precisiones ambientales de un Clarín, las jugosas de un Palacio Valdés, son plasmadas en **visualizador** concepto por una buena nómina de paisajistas: **Evaristo Valle**, acogido con aplausos en Inglaterra; **Nicanor Piñolé**, descriptivo ingenuo; los hermanos **Soria**, **Paulino Vicente**, **San Julián**, **Martínez Ruiz**, etcétera. Se dan dos paradigmas de traslación de la inspiración nativa hacia fuera con impulso proyectivo: **Darío de Regoyos**, que abre el camino de la luz al paisajismo, y **Joaquín Vaquero**, que implanta a escala nacional una pintura de vertebración telúrica del paisaje.

Para Vasconia hay que establecer una clara distinción. De la hondura de su localismo concentrado —asterisco de silencio, íntima solemnidad— surge la energética y antropológica teoría de sus hombres. Los Unamuno, Baroja, Zuloaga, que no sólo sienten con fuerza enamorada el paisaje nativo, sino que recrean e inventan con originalidad el hispano de Castilla. La figura humana se funde en característica propensión con el paisaje en los pintores vascos. Se hace simbiosis en **Zuloaga** y en los **Zubiarre** y casi quiere serlo con demasía en los desnudos “fauves” de **Iturrino**, en los retratos ascéticos de **Echevarría** o en los legendarios de **Gustavo de Maeztu**, y sobre todo en los viriles tipos de la mina y el agro de **Aurelio Arteta**.

La visualización temática del paisaje como regazo acogiente en sentido extremo, lo representan los verdes y azules de **Salaverría**, **Urquiola**, **Tellauche**, **Alcalá Galiano**... Hay que encarar por último la proyección en la paisajística vascongada de lo mejor del innovador **Regoyos**.

EL LEVANTE EN DIEDRO. VALENCIA Y CATALUÑA

De la idea explosiva en la aportación levantina al paisaje, son responsables dos ingenios: Blasco Ibáñez y Sorolla. Sorolla, gran pintor, pudo no ejercer, sin embargo, un positivo magisterio, y como escribe Gaya Nuño, “un racimo de pintores valencianos se obstinó en imitarlo, trivializando en colorines de abanico sus conquistas”. Hay, no obstante, otro Levante, fino y señorial, de elegantes blancos y grises. El de Azorín y Miró. Se produce en Levante **una nutrida nómina en la pintura paisajística** y una ausencia, a la par, de firmas descollantes. No se indaga aquí —como hace observar Moreno Galván— el **carácter subterráneo del paisaje**, sino que se explaya en definiciones de forma. Pero el más feliz hallazgo y las mejores y aquilatadas de estas formas iban a encontrarse dentro del Levante, un poco más arriba, en la pintura lumínica y colorista, rica y varia en tendencias e intérpretes, de los paisajistas catalanes. Se dieron entre ellos coloristas netos con **Rusiñol** a la cabeza, **Joaquín Mir** y **Pidelaserra**; neopresionistas como **Pablo Roig**, **Juan Coloma**, **Domingo Carles** y **Juan Serra**, **José Amat**, acuarelista de urbanos ambientes, o **Rafael Benet**, que llena de magia la luz tarraconense, entre otros. La furia cromática catalana, sin embargo, llega al máximo de expresión en los paisajes de **Olivé**, en **Miguel Villá**, artífice no sólo del color, sino de las texturas esenciales pictóricas; de **José Causach**, apasionado “fauve” de azules mediterráneos; **Jaime Mercadé**, que ofrece el haz viril del agro cultivado; **Capdevila**, virtuoso en humildes paisajes de violencia cromática, o **Suroca**, difícil equilibrista en verdes pirenaicos. Quedan otros cultivadores del paisaje, personalistas y eclécticos, que puede muy bien representar **Joaquín Sunyer**, que nos descubre su profundidad, so capa de “naif” ingenuo. Esta voluntad catalana de llevar el paisaje al lienzo no es ni siquiera ajena a la proteica y casi alada esencialidad del propio **Miró**, brindándonos en su primera etapa recreaciones de acotados panoramas enjoyados de cromatismo, y tan deseoso de contarlos y describirlos todo que hasta en los árboles analíticos y pormenorizados podremos contar no sólo los frutos, sino incluso las hojas. Cataluña se convierte así en la meca extensiva del paisaje, como después vendría a serlo en los avances abstractistas. Sus pintores desbordan el paisajismo literario que pudieran aportar sus poetas —Verdaguer, Maragall, etcétera—, por otra parte de muy distinta filiación y matiz.

EL PAISAJE-VIGILIA. CASTILLA

Uno de los más insignes intérpretes del paisaje español, tal como hoy lo entendemos —Azorín—, escribía echándole sinceridad al tema: “Nos atraía el paisaje... No es cosa nueva, propia de estos tiempos, el paisaje literario; lo que sí es una innovación es el paisaje por el paisaje, el paisaje en sí como único protagonista de la novela, el cuento o el poema”.

El imperio paisajístico como motivación casi absoluta, lo entronizaría un cuarteto de escritores del 98 no castellanos: un levantino, dos vascos y un andaluz. Es decir, el propio





DARIO DE REGOYOS.

Azorín, Unamuno, Baroja y Antonio Machado trasmutarían a motivación artística un tema, al parecer cotidianamente prosaico, como el de las tierras de Castilla. Después, sobre la brecha de ese enfoque iniciaría la generación subsiguiente de grandes escritores, entre ellos Ortega, Marañón y Pérez de Ayala...

Es de justicia, sin embargo, hacer notar, por lo que hace al proceso de la exaltación del paisaje y del paisaje de Castilla como motivo literario de primer orden, el antecedente —a nuestro modo de ver esencial— de Pérez Galdós. Este no se enfrenta con el campo abierto, **ni hace del paisaje castellano motivo aparte casi excluyente**. No es, pues, en puridad —y en sentido radical— un escritor paisajista. Pero los muertos trozos del contorno matritense, los suburbios desolados, su miserabilidad y abandono —caldo de cultivo de alguno de sus personajes de realismo palpitante como lo fuera Nazarín—, su anécdota visual y física —desconchones, rodante basura, prendas a secar al aire del Guadarrama— nos están dando comprimidamente, en parciales abocetamientos, un tempero de reacción subjetivista, ramificado luego en muy diversas facetas de sensibilidad estética.

Para empezar explicaremos la primacía de Castilla en orden al nacimiento de las interpretaciones del paisaje español, diríamos que ese contraste y casi desnuda respuesta a los ojos contempladores y reflexivos de los hombres de más hondo pensamiento y fina emoción, es lo que provoca subjetivamente su entendimiento singular y su exaltación idealizada.

En efecto, Laín Entralgo, al replicar a Azorín sobre la afirmación que transcribíamos, conviene en ella, pero a condición de que entendamos por paisaje “la proyección de una vida personal sobre un trozo de naturaleza”. Es decir, con sentido eminentemente subjetivista y creador. Así, en cierto modo, el paisaje de Castilla lo crean estos grandes escritores adicionando al apergaminado caparazón geográfico de España el componente esencialmente histórico que descubre el propio autor de “España como problema”, sobre todo en Unamuno y Antonio Machado, o los pormenores de detalles —no

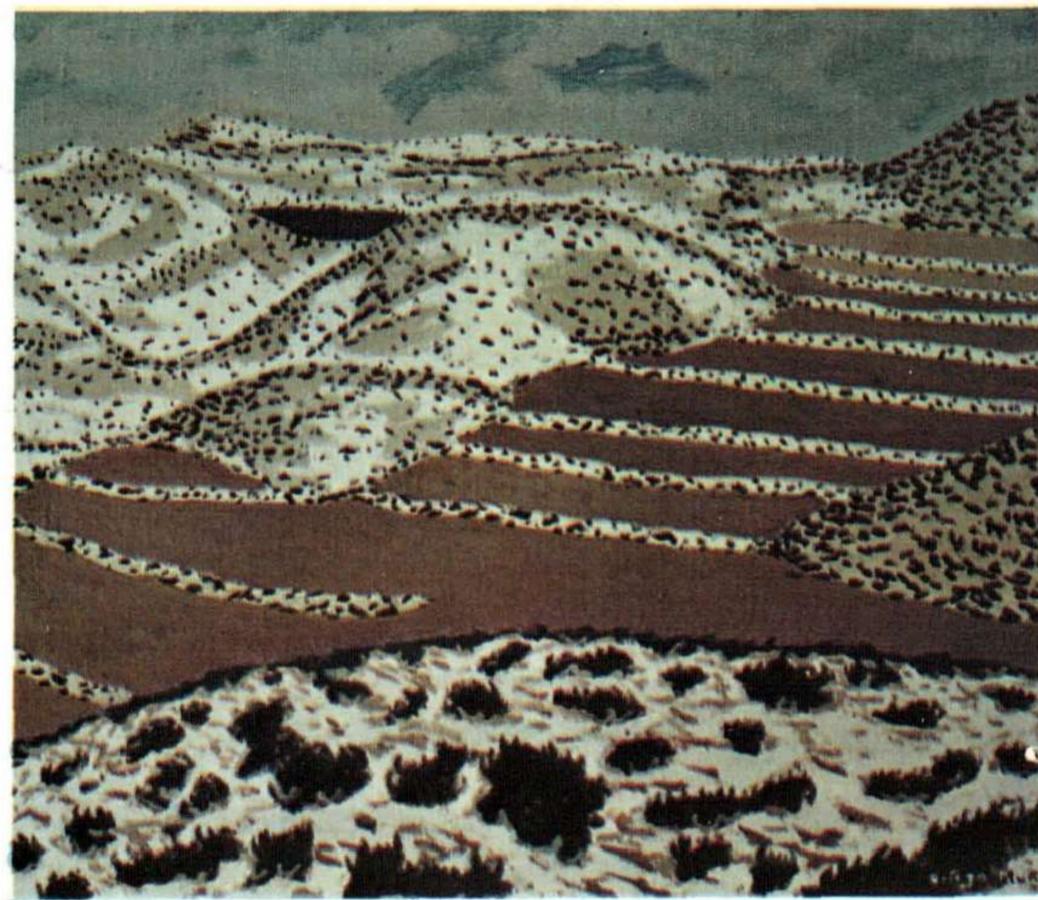
exentos tampoco de la pátina de los cronicones— que acumulan motivos de amor al ser ennoblecidos estéticamente en la tarea de Azorín, o bien la patencia de un feísmo dialogante —incidencia de lo geológico y lo social— que le tocaría inventariar, con cierta no desmentida ternura, a Pío Baroja.

Obsérvese que ninguno de los recreadores del paisaje de Castilla, en su versión y acuñamiento decisivos en la modernidad, son castellanos. No sabemos qué papel providencial de secretos destinos podrá haber desempeñado su contexto histórico, la consabida atracción centripeta de Castilla y su virtud de expansiva irradiación en este tema. Creemos que precisamente la carencia de un paisaje entendido al uso, su desvalimiento de adjetivo, su esencialidad sin tacha, obraron el milagro de esa ascensión a prototípico señalamiento como paradigma de lo paisajístico español.

También en la pintura el fenómeno de la traducción y recreación estética de Castilla, en su más alto valor, corresponde en gran parte a los foráneos —y así se confirma de nuevo el singular fenómeno—, si bien su primer entendedor, en este caso con capacidad y ojos modernos, sería un nativo, aunque de Castilla la Nueva y madrileño: el insigne **Aureliano de Beruete**. Es, creemos, de tal trascendencia su obra, tan despojada de gangas aleatorias y tan nuda y esencial que nos hace pensar en que —sin demérito de la inventiva literaria de los grandes descriptivos del paisaje de Castilla, del 98, a que nos hemos referido— pudieron quizá, inconsciente o subconscientemente, haber quedado ellos, tan sensibles, influidos en su obra creadora por el talento y la obra que pudieran conocer de Beruete. En efecto, nacido Buruete **casi veinte años antes que el más antiguo escritor del 98, Unamuno** (1845 y 1864, respectivamente), y una treintena por delante de los demás, nos preguntamos de nuevo si en la ideación de una Castilla despojada y esencial, no le cupo traer al pintor la inquietante semilla de tal originalidad.

El gran innovador y revolucionario, tras de Beruete, de la

ORTEGA MUÑOZ.





ORTEGA MUÑOZ.

BENJAMIN PALENCIA.



pintura y del paisajismo de la época —ahora por la vía luminosa del color—, **Dario de Regoyos**, intérprete también insigne de la Castilla mínima y aldeana, “Fray Angélico de la gleba” le llamaría Ortega, es asimismo, como los intérpretes literarios, foráneo, asturiano, de Ribadesella. Motivador de lo mejor de las escuelas vasca y catalana, supo ver la hondura oculta de Castilla y la descubrió con humildes pero vivos y significantes trazos impresionistas. Tras él nos llegaría, cabalgando su genio en vientos y nubes norteñas, el máximo tauraturgo de la sublimación del paisaje castellano; un vasco cien por cien: **Ignacio Zuloaga**. La Castilla de Zuloaga es mítica, fantasmal, borrascosa y tétrica. La fuerza de su paisaje reside en el drama interno, se suspende de sus cielos en amenazantes claroscuros y se reduplica en fuerza con la inserción en él —casi siempre como centro— de la figura humana.

Operada la disección pictórica desgarrada y sin piedad, casi genial de Castilla por Zuloaga, paletas inspiradas vendrían más tarde —nativas o foráneas— persiguiendo el alumbramiento entre doloroso y mágico de este paisaje. En la epifanía del ibérico **fauvismo**, un manchego casi castellano, **Benjamín Palencia**, pondría las pinceladas coloristas más crudas a palpitar sobre sus óleos, en los que dejaría prendido el carmín de los albores y ponientes, la luz estridente sobre la primavera castellana como hasta entonces nadie contemplara, y a cuyo descubrimiento no fue ajeno el extremismo conceptual, las angustiosas sequedades en contraste apasionadamente traducido por la imaginativa precedente de los creadores literarios y pictóricos —o ambas cosas a la vez— ya mencionados. La Escuela de Vallecas, la Escuela de Madrid después, ofrecería en los negros y ocres de las besanas y troncones del

palentino **Díaz Caneja**, en las carpetovetónicas elevaciones de **García Ochoa**, en los viriles y fuertes contrastes de **Redondela**, en las traslaciones ambientales de los aledaños madrileños —que ya trataran Galdós o Beruete— de **Martínez Novillo**, en el realismo intimista del tema por los madrileños **Esplandiu** y **Francisco Arias**, pero sobre todo en la traducción expresionista, casi tétrica de Castilla, que otro asturiano —**Joaquín Vaquero**— consigue, ofrecerían —decimos— de consuno una versión en la que el subjetivismo y la creación se imponen como un derrotero estético imprevisto para el paisajismo español, al abordar el tema un siglo atrás.

PAISAJE-PARENTESIS.

ANDALUCIA OCCIDENTAL Y EXTREMADURA

El paisaje que abarca entrambas regiones lo hemos calificado como de objeto de la mirada reposada: ni para el ensueño taborizante, ni para la estimulación activista.

Andalucía Occidental es, en su realidad externa y epidérmica, análoga a la baja Extremadura. Espiritualmente posee un concentrado aroma casi inaprehensible. No sólo se le ha intentado representar y definir por medio de la literatura y la pintura, también por el folklore, la danza, el cante y los toros, sin conseguirlo. Los literatos se afanan más por describir el ambiente y la filosofía de su talante, que por mostrarnos la textura y riqueza de su veste física. Creemos que simbolizan bien el intento los hermanos Quintero en el teatro, Manuel Machado (seguido de una constelación espléndida; Lorca, Alberti), etc., en poesía.

Los pintores **Grosso** y **Zabaleta** representan la bipolaridad de la interpretación paisajística de Andalucía. En el primero se verifica algo parecido a la concretización alegórica del contexto visual de ese “duende” inesquivable de la tierra llamada de “María Santísima” con hiperbólica unanimidad. El aire, el perfume, un detalle, la sombra misteriosa frente al contraste de luz de lo cotidiano e inmediato, esencializado al límite —el sevillanismo— como ánfora donde se encerrara el concepto. La pasión localista de **Grosso** —aceptada hasta en Nueva York, en su tiempo, en su tópica representación— quedó de manifiesto cuando, en 1919, el Ayuntamiento sevillano le pensiona para estudios en la ciudad europea que quisiera elegir, y se queda en la propia Sevilla.

Como a Sorolla en Valencia, iban a seguirle —pero con deterioro— una pléyade de paisajistas de menor cuantía, que no conseguirían, al captar los floridos rincones de Sevilla, sino intentar amonedar en un popularismo reiterado, de calderilla, lo realmente inefable. Insuficiente tal paisajismo inmediato de lo simbólico andaluz. Aunque en rastrear el vislumbre de carácter y alma, como género extensivo a todo lo regional, lo abonen ensayistas de primer orden. “Mirad en cualquier parte de Andalucía —escribe el mismo Lain— esa armoniosa expresión de color con que el rojo y el verde del geranio surgen y se dibujan sobre el blanco de la pared y el negro de la reja”. Tal habitualidad de “configurar artísticamente y para siempre lo elemental y cotidiano” es para el autor de “A qué llamamos España”, una de las cuatro notas descriptivas que hay que asignar a Andalucía. Y Pedro Salinas cierra aún más la referencia y le es suficiente “una casa que se volvió una blanca estriada de verde. Fíjate bien; esto es Sevilla”.

En el cabo opuesto, otro intérprete es quien realmente se enfrenta con la panorámica andaluza a pleno aire y asume una singular versión de la tierra: el jiennense, de Quesada, **Rafael Zabaleta**. Este aprisiona casi en cifra —pero en volu-

métrica cifra de contundente e inusitada grafía— la Andalucía que —según uno de los mentados escritores— como simple paisaje, es “muchas más cosas de lo que ese nombre suele entre nosotros evocar”. La de los campos llanos y las ásperas montañas, “la del olivar, el viñedo y el trugal, las tres principales facciones de la Andalucía por excelencia”, esa “que desde los campos verde-plata de Jaén, hasta los bajíos de Bonanza y Sanlúcar..., en la serpenteante línea del Guadalquivir, tiene su eje máximo”.

Otros dos artistas andaluces —y con cierto paralelismo a los anteriores— se enfrentan con el porqué tan difícil, enigmático y misterioso de la Andalucía plástica. Uno, con su pintura —que es casi la negación del paisaje, tanto en técnica como en traducción ortodoxa—, lo convierte en humana encarnadura en los sensuales escorzos y en la tentación profunda de las mujeres andaluzas, que —como los interiores y rincones sevillanos de Grosso— siguen placeando su pregón de tipismo a través de los tiempos. Está claro que nos referimos a **Romero de Torres**. El otro, **Francisco Mateos**, se atreve a una versión “sui generis” expresionista, valiente y directa de Andalucía: paisajes de troncos de árboles, de muñones en desamparo del campo andaluz, de ese que exige y está reclamando su redención social.

Semejante en lo aparential y externo al de la Andalucía Occidental con que limita, el paisaje y la tierra de la Baja Extremadura tiene un algo de encontrado trasiego de dos corrientes que en él se confunden como en manso equilibrio: la severidad de los aires castellano-leoneses que le llegan desde arriba, de la misma forma que le penetraron históricamente la presencia y la gesta de sus hombres y el aire más refrescante y luminoso que le viene del Sur.

No es, pues, ni Castilla ni Andalucía este paisaje, pero no por eso es mezcla de ambos, ignara y despersonalizada. Al contrario, su empaque de señorío, grave y optimista a la par, le presta un rostro de lo más sugerente, cautivador y propicio a la contemplación indefinida.

La revelación de este paisaje, sin el descubrimiento ni la colaboración de los narradores y los líricos —como en otras regiones—, llegaría con el triunfo del género vertido en un localismo de gran calidad pictórica, con **Adelardo Covarsí** a la cabeza. Sinceridad, rudeza y ternura se aúnan en la composición y el cromatismo que Covarsí traslada a sus lienzos. La bravia traza de los escenarios de la caza de venados y jabalíes es plasmada por los pinceles covarsinianos, que aprisionan el leve temblor carmesí de los ocasos, envolviendo su entereza como en delicados cendales de poesía. La figura humana en Covarsí, no sólo no es ajena al paisaje propiamente tal, sino que lo ennoblece y completa, y los torsos y nervudas siluetas de campesinos, perreros y monteros, ofrecen una teoría complementaria de la personificación racial del terruño que aumenta muchas veces la expresividad y entonación del ambiente. Junto a Covarsí es preciso destacar el impresionismo vibrante, de audaz innovación para la época, de **Timoteo Pérez Rubio**, pensionado entonces como paisajista en Roma. Otro pintor contemporáneo, amigo del pacense, que compartió con él la popularidad, nada propenso al paisajismo entendido en su aceptación total y pudiéramos decir que poco dotado para el género y que, sin embargo, a través de las figuras femeninas del agro asume la idiosincrasia del paisaje extremeño, humanizándolo y haciéndolo carne, como su otro contemporáneo lo hiciera con la Andalucía temperamental, a través de sus hembras fascinantes, es el frexnense **Eugenio Hermoso**. Las muchachas de Hermoso, con sus rostros cetrinos, sus



MARTÍNEZ NOVILLO.

dientes blancos, sus hondas ojeras, personifican la Extremadura melancólica y apacible de las dehesas...

Pero quedaría aún por interpretar una visión distinta de Extremadura. La de lo elemental, lo visceral y lo profundo. La Extremadura que se desprende de su propia envoltura aparente y sugestiva y, en reversible proceso al de Castilla, se esquematiza y desnuda para el paisaje, convirtiéndose también así en clave y cifra de universal aceptación. Esta es la que capta en adivinación el poeta Chamizo en una especie de suspensión rural y bíblica de la tierra, para aprisionarla —junto al regato y las limpias margaritas— en la emoción de expresivos aciertos que mecen su friso de “La Nacencia”. Esta es la Extremadura que se golpea al pecho de un cielo de cúmulos con los muñones trágicos de los alcornocques, en los repechos terrizos de los óleos de **Ortega Muñoz**. La aportación extremeña al tema del paisaje podemos así diferenciarla, doblándola en dos tiempos: antes y después de Ortega Muñoz. Fue Godofredo quien apresó la síntesis y obtuvo ese paisaje atípico y antifolklórico que invita al contemplador a la reflexión y al hábito pensante. Paisaje que sorprendió al artista en los adentros más íntimos del alma y así creó la Extremadura recóndita y secreta de sus cuadros, auténtica cien por cien y, sin embargo, necesitada de esa introducción intelectual. Pintura la suya inserta en la nutricional sustancia metafísica y realísima a la par de lo extremeño, pero que en el momento de su logro, desborda no ya el marco regional, sino que pugna y se desliza entre todas las influencias estilísticas y tendenciales conoci-

das, y aunque bien afirmada en la audacia que distingue lo contemporáneo, se eleva a regiones universales, para confundirse —con ese logro paisajístico del que queda roto el molde— con las cimas de la pintura de todos los tiempos.

* * *

Sobre este cañamazo del paisajismo español surgiría ya en nuestros días una fertilidad de cultivadores, en las diversas regiones españolas hasta ahora desusada. Las últimas interpretaciones del paisaje cristalizan más en morfologías referenciales no atenuadas al sojuzgamiento de la motivación. En estructura y medularidad se avienen estrechamente sobre todo a la naturaleza intrínseca de la pintura en sí. Algo perfectamente lógico y concorde con las veloces mutaciones estéticas de nuestra hora. En cambio, la cualidad selectiva, y en cierto modo singular, del paisaje como temática, se ha transformado en cotidianeidad casi dominante, y esta vulgarización entraña una tentación a lo fácil, a la reiteración peligrosa, si su aceptación no se hace pasar por el tamiz de valorativa exigencia, que el proceso gestativo, cálido, del paisaje, en la época crucial a que nos hemos referido, parece estar estimulando y exigiendo.

(1) Igual tangencia establecemos para el balear con el Mediterráneo —catalán y levantino—, simplificando las diferenciaciones en grandes zonas.

LA PINTURA MAGICA Y VIVA DE ANTONIO QUIROS

LEOPOLDO RODRIGUEZ ALCALDE

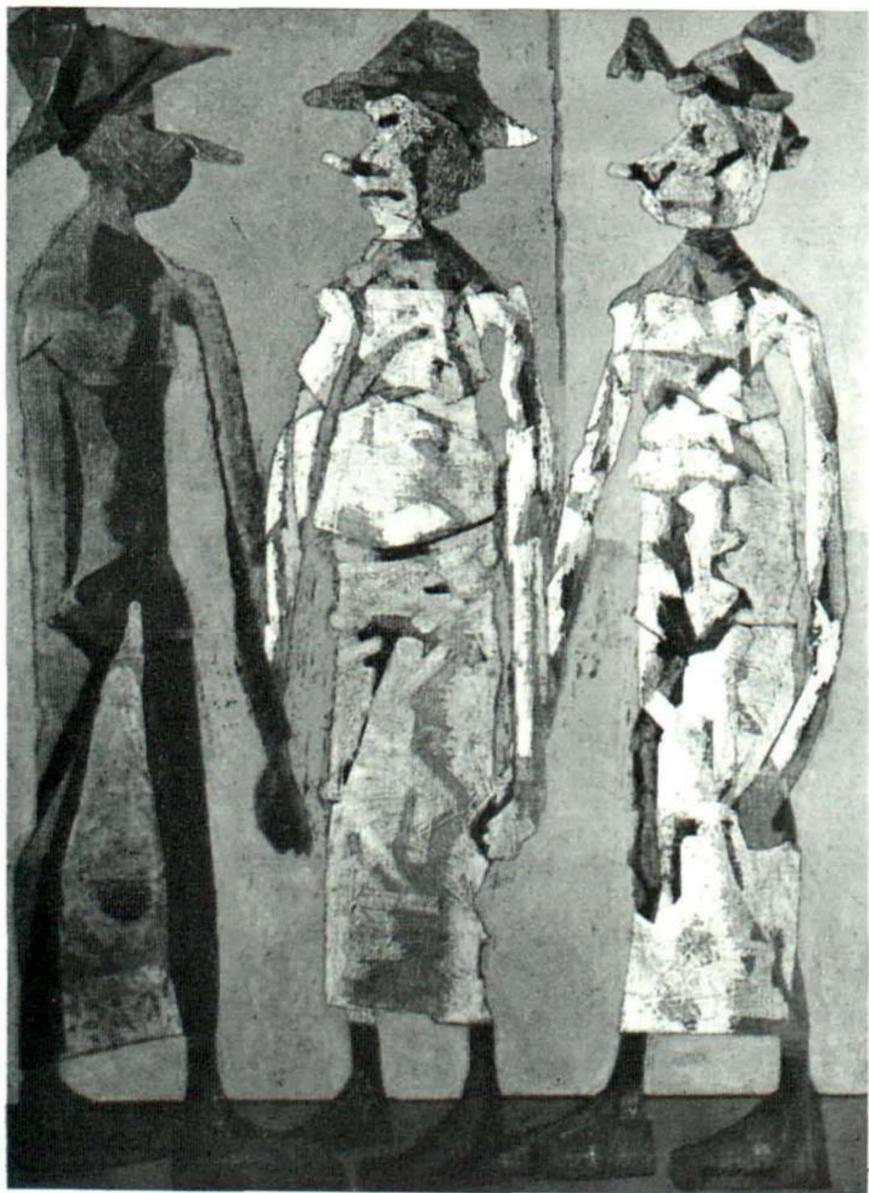
DE la pintura de Pancho Cossío se dijo que entrañaba la sublimación de la técnica: pintura para profanos, por su irresistible poder de vértigo, y para pintores, por el superior refinamiento de la materia. Pintura de pureza majestuosa y desgarradora a la vez. Por un feliz juego de la suerte, es hoy otro pintor de estirpe montañesa quien alcanza, por muy distintos derroteros, egregia supremacía de limpidez y de perfección. Quien esto escribe se atrevió a definir la pintura de Antonio Quirós como eterna y desconcertante armonía de contrarios, como lazo de unión —sorprendentemente ágil— entre sensaciones y concepciones opuestas. José de Castro Arines, calificando de "estilo de sangre" a las creaciones de Quirós, nos decía que tal estilo "corresponde a la intimidad sensitiva de la

pintura y a una misteriosa relación de principios decorativos, que hace que pinturas diversas en su ordenación arquitectónica, separadas en el tiempo, dispares en la medida de sus aficiones personales, se relacionen en la intimidad de su trasmundo". Relación que aflora a la superficie del lienzo, y cuya conciliación, relampagueando a la vista de todos, establece esa suma de poesía que es un cuadro de Antonio Quirós, poético precisamente por pretender —y adquirir— una máxima nitidez de la estructura pictórica.

Cada óleo de Quirós es una lección de exigencia. El pintor no concede fueros a la facilidad y sus superficies poseen siempre un pulimento de joya: los colores enteros, densos, hondos, se extienden sobre el cuadro con unidad que participa del mármol y de la seda; firme como el primero y acariciador como la segunda, el colorido de Quirós reviste una cima, en este tiempo tan pródigo en las más fecundas alquimias del cromatismo. El rojo tiene una profundidad de sangre y una consistencia de púrpura, el azul sólido y brillante linda con el misterio, el verde multiplica transparencias y reverberaciones campestres y submarinas, y no hablemos de la maravilla del morado, ese color que siempre se asocia a suntuosidades tálares, y que en manos de Antonio Quirós adquiere metalizaciones subterráneas, acongojantes refulgencias y cegadoras oscuridades. Los colores de Quirós se acercan al misterio, y no solamente por los prodigios de una mecánica infalible, sino —mejor aún— por esa mezcla de levedad y pastosidad que les otorga profunda sutileza mágica. Aquí nos encontramos ya, nos damos de narices con esa capacidad de fusión que permite al artista ejercer, con plena desenvoltura, los más inesperados maridajes materiales y estéticos.

Y quien consigue tan magistrales emparejamientos, dispone a la vez de la necesaria independencia para sobreponerse a derroteros y tendencias, a fórmulas y directrices. Nunca podremos calificar de abstracta a la pintura de Quirós, pues bien patente está la corporeidad de sus héroes y de sus objetos; y, sin embargo, sus personajes humanos o inanimados no se incluyen en ninguna categoría preestablecida de realismo o figuración. Superficialmente, los seres que pueblan la pintura de Quirós pueden tomarse por máscaras o muñecos, pero ¡cuán pronto observamos en ellos el escalofrío de una inconmensurable humanidad! aunque el pintor trueque en angulosas las formas redondeadas, aunque los perfiles y las siluetas se afilen y se recorten, aunque la carne se cubra con los más inesperados verdes o violetas, el distintivo fundamental de los protagonistas de la pintura de Quirós es precisamente su vivísima realidad. Porque las apuntadas deformaciones subrayan, en realidad, caracteres y gestos, empujan a los sentimientos para que afloren a la superficie pintada, e

"MASCARAS".





Quirós

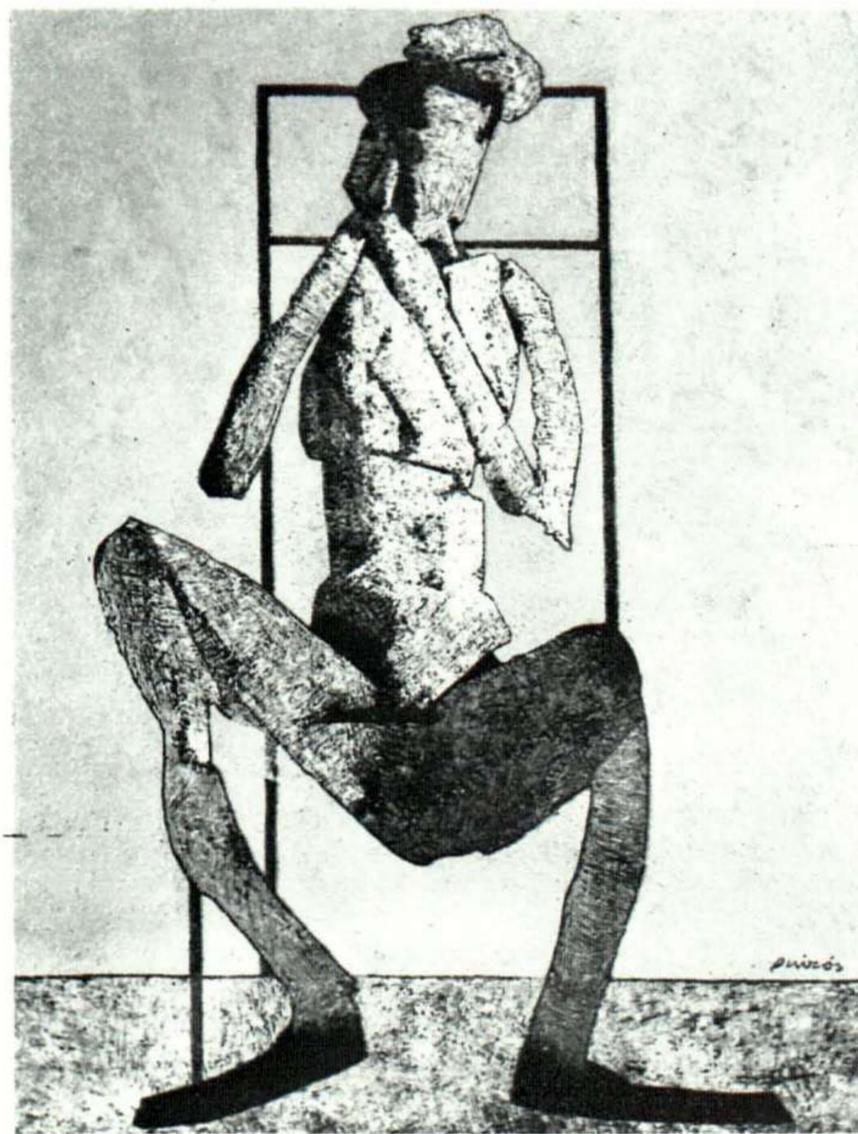
intensifican esos estados anímicos, procedentes de los más abruptos arcanos del espíritu, que Antonio Quirós gusta de sorprender.

LOS SERES HUMANOS EN LA PINTURA DE QUIROS

Si se ha colocado a Quirós entre los grandes retratistas de nuestro tiempo, es precisamente por su absoluto desdén de la fidelidad fotográfica. Aplica a sus modelos vivos el mismo tratamiento con que forja sus personajes soñados o recordados, y así consigue, como dice Juan Antonio Gaya Nuño, ese "nada pequeño milagro" de "que cuando accede a trazar el retrato de una persona con nombre y apellidos, no cambia por nada del mundo su factura habitual, pero el retrato obtiene un parecido con el modelo tal y como jamás se ha encontrado en la pintura académica". Buenos ejemplos tenemos en el retrato del conde de Quintanilla, en el de Angelines, la esposa del poeta José Hierro, o en la pensativa e inquisitiva efigie de hombre que se atesora en el Museo de Bilbao. Diríase que Antonio Quirós saca chispas al semblante humano, atrapa aquí y allá imperceptibles restos de actitudes o de sonrisas, de miradas o de rictus, para fijarlos de nuevo, como piezas de un maravilloso "puzzle", en esos rostros metálicos e inolvidables.

Ya en sus horas juveniles, que por cierto tenían muy poco de vacilantes o de inexpertas, mostraba el pintor capacidad para tales adivinaciones: bien empleando una luminosa monocromía, como en el retrato de don Juan Antonio Somarriba, o dilatando una fosforescencia de mil colores para magnificar la efigie de un humildísimo cajista de imprenta, era bien palpable, en la pintura primeriza de Quirós, el afán de unificar en el retrato la consistencia plástica y el buceamiento espiritual, presto a las más gallardas observaciones y a los más punzantes descubrimientos. Los seres reflejados e inventados por Quirós integran un mundo, uno de esos pequeños —o enormes— universos cuya construcción es atributo de un gran artista.

Pululan en la obra de Quirós las siluetas fantasmales, a veces movidas por extraños resortes mecánicos o metálicos empapados en color, habitadas por ese color mágico que moldea platas en los enigmáticos actores del lienzo que enoja la colección Santos Díez, o distribuye toda suerte de matizaciones frutales en el espléndido grupo de máscaras admirado en la santanderina galería Dintel. El color y el contorno prestan vida a estos protagonistas de ultramundo, que muchas veces parecen aquejados de feroces dolencias o de penosas deformidades: y aquí hallamos un nuevo paradigma de esa armonía de contrarios que se proyecta victoriosamente sobre los lienzos de Quirós. De esas deformidades y de esas tumefacciones deducimos una sorprendente lección de hermosura, un brillo de ese resplandor de la llamada fealdad que tiene predecesores insignes en un Goya o en un Solana. Quizá no sea la misericordia redentora ni la ironía desesperada quien atribuye grandeza a esas patéticas deformaciones. Atengámonos mejor a un puro instinto de la belleza interior de todas las cosas, pues me sospecho que la concepción de Quirós difiere radicalmente del axioma de su terrible y admirable paisano José Gutiérrez Solana. Si es cierto que éste abominaba de la belleza visible por estimar que encerraba una mentira cósmica —la fealdad es la única verdad posible del hombre—, Quirós adivina los potenciales de la hermosura que se agazapan en la fealdad, posiblemente por tener la convicción de que lo bello es también una realidad imprescriptible de la vida.



“HOMBRE SENTADO”.

Abundan en la obra de Quirós, junto a las máscaras engalanadas de vivos e inquietantes oropeles, las esbeltas siluetas desnudas, habitantes de un mundo que, seguramente, tiene muy poco que agradecer a la robusta serenidad griega, y mucho menos aún a la blandura sedosa y sebosa de las evocaciones clásicas. Ciertas figuras de Quirós, donde no es difícil atisbar un eco de seres bien vivos de las playas santanderinas, se ornan de fachenda, de petulancia, de convicción de su libertad y de su descaro: su actitud recorre esa gama de movimientos que alcanza, desde cierto hieratismo preclásico, a la solemne algarabía de la pandilla de "raqueros" que juega y alborota en otro delicioso cuadro exhibido en la galería Dintel. De la inmovilidad casi litúrgica, el eterno contraste de Quirós se trasvasa a un dinamismo de gesticulación, que se acompaña de ese granulado tan hábilmente repartido en los cuerpos desnudos, capaz de vibrar y casi de sonar, enriquecedor de la superficie pictórica con infinito caudal de ritmos y de espejeos. En un ámbito donde la luz brilla por su ausencia, es el color quien se encarga de proporcionar inéditas iluminaciones, fuegos fatuos, de una técnica tan sabia como sensible, luciérnagas de una materia trabajada con dotes que se han calificado de mágicas.

Cuando el color se uniformiza sobre la carne de estos seres tan amargos como avasalladores, puede redoblarse la admiración. Pocas cosas se registran en la magna obra de Quirós que excedan en perfección a la figura en gris que posee una colección de Santander, masa delicadísima que sugiere cadencias de meditación o musicalidades de

tranquilo ensueño; la gama del gris, tentadora siempre, conjuga aquí sus mejores extremos de flexibilidad y de hondura. Con potencia similar refulge el color en otra figura perteneciente a afortunado propietario montañés; un muchacho a quien imaginamos sediento, deslizándose hacia no sabemos qué ignoto manantial, presa de una angustia que puede engendrarse en sed torturadora, en cansancio sin límites o en deseo de contemplar, como Narciso, su semblante en una corriente fría y pura. Añadamos a la imagen la consistencia del color y el trazado riguroso del contorno, complementándose mutuamente para erigir un soberano trozo de pintura.

Durante mucho tiempo, los personajes de Quiros permanecían aislados, erguidos sobre la superficie pintada, sin establecer entre ellos otro nexo que un cierto aire de desdén o de mofa, bien propio de los fantasmagóricos chavales que el pintor imaginara. Había algo de ritual en el movimiento de aquellos brazos largos, que depositaban la mano en hombro ajeno con un ademán de imperiosa advertencia, como en el bellissimo cuadro "Amigas", o de misteriosa ceremonia, como en el no menos bello dúo de desnudos "Figuras sentadas". Aquel tenderse de la mano fina y huesuda hacía la vecina silueta parecía acrecentar más la soledad de los personajes, incapaces de estrechar el hombro de otro con la fruición de la cordialidad. Esa incomunicación de los protagonistas del pintor, enaltecida cuando la figura se ha sentado en medio de una atmósfera de cruel y sublime nitidez pictórica, parece distintivo de toda una etapa creadora: la profunda realidad de aquellos seres se expresa por medio de tantos gestos de orgullosa timidez, o por la crispación de las manos, cuando los dedos se funden en una masa de imploración o en el aferramiento de algún anhelo invisible. No son ajenos a ese profundo hálito de soledad las espléndidas máscaras que se yerguen, en ordenada orgía de verdes y de naranjas, recreándose en su propio colorido, extrayendo alma y vida de la suntuosa sustancia pictórica que les concierne. Sustancia que abandona todos los entresijos de los colores vivaces y fastuosos para concentrarse en la regia grisura de la "Monja portuguesa".

Nadie más solo que aquella Mariana Alceforado, cuya tragedia de amor se perpetuó en cinco cartas que, "si no fueron verdad, fueron poesía", como escribió hace años, clarívidamente, Eugenia Serrano. Desde su celda del convento lusitano irradió una lección de apasionamiento desolado que no fue desaprovechado a lo largo de los siglos. Ardiendo en soledad, perennemente estremecida por el recuerdo, la monja portuguesa ha sido "retratada" por Quiros en una majestuosa y tensa forma coloreada, pirámide poblada de sombras porque la vestidura monacal envuelve por completo aquel cuerpo que se consumía en tostaderos de deseo y de nostalgia; y ese rostro que no se ve, esos miembros rigurosamente ocultados por la niebla del sayal, llegan a tener, por milagro de sugerencia plástica, alucinante presencia en el acorde de volúmenes sombríos, decantados por una excepcional experiencia de pintor. Oscuro sobre oscuro, el rígido hábito convertido en color queda a su vez encerrado en la densa cárcel de otra espléndida superficie coloreada, tersa e implacable como la propia soledad.

Peró más adelante, los héroes de Quiros no se conforman con distanciamiento y actúan como seres humanos. Y entonces asistimos a esas gozosas algaradas de traviosos en plena euforia, o a esa sucesión de ágiles formas que acorta centurias al aproximarse a un friso olímpico. O bien surgen los abrazos, los enlaces cálidos, esa

exteriorización violenta del ansia de suprimir fronteras entre las almas y los cuerpos: el temblor de los músculos y la potencia de las dominaciones se traduce mediante nuevos y contundentes entusiasmos de color; triunfan y brillan una vez más los verdes gloriosamente difuminados, los morados restallantes y, en alguna breve ocasión, las tonalidades más claras, como en un esbozo —para mí inolvidable— que admiré no hace mucho en el estudio del pintor. Ahora los personajes de Quiros se defienden, a sangre y fuego, contra el aislamiento y contra el desamor; sangre y fuego más adivinados que reinantes en la traducción pictórica, pues la pasión no arrastra nunca al pintor hacia el desorden plástico, y las llamaradas y los borbotones quedan contenidos, solidificados por gallardo instinto del equilibrio y de la perfección.

EL FANTASTICO MUNDO DE LOS OBJETOS

Antonio Quiros recorre, en unión de sus criaturas, el sendero que enlaza la absoluta soledad con la plenitud de comunicación; y dando con firmeza un paso más, infunde vida al objeto inanimado, presta aliento a los tradicionales accesorios del bodegón, o inyecta sangre en la frialdad de los módulos metálicos. El pintor, enamorado de la materia, comprende las posibilidades cordiales de la misma, y construye un puente entre los seres vivos y el mundo turbador e inacabable de los objetos. Así vemos estas naturalezas muertas a quienes el color torna asombrosamente movidas, esos alimentos desparramados para un banquete de dioses o de ogros, que tan pronto poseen una contención renacentista —colores finos y severos— como una exuberancia barroca, de ricos azules y pardos sobre un deslumbrante fondo rojo, como en el extenso o intenso bodegón que orna el restaurante El Molino, de las inmediaciones de Santander. Las frutas o los panecillos de estas naturalezas muertas distan mucho de la precisión fotográfica que fue lastimoso orgullo del género: son nada más y nada menos que fragantes trozos de color, o mejor aún, signos cabalísticos de una hechicería personalísima, distintivos agrupados como estrofas de un jeroglífico tentador, fragmentos de un planeta que se quebró en frutales añicos. En un área privada de luminosidades, como ya advertimos, son los choques de color quienes se encargan de crear seductoras refracciones. Diríase que son miembros esparcidos de un cuerpo vivo, cuya carne opaca se ha revestido de los colores inventados por un pintor que no se cansa de perforar y de explorar el universo de la materia.

Y esta exploración se torna aún más intensa cuando el pintor atribuye venas y fibras a los torturadores tentáculos del hierro o del acero. Si la más aguda nota emotiva de la pintura de Quiros palpitaba en sus hieráticos aspectos, su goce más profundo de creación puede atisbarse en sus laberintos metálicos. Con una inagotable fecundidad de imaginación, el artista entrelaza y superpone líneas y estructuras, pernos, tornillos, bisagras, varillas, hojalatas y motores para infundir ese conglomerado de formas, cuyo inesperado antecedente son quizá los altares barrocos, con su abrumadora profusión de motivos y de rasgos. La frigidéz metálica cobra impulso floral, pues solamente a la inextricable belleza de una explosión vegetal puede compararse ese aluvión de líneas pródigamente inventadas, cuyo rígido esqueleto bien fundido se recubre de la más brillante carnación que cabe imaginar. La agrupación de los colores de Quiros destella con su plenitud de rojos y de

morados, con ese intercambio de profundidades y de sortilegios y, sobre todo, con esa fantasía que transmuta la solidez lineal de los metales en un apogeo de formas entrecruzadas, dignas, como hemos dicho, del esplendor de las grandes construcciones barrocas. Y como éstas, apoyadas en un matemático rigor que sabe dotar de cristalinos poderes a la aparente fecundidad.

En los últimos años ha cultivado Quirós con fervor el hoy muy favorecido procedimiento del "gouache". Al emplear fórmulas más claras y ligeras, la inspiración de Quirós no ha abdicado de su transparente unidad: los temas no han variado sustancialmente, pero la belleza del color se ha deslizado desde la magnitud del terciopelo a la brillante inquietud de la seda. La superficie es límpida, como siempre, pero la composición adquiere ingravidez desacostumbrada, cede a la seducción del colorido sensualmente armonioso. Y es excelente el resultado, pues con frecuencia hallamos expansiones rotundas de belleza en la gracia de esos rojos que se aligeran, de esos verdes con reverberos de ópalo, de esos morados que se aproximan a la húmeda plenitud de las violetas. La figuración es, en general, menos intensa, reduciéndose a menudo a siluetas y perfiles que dijéranse recortados sobre una pantalla donde el habitual negro de las sombras se convirtiera en arco iris. Las formas, al difuminarse, transparentan inéditas alquimias del color; y tentados estamos de creer que la austera pintura de Quirós es también capaz de encaminarse a senderos de vital y juvenil alegría, que las delicadas embriagueces coloristas permiten traslucir.

LECCION DE PERFECCION

En todo momento la obra del artista santanderino se califica por un conseguido deseo de nitidez y de perfección. Su culto a la pintura queda exteriorizado con la más irreprochable honradez, y el ahínco con que aparece trabajada la materia ha hecho posible esas denominaciones de "magia" o de "brujería", que, con una insistencia casi tópica, se adjudican a las creaciones de Quirós; y realmente hemos de admitir que, como tantas veces ocurre, el pretendido tópico se aferra a una incuestionable realidad. Si no queremos hablar de intromisiones sobrenaturales, admiremos sin reservas, y con mayor caudal de entusiasmo, esa técnica sabia y cuidadísima, ese tratamiento sin deslices, esa superficie pulimentada cuya trabazón perfecta recuerda lo que lograron otros grandísimos pintores, maestros universales de la perfección diamantina. Y no cito nombres, cuyo parangón sonaría a fácil ditirambo. La maestría de Quirós, la seguridad con que se mueve en la más hermosa experimentación, proceden de esa ejemplar devoción al arte que ha elegido, y por el cual emprende incansablemente cálidas rutas de superación. No es un caso único en la pintura de Santander esta dedicación y ese culto a la pureza técnica: Pancho Cossío, en el pasado próximo, y varios nombres jóvenes ya ampliamente conocidos, sirven de duradero testimonio. Otra singular armonía de extremos reside, en la pintura de Quirós, en ese casi milagroso encadenamiento del espíritu turbulento y atormentado y de la vestidura nítida y armoniosa, elaborada con aquel amor a la materia que fue gloria de Isidro Nonell, el grande.

El amor a la línea, ya manifiesto en los suntuosos óleos, confirma su reinado en los dibujos de Quirós. Insistiendo en los temas de sus grandes cuadros, no vacila el artista en prodigar semblantes extraños, con rasgos extraterrestres o con metálica consistencia de "robots". Cuando



“COMPOSICION”.

emplea la línea escueta sobre fondo blanco, el trazado constituye un milagro de sencilla seguridad, y cuando reviste el interior de sus siluetas de un prodigioso granulado, relleno la superficie con una estupefaciente reverberación de puntos, cumple el pintor una de las más airoas hazañas de la plástica contemporánea. Una vez más se reitera la sorpresa de obtener un efecto cromático del puro juego de grises en que se funden los blancos y los negros de estos dibujos singulares, a quienes su propia solidez confiere un dramatismo de casi alucinantes efectos: lo mucho que el mundo de Quirós guarda de trágico queda manifiesto en los dibujos, casi musicales en su concepto, y bruscamente perfectos en su realización.

Príncipe de la técnica, no se reduce Antonio Quirós a una deslumbrante maestría exterior. Aunque la calidad diamantina de su pincelada fuera más que suficiente para acreditar a un artista máximo, es la densa poesía inmersa en su atmósfera quien asigna, al entrelazamiento de calidades opuestas, el supremo maridaje que funde belleza y fealdad en un solo concepto resumido en triunfante hermosura; quien transparenta infinita inquietud interior bajo el revestimiento de soberana serenidad; quien ajusta el contorno y el color en una unidad indefectible; quien atribuye sentimiento y vitalidad casi dolorosos a los vegetales y a los metales evocados; quien arranca de la materia pictórica y de la carne humana una lección inolvidable de patetismo y de misterio; quien clarifica ese misterio por obra y gracia de un pincel colmado de sinceridad y de inteligencia.

CONTRAESTRUCTURA

Ese libro —aire, piedra— de infinito en tus manos
 libro de buen amor, de historia, de leyenda,
 o libro de poemas cantándote la gloria
 a ti Doncel de piedra, encantamiento puro.
 Aéreas llaves me abren candados oxidados
 y mis pasos se adentran por orgías de sombra,
 fuera quedó la nieve, parada, silenciosa,
 dentro de la piedra fría, esculpida en tu cuerpo.
 La escultura, la más ambiciosa de las artes
 quiso plasmar tu gesto de lector inconcluso
 y no puso en tus manos la espada de guerrero
 y sí cientos de hojas templadas y brillantes.
 Doncel yo te saludo con mi mano en tu libro,
 con mis ojos colmados de sueños monacales,
 quiero volver tus páginas de jóvenes vivencias,
 vestirme de edad media y mirarte despacio.
 Aquí yaces delgado como arbusto de invierno
 cavilando futuros en máquinas del tiempo,
 tú sabes que tu libro no podrá ser quemado
 que seguirás leyendo en él eternamente.
 Diamantes y zafiros en las altas vidrieras
 terciopelos de espacio entre el cielo y la tierra,
 voces estremecidas, ecos de mil palabras
 por abismos de estrellas en devenir constante.
 Doncel dame tu libro, descansa, duerme, sueña.

II. EL PENSADOR

Tu pensamiento es piedra,
 un bloque calmo y duro,
 un mineral cerebro que ha quemado su reino
 en la luz y en la roca, ávido de silencio.
 Pensar, refugio y cuna,
 marcapasos del pulso de los siglos.
 Ver la magia que alegra y sosiega,
 los hilos invisibles conectados
 —perihelios constantes en órbitas violentas—
 el número,
 la angustia,
 la soledad,
 la forma.





III. EL HIJO DE BARRO

Si miro hacia atrás seriamente
no veo los límites del mar ni del cielo,
ninguna isla donde asirse,
ni tierra por árida y cruel que sea.
Todo lo que queda atrás
es el tiempo que ni vuelve ni tropieza,
oscuro viaje de flecha sin destino,
desesperanza ciega,
esclava atada para siempre a la noria.
Si miro hacia adelante sabiamente
la luz del Sol, a través del caos,
cegará mis pupilas
y en las sombras brillantes de la nada
se moverán ellas
como estrellas sin nombre,
constelaciones disgregadas,
rotos zodiacos.
Hoy, aquí, ahora
son mágicas palabras
por las que todo hombre se convierte en un dios
y en maravillosa epifanía.
Crear de la nada de ayer y el caos del mañana
del barro humilde y de verdad
para formar un nuevo ser como mi propia imagen,
sin sucesión de días y horas,
convertidas esas hirvientes aguas abisales
y la alborada córmica,
en carne de mi carne y espíritu de espíritu.
Hoy, aquí, ahora
el cálido jardín de las delicias
se abre como tríptico oferente,
como políptico deseo de mi ser, de mi crear
y gozosa de crear
aquí, hoy, ahora.

DIGNA PALOU

ACTUALIDAD

EL HIPERREALISMO ENTERNECIDO DE CONCHA CRUZ



DENTRO de la monotonía que caracteriza al hiperrealismo, constituye un verdadero descanso contemplar una exposición como la de Concha Cruz. Es íntima, delicada y con un deseo de detener a las horas que pasan y de ofrecernos a punta de pincel, pero con sensibilísimo toque, una realidad palpitante, aunque aquietada.

Lo más habitual es que pinte puertas, fachadas, ventanas, muchas ventanas, resquebrajaduras en la cal, canalizaciones, cables,

pero también alguna vez un pequeño paisaje verde de árboles deliciosos, contemplado a través, eso sí, de una de sus ventanas innumerables. Sus colores son los más sencillos, humildes, transparentes que se pueda imaginar. Todo resulta franciscano, un tanto huidizo, pero muy concreto a pesar de todo. El gris, que Pancho Cossío consideraba como el color de la civilización, lo invade todo, lo llena sin suturas y se matiza en las más variadas gradaciones. La única excepción la cons-

tituye el verde de los árboles que es sutil, delicado y un tanto amortiguado.

La factura es igualmente tenue y delicada, pero cuando lo que pinta es un fragmento de muro, confluye en su meticulosidad alígera con los resultados de los grandes abstractos matéricos de los años cincuenta. Hay obras que, a pesar de su levedad, tienen una ambientación similar a alguna de Tapiés o de Argimón en aquellos mismos años. Es verdad que las formas de ambos



predecesores eran inventadas por el artista y tenían, además, desconchados reales, obtenidos por arrancado de materia, en tanto en el caso de Concha Cruz el desconchado es pintado y las formas son reelaboraciones de otras que ha encontrado a lo largo y a lo ancho de los muros de España.

La razón por la que el hiperrealismo no acaba nunca de conquistarme, ni tan siquiera cuando separa a los objetos de su contorno habitual y logra así patentizar el absurdo, es por esa frialdad lunar que se queda muy a menudo en la superficie de las cosas, sin penetrar en ellas. Lo redime, es verdad, la sensación de soledad que capta con bastante frecuencia, pero no me parece que sea suficiente cuando no acompañada de un transcurso de lirismo y de otro de misterio. En Concha Cruz la tendencia sigue siendo la misma, pero todo es diferente. A esta mujer la preocupa el sufrimiento de las cosas y busca más allá de sus ventanas la huella o el hueco de un ser humano. Hay una ternura incontenible incluso en esos desagües que le hubieran ayudado a Rauschenberg a mostrarse más contundente. Concha Cruz tiene fuerza, pero la vela. Su pintura produce la impresión, aunque no haya seres humanos en ella, de que la autora sabe que nada debe ser dicho con demasiado énfasis y de que la sencillez antitremendista puede ser también una virtud plástica cuando utiliza los elementos insustituibles para manifestarse. En su sugeridora de ecuación entre lo que quiere comunicarnos y la manera como nos lo comunica—composición con predominio calmo de verticales y horizontales, factura primorosamente tenue y color entristecido, multitonizado y sereno—radica el secreto de su capacidad de emoción, pero también, cosa más importante desde el punto de vista de la crítica pictórica, el de su calidad. De ahí que confiemos en que esta pintora de historia breve y éxito incipiente, siga sabiendo comunicarse con nosotros de la manera más sobria e idónea y en que lo haga durante años largos y con una depuración cada vez mayor de motivaciones y procedimientos.

CARLOS AREAN

JOSE CABALLERO

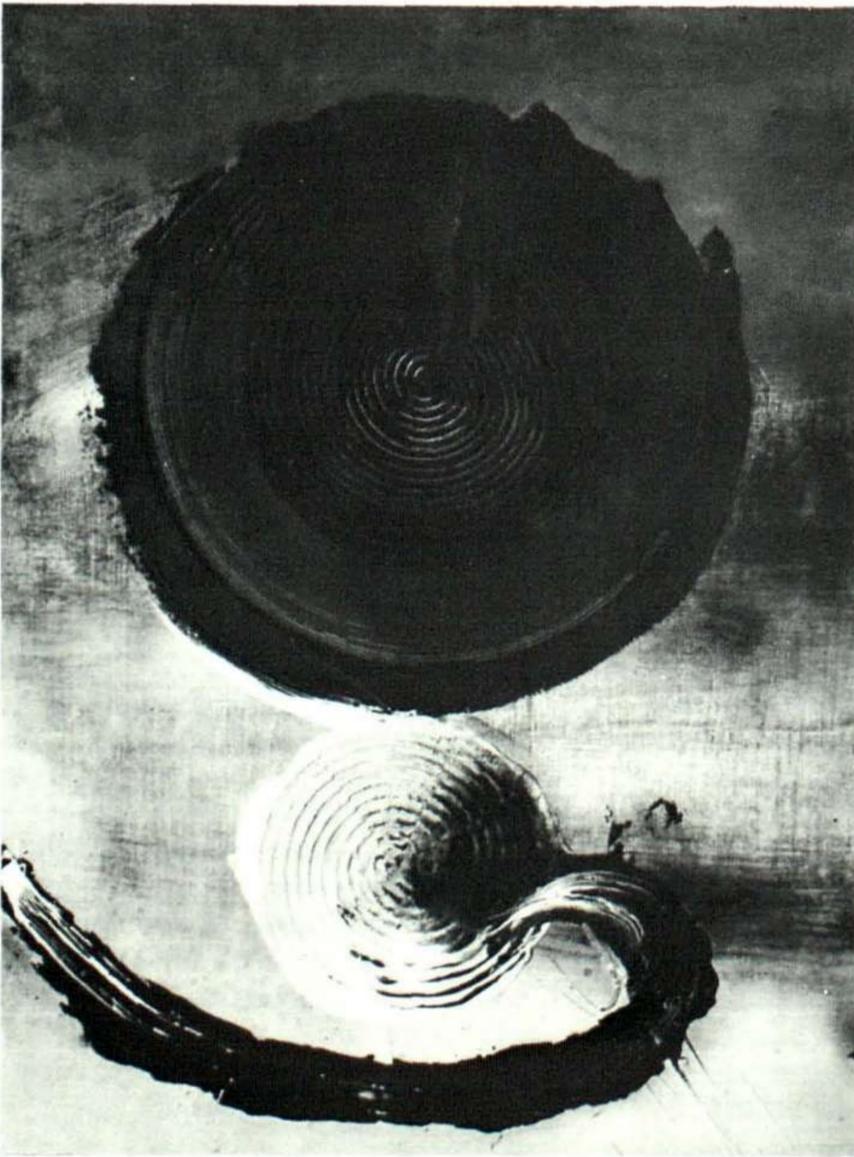
“En esta exposición es posible que no exista una unidad formal que la agrupe de una manera definitoria, porque en este momento por el que estoy pasando, la unidad no es mi signo”.

(José Caballero. Del catálogo adicional de la exposición.)

El inconveniente de haber leído ese escrito de José Caballero antes de iniciar esta crónica es haber coincidido con el autor cuando dice líneas abajo de lo transcrito: “Por eso prefiero volver a partir de cero una vez más, olvidando todo lo sabido, para que no se me convierta en fórmula lo que yo quiero que sea instinto”. Sobre lo de “partir de cero” ya lo pensamos —sin haber leído, entonces, sus pensamientos— cuando visitamos su exposición en la galería Juana Mordó. Decidimos analizar su trabajo ignorando el ayer de José Caballero: porque nadie tiene que ver aquello con su presente. (Salvo un fondo surrealista **pegado** a su obra como signo definidor.)

El más cercano antecedente de la muestra que hoy comentamos tiene que remitirnos a la ilustración del poema

“PAVANA PARA UNA INFANTA DIFUNTA”.



de Neruda, “Oceana”, presentada en 1971 y en la misma galería. Si aquellas grafías litográficas debían por lógica referirse a la palabra del poeta, algo de lo que no expresó el pintor debió quedarse, instintivamente, para ser hoy plasmado en estos lienzos.

El círculo es protagonista mayoritario en los óleos de José Caballero. Disciplinarse a tan escueto punto de partida es un riesgo del que sólo sale quien **sabe**: de lo que no puede olvidarse, aunque borre imágenes del pasado, José Caballero.

El círculo **son** muchas cosas y como asunto de esta pintura, siéndolo ante todo, se impone con tanta rotundidad que parece dejar escaso margen a interioridades metafísicas si no fuera porque la mente del hombre ha dejado huella, diríamos casi impremeditadamente, de lo que arrastra consigo. Ciclo, eterno entorno, Sísifo o Prometeo encadenado: volver a empezar, y así, sucesivamente.

El círculo también es cerco. Y ahí empieza la posible indagación. No acostumbramos los seres humanos —menos cuando se trata del arte— a contentarnos con lo que vemos. Necesitamos indagar desde el principio de la superficie hasta su contenido íntimo: incluso analizar lo que no ha sido explícitamente expresado, y nos parece **entender** en la obra que contemplamos.

Así estas figuras perfectamente redondas, bien delimitadas en algunos cuadros y emergiendo de manchas informales, en otros pueden resultar más impenetrables, a fuer de elementales y tal como están compuestas, que otros asuntos pictóricos más enrevesados en apariencia y que tanto abundan en las artes de hoy. Osadas, casi, estas circunferencias aplastadas que ofrecen epidermis estriadas, que reciben luz central o parcial, que despiden trallazos de materia, soportan unas grafías accidentales o escriben la órbita de su girar.

Se ha metido de frente José Caballero en asunto áspero y difícil. Primero: porque el informalismo, dicen, ha pasado —en el vértigo banal que acatan tanto profesionales del “arte” de nuestros días, donde la obsesión foto-pintura está invadiendo el campo del cartel—, y entregarse al **expresionismo concreto** cuando la tendencia ya tiene llenos los fondos museales del mundo puede resultar fuera de tiempo. Segundo: porque de la ruptura con el pasado significaría que Caballero es pintor que debe hacerse un **nombre** en esa subjetiva expresión.

En otra parte hemos escrito que la escasa duración del informalismo ha tenido como causa fundamental —en el más estricto empirismo— las condiciones económicas del ambiente en que nació y vivió. Porque si recordamos las fechas de 1945, 1946, 1947, 1948, 1949 y 1950 donde se inician en París y Nueva York las primeras muestras del automatismo, “action-painting”, etcétera, títulos que abarcan lo **informal**, tendremos que recordar, forzosamente, la segunda guerra mundial —generadora de esa manera de expresión como lo fuera la de 1914 del **Dada**— y sus terribles secuelas, no hace falta mucho esfuerzo para deducir que: ni el mundo estaba para elucubraciones artísticas y, menos aún, para iniciar el



"IMPACTO DE UN TIRO".

gran comercio que las artes padecen en la sociedad de los años 70.

Duró poco el informalismo porque poco se pudo negociar con él: las galerías de exposiciones sólo pertenecían a los interesantes e interesados del arte. La lista de horrores acaecidos tenía rostros demasiado recientes para que encima los sobrevivientes tuvieran que adquirir sus radiografías; por mucho arte de que se tratara.

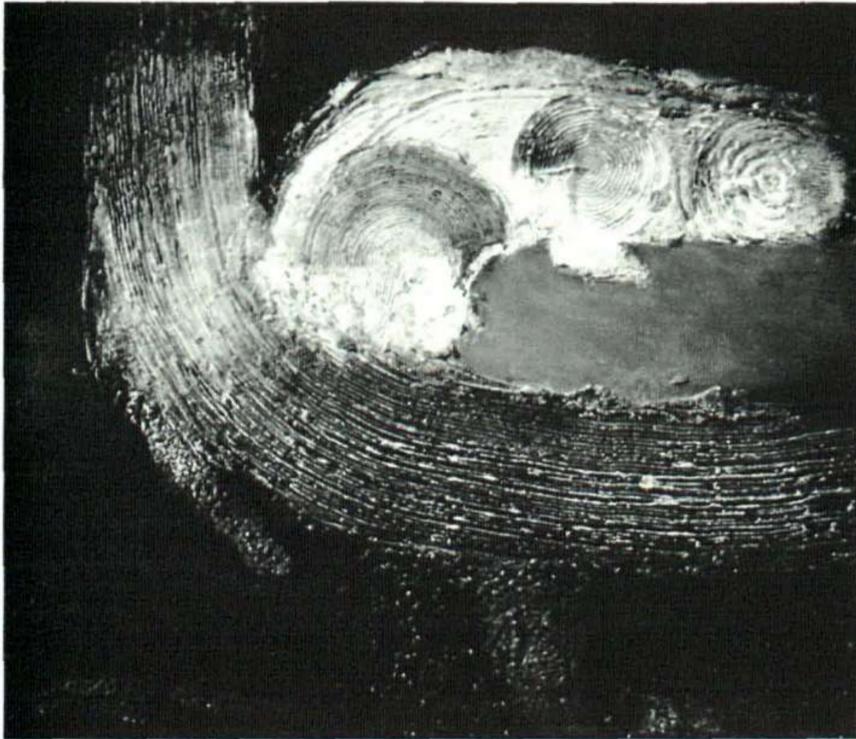
(Es posible que en futuro no lejano se vuelva al **informalismo** para recuperar el mercado perdido o como deducción más acorde con la falta de formalidad de los días que se están gestando en todas partes).

Repetimos que el nuevo camino pictórico de Caballero es

áspero y difícil porque en sus cuadros se encuentran datos, signos, trazos de artistas precursores: soslayar esta evidencia sería no entrar a fondo en su trabajo; negarle el derecho a su libre elección expresiva o, peor aún, glosar sin advertir, ni preguntarnos el porqué.

EL SENTIDO DE UN PORQUE

Decimos nuevo porque queremos seguir la idea explicada del pintor. El círculo, si ya entero en estos lienzos, en anteriores sólo a ratos apuntado, figura desde el orfismo, por ejemplo, y en arte cinético, desde hace bastantes años: Caballero ha variado su significación. Artista español, tiene



"EL PAJARO QUE..."

otro sentido, otras temperaturas, otros motivos que las "literarias" estéticas foráneas.

Y otros ritmos. Están en los surcos que tallan, hendiendo el soporte, la materia y su intención. Aquí no hay planos arreglados, ni composición reflexionada, aunque por lógica exista una ordenación interior invisible, y menos el colorismo sincopado y caleidoscópico, al modo de tantos autores brillantes. Aquí hay disparo de sensaciones, trallazos de color y líneas, negruras de sombra y división, manchas que acusan, indelebles y fatales.

Cada uno responde a la vida —o a la muerte que puede ser ella— a su manera. El hombre ha sido sustituido por el artista, tomando la lección de esa Tierra que olvidamos y, como en la tragedia de O'Neill, siempre es ganadora puntual, implacable. El enfrentamiento de un pintor con un tema, problema irreversible de la historia del hombre en el arte, adquiere en los cuadros de esta exposición matices de desafío. Parece que el autor ha empezado su tarea y, llevado en un momento de gozosa sensación de "no pensar", hubiera dejado a la mano desdeñar los mandatos del recorrido planteado.

Se han contrapuesto en esas imágenes independientes que aparecen sobre la tela la silueta resaltada con precisión, la mancha desparramada y amenazadora, el signo entrometido que trastoca un presunto orden armónico. Aquí parecen escucharse voces lejanas y conocidas; palabras que sólo aclaran misterios para quien los guarda. Aquí no hay —vamos a contradecirnos en la ortodoxia terminológica del arte— pintura, sino: hechos. Los mismos, aunque distintos, narrados por el gran trágico existencialista que fue Emilio Vedova.

La actividad de tres años escasos, 1972-1975, data las obras que hoy comentamos. Pero todo ello viene de más atrás. ¿Renovación o recuento? ¿Memoria o admonición? Las cosas no pasan por todos de la misma manera. Y aunque el título parezca poética invocación, el lienzo "Sobre los ángeles", círculo en el que se posan unas extrañas formas táctiles, resulta expresivo ejemplo de que a los **automáticos** des-

parramados de Pollock, a las emulaciones de paredes rotas de Tapies, ha añadido Caballero nuevas figuras visuales inventadas que parecen prefigurar otra especie humana, acento este tan rechazado por los artistas desde la "deshumanización" de Mondrian.

LA MATERIA, REPRESENTACION DEL HOMBRE

Quizá lo más significativo de este camino "otro" del pintor onubense sea la palpitación de la materia humanizada. Los surcos en relieve o en trazo amplio y aplastado; la rejilla, epidermis resquebrajada e hiriente de su cuadro, "Hondero imposible" —título por otra parte bien significativo—; la armonía del rojo luminoso que se rompe con la oscuridad repentina de una tinta negra, en "Impacto de un tiro", o ese "Gallo Crisis" dorado y púrpura, de clara alusión a un tiempo perdido: la composición —tal vez la más audaz y personal de las presentadas— de verticales y horizontales sobre círculos concéntricos de blanco, negro y amarillo, que se llama "Buzo ciego", símbolo, entendemos, de tantas búsquedas inútiles...

Tenía que buscar José Caballero el camino explícito que le conduce a muchas recopilaciones. El surrealismo, ya lejano en el tiempo de su quehacer, pertenece más, según los creadores, a los supuestos estados sin vigilancia de la mente, pero tiene la desventaja de mostrarse en figuraciones que sólo suelen añadir adornos fantasmagóricos a lo que se ve despierto. El **informalismo concreto** ha tenido la facultad de mostrarnos la incoherencia de lo que no se contiene cuando el hombre está inerte en el sueño.

En José Caballero todo eso se entremezcla como en diario íntimo, cuya lectura sólo el autor puede conocer. Le ha servido anterior estilo para la línea personal que imprime al presente. En la utilización de la materia y el color están el músculo y la anatomía que forman el cuerpo de toda una vida. De la composición, tanto la perfectamente ordenada en círculos obedientes a su puesto, como en otras en las que aparecen esas manchas temblorosas, desgarradoras, gesticulantes, deducimos el complejo mundo de sensaciones, sentimientos: donde el hombre puede decir que el arte lo significa.

Lenguaje singular de Caballero es el tratamiento de los fondos sobre los que emergen sus figuras táctiles. Cubierto por entero el lienzo de óleo —materia única de estas obras— se presenta trabajado en múltiples matices de rugosidad, escindido en líneas rectas o entrecruzadas, salpicado de gotas abultadas, roto de materia en ángulos mezclándose en las figuras centrales, limpio o con trazos. Es el amplio margen de tierra, tiempo que ha sostenido y transcurrido el Motivo, eje iniciador de esta narrativa pictórica.

"El hombre no reposa: quien reposa es su traje", decía el poeta amigo del artista.

Como los versos, esta pintura inquietante, porque está inquietada, de José Caballero tampoco parece invitar al sosiego, pues en el camino de su libre decisión intuimos que va a recoger muchos puntos sueltos que dejara la relativamente breve existencia del informalismo.

Puede hacerlo porque su bagaje cultural es amplio y profundo.

ELENA FLOREZ

LA VENTANA AL INFINITO DE GLORIA TORNER

“Ventana en gris”, “Ventana azul”, “Composición en grises”, “Barcos en azul”..., tales son algunos de los títulos que figuran en el catálogo de la exposición celebrada recientemente por Gloria Torner en la galería Kreisler. Bien significativos resultan, y demuestran la predilección sustentada por la pintora montañesa hacia los colores fríos rechazantes, representaciones de la inmovilidad. Azules, grises, amarillos y verdes suaves son sus colores favoritos, con apariciones del blanco y el violeta en menor cantidad. Tales son los colores del reposo y el equilibrio, por lo que en sus óleos domina siempre una sensación de quietud y al mismo tiempo de profundidad, ya que el azul, como característico del cielo, pone ante los ojos del espectador una rendija al infinito. Reposo, pues, pero abierto a la intensidad para hacer del cuadro algo sin límites a pesar del marco que lo rodea.

Es cierto que la ventana de Gloria Torner, por su residencia santanderina, se abre al mar gris plomizo del Cantábrico y a sus cielos oscuros; ese paisaje triston se refleja en los óleos con propiedad, más por medio de vibraciones interiores que de representaciones fotográficas. De esa manera, los paisajes físicos pasan a adquirir categoría de “estados de alma”. Por eso la pintora suele ignorar la presencia humana en sus lienzos, sin que el observador la eche en falta, porque se presiente o se siente más allá de las formas orgánicas algunas veces dibujadas y del infinito del mar y el cielo en sus uniones o reflejos mutuos. La ordenación general de sus obras obedece a este significado.

Cuando la figura humana se incorpora a sus lienzos resulta que adquiere las mismas tonalidades del paisaje que la rodea. Así, su “Ondina”, por ejemplo, es una muchacha azulada, de cabellos azules por contagio sin duda del mar que habita. En “Nostalgia”

compone la pintora un paisaje que podríamos denominar **azul sobre azul**; interpreta más bien que reproduce un paisaje de mar, playa, montaña y cielo, con una presencia humana casi en el centro óptico, pero es una figura imprecisa, sin volúmenes ni contornos, una simple mancha suavemente violácea en armonía con los diversos azules de su entorno y con un débil amarillo que le sirve de apoyo físico. Ni aún sabemos con certeza si se trata de una mujer o un hombre, ya que nada importa para la consecución del efecto que sugiere el óleo y que su título indica perfectamente. Es el ambiente el que causa en el observador una nostalgia profunda, y no la actitud de las representaciones humanas. Rechaza por entero la posible anécdota para sustituirla por el color capaz de suscitar impresiones. Hay planos ascenden-

tes, masas de color en la gama del azul, con tonalidades que hacia la mitad horizontal del lienzo adquieren su grado máximo y se funden con el verde, para ser en seguida diluidas en una atmósfera quieta. La armonía cromática se basta para provocar un sentimiento nostálgico con sus vibraciones absorbentes de una luz que envuelve al observador netamente. No cuentan los elementos de referencia, porque ni aun las montañas o la playa son otra cosa que una disculpa sagaz para materializar ese sentimiento preciso por medio del color.

Es claro que a Gloria Torner le preocupa la armonía plástica capaz de levantar sensaciones mucho más que la anécdota. La realidad externa queda sometida a una cuidadosa aniquilación hasta que se reduce a ráfagas luminosas dentro de la gama fría. De

“LA MESA Y EL MAR”.



ahí que sus figuras quedan como envueltas en un halo de misterio al perder sus contornos, y que se fundan en el paisaje envolvente. Obsérvese cómo nunca aparecen grupos humanos en estos cuadros; a lo más se encuentra una sola persona, una mujer, muy a menudo de caracteres imprecisos. En otros casos, ciertas máquinas dejan constancia de la existencia de los hombres; casas, barcos, grúas, mesas, jarros... son temas de posible alusión a los seres humanos en las obras de Gloria Torner, igualmente sin volúmenes definidos, casi se diría que están flotando en el ambiente. Del mismo modo, las palomas animan una composición, también sin constituirse en su protagonista, y más en este caso, en que la misma representación del ave señala su levedad, su aproximación al vuelo.

Realismo, sí, pero abstraído de sus raíces, limitado a ser luz y color, todo ello muy purificado por la sintonía cromática. Al hallarse libre de implicaciones anecdóticas consigue un movimiento interior que aborda al espectador, proporcionándole sensaciones emocionales, al margen de toda relación externa con lo representado.

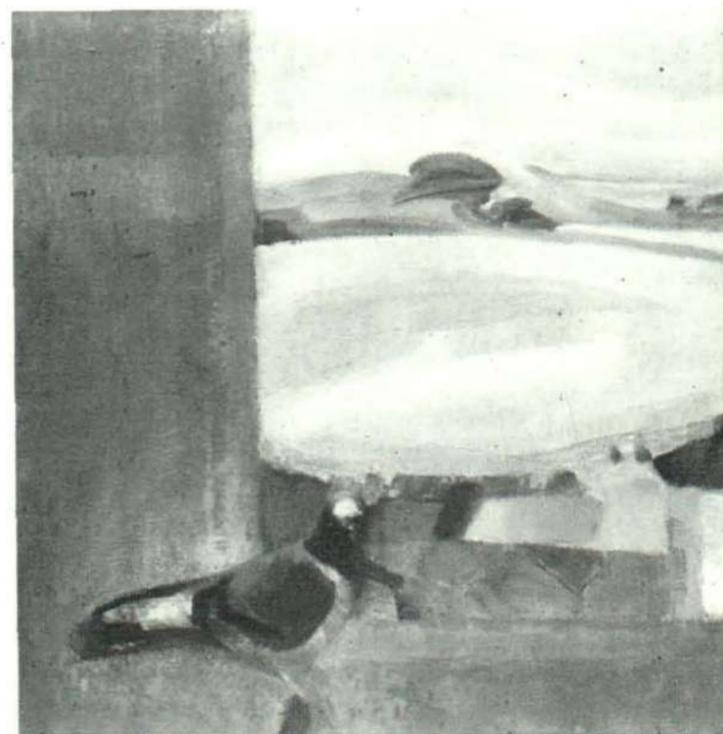
"FLORES SOBRE EL PAISAJE".



Lo consigue por medio de colores lisos escalonados, de manchas formales y alusiones implícitas que ignoran a las cosas como tales para desentrañar su sentido interno. La pintora lleva las imágenes de fuera a dentro, las tamiza espiritualmente y las solidifica más tarde con los útiles propios de la pintura, sin que pierdan por eso su primitivo aspecto ni su posterior inmaterialidad. Están de vuelta de la abstracción y no llegan al realismo; en todo caso, se trata de un realismo interior, más cerca de las construcciones psicológicas que de las físicas. El resultado apariencial es una especie de niebla que entrevemos surgir de estas obras, velándolas para darles más luz íntima. Es la razón de su equidistancia del impresionismo tanto como del cubismo, después de unos contactos primerizos con estas dos escuelas y de su alianza con la abstracción. La formación académica de Gloria Torner, en la Escuela Central de Bellas Artes de San Fernando, y la herencia más fuerte de los movimientos no figurativos modularon sus preferencias estéticas. A estos datos hay que unir la circunstancia personal de su residencia en Santander, donde la luz es gris como su cielo y su mar durante la mayor parte de los días.

Paralelamente fue en la Montaña donde comenzó a utilizar el azul ultramar; durante sus años de aprendizaje y serenidad en Madrid le resultaba más grato el uso del ocre, dominante en casi todas sus telas de aquella época, ya unido al empleo del gris. Contagiada por las nebulosidades cantábricas, olvidó los ocre y aprendió a valorar los matices desde la sombra a la luz, en blanco, gris y negro, en gamas simples dentro de un círculo limitado por la realidad circundante. Esa ventana tantas veces presente en sus lienzos le da los tonos perceptibles en el ambiente, para que ella los haga palpables por medio del pincel y la espátula; parece que suena una música leve y triste en sus paisajes, tan del alma como de la tierra y el mar, la música nostálgica de las ideas por demás sentimentales.

Quizá por jugar con esta gama fría que irradia serenidad evitando el menor asomo de fovismo, los cuadros de Gloria Torner se distinguen por su limpieza y transparencia. Puesto que



"LA VENTANA DEL MAR".

el gris es el color de la inmovilidad, resulta inútil querer enmarcar dentro de unos límites sus obras; están quietas en el espacio, que ni empieza ni acaba y donde no existe el movimiento. Ella lo demuestra evitando los contornos y aleando rítmicamente los colores para disimular ante el observador ese estar inmóvil por medio de modulaciones vibrátiles. Todo transparente, todo claro dentro de la niebla dominante, aunque esto pueda parecer un contrasentido, pero así es, porque Gloria Torner maneja con habilidad los equilibrios de las luces y las sombras.

Por lo general, acostumbra a empalmar diversos planos coloristas, cuando no se decide por las composiciones circulares (en mucha menor proporción, bien es verdad). Cuando se anima a resolver los problemas de la composición interior, a través de una ventana abierta al espacio, traza dos planos complementarios, y a cada uno le concede otros subplanos coloristas paralelos: así corta la superficie ideal. Con ello logra hacer aún más idealizada la representación paisajista del fondo, contrapuesta a la realidad material de una mesa con objetos varios. Frente a la pintura del "plein-air" impresionista, Gloria Torner alza una pintura de "plein-âme", por eso mismo personal e inalienable.

ARTURO DEL VILLAR

EL PLANETARIO DE MANUEL MÉNDEZ

En el umbral de lo que va a ser una sumaria aproximación a la obra actual —expuesta en Orsini— del pintor salmantino Manuel Méndez se hace imprescindible una evocación histórica, la del grupo Koiné. Evocación que, junto a este nombre, suscita, como partes integrantes, los de Manzano, Mayoral y Montero. Es muy probable que la desaparición de ese solidario proyecto juvenil, que manifestó sus ideales estéticos precursores por la década de los cincuenta, pasase ignorada en su época. Invocada en el presente, hay que decir que la ha borrado, literalmente, el tiempo. Sin embargo, no puede ser aceptado tal olvido por quienes se entregan al arte desde un plano de cierta "iniciación". Apoyado en un programa moral, autocrítico, Koiné —con tantos honores como otros grupos que han obtenido mayor fortuna— contribuyó, y no sólo desde Salamanca, a la conformación del ambiente más propicio para el reencuentro y proyección de una auténtica vanguardia, de una legítima renovación plástica en España.

Diríase que de ahí parte el relato personal de Manuel Méndez, animado siempre por un espíritu de investigación, o de indagación —que en arte consiste en apurar las posibilidades expresivas del medio—, en un lenguaje siempre vivo, siempre de su momento. Méndez, artista total —también en el perfil didáctico, pedagógico— atraviesa la abstracción, así como su respuesta más íntima: la que se ha llamado nueva figuración. En relación ambivalente, "acronológica". De la misma manera que como cuando incorpora al plano elementos geometrizarantes, que, analizados en gran panorama biográfico, dan idea no sólo de una "sintonía con el espíritu universal", sino que, a veces, parecen anticiparse a esquemas de comunicación "en el futuro".

La aparición reciente en Madrid lo ratifica. El conjunto de piezas presentado, bautizado por él como "Serie planetaria", conlleva una traducción "ambigua". Es probable que para los más esas cajas plástico-metálico-volcánicas provoquen una inme-

diata, lineal referencia a fabulosos mundos ultrasidérales. La imaginación del espectador, así producida, no da para más, y válida puede ser la consecuencia, si, por encima, aún se le concede un valor de escapismo y hasta de decepción por tantas uniformidades actuantes. Puede admitirse, no obstante, una segunda —o primera— traducción, a la que con más confianza se acoge este punto de vista crítico. Y es la de situar el planetario y los planetas, simbólicamente, dentro del universo cósmico personal de Manuel Méndez. El artista se ha plantado ante "lo más allá" como ansiando realidades nuevas. El arte orbita alrededor de sí mismo. La gravedad le atenaza y le constriñe al círculo perpetuo. Manuel Méndez, navegante, lo ha roto y se ha marchado a evidenciar no que hay paisajes muertos, sino que hay paisajes. Otros paisajes. Otras libertades. De suerte que, cuando los demás lleguen, cosmonauta adelantado, él ya esté allí. O en alguna otra estrella.

MIGUEL LOGROÑO



VALLEJO-NÁGERA Y SU NUEVA TEMÁTICA

Juan Antonio Vallejo-Nágera, prestigioso médico especializado en enfermedades y problemas de la mente, aménísimo conferenciante, escritor fecundo, hombre de deporte y sociedad, tiene una pasión. Pasión devoradora a la que dedica todos los momentos posibles de su apretada vida profesional y social. No vamos a descubrir ningún secreto oculto, puesto que ya es conocida de muchos esa aficción pasional que domina a Vallejo-Nágera.

Es la pintura, la pintura comenzada a los cuarenta y dos años de edad, que se manifestó con la fuerza arrolladora de los amores tardíos, más devastadores que los primerizos, en contra de lo que pudiera pensarse. Vocación tardía a la que ya no era posible dedicarle la concienzuda preparación técnica de cursos, academias, talleres de maestros, estudios de artistas, etcétera. Ni siquiera había tiempo para cursos por correspondencia, en una vida ya repleta de actividades de todo género intelectual. Afortunadamente, Vallejo-Nágera tuvo que conformarse, para poder servir con la mayor dignidad posible a su nueva y excluyente pasión, con improvisarse a título personal una técnica, unos mínimos procedimientos, que le permitiesen salir adelante en la lucha ante el lienzo. Sospechamos que a Vallejo-Nágera le hubiese gustado ser pintor de esos que se llaman "de verdad", y que si hace pintura "naïf" es porque no tiene más remedio, porque no puede hacer otra. Pero lo que él tal vez no tiene en cuenta es que si su pintura interesa es precisamente porque no es de la de los pintores "de



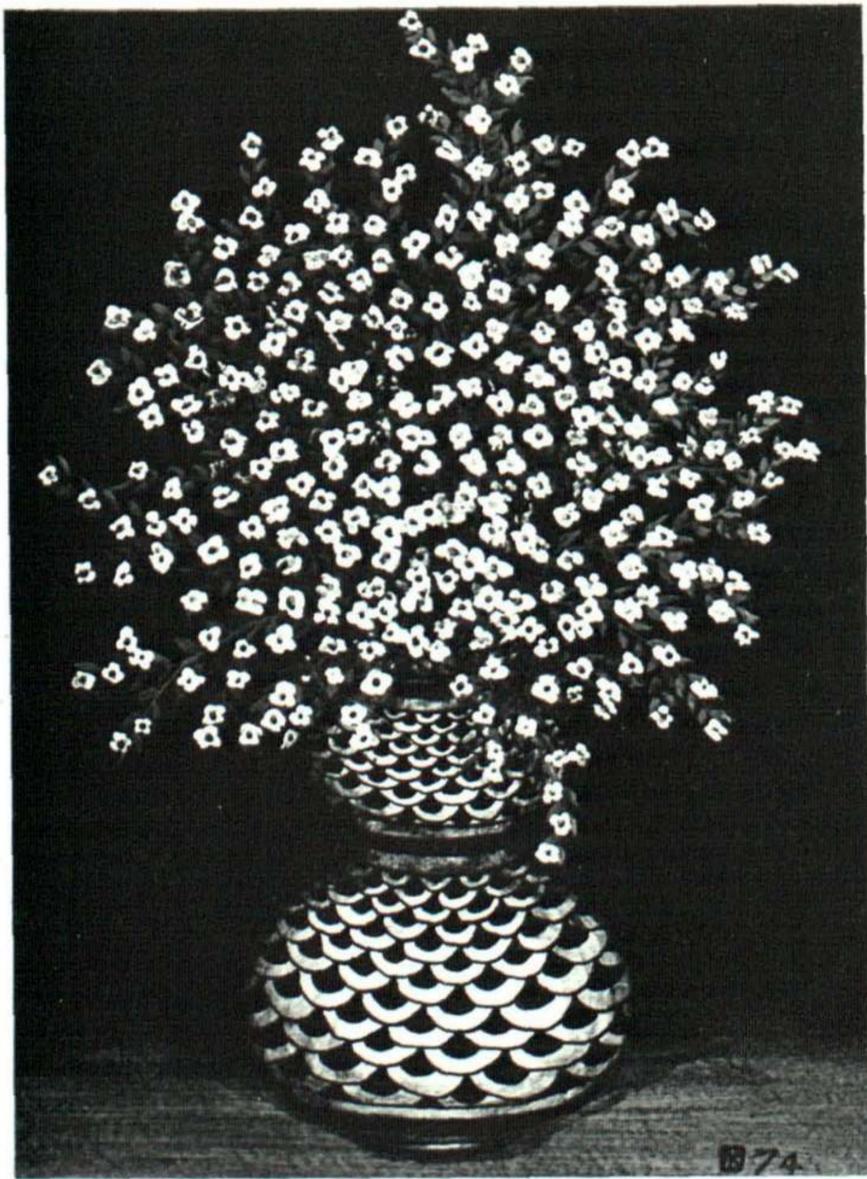
verdad" (profesionales), sino de la de los pintores verdaderos. O sea, pintura no de profesionales, al contrario, de entregados amantes.

Pintores hay muchos en el mundo, y para ser uno más dentro de la profesión es preferible ser "uno" mismo, aunque sea en terrenos más marginados, o menos importantes para algunos. En la pintura que se hace no como profesión, sino motivada por un irrefrenable deseo creacional, nada importa si la técnica sigue los cánones marcados por unos cuantos que se creen en posesión de la verdad. Las verdades cambian, y lo que ayer nos lo parecía, hoy ya no lo es tanto y mañana ya nadie lo considera como verdadero. La verdad tiene muchos caminos, y cualquiera de ellos es válido para ser recorrido, siempre que se realice con sinceridad y firmeza de fe.

El pintor Vallejo-Nágera había ya mostrado en varias ocasiones sus cuadros con notorio éxito. Pero su exigencia artística le impide insistir en lo ya hecho, correr el riesgo de amanerarse y copiarse a sí mismo. En vez de seguir insistiendo en sus floreros, tan etéreos, tan delicadamente estructurados en su luminosidad, aborda nuevos temas, proponiéndoselos como problemas de los que aún no conoce su resolución exacta. En su última exposición, celebrada en la galería Módena, de Madrid, Vallejo-Nágera nos ha mostrado tenebrismos entroncados con zurbaranescos bodegones y feroces gatos con mirada de asesinos humanos. Porque el gato no asesina: caza, sencillamente; el que puede asesinar es el hombre. Bien sabrá de todas esas motivaciones secretas y conflictivas que atenazan el alma humana un profesional de la psiquiatría. Y los gatos que nos ha mostrado Vallejo-Nágera como novedad temática última, más que felinos parecían delincuentes disfrazados de gatos para disimular y pasar algo inadvertidos. Allí estaban con sus ojos odiosos, mirándonos y adivinando sus agazapadas uñas dispuestas para hacer presa en cualquier ser inocente.

El contrapunto de esas ferocidades eran las humildes cerámicas populares, destacándose sobre fondos de la nada, sin luz reconocible alguna. Cerámicas como flotando en un espacio vacío y sólo lastradas en la tierra por el leve peso de unas flores silvestres. Liviano peso, pero lo suficiente para que puedan quedar asentadas en el mundo, para que existan grávidas viniendo de la sombra a la luz. Y cargadas de unas sonrisas celestes.

JUAN RAMIREZ DE LUCAS



OSCAR ESTRUGA

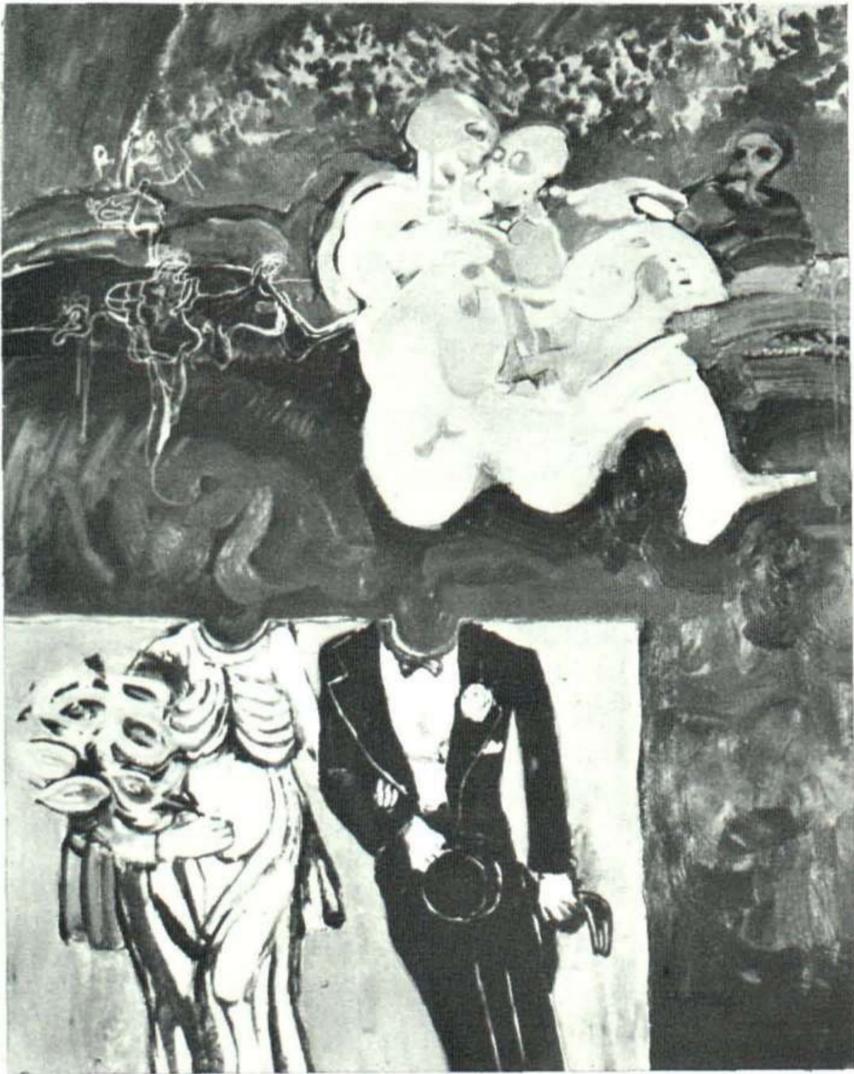
La pintura de Oscar Estruga define un horizonte de integración en el que concurren, por un lado, una concepción magicista y a veces surrealista en cuanto va marcada siempre por la búsqueda y la afirmación de lo inesperado y lo maravilloso. En segundo término, una técnica cromática caracterizada por el uso vigoroso, exuberante e inmediato de unos colores que estallan cargados de energía y de significado. Y, en tercer término, una inacabable experimentación en torno a las posibilidades de la forma para insinuar, desintegrar, reconstruir, sugerir y expresar las figuras y las situaciones que entre ellas pueden producirse.

No es, por tanto, una pintura que toque exclusivamente un aspecto, una modalidad o una dimensión del universo planteado. Pintura codiciosa, llena de una ambición casi panteísta, aspira a sumergir al espectador en una misma ola de imaginación y de fantasía, a introducirnos entre los límites del cuadro en donde un momento cualquiera nos encontramos transfigurados en uno más de sus personajes serenos o dislocados, cargados de misteriosa sobriedad, de serena belleza o conmovidos, por el contrario, en inacabables aspavientos.

En la medida en que los grandes pintores son creadores de mundos, inventores de universos, afirmadores de un contexto y una realidad que sólo viven en función del breve toque mágico de sus pinceles, Oscar Estruga representa y significa una de las más importantes invenciones en materia de descubrimiento, afirmación y consolidación de un universo pictórico. En sus figuras, la mayoría de las veces dominadas por un apenas explicable aliento poético o exaltadas, en otros casos, hasta la pura condición de símbolos, el espectador encuentra todas las narraciones que pueden componer un fantástico "Decamerón" de nuestros días, historias en las que la realidad y la fantasía se combaten unas veces para definir después sus fronteras y sus mutuos horizontes.

La exposición que ha presentado la Galería Frontera acredita el discurso de la obra de Estruga, madurez y firmeza, solidez y coherencia, demostración de que el artista ha llegado a una etapa de su vida en la que ya no gobiernan su inspiración los impulsos aislados de la emoción o de la búsqueda, sino los componentes puros de una voluntad de estilo, de un contexto cultural y artístico tan coherente y tan conexo que el artista parece limitarse a hacer la cró-





nica no de su imaginación, sino de un pequeño universo al que sólo su vista alcanza.

Entre los géneros tradicionales, Estruga elige un paisaje que es muchas veces lugar de integración, lugar de encuentro de las figuras que protagonizan sus obras y una interpretación del desnudo que es prácticamente aportación nueva de esta exposición, lenguaje distinto para una manera de hacer igualmente inédita. Paisaje y desnudo se convierten en dos coordenadas de un mismo quehacer. El artista busca su equilibrio, su inspiración, su imperio dominador de dos géneros en los que no sólo la pintura tradicional ha consolidado estilos y ha producido aciertos, sino también la vanguardia ha venido a ser un excepcional campo de experimentaciones y de transformaciones.

En esta ocasión, el desnudo es para Oscar Estruga la iniciación de una metamorfosis, en la que la carne

se va transformando en sueño, en quimera, en nube, para volver a tomar dimensión tangible y en un momento determinado sorprendernos con la evidencia de que es ya sólo una conjugación del color; el color ha dominado tanto la materia en que se asienta como la otra realidad material a la que la pintura hace referencia; una deliberada confusión se desencadena y el artista busca acentuarla aún más con un rasgo, con un detalle que obligue al espectador a esforzarse doblemente para no perderlo e igualmente para intentar indagar en su significado.

El paisaje es el género en despliegue con el que Estruga demuestra su capacidad de creación y afirmación del Universo, es una ventana abierta a una Naturaleza en la que los conceptos clásicos de lo natural y lo artificioso se han confundido, se han trastocado: "todo artificio es natural y toda Naturaleza es artificio", parece decirnos Estruga a través de estos árboles precarios y de estos horizontes indecisos, que sólo pueden ser verdad en cuanto evocación de un sueño, en cuanto consolidación de un recorrido por los itinerarios de lo indeterminable.

La exposición más aguda, más consecuente, ganada de una mayor coherencia, y afirmada en todos los postulados que Estruga ha definido como propia de su estilo, plantea el enigma de si con ella nos encontramos ante un simple ejercicio visual o ante la provocación de una recóndita sugerencia. Tras una reflexión gana quizá la segunda hipótesis; este mundo inquietante y lúcido en el que Estruga construye su tierra de magos y de videntes, de sabios y de alquimistas, no es sino una reinterpretación de lo real; el horizonte cotidiano que es el pentágono de nuestra existencia está visto desde un prisma diferente, pero quizá definido por un aterrador simbolismo en el que la referencia es en sí toda una explicación.

Esta exposición, las pinturas que la constituyen demuestran la mayoría de edad de un esfuerzo, el fin de la experimentación y el comienzo de una época de afirmaciones que sin duda alguna va a ser fecunda y provechosa. Saludemos estas obras como lo que son, como lúcidas demostraciones de un trabajo que coordina la reflexión y la magia, y como demostración de lo que puede ser la inmediata aportación de Estruga a la pintura española contemporánea.

RAUL CHAVARRI

GÜNTER HAESE

La araña del sueño. La araña del sueño que luego fue crisálida y, más tarde, horóscopo o radiograma o pentagrama para orientar el rumbo del espíritu universal y apresarlo entre los seres y enseres de la costumbre. La araña del sueño y el cuenco del aire, surcado por treinta y seis mil paralelos de alambre y otros tantos meridianos (también de alambre), en cuyo vasto y risueño confín se hace portátil la memoria y las ondas hertzianas bailan por los hilos de un universo tornasolado, reticular, lleno de banderas, como un circo portátil. El sueño se hace ondulado y portátil, se hace portátil el tiempo, a favor de su denso fluir oscilatorio, y portátil la tierra lujosa y definitivamente aclimatada..., todo (el Todo) se torna liviano y portátil por la gracia y las artes de Günter Haese.

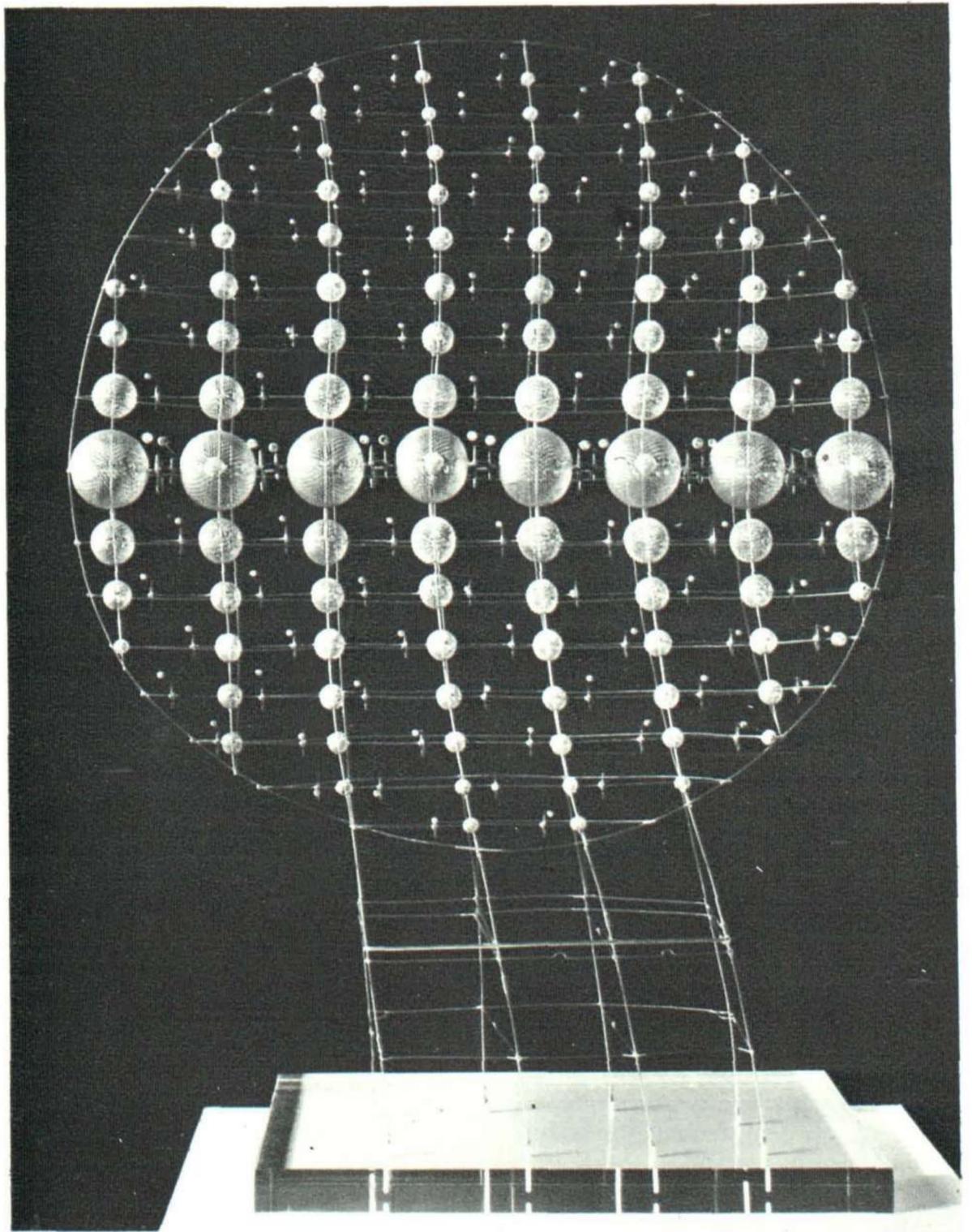
No sin razón escribe R. C. Kennedy, presentador y prologuista oficial de esta tan aleccionadora exposición que el maestro alemán acaba de presentar en Madrid (en las salas, más exactamente, de la Dirección General del Patrimonio Artístico y Cultural): "Los objetos de Haese tienen calidad de un santuario portátil y parecerían estar igualmente cómodos entre cuatro paredes domésticas o bajo el cielo, en un jardín cultivado donde la energía del viento controla los setos y árboles estratégicamente plantados. Expuestos a las fuerzas de la Naturaleza, los componentes intrincados del mundo suspendido de Haese temblarían y girarían de acuerdo con los ritmos vivos de la danza natural y tendrían la vitalidad extraña y vulnerable de la hoja revoloteante".

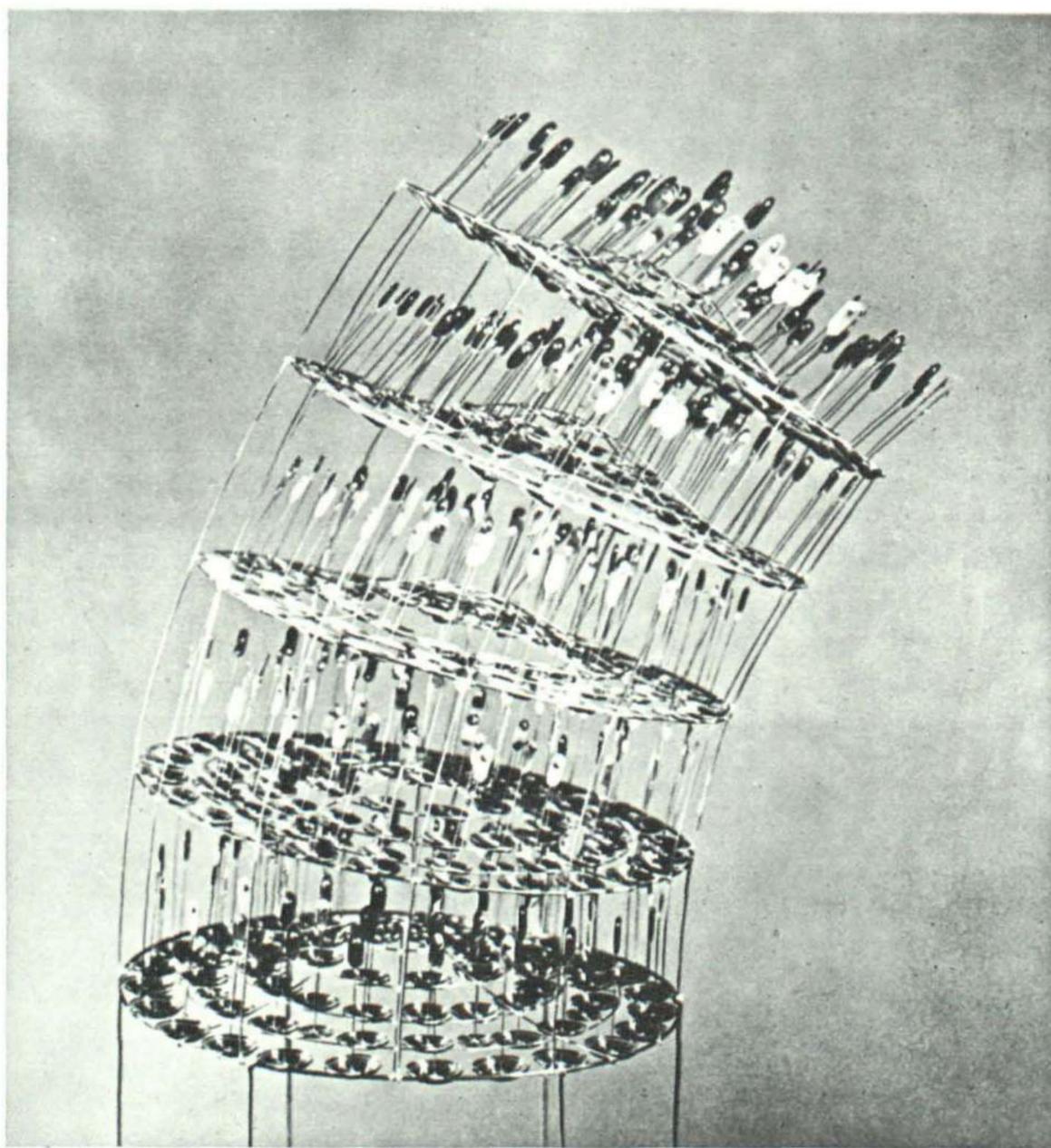
¿Cómo describir el universo general de Günter Haese? Santuario portátil, colmena portátil o cúpula de colmenas portátiles..., realidad insensible y portátil. El propio prologuista, tras habernos propuesto complejísimas cuestiones en torno a la creación artística en general y al particular parentesco del quehacer de nuestro hombre con la obra de Klee, de Duchamp, de Matisse...,

interrumpe de pronto el tono teorizante de su discurso y recurre, sin más, a la expresión poética para dictar enumerativamente las mil sugerencias que de la abierta miscelánea de Haese llegan de inmediato a los ojos del contemplador. En cuanto a mí, no sabría ofrecer otra descripción que la más adicta a la sensibilidad sin mediaciones, convertida en cuestionario infantil, en canción escolar, con todas sus rimas, sus ritmos y sus ripios:

*¿Es tacto el sueño o navegable
[vía
sin fin por el sin fin del firmamen-
[to?
¿El mundo es aire, soplo, fila-
[mento.
flujo y reflujo, noche y mediodía?*

No pocas son las lecciones que de las pantallas siderales (altivas, livianas, filiformes, expuestas al flujo y reflujo del aire...) de Günter Haese se desprenden y vienen a





orientar el sentido de la creación y el papel de la crítica (en una edad, como la nuestra, en que el remedo sistemático y la tediosa condescendencia parecen ser las pautas habituales de su respectivo ejercicio), al menos una o la más rectamente alusiva al ejemplo magistral y al acto emulador. ¿Quiénes son grandes maestros? A la vista del panorama de nuestro tiempo, no hace mucho que yo aventuraba una definición eventual: "Grandes maestros son aquellos que iluminan el ámbito de la creación, correlato de una concepción humano-vital, y cierran o dificultan, por el grado perfectivo de lo creado, la senda de su reproducción empírica".

Un cuadro de Mondrian, por aludir a una de las dos tendencias (la constructivista) a que responde el cómputo del arte de nuestra edad, en la misma medida en que es capaz de suscitar, de una mente verazmente creadora, la chispa de

su aproximación al universo de la realidad y de la vida, en esa misma medida limita o excluye la práctica emuladora de su reiteración de no mediar la facilidad de la copia (y nada más fácil que copiar a Mondrian), la iniquidad del plagio. ¿Qué es la obra de Tapies, refiriéndonos ahora a la corriente antagónica (el informalismo), sino el más diáfano ventanal ante el enigma de la Naturaleza, y el telonazo, al propio tiempo, más grandioso e ineluctable de cara a su repetición por mano ajena y no amiga a atribuirse lo ajeno?

Al conjuro de la voz de R. C. Kenedy (si no fuera suficiente la sola contemplación de estas risueñas y raras estructuras de Haese), los más de los críticos han traído a colación el magisterio de Klee, sin precisar mucho de lo debido en cuanto a matizaciones y específicas diferencias. ¿Cómo es posible —se pregunta uno— que el influjo de

Klee se patentice tan a las claras en las obras de Haese, caracterizándose éstas por su palmaria originalidad, por la genuinidad evidente de su mismo concebirse, hacerse y mostrarse? Porque ocurre que lo más obvio e inmediato que estas tan singulares criaturas dejan traslucir es el tacto de la experiencia de su hacedor, es decir, su nacimiento desde la región de lo desconocido, de lo no probado, traduciendo, por ello, estrictos valores de conocimiento y creación.

Diríamos que los cuadros de Klee, trasluz de una clara concepción humano-vital, condensan y esclarecen el norte de la creación, no la creación específica. Por ello excluyen, sin más, la práctica del remedo, abren la senda (remítase el lector a la definición de "maestro", líneas arriba ensayada o aventurada) de la contemplación sin riberas y alumbran la chispa inextinguible del crear en la mente y en la sensibilidad del verdadero artista. Günter Haese ha acudido a la nueva panorámica de la creación, divisada y abierta por Klee, a la **meta de inclinación** por él propuesta a los cuatro vientos, sin incurrir para nada en los logros concretos, en las creaciones específicas del maestro. Aun adornadas de un halo familiar, de un "aura común", las obras de uno y otro proclaman, en cuanto a materia, forma y contenido, la diversidad de su experiencia respectiva.

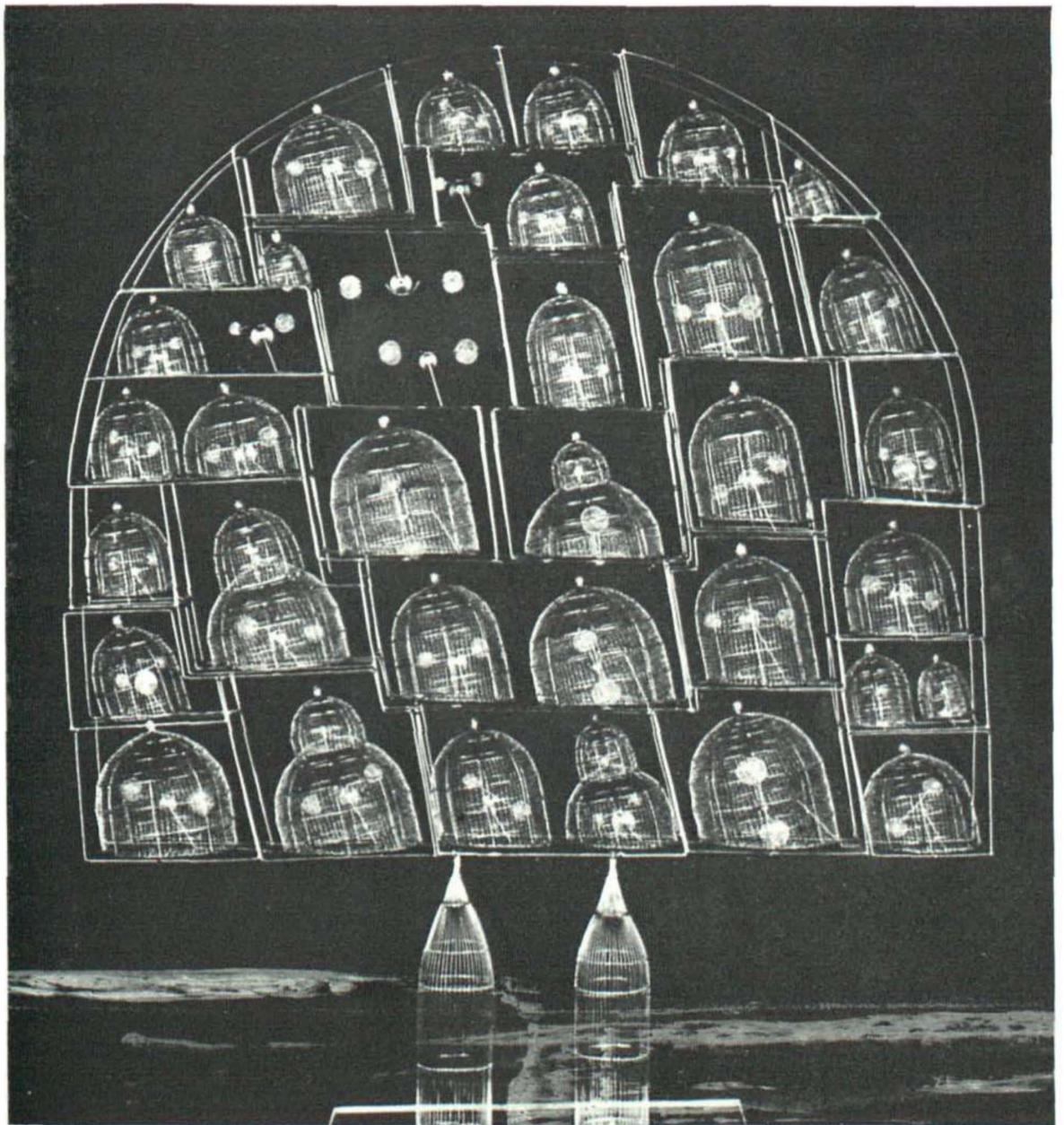
Tan propios de Haese parecen contenido, forma y materia de estas sus esclarecidas constelaciones y tan desligados del quehacer empírico de Klee, que ni uno solo de sus elementos constituyentes ni de los signos constituidos deben nada, en el más literal de los entendimientos, a la práctica peculiar del maestro, aunque se vean emparentados con los de éste a través de una reciprocidad ambigua o de la común pertenencia a un mismo horizonte creador. La profunda meditación que Klee desarrollara sobre la faz del plano ha sido materialmente trasladada por Haese a las tres radiantes dimensiones del espacio real, el grafismo de aquél ha cobrado en la expresión de éste una corporeidad filiforme, audazmente enfrentada a la densidad del vacío, y "otros" son los signos de su intrínseca manifestación.

La araña del sueño, la cuenca del aire, la crisálida, el pentagrama, el horóscopo, el planeta lujoso y definitivamente aclimatado... y la vía sin fin por el sin fin del Universo, a través de trescientos sesenta mil paralelos y meridianos filiformes, a lo largo y lo ancho de un viaje en suspenso por un mundo en suspenso y portátil. Tan a flor de piel (o de alambre) late en las obras de Haese la idea de un viaje sin plazo, que de los mismos títulos con que él las bautiza podrían trazarse norte y pormenor de una ruta del sueño: de Bagdad al Ganges (pasando por La Meca), de Helios a Athos (en alas del viento Mistral), del Quattrocento (y a lomos del Minotauro) hasta Yama y Konzil, visitando a Ceres y el Rey de Minos, sin olvidar el Imperio de Bizancio ni dejar de ver las verdes praderas de Yoshiwara...

Un viaje sin plazo a partir, tal vez, de los afluentes de la infancia, una ruta diáfana, abierta por un mirar incontaminado y regalada a unos ojos incontaminados. No quiero decir que el universo infantil constituye la sustancia o el argumento peculiar de estas risueñas creaciones de Haese. Lo decisivo para él (y para quien a ellas se asoma) es el tacto del presente, misterioso y embargante, cifrándose en su mirada (y en la del atento contemplador) la exención instantánea de todo conocimiento convencional, de todo saber intelectualizado, de cara a un enigma universal, derramado a la redonda como una bandada de pájaros volanderos o cometas multicolores que surcan el asombro o el gozo infantil por los puntos cardinales de una llana o alucinante lección de geografía:

*Ven los niños, con pulso de vigía,
el faro azul del cabo Espartivento,
la aurora boreal y el vuela-viento
de una gaviota rumbo a Oceanía.*

El horizonte divisado por Klee es adecuado, así las cosas, el acto instaurador de Haese en la sola medida en que en ambos puede verse reflejado el caudal de una mirada, incontaminada y diáfana, de cara al Universo. Günter Haese, lejos de darse a remedar el resultado empírico de la visión de Klee, ha proseguido sin desmayo la esclarecida "meta de inclinación" que en ella se



anunciaba y difundía a los cuatro vientos del concebir y del crear. Haese viene a explicar aquella lección de la que jamás debieran desentenderse la conciencia y el estímulo de quien emprende la aventura del arte: divisar el norte de la creación, impreso comúnmente en el marco de algún ejemplo magistral, y proseguir con propio esfuerzo y obra propia el diseño de su alcance último hasta trascenderlo, si posible fuera, por vía también magistral.

Santuario portátil, colmena portátil o cúpula de colmenas portátiles..., universo suspendido y portátil. La imagen del sueño toma, en el universo filiforme de Haese, cuerpo y tacto de realidad. Estos son los fuegos nuevos de que hablaba Apollinaire, los mil senderos de la aventura a que apunta la rosa de los vientos, los mil fantasmas imponderables a los que urge dotar de realidad e instituir en el reino de las cosas:

*¿Dónde abierto el camino a la
[aventura?
El sueño es mapa, rumbo de
[cometa
del polo Sur al Norte de los
[cielos.*

Aquí (a lo largo, lo ancho, horizontal, vertical, extenso, distenso, profundo y sucesivo de estos hilos, alambres, redes, enrejados, mallas y enredaderas, pacientemente urdidas por Günter Haese) se hace obvia e inmediata la altitud y latitud del Universo, vuela el sueño infantil como un trapecio portátil bajo la carpa de un circo universal y portátil, y la armonía solar se desarrolla y revela inminente al sentido:

*Trapecista del sol, la criatura
toca con su nariz la de un planeta
trepando a pulso por los
[paralelos.*

S. A.

TRES EXPOSICIONES

JUAN CABANAS

De sus idas y venidas a América, Juan Cabanas trae siempre la mercancía de su obra, enriqueciendo con nuevos hábitos los viejos mitos que son el substrato argumental de su pintura. Pájaros y peces, caracolas y guerreros, cobran en la pintura de Cabanas nueva vida y ponen en pie sus antiguas formas, con las que el pintor juega; juega y con su arte ensambla pasado y presente, logrando siempre la certera definición.

El cubismo y el surrealismo están presentes en la urdimbre de su obra actual. Del primero extrae el rigor constructivo, del segundo la atmósfera onírica. También la "pintura metafísica", de De Chirico y Morandi, anda de alguna manera entre estas obras. Algún paisaje desolado, alguna convexidad y concavidad de armaduras o conchas, lo atestiguan. No en vano ha vivido Cabanas en el París de entreguerras, su pintura es de alguna forma síntesis personal de experiencias.

De sus años americanos ha extraído leyendas y mitos que su saber hacer pone ante nosotros de manera convincentemente plástica, pictórica. Las rectas y las curvas de las figuras se proyectan más allá del mero contorno de las

mismas. Se prolongan en cielos y llanuras. Dictan así su ley. Una ley querida por el pintor que la obedece. Los espacios vacíos se pueblan de sombras, el objeto nace entre ellas; el personaje, estrechamente vinculado al todo, hierático, asiste y participa.

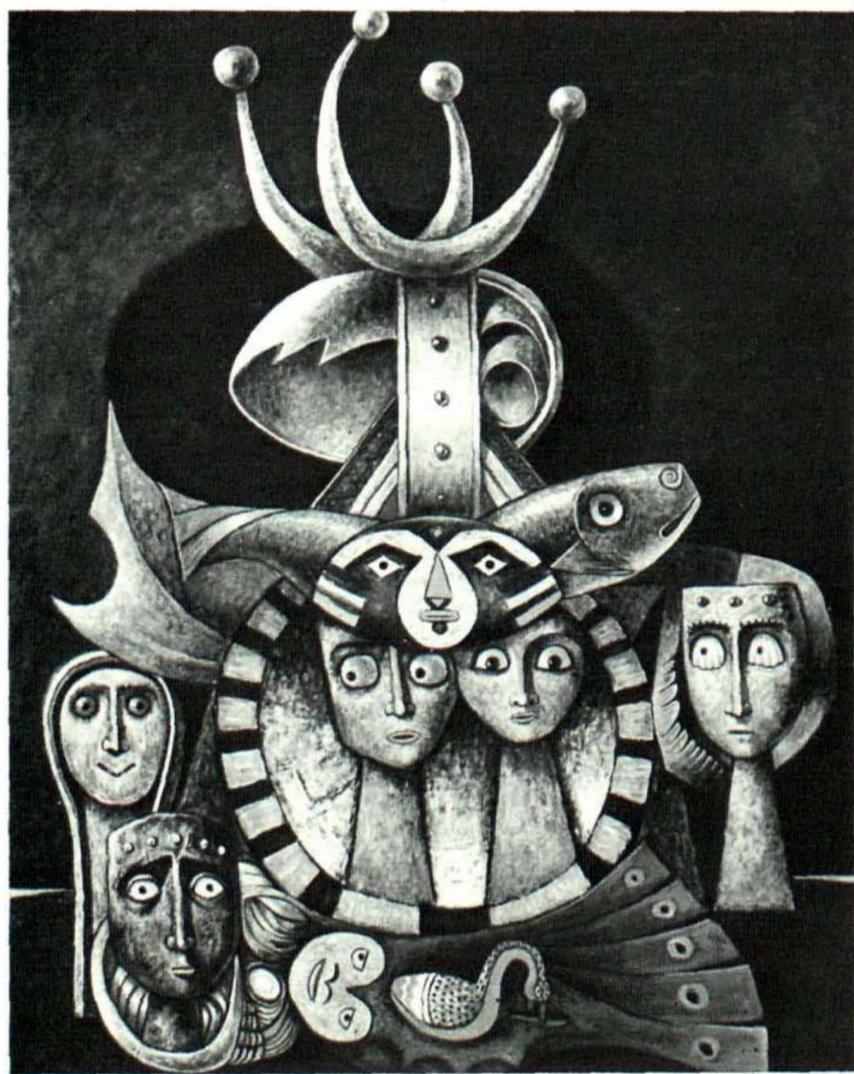
Conjuga Cabanas el color de manera sabiamente medida. La entonación de cada obra es tanta, tal la coherencia entre las distintas zonas, que cuesta trabajo darse cuenta del gran número de colores y tonos que en cada cuadro se engarzan y potencian. También el mito es el resultado de una suma de elementos, de gozos y catástrofes incluso cósmicas, de mutación y transmutación, con el hombre siempre al fondo; siempre, también, protagonista.

Hay orden y misterio en la obra de Cabanas, pero orden y misterio son logrados por limpios medios pictóricos. No es la anécdota lo que nos interesa, no es el símbolo lo que, en un momento dado, nos subyuga. Es el latir de la pintura, es la entidad plástica, la que con sus viejas resonancias da ser a las múltiples situaciones y las explicita ante nuestros ojos.

DELHY TEJERO

Se reúnen en esta muestra antológica una serie de pinturas, de diversas técnicas, y dibujos que abarcan en mayor o menor medida las etapas, tan diversas, por las que atravesó la creación de su autora. Podemos ver así la evolución de la artista o, mejor aún, la atención que a la pintora la merecieron diferentes maneras y estilos del arte de su tiempo. Ante una creación tan extensa y de tan distintas facetas parece obligado encontrar una característica unificadora. Yo me atrevería a designar la transparencia como característica de la obra de Delhy Tejero a través de las multiformes maneras que el artista adoptó en el transcurso de su vida. Hay transparencia en las miradas límpidas de sus retratos de niños, en los fondos burbujeantes y casi gorjeantes, de color que circundan alguna figura femenina, en los cielos de los paisajes; sean éstos urbanos o de campo abierto. También persiste en las obras no figurativas, independientemente de la riqueza cromática y matérica. En las maternidades en las que con tres ojos indica, por transparencia, los cuatro de madre e hijo.

Fue Delhy Tejero una artista versátil. O mejor dicho, atenta a las mutaciones del arte de su tiempo. Adoptó y adaptó maneras de las que marcaron profundamente la creación artística del presente siglo. Si la huella del cubismo es escasa —al menos en la exposición que aquí comento—, sí se puede hablar de un cierto poscubismo, bastante frecuente por lo demás en la pintura española. Cierta orden compositivo y espacial en alguna obra de tipos regionales, en algún paisaje de horizonte bajo. El surrealismo, presente en tres o cuatro ejemplos, aparece





bien asimilado, especialmente en la vertiente que se pudiera denominar onírica para diferenciarla del automatismo psíquico. Con una calidad plástica poco frecuente en la tendencia. Algún fondo está concebido como composición autónoma, independientemente de la figura principal y existen también ejemplos de informalismo, manchas sobre fondos, líricas pinturas que recuerdan aspectos de la obra de un Fautrier.

Estas etapas de la evolución de una obra a lo largo de una vida están sustentadas en una técnica segura, en la perfecta adecuación entre medio y fin y en lo que me atrevería a definir como sensibilidad de la intuición, que la permite logros con leves ingredientes. Interesante exposición que nos permite ver reunidas unas series de obras significativamente informadas en una época en que nuestros medios artísticos eran muchos quienes pensaban que cualquier alejamiento de los modos académicos eran modas pasajeras.

GOMILA, CODIGO Y ESPACIO

La exposición de Juan Gomila presenta varios puntos desde los cuales se puede apreciar. La capacidad de ambiente, la versatilidad de posiciones, la posibilidad de manipulación por parte del espectador, la interrelación de



unas piezas con otras y la consiguiente modificación del resultado, la irónica referencia a algo tan debatido como el tráfico —o el tráfigo— rodado, el hombre de aquí se nos presenta prisionero de sus propias creaciones destinadas, según parece, a facilitar las cosas..., todo ello y mucho más está presente en esta muestra, bastante insólita en nuestro medio. Crea Gomila, mediante sus señalizaciones en el suelo, la aparente ley. Cerca con sus líneas las superficies de las que no se puede o no se debe pasar. Pero crea también los especiales vehículos que transgreden todo lo anteriormente acotado. Vehículos que se acortan y alargan, que se abren y se cierran, que se pliegan y se despliegan, articulados y vivos. Los conjuntos de flechas, apuntando en todas direcciones, veletas semánticas, con la efigie del hombre fraccionada y parcelada en su superficie, son buen ejemplo de la extrema libertad que deviene extrema esclavitud del ser humano que entre estas piezas va y viene, alienta y vive.

Me he venido refiriendo a los aspectos menos conocidos de la obra de Gomila. Conviene hacerlo ahora a la pintura de Gomila. Pues toda esta obra es en primer lugar, antes que otra cosa, pintura. Los biombos, con sus ruedas y sus bisagras que les articulan, están pintados por ambos lados, y conviene resaltar la personal manera de Gomila. Posee su pintura elementos de indudable raigambre "pop". La vivacidad del color, el frecuente franjeado de la imagen, alguna imprecisión de los perfiles, el tramado de partes... son elementos que se tomaron de nuestra civilización visual, televisiva y publicitaria, de las señales de tráfico. También el expresionismo, con su carga amarga, con el desguazamiento, más interior que externo del ser humano, se nos aparece entre la creación que Gomila nos propone. Descadena Gomila imagen tras imagen o símbolo de imágenes cotidianas. Corbata y calcetín, por ejemplo, poseen inequívocas potencias referenciales. Notación y connotación se amalgaman dialécticamente y configuran un mundo que reconocemos como el nuestro de cada día.

Posee la obra de Gomila un componente espacial agobiante. Los fondos aparecen tratados en franjas de colores primarios o, al menos, muy vivos. Cuando sus objetos se realizan en la tridimensionalidad, el agolpamiento cromático se hace más evidente. Es una obra que refleja nuestras ciudades, nuestra vida urbana que incide más de lo que a primera vista pudiera parecer en nuestra vida toda.

Curiosamente la factura de Gomila es muy pictórica. Abundan las texturas y los empastes, cosa poco frecuente en los cultivadores de este tipo de obra. La huella del pintor no ha desaparecido, la querida impersonalidad de otros artistas no ha alcanzado a Gomila, que, tal vez por ello nos hace su obra más asequible, nos da un modo de claves artísticas que nos permite la aproximación a sus nada secretas intenciones.

Juan Gomila (Barcelona, 1942), primer premio de pintura en la X Bienal de Alejandría (1974), nos da en esta exposición la medida de su inventiva y calidad de pintor atento a su tiempo y a la sociedad que le circunda.

JOSE MARIA IGLESIAS

ARTE TANTRA

*Las páginas que siguen se han escrito a propósito de la interesante exposición que, bajo el lema de **Introducción al arte tantra**, tuvo lugar en la galería Iolas-Velasco, de Madrid. Dicha exposición, compuesta por obras procedentes de una colección privada, acogía diversas facetas de este tipo de arte, tales como diagramas, mandalas, cosmogramas, yantras, estatuas y piedras pulimentadas representando diferentes símbolos. Hablar de arte, en este caso, no deja de ser un convencionalismo occidental. Lo expresado en estas piezas no es exactamente —no es únicamente— el valor estético; como no eran expresión del valor estético los objetos de culto primitivos y medievales que hoy contemplamos en los museos. Sin embargo, la belleza de estas obras es innegable. Ello hace que, al margen de su significación filosófica y religiosa —y volvemos a manejar elementos de una terminología puramente occidental—, sean suscepti-*

JAM BUD VIDA. COSMOGRAMA. JAIN. RAJASTHAN. SIGLO XVIII.



bles de ocupar en nuestro ámbito cultural el lugar que ocupan los objetos plástico-artísticos —pinturas, esculturas— y se justifique su exhibición en una galería de arte.

El orientalismo invade hoy la producción editorial de Occidente. El hombre de la era tecnocrática, asediado de materialismo, dialéctico o no, por todas partes, busca una salida para la oxigenación de su espíritu. Quienes nos hemos interesado por sus manifestaciones culturales, hemos leído algo sobre el tantrismo, sin que nos fuera posible enfrentarnos con sus manifestaciones plásticas.

No era fácil encontrar entre nosotros a la persona indicada para tratar de ella, haciendo algo más que remodelar el excelente texto didáctico de Jean Claude Ciancimino ha publicado en el catálogo de la muestra. Afortunadamente, hemos podido contar con el profesor Eduardo Pascual, licenciado en Filosofía y Letras, que prepara su tesis doctoral precisamente sobre estética hindú; casado con una hindú y residente durante veinte años en la India, donde ha ejercido la docencia en diversos centros y donde ha actuado como pintor. El trabajo que nos entregó era demasiado largo para nuestras posibilidades y por ello hemos tenido que suprimir todo el planteamiento histórico y filosófico del tantrismo que en él hacía, dejando sólo aquella parte en que más de cerca toca el aspecto artístico. Hemos preferido hacer esto a resumir el todo, y confiamos en que, en lo que queda, puedan hallar nuestros lectores elementos suficientes para, siquiera, captar el interés y la importancia de esta manifestación filosófico-artística de un pueblo cuya mentalidad es en tantos aspectos muy distinta a la nuestra.

La irrupción del tantrismo —mezcla de mística, yoga, alquimia, magia y filosofía— coincidió con las postrimerias del imperio de los Gupta (finales del siglo VI de nuestra era), caracterizado por un espíritu de tolerancia religioso-cultural. El tantrismo obtuvo un éxito rápido en todos los campos.

Según el Tantra, la verdad suprema consiste en la unión de Siva y Sakti o, en términos filosóficos, Purusha y Prakriti. Siva representa la conciencia pura o el pensar abstracto, considerado como principio masculino, el cual permanecerá inerte a no ser activado por la energía cósmica femenina de Sakti. Toda conjunción de elementos opuestos termina en un descubrimiento de la espontaneidad primordial. Por la intensidad de su abrazo, Siva y Sakti se convierten, por así decirlo, en un solo principio.

En el mundo de la iconografía, sus manifestaciones están candorosamente expuestas en los santuarios, donde los fieles hindúes adoran las eternas parejas divinas, Siva-Bárvati, Vishnú-Laksmi, etcétera, mientras que por parte budista las parejas Yab-Yum (padre-madre) son exuberantemente francas.

ICONOGRAFIA TANTRICA

Las escrituras de donde procedan los principios iconográficos del tantrismo son elaboradísimas.

El Guhyasamaja, el Manjushrimulakalpa, el Sadhanamala, por nombrar unos cuantos, tratan sobre la pintura y el arte representativo en general. Prescriben detalladamente la elaboración de las imágenes de dioses y diosas budistas, así como también las del panteón brahmánico. Dichos tratados incluso clasifican la jerarquía de las divinas personalidades para beneficio de los fieles. Describen cada Sádhana o proceso de meditación dirigido a obtener un provecho espiritual fijo. El Sádhana ayuda al fiel devoto en la tarea de visualizar las circunstancias de una composición con la deidad al fondo y para identificarse con dicha deidad. Por medio de fórmulas o Mantras, verbales el individuo postrado en oración conjura un número de asociaciones divinas en su mente y en su imaginación, todas las cuales están descritas en las escrituras tántricas. El instrumento mágico para forzar a los dioses a revelar sus atributos espirituales es el Vajra (diamante o rayo), de ahí el nombre de budismo Vajrayana, popularmente conocido por lamaismo en el Tibet y regiones adyacentas.

Cuando un texto tántrico describe la forma de construir la imagen mental de una divinidad, parece leerse un tratado de iconografía. Un fragmento del Satatantra, citado por Krisnanda en su obra Tantrasara (1), expone la visualización de Durga. La diosa, semejante a una montaña negra, tiene un rostro aterrador, está abrazada a Siva y lleva varias guirnaldas de cráneos humanos alrededor del cuello; lleva la cabellera suelta y su expresión es de sonrisa. No falta un solo detalle: la serpiente Naga, que hace de cordón sagrado; la Luna sobre la frente, millares de manos de los muertos dispuestas alrededor de sus caderas, la boca ensangrentada, el cuerpo manchado de sangre, los cadáveres de dos niños a guisa de pendientes, etcétera.

“Bajo toda la fábrica de un hinduismo profundamente filosófico late un fuerte estrato de adoración fálica y del culto de la fertilidad” (2). El arte de la India, al servicio de la religión, expresaba las creencias de la época, los conceptos y emociones espirituales, los cambios históricos fundamentales.

El tantrismo deja sentir su influencia en todas las artes posteriores de la India, haciendo destacar su acento erótico. En realidad, la sexualidad tenía inmenso valor ritual ya anteriormente en la India védica. Kama o deseo sexual era una de las cuatro obligaciones de todo individuo de la sociedad védica; las otras tres eran el Dharma u obligación religiosa, el Artha o la adquisición de riquezas y el Moksa o la salvación, en ese orden respectivo. Sin embargo, el ritual védico no exigía templos ni estatuas a los dioses. El culto de las imágenes está registrado en épocas posteriores. Según la tradición india, parece ser que dicho culto se desarrolló primero entre los Sudra o miembros de las castas bajas. J. N. Farquhar (3) ve en los Sudra a aborígenes arianizados, quienes, admitidos a la sociedad védica, aportaron sus ritos.

La época cumbre del barroco artístico hindú y las expresiones más grandiosas de éste en granito, sus templos, coinciden con el apogeo de los ritos tántricos en la India —los siglos IX al XIII de nuestra era—. Los templos de Khajuraho se elevan cual espectros directamente desde los campos de cultivo, montados sobre enormes plataformas de masonería maciza en un claro de la selva. Las esculturas eróticas que pululan sobre la superficie de los muros de estos templos son imagen y reflejo de la vida mundana de aquel tiempo. Solamente en el templo llamado Kandariya Mahadeva, dedicado al dios Siva, posee casi novecientas estatuas humanas y divinas excepcionales. “Las esculturas de los templos de la India del siglo X son una cándida exaltación del deseo físico; sin embargo, no hay duda de que son obras maestras de arte, pues el erotismo que reflejan es parte de toda su filosofía” (4). Y en Chidambaran (“donde bailó el Señor dios Siva”), el escultor dejó cuidadosamente esculpidas ciento ocho posturas desnudas del baile clásico, sacadas directamente del Natya Shastra de Bharata, y la más famosa y eminente mole estructural del templo a Suriya, el Sol de Konarak —“templo del Sol, frag-



VISHNU. INDIA MERIDIONAL. SIGLO XIX.

mento caído de alguna estrella cubierta por una capa de fantasía erótica” — (5). son algunos de entre los ejemplos más notables de la escultura erótica de la época. Todo reboza en gozo del vivir, todo lo invade la música, la danza, la repetida y lánguida insistencia de los encantos femeninos físicos y en la atracción sensual del cuerpo humano. Las Nayikas (jóvenes bellas) y las Apsaras (doncellas celestiales) de Khajuraho exhiben deliberadamente su desnudez sobre las paredes del templo —llevan haciéndolo hace diez siglos—, desatándose los nudos de su poca ropa, descubriendo su juventud, su intimidad y el erotismo de sus intenciones. Es expresión de una provocación medieval conjunta y simbólica a dejar el mundo de la pluralidad en favor de la unión definitiva con Brahma y el final del encanto de Maya, la ilusión.

“El Chandogya Upanishad enseñaba que las estampas eróticas eran símbolos de la sílaba mística ‘OM’. Cuando los sexos distintos se unían, uno satisfacía al otro; del mismo modo la sílaba mística ‘OM’ satisface todo deseo. El acto físico representa un acto espiritual. Como la sílaba ‘OM’ equivale a un ‘Si’ o a un ‘Amén’ pronunciado por el amante. Por tanto, la obra de arte erótica confería un doble significado al amor —profano el uno, pero relacionado con lo religioso—” (6). La sexualidad y la religión están ligadas en estrecho simbolismo en el pensamiento hindú. En tal fondo de actitud hacia la vida, el arte expresaba libremente la conducta de los amantes en sus monumentos religiosos. Eran considerados temas de auspicio y estaban en consonancia con los Shastras (escrituras). Con el paso del tiempo y la influencia de los ritos tántricos, dichos temas fueron transformándose hasta el punto de que en el período medieval, Khajuraho, Konarak y los conjuntos religiosos de la misma época, exponían detalladamente la actividad sexual sin ningún reparo. El efecto había sido acumulativo, las imágenes eran ya tan libres y sin-

ceras que no escondían nada para beneficio de la imaginación. La sociedad de la India de entonces comienza a mostrar indicios de desintegración y decadencia. La realeza y los nobles se entregaron a toda clase de deleite sensual. Los Reyes y los nobles mantenían grandes harenes y las mujeres dominaban la existencia. Las bailarinas abundaban en los templos. Su obligación consistía principalmente en bailar ante los ídolos de los dioses. Se les pagaba en dinero y en tierras; pero ése no era el único origen de sus ingresos. “La mayoría de ellas hacían la vida de mujeres públicas y conducían su negocio en instituciones situadas a poca distancia del templo. Peregrinos y turistas, que visitaban en gran número los santuarios durante los festivales, se divertían en tales instituciones” (7). Además, los templos de la India medieval no eran exclusivamente lugares de culto. Eran también centros de la vida social, cultural y política. Los grandes Mandapas (salones abiertos) de los templos eran utilizados para la música, el baile y el drama, y también para discusiones de temas religiosos y filosóficos. Es natural que en tal atmósfera surgiera toda una galaxia de autores especializados en temas eróticos. El Kamashastra dio pie a muchos comentaristas que escribían para saciar el apetito de una edad decadente. “... con el colapso paulatino del budismo auténtico y la llegada de cultos nuevos de las sectas tántricas y saktas, el erotismo y el gusto por las sensaciones de placer adquirieron un lugar sin precedentes en la historia de la arquitectura y la escultura del templo..., el elemento sensual penetra el arte en todas sus formas” (8). Y más adelante, concluye: “Son estas las tendencias de una época, en la que deterioración de la moralidad, alimentada por el tantrismo hindú y budista, debió de haber sido una de las razones por las que la India pudo ser abatida con tanta facilidad por los ejércitos invasores de aventureros islámicos” (9).

La transformación exagerada del sustrato erótico hindú no es, sin embargo, el único factor tántrico de consideración. En la iconografía panindia destacan otros factores, fruto de la riqueza ritualística del tantrismo. Entre otros vamos a considerar particularmente el uso del mándala o “diagrama mágico”, y el de los Goinkhangs. Voy a limitar mis consideraciones a la región de los Himalayas, donde este aspecto tántrico aparece de forma más espectacular.

EL SIMBOLISMO DEL MANDALA

El simbolismo del mándala constituye la base de todo edificio sagrado indio. Visto en proyección, un templo es un mándala. El mándala complicado es esencialmente lamaístico. Lamaísmo es el nombre con el que popularmente se designa al budismo Vajrayana, el cual está basado en los rituales sagrados llamados Sutras o aforismos y en Tantras o “ceremonias” mágicas; estas prácticas secretas están íntimamente ligadas en términos artísticos al gran círculo de divinidades —el diagrama mágico religioso o mándala—. En la configuración de un mándala se incluye siempre a un dios importante y a su séquito, formado por divinidades sacadas generalmente del panteón de budas, bodisattvas y taras. En la cima o en el centro del elaborado panteón está situado el dios supremo o Adi-Buda, a quien deben su origen y alianza los cinco Pancha Tathagatas o Dyyani-Budas subordinados. La construcción o elaboración de un mándala en sí mismo es un rito de la liturgia tántrica. Entre otras circunstancias, se usa, por ejemplo, en la ceremonia de iniciación del futuro monje. Es básicamente un dibujo abstracto bastante complejo. Incluye un círculo exterior y uno o más círculos concéntricos que encierran a un cuadrado dividido en cuatro triángulos; en medio de cada uno de los triángulos —al igual que en el centro del mándala— hay otros círculos que contienen sendos rostros de divinidades o sus emblemas simbólicos. El esquema es susceptible a infinitas variantes; ciertos mándalas ostentan la apariencia de un laberinto, símbolo del Universo, del más allá, que protege de los “malos espíritus” o de los adversarios. Otros son semejantes al esquema de un palacio, con sus murallas, sus torres, sus jardines. El simbolismo de la realeza desempeña un papel importante en la elaboración y ritual del mándala. La soberanía está relacionada con lo sagrado. Buda es el Rey o “cosmócrata” por excelencia. En la ceremonia de la iniciación de

un novicio, los ritos son semejantes a los de una consagración real. Antes de penetrar en el mándala, el discípulo recibe de manos de su maestro las insignias reales. En el proceso de iniciación que se sigue, el discípulo es asimilado al soberano, y al proceder hacia el centro del enigma, se eleva por encima del juego de las fuerzas cósmicas. Otras veces creemos reconocer en el mándala al Vajra (diamante) o a la flor de loto.

El trantismo encuentra constantemente, en el simbolismo arcaico del mándala, nuevas interpretaciones. El más sencillo de los mándala es el Yantra, más utilizado por el hinduismo, que está formado por una serie de triángulos —nueve en el Sriyantra, cuatro en posición normal y cinco invertidos— en medio de varios círculos concéntricos y encerrados en un cuadrado con cuatro puertas. Los triángulos en posición invertida simbolizan al Yoni, es decir, a la Sakti o energía femenina; los de posición normal designan al principio viril, Siva; el punto central o Bindu simboliza al Brahman indiferenciado. En otras palabras, el mándala presenta, en simbolismo lineal, las manifestaciones cósmicas a partir de la unidad primordial. Es a la vez una imagen del Universo y una teofanía.

El mándala es también una imagen del paraíso. El Dios supremo está en el centro, sentado en su pabellón real, en medio de un parque engalanado con lagos, flores y pájaros y rodeado de divinidades. “Según los textos budistas. Uttarakuru, Tierra de Oro, brilla día y noche y goza de cuatro cualidades: el terreno es llano, reina una calma absoluta, es puro y sus árboles carecen de espinas. El arroz crece sin haberlo sembrado, tal como sucediera en la tierra durante la Edad de Oro” (10).

Los artistas de Bhutan y Sikkim demuestran una maestría sin igual de fantasía cuando pintan ciertos temas tántricos, proyección del arte como parte de la magia y del ritual. Dichos motivos se encuentran particularmente en los Goinkhangs, cuartos reservados a los habitantes del mundo de los demonios. Un Goinkhang es normalmente pequeño y oscuro y está situado en un rincón solitario del monasterio. En la oscuridad de su interior se encuentran colgadas las pieles, dientes y uñas de los animales, los restos de víctimas sacrificadas o de enemigos junto con sus armas, estandartes y armaduras. Erigidos en estatuas y vestidos de sus ropas originales, sus cráneos están cubiertos con máscaras “bhayankar” o de aspecto terrible. En este mundo grotesco de la fantasía, los artistas demuestran una libertad de expresión muy superior a los resultados de cuando modelan imágenes de los dioses. Relacionado con los inquilinos de los Goinkhangs, han sido ejecutadas pinturas de una imaginación escalofriante, por ejemplo, el cuadro de “La Corte de Chhoikyong” o señor del infierno, en el monasterio de Wangdu-Phodrang. Bhutan. Figuras deformes de demonios, magos negros, brujas desnudas, animales feroces, buitres, peces “pegaso” por los aires, búhos y animales inverosímiles que ilustran la “Rueda del Destino”, la irrealidad de nuestro mundo de aquí abajo, al que toda criatura está ligada. El ciclo de nacimientos y muertes, causado por la ignorancia humana, está representado en ese cuadro con todos sus dolores y penas, en cada una de las secciones que conducen una tras otra a un punto donde nos encontramos con una indicación del camino de la salvación. Corresponde a la tradición hindú de una sabiduría eterna revelada repetidamente, perdida unas veces y restaurada de nuevo a través del ciclo de las Yuga o edades. La “Rueda de la Existencia” está representada en forma de círculo que Mara, el “dios de la muerte”, sostiene con sus dientes entre brazos y piernas. Alrededor del círculo hay doce figuras pequeñas intercaladas que representan el nexos causal de doce pliegues que ata a las criaturas a los dolores. En el centro del círculo hay un gallo, una serpiente y un cerdo, los cuales representan pasión, ira e ignorancia, respectivamente. El espacio entre la franja exterior y el eje central está dividido en seis segmentos: los tres superiores representan las esferas más felices de la existencia, en contraste con las tres partes inferiores, que ilustran renacimientos tristes. Aquí, Chhoikyong o Dharmapala (señor del infierno y defensor de la ley) ocupa el centro del escenario, rodeado de espíritus malignos, animales devorándose o muertos por el hombre, pecadores atormentados por el hambre y la sed o torturados por los fuegos del infierno. Los personajes son

terribles, los animales feroces y el cielo está infectado de buitres y demás pájaros de rapiña.

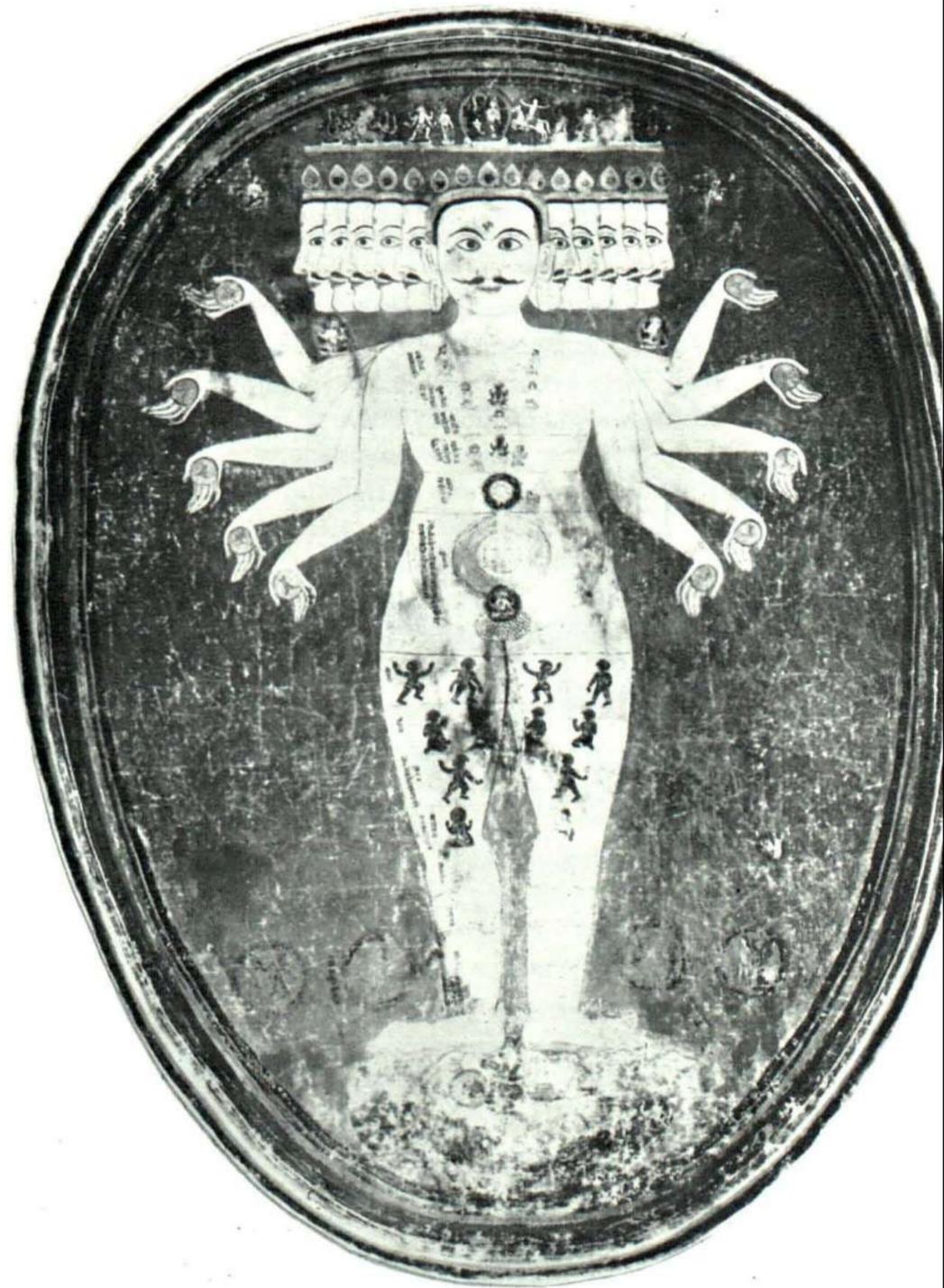
CAMBIO DE RUMBO DEL ARTE

A pesar de las reglas que también pesaban sobre las figuras Bhayankar o terribles, el artista parecía disfrutar de mayor libertad de acción con tal de que su interpretación tuviera por resultado un engrandecimiento del mundo del terror. En comparación con la sencillez, el equilibrio y la majestad de los resultados de la iconografía durante la época de los Gupta, el arte, llevado de la mano del tantrismo, manejado y transformado por principios esotéricos inmanentes en las mismas bases de una cultura antigua, cambió de rumbo. Ahora, el artista se permitía a sí mismo, y le era permitido por el conformismo de la época, disolver en su fantasía las realidades de las formas y expresar a su gusto la visión horripilante de su mente condicionada. A pesar de ciertas visiones brillantes de creatividad en el mundo imaginario de Chhoikyong, la mayor parte de las pinturas relacionadas con los Goinkhangs extraños y acusan la debilidad de la exageración. No obstante la tensión dramática de personajes cargados de pasión, el efecto general no es convincente. Las caras enmascaradas con aspecto de cólera y terror revelan falta de vida y una farsa incomparable. Y aunque la fantasía de las formas despierte gran curiosidad en el observador, reflejan un vacío de contenido emocional.

Donde el arte tantra nos ofrece una de las minas estéticas más ricas es, sin lugar a dudas, en la esfera del color y del simbolismo conjuntos, inspirado en tratados como el Vishnudharmottaran (tratado sobre pintura de la época Gupta), según el cual, cada Rasa o "emoción" debía ser expresada en su color correspondiente. Ulteriormente, el Sadhanamala (tratado budista tántrico), al describir los 312 Sadhanas o "procedimientos de oración", asociaba a cada uno de los cinco Dhyani Budas a un color y gesto propios. "Los Jinas (victoriosos) son Vairócana, Ratnasambhava, Amitabha, Amoghasiddhi y Akshobhaya. Sus respectivos colores son el blanco, el amarillo, el rojo, el verde y el azul, y exhiben correspondientemente los gestos de manos de Bodhyangi (enseñanza), Varada (generosidad), Dhyana (meditación), Abhaya (protección) y Bhumisparsha (tocamiento de la tierra) (11). Finalmente llegaron a convertirse en las personificaciones de los cinco Skandas o elementos cósmicos. Estos eran Rupa (forma), Vedana (sensación), Samjna (nombre), Samkara (conformación) y Vijnana (percepción). De este modo, los cinco Dhyani Budas convencionalizaban la perspectiva tántrica del mundo en series de cinco. En el proceso de deificación que siguió, todos los objetos eran deificados y convertidos en símbolos divinos: direcciones, peinados, tipos de protección, bailes, instrumentos musicales, tipos de luz, animales importantes; incluso los conceptos abstractos de Dana (caridad), Maitri (amor) y Gyana (conocimiento) fueron deificados y asumieron símbolos apropiados.

Los artistas que tenían que interpretar temas tántricos, confrontados con la imposibilidad de reproducir tal inagotabilidad de formas, inventaron un método ingenioso de "desmontar" y después "atar" los elementos. Así, Prapti (atinente) y Aprapti (no atinente) se convirtieron en los elementos más importantes y respondían a las fuerzas cohesivas y desintegrantes respectivamente. Cada elemento, por su naturaleza, se manifiesta momentáneamente, de forma que la totalidad de la existencia es comparada al cambio de efectos producido por un calidoscopio. Una visión maravillosa de este simbolismo singular es la representación simbólica de Yamantaka, donde una variedad de elementos se unen y conjugan por medio del elemento Prapti y producen una representación simbólica. Sin embargo, según normas tántricas, la manifestación es siempre ilusoria, ya que los elementos combinados que forman una imagen son intercambiables y están sujetos a las tensiones ejercidas por el elemento contradictorio de Aprapti. Los elementos dispersos, al mismo tiempo, tienen un valor simbólico propio cuando flotan en el espacio en busca de nuevos significados y símbolos ulteriores.

EDUARDO PASCUAL



VISHNU, PURUSHA. NEPAL. SIGLO XVIII.

1 El texto está reproducido por R. P. Chanda en "Indo-Aryan Races", vol. I, pág. 137.

2 "Khajuraho", Charles Fabri, pág. 8.

3 "Temple and Image Worship in Hinduism", J. N. Farquhar ("Journal of Royal Asiatic Society", 1928), págs. 15-23.

4 "The Nude", Kenneth Clark, pág. 6.

5 "The Erotic Sculpture of India", Max-Pol Fouchet, pág. 51.

6 Ibid. pág. 12.

7 "Kama Kalpa", P. Thomas, pág. 140.

8 "Khajuraho", Ch. Fabri, pág. 6.

9 "Khajuraho", Ch. Fabri, pág. 7.

10 "Buddhist Notes", G. Tucci, pág. 197.

11 "Himalayan Art", Madanjeet Singh, págs. 82 y 83.

NAIFS ESPAÑOLES CONTEMPORANEOS

Organizada por la Dirección General del Patrimonio Artístico y Cultural, en el Palacio de Cristal del Buen Retiro madrileño, se ha celebrado la primera exposición colectiva de pintores naifs. Ha sido una fiesta de color. Ha sido, también, una lección de poesía; honda poesía que se manifiesta con el lenguaje de la simplicidad.

Los críticos y los historiadores del arte, no siempre atentos a la obra individual de los naifs, se han preocupado en muchas ocasiones por definir el fenómeno y por investigar sus causas y sus efectos. A la hora de redactar esta crónica, cuando hemos querido apoyarnos en referencias bibliográficas, nuestra mesa de trabajo se ha llenado de fichas. Y el resultado no ha podido ser más desalentador. Porque ese destello violentamente luminoso de la pintura naif, ese terco realismo irreal que libera y encadena la obra de estos artistas no puede definirse. Los intentos de comprensión se quedan en torpes aproximaciones, en parcial captación de las señales que nos envían. Un arte antierudito y antipreceptivo, encaja mal en las fórmulas demasiado intelectualizadas que usamos para reducir los movimientos artísticos a papel moneda de curso universal.

La pintura naif —y en esto parecen estar de acuerdo todos los que la han investigado— no es un movimiento artístico; no conoce ni practica una doctrina estética. Sus creadores, típicos exponentes de una actitud vital, carecen de una filosofía del arte. No intercambian sus experiencias técnicas ni sus descubrimientos formales. Como jilgueros enjaulados, contemplan el mundo y lo traducen en canto. Las doctrinas emanan de una elaboración mental; pero la pura y gozosa experiencia de la belleza, aprehendida por intuición, no puede traducirse en teorías, sino en obra. La verdadera pintura naif, cada cuadro ingenuo pintado por un espíritu ingenuo, es nada más ni nada menos que el beso con que una naturaleza humana corresponde, llena de gratitud y de sorpresa, al milagro de belleza plástica que se reproduce cada día ante sus sentidos cuando el sol se inventa los colores.

Por eso nada tiene de extraño que el análisis más lúcido del fenómeno naif se deba a un médico psiquiatra (1). No porque tras la obra de estos artistas se escondan siempre problemas patológicos, sino porque su creatividad emana directamente de las estructuras psicológicas y pocas veces, en la creación artística, están más unidas e interdependientes la personalidad y la expresión. “En un artista **profesional**, su biografía guarda sólo relación secundaria con su obra, que está condicionada por talento y formación, y siempre muy intelectualizada. En el naif no es así; la obra es prolongación de la persona, pues, entre otras cosas, ha fabricado su propia formación” (2).

Resulta también fundamental, para que nos aproximemos al fenómeno naif, la apelación que hace el autor citado a los dos factores que condicionan la obra de un artista: el “oficio” y el arte. La pintura naif es el resultado de un arte sin oficio:

“Faltando en el naif o no siendo importantes los puntos de referencia de perfección de oficio... La valoración y su diferencia con la “pintura mala” del aficionado, “sin arte ni oficio”, no es tan fácil; exige preparación por parte del espectador para captar dentro de la torpeza de realización el encanto y fascinación derivados de arte **nato, ínsito**, espontáneo del naif” (3).

Pero, si falta el oficio en el cuadro del pintor naif, no está ausente de su intención creadora. Estos artistas experimentan una verdadera veneración por la obra bien hecha y, habitualmente, no son conscientes de la limitación de sus medios técnicos. De las declaraciones que en algunas ocasiones se han publicado, se desprende con evidencia la seguridad que sienten, la certeza de estar en el buen camino y un cierto desprecio por otros géneros de pintura más elaborada y también con más capacidad de abstracción y de síntesis; términos que, para un pintor naif, parecen ser sinónimos de traición a la verdad. Podríamos decir más bien que cada artista naif posee su propio oficio y se plantea el problema de recrear cada vez la técnica adecuada para representar la realidad. Como, efectivamente, no es posible suplir, por un acto intuitivo, la cadena de descubrimientos y de experiencias que han ido enriqueciendo al patrimonio artístico de la Humanidad, el espectador percibe a simple vista la evidente torpeza; pero, si es un espíritu sensible, detecta al mismo tiempo la carga de poesía que se libera en cada cuadro y la lucha tenaz, honrada y paciente, con la materia. De ahí el atractivo irresistible, la garra que prende nuestra atención. Atractivo que, por paradoja, procede en gran parte de las limitaciones del artista. Un artista que piensa estar ofreciéndonos la más rigurosa “representación de la realidad” y, afortunadamente para nosotros; sólo consigue transmitirnos una directa “interpretación de su realidad”.

Surge en este momento la necesidad de que nos planteemos el problema de si el fenómeno naif es consustancial a la naturaleza humana o se ha producido en épocas relativamente recientes, como una consecuencia, e incluso como una reacción a la intelectualización excesiva del arte. Y queremos llevar al ánimo de nuestros lectores la idea de que nuestra insistencia en el uso de la expresión “fenómeno naif”, es deliberada. Lo empleamos, precisamente, en el sentido de manifestación de actividad natural; de acontecer espontáneo. Queremos poner énfasis, de esta forma, en el abismo absoluto que se abre entre la expresión plástica del naif y toda postura artística adoptada como consecuencia de un proceso intelectual. La aclaración es importante para nuestros propósitos, pues, si es rigurosamente cierto que siempre ha existido pintura ingenua, nosotros pensamos que la atención al arte naif se deriva del hastío que produce un arte superelaborado.

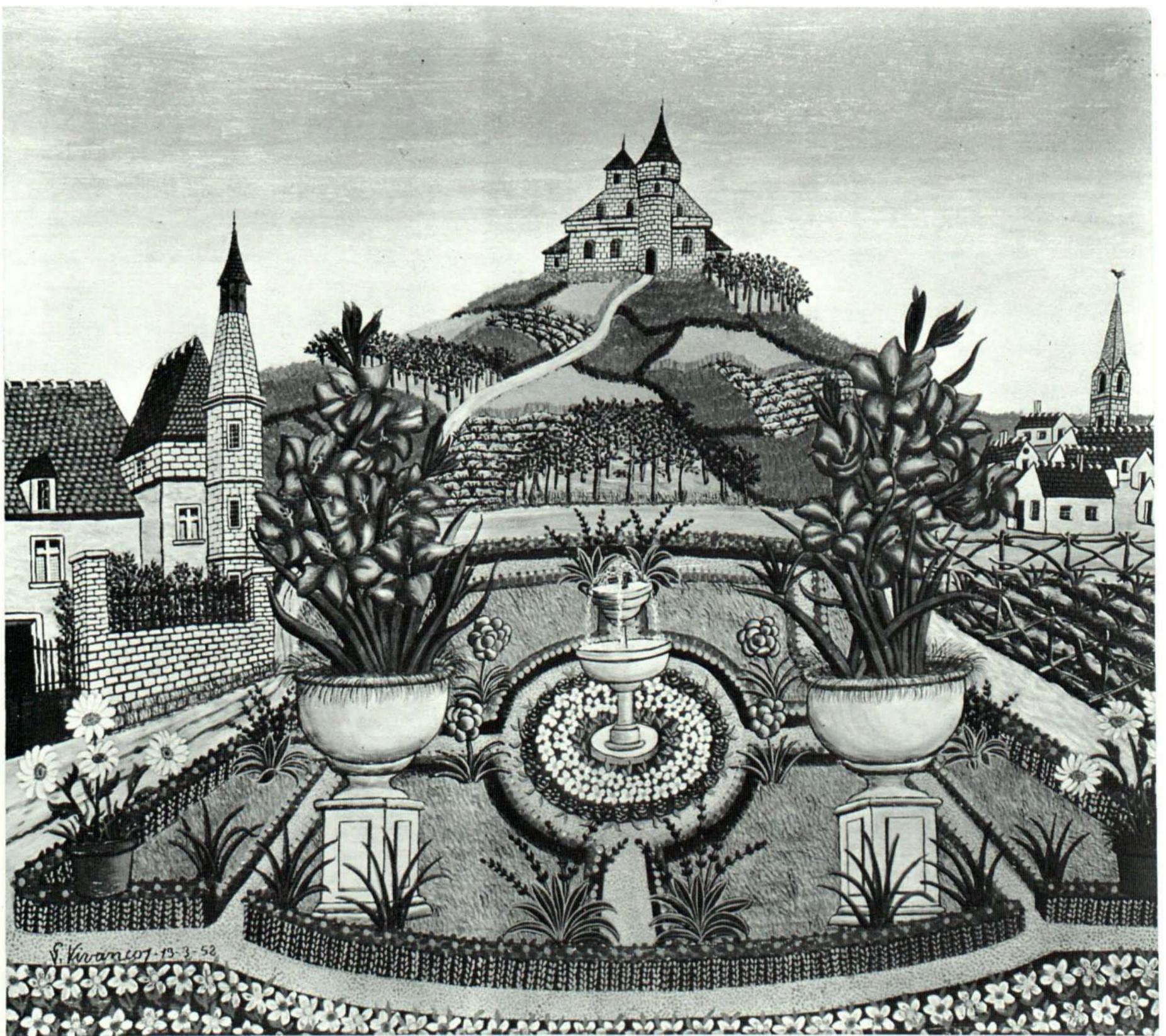
Cuando algunos autores evocan el ingenuismo de los pintores primitivos, parecen olvidar que respondía a una actitud espiritual consciente y voluntaria. También que esta ingenuidad en la representación de gestos y de volúmenes se corres-

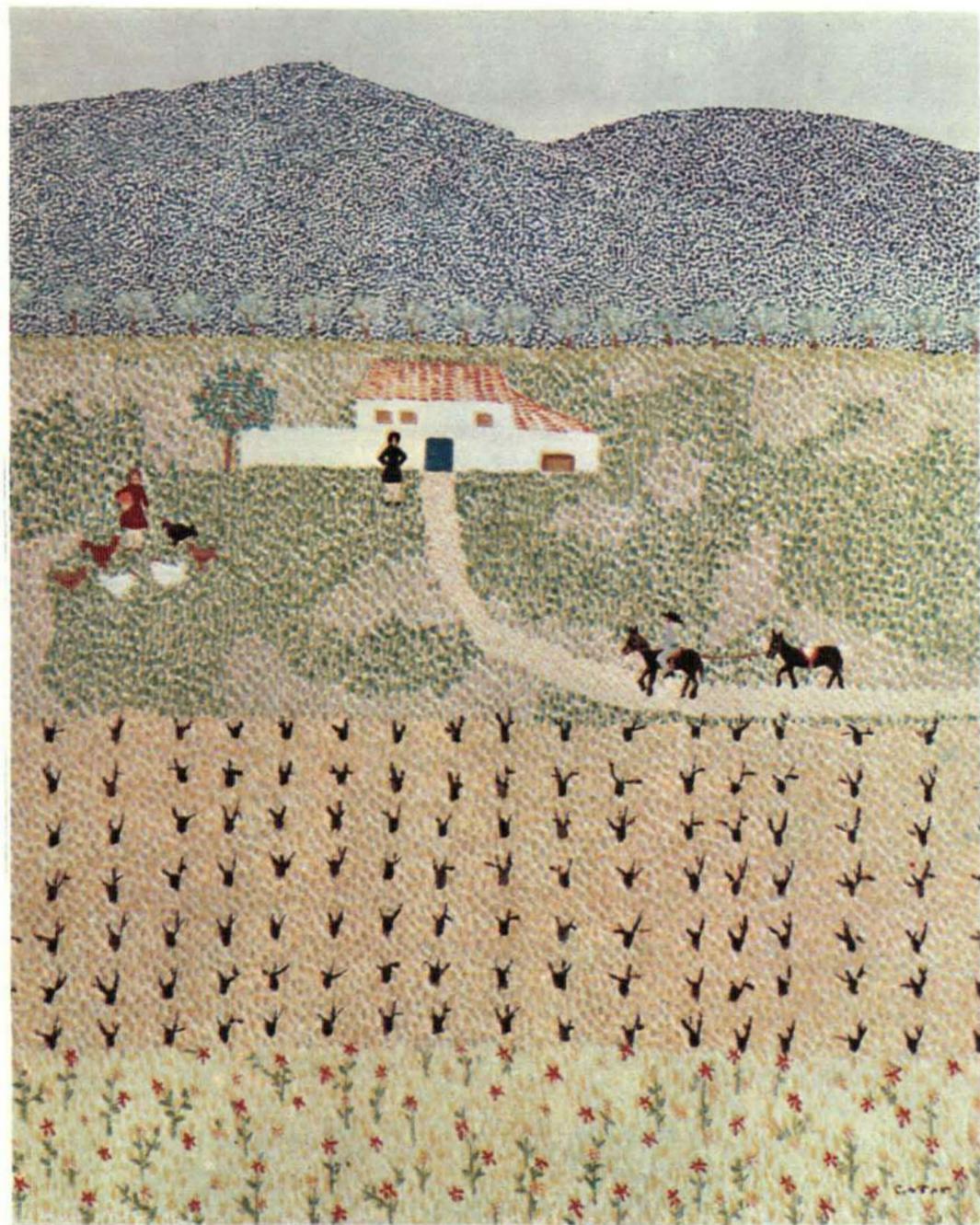
pondía con grandes descubrimientos técnicos que abarcaban materias tan complejas y variadas como los hallazgos de perspectiva y la búsqueda apasionada de los valores lumínicos. Pero, sobre todo, que esa representación de la Naturaleza era la consecuencia de un movimiento comunitario; de unas corrientes comunes, inteligibles y transmisibles en todo el ámbito del universo civilizado; que cualquier espectador estaba capacitado para percibir las claves, tanto estéticas como simbólicas, de la obra pictórica. Es cierto que también entonces existían los “malos pintores” —pero ya hemos dicho que no hay puntos de relación entre pintores malos y artistas naifs— y los pintores ingenuos que creaban tablitas de exvotos, muchas de las cuales nos llegan hoy con un aroma de poesía

que no ha sido marchitado por el tiempo. Creemos, sin embargo, que estamos ante dos manifestaciones distintas. El pintor de exvotos no se reconocía como artista ni era apreciado como tal. El sentido de su creación era de otro género y por otras motivaciones. No pretendía crear arte, sino dar testimonio de su fe. Y acaso no sea posible considerar como manifestación artística una obra que no ha tenido voluntad de creación ni ha despertado emociones estéticas en sus contemporáneos.

El arte naif, tal como lo entendemos hoy, nace cuando confluyen por maravilla, en la persona del **Aduanero** Rousseau, grandes limitaciones técnicas, genial e ilimitado sentido cromático y enorme capacidad de fabulación poética. Pero

MIGUEL VIVANCOS. «UN COIN DE LA DOUCE FRANCE». 1952.





PILAR GOTOR DIAZ. «MONTAÑAS AZULES». 1974.

para que su obra —expuesta en los Independientes desde 1886— obtuviese el reconocimiento universal, hubieron de producirse, en el mundo del arte, acontecimientos ajenos al pintor; manifestaciones que seguramente repudiaría Rousseau por apartarse de la ortodoxia artística. Así, las agotadoras investigaciones del impresionismo que abrieron las ventanas al paisaje acariciado por la luz, pero que cerraron la puerta a las técnicas tradicionales, las “preocupaciones constructivas” que se desprenden de la estética de Cézanne y, sobre todo, la gran falla telúrica del cubismo, pura elaboración mental, serpiente que se mordía la cola. No es extraño, pues, que el genio de Picasso descubriera la genialidad de Rousseau; que el año 1907 se crearan al mismo tiempo **Las señoritas de Aviñón** y la **Encantadora de serpientes**; que el banquete de 1908 fuese como el reconocimiento de la “compensación ingenua” necesaria para un arte que había desplazado su centro de gravedad del contenido al continente, del mensaje a la técnica, de la unidad a la diversidad (4).

El éxito de Henri Rousseau arrastró al de una legión de pintores naifs cuyo destino hubiese sido —sin la confluencia de tan felices coyunturas— agostarse entre la indiferencia del

público y de los coleccionistas, al margen de la pintura “oficial”, entendiéndose por oficial, a estos efectos, no sólo la académica y tradicional, sino la más informalista, siempre que se base en investigaciones válidas y acabe por forzar las puertas de las galerías. Cuando Bombois, Vivin, Vauchant o Séraphine Louis toman consciencia de su calidad de pintores naifs, ensanchan quizá los horizontes de su realización humana, pero introducen en su obra las primeras semillas de corrupción. A partir de ese momento —y por primera vez en la historia del arte— aparece el falso naif, el pseudoingenuo, que trata de atraer hacia su mediocridad una corriente de simpatía. “Pillines con salero” ha llamado gráficamente el doctor Vallejo-Nágera (5) a estos imitadores.

Desde la fecha histórica de 1908, el interés por el fenómeno naif ha tenido alternativas en el grado de entusiasmo, pero no ha desaparecido. En los últimos años parece haber experimentado, a escala mundial, una nueva y creciente aceptación. Pero si el primer descubrimiento se debió, sobre todo, al impulso de pintores y poetas, movidos por razones estéticas

MIGUEL RIVERA BAGUR. «LA FAMILIA». 1961.



HIGINIO MALLEBRERA. «JARRON CON FLORES». 1974.



más que sentimentales, esta nueva floración parece derivarse del interés de un público ansioso de autenticidad. Las corrientes informalistas, de tan variado sentido, de ciclo vital tan vertiginoso, creadoras y destructivas a la vez, capaces de cobijar durante algún tiempo a oportunistas mixtificadores, han provocado en el gran público un deseo de realidad. La respuesta artística ha venido por dos caminos: por el hiperrealismo, lleno de sabiduría, pero alejado muchas veces del verdadero aliento poético, y por la revalorización del arte naif que compensa con pura poesía la ausencia de refinamientos técnicos.

En las creaciones de los artistas naifs el arte se muestra sin sofisticadas vestiduras, se transmite mediante un lenguaje directo que no conoce las gramáticas. Tiene, en muchas ocasiones, más de estímulo que de logro. No hay que olvidar que es una expresión artística con las alas atrofiadas. Cualquiera de estos hombres y mujeres, si sus condiciones ambientales hubieran sido distintas, si hubiera sido diferente en trayectoria vital, se habría enfrentado con la dura tarea de la creatividad desde una perspectiva mucho más elaborada. Pero la misma ignorancia de sus propias limitaciones, la seguridad y la confianza en sus facultades y en sus técnicas, revelan una cierta inmadurez. El verso está quebrado; pero la poesía intacta.

Resulta emocionante y asombroso que artistas que han llegado a serlo a pesar de la dureza de las condiciones en que se desarrolló su vida —o precisamente por ellas—, hombres autodidactas, creadores que rara vez gustaron el vino del triunfo, puedan contemplar el mundo con mirada infantil llena de sorpresa y de ternura; que vean de color de rosa los sueños que interpretan. En expresión que ha tenido fortuna se se les ha llamado “artistas felices”. Nosotros no la creemos rigurosamente cierta, pero sí es verdad que han sabido ofrecernos una “pintura feliz”.

En las escenas tomadas de la realidad diaria, en la temática tan inclinada hacia asuntos infantiles, en el colorido brillante y armónico hasta que sus disonancias, hay un atractivo de fábula que se hace hoy más agudo cuando las tintas negras, la negrura de los tonos, el feísmo buscado con deliberación, pretenden ser el testimonio de nuestro tiempo. Hombres y mujeres a quienes en muchos casos no favoreció la suerte ni la sociedad, nos dan una lección de belleza, de optimismo, de alegría. Y, por ellos, en ellos, nos reconciamos con la vida.

Para la exposición madrileña se han aliado una suma de aciertos. La elección de la fecha, en plena primavera, cuando los mirlos del Buen Retiro cantan a los rosales en flor; la de la sala —el Palacio de Cristal— abierto a la luz como una pajarera; la selección de los artistas, tan diversos, unidos todos en un mismo empeño: embellecer la existencia. No resulta extraño que un público numeroso, sorprendido y entusiasta, haya correspondido con su presencia y con su aprobación.

“Esta exposición agrupa a los naifs españoles contemporáneos. Es la primera vez que se lleva a cabo este empeño. Se pretende mostrar la riqueza de un conjunto más de cualquier selección comprometida y discutible. Abarca desde el naif más primario al más depurado estilista” (6). Son 68 artistas que nos han dado, con generosidad, una gran fiesta para el

espíritu y para los sentidos. Entre ellos hay naifs puros y pintores cuya depuración espiritual les ha conducido hasta la expresión naif. Entre estos últimos, Carmen Ramírez de Lucas y Juan Jantón Vallejo-Nágera; la primera con sus pastores y sus paisajes ibicencos de inspiración belenística y llenos de un auténtico candor; el segundo —de biografía profesional suficientemente conocida— representa, con sus paisajes ingenuos o con sus refinados bodegones de libros, a esos “profesionales que presentaron una vocación tardía hacia el arte... como ocio compensador de la monotonía del trabajo cotidiano” (7). Pero son, sin duda, los naifs no electivos, los que se ignoran como tales, quienes despiertan, sobre todo, nuestra admiración. Quisiéramos dedicar en estas líneas un comentario personal a cada uno; conscientes como somos de que el elogio público es la mejor compensación a su labor hermosa y abnegada; elogiar, como merecen, su arte grande y su quehacer honrado. Sesenta y ocho artistas, con obra tan variada, escapan a nuestra capacidad de síntesis y a nuestras posibilidades de espacio. Desde el **Día festivo**, de Rosario Aldecoa, que abre el catálogo, hasta el **Tiovivo**, de Lola Alcántara, que lo cierra, hemos recorrido todo el fabuloso País de las Maravillas. Las elaboradas apariciones oníricas de “El Boliche”, las visiones cósmicas de “Manuelo”, los frisos deslumbrantes de Isidoro Carrascal, las expresivas tablas en madera de Agustín Fernández, el expresivismo —entre románico y goyesco— de Argimiro España, los paisajes miniados de José Finó Rosés, las escenas bucólicas de Eduardo Agustín Gamboa, el realismo y las dotes de observación del escultor Urbano Gamero, el universo poético de Tomás Meca, la suavidad cromática de Dolores Pagés, los “dechados” pictóricos de Pepita, la gracia expresiva de “Perol”, las perspectivas alucinantes de Vicente Pérez Bueno, las formas opulentas de las esculturas de “Piculives”, los estudios de distribución de masas de Faustino del Rey Camarena, los retratos soñados de Miguel Rivera Bagur, la belleza inmaculada de la pintura de Lolita Rodríguez, el sentido de claridad compositiva que hace transparentes las obras de “Fernández”, la infancia recobrada de Rosario Areces, los descubrimientos técnicos de Manuel Sánchez, los agudos retratos de Antonio Soria Pareja, la ingenuidad —ya ausente— de Domingo Uriarte, todas las obras, todos los nombres, merecen nuestro comentario y nuestra admiración.

Estamos seguros de que, con su generosidad de hombres y de artistas, nos perdonarán que centremos nuestro comentario en dos que nos resultan venerables por su arte y por su personalidad: Miguel Vivancos e Higinio Mallebrera. El primero, fallecido en enero de 1972, con biografía alucinante y desgraciada: huérfano, aprendiz de mecánico, coronel del ejército republicano, exiliado, prisionero en un campo de concentración nazi, enfermo crónico, regresó a España para morir —recién llegado— a los setenta y siete años. Si nos detenemos en su trayectoria personal es porque en la alegría de sus bellísimos paisajes, en el ritmo musical de sus “tiovivos”, están presentes la esperanza y el amor.

Don Higinio Mallebrera, decano de nuestros pintores naifs a sus ochenta y tantos años, descubrió la pintura pasados los sesenta. Hoy continúa de manera incansable porque



DOMINGO
URIARTE.
"LAS SEÑORITAS
TORERAS". 1965.

piensa que la perfección no es posible sin esfuerzo y sin estudio: "Todo cuanto se hace en la actualidad es rutinario, pues se dedican a pintar, pero no a estudiar" (8). Su esfuerzo continuado, su ensayo de técnicas diversas, su investigación colorística, constituyen un ejemplo de tesón y de juventud espiritual. Con resonancias del prerrafaelismo y de los grandes bodegonistas barrocos, con una paleta rica, clara y entonada, la obra de don Higinio Mallebrera excede con mucho la anécdota para inscribirse, de pleno derecho, en el gran arte universal. Con ella, con uno de sus opulentos, delicados, gozosos bodegones florales, queremos cerrar esta crónica. Que el perfume de su arte no se marchite.

JOSE MARIA CARRASCAL MUÑOZ

(1) Juan José Vallejo-Nágera, *Pintores naifs españoles*, en *BELLAS ARTES*, 20 (febrero 1973), págs. 7-11. Este ensayo, que consideramos capital para el entendimiento de la pintura naif, fue publicado como prólogo a una serie de estudios de artistas que aparecieron en sucesivos números de

la misma revista, y todo ello como anticipo de un libro de próxima publicación.

(2) Juan José Vallejo-Nágera, *ibidem*, pág. 11. De acuerdo con este planteamiento, que consideramos acertado, el doctor Vallejo-Nágera orientó el estudio concreto de cada artista dando "importancia primordial a su biografía y personalidad... reduciendo en cambio a lo indispensable las disquisiciones teóricas sobre la pintura que pueden suplirse con ventaja por reproducciones de sus obras". *L. c.*

(3) *Ibidem*, pág. 9.

(4) La expresión "compensación ingenua" está tomada del título bajo el que estudia la pintura naif el profesor René Huyghe en la obra de varios autores, *El arte y el mundo moderno*, I (Barcelona, 1972), pág. 345. Es lástima que este título, tan esclarecedor a nuestro entender del fenómeno naif, no encuentre luego en el texto el desarrollo que prometía.

(5) *L. c.*, pág. 11.

(6) Juan Antonio Aguirre, *Naifs españoles contemporáneos*. Prólogo al catálogo de la exposición (Ministerio de Educación y Ciencia, Dirección General del Patrimonio Artístico y Cultural, Madrid, 1975).

(7) *Ibidem*.

(8) Declaración del artista en la nota biográfica del catálogo de la exposición.

CRONICAS

EXPOSICIONES EN MADRID

Al filo ya del letargo artístico veraniego, el número de exposiciones de calidad es abundante y alto. Los pintores y escultores se preparan para celebrar muestras exposicionales en provincias de clima más apetecible y las galerías de arte de Madrid se disponen a ofrecer colectivas o a cerrar sus puertas hasta el nuevo curso.

El Grupo Zaguán presentó en Toisón una muestra colectiva. El grupo está integrado por cinco pintores y una escultora gallegos. Su unión no responde a tendencias ni a líneas estéticas comunes. Lo único común es el afán de difundir sus obras con una amplia visión y admisión de estilos. José Luis Carrión presenta una pintura de materia con cuerpos humanos en formación. Angel Cuesta Calvo, gran dibujante, hace una pintura bien delimitada, a base de tintas planas, juego entre geometría y masas informales pero de sugerentes identificaciones. Fernando Escobar presentó una serie de obras muy aptas para el mural, con su carga simbólica y su rotunda presencia. Vicente Mateo, pintura de materia, creadora de escenarios fantásticos, gran luminosidad y aspecto aéreo, en donde el artista lleva tiempo investigando. En la muestra de Tomás L. Nozal hay un aspecto cerebral que destacamos en la intención sugeridora y transmisora de emociones. La escultora Pilar Herrero, pese a su juventud, posee una inquietud propia de una categoría. El trato de diversas materias lo atestigua.

Una muestra de la nueva tapicería se presentó en la galería De Luis. Tapices realizados conjuntamente por el vasco Endika Etxenike y por la catalana Paula Vergés. Pertenecen a la joven generación de artistas que siguen su propia intuición creativa. Entrelazado, anudados y utilización de nuevos materiales son condicionantes de las que parten para componer los juegos de colores. La realización es algo que realizan en común a partir de un boceto, que no es boceto al modo tradicional del cartón copiado, llevado al tapiz, sino que es boceto en la medida en que los artistas conocen de antemano las posibilidades y las aportaciones de los materiales y la técnica empleada o escogida.

Una nueva galería de arte con desbordante programa de actuación, Kandinsky, Centro Difusor de Arte, abrió sus puertas con una muestra antológica de la obra del francés Latapié (1891-1971). Un artista que fue consciente de su preparación técnica y de esa influencia del mundo clásico, presente en algunas composiciones expuestas. La condición antológica de esta muestra contribuyó al conocimiento global del artista, cuya obra es poco conocida en España. Latapié fue un artista que siguió la lógica evolución estética de su tiempo. Una dilatada vida en unos años fundamentales de

cambiantes estéticas, vio el cubismo y lo practicó acertadamente, investigando en esos secretos visuales de la apreciación de un objeto desde distintos puntos de vista. El trato de la materia fue para Latapié algo que acaparó su atención en otro momento; siempre más al final la simplificación de las formas hasta extremos de imprecisión corporal. Las entonaciones cromáticas llegan a borrar las formas que el artista, para hacerlas presentes, las recorta en sus contornos con trazos seguros que se entrelazan con afán dibujístico y definidor.

Desde hace algún tiempo se observa cómo algunas galerías de arte son conscientes de su misión, que va más allá de la simple exposición y venta del arte, y abordan tareas de difusión, tareas didácticas de gran fuerza. La galería Vandrés, en este sentido, presentó una muestra interesante del artista Luga. Obras de participación audiovisuales-táctiles. Las obras en sí no resultan nuevas en cuanto al origen del que parte el artista; si son obras de contenido peculiar y sobre todo la manera de presentarlas, creemos, está de acuerdo con las necesidades del momento. Su contenido didáctico es fundamental. La charla y aclaraciones del autor, la constante invitación al público a que den vida a esas obras cambiantes en el tiempo, es algo fundamental. Ver la obra de Luga a distancia, sin ponerlas en acción, en movimiento y sonido, es quedarse a medio camino, es no entender nada o entender poco de lo que el artista quiere mostrarnos y nos muestra.

Algo así ocurre con la obra de Elena Asins, que presentó en la galería Sen. Una muestra a base de líneas, sucesiones lineales de profundo significado, que si no se explica previamente, a cualquier visitante poco habituado a enfrentarse comprometidamente con las muestras de un arte de vanguardia, podría parecer algo falto de sentido. La obra de Elena Asins, que en un tiempo fue figurativa, evolucionó en orden a un proceso mental. Ahora, Elena Asins, que ve en el tiempo el espacio de la evolución humana, que ve el tiempo como evolución, no como algo aislado metafísicamente, sino como objeto real, trata de ofrecernos gráficamente todo el problema del hombre actual que no dispone de tiempo libre más que en la medida en que se lo exige su propia existencia y supervivencia. Así, la continuidad lineal que se entrecruza, nos ofrece la realidad única, social y común en la que el hombre se auto-crea y se desarrolla. Es dentro de este entramado de conceptos y apreciaciones de donde parte la artista para ofrecernos

PILAR MENENDEZ PIDAL.



con un lenguaje gráfico, en cierto modo nuevo, desusado, unas consecuencias que ciertamente no entran en el espectador con la claridad con que entran en su entendimiento otras expresiones plásticas montadas sobre bases más usadas, más estudiadas, más entendidas.

El mundo de la investigación y de las novedades expresivas estuvo presente también en la exposición que nos presentó en Serrano, 19, el artista S. P. Hidalgo. Una obra muy cambiante y muy amplia. El deseo del artista de explicar, por la apariencia de la obra plástica, todo un mundo de sensaciones, realidades y apreciaciones, le conduce a abordar sistemas diversos: pintura, dibujo, líneas-estructuras, "collages" y algunas veces se vale de una frase escrita para apuntar mejor una idea. Destacada esta intención didáctica, presente en la propia obra, señalemos los cuadros de S. P. Hidalgo, interpretaciones personales de composiciones conocidas en la historia del arte, interpretaciones de contornos cromatizados con la apariencia del negativo lumínico. Sin embargo, no se guarda siempre una relación directa de negros y claros. Interviene el color sin una previa regla establecida que produciría la repetición, lo que nunca asoma en la obra de este artista. Al revés, podríamos ver en esta muestra que comentamos una constante sorpresa.

Aurelio Teno presentó una colección de esculturas taurinas en el Club Don Hilarión. Una escultura plena de fantasía, como toda la obra de Teno, desbordante de originalidad, tanto en las formas como en el trato y elección de materiales. Teno adecua su fantasía a la presencia del material, que en su escultura, en el conjunto de la obra acabada, parece expresamente creado para la escultura, lo que nadie diría apreciando ese mismo material antes de que Teno lo escoja y lo haga escultura.

La cerámica, procedimiento plástico antiquísimo, encuentra hoy novedades de gran fuerza expresiva. Junquera presentó una colección de cerámicas en la galería Fauna's. Hay en la presente obra de este artista una obra mural destacable, por cuanto están esos murales realizados previa fragmentación irregular. Influencias de estilos en la presencia dibujística y dominio técnico son dos condiciones propias de Junquera, que en esta exposición que comentamos presenta también una serie de vasijas con superficies mate y calidades muy peculiares.

Dos artistas brasileñas expusieron esculturas y acuarelas en la Casa del Brasil: Yolanda Rodríguez y Gladys Maldaun. Yolanda Rodríguez es una escultora con mucha gracia e inquietud. La variedad de formas y de planteamientos interpretativos de los cuerpos y la variedad de materias utilizadas, hablan de una artista que conoce técnicas diversas del tratamiento de materiales: el mármol, la piedra, la madera y otras materias propias de la fundición. En cuanto a formas, le preocupa desde las más libres hasta las más sometidas a la geometría del cubo.

Gladys Maldaun presenta una acuarela que se sale de las condiciones puras de la acuarela. Su trazo, su dibujo, está presente en notas de color, en pinceladas firmes que acentúan sombras y proporcionan relieve a sus composiciones. La transparencia propia y exigible al procedimiento desaparece en muchos fragmentos de sus cuadros.

Otra obra escultórica que nos viene del otro lado del Atlántico, de la Argentina, es la que presentó en la galería Zodiaco Alfredo Garzón. Una escultura que no puede negar los estudios de arte precolombino comparado con el arte



VICENTE VELA.

actual realizados por el autor. Una escultura inventada, influida por la apreciación de unas formas desgastadas, transformadas. Hay en la escultura de Garzón algo de vegetal, de sorpresa en la forma desplegada, que parece evadirse en el aire, tomar direcciones insospechadas, de bruscos cambios de trayectoria. Los adornos en la superficie de las zonas ocupadas por la materia, tienen un regusto cultural, un entronque con la cultura precolombina que da personalidad y viveza misteriosa a toda su obra.

La realidad está presente en la obra que Margarita Cuesta Pamies presentó en la galería Ynguanzo. En esta ocasión la presencia real del dibujo de la artista está en línea tendente al surrealismo. Poco empaste en los óleos, lo que supone un tratamiento parecido al de los dibujos iluminados que presenta. Un simbolismo insistente marca el momento actual de la producción de esta artista. Un momento poco definido e inseguro, fruto, por otra parte, de las corrientes actuales.

El género del paisaje estuvo representado por dos firmas: Cartujo y José Muncunill, que expusieron en galería Grin Gho. Una galería que lleva a cabo una serie de exposiciones en una línea paisajística muy interesante. Cartujo está dentro del esquema y la estilización de formas con una marcada influencia de Martínez Novillo, aunque no por eso la obra de Cartujo deje de tener sus propias peculiaridades en el tratamiento del color y en el de la materia.

En el caso de Muncunill advertimos una interpretación del paisaje que en las vistas de urbanismos y ciudades se presenta más barroco. En ocasiones, cuando el artista sale del paisaje y se encuentra con las figuras o los grupos, hay cierto recuerdo a la pintura "naif", que en los últimos tiempos está alcanzando importancia y acogida.



GARZON.

La pintura "naif" es lógico que encuentre en los espectadores a muchos seguidores y admiradores. La variada condición y preparación del destinatario del arte, del visitante de exposiciones es notoria. El caso "naif" es comprendido por todos, y no es que lo "naif" sea más comprendido por los menos entendidos, ocurre al revés. Los más entendidos en arte, generalmente los artistas, son los que más aprecian y aplauden las muestras estéticas "naif". El exceso de tema en la pintura actual, las consideraciones mentales, las posturas personales trasladadas a la obra pictórica, llega a cansar algunas veces, y lo "naif", totalmente desprovisto de complicaciones, encuentra entonces, en este instante más que en otro, un lugar de atención. Por eso la colección de obras más o menos auténticamente "naif" nos llegaron en varias exposiciones al término de la temporada.

Tarazona, que expuso en la galería Rotemburg, no es un "naif" auténtico. Es un pintor que aprovecha la traza "naif", la inocente presencia de objetos y escenarios en los que se advierte una intención decorativa en la realización de objetos y en la composición cromática. Manolo Tarazona no es "naif", es pintor consciente y preparado. Su intención es exaltadora de esas cualidades bellas de lo "naif". Un mundo sin preocupaciones, un mundo bello. Esa es su estética, y para presentárnosla como él quiere, lo hace así, con esa traza que muchos pudieran denominar erróneamente arte "naif".

Lola Alcántara, que presentó una colección de cuadros en Rayuela, es más "naif", aunque también hay unas notas que hacen pensar en que la artista proporcione en el futuro a su obra de elementos y constructivismos propios de la profesionalidad de pintora. Es lógico, lo "naif" es lo intuitivo, sin conocimiento alguno de los fundamentos de la pintura. Lola Alcántara es intuitiva pintando, pero conoce los fundamentos del arte y su razón. Su condición de "naif" estará presente en su obra mientras adquiere un conocimiento técnico que es algo que se adquiere aunque el ejecutor de unos cuadros no se lo proponga. La técnica es práctica y se cuele en el artista a través de los trabajos realizados. Quiero destacar algunos de esos motivos observados en los cuadros de Lola Alcántara: la fidelidad del color de las cosas, de los elementos, personas y arquitecturas, la expresión de los rostros de los personajes sobre todo cuando éstos aparecen en multitud alineada.

En Módena presentó una muestra "naif" la artista Carmen Ramírez. También hay intención de profesional, aunque el colorido sea caprichoso y subido de tonos, como es propio del "naif" puro. Hay ruptura de horizontalidades, muchas veces obligado por la inclusión de más tema, más relato del que, lógicamente, cabe en el rectángulo del cuadro. Hay anécdota y observación inocente y un dibujo que coincide con las reglas "naif", aunque, como dejo dicho, esto es algo que se procura conservar un poco forzosamente ante la duda de hallar fuera de lo "naif" un éxito similar al que se encuentra de antemano dentro de él. La obra de Carmen Ramírez tiene un encanto sedante, aleja al espectador del tormento y complicaciones de la vida, con sus visiones de ir y venir, de la existencia cotidiana y sin rebuscamientos.

Marco Antonio presentó una colección de cuadros en la galería Serrano, 19. Su técnica salta a la vista, sus empastes y esa manera de pintar en capas superpuestas le declaran un experto en el manejo de la materia. Marco Antonio presenta unos escenarios poetizados, llenos de ternura. Es como un canto a la vegetación, donde el artista encuentra un cromatismo muy rico y variado que le sirve de pretexto para componer sus cuadros llenos de vida y también de elementos descriptivos, pues la obra de este artista, al menos en el momento presente, es reflejo de la Naturaleza descubierta. Marco Antonio sabe llevar a sus cuadros ese encanto y ese sentimiento de admiración a la Naturaleza conjugándolo con sus dotes de pintor, investigador de nuevas técnicas y del tratamiento de la materia.

Volvemos al tema del paisaje para traer dos nuevas exposiciones en donde el paisaje asoma con frecuencia, aunque no sean temas únicos de estos artistas. Nos referimos a Teodosio Manzano y a José Lucas.

Teodosio Manzano expuso en Eureka. Es un pintor bien preparado, cuyo objetivo está en la interpretación del paisaje sin que la referencia real de los escenarios captados desaparezcan. Hay en sus cuadros riqueza de materia bien tratada al servicio de unas calidades. En el momento presente hay en la obra de Teodosio Manzano unos logros y una inquietud tendente a simplificar, sin que ello quiera decir que esa simplificación se incline hacia una realización rápida e improvisada. Sus cuadros, tanto los paisajes como los bodegones o composiciones de asuntos portuarios, están meditados y trabajados sobre un dibujo y una construcción, fundamento o esqueleto de toda su obra. Esa nota interpretativa es lo que proporciona personalidad a los cuadros de este artista.

El caso de José Lucas, que expuso en la sala de la Caja de

Ahorros y Monte de Piedad de Madrid, es el de un pintor muy seguro y rico en fantasía, dotes que el artista pone al servicio de una pintura auténtica, basada en contenidos cromáticos. En lo descriptivo, José Lucas se mezcla con la literatura. No describe cosas concretas, describe más bien problemáticas. Sus máscaras en escena componen la vida misma y sirven de entronque con una tradición intelectual, teatral, en la que el pueblo, el elemento humano del pueblo, es principal protagonista. La fantasía cromática del artista, al servicio siempre de la misma idea trascendente, se desborda con un dominio y unos signos novedosos que sitúan a José Lucas en un plano de gran interés. Hemos seguido la evolución de este joven artista en los últimos años y podemos decir que no es un convencido de aquello que persigue y domina. Su preparación le permitió desde el primer momento hacer una pintura dada al aplauso y al éxito. Sin embargo, estos logros no han sido meta fácil para el artista. Algunas veces ha dejado los efectos para la investigación nueva. Ejemplo de sincera búsqueda que, sin duda, tienen que dar frutos cada vez mejores en la producción de este pintor.

Pilar Menéndez Pidal presentó una colección de cuadros en Anne Barchet. Una obra distinta a la que había hecho anteriormente. Más deshecha, a base de manchas. La materia libre corre por la superficie del cuadro. Formas redondas, círculos y algunas veces una línea que contornea indefinidas figuras o cuerpos, presentan una rica gama de variaciones cromáticas de gran fuerza expresiva.

Otra muestra de gran valor fue la que nos presentó la galería Theo sobre la obra de Vasarely. Interesante muestra como las anteriores que nos presentó la misma galería en su nuevo local. La tremenda influencia de Victor Vasarely en la expresión plástica de este momento, de un gran sector de la plástica, queda patente a través de esa pintura que, con lenguaje nuevo, viene a sintetizar todo un concepto de la vida muy humano. Vasarely era un preocupado por el hombre en el momento presente y futuro. Eusebio Sempere, en su comentario del catálogo, nos recuerda palabras del artista escritas hace más de veinte años: "En el interior de la ciudad futura, la función poética evolucionará hacia formas industrialmente multiplicables, de fácil difusión, y la opción fundamental de integrar la obra a la comunidad, justifica la adopción de técnicas idóneas para esta difusión".

La idea del prototipo y su posterior desarrollo de posibilidades, preside la obra de Vasarely en una rica muestra de cambios y evoluciones, donde la óptica unas veces, el cinetismo, la modificación y la transformación geométrica de las formas y del color, construye ese desarrollo en el que el ritmo y la musicalidad parecen estar presentes en sus composiciones.

La exposición de Pedro Bueno en Biosca dio ocasión de reconsiderar una vez más los valores plásticos de su pintura, de un quehacer seguro, entroncado con la verdadera pintura del pasado y con notas presentes de modernidad. Bueno es un pintor serio, que ni se vale de trucos manidos o efectistas ni tan siquiera se sirve de la carga anecdótica que pudiera darles a sus estampas, a sus escenarios. Hay expresión en las composiciones, trasfondo ambiental en sus cuadros, pero nada más, no penetra en la historia de sus personajes. De ahí que la contemplación de los cuadros de Pedro Bueno nos conduzca siempre a la valoración puramente estética de su dibujo, de su técnica, de sus empastes y nos obligue a eludir toda literatura. Interesa su pintura más que el mundo pintado. El mundo que



MARCO ANTONIO.

pinta Pedro Bueno es válido en la medida que sirve al pintor de pretexto para hacer su pintura con un concepto serio.

Poco frecuente en las exposiciones fue la obra de Francisco Moreno Galván. Su libertad llega a esos extremos de no someterse con frecuencia al sistema de las exposiciones y todo lo que las exposiciones traen. Francisco Moreno Galván es artista por los cuatro costados. Su influencia picassiana no puede negarse, pero nunca mejor empleada la palabra influencia que en este caso. Lo que influye de Picasso en Moreno Galván no son las líneas ni las estampas en sí, sino el sentimiento libre de entender y vivir la existencia. Algo que cala muy profundo en el artista y que se deja notar en su obra. Su afición y algo más que afición a lo flamenco asoma en la obra de Francisco Moreno Galván con aires de trascendente mundo de misterios y de significaciones. En la muestra que comentamos, expuesta en la galería Península, había cuadros de diversas épocas del pintor, diferenciadas y entroncadas por ese afán siempre presente de decir más y más, de transmitir emociones a raudales. Para ello, el artista se vale, muchas veces, de la frase escrita. Así el doble efecto comunicativo encuentra su fin en el cuadro: significado de la palabra y grafismo de la escritura. Una muestra que nos sorprendió, por falta de riqueza de conocimientos anteriores sobre el pintor.

Vicente Vela presentó una colección de cuadros de reciente ejecución en Rayuela 19. Se aprecia en este momento de la obra de Vicente Vela un deseo de concretar escenas. La obra de Vicente Vela, con valores cromáticos, sentido espacial, luminosidad perforadora y cierto equilibrio presente, las más de las veces, en una simetría conservada, se vuelve concreta y aparecen formas e incluso figuras humanas que hasta aquí se intuían mediante la aportación fantástica particular del espectador. Ahora, el pintor concreta, dibuja al ser humano con gran precisión en muchos fragmentos corpóreos. La simetría se ha perdido también, dando lugar sus composiciones a cierta apariencia de un mundo caótico. Estos son los cambios más sobresalientes observados a través de esta muestra de Vicente Vela. Con ellos terminamos la crónica de Madrid por este curso, en espera de que el próximo continúe ofreciéndonos, al menos, la misma riqueza de contenido, que aunque dolorosamente nos obligue cada mes a la selección, nos alegra comprobar las posibilidades y la labor que las exposiciones aportan al mejor conocimiento y entendimiento del arte.

FRANCISCO PRADOS DE LA PLAZA

EXPOSICIONES EN BARCELONA

Un intento por penetrar en el mundo del misterio ha impulsado la obra del belga Pol Bury desde que, de la mano de su amigo el poeta Achille Chavée, se inició en el surrealismo. A los veintitrés años, en 1945, participó en la Exposición Internacional del Surrealismo de Bruselas. Y aunque después ha derivado desarrollando su propia personalidad y explorando mundos que le pertenecen, su obra mantiene un hilo de unión con el movimiento. Y en ella se plasma un intento que tiene correspondencia con algunos versos de Chavée, como los que dicen: "Es preciso partir hoy mismo/en este mismo momento/para asaltar al mañana/que ocupa posiciones inexpugnables". Su exposición en galería Maeght ha agrupado una amplia muestra de su obra con representaciones que van desde los años cincuenta hasta ahora. La parte más importante y sugestiva de su exposición es la formada por sus esculturas con movimiento. Bury nos sitúa ante un mundo obsesivo que parece estar observando a cámara lenta. Son esculturas que al mismo tiempo que para ser observadas parecen situarse ante nosotros para transmitirnos alguna advertencia, para manifestar de qué manera estamos en relación con otras formas, movimientos y apariencias que de tan familiares pierden ante nosotros su facultad de estímulo y sorpresa y nos sumen en la rutina. Por el contrario, las suyas son altamente convulsivas. El acabado, la perfección de estas obras, sus superficies cuidadas y pulimentadas que poseen una gran belleza en sí mismas son sólo la apariencia de algo que se nos presenta con la vida del movimiento y en ocasiones también con la del sonido. Pero el movimiento no viene condicionado de forma que su ritmo sea previsible, sino al contrario, es un movimiento en ocasiones apenas perceptible, muy lento y que acontece con unas leyes que se nos escapan. Y que por otra parte tampoco hemos de tener mucho interés en descubrir. En él se da como un desarrollo de algunas de las situaciones que podrían entrar en el mundo de Alicia, si su mundo perteneciera al de una sociedad tan tecnificada como puede llegar a serlo la nuestra. En todo ello además de implicaciones de diverso tipo, algunas de ellas rozando la trascendencia, se plasma un universo poético. Por su parte, Bury está considerado entre los más destacados poetas de vanguardia. Y sin duda es en los terrenos en los que viene trabajando como son además los del cine, la fotografía y la literatura, un iconoclasta, de lo que se han dado evidentes pruebas en esta exposición.

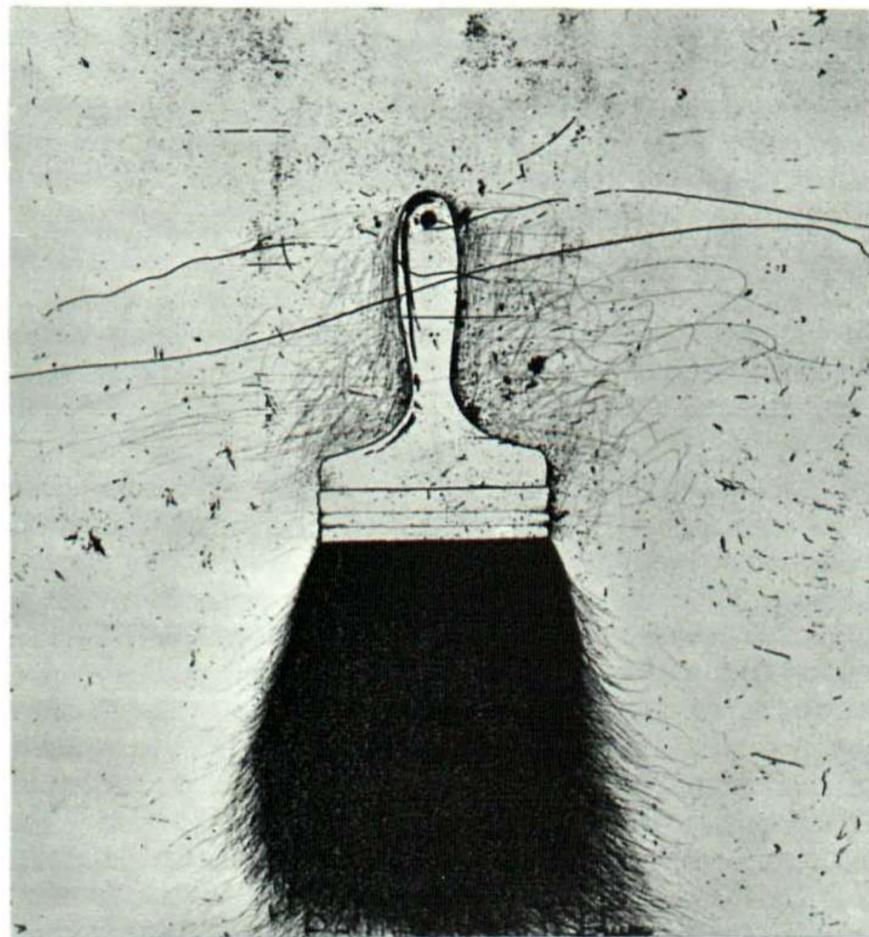
Jesús Reyes Ferreira, que en octubre de este año cumplirá los noventa y tres, es una institución en su país, donde es conocido familiarmente como Chucho Reyes. Su obra está inspirada en el arte popular mexicano y realizada sobre papel. En galería Pecanins hemos podido ver sus guaches plenos de un lirismo, una gracia, una imaginación y un desenfado que le sitúan además de en un puesto muy destacado entre los artistas populares, también en un buen lugar en el arte de nuestro tiempo. El ha contado con la amistad y la admiración de artistas como Orozco, Rivera,

Siqueiros y Marc Chagall y sin duda su trabajo reúne la atracción suficiente para ello. Posee una espontaneidad y un sentido del color que no son frecuentes y sus temas, muy sencillos: flores, caballos, ángeles, grutas, calaveras, nos muestran una sensibilidad fascinada por las manifestaciones del arte popular que posee, un extraordinario sentido plástico y un gran sentido del color, así como lúdico que comunica atracción y mueve la simpatía hacia lo que sale de sus manos.

El mundo de Juan Zúñiga, uno de nuestros más atractivos pintores naíf, ha tenido una amplia representación en la galería Laietana. Zúñiga, a lo largo de su evolución, ha conseguido depurar su estilo y al mismo tiempo que afirmarse en su mundo ampliar sus motivaciones. Ellas proceden principalmente de sus viajes a Inglaterra, que han aportado a su pintura una suave matización en el color y la incorporación de paisajes urbanos y de tipos que vienen a aumentar su no limitado repertorio. El mundo de Zúñiga es optimista en el sentido de que siempre aparece en sus escenas el indudable amor que siente hacia sus semejantes lo que por supuesto no impide que muestre también ante ellos su sentido del humor y que señale sus faltas. Estos cuadros están abiertos hacia una realidad que nos resulta atractiva, entretenida y plena de vitalidad.

En la galería Barbié, una interesante muestra que con el título general de "Alrededor de la realidad" acoge obras de Amalia Avia, José Luis Azparren, Amado Belles, Ramón Bilbao, Claudio Bravo, Félix de Cárdenas, Rafael Cidoncha, Cuasante, Florencio Galindo, Alfonso Galván, Teresa Gancedo, José María Garayo, Manolo Gómez, Roberto González Fernández, Julio H. Hernández, Jesús Ibáñez, Carmen Laffon, Ana Lentsch, Antonio López García, Francisco López, Rafael Marti Quinto, Ana María Muñoz Reyes, Eva Mus, Vicente Peris, Matías Quetglas, Francisco Reina, Bertran Segura, Cristóbal Toral, Enrique Vara, Vilajuana y Mariano Villegas. Este conjunto de artistas realistas, entendido el concepto en su aproximación hasta el hiperrealismo, pero sin entrar dentro de él, nos ponen de manifiesto cómo

JIM DINE.

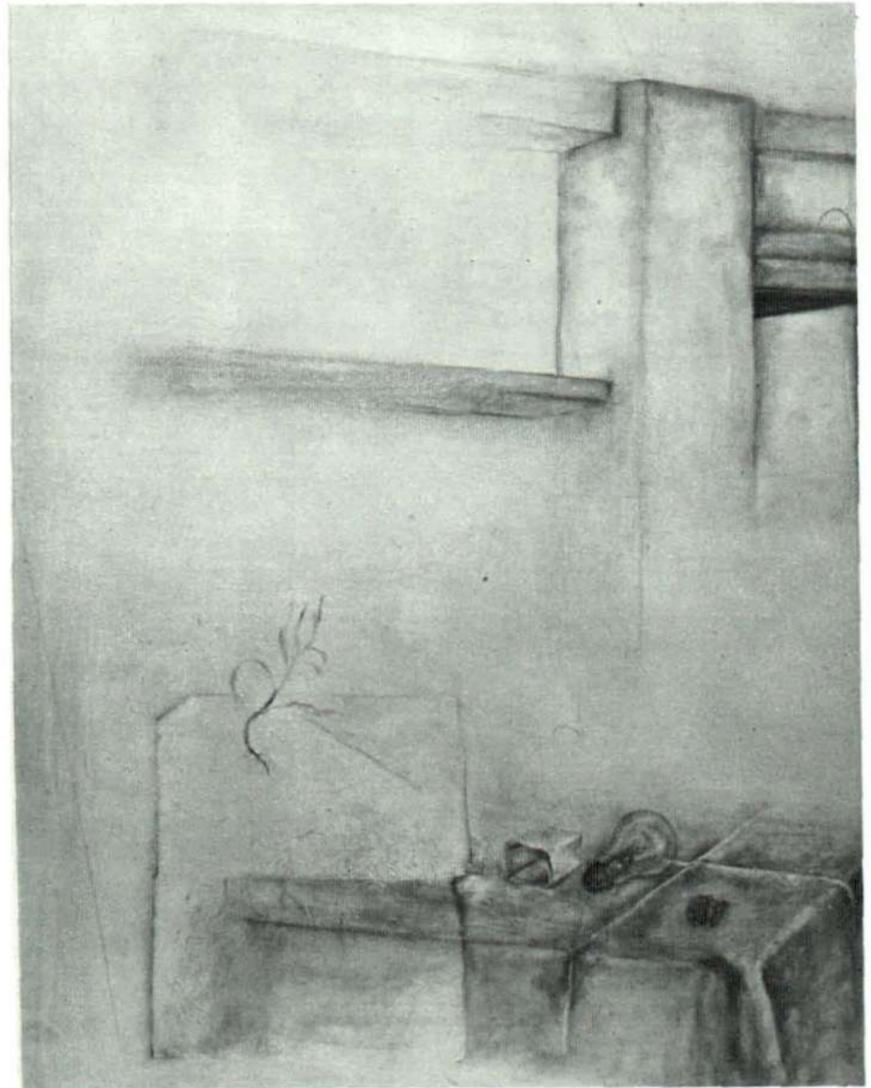


la transcripción plástica de la realidad es la tarea a la que se aplican muchos de los más sensibles artistas de nuestro tiempo consiguiendo muy buenos resultados y mostrando cómo este modo de expresarse no sólo no está en contradicción con un sentido actual del arte, sino que también lo expresa.

A la exposición, principalmente de óleos, de José María Guerrero Medina, le ha seguido una de sus dibujos, en la misma galería Lleonart. Guerrero en sus dibujos ofrece dos aspectos principales. Uno es el de los realizados con la tinta china y otro los que utiliza el lápiz de color. Con mucha frecuencia este artista ocupa parte importante de su tiempo en dibujar a la tinta china. Son principalmente apuntes y estudios preparatorios de sus cuadros. Pero sucede que estas obras en sí poseen un valor independiente y una espontaneidad que les es privativa. Su línea al mismo tiempo acerada y sutil, recoge la sensibilidad de su pulso y traduce una personal caligrafía muy cercana al dibujo que realizan algunos poetas. El buen pintor que es Guerrero Medina posee idéntica calidad de dibujante. En sus dibujos en color, sus obras paciente e intensamente trabajadas poseen la envergadura plástica de la pintura, pero el color del lápiz plasma en matices más sensibles, si no tan intensos de una gran sutileza.

El mundo de Molí, tal como hemos podido ver en su

JESUS REYES FERREIRA.



ANA LENTSCH.

exposición en galería Adria, está inspirado en el arte medieval, y en artistas como El Bosco y también Goya. Su filiación es surrealista, pero se trata de un surrealismo de escuela, que poca cosa aporta a la dinámica del movimiento. Sus cuadros están realizados o pretenden conseguirlo, con una técnica precisa y detallista. En ellos se hace gala de un aparente despliegue de imaginación que recuerda muy precisamente al Bosco, aunque hay una intención de transcribirla en un mundo actual. Lo mismo puede decirse de sus aguafuertes aunque en estos muestran un tono más cercano a lo actual. Pero Molí da pruebas de poseer una técnica que está en trance de depuración que estimo ha de ser beneficioso al desenvolvimiento futuro de su obra.

Una vez más, Joan Miró, en sus aguafuertes en color expuestos en la galería 42, da pruebas de esa juventud que se renueva constantemente. Sin duda uno de los más poderosos estímulos que han actuado desde sus inicios en la obra de este creador ha sido el mundo de la poesía y realizando una obra paralela a la de otros poetas ha conseguido algunos de sus más logrados frutos. Sería difícil encontrar en nuestro siglo otro artista que superara a Miró en este terreno. El motivo que ha suscitado estas obras ha sido por un lado el "Cantic del Sol", de Francisco de Asís, en traducción de Josep Carner y una prosa poética de J. V. Foix. En ambos mundos, Miró realiza connotaciones plásticas de intensa belleza. "El mínimo y dulce Francisco de Asís", tal como fuera definido por Rubén Darío, le da lugar a Miró para hacer un cántico de la Naturaleza en sus aspectos más luminosos y optimistas. Su color y su grafismo logran una intensidad de expresión plenas de optimismo y de sencillez. Cuatro colores, el negro, rojo, amarillo, blanco interpretan el texto de Foix y complementan su intensidad expresiva y lírica.



BURY.

Muy interesante la exposición de galería Ciento que muestra obra gráfica de Jim Dine, Folón y Paolozzi. Jim Dine sabe extraer de la realidad, de los objetos inmediatos y de uso cotidiano una expresividad concisa y sugerente que es en sí esencialmente una realización plástica profunda en el sentido que también lo son las botellas que obsesivamente, y profundizando en la pintura y en la realidad, pintó Morandi. Al mismo tiempo incorpora el tono del cartel añadiendo un matiz que le comunica un carácter de intensa actualidad a la que transmite un sentido de permanencia. Folón se basa especialmente en un color teñido de luces crepusculares o nocturnas y en paisajes irreales sitúa figuras inventadas que sentimos muy próximas. Paolozzi se expresa dentro de una atmósfera dadaísta. Su acumulación de elementos ordenados en un mismo plano, como en la superficie de una mesa o en un muestrario, aluden a una realidad cargada de tantas cosas accesorias que obstaculizan con frecuencia la espontaneidad de los movimientos.

A propósito de G. Carbó Berthold. Guillermo Díaz-Plaja inicia la presentación de su catálogo en galería Trece con estas palabras: "Lo que más me interesa, en la ya importante producción de Gustavo Carbó Berthold, es su condición de 'work in progress' de obra en continua fluencia vital. Su característica es la movilidad. Pero no una movilidad cualquiera, sino la que se adivina como producto de una fuerza o, si se quiere, de una "tensión" interior. Apoyada en una temática muy amplia que va de lo geométrico a lo visceral, y de lo visceral a lo onírico, el pintor pone en juego una combinatoria múltiple, en la cual los elementos cambian incesan-

temente, sin que por ello, en cada caso, las cosas dejen de estar en el lugar preciso donde el artista las ha configurado". Carbó Berthold, que posee una personalidad propia, por su obra se sitúa dentro de la tendencia, en cierto modo psicodélica, que roza a algunos artistas catalanes de las generaciones jóvenes entre los que destaca por su fuerza plástica, por el atrevimiento en el color y por la pasión que pone en la realización de sus cuadros, a lo que une una tensión que unifica el mensaje de paisajes e interiores, todos ellos creados por él, pues la realidad sólo le sirve de punto de referencia.

La obra de Enrique Salamanca, de la que ha hecho una buena muestra en la galería Nartex, si puede calificarse de escultórica no hay duda de que además engloba otras inquietudes dentro de las que se expresa que exceden lo mera y estrictamente escultórico. En ella hay una captación plástica del movimiento y la incorporación del sonido. Se sitúa, pues, en una zona de investigación y de incorporación de nuevos medios que pone a su obra en un punto de avanzada. Son estas obras de una realización rigurosa en la que se han utilizado material como el acero y el plástico. Pero lo que más atrae en ella es que su inquietud, la curiosidad de este artista, su atrevimiento no se expresa con vacilaciones, sino que le hace recorrer un espacio en el que se siente completamente seguro. Al espectador le sitúa ante una serie de suscitaciones que le invitan a extraer de determinados aspectos del mundo cotidiano el sentido de lo poético que ello comporta, al mismo tiempo que a sistematizar y ordenarlo. Salamanca es un inspirado, consciente de hacia dónde su obra se dirige.

"El poder creador de Ana Lentsch —dice en el texto del catálogo Modesto Rodríguez Cruells— equipara a la humilde planta de un ideal herbario a la mutilada estatua o al retrato de hombre o de niño. Sus cuadros, pintados, dibujados, rasgados o texturados diversamente, buscan la comparativa vibración y contienen un polarizado trémolo que emana de la riqueza de los modos empleados". El mayor acierto de esta artista belga, en su exposición de la sala Aribau, es la captación del matiz que tanto atiende a lo nimio, destacándolo con lírica acentuación, como a lo destacado o monumental lo envuelve en un halo a modo de sugestiva neblina que nos lo hace más cercano. Se trata de una pintura intensa, y la delicadeza de que hace gala acentúa esta solidez de sus realizaciones.

En Dau al Set, una exposición antológica de Manolo Hugué. Una amplia representación de esculturas, pinturas y dibujos con representación de sus diversas épocas. La sólida obra de Manolo Hugué aparece llena de coherencia. Como el testimonio de lo que fue, un destacado artista que en una época abierta a todo tipo de renovaciones se ciñó a la interpretación de la realidad, pero claro es a ello incorporó la inquietud de su tiempo. De este modo sus esculturas poseen ese tono convincente de lo que al mismo tiempo que producto de la observación lo es de la invención, y en ella las soluciones plásticas vienen dadas por la necesidad de sacar el mayor partido, con una loable economía de los recursos expresivos, de los modelos de los que se valiera. Viendo estas esculturas tenemos la sensación de que poseía un sentido escultórico ante el cual el motivo era una referencia y que si al interpretarlo se mantenía fiel a él al mismo tiempo realizaba una creación que podemos calificar de independiente. Y en ningún momento asistimos a la plasmación de ningún tipo de retórica ni de monumentalismo. Sus dimensiones esenciales son unas dimensiones íntimas que se proyectan ante nuestra sensibilidad a la que hace más receptible para el entendimiento de los aspectos de lo real en los que fijara su interés. Son esculturas que poseen un clasicismo que podemos calificar de independiente pues no responde a un modelo de escuela sino de la comprensión a través de la observación y por el camino de la inspiración de la realidad. Sus dibujos y sus pinturas, que están de una manera global en la misma línea de sus esculturas, son aspectos de su trabajo importantes en sí, pero que sobre todo nos ayudan a completar su mundo, a matizarlo y a penetrar más en el desenvolvimiento de su trabajo.

ANTONIO FERNANDEZ MOLINA

ANTIGUEDADES Y SUBASTAS

COLECCIONISMO DE VIDRIOS ESPAÑOLES

Nos hemos referido, en varias ocasiones, a la lenta pero continua revalorización que vienen experimentando, en el mercado anticuario y en las subastas, los vidrios y cristales españoles. A pesar de la sangría de ejemplares importantes que sufrió nuestro país durante el siglo pasado y en el primer tercio del actual aún es posible conseguir piezas destacadas y puede el coleccionista tener representadas todas las

VASO CUBIERTO, DE VIDRIO INCOLORO, CON ESMALTES. CATALUÑA. SIGLO XVI. MUSEE DE CLUNY. PARIS.



VASO DE VIDRIO AMARILLENTO. PROVINCIA DE GRANADA. SIGLO XVII. VICTORIA AND ALBERT MUSEUM. LONDRES.

fabricaciones. El frecuente contacto con buenos aficionados —que se ha hecho muy intenso desde que nos hicimos cargo de esta sección— nos ha deparado la sorpresa del gran número de personas que cultivan entre nosotros esta especialidad. También, del rigor científico con que estudian y organizan sus colecciones.

Ciñéndonos a nuestro tema, las posibilidades que se presentan a quienes deseen iniciarse en la adquisición de vidrios y cristales españoles, son a la vez amplias y reducidas. Las piezas catalanas del último tercio del siglo XV y primeros años del siglo XVI —especialmente las decoradas con esmaltes y oro— son prácticamente inexistentes en el mercado. Que nosotros sepamos, ninguna se ha puesto a la venta en los cinco últimos años. Vidrios castellanos, catalanes y andaluces, fabricados a partir del siglo XVII, aparecen de vez en cuando en los comercios de antigüedades; pero, en el mismo período de cinco años, sólo dos

veces los hemos encontrado en una subasta: una fue en la liquidación de una testamentaría realizada por Berkowitsch, donde se adjudicaron a muy poco precio ejemplares excelentes de Cadalso, Castril y la región valenciana; otra, en la sala Durán, que vendió una hermosa pareja de botellones catalanes del siglo XVIII, clasificados en el catálogo como venecianos. El tipo más frecuente es, todavía, el de los vasos del AVE MARYA, fabricación almeriense del siglo XVII, muy representativa. Son pequeños vasitos de petaca, con las dos primeras palabras de la salutación angélica, fabricados al soplar el vidrio dentro de un molde. Tienen gruesas paredes, muchas impurezas y una tonalidad que recorre desde el verde esmeralda hasta el azul verdoso. Los ejemplares que aparecen en el mercado suelen venderse con rapidez entre 10.000 y 12.000 pesetas.

El problema que presentan estos vidrios, además de su escasez creciente, es la dificultad de distinguir las piezas auténticas de las numerosas imitaciones. No pretendemos afirmar que se hayan falsificado de manera deliberada, sino que las formas, las técnicas y los estilos decorativos han pervivido en algunas

VASO DEL AVE MARYA. MARIA. ALMERIA. SIGLO XVII. INSTITUTO VALENCIA DE DON JUAN. MADRID.



manufacturas. Así, la famosa de Gordiola, en Mallorca, continúa reproduciendo tipos castellanos y andaluces. Recientemente una fábrica granadina ha lanzado series industriales que copian formas típicas en una imitación perfecta cuyo mimetismo llega hasta reproducir la marca del pontil.

El coleccionista de vidrios habrá de ejercitar una sagacidad casi detectivesca y desarrollar hasta límites extraordinarios sus facultades de observación. También deberá desechar algunos tópicos en sus juicios; tópicos muy extendidos que no responden a criterios científicos.

El vidrio incoloro se consiguió pronto en Cataluña; pero no en otros talleres españoles: serán siempre verdes, azules o amarillos, con una variedad casi infinita de tonos. Los andaluces del siglo XVIII tenderán al violeta.

Son muy frecuentes las lunas y burbujas de aire; en los vidrios andaluces del siglo XVII, las paredes estarán literalmente cubiertas de ellas.

Un vidrio antiguo presenta siempre estrías en sus paredes. Estas estrías son continuas y muchas veces afloran a la superficie.

Una pieza de vidrio que ha sobrevivido a los siglos presentará necesariamente señales del uso. Las bases tendrán multitud de arañazos, consecuencia del roce con los muebles —mesas, vitrinas y aparadores— donde han estado colocados. Pero las rayas, producidas por el azar, nunca serán regulares. Conviene tener en cuenta, además, que el número y profundidad de estas marcas está en razón directa al peso del objeto; de modo que, en ejemplares con poca masa, habrá que buscarlas con ayuda de un cuentahilos. Hemos observado, también, que las opalinas se rayan con menos facilidad. Los tapones y los golletes presentarán, por supuesto, señales de deterioro, desgastes observables a simple vista.

Un vidrio antiguo coloreado, generalmente en azul o verde, lo es en un tono muy intenso cuando se ha buscado deliberadamente el color, pero si éste parece por la presencia de impurezas será más pálido y el color estará distribuido de forma irregular. Este es un dato muy importante, porque las imitaciones modernas tienen una coloración uniforme ya que las sustancias empleadas se ofrecen en el mercado libres de impurezas.

Es cierto que los vidrios antiguos, elaborados con sosa, son generalmente muy ligeros; pero no es fácil que un coleccionista principiante sepa distinguir la proporción entre peso y masa. Por lo tanto, el dato de la ligereza no debe ser definitivo a la hora de emitir un juicio de autenticidad.

En el caso concreto de La Granja, escuchará decir

—incluso a expertos anticuarios— que sólo son auténticas las piezas poco pesadas. De esta manera se rechazan, como procedentes de otras fabricaciones, ejemplares importantes de autenticidad indiscutible. El error proviene del desconocimiento de un dato capital: en la manufacutra de La Granja se fabricó desde el primer momento el vidrio —efectivamente, muy ligero— y el cristal o "flint-glass" con adición de plomo, que es más pesado y de paredes más gruesas. El dato del peso tiene, pues, valor para determinar la composición de la materia, pero no es un criterio de autenticidad.

Exceptuados los vidrios catalanes de la época de esplendor, la única manufactura que usó el oro en la decoración fue la de La Granja. Aplicado en frío o a fuego, según la época, será normal que aparezca desgastado en los ejemplares auténticos.

Conviene advertir que las opalinas esmaltadas han sido muy reproducidas y que, en muchas ocasiones, resulta extraordinariamente difícil pronunciarse sobre su autenticidad.

Algunos ejemplares antiguos de vidrios incoloros (entiéndase el término incoloro en un sentido relativo)

AZUCARERO DE VIDRIO CRISTALINO, TALLADO Y DORADO A FUEGO. LA GRANJA. SIGLO XVIII. THE HISPANIC SOCIETY. NUEVA YORK.



JARRON DE VIDRIO VERDOSO CON HILOS BLANCOS. CADALSO. SIGLO XVII. MUSEO DE ARTE. BARCELONA.

presentan una opacidad total o parcial de aspecto semejante al esmerilado. Es consecuencia de una degeneración del vidrio producida por la mezcla empleada en la "frita" o por un enfriamiento demasiado rápido. Esta enfermedad es progresiva e irreversible.

Queremos anotar, por último, que la presencia de la marca del pontil o rugosidad en la base producida al apoyar el vidrio durante el soplado, indica que el ejemplar ha sido fabricado con técnicas artesanales; pero no es indicio seguro de antigüedad.

El vidrio no tiene apenas restauración: el coleccionista debe abstenerse de adquirir ejemplares muy deteriorados.

Como de costumbre, recomendaremos al buen coleccionista que se familiarice con los ejemplares auténticos que puede encontrar en los museos. Las colecciones más asequibles son, en España, las de vidrios castellanos y andaluces de los Museos Arqueológicos Nacional y Nacional de Artes Decorativas. Para los vidrios catalanes es imprescindible la visita a las del Instituto Amatller de Arte Hispánico, en Barcelona, y el Museo de Artes Decorativas de la misma ciudad. Dos libros, entre otros más especializados, son de consulta obligada: **Spanish Glass**, de Alice W. Frothingham (Londres, 1963), y el de María Teresa Ruiz Alcón, **Vidrio y cristal de La Granja** (Madrid, 1969).

JOSE MARIA CARRASCAL MUÑOZ

VIDA MUSICAL

En el mes de abril, mientras la Orquesta de RTVE, bajo la dirección de sus titulares, Odón Alonso y Enrique García Asensio, realizaba una extensa gira por los Estados Unidos que supuso un buen éxito para la música española, la Orquesta Nacional ponía una brillante rúbrica a su temporada.

En lugar del anunciado Alexandre Lazareff, vino a dirigir la Nacional el veterano Efrem Kurtz, director exuberante, alegre y simpático, que cae muy bien a nuestro público. Kurtz, moviendo sus brazos como aspas de molino o recogidos en repentino gesto, obtiene en general versiones brillantes y seguras. Así resultó la obertura "Russlan y Ludmila", de Glinka, que obtuvo muchos aplausos, como la "Cuarta Sinfonía" de Tchaikowsky, dicha con mucha fuerza y pasión rítmica, con todo el bombo y platillo necesarios para la mayor espectacularidad. La orquesta respondió muy bien, entre otras cosas, porque se sabe la obra de memoria. Sin los suficientes ensayos se hizo el "Quinto concierto para piano y orquesta" de Prokofiev, obra muy relacionada por técnica y ambiente con los otros cuatro, y que va de la amplia divagación, típica en el autor, a la gracia incisiva y el lucimiento rítmico, pasando por el violento "ostinato" que hace siempre su efecto cuando se toca bien. El solista, Wladimir Viardo, responde a la fama de la moderna escuela soviética. Su gesto, un tanto amanerado, no corresponde a la musicalidad de buena ley que preside su interpretación.

Ferdinand Leitner es un director de gran prestigio, miembro de esa gran escuela de artistas alemanes que fundan su técnica en una formación tan profunda como severa. Leitner logró con la Nacional excelentes resultados

en cuanto a sonoridad y planificación en la obertura "La clemencia di Tito" y en la "Cuarta sinfonía", de Bruckner, a la que su propio autor calificó de "romántica". En la monumental serie sinfónica bruckneriana se distingue la "Cuarta" por su concreción y su aire asequible. Es muestra de la rara mezcla de grandeza e ingenuidad que caracterizan la producción del compositor. Al cabo de los años, entra plenamente en nuestro público. Salvatore Accardo fue larga y entusiásticamente aplaudido en el "Quinto concierto para violín", de Mozart, interpretado con absoluta limpieza y afinación segura hasta en los momentos más comprometidos.

En el concierto siguiente, Frühbeck de Burgos comenzó con la "Sinfonía militar", de Haydn, desarrollada con decisión y gracia, con clásico equilibrio, subrayando muy justamente las alusiones a la música guerrera de la época. Al final hubo un "Bolero", de Ravel, planteado a un "tempo" animado y con el recurso de multiplicar la percusión para apoyar el "crescendo". El remate estruendoso invita al aplauso. Hubo algunos nervios entre los excelentes instrumentistas. Se había oído también el estreno en Madrid de la nueva versión para arpa y orquesta que Joaquín Rodrigo ha hecho de su archipopular "Concierto de Aranjuez", con destino al arte maravilloso de Nicanor Zabaleta. Poco se puede decir de esta experiencia. La música en sí no gana nada, a no ser la más amplia sonoridad del solista; pero lo que en la guitarra tiene verdadera gracia, en el arpa se "desangela" en cierto modo. El encargo de la Orquesta Nacional, "Concierto-capriccio para arpa y orquesta", de Xavier Montsalvatge, alcanzó un triunfo señalado y

merecidísimo. Zabaleta estuvo fenomenal en su difícil parte, complicada por la expresión y por la técnica. El compositor utiliza hábilmente un gran arsenal de percusión, con muchos elementos sudamericanos. Los primeros compases son una especie de homenaje al ruido, en el que Montsalvatge adapta a su propio lenguaje algunos recursos de vanguardia. Es obra clara en su forma, magistralmente escrita, interesante en los timbres, acertada en el diálogo, con absoluta libertad tonal. Las referencias a la música americana, con utilización de un tema popular paraguayo, "Pájaro campana", están muy lejos del antiguo "antillanismo" de Montsalvatge, y no sólo por la procedencia geográfica del ritmo.

Se cerró la temporada con la versión de concierto de "Carmen", de Bizet, que, si no se justifica mucho fuera de los escenarios, sirve al menos para gustar en todo su esplendor de esta gran música dramática. Hay que recordar la actuación de Ruza Baldani, apasionada protagonista, y de María Orán en una dulce Micaela. Muy bien el Coro Nacional que dirige Lola Rodríguez Aragón y la Escolanía al mando de César Sánchez.

Afortunadamente, las breves temporadas de ópera en el teatro de la Zarzuela, que salvan a la capital de España de una absoluta orfandad lírica, no se limitan en su programación a la rutina o la facilidad. Siempre se busca algo nuevo, poco frecuentado, interesante y fundamental para el buen conocimiento de la historia operística. Este año, el XII Festival de la Opera de Madrid ha comenzado con un significado éxito del Teatro Nacional de Praga, con tres importantes obras checas: "Dalibor", de Smetana; "Rusalka", de Dvorak, y "Katia

Kabanova", de Janacek. Todo un capítulo desconocido entre nosotros y que se nos presentó con la garantía de una interpretación fiel y cuidada. El Teatro Nacional de Praga, no tiene, como es natural, grandes divos internacionales en su compañía estable. Con alguna desigualdad, todos los elementos se encuentran dentro de un nivel digno del mayor aplauso. El coro es excelente y la orquesta muy segura. Los directores, muy experimentados y eficaces. La escenografía responde al prestigio del teatro checo, famoso por sus avances y su perfección. Con luces, gasas y diapositivas se logró en "Rusalka" un resultado del más alto valor artístico. También estuvo en la ópera de Dvorak el mayor éxito musical, gracias al profundo encanto de una partitura deliciosa en su riqueza melódica y en su orquesta flexible, llena de matices. En "Dalibor" utilizó Smetana un lenguaje más cercano al lugar común centroeuropeo que el de la popular "Novia vendida". Leos Janacek, el tercero en la serie de grandes nacionalistas checos, no fue un genial pionero como Smetana ni un músico tan variado ni de tan alta inspiración como Dvorak, pero reunía en su técnica y en su propia concepción musical una serie de indudables virtudes. Todo el aplauso merece esta presentación de la ópera checa.

El ciclo de grandes intérpretes de Ibermúsica terminó con la magistral actuación de Rafael Orozco en un estupendo Beethoven, un Chopin un poco excesivo en contrastes dinámicos y un fabuloso Prokofiev. Ruidoso éxito para Orozco, que expuso un gran despliegue de aptitudes mecánicas y musicales. Entre las obras fuera de programa recordamos un vertiginoso estudio chopiniano.

En el Real, organizado por Adamum, un recital de Agustín León Ara y José Tordesillas, ideal dúo camerístico, con César Franck, Turina y Beethoven. Es importante la inclusión en estas series de los artistas de España, cuya personalidad debe ser cono-



HERBERT VON KARAJAN.

cida por nuestros jóvenes aficionados.

La Fundación General Mediterránea, en colaboración con la Escuela Superior de Canto, comenzó su Ciclo de jóvenes cantantes. Los primeros fueron Manuel Pérez Bermúdez, con Miguel Zanetti, en Beethoven, y Tomás Cabrera, con Ana María Gorostiaga, en Schumann.

Otro dúo camerístico español de primera fila, que forman el violoncellista Pedro Corostola y el pianista Luis Rego, cerró el curso de Cantar y Tañer con un precioso recital: Schumann, Brahms, Debussy y el estreno en Madrid de una "Sonata" de Manuel Castillo, que se comenta en otro lugar y que obtuvo un gran éxito.

En mayo terminó el ciclo "Lunes de Radio Nacional", con una conmemoración de Joaquín Nin—recital de Josefina Cubeiro y Joaquín Nin Culmell— y la actuación, a dos pianos, de Javier Alfonso y María Teresa de los Angeles, con un interesante programa.

En el Conservatorio, Spiteri dirigió a la orquesta del centro en Mozart, Beethoven y un estreno de Grande Martin, que merece comentario aparte. En otro acto

fue solista Luis Antón. La sala del Conservatorio presenció también la reaparición de la Agrupación Nacional de Música de Cámara, formada por Javier Goicoechea, Pedro Meroño, Ricardo Vivó y Carmen Díez Martín.

Artur Rubinstein, un nombre por encima de todo adjetivo, un símbolo viviente desde hace años. En éste cumple el artista sus ochenta y nueve. Además de un recital benéfico, Rubinstein ofreció en el Real dos conciertos de Chopin y Beethoven, con la Nacional dirigida por su titular Frühbeck de Burgos, que antes consiguió una delicada y clara versión de la "Incompleta", de Schubert.

En el Ateneo, con Hindemith, Villa-Lobos y Beethoven, el excelente Grupo Instrumental Pro-Arte de RTVE, al que también escuchamos en Toledo. La Fundación March nos ofreció la interesante visita artística de Mauricio Kagel, compositor argentino residente en Alemania que se encuentra en primera línea de vanguardia en cuanto se refiere a la búsqueda de una nueva expresión musical y escénica. El Ciclo de jóvenes cantantes, de la Fundación General Mediterránea y la Escuela Superior de Can-

to, nos permitió escuchar las voces de Carmen Torrico, Paloma Pérez-Iñigo y Célida Alzola.

En la clausura de la Decena de Toledo y concierto extraordinario celebrado en el Real, Eugene Ormandy dirigió su Orquesta de Filadelfia. En comentario sobre la Decena me refiero a las cualidades de este gran conjunto sinfónico. Ormandy es un gran técnico, que logra lo que quiere sin gestos desmesurados. Esto no quiere decir que se esté siempre de acuerdo con su espíritu interpretativo, que resulta algunas veces frío, como aséptico, aunque el resultado se salve siempre por el camino de la brillantez y del virtuosismo. Fue mejor el Haydn de Toledo que el Mozart de Madrid. La "Segunda", de Brahms, en el Real, tuvo más luminosidad que sentimiento romántico. La orquesta se lució en Respighi y Ravel.

El Festival de la Opera, en Madrid, continuó con "Tristán e Isolda", gloriosa y peligrosa obra, pues es difícil darle todo lo que necesita. Si este drama no sale perfecto, pierde más que si eso sucede con una ópera de distinta significación. Fue un gran esfuerzo la sustitución a última hora de los cantantes que tenían a su cargo personajes tan fundamentales como el de Isolda y el de Kurwenal. La Orquesta de la Opera de Praga estuvo aquí, como en "Tannhauser" menos acertada que en las obras checas. El director, Heinz Fricke, es un maestro de buen oficio que pierde a veces la tensión y el sentido poético. En ambas producciones wagnerianas cumplió muy bien el coro de RTVE que dirige Alberto Blancafort. El tenor Helge Brilioth compuso un Tristán algo desigual. En cambio, Richard Cassilly hizo un Tannhauser apasionado y expresivo, superando con gran presencia de ánimo un pequeño accidente —una espina

en la garganta— que podía disminuir peligrosamente sus facultades. El bajo Peter Lager dio nobleza a sus personajes en las dos obras, así como la dramática y expresiva Josephine Veasey. Sólo regular, en Isolda, la sueca Gunilla af Malborg. El personaje femenino de "Tannhauser" estuvo bien servido por Marita Napier. Escuchamos a dos barítonos de mérito: William Dooley y Robert Kerns.

"Las golondrinas" es una obra bien significativa en la historia del teatro lírico español. Muestra de una música teatral con intención de altura, representa la temprana madurez de un músico de carrera muy corta. El director Gerardo Pérez Busquier es buen conocedor del fenómeno teatral, aunque alguna vez su sonoridad orquestal sea excesiva. También en "Las golondrinas" hubo sustituciones y retrasos. Enriqueta Tarrés hizo una Lina tierna y lírica, aunque su voz se va en algunas ocasiones al terreno de la acritud. Alicia Nafé, acertada, aunque un poquito corta. Vicente Sardinero realizó un gran esfuerzo, aprendiéndose su papel y poniendo un entusiasmo coronado por el mejor éxito. La Orquesta Nacional estuvo estupenda, como también en "El pirata cautivo", "La vida breve" y "Carmen". El estreno de Oscar Esplá, decano de los músicos españoles y figura egregia en el arte europeo, fue muy aplaudido. Obra pensada hace tiempo, "El pirata cautivo" sigue un sentimiento poético-fantástico, con momentos de gran aliento lírico. María Orán, Evelio Esteve y Pedro Farrés pusieron calidad y entusiasmo. A "La vida breve", obra que abrió a Manuel de Falla las puertas de la fama, se le acentuó su radical estatismo, tratándola, en coro y personajes, como un gran retablo. Recordemos otra vez la voz y el arte de Enriqueta

Tarrés y Alicia Nafé, con Evelio Esteve y Julio Catania. El planteamiento del ballet fue alegre y exaltado.

Rafael Frühbeck de Burgos obtuvo un resonante éxito con la "Carmen" escénica, resuelta tan brillantemente como la de concierto, pero aquí en su terreno auténtico. El titular de la Nacional llevó las riendas con admirable seguridad. La rusa Elena Obratsova dijo su papel con calor, emoción, voz bien timbrada y apasionada expresión. Se movió con gracia. Es una fiesta escuchar la voz de tenor, plenamente varonil, de Plácido Domingo, y no sólo por la técnica o el timbre, que son magníficos, sino porque Plácido es un músico y un actor de cuerpo entero. El público llegó con él al límite del entusiasmo. María Orán acertó de nuevo en esta Micaela. El barítono Marc Vento es un buen cantante, pero no con el impulso que esperamos de Escamillo. Muy buena la actuación del Coro Nacional y hábilmente espectacular la dirección de escena de José Tamayo.

Poco hay que decir de la visita de la Orquesta Filarmónica de Berlín, con Herbert von Karajan. Como siempre, hubo movimiento de un público que, en gran parte, no es el habitual de nuestros conciertos. Karajan dirige a sus "filarmónicos" con una vaguedad de gesto que no se podría permitir con otra orquesta. Esto no demuestra más que un severo y acertado trabajo de años. Orquesta y director triunfaron en dos días con Dvorak, Ravel, Schönberg y Beethoven, esta vez sin regalos, lo que no me parece mal. Si está mal, en cambio, que el director no responda con su presencia a la cortesía de sus entusiastas madrileños, que le aplaudían ya con la orquesta retirada de la escena.

CARLOS GOMEZ AMAT

CÉS LARA

El joven pintor argentino Alfredo Cés Lara reside desde hace unos años en España. Primero fue el ambiente artístico barcelonés el que acaparó al artista. Ahora se encuentra en Madrid, donde acaba de celebrar su primera exposición en la Galería Durán.

Su obra rinde culto a un poético misticismo impregnado de símbolos y alegorías. Un estallido de ocre difuminados, malvas traslúcidos o rojos llameantes y manchas de tiniebla, se expanden en ascensional trayectoria sobre el espacio en blanco del soporte. En ocasiones, son serenas mareas de azul las que rompen en encintados, que sustentan una ingravida figura de mujer, o un rostro nos deja ver la cara de la muerte, antes de someterse definitivamente a la fuerza destructora de lo ígneo.

No podemos sustraernos al



contemplar su obra de señalar las concomitancias conceptuales que ofrece con la "espiritualización de la Naturaleza", que propugnara Fichte en sus estudios realizados entre 1795 y 1797, que consideraban la actividad libre del espíritu como movimiento constante de la afirmación a la negación, como permanente superación de contrastes.

En las pinturas de Cés Lara encontramos, por encima de la variedad temática e incluso estilística, una constante que podríamos llamar de flotación, entendida ésta como aspiración indefinida a lo absoluto, como imposibilidad de tomar por finito ningún estadio de la marcha del espíritu. Si en sus obras realizadas en 1974 hay suficiente constancia de elementos figurativos, en las más recientes es la abstracción lírica la que termina por imponerse de una manera categórica, pese a que hallemos una figura o un rostro que emerge o se desintegra entre estelas vaporosas de colores difuminados y salpicados tenues. Sucede que su abstracción poco tiene que ver con el "automatismo" de Mathieu y sí mucho de control riguroso que permite diluir en líricas ondas expansivas una sinfonía cromática aparentemente en libre expansión, que sin embargo se halla sometida a una rígida estructura, no por invisible menos latente.

Extraordinario dibujante, Cés Lara se sirve de su dominio pictórico para revelarnos con la más pura nitidez la primacía de la idea y de lo espiritual en su obra. Estas superficies niegan realidad a todo aquello que supone inercia y opacidad del espíritu. Tal vez por ello su pintura nos sume en perplejidad ante el subjetivismo conceptual que comporta. La efi-

caz expresividad de pintura lleva al espectador a penetrar la intimidad del ser que a través de la misma se define.

ROSA MARTINEZ
DE LAHIDALGA

ALVARO DE BAPTISTA

Pocas veces una primera exposición alcanza como ésta un perfil profesional tan definido y un sentido tan armónico de la pintura, su desarrollo y su ejecución. En este sentido, Alvaro de Bautista se define como un artista ya maduro que ha consolidado un modo de hacer y una manera de ver a través de una dilatada trayectoria, y esta madurez quizá necesite una breve explicación sobre la pequeña historia de esta pintura y de su autor.

Nacido en Montevideo, Alvaro de Bautista estudia ingeniería, trabaja durante varios años en esta profesión y obedeciendo a una vehemente llamada vocacional abandona su trabajo para comenzar en Madrid y en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando unos estudios de pintura que desarrolla con paciencia y tenacidad durante cinco largos años. El resultado es la definición de una paleta, el conocimiento sobrio y exacto de una manera de componer, un dibujo y un método que en la mayoría de los casos proporciona a través de sus obras la sensación de que nos encontramos ante la veteranía del maestro.

Temeroso de cualquier tipo de improvisación, el artista ha preparado esta exposición, y así lo



evidencian los cuadros, con una dilatada asiduidad y sin dejarse llevar por ningún tipo de impaciencia. Metódicamente ha ido realizando retratos y composiciones de figuras hasta formar con éstos un caleidoscopio de personajes consolidando una temática que a través de la imagen del maniquí aparentemente deshumanizado hace una profunda crónica de la condición humana y entona un sosegado canto al humanismo.

El resultado de este trabajo es una página importante del realismo fantástico contemporáneo. Figuras de hombres y mujeres corroídos de abandono, marcados unas veces por los estigmas del deterioro, lustrosos otras de su cuidado repinte son los personajes que forman esta galería y que nos remiten a una manera de hacer, de ser y de existir, a una vida en soledad, apasionada, aun cuando los muñecos nos la disfracen de inexpresiva, tensa, aun cuando muchas veces los pies y las manos de los monigotes sean una cadencia frágil y flácida.

A través de estos personajes, Alvaro de Bautista revisa todos los géneros tradicionales. To-

mándolo como fondo y pretexto de la peripecia de sus protagonistas refleja paisajes abiertos y cerrados, desérticos y urbanos, de mar y de montaña, en los que alguna vez la piedra o el hueso ponen el contrapunto de una presencia alucinante llamando de una manera disparatada a la atención del espectador.

Otras veces, lo que Alvaro de Bautista realiza como rúbrica de sus personajes es un estudio de naturaleza muerta, aun cuando ya las propias figuras maniqués que fingen la vida sin apresarla están más cerca del bodegón que del retrato. En estos casos, un amoroso cuidado del objeto demuestra un talento poco común por el que el artista acredita su dominadora posesión de un género.

Tendremos que esperar nuevas investigaciones y exposiciones de Alvaro de Bautista en las que estén presentes las muestras de otros géneros pictóricos, más retratos, desnudos, composiciones de figuras con mayor número de personajes y otras indagaciones en el ámbito de la pintura realista en la que esta exposición basta para evidenciarle como una figura estimable, responsable de una tarea a tener en cuenta y definida por un rigor y una exigencia que no todas las veces se encuentra.

Igualmente hay que esperar una nueva aparición en la que podamos ver lo que de gran artista cultivador de un realismo lírico posee y define Alvaro de Bautista. La poesía insinuada en el gesto, en la forma, en el diseño fugitivo de una actitud queda un poco truncada al referirse a muñecos que en última instancia ofrecen sus rostros deliberadamente inexpresivos e insensibles. Y este es quizá el gran sacrificio que el artista ha realizado a una importante investigación de la forma, su significado y su sentido. Al presentar estos muñecos casi como seres humanos nos demuestra lo próximo que estamos a la más absoluta insensibilidad, al adormecimiento casi total de nuestras facultades de hacer y de sentir. Los grandes procesos de enajenación, las tensiones de

producción y consumo que en última instancia son los responsables de este horizonte de insensibilidad que el artista esboza, dan a esta pintura un contexto peculiarmente testimonial, pero lo sustraen la gracia y la belleza que podría alcanzar esta investigación de formas, volcada a explorar el auténtico ser humano, sus amores y su tristeza, sus impaciencias y sus esperanzas.

Con todo ello, esta primera exposición sirve para que incorporemos un nombre a la lista de los pintores hispanoamericanos que se están haciendo en España y curiosamente el nombre de un artista que milita en el realismo, tendencia en la que son muy pocas las figuras iberoamericanas que han llegado a adquirir y a definir un grado de maestría como el que a través de sus personajes demuestra Alvaro de Bautista.

RAUL CHAVARRI



SANTIAGO BUENO

Santiago Bueno (Madrid, 1954) estudia en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando, abandonando las aulas antes de concluir las enseñanzas. Descubre desde el primer momento unas sorprendentes condiciones de dibujante que aplica a la realización de unas obras de irreprochable corte realista. Un giro a finales del año 1974 orienta su todavía inicial carrera hacia la plasmación de un mundo de matiz expresionista entre mágico y sarcástico, en el que las figuras viven y participan de unas circunstancias indeterminadamente dramáticas. La santería, la macumba, los ritos primitivos de los pueblos marginados discurren en su obra paralelamente a una interpretación visionaria de la vida cotidiana, en la que Joaquín Aguirre Bellver ha visto ilustraciones que no se refieren a un libro, sino al río misterioso de las imágenes, las ideas, los sentimientos que afluyen, quién sabe de dónde, a nuestra mente.

En sus dibujos, Santiago Bueno establece una composición diferente, buscando un estilo que le permita afirmar



su apasionada investigación de un universo peculiar. Las figuras se presentan en la mayoría de los casos asediadas por la sorpresa, por la transformación de su entorno, por el descubrimiento que llevan a cabo de su propia soledad o por el acontecimiento inesperado e inexplicable que marca su destino. Toda una larga teoría de la existencia humana se despliega y se define en estos dibujos, caracterizados siempre por una destreza en el oficio y una imaginación en la concepción que pocas veces se encuentra.

Esta primera exposición de Santiago Bueno descubre también sus dimensiones de pintor, que se despliegan en un expresionismo referible, pero no semejante al que domina en su dibujo. Personajes igualmente solitarios, perfiles que a veces parecen ir presididos por una cierta brutalidad, viven una historia narrada con colores violentos y a veces implacables y proseguida en una composición que busca en todo momento el contraste entre colores y formas.

Nombre el de Santiago Bueno a recordar en la línea de los nuevos artistas españoles; obra no ya prometedor, sino en muchos casos cumplida y exacta. Como desvelador de un mundo fantástico, inusitado e increíble en su función de cronista de magias y de temores, Bueno ha presentado una exposición que convoca para con su nombre y su obra futura nuestra atención.

RAUL CHAVARRI

NOTICARIO INTERNACIONAL

PARIS Y RICARDO BOFILL

El joven y ya famoso arquitecto español Ricardo Bofill, según noticias francesas, no dirigirá el acondicionamiento del antiguo mercado central de París, obra cuyo proyecto de reforma le fue recientemente encargado. La prefectura de París ha indicado que el arquitecto francés, Emile Aillaud había sido encargado de asumir la responsabilidad de la concepción de un proyecto arquitectónico para el lugar en que se hallaba el mercado, siendo asistido por Ricardo Bofill y otro arquitecto galo, Bernard de la Tour d'Auvergne.

Por su parte, otros informes posteriores que complementan esta noticia, señalan que la remodelación de Les Halles, nombre con que se hicieron famosos los citados mercados centrales, se hará de acuerdo con los proyectos de Bofill, aunque la obra lleve la firma de un arquitecto francés. La noticia de que Emile Aillaud había sido encargado de asumir la responsabilidad de aquella obra ha sido puntualizada por el propio Ricardo Bofill, quien ha manifestado que la presencia de Aillaud en el proyecto estaba ya prevista de antemano: "Como arquitecto español —señaló Bofill— no podía firmar una obra a realizar en Francia, y menos cuando, en el caso, intervenían, además de circunstancias legales, cuestiones políticas. Entonces la solución que me ofrecían era nacionalizarme francés o firmar el proyecto junto a Aillaud, cosa que me pareció la mejor solución, ya que lo considero un gran arquitecto, tanto como excelente amigo".

El proyecto arquitectónico de Les Halles no sufre la menor modificación y sigue los planes marcados por el arquitecto barcelonés que, además, dirigirá la ejecución de los mismos, en colaboración con el arquitecto francés. El suceso es justamente el mismo que se sigue en España en cuanto a la intervención de arquitectos extranjeros en nuestro país.

BIENAL DE VENECIA

Se ha celebrado en Venecia una convención internacional sobre "la Bienal de Venecia, una institución al servicio de la contestación artística internacional". En el curso de las reuniones fueron objeto de debate las relaciones entre arte y público, el alcance de la creación artística en las esferas del trabajo y la escuela, el problema de la centralización, así como las perspectivas de los nuevos modos culturales. A esta reunión han asistido numerosos artistas, críticos y expertos de todo el mundo.

Por otra parte, según comunicaciones

de prensa, parece ser que tras sortear no pocas dificultades (las que viene arrastrando desde 1968), la Bienal de Venecia se propone abrir sus puertas de nuevo. Pero esta vez sin España, en razón de su régimen político, circunstancia esta que no se tuvo en cuenta en ninguna de las ediciones anteriores de dicho certamen, en no pocas de las cuales los nuevos artistas españoles hicieron muy brillante papel. La decisión de excluir a España por el motivo apuntado la hizo pública Carlos Ripa de Meana, socialista y presidente de la Bienal, en el transcurso de una conferencia de prensa. En la misma, el señor Ripa de Meana también denunció en términos severos el estrangulamiento financiero a que la organización se halla sometida por parte de los diferentes poderes públicos competentes. Al parecer no se han recibido las subvenciones fijadas para este año, las cuales ascienden a unos catorce millones de pesetas. El señor Ripa de Meana se declaró dispuesto a "concertar alianzas" con cualquier organización susceptible de ayudar a la Bienal.

ESPAÑOLES EN EL EXTRANJERO

El Jurado de la IX Exposición del Cartel Turístico de los países euroafricanos y mediterráneos, reunido en Catania, otorgó el primer premio Elefante de Oro de la ciudad de Catania a España. Los carteles premiados fueron los titulados: "Feria de abril en Sevilla", "Ibiza" y "Campo de amapolas en Andalucía". Con España, "ex aequo", obtuvo el primer premio la Unión Soviética. Por otra parte, los citados carteles españoles obtuvieron también la Medalla del Ministerio de Asuntos Exteriores.

El primer premio de Escultura y gran medalla de la civilización de la Exposición Internacional Ciudad de Roma, ha sido concedida al artista español Rafael Spínola, de veintisiete años, natural de Sevilla. La obra premiada, "Llegaron ya", se trata de un volumen con rasgos figurativos sobre piedra artificial que representa la llegada de un grupo de artistas ambulantes.

DE NUEVO TUTANKAMON

Noticias de Londres informan que un doctor irlandés cree que ha descubierto la verdadera causa de la legendaria "maldición del faraón" que hace más de cincuenta años causó, al parecer, la muerte de los egiptólogos británicos, franceses y norteamericanos que visitaron la tumba de Tutankamon. El doctor George Dean, director del Instituto de Investigación Médico-Social de Dublín, cree que lord Canarvon, finan-

ciario de la campaña arqueológica realizada por Howard Carter para conseguir los tesoros de Tutankamon y muerto tres semanas más tarde del descubrimiento, fue víctima de una infección causada por excrementos de murciélago.

Según el doctor Dean, Arthur Mace, vicedirector del Departamento de Antigüedades Egipcias del Museo de Nueva York, y George Benedite, del Museo del Louvre de París, que visitaron la tumba y ambos murieron repentinamente, quizá contrajeron la misma enfermedad. El doctor Dean ha declarado que, por lo menos tres de las veinte personas que intervinieron en el descubrimiento, murieron por infección de polvo de hongo, adherido a las paredes de excremento de murciélago. "No tenemos absoluta certeza de ello", señaló, sin embargo, el doctor.

MUSICA DE LA EDAD DE PIEDRA

El profesor Serguel N. Bibikov, historiador y miembro de la Academia de Ciencias de Moscú, publicó en "El Correo de la Unesco" una amplia información que pone de manifiesto investigaciones capitales para la historia de la música. El profesor Bibikov relata el descubrimiento en la aldea de Mezin, cerca de Chernigov, Ucrania, de unos huesos de mamut de grandes dimensiones pintados de rojo y con dibujos geométricos grabados, que pueden considerarse como una de las más antiguas orquestas conocidas en la historia de la Humanidad, y data de unos veinte mil años.

El profesor Bibikov comenta: "El descubrimiento de esos idiófonos de percusión reviste el máximo interés para la arqueología, toda vez que hasta la fecha no se conocían, ni en la Unión Soviética ni en la Europa central u occidental más instrumentos del Paleolítico que unas flautas de hueso que, por lo demás, aún no han sido objeto de un estudio científico. El brazalete de sonajas ahora descubierto es el primer instrumento de este tipo perteneciente al Paleolítico que se ha encontrado en el mundo. Gracias a él puede afirmarse que el arte de la danza era practicado ya por los hombres de Cromagnon en la Europa central y oriental".

Las investigaciones que han desembocado en estos descubrimientos datan de 1952 y 1964. Los materiales descubiertos entonces fueron sometidos a los esfuerzos conjugados de arqueólogos, paleontólogos, médicos y especialistas judiciales en investigación de huellas, que estudiaron los huesos de mamut encontrados en el suelo de la cabaña paleolítica hasta poder poner de mani-

fiesto que estaban destinados a la producción de música, pudiéndose demostrar que se trataba de instrumentos de percusión.

Poniendo de manifiesto la trascendencia de estas investigaciones ahora dadas a conocer, escribe el profesor Bibikov: "Generalmente se ha considerado que la historia de la música se remonta a las civilizaciones del antiguo Oriente y de la antigüedad clásica. Con el descubrimiento de los instrumentos paleolíticos de Mezin es preciso situar sus orígenes por lo menos quince mil años antes, y admitir que la música rítmica existía ya en la época del hombre de Cromagnon, lo que equivale a decir que éste poseía nociones del ritmo y de la tonalidad y tenía conciencia de la fuerza emotiva de la frase musical. Cabe, pues, suponer que los hombres concibieron la música al mismo tiempo que el trabajo y que la organización social".

HABITACULOS PREHISTORICOS

También a la URSS corresponde esta segunda noticia arqueológica. En la República soviética de Azzervaidyan, en las estribaciones del Cáucaso menor, se acaba de descubrir el tercer habitáculo humano, por su antigüedad, en todo el mundo. Durante quince años de excavaciones, los arqueólogos han descubierto seis capas de yacimientos sucesivos que pertenecen a distintas etapas de los orígenes de la civilización. El yacimiento más joven corresponde a un período de hace unos ciento cincuenta milenios.

Durante la última expedición fue encontrada una civilización antiquísima, que se remonta a un millón y medio de años. Según los expertos, la gran revelación ha sido el hallazgo de un trozo de carbón de leña petrificado, lo que demuestra que el hombre dominaba ya el fuego en tan remoto pasado, mientras se venía creyendo que la utilización del fuego en la vivienda humana era de fecha muy posterior.

BIENAL DE SAO PAULO

En el próximo mes de octubre será inaugurada la décimo tercera edición de la famosa Bienal brasileña de Sao Paulo, de carácter internacional y en la que tantos éxitos lleva cosechados el arte español con la obra de Cuixart, Oteiza, Ponç, Isabel Pons, Leoz, Fernández del Amo, Pérez Piñero, Canogar, Villalba... Presidida por Francisco Matarazzo Cobrinho y patrocinada por la municipalidad paulina, en la venidera edición la muestra centrará su atención en las realizaciones producidas en el escenario artístico mundial contemporáneo, tales como las tendencias del arte experimental, "video-tape", películas en super 8, producciones audiovisuales, envíos postales, arte vivo, arte ingrado en el paisaje, etcétera.

La Bienal presentará asimismo una visión histórico-crítica de los movimientos artísticos de la década de los 50 y 60, enfocadas a partir de creadores anteriormente premiados en el certamen paulino; una exposición monográfica de

un autor cuya obra haya influido de manera relevante en el arte de nuestros días, así como diversos coloquios, seminarios y conferencias a cargo de críticos y especialistas de diferentes nacionalidades.

Representando al arte español, en cuyo nombre actúa como comisario Luis González Robles, concurrirán a la Bienal brasileña: Berriobeña, Abel Cuerda, Cuixart, Eufemiano, Olmos, Ponç, Sáez, Serra de Rivera, Total y Vaquero Turcios.

EXPOSICIONES EN LOS MUSEOS FRANCESES

— El Gabinete de Dibujos del Museo del Louvre presenta una exposición de "Dibujos de la Albertina de Viena", de los siglos XV y XVI, selección de sesenta y cinco dibujos italianos pertenecientes a las colecciones de la Albertina, de la que constituyen sus fondos más preciosos. Este conjunto, que no ha sido jamás presentado al público parisiense en unas proporciones tan importantes, está constituido, comenzando por la colección del duque Alberto de Saxe-Teschen, quien dejó a su muerte en 1822, a su sobrino el archiduque Carlos de Austria, más de trece mil dibujos que constituyen el núcleo de lo que es actualmente uno de los más célebres Gabinetes de Estampas del mundo. Algunas de las hojas pertenecientes en el siglo XVIII a coleccionistas franceses, como Pierre Crozat y el

(Continúa en la pág. 65)

XII CONGRESO MUNDIAL DE LA UNION INTERNACIONAL DE ARQUITECTOS



Se ha celebrado en Madrid el XII Congreso Mundial de la Unión Internacional de Arquitectos, que ha constituido el suceso de mayor relevancia arquitectónica y artística de la vida española en los últimos meses. Fue esta la primera vez que la UIA celebró sus congresos en nuestro país, en donde no volverá a corresponder otra asamblea de esta naturaleza hasta dentro de doscientos cincuenta años. El tema del Congreso fue el de "Creatividad arquitectónica: ideación más tecnología", y en él participaron las más importantes autoridades de la arquitectura internacional.

Los objetivos concretos del Congreso Mundial pueden resumirse en tres: el primero de ellos, determinar la metodología que permita mantener una correspondencia cordial entre las ideas y las técnicas, puesto que la arquitectura responde a una sola acción en la cual la belleza es una consecuencia de la aplicación de los nuevos conceptos arquitectónicos proyectivos y técnicos propios de nuestra época a la obra de arquitectura.

El segundo objetivo planteó la búsqueda de soluciones a los múltiples problemas que la inflación tecnológica presenta al arquitecto contemporáneo. Desde hace una década comenzó este proceso de inflación, en el que podemos destacar que cada diez años se duplica el caudal de cono-

cimientos científicos y tecnológicos, de tal forma que antes del final de siglo el hombre habrá agotado su conocimiento de la Naturaleza. De todo ello se desprende que el arquitecto está inundado de literatura profesional, incapaz de leer y consultar, pero absolutamente imprescindible de conocer. Por ello el Congreso de Madrid se planteó la siguiente cuestión: ¿Cómo hacer posible que el arquitecto domine toda esa gama de conocimientos científicos y técnicos?

Por último, el tercer objetivo fue definir la base formativa precisa y los sistemas de innovación, es decir, precisar cuáles son las disciplinas que deben constituir la base formativa del arquitecto —humanismo, creatividad, arte, etcétera— y cuáles son los métodos que existen para extrapolar, para inventar.

En resumen, este triple objetivo propuesto en el Congreso Mundial puede resumirse del modo siguiente: Considerar la arquitectura como arte y creación técnica; dominar la tecnología e introducir en la obra general de arquitectura un nuevo concepto creador significado por las exigencias de nuestro tiempo de vida.

Con la lectura de conclusiones y entrega de premios se realizó el acto de clausura en el Palacio de Exposiciones y Congresos del Ministerio de Información y Turismo. En su discurso de clausura, el ponente general del Congreso, don Rafael de la Hoz, puso de manifiesto la dificultad del Comité de Resolución para ordenar los 915 documentos recibidos y resumir las conclusiones específicas del Congreso. Las notas que se había propuesto la ponencia eran las siguientes: Reintegrar la arquitectura, domesticar la tecnología e introducir la creática, cuyos destinatarios específicos son: los educadores, los arquitectos y la sociedad. Entre las diez resoluciones generales adoptadas por el Congreso destacan las siguientes:

- Tanto las ideas como las tecnologías de la creatividad arquitectónica deben responder a los ideales sociales de la Humanidad.
- La arquitectura se encuentra mediatizada sustancialmente por condicionantes económicos, sociales y culturales y especialmente por la explotación del suelo, alentada por intereses ajenos a las auténticas necesidades humanas.
- Los errores arquitectónicos y urbanísticos de los países más desarrollados deben ser tenidos en cuenta para evitar su repetición en aquellos otros en vías de desarrollo.
- La Administración y los arquitectos, en los países en vías de desarrollo, deben consignar los valores positivos autóctonos, con el fin de preservarlos como base de sus

propias tecnologías, evitando los desequilibrios provocados por las tecnologías importadas.

- La desigual distribución de la población y el desempleo en el mundo suponen un desafío a la arquitectura y la urbanística, que deberán encontrar nuevas formas que eviten el deterioro del entorno y favorezcan la óptima utilización de la energía y de los recursos naturales.
- Se estima indispensable la participación activa de los arquitectos en los centros de decisión.

Además de estas resoluciones generales, el Congreso de la Unión Internacional de Arquitectos aprobó un conjunto de recomendaciones dirigidas especialmente a los educadores, a los propios arquitectos, a la sociedad y a la Administración. Las recomendaciones hechas a los centros de enseñanza de Arquitectura, de tan grande importancia para el futuro de la profesión, fueron las siguientes:

- Para la enseñanza de la Arquitectura, entendida como un acto único de creatividad, donde se integran arte y técnica, es necesario formar al alumno en espíritu de humildad y en actitud de servicio a la sociedad.
- Se recomienda actualizar los planes de enseñanza, enriqueciéndolos con las metodologías de vanguardia que facilitan el proceso creativo y en especial el empleo específico de la herramienta electrónica.
- Es preciso introducir la enseñanza sistemática de la creática o metodología de extrapolación de conocimientos básicos entendida como técnica de la invención arquitectónica.

En cuanto a la Administración, el Congreso recomendó el afrontar los riesgos inherentes a la investigación a escala real de una arquitectura donde los prejuicios estéticos no dificulten una auténtica integración de ideación y tecnología, pidiendo que la Administración financie la realización de experiencias piloto relativas a programas sociales prospectivos con objeto de comprobar, con anticipación, sus ventajas e inconvenientes para mejor servicio de la sociedad futura.

Al XII Congreso han asistido más de tres mil arquitectos, acompañados de un millar de personas. El total de inscritos ha sido de 4.500, habiéndose cerrado la inscripción al llegar a esa cifra, porque la capacidad material del Palacio de Congresos y Exposiciones no daba para más; incluso muchos congresistas han tenido que permanecer en los pasillos durante las conferencias. Los países de habla española han sido los que han aportado la mayor representación al Congreso, debiendo destacarse que este ha sido el certamen arquitectónico al que han asistido mayor número de representantes de los países del Este. El próximo Congreso de la UIA se celebrará en Méjico.



CASTILLO DE O. NORMANDIA.

(Viene de la pág. 63)

príncipe Carlos-Antonio-José de Ligne, amigo del archiduque Alberto, quien adquirió el conjunto de la colección después de la muerte de este último en 1794. Entre las piezas más raras se pueden citar la "Alegoría de la lujuria", de Pisanello, el estudio de un "Apóstol" de Leonardo de Vinci, cuatro estudios de Miguel Angel, siete dibujos de Rafael —artista del que la Albertina conserva un conjunto excepcional—, dos estudios de Baroque, cuatro del Parmesano, la "Alegoría de la Victoria" de Veronés...

— El Museo de Bellas Artes de Caen presenta una importante exposición consagrada a la Arquitectura del Renacimiento en la Baja Normandía. Organizada en colaboración con la Dirección de los Archivos del Calvados, de la Mancha y del Orne y los museos de esos tres departamentos, esta exposición, que permanecerá abierta hasta el mes de septiembre, sigue a la del Año Europeo del Patrimonio Arquitectónico y ofrece un interés particular, porque si efectivamente los monumentos medievales de la región son muy conocidos por el público, todo el resto está por descubrir en lo que se refiere a las otras épocas y, principalmente, al Renacimiento. Para el público es una revelación, puesto que descubre modestos edificios rurales casi ignorados todavía o bien el aspecto insólito de monumentos célebres que sólo descubre una mirada atenta, y a la vez supone el descubrimiento de la Normandía desconocida. La exposición circulará durante un año por los tres Departamentos vecinos.

— El Museo de Sevres ha presentado en exposición las ricas colecciones de porcelana del siglo XIX. La producción de la primera mitad del siglo, bajo la dirección de Brongniart, revela una prodigiosa calidad técnica y estética. Durante el Segundo Imperio dominó el interés por la técnica, lo cual dio lugar bajo la Tercera República a una sorprendente creación, contra las que se desencadenaron

las críticas de la prensa. A finales del siglo XIX se manifiesta una imaginación desbordante y un virtuosismo técnico, que se pone de manifiesto en las obras aquí exhibidas.

— Por último, el Instituto del Medio Ambiente ha presentado en las Galerías Nacionales del Grand Palais de París, un estudio para destacar el papel de la percepción sensorial del espacio arquitectónico, considerado como un lugar de evolución. Este estudio ha sido realizado por jóvenes arquitectos de la Academia de Francia en Roma. "El volumen azul y amarillo" es un taller de la villa Médicis, de Roma, residencia de la Academia, con sus propias características. La toma en consideración del espacio ha sido efectuada con marcas coloreadas —azul y amarillo— sobre las paredes internas del taller. El conjunto de la exposición comprende: 200 piezas —dibujos, maquetas, aguadas, formas y grandes imágenes sobre lienzo— que fueron hechas en el taller, 150 documentos anteriores que sirven para comprender la evolución de los trabajos de 1964 a 1974; tres grandes dibujos e imágenes sobre lienzo, realizados en París a comienzos de 1975. El estudio presentado en el Grand Palais queda inscrito en la tradición de los ejercicios de representación del espacio de la arquitectura. Permite una difusión de la innovación en la concepción del "habitat", al mismo tiempo que abre el debate sobre la creación arquitectónica.

NOTICARIO NACIONAL

CONCURSOS NACIONALES DE BELLAS ARTES

Se han hecho públicas las bases de los Concursos Nacionales de Bellas Artes, en sus modalidades de Pintura, Escultura, Arquitectura, Dibujo, Grabado, Literatura, Música y Fotografía.

Pueden tomar parte en ellos todos los artistas y escritores españoles o que gocen de doble nacionalidad, incluida la española. Han sido incrementados, con relación a los de otros años, los distintos premios, que alcanzarán en la presente edición las siguientes cuantías: Pintura: 500.000 pesetas. Escultura: 500.000 pesetas. Dibujo: 100.000 pesetas. Grabado: 200.000 pesetas. Arquitectura: 500.000 pesetas. Literatura: 100.000 pesetas. Música: 500.000 pesetas. Fotografía: 80.000 pesetas.

Las obras premiadas quedarán en propiedad del Estado y serán destinadas a los museos nacionales. Los artistas y escritores participantes habrán de presentar su obras, de temas y procedimientos libres, en el Palacio de Exposiciones del Retiro, de la Dirección General del Patrimonio Artístico y Cultural, durante los días 5 al 19 de septiembre.

II PREMIO ADAJA

Ha sido convocado el Premio Adaja, en su segunda edición, dotado con

200.000 pesetas y realizado con tres accésit de 75.000. Pueden tomar parte en él todos los artistas nacionales o residentes en España, siendo libre el tema y pudiendo presentar hasta dos obras cada uno.

El tamaño de los cuadros no será inferior a $1 \times 0,81$ ni superior a $1,95 \times 1,30$, debiendo presentarlos enmarcados por una simple varilla. El tema será libre, se admiten todas las tendencias y pueden utilizarse en la ejecución toda clase de materiales.

Las obras deberán ser entregadas en la Caja General de Ahorros y Monte de Piedad de Avila, desde la aparición de las bases hasta el día 31 de agosto, haciendo constar en los envíos la siguiente dirección: PREMIO ADAJA. Centro de Recreo San Juan de la Cruz. Calle Reyes Católicos, 14. AVILA.

El fallo del premio tendrá lugar el día 1 de octubre.

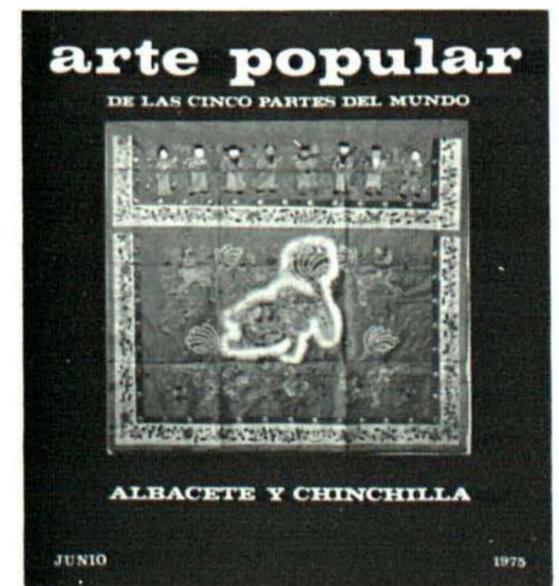
LAS COLECCIONES RAMIREZ DE LUCAS

Durante el mes de junio, el escritor, periodista y crítico de arte Juan Ramírez de Lucas ha expuesto buena parte de sus colecciones en Albacete y Chinchilla.

En la Casa de la Cultura albaceteña, la muestra estuvo dedicada al "Arte

popular de las cinco partes del mundo", con un total de 449 objetos de las más diversas procedencias y utilidades, desde una magnífica colección de 50 peines en madera hasta los papeles recortados con cuchilla, "ex votos", máscaras, encajes, etcétera.

En las salas del Ayuntamiento de Chinchilla se albergaron las mejores pie-



zas de cerámica, igualmente de muy variada procedencia, calidad y usos: botijos, gallos, figuras humanas, platos, ceniceros, etcétera.

Y en la Cueva de la Leña, Chinchilla, la muestra se dedicó a la pintura naif, con un total de 23 obras, todas ellas admirables.

Las tres exposiciones fueron patrocinadas por la Diputación Provincial de Albacete.

AMIGOS DE LAS BIBLIOTECAS

Se ha constituido recientemente la **Asociación Española de Amigos de las Bibliotecas**. Entre sus promotores, presididos por don Javier Lasso de Vega, se cuentan don Miguel Allué, don Martín Almagro, doña Carmen Bravo-Villasante, don Manuel Calvo Hernando, don Román Casares, don Ricardo de la Cierva, el marqués de Lozoya, don José María Desantes, don José Luis Crespo Vega, don Guillermo Díaz-Plaja, don Víctor D'Ors, don Antonio Fernández Cid, don Manuel Fernández-Galiano, don Arturo Fierro Viña, don José A. García Noblejas, don Antonio Garrigues, don Angel González Alvarez, don Teófilo Hernando, doña Carmen Llorca, don José María Oriol, don José Ortega, don Ezequiel Puig Maestro-Amado, don Faustino Rodríguez San Pedro, don Francisco Ruiz Jarabo, don Carlos Romero de Lecea, don Pedro Sainz Rodríguez y don Mariano Zúmel, don Severo Ochoa y don Francisco Guijarro.

La Asociación tiene como fin colaborar con la Administración en la instalación, fomento y utilización de las bibliotecas, así como el establecimiento de escuelas de bibliotecarios y estructuración de una política que permita la extensión de estas enseñanzas en todos los niveles de la docencia.

URBANISMO SEVILLANO

El Colegio Oficial de Arquitectos de Sevilla insiste en la reivindicación de la propiedad comunal de los terrenos sevillanos del Prado de San Sebastián, así como también en la absoluta negativa al uso especulativo de dichos terrenos —como proyecta el Ayuntamiento hispalense—, que incide en forma negativa en la relación del centro de la ciudad con los barrios periféricos y en la necesidad de que la ordenación morfológica de dicha zona facilite la conexión centro-periférica.

Para poner al alcance de la opinión pública los elementos de juicio necesarios a fin de conocer el problema del Prado sevillano, el Colegio de Arquitectos ha editado un libro perfectamente estructurado y elaborado por su Comisión de Cultura, en el que se recogen las tesis fundamentales sostenidas en la Semana de Estudios sobre el Prado de San Sebastián, que se celebraron el pasado año con intervención de destacadas personalidades del urbanismo nacional y extranjero. El volumen recoge también

la evolución histórica del Prado, un informe jurídico, un planteamiento urbanístico y las consideraciones acerca de la propuesta municipal.

Esta, la propuesta municipal, pretende la creación de un gran centro comercial en los terrenos del Prado, lo cual, a juicio del Colegio de Arquitectos, significaría ofrecer a la iniciativa privada terrenos cuya consideración jurídica es de dominio y uso público. El Colegio, a través de su Departamento de Estudios Urbanísticos, ha elaborado un catálogo con los posibles elementos de equipo que pudieran asentarse en el Prado, y entre ellos se señalan: parque metropolitano, jardín botánico, zonas deportivas públicas, parque de atracciones, cinemateca, teatro, biblioteca, guarderías, oficina de Correos y servicios municipales.

MONUMENTOS NACIONALES

El Consejo de Ministros, y por Decretos del Ministerio de Educación y Ciencia, se declaran conjuntos histórico-artísticos un sector de la ciudad gaditana de San Roque y el casco antiguo de la ciudad oscense de Barbastro. Igualmente se decretaron las declaraciones de conjuntos histórico-artísticos de los cascos antiguos de las villas de Salvatierra, de Alava; de Guimerá, en Lérida, y del castillo de Soto y su entorno urbano en el concejo ovetense de Aller. Se ha decretado al mismo tiempo la declaración de monumento histórico-artístico de carácter nacional de la iglesia parroquial de Cuerva, en Toledo.

A la vez, y por Decreto del mismo Ministerio de Educación y Ciencia, se amplía el Decreto de 13 de enero de 1972, que declaró de utilidad pública la adquisición de un predio denominado Els Munts en la localidad tarraconense de Altafulla, en que se halla enclavado un interesante yacimiento arqueológico.

Igualmente por Decreto se deja sin efecto el del 9 de marzo, por el que se declaró de utilidad pública la adquisición de una parcela para ampliación de instalaciones del Museo del Prado.

* * *

La villa gallega de Padrón, tan vinculada a la presencia del Apóstol Santiago y a la de la poetisa Rosalía de Castro, va a ser declarada Paraje Pintoresco por la Dirección General del Patrimonio Artístico y Cultural.

Y sobre restauraciones y consideraciones histórico-artísticas informamos que la Diputación Provincial de Madrid acordó la restauración del famoso castillo de Manzanares el Real, para instalar en él el Museo Nacional de los Castillos Españoles y el Museo Histórico Provincial, que acogerá los más importantes documentos que aún conservan los Ayuntamientos madrileños. El castillo de Manzanares el Real es una donación hecha a la Diputación por la casa ducal del Infantado y para su reconstrucción. Al mismo tiempo, la Diputación



MANZANARES EL REAL.

Provincial madrileña se ha dirigido a la Dirección General del Patrimonio Artístico y Cultural solicitando que se incoe expediente de declaración de Conjunto Histórico-Artístico del sector urbano de Manzanares el Real, en que están ubicados el castillo, la iglesia parroquial y la plaza, con el fin de proteger la extraordinaria belleza del lugar.

FUNDACION MIRO, DE BARCELONA

Barcelona ha inaugurado una de las instituciones culturales llamadas a ser fundamentales en la obra del arte nacional: el Centro de Estudios de Arte Contemporáneo de la Fundación Joan Miró. Los objetivos de la Fundación Miró determinan que el Centro de Estudios sea no sólo un lugar de conservación y presentación de obras de arte, sino también punto de encuentro, donde han de desarrollarse actividades experimentales e innovadoras; un Centro de información sobre el trabajo y las ideas de los artistas creadores y espacio de confrontación de los artistas y el público. El edificio del Centro de Estudios de Arte Contemporáneo, proyectado por el famoso arquitecto barcelonés José Luis Sert, refleja estos objetivos de la Fundación: salas de exposición, biblioteca, auditorio, donde se podrán realizar proyecciones cinematográficas; lugares de reposo y reunión, espacios para montar manifestaciones y espectáculos diversos, etcétera.

Pero la realización de estos objetivos requiere un tiempo indispensable de organización y "rodaje", informó el propio Centro de Estudios con motivo de esta inauguración. La misma exposición inaugural, que los directivos de la Fundación querían realizar sobre el tema "Miró, sus raíces catalanas, su desarrollo y su proyección sobre el arte contemporáneo", exige una larga y laboriosa preparación, lo que obliga a que la obra didáctica y laboral del Centro no podrá ser inaugurada antes de la primavera del año próximo.

Sin embargo, el Patronato de la Fundación ha considerado necesaria esta primera etapa ahora inaugurada, de organización y preparación, que se podrá desarrollar en las mejores condiciones si se hacen en contacto con el pú-

blico al cual la Fundación Miró pretende servir. Por esta razón, el Patronato decidió llevar a término la apertura de estas pasadas semanas, con la exposición de las obras de Joan Miró que pertenecen a las colecciones del Centro de Estudios de Arte Contemporáneo o que están en depósito confiado a su custodia. Fue deseo del Patronato abrir sus puertas con un homenaje a Joan Prats, el famoso "sombbrero" barcelonés, amigo entrañable de Miró y promotor de la Fundación, cuya colección se expone ahora al público por primera vez. Difícilmente una manifestación que tiene como principal finalidad iniciar las relaciones de la Fundación con el público y comenzar una necesaria etapa de organización interna y de preparación de actividades podría ponerse bajo un signo más evocador que el recuerdo de Joan Prats, el gran organizador de actividades de la vanguardia artística de Barcelona durante más de cuarenta años.

Esta inauguración de que damos noticia inicia una etapa en la que se irán precisando los objetivos y la vocación de la Fundación Joan Miró; objetivos y vocación que se espera presentar internacionalmente con la inauguración definitiva del Centro de Estudios de Arte Contemporáneo la primavera del año próximo, y que va a ser, como ya indicamos, una de las instituciones de mayor relieve en el campo del arte español.

HOTELES MONUMENTALES

Dentro del marco del Año Europeo del Patrimonio Arquitectónico y organizado por su Comisión Nacional, se ha celebrado en Madrid un coloquio sobre utilización hotelera en edificios histórico-artísticos, en el que han participado representantes de todos los países del Consejo de Europa, organizador del Año Arquitectónico, así como de varios países del Este. El coloquio, patrocinado por el Ministerio de Información y Turismo, fue dirigido por el marqués de Santa Cruz, presidente de la Comisión Ejecutiva española; el director de Acción Cultural del Ministerio de Asuntos Exteriores, don José Antonio Vaca de Osma, y don Manuel Sainz de Vicuña, subdirector general de Turismo.

Los participantes, entre los que se encontraban los señores Pirlot, Ausems y Martley, representantes del Consejo de Europa, y del Secretariado general del mismo, han efectuado dos rutas por España: una hacia Santiago de Compostela y otra a Andalucía, visitando varios paradores nacionales, a los cuales se dedicará un "stand" en la gran exposición que culminará, el próximo mes de octubre, en Amsterdam, el Año del Patrimonio Arquitectónico.

SOCIEDAD HISPANO-MEJICANA DE ARQUITECTOS

En la sede del Instituto de Cultura Hispánica de la capital española ha sido suscrito el acta de constitución de la Sociedad Hispano-Mejicana de Arquitectos,

cuya finalidad es el intercambio interprofesional, cooperación y mutua ayuda entre los arquitectos de Méjico y España. Firmaron el acta, junto con el duque de Cádiz, presidente del Instituto, el presidente de la Sociedad Hispano-Mejicana de Arquitectos, doctor René Capdevielle Licastres; el vicepresidente, doctor José Luis Ezquerro, y el miembro de la citada mesa directiva, doctor don Ricardo Arancón. Por parte española suscribieron el acuerdo un grupo de profesionales encabezados por los arquitectos señores don Luis Cervera, don Fernando Casinello, don Luis Moya y don Fernando Chueca, entre otros.

GRAU SALA-GONZALEZ SUAREZ

Ha fallecido en Sitges el famoso pintor Emilio Grau Sala, a consecuencia de una larga enfermedad. Durante muchos años residió en París, en donde adquirió un sólido prestigio artístico y en donde a la vez desarrolló la porción mayor de su inventiva pictórica, sin abandonar su relación con España, manteniendo a lo largo del tiempo una continuada comunicación expositiva. Grau Sala formó parte del grupo de pintores españoles que sin abandonar el mundo de la figuración desarrolló dentro del cuerpo de naturaleza una interpretación mágica cargada de luminosidades cromáticas de personal autoridad. Su obra es inconfundible por estos valores ornamentales de tan viva suntuosidad. Grau Sala estaba casado con la también pintora Angeles Santos Torroella y era a la vez padre del joven pintor Grau Santos. Había nacido en Barcelona en 1912, realizando su primera exposición a los dieciocho años en la sala Dalmau de la capital catalana, que fue la que le reveló ya entonces como el gran pintor que fue después. Más tarde se trasladó a París, en donde vivió buena porción de su vida. Desde hace algún tiempo residía en Sitges.

En Santa Cruz de Tenerife, en su residencia de La Laguna, ha fallecido el acuarelista tinerfeño Antonio González Suárez, uno de los más solicitados artistas canarios. González Suárez era profesor de la Escuela de Bellas Artes de Santa Cruz.

TESORO ARTISTICO TUROLENSE

Manifestaciones del obispo de Teruel, monseñor Damián Iguacen, expuestas en una pastoral que sobre el arte sagrado publicó el "Boletín Oficial" de su diócesis, señalan la situación de peligro en que se encuentra el tesoro histórico-artístico turolense, que podría desaparecer por hurtos, ventas, deterioros, descuido y reformas inadecuadas. El prelado añade que "voces de alerta se han oído también entre nosotros", y cita al recientemente fallecido profesor Pérez Embid, cuando decía que "en estos últimos años en España el problema número uno de cuantos afectan al Patrimonio Artístico Nacional es, desgraciadamente, la tremenda oleada de ventas clandestinas



TERUEL EN EL SIGLO XVIII.

que dicho patrimonio del pueblo español está sufriendo en los bienes de la Iglesia...; basta una ojeada a las tiendas de antigüedades de cualquier ciudad de España, en especial las del Rastro madrileño y similares, para adquirir una idea de tan gravísima dilapidación: Cristos mutilados, Vírgenes o imágenes de santos arrancadas de sus retablos, trozos de éstos, antiguos sagrarios...".

Al tiempo, el obispo de Teruel recuerda unas palabras del señor Iñiguez, autoridad nacional en la obra de nuestra conservación monumental, en las que subraya que "es preciso llamar la atención sobre los peligros que corre nuestro tesoro de obras de arte dedicadas al culto, que no provienen en modo alguno de las disposiciones conciliares, sino de un pequeño grupo de temibles exaltados, patrocinadores de su liturgia propia, sin reparar en sacrificios y destrozos".

En este sentido, monseñor Iguacen señala que son muchas las leyes civiles y eclesiásticas para la conservación de este patrimonio, y recuerda, entre otras, la carta circular de la Sagrada Congregación del Clero, que precisa lo siguiente: "Las cosas preciosas, y particularmente los objetos votivos, de ningún modo se vendan sin licencia de la Santa Sede, según el canon 1.532, estando firmes las penas establecidas en los cánones 2.347-2.349 contra los malvendedores, los cuales no deberán ser absueltos si no reparan los daños hechos".

CHRISTIE'S REDUCE GASTOS

La firma inglesa de subastas de obras de arte, Christie's, que hace algún tiempo fijó con una sucursal su residencia en Madrid, ha decidido reducir gastos y trasladar sus anteriores oficinas a otras más reducidas, aunque en contra de los rumores que habían circulado, no piensa suspender sus actividades en España. Las razones para esta decisión son las elevadas tasas fiscales que existen en España para la adquisición de obras de arte y su importación y exportación, y el que sólo esté capacitada Christie's como intermediaria para la compra y venta de objetos de arte, lo cual la incapacita para realizar ventas directas, como sucede con otras casas de subastas españolas.

También se indica que en esta decisión puede haber influido el sistema de

subasta utilizado por la firma londinense, que no tiene un precio fijo de salida, sino una estimación y una reserva concertada antes entre la casa y el comprador.

En cuanto a las tasas fiscales, mientras en Ginebra y Londres sólo se cargan al comprador el 5 y el 3 por 100, respectivamente, dicho porcentaje asciende en España al 24 por 100.

ANTIGUO MUSEO ZAMORANO

El Patronato de la Casa de la Cultura de Zamora ha dado a conocer un escrito en el que se pide la solicitud a la Dirección General del Patrimonio Artístico y Cultural de un detallado informe sobre el valor histórico-artístico del antiguo museo provincial zamorano, como acuerdo más importante tomado por la Junta de dicho Patronato. La demolición del citado edificio está por ahora detenida, porque en un último instante los técnicos descubrieron en él valores histórico-artísticos y recomendaron la inversión de veinte millones de pesetas para su conservación.

El referido inmueble estaba unido al viejo convento que albergó últimamente a la Delegación de Hacienda, deteriorada de tal modo su conservación que los techos se mantenían merced a un verdadero bosque de puntales, significando un riesgo constante. Sobre su solar se levanta ahora una moderna Delegación que, a la par que permite ensanchar una parte de la calzada, tiene un sobrante de terreno destinada a zona ajardinada.

En relación con esta noticia y con posterioridad a la solicitud apuntada, el Pleno del Ayuntamiento zamorano ha dado a conocer una carta del director general del Patrimonio Artístico y Cultural, profesor Alonso Baquer, en la que se comunica haber estudiado con el mayor interés la documentación aneja a la incoación del expediente de declaración de monumento histórico-artístico de carácter nacional a favor del edificio del antiguo museo de la calle de Santa Clara.

MARTORELL: NUEVO "PUENTE DEL DIABLO"

Martorell, la localidad barcelonesa a la que hizo famosa, artísticamente entendida, su histórico Puente del Diablo, monumento nacional, cuenta desde estos pasados días con una nueva edición ingenieril de un nuevo Puente del Diablo, en las proximidades del que desde el tiempo romano incorporó Martorell a la nómina de las más prestigiosas construcciones ingenieriles españolas. El nuevo puente sobre el río Llobregat es obra de dos ingenieros ya prestigiosos en la obra de nuestra constructiva viaria, José Antonio Fernández-Ordoñez y Julio Martínez Calzón, en cuyo haber profesional cuentan obras como el paso elevado

sobre el paseo madrileño de la Castellana y el Museo de Escultura al Aire Libre. Como la obra madrileña, el nuevo puente de Martorell es pieza admirable por su ligereza, esbeltez, pureza de línea y flexibilidad formal. El puente de Martorell fue comenzado en el verano de 1973 y su inauguración es próxima en el momento de redactar esta información. Cuenta con dos vanos laterales de 50 metros, contruidos, con el Paso de Madrid, con cemento, áridos y arenas blancas, y un vano central de cien metros, construido con acero Corten inoxidable. Su figura queda reflejada en el grabado que damos aquí, cuya singularidad le sitúa el lugar distinguido en el corpus de nuestra moderna ingeniería.

DE VARIA INFORMACION

— La techumbre de la iglesia de Santa María de Cap d'Arán, uno de los más importantes monumentos del románico aranés, del siglo XII, se está hundiendo a causa de la humedad que en el invierno afectó seriamente a su estructura. Con este motivo se ha constituido una comisión encargada de su reconstrucción, cuyo presupuesto inicial es de dos millones y medio de pesetas.

— Una talla en alabastro de Benedicto XIII, el famoso Papa Luna, ha sido encontrada en unas obras de construcción del alcantarillado de Calatayud. Con esta inesperada aparición han comenzado las excavaciones en la zona.

— Un homenaje póstumo a tres maestros de la arqueología española, los profesores Félix Hernández, Joaquín María de Navascués y Pedro Boch Gimpera, ha tenido lugar en el Departamento de Prehistoria y Arqueología de la Universidad Autónoma de Madrid. Glosaron los merecimientos científicos de los tres profesores desaparecidos el rector de la Autónoma, profesor Nieto Gallo; doña Ana María Vicente, directora del Museo Arqueológico de Córdoba; doña María Ruíz Traperó, profesora de la Complutense, y el profesor Luis Pericot, de la Universidad de Barcelona.

— Ciento cincuenta y seis ciudades tendrán este año Festivales de España. Por primera vez las artes plásticas figuran en la programación.

— Con una sesión pública extraordinaria, la Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría, de Sevilla, ha celebrado el quinto centenario de la fundación del monasterio sevillano de Santa Paula.

— El pleno municipal donostiarra, considerando los diferentes aspectos que integran el urbanismo, especialmente en esta etapa de transformación interior y de crecimiento radial que experimenta

San Sebastián, ha acordado crear el Servicio Técnico de Conservación Urbana, confiándolo al ingeniero jefe de Parques y Jardines, don Ernesto Alberich.

— Diversos hallazgos arqueológicos se han producido en los últimos días. En la base de una torre cercana al palacio arzobispal de Barcelona, apareció un retrato en mármol de un hombre joven, con posible data en los finales del siglo I o principios del II de la Era; en la localidad zaragozana de Cuarter se descubrió una tumba visigótica, cuyos esqueletos conservan restos de vestiduras. (Al parecer, la tumba fue posteriormente profanada.) En una calle de Cartagena se han encontrado mosaicos formados por terrazas de cal, del siglo II de la Era.

— Nuevos museos españoles: En Consejo de Ministros y por Decreto del Ministerio de Educación y Ciencia, ha sido creado el Museo Nacional de Arte Romano de Mérida. En Huesca se ha inaugurado el nuevo Museo de Arte Contemporáneo de la Diputación Provincial altoaragonesa. En el acto inaugural, el presidente de la Diputación oscense, señor Arguis Mur, recordó la política de museos comarcales, que trata de crear en la provincia, con la intención de recuperar importantes obras de arte antes de que desaparezcan.

"LA ASUNCION", DEL GRECO, EN ESPAÑA

Ha sido devuelta a España desde los Estados Unidos la obra famosa del Greco, "La Asunción de la Virgen", después de una turbia y azarosa andadura de treinta y ocho años por Méjico y Estados Unidos, y tras la intervención de la Policía española, la Interpol y el FBI. Han sido precisos casi cuatro años de gestiones judiciales realizadas por las propietarias del cuadro para que éste volviese a Madrid, de donde fue robado en 1937, del domicilio de la familia Selgas. Hasta este tiempo de su regreso a España, el cuadro estuvo depositado en el Museo Metropolitano de Nueva York. "La Asunción de la Virgen" fue realizada por encargo de las autoridades toledanas en 1607 y concluida en 1613, un año antes de la muerte del Greco. Más que un boceto para la gran pintura conservada actualmente en el Museo toledano de Santa Cruz, es una verdadera y principal pintura, cuajada de perfecciones. Está documentada desde tiempo atrás, y después de la restauración a que va a ser sometida, la obra será instalada en el museo familiar de la familia en la localidad asturiana de Cudillero.

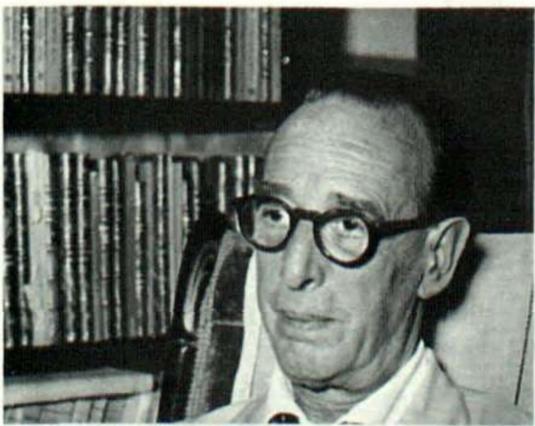
Por formar parte del Patrimonio Artístico Nacional, los Tribunales norteamericanos reconocieron expresamente al Estado español el derecho de participación en los procedimientos judiciales que llevaron a la recuperación de tan importante pieza pictórica española.

OSCAR ESPLÁ: "EL PIRATA CAUTIVO".

Estreno: XII Festival de la Opera, 29 de mayo de 1975, en el teatro de la Zarzuela de Madrid. **Intérpretes:** María Orán, Paloma Pérez Iñigo, Carmen Sinoivas, María Aragón, Evelia Marcote, Pedro Farrés, Evelio Esteve, José Durán y Angela del Moral. **Orquesta Nacional** dirigida por Rafael Frühbeck. **Coro Nacional** dirigido por Miguel Roa. **Director de escena:** Roberto Carpio. **Decorados:** Emilio Burgos.

Sobre un libreto de Claudio de la Torre, Oscar Esplá ha escrito una ópera breve y lírica (treinta y seis minutos de duración). El texto es predominantemente poético y, en cierta manera, legendario, y si bien su validez sentimental y psicológica es universal, el autor lo ha situado —quizá de manera chocante— en una galera de piratas turcos en el siglo XVI.

Esplá ha hecho caso omiso de esta ubicación histórica y ha eludido con acierto todo lo que pudiera ser localismo o pintoresquismo. Pues lo que pueda haber —y en efecto hay— de espíritu mediterráneo en su música no se debe al condicionamiento del texto, sino que, como es sabido, es una constante en la producción del compositor alicantino. Nada más iniciarse la obra, en los primeros compases, evocadores y sugerentes, sabemos que nos encontramos en el mundo neoclásico y meridional de Esplá. La estilización melódica y armónica de los ele-



mentos neoclasicistas es notable. Esto puede hacernos pensar que, al menos la idea inicial o una primera redacción de "El pirata cautivo" procede de años atrás, ya que últimamente Esplá —por ejemplo en el "Salmo"— parece haber reforzado su estilo de manera casi expresionista. El tratamiento del coro masculino interno y de las voces en general, siempre sutil y delicado, parece confirmarnos este aspecto, pues la estilización bordea matices impresionistas.

Escénicamente, el proyecto inicial de Esplá era que la protagonista no apareciera en escena, oyéndose sólo su voz a lo lejos. Esto, me parece, responde perfectamente al clima misteriosamente lírico de la ópera, y debió ser mantenido en el estreno. En general, para un nuevo montaje de la obra debería pensarse en llevar hasta el máximo la abstracción, en eliminar en lo posible las referencias concretas y en dejar a la música el predominio absoluto. Pues, como otras óperas de este tipo, "El pirata cautivo" requiere lo fantasmagórico, lo ensoñado. A ese objetivo tiende, con acierto, la música de Esplá.

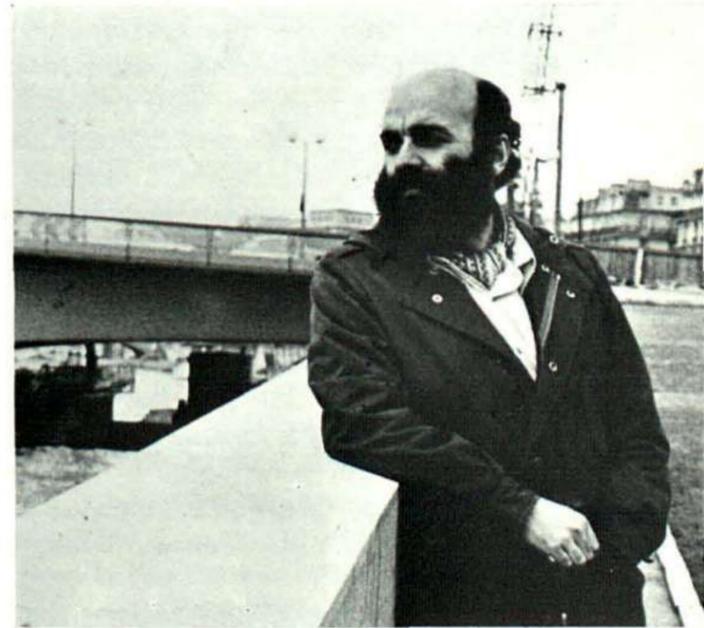
RAMON BARCE

LUIS DE PABLO: "DEJAME HABLAR".

ESTRENO: XII FESTIVAL DE ROYAN, 27 DE MARZO DE 1975. **I SOLISTI VENETI, DIRIGIDOS POR CLAUDIO SCIMONE.**

"Déjame hablar", composición para once cuerdas —seis violines, dos violas, dos chelos y contrabajo—, fue escrita en 1974, a petición del fundador y director del conjunto de cámara I Solisti Veneti —grupo dedicatorio de la obra—, Claudio Scimone.

Con ella resucita Luis de Pablo sus preocupaciones aleatorias, no atendidas desde que en 1971 compuso "La libertad sonríe", partitura flexible, apta para ser interpretada por cualesquiera quince instrumen-



tos, con tal de que sean capaces de respetar las tesituras indicadas en la escritura.

Por su parte, "Déjame hablar" —de diecisiete minutos de duración aproximada— se construye con base en un único acorde, obtenido por combinaciones numéricas con letras, acorde que actúa no sólo en función de su efectiva realidad sonora, sino, a veces, por vía de su no-presencia. En cuanto a su estructura formal, la página se articula en dos partes, bastante diferenciadas entre sí, la segunda de las cuales se une sin solución de continuidad a una breve coda.

Y, a pesar de que el autor afirma que realmente se trata de una obra en clave, de lo que pudiera deducirse la existencia de cierto ánimo críptico que se reflejara en la reproducción acústica, lo cierto es que el resultado sonoro-expresivo es de escucha sencilla y nada esotérico discurso; y así, la espléndida versión de Claudio Scimone con I Solisti constituyó, paladinamente en mi opinión, un respetuoso ruego, una demanda —¿un poco desesperanzada?— de atención, expuesta con lenguaje muy lírico en ocasiones y muy finamente construido siempre.

LEOPOLDO HONTAÑÓN

LUIS DE PABLO: "VIELLEICHT".

ESTRENO: XII FESTIVAL DE ROYAN; 25 DE MARZO DE 1975. PERCUSIONISTAS DE STRASBURGO.

Esta obra de Luis de Pablo, para seis percusionistas, fue pensada y escrita —en 1973— en función de que están ahí, de que existen los fenomenales instrumentistas de Strasburgo, a quienes está dedicada. A lo largo de sus veintitrés minutos es fiel exponente, qué duda cabe, de la invención transformadora del compositor bilbaíno, pero me parece que De Pablo ha antepuesto en esta ocasión a la voluntad inventora la de alcanzar —a través, sí, de la manipulación del material inicial elegido— una línea formal-expresiva lo más coherente y lógica posible, arropada en una amable sonoridad que encuentra apoyo en sutil mixtura tímbrica.

Ya se habrá advertido, por alguna de las expresiones que he utilizado hasta aquí, que "Vielleicht" se inscribe en esa etapa creadora —etapa dedicada a lo que se ha titulado música o composición "en segundo grado"— que se inicia por De Pablo en 1968 con "Heterogéneo" y "Paráfrasis", con punto de partida respectivo en diversas obras del sinfonismo decimonónico y en tres motetes de Tomás Luis de Victoria, y continúa con "Quasi una fantasía", sobre el "Verklärte Nacht" schönbergiano, y "Elephants ivres II", comentario del motete, también de Victoria, "Veni Sponsa Christi".

Esa etapa o período —aunque quizá debiera hablarse mejor de fórmula, ya que ha coexistido en el quehacer del compositor con otras preocupaciones diferentes— se caracteriza, como se sabe, por el empleo de algunas obras musicales pretéritas, cuyo proceso de transformación constituye precisamente el sustrato de la nueva página de que se trate. En el caso que nos ocupa, que, según el propio músico manifiesta puede ser el que cierre ese

"CONCERTANTE PARA ONCE INSTRUMENTOS", DE ANGEL ARTEAGA.

ESTRENO: VII DECENA DE MUSICA EN TOLEDO. SINAGOGA DEL TRANSITO. GRUPO INSTRUMENTAL PRO-ARTE DE RTVE. DIRECTOR: VICENTE SEMPERE. 21 DE MAYO DE 1975.

modo creador, el ejemplo de que se parte es la última "bagatela", para piano, de la opus 119 de Beethoven. Se expone, al principio, en su versión original —con las únicas modificaciones de tésituras y timbres reclamadas por el nuevo vehículo ejecutor—, para ir haciendo desaparecer lentamente hasta llegar, con técnica ya esbozada en el citado "Elephants ivres II", a "una suerte de abanico armónico-cromático en el que las posibilidades modulatorias son explotadas "ad absurdum", por utilizar palabras del autor.

Cabría decir, para concluir esta breve nota, que "Vielleicht" puede que no sea ni una de las más ambiciosas partituras de Luis de Pablo, ni, aún menos, de las más comprometidas. Debe afirmarse, en todo caso, que el resultado sonoro que de ella consiguieron los Percusionistas de Strasburgo en el estreno —y no se olvide que para ellos se concibió y se realizó— fue grato y sugestivo.

LEOPOLDO HONTAÑÓN

MIGUEL ANGEL ROIG-FRANCOLI: "TAGOMAGO".

ESTRENO: CONCIERTOS SONDA, 21 ENERO 1975, EN EL REAL CONSERVATORIO DE MADRID. CONJUNTO PRO-ARTE DE RTVE, DIRIGIDO POR EL AUTOR.

Un nuevo nombre en la actividad musical española: el del joven compositor Miguel Angel Roig-Francolí, nacido en Ibiza en 1953. "Tagomago" es su primera obra. Incluye un conjunto de cámara con soprano, flauta, trompeta, violín, viola y violonchelo, y dura cerca de diecisiete minutos. Su título es el de un islote cercano a Ibiza.

La composición de "Tagomago" se ha realizado en bloques contrastantes, que se oponen unos a otros utilizando para ello todos los recursos: instrumentación, figuración rít-



mica, sucesiones de intervalos, mayor o menor aleatoriedad, dinámica, densidad. En cierta manera, cada bloque predetermina al siguiente por oposición, y de esta manera se busca una dialéctica lo más continua posible sin tener que recurrir a un plan de conjunto homogéneo. En todo caso, la partitura posee unidad por la continuidad en un tipo de escritura y por el talante del autor, que tiende siempre a cierto colorismo cambiante y áspero.

Un rasgo interesante de la pieza es la mezcla natural y fluida de pasajes aleatorios y otros rigurosamente escritos. Parece natural que un autor muy joven se sienta requerido por una multiplicidad de fórmulas y de estilos, y el problema, como ocurre siempre, es el de ir obteniendo una síntesis original. Miguel Angel Roig posee, sobre todo, una gran vitalidad, y ese puede ser el comienzo o el hilo conductor de tal síntesis. En "Tagomago" no podemos por menos de identificar esta vitalidad con la luminosidad y violencia cromática de su Ibiza natal, con un espíritu mediterráneo nerviosamente rítmico y al mismo tiempo agriamente soñador: no hay en esto ninguna paradoja.

RAMON BARCE

Angel Arteaga, un músico de la generación madura española, con firme fundamento y camino seguro, es más hombre de trabajo que de retórica. Parca en su palabra y en su expresión escrita, gusta de presentar sus obras sin entregarse a ningún tipo de elucubraciones. El mismo lo dice en la nota para este estreno: "Lo que no sé es explicarla literariamente, por-



que intentar decir en este programa cómo es lo que vamos a escuchar, siempre es incompleto. Como el título indica, me he servido de estos once instrumentos tratando de conjugar parte de la infinidad de posibilidades que ofrecen y surgen de la peculiaridad de cada uno de ellos". Dice también, con una modestia que no hace sino poner de manifiesto la gran duda que existe en el espíritu de todo verdadero artista: "No sé si es una ventaja o un inconveniente el escribir una obra para un

grupo no tradicional establecido de antemano. Esto nos condiciona a plantear la realización no como una creación musical que nos irá exigiendo unos medios expresivos libres de elegir, sino que la obra irá surgiendo impulsada por esa agrupación determinada y, hasta casi me atrevería a decir, influenciada por los mismos componentes".

Esta obra-encargo de la VII Decena de Toledo está escrita para once instrumentos, en que se equilibran hábilmente las familias de madera, metal y cuerda. Se trata de una sucesión de momentos bien delimitados que se desarrollan con lógica y coherencia. Algunos pasajes resultan francamente comprometidos para los instrumentistas a solo, pero eso da lugar a un real lucimiento. Esta música necesita buenos intérpretes. Arteaga ha conseguido con su gran oficio —dicho sea esto en el mejor sentido de la palabra— un notable equilibrio instrumental. No rehúye de forma sistemática la tonalidad, pero hay que advertir que no se trata en ninguna forma de música tonal. Aparece la aleatoriedad, pero siempre bajo el rigor constructivo del compositor. Se trata de verdadera música en el sentido que todos damos a esta palabra, de música pura que el autor no quiere —ni debe— explicar de forma literaria. Es cierto que Arteaga ha tenido muy en cuenta los recursos de cada uno de los instrumentos, lo que quiere decir que los conoce perfectamente, pues la escritura es irreprochable. Pero no cae nunca en el simple juego de timbres, ya tan gastado. La arquitectura del conjunto está sólidamente establecida y se dibuja en el tiempo a través de un pensamiento tan claro como fiel a sus principios. El "Concertante para once instrumentos", cuya acogida nos afirma en la idea de una familiaridad del público con ciertos lenguajes, viene a enriquecer el catálogo de un compositor que se manifiesta siempre a través de la invención pura, del arte fundado sólo en sí mismo.

C. G. A.

BIBLIOGRAFIA

JOSE PIERRE. "L'ABECEDAIRE".

EDITIONS ERIC LOSFELD. PARIS, 1973.

José Pierre es uno de los críticos actuales parisinos, perteneciente a las últimas generaciones, que ha dado repetidas muestras de su sensibilidad y perspicacia para enjuiciar los movimientos de vanguardia de nuestro tiempo. La extensión de sus conocimientos, que en buena parte proceden de la comunicación directa con los protagonistas y de su experiencia personal, están interpretados de una forma que podemos entender como paralela al fenómeno creador comentado.

En este libro reúne escritos diversos, publicados en orden alfabético, sobre los siguientes artistas: Eva Aeppli, Pierre Alechinsky, Alvarez Ríos, François Arnal, Arp, Helen Ashbee, Enrico Baj, Eugenio Barbieri, Myriam Bat-Yosef, René Bessière, Joseph Beuys, Guido Biase, Christian Boltanski, Salvador Bru, Jorge Camacho, Agustín Cárdenas, Leonora Carrington, Lewis Carroll, Corneille, Jean Criton, Gabriel der Krevorkia, Gianni Dova, Pierre-Noël Drain, Duchamp, Oyvind Fahlström, Eric Grate, Philippe Hauchecorne, Charlotte Henschel, Jorn, Kandinsky, Edward Kienholz, Roland Klang, Harry Kramer, Alfred Kubin, Yves Laloy, Lam, Maria Lassing, Liliane Lijn, Paul de Laussanet, Milvia

Maglicone, Magritte, Graziella Marchi, Matta, Mauro Mejiáz, Yves Milet, Miró, Monory, Kwuan Nam, Officina Undici, Paalen, Mimi Parent, Picasso, Rabuzin, C. F. Reuterswärd, Paul Revel, Rosenquit, Niki de Saint-Phalle, Silbermann, Matija Skurjeni, Michel Tanouarn, Télémaque, Felix Vallotton, Jan Voss, Wunderlich, Zao Wou-ki.

La originalidad de José Pierre reside en su desenvoltura para tratar a cada uno de estos artistas. Elegidos de acuerdo con las suscitaciones que recibe a diario, a lo largo del tiempo ha ido escribiendo de una manera anticonvencional sobre ellos. A veces son dos breves líneas en las que con su prosa poética capta el mensaje de un pintor. En otras

ocasiones son varios escritos de unas cuantas páginas lo que le dedica a otro. Pero salta a la vista que la extensión en sí no supone una valoración previa, sino que en cada caso es una situación personal y diferente que ha interpretado de acuerdo con las circunstancias. Es un libro anticonvencional y espontáneo impregnado de un auténtico interés por el fenómeno que comenta.

José Pierre, que ha escrito otros libros dedicados a temas concretos de arte, ha dado pruebas de poseer también un método expositivo ordenado y coherente en el que introduce por supuesto la huella de su sensibilidad. En éste es como si, sin seguir ningún método y guiado exclusivamente por una idea inspiradora, hubiera obtenido un resultado acorde con la Naturaleza. Por establecer símiles, se puede decir que si un libro, y de hecho otros libros suyos, nos sugiere su correspondencia con la arquitectura, éste aparece más equivalente a un prado o a un bosque.

Sus páginas son extraordinariamente atractivas. Tan pronto nos presenta a un artista de una manera directa, como si estuviera realizando a su propósito un reportaje periodístico, como es una breve pieza teatral o un poema, en verso el camino que no conduce hacia él. Y al tratar de su arte lo hace con mucha frecuencia sin desdeñar el llevarnos dando lo que podría ser un aparente rodeo, por otros vericuetos que parecen marginales, pero que pueden conducirnos más rápidamente al punto deseado. Y siempre de la mano de la poesía.

El resultado es extraordinariamente simpático. El mundo del arte parece como un hecho vivo en el que sus protagonistas, sea la que fuere la talla que han alcanzado ya, se codean y establecen una especie de diálogo como camaradas de una común empresa. Así, grandes artistas y otros que el tiempo les llevará a lograr un merecido prestigio están al lado, según el orden alfabético les sitúa, de otros que de momento poseen un interés sintomático o circunstancial. Ello hace que el libro también sea en cierto modo como un parcial espejo del momento, en el que diferentes artistas están ante él y en el que distintas tendencias —como la abstracción lírica, el surrealismo, el expresionismo, el "pop-art"...— aparecen reflejados.

Interesante documento del arte vivo, lo es también de las inquietudes e inclinaciones de este crítico

poeta, que al hecho creador del arte, lo comenta, asimismo, con una actitud creadora, reflejo en cada oportunidad de la ocasión que la suscita.

A. F. MOLINA



BRUNO GOMEZ: "GABINETE DE LETRAS".

ESTUDIO DE CONSOLACIÓN MORALES BORRERO. EDITORIAL PATRIMONIO NACIONAL. MADRID, 1974.

ALFONSO TACCOLI: "TEATRO MILITAR DE EUROPA (UNIFORMES ESPAÑOLES)".

TRANSCRIPCIÓN DE JUSTA MORENO. EDITORIAL PATRIMONIO NACIONAL. MADRID, 1974.

"La caligrafía, incluida entre las Bellas Artes menores, se ha definido como el arte que enseña a trazar con elegancia y belleza, por medio de reglas, los diversos signos de la escritura: como el arte de la escritura bella".

Así comienza el documentado estudio que Consolación Morales Borrero hace del primer libro reseñado, que, por su inusual tema, calidad gráfica y tratamiento editorial, resalta entre los publicados por el Patrimonio Nacional.

El simple enunciado de los siguientes párrafos —la escritura, la escritura en España, la imprenta y su significado, la caligrafía: su historia, escuelas caligráficas, caligrafía española—, nos va marcando claramente el camino que conduce al núcleo del libro, dedicado a

Bruno Gómez y a su obra: **Gabinete de Letras o Colección universal de todas las Letras, así antiguas, como modernas, nacionales y extranjeras; con una demostración de las que han publicado los mejores maestros de Europa escrita de orden del Rey Nuestro Señor. Por Dn. Bruno Gómez, Coronel de los Rs. Ejércitos Aficionado a este preciosísimo y científico Arte.** ¡Qué sugestivas son estas últimas palabras! Ser **Aficionado** tiene mucho más profundo sentido que el hoy día usual. Equivale a más que a amante, a enamorado. Lógica consecuencia son los adjetivos **preciosísimo y científico**, que aplica a su amado **Arte**, con mayúscula, claro está.

Obra manuscrita e inédita, conservada en la Biblioteca de Palacio, de gran formato (43 x 31 cm.), que consta de 201 folios de pergamino, todos ellos decorados al menos con orla de estilo neoclásico. "Otros, en cambio, están ornamentados con elegantes entrelazados hechos a pluma, o bien con multitud de adornos y profusión de dibujos de todo tipo, tanto del mundo vegetal como del animal"...

Ricamente encuadrado en terciopelo celeste con filigrana de plata, en sus folios se muestran las diversas escuelas caligráficas: letra bastarda, redondilla o proporcionada, antigua redonda, francesa, inglesa, italiana, alemana y holandesa. A esta parte, suceden —como apéndices— los estudios y las muestras de "varias letras nacionales y extranjeras con otros diversos caprichos, una Colección de los maestros y aficionados españoles, obras de caligrafía publicadas por alemanes, italianos, ingleses y franceses, terminando con una Colección de letras antiguas y el índice.

"Esta es la extraordinaria obra del arte caligráfico elaborada con verdadero espíritu de artesanía", que C. Morales presenta y estudia con no menor erudición y entusiasmo que su propio autor.

El segundo libro que reseñamos, editado con igual delicadeza y oportunidad por el Patrimonio Nacional, se encuentra igualmente en la Biblioteca de Palacio y fue dedicado, en 1760, por su autor —el italiano Marqués Alfonso Taccoli— al Rey Carlos III. Se trata de un "excepcional manuscrito ilustrado con acuarelas, que representan los uniformes de los Ejércitos de las tres monarquías de la Casa de Borbón, España, Dos Sicilias y Francia".

Consta la obra de dos volúmenes con 170 folios y 71 láminas el primero, y 166 folios y 56 láminas el segundo. Como es habitual en estas ediciones del Patrimonio, se nos ofrece ahora una especie de muestra bien elegida de la obra total, loable afán de divulgar y

poner al alcance de todos las joyas bibliográficas de siempre.

"Bien pudiera decirse —explica Justa Moreno en su estudio— que esta obra es la gráfica representación de un desfile militar, con todo su colorido, movimiento y marcialidad de las tropas".

Mide la obra original 37 x 28 cm., y está encuadrada en tafete encarnado con hierros dorados, obra del encuadrador de cámara, Antonio de Sancha.

L. S.

FRANCISCO GARCÍA ROMO. "LA ESCULTURA DEL SIGLO XI (FRANCIA-ESPAÑA) Y SUS PRECEDENTES HISPANICOS.

EDITORIAL PLANETA. BARCELONA, 1973.

Advierte Enrique Lafuente Ferrari en el prólogo que considera un deber "llamar la atención sobre un libro singular, raro en nuestra producción bibliográfica", aclarando en nota a pie de página que la "considerable extensión que concede a la escultura del siglo XI (en el doble aspecto teórico e histórico) lo convierte en un libro único dentro de cualquier bibliografía, incluida la francesa". La advertencia no podía ser más justa. El libro de García Romo está repleto de pasión y de conocimiento. La profundidad no está reñida con la amabilidad.

Tras un capítulo inicial en el que expone brevemente las etapas de la historia del arte y su revisión periódica, la remodelación del pasado o los cambios en su valoración, aborda "algunos" de los problemas fundamentales en su "Teoría del mundo románico": El concepto de Edad Media, el sentido de unidad religiosa, la personalidad del artista románico y el problema de la anonimidad. En el capítulo tercero, "Teoría de la escultura románica", decide García Romo el método a seguir: "para merecer el nombre de románica una obra es preciso que, antes de insertarse en la cronología respectiva, sus caracteres estilísticos la definan como tal. Pues lejos de ser las fechas las que determinan las obras, son éstas las que perfilan y constituyen el período en que transcurre su vida y desarrollo". Se impone, pues, una fundamentación "cronológico-estilística".

Sobre esta base, formula el autor las leyes que rigen a la escultura románica: primera ley de atracción del marco arquitectónico, y segunda ley del esquema ornamental.

Al abordar los problemas teóricos, como una introducción filosófica, aclara García Romo que "el único especialismo legítimo, en principio, no puede ser vertical, sino **horizontal**; queremos decir que el "punto de vista" fecundo no consiste en comparar el arte de una época con el de las anteriores y el de las siguientes, sino con las demás corrientes culturales de su mismo período...". La insinceridad de las épocas clásicas, la distinción fundamental entre Grecia y Roma, arte romano y arte paleocristiano, el seudorrománico provenzal, el Renacimiento y el Neoclasicismo son los temas que trata en este capítulo, cuyo solo enunciado basta para aclarar por dónde avanza el autor.

Con respecto a las "metamorfosis en la escultura románica" título del segundo capítulo, adelanta que, siendo muy variados los procedimientos seguidos, los más interesantes son "los que conciernen a la transformación del capitel corintio, de pura ornamentación vegetal, en figurativo", desmenuzando la gran historia del cambio con interesantes ejemplos.

Los problemas teóricos y actuales de la escultura románica merecen un amplio estudio. Para el autor son los siguientes: Conflictos entre la iconografía y la estilística; arte románico y arte



gótico: sentido abstracto y antihumanista de la escultura románica; la estilística románica y las variaciones históricas; escultura románica francesa y escultura románica española. Interesante, entre otras muchas afirmaciones bien fundadas, pero sorprendentes por su originalidad, es constatar que la escultura románica "concuere... estética y morfológicamente, por su estilo

cifrado y abstracto, con el arte de las nuevas generaciones a partir del cubismo".

En el cuarto capítulo, "Sobre el concepto de influencia en Historia del Arte", el autor ensaya el por él llamado método de los "complejos estructurales": "No nos parece lícito, en las comparaciones arqueológicas, destacar elementos aislados, desintegrados del complejo de que forman parte, sino que, para la eficacia de la comparación, es preciso que ésta se realice entre estructuras completas". Cita y estudia el autor tres claros ejemplos de influencia española en el arte medieval francés.

A los problemas históricos está dedicada la tercera parte del libro, desde lo premusulmán o visigodo al Maestro de Jaca, destacando la revalorización del mozárabe leonés, "que no ha sido un mero transmisor o intermediario como hasta hoy se ha creído, y que desempeña, en definitiva, el papel más importante". Respecto a la influencia hispano-musulmana, tan problemática y con tan poca originalidad estudiada, García Romo apunta incógnitas y malentendidos que sólo en parte desvela, tal vez por apego a tesis tradicionales. Dedicada esta parte final del libro a un estudio más pormenorizado, a veces casuístico, no es fácil ni puede ser breve, su síntesis, que nos llevaría demasiado lejos. Destacaremos los apartados sobre la supuesta desaparición de la escultura durante más de quinientos años y la teoría evolutiva del arte.

Suficientemente ilustrado, plagado de interesantes sugerencias, el libro que comentamos es una verdadera sorpresa dentro del panorama bibliográfico español.

S. M.

SIMON WILSON. "EL ARTE 'POP'".

EDITORIAL LABOR, S. A. BARCELONA, 1975.

En pleno auge del informalismo, en 1955, Robert Rauschenberg expuso una cama con sus aditamentos. Este fue el punto inicial del **arte pop**, que, como reacción contra el informalismo, habría de extenderse muy pronto, principalmente en Estados Unidos e Inglaterra. Frente a aquél, el **arte pop** es figurativo y

realista, interpreta aspectos e imágenes populares de la vida de las grandes metrópolis e incorpora métodos del comic y de la publicidad. Y, curiosamente, lo que fue una reacción frente a un arte artística y comercialmente instalado, alcanzó un triunfo, en ambos aspectos, mucho más rápido y espectacular que el del informalismo. El **arte pop**, aparte de la indudable calidad de sus principales cultivadores, ha tenido el acierto indudable de, en un momento en que comenzaba a manifestarse el cansancio en las filas de la abstracción, irrumpir dinámicamente, presentando al espectador unas imágenes reconocibles realizadas de un modo inicialmente sorprendente, con gran fuerza de choque, que se corresponden con aspectos de la realidad y los mitos actuales.

En 1861, cien años antes que los artistas "pop", Courbet manifestó: "Estar en situación de trasladar las costumbres, las ideas, las apariencias de mi tiempo..., en una palabra, hacer un arte vivo, ese es mi objetivo". Esas palabras podrían haber sido las de uno de estos artistas.

El **arte pop** tiene sus orígenes en la obra de Marcel Duchamp, que ya en 1913 realizó su primer **ready-made** con un taburete y una rueda de bicicleta. La obra de este artista, que ha tenido una influencia incalculable en el arte de nuestro tiempo, no sólo fue una anticipación de dadá y el surrealismo, sino que ha gravitado poderosamente sobre el "pop" y el arte conceptual, superando los límites de lo estrictamente plástico. Otro de los artistas influyentes en el **pop art** ha sido Kurt Schwitters con sus "collages".

El "pop" en Estados Unidos ha tenido dos núcleos principales: el de Nueva York y el de la costa Oeste, radicado en la ciudad de Los Angeles y en el Norte de California. Los principales artistas de Nueva York han sido Rauschenberg, Jasper Jons, Roy Lichtenstein, Andy Warhol, Claes Oldenburg, James Rosenquist, Tom Wasselman, Robert Indiana y Allan D'Arcangelo. En Los Angeles han destacado Billy Al Begston y Ed Ruscha, y en el Norte de California, Wayne Thieban y Mel Ramos.

En Inglaterra, a fines de la década de los cuarenta, hicieron su aparición dos artistas que habrían de influir decisivamente: Francis Bacon y Eduardo Paolozzi. Bacon inició su obra más personal basán-

dose en imágenes de cine e interpretando obras de artistas del pasado. Y ha sido el único artista anterior a ellos a quien los "pop" han mirado con respeto, cosa que no ha sucedido con la obra de otros grandes como Moore o Sutherland. Paolozzi, más joven que algunos de los principales cultivadores del **arte pop**, se destacó muy temprano por su actitud en el Colegio de Arte de Edimburgo, donde, en contra de lo que de él esperaban sus profesores, manifestó gran interés por la cultura popular, dedicándose además a copiar fotografías de estrellas de cine, deportistas, aeroplanos, etc. En esta época comenzó a hacer "collages" con acumulación de imágenes de la cultura de masas; uno de ellos, fechado en 1947, "I Was a Rich Man's Playthings", que puede considerarse como una obra "pop", incluye, además, la palabra "pop" entre sus elementos integrantes. Son artistas ingleses destacados del **arte pop**, Richard Hamilton, Peter Blake, R. B. Kitaj, Richard Smith, David Hockney, Allen Jones, Derek Boshier, Patrick Caulfield, Joe Tilson.

Por su parte, en la Europa continental el "pop" se ha dado unido a las manifestaciones derivadas del Nuevo Realismo defendido por Pierre Restany y tiene su antecedente catalizador más inmediato en la obra y en la actitud de Ives Klein. En sentido estricto es un "pop" muy especial y diferente del anglosajón, pues si esquemáticamente aquel su mayor estímulo lo encontró en las imágenes populares tipo comic y en el dadaísmo, el europeo tiene bastantes más visibles implicaciones de carácter surrealista. Entre sus cultivadores, más o menos insertos en el movimiento, cabe destacar a Arman, Alain Jacquet, Valerio Adami, Martial Raysse, Gerd Richter, con Conrad Lueg, Winfred Gaul, Daniel Spoerri, César, Christo, Michelangelo Pistoletto, Oyvind Fahlström, Hains, Rotella, Vostell. Artistas que muestran un amplio repertorio de métodos de realización y que expresan mundos bastante alejados unos de otros y que en general poseen en su obra muy acentuadas preocupaciones de carácter conceptual.

El libro está acompañado de abundantes reproducciones en color que remiten al texto y están, plástica y didácticamente, bien elegidas.

A. F. MOLINA

J. M. NASH: "EL CUBISMO, EL FUTURISMO Y EL CONSTRUCTIVISMO".
DAWN ADES: "EL DADA Y EL SURREALISMO".

EDITORIAL LABOR, S. A. COLECCION BOLSILLO DE ARTE. BARCELONA, 1975.

El cubismo, el futurismo y el constructivismo fueron los tres movimientos artísticos más importantes de principios del siglo XX... Su labor conjunta creó el arte moderno.

Raíz profunda del hombre que hace este "arte moderno" es —evidentemente— la imperiosa necesidad de ser original. Consecuencia obligada es que —en escasos años— se sucedan estos tres movimientos artísticos, tan distintos, pues "representaban valores bastante diferentes, y éstos eran tanto morales y sociales como estéticos".

El cubismo, según J. M. Nash, fue esencialmente "un arte esotérico que crearon dos pintores para sí mismos y para un pequeño círculo de amistades íntimas". Estos pintores fueron, como bien se sabe, Pablo Picasso y Georges Braque. El pequeño círculo lo formaban tres escritores de vanguardia, Max Jacob, Guillaume Apollinaire y André Salmón, y la millonaria norteamericana Gertrude Stein, que los describió con acierto: "Empezaron a pasar los días allá arriba y siempre comían juntos en un pequeño restaurante, y Picasso era más que nunca... el pequeño torero seguido de su cuadrilla... Picasso era todo un jefe".

Con base en documentos de aquellos días, el autor presenta las relaciones Picasso-Braque, delimitando lo que a uno y a otro se debe, aclarando las causas profundas de su pintar y las consecuencias que inevitablemente se produjeron. Es certero el resumen crítico que a las obras más significativas dedica J. M. Nash.

Refiriéndose al futurismo (que "fue un movimiento: vivió de la publicidad") reproduce los axiomas más notorios del manifiesto de Marinetti, entre los cuales llama la atención, hoy día, el dedicado al esplendor del mundo que "ha sido enriquecido por una forma nueva de belleza: la belleza de la velocidad. Un automóvil de carreras adornado de grandes caños como serpientes de aliento explosivo: un bólido rugiente que parece correr sobre metralla es más hermoso que la **Victoria de Somotracia**".

El futurismo, estado del ser y condición ética, ensalza la acción, la violencia y hasta la guerra (fecha del manifiesto: 20 de febrero de 1909) del hombre que

es centauro en su automóvil y ángel en su aeroplano.

Al término de la Gran Guerra, el constructivismo y el dadaísmo impidieron al futurismo que recobrar fuerzas perdidas. Piet Mondrian y el arte ruso que sigue a la Revolución siguen las consignas constructivistas, avivando un nuevo arte que no quería imitar a nadie ni parecerse a nada.

J. M. Nash sigue fiel y escrupulosamente la sucesión en el tiempo de las distintas tendencias, explicando las herencias e innovaciones de unas y otras. No sigue este mismo método Dawn Ades, autor del segundo libro que aquí comentamos, atento sólo a destacar las diferencias entre dadaísmo y surrealismo, sin aclarar sus similitudes.

"El Dadá fue una expresión de frustración y de furia... El Dadá se volcó en dos direcciones; por un lado, en un ataque nihilista y violento contra el arte; y por otro, en juegos, máscaras y bufonías". Marcel Duchamp y Francis Picabia son los grandes maestros de esta nueva escuela, cuyos focos más

importantes estuvieron en Zurich, París y Colonia.

Al estudiar el surrealismo ("Puro automatismo psíquico por medio del cual se intenta expresar, ya sea verbalmente o en la escritura, la verdadera función del pensamiento. Pensamiento dictado en ausencia de todo control ejercido por la razón", y fuera de todas las preocupaciones estéticas o modas", como se define en su Primer Manifiesto). D. Ades se centra en Miró y André Masson, resalta la influencia de Rousseau "el Aduanero" y comenta la opinión que Salvador Dalí mereció a Freud ("Usted presenta el misterio directamente. La pintura no es más que un mecanismo que se revela a sí mismo").

Verdaderos catecismos de arte son los volúmenes de esta colección Bolsillo de Arte Labor. Texto conciso, suficiente para el repaso o la consulta, complementado con una buena bibliografía y una cronología básica, las sesenta y dos ilustraciones en color ofrecen un gran panorama básico, de indiscutible calidad gráfica.

L. S.



DISCOGRAFIA

"COSI FAN TUTTE", DE MOZART.

PILAR LORENGAR, TERESA BERGANZA, JANE BERBIE, RYLAND DAVIES, TOM KRAUSE, GABRIEL BACQUIER. CORO DEL COVENT GARDEN, DE LONDRES. ORQUESTA FILARMONICA DE LONDRES. DIRECTOR: SIR GEORG SOLTI. ALBUM DE CUATRO DISCOS. FOLLETO ILUSTRADO CON COMENTARIOS Y LIBRETO. DECCA SET 575/8 ESTEREO.

Al repasar la lista de intérpretes de estos discos, ya tenemos la impresión de que nos encontramos ante una extraordinaria realización fonográfica. Cantantes, coro, orquesta y director reúnen todas las garantías posibles. Todos son nombres bien conocidos del que viva de algún modo en el mundo de la música.

Pero además basta sólo escuchar, en los primeros compases, el alegre, animado y brioso planteamiento de Solti para estar seguro de que este "Cosí fan tutte" responderá a la idea del autor con la plenitud de los elementos de hoy, lo que quiere decir que los momentos de la escucha son una verdadera fiesta.

Alguien se ha preguntado alguna vez los porqués del disfraz de una obra maestra como "Cosí fan tutte" ante sus grandes hermanas "Las bodas de Fígaro", "Don Juan" o "La flauta mágica". Ciertamente en "Cosí fan tutte" se encuentran algunas páginas que pueden figurar, con todos los honores, entre lo mejor que Mozart escribió para el tea-

tro. Pero la obra completa quizá no posee la riqueza ni el equilibrio de "Las bodas", ópera sin desperdicio, ni el aliento dramático de "Don Juan", ni la honda significación de "La flauta mágica". "Cosí fan tutte, ossia La scuola degli amanti" es un delicioso "divertimento". Tengamos en cuenta, sin embargo, que en el catálogo de Mozart el "divertimento" se acerca no pocas veces a la sinfonía. Si el tema puede parecer absurdo o descabellado —a algunos se lo pareció hasta el extremo de atreverse a modificarlo sustancialmente—, el aventurero Lorenzo da Ponte encontró motivo en él para desarrollar, en hábiles versos, unas situaciones psicológicas menos superficiales de lo que se pensó. Se ha dicho en ocasiones que Mozart transigía con los libretos siempre que le sirvieran para su libre y genial invención. Esto cae por su base si consideramos que las mejores óperas de Mozart son las construidas sobre mejor libreto. El de "Cosí fan tutte" tiene gracia si no fuerza dramática, sorpresa si no altura poética, sutil oficio si no gran arquitectura escénica. Hoy no podemos menos de sonreír al pensar que los citados cambios en el argumento no fueron causados sólo por la inverosimilitud de las situaciones, sino por su pretendida inmoralidad.

Uno de los más curiosos valores técnicos de "Cosí fan tutte" es el de estar escritos algunos papeles —sobre todo el de Fiordiligi— para personas determinadas, lo que explica su especial dificultad. Esto se extiende de algún modo a la

acción. Los seis personajes de la obra han de tener un dominio suficiente de la comedia bufa para que los resultados sean buenos. En esta ocasión el disco —eterno ángel y demonio de la ópera, ya que exalta su valor estrictamente musical, pero hurta el escénico— nos trae una estupenda sensación de movimiento. Nos figuramos en escena a estos grandes cantantes. Es magnífico que, en una obra de dos protagonistas femeninas de pareja importancia, se haya elegido a nuestras Pilar Lorengar y Teresa Berganza, figuras mundiales de las que nos sentimos justamente orgullosos. Pilar pone delicadeza y preciosa técnica en su papel. Teresa está espléndida en el suyo. Jane Berbié hace una graciosa Despina. Ryland Davies y Tom Krause, muy bien en los dos enamorados, lo mismo que Bacquier en el escéptico Don Alfonso. El pulso de Georg Solti es una maravilla, y como la toma de sonido resulta de ejemplar fidelidad, nos encontramos con una gran aportación al especialísimo capítulo de la ópera en disco.

"MUSICA CONCERTANTE PARA INSTRUMENTOS DE CUERDA Y CEMBALO", DE HENRY PURCELL.

LEONHARDT CONSORT. DIRECTOR: GUSTAV LEONHARDT. ENCARTE ILUSTRADO CON COMENTARIOS. TELEFUNKEN. "DAS ALTE WERK" SAWT 9506 ESTEREO.

La gran serie alemana "Das Alte Werk" ha corrido alguna aventura en nuestro mercado discográfico antes de ser presentada con el orden y el cuidado que se merece. Ahora esta colección de sobresalientes grabaciones de música antigua —hasta el Barroco— encuentra una acogida muy favorable en un ambiente renovado, donde ese capítulo florece de forma insospechada hace algunos años.

Este disco, dedicado a algunas obras de Henry Purcell para pequeño conjunto o para teclado, resulta una buena muestra de lo que estas realizaciones significan. La fecha de los registros no es ya reciente, pero nada hay que

pedirles en cuanto a calidad técnica. La toma de sonido es muy buena y el proceso también.

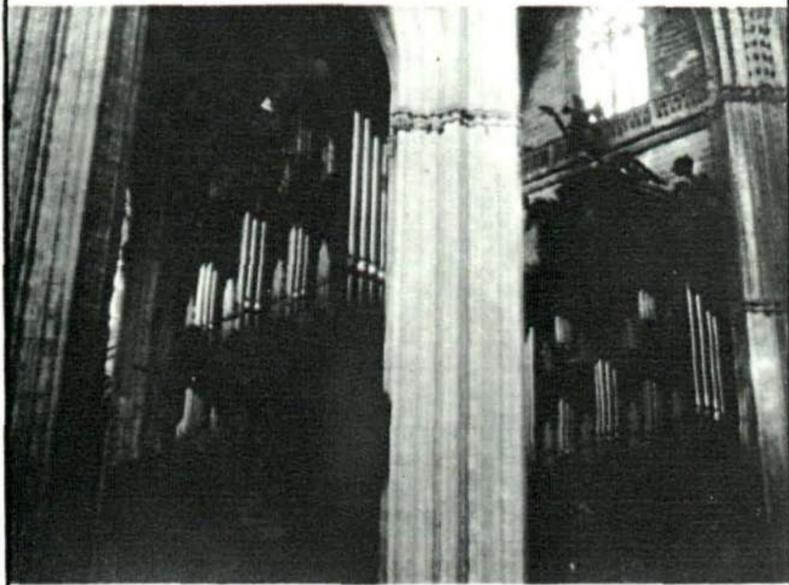
Conforme se conoce la obra numerosa y variada de Henry Purcell, se agiganta más ante nuestros ojos la figura de este compositor inglés, muerto en 1695 a los treinta y seis años. Fue un artista fundamental. Nacido más de veinte años antes que Bach y Haendel, supo sintetizar el refinado arte de los virginalistas ingleses con algunas inevitables influencias italianas. La riqueza de invención de Purcell es probablemente superior a la de cualquier otro músico del mismo tiempo, incluido el gran Arcangelo Corelli, aunque el trabajo de éste sea fundamental en la historia de las formas sinfónicas y de cámara. Haendel, en muchos aspectos, se sintió heredero del arte purcelliano. Es curioso comprobar que la figura de Purcell ha seguido influyendo en el ambiente general de la música inglesa, a través de los siglos, hasta nuestro tiempo.

Por extraña paradoja, la breve página que se considera como la más popular de Purcell, TRUMPET VOLUNTARY, no es suya, sino de su contemporáneo Jeremiah Clarke. Vemos así que el mundo de Purcell no se refería sólo a su persona, sino a un ambiente del que él resulta ser el más genial representante. Impresionantes en su solemne gravedad son páginas como las que forman la MUSICA PARA EL FUNERAL DE LA REINA MARY, que fueron también interpretadas en los funerales del propio compositor. Un tema de ABDELAZAR se ha hecho muy conocido, pues es el que utilizó Britten para sus VARIACIONES Y FUGA SOBRE UN TEMA DE PURCELL, obra también conocida como GUIA DE LA ORQUESTA PARA JOVENES.

En este disco, además del clavicembalista y director Gustav Leonhardt, que utiliza un cémbalo moderno, interviene un magnífico conjunto con tres violines, dos violas, viola de gamba y violoncello. De todos ellos, el instrumento más moderno es de mediados del siglo XVIII. La elección de instrumentos antiguos no es caprichosa, influye en el timbre y el carácter general de la interpretación. Entre la excelencia de todas las páginas, sobresale alguna como la FANTASIA EN RE, sobre un "ground" o bajo "ostinato" que nos recuerda algo el famoso CANON de Pachelbel. Las obras para clave son preciosas.

CARLOS GOMEZ AMAT

José Enrique Ayarra Jarne



Historia de los
Grandes Organos de Coro
de la Catedral de Sevilla

Rafael Puertas Tricas



Iglesias hispánicas
(siglos IV al VIII)
Testimonios literarios

PATRONATO NACIONAL DE MUSEOS

DIRECCION GENERAL DEL PATRIMONIO ARTISTICO Y CULTURAL

MINISTERIO DE EDUCACION Y CIENCIA



MACARRON S.A

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

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



**GALEBIA
III ARTEA**
Iparraguirre, 15
Teléfono 23 93 69
BILBAO-9

CALLES

Hortaleza, 41
MADRID-4

COFRE
Barón, 4
PONTEVEDRA

ESTI-ARTE OBRA GRAFICA CONTEMPORANEA

Almagro, 44
MADRID

GALERIA 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
Teléfono 419 13 88
MADRID-4

GALERIA EGAM

Villanueva, 29
MADRID-1

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

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

GALERIA NOVART

Monte Esquinza, 46
MADRID

GAVAR

Almagro, 32
Teléfono 410 45 77
MADRID-7

GALERIA ORFILA

Orfila, 3. Teléfono 419 88 64
MADRID-4

GALERIA OSMA

Reyes, 19
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

J. F. BOLET

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



... buena película.
La KODAK HIGH SPEED
EKTACHROME,
por ejemplo. No falla.

Días nublados, tardes de lluvia
o de niebla... Sería absurdo
esperar a que salga el sol.
Ponga buena cara y... buena
carga.

Descubra todas las
posibilidades fotográficas
que tiene eso que se suele
llamar "mal tiempo".

No se pierda lo mejor.

Utilice la KODAK HIGH
SPEED EKTACHROME.
Películas ultrasensibles y
ultrarrápidas, películas para
"mal tiempo".

Que dejan buena cara.

KODAK SACA COLOR A
LAS SOMBRAS.



A MAL TIEMPO...

OMEGA, línea "Safari": La atrevida belleza de lo exótico.

En esta nueva línea "Safari" de relojes-joya, exclusiva, Omega



se viste atrevidamente con materiales de un original exotismo.

Marfil, ébano, onix, coral... en fascinantes combinaciones con el oro y la plata que dan como resultado creaciones inimitables.

El oro se abraza con la plata (su antigua rival) estrechamente, en osadas piezas maestras.

Una colección deslumbrante, única, que le hará soñar con lejanos continentes y mares, donde la naturaleza virgen cultiva para usted los más bellos y nobles materiales. Línea "Safari" de Omega, con la atrevida belleza de lo exótico.

Ω
OMEGA

- 1 Ref. 3.406 Oro y marfil
- 2 Ref. 105.625 Plata y marfil
- 3 Ref. 59.625 Oro y plata
- 4 Ref. 1.577.620 Plata y onix

