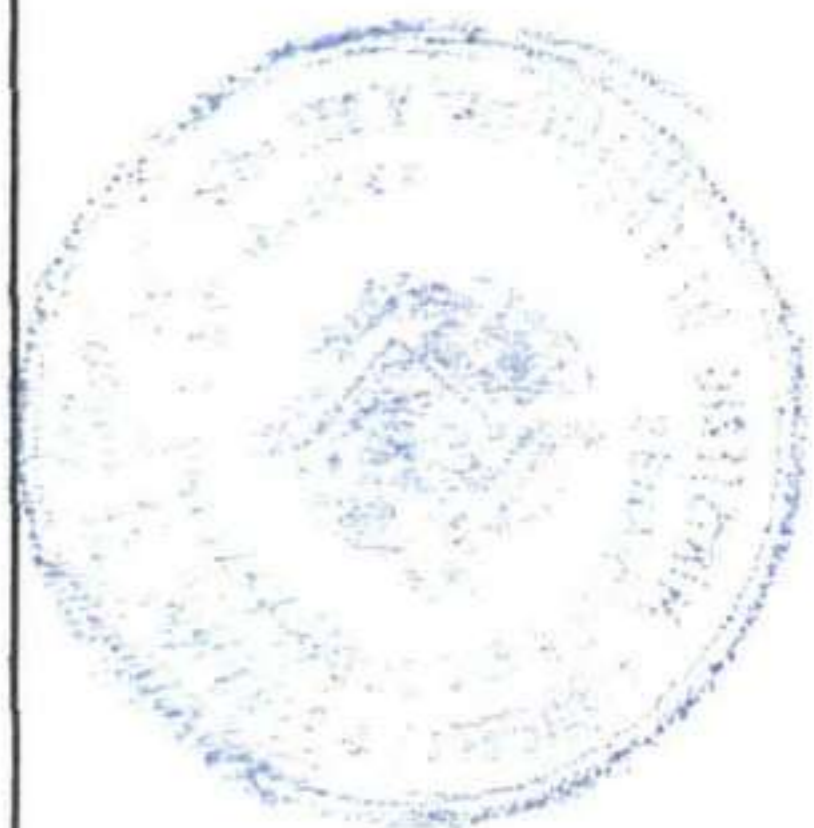


Bellas Artes 75





JUAN BRAVO, 33
MADRID-6

*Representante en España de las
primeras marcas mundiales:*

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



ARTE DE ESPAÑA **AE**

JUAN DE JUNI

J. J. MARTIN GONZALEZ



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

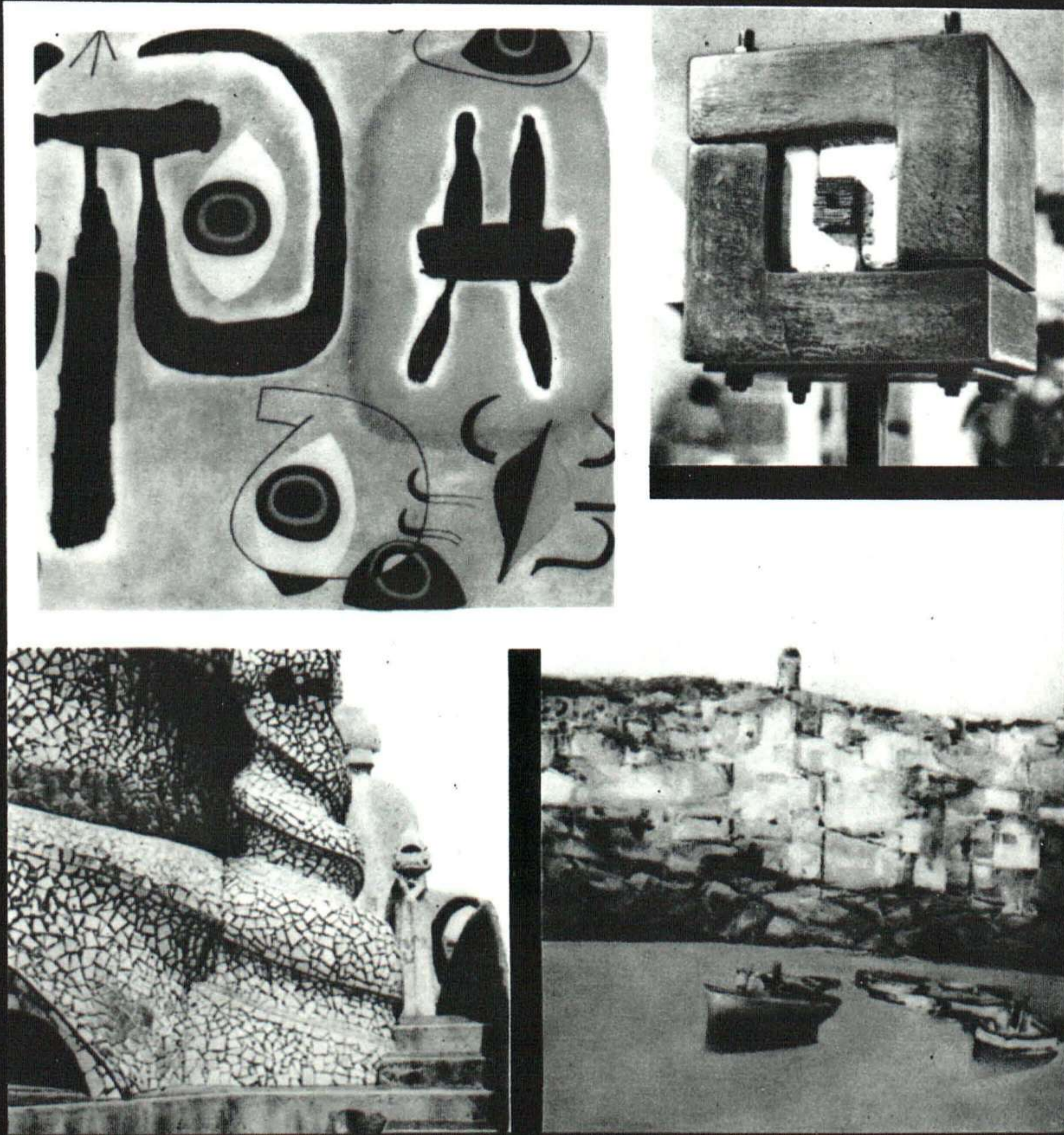
Puede adquirirlos en su librero habitual o directamente enviándonos la tarjeta correspondiente.

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

Artistas Españoles

Contemporáneos

Colección dirigida por Amalio García-Arias González



PINTORES. Ortega Muñoz, Guinovart, Villaseñor, Rivera, Barjola, Tharrats, Zabaleta, Miró, Dalí, Benjamín Palencia, Tàpies, Alvaro Delgado, Vaquero Turcios, Prieto Nespereira, Solana, Pancho Cossío, Canogar.

CERAMISTAS. José Llorens, Antoni Cumella.

ESCULTORES. Chillida, Victorio Macho, Pablo Serrano, Julio González, Failde, Chirino, Amadeo Gabino, Plácido Fleitas, Subirachs, Angel Ferrant.

MUSICOS. Joaquín Rodrigo, Argenta, Luis de Pablo, Cristóbal Halffter, Oscar Esplá, Andrés Segovia.

ARQUITECTOS. Gaudí, Fernando Higueras, Miguel Fisac, Rafael Echaide y Ortiz-Echagüe.

ULTIMOS 10 TITULOS

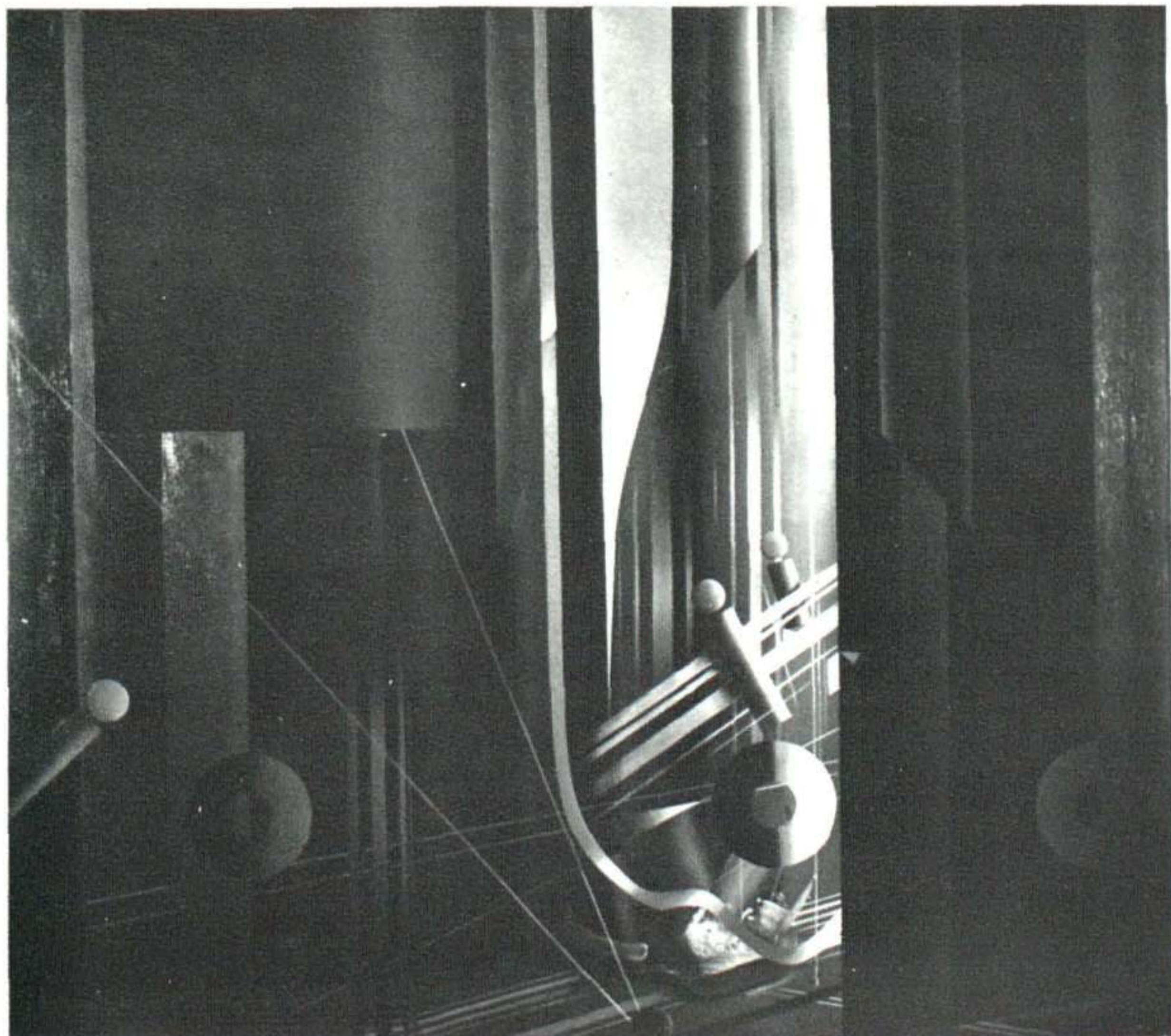
- N.º 71 Piñole
- N.º 72 Joan Ponc
- N.º 73 Elena Lucas
- N.º 74 Tomás Marco
- N.º 75 Juan Garcés
- N.º 76 Antonio Povedano
- N.º 77 Antonio Padrón
- N.º 78 Mateo Hernández
- N.º 79 Joan Brotat
- N.º 80 José Caballero

Precio del ejemplar 80 Ptas.
 Suscripción por 10 títulos 675 "
 Precio especial de 80 títulos 5.000 "



SERVICIO DE PUBLICACIONES DEL MINISTERIO DE EDUCACION Y CIENCIA Ciudad Universitaria, Madrid-3

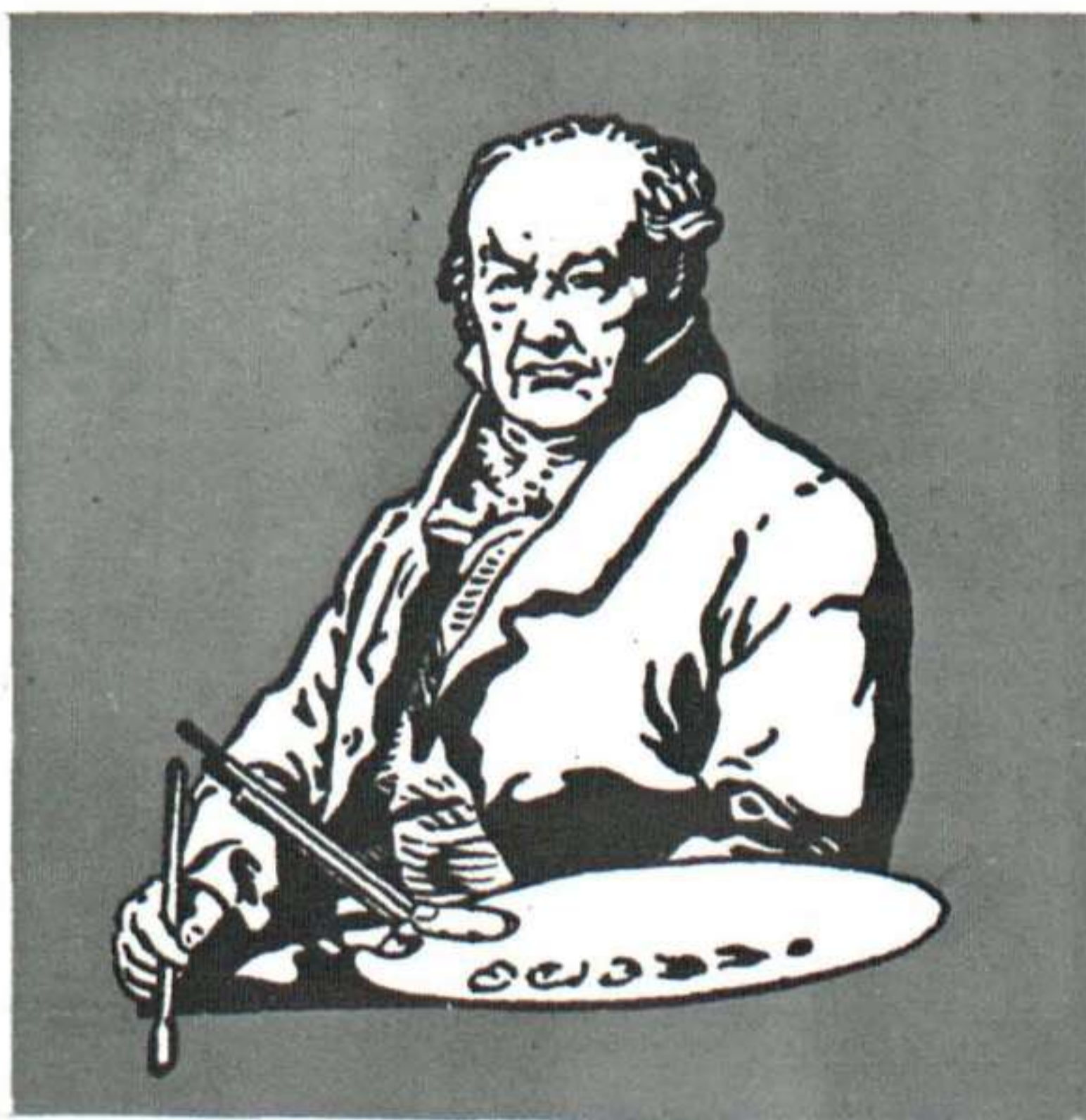
CAJA DE AHORROS DEL SURESTE DE ESPAÑA



SALA
DE EXPOSICIONES

23 febrero - 13 marzo

QUERO



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



COLECCIÓN CLÁSICOS DE LA MÚSICA

Bach • Olivier Alain

Bartók • Pierrette Mari

Beethoven • André Gauthier

Berlioz • Yves Hucher y Jacqueline Morini

Chopin • André Lavagne

Debussy • Georges Gourdet

Haendel • Émile Damais

Liszt • André Gauthier

Mozart • Yves y Ada Rémy

Ravel • Pierre Petit

Schumann • Jean Galois

Tchaikovsky • Ghislaine Juramie

Verdi • France-Yvonne Bril

Vivaldi • Marc Meunier-Thouret

Wagner • André Gauthier

Precio de cada volumen 125 ptas.



espasa-calpe, s.a.

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

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

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

Bellas Artes 75

Z-389

AÑO VI • NUMERO 48 • DICIEMBRE 1975

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

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

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

SECRETARIO: ANTONIO MANUEL CAMPOY.

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

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

ENSAYO

- 3 JESUS VALIENTE MALLA: El arte de vivir y el arte de narrar la vida en la cerámica ibérica.

NOTAS

- 8 ELENA FLOREZ: Tuner, un precursor del arte contemporáneo.
11 MARIA DEL PILAR CORELLA: Pedro de la Torre y el retablo de la Iglesia parroquial de Pinto (Madrid).
17 JOSE MARIA IGLESIAS: Paolo Ucello, quinientos años después.
25 JACINTO TORRES: Los instrumentos de música en las miniaturas de las Cantigas de Santa María.

POEMA

- 30 LAZARO SANTANA: Sociología del arte.

ACTUALIDAD

- 31 EXPOSICION DE ARTE POPULAR EUROPEO EN BELGICA, por María Luisa Herrera.
36 FRANCISCO RODRIGUEZ, PREMIO "FRANCISCO GIL" DE PINTURAS, por Angel Marcio.
38 SALVADOR VICTORIA, por Teresa Soubriet.
39 ARTE CONTEMPORANEO EN EL MUSEO DE SALAMANCA, por Amelia Gallego de Miguel.
41 ARTE FARAONICO, por Martín Almagro.
46 CELIS, ARCHIVERO DE LA REALIDAD, por Arturo del Villar.
49 HIDALGO DE CAVIEDES EN CUATRO TIEMPOS, por José Gerardo Manrique de Lara.
51 GUSTAVO TORNER, por Adolfo Castaño.
53 ITURRALDE: ESTRUCTURAS DE COMPENETRACION, por Rafael Soto Vergés.
55 EL CONSTRUCTIVISMO COMO LENGUAJE, por Cirilo Popovici.

CRONICAS

- 57 EXPOSICIONES EN MADRID, por Francisco Prados de la Plaza.
61 EXPOSICIONES EN BARCELONA, por Antonio Fernández Molina.
64 VIDA MUSICAL, por Carlos Gómez Amat.
66 ANTIGÜEDADES Y SUBASTAS, por José María Carrascal.

NOTICIARIOS

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

74 MUSICA VIVA

80 BIBLIOGRAFIA Y DISCOGRAFIA

PORTADA: Fragmento del Sarcófago de Amen-Hen-Hati. Museo Arqueológico Nacional.
FOTOGRAFIAS: Oronoz, A. Palau, Muller, Angel, E. Rodríguez, E. Domínguez.

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

LUCIANO GONZÁLEZ SARMIENTO.—Pianista graduado en el Conservatorio de Madrid y en la Musikhochschule de Munich. Director del Instituto Psicopedagógico de las Artes.

JESÚS VALIENTE MALLA.—Licenciado en Filosofía y Letras.

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

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

JACINTO TORRES.—Musicólogo. Licenciado en Filosofía y Letras. Del Seminario de Estudios de Música Antigua.

EMANUEL BORJA.—Crítico de arte.

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

AMELIA GALLEGO DE MIGUEL.—Directora del Museo de Bellas Artes de Salamanca.

ARTURO DEL VILLAR.—Poeta y crítico literario.

MARÍA LUISA HERRERA.—Directora del Museo del Pueblo Español y comisario de la Exposición de Arte Popular europeo en Bélgica.

MARTÍN ALMAGRO.—Director del Museo Arqueológico Nacional. Catedrático de la Universidad de Madrid.

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

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

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

TERESA SOUBRIENT.—Crítico de Arte. Directora de la Galería de arte "Zodiaco".

EN PROXIMOS NUMEROS, COLABORACIONES DE:

MARÍA CRUCES SARO, EMILIO DEL RÍO, JOSÉ ALBERTO MARÍN MORALES, ANGEL MARCIO, LUIS BOROBIO, JULIÁN GALLEGO, FERNANDO MON, LÁZARO SANTANA, ALFREDO GÓMEZ GIL, ANTONIO GARCÍA TIZÓN, CARLOS AREAN, RAFAEL FLÓREZ, CLARA JANÉS, ANTONIO FERNÁNDEZ MOLINA, FERNANDO ORTIZ, FRANCISCO TOLEDANO, etcétera.

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

EL ARTE DE VIVIR Y EL ARTE DE NARRAR LA VIDA EN LA CERÁMICA IBERICA

JESUS VALIENTE MALLA

Hace algunos años publicó E. Kukahn una urna cineraria de la Colección Calzadilla, procedente de Lobón (Badajoz). Su factura es netamente ibérica, a juzgar por el estilo de los relieves que cubren sus cuatro costados, y que, según este autor, representan las "cosas importantes de la vida" para la mentalidad del hombre ibero: la caza o la guerra, representadas en unas figuras de lanceros; el amor, en una escena erótica semejante a las que aparecen en la etrusca Tumba de los Toros; la vendimia, como compendio simbólico de los trabajos del campo que aseguran el sustento, en dos hombres que danzan a los lados de una gran ánfora, y la fecundidad o propagación de la vida, en unos entrelazos a los que el citado autor atribuye esta significación por vía de simbolismo.

Podríamos decir que esta urna es todo un compendio o un programa iconográfico en síntesis que luego veremos desarrollado en las decoraciones de la cerámica ibérica.

* * *

"Vivir y comunicar la vida, tomar el alimento y engendrar hijos, tales fueron las necesidades primarias del hombre en el pasado, y lo seguirán siendo mientras dure el mundo. Podrán añadirse otras cosas para enriquecer y embellecer la vida humana, pero a menos que estas necesidades estén cubiertas, la vida humana dejará de existir", decía Frazer.

También el hombre ibero sentía esta preocupación por el alimento, y a veces con urgencia dramática; de ello nos informa Estrabón al hablar de la pobreza que convirtió el bandidaje en un mal endémico, sobre todo en las zonas más pobres de Iberia y con perjuicio de las más ricas, pues sus habitantes habían de abandonar el trabajo y echar mano de las armas para defenderse de los salteadores.

En varias cerámicas de Liria tenemos estupendamente ilustrados algunos de los trabajos que proporcionaban el sustento a los hombres de Iberia, y quizá también esas luchas para defender lo que les pertenecía.

La agricultura debió de ser fuente básica de alimentos para el hombre ibérico. Bastaría, para con-

vencerse de ello, echar un vistazo al amplio muestrario de instrumentos ibéricos de labranza que ha catalogado minuciosamente E. Pla Ballester. Sin embargo, las faenas del campo no merecieron la atención de aquellos ilustradores de la vida del pueblo ibero que nos dejaron su crónica en las decoraciones de las cerámicas. Quizá tengamos una escena de la recolección de las granadas en una gran tinaja de Liria. Dos hombres, uno de ellos armado, se encaraman a un árbol y recogen los frutos. En este mismo vaso hay una escena de pesca: una barca cargada de



"VASO DE LAS CABRAS". DE VERDOLAY (MURCIA). REPRESENTA EN DOS REGISTROS LA TIERRA Y EL AGUA: REBAÑO EN EL SUPERIOR, PECES Y FLORES DE LOTO EN EL INFERIOR. EL PAISAJE ESTA ALUDIDO, MAS QUE REPRESENTADO, CONFORME A LOS INTERESES ELEMENTALES DEL HOMBRE IBERO (CALCO SOBRE ACUARELA DE S RUIZ).



DECORACION DE UN VASO DE AZAILA. LA DANZA DEL VINO NUEVO ESTA ESQUEMATIZADA HASTA EL EXTREMO (SEGUN J. CABRE).



DOS JINETES ENFRENTADOS A UNA ALIMAÑA DIFÍCIL DE IDENTIFICAR (¿LOBO O JABALI?). EL MATORRAL QUEDA ALUDIDO POR LA DECORACION DE TEMA VEGETAL INTERPUESTA ENTRE LOS HOMBRES Y EL ANIMAL (SEGUN M. E. CABRE).



EL HOMBRE Y LOS PREDADORES (LOBO Y AVE RAPAZ) COMPITEN POR LA PRESA DOS CIERVOS EN ESTA DECORACION DE ALLOZA (SEGUN A. ARRIBAS).

redes y arpones, con las cabezas de los tripulantes asomando por encima de la borda. En pie, sobre la proa, uno de los ocupantes empuña un arma arrojada; debajo de la barca, de la que penden los hilos de los anzuelos, aparecen peces picando. En tierra, otro hombre ha atado su caballo a un arbusto y recoge el sedal, al que viene prendido un pez, y que se enrolla en un carrete de forma triangular. Como decoración accesoria se representan diversas especies de peces y pájaros característicos de las albuferas, como la anguila y el ánade.

Hay también representaciones relacionadas con la ganadería. En una gran copa de pie bajo de Liria tenemos la doma del caballo, al que sujeta por las bridas un hombre, mientras que otro jinete parece dirigirse al primero gesticulando; se trata de una escena viva y con el toque gracioso de unos perrillos, representados con intenso realismo, que juguetean, mientras uno de ellos se lame una pata.

En este mismo vaso, dos hombres tratan de enlazar un toro con unos instrumentos que podrían ser lazos o boleadoras.

En estos mismos vasos aparecen escenas de lucha que, teniendo en cuenta el contexto en que se insertan y las repetidas noticias de los autores clásicos, podrían representar la expulsión de unos merodeadores inoportunos.

Otra escena relacionada con la ganadería aparece en un vaso de Azaila en que, entre otros temas, se ve a un hombre con una vara o lanza en una mano en actitud de aguijar a un toro.

Si admitimos una interpretación de Pío Beltrán, en las decoraciones de unos fragmentos de Liria tenemos unos estupendos jamones, a los que acompaña una inscripción que el autor descifra a partir del vascuence, y que vendría a ser la "marca" y la "propaganda" de un ahumadero de pernils. Estrabón habla de los ceretanos, "pueblo de estirpe ibérica, entre los

que se curan excelentes jamones, comparables a los cantábricos, por los que perciben buenos ingresos". Este texto nos documenta la comercialización de productos ganaderos.

Pero de todos los medios de subsistencia con que contaba el hombre ibero, el mejor ilustrado es, sin duda alguna, la caza. A pie o a caballo, armado generalmente de jabalina, el cazador persigue ciervos y jabalíes, extermina alimañas o se dedica con aire



LA DANZA DEL VINO NUEVO Y EL CAZADOR DE LIEBRES. UNA ESTAMPA DEL OTOÑO EN LA DECORACION DE UN VASO DE ALLOZA (SEGUN A. ARRIBAS).

divertido a correr una liebre hacia una trampa. También se sirve de trampas y redes para cazar ciervos, y en este menester se ayuda con perros.

En los dos vasos de Liria en que veíamos escenas de pesca y ganadería aparecen también jinetes que persiguen a una cierva herida en los cuartos traseros; junto a esta escena tenemos otra representación de una pareja de ciervos que pastan descuidados, mientras un cervatillo se prende de las ubres de la madre. De Verdolay procede un vaso famoso en que se retrata con minuciosidad y realismo superiores un rebaño de cabras, con el mismo tema de la hembra amamantando a su cría. En el otro vaso de Liria al que aludíamos, un hombre azuza a unos perros desde detrás de un matorral contra un jabalí. La escena es una estampa instantánea cinegética.

También aparece la caza del jabalí en un vaso de Azaila, en que se ven dos jinetes armados con lanzas y enfrentados a una pareja de estos animales, perfectamente caracterizados por sus cerdas, pezuñas, orejas y rabo ensortijado. Detrás de las alimañas hay un friso de cinco perros en actitud de acometer. Los vasos de Azaila nos ofrecen un muestrario impresionante de los animales que llenaban el paisaje cinegético de los iberos: aves de distintas especies, lobos, jabalíes, ciervos, buitres, perros..., todos ellos muy bien caracterizados.

La presa más representada es el ciervo, que se cazaba de distintas maneras: a pie, a caballo, con redes, con perros o conjuntando distintos recursos.



CAZADOR A CABALLO Y CON PERRO. DETALLE DE UNA DECORACION DE AZAILA QUE SE COMPLETA CON UN MUESTRARIO DE ANIMALES MONTARACES (SEGUN J. CABRE)



GUERREROS A PIE Y GANADO. QUIZA NOS OFREZCA ESTA DECORACION DE ALLOZA UN EPISODIO DE RAPIÑA O DEFENSA ENTRE DOS GRUPOS RIVALES (SEGUN A. ARRIBAS)

En un vaso de Azaila aparece un cazador a caballo y empuñando una lanza; frente a él hay un friso de seis ciervos. Bajo el caballo aparece un perro, bien caracterizado por la ausencia de rasgos montaraces que aparecen en otros animales salvajes.

También en los vasos de Liria se repiten estas escenas de la caza del ciervo, que en una gran tinaja van acompañadas de interesantes esquematizaciones del paisaje, con árbol, matorral y montículos.

La caza del ciervo a pie y a la carrera está ilustrada con maestría sorprendente en el "Vaso Cazorro" de Ampurias. La ejecución de este tema netamente indígena, que incluye una figuración paisajística tan escueta como realista, hace pensar en un decorador de cerámicas que había disciplinado su arte en la contemplación de modelos griegos, que, sin embargo, no trata de imitar literalmente.

En dos vasos de Liria aparecen escenas de caza del ciervo con trampas y redes. De uno de ellos está ausente la figura humana. Dos de los animales aparecen apresados ya entre las redes, figuradas como mallas rectangulares que caen de los árboles o atrapan al animal por las patas; hay, además, una lanza hincada en el suelo y otras figuras que podrían ser boleadoras. En la segunda vacija aparece parte de un caballo y dos ciervas, una herida y otra volviendo la cabeza; delante del animal hay un rectángulo que podría figurar una trampa, mientras que en la parte superior de la franja decorativa se advierten unas líneas onduladas que, por comparación con la escena anterior, pueden interpretarse como redes colgadas de los árboles.



"EL CABALLO ESPANTADO" ESCENA VIVA EN QUE EL DECORADOR HA CAPTADO LAS REACCIONES DEL HOMBRE Y DEL CABALLO ANTE LA PRESENCIA INQUIETANTE DE LA ALIMANA OCULTA EN EL MATORRAL (CVH LIRIA).

Otro documento sobre la caza con redes es un fragmento de Alloza en que aparece un hombre que lleva un perro sujeto de una cadena o una cuerda. Ambos corren detrás de una liebre que está a punto de caer en una red.

Dentro de las actividades cinegéticas entra la lucha contra las alimañas, que en fin de cuentas son rivales del hombre en la persecución de la pieza. Esta rivalidad entre el cazador y la alimaña está magníficamente ilustrada en un fragmento de Alloza, en que un jinete armado de lanza corre a galope, muy bien figurado, hacia una pareja de ciervos que son también atacados por un lobo y un buitre.

No hace falta insistir en la importancia que, todavía hoy, tienen las batidas para exterminar alimañas, especialmente en pueblos cuya base económica es fundamentalmente la ganadería. En Liria tenemos dos decoraciones con este tema. En la primera, un guerrero con dardos en ambas manos se enfrenta a una fiera de grandes fauces; detrás se advierten los restos de una decoración en que se representaba un jinete y su montura. En un registro inferior hay pájaros y cánidos que persiguen a un gran cuadrúpedo: los animales dañinos que hacen la competencia al hombre en la caza, como vemos en otras decoraciones

de Azaila en que el hombre a caballo aparece como uno más entre los seres que matan para sobrevivir. El segundo vaso nos ofrece una de las representaciones más conocidas de la cerámica ibérica, la del "caballo espantado". Un guerrero cubierto con un gran casco de cimera, y armado con un dardo, sujeta las riendas de un caballo encabritado, al mismo tiempo que fija la mirada en un matorral —figurado por un gran zarcillo de hojas acorazonadas—, detrás del cual está agazapado un animal de poderosas garras.

Con intenso realismo representa un fragmento de Aspe los riesgos de las cacerías de alimañas. Un jinete armado de casco cónico echado hacia atrás, escudo redondo y lanza, es atacado por una manada de lobos, uno de los cuales muerde la contera de la lanza. Se ha querido ver en esta escena una intención simbólica: el lobo, que junto con el buitre devora los cadáveres de los guerreros caídos en el combate, es un animal de significado funerario, y así aparecerá en las cerámicas de Archena. Sin embargo, los detalles realistas de la figuración, sin excluir el posible valor simbólico de la misma, no dejan de hacer referencia a un incidente real que seguramente se daba con frecuencia en este tipo de monterías.

La importancia del tema cinegético en la cerámi-



CAZA DE CIERVOS CON REDES. DOS ANIMALES YA ESTAN INMOVILIZADOS MIENTRAS OTROS CUATRO HUYEN A LA CARRERA (CVH LIRIA).



CAZA Y PESCA EN LA ALBUFERA. DETALLE DE LA DECORACION QUE ADORNA UN VASO DE LIRIA (CVH LIRIA).

ca ibérica nos sugiere un correctivo a las fuentes. De creer a Estrabón, en Iberia "los animales dañinos son raros", y lo único que se podría cazar en aquellas tierras serían "liebrecillas".

* * *

Para el hombre de mentalidad primitiva —y el ibero lo era—, alimentarse es algo más que una función fisiológica, y el alimento contiene en sí algo divino. En una sociedad tan avanzada como la griega encontramos los misterios eleusinos, cuyo núcleo no es otra cosa que la exaltación del grano de trigo como don divino. También en el mundo ibérico se ritualiza el gozo de las cosechas en una fiesta dionisiaca. La urna cineraria a que me refería al principio nos presenta dos varones danzando ante un ánfora. Esta misma figuración aparece ya en exvotos del Collado de los Jardines, en un fragmento de Alloza y en otro de Azaila, en que el ánfora ha sido sustituida por un elemento vegetal, granada o adormidera. En todos estos casos es indudable la actitud ritual y festiva en relación con los frutos de la tierra. El conjunto de estas figuraciones nos remite a un viejo tema mesopotámico que pudo llegar a Iberia a través de los fenicios. J. M. Blázquez lo ha estudiado exhaustivamente y ha trazado el nexo que enlaza esta imaginería con las concepciones religiosas de las civilizaciones mediterráneas primitivas.



RECOLECCION DE GRANADAS DECORACION PARCIAL DE UNA TINAJA DE LIRIA. LA MISMA EN QUE APARECEN ESCENAS DE PESCA Y CAZA DE CIERVOS



ESCENAS DE DOMA CON CABALLOS, PERROS Y TORO. DECORACION DE UN VASO DE LIRIA (CVH LIRIA).

TURNER

UN PRECURSOR DEL ARTE CONTEMPORANEO

ELENA FLOREZ

"El Sol es Dios", exclama Turner momentos antes de morir. Era el día 19 de diciembre de 1851. Tenía setenta y seis años.

SU VIDA

Joseph Mallord William Turner nace en Londres el 23 de abril de 1775. Hijo de un barbero, el pequeño William despierta admiración entre la clientela de su padre por su talento dibujístico en reproducir ilustraciones de revistas. Apenas cumplidos nueve años, tiene su primer encargo: colorear algunos grabados —actividad que seguirá a lo largo del tiempo— para un cervecero de Brentford. William, padre, interesado por las primeras experiencias remunerativas de su hijo, decide alentar su vocación, y a los catorce años, Turner ingresa en las clases de pintura de la Royal Academy después de haber trabajado el oficio algún tiempo en el taller del acuarelista Thomas Malton.

En adelante, padre e hijo se dedicarán al arte. El primero, abandonando su barbería y ocupándose de los menesteres domésticos, supliendo el sitio de su mujer, que muere loca. El segundo, tomando apuntes en su continuo deambular por pueblos, iglesias, castillos, campos; reproduciendo arquitecturas

nobles, por expreso deseo de los propietarios. En 1794 conoce Turner al doctor Munro, notable mecenas, quien le relaciona con el pintor Girtin, y ambos trabajarán en una serie de acuarelas paisajísticas tomadas de los apuntes de viaje de Cozens.

En 1797 expone Turner su primer cuadro al óleo, "Bridgewater Sea Piece", en la Royal Academy, de la que será miembro dos años más tarde. Viajero constante a lo largo de su vida, realiza su primera salida al extranjero, París y Suiza, en 1802. Luego serán Bélgica, Holanda, Alemania, Italia: esta nación, en sus capitales artísticas más importantes. Es elegido académico cuando apenas tiene veintisiete años.

La fama de Turner crece rápidamente. En 1819, fecha de su primer viaje a Italia, ya es autor de buen número de obras. Se calcula que a lo largo de su vida realizó unos veinte mil cuadros.

CARACTER

Le señalan sus biógrafos como hombre taciturno, insociable y de trato difícil. "Después de la muerte de su padre, ocurrida en 1829, este hombrecillo obeso y huraño se hace cada vez más misántropo y solitario, rehuyendo todas las relaciones y el trato social que le ofrecía su grande y constante éxito. Los últimos años de su vida, siempre en plena actividad, transcurrieron en Chelsea, a orillas del Támesis, ocultando su propia identidad bajo el seudónimo de Booth, que era el nombre de su casera. Fue encontrado por su ama de llaves, miss Damby, y vuelto a traer a su casa poco antes de su muerte" (1).

Culpado de avaricia, su carácter raro e inconformista desencadenó una verdadera campaña de descrédito favorecida por el libro que escribiera Walter Thornbury. Las calumnias atribuyeron a la locura —recuérdese el trágico final de su madre— su comportamiento "paradójico y sospechoso" (2).

"Consumido y gotoso", falleció en la fecha antes citada. "Dejó una herencia de 140.000 libras esterlinas en títulos, dos casas en Londres y la colección de sus obras, de valor inestimable. El testamento, por el que todos sus bienes debían haberse legado a artistas ancianos y pobres y la colección de arte al Estado, fue impugnado por sus parientes, quienes consiguieron la anulación" (3).

TURNER-GOYA

Se cumple este año el segundo centenario del nacimiento de William Turner. Delacroix nace en 1798. Géricault, en 1791.



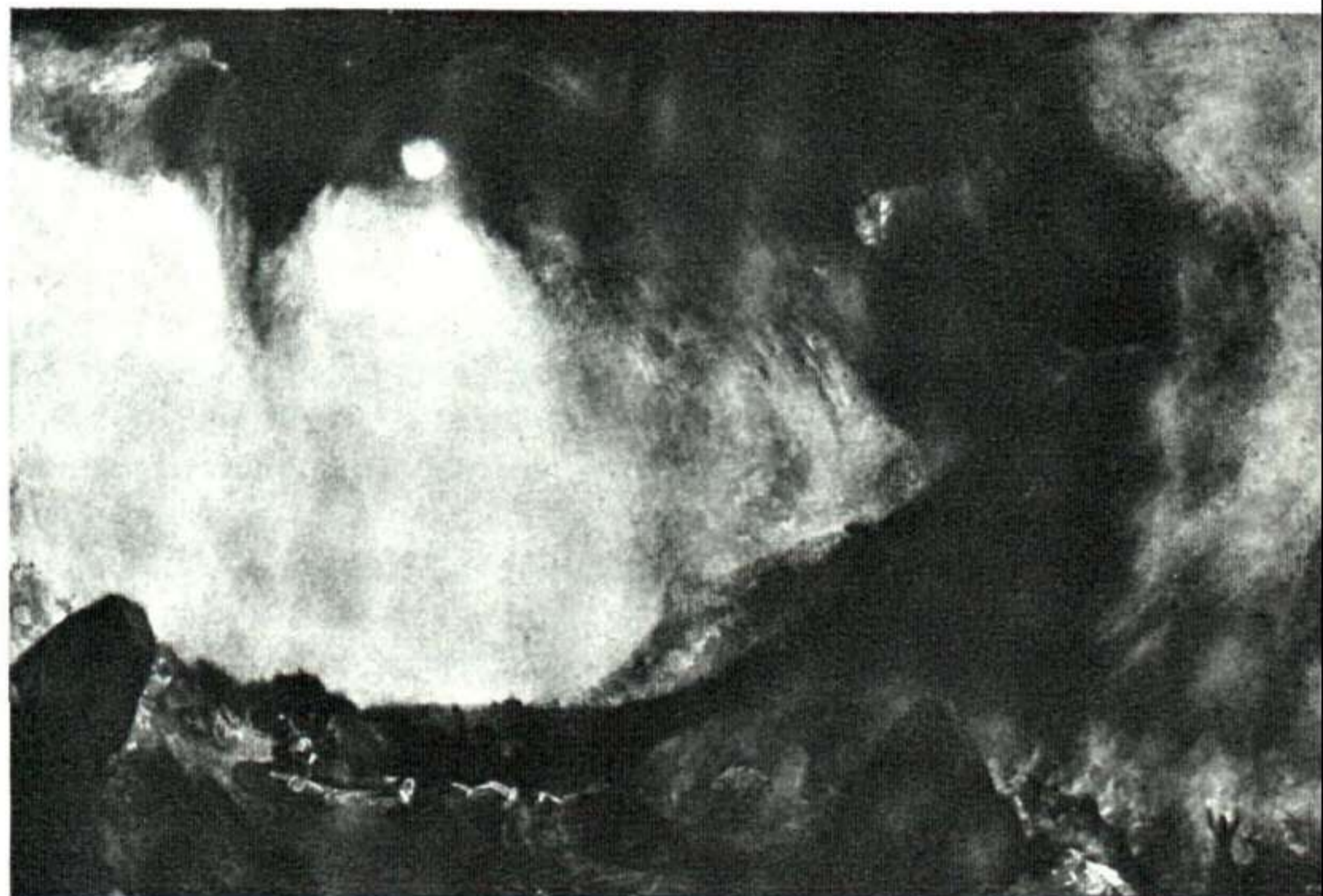
Goya, en 1746. Cuando Goya muere, 1828, Turner tiene cincuenta y tres años, y dos meses más tarde pinta su lienzo "Woman reclining on a couch", que por la similitud de la composición, postura de la modelo, ropas, etcétera, puede considerarse como evidente réplica de las Majas que el artista aragonés pinta entre los años 1796-98, según los biógrafos e historiadores de arte. "Olimpia", de Manet, es de 1863. Cuatro óleos inseparables ya en la obra de los pintores citados, con la primera lección del asunto en Goya.

Serán también inseparables las ligazones entre el artista de Fuendetodos y el londinense. Viven circunstancias políticas cercanas. Los ecos de la guerra de la Independencia son constantes en la Inglaterra que lucha en España contra Napoleón: la sacudida bélica envuelve a Europa y Goya es, contra y entre, figura pictórico-política metida de lleno en la historia de los Borbones españoles. Las **pinturas negras**, producto tanto de la catástrofe nacional como de un regusto morboso por las imágenes alucinantes de las escenas trágicas que Goya contempla o deduce, pueden ser consecuencia de esa enfermedad que sufre desde hace tiempo: avariosis, según el documentado y preciso estudio clínico del doctor Sánchez de Rivera (4).

No olvidemos las alusiones a la posible locura de Turner motivada por su ya esbozado carácter singular, en el que todos sus biógrafos insisten, pese a la entrañable y elegante defensa que Ruskin hace en vida del artista en su libro "Los pintores modernos": fue uno de sus pocos amigos. Ni tampoco soslayar la influencia genética de la enfermedad de su madre.

Algo, también, de la complejidad goyesca se filtra en Turner: "... Era bajito, de nariz aguileña, manos y pies pequeños; gustaba de compararse con Napoleón y se enorgullecía de haber nacido en el mismo año que él. Su naturaleza era compleja... tenía una misantropía que le hacía insociable y excéntrico. Tuvo en su juventud una decepción amorosa y no se casó jamás. No frecuentaba la vida mundana, prefiriendo la de los marinos y la de las mujeres que en la época victoriana se llamaban 'drabs' (rameras). Pero disimulaba cuidadosamente todo ese lado de su vida" (5). La plebeyez de Goya fue el otro lado del brillo de su triunfo: se le toleraba, no se le admitía fácilmente en sociedad. Sólo la protección de los Reyes y su genio impusieron su presencia. Los "Caprichos, Proverbios" son lectura de muchas cosas ocultas tan evidentes como contrastantes de su impronta señorial en "La condesa de Chinchón".

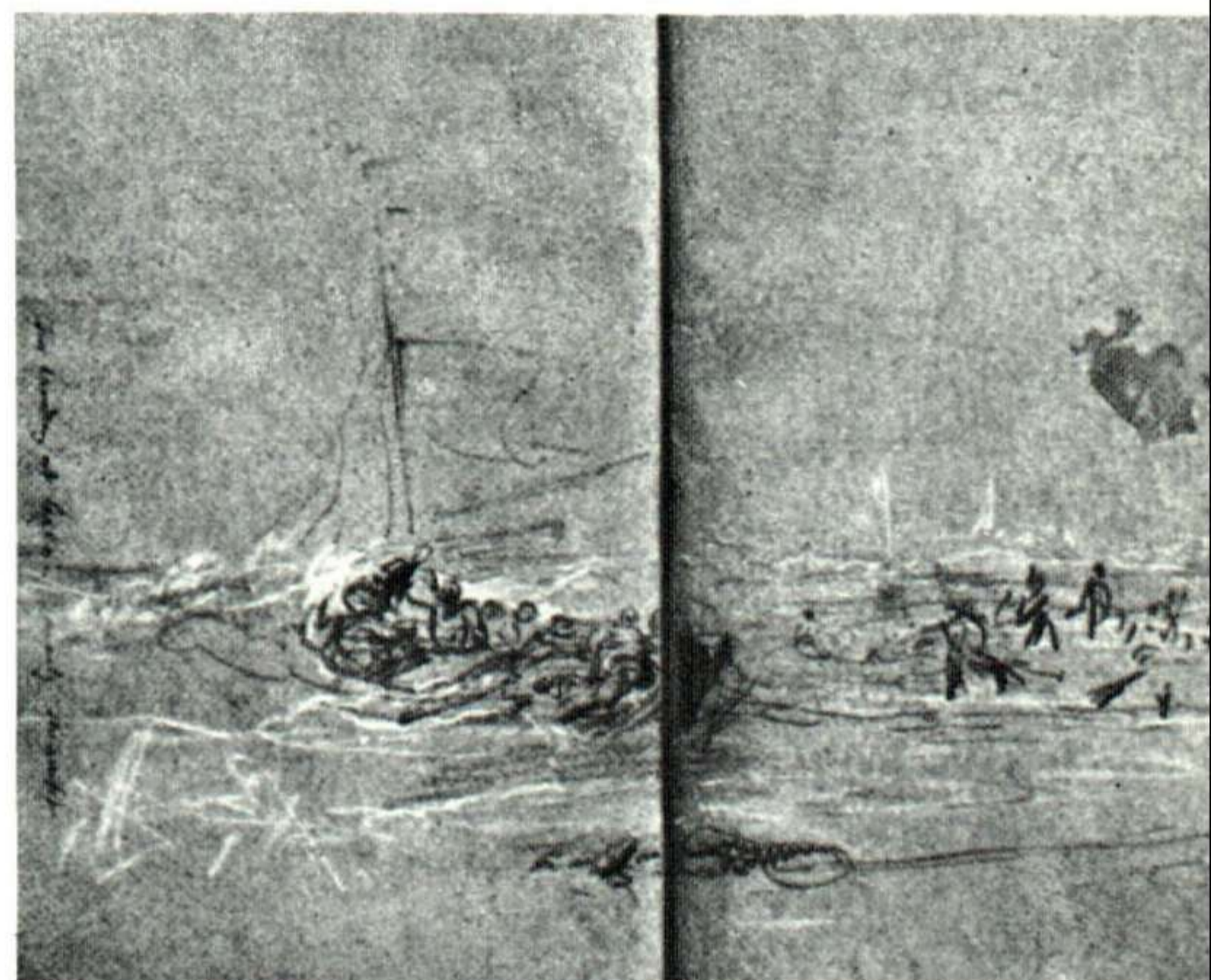
En las escenas con figuras humanas, Turner sigue a Goya en los trazos abocetados, cabezas redondas casi aformales, en las telas arremolinadas que ocultan, informes, cuerpos en permanente danza inquieta e inquietante. Uno de los lienzos tur-



nerianos —óleo sobre lienzo, en la Tate Gallery—, cuya fecha de ejecución es todavía imprecisa, pero expuesto por primera vez en 1832, resulta, en los detalles del grupo de cabezas situadas a la izquierda en el segundo plano de la composición, de peculiar semejanza con algunas figuras de las precitadas **pinturas negras** o, más exactamente, en el lienzo "El entierro de la sardina", de la Academia de Bellas Artes de San Fernando. Medítese sobre ese cuadro de Turner: "Sadrak, Mesak y Abed-Negó saliendo del horno ardiente". Y en otros varios lienzos más que por falta de espacio no podemos estudiar.

Turner arrastra la herencia del Goya existencialista, que casi un siglo más tarde se convertiría en el expresionismo pictórico alemán y nórdico.

Goya, menospreciado por sus maneras toscas, baila al coqueteo de las duquesas españolas, que juegan a ser populares vistiendo de majas en verbena. Turner, insociable, prefiere el diálogo con la Naturaleza, a la que contesta con la



paradoja de su monólogo genial, precursor de las bases del arte contemporáneo.

PRECURSOR

El aire, la luz, el viento y las aguas serán elementos propicios a sus conceptos espacialistas, a la mancha amplia y arrebatada, plena de materia táctil y en cantidad tan desusada hasta entonces que le hace adelantar en más de un siglo el expresionismo abstracto y el informalismo. Sobre todo a partir de 1800.

Señalado tantas veces como antecesor del impresionismo, Turner difiere de los pintores franceses en que las evanescencias lumínicas de éstos, sus juegos sutiles de contrastes ópticos, atomizados, aglutinantes de múltiples tonos resultan, en la consideración histórica de la pintura, tibios ensayos y circunspectos resultados. En los artistas galos es el impresionismo reflejo, que no camino, ingravidez, que no magnitud trascendente. Pesan los cielos tormentosos del artista de Londres. Se empujan en la composición y sobre el soporte la furia épica de los ocre, dorados, sienas, amarillos bermellones y negro de humo. Lo que en los franceses es meditación esteticista —y réplica a la sordidez literaria del realismo—, en Turner como en Goethe alcanza investigaciones más profundas que señalaría después, con admiración, el teórico y pintor Signac.

Cerca de 20.000 dibujos a la aguada que Turner dedicó a los estudios de color y luz se conservan en el British Museum y en la Donación Turner, de Londres. Su catalogador, Finberg, no encontró otra mejor descripción para titularlos que "Principios del color". En la Tate Gallery se exhibe, entre muchos otros, una acuarela que representa dos esferas llenas de agua en la que el artista exploró "los reflejos mutuos".

Y en cualquiera de esos trabajos, que datan aproximadamente de 1818, ya se encuentra sin grandes esfuerzos analíticos la mancha amplia directa, impremeditada, donde el pigmento parece haber sido arrojado, fijado de un solo golpe: son obras de "action-painting".

Resulta muy significativo que cuadros como "Tempestad de nieve", pintado en 1842, fuera definido por sir Walter Scott como "un amasijo de agua jabonosa y cal" (6)

CRITICAS

Y en 1846 "es ridiculizado Turner en **The Almanack of the Motion** con una caricatura que le retrata con chistera y frac,

mientras se dispone a embadurnar una tela con un escobón **chorreando** —el subrayado es nuestro—, mojado en un cubo sobre el que está escrito 'yellow'" (7). ¿No recuerda esa entonces burla las posteriores **experiencias** de un Mathieu o los **chorreados** de Pollock, ya en sentido inventivo, de la citada "action-painting"?

Adelantándose en el tiempo Turner y sus detractores por caminos opuestos, las críticas adversas se vuelven positivas hoy. "... los críticos se burlan de la 'blancura' de sus telas, que William Hazlitt interpretaba con mordaz ironía como 'representaciones de la Nada y con mucho parecido...', y algunas veces Turner tenía que indicar lo que iba arriba y lo que iba abajo para evitar que fueran colgados al revés, porque algunos de sus cuadros eran tan informes...".

Serán tiempos más propicios y sucesores los que revelen el talento del artista inglés. Signac, en su "Diario íntimo", señala con aguda objetividad la influencia incontestable de Turner en Delacroix. Moholy-Nagy, en su obra **Vision in Motion**, escribe: "... abstract painting can be understood as a arrested, frozen phase of a kinetic light display leading back to the original, emotional, sensuous meaning of colour of which William Turner, the great English painter was an admirable predecessor".

Turner, en fin, arrastra de Goya el existencialismo pictórico que se llama romanticismo en Delacroix y Géricault, expresionismo en Munch, Van Gogh y Picasso. Pero la apariencia literaria de sus arrebatadas versiones de esa Naturaleza, punto de partida de su estilo genial, le señala también como antecesor de esa tendencia llamada genéricamente abstracta. En 1828, Constable, su más directo rival, decía: "Turner se hace cada vez menos fiel a la Naturaleza".

En la catedral de San Pablo, Turner reposa junto a sir Joshua Reynolds.

(1) "Turner", Giuseppe Gatt. Colección Los Diamantes del Arte. Ediciones Toray. Barcelona, 1968. Traducción de Guerrero Lovillo.

(2) Ibid.

(3) Ibid.

(4) "Goya. La leyenda, la enfermedad y las pinturas religiosas", doctor Sánchez de Rivera. Talleres tipográficos Blass. Madrid, 1944.

(5) "Turner", Herbert Read. "Los pintores célebres" tomo II. Editorial Gustavo Gili. Barcelona, 1963.

(6) Gatt, ob. citada.

(7) Ibid.

PEDRO DE LA TORRE Y EL RETABLO DE LA IGLESIA PARROQUIAL DE PINTO (MADRID)

MARIA DEL PILAR CORELLA

A sólo veintiún kilómetros de Madrid, por la carretera de Andalucía, se encuentra la villa de Pinto, de la cual y en relación con la historia del arte se conocen muy pocos datos documentados. Después de las investigaciones que hemos seguido, hace ya tiempo, en su Archivo Parroquial, esperamos dejar bien sentadas la documentación y atribución exactas de su buen retablo mayor como obra de Pedro de la Torre y de su colaborador Francisco González de Vargas, escultores, en el segundo tercio del siglo XVII.

Primeramente haremos una recopilación de las fuentes, noticias y obras que hay sobre Pedro de la Torre publicadas; a continuación pasaremos a estudiar el retablo mayor de Santo Domingo de Silos, advocación de la iglesia parroquial de Pinto, a la luz de los documentos; y por último daremos un apéndice documental, abreviado debido a la amplia extensión de los documentos más interesantes conservados sobre dicho retablo y sus artífices, tanto del Archivo Parroquial como del Archivo Histórico de Protocolos, lo mismo ante escribanos de Madrid como de Pinto.

No creo necesario dar datos biográficos porque ya han sido suficientemente difundidos en otros trabajos anteriores, en que se intentaba recopilar y definir parte de la obra dispersa de Pedro de la Torre como arquitecto-ensamblador (1). Hacia 1630-1640 debía tener ya establecido su taller; sobre 1650 se le debió nombrar arquitec-

to de Su Majestad; nacido a finales del siglo XVI, muere en 1677 (2).

Siendo Pedro de la Torre arquitecto, ensamblador y escultor, es en la segunda faceta en la que dio mejores frutos, aunque en las demás creó grandes obras, y cada día esto se está comprobando, pues se siguen documentando mucho mejor sus retablos. La primera obra documentada de Pedro de la Torre es de 1624, siendo el retablo de Nuestra Señora de las Maravillas, de Madrid; le siguen otras muchas, como el retablo de la iglesia del Buen Suceso, de Madrid, de 1636 (?); el retablo de Nuestra Señora de Tolosa, de 1639; así como el retablo del santuario de la Virgen de Begoña, en Bilbao, de 1640; el retablo de la Iglesia de Santiago, en Madrid, de 1642. El retablo de Nuestra Señora de la Fuencisla, en Segovia, de 1645; el retablo mayor de Santa María de Tordesillas, de 1655 (3). Recientemente, una nueva obra se ha incorporado a la ya gran conocida actividad retablística de Pedro de la Torre; se trata de los retablos de San Plácido, en Madrid (4). Son tres retablos contratados el 17 de diciembre de 1658 por Pedro y José de la Torre, hermanos; es el último retablo conocido cronológicamente de Pedro de la Torre y el último en que trabajó José, pues poco después, en 1661, murió.

Abundante documentación y noticias se encuentran sobre Pedro de la Torre y esta familia de artistas madrile-

DOCUMENTO DE 10 DE ENERO DE 1637. ESCRITURA DE CONTRATO ENTRE PEDRO DE LA TORRE, FRANCISCO GONZALEZ DE VARGAS Y LA IGLESIA PARROQUIAL DE PINTO. FIRMAS AUTOGRAFAS DEL DOCUMENTO. PEDRO DE LA TORRE Y FRANCISCO GONZALEZ DE VARGAS.

ños —Francisco de la Torre, José de la Torre, etc.— en obras ya clásicas de los siglos XVIII y XIX (5).

EL RETABLO MAYOR

El retablo mayor de la iglesia parroquial de Pinto tiene a su alrededor abundante documentación que permite perfilar con bastante certeza, paso a paso, todas las incidencias de la obra. Encontré esta documentación, en la cual me voy a apoyar como base única, en el curso de mis investigaciones sobre el edificio de la iglesia, utilizando siempre el Archivo Parroquial. En relación con él diré que, desde hace muchos años, estaba en otro lugar distinto al que actualmente ocupa en la parroquia, muy húmedo y perjudicial, pero que quizá por ello se salvó; yo me interesé personalmente porque se trasladara a un lugar más apropiado, argumentando que redundaría en beneficio de los documentos y de la propia iglesia, pues daría ocasión a investigarlo, cosa que hubiera sido imposible en el lugar donde se encontraba. Así se hizo, con ayuda de los sacerdotes de la iglesia de Pinto, a un lugar seco y con armarios apropiados para albergarlo, habilitado todo en la actual iglesia parroquial, en uno de los pisos de la zona Sudoeste (6).

Los primeros documentos que se conservan en la iglesia sobre las obras del retablo mayor llevan la fecha de 1639 y son, por tanto, posteriores a las escrituras del contrato del retablo entre la iglesia y los artistas (7). El contrato del retablo mayor tuvo lugar en Madrid, ante un escribano de esta Corte, el 10 de enero de 1637, entre Pedro de la Torre

y Francisco González de Vargas, arquitectos y escultores, y Benito Sánchez de Herrera y Diego Martínez Rojo, respectivamente cura y mayordomo de la iglesia de Pinto (8). Apoyándonos en el contenido del documento, que irá más extenso en el apéndice documental, sabemos que el arzobispo de Toledo ya había contratado "con Miguel González, padre de Francisco González de Vargas, vecino de la ciudad de Toledo, la obra de la madera, escultura, talla y ensamblaje del retablo y custodia del altar mayor, que se ha de hacer para la iglesia parroquial" (9), pero se hicieron nuevo contrato y nueva planta, lo cual consta en una provisión dada en Toledo el 30 de junio de 1635, refrendada por el Consejo del arzobispo en 7 de mayo de 1636. Ambos maestros debían ajustarse a esa traza que quedaba en poder de ellos dos, para que se pudiera ejecutar y cumplir conforme a toda ella. Son muchas las condiciones y puntos concretos de los que trata esta escritura de contrato: la madera empleada debía ser de Cuenca; si la obra se resentía, los maestros quedaban obligados a repararla; la obra se hará en Madrid; han de hacer también la escultura de Santo Domingo de Silos para "la caja de en medio de dicho retablo"; y además, cuatro figuras más. La obra la debían terminar en cuatro años, por lo que recibirían **8.000 ducados** en la forma y plazos que acordaron; lo primero que debían entregar era la Custodia. El documento está firmado y rubricado por todas las partes interesadas. No se sabe qué ocurrió después, pensamos que los maestros se pondrían a trabajar, pero el 30 de junio de 1638 (10) hay un acuerdo ante un escribano para suspender los pagos entre Pedro de la Torre —y en nombre de su compañero— y la

Pagado a Don
Latorre. Por puen
Custodia de el
Retablo =
=

Miguel de Vargas Juan de Vargas Encomendado
de la Compañía de Jesús Escultor y Arquitecto
Don Latorre Don Juan de Vargas
a Bergago a Don Latorre Maestro
de arquitectura de la ciudad de Madrid
La quenta de el fon diento que con el dicho
de hacer el retablo de la iglesia mayor
de la dha Iglesia. Como consta de quinze
dhas. firmados. de el dho. Juan Latorre que
me dan en poder de el dho. Miguel de
Vargas. Sin embargo de lo que se
hubo de el dho. Miguel de Vargas al dho. Miguel de
Vargas. Como consta de el dho. Juan
Latorre. Por ante el onid. en el dho. dho.
Respon para mostrarle siempre que se le
de cumplimentar dentro de un mes
siguiente. es de el. con aya de el. que se le
fatura de onalange e de el dho. Miguel de
Vargas. El resultado de el dho. Miguel de
Vargas. al dho. Miguel de Vargas. En persona

IGLESIA PARROQUIAL. ARCHIVO. LIBRO DE FABRICA DE 1631-1685. PINTO (MADRID).

iglesia de Pinto, representada por su cura y mayordomo. Se dio una copia del documento a cada una de las partes, según consta en el documento. La razón fue que la iglesia y sus representantes no cumplieron con los pagos acordados, y los artistas, afectados, les metieron en pleito; la iglesia no cumplió porque pensaba que había personas que hubieran hecho la obra por menos dinero, y con ello la perjudicada era la iglesia, que era la que tenía que pagar; Pedro de la Torre está de acuerdo en suspender los pagos según la primera escritura de obligación y hacer otra nueva con distinta forma de pago en la cual ambas partes estén de acuerdo. El delegado para este caso de la iglesia era el licenciado Blas Muñoz Romano, el cual llevaba un poder original de sus partes interesadas que se anexionó a este documento, con la misma fecha que él, o sea, 30 de junio de 1638, ante Manuel Duarte, escribano de Pinto.

La obra prosigue normalmente, los arquitectos trabajan y la iglesia les paga normalmente, según lo concertado ante notario; según consta en los libros de fábrica de la iglesia parroquial, la iglesia ya en 1639 les había pagado 10.520 reales. Asimismo, la iglesia pagó 150 reales por la visita del **hermano Bautista** para ver la traza del retablo de la iglesia. No es nada extraño ni coincidente; en alguna ocasión se ha querido conectar la obra retablística de Bautista con la de Pedro de la Torre. Se les siguen haciendo pagos: el 5 de noviembre de 1641 les dan 13.400 reales, según consta por cartas de pago; y así ocurre también con la siguiente cantidad de 5.500 reales que constan por cartas de pago a la iglesia, el 8 de enero, 29 y 30 de agosto y 15 de septiembre del año 1642. Entre 1643 y 1646 ya se están haciendo las obras de los cimientos en la iglesia para asentar el retablo, empleándose granito; constan los gastos de materiales y oficiales para ello. Pero todavía en los años posteriores, entre 1648 y 1651 se les siguen haciendo pagos por la obra del retablo, aunque ésta debió quedar definitivamente terminada entre 1643-46. Entre 1651-53, Alonso Cano vio el retablo y bajó su coste en 700 ducados, con lo cual el precio de la obra fue de 7.300 ducados. Sabemos que entre Alonso Cano y Pedro de la Torre había una estrecha amistad, y además Cano trabajó muy cerca, en Getafe.

Entre 1653-55 comienzan los gastos por diligencias del dorado del retablo, que se remató en Getafe precisamente y que corrió a cargo de **José Hernández**, maestro dorador, el cual ya el 3 de febrero de 1655 da una carta de pago ante Manuel Duarte, de Pinto, por valor de 8.537 reales. Parece que hubo más de un dorador, porque el 17 de junio de 1656 se pagan 12.800 reales de vellón a **Martín Velasco**, vecino de Madrid, dorador y estofador "por cuenta de lo que ha de haber por dorar el retablo de la dicha iglesia". Y aún en 1659 se sigue pagando por el dorado del retablo a Martín Velasco, pero pienso que ya estaría concluido el trabajo, lo que ocurre es que los pagos siempre terminan bastante después que la obra. El mismo dorador trabaja en las obras del retablo de la Antigua de la misma iglesia los años siguientes.

Una vez alejados de los documentos en la medida que esto es posible, y delante de la obra misma, no podemos por menos de dejar bien claro la magnificencia de la obra, tanto en arquitectura como en el dorado y estofado, a lo cual ayuda el perfecto estado de conservación del retablo; en una palabra, el retablo es una obra espléndida, uno de los mejores retablos de este estilo en toda la zona Sur de Madrid!

El retablo, en su organización, es claro y sencillo, **orgánico** es la palabra que mejor expresa su contenido total y su significación; un solo piso, muy grande, amplio y alto, que ocupa el gran hueco de la capilla mayor, rematándolo un



SANTO DOMINGO DE SILOS. ¿OBRA DE PEDRO DE LA TORRE?. PARA LA "CAJA DE ENMEDIO". IGLESIA PARROQUIAL DE PINTO (MADRID)

cascarón cubierto exclusivamente con pinturas relativas a la vida de Cristo (Resurrección, Crucifixión, Ascensión). En el único piso se encuentran cuatro enormes columnas estriadas de orden compuesto, que enmarcan dos grandes y buenos lienzos de pintura (a la izquierda, Adoración de los Pastores, y a la derecha, Adoración de los Magos); en el centro, en la hornacina, está la escultura de Santo Domingo de Silos, que es el titular de la iglesia "para la caja de en medio", como dicen los documentos, con su hábito negro en grandes pliegues, buena escultura que posiblemente pueda ser obra del mismo Pedro de la Torre; guarda gran parecido con la escultura de San Plácido en la iglesia del monasterio madrileño del mismo nombre. Santo Domingo lleva libro en la mano izquierda y vara en la derecha. Esta "caja de en medio" es profunda, formando una bóveda de medio cañón pequeña cuyo interior está decorado con vegetales, todo dorado y estofado.

Por encima se encuentran un gran frontón partido y curvo y una gran cartela con paños simulados y frutas, entre las que aparece con insistencia la granada; a los lados, cabezas de ángeles pequeños. El remate de este piso es todo un arquitrabe corrido sin interrupción y quebrado, sobre el que van cuatro esculturas, una por cada columna que ya se señalan en la escritura primera que se hizo en 1637. Por la altura es muy difícil observar estas cuatro esculturas que

creemos se pueden identificar con San Juan y el águila, obispo o Papa con una maqueta y libro, Padre de la Iglesia y San Marcos con el toro. Parecen de buena ejecución, pero se perciben con dificultad; de lo contrario se podían comparar con la escultura de Santo Domingo, ya que las cinco las debían hacer los artistas para el retablo.

La Custodia o Tabernáculo, que era lo primero que debían entregar los artistas a la iglesia de Pinto, según el contrato, se encuentra hoy adosada al retablo; es de planta cuadrada, con cúpula de media naranja al exterior y rebajada en el interior, llevando una gran flor estofada en el centro; por el interior de esta Custodia se puede penetrar a la parte trasera del retablo. El frente de la Custodia está formado por columnas muy pequeñas (iguales a las del retablo) y arcos de medio punto. El entablamento que recorre la Custodia es de finísima y delicada ejecución, con modillones y flores talladas en pequeño, que después se desarrollarán en mayores proporciones en el retablo. La Custodia solamente está dorada, pero no estofada.

Todo el retablo se asienta sobre un gran pedestal con pinturas; tiene el ábside de cinco lados, de los cuales el retablo sólo ocupa tres, que son los centrales. El gran basamento de granito debe ser el que se describe en las obras del documento número 6 de los que presentamos al final.

Hasta ahora no se conocía el último retablo documentado de Pedro de la Torre, que es el de San Plácido (ver nota 4) y no se habían podido establecer suficientemente la gran diferencia y el paso que este artista dio en su evolución propia y en la del retablo barroco. Claramente se observa que va simplificando y complicando menos el diseño arquitectónico, aunque no la profusión decorativa, y a su vez va también desplazando la pintura hasta lograr un gran lienzo solamente que sea de verdad el eslabón que organice el retablo, como ocurre efectivamente en San Plácido. De sus primeros retablos de tres pisos y por lo menos seis lienzos de pintura, ha llegado a organizar un retablo para un solo lienzo; pero pienso que este paso tuvo que ser progresivo y no de una obra a otra. Pienso que falta ese paso intermedio: un retablo en el que los pisos se hubieran reducido ya algo y aún hubiera más de un lienzo de pintura, pero menos de seis, ordenados según la clásica forma de uno a cada lado de la calle central; y esa pieza que faltaba en su evolución retablística creo que puede ser la de Pinto, con un solo piso separado claramente aún del cascarón por el arquitecno continuo y aún con dos lienzos de pintura en las calles laterales.

DOCUMENTOS

La documentación relativa al retablo de Pedro de la Torre y Francisco González de Vargas en Pinto (Madrid) la debemos dar necesariamente, por razones de extensión, resumida; hemos procurado dar los documentos más expresivos en relación con las escrituras, pagos y visitas que se suceden a lo largo de los años.

NÚMERO 1

10 de enero de 1637: Escritura de concierto y obligación para ejecutar el retablo mayor de la iglesia parroquial de Santo Domingo de Silos en Pinto, entre el cura y mayordomo de ella, doctor Benito Sánchez de Herrera y Diego Martínez Rojo y los arquitectos PEDRO DE LA TORRE y FRANCISCO GONZÁLEZ DE VARGAS, en Madrid, ante Andrés Calvo Escudero, a 10 de enero de 1637. A. H. P., protocolo de Andrés Calvo Escudero, N.º 4.689, s. f.

“En la villa de Madrid a diez días del mes de enero de 1637 años... por de la una parte el licenciado Diego Rojo, presbítero y vecino de la villa de Pinto, mayordomo que al presente es de la fábrica de la iglesia parroquial de la dicha villa, de la advocación del señor Santo Domingo de Silos y por si como su mayordomo y por los mayordomos que le sucedieren por cuanto por esta caución, y de otra Francisco González de Vargas (Bargas) vecino de la ciudad de Toledo y Pedro de la Torre, vecino de la villa de Madrid, ambos arquitectos y escultores y dijeron que por cuanto por provisión de los señores del consejo de su alteza, el excelentísimo señor Infante Cardenal, gobernador asimismo perpetuo del arzobispado de Toledo, encargó al dicho Francisco González la obra de la madera, escultura, talla y ensamblaje del retablo y custodia del altar mayor, que se ha de hacer para la iglesia parroquial según y como estaba encargado a Miguel González, su padre, para que el dicho Francisco González hiciese como fuese en más utilidad y promesa de la iglesia, haciendo contrato con el cura y mayordomo de ella y la iglesia nuevamente, y nueva traza en cuanto a la dicha madera y ensamblaje en que se declara de la forma y manera que ha de ser y ha cuanto ha de llegar... consta de la dicha provisión en Toledo en 30 de junio del año pasado de 1635, refrendada de dicho consejo de S. I. en Toledo en 7 de mayo del año pasado de 1636...”.

“Item, que los dichos maestros han de ejecutar la planta y alzados conforme al alto y ancho del cabecero y capilla mayor de la dicha iglesia a lo que se le ordenare y guardando en todo la proporción y correspondencia conforme buena arquitectura y comodidad del sitio y sentarse el dicho retablo y asiento de la dicha capilla, haciendo la dicha iglesia por su cuenta las dos gradas bajadas de como al presente están, sumamente todo lo que se hubiere de poner para el afirme de todo el retablo y las dichas dos gradas, ha de correr por cuenta de los dichos maestros el sentar dicho retablo”.

“Que la dicha obra se ha de hacer en esta villa de Madrid, desde la cual se ha de llevar a la dicha iglesia de Pinto, por cuenta de los dichos maestros”.

“Item, del dicho retablo los dichos maestros le han de dar acabado en toda perfección y sentado en la dicha iglesia, dentro de cuatro años, que corren y se cuentan desde hoy día de la fecha de esta escritura y por razón de ello de toda costa la dicha iglesia les ha de dar y pagar 8.000 ducados corrientes de vellón en la forma y plazos que irán declarados. Firmado: Andrés Calvo, rúbrica; Pedro de la Torre, rúbrica; Doctor Benito Sánchez de Herrera, Pedro Núñez, Francisco González de Vargas, rúbrica; Diego Martínez Rojo, rúbrica.

NÚMERO 2

30 de junio de 1638: Concierto y suspensión de pagos otorgado entre Pedro de la Torre y Francisco González de Vargas y la iglesia de Pinto y su cura y mayordomo A. H. P., número 5.752 de Francisco Benavides, fols, 479 a 482 vltos.

“En la villa de Madrid a treinta días del mes de junio de 1638 años, ...parecieron Pedro de la Torre vecino de esta villa y maestro en el arte de la arquitectura, por sí mismo y en nombre de Francisco González de Vargas, maestro de la misma arte, ...de la una parte y de la otra el licenciado Blas Muñoz Romano clérigo presbítero comisario del Santo Oficio de la Inquisición, en nombre y por virtud del poder que tiene el doctor Benito Sánchez de Herrera, presbítero, cura propio de la iglesia parroquial de la villa de Pinto y el licenciado Diego Martínez Rojo, clérigo, presbítero, mayordomo de la fábrica de la dicha iglesia para lo que adelante irá

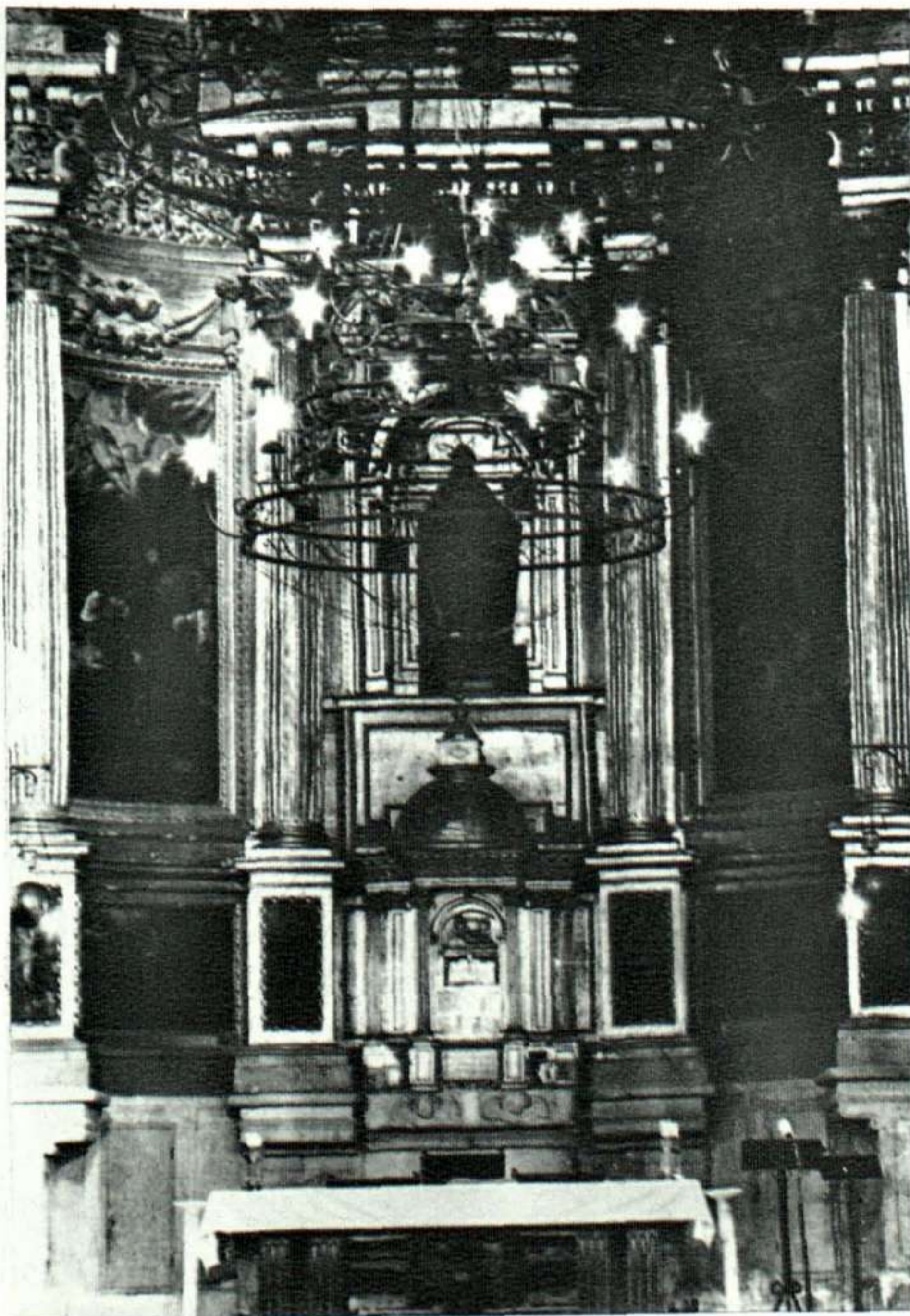
declarado, ...que por cuanto que los dichos Pedro de la Torre y Francisco González de Vargas se encargaron de hacer y fabricar el retablo del altar mayor ...y por no se haber podido cumplir por parte de la iglesia y su cura y mayordomo con hacer los pagos ...por parte de los dichos Pedro de la Torre y Francisco González de Vargas, se acudió al consejo del serenísimo Señor Cardenal Infante don Fernando a pedir ejecución contra los bienes de la dicha iglesia y su cura y mayordomo... sobre lo cual se ha ido continuando el dicho pleito... el dicho Pedro de la Torre está de acuerdo en suspender la cobranza de lo que ha corrido de los dichos 8.000 ducados y de los demás pagos que se han de hacer por los tiempos y según y de la forma que irá declarado, apartándose la dicha iglesia y su cura y mayordomo de los derechos que tienen intentados en defensa de la dicha ejecución y renunciándolos y consintiendo se sentencie la causa de remate por la cantidad porque está ejecutado en la forma que va declarado.

Firmado: Blas Muñoz Romano, rúbrica; Pedro de la Torre, rúbrica; Manuel Duarte, rúbrica; Francisco de Benavides, rúbrica".

NUMERO 3

30 de junio de 1638: Poder del cura y mayordomo de la iglesia de Pinto para los efectos del retablo mayor, contratado con Pedro de la Torre y Francisco González de Var-

ASPECTO DEL RETABLO MAYOR CON LA CUSTODIA. IGLESIA PARROQUIAL DE PINTO (MADRID).



gas. A. H. P.; protocolo N.º 5.752, de Francisco de Benavides, pero es documento original incorporado, hecho ante Manuel Duarte, escribano de Pinto, y presentado en el momento que se refiere el documento anterior (número 2) fols. 483-484 vltto.

"Por esta escritura...nos...el cura propio de la parroquial de la villa de Pinto... damos nuestro poder cumplido ...al licenciado Blas Muñoz... en razón de cierto débito de maravidís que esta parroquial les debe de plazos... por escritura de contrato asiento hecho y otorgada entre los otorgantes y los dichos arquitectos Benito Sánchez de Herrera, Diego Martínez Rojo".

NÚMERO 4

5 de noviembre de 1641: Carta de pago para la parroquial de señor Santo Domingo de Silos de esta villa de Pinto a cuenta de la fábrica del retablo mayor que se hace A. H. P., número 32.834 de Pinto, fol. 630-630 vltto.

"En la villa de Pinto, a cinco días del mes de noviembre de 1641 años, ante mí el escribano... parecieron Pedro de la Torre y don Francisco González de Vargas, maestros de arquitectura vecinos de la villa de Madrid... otorgaron de común que han recibido de la iglesia parroquial de Santo Domingo de Silos de ella... 2.921 reales en vellón, con los cuales la dicha parroquial y el mayordomo en su nombre les acaba de pagar 13.400 reales que se les debían por cuenta de la fábrica del retablo... de los cuales se dan por contentos y pagados y entregados a su voluntad... y de los dichos 13.400 reales de dichos plazos que van referidos... otorgan carta de pago y finiquito en forma... y se declara que esta cantidad la han recibido en diversas partidas de que tienen dadas 17 cartas de pago de su mano... Firmado: Pedro de la Torre, rúbrica; Francisco González de Vargas, rúbrica; Manuel Duarte, rúbrica".

NÚMERO 5 (11)

"... 10.520 reales por tantos que parece haber pagado a Pedro de la Torre y Francisco González de Vargas, maestros arquitectos, por cuenta del retablo que están haciendo para el altar mayor de la dicha iglesia... Item, dio por descargo 150 reales que por mandamiento del señor gobernador dio y pagó al Hermano Bautista de la Compañía de Jesús, por su ocupación que tuvo en venir a ver la traza del retablo de la iglesia, como constó de su libro". (Libro de Fábrica, 1631-1685.)

NÚMERO 6

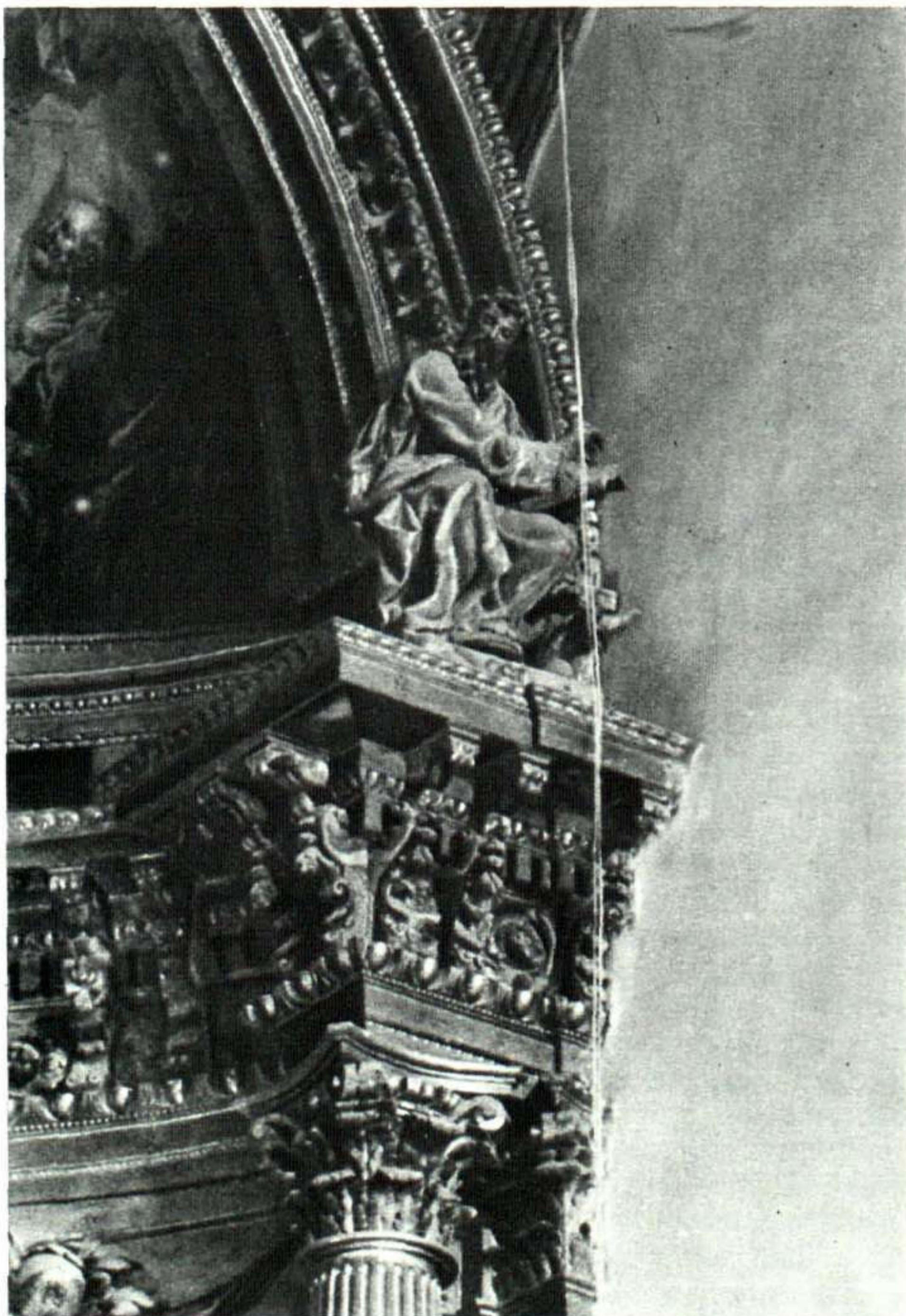
"Item, más se le restan y pasan en cuenta 1.408 reales por los mismos que se gastó en la obra de abrir los cimientos para asentar el retablo de la dicha iglesia y de hacer los modillones y peanas del altar mayor y otros gastos y sacar la piedra y más herrajes para la dicha obra". (Libro de Fábrica de 1631-1685, cuenta de 1643-46.)

NÚMERO 7

"Más 8.160 mrs. que dio a Alonso Cano, maestro escultor que vino a ver el retablo del altar mayor y de su vista resultó la baja que hizo Pedro de la Torre de 700 ducados de lo concertado". (Libro de Fábrica, 1631-85, cuenta de 1651-53.)

NÚMERO 8

"Más 8.537 reales que por carta de pago de José Hernández, maestro dorador, que tiene por su cuenta el dorar



ESCUPTURA DE SAN MARCOS EVANGELISTA. SOBRE EL REMATE DE LA COLUMNA LATERAL DERECHA. IGLESIA PARROQUIAL DE PINTO (MADRID).

el dicho retablo, su fecha hoy en 3 de febrero de 1655 años, ante Manuel Duarte de esta villa, parece que le pagó por cuenta del dorado del dicho retablo... que hacen 290.058 mrs". (Libro de Fábrica de 1631-85, visita de 1653-55.)

NÚMERO 9

"Más 12.000 reales de vellón que por carta de pago de MARTIN VELASCO, dorador y estofador, que pasó en esta villa ante Manuel Duarte, su fecha en ella el 17 de junio del año pasado de 1656, parece pagó el dicho mayordomo el susodicho por cuenta de lo que ha de haber por dorar el retablo de la dicha iglesia". (Libro de Fábrica, 1631-85, cuenta de 1655-57.)

NÚMERO 10

"Más se le pasan en cuenta 8.063 reales de vellón que por carta de pago de Martín Velasco, dorador y estofador d Madrid, su fecha en Pinto en 20 de abril de 1659 ante Manuel Duarte, escribano de esta villa, parece le pagó que se le debían del resto del dorado del retablo del altar mayor de la parroquial de esta villa". (Libro de Fábrica, 1631-85, cuenta de 1657-59.)

MARIA PILAR CORELLA SUAREZ

(1) **V. Tovar Martín**: "El arquitecto-ensamblador Pedro de la Torre" A. E. A., tomo XLVI. Madrid, 1973, páginas 261-297.

(2) Op., cit., págs. 262, 264 y 265.

(3) Op., cit., págs. 269, 270, 273, 276, 283 y 292.

(4) **M. Agulló y Cobo**: "El Monasterio de San Plácido y su fundador, el madrileño don Jerónimo de Villanueva, Protonotario de Aragón". "Villa de Madrid", número 47, Madrid, 1975, págs. 37-50.

(5) Entre esas obras están las de **E. Llaguno Amirola** "Noticia de los arquitectos y arquitectura de España", t. IV. Madrid, 1829. **E. García Chico**: "Documentos para la Historia del Arte en Castilla", t. II. Valladolid, 1946; las ya conocidísimas obras del **Marqués de Saltillo** y de don **Agustín Ceán Bermúdez**; las documentales de **Zarco del Valle** y **Pérez Sedano** sobre algunas de sus obras y datos personales biográficos.

(6) Quiero agradecer desde aquí la colaboración que en todo me han prestado los sacerdotes de la iglesia parroquial de Pinto, tanto en lo relativo al Archivo como a la investigación.

(7) La documentación relativa al retablo mayor se conserva en el Archivo Histórico Parroquial, en el Libro de Fábrica de 1631-1685.

(8) A. H. P. Madrid, protocolo de Andrés Calvo Escudero, N.º 4.689, s. f.

(9) Según un documento que publicó **Zarco del Valle**, "Datos documentales para la Historia del Arte Español. Documentos de la Catedral de Toledo". Madrid 1916, II, pág. 243, hay un entallador llamado Miguel González (que bien pudiera ser el mismo padre de Francisco González de Vargas, puesto que eran vecinos de Toledo) activo en Toledo en 1586, trabajando junto con Martín Salcedo, Juan de la Plaza y Juan Fernández, todos entalladores, en el pórtico de la Puerta del Perdón de la catedral de Toledo; concretamente trabajan en unos capiteles corintios para unas pilastras que han hecho para dicho pórtico. (Libro de gastos del año de 1586, fol. 198 vltto.)

(10) Ver los documentos números 2 y 3 de los que se presentan al final del trabajo. Es importante destacar el elevado precio que les pagan por la obra del retablo; en 1658, por el retablo de San Plácido recibe sólo 4.000 ducados y han pasado casi veinte años.

(11) Desde el documento número 5 hasta el final son noticias contenidas en el Archivo Histórico Parroquial de Pinto.

PAOLO UCCELLO

QUINIENTOS AÑOS DESPUES

JOSE MARIA IGLESIAS

En este 1975 se cumplen quinientos años de la muerte de Paolo Uccello. Según casi todas las referencias, exactamente el día 10 de diciembre (1).

Paolo nació en Florencia en 1397, hijo de Dono di Paolo y Antonia di Giovanni Castello de Becuto. Su padre era de Pratovecchio, pero había adquirido

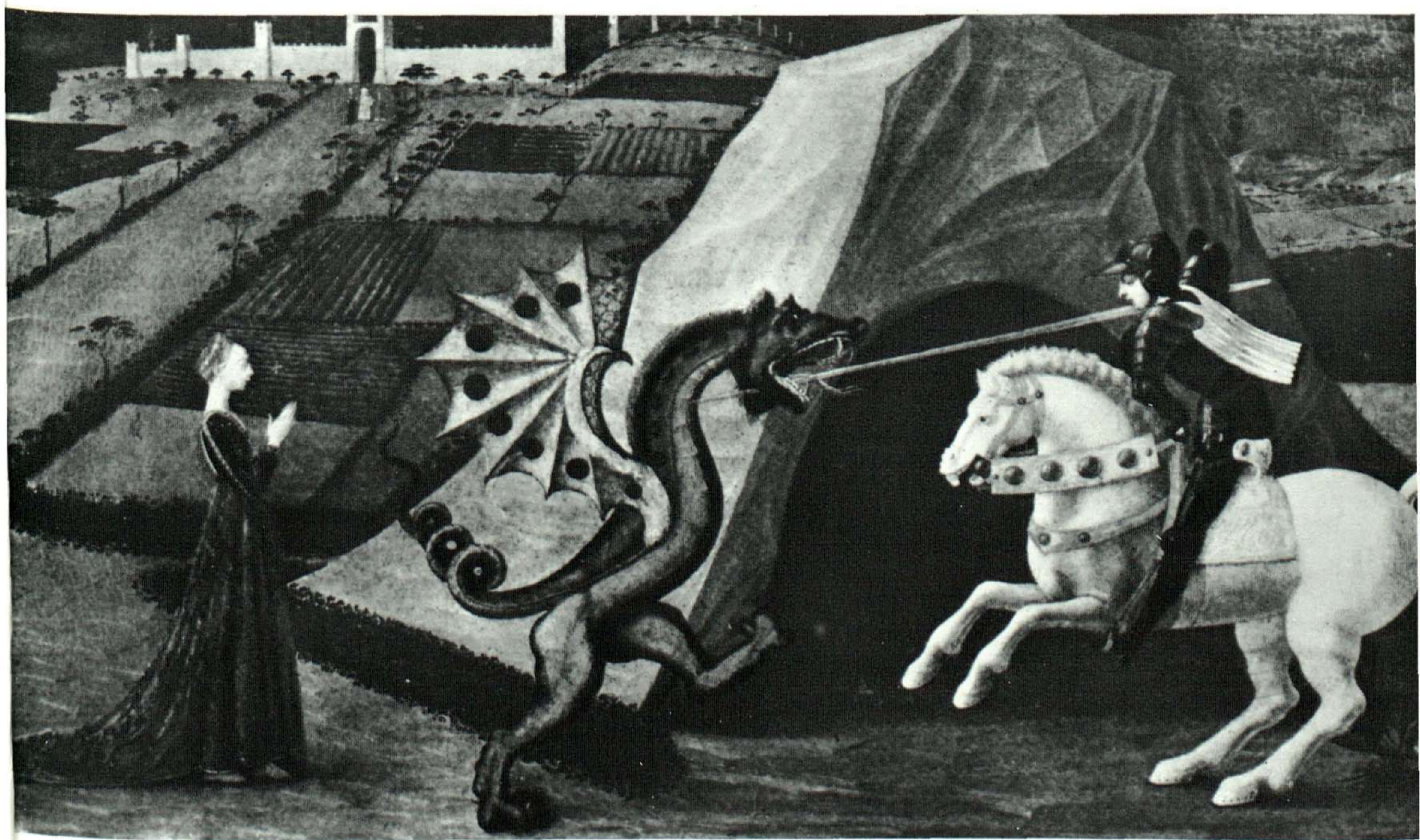
la ciudadanía florentina en 1373 y se había casado con la madre de Paolo en 1387, por lo que las pretensiones de Pratovecchio como cuna de Paolo parecen poco fundadas. El padre ejercía de cirujano y barbero (2).

En 1404 figura en una lista de aprendices de Ghiberti. En 1415 apare-

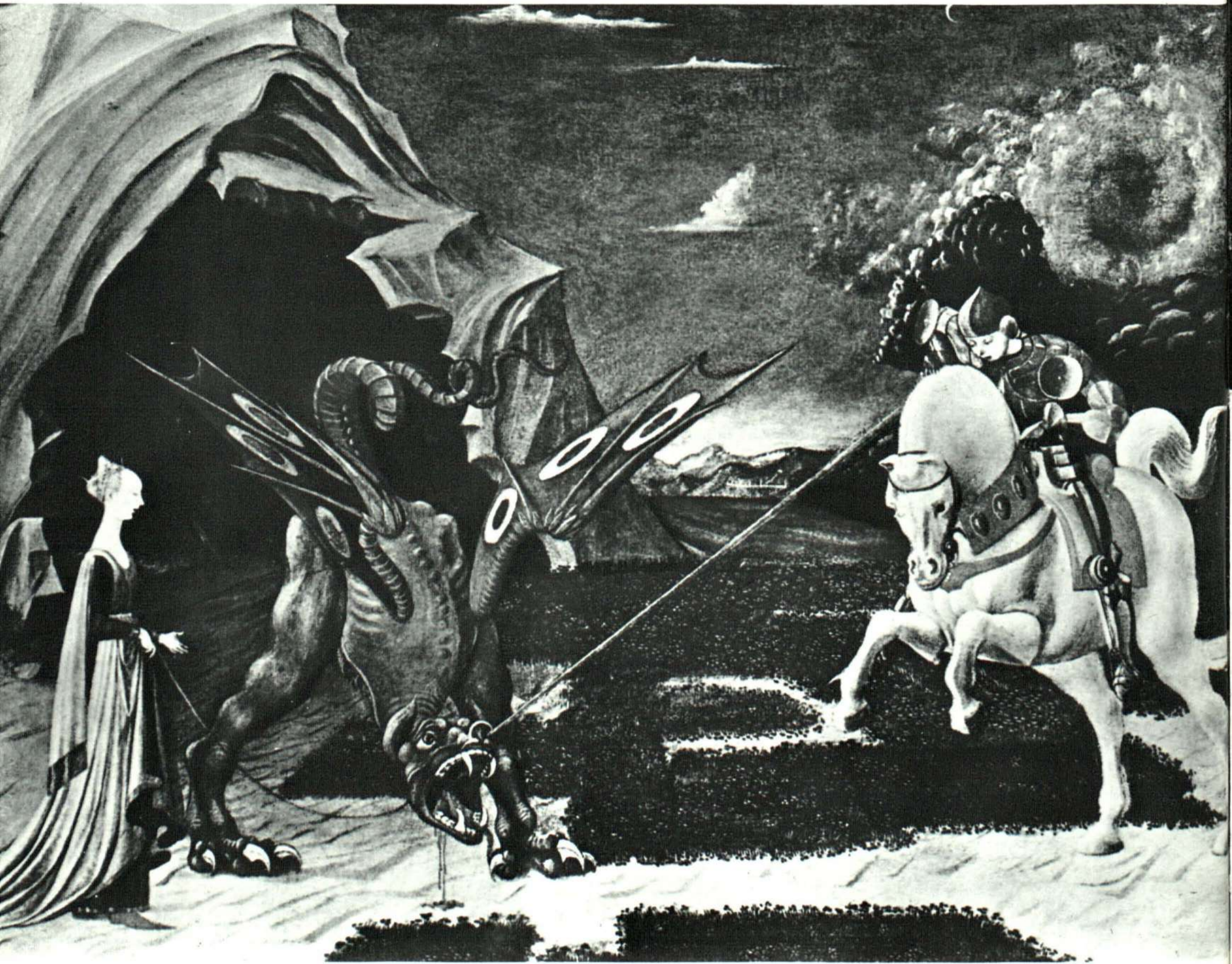
ce inscrito en el "arte dei medici e degli speziale" y en 1424 en la "compagnia dei pittori di San Luca" (3).

En torno a qué fue lo que convirtió a Paolo di Dono en Paolo Uccello no hay más que conjeturas. Se supone que trabajó con otros aprendices de Ghiberti en el bruñido de la primera puerta de

"SAN JORGE Y EL DRAGON" MUSEO YACQUEMART-ANDRE



"MONUMENTO A JOHN HAKWOOD" SANTA MARIA DEI FIORE, FLORENCIA





"SAN JORGE Y EL DRAGON". NATIONAL GALLERY, LONDRES.

éste para el Baptisterio florentino, "y quizá —como se ha supuesto recientemente— por haber ejecutado, en especial, las aves y otros animales que figuran en el friso del marco de esa puerta, tomó de ellos el sobrenombre de Paolo degli Uccelli (Pablo el de los pájaros) o Uccello" (4).

Vasari nos le presenta como gran amante de los animales y de los pájaros en especial, lo que le llevó a adoptar ese nombre. Horne afirma que se debe a una contracción de "Uccellini", noble familia güelfa florentina, de la cual Uccello descendía. Sea como sea, lo cierto es que las dos únicas obras de Paolo firmadas, el monumento a John Hawkwood y la "batalla" de los Uffizi, lo están como "VCIELLI" el monumento y "VCIELI" la batalla, y como tal aparece también en diversos documentos.

Entre 1425 y 1430 trabaja en Vene-

cia. No hay acuerdo unánime en los trabajos que realizó para San Marco. Algunos dan como de su mano los cartones para "El nacimiento de la Virgen y la presentación de la Virgen en el templo" y "La Visitación", de la capilla Máscoli, dado lo extraño de las perspectivas angulares. También un San Pedro, perdido, mosaico de la fachada que Salmi identificó en 1950 en el cuadro de Gentile Bellini, "Procesión de la reliquia de la Cruz en la plaza de San Marco", hoy en la Academia de Venecia. También se le atribuyen los cartones para diversos "rosones", figuras de santos y fragmentos en el antibaptisterio del Duomo veneciano. Todos estos trabajos fueron ejecutados en mosaico. De regreso a Florencia trabajó o intentó trabajar en el Duomo florentino, existiendo una carta de los "operai" a Pietro Beccanugi, a la sazón embajador de Florencia en Venecia, pidiendo información acerca de la capacidad y precio de Paolo como mosaicista (5). En 1436 ejecuta el monumento a John Hawkwood para el Duomo. En 1443 nuevamente encontramos a Uccello trabajando en la catedral de su ciudad en un reloj para la fachada interior y en cartones para unas vidrieras sobre la "Natividad", la "Anunciación" y la "Resurrección". En 1445 parte para Padua, según Vasari, llamado por Donatello, donde pinta al fresco "Los gigantes", obra perdida pero con abundante literatura. En 1453 nace su hijo Donato y en 1456 su hija Antonia, que fue pintora y monja. Se había casado con Tomasa di Benedeto Malifici en 1452, cuando Paolo contaba ya cincuenta y cinco años. En 1465 le encontramos en Urbino, tratando de la ejecución de la predella del altar mayor en la iglesia del Corpus Dómini, que realiza entre 1467 y 1469. En este año, en la declaración al catastro de 9 de agosto decía encontrarse viejo y enfermo, sin poder trabajar y con su mujer también enferma, pero como ha sido siempre habitual en estos casos debía exagerar, pues en 1446 poseía casa y taller. El 11 de noviembre hace testamento, que demuestra que su situación no era tan precaria. Destina una pequeña cantidad a Santa María dei Fiori y devuelve la dote a su mujer, doscientos florines de oro, dejando a su hijo Donato varios bienes.

Como puede deducirse del anterior resumen del recorrido vital de Paolo Uccello, su vida no ofrece un especial relieve ni grandes rasgos de interés. Dedicado intensamente al estudio y meditación, Vasari, que no hay que olvidar escribe tres cuartos de siglo después de muerto Paolo, nos le presenta "solitario, extraño, melancólico y pobre", con su casa "siempre llena de representaciones pintadas de pájaros,

gatos, perros y toda suerte de extraños animales que dibujaba por ser demasiado pobre para tenerlos" y permaneciendo hasta muy tarde en la noche trabajando en sus perspectivas, replicando con la conocida frase: "Oh, che dolce cosa è questa prospettiva!" a los requerimientos de su mujer para que fuera a acostarse (6). Marcel Schwob, en el trasunto poético de su vida (7) nos le presenta como un "alquimista encorvado sobre las mezclas de metales y órganos a la espera de que se fundan en su hornillo para encontrar oro, Uccello volcaba todas las formas en el crisol de las formas. Las reunía, las combinaba y las fundía, a fin de obtener su transmutación en la forma simple de las que dependen todas las demás". Conversaba con el matemático Manetti, amigo suyo, sobre Euclides y las teorías de Brunelleschi. Esta imagen que nos ha legado Vasari ha contribuido en gran manera a que Uccello haya sido tenido por un teórico en detrimento de su indiscutible calidad de pintor. "Uccello tuvo sentido de los valores táctiles y sensibilidad para el color, pero usó estos dones para ilustrar problemas científicos. Su pasión real era la perspectiva y pintar era para él una mera ocasión para solventar problemas de esta ciencia y desplegar su maestría sobre las dificultades" (8). Igualmente podríamos traer a colación una larga serie de opiniones que abundan en el mismo sentido: el cientifismo en detrimento de lo puramente artístico. Sin embargo, no se conoce ningún escrito teórico de su mano, al modo del "Prospettiva pingendi", de Piero della Francesca, o "Della Pittura", de L. B. Alberti, o los diversos escritos teóricos-sistemáticos de Durero. Lo variado de su producción, dejando aparte las atribuciones más o menos dudosas, hacen difícil la encadenación cronológica de su obra. Hay obras que algunos consideran de juventud —juventud muy relativa, pues, ciñéndonos a datos existentes, la primera obra documentada es el monumento a John Hawkwood, que data de 1436—. En cambio, de ser cierta la atribución del tabernáculo Lippi e Macia, en 1416, se nos aparecerá como un pintor con diecinueve años. Lo que sí me parece cierto es que el reflejo de sus investigaciones sobre perspectiva en su obra hace que ésta resulte discontinua. Es un pintor de muy amplio registro estilístico. Sus frescos en el Chiostro verde no ceden en potencia plástica a nadie. Luciano Berti ha señalado que "nos evidencia la fuerza terrible, sin posible parangón ni siquiera con Miguel Angel, que podía a veces alcanzar el abstruso y tímido Paolo" (9). Fechado generalmente en 1447-48, en el "Diluvio", perspectivas

y escorzos, los tonos verdosos y rojizos nos proporcionan la visión, casi alucinada, de una tragedia a escala universal. Esta combinación cromática verde-rojiza fue ampliamente utilizada por Uccello. Aparece, aparte en el Chioistro verde, en el tantas veces citado monumento a John Hawkwood, en la "batalla" del Louvre y en la "Caza" del Ashmolean Museum, de Oxford. No es tarea fácil tratar de encontrar los recursos perspectivos que Uccello emplea en cada una de sus obras. Es evidente que su preocupación no es la mera representación de hechos. En términos generales, y por lo tanto insuficientes, en su obra se funden la tradición colorística y lineal del gótico, no olvidemos su casi segura formación en el taller de Ghiberti, centro del gótico internacional que, procedente del Norte, había llegado hasta Florencia; lo bizantino, que debió asimilar durante sus años venecianos, trabajando, además, para cartones con destino a su posterior versión en mosaico, y la incipiente problemática colorística y volumétrica del naciente Renacimiento. Cuando volvió a Florencia después de los años de estancia en Venecia debió quedar deslumbrado por las teorías y las obras que allí hervían. Panofsky (10) nos advierte: "Hoy puede parecer extraño oír a un genio como Leonardo definir la perspectiva como 'timón y rienda' de la pintura e imaginar a un pintor tan fantasioso como Paolo Uccello contestando a los requerimientos de su mujer para que fuera por fin a acostarse con el giro estereotipado de '¡Qué dulce es la perspectiva!'. Intentemos imaginarnos lo que aquel descubrimiento suponía en aquella época. No sólo el arte se elevaba a 'ciencia' (para el Renacimiento se trataba de una elevación): la impresión visual subjetiva había sido racionalizada hasta tal punto que podía servir de fundamento para la construcción de un mundo empírico sólidamente fundado, y, en un sentido totalmente moderno, 'infinito' (se podría comparar la función de la perspectiva renacentista a la del criticismo y la función de la perspectiva helénico-romana a la del escepticismo). Se había logrado la transición de un espacio psicofisiológico a un espacio matemático con otras palabras: la objetivación del subjetivismo". Efectivamente, para un pintor tan fantasioso, para un experimentador "incunable" como le llamó Berenson (11), para un hombre dotado de un talento sofisticado y sutil, como nos dice Vasari, aquello debió deslumbrarle, y entre su ingenio natural, su formación y el medio ambiente resultó el gran pintor en el que todos los movimientos contemporáneos tienen antecedente. Leyendo algunas de las muchas opinio-

nes que sobre Uccello existen, tengo la impresión de que están dictadas por el mismo espíritu corto de vista de esas otras en las que se dice lo buen pintor que "pudo" ser Picasso. Pero veamos algunas de sus obras. El monumento ecuestre a John Hawkwood es una pintura que imita a una escultura. Este era un mercenario inglés que en 1364 había llevado a la victoria a las fuerzas florentinas en la batalla de Cascina. Murió en 1394 y antes de su muerte la Señoría de Florencia había acordado erigirle un monumento en el Duomo. En principio se pensó en uno de mármol, proyecto que se desechó por el coste excesivo. Como siempre, mandaba el presupuesto. Se encargó uno, pintado al fresco, a Agnolo Gaddi, el más joven de una familia de pintores del Trecento, y en principio, años después, le fue encargado a Paolo restaurar el anterior monumento, que databa de 1395. Posteriormente es cuando se encarga Uccello de hacerle completamente de nuevo. En este monumento a Giovanni Acuto, nombre italianizado de John Hawkwood, el pedestal está pintado como lo ve el espectador situado en un plano inferior, mientras el caballero está pintado visto a la altura del ojo. El círculo es el elemento dominante en toda la obra. Así, podemos apreciar como dictado por él el hombro y el codo del caballero, tres círculos y otros tres interiores, resaltados por el sombreado, en la rodilla. Circular es el arranque de la cola del caballo, la parte trasera y el cuello, además de varios ángulos redondeados en demasía y cinco adornos circulares en los arneses del corcel. Un dibujo preparatorio, o lo que de él queda, nos muestra partes en las que el círculo se enfatiza incluso más que en el fresco y alguna variación respecto a la obra definitiva. Así la pata trasera izquierda del caballo en el dibujo no llega justamente al borde del sarcófago. Este dibujo aparece cuadrículado y, según Procacci, es el primer ejemplo de cuadrículado realizado antes que el dibujo. Personalmente opino lo contrario, que el dibujo fue realizado antes que la cuadrícula. El que no aparezca perfectamente centrado en el papel parece sugerirlo así. Generalmente se acepta que en esta obra (1436) Uccello se inspiró en el monumento de Paolo Savelli en Santa María dei Frari, en Venecia, y en los caballos de bronce, procedentes de Constantinopla, en la fachada de San Marco, y que según Pope-Hennessy eran muy estudiados por los artistas del Norte de Italia. En 1456, Andrea del Castagno pinta otro monumento ecuestre del mismo corte, vecino del de Uccello, y parece ser que Uccello restaura y "refresca" el suyo, que tenía ya veinte años. El de Andrea

del Castagno dedicado a Niccolò Marucci da Tolentino es menos austero que el de Uccello, más "rizado", aunque de clara inspiración uccelliana.

Niccolò Marucci da Tolentino había conducido a la victoria a las tropas florentinas enfrentadas a las sienesas, al mando de Bernardino della Ciarda, en la batalla de San Romano, el 1 de julio de 1432. La "Batalla de San Romano" es el motivo de las tres obras más conocidas de Paolo Uccello. Hoy se encuentran en la National Gallery, de Londres; el Louvre, en París, y la Galleria degli Uffizi, en Florencia, aunque originariamente formaban un conjunto. Aparecen mencionadas en el inventario del palacio Médici, en 1492, como existentes en la alcoba de Lorenzo de Médici. Eran mayores, al menos en altura, a lo que son hoy y no eran rectangulares. Representan tres aspectos independientes de la batalla. "Niccolò Marucci da Tolentino al frente de los florentinos", en la National Gallery londinense; "Intervención de Michelotto Attendolo de Cotignola", en el Louvre, y "Derribo de Bernardino della Ciarda", en los Uffizi. Este es el orden de colocación propuesto por Horne, mientras Pope-Hennessy afirma que el panel de la izquierda es el de la National Gallery, en el centro el de los Uffizi y a la derecha el del Louvre. Baldini, en 1954, propuso una reconstrucción de la habitación de Lorenzo de Médici y coloca las obras hoy en Londres y Florencia en la pared del fondo y la que está en París a la derecha, bajo un arco. Por varias razones, me parece la de Pope-Hennessy la hipótesis más acertada. Pese a ser incidentes independientes de la batalla, la secuencia Londres-Florencia-París parece estar de acuerdo con el desarrollo de la misma. Niccolò Marucci da Tolentino, llevado de sus ímpetus, persiguió a los sieneses, quedando descolgado del grueso del ejército y con pocos de los hombres a sus órdenes hace frente a Della Ciarda, cerca de San Romano, durante varias horas, hasta la llegada de Michelotto Attendolo de Cotignola y sus tropas, que inclinan la victoria del lado florentino. La de los Uffizi aparece firmada, lo cual pudiera indicar que era la central, y si consideramos el conjunto estéticamente, igualmente la ordenación sugerida aparece como más correcta. En el centro el fragor de la batalla, con Bernardino della Ciarda cayendo, envuelto a derecha e izquierda por los dos líderes florentinos. Incluso cromáticamente parece que debe ser así, aunque lo que hoy tenemos debe ser un pálido reflejo de lo que debió ser el color en estas obras. También en torno a la cronología hay disparidad de criterios. Horne propone entre 1451 y

1457. En la primera fecha fue terminada la construcción del palacio y en la segunda murió Pesellino, que había trabajado en la decoración de la sala en que se encontraban las obras. Salmi (1938), Boeck (1939), Longhi (1940-41), Pope-Hennessy (1950) y Micheletti (1954) proponen 1456, el mismo año en que se encargó a Andrea del Castagno el monumento ecuestre anteriormente mencionado. Cavalcaselle (1864), y Marangoni (1919) piensan en 1432, inmediatamente después de la batalla, y Antal (1925) opina que se trata de obras de juventud, esto es, sobre 1432, cuando Uccello contaba treinta y cinco años (12).

La existencia de tres dibujos, estudios geométricos de "mazzocchi", rodeos de madera utilizados para poner, cubiertos por un paño, en la cabeza de forma que la tela al caer enmarque el rostro, y que Salmi fecha entre 1430 y 1440, periodo este en que Uccello se entregó intensamente a búsquedas geométricas, y la importancia que las cabezas de los líderes florentinos tienen en las obras del Louvre y de la National Gallery, pueden hacernos pensar en bocetos para los personajes centrales de las batallas y fechar éstas entre 1432, en que tuvo lugar, y 1440, que es la que propone Salmi para los dibujos. En los frescos del "Diluvio" se encuentran dos personajes que tienen puesto, uno en el cuello y otro en la cabeza, sendos objetos que parecen "mazzocchi", sin paños, y que concuerdan bastante bien con los dibujos. El "Diluvio" se suele datar entre 1446 y 1448. Por otra parte, parece ser que Uccello se dedicó siempre a este tipo de estudios geométricos, por lo que la existencia de estos esquemas tampoco puede ser decisiva.

En las "Batallas" se despliega toda la capacidad de invención de Uccello. Hay en ellas una extraordinaria mezcla de elementos en los que ciencia, meditación, imaginación, habilidad e ingenuidad se juntan paradójicamente. Las lanzas juegan como líneas maestras de fuerzas compositivas, dinámicamente, casi al modo en que en las batallas futuristas de casi quinientos años después repetirán imágenes para sugerir movimiento. En la que se halla en Londres, las lanzas verticales se van inclinando desde la parte izquierda para tornarse horizontales en la derecha, donde se lucha ferozmente. El suelo aparece poblado por lanzas rotas, cuidadosamente dispuestas en el conjunto, y un soldado yace boca abajo. Los caballos blancos, alzados sobre las patas traseras, dominan toda la escena. Hojas y frutos decoran, enmarcan y ordenan distancias. Habrá que esperar hasta el "Aduanero", tan poco científico, para



"LA CAZA" (FRAGMENTO) ASHMOLEAM MUSEUM OXFORD

una vegetación semejante. Al fondo, en la distancia, diversos soldados huyen o se aprestan nuevamente al combate. Dos luchan al pie de un árbol, otro repara o recarga su ballesta. Los arcos de los caballos en la lejanía, las calzas de los soldados de a pie, las armas; todo, en suma, aparece cuidadosamente estudiado en su color para que la entidad plástica no decaiga. Una serie de elementos azules recorren toda la obra. Cuidadosamente elegidos, podría decirse comienza en la silla y riendas del caballo blanco del primer plano a la derecha, continúan en la silla y riendas de un caballo oscuro en el centro, sigue en la cola de otro blanco y de otro casi negro en el extremo de la izquierda para ascender por un estandarte semiculto y llegar a las mangas, calzas, casacas y franjas en el arreo de las pequeñas figuras del fondo en la parte superior. Es este recurso de ritmo plástico unificador un elemento que me parece detectar en muchas obras de Uccello. La profundidad es tratada discretamente allí donde se podían esperar excesos: en la lejanía del paisaje. Con ello me parece advertir un deseo de no vulnerar demasiado al plano. Como ha sido señalado por Charles Wentinck, "esos corceles de formas demasiado netas parecían pertenecer a un tiiovivo" (13).

En la existente en los Uffizi, los elementos comunes con la anteriormente descrita son el empleo de círculos en la composición, especialmente en los caballos; la existencia de lanzas rotas en el suelo, igualmente cuidadosamente dispuestas, mientras que el elemento dramático que encarna el soldado en la londinense ahora es asumido por dos caballos muertos, uno de los cuales muestra los cascos y un soldado yacente en posición opuesta al de Londres, esto es, boca arriba. Es esta la obra firmada, la firma aparece en un escudo caído en el suelo. La composición es cuidadosamente ordenada y, pese al fragor de la lucha, nada es confuso. Tres caballos blancos aparecen. Uno, sobre el que se halla cayendo hacia atrás el líder sienés, aparece de perfil, como levantado por el impulso del lanzazo que derriba a su dueño. Otro, a la derecha, visto de atrás, y otro a la izquierda, visto casi de frente. En los dos espacios que quedan entre los tres caballos blancos aparecen dos caballos rojos, uno conducido por quien derriba a Della Ciarda y otro del que solamente vemos las patas traseras, coceando atrozmente. Una larguísima lanza oscura derriba a Della Ciarda, mientras otras rojas y amarillentas, en distintos grados de inclinación, ordenan y distri-

buyen el espacio. Al fondo, igualmente que en la anteriormente descrita, soldados que huyen o recargan sus armas. Independientemente a todo, pero plásticamente justificados, un galgo persigue a una liebre mientras otras dos huyen. La vida sigue.

En la del Louvre, todo parece haber terminado. En el suelo ya no hay lanzas y, salvo en el gesto del caballo oscuro de Michelotto de Cotignola, nada feroz aparece. Las lanzas no llegan nunca en sus inclinaciones a la amenazante horizontalidad. El elemento circular compositivo se emplea menos. Solamente en alguna parte de los caballos y en el "mazzocchio" del líder florentino. Hay en el conjunto de los tres cuadros de la batalla de San Romano algo cinematográfico, de secuencia y de primer plano, de escenografía cuidadosamente dispuesta para la observación frontal y su correspondencia con los laterales. En una película que he visto recientemente, "Lancelot du Lac", me ha parecido observar que su director, Robert Bresson, emplea multitud de elementos de inequívoca procedencia uccelliana. Escorzos, caídas de caballos con armaduras, destellos en el bosque y hasta la irreal forma de manar sangre de muertos y heridos en la película me recordaba a la manera en que la sangre mana en algunas obras de Paolo Uccello. Me refiero al "San Jorge y el dragón", de la National Gallery londinense. Es esta, a mi juicio, la obra de Uccello en que más evidente aparece la preocupación geométrica. El caballo alzado sobre las patas traseras puede ser el resultado

del juego de tres círculos de diferentes tamaños. Círculos también hay en la armadura del santo. La lanza con que el caballero hiere al dragón es paralela al borde del ala de éste. Desde la punta de ésta, nubes oscuras y furiosas se prolongan en diagonal clarísima hasta el ángulo superior derecho. La mitad derecha del cuadro diríase pertenece a San Jorge. En la mitad izquierda se halla la caverna del dragón, que oculta el paisaje. La princesa, de perfil nítidamente recortado sobre el tenebroso fondo de la cueva, asiste a la escena. Curiosamente unida al dragón por un cordel fino, que sostiene en su mano derecha y que más que cautiva la hace dueña del dragón, como si de un perrito faldero se tratase.

En la obra sobre el mismo tema existente en el Museo Jacquemart-André, de París, el esquema compositivo difiere en bastantes aspectos. Del dragón herido no mana sangre. La escena se desarrolla ante la cueva. El caballo es también blanco y aparece igualmente alzado sobre las patas traseras y totalmente de perfil. En su forma, como en la del santo, destacan los elementos circulares. Ocho círculos aparecen en el ala desplegada del dragón y seis en la cerviz. La cola, enroscada, forma tres círculos concéntricos. La princesa no aparece ligada por ningún elemento al dragón y sí en actitud de orar, como pidiendo perdón para la bestia. Todos los elementos paisajísticos están cuidadosamente dispuestos para lograr una cierta profundidad que contrasta con la escena del primer plano. Sin embargo,

no puede hablarse de perspectiva al modo que se pudiera denominar académico.

Entre 1468-69 realizó la predella en la iglesia del Corpus Dómini, en Urbino. Es este el último trabajo documentado de Paolo Uccello. Un par de años antes ya había estado allí para tratar de él, acompañado de su hijo. Es posible que las seis escenas que componen la predella fueran un a modo de prueba para ver de realizar también la pintura principal del altar. O que fuera encargado de todo el conjunto y a la vista de la predella fuera relevado del encargo. Lo cierto es que éste no fue realizado por Paolo. Se sabe que fue encargado a Piero della Francesca y que éste no aceptó. Al fin fue pintado por Justo de Gante, entre 1473-74. Joos van Wassenhove, que tal era su verdadero nombre, se le sabe activo entre 1460-1475. Algunas de sus obras han sido a veces atribuidas a Berruguete. Es el único pintor holandés que se sepa que trabajara en Urbino (14). De las seis escenas de que consta la predella, una se desarrolla en el interior, la primera; la segunda nos permite ver un interior y un exterior, igualmente la tercera y la sexta, mientras las dos restantes, la cuarta y la quinta, son exteriores. Cada episodio está flanqueado a derecha e izquierda por una media columna, cortada verticalmente, de color rojo, que es el color dominante, en diversos matices, de todo el conjunto. Ello, la presencia de las columnas, le presta una interesante profundidad escenográfica. Según la leyenda, en el primer episodio vemos a una mujer que rescata su manto de un prestamista judío a cambio de una hostia consagrada. Todos los elementos: mostrador, puerta, suelo y techo, están cuidadosamente dispuestos en perspectiva para sugerir la profundidad escenográfica. También se ha cuidado que la redondez blanca de la hostia destaque sobre el negro de la portada de un libro que se halla en un estante. En la segunda escena vemos cómo la hostia, puesta al fuego por el judío, comienza a sangrar de manera aparatosa y por debajo de la puerta sale al exterior la sangre. Un grupo de gentes armadas intentan derribar la puerta ante el terror del judío y de su familia. También aquí, el suelo embaldosado escaqueadamente y los demás elementos están en función de la sugerencia de profundidad. El tercer episodio desarrolla la procesión en que la hostia profanada es llevada hasta un altar. La mayor parte de la superficie de la obra es un exterior, mientras que algo menos de lo que en el episodio anterior era exterior aquí es interior de una iglesia. Dos de los tres episodios restantes se desarrollan en exteriores totalmente.

"LA BATALLA DE SAN ROMANO" NATIONAL GALLERY LONDRES



Son el de las ejecuciones de la mujer, arrepentida, y del judío. En la ejecución de la mujer, un ángel, sobrevolando la escena, parece asistirla, y en el último episodio, dos ángeles y dos demonios se disputan su cuerpo ante un altar. Hay en esta(s) obra(s) de Uccello elementos que me parecen ser muy estrictamente procedentes de las teorías de Brunelleschi y Alberti, especialmente, como suele ocurrir, en los interiores y elementos arquitectónicos. Junto a las por entonces nacientes teorías perspectivas y de las que tantas veces se ha considerado a Uccello como un mero ilustrador, hay en estas obras un elemento unificador: el paisaje. Quizá no se ha insistido en la importancia del paisaje en la obra de Paolo. Si en las "Batallas" aparece parcelado y en una escala indiferente a lo que en los primeros planos plásticamente ocurre; si en los San Jorge y el dragón el paisaje se utiliza para enfatizar la composición, psicológicamente en el de Londres, mientras en el de París se parcela en partes y caminos de escenografía de cuento de hadas, aquí, casando episodio con episodio se sucede como elemento unificador. Sobre él se recortan nítidamente las figuras que, como casi siempre en Uccello, están en una muy estudiada relación cromática. En los episodios cuatro y cinco, grupos a caballo asisten a las ejecuciones. Son cuatro caballos y cuatro jinetes en cada grupo, y la disposición de patas y cabezas y el modo de recortarse y relacionarse unas con otras me recuerda aspectos de la cerámica griega de figuras negras. Tal vez Uccello la estudiara. Se sabe que Pollaiuolo lo hizo (15), y nada tiene de extraño que un pintor tan estudioso lo hiciera también. Es en esta obra de Urbino y en la que a continuación voy a referirme, la "Caza" del Ashmolean Museum, de Oxford, las dos obras de Uccello en que me parece encontrar mayor valoración del espacio que juega entre las figuras. Como Pierre Francastel ha hecho notar, a mi juicio muy certeramente, entre los artistas del Renacimiento, "unos han sido sobre todo sensibles a la representación de los cuerpos, los otros al problema de los intervalos. Según Alberti, el objetivo de la pintura es reproducir las superficies percibidas por el ojo en una sola mirada. El mundo se reduce a lo visible. Aunque Piero della Francesca repite también que la pintura no es otra cosa que la representación de la superficie de los cuerpos, habida cuenta de su disminución o aumento aparente según la distancia, no es menos evidente que, en su arte, otras dos cosas han desempeñado un papel capital. En primer lugar los volúmenes, pues cada superficie, si bien está descrita en sí, no esconde

otras porciones momentáneamente disimuladas del espacio, pero nada despreciables y que inclusive entran a menudo, por vía de sugestión imaginativa, en la significación de la obra; en segundo lugar, los huecos entre las cosas. Una comparación detallada de la obra de Uccello y la obra de Piero sería, desde este ángulo, absolutamente necesaria. Ella mostraría que, partiendo de los mismos principios, estos dos artistas construyen universos en los que el sentido del espacio es diferente. El de Uccello sigue siendo un mundo compacto, cerrado, asfixiante; el de Piero es libre, aéreo, transparente. En el primero, la técnica precede a la sensación, sólo el segundo es un hombre nuevo" (16).

La "Caza" es una obra muy controvertida. Tanto en lo concerniente a su fecha posible como en la apreciación de sus calidades, son muy dispares las opiniones. La atribución a Uccello data de 1898, por Loeser, atribución aceptada generalmente, a excepción de Schlosser (1903) y A. Venturi (1911), que la atribuyen a Domenico Veneziano. Schubring (1915) dice se trata de una cacería diurna, mientras Pope-Hennessy (1950) confirma la tradicional opinión de ser una cacería a la luz de la Luna. Pudelko (1935) basa precisamente en esta obra su calificativo para Paolo de "pintor lunar", mientras califica a Piero della Francesca de "pintor solar". Para Salmi (1938) refleja una cacería de Lorenzo el Magnífico en un bosque de Pisa. En cuanto a la datación, Von Marle (1928) y Marangoni (1931-32) la fijan antes de 1436 por su acentuado goticismo, mientras la mayoría de los estudiosos la consideran como de las últimas obras, después de 1460. Gioseffi (1958) hace notar "una violencia a la realidad natural y una regulación de lo irregular", según un esquema típico en el Quattrocento y que se emplea también en los tres paneles de la "Historia de Nastagio degli Onesti", de Botticelli, en nuestro Museo del Prado (17). Efectivamente, la disposición de los árboles dividiendo las diferentes escenas posee una cierta similitud. Parronchi (1964) la sitúa después de 1469 (18).

Por la forma de resolver los caballos, tan alejada de los esquemas circulares de las "Batallas" y el "Acuto" y tan similar a la de la predella de Urbino, creo que deben ser obras contemporáneas. En ambas, pese evidentemente a no renunciar a lo ilusionístico tridimensional, la cualidad plana implícita es respetada en muchos aspectos, abundando los perfiles casi al modo de láminas recortadas y pegadas. El formato demasiado apaisado (19) permite apreciar la sucesión del ritmo de los elementos considerados como formas.

Sobre el verde oscuro del bosque se recortan caballos, jinetes y gentes de a pie que, corriendo, se dirigen hacia el centro del fondo. Abunda el color rojo en las indumentarias y aparecen en forma muy estudiada y precisa, más como formas plásticas que en función naturalística, las actitudes de todos. Casi ningún elemento aparece en posición vertical, sin duda para resaltar el elemento dinámico. Los arreos de los caballos, rojos, son horizontales o inclinados, igualmente los cuerpos, rojos, de los jinetes. Solamente uno es vertical, mientras otro frena bruscamente inclinando el cuerpo hacia atrás. Las gentes de a pie portan lanzas, cuyas inclinaciones forman un armónico conjunto en sí mismas. (He sacado un dibujo exclusivo de estas lanzas, consideradas como líneas, y no queda lejos de un Malevitch.) Todos estos elementos inclinados contrastan con la verticalidad absoluta de los árboles. La única lanza vertical (todas son amarillentas) está situada justamente pegada, aunque su tamaño y el del hombre que la porta la sitúan muy alejada al árbol más en primer término, sin duda para resaltar la profundidad en clave ilusionística. En el suelo aparecen seis troncos de árbol cortados y caídos, tres a la derecha y tres a la izquierda, orientados en abanico hacia una zona del fondo. Todos los elementos relatados demuestran, a mi modo de ver, el carácter de la obra de Uccello, preponderantemente plástico; arte artístico, como diría Ortega y Gasset, en el que se funden los ecos góticos ghibertianos, los todavía bizantinos de la Venecia en que Paolo trabajó como mosaicista, además, no lo olvidemos, y el impacto que las teorías de Brunelleschi y Alberti iban a traer para el arte florentino en primer lugar y para todo el arte occidental. El aserto de Alberti, "el cuadro es una intersección plana de la pirámide visual", sería válido hasta casi nuestros días, hasta la tan citada y conocida frase de Maurice Denis acerca de que "un cuadro es antes que cualquier otra cosa una superficie plana cubierta de colores, según cierto orden", sirviera mejor para definir las apetencias del arte, o muchos de sus aspectos, que hacia finales del pasado siglo iba a nacer. El talento sofisticado y sutil que Vasari atribuyera a Uccello, junto con las circunstancias de su formación y la inclinación a la meditación y al estudio que parece indudable poseyó, serían los aglutinantes para la obra de un pintor que ha encontrado más eco y comprensión a los quinientos años de su muerte que en su tiempo. Si la anterior mención a Malevitch en relación con la "Caza" de Uccello es un tanto forzada y traída por los pelos, no lo es tanto considerar los

intervalos espaciales entre las figuras en muchas obras de Gauguin y en alguna de Paolo, no es casual que un artista tan instaurador en el arte del siglo XX como Max Ernst le sitúe entre sus pintores favoritos (20), ni que un escritor de la categoría y las características de Philippe Soupault le dedicara una monografía en 1929, en la que le compara con las búsquedas de los pintores cubistas, o que un pintor como Carrá se ocupe de él hablando de pintura metafísica, en 1945, o, salvando todas las distancias que se quieran y con toda modestia, un pintor como yo le dedique estas líneas en las que me refiero solamente a sus obras por mí más conocidas. No es casual que Ennio Flaiano imagine un diálogo con Paolo en donde salen a relucir los nombres del "Aduanero" Rousseau, Morandi y Mondrian (21). Decididamente, Uccello es hoy más comprendido que en su tiempo. Ghiberti no le menciona en sus "Comentari", tampoco Alberti en su "Trattato", Vasari nos le presenta poco menos que perdiendo el tiempo, Donatello le reprocha dejar lo cierto por lo incierto. El comentario de Landino sobre Uccello, en 1481, escribiendo sobre "La Divina Comedia" de Dante, es el primero que sobre él se conoce y nos le presenta como variado y buen compositor, gran maestro del paisaje y de los animales y artificioso en el escorzo. Por cierto que el que Landino se acordase de Uccello seis años después de su muerte me hace pensar en que debieron ser amigos tal vez a través de él y del círculo de los Médicis, con quien Uccello tuvo contacto como lo demuestran las "Batallas" y dos cuadros más, hoy perdidos, que ya hemos visto estuvieron en la habitación de Lorenzo de Médicis, entrara también en relación con el neoplatonismo de Marsilio Ficino, a quien Cosme de Médicis regaló una villa en 1462 (22). Pero este tema escapa al propósito de estas líneas, destinadas a recordar y mirar con ojos de hoy la obra de un pintor que se anticipó con su arte en varios siglos a aspectos del arte de nuestros días, anticipación producto de la fidelidad y estudio de los problemas más estrictamente artísticos de su época.

Las fechas corresponden a las ediciones consultadas.

(1) Solamente da como fecha de la muerte de Uccello 1472. Stendhal: "Historia de la pintura en Italia". Espasa-Calpe, S. A. Madrid, 1967.

(2) Hoy esto puede parecernos extraño, pero era corriente en la época. Para conocer cómo las cosas llegaron a ese extremo, véase Benjamín Farrington: "Mano y cerebro en la Grecia antigua". Editorial Ayuso. Madrid, 1974.

(3) Estas fechas, como casi todas las del presente trabajo, están tomadas de Lucía Tongiorni Tomasi: "L'opera completa di Paolo Uccello", Rizzoli Editore, Milán, 1971, y no concuerdan, en este caso, con las que aparecen en John Pope-Hennessy: "Paolo Uccello", Phaidon Press, Ltd., en Londres, 1969, que propone: 1407, en el taller de Ghiberti; 1414, en la Compagnia de San Luca, y 1415, cuando "Paulus olim doni pictor" es admitido en el "arte degli medici e degli speziali".

(4) Luciano Berti: "Paolo Uccello". Editorial Codex, Buenos Aires.

(5) John Pope-Hennessy, ob. cit.

(6) Sobre el posible diferente significado de "perspettiva" y "prospettiva" en la traducción del griego al italiano, véase: Erwin Panofsky: "La perspectiva como forma simbólica". Tusquets Editor. Barcelona, 1973.

(7) Marcel Schwob: "Vidas imaginarias". Barral Editores, S. A. Barcelona, 1972.

(8) Bernard Berenson: "Italian Painters of the Renaissance". Phaidon Press, Ltd. Londres, 1968.

(9) Luciano Berti, ob. cit.

(10) Erwin Panofsky, ob. cit.

(11) Bernard Berenson: "Estética e historia en las artes visuales". Fondo de Cultura Económica. México, 1956.

(12) Estos datos sobre la cronología recogidos de Lucía Tongiorni Tomasi, ob. cit.

(13) Charles Wentinck: "Historia de la pintura europea". Plaza and Janés, S. A. Barcelona, 1967.

(14) Peter y Linda Murray: "Dictionary Art and Artist". Penguin Books. Londres, 1975.

(15) Erwin Panofsky: "Renacimiento y renacimientos en el arte occidental". Alianza Editorial, S. A. Madrid, 1975.

(16) Pierre Francastel: "Sociología del arte". Alianza Editorial, S. A. Madrid, 1975.

(17) F. J. Sánchez-Cantón: "The Prado". Thames and Hudson, Ltd. Londres, 1971. "Botticelli realizó cuatro pinturas para celebrar la boda que unía a las familias Bini y Pucci de Florencia. En 1941, tres de ellas fueron donadas al Prado por don Francisco Cambó. La cuarta se encuentra en la Watney Collection, Londres.

(18) Una vez más, las fechas proceden de Lucía Tongiorni Tomasi, ob. cit.

(19) John Pope-Hennessy, Lucía Tongiorni Tomasi, Luciano Berti, obs. cit., y Rita de Angelis: "Paolo Uccello", Noguer-Rizzoli, 1973, dan como medida de esta obra 65 x 165 cm., mientras el Ashmolean Museum, poseedor de la misma, 73 x 177 cm. Posiblemente la diferencia sea debida a que unas medidas corresponden a la superficie visible, esto es, descontando lo que el marco oculte de la obra, y otra al total de la misma. No creo que la medida del Ashmolean Museum sea con marco incluido.

(20) En "View", año I, núm. 7-8, Nueva York, 1941. Los otros pintores favoritos de Max Ernst son: Brueghel, Bellini, El Bosco, Grünewald, Altdorfer, Piero della Francesca, Seurat, Cranach, Baldung, Carpaccio, Da Vinci, Crivelli, Tura, Chirico, Rousseau, Cosca, Cósimo, N. M. Deutsch, Van Gogh.

Reproducido en: Uwe M. Schneede: "The Essential Max Ernst". Thames and Hudson, Ltd. Londres, 1972.

(21) Ennio Flaiano: Presentación de "L'opera completa di Paolo Uccello". Rizzoli Editore. Milán, 1971.

(22) Gino Severini: "Dal cubismo al classicismo". Marchi and Bertolli editori. Florencia, 1972. Considera a Ambrogio Traversari, Ficino, Maffeo Veggio, Nicolás de Cusa, Petrarca y Pico della Mirandola como los verdaderos intérpretes de Platón, y en el dominio de las artes plásticas, a Masaccio, Luca Signorelli, Paolo Uccello, Domenico Veneziano, Andrea del Castagno, Mategna, etcétera.

Erwin Panofsky se ha ocupado ampliamente sobre el neoplatonismo en Florencia. (Neoplatonismo, propone él para distinguirlo del de Plotino y sus seguidores.) Además de las obras de Panofsky anteriormente citadas, véase: "Estudios sobre iconología", Alianza Editorial. Madrid, 1972, del mismo autor, con abundante bibliografía.

E. H. Gombrich: "Freud y la psicología del arte". Barral Editores. Barcelona, 1971.

LOS INSTRUMENTOS DE MUSICA

EN LAS MINIATURAS DE LAS CANTIGAS DE SANTA MARIA

JACINTO TORRES

De los códices que contienen las "Cantigas de Santa María", del Rey Alfonso X el Sabio, hay uno particularmente idóneo para el estudio organológico; se trata del manuscrito b.I.2, que se conserva en la biblioteca del monasterio de El Escorial. Una miniatura con el Rey rodeado de sus músicos y escribanos abre el repertorio de las "Cantigas", de las que una de cada diez está dedicada a loores y alabanzas de la Virgen, y en los encabezamientos de estas últimas, un cuadro de unos ocho centímetros de lado, ricamente miniado, presenta uno o generalmente dos músicos tocando instrumentos. En el total de estas 40 miniaturas se ofrece un valiosísimo panorama del instrumental de la época, que, desde hace tiempo, ha llamado poderosamente la atención de musicólogos y estudiosos del arte.

Los instrumentos que muestran esas miniaturas, muy probablemente realizadas a principios del siglo XIV, no guardan relación con los temas de las cantigas que acompañan, ni tampoco parecen indicar el tipo de "instrumentación" más adecuado para su ejecución. Simplemente se trata de una especie de catálogo, semejante a los que se insertan en la literatura de su tiempo, en que el artista exhibe con un cierto afán totalizador los instrumentos que conoce.

Resulta curioso observar que en nuestra colección, a manera de escaparate, parece percibirse una intención no sólo demostrativa, sino, más aún, didáctica; el instrumento es el verdadero protagonista de la miniatura, ocupando siempre lugar bien

visible, e incluso desbordando el marco si es preciso, como el laúd de la Cantiga 170. Pero, además, en la mayor parte de los casos son dos los músicos que aparecen juntos, con instrumentos iguales o similares, mirándose o mirando al instrumento y en un inequívoco ademán de estar afinándolo (evidente en los números 40, 130, 210 y otras), o como si uno enseñase al otro.

Son muy numerosas las referencias, alusiones y comparaciones que se han hecho con estas miniaturas y su contenido instrumental, y, desde luego, no hay historia seria de la música o tratado de organología antigua que no las cite o use como ejemplo, pero hasta ahora carecen de un estudio monográfico solvente. Los intentos que de ello se han hecho, con diversas fortunas, suelen partir de la necesidad de identificar a ultranza las imágenes que se muestran en dichas miniaturas con los nombres de instrumentos que menciona la literatura contemporánea de las mismas; ello, a decir verdad, es posible e incluso fácil en buena parte de los casos, cuando tales instrumentos han seguido una línea continua de evolución o han quedado "fosilizados" en el uso folklórico y se les puede seguir la pista a la inversa, o bien cuando además del solo nombre contamos con alguna descripción que nos define su naturaleza y morfología. Sin embargo, son muchos los casos en que la literatura nos da sólo palabras, nombres de los que ignoramos todo, incluso si se trata realmente de un instrumento musical, y, por otra parte, no son pocas las veces en que una minia-

tura o una escultura nos muestran un instrumento clarísimo, acabado en todos sus detalles, pero... no sabemos cómo se llama.

Desgraciadamente, en más de uno de estos casos el afán de encontrar "soluciones" o la simple ignorancia llevan a convencerse (y tratar de convencer a los demás) de que tal nombre "tiene que ser" el de tal instrumento, o viceversa: que tal otro aparato "ha de llamarse" de tal o cual manera sencillamente porque es una palabra que aparece entre otras —nombres de instrumentos— y había que buscarle acomodo. Con todo, no hay que desdeñar el esfuerzo de quienes, jalonándolo de aciertos y disparates, han ido abriendo luces en el muchas veces confuso terreno de la organología, materia que día a día va perfeccionando sus técnicas y que hoy ofrece nuevas premisas y elementos de juicio que acaso no poseyeron otros en anteriores ocasiones.

El trabajo que nos hemos propuesto, en virtud de esa misma dinámica, dista mucho de ser definitivo, ni siquiera es exhaustivo; no pretende ir más allá de un repaso de conjunto, atendiendo a la descripción y relevancia de rasgos significativos, procurando no caer en la trampa de la "identificación", salvo cuando sea inevitable e indiscutible, y dejándose guiar más por la evidencia morfológica del instrumento y tratando de ofrecer una visión amplia. Naturalmente, todo ello lleva implícito el poner las cosas en su sitio respecto a diversas interpretaciones poco afortunadas que circulan corrientemente entre los menos en-

terados y, por otra parte, confesar llanamente, cuando llegue el caso, que nuestra ciencia no da para más.

No teniendo el propósito de hacer un trabajo erudito, se eluden en lo posible las notas intercaladas en el texto; quien sienta deseos de profundizar en cualquiera de los temas, puede consultar la bibliografía final, además de la bibliografía general, que, por conocida, no se cita.

I. IDIOFONOS Y MEMBRANOFONOS

Cinco de estos instrumentos aparecen en nuestro repertorio: címbalos, castañetas, campanas, derbuka y tamboril. Todos ellos, salvo el penúltimo, han alcanzado a sobrevivir hasta nuestros días en España, e incluso algunos de ellos cuentan con un puesto habitual en las orquestas de todo el mundo. Desde luego, durante la Edad Media su papel fue de mucha mayor importancia, a juzgar por los testimonios que aluden a ellos; en su excelente trabajo, V. Ravizza (*"Das Instrumentale ensemble..."*, Bern, 1970) llega a un fundamentado resultado estadístico: hacia finales del siglo XV, uno de cada cinco instrumentos en los conjuntos representados en la iconografía era de percusión.

Como es obvio, el empleo de estos instrumentos estaría orientado hacia el aspecto rítmico, salvo el caso de las campanas de diferente afinación, que tendrían posibilidades melódicas. Teniendo en cuenta el contenido devoto de las "Cantigas" y la aparición en sus miniaturas de instrumentos como el tamboril, los címbalos o las castañetas, no falta quien ha llegado a la peregrina conclusión de que eran instrumentos para el uso litúrgico, pero ya hemos hablado anteriormente de la desvinculación de las miniaturas con el contenido de las "Cantigas" y de los presumibles propósitos del artista iluminador.

Finalmente conviene destacar el hecho de que entre las setenta y cuatro personas que aparecen en estas miniaturas, sólo dos son mujeres, y precisamente tañen instrumentos de percusión, único tipo de instrumentos musicales a que tenía acceso el sexo femenino, según variada iconografía medieval, probablemente por apli-

cación de reminiscencias bíblicas (Cf. Exodo 15,20 y I Samuel 18,6, entre otros).

CIMBALOS (Cantiga 190)

La palabra latina "cymbala", tomada a su vez del griego y origen de nuestro vocablo "címbalos", se refiere a los discos metálicos, con un abombamiento en la parte central, que se entrechocan por su parte cóncava. Este tipo de instrumentos rítmicos se encuentra ya en relieves asirios desde el siglo VII a. C. y fue conocido también por hebreos, griegos y egipcios.

Desde sus primeros testimonios, los címbalos aparecen tocados de dos formas distintas: en horizontal, mediante un movimiento vertical de los brazos, y en vertical, separando y uniendo los brazos horizontalmente. Esta distinción es general en todos los lugares donde se usan los címbalos y en todas las épocas; del primer caso tenemos numerosos ejemplos en la cultura europea, siendo acaso uno de los más representativos el del célebre grupo de la "Cantoría florentina" de Lucca della Robbia, mientras que la segunda manera de tañerlos (la de nuestra miniatura) la encontramos ya en el "Beato" del 1085 de la Biblioteca Nacional de Madrid. Curiosamente, en España parece haber sido más usual esta manera de tocarlos, a juzgar por el número de representaciones iconográficas que así lo atestiguan, entre las que merecen citarse la del otro códice de las "Cantigas" (T. I. 1, fol. 145), donde aparecen unos címbalos junto a un salterio, un rabel y un caño; en el "Ceremonial para la coronación y consagración de los Reyes de España" (¶ III. 3, fol. 29 v.), de principios del siglo XIV, y en el "Breviario" de Isabel la Católica (Lat. Vitr. 8, fol. 379) aparecen también los címbalos rodeados de instrumentos diversos (*)

También desde los primeros tiempos aparecen dos clases de címbalos, según su tamaño; los de procedencia egipcia del Museo de Arte Metropolitano de Nueva York muestran claramente los dos tipos: unos tienen un diámetro de unos 13 a 18 cm., y los otros, entre 2 y 7 cm. Los primeros son los címbalos propiamente dichos, cogidos uno con cada mano y sujetos



con uñas badanas del centro del disco, mientras los segundos, de tamaño mucho menor, se tocarían con una sola mano, sujetos al dedo pulgar y al índice o al medio. A estos pequeños címbalos se referiría la descripción que San Isidoro hace del "tintinnabulum", instrumento que se ha identificado como la campanilla o el cascabel, pero que parece aún más adecuado al que estamos tratando: "tintinnabulum de suono vocis habet, sicut et plausus manuum, stridor valvarum".

Un detalle que merece la pena no pasar por alto es el de la cinta o cordoncillo que une ambos platos, y que se ve con claridad en nuestra miniatura. Su finalidad es obvia: se trata de evitar el extravío de uno de los miembros de la pareja y su uso se remonta también a los primeros testimonios de címbalos; unos de bronce, egipcios, del siglo IX a. C., conservados en el British Museum, llevan aún su cuerda original, y los encontrados en Pompeya van unidos por una cadenilla metálica. En la iconografía medieval de los címbalos es muy frecuente ver una cinta o una badana con idéntica misión.

CAMPANAS (Cantigas 180 y 400)

Fueron conocidas y usadas por los pueblos de la antigüedad con muy variadas formas y de materiales muy diversos, desde los metales a la cerámica. En nuestra cultura aparecen atestiguadas desde los primeros tiempos de la cristiandad, siendo frecuente encontrarlas representadas en las

artes plásticas a partir del siglo X.

Ya desde el principio aparecen asociadas a la vida monástica, en manos de clérigos que las hacían sonar para dar avisos a la comunidad, pero pronto las encontramos juntas con otros instrumentos en la ejecución musical. Su nombre latino, "cymbalum", es del mismo origen griego que el que se refiere también a los platillos de entrechoque; una hipótesis para explicar esta confusión es que antes de usar las campanas para llamadas se utilizaban discos metálicos suspendidos, que eran golpeados, pasando el nombre de un instrumento a otro por su idéntica función.

Cuando, hacia el siglo XIII, la técnica permitió construir campanas de gran tamaño, se ingenió un sistema de teclado mecánico que, a manera de un órgano, permitía tocar desde una consola los juegos de campanas instalados en lo alto de las torres (carillón, del latín medieval "quadrilionem"), sistema que se fue perfeccionando y alcanzó gran boga en la Francia septentrional, Bélgica y Holanda, donde llegó a crear cierta tradición que perdura en nuestros días.

Además del uso litúrgico, registrado desde los albores del cristianismo, el empleo artístico de las campanas viene atestiguado a partir del siglo X por la iconografía y algunos testimonios directos, como el del trovero anglonormando Wace, que se refiere a

un conjunto de viola, arpa, rota, cornamusa, siringa, campana y zampoña. Aunque la relativa abundancia de representaciones iconográficas puede dar una idea exagerada de su importancia real a causa de la mala interpretación medieval del Salmo 150 ("Laudate eum cum cymbalis..."), tanto el anterior testimonio como las explicaciones de los teóricos respecto a las dificultades de afinación y tañido son muestras de su uso real.

La campanilla de mano no tendría más función musical que la meramente rítmica, pero en seguida adquirieron también las campanas ("cymbala") posibilidades melódicas al agruparse un pequeño número de ellas con distinta afinación. Lo habitual en ese caso era suspenderlas de una barrera común o de soportes independientes y hacerlas sonar percutiéndolas con pequeños martillos, según vemos en la miniatura de la Cantiga 180; en otras ocasiones se optaba por situarlas en un soporte y accionar sus badajos por medio de tiradores, como se muestra en la Cantiga 400, donde además podemos ver cómo en cada una de las campanas, de tamaño decreciente, está señalada su afinación hasta completar una escala diatónica.

Aparte de sus usos artístico y monacal, el tañido de la campana puede tener significaciones muy diversas: en el "Libro de Buen Amor" nos las

encontramos tocando a muerto, mientras en la "Vida de Santo Domingo", de Berceo, se echan las campanas al vuelo en señal de alegría: "Non podien de grant gozo las lagremas tener / enpezaron los monges las campanas tanner" (estrofa 568); en el "Poema de Fernán González" sirven para formar las tropas: "Todos fuesen armados a primera campana", y en el "Poema del Cid" (V. 1673) se utilizan para avisar de un peligro: "Violo el atalaya e tanxo el esquila".

El empleo de las campanas para la música artística fue decayendo desde el siglo XV; no obstante, sigue vigente su uso como instrumento musical, aunque limitado a ciertos efectos especiales, mediante el juego de tubos (campanólogo), por una parte, y, por otra, el "glockenspiel" y su versión de teclado: la celesta.

CASTAÑETAS (Cantiga 330)

En rigor, no son sino pequeños címbalos de madera. Su origen hay que rastrearlo en los palos entrechocados de los pueblos primitivos, o, mejor, en un tipo específico de ellos con las caras planas entrechocadas, antecesores directos de los crótalos, tan frecuentes en la decoración de los vasos griegos, pasando de la Hélade a Egipto, donde adoptaron preferentemente la forma con mango, es decir, una vara flexible abierta en su extremo, en cada una de cuyas dos ramas llevaba un pequeño disco cóncavo de madera (y, en ocasiones, de metal), semejante en su forma a las que se usan hoy en la orquesta moderna.



En la Europa medieval tuvieron acogida estos instrumentos, sujetos por parejas con cada mano, tal como muestra la miniatura de la Cantiga 330. No es frecuente hallar representaciones de ellas, aunque en ocasiones se las aluda, como Mersenne en su "Harmonie Universelle". Su difusión parece limitada a los países meridionales europeos, especialmente España e Italia. En este último país figuran entre la música festiva que acompañó la boda de Cosme de Médicis; también en la Biblioteca Nazionale de Nápoles, en un manuscrito del siglo XIV (Boecio, De Musica), aparecen unas castañetas prácticamente idénticas a las de nuestra miniatura.

En el "Cancionero de Ajuda" las vemos en manos de una juglaresa, y las hallamos alternando con las palmas en una escena de danza en otra miniatura de un manuscrito con obras de Virgilio (S. II. 19, fol. 25) que perteneció a Alfonso V de Aragón, y desde luego sus características de instrumento rítmico le hacen ideal para el acompañamiento de bailes y danzas, finalidad a la que se destinan en la actualidad los diversos tipos de "castañuelas" que perviven en nuestro folklore. De ellas dice Covarrubias: "Castañetas: El golpeo o sonido que se da con el dedo pulgar y el dedo medio cuando se baila, y porque para que suene más, se atan al pulgar dos tablillas cóncavas y por defuera redondas...".

En la literatura se las menciona también con los nombres de tejoletas y terreñuelas, lo que parece aludir a su versión cerámica.

DERBUKA (Cantiga 300)

El instrumento que nos ocupa es uno de los más desafortunadamente catalogados, con no ser pocos los de nuestro repertorio que, bien por auténtica singularidad organográfica o por ligereza o yerro de quienes los estudiaron, han sido y son conceptuados en forma más que dudosa, cuando no disparatada.

En el Asia occidental y en Africa, especialmente en la zona Norte, es muy popular un instrumento que puede encontrarse en diversas culturas ya desde la Edad del Bronce; se trata de un tambor en forma de dos troncos de cono opuestos por su sección de menor



diámetro, o bien en forma de copa, pero siempre manteniendo un estrangulamiento hacia la parte central. En Arabia, Persia, Egipto y todos los países del Mogreb, amén del Africa negra, estos instrumentos reciben nombres como darabukka, derbouka y similares. Están contruidos de cobre o madera, con decoraciones talladas, y, más frecuentemente, de arcilla, profusamente dibujada con vivos colores, cubiertos en su boca superior con un parche de piel de cabra. Con formas y dimensiones muy variables, el diámetro medio de la boca es de unos 20 a 25 cm., y unos 40 cm. de largo.

Habitualmente se toca con las dos manos: una golpea en el centro y la otra tamborilea con los dedos cerca del borde, obteniendo así sonidos plenos o ligeros. Ocasionalmente llevan uno o dos bordoncillos debajo del parche, que se tensa aproximándolo al calor. La parte central del tubo, más estrecha, se apoya sobre la pierna, o bajo el brazo, o, como en nuestra miniatura, sobre el hombro.

Con cierta audacia, Sachs vincula la palabra "derbuka" con "adedura", resultando así que la controvertida "hadedura albardana" del "Libro de Buen Amor" significaría derbuka multicolor: Salazar sigue en ello a Sachs, mientras Lamaña la identifica buenamente con el tambor. En un "Beato" fechado en el 1085, en la Biblioteca Nacional de Madrid, aparece en el folio 272 v. un instrumento semejante al que hemos descrito, del que Pedrell dijo ser unos crótalos o láminas metálicas. Tampoco es válida la definición isidoriana de la "simphonia", instrumento con el que se ha pretendido emparentar al que

nos ocupa, pues "tympanum et simphoniae ad virgulam percutitur", y luego añade: "Quam virgulis hinc et inde musici feriunt", mientras que el instrumento de nuestra miniatura, igual que el del "Beato", se toca por una sola boca y directamente con las manos, sin baquetas.

Desde el siglo XIV desaparece de la iconografía instrumental, sin que antes hubiesen sido frecuentes sus testimonios. No obstante, se conserva como instrumento popular en las zonas afroasiáticas antes citadas. Modernamente ha sido específicamente requerido para su uso en determinadas obras por Berlioz, Delibes y Milhaud.

TAMBORIL (Cantiga 370)

En realidad, estamos en presencia no de un instrumento, sino de un conjunto organológico perfectamente tipificado y compuesto de dos instrumentos: uno de ellos el tamboril propiamente, mientras el otro es un aerófono que generalmente se trata de una flautilla de tres agujeros (como parece serlo el de nuestra miniatura) y en otros casos es un instrumento de lengüeta simple o doble.

Difundidos por toda Europa y a lo largo de toda la Edad Media, han sobrevivido hasta nuestros días en la música popular de numerosas regiones. En España se asocia tanto con aerófonos de lengüeta como de bisel



(txistu en el País Vasco, flaviol en Cataluña, silbo en Castilla, "gaita" en Andalucía, etcétera). Su entidad como conjunto organológico, aparte de los testimonios repetidos a lo largo de siglos, se corrobora con el hecho de que en la actualidad a sus intérpretes se les llama indistintamente "piteros" o "tamborileros".

En cuanto al tamboril propiamente dicho, los que se muestran en la miniatura que comentamos corresponden al tipo más general, de unos 25 a 30 cm. de diámetro; aunque no se ve su profundidad, el fondo del tamboril no suele ser mucho mayor que su diámetro. Numerosas figuras lo presentan colgado del cuello, del brazo o del hombro izquierdos, o sujeto a la cintura o el brazo con una correa, de manera que la mano de ese lado queda libre para tocar la flauta, mientras la otra golpea con una baqueta el tamboril.

Suele verse un bordón en la boca superior, donde se golpea, aunque en nuestra miniatura no lo tiene, sin que

podamos descartar la hipótesis de que originalmente sí lo llevase y fuese cubierto en alguno de los retoques posteriores.

Un manuscrito del siglo XII, actualmente en Cambridge, lo asocia con la música profana, igual que hace nuestro Arcipreste de Hita, que se refiere a él con el nombre de tamborete. A finales de la Edad Media y en el Renacimiento, el tamboril formó junto con los músicos de las Cortes, pues asociado a su inseparable flauta servía para acompañar el ritmo y la melodía de las danzas y eran los instrumentos utilizados para enseñar a bailarlas. No es, pues, nada extraordinario que en las nóminas de la Capilla en la Corte de Carlos V aparezcan reiteradamente, junto a músicos como Cabezón, Palero o Flecha, un Juan Sánchez y un Sebastián Sánchez, "tamborinos", cuyo oficio es el de "maestros de avezar a danzar".

La descripción de Covarrubias compendia en lacónica síntesis cuanto hasta aquí hemos dicho sobre su mor-

fología y uso: "atambor pequeño para fiestas y regocijos", y tal es, en efecto, su más cabal definición.

BIBLIOGRAFIA

BLADES, James: "Percussion Instruments and Their History". London, 1975.

BUHLE, Edward: "Die Glockenspiele in den Miniaturen des frühen Mittelalters, en Festschrift für Rochus von Liliencron". Leipzig, 1910.

EL-DABH, Halim: "The Derabucca". Peters. Nueva York, 1965.

FARMER, H. G.: "Studies in Oriental Musical Instruments". London, 1931.

MONTAGU, Jeremy: "On the Reconstruction of Mediaeval Instruments of Percussion". "Galpin Society Journal", XXIII. 1970.

RIAÑO, J. F.: "Notes on early Spanish Music". London, 1887.

(*) Las signaturas corresponden a la biblioteca del monasterio de El Escorial.



SOCIOLOGIA DEL ARTE

Aquél, como otros días,
regresaste a tu casa
ya caída la tarde,
cansado, hambriento, harto
de rastrear las huellas
del ciervo.

Te sentaste
junto al fuego; tus hijos,
tu mujer, te miraban
frustrados: el ciervo,
¿cómo es?

(La delicia
crujiente de su carne
tocada por las llamas
apenas; sobre el cuerpo,
el vigor derramado
de su grasa; el sosiego
nocturno del estómago
aplacado.)

Del fuego
casi extinguido, coges
un tizón; en las llagas
de tus pies majos uno
de tus dedos: y trazas,
torpemente y con furia,
en la piedra convexa
del techo, la silueta
ágil, esbelta, huidiza
del ciervo: deslumbrante
magia de la impotencia.

LAZARO SANTANA



EXPOSICION DE ARTE POPULAR EUROPEO EN BELGICA

Se ha celebrado este verano en Bélgica la XV Exposición de Arte Europeo, que, organizada por el Ministerio de Educación de aquel país y bajo el patrocinio de la UNESCO y del Consejo de Europa, se ha presentado simultáneamente en cuatro ciudades belgas.

El fin primordial de este certamen, según confesión de sus organizadores, ha sido demostrar la unidad europea, si no en cuanto a intereses económicos y apetencias materiales, en lo que nunca se pondrá de acuerdo el Viejo Mundo, sí en cuanto a la hermandad de todas sus gentes; a su unidad, si no de origen, sí al menos de destino, puesto que desde hace tantos siglos caminamos todos dentro de unos mismos cauces culturales, económicos, religiosos y aun ecológicos, que han quedado bien manifiestos a través de esta magna y variada exposición.

Buscando la expresión clara y patente de esta unidad europea, de esta hermandad, se ha organizado esta exposición referida al "arte popular", que encierra en sus manifestaciones la más exacta expresión del vivir y del sentir, del creer y del soñar, del trabajar y festejar, del alma, en fin, de los pueblos en sus más puras esencias.

Para ello se han elegido dos temas concretos: el Matrimonio y el Carnaval, representativos ambos de dos situaciones humanas bien definidas, ya que son las dos circunstancias en las que el hombre ha de realizarse según sus más íntimas inclinaciones: bien sea siguiendo noblemente los impulsos de su corazón y dando el paso más decisivo de su vida, el matrimonio, con el que entra de lleno en su madurez personal, o bien esa otra circunstancia pasajera, de sólo pocos días, el Carnaval, en la que el hombre, quizá hartado del peso de la vida y de sus inexorables leyes de convivencia y corrección, entra de lleno en la algazara de la fiesta y da rienda suelta a todos sus impulsos y apetencias, dejándose llevar hasta las situaciones más dispares con su verdadera personalidad, sin sentir el menor pudor, amparados como van todos sus actos por el anonimato que les presta la careta.

Si a estas dos circunstancias clave del hombre, cualesquiera que sea la ubicación de su persona o la latitud de su país de origen, añadimos las distintas influencias culturales extendidas por Europa desde los tiempos más primitivos, y los

diferentes flujos y reflujos de una misma manifestación étnica, o las distintas oleadas de invasiones a través de los tiempos, vendremos a parar fácilmente en la intención de esta exposición: la unidad cultural de nuestra Europa, dividida hoy más que nunca por una serie de fronteras convencionales y dispuesta siempre a la ruptura en cuanto surge el menor tropiezo en su ya anticuado y discutible anhelo de agrupación.

JOYAS POPULARES YUGOSLAVAS SIMILARES A LAS DE NUESTRAS CAMPESINAS DEL OESTE DE ESPAÑA.



Mucho mejor que con encuestas e investigaciones, que con la confección de mapas etnológicos, se ha venido a demostrar con esta exposición la unidad espiritual de Europa. Con la representación material de objetos concretos se ha conseguido mostrar claramente todo el fondo espiritual y religioso de los diversos pueblos europeos, así como su nivel cultural y aun económico. En definitiva, han quedado bien patentes los valores espirituales de cada país, allí representados por objetos pertenecientes en su mayoría a la artesanía popular, expresión siempre la más pura y genuina del alma que la crea. Ha quedado bien demostrado que son muchas más las analogías que las diferencias, pudiéndose establecer, naturalmente, influencias mutuas entre zonas más próximas a lo largo de todo el solar europeo.

En cuanto al Carnaval, se ha podido constatar que el disfrazarse los hombres con pieles de animales, acompañadas de grandes cencerros y de extravagantes caretas, se da en regiones europeas muy alejadas y, al parecer, culturalmente distintas. Y que las ceremonias del entierro de la sardina y de la muerte del Carnaval, con singulares variantes, son también costumbres arraigadas en diferentes países.

Pero donde se han podido establecer completas afinidades y seguros paralelismos ha sido en las exposiciones referidas al Amor y el Matrimonio, presentadas en Lieja, sobre el tema "Regalos de boda", y en Amberes, sobre "El amor y la pareja humana", en sus diversas manifestaciones iconográficas y de ritual del matrimonio.

No debemos olvidar que el amor y el matrimonio han sido siempre el gran motivo para la inspiración popular, tanto en obras materiales de la más depurada artesanía, hechas por los enamorados para obsequio y complacencia de sus prometedos, como en cuanto a las expresiones del espíritu, ya que las más bellas canciones y melodías populares han nacido siempre al calor de la pasión amorosa, o en un cortejo galante de rondas nocturnas, o con motivo de una boda campesina.

Hay que considerar también que el matrimonio ha llegado a ser a través de los tiempos una adquisición de la civilización,

y que, pese a las corrientes demoledoras del momento, siempre tendrá una entidad institucional cuyos fundamentos y consecuencias sobrepasan los de una simple unión de la pareja humana.

A través de los tiempos, el matrimonio ha tomado la importancia máxima en el desarrollo de las sociedades, cualesquiera que sean su nivel cultural o el grado de civilización en que se hallen. Es uno de los ritos de pasaje más importantes en la vida humana, puesto que sirve de unión no solamente entre dos personas, sino también de enlace entre las dos familias.

Por ser acontecimiento principal en la vida de los pueblos, todas sus manifestaciones tienen un gran interés para el estudio de las gentes, de sus reacciones y de sus actos, de los ritos y costumbres con tan especial motivo. Siempre una boda ha sido ocasión de reunión y alegría, de manifestación de amistad y cariño, de feliz convivencia entre los vecinos de un lugar o entre los elementos —a veces dispersos— de unas familias, que en esos días acuden con los mejores regalos que les dicta su corazón a unirse en la alegría y en los cantos, a presenciar la ceremonia y a tomar parte en el banquete, en el baile y aun en las bromas; en todos los acontecimientos y festejos que se organizan en cualquier lugar del mundo con motivo de una boda.

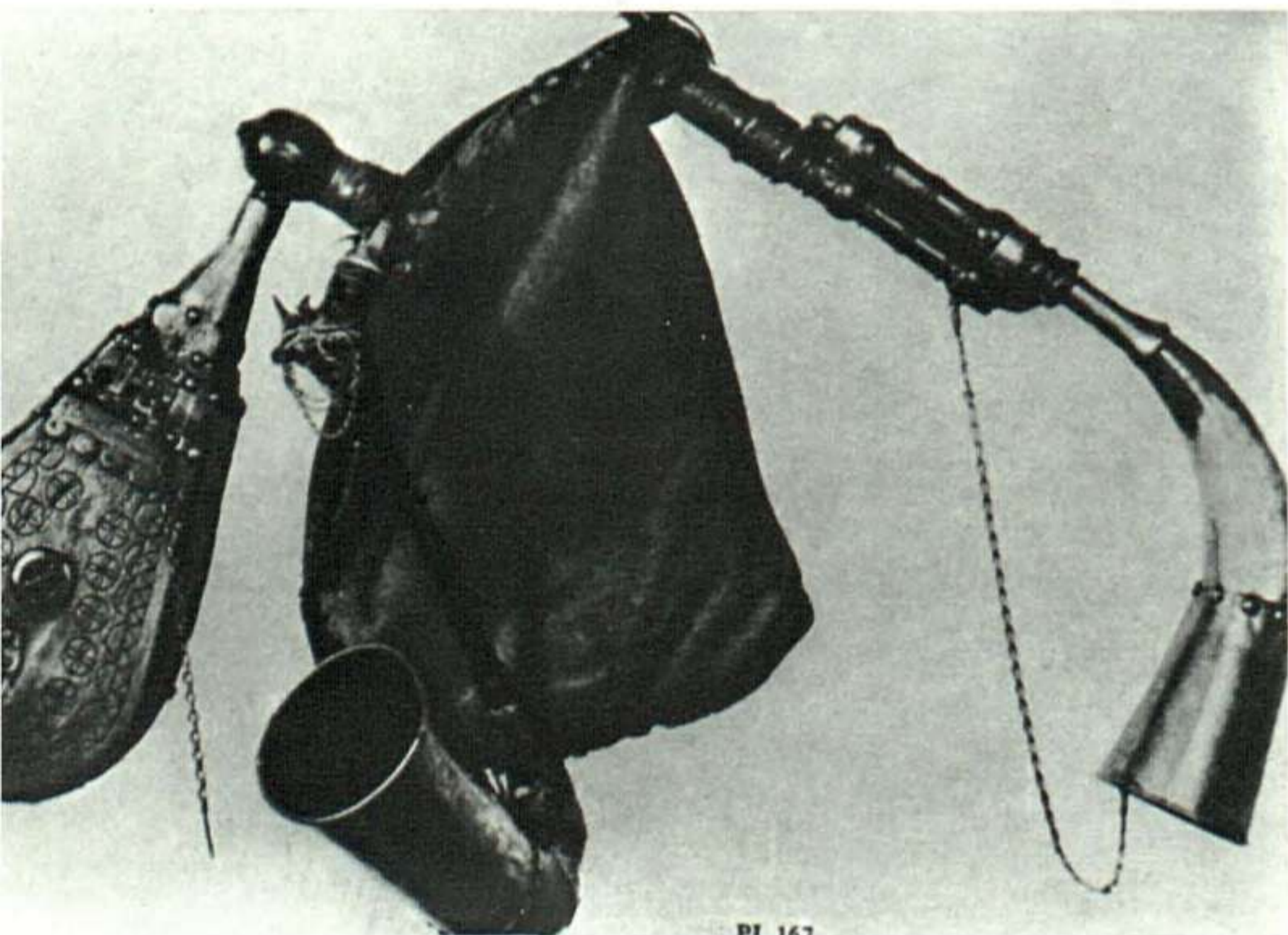
Todas las tradiciones de noviazgo y matrimonio de ayer, que en su mayoría hoy ya están perdidas, han sido objeto de esta interesante exposición y de un coloquio entre especialistas que ha servido de complemento a la exposición de Lieja. Ha sido un toque de atención y de nostalgia por tantas cosas que se van perdiendo, por tantas costumbres desaparecidas, tantos ritos y ceremonias ya lejanos, tantas situaciones, en fin, que si convencionales y estereotipadas a través de los años, sin embargo, se nos han mostrado tan parecidas e iguales a través de todas las piezas presentadas por los 23 países europeos que han concurrido a la exposición.

Con sólo visitar cualquiera de las tres ciudades-sede de la exposición —Binche, Lieja y Amberes—, así como el parque natural de Bokrijk, donde se representaron por grupos folklóricos bodas rurales de diferentes países, se ha sacado la certeza de que una misma cultura, una misma sensibilidad, una misma normativa en las tendencias estéticas y en las costumbres ancestrales une a Europa con fuertes lazos de hermandad mucho más fuertes y seguros que todos los acercamientos intentados bajo presiones de particulares egoísmos, que hasta ahora no han dado resultados positivos.

En la imposibilidad de enumerar todas las series representadas, diremos que ha sido variadísima la aportación tanto en disfraces como en piezas de vestido y adorno personal, de ajuar y mobiliario, en labores de los más variados usos y materias. E igualmente en cuanto a iconografía de la pareja humana o alegorías del amor han sido numerosísimas las representaciones en pinturas y esculturas, en grabados y relieves, en fotografías y en papeles recortados, en pasteles de bodas y en objetos de uso personal, en cerámicas y vidrios, en miniaturas de viejos pergaminos y en tapices de otros tiempos, etc., etc., etc., en la más variada y rica manifestación folklórica y de arte popular que pueda imaginarse.

La aportación española ha sido programada por la Dirección General de Relaciones Culturales del Ministerio de Asuntos Exteriores, que delegó en la que suscribe al nombrarla comisario en España para dicha exposición, y le ha prestado toda clase de ayuda para el mayor éxito de nuestra Patria en dicho certamen.

GAITA DE BODAS EN MADERA Y PIEL DE CABRA. POLONIA. VARSOVIA. MUSEO ETNOGRAFICO.





EL ARBOL DEL AMOR. GRABADO RETORICO SUECO. ESTOCOLMO. MUSEO NORDICO.

Hemos tratado de enviar las piezas más señeras y representativas de nuestra artesanía y folklore popular referentes a los dos temas allí tratados, además de proporcionar a la ciudad de Binche una veintena de disfraces típicos españoles para su Museo Internacional del Carnaval, envío por el que se mostraba muy interesada la Reina Fabiola. En Binche, ciudad con gran tradición carnavalesca, son famosas y concurridísimas estas fiestas, por el gran espectáculo de sus "Gilles", agrupaciones de máscaras que con sus vistosos disfraces desfilan desde hace ya siglos en grandes y bien organizados grupos, que recuerdan a las "filás" de nuestros Moros y Cristianos, por sus desfiles solemnes y rituales.

Además de los disfraces ya citados, han figurado en Binche una interesante colección de reproducciones en color de los cuadros de máscaras de nuestros mejores pintores de este tema, como son "El entierro de la sardina", "El pelele" y "Cómicos ambulantes", de Goya; "Baile de máscaras en el teatro Príncipe", de Paret, y otros de Eugenio Lucas, Gutiérrez Solana, Evaristo Valle, Manuel Mateos, Mariola, etc.; una colección de máscaras vascas dibujada por Manso de Zúñiga; estampas de la Calcografía Nacional con dibujos de Goya, Solana y Baroja; selección de carteles anunciadores de los bailes de máscaras del Círculo de Bellas Artes, graciosamente cedidos por el centro y con dibujos de Teodoro Delgado, Penagos, Espert, Leiria, etc.

Entre los regalos de boda presentados en Lieja han figurado una magnífica colección de aderezos de novias valencia-

nas, salmantinas (regalo éstas de la Reina Victoria Eugenia), maragatas, ibicencas, cordobesas, gallegas, aragonesas, etc., que produjeron la admiración de todo visitante por su vistosidad y riqueza; junto a ellos, otros regalos de uso personal tan típicos de España como son la mantilla y la peina, el mantón, los denques, abanicos, pañuelos, etc. Y entre los regalos a los novios han figurado petacas bordadas, ligas con dedicatorias entusiastas, cintos con corazones bordados en sedas de colores, camisas y calzoncillos cubiertos de finas labores de calado y de realce, etc., platos "de demana" o de boda de Manises y demás regalos cerámicos con artísticas labores caladas y superpuestas, hechas con ilusión por los obreros cerámicos levantinos y cedidos galantemente por el Museo Nacional de la Cerámica de Valencia para su lucimiento en esta exposición. Y también, como detalle típico del Sudeste español, una "manta de cujón", tan compañera siempre en los viajes del campesino de la región levantina en España.

En Amberes, además de la representación de una boda lagarterana con las efigies de los novios y padrinos vistiendo los trajes típicos para el acontecimiento; de una cama típica de Montehermoso, con sus numerosas mantas y cobertores de múltiples colores y sus tres almohadones bien guarnecidos de ricas puntillas en sus fundas, y de un arca de ajuar, típica de una novia campesina, ha estado representada la iconografía de la pareja humana española desde la Prehistoria hasta nuestros días.

Comenzando por la danza de Cogul, han seguido los relieves ibéricos, hispano-romanos, en capiteles románicos y góticos; las miniaturas de nuestros códices medievales y las pinturas de nuestros primitivos levantinos o de nuestros aliceres o artesanos; un cuadro de Francisco Mendieta representando una boda del siglo XVI, donde todas las damas lucen el típico tocado puntiagudo de las mujeres vascas; otro de esta misma época con la boda de un sobrino de San Ignacio de Loyola, gobernador de Indias, que casó con una princesa indígena. Ambas reproducciones han sido proporcionadas por el director del Museo de San Telmo de San Sebastián, don

CAMISA DE NOVIO. DINAMARCA. IGUAL A LA DE TANTOS NOVIOS ESPAÑOLES DE NUESTRA MESETA. LYNGBY. MUSEO NACIONAL.





NOVIA TURCA PRIMOROSAMENTE MAQUILLADA PARA LA CEREMONIA NUPCIAL.

Gonzalo Manso de Zúñiga, quien, juntamente con el director de los Museos de Bellas Artes y de la Cerámica de Valencia, don Felipe María Garín, han colaborado en todo momento para el mayor éxito de nuestra aportación.

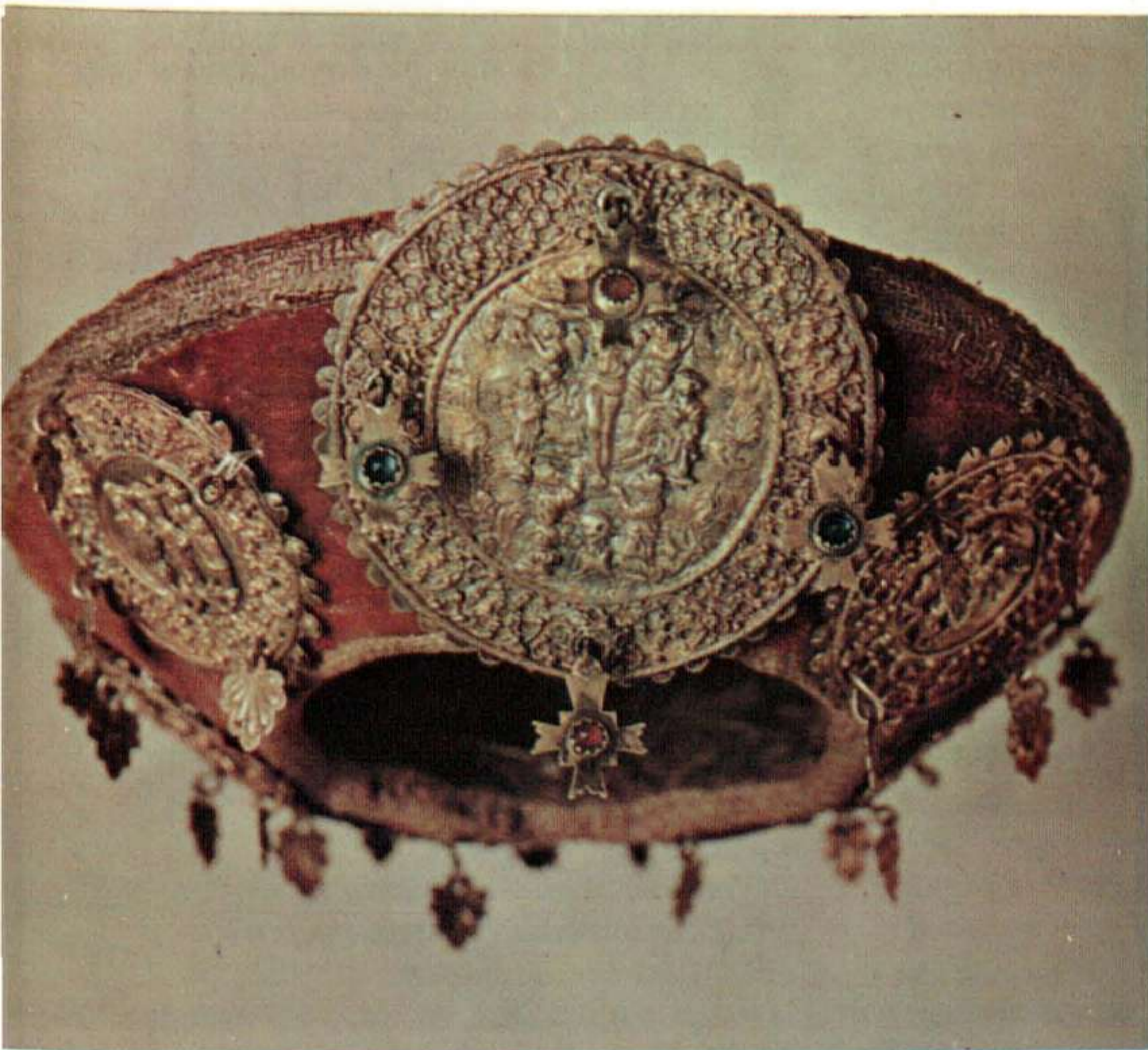
Ha estado representada, además, la pareja española en copias de nuestros pintores de la Edad Moderna y Contemporáneos: "la boda" del tapiz de Goya, unos "Esponsales" de Grau, "La Vicaría" de Fortuny, otra "Vicaría" de Muñoz Degrain, etc., hasta un banquete de boda rural gallega de Sotomayor, una pareja de maragatos de Rosario Velasco y otra de salmantinos de Carlos Vázquez. No faltó tampoco una "Boda diabólica" de Lucas Villamil y cuatro cuadros con parejas humanas de Picasso.

Ha estado representada además la pareja humana en vasijas de cerámica y de vidrio; en cuernas labradas, en cucharas de madera y de asta, en tejidos y bordados, etc. Toda clase de "Literatura de cordel", de ilustraciones en revistas, como los dibujos de Sancha, Méndez Bringas, Cecilio Plá, Díaz Hueras, etc., que marcaron una época en "Blanco y Negro". Tarjetas postales "de novios" desde la "belle époque" hasta nuestros días; chistes de Xaudaró y Mingote en representación de los caricaturistas modernos. Acompañan a estas representaciones del amor y de las parejas humanas las efigies de los grandes amantes españoles, como fueron doña Jimena y el Cid, los Reyes Católicos, Calixto y Melibea, Don Quijote y Dulcinea, los Amantes de Teruel y Don Juan Tenorio y Doña Inés como representación señera del amor hispano. La Reina Fabiola, que visitó esta exposición unos días antes de su inauguración, quedó muy complacida de la aportación española,



ADEREZOS DE NOVIAS DE DIFERENTES REGIONES ESPAÑOLAS MADRID. MUSEO DEL PUEBLO ESPAÑOL.

TOCADO DE NOVIA, DE ISLANDIA. SIGLO XVII-XVIII. TERCIOPELO BORDADO Y MEDALLONES DE PLATA SOBRE DORADA. REYKJAVICK. MUSEO NACIONAL DE ISLANDIA.



haciendo emocionados comentarios de la misma y explicando detenidamente todos los detalles de las piezas españolas a las damas de su séquito.

En cuanto a los medios audiovisuales, que han sido un elemento principalísimo de esta exposición, la firma Hispavox ha tenido la gentileza de grabarnos una selección de canciones de ronda y de boda de todas las regiones de España. Igualmente, No-Do, TVE y la Filmoteca del Ministerio de Educación y Ciencia han contribuido con una selección de películas sobre el Carnaval, sobre bodas típicas en distintos lugares de España y sobre fiestas de nuestras diversas regiones. A esta serie corresponde también una serie de diapositivas comentadas, con ilustraciones musicales, que ha preparado la casa Fonópolis sobre un guión apropiado.

Con todo ello creo que hemos podido dar a los pueblos de Europa una visión de lo que ha sido el Carnaval en España, y de lo que ha sido y aún es el amor y el matrimonio en nuestra Patria, si bien no podemos augurar, a la vista de lo rápidamente que van evolucionando todas las costumbres, cómo se desenvolverá en el futuro la institución matrimonial, la vida familiar, las relaciones entre los cónyuges, entre padres e hijos, etc., etc., que hoy, por desgracia, se vislumbran ya como una incógnita.

MARIA LUISA HERRERA

FRANCISCO RODRIGUEZ

Es preciso decir ahora que la diagonal ascendente, representativa del proceso pictórico que la ilusión de Francisco Rodríguez engendró, se quiebra y acerca a un ángulo recto, trocándose en vertical, acelerando el ritmo apasionado que, ya en otra ocasión, nos descubrió la crítica de Luis Sastre.

El pintor se había propuesto encontrar un manantial de perfecciones en la misteriosa roca del arte, y, ciertamente, lo ha conseguido. Mas no ha sido con una vara mágica, porque la ascética vía de un trabajo uniforme y prolongado, la fe absoluta en sí mismo y el planteamiento de un problema nuevo cada día, constituyen las circunstancias que le han permitido herir el punto en que estalla la piedra y brota el torrente de forma incontenible.

Podría decirse que, en el diagrama cartesiano representativo de los momentos cronológicos y de los valores pictóricos del artista, habrá que observar siempre el vértice que acaba de producirse en su andadura para hablar luego de dos etapas en su quehacer artístico: la anterior y la posterior al Premio Francisco Gil, que le ha sido concedido en su primera edición.

Esta diversificación temporal que propongo no afecta a la uniformidad estilística de la obra ni a la continuidad de unos mismos valores, pero sí al nivel de la calidad, al grado de perfección, pues si la producción del pintor era ya significativa por la cantidad y óptima por la categoría, he podido comprobar personalmente, en su estudio, que las últimas telas, aquellas que el público no conoce aún, igualan y superan en méritos al cuadro presentado y galardonado en el certamen de referencia. Quiero decir con esto que

la obra inmediata de Francisco Rodríguez se encuentra, incomprensiblemente, a mucha distancia de su ya buena producción anterior.

Circunscribiéndome al lienzo premiado y tomando postura frente a la polémica que, naturalmente, surge siempre en torno a todas las competiciones plásticas, pienso —honradamente y según mi entender artístico— que se trata de un cuadro museable y perfecto, al que no era posible pedir más: el tema es original, cuidada la composición, rica y bien trabajada la materia, cálido y abundante el color..., armonioso, en definitiva, el conjunto integrador de todos estos elementos. Por fortuna, en esta ocasión como en otras, el artista supo elevarse por encima de las anécdotas, literaturas e ilustrativismos que pudieron advertirse en algunos de los cuadros concurrentes.

Serían también ahora de total aplicación a la obra premiada —afortunada coincidencia— unas líneas que, con motivo de la concesión al mismo pintor del primer premio en la I Bienal de Avila (1966), escribiera el extraordinario crítico de arte que es Francisco Casanova: "Cabía en lo posible que su magnífico cuadro no llegase a ese lugar que finalmente ha alcanzado en la estimación del Jurado, por imponderables que en todo concurso surgen y por la licitud, también, de la competencia. Lo indudable es que, con esta nueva obra, Francisco Rodríguez alcanza una elocuente expresividad en lo que a dominio técnico, alarde imaginativo e ímpetu poético se refiere, dando por resultado un cuadro de una categoría poco común, una obra, en suma, que revela la personalidad de un pintor que, en posesión de una poderosa intuición, es capaz de transferir a

los motivos todo el clima dramático que exige una obra de arte". En una crónica local, se considera que el "Bodegón español", título del cuadro ahora distinguido, "es una obra pensada y elaborada con tensión. En ella se planteó el artista auténticos problemas de luz que supo resolver con muy difícil sencillez. La rica gama de matices sin contrastes acusados nos da un cuadro sedante, sereno, cuya contemplación atrae y descubre nuevas sensaciones".

La primera fase cronológica del quehacer del pintor, a la que acabo de referirme líneas atrás, surgió hace aproximadamente una década. Francisco Rodríguez, como algunos grandes artistas, resistió a la tentación de las musas durante largo tiempo. A través de estos diez años ha evidenciado un concepto monolítico, claro, sin fluctuaciones de ninguna clase, sobre lo que él piensa que es el arte y sobre el objetivo de perfección que, a largo plazo, se había propuesto alcanzar y que ya, ciertamente, ha conseguido.

Ha insistido, durante este proceso, sobre algunas variables temáticas, pues el argumento novedoso es lo de menos. Se ha replanteado multitud de veces —tremenda ascesis— la misma serie de problemas y no se ha dejado seducir nunca por las sirenas de los estilos ajenos y las modas, atado como Ulises a su propio mástil, poniendo a prueba la fuerza interior, sin deberse a nadie más que a sí mismo y sin dejar con ello de reconocer y gozar la belleza por otros creada.

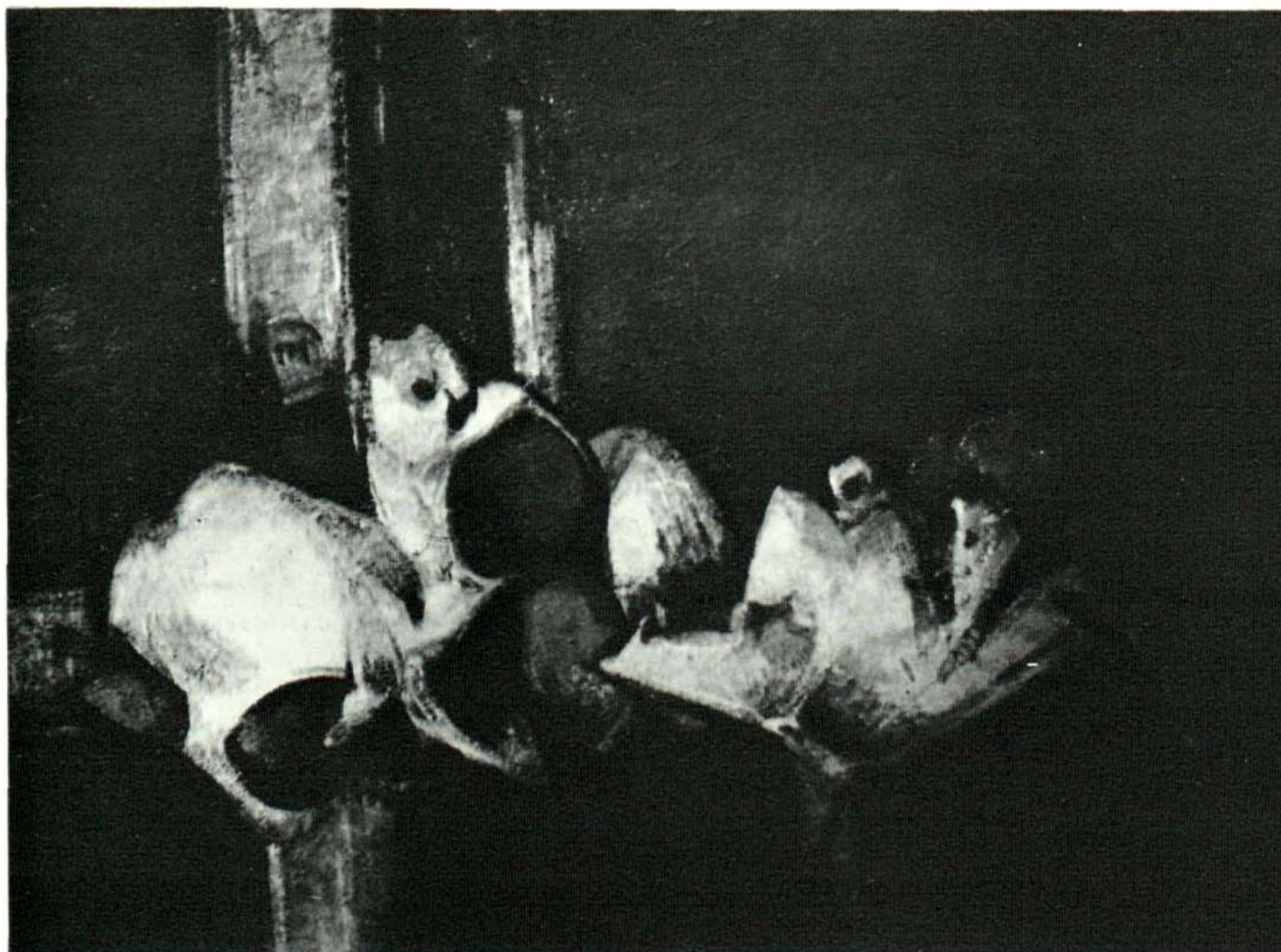
Durante el primer decenio de ejercicio profesional ha manifestado la obra del artista un permanente interés por la descomposición de las formas, haciéndolas, sin embargo, coexistir

unas con otras, separándolas primero y uniéndolas después en un ámbito sexualizante y creador lleno de temperatura emocional. Si los cubistas desmenuzaron geoméricamente los objetos y los contemplaron desde nuevas y diferentes perspectivas a la vez, Francisco Rodríguez tendría en común con ellos la pretensión de hallar algo más que lo visible en un momento y desde un punto dados, mas diferenciándose de los cubistas en que la búsqueda no se encamina tanto hacia los elementos formales cuanto hacia los esenciales, atmosféricos y ambientales de las cosas.

La obra de nuestro pintor es más cálida y biológica; tiene algo de sangre, de amor y de fuego; es mística, porque en ella provocan la luz, materia, forma y color, un juego panteizante y una búsqueda sutil de lo absoluto. Al ejercicio descompositivo, analítico, se contraponen otros vinculantes, integrador, resultando así una copulación de gran expresividad y manifiesto interés.

Si, por un lado, el galardón que ha merecido la obra de este pintor constituye un título de reconocimiento crítico, por otra parte la institución de esta distinción configura una especie de acto litúrgico con el que se pretende honrar la memoria del inteligente mecenas, artista él mismo, y digno patricio que fue el arquitecto salmantino Francisco Gil, de quien el premio toma nombre. A él debe Salamanca la creación de un ambiente de interés artístico, allá por los años cincuenta, que no ha podido ser igualado ni superado posteriormente.

Francisco Gil fue el promotor de unos valiosos certámenes plásticos de proyección nacional que se celebraron anualmente y cuyo marco de presentación era el palatino edificio que alberga el Casino de la ciudad. A ellos con-



currieron muchas de las que hoy son primeras figuras del panorama artístico español y, gracias a los premios instituidos, pudo incrementarse el patrimonio artístico salmantino con obras que en él quedaron para siempre, firmadas con nombres tan significativos como Vázquez Díaz, Redondela, Gregorio Prieto, Martínez Novillo, Zacarías González, Macarrón, Venancio Blanco, etc.

Además la propia labor arquitectónica de Francisco Gil prosiguió el ennoblecimiento urbano de la ciudad del Tormes, mediante la sabia utilización en las construcciones de la dorada y famosa piedra de Villamayor, que, en más de una ocasión, cantó el arrebatado Unamuno. Buen ejemplo

de ello es el hotel Monterrey, edificio de singular y aún poco exaltado interés en la historia arquitectónica de Salamanca. En su fachada —continuidad de viejos tiempos— compiten en belleza la teoría compositiva de los elementos arquitectónicos y la presencia de las esculturas.

Ha sido el propio hijo del arquitecto quien, dando continuidad al mecenazgo que su padre iniciara, ha creado el Premio Francisco Gil dotado, en esta primera ocasión, con 300.000 pesetas, cantidad que lo sitúa entre las más interesantes competiciones nacionales de este carácter, siendo anual su periodicidad.

ANGEL MARCIO

SALVADOR VICTORIA

Es más que un estilista con talento, combinador de formas y matices. Hay en Salvador Victoria la búsqueda del significado existencial válido para toda una generación. Me viene a la memoria el comienzo de una canción de Bob Dylan, "Como piedra rodante". Escuchándola es inevitable sentir un escalofrío de inquietud y al mismo tiempo una extraña sensación de confortante serenidad. ¿Qué sucede, entonces? Es una canción que nos descubre algo que estábamos intentando buscar sin darnos cuenta.

Estamos ante un artista que parte de un convencimiento consciente y de un imperativo que podríamos calificar de ético.

La ambientación cromática es una puesta en situación inicial. Un desdoblamiento de matices suavísimos que van cambiando a veces

gradualmente con la maestría de un dominador del medio.

Pintura para una meditación, que equivale a un toque de equilibrio, a una llamada al sosiego, tan necesario para el hombre de hoy, inmerso en los cauces inexorables de la angustia. El hombre, que cada día alcanza una repetida situación-límite casi intolerable de agobio, necesita resarcirse de la sensación de ser manipulado y sumergirse en una nueva atmósfera que anuncie algo esperanzador.

Este sería aproximadamente el proceso anímico: un mundo ovooidal o esférico en el que puede estar girando constantemente todo aquello que el hombre ha perdido y espera recuperar algún día en un nuevo renacimiento liberador.

El omnipresente ojo que nos mira y al que nos asomamos, abre sus compuertas para dejar fluir su caudal como un río ("Nuestras vidas son los ríos que van a dar a la mar..."). Y esa corriente se sostiene inverosímilmente constante (importante palabra), con una placidez admirable.

Es Salvador Victoria uno de los pintores que con mayor conocimiento de su personal camino ha llegado a un refinamiento veraz en su pincelada. Hay un sentido atomizado en cada fragmento de la obra y en su totalidad una atmósfera onírica. Ensoñaciones con una dimensión en cierto modo astral, ricas y distintas siempre.

En su última y reciente exposición en la galería Juana Mordó, el geometrismo de sus cuadros se diluye gradualmente, dominado por el artista creador de unos mundos místicos alejados de la realidad circundante y consciente de ello. Las zonas cromáticas (grises, azules, malvas, dorados) nacen y se renuevan en cada instante como una sinfonía musical inagotable. El

gran misterio de lo esférico, de lo circular. "El sol puso un huevo de oro en el horizonte y abre las alas de águila sobre el mar", dice el gran poeta Mario Cesariny en su "Poema-Pintura-Collage"; "entre la tierra y el cielo gira un cometa... para intentar huir de las leyes de la gravedad". Toda una simbología válida para la obra de Salvador Victoria, cada vez más libre, más decididamente dueño de su lenguaje plástico, cada vez más él.

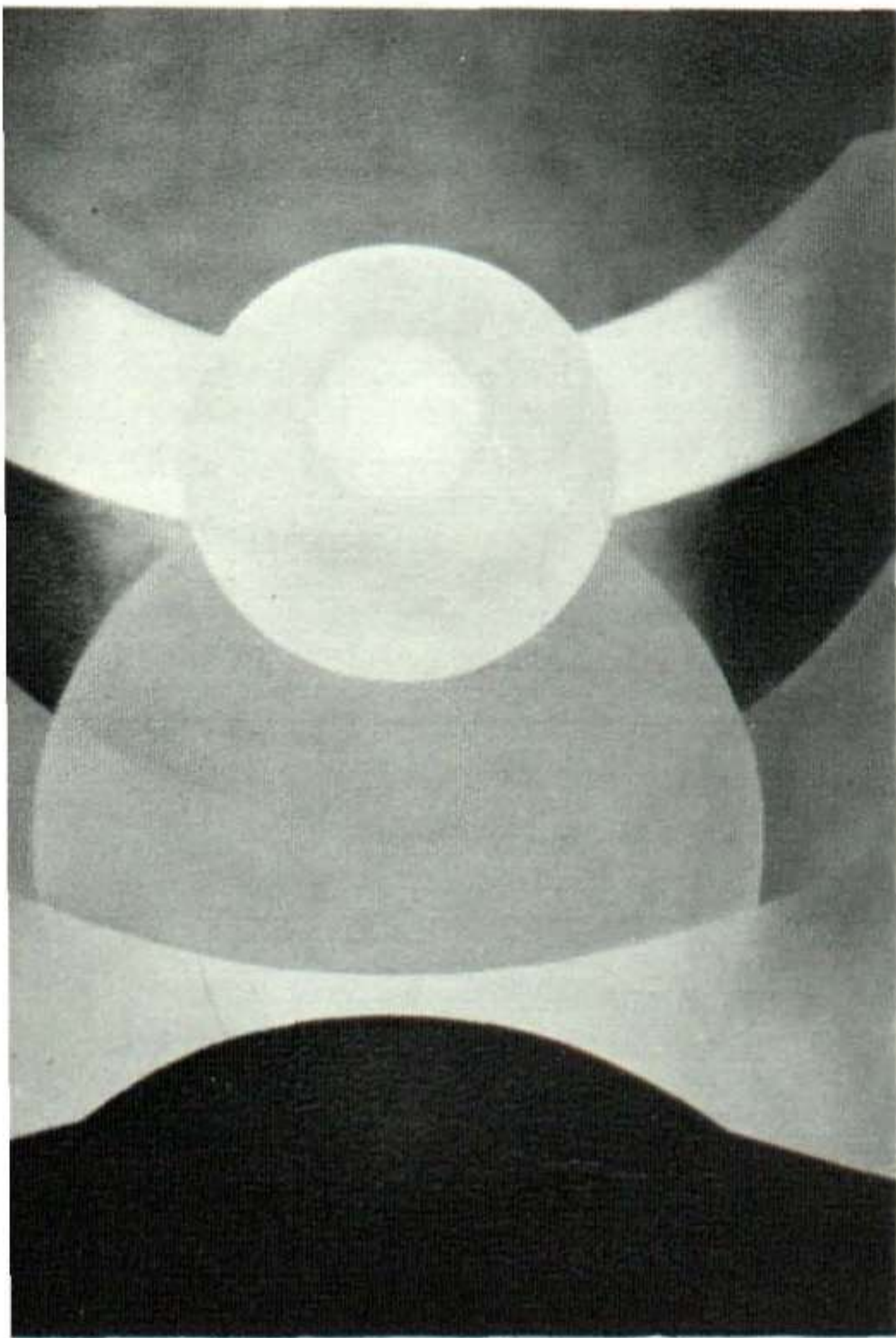
También las notas musicales gravitan; y gravitan los sueños y los impulsos. Y todo ello regido por un orden perfecto. La actitud ordenadora es algo evidente en nuestro artista y con un rigor progresivamente más lúcido. Precisamente en este orden puede tener su raíz la plástica armónica belleza de sus cuadros. Pues el arte y la ciencia no pueden existir sino en partículas minuciosamente organizadas.

No es fácil resistirse a la tentación de adentrarse en el mundo que estas pinturas nos brindan; y, tras una meditación sobre sus significados, me atrevería a afirmar que se caracterizan por un alto grado de intimidad personal, profundidad emocional, compromiso y continuidad en el tiempo.

Toda obra, por el hecho de existir, implica un comportamiento, una manera de actuar y de reaccionar ante el mundo exterior, de manifestarse en una circunstancia temporal y espacial donde ella se produce. La trayectoria creadora de Salvador Victoria está muy hecha, pero ello le obliga precisamente más. La búsqueda no acaba en cada obra, sino cuando sus ambientes existen en el ámbito anímico-plástico.

Y en la esfera, el silencio como la mejor vía de comunicación para identificarnos con sus hallazgos.

TERESA SOUBRIET





ARTE CONTEMPORANEO EN EL MUSEO DE SALAMANCA

Acaso por la limpidez de los cielos charros, en los que se recortan los perfiles de la tan celebrada piedra dorada de Villamayor, Salamanca es de antiguo tierra de artistas, algunos de los cuales vienen alcanzando justa fama dentro y fuera de nuestras fronteras. Precisamente, y como una casual coincidencia, el 11 de septiembre se cumplían los cincuenta años de la inauguración de una Exposición de Pintura, Fotografía y Dibujo que, "como un festejo más de la feria" —según decía la reseña de prensa—, había tenido lugar en 1925 en la galería de la Universidad salmantina. Participaron en ella seis pintores (Coll, Junquera, Lastra, Vilches, Mucientes y Villar) con un total de 48 obras; de los dibujos eran autores Laureano Martín, Ricardo Pérez, Angel Rodríguez y Joaquín de Vargas. Figuraron también como expositores un caricaturista y tres fotógrafos. Hay noticia asimismo de que en la primavera de 1924 había tenido lugar otra exposición de artistas salmantinos con un gran éxito de público.

De la sensibilidad del público salmantino por el arte contemporáneo es prueba la acogida que han tenido las exposiciones que, desde 1956, han venido teniendo lugar en el Casino, en la Escuela de San Eloy y en la sala de exposiciones de la Caja de Ahorros: Benjamín Palencia, Ortega Muñoz, Pedro Bueno, Martínez Novillo, Redondela, Gregorio Prieto, Enrique Segura, Lapayese, Cossío, Alvaro Delgado, Menchu Gal, Luis García Ochoa, Gloria Merino, Francisco Mateos, Núñez de Celis y muchos otros han expuesto sus obras en Salamanca, las que han enriquecido colecciones particulares, alguna de las cuales llega a ser sorprendente por la justa selección y el número de obras que la integran.

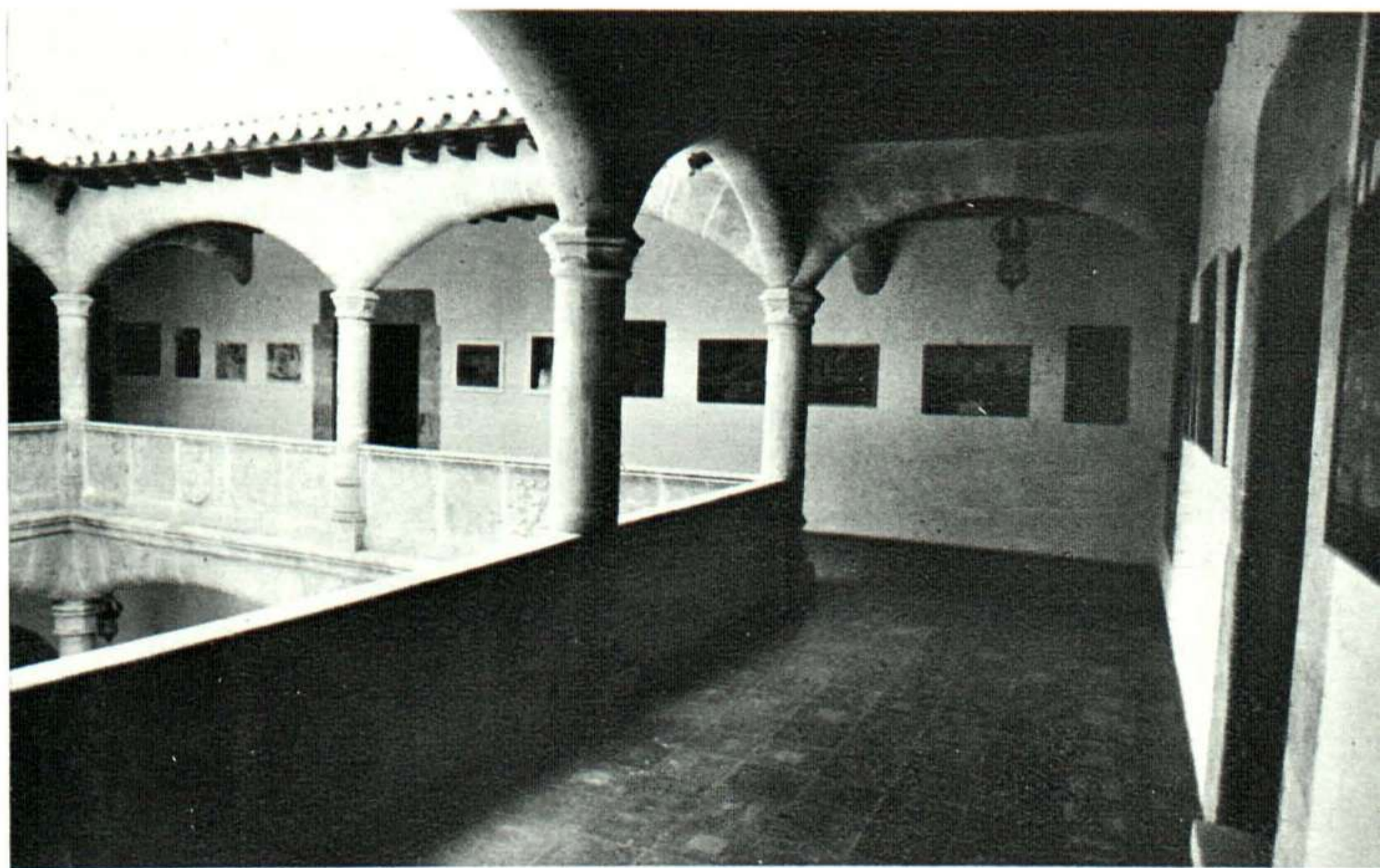
El numeroso grupo de artistas vinculados por formación y nacimiento a Salamanca, la buena disposición de un sector importante de la ciudad para interesarse por las diferentes tendencias del arte actual, y la consciencia de que un museo debe ser algo vivo y, dentro

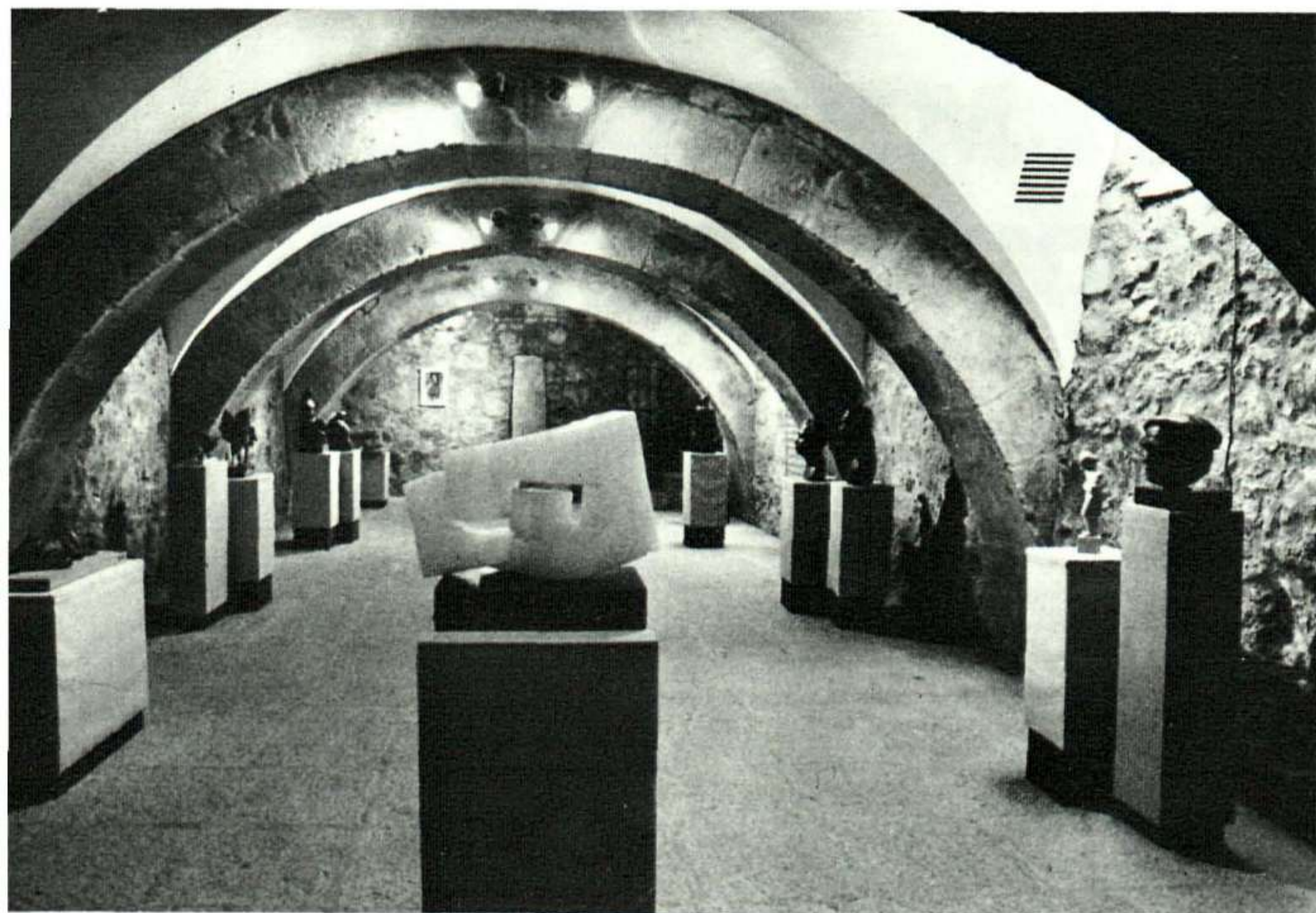
de lo posible, ofrecer también panoramas actuales y cambiantes, nos decidieron, en comienzos del mes de marzo, a hacer, casi a modo de ensayo, la convocatoria para una Exposición de Arte Contemporáneo, en la que no se ofrecía estímulo económico de ninguna clase. Para ello se redactaron unas bases, en parte de acuerdo con los mismos artistas, por cuanto venían celebrándose reuniones periódicas con éstos, en el mismo museo, en las mañanas de los domingos. Se cuidó especialmente su difusión de aquéllas, ya que, además de su inserción en la prensa, se hicieron llegar por sus compañeros a los artistas que, vinculados de alguna manera a Salamanca, vivían fuera de la ciudad.

La acogida a la convocatoria fue extraordinaria. Se recibieron cerca de un centenar de obras. La circunstancia de no contar con una sala de exposiciones que permitiera su exhibición con el respeto al sentido estético que impone un museo, nos determinó a exponer la pintura al aire libre, en el patio y el claustro superior de la casa. Así, sobre los

muros interiores de la casa que en los finales del XV edificaron, en la plaza de San Agustín, los Alvarez Abarca, médicos de la Reina Católica y catedráticos de la Universidad, los cuadros iban adquiriendo los matices que la luz cambiante a lo largo del día iba haciendo diferentes. Acostumbrados a contemplar la obra de arte bajo una luz eléctrica constante —bien que adecuada—, la posibilidad de contemplar la pintura desde distintos ángulos, a diferente distancia y sucesivamente con luz de mañana, mediodía y atardecer, fueron experiencias que los propios artistas disfrutaron por primera vez. Es por lo que era frecuente que el mismo público repitiera la visita a distintas horas del día.

Las obras seleccionadas —unas 70— correspondían a medio centenar de artistas; en ellos quedaban incluidos no solamente los nacidos y habitantes en Salamanca, sino también los nacidos fuera de Salamanca, pero habitantes largo tiempo en ella, y también aquellos que, nacidos y formados en parte en la ciudad, la vida ha llevado fuera, la mayoría de los cuales siguen teniendo





do frecuentes contactos con su tierra charra. Estos últimos respondieron también de manera entusiasta: María Teresa Berrocal, Venancio Blanco, Bustos Vasallo, Pérez Fiz, Lorenzo González, González Macías, Fernando Mayoral, Manuel Méndez, Domingo Sánchez, Isabel Villar, etcétera, con un extraordinario espíritu de camaradería y con el mejor recuerdo a sus años pasados bajo el mismo cielo, han respondido a la invitación enviando sus obras para ser expuestas junto a las de sus maestros o camaradas en San Eloy. También figuraron en la exposición obras de Mateo Hernández y de otros tres artistas salmantinos desaparecidos recientemente en plena juventud: Ricardo Montero, José Luis Núñez Solé y Sanfeliciano.

Todo ello también gracias a la colaboración de familias y coleccionistas, que cedieron obras de su propiedad para ser expuestas. Hay que destacar que existió, no sólo por parte de los artistas, sino también por la de la sociedad, la comprensión de que se trataba de colaborar con un museo que renacía con ansias de vida y, sobre todo, con el propósito de ser lugar de encuentro de artistas y personas interesadas en el mundo del arte.

Fue difícil la situación de obras pictóricas que agrupaban tan distintas tendencias. Porque se trataba, por un lado, de las obras de los que podríamos llamar maestros, por su edad, por su efectivo magisterio en la Escuela de San Eloy o por una tarea ampliamente realizada. Así las

obras de José Manuel Ubierna, Abraido del Rey, Alvarez del Manzano, María Cecilia Martín, Genaro de No, Domingo Sánchez, etcétera, resultado del oficio bien aprendido, de muchas horas de trabajo y de lucha y con una efectiva proyección y prestigio.

El otro grupo —el más numeroso— estaba integrado por las obras de los más jóvenes —algunos de ellos plenamente consagrados, otros comenzando—, en todo caso apuntando ya, frecuentemente sin titubeos, a diferentes tendencias, desde el ingenuismo y lo "naïf" hasta la más pura abstracción. Así Isabel Villar, María del Carmen Navarro, Luis de Horna, Felicidad Montero, Concha Rodríguez Sainz, Joaquín Laca Secall, Antonio Marcos, Carlos Piñel, Aníbal Núñez, Marisa Fuentes, Miguel Angel Gasco, Pedro María Hernández, etcétera. Hubo también la emotiva participación de dos productores salmantinos en Alemania: Gil Vicente y Hernández García.

La sala de exposiciones temporales del museo dio cobijo a la muestra de escultura —doce obras de Venancio Blanco, Bustos Vasallo, Agustín Casillas, González Macías, Angel Mateos, Mayoral y Juan Pérez—, los dos planetarios de Manolo Méndez y las cerámicas de Fernando Pascual y Pilar Sánchez.

La inauguración tuvo lugar en el jardín de la Casa de los Doctores de la Reina, entre verracos y estelas epigráficas romanas. Pronunció unas palabras el rector de la Universidad —que tanto cobija al Museo

de Salamanca— y la directora del Museo. Entre las personalidades asistentes figuraba Luis Sastre, director de la revista BELLAS ARTES 75.

La muestra permaneció abierta durante un mes. Fue visitada por 3.956 personas. Recibió, además, una frecuente colaboración de personalidades de la crítica nacional: Raúl Chávarri, el día 14 de junio, pronunció una conferencia con el título "Cuatro artistas salmantinos: Isabel Villar, Ricardo Montero, Manuel Méndez y Fernández Alba". La presencia de algunos de los artistas tema de la conferencia dio al coloquio que siguió a la misma un interés especial.

El sábado 21, la conferencia estuvo a cargo de José de Castro Arines. El tema fue "Desde Salamanca en torno al arte contemporáneo". En el coloquio, seguido, como toda la disertación, con un interés especial por todos los artistas expositores, se hizo especial hincapié en que la participación de estos críticos en la exposición de Salamanca cubría una necesidad: la presencia del arte de las provincias en la crítica nacional o, mejor, la necesidad de la atención de la crítica nacional al arte que se estaba realizando en las provincias.

La clausura de la exposición, el 28 de junio, estuvo a cargo del director del Museo de Arte Contemporáneo, Carlos Areán, el cual pronunció una conferencia sobre el "Panorama del arte español actual". Esta tuvo lugar en una de las crujías del claustro de la casa, justamente entre las paredes de las que colgaban los cuadros de los más jóvenes. La presencia de la totalidad de artistas expositores —llegados algunos cada semana de Madrid—, coleccionistas, profesores, anticuarios, directores de galerías y personas interesadas o vinculadas al mundo del arte fue extraordinaria. A pesar de los largos atardeceres castellanos del comienzo del verano, solamente la noche ponía fin a unas apasionantes tertulias en uno de los patios más bellos de la Salamanca del XV, de cuyas paredes, temporalmente, pendían las más diversas tendencias del siglo XX.

Las obras fueron retiradas —alguna fue donada al museo o dejada en depósito—, pero las ilusiones, esperanzas y éxitos de medio centenar de artistas, estrechamente vinculados con sus vidas a Salamanca, han quedado ciertamente próximas a los muros de la Casa de los Doctores de la Reina, sede del Museo de Salamanca.

AMELIA GALLEGO
DE MIGUEL

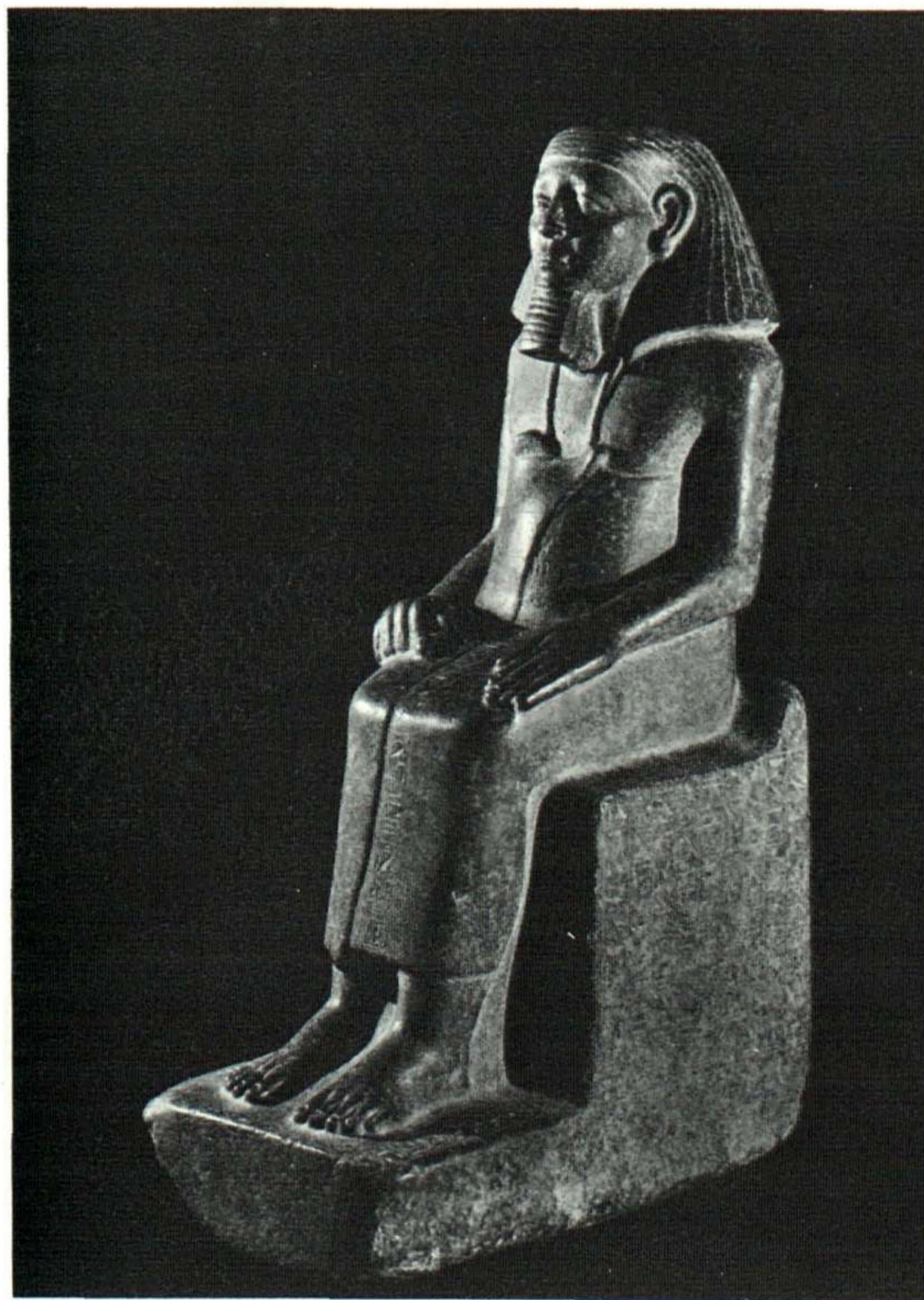
ARTE FARAONICO

Con gran éxito, debido a su novedad, va transcurriendo desde octubre a enero, en la Sala de Exposiciones de la Dirección General de Bellas Artes, una exposición de arte faraónico que ha sido organizada bajo los auspicios de la Dirección General del Patrimonio Artístico y Cultural del Ministerio de Educación y Ciencia, que luego la ofrecerá para su contemplación en Zaragoza y Barcelona.

Visitada por numeroso público, nos prueba el interés que despierta siempre el arte y la historia del antiguo Egipto. Toda Europa, los Estados Unidos y Japón han recibido exhibiciones parecidas años atrás, y al llegar esta exposición hasta nosotros se ha comprobado que, igual que los demás países cultos, el público español acoge con avidez la lección histórica y estética que nos ofrecen las obras de arte del país de los faraones, en el cual la continuidad y la serena permanencia de sus formas exteriores de expresión en la arquitectura, escultura, pintura, bajorrelieves y artes suntuarias en general, ya fueron siempre motivo de admiración entre los antiguos.

Aunque España ha estado alejada, lamentablemente, a lo largo de todo el siglo XIX y XX de la hermosa aventura representada por los grandes descubrimientos de la arqueología y sólo indirectamente ha vivido el interés y sugestión de la refinada y sensible cultura del Egipto antiguo, no por ello nuestro público ha dejado de ofrecernos de manera abierta y clara su gran interés por aquel sugestivo ciclo histórico, el de más larga duración que nos ofrece la Historia del hombre sobre la Tierra, siempre patente gracias a su arte atractivo y sensible.

Ciertamente que ni la exposición de arte faraónico que se ofrece en Madrid ni ninguna otra en condiciones semejantes puede dar al visitante una idea completa de cuanto crearon los artistas del antiguo Egipto. En primer lugar, porque sin admirar la gran arquitectura de aquella época, no hay posibilidad de comprender el arte egipcio. Fue en su arquitectura monumental donde plasmaron los egipcios su voluntad serena de expresión, su religiosidad y la fuerza y vitalidad de sus estables formas sociales y políticas. Para ornato de los templos y tumbas monumentales se desarrolló la escultura, los bajorrelieves y la gran pintura ornamental, tanto narrativa como simbólica. Y

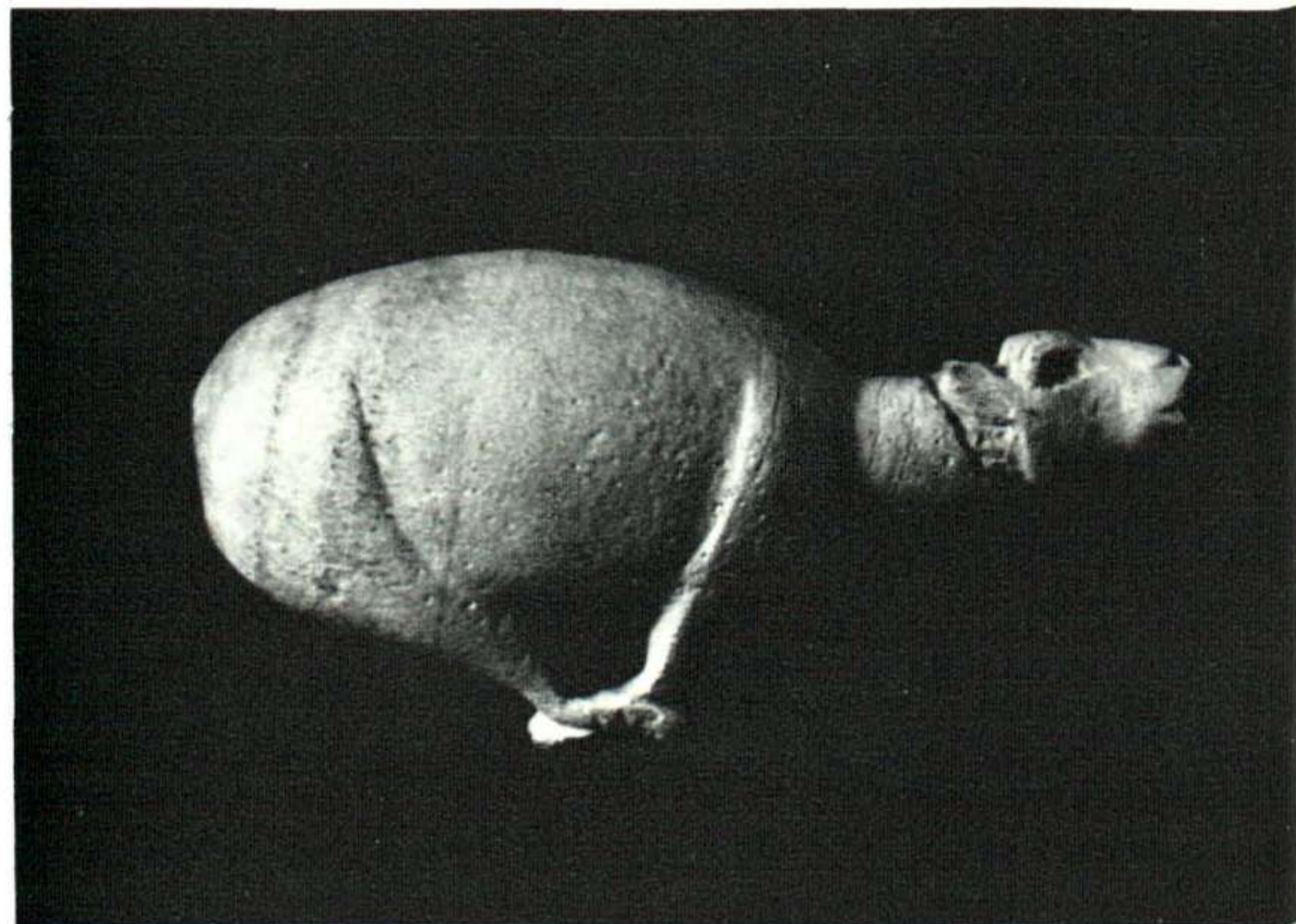


ESTATUA DEL "GRAN VISIR" MEHA, DE LA XII DINASTIA.

tales manifestaciones artísticas no pueden ser trasladadas al marco de una exposición, pues forman parte de aquellos monumentos —tumbas o templos— para los que fueron creados.

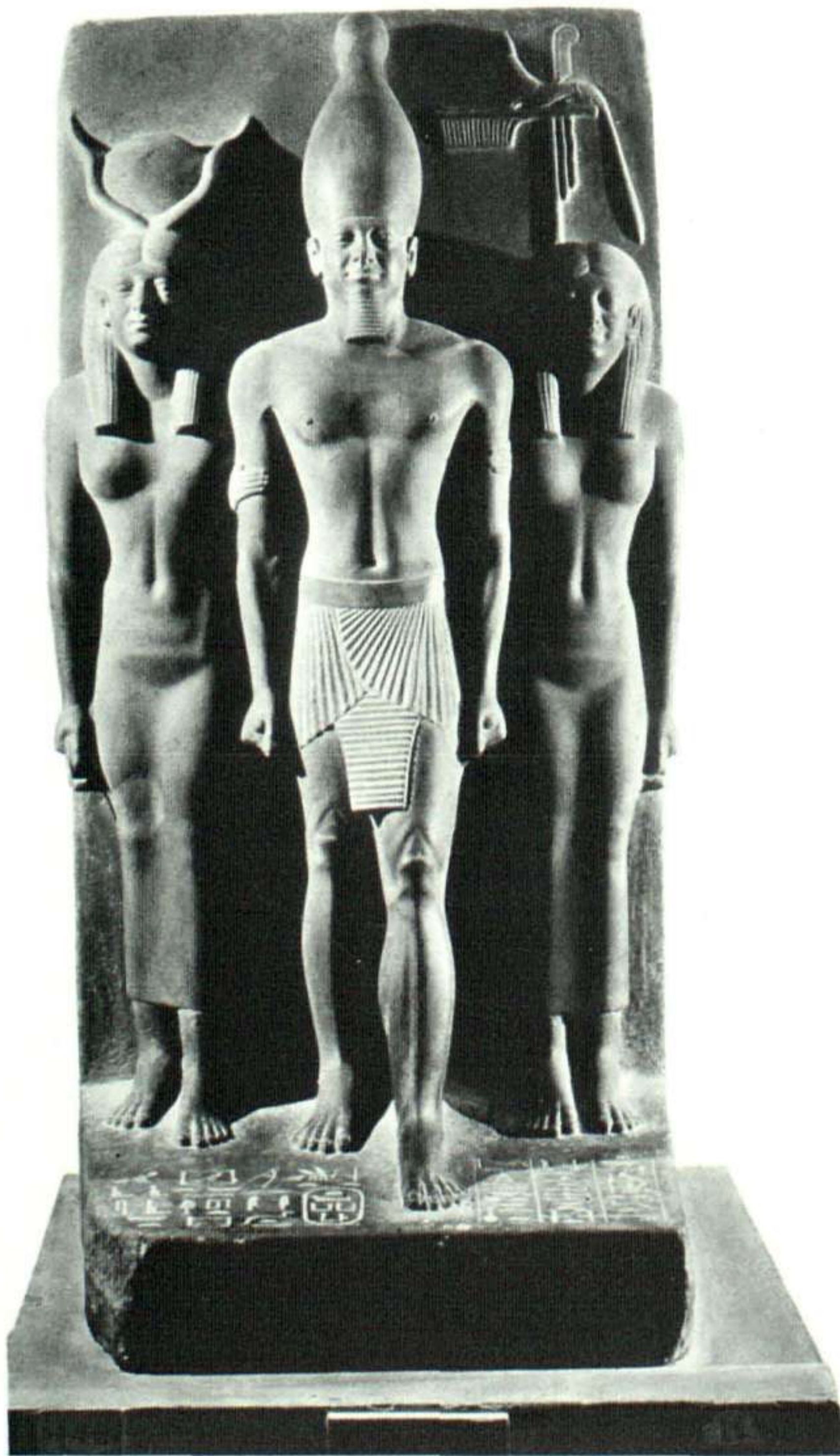
Ni siquiera es posible en una exposición como ésta dar una idea de lo que fue la gran escultura que creó las colosales representaciones de dioses o soberanos divinizados, ornato de las avenidas y pilonos y de las grandes salas de los templos egipcios. La normativa canónica de la escultura egipcia fue ya lograda en el Antiguo Imperio, pero la tendencia al colosalismo en la escultura será obra del Imperio Medio y Nuevo, pues los típicos colosos como los grandes obeliscos, aunque sean obras representativas del arte egipcio, no es posible hacerlos llegar a una sala de exposición.

Sin embargo, aunque esta exposición no puede darnos una idea suficiente de cuanto creó y nos legó la sensibilidad y el primor artesano de los artistas del antiguo Egipto, la selección didáctica de obras de arte de diverso carácter reunidas en esta exposición, gracias a la generosa aportación hecha por el Museo de



VASO RITUAL DE MARMOL EN FORMA DE OVEJA PREPARADA PARA EL SACRIFICIO.

ESTELA DE MIKERINOS, ENTRE LA DIOSA HATOR Y LA DIVINIDAD PROTECTORA DEL NOMO DE ASIUT.



El Cairo, unidas a las que posee el Museo Arqueológico Nacional, han acercado al público español a la comprensión y gozo, aunque sea parcial, de uno de los más ricos y sensibles ciclos artísticos creados por el hombre.

Sus cuatro mil largos años de historia se reflejan en diversas obras representativas. Van del período predinástico, con los primeros trabajos de artesanía en la cerámica y en el tallar las piedras duras y el sílex, hasta desembocar en un arte ya maduro y logrado en sus diversas manifestaciones al comienzo del tercer milenio antes de la era.

El período predinástico se desarrolló entre el 4000 y el 3000 antes de Jesucristo y se nos ofrece como una alborada de la civilización egipcia. En él se realiza, con rivalidades y luchas entre diversos centros culturales, la unión política, religiosa y estética de aquel pueblo. Se ven madurar las formas elegantes de los vasos cerámicos y de alabastro, mármol, esteatita y basaltos; se ve la búsqueda de un naturalismo sereno y a la vez expresivo en las esculturas y en la pintura de vasos y tumbas, y, sobre todo, en las esculturas exentas en formas de animales y humanas o en los relieves ornamentales de los bellos objetos que van naciendo, como las hermosas placas decoradas y los mangos de cuchillos rituales.

Pronto todo este período predinástico alcanza la seguridad, un tanto canónica y rígida, que se nos ofrece en las esculturas y en la pintura egipcia del Antiguo Imperio. Los artistas egipcios trabajaron mucho y bien, sin afectación ni búsqueda de novedades, a lo largo de su evolución histórica, siempre con un rigor y un apego a las formas tradicionales de expresión que no se alterará más que en muy limitados aspectos a lo largo de su milenaria evolución. Durante el Antiguo Imperio podemos ver cómo quedó marcado ese acento de continuidad estructural del arte egipcio con el logro de un realismo sereno, creado por los artistas del período menfita, el cual continuará siempre dentro de las rígidas formas canónicas entonces logradas.

Entonces se pasó de la forma troncopiramidal de la mastaba, que era la forma de la casa egipcia, a la creación de la primera pirámide escalonada del faraón Zoser, de la II dinastía, y después a la pirámide perfecta. Ya entonces se ha establecido el canon para la escultura exenta, la cual se sujetará al rigor de la ley de la frontalidad para siempre en el arte egipcio.

La estela de Mikerinos, el faraón que construyó la Tercera Pirámide, joya del arte egipcio que figura en la exposición, nos ofrece plásticamente la rigidez canónica ya lograda en la escultura. Junto a ella se puede admirar la bella estatua policroma del visir Ashma de la V dinastía, y, a la vez, de los mismos conceptos religiosos a los que servía el arte, nacía y vivía una estatuaria espontánea y llena de encanto, que en mil obras de arte nos muestra a los hombres y mujeres, e incluso a los animales y hasta los enseres de la época, reflejando la vida normal de entonces como en un reportaje único de expresiva realidad. Vemos a los antiguos egipcios fabricando cerveza, moliendo el grano, haciendo la comida ritual o simplemente sirviendo de soldados o arando la tierra.

Es el arte que ha creado no sólo las esculturas exentas, sino los miles de relieves bellísimos de las mastabas, en los que la narración ingenua de los sucesos va unida a una cuidada ejecución artesana que impresiona por su perfección y belleza.

Sin cambio alguno, esta sensibilidad artística atravesó el duro y alborotado primer período intermedio de la historia egipcia que alteró aquella sociedad,

rompió temporalmente la unidad, cambió la capital de Menfis a Tebas, pero no quebró las maneras de expresarse de los artistas egipcios.

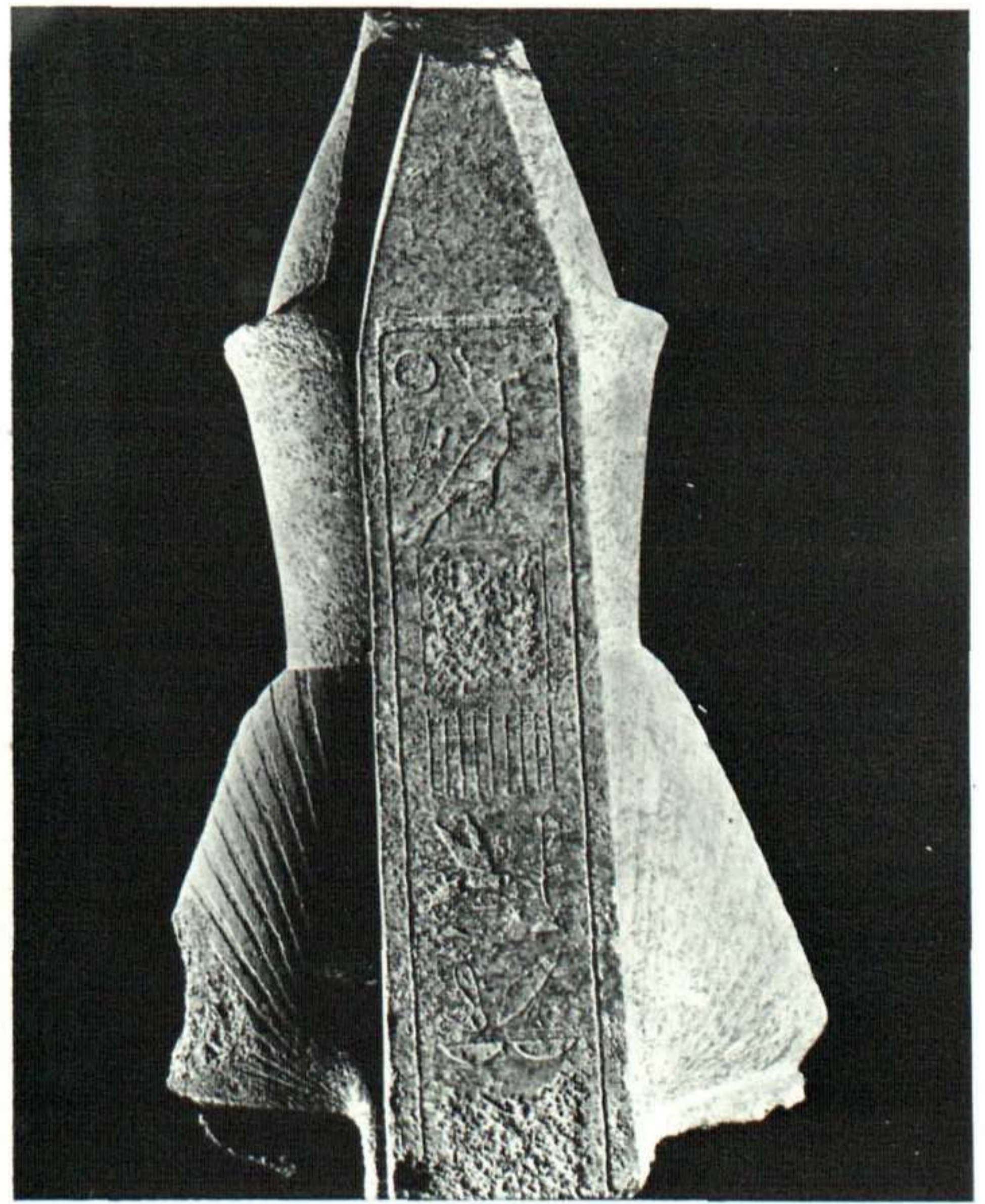
Hacia el 2000 antes de Cristo, ya consolidado el llamado Imperio Medio, asentado en Tebas, la ciudad que protagonizó la unidad restablecida, el arte egipcio nos muestra una sensibilidad idealista, una búsqueda de intimidad, una expresión de inspiración interior que se añade al arte del milenio anterior.

La estatua del visir Meha que figura en esta exposición nos indica la búsqueda de expresar sentimientos íntimos a la que se consagraron los escultores o pintores de esta época gloriosa de los Sesostris y de los Amenhamat, de cuyo refinamiento y riqueza nos da idea uno de los pectorales de Sesostris III, que figura entre las obras de arte prestadas por el Museo de El Cairo.

Derrumbado el Imperio Medio por la invasión de los hicsos, Egipto reaccionó tras la expulsión de los invasores con un afán imperialista que le llevó a convertirse en la mayor potencia del antiguo mundo, a partir de la dinastía XVIII.

El arte se hará eco del carácter épico de la nueva época. Los arquitectos, escultores y pintores darán nacimiento a esas nuevas creaciones de tipo grandilocuente y expresionista, de los que son buen ejemplo los relieves de los templos de Tebas. Son las creaciones más populares del arte faraónico, pero son menos sensibles y sin ninguna intimidad espiritual. Carecen del atractivo poético del arte de las épocas anteriores,

ANVERSO Y REVERSO DE LA CABEZA DE UN COLOSO REPRESENTANDO AL FARAON SABAKA, DE LA XXV DINASTIA.





nuestra exposición, incluida una estatuilla, retrato fiel y sensible del Rey, pero nadie puede imaginar lo que fue el arte de esta época sin visitar el Museo de El Cairo y ver allí la riqueza que guardaba la tumba del joven y poco duradero faraón Tutankamon, protagonista y víctima de la contrarreforma, que vuelve a llevar la religión y el arte egipcio a las corrientes tradicionales. Los muebles, joyas, sarcófagos y útiles ornamentados, suntuosamente allí reunidos, nos muestran el refinamiento y sensibilidad primorosa de los artistas y artesanos de aquel mundo lejano, cuyas creaciones resultan tan próximas y atractivas a nuestro espíritu.

Sólo tras la oscilación que el arte amarniano representa vemos romperse la línea recta en que se mantuvo siempre el arte egipcio, pero éste volvió con la reacción política que siguió al reinado de Tutankamon, a la estabilidad que siempre le dio la obediencia a sus estructuras antiguas.

Luego, pasada la época de El Amarna y muerto el joven faraón Tutankamon, con la dinastía XIX que le sucede, el arte egipcio vuelve a expresarse con nuevas creaciones de tipo grandilocuente y expresionista. Es la época de Seti I y de Ramsés II, en la que vemos al arte egipcio perder el realismo íntimo y aquel naturalismo grandemente espiritual y poético que había inspirado a los artistas de la época de la herejía del faraón Akenaton. Aún se crearon esculturas como la de la hija de Ramsés II y otras muchas obras nacidas en diversos talleres, llenas de encanto por la sensibilidad de los artistas, por su propio carácter o debidas al ambiente en que nacen, el cual deja al artista sensible expresar su espiritualidad. Al margen de los grandes colosos, de los extensos y épicos bajorrelieves de Medenet Abu o de Karnak, al margen de los monótonos relatos de los ritos civiles o faraónicos, el arte egipcio muchas veces aún se nos ofrece sensible

aunque siempre se nos muestran fieles en su estructura formal a la manera con que en todos los tiempos se expresó el artista egipcio.

Sólo en pleno apogeo de la dinastía XVIII, en la mitad del siglo XIV a. de J. C., nos ofrece su única y gloriosa oscilación el arte faraónico a través de su permanente sensibilidad estética. Esta se debe a la obra mística y herética que protagonizó el faraón Amenufis IV (1375-1352 a. de J. C.), cuando cambia su nombre por el de Akenaton y fija su residencia en El Amarna, donde vivió apartado de Tebas y del dios Amón, patrón de su primer nombre, de toda su dinastía y del gran Imperio tebano. Este gran hereje protagonizó, con su sugestiva personalidad, una revolución espiritual en lo religioso, político y social que trascendió al mundo del arte. Esta etapa "herética" del arte faraónico duró sólo los pocos años de El Amarna y el corto reinado del enigmático sucesor de Akenaton, el faraón Tutankamon, que liquida la "herejía", vuelve el culto a Amón y cambia su nombre por el de Tutankamon (1352-1320 a. de J. C.).

Es el arte faraónico de la época de El Amarna, con su realismo naturalista, un cenit glorioso del que por fortuna tenemos reflejada su riqueza y esplendor gracias al tesoro de la tumba de Tutankamon y a los hallazgos aportados por las excavaciones de la residencia faraónica de El Amarna.

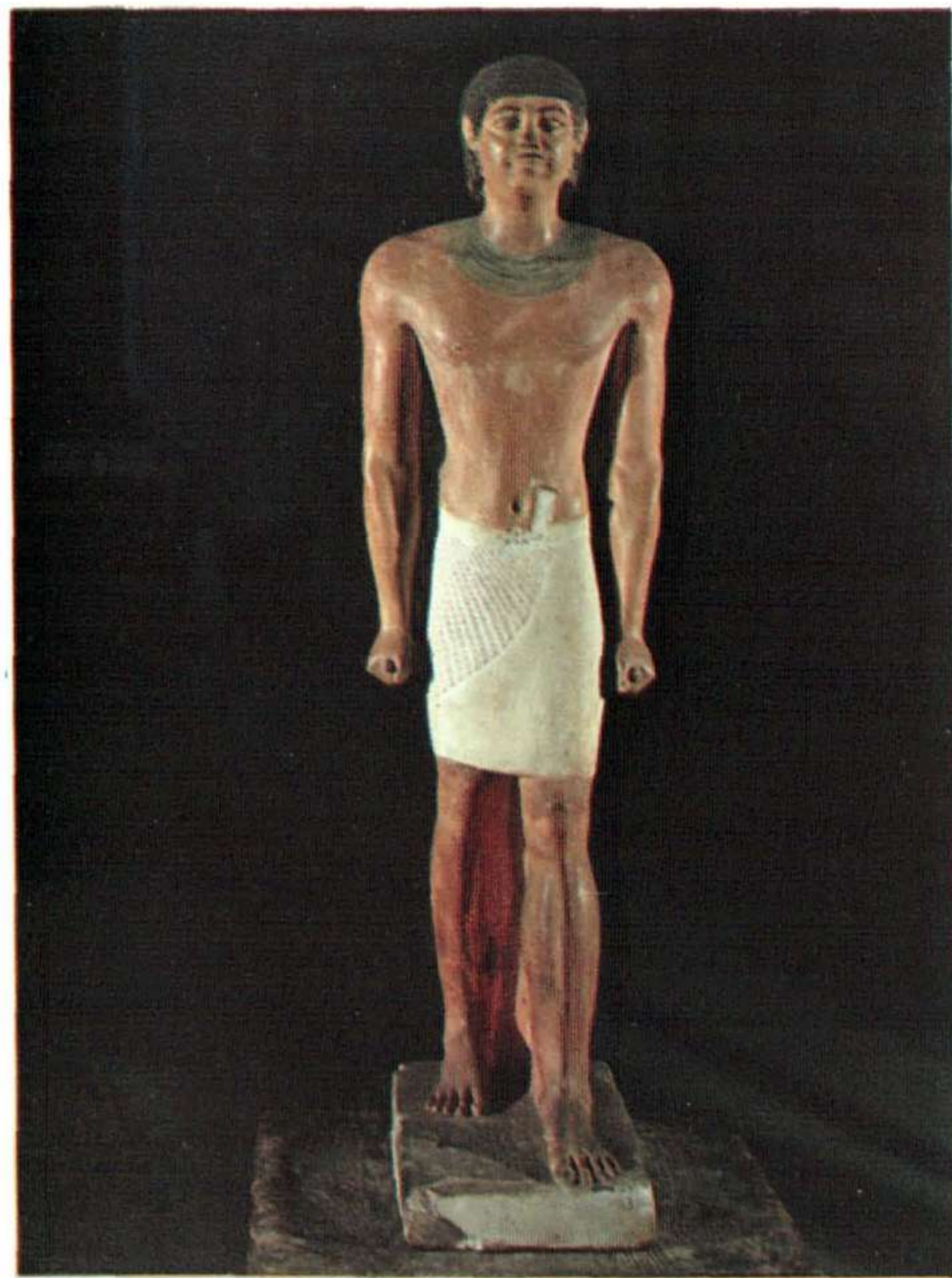
Algunas obras de arte de esta etapa se ofrecen en



y encantador. Es el momento en que el arte egipcio faraónico resulta más bello y más candoroso en las tumbas de los simples ciudadanos de la necrópolis de Tebas y más rígido, monótono y pesado en los sepulcros monumentales de los faraones del Valle de los Reyes.

Luego, durante la llamada Baja Epoca del arte egipcio, éste sigue siempre fiel a la obediencia a los cánones con los que aún trabajan arquitectos, escultores y pintores, a los que no veremos nunca apartarse de los principios que siempre rigieron su actividad. Sólo los contactos con las culturas mediterráneas, sobre todo de los griegos, tras la época Saita, aportará notas, unas veces de sensibilidad y otras de realismo, que se reflejan sobre todo en la realización de los retratos. El del escriba Harwa es un ejemplo. Con los sucesores de Alejandro Magno, que serán durante tres siglos dueños de Egipto, no desaparece la cultura faraónica, que aún ofrecerá obras de gran valor, pero

GRAN PECTORAL DE ORO Y ESMALTES DE SESTROSIS III.



ESTATUA POLICROMADA DE ASHMA, "SACERDOTE DEL TEMPLO SOLAR", DE LA V DINASTIA.

tras la integración de Egipto en el mundo romano como una simple provincia del mismo, Roma ahogará definitivamente la fuerza creadora de los artistas faraónicos.

Ellos han protagonizado el más largo y estable ciclo artístico de la Historia humana. Tal vez por ello nos produce mayor admiración su obra ante los quiebros y rupturas en que se desarrolla, atormentado e inseguro siempre, el artista de nuestros días. Cuando contemplamos la aleccionadora permanencia de la larga etapa del arte faraónico a lo largo de sus cuatro siglos de duración, vemos cómo su inmensa obra se nos ofrece fiel siempre a los mismos cánones y con las mismas formas permanentes de expresión, que no impidieron, sino afianzaron a los artistas egipcios en el gozo permanente de las fuentes originarias de su inspiración, permitiéndoles crear una ingente obra a lo largo de cuarenta siglos.

El paso por Madrid de unas cuantas manifestaciones del arte faraónico esperamos hayan servido para valorar y aportar la emoción estética y la enseñanza permanente que la contemplación de toda obra de arte aporta. Eso será la justificación y mejor premio para los que hemos organizado esta exposición, gracias a la amistad hacia España del Gobierno de Egipto y a la generosidad del Museo de El Cairo, que todos debemos agradecer.

MARTIN ALMAGRO

CELIS

ARCHIVERO DE LA REALIDAD

Ha vuelto a exponer en Madrid Agustín Celis, de acuerdo con una puntualidad que es ya característica en él; cada dos años suele ofrecer los resultados de su trabajo durante ese tiempo al público madrileño, incluida la crítica dentro de esa denominación general. En la galería Kreisler Dos inauguró a finales de octubre una exposición que resume quizá el tema hasta ahora dominante en sus cuadros desde hace unos cuatro

años: el de los archivadores. Sabiendo que Celis acostumbra a desarrollar un tema (esbozo, iniciación, planteamiento y resultados) en un lapso que hasta el momento presente no se ha prolongado más allá de los cuatro años precisamente, sospechamos que los archivadores se hallan en su fase final y que la próxima exposición madrileña nos hará conocer otra cosa.

Pero no vamos a jugar a la adivi-

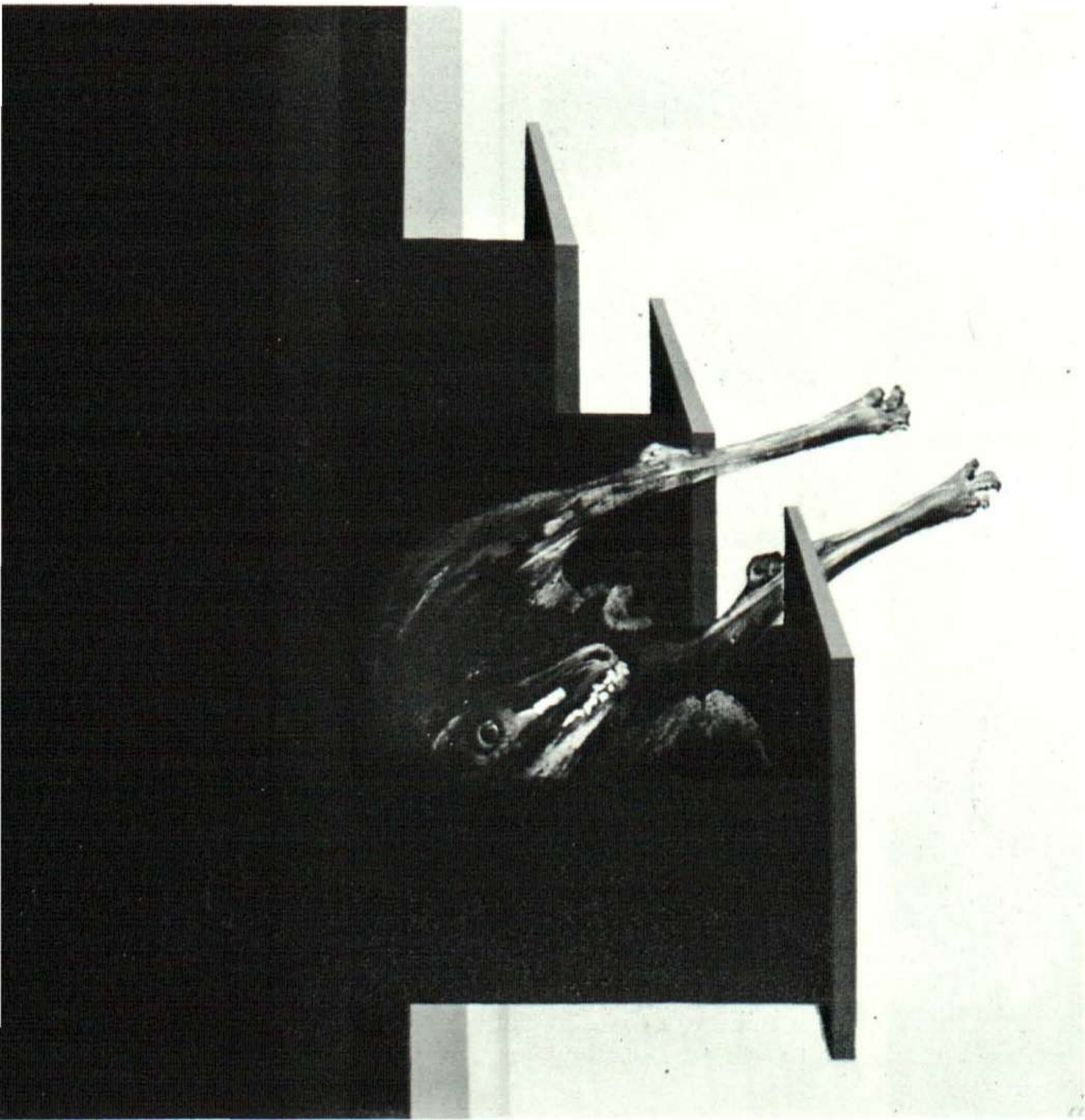
nanza del nuevo tema, sino a comentar el actual. En todo caso, Celis se mantiene fiel a la nueva realidad, matizada por su peculiar estética salida en parte del neoexpresionismo. El paisajista que contactó al mismo tiempo, durante su pensionado en Roma, con el arte renacentista italiano y con las fórmulas más avanzadas de la pintura abstracta o pura, quiso permanecer dentro de la figuración, aprovechando sagazmente todas las enseñanzas de la vanguardia.

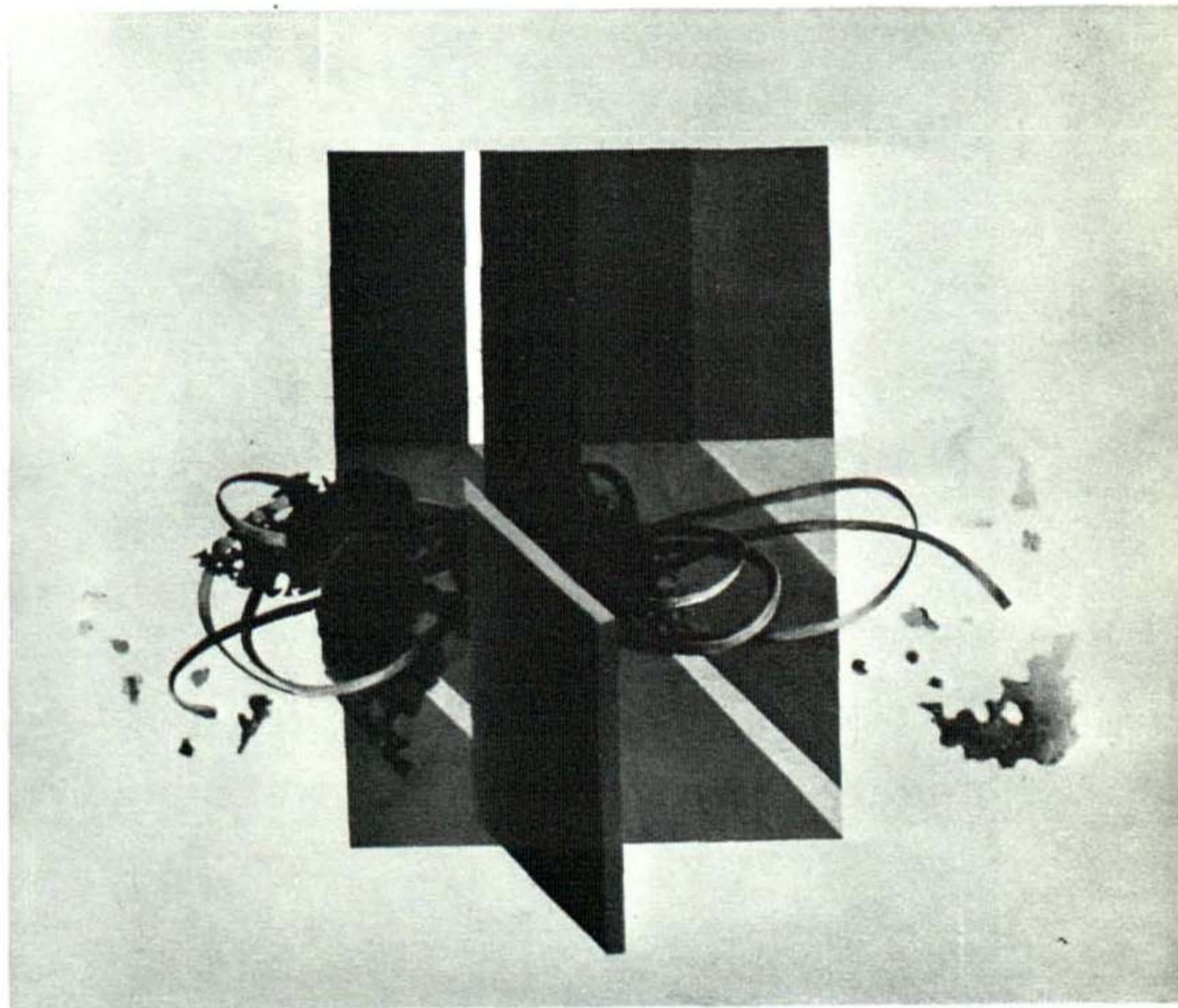
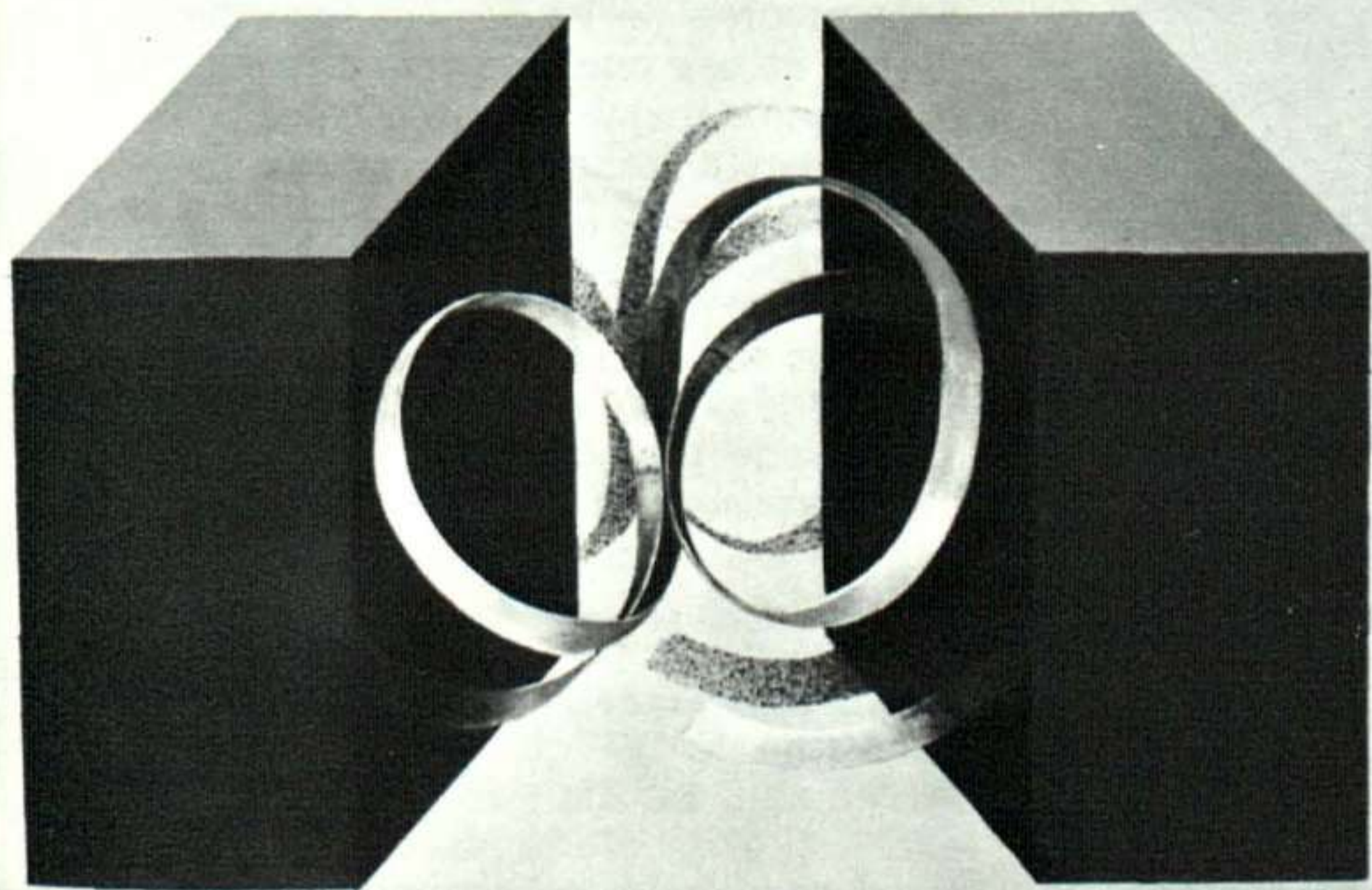
No todo lo colgado en la galería es de fecha reciente, sino que también contemplamos algunos cuadros anteriores a la etapa estricta de los archivadores. Es preferible así, porque el espectador aprecie de un vistazo la evolución temática actual de Celis. En efecto, sus últimas pinturas están deshaciendo los archivadores, bien convirtiéndolos en cubos simples o bien desarmándolos para mostrar su composición descompuesta al lado de otros elementos naturales. Por eso insisto en advertir que con esta exposición se clausura una etapa temática.

INTEGRACION DE LAS ARTES

En lo que no varía desde 1971 es en el uso de los colores acrílicos, más favorables que el óleo para su pintura. Si bien todos los colores del espectro y otros más figuran en el nonjunto de sus obras, parece ser que domine el azul en sus variadas gamas sobre los demás. La pintura de Celis es plana, suya, por la originalidad característica en la elección del asunto y en el tratamiento del color electivamente frío.

La etapa precedente a ésta se caracterizó por el intento de integración formal de la pintura con la palabra o con la simple letra. En el intermedio pasaron las letras a los archivadores, unas veces como dos elementos separados, pero complementarios, y otras unidos hasta for-





mar una identidad estética. Las letras se juntan para crear frases, y las frases dan lugar a versos y en ocasiones permiten presentar un poema completo.

Asimismo debemos recordar que el interés de Agustín Celis por el cine lo animó a intervenir en la realización de dos documentales acerca de sus obras pictóricas y la facilitó un conocimiento amplio de la técnica cinematográfica; después la llevaría a los lienzos por medio de imágenes seriadas a la manera de una secuencia cinética. Por consiguiente, son tres los elementos reunidos en su obra última, emanados de una investigación formal y teórica nunca abandonada desde su iniciación en la pintura. Así resulta que todos los archivadores son iguales, pero son distintos unos de otros, porque la apariencia de una sola realidad es múltiple, y Celis la aborda por cualquiera de sus esquinas. Probablemente (tendría que aclararlo él, desde luego), los primeros títulos capicúas que puso a sus archivadores, "El 4004", "El 5005", etc., aluden a la posibilidad de reversión de las imágenes a su igualdad frente al espejo entre la realidad y su reflejo, en nada diferente de la realidad misma.

DEL ARCHIVADOR AL CUBO

Los archivadores aparecen abiertos, mostrando su contenido. Se trata de objetos de toda clase, material

de derribo de la sociedad de consumo, empezando por ella, como en una inmensa oficina de objetos perdidos que nadie reclama: frutas, aves, flores de plástico, cuerdas, cadáveres de animales, desperdicios variados, figuras humanas mutiladas, o bien un arco iris deslumbrante que insinúa la posibilidad de hallar también algo bueno, algo puro o salvable entre tanta miseria. O todo será nada para siempre.

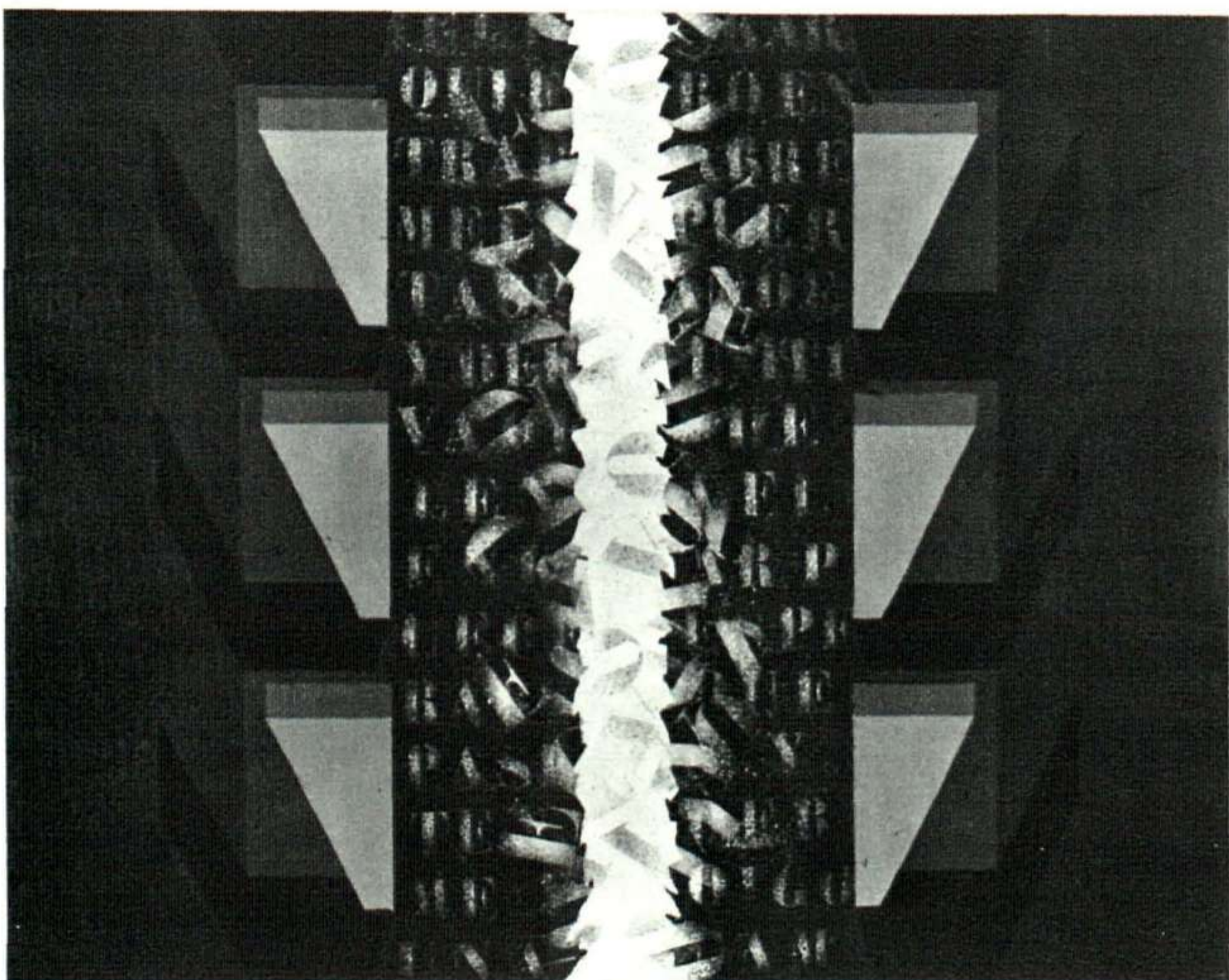
Las letras, las palabras y aun los versos se evaden igualmente de los archivadores, en un vano intento de comunicar al espectador algún mensaje que tal vez no resultaría difícil descifrar si se intentase traducirlo al código cotidiano con idealismo y no hubiera que forzar las dobles intenciones. A fin de cuentas, nadie podrá sorprenderse de tropezarse con palabras en un archivador; pero es posible que resulten menos estéticas, en el puntual sentido del vocablo, que los objetos.

Al principio de abordar este tema solía presentar un archivador abierto, con su contenido extraño un poco en el aire; en seguida se multiplicaron y en cada cuadro aparecían dos o más exactamente iguales, algo relacionados con las composiciones fotográficas, punto de unión con sus inquietudes precedentes. Más tarde también los archivadores evolucionaron hasta convertirse en símbolos, dejando de ser elementos naturales, y los de factura más reciente son cajas derivadas del archivador,

cubos en muchos casos, la síntesis más absoluta de lo que empezó siendo un cajón de archivo, la pura geometría pintada. Como curiosidad, anoto que la mujer de Celis, la escultora y escritora italiana Miranda d'Amico, se halla preocupada ahora por las formas cúbicas: en una reciente exposición en La Casa del Siglo XV, de Segovia, ha mostrado unas formas cúbicas que intentaban abrirse o aparecen rotas. Quizá haya una relación entre las pinturas y las esculturas, derivada de un asedio común a una problemática asimismo común a los dos artistas, cada uno en su arte.

EL SIMBOLO

No cuesta mucho interpretar la simbología manifestada por Celis en estas composiciones recientes; aquellas ventanas de tren que pintaba antes, detrás de cuyos cristales se veían rostros crispados y uniformes rígidos, se plegaron hasta dar lugar a un archivador cargado de miseria. En nuestro mundo tecnificado, movido por ordenadores electrónicos, todas las cosas están clasificadas, incluso las personas humanas, y no pueden evadirse de la función social que se les asigna en el fichero correspondiente. Por eso hay tantos objetos variados en estos archivadores. Como testigo de su época, Celis retrata este tiempo suyo y nuestro documentalmente.



Hasta cierto punto, cabe señalar la denuncia social que etiqueta estas pinturas desde el mismo momento en que Celis abandonó el paisajismo para representar la realidad circundante. Vicente Aguilera Cerni, en la presentación del catálogo, habla "de un pertinaz mensaje que, a mi juicio, se centra en la soledad e incomuni-

cación del hombre contemporáneo". En el mismo tono fue escrito mi poema "Versos para guardar en uno de los archivadores que pinta Agustín Celis", reproducido en el catálogo, y que adquiere una brutal actualización por sus referencias a "Accattone", la película de Pier Paolo Pasolini: "Por si la libertad se va a quitar

los años o encuentras a Accattone perdido en el Ciriola"... El absurdo asesinato —¿hay algún crimen que no sea absurdo?, pero éste lo es doblemente— de Pasolini se inscribe dentro de esa masificación y deshumanización que Celis, tan admirador del cineasta italiano, ha puesto de relieve en sus obras.

Pintura realista, pues, paralela a la nueva figuración, pero cargada de un valor simbólico que es uno y simple en todas las fases por las que ha atravesado temáticamente el autor su interpretación de la actualidad. Para el espectador no hay violencia en la indagación del lenguaje pictórico, fácilmente descifrable por su referencia concreta a situaciones del momento de las que nadie queda marginado. De ahí que la originalidad expresiva de Agustín Celis se nos haga cosa común con nosotros mismos a ambos lados de la simbología. Nos informa de lo que ya sabíamos, nos lo muestra convenientemente etiquetado como pieza vulgar de un museo de la uniformidad humana en este siglo. Pocas obras se nos aparecen tan unitarias en su significación y tan variadas en su expresión como la de Celis, este pintor de una apasionada frialdad, si así puede decirse, para situar al hombre en su soledad comunicadora, con una reducción a la geometría pura y a los colores también puros. Exactitud es la palabra que lo resume todo.

ARTURO DEL VILLAR

HIDALGO DE CAVIEDES, EN CUATRO TIEMPOS

1. PASIONES ESTÉTICAS

La exposición de Hipólito Hidalgo de Caviedes en la galería Heller constituye una atractiva muestra de su recia personalidad. Cuatro aspectos pueden ponerse de relieve en sus vibrantes y atractivas motivaciones: sus pasiones estéticas, sus mujeres elementales, el eco grácil de frivolidad existente en alguna de sus creaciones y, por último, el encanto de sus pequeños cuadros que son en su mayoría consecuencia feliz de evocaciones y viajes.

Llamo yo, por hacerlo de algún modo, "pasiones estéticas" a su espléndida filiación colorista con la que consigue encender, sin celajes ni veladuras, una realidad meditada que coloca a los seres humanos en la frontera del símbolo, espiritualizando los conceptos al mismo tiempo que imprimiendo el máximo realismo sensual, recio y penetrante a sus creaciones. Todas ellas están conseguidas en la vorágine esencial y arrebatadora de las pasiones estéticas. Con esta actitud libérrima, en donde late siempre la reciedumbre de un extraordinario muralista, el concepto humano, la preferencia incontestable por la verdad desnuda aunque sujeta siempre al ritual de la belleza, coloca a Hidalgo de Caviedes entre los pintores de mayor estabilidad temporánea.

2. SUS MUJERES ELEMENTALES

Hidalgo de Caviedes, aunque fiel a la clásica antropometría, estiliza a sus mujeres con elegante y leve desdibujación. Sus frutos pictóricos le diplomán como auténtico especialista en la materia. Los hombres,

como personajes episódicos, asoman tímidamente a sus lienzos. Exceptuemos su delicadísimo "Pastor dormido", o su expresivo "Segador". Y veamos, sin embargo, cuánta ternura invade el mundo sensual de sus frívolos desnudos azules o incluso aquellos otros desnudos absolutos en los que ofrece unas carnaciones casi agresivas por su cálido realismo, acentuado y subrayado como si intentase colocar el color de la piel en letra cursiva. No hay que olvidar que la pintura de Hidalgo de Caviedes es marcadamente intelectual y que cada una de sus motivaciones arroja un saldo de felicísima expresión literal o literaria. Se han comparado sus mujeres elementales a las de Lorca, Alberti o Valle-Inclán, y acaso resulte poco exacta esa comparación por cuanto estos escritores abrigan intenciones muy dispares. Para mí es válida rotundamente la cierta similitud con las mujeres de Federico García Lorca en las que descubrimos mundos de intangible y reverencial simbolismo conseguido a través de conjugar la más íntima realidad. Las mujeres de "Yerma", elementales y literarias a un mismo tiempo, son evidentes personajes del mundo de Hidalgo de Caviedes y están patentes en lienzos como "Las ofrendas" o "Las plañideras". El hecho de apurar hasta las heces el noble concepto **elemental** de la mujer vestida de los pies a la cabeza, que viene a ser la equivalencia de la más perfecta desnudez integral de un concepto telúrico, no impide a Hidalgo de Caviedes volver la oración por pasiva y llevar el desnudo al límite absoluto de la pudibundez estética en donde ya no

juegan más que los conceptos radicales de la belleza y el color, y donde todo aparece "vestido" de colosales eufemismos, de asombrosos ardidés sólo posibles cuando se dispone de una perfecta digitación. Ejemplo de cuanto acabamos de aseverar podría ser su lienzo "Mujer peinándose".

3. LA FRIVOLIDAD COMO VARIANTE

Sus mujeres azules, su réplica graciosa y desenfadada al Tiziano con su "Desnudo con ángel", corresponden a ese Hidalgo de Caviedes siempre posible, en el que

"PLAÑIDERAS".





un sibilino humor no sólo no obsta para la continuidad de una obra madura y totalizadora, sino que es el mejor excipiente para lograrla de manera absoluta. Diría yo que esto es lo que viene ocurriendo con clásicos tan indiscutibles como Lope, Cervantes o Tirso, tan deliciosamente frívolos a veces con la mejor y más edificante de las consecuencias.

4. EVOCACIONES Y VIAJES

Hidalgo de Caviedes es hombre de mundo y, lo que es más importante, hombre con mundo. Mundo que él sabe recrear como consecuencia de sus intuiciones y de sus experiencias. Sus incursiones europeas, que le han procurado una contención con la cual resulta factible conjurar el esnobismo, y sus otras incursiones extracontinentales, que quizá le sirvieron para entrar a saco en un mundo de luces más agresivas hasta atiborrar el baúl de su riqueza cromática, sirven al pintor para mostrarse en un nuevo aspecto de grata contemplación en la pequeña pintura de caballete. Y ahí están sus cuadros alusivos a su mundo de evocaciones y viajes que identifican al artista como hombre fiel a su intimidad, a su amor y a sus recuerdos.

JOSE GERARDO MANRIQUE
DE LARA

TORNER

La visión, aunque no sea completa, de la obra de un autor, de su trayectoria en el tiempo y en el espacio, nos lleva a reconsiderar su trabajo de un modo total, trabajo considerado de manera fragmentaria en exposiciones parciales.

Las exposiciones parciales están habitualmente preparadas centrándose en la coherencia concreta de un momento o de unos momentos, cercanos a la fecha de la exposición, en que la labor artística se cierra sobre sí misma reflexivamente y con un grado elevado de autocomplacencia.

En estas exposiciones, el autor muestra el estado actual de sus experiencias plásticas —sin referirse explícitamente para nada a la fase inmediatamente anterior, fase que de alguna manera considera superada— y liquida o reafirma los presupuestos sobre los que ha venido o está trabajando.

También los objetiva, los transporta fuera del contexto íntimo en el que se producen, tanto físico como psicológico. Y, por último, se produce una ósmosis autor-público a través de la membrana de la obra, que le permite medir aspectos sociales de su trabajo:



capacidad de inserción de su obra en un momento histórico-artístico concreto; absorción por un estrato social determinado de su trabajo; rechazo por otros estratos sociales de su obra; por qué de este rechazo, etcétera.

Una exposición de trayectoria presupone una profesionalidad reconocida. Y esta profesionalidad garantiza una calidad peculiar. Profesionalidad y calidad que pueden ser estudiadas, al igual que se hace con una obra literaria, en conjunto, para apreciar su desarrollo, los elementos materiales que la componen y se han potenciado, los que han desaparecido y aquellos que han sufrido transformaciones sustanciales.

También se puede analizar de qué supuestos parte el autor, su intencionalidad. Así como matices de tipo psicológico, histórico, etcétera.

Torner parte —1956-1958— de una pintura no figurativa y eminentemente matérica. La constante inclusión de materiales primarios en su obra: arena, raíces, madera, etcétera, va dando paso a materiales manipulados: papel, cartón, tela metálica, chatarra, etcétera, con una semejanza de intención en principio: representar un microcosmos en el que el color y su distribución espacial sean evidentes.

En 1966, los materiales primarios desaparecen y los manipulados de una u otra manera se van independizando, se convierten en protagonistas o actúan de manera principal en sus composiciones.

Estos materiales manipulados empiezan a ostentar su propio significado, la ventana será ventana, el marco será marco, y al mismo tiempo se incorporan, en la intención de Torner, a otro significado que los sobrepasa, porque están modificados realmente por diversos elementos y hasta por un título que los transporta a distinta referencia que la suya propia.

Semejante tratamiento cae de lleno en la técnica del "collage" —tan querido por los superrealistas—, y a él se adhiere con fidelidad Torner. Con fidelidad y con una casi total exclusividad cuando trabaja en composiciones bidimensionales hasta nuestros días.

Torner, con este tratamiento de una gran artesanía, denota tanto una lírica capacidad de relacionar elementos alejados en el espacio como una búsqueda de un cierto canon de belleza muy selecto, muy cultural, y que no le compromete de lleno con la materia plástica, no le obliga a definirse. El ve y relaciona; en esencia se evade de la creación, guarda para sí su concepto del mundo, y mediante referencias a hechos culturales: literatura, música, pintura, monta una linterna mágica, un espectáculo de linterna mágica,

bello pero fugaz, transitorio, y que tiene su principio y su fin en sí mismo.

Este trabajo, como es lógico, en primer lugar es apreciado por un público muy restringido, que le puede adquirir fundado en su propia picazón "snob"; en segundo lugar, por la crítica, a quien le gusta desde siempre este juego barroco y culterano. Pero este trabajo no será, como decía Klee, apoyado por un pueblo, pues no se ve, en ningún momento, reflejado ni comprometido en él.

Indudablemente, la formación de Torner, una formación científica, proporciona una clave para la comprensión de su obra. Pero esta clave está corregida por una personalidad que gustando de lo natural se protege en lo artificial. Más fiel a su fantasía, al cauce y a la vida que le proporciona, que a la realidad existencial, que le obliga a un fuerte contraste de su personalidad con el medio.

Torner es un exquisito del arte, un buceador inquieto al modo renacentista —Leonardo—, que vive en su tiempo y en él realiza una obra notable, con hallazgos, pero que se acaba en sí misma, que no germina en otros, que no crea escuela.

Esta destrucción, no sabemos si consciente, de los puentes nos recuerda a otro artista contemporáneo: Modigliani. Aunque las motivaciones de cada uno son, evidentemente, distintas.

La obra en tres dimensiones de Torner conserva una referencia natural constante, pues naturales son las formas geométricas en las que se apoya y desarrolla: el plano y el cubo. En ellas hay el mismo gusto por lo bello, por el equilibrio, aunque no se hace recurso de ningún elemento que no sea espacial. La forma se objetiva, se aleja de quien la hizo, todavía más que en las obras de dos dimensiones. El resultado es limpio, neto, aséptico.

Todo lo anterior nos da una pista para creer que la obra futura de Gustavo Torner, la que realice a partir de 1975, se moverá dentro de unas coordenadas semejantes, será seguida por el mismo público que lo ha sido hasta hoy, tendrá idéntica acogida crítica y las galerías de arte gustarán de poseer en sus colecciones obras de este autor.

Y todo esto no lo decimos defraudados ante su trabajo, sino limitados, obligados por él, y con el entusiasmo que nos produce una obra bien hecha. Y, dentro de los planteamientos que su autor nos muestra, satisfechos de ella hasta donde nos es posible.

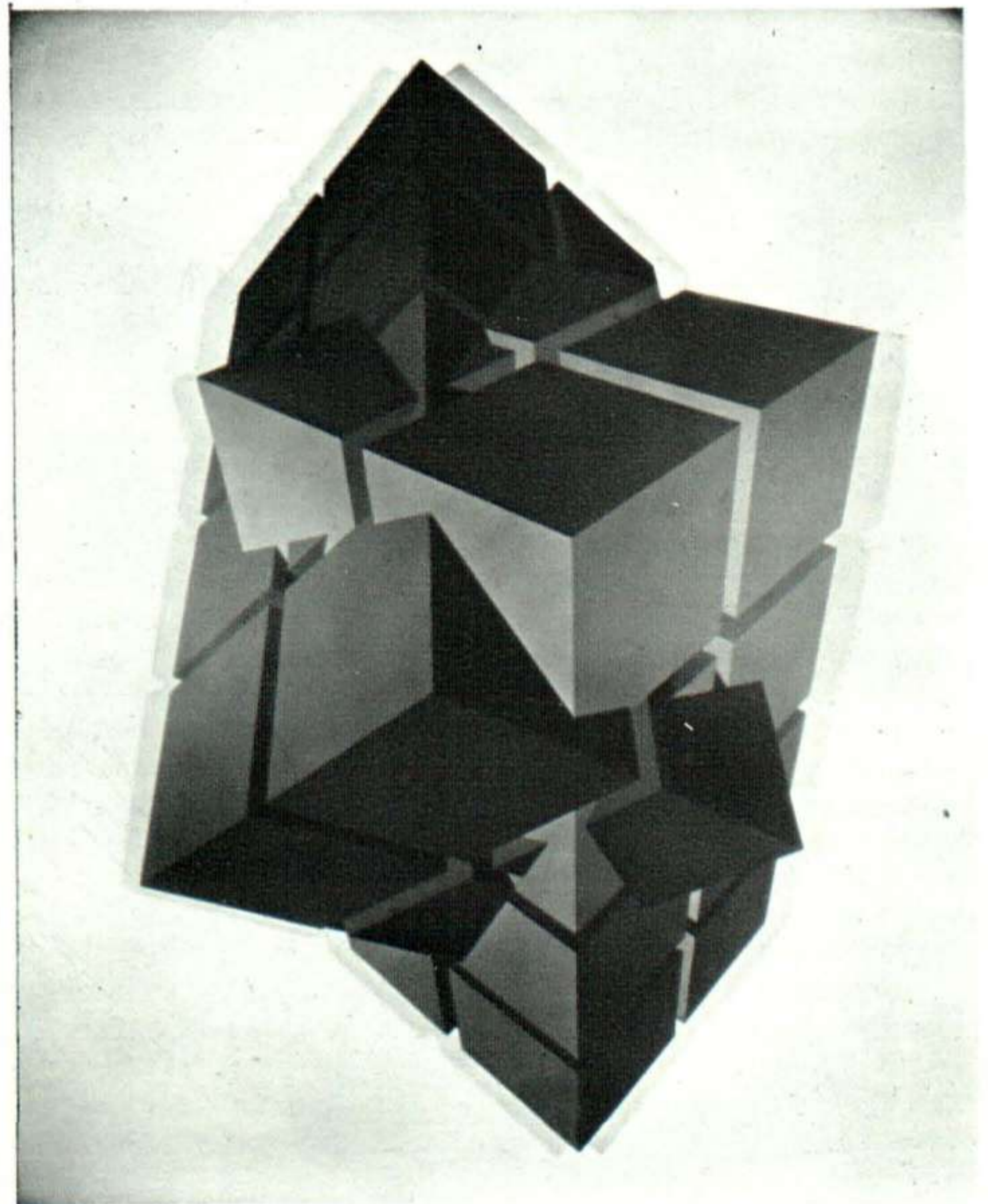
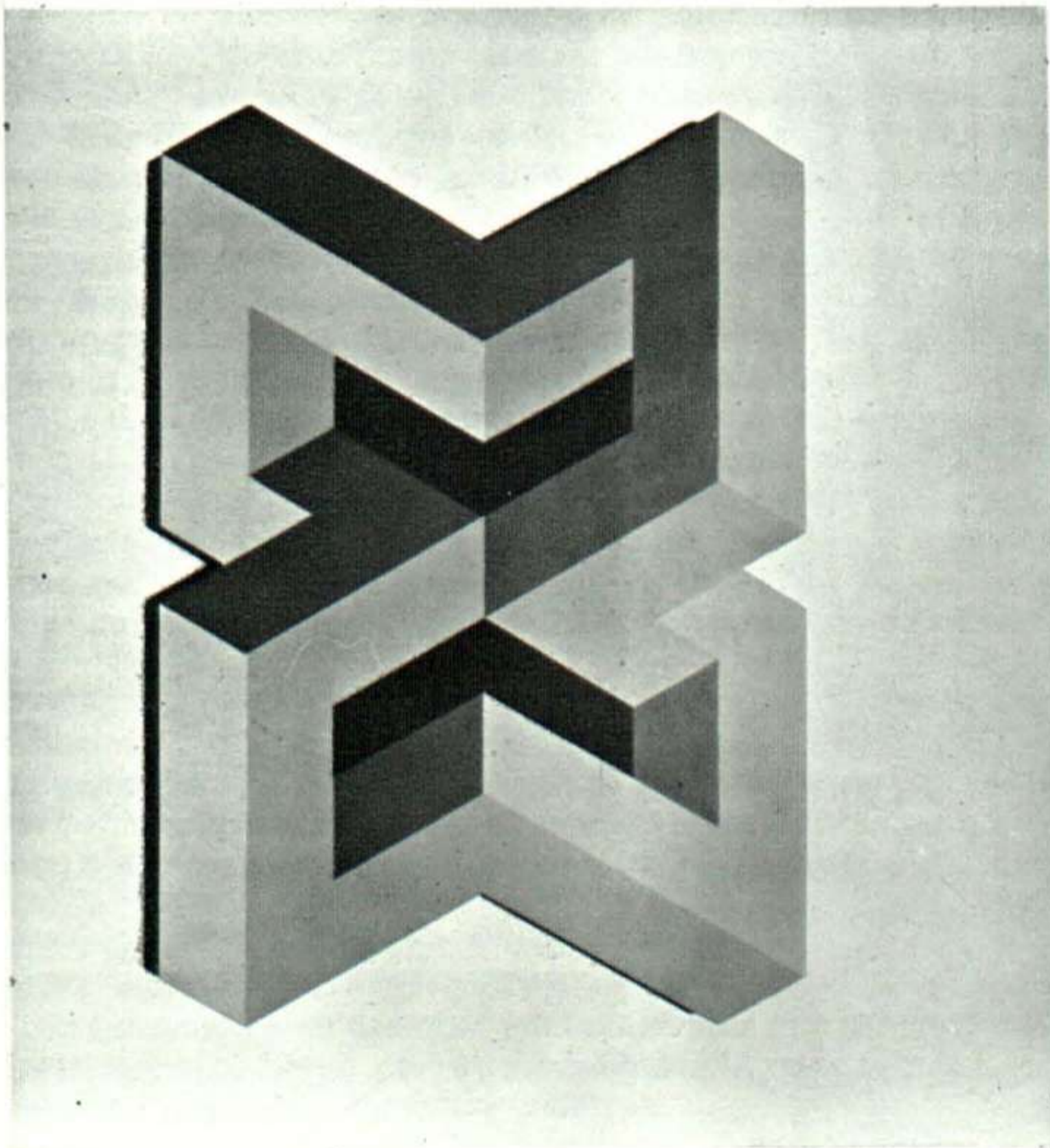
ADOLFO CASTAÑO

YTURRALDE

ESTRUCTURAS DE COMPENETRACION

La última singladura del constructivista José María Yturralde, realizada en la galería Juan Mas, constituye en verdad un viaje, científico, creador y aventurado, **en torno a las estructuras de compenetración**. No existe nada gratuito en esta afirmación, puesto que esa es la denominación impuesta por el propio artista a su última aventura expositiva. Yendo más lejos o, tal vez, más cerca, según como se mire, ya que nuestra tarea ha de ser, por un lado, panorámica y extensiva en cuanto a la universalidad de las poéticas; por otro lado, resuntiva y especificativa en cuanto a la singularidad de cada obra, convendría exponer que el denominador común de todas las investigaciones de Yturralde, presentes y pretéritas, bien puede cobijarse so capa de una filosofía de las estructuras. Es verdad que así dicho, **una filosofía de las estructuras**, poco o casi nada agrega a la peculiaridad de su poética, ya que ese mismo afán por los saberes filosóficos tectónicos, por una gnoseología fundamental de la estructura, ha sido siempre y desde sus inicios el común tono intelectual y creador de los históricos constructivismos, ya fueren liminares o evolucionados. En el constructivismo, limen y desarrollo, galería y umbral, coinciden como impulso y carrera en un acontecer

cientificista, el cual, abogando por la muerte del estilo y llevado siempre de la mano por el materialismo dialéctico, desemboca ineludiblemente en una concepción productivista. Aquella concepción productivista, pragmática y funcional de la cultura plástica, precipita los postulados interiores del constructivismo hacia ese par dialéctico de lo material y lo formal o, lo que es lo mismo, hacia la organicidad de lo tectónico. Hemos aquí que, ineluctablemente, el quehacer y las praxis de los constructivistas (por distintos caminos cuya definición conexas es ardua, aun cuando semantizan similares posturas frente a los materiales y las ideologías de la industria) entran en positiva concurrencia con el orbe del saber arquitectónico y con las leyes de la construcción. Los diseñadores industriales y los arquitectos, esto es, sus teorizaciones y sus producciones, son parte principal en la generación de aquella atmósfera que incubó al constructivismo. Como dijo Chau-Magomedov, **inicialmente se reunieron en esta**



lucha representantes de aquellas formas artísticas que habían surgido o como resultado de las nuevas realizaciones técnico-científicas (cine, fotografía) o como reflejo indirecto de las mismas (producción de objetos de arquitectura). La individualización del constructivismo como corriente autónoma se produce en 1920, cuando un grupo de constructivistas, junto a productivistas del LEF, condujeron dentro del Inchuk (Instituto de Cultura Artística) la lucha contra los defensores del "arte puro" y el "arte aplicado". En esta batalla contra el "arte puro", los constructivistas presentaron ya una bandera independiente. Podría decirse que desde 1918 hasta 1925 el pensamiento del constructivismo se configuró y fortaleció, gozando un esplendor de teorías y productos que desaparecería más tarde, en 1932. En realidad, el movimiento de los constructivistas, cuya consigna principal sería **¡Abajo la actividad especulativa en el trabajo artístico!**, ha prolongado su existencia hasta nuestros días. La galería Kandinsky, muy recientemente, organizó la exposición "En torno al constructivismo", en la que a modo de balance, de recapitulación histórica y aun de auscultación de las realidades del presente y de las posibilidades del mañana, se nos ofreció la relevancia de los constructivistas españoles, con muestras de pintores como Elena Asíns, Barbadillo, Caruncho, Equipo 57, García Ramos, Gómez Perales, José María Iglesias, José María de Labra, Michavila, Mieres, Moreno Olmedo, Navarro Baldeweg, Palazuelo, Rinaldo Paluzzi, Jordi Pericot, Gerardo Rueda, Javier Seguí y Ana Buenaventura, Sempere, Soledad Sevilla, Torner e Yturralde, objeto este último de presente artículo. Algún día habrá de realizarse esa tarea ineludible de analizar el movimiento de los constructivistas españoles, su importancia artística e histórica, su gran labor de contrapunto y balanceo frente al fenómeno del informalismo. Teorizantes plásticos y arquitectos contribuyeron, pues, a que el constructivismo, rebasando la simple experiencia plástica, se proyectara como nueva luz sobre la vida problemática de la arquitectura, del urbanismo y del diseño. Así, si al amparo de De Stijl amanece la obra de Mondrian, faro y espejo de los constructivistas genuinos, al cobijo de la Bauhaus se desvela el pensamiento estructural del arquitecto Gropius, por ejemplo.

Las interinfluencias entre pintores y arquitectos son abundantes y fructíferas. Una atmósfera común de filosofías y poéticas, aun sujeta a los juegos dialécticos de la Historia, sube hacia ese plano intemporal de los genéricos conocimientos y de los valores universalizables. Así, no será extraño que esta obra tan personal y sólida de José María Yturralde evoque (con sus estructuras de penetración; o con sus series de prismas, de cuadrados; o con sus múltiples de cubos o de cuboctaedros) evoque y **homenajee**, de una forma implícita, la memoria del arquitecto Fuller, entre otros. El norteamericano Richard Buckminster Fuller, que concibió la idea de una arquitectura universal, inventando un lenguaje para ella, desarrolla en un ensayo su noción de **estructura**, convirtiendo al tetraedro en un sistema matemático universal: **La estructura se refiere a acontecimientos de energía más que a una forma exterior, y el tetraedro, uno de los cinco cuerpos platónicos, es el denominador común racional más pequeño del Universo. (...) El mundo de la Naturaleza se convierte así para la arquitectura en una trasposición analógica del mundo concreto natural al técnico, logrando una especie de superación de la rivalidad en la arquitectura entre naturaleza y técnica** (vid. *La arquitectura del siglo XX. Textos*, edic. de S. Marchán Fiz. Alberto Corazón Editor. Madrid, 1974).

A este clima de preocupaciones no es ajeno el pensamiento arquitectónico español. Félix Candela, en su **Filosofía de las estructuras**, entiende el análisis estructural como un proceso científico, aunque piensa que tal vez sería más propio definirlo como una técnica que nos puede conducir a **una cierta seguridad**, dentro de las limitaciones humanas (vid. *La arquitectura...*, opús. cit.) y, diez años después, él mismo aclara: **Debemos tener siempre en el espíritu la imprecisión característica del procedimiento constructivo y comparar el error inevitable** (Ibidem).

Henos aquí cómo el análisis estructural, a la luz de una filosofía de las estructuras, nos arroja la presencia inexcusable del dato inseguro o impreciso, de la íntima esencia aleatoria que alienta en la estructura; henos aquí, en consecuencia, cómo el pintor constructivista trabaja en esa zona de la inseguridad y del azar, cómo combina técnica e intuición y cómo, finalmente, cobijando su quehacer en una teoría probabilística de la creación, asume su tarea estructural con ánimo inspirativo, esto es, con ánimo de artista.

Al inicio de este artículo, al tratar de situar, siquiera fuese eventualmente, la poética de Yturralde, hablamos de una **filosofía de las estructuras**. Yturralde, como casi todos los constructivistas, enderezó sus pasos hacia la pintura con vocación intelectual y, también como casi todos los constructivistas, ha preferido **construirse** una poética como ventajosa alternativa a que otros la construyan (críticos, estudiosos, periodistas), con peligro inminente de desvirtuación o desfiguración de sus preocupaciones más legítimas. Así, en unas declaraciones, nos ha dicho: **En primer lugar, deseo aclarar que el concepto de "estructura" que me guía es usual en arquitectura (supongo) y naturalista en el sentido de que consciente o inconscientemente cuando hablo de arquitectura, cristales de nieve, ciertos protozoos marinos o una galaxia, me estoy refiriendo especialmente a su estructura, que la defino como "conjunto soporte básico que conforma una totalidad significativa y físicamente estable capaz de provocar una respuesta emocional característica"** (vid. *Guadalimar*, n.º 6. *Exposiciones vistas por sus autores*. Madrid, 10 de octubre de 1975).

En el seno de las ideologías constructivistas, parece un poco arduo intentar el esclarecimiento del **contenido creativo** a nivel de "poética". Sin embargo, Yturralde se declara naturalmente incluido en aquellas tendencias cuya indagación artística se apoya conscientemente en datos que, con un muy amplio margen de seguridades, podríamos llamar científicos: **El interés por la búsqueda sistemática y precisa de unidades elementales cuyo supuesto es la estructura matemática y la visión geométrica de la realidad sensorial, me ha llevado al intento de formalizar estéticamente las secuencias principales de dichas estructuras** (vid. *Guadalimar*, opús. cit.).

La exposición de nuestro artista en la galería Juan Mas constituye como un puente, un tránsito, o un vehículo de continuidad, entre las estructuras seriadas que Yturralde realizó entre los años 69 y 74 y sus indagaciones actuales acerca del estudio profundo y sistemático de dichas estructuras. **En torno a las estructuras de compenetración** no es, pues, sólo el título de una muestra, sino la enunciación sintagmática de una etapa nueva en su proceso artístico, en la cual cabe destacar tres aspectos verdaderamente valorables. En primer lugar, el intento de semantización de los niveles técnico-poemagógicos: **Incorporación de nuevas tecnologías en la creatividad plástica. Profundizar en el conocimiento de las cualidades semánticas de los procesos creativo-tecnológicos** (Ibidem). En segundo lugar, la búsqueda de posibilidades expresivas a los niveles formales y descriptivos: **Incorporar nuevas dimensiones al "plano del cuadro" a través del estudio de las proyecciones originadas por las geometrías no euclideas (perspectiva hiperesférica, elíptica, cilíndrica, etc.)** (Ibidem).

En tercer lugar, y último, la posibilidad de empleo energético-expresivo a nivel de medio ambiente y de diseño urbanístico: **Investigar en la utilización de fuentes de energía tanto naturales como artificiales, para llevarlas al plano de la expresividad en escalas de interiorismo, ambiente urbano y medio ambiente** (Ibidem).

Y este es Yturralde 1975. Una voz de vanguardia en la tarea de las artes plásticas; un sincretismo noble (**arte aplicado**) entre la tecnología y la hermosura; una promesa de humanismo nuevo en un mundo futuro de **artes útiles**.

RAFAEL SOTO VERGES

EL CONSTRUCTIVISMO COMO LENGUAJE

La exposición de "pintores constructivistas españoles" celebrada en la galería Kandinsky, de Madrid, como ha dicho Moreno Galván, ya no puede suponer el impacto que hubiese producido hace unos quince años. De todos modos, ostenta el mérito de replantear la problemática que agita el arte actual en toda su complejidad y, por supuesto, la problemática propia del constructivismo.

Es más: esta corriente, igual que otras tendencias del presente, por el simple hecho de su presencia física, constituye una rebelión permanente contra los sistemas del arte convencional con los que está cohabitando. Sin embargo, el enorme abanico de tendencias y subtendencias que acusa el arte vanguardista hace que éstas sean tan distintas e irreconciliables entre sí que parece imposible encontrarle una estructura común. Mas eso no supone que no haya una que, a pesar de ser refractaria a la percepción inmediata, no sea menos real. En efecto, se trata de lo que se ha dado en llamar una *superestructura*, que, en breves palabras, y como se sabe, es aquella que, prescindiendo de la estrecha definición formal de ser lo que establece la conexión de las diversas partes de un todo, es, en cambio, generativa de fenómenos no sólo heterogéneos, sino también contradictorios, exactamente como son las aludidas vanguardias. Se puede afirmar, pues, que se trata, en este caso, de una superestructura (o, si se quiere, estructura profunda) *negativa*, es decir, de una conducta que rechaza los mismos supuestos básicos del arte convencional.

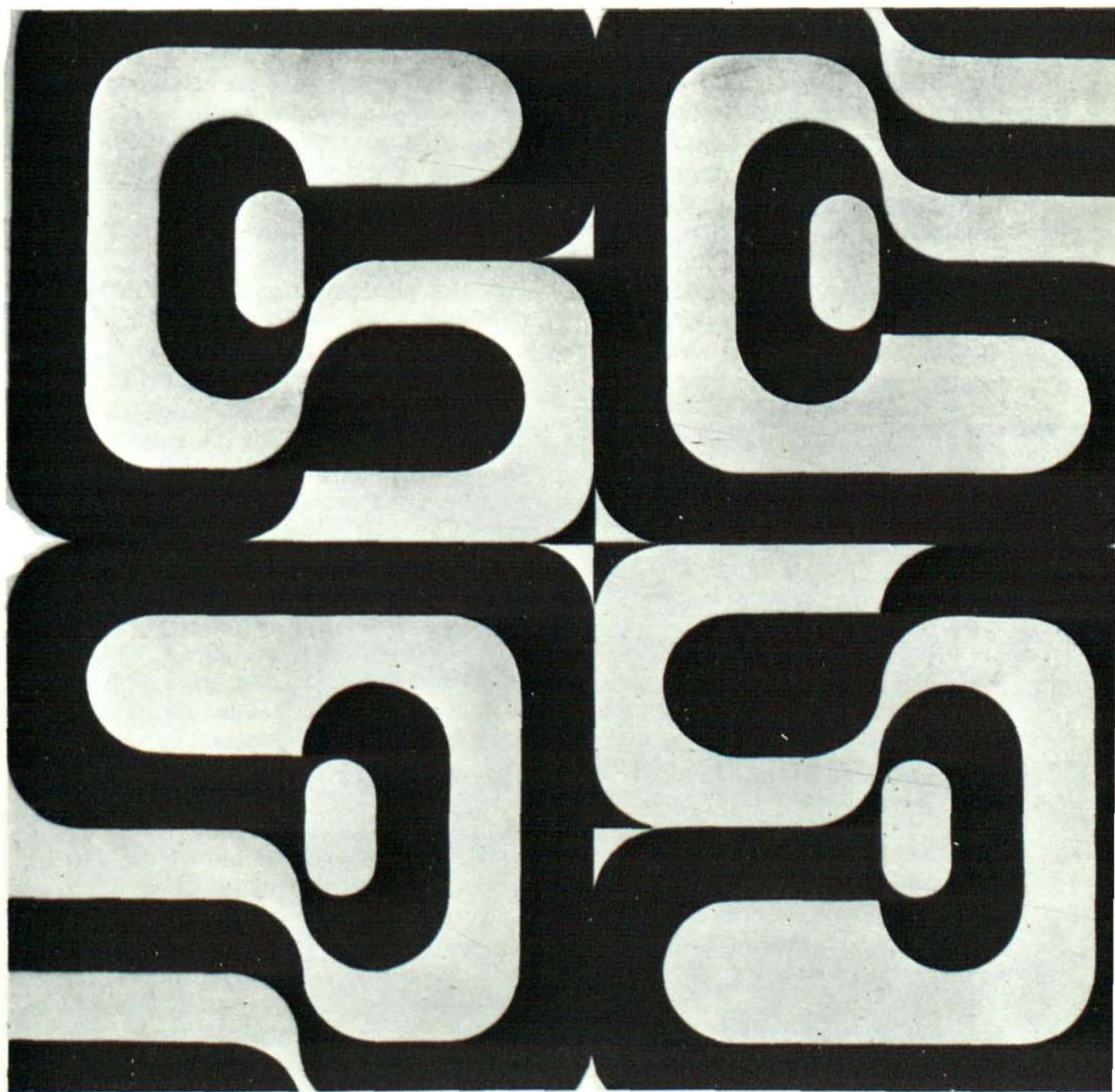
No deja de ser extraño, y los estetas y los sociólogos no lo explican con la debida concordancia de opiniones, el comportamiento del espectador multitudinario —y no sólo de éste— frente al arte actual. ¿Cómo es posible que el hombre que utiliza los últimos adelantos de la *praxis* tecnológica, e incluso

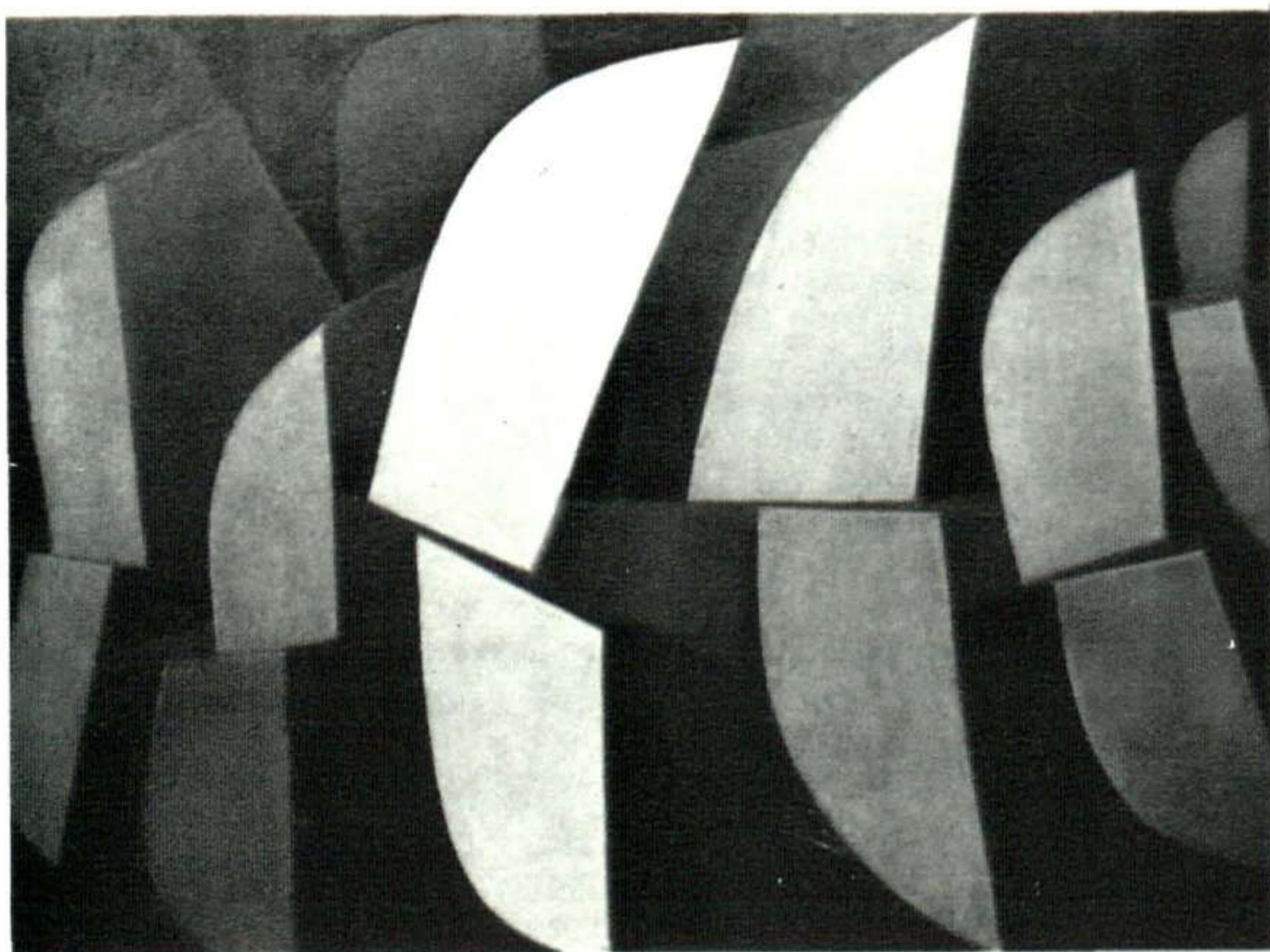
el intelectual que acepta la revolución científica, esto es, la "scienza nuova" del siglo XXI, en resumidas cuentas, el hombre para quien el "futuro ha comenzado", se quede tan perplejo ante un arte que se inscribe, precisamente, dentro de esta nueva *visio mundi*? La preferencia, el gusto artístico de ese hombre lo demuestran con har-

ta evidencia las estadísticas del público que acude a las galerías de vanguardia o a los conciertos de música abierta, comparadas con las del público que frecuenta los museos tradicionales o los conciertos de música "clásica".

Visto *in globo*, el arte convencional se comporta como un *sistema cerrado*

BARBADILLO





LABRA

(contrariamente a lo que sucede con el vanguardista, que lo es abierto), y como tal, erosionado por la *entropía* que afecta a toda clase de sistemas cerrados, es decir, de una manera radical e irreversible. Eso no resta su aceptación general —como se ha visto ya—, que se debe a un *hábito cultural* difícilmente desalojable, pues aquí está la mitología de la tradición, la del “legado” de las grandes culturas históricas, o, más simplemente, de las determinadas firmas reverenciadas y sacralizadas hasta lo inverosímil, sin siquiera reparar en el valor real de la obra. Todo ello debido también a unas presiones que se ejercen sobre la mentalidad del hombre de hoy. Para la supervivencia del arte convencional, no poco contribuyeron las estructuras de la sociedad occidental de consumo e inflación mercantilista, que, manipulando un gigantesco aparato de *mass media*, fomenta una grave alienación, tanto a nivel individual como colectivo. Todo ello con su inhabilitación para asimilar el lenguaje del vanguardismo.

Respecto de este lenguaje, empezaré por decir que está comúnmente admitido que el arte constituye un lenguaje no verbal, sino comunicado por *signos* visuales. Es por lo que toda investigación acerca del proceso estético implica una incidencia lingüística y ello para controlar si una determinada obra (o conjunto de obras) —en este caso, el constructivismo— puede considerarse como un lenguaje y por

ende comunicable, o bien que no sea más que aberración estética. Para este fin me propongo recordar aquí algunos supuestos lingüísticos en los que hice ya hincapié en otras ocasiones.

Efectivamente, como se sabe, en la lengua existen unos llamados elementos de primera articulación, dotados de *significados*, los *monemas*, y que se combinan unos con otros para formar *sintagmas*: estos elementos articulados pueden ser analizados alternativamente por medio de elementos de una segunda articulación de que se componen y que son los *fonemas*. En la lengua, la significación surge del juego mutuo de estos dos tipos de elementos (*Martinet*). El punto polémico aparece cuando se quiere asimilar tal teoría a otros medios de comunicación. Con ello quiero aludir explícitamente a las demostraciones de *Lévi Strauss* (*Cfr. U. Eco, La struttura assente*) de que la pintura, como la lengua verbal, articula, también ella, unidades a nivel primario y que pueden ser parangonados a dichos monemas; es aquí donde *Lévi Strauss* alude, precisamente, a las imágenes reconocibles y, por tanto, a los *signos icónicos*. En un segundo nivel —según este autor— se dan los equivalentes de los fonemas, o sea, las formas y los colores, que son unidades diferenciales desprovistas de significado. Las escuelas no figurativas renuncian así al nivel primario y pretenden contentarse, para subsistir, con el segundo nivel. Añade que así se comprende por qué la pintura abstracta, y

en general todas las escuelas que se proclaman no figurativas, pierden el poder de significar, es decir, su comunicabilidad y la consiguiente comprensibilidad. O sea, que este arte no es arte.

A esta grave objeción de *Lévi Strauss* cabe oponer la teoría óptica de *Max Bense* —para no citar sino al más calificado interlocutor hipotético de aquél—, y según el cual el arte de hoy ha emprendido una destrucción temática de las categorías clásicas de la objetividad, y ello para una emancipación de los valores y de las formas, de modo que lo que antes dependía del objeto ahora depende de la pintura en cuanto tal. Lo cual significa que los colores y las formas se nos vienen ofreciendo no sólo a través del objeto, sino que ellos mismos como “onta” nos son efectivamente ofrecidos a través del proceso estético. Es como si un texto literario pudiera presentar el significado de un acontecimiento. (*Cfr. G. Dorflès.*)

En esta misma materia, es suficiente pensar en ciertos aspectos de la poesía futurista (*parole in libertà*) o, más aún, en la poesía letrista que prescinde holgadamente de una primera articulación y donde no interesan sino los efectos metalingüísticos.

Volviendo al constructivismo, es lícito afirmar que las formas y los colores se comportan como auténticos fonemas que se expresan a sí mismos, sus propios valores, y no sólo eso, sino que lo hacen según códigos evidentes, de modo que, en nuestro caso, podemos muy bien estar en presencia de una articulación absolutamente eficaz, tan sólo que ésta no es de tipo icónico, lo que no parece entender *Lévi Strauss*, y generalmente la teoría y la crítica antiabstracta. En conclusión: el constructivismo, dentro del ámbito lingüístico (y por cierto estético), se comporta como un auténtico lenguaje, lo que en definitiva quedaba por demostrar.

CIRILO POPOVICI

P. S.—Los antecitados pintores constructivistas que exponen, son por orden alfabético: Elena Asins, Barbadillo, Caruncho, Equipo 57, García Ramos, Gómez Perales, J. M. Iglesias, J. M. de Labra, J. Michavila, Mieres, Moreno Olmedo, Navarro Baldeweg, Palazuelo, Rinaldo Paluzzi, Jordi Pericot, Gerardo Rueda, Javier Seguí y Ana Buenaventura, Sempere, Soledad Sevilla, Torner e Yturralde.

EXPOSICIONES EN MADRID

En momentos como los actuales, en los que la riqueza expresiva del arte plástico es grande, resulta poco menos que imposible dar suprema importancia a estilos o tendencias. Los estilos y las tendencias se enjuician hoy —y esto es buena norma para toda época y para todos los temas— independientemente, partiendo y entendiendo su razón primera de existencia y manifestación. No obstante, cabría señalar en el momento presente dos tendencias que por sí solas se presentan con relativa frecuencia en exposiciones y en la vida artístico-cultural. Me refiero al arte "naïf" y al retorno o reencuentro con el dibujo.

En noviembre hubo varias exposiciones "naïfs" o de tendencia "naïf", ya que es importante distinguir entre una cosa y otra, siguiendo la advertencia certera y precisa del doctor Vallejo-Nágera, hecha en muchas ocasiones y con más cuidado y precisión recientemente en su libro "Naïfs españoles contemporáneos".

En este sentido podríamos incluir a Cristina Duclos, que presentó en galería Fauna's una hermosa colección de cuadros, dentro del "naïf" auténtico. "Naïf" que desconoce la técnica y sus posibilidades. Auténtico ingenuismo que, como muy bien apunta José Hierro, al enjuiciar la obra de Cristina Duclos, "inventa la pintura en cada cuadro". Cada cuadro una aventura nueva que ignora todo dato anterior, toda experiencia previa. Su pintura es, por tanto, una serie de objetos y cosas presentes. La vida que se muestra sencilla, bella, desprovista de anécdota trágica, desprovista de símbolos preconcebidos y sin embargo cargada de poesía y encanto.

Domingo Angulo es otro caso de autenticidad "naïf". Sus ratos libres, muchos o pocos, los emplea en pintar aquello que siente de verdad. No pinta porque vea en ello una utilidad material. La utilidad de su arte es para la posteridad. No se deja influir por este o aquel efecto, por una razón expuesta o propuesta. La idea, lo representado en sus cuadros, son escenas, momentos vividos, observados desde el prisma sensible de un artista que trata de comunicar esa serena percepción de la vida. Domingo Angulo lleva tiempo en este panorama artístico y en ese tiempo podría haberse integrado en alguna escuela o modo. No ha querido y ha hecho bien, porque de esta forma su arte es sobre todo suyo. Expuso en galería Seiquer.

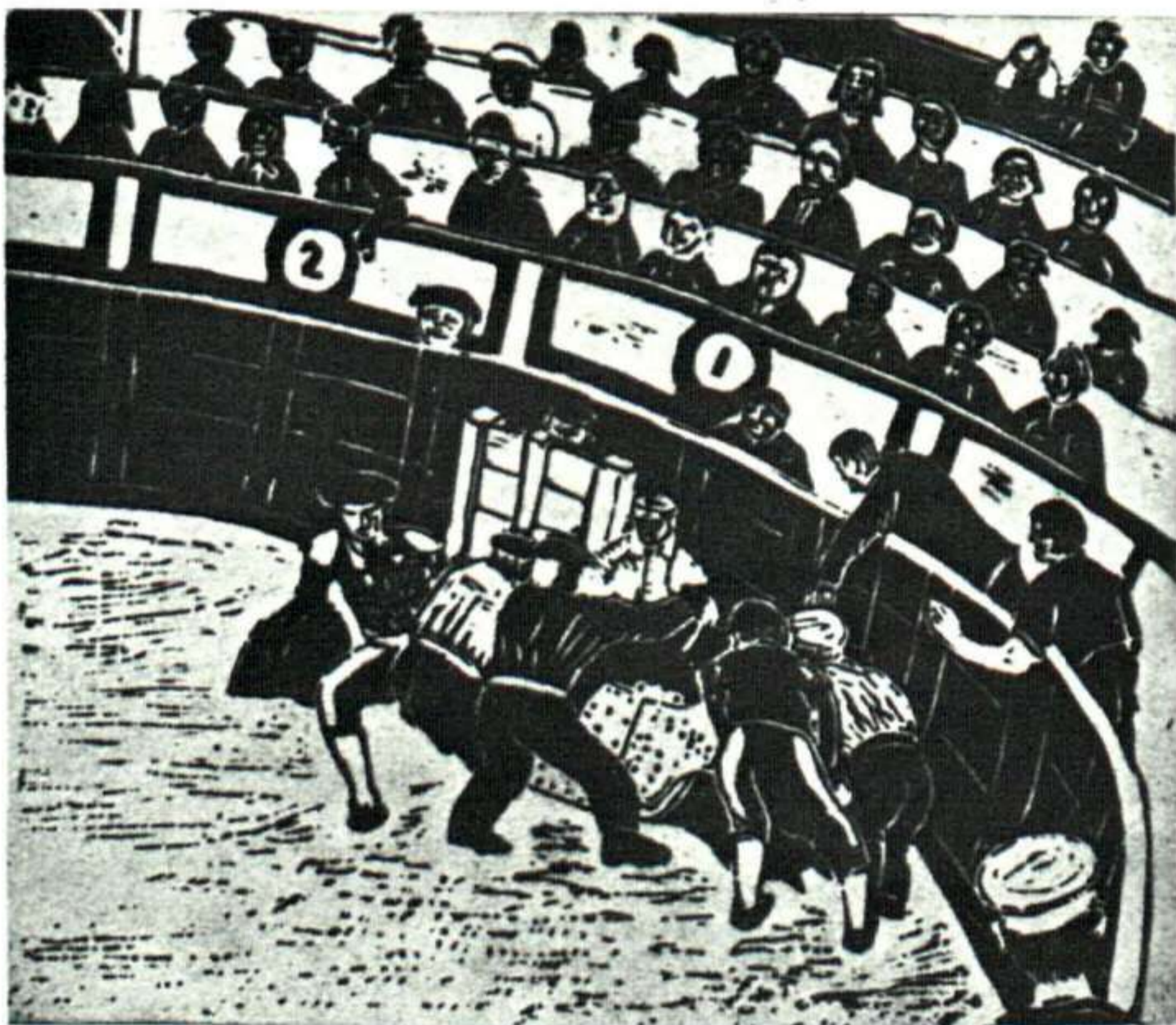
Isidro Carrascal presentó una colección de cuadros en la galería Ramón Durán. Nos hallamos ante un caso distinto. Aunque en Carrascal no veamos, de manera expresa, unas cualidades de dibujante, puesto que es notorio que su dibujo presenta

caracteres ingenuistas, hay, sin embargo, una idea de simplificación y sobre todo un sentido ornamental muy ordenado que deja a un lado la autenticidad del "naïf". Ello no quiere decir que su obra por ello sea peor. Tampoco es mejor. Solamente diremos que es diferente y no hay razón para establecer una corriente comparativa de valoración. El arte de Carrascal es de tipo "naïf". La ornamentación simétrica a base de un punteado insistente, *guarda cuidado con las entonaciones cromáticas* y estos colores se ponen al servicio de la obra toda. La realización, muy en síntesis, de las figuras conservan siempre carácter similar, lo que supone una atención previa a la definición de rasgos aunque para ello se despersonalicen las figuras.

Juana Pueyo es otro caso de artista de estilo "naïf". Sus estudios de Bellas Artes le enseñaron secretos y técnicas en proporciones tales que la apartaron de las realizaciones "naïf", aunque este mundo siguiera siempre en la mente de la artista. En la colección de cuadros que presentó en la galería Edaf se advertían manejos de la materia y calidades obtenidas por *fusión de colores y por superposición de capas*. El toque de pincel define por sí solo algunas formas e incluso figuras con una destreza propia de quien conoce secretos pictóricos, efectos posibles y tantas cosas como entraña la pintura en su más amplio sentido. El relato anecdótico en esta pintura tiene una intención superior también a la que habitualmente suelen presentar los auténticos "naïfs".

CRISTINA DUCLOS





DOMINGO ANGULO

El retorno al dibujo, decíamos, era otro signo muy presente en las manifestaciones plásticas de este momento. Así, el panorama de exposiciones nos presentó ejemplos claros. Elena Gago mostró una colección de cuadros en Kandinsky, Centro Difusor de Arte, en los que advertimos, junto a un avance muy importante, una mayor atención a perfilar y a dar lugar al dibujo. Elena Gago dibuja, sin que por eso pierda fuerza ese sentido íntimo que sabe dar a sus escenarios, a sus cuadros. Elena Gago pinta el silencio y la luz. La serena ambientación de interiores nos sitúa en un medio carente de prisas y de ruidos. La luz del exterior y las sombras más o menos acusadas en las aristas y esquinas de las estancias que pinta, producidas también por la interposición de algún objeto o mueble, da ocasión a la pintora para jugar con el claroscuro de manera mágica, buscando siempre esa dimensión ambiental que posee toda su obra.

La misma galería presentó también otra muestra, de Beltrán Segura, en la que destaca el dibujo de las realidades corpóreas. Una obra en la que nos enfrentamos con esa serie de denominaciones o titulaciones nuevo realismo, realismo fotográfico, etcétera. Diríase que Beltrán Segura es un pintor de la realidad, pero *no se conforma con presentarnos esta realidad con la frialdad de la identificación formal solamente*. Nos presenta la realidad de los cuerpos y de las formas invitando a que entre en juego la realidad del espacio existente. Para ello, el artista se vale de paños, frutas suspendidas por un hilo que desaparece en el margen superior del cuadro o por brillos intensos que indican la incidencia de la luminosidad. El logro es interesante.

Otro tipo de realismo es el que nos presentó la artista Isabel Guerra. Una realidad abierta a escenarios urbanos. Una realidad turística muy conseguida, con esa dosis impresionista que precisa la captación ambiental y detallada de las ciudades, las plazas y los rincones tantas veces plasmados por la fotografía de este género difusor del tipismo y las peculiaridades de los países y las ciudades. Isabel Guerra se ha enfrentado con ese problema de llevar a sus lienzos unos temas muy usados y abusados; sin embargo, los resultados están inmersos en una línea que la artista se planteó hace años y en la que va avanzando con notable mérito.

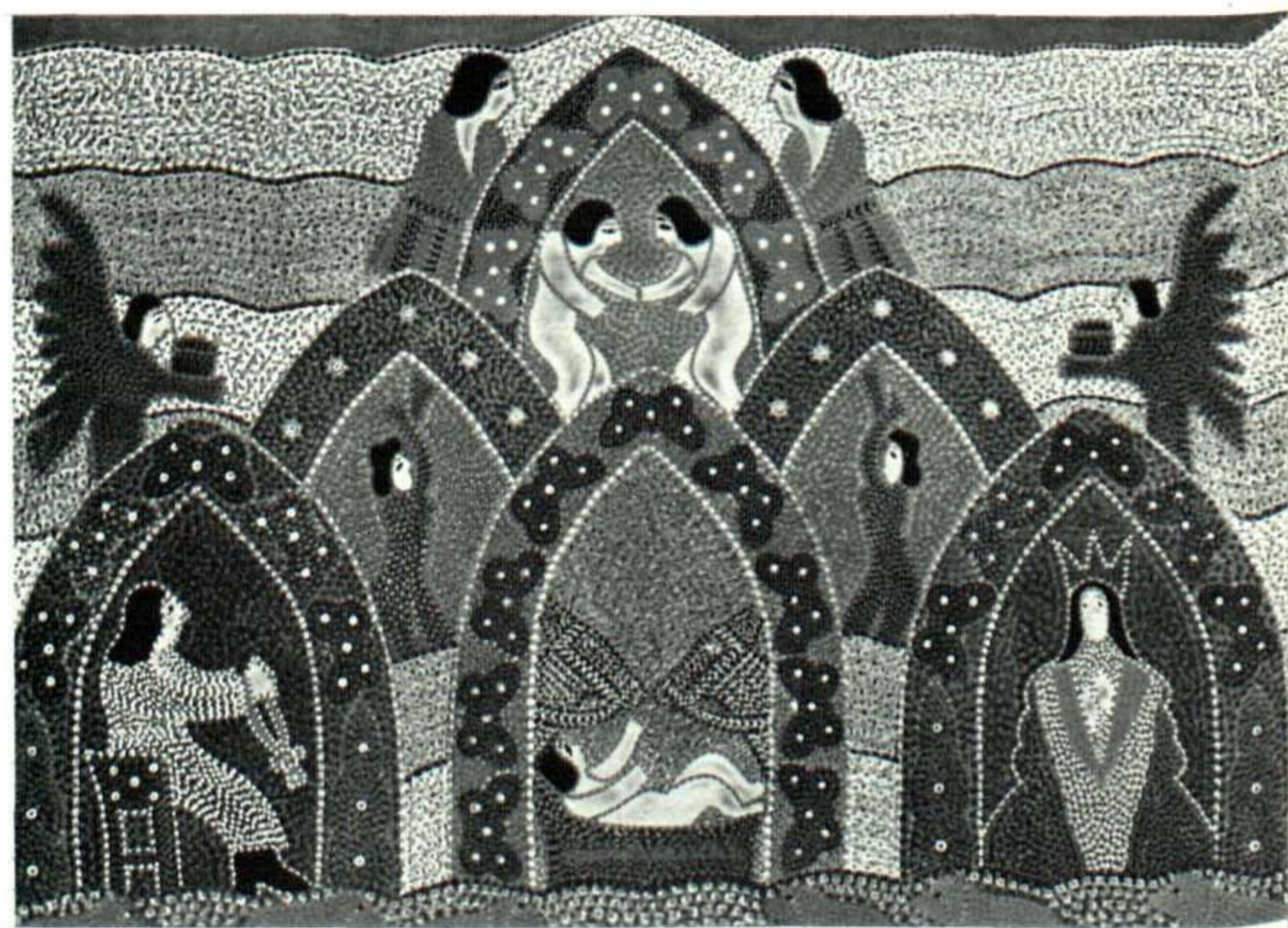
Fernando Calderón nos traslada a una realidad con intención profunda. Sus dotes de excelente dibujante se dejan notar siempre en cualquiera de sus cuadros. El artista no se queda en lo virtuosista, ni siquiera en lo virtuosista con rasgos de genialidad. Se adentra en el mundo de la transmisión de emociones y a veces de la crítica. Fernando Calderón da a sus obras una dosis de intencionalidad muy elaborada, aunque la apariencia gráfica final lo enmascare algo. En esta línea, Fernando Calderón ha dado con el secreto impulsor que llevará a su obra a una evolución de gran interés.

La muestra que Manuel Mingorance Acién nos presentó en la galería Kreisler tiene la inquietud que siempre lleva consigo este artista, afanosamente preocupado por todo cuanto sea cultura y hallazgos nuevos. Manuel Mingorance Acién mostró el pasado año una colección de dibujos para llamar la atención de la importancia de éste en el conjunto de valores plásticos. Ahora nos presentó una colección de acuarelas y temples al huevo. La técnica interesa al pintor. Su dominio se une a su peculiar manera de representar esa otra faceta de la pintura que es el dibujo, lo corpóreo. En este aspecto, Manuel Mingorance Acién presenta tipos de nuestra Patria, tipos españoles, pero, como apunta Antonio Manuel Campoy, son tipos de una España clara que contrastan con la negra, con el tremendismo. Mingorance dibuja, interpreta, construye los grupos de figuras bajo ese telón de fondo que son los pueblos, los rincones de España, alegres escenarios del vivir cotidiano.

Volviendo a la técnica, temple al huevo, resulta interesante su conocimiento, que hace de la materia algo muy perdurable, duro y resistente al paso del tiempo. Algo que se debería tener en cuenta hoy más de lo que se tiene.

La galería Lázaro presentó una interesante muestra de Isaías Díaz Gómez, artista nacido en Romangordo, provincia de Cáceres, en 1898, del que se tienen pocos datos. Ahora, con motivo de esta muestra, Joaquín de la Puente nos ilustra sobre antecedentes de Isaías Díaz, artista que se propuso romper con los moldes de un academicismo imperante en el XIX, en busca de una interpretación de los temas más libres y aptos para iniciar un camino nuevo. En algunos cuadros dibujados con aten-

ISIDORO CARRASCAL



ción a la realidad de la línea y de los cuerpos, Isaías Díaz Gómez se muestra con intención de surrealista, lo que indica su idea inquieta al considerar otros temas desvaídos y aptos para la pintura mural.

La pintura al agua, la acuarela, lo hemos dicho alguna vez, resulta agradecida recién iniciado el aprendizaje. Después es difícil remontar esa calidad o ese instante. José María Bárcena, que presentó una colección de acuarelas en la galería Ansorena, nos convenció con ese tratamiento del paisaje, simplificado y ambientado, propio de un pintor que dominó el procedimiento seguido y abordó esa segunda y difícil etapa que conduce a la personalidad. La personalidad pictórica de Bárcena está marcada en esos cuadros, paisajes de la tierra y el mar de Asturias, contruidos con todo su ambiente y con una técnica de capas superpuestas, que, transparentes, con la limpieza que la acuarela requiere, crea las matizaciones y los contrastes de sombras y de luces.

Pineda presentó en la galería Bética su homenaje a España. Una colección de interesantes paisajes de nuestra geografía. Paisajes definidores de la varia tierra, de las ricas ciudades cargadas de historia. Los temas son difíciles de tratar porque cuentan con la anterior existencia de toda la información gráfica turística, que no es poca y que se ha propagado ampliamente con ayuda de la técnica difusora de estos tiempos. No obstante, Pineda, conocedor de ese peligro, se enfrentó a esos temas, a esos paisajes urbanos, a esas arquitecturas monumentales, míticas para nuestra identificación, y lo hizo como pintor y no como cronista de una realidad de las imágenes. Recogió la esencia de los rincones, de las tierras, de los pueblos, de las calles con un sentido de simplificación y con unos efectos de luminosidades misteriosas y al mismo tiempo simbólicas. Pineda es gran pintor que sabe cuándo tiene que dibujar y perfilar contornos y cuándo tiene que hacer uso del color plano en suave gradación cromática.

En Giotto tuvimos ocasión de ver una exposición de cuadros de Carlos Tauler. Su personalidad, su oficio y también su inspiración, se hacen patentes una vez más. El dibujo para Tauler es origen o estructura. Después, su valoración cromática y las matizaciones que saca a la materia se unen a cierta delicadeza en el tratamiento de los temas. Las expresiones y posturas de las figuras protagonistas de sus cuadros perpetúan los instantes representados con un sentido ilustrativo de gran fuerza atractiva.

Alejandrina, que expuso en galería estudio Cid, continúa su labor en una pintura de calidades y espacios. Alejandrina se fija en la técnica y en las calidades de la materia y del color, y no olvida esa otra faceta que es la representación de escenarios. Los términos de sus paisajes están muy definidos y en ellos basa la artista el continuo juego del espacio. Algunas veces, en los primeros términos es tan precisa y detallada la representación formal que se aprecia cierta tendencia al surrealismo. No obstante, son las calidades de la materia trabajada, arañada, punteada, las que ocupan a la artista desde hace años y en donde consigue actualmente los mejores logros.

Propac presentó una interesante exposición de Eberhard Schlotter. Exposición que requeriría comentario amplio que no cabe en esta crónica. Sólo, por tanto, unas consideraciones sobre las amplias proposiciones del artista que desearía contemplar a un tiempo imágenes de distintas épocas. El enfrentamiento de esas imágenes definidoras de épocas distintas en el tiempo y en la mentalidad tiene una gran carga de invitación a consideraciones. La vida, el testimonio de la vida, es algo que



MINGORANCE ACIEN

Schlotter nos presenta en una obra bien dibujada, muy actual, que en ocasiones adquiere la libre composición del "collage". Son instantáneas, figuras, ámbitos identificados con unas costumbres y unas épocas que desafiando y venciendo al implacable tiempo, se citan en las composiciones de Schlotter.

La máquina, la humanidad, el erotismo y cierto regusto humorístico se mezclan en la obra que presentó Carlos Mensa en Rayuela 19. Un conjunto de temáticas distintas y conectadas entre sí da pie al artista para mostrar sus facultades de pintor y sus ideaciones creativas, deseosas de una comunicación que indudablemente consigue airoosamente.

Hay un cúmulo de riquezas y de sugerencias en la obra que Jaime Genovart presentó en Arte Horizonte. Sugerencias que podríamos empezar señalando ese doble aspecto de composición consciente e identificable —ciudades, pistas en el espacio— y de composición aparentemente desordenada, pero consciente también y representantes de una serie de detalles, de impulsos, de sucesos, de contaminantes materias imperceptibles en nuestros ámbitos, pero no por eso inexistentes. Jaime Genovart quiere decir muchas cosas en sus cuadros, y tal vez por eso, ni todas esas cosas se adviertan por el espectador apresurado, ni tampoco se nos presentan claramente ante la vista. De ahí esa aparente expresión gráfica, donde lo ornamental y hasta la reminiscencia o el recuerdo oriental se nos presenta como surgido por impulsos incontrolados. Hay un control profundo en ese



MARIO CERÓN.

aparente desorden de trazos, puntos, comas, rico grafismo de diferentes formas y de idéntica representatividad expresiva.

Mario Cerón presentó una colección de dibujos en Sala Abril. Unos dibujos llenos de símbolos y representaciones de inagotables signos de interpretación. Importante obra en su doble aspecto de dibujos y de contenidos mentales, intelectuales. Mario Cerón nos muestra un mundo difícil, fuera de lo común, fuera del tiempo incluso, más allá de la existencia. ¿Son sueños? ¿Son representación? Se trata, creo, de interpretacio-

nes fantásticas, de una fantasía torturada por hallar razones verosímiles. Cerón se adentra en el mundo simbólico de la existencia. Lo humano, lo monstruoso, el animal en parte humanizado o identificado hasta extremos muy acusados con lo humano, geometrías, espacios, la luz, la sombra... todo constituye un entramado de ricas posibilidades en las que Mario Cerón trabaja sin descanso.

Son escasas las exposiciones de escultura en comparación con las de pintura. La galería Lázaro presentó la obra de un escultor, Manolo López, que posee gran categoría en la escultura de formas interpretadas y transformadas. Parte el artista de una identidad humana de figuras independientes o en grupos, conscientemente transformadas, abultadas en zonas, disminuidas en otras. Manolo López trabaja el hierro en planchas o en tiras. Con ese material forma figuras aptas para la monumentalidad escultórica. Escultura para ser exhibida en jardines, al aire libre, esculturas muchas veces concebidas para ser contempladas con el limpio cielo claro de fondo. Planchas con las que crea unos volúmenes huecos de gran fuerza.

Otra muestra escultórica de gran categoría, que merecería también amplio comentario, es la de Gustavo Torner, presentada por la galería Multitud. Se trató de una antología de la obra de Torner desde 1950 a 1975. Todo un proceso de investigación y evolución en torno a la escultura considerada como obra integrada a la arquitectura y al urbanismo. El aspecto corpóreo, la interpretación de formas, las geometrías y el espacio en plena consideración dentro de un concepto investigativo. También se presentaron pinturas como origen de la obra plástica de Gustavo Torner. Su arte, que pretendió siempre huir del academicismo, abordó la abstracción no sólo por la abstracción misma, sino para valorar de manera rotunda la materia. En esta línea de valoración de la materia, de la obtención de calidades, el artista iría hacia una total integración de las artes. Pero se trataba de una integración auténtica y natural, no buscada frívolamente y mucho menos provocada. Las rugosidades de la materia abundante en las pinturas, las valoraciones de calidades son el origen de una materia que ocupa un lugar en el espacio, ámbito habitable.

FRANCISCO PRADOS DE LA PLAZA

EXPOSICIONES EN BARCELONA

La de la galería Dau al Set, dedicada al surrealismo en Cataluña, entre los años 1925-1975, ha reunido más de un centenar de obras de artistas conectados en mayor o en menor medida con este movimiento, y supone un destacado acontecimiento que añadir a los que se han celebrado en torno al primer cincuentenario de la publicación del primer manifiesto de Breton. Por ella, y una vez más, comprobamos de qué modo el fermento surrealista no sólo actuó (dejando aparte sus antecedentes e inmediatos preliminares) en la segunda mitad de los años veinte y en la década de los treinta, sino que se mantiene vivo a lo largo del tiempo, como una constante de la creación y que en nuestros días suscita un gran interés. Cataluña ha dado al surrealismo de la primera época nombres tan destacados como los de Miró y Dalí, esenciales en su desenvolvimiento y en la historia del arte contemporáneo. Con ellos han expuesto en Dau al Set otros surrealistas militantes en el grupo de Breton, como Esteban Francés y Remedios Varo. Del primero, a juzgar por las obras exhibidas, cabe señalar su proximidad con la atmósfera de Oscar Domínguez, si bien no está poseído de ese hálito de trágico apasionamiento que empapa a lo creado por el artista canario. De Remedios Varo únicamente se ha expuesto un dibujo firmado con sus iniciales y fechado en 1935. Posteriormente, Remedios Varo, casada con el poeta Benjamín Peret, alcanzó a ser una de las más importantes pintoras surrealistas, entre el magnífico plantel de artistas femeninos que ha dado el movimiento, y buena parte de su obra está en México, donde vivió muchos años hasta su muerte. A éstos les acompañan Leandre Cristofol, sin duda uno de los escultores de más sugestiva imaginación que ha dado el país y merecedor de una más amplia difusión de su trabajo. Entregado a búsquedas de una riqueza similar a las de Alberto o Angel Ferrant, sumerge al espectador en un mundo de relaciones insólitas presentadas con una rigurosa exactitud. Cristofol es un poeta de los materiales y del espacio, y en su obra percibimos que su sensibilidad, abierta a las suscitaciones plásticas y artísticas en general más dinámicas de su tiempo, ha conducido hacia ella ricas suscitaciones. Otro tanto sucede con Ramón Marinello. Para bastantes supondrá un auténtico descubrimiento la aportación de Joan Sandalinas, rica en búsquedas y positivas aportaciones. Con ellos, otros veteranos de la vanguardia, como A. G. Lamolla, Massanet, Angel Planelles, Jaume Sans, Eudald Serra, Artur Carbonell, que han contribuido al enriquecimiento del surrealismo. De manera especial sobresale la aportación de Angeles Santos, que sobre todo con su cuadro "Un mundo" realizó una de las obras fundamentales del surrealismo español. En las aportaciones de los artistas jóvenes en la posguerra destacan las obras adelantadas de August Puig, que muy tempranamente inició sus búsquedas de vanguardia con una evidente vinculación surrealista. El grupo del Dau al Set aporta magníficas piezas de Tapies, Cuixart, Ponç y Tharrats. Asimismo destaca Guinovart, aunque su relación con

el surrealismo no sea totalmente directa. Otros expositores han sido Frances García Vilella, Josep Togores, extraordinariamente interesante y personal en esa etapa; Evarist Vallés, Salvador Ortiga, Emili Grau Sala... Una exposición de este tipo lleva consigo la superación de muchas dificultades para lograr reunir el material, en algunas ocasiones de difícil acceso. Ello hace la labor doblemente meritoria. En ella no se advierten ausencias destacadas. Personalmente echo de menos la presencia de José Batlle Planas, artista catalán que murió en Buenos Aires, donde realizó al mismo tiempo que una obra personal de gran importancia dentro del surrealismo una labor eficaz entre los jóvenes artistas. El catálogo de esta exposición, y la ocasión se lo merece, hubiera quedado a la altura de las circunstancias si además del muy buen texto de introducción, "Algunes notes entorn a una exposició de El surrealisme a Catalunya", de Rafael Santos Torroella, se hubiera al menos completado con unas notas sobre los artistas representados y una bibliografía del tema. Pero tal y como está es un documento importante y ya imprescindible en el estudio del tema.

La pintura de Villaplana en galería Adria nos ofrece también una muestra actual de un artista que de algún modo se relaciona con el surrealismo, por la vertiente más próxima al freudismo. Estos cuadros, realizados con técnica académica y que quiere aproximarse a la pintura antigua, aunque introduzca en ello un irónico matiz, tiene evidentes relaciones con Magritte, Chirico y el Max Ernst de los collages. Y también con la pintura de Carlos Mensa. Pero si estamos ante un mundo cargado de suscitaciones y símbolos, la realización y la originalidad quedan por debajo de ellos.

En galería Laietana, un homenaje de Barcelona a Vázquez Díaz, treinta y siete obras del maestro, treinta y tres óleos y cuatro dibujos. En esta ocasión se han reunido obras importantes en la siempre destacada labor de Vázquez Díaz (Nerva, Huelva, 1882-Madrid, 1969), y el hecho de que no se haya elegido la conmemoración de ninguna efemérides para este homenaje hace aún más simpático el acontecimiento. Uno más entre los que se vienen sucediendo en esta galería.

Primer Ciclo de Obra Internacional de Obra Gráfica en galería Barbié. En la exposición, obras de los artistas extranjeros y españoles siguientes: Albers, Arp, August Puig, M. Bea, Cruz Díez, Sonia Delaunay, Fautrier, Feito, Fontana, Hartung, Hernández Pijuán, Herbin, Jorn, Kandinsky, Leger, Max Ernst, Millares, Miró, Sempere, Tapies, Vasarely, Villon y Wols. Esta joven y dinámica galería, con esta muestra, continúa su labor de ofrecer exposiciones interesantes y de calidad.

Galería G ha iniciado sus actividades con otra serie de obra gráfica, ésta de artistas norteamericanos actuales, que agrupa los siguientes nombres: Arakawa, Artschwager, Alice Baber, John Cage, Red Grooms, Robert Indiana, Jasper Johns, Howard Kanowitz, Roy Lichtenstein, Malcom Morley, Robert Morris, Bob Natkin, Bruce Nauman, Lowell Nesbitt, Rauschenberg, Rosequit, Lucas Samaras, Richard Serra, Frank Stella, Andy Warhol y Larry Zox. En esta muestra, en la que hay bastantes artistas que a pesar de ser aún relativamente jóvenes han alcanzado a ser, al mismo tiempo que creadores de vanguardia, clásicos de nuestro siglo y ello tanto por obra de la velocidad con que discurren tantas cosas en el panorama artístico actual como por la calidad real de su labor. En la exposición hay manifestaciones de buena parte de los movimientos más destacados de los últimos años y que han tenido uno de sus principales focos en Nueva York: hiperrealismo, "pop-art", conceptualismo, "minimal-art"... Esta exposición, que ya afortunadamente no constituye un hecho aislado, es una prueba de que cada día hay un mayor interés por el fenómeno artístico a escala universal.

En 1920, en plena efervescencia dadaísta, Man Ray realizó su obra "L'Enigme d'Isidore Ducasse", el primer empaquetamiento de que se tiene noticia en la historia del arte; quince años después, en 1935, nació en Gregova, Bulgaria, el artista Christo, que andando los años alcanzaría fama internacional

realizando empaquetamientos de monumentos, objetos, árboles, edificios, montañas, etcétera. Esto viene a demostrar en qué medida los artistas actuales de vanguardia son deudores de movimientos como el futurismo y el dadaísmo, aunque posteriormente se hayan cultivado quizá más profundamente determinados caminos que en aquellos principios quedaron iniciados. Y al mismo tiempo esta circunstancia nos inclina a la meditación sobre estas dependencias y hasta qué punto son originales todos los artistas que de una manera u otra se mueven dentro de estas manifestaciones actuales, que globalmente podemos calificar de neodadaístas, y si en cierto modo los hijos o los nietos, dentro del arte, de aquellos creadores, si no a una mayor lucidez y frescura, no estarán llegando a unas más amplias consecuencias que sus antecesores. En todo caso, si a aquéllos les cabe sobre todo el mérito de ser unos iniciadores, éstos parecen expresarse dentro de unas coordenadas dictadas por la autenticidad. En la galería Ciento se ha exhibido obra gráfica de Christo. En ella, a la par que contemplar a un obsesionado del empaquetar, podemos advertir cómo su sutilidad plástica está enriquecida por una infinidad de matices. Los paquetes de Christo, su transcripción plástica en la obra gráfica, están plenos de misterio, nos inquietan y obsesionan porque, aunque sepamos o creamos saber lo que en ellos se encierra, son en sí algo que tiene un significado todo lo ambiguo que podamos percibir, pero al mismo tiempo son rotundos en su realismo, que es tanto realis-

JOSEP GUINOVRT



mo como surrealismo, o realismo suyo, sin dejar de ser tantas cosas entre las que animan a las tendencias más significativas y avanzadas de los últimos años.

Gervasio Gallardo posee principalmente imaginación y técnica. Su exposición en galería de arte Sarrió lo ha mostrado de muy evidente manera. Este pintor tiene un nombre internacionalmente reconocido como ilustrador-grafista, lo que le ha valido la obtención de importantes galardones. Ha colaborado como ilustrador en "Playboy", "Seventeen", "McCalls", "Scientific American", "Red Book Magazine", "Ladies Home Journal", "Penthouse", "Good House Keeping", "Mineral Digest", "Esquire", "Psychology Today", etcétera. Pero en cuanto a pintor, su condición de gran ilustrador pesa sobre su obra, que no consigue independizarse de esta circunstancia. Por lo demás, su maestría resulta evidente. En esta obra se dan curiosos paralelismos con la pintura de los surrealistas, que se han expresado dentro de una técnica de carácter académico, principalmente Magritte, y una de sus obras se acerca a ser la transcripción plástica de la famosa frase: "Hay un hombre partido en dos por la ventana", que tan importante papel ha desempeñado en el desenvolvimiento del automatismo.

Fornells Pla, en galería Gaudí, de Consejo de Ciento, expone cuadros, dibujos coloreados y proyectos para vitrales. Lo que sobre todo destaca es su condición de vitralista. Sobre un entramado de líneas y formas negras, pleno de vigor, los colores destacan de un modo rotundo. Pero no llegamos a situarnos como ante obras plena y esencialmente abstractas, porque la referencia a vitrales es tan palmaria que ello nos inclina inconscientemente a considerarlas como obras realistas, lo que por supuesto no hace que ellas desmerezcan en la apreciación de su calidad.

Mario Bedini, en la galería Lleonart, nos recuerda que estamos en el sexto centenario de la muerte de Boccaccio y realiza un homenaje a este ingenio. Para ello, al mismo tiempo que ha expuesto sus obras, ha hecho un montaje en la galería que estimo que, más que de acuerdo con el espíritu de Boccaccio, lo está con su propia obra. El montaje es coherente consigo mismo y dentro de él los cuadros están perfectamente instalados. Bedini ha dado un gran paso adelante. Tanto en el color como en la composición y en el dibujo. No rehúye las dificultades que tienen las obras de grandes dimensiones y en los cuadros mayores muestra una seguridad que se acerca hacia su propia plenitud. El mayor reparo que cabe ponerle a este artista es el de lo muy relativo de su originalidad, ya que más que como artista personal parece expresarse dentro de los límites de una escuela, aceptando tanto sus aciertos como sus tics. Cuando supere esta circunstancia, la obra de Bedini saldrá ganando. Aunque por el momento es digna de tenerse en cuenta.

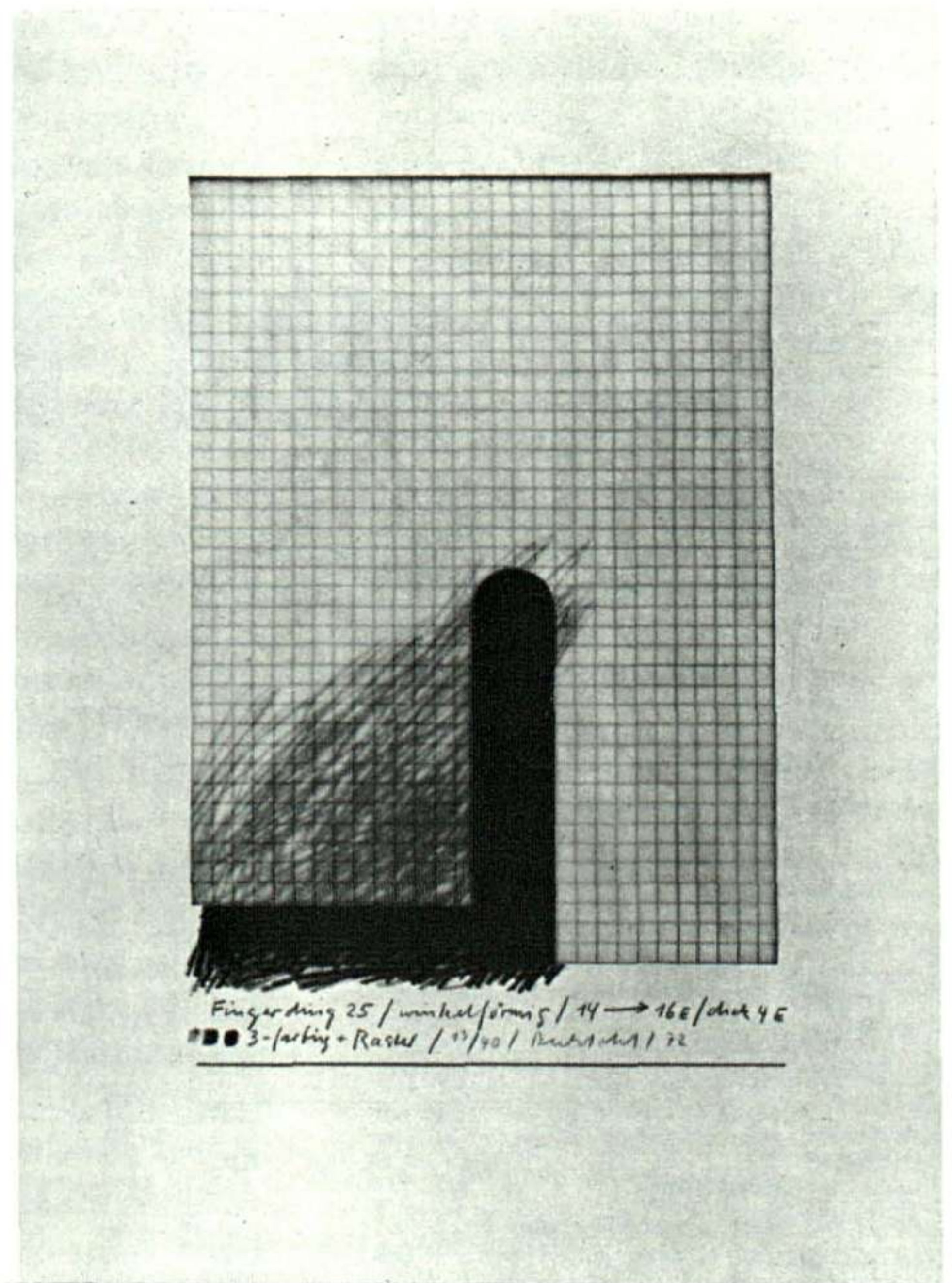
Serigrafías, linoleums, aguafuertes y litografías de Erwin Bechtold en galería 42. Una profunda identidad existe entre la pintura y la obra gráfica de este artista. Tanto es así que lo mismo podrían aceptarse sus pinturas como ideales proyectos para su obra gráfica que al contrario. El mundo de Bechtold es equilibrado, racionalista, pero al mismo tiempo juguetón, pleno de humor y de fantasía. Es algo así como lo que podríamos entender por la obra de un poeta-ingeniero. Este trabajo, en cierto modo discurre paralelo a las creaciones de algunos cultivadores de la poesía concreta.

Albert Reig, en Taller de Picasso, óleos y dibujos. Respecto a su última exposición, realizada hace algo más de un año en la misma galería, la obra de Reig ha caminado orientada hacia un humanismo desde una situación lúdica en la que había muchos elementos neodadaístas. Ahora es esencialmente el hombre lo que le preocupa, y por ello en sus cuadros y dibujos parece interrogarle tanto en su cuerpo como en sus humanizados trajes. Hay en esta pintura, no sé si consciente o inconscientemente, una preocupación por lo trascendente. Sus figuras vestidas y sin cabeza, parecen adoptar una postura, paradójicamente, de meditación. El dibujo es preciso, seguro, y coherente la composición. El color, no muy personal, a veces aparece ligeramente

desentonado. Si el artista supera este detalle, llegará a ocupar un lugar destacado entre los de su generación.

La galería Arturo Ramón ha dedicado una importante exposición a recordar el Salón de Octubre, que paralelamente al Salón de los Once, en Madrid, realizó una extraordinaria labor en pro del arte nuevo frente al caduco y convencional que más generalmente se exhibía. Para ello se ha limitado a seleccionar once artistas entre los que participaron en los cuatro primeros Salones, presentando dos obras de cada uno de ellos, una de aquellas fechas y otra de la actualidad o de fechas más cercanas a las nuestras. Los artistas elegidos han sido Cuixart, Curós, Fornells-Pla, María Girona, Guinovart, Jordi, Ponç, Rafols Casamada, Subirachs, Tapiés y Tharrats. Con ellos se exponen también dos obras de Ramón Rogent (1920-1958), expositor de los cuatro primeros Salones, y al mismo tiempo se rinde un homenaje a este artista, cuya muerte en accidente truncó en pleno desarrollo de su madurez una de las obras más cálidas y vigorosas del arte de esos años. La exposición, al mismo tiempo que pone de manifiesto el éxito y la calidad que han logrado con el tiempo algunos de aquellos artistas, sirve también para establecer una comparación entre las consecuencias de la evolución de su arte. Bien es verdad que una obra de entonces y otra de ahora no es materia suficiente para poder llegar a conclusiones definitivas, pero esta relación y comparación que de este modo se establece es de todos modos muy interesante. Por ella podemos advertir que en algunos casos el paso del tiempo ha cargado de significación y de solidez lo que un día pudiera parecer una obra incipiente. El tiempo ha realizado una labor de maduración, no por supuesto en la obra de arte, que ya poseía esas características que ahora descubrimos, sino en el punto de vista y en la sensibilidad del espectador. Por ello también hemos de pensar que en ocasiones la comparación no puede realizarse de una manera objetiva, ya que el espectador puede ver a una obra más reciente de un modo más desfavorable para ella, al carecer de la suficiente perspectiva. Pero dejando a un lado consideraciones teóricas, el caso es que hemos tenido ocasión de ver reunidos y representados en dos épocas de su creación relativamente alejadas en el tiempo a un conjunto importante de artistas. Hay bastante obra destacable en esta exposición, como lo es sin duda lo que se exhibe del artista homenajeado. Pero si hubiera de señalar uno solo de estos cuadros, elegiría el más reciente de Tapiés, un abstracto casi monocromo de 1959. Esta obra no es ya una proposición abierta a la meditación, sino una evidencia plástica. Es decir, una auténtica obra maestra.

Amplia exposición de Tharrats en Sala Gaspar con motivo de celebrarse su muestra individual número cien. Obras fechadas entre 1946 y 1975. Alrededor de doscientas entre óleos, maculaturas, collages, acuarelas, dibujos, joyas, cerámicas, objetos, grabados... Una amplia panorámica de uno de los artistas más prolíficos e inquietos. El mundo de Tharrats remite a una realidad mágica en el que lo inventivo y la imaginación tienen la primacía. Por ello su obra de algún modo se relaciona tanto con algunos artistas y "científicos" de siglos pasados, por cuanto en la ciencia había de riesgo y mágica aventura, como con la obra de Gaudí.



ERWIN BECHTOLD

En la Sala Parés, una exposición de Mallol Suazo. El realismo de este artista no corresponde, claro es, con el concepto que se tiene del nuevo realismo, sino con el de una pintura realizada con honradez y con conocimientos, pero que se nos ofrece ante nosotros sin ninguna clase de riesgos. Es una pintura que difícilmente puede calar en la sensibilidad actual. Pero no obstante, se perciben sus evidentes valores y el hecho de que pueda pasar, como el trabajo de un artista de cierto valor, al futuro.

ANTONIO FERNANDEZ MOLINA

VIDA MUSICAL

El director Fritz Rieger estuvo por dos veces al frente de la Orquesta Nacional en el mes de noviembre. En su primer concierto sorprendió por su colocación de la orquesta, que fue la que se utilizaba hace años. Rieger es tradicional en todo. Un buen maestro de firme escuela. Nos ofreció la obertura "Fausto", de Wagner, curioso antecedente de un estilo, y una buena versión de la "Primera Sinfonía" de Brahms. El violonchelista Rafael Ramos, solista de la Orquesta hasta hace muy poco tiempo, se presentó en su faceta de excelente concertista con música de Haydn. La segunda actuación de Fritz Rieger contaba con la colaboración del Orfeón Pamploñés, que dirige José Antonio Huarte, más un cuarteto solista del que hay que destacar a Louis Devos, una figura familiar para nuestro público. Se estrenó "El Cristo ibérico", del compositor navarro Pascual Aldave, obra de gran ambición, sobre estrofeadores versos de Unamuno. Para llevar a la música un texto así, no parece suficiente la buena técnica compositiva. De la versión del "Requiem" de Mozart no hay nada que decir.

Gerd Albrecht dirigió el "Requiem" de Dvorak a la Nacional, el Orfeón Donostiarra dirigido por Antonio Ayestarán y un buen cuarteto vocal: Annabelle Bernard, Carol Smith, Herman Winkler y Peter Neven. Una sobresaliente interpretación para una bella música que no añade mucho a la gloria de su autor.

El siempre aplaudido, apasionado pero justo Zdenek Macal dirigió el último concierto del mes, comenzando con la "Marcha real", como doble homenaje de dolor y de esperanza. También sonó el "Himno nacional" en el concierto de RTVE. Macal presentó "Tripartita", de Rodolfo Halffter. Luego, Manuel Carra tocó con espíritu muy raveliano, hecho de claridad y exactitud, el "Concierto en sol mayor" del gran maestro francés. Una brillante, romántica y exaltada versión de "Vida de héroe", de Ricardo Strauss, valió al director un gran éxito.

En la serie de RTVE escuchamos a Enrique García Asensio el estreno de "Reflexus", de Xavier Montsalvatge, uno de los más prestigiosos músicos españoles de nuestro tiempo y hombre de formación humanística que se

refleja en su obra. El "Concierto para violín y orquesta" de Glazunov, música agradable, fue bien servido por la japonesa Masuko Ushioda y hubo una segunda parte dedicada a Wagner, cosa rara en esta época, en la que se encontró el auténtico sonido.

Odón Alonso, en dos conciertos seguidos, dirigió "Formas planas", de Villarrojo, página no brillante pero suficiente para hacer reaccionar al público; el "Segundo concierto para piano" de Saint-Saëns, que Rosa Sabater expresó con limpia delicadeza; el "Gloria" de Poulenc, obra bella, concreta y definida, con Isabel Penagos y el coro que dirige Blancafort; una gran versión de "Dafnis y Cloe", de Ravel; una preciosa "suite" de "Dido y Eneas", de Purcel; un "Concierto para clave" de Bach, en el que Rosalyn Tureck, al piano, quiso llevar la voz cantante sin lugar a dudas, y la "Quinta" de Tchaikovsky.

El israelí Uri Segal, artista seguro, interpretó con la Sinfónica de RTVE la significativa "Seis piezas" de Webern, el gris "Concierto para violoncello" de Elgar, muy bien tocado por Wladimir Orloff, y la "Sinfonía escocesa"



ROSALYN TURECK.

de Mendelssohn, en versión poco matizada.

Cantar y Tañer comenzó su temporada con dos sesiones dedicadas a Schubert por el Cuarteto Heuttling, que tiene su único punto débil en el sonido. También para esta sociedad hizo un fenomenal programa Bach Rosalyn Tureck, con su gama de ataques, que van desde el violento "staccato" hasta la más asombrosa delicadeza. El éxito se repitió muy ampliado en la nueva actuación de la gran especialista en Bach para abrir el ciclo de Ibermúsica. No causó ninguna fatiga escuchar los dos programas de la Tureck en la misma semana.

Terminó Eduardo del Pueyo en ambiente de auténtico triunfo su serie completa de las "Sonatas para piano" de Beethoven, en organización de la Universidad Autónoma.

Para Juventudes Musicales actuó el Cuarteto Clásico de RTV —Asiain, Periañez, Arias y Bae-

na— en Turina, Strawinsky, Gombau y Ravel. En el Instituto de Cultura Hispánica, un interesante programa del Grupo de Experimentación Musical de la Universidad de Brasilia, con páginas de Jong, Oliveira, Kagel, Luis de Pablo y Tomás Marco.

El Festival Internacional de Danza terminó en la Zarzuela con una creación de la compañía PACT de Sudáfrica. Lo mejor fueron los artistas invitados, sobre todo, Maina Gielgud, Stefanescu y Galina Samsova. Como de costumbre, hubo una gala final presidida por S. M. la Reina doña Sofía, a quien se le agradeció especialmente la asistencia, dadas las difíciles circunstancias de aquellos días. Fue un despliegue asombroso de primeras figuras: Vera Kirova, Margot Miklosy, nuestro gran Luis Fuente, Maina Gielgud, Patrice Bart, Natalia Makarova, Marinel Stefanescu, Yoko Morishita, Galina Samsova, Muriel Belmonto...

Cita especial merece el recital benéfico de Montserrat Caballé con Miguel Zanetti al piano, en un programa muy variado.

El homenaje a Gerardo Gombau, preparado hace tiempo, se celebró por fin en el Ateneo con las obras dedicadas al músico inolvidable por Ramón Barce, Villarrojo, Coria, González Acilu, Tomás Marco y Bernaola. A esto se añadió una página del propio Gombau.

Exito grande y merecido tuvo el acto, repetido en tres días consecutivos, en el que la Fundación Juan March rendía homenaje a Antonio Machado a través de la música. Tres interesantísimos encargos a Luis de Pablo —"Al son que tocan"—, Carmelo Bernaola —"Ayer soñé que soñaba"— y Tomás Marco —"Ecos de Antonio Machado"— fueron

expresión de cómo la música contemporánea puede tomar fundamento en la obra del gran poeta. Dirigió José María Franco Gil.

Adamum ofreció actuaciones del Orfeón Universitario de Valencia, dirigido por Eduardo Cifré, y la Orquesta de Cámara Jean-François Paillard. Por su parte, la Asociación de Amigos del Teatro Real presentó al prestigioso Paul Badura-Skoda en un recital muy bien planteado.

En el Instituto Alemán, un ciclo del nuevo Laboratorio de Interpretación Musical, con Esperanza Abad, Joaquín Anaya, Rafael Senosiain y Jesús Villarrojo. Hubo abundancia de estrenos, incluso mundiales, y se manifestó un gran interés por la vanguardia. El LIM puede llenar el hueco que se advierte en la vida musical madrileña en lo que respecta a la avanzada.

Los Lunes Musicales de Radio Nacional siguieron su estupendo curso, con figuras como Agustín León Ara, Tordesillas, Jane Manning, Lyliane Guitton, Ruiz Pipó y el Trío Ciudad de Barcelona. Una programación inquieta e interesantísima.

La inauguración de temporada de la Compañía Lírica Nacional en el teatro de la Zarzuela constituyó un nuevo triunfo para "El Rey que rabió", la graciosa zarzuela-opereta de Chapí, cuya música conserva toda su vitalidad, mientras el libreto ha perdido chispa. José Tamayo volvió a acertar en su espectacular presentación. Se han hecho algunos cambios. El de más importancia, la sustitución de la tradicional soprano por un tenor. Destaquemos a Josefina Meneses, Julián Molina y Manuel Moreno Buendía, que dirigió con exactitud y brío.

CARLOS GOMEZ AMAT

ANTIGÜEDADES Y SUBASTAS

Malos vientos soplaban para las subastas de arte antes del largo paréntesis veraniego. Una demanda escasa e indecisa respondía a una oferta abundante en número y corta en calidad. La temporada 1974-75 fue, con excepciones aisladas, la de tono más bajo desde la inauguración, entre nosotros, de esta actividad subastadora. Los pronósticos se hicieron cada vez más pesimistas. Parecía como si un largo desencanto hubiese reemplazado a la excesiva euforia de los comienzos. Y como si, agotadas las existencias de nuestro tesoro artístico, sólo pudieran ofrecerse saldos de dudosa calidad. La fase aguda de la recesión económica, la escalada vertiginosa de las cotizaciones en los dos últimos años de subastas contribuyen también a ese frenazo al bloquear, en poder de anticuarios y coleccionistas, aquellas obras adquiridas a precios demasiado altos y que no podían ponerse en circulación con esperanzas lógicas de obtener un beneficio razonable. No estamos ante una crisis, dijimos entonces, sino frente a una depuración. Las primeras subastas de la actual temporada y el anuncio de las que ya están programadas, confirman este pronóstico optimista.

LAS NUEVAS DIRECTRICES

Por un movimiento lógico de supervivencia, por un reflejo del instinto de conservación, se ha mejorado, ante todo, la calidad de la oferta; las salas de subastas han hecho esfuerzos meritorios de imaginación y rigor. Este autoperfeccionamiento de la oferta se ha correspondido, por fortuna, con una mayor exigencia artística y un más amplio interés por parcelas distintas del arte, demostrados por la demanda. Los compradores habían limitado hasta ahora sus apetencias a un sector limitadísimo: la pintura española de los últimos años del siglo XIX y del primer tercio de nuestra centuria. Pintura, en su mayor parte, escasamente cotizada en el mercado internacional y muy ceñida a concepciones académicas o a un luminismo colorista que no encajaba en las grandes corrientes artísticas del momento en que fue creada. Pintura que, desde luego, posee un alto grado de virtuosismo técnico y que, en algunas personalidades generales, alcanza un valor indiscutible. Los nombres de Beruete, Regoyos, Solana, Casas, Sorolla encabezan una lista de honor que llega hasta Vázquez Díaz. A ellos no se les puede aplicar este juicio que hemos pronunciado más arriba. Pero sucedió que, por un entusiasmo artístico mal entendido o por afanes de especulación, la lógica

revalorización de estos grandes artistas arrastró consigo a una multitud de pequeños satélites que lograron así cotizaciones inmerecidas. La emoción recién estrenada de las pujas, con su secuela de vanidades, contribuyó mucho a desbocar esta fiebre adquisitiva. Y llegó el momento en que el lazo se cerró de manera irremediable. Hoy un público más maduro y algo más escéptico se ha dado cuenta de que los valores seguros son aquellos que centran cada una de las corrientes y de que el factor calidad es decisivo para obtener una inversión con liquidez permanente.

En consecuencia se ha roto, como por arte de magia, la absurda prevención hacia las obras de pintura antigua y, por supuesto, hacia la temática religiosa que, durante siglos, ha sido pretexto para la creación de innumerables obras maestras; se ha comenzado a apreciar —en forma todavía no suficientemente discriminada— los buenos ejemplares de las llamadas artes decorativas. Con timidez, pero de forma progresiva, se empiezan a buscar las obras de pintura realizadas fuera de nuestras fronteras. La escultura, depreciada hasta ayer mismo, ha adquirido una importancia capital que llega, en las obras de alta época, a traducirse en precios estelares. Y esta curiosidad universal se ejercita con un criterio cada vez más razonado.

LAS SALAS DE SUBASTAS

La ampliación de la base del mercado artístico que es la demanda ha posibilitado —diríamos, incluso, que ha forzado— la diversidad de la oferta. La exigencia de calidad ha desterrado de los catálogos el ditirambo, la imprecisión, la falta de rigor que tantas veces habíamos lamentado. Y, por otra parte, se perfila con mayor nitidez la "personalidad" de las salas madrileñas, que se han quedado reducidas a cuatro, con participación esporádica de alguna más. De estas cuatro que celebran sesiones periódicas, una de ellas destaca con claridad por el número, la categoría y la variedad de sus subastas que han encontrado un público fiel y constante. Nos referimos, por supuesto, a Durán. En muchas ocasiones, con mayor frecuencia incluso que al tratar de otras salas, hemos subrayado defectos de su actividad subastadora: imprecisiones en la descripción de los lotes, exceso de literatura "apologética" en los catálogos, atribuciones erróneas, sobre todo en el campo de las artes decorativas. Y lo hemos hecho así porque pensábamos que la gran categoría de sus planteamientos generales exigía el

cuidado del detalle concreto y un esfuerzo constante de superación. Las últimas subastas apuntan con nitidez hacia esta meta y nos complace reconocerlo. Lo único que, en nuestra opinión, necesita la sala Durán para alcanzar el supremo nivel que le corresponde es ir formando y hacer público, de manera oficial, su equipo de expertos, siguiendo el ejemplo de las más prestigiosas subastas internacionales. Nos consta, por supuesto, que la sala hace cuantas averiguaciones considera oportunas y que recurre al asesoramiento técnico; pero un equipo de nombres responsables consagrará definitivamente su actividad. No se nos escapan, por supuesto, las dificultades de todo tipo —en su mayor parte ajenas a la misma sala— que se presentarían para la formación de este grupo de expertos; dificultades, sobre todo, de índole personal, bien por incompatibilidades profesionales, bien por falta de deseos de asumir la responsabilidad de un dictamen que ha venido expresándose de manera informal. Lo señalamos sólo como una meta que debe alcanzarse algún día.

La colaboración Saskia-Sotheby's no ha dado, hasta ahora, los frutos que se esperaban, aunque la sala sigue presentando obras de gran categoría. Parece como si el esfuerzo del primer año, con subastas importantísimas de pintura universalmente válida, hubiera agotado en parte su empuje. Tal vez por no haber obtenido la suficiente colaboración del público. Pero es que Saskia se adelantó al momento y ofreció un tipo de pintura y una calidad que no correspondía a la preparación y a las apetencias de los compradores ¿Qué ocurriría si la experiencia se repitiera ahora? En el momento en que escribimos esta crónica, anuncia una subasta extraordinaria de Navidad que, junto a cuadros muy interesantes, presenta la peculiaridad de una sesión monográfica dedicada a muebles españoles de los siglos XVII y XVIII y a tallas de la misma época. El "test" puede resultar muy significativo y es posible, así lo deseamos, que Sakia-Sotheby's encuentre una orientación bien definida.

Dos salas menores, El Anticuario y Berkowitsch, siguen trayectorias que parecen consolidadas. La primera cultiva mucho la obra menor —dibujos, acuarelas y miniaturas— con éxito constante. Mayor afinación en sus selecciones contribuirá a convertirla en lo que parece ser su camino y su meta: la sal del pequeño coleccionista, con precios moderados que no impiden algunas subidas espectaculares y merecidas. Berkowitsch comenzó su actividad en la misma línea, pero en los últimos tiempos se le nota un cierto can-

sancio. Aparecen, con demasiada frecuencia, obras de dudosa atribución y, sobre todo, otras de muy discutible calidad. Creemos que necesita un replanteamiento de sus subastas, porque el momento exige afán de superación. No debe olvidar Berkowitsch que ha tenido algunas de las subastas más entretenidas que se han realizado en Madrid y que posee verdadero gancho junto con instinto y un oficio perfectos. Esperamos que vuelva por su fueros.

ALGUNAS CUESTIONES TANGENCIALES

El benemérito gremio de los anticuarios se queja, en general, de que sus ventas han disminuido y, por lo que hemos podido averiguar, esta lamentación tiene fundamento. Antes eran los anticuarios clientes fidelísimos de las subastas. Ahora nos da la impresión de que más bien contribuyen a nutrir sus lotes. Muchos cuadros y objetos que conocíamos en las tiendas los hemos visto luego en los catálogos de las casas subastadoras. Por cierto que, casi siempre, se venden en precios superiores a los que tenían fijados: ventajas de la exhibición pública, del clima emotivo de las subastas y de su indudable prestigio. También de que los lotes se ofrecen con unas bases increíblemente bajas, que tienen el efecto de provocar subidas fulminantes; mientras que en el comercio anticuario, por una tradición inmemorial, han de cargarse ligeramente, puesto que el cliente exige una rebaja. Creemos que llegará un momento en que se logre la estabilización y las dos actividades, ambas perfectamente dignas y legítimas, acaben complementándose. Por cierto que estas bases bajísimas, en que salen la mayor parte de los lotes, parecen indicar que pocos son de propiedad particular, pues es difícil que un coleccionista privado consienta en arriesgar su pieza a tan bajo precio. Cabe pensar en compras masivas por parte de las mismas salas.

Algunas piezas de las que se subastan con mayor frecuencia nos llevan a creer también en una frecuente actividad importadora. Sobre todo la masiva oferta de piezas excelentes de porcelana de Compañía de Indias, que proceden, con mucha probabilidad, de un país vecino y que, en contra de todas las leyes económicas, no ha provocado una baja en esta especialidad, sino un alza brutal. A pesar de ello, recomendaríamos a las subastadoras que espaciaran las ofertas, pues no creemos que sea prudente —y sí altamente peligroso— una saturación del mercado.

J. M. CARRASCAL MUÑOZ

NOTICARIO INTERNACIONAL

MUSICA-ESCU LTURA MEDIEVAL

Una experiencia de "concierto-exposición", destinada a hacer resaltar las correspondencias entre la música y la escultura de la Edad Media y el Renacimiento, ha sido intentada con éxito en París con la exposición que bajo el título de "El Rey, la escultura y la muerte" presentó en los salones de la Conserjería el resumen de la evolución escultórica funeraria francesa desde la época carolingia a Enrique IV. También fue "El Rey, la escultura y la muerte" el título del concierto dado por el conjunto filarmónico de Francia y el conjunto instrumental Euterpe, con un programa compuesto de obras musicales que comprendían desde la primera polifonía anotada de la Historia, en el siglo IX, hasta el "Tédum" compuesto por Eustaquio de Caurroyn para los funerales de Enrique I y que ha sido durante largo tiempo la Misa funeraria de los Reyes de Francia.

Por primera vez desde hace cuatro siglos y medio se ha podido oír de nuevo el canto fúnebre por la muerte de Ana de Bretaña, compuesto por Jean Mouton en 1514. De una obra a otra, bajo las bóvedas cruzadas de ojivas, los intérpretes transportaban sus atriles por los diferentes lugares de la exposición ante las fotografías gigantes de las esculturas funerarias, seguidos por un público numeroso, en un espectáculo inusitado de arte.

ARTE ESPAÑOL EN EL EXTRANJERO

Tres noticias de arte español en el extranjero a través de tres exposiciones. Una nueva galería de arte se ha abierto en Bruselas con un gran muestrario Picasso, que alcanzó alrededor de trescientas obras entre esculturas, pinturas, témperas, litografías, aguafuertes, dibujos, etc., creados entre 1937 y 1946, que fue, sin duda, uno de los más fecundos tiempos creadores del gran artista español. La mayoría de la obra presentada en esta exposición bruselesa bajo el título de "Picasso íntimo" pertenece a la colección de Teresa Walter, uno de los amores en la vida del genio malagueño, y en ella se representa en muchas ocasiones a la hija de ambos o se nutre de dibujos realizados para la entonces pequeña María con motivos infantiles: máscaras, muñecos, vestidos... Una vez más, como en todas sus relaciones paternas, un Picasso tierno e íntimo, que en estos goces —señala la información de este suceso expositivo— encuentra caminos para acrecentar la calidad inigualable de su inventiva artística. Es una dimensión más, y no muy conocida, de esta abrumadora fuerza de la Naturaleza que

fue el pintor español. El éxito alcanzado por la exposición exige, además de otras razones, que esta dimensión de la obra picassiana, acaso la menos conocida de todas, puesto que no fue realizada en principio para su exhibición pública, sea también dada de manera continuada a la contemplación y consideración de todos los admiradores de Picasso.

● También en Viena estuvo activo el arte español, a través de una amplia muestra de pintura del nuevo realismo. La exposición se tituló "El realismo fantástico español" y se mostró en el antiguo Palacio Imperial vienés, en colaboración con la Embajada de España y la dirección General de Relaciones Culturales del Ministerio de Relaciones Exteriores. Fueron elegidos para presentar al público de la capital austríaca medio centenar de pinturas de artistas que viven y trabajan en España. La juventud fue el denominador común de todos ellos y también los actuales derroteros —o uno al menos de sus más efectivos derroteros— que en el campo pictórico marca la actual gente de nuestro arte. La búsqueda de la realidad parece ser una de las manifestaciones más vivas a través de la Historia pictórica. Gracias a ella, el arte español puede exhibir hoy ante el mundo la gran inventiva del realismo del siglo XVII, con Velázquez a la cabeza, y al que siguen la porción mayor de las grandes individualidades pictóricas españolas hasta el tiempo presente. Los críticos vieneses, al enjuiciar esta exposición, señalaron distintas figuras conceptuales dentro del mundo de la rivalidad de nuestra pintura: las figuras de lo poético, del hermetismo simbólico, del humor... Una gran exposición que dio a conocer en Viena no toda la obra pictórica nacional en su diversa y hasta contradictoria dimensión creadora, pero sí al menos una de sus porciones mayormente espectaculares, tan bien recibida y con tanto placer celebrada.

● Por último, una importante exposición de pintura española que no pudo celebrarse en París por el coste elevado de sus seguros de robo, se presenta en Londres a partir de los días primeros de 1976 y con una duración de nueve semanas. La exposición, titulada "La edad de oro de la pintura española", está compuesta por cuadros del Greco, Velázquez, Murillo y Zurbarán, principalmente, y se encuentra instalada en los salones de la Real Academia de Artes.

Aunque el portavoz de la Royal Academy que hizo el anuncio de la muestra no quiso revelar a cuánto asciende el seguro de robo o posibles daños de estos cuadros, se sabe que la exposición per-

manece abierta al menos durante doce horas diarias, puesto que hace falta que un mínimo de un cuarto de millón de personas la visite para compensar el gasto que ella ocasiona.

DE NUEVO EL "GUERNICA"

El profesor de Historia del Arte de la Universidad de California, Herschel B. Chipp, ha solicitado que el "Guernica" de Picasso sea entregado a España. El cuadro famoso, de 37 metros cuadrados, propiedad del pueblo español y que sólo en calidad de depósito se exhibe en el Museo de Arte Moderno de Nueva York, fue pintado por Picasso, tras la destrucción de la villa vizcaína de Guernica, con destino al pabellón español de la Feria Universal de París de 1937 y por encargo del Gobierno de la Segunda República. El precio concertado fue de dos millones de pesetas, de las que el artista llegó a cobrar 800.000.

Las primeras gestiones para la devolución del cuadro a España las inició el profesor Villar Palasí, siendo ministro de Educación y Ciencia, entablándose un pleito con el Museo neoyorquino, que España ganó en primera instancia y perdió en segunda. Posteriormente, y ante las dificultades de su devolución, se intentó una fórmula intermedia: que el "Guernica" fuera colgado en el Consejo de Seguridad de la ONU. El principal obstáculo para que el cuadro regrese a España se basa en documentos y declaraciones del propio Picasso en el sentido de que, aun cuando el "Guernica" pertenece al pueblo español, sólo debe ser devuelto bajo determinadas condiciones, deseo este del pintor que el Museo de Arte Moderno ha interpretado a su manera.

ARQUEOLOGIA CHILENA

En Santiago de Chile, en presencia de altas autoridades gubernativas y en la sede del Instituto Chileno de Cultura Hispánica, se efectuó la solemne ceremonia de entrega de la importante muestra arqueológica que el Gobierno ha destinado a la sala Chile del Museo de América de Madrid. En esta oportunidad, el arqueólogo padre Gustavo de Paige, famoso en el mundo entero por sus investigaciones y descubrimientos efectuados en el Norte de Chile, especialmente en la zona de San Pedro de Atacama, pronunció una conferencia sobre "La cultura atacamena y la implantación del hombre en América". La valiosísima muestra comprende alrededor de doscientas piezas de arqueología andina y artesanía indígena, incluyendo momias,

objetos de piedra, cacharros de greda, tejidos, etc., representativos de culturas autóctonas de diversas épocas, que se remontan hasta diez mil años antes de Cristo.

CENTRO FOTOGRAFICO

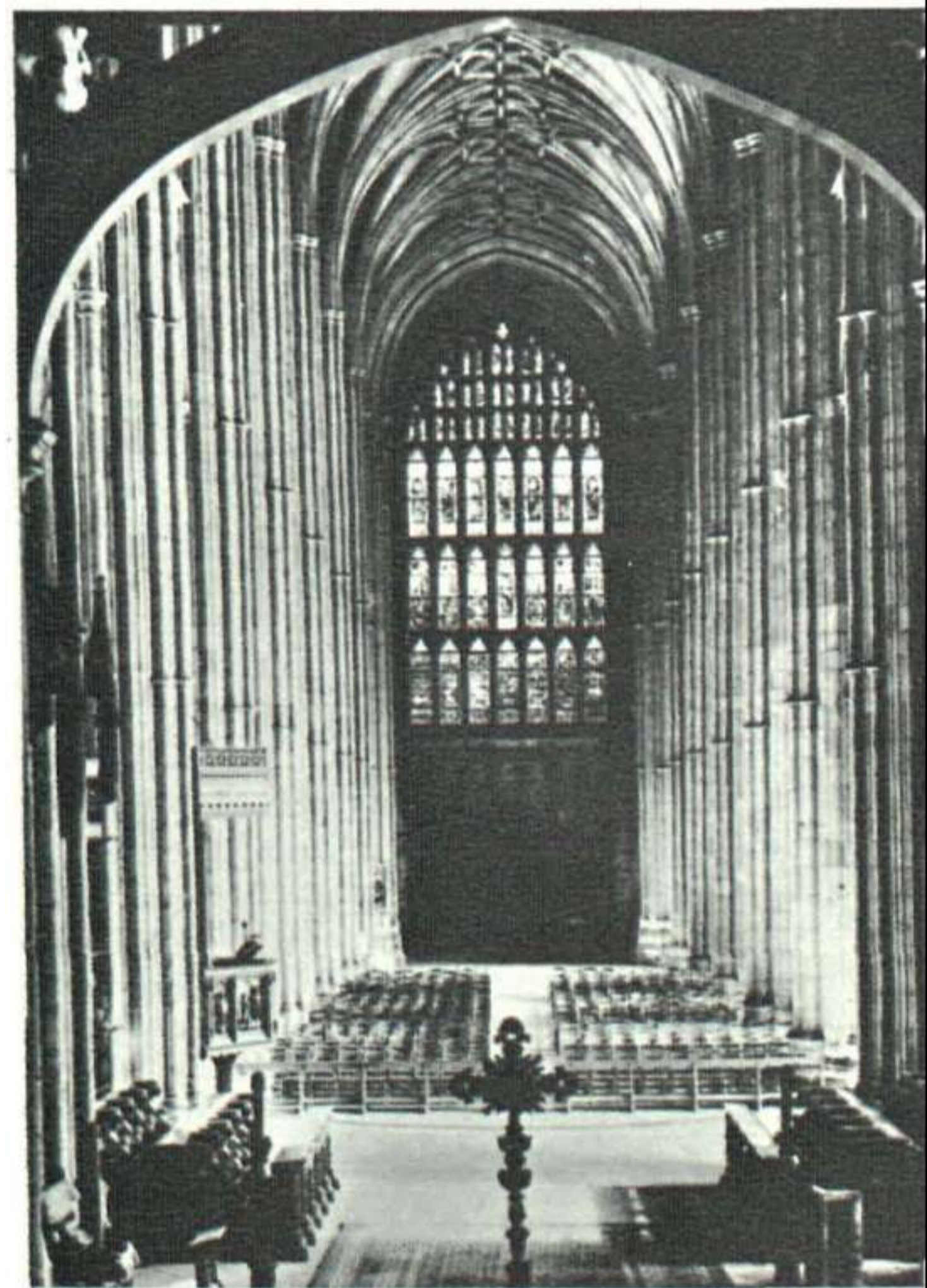
Ha sido inaugurado en París un Centro Fotográfico, de amplios alcances artísticos, por Michel Guy, secretario de Estado de la Cultura. Dicho Centro tendrá por misión la iniciación en el arte de la fotografía en relación, principalmente, con las Universidades, con el propósito no de que los jóvenes se conviertan en profesionales de la fotografía, pero sí de que puedan practicar con mayor conocimiento y maestría un arte por el cual se sienten atraídos. El Centro organizará también reuniones y coloquios entre profesionales y cursillistas semiprofesionales. Estará igualmente habilitado para recibir las colecciones que pudieran ser objeto de legados, con la carga por parte del Centro de asegurar su conservación y difusión. Podrá recibir, así, grandes colecciones, como la de la Sociedad Francesa de Fotografía, con la que el secretario de Cultura está en relaciones. El Centro preparará igualmente exposiciones de fotografías, antiguas y contemporáneas, así como de los trabajos que encargará o habrá ayudado a realizar. A la vez suscitará o realizará publicaciones dedicadas al arte fotográfico. El Centro deberá cumplir plenamente todas estas funciones en un plazo máximo de dos

años a partir de estas mismas fechas de creación.

El Centro ha sido instalado en París, pero se tiene el proyecto de crear en el futuro otros centros del mismo género en diversas provincias, que serán los correspondientes del Centro parisiense. Una política del arte fotográfico no puede, evidentemente, limitarse a la capital francesa. Por el contrario, es con gran frecuencia de las provincias de donde parten las iniciativas más interesantes: Arlés, Toulouse, Chalon, Marsella... Precisamente ha sido en Chalon-Sur-Saone, patria de Nicéforo Niepce, inventor de la fotografía, en donde se han celebrado recientemente las Jornadas Internacionales de Fotografía Profesional, primer Congreso Internacional de una asociación creada hace ya veintidós años, al tiempo que se realizaban ocho exposiciones fotográficas.

CATEDRAL DE CANTERBURY

Se ha iniciado en Gran Bretaña una campaña para obtener un millón de libras (118 millones de pesetas) que hacen falta para restaurar la famosa catedral de Canterbury. La organización, creada para salvar la catedral en peligro a causa de la contaminación atmosférica, ha colocado un cuarto de millón de cajas petitorias en grandes almacenes, pequeñas tiendas, cines, teatros, entrada de monumentos, etc., esperando alcanzar la cifra citada en seis semanas. Otro millón y medio de libras ha sido donado ya por empresas e



industrias británicas. La televisión y la radio ofrecen anuncios y programas especiales sobre la catedral, en la que se encuentra enterrado el santo obispo Tomás Beckett.

NOTICARIO NACIONAL

ARCHIVOS HISTORICOS DE ARQUITECTURA

Se han celebrado en la capital española las primeras reuniones nacionales de los Archivos Históricos de los Colegios de Arquitectos de España, cuyos temas de estudio fueron los de la estructura y programación de los Archivos Históricos de cara a la defensa del patrimonio arquitectónico. Han estado representadas en estas reuniones las Comisiones de Cultura de todos los Colegios de Arqui-

tectos de España. Don Alfonso Alvarez Mora, coordinador del Servicio Histórico del Colegio de Madrid, informó en torno a los Archivos Históricos de Arquitectura, que "tienen por finalidad específica la defensa del patrimonio arquitectónico y la investigación histórica. Este año hemos convocado a todas las delegaciones de España, ya que estos Archivos cubren ahora prácticamente todo el territorio nacional. Desde que se crearon estos Servicios Históricos, existe a nivel nacional una clara conciencia de lo que está sucediendo en el patrimonio archi-

tectónico. En ciudades como Barcelona y Madrid se cuenta con el apoyo de amplios sectores populares y esperamos que se extienda a otras provincias. En nuestra actuación, dentro de su frontera legal y poder, queda el camino de la denuncia de las acciones contrarias al mantenimiento de nuestro patrimonio, que no siempre alcanza el éxito. Dentro de esta reunión saldrá el tema de trabajo a nivel nacional, que hasta ahora estaba dedicado exclusivamente a los cascos antiguos de nuestros pueblos y ciudades".

"ARTESANAL 2"

Se ha celebrado en Granada, en los salones del Hospital Real, organizada por la Obra Sindical de Artesanía, la exposición "Artesanal 2", en la que han participado un millar de artesanos de todas las provincias de España, estimándose que el valor de las obras exhibidas sobrepasó los veinte millones de pesetas. "Artesanal 2" pretendió tener, ante todo, una finalidad didáctica, informando al visitante a través de una serie de datos recogidos en gráficos, mapas, fotografías y otros medios de expresión, entre las distintas producciones artesanas y su localización en tierra española. En los dieciséis "stands" de la exposición se exhibieron unos diez mil productos artesanos, que sirvieron para comparar diversos estilos artesanos españoles y su variedad productiva. Otro sector de la exposición ofreció un carácter marcadamente monográfico, dedicado a la alfarería popular: un quehacer de los bellos oficios españoles, de gran raigambre y tradición, en el que más de cuarenta zonas geográficas presentaron lo más típico de su producción en barro puro, sin matizaciones especiales ni el añadido de ningún tipo de esmaltes decorativos.

Como novedad, esta exposición presentó la producción artesana de minusválidos. Otra interesante novedad de la muestra granadina fue que, para mejor ilustración de los visitantes y de manera periódica, a través de una instalación megafónica interior, se dieron a conocer las características de las obras presentadas. Las grabaciones fueron realizadas por expertos de todas las regiones españolas, cuyas artesanías figuraron representadas en la exposición.

Al señalar el director general de la Obra Sindical de Artesanía, señor Máiquez Nogueras, a la prensa española, las características de "Artesanal 2", indicó que por el marco apropiado en que la exposición fue ubicada, por su claro valor didáctico o informativo, por propiciar un punto de cita para comerciantes y especialistas en el quehacer artesano, por el hecho de que se exhibieran algunas piezas únicas que ya no se realizan actualmente, por su visión panorámica



nacional del trabajo artesanal, por su monumental objetivo de fomento y expansión del trabajo artesano, su éxito podría ser anunciado sin temor a equivocaciones, proyectando sobre el campo expositivo granadino el éxito del anterior certamen artesanal realizado a principios del pasado año en Barcelona, en cuyo Salón de Tinell se testimonió la jerarquía de nuestra creativa artesana de forma admirable.

MUSEOS ESPAÑOLES

● El obispo de Teruel, monseñor Damián Iguacén, proyecta crear un museo diocesano que tenga por sede el palacio episcopal turolense, según información publicada en el "Boletín Oficial" de la diócesis. La misma información señala que el prelado cuenta ya para los primeros gastos con 600.000 pesetas. En este sentido ha invitado a los miembros del Consejo presbiterial de la diócesis, "para que hagan llegar a todos los sacerdotes la ilusión y el deseo de un trabajo eficaz para recoger todos aquellos objetos que, no siendo aprovechables de inmediato para el culto, puedan integrar dicho museo diocesano".

● Después de haber permanecido cerrado al público durante meses ha vuelto a ser abierto el Museo Cerralbo, de Madrid. Exigieron el cierre obras urgentes de consolidación y saneamiento. En la estructura interior del edificio, toda ella de madera, aparecieron diversos síntomas de carcoma y algún núcleo de termitas, así como una creciente humedad en sus sótanos. Todo ello contribuía a poner en peligro la inmensa colección de obras de arte aquí reunidas. La casa-museo es una construcción de finales del siglo XIX y principios del XX. Fue residencia madrileña del marqués de Cerralbo, ilustre arqueólogo, quien expresó el deseo de que a su muerte el edificio y todas sus colecciones pasaran a formar parte del Patrimonio Nacional. Es una de las pocas donaciones particulares al tesoro artístico del país. En 1924, el Gobierno español aceptó este legado y acondicionó como museo una de las alas del edificio. Durante nuestra guerra estuvo cerrado, volviéndose a abrir en 1944. Cuatro años más tarde, todo el palacio formó parte del museo, cumpliéndose de tal manera la voluntad del donante. Hasta el año 1962 no fue declarado monumento artístico nacional.

● El "Boletín Oficial del Estado" ha publicado una Orden de la Presidencia del Gobierno por la cual se crea el Patronato para la fundación del Museo de la Ciencia y la Tecnología. La presidencia del Patronato corresponde al ministro de Educación y Ciencia; los vicepresidentes primero, segundo y tercero serán, respectivamente, los subsecretarios de Educación y Ciencia, Industria y Obras Públicas.

● La Junta de Construcciones, Instala-



ciones y Equipo Escolar del Ministerio de Educación y Ciencia ha adjudicado las obras de aclimatación del Museo del Prado a la agrupación de empresas Acoysa y Rodolfo Lama. El pasado día 5 de marzo, el "Boletín Oficial de Estado" publicó una resolución de dicha Junta, mediante la que se convocaba un concurso público para la redacción del proyecto y ejecución de las obras de climatización del Museo del Prado por un importe de 345 millones de pesetas. El 17 de septiembre se celebró el acto de apertura de las proposiciones presentadas por seis licitadores. La Comisión asesora designada al efecto, de la que formaban parte el comisario nacional de Museos y Exposiciones, el director del Museo del Prado, el arquitecto conservador de dicho museo, dos representantes del Consejo Superior de Investigaciones Científicas, un miembro de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, dos catedráticos de las Escuelas Técnicas Superiores de Arquitectura e Ingeniería Industrial de Madrid, un arquitecto designado por el Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid y un representante del Ayuntamiento de la capital española, procedió a examinar los proyectos presentados, así como sus proposiciones económicas, emitiendo el oportuno informe a la Junta de Construcciones, Instalaciones y Equipo Escolar, que, teniendo en cuenta la opinión mayoritaria de los miembros de esta Comisión asesora, decidió adjudicar las obras a las empresas mencionadas anteriormente.

● Se ha reunido en Seo de Urgel la Comisión para el patrimonio artístico y documental del obispado de Urgel. Entre otros acuerdos, fueron aprobadas los Estatutos del Museo Diocesano y Cultural, determinándose hacer gestiones ante la Dirección General del Patrimonio Artístico y Cultural sobre las pinturas murales del obispado, restauración de la catedral de Seo de Urgel y archivos diocesanos. Igualmente se trató del inventario fotográfico del arte diocesano, informándose sobre la restauración de algunas iglesias del obispado. La Comisión tiene el encargo de realizar estudios de prioridades sobre monumentos artísticos religiosos de Seo de Urgel, cuya restauración se gestionará ante los organismos competentes.

● Se ha autorizado la creación, en Huesca, del Museo de Arte Contemporáneo del Alto Aragón por una Orden del Ministerio de Educación y Ciencia publicada en el "Boletín Oficial del Estado"

● El comisario nacional de Patrimonio Artístico y el de Excavaciones Arqueológicas, de la Dirección General del Patrimonio Artístico y Cultural, señores Falcón y Blanco Freijeiro, han inaugurado en Sevilla las instalaciones del nuevo museo que la citada Dirección General y la Orden Jerónima han montado en el coro alto y estancias anejas del convento de Santa Paula. Al convento se accede por el patio que da a la calle de Santa Paula, en el que se ha construido una artística escalera que conduce directamente a las estancias conventuales que pueden visitarse y en las que se exponen ornamentos sagrados, mobiliario, pinturas y esculturas de muy diversa épocas, pero fundamentalmente de los siglos XVI y XVII.

NUEVOS ACADEMICOS DE BELLAS ARTES

Los dos últimos nombramientos de numerarios de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando correspondieron a don Enrique Pardo Canalís, conservador del Museo Lázaro Galdiano, de Madrid, y a don Carlos Fernández Casado, ingeniero de Caminos. El señor Pardo Canalís es doctor en Derecho y Filosofía y su actividad investigadora se ha centrado en gran parte en el estudio de la escultura, principalmente de los siglos XVIII y XIX, habiendo publicado hasta el momento más de ciento sesenta trabajos en torno a temas histórico-artísticos.

Por su parte, con el profesor Fernández Casado, por primera vez entra la ingeniería en la Academia de San Fernando, marginada con harta frecuencia de la apreciación artística. El ingreso, pues, del señor Fernández Casado tiene el carácter de gran acontecimiento. Toda la obra del gran ingeniero llevado ahora al seno sanfernardino bascula entre la ingeniería y el humanismo. Ingeniero de Caminos a los diecinueve

años, se gradúa dos años más tarde en la Escuela Superior de Electricidad de París y en 1927, a los veintidós de su edad, termina sus estudios españoles de ingeniero de Telecomunicación, iniciando al mismo tiempo en la Universidad las licenciaturas de Derecho y Filosofía. Dentro del campo humanista, toma parte en 1928 en las manifestaciones vanguardistas que en Granada se agrupan en torno a la revista "Gallo", de Federico García Lorca. Catedrático de Estructuras en la Escuela de Ingenieros de Caminos, profesor de Puentes de Fábrica, director de las cátedras de Historia de la Ingeniería y Puentes de grandes luces, es autor igualmente el señor Fernández Casado de un "Enfoque de la estética desde la filosofía de Xavier Zubiri", así como de incontables proyectos estructurales en ingeniería y arquitectura. A esta labor específicamente técnica es necesario añadir sus estudios en torno a "Los acueductos romanos en España", "Historia del puente en España", "Madrid y el Manzanares: el río, la ciudad y sus puentes", etc. Recientemente ha publicado un trabajo monumental, que los especialistas consideran de importancia capital en la obra del arte contemporáneo: "La arquitectura del ingeniero".

La ingeniería recobra así su perdida u olvidada condición de trabajo espiritual, objeto de arte, que conmemora las grandes iniciativas públicas, los grandes rituales de la vida social. La construcción civil adquiere su verdadera significación de actividad práctica laborando por una reconstrucción del ser del arte en la inventiva de los ingenieros, la gran creativa del tiempo que nos toca vivir, la sustancia nutricia de buena porción del arte de nuestra cultura, que ahora, con el profesor Fernández Casado, entra solemne en la composición de la Academia de San Fernando, para contribuir al mantenimiento real del tesoro monumental del arte de España, en donde la obra de los ingenieros antiguos y modernos ha dejado señal de su quehacer a través de piezas admirables e inigualables.

DE VARIA INFORMACION

● Un grupo de veintiún pintores levantinos ha decidido no participar en la exposición "Setenta y cinco años de pintura valenciana", proyectada por el Ayuntamiento de Valencia y en la que, al parecer, cabía la posibilidad de utilizar obras de colecciones particulares y de museos, firmadas por estos artistas. "Lamentamos —han dicho— que una de las pocas veces en que los organismos oficiales que proyectan la exposición recuerdan la existencia de una vanguardia artística, hasta ahora ausente de sus iniciativas, lo hagan simplemente para arropar con nuestros nombres, cuando ya son conocidos a nivel nacional e internacional, las producciones artísticas que

habitualmente vienen siendo promovidas por los organismos organizadores".

● La famosa mansión mallorquina conocida por Can'Oleo, según noticias de Palma de Mallorca, ha entrado a formar parte del Patrimonio Nacional. Can'Oleo, que conserva un ejemplo único en Mallorca de escalera gótica, fue tiempo atrás residencia de la Sociedad Arqueológica Luliana, encontrándose actualmente en estado deficiente de conservación, por cuya causa sus propietarios solicitaron para ella la declaración de ruina. No obstante, habida cuenta del interés por preservar de cualquier grave accidente su arquitectura, se establecieron negociaciones con la Delegación mallorquina del Ministerio de Educación y Ciencia, la cual, tras la adquisición del edificio por un importe de dieciséis millones y medio de pesetas, va a proceder a su restauración y reforma interior. El proyecto de reforma de Can'Oleo, según informes de prensa, está ya redactado y supone una inversión de veinte millones de pesetas.

● El Comité ejecutivo del Salón Nacional de la Electrificación, dedicado artísticamente a la proyección de las últimas novedades del diseño industrial en la vertiente significada por este Salón, ha señalado ya la fecha de celebración del XIII certamen, que abrirá sus puertas, en el Palacio de Cristal del recinto madrileño de la Casa de Campo, el próximo 7 de mayo.

● Las instalaciones que subsisten del antiguo palacio de Enrique IV, inmediato a la plaza segoviana de las Sirenas, se encuentran en estado ruinoso, y el peligro de derrumbamiento es mayor cada día. En enero pasado se desalojó definitivamente de ellas la Escuela Municipal de Artes y Oficios, que durante muchos años tuvo como sede aquellas dependencias. Hace años se habló de la posible instalación de la Casa de la Cultura en dicho edificio, pero no se ha vuelto a hacer mención de ello hasta el día de hoy.

● Se ha celebrado en Santiago de Compostela el VIII Seminario de Arquitectura Hospitalaria, organizado por la Escuela de Dirección y Administración Hospitalaria y el Colegio de Arquitectos de Galicia, con asistencia de numerosos profesionales españoles.

ARQUEOLOGIA ESPAÑOLA

● Con motivo de las excavaciones que se vienen efectuando en Mérida para dejar al descubierto en su totalidad el monumento romano conocido por templo de Diana, cuyo entorno quedaba constreñido por edificaciones particulares, a su hora adquiridas por la Dirección General del Patrimonio Artístico y Cultural, ha quedado descubierto en la fachada principal del mencionado templo un enlosado de mármol romano, que

al parecer de los expertos que dirigen los trabajos de excavación, es indicio de la ubicación del foro de Augusta Emerita. El interesante hallazgo arqueológico es considerado como el más extraordinario de los últimos años, ya que, como es sabido, alrededor del foro construían los romanos en aquella época sus principales edificaciones.

- En Alava, en las proximidades de Vitoria, un grupo de espeleólogos de Oquendo ha descubierto un yacimiento romano que, en opinión de los especialistas, puede resultar de gran importancia. En la zona denominada "El Prado", un islote del río Zalla, ha sido encontrado por el citado grupo una zona de enterramientos y cerámica romana "sigillata", magníficamente decorada, de la que de inmediato se hará un estudio histórico-crítico.

- De la primitiva ciudad ibérica de Saldua, enclavada bajo la actual Zaragoza, se han hallado ciertos vestigios arqueológicos en las excavaciones que se llevan a cabo en el paseo de Echegaray y Caballero de la capital aragonesa, junto a la ribera del Ebro y a pocos metros del templo del Pilar. Los restos hallados corresponden al "Opidum" ibérico anterior a la dominación romana y, por tanto, anterior a la fundación de Cesaraugusta hace dos mil años.

PALACIO DE VILLAHERMOSA

El famoso palacio de Villahermosa, de Madrid, acaba de ser brillantemente restaurado. El palacio es uno de los más brillantes edificios civiles de la capital española al modo neoclásico, ubicado en las confluencias del paseo del Prado y plaza de las Cortes, obra que pasó algún tiempo como creación del famoso arquitecto Juan de Villanueva, pero que se debe en verdad al arquitecto Antonio Aguado, que lo levantó en los años iniciales del siglo XIX. Durante algún tiempo, ya en nuestro siglo, el palacio de Villahermosa albergó las exposiciones del Círculo de Bellas Artes. El palacio es hoy propiedad de una entidad bancaria, que realizó en el mismo obras de transformación de verdadera importancia. Según manifestaciones del arquitecto director de las obras, don Fernando Moreno Barberá, cuando en 1972 adquirió la entidad bancaria el palacio de Villahermosa, se planteó el problema de adecuarlo a las necesidades actuales, encargándose el señor Moreno Barberá de estudiar el edificio antiguo para salvar los elementos del mismo que fuesen susceptibles, por su valor artístico, de ser conservados.

Tras el estudio del palacio, se decidió conservar las características de las dependencias detrás de las fachadas que dan a la plaza de las Cortes, paseo del Prado y calle de Zorrilla, así como algunos elementos ornamentales, como son la escalera romántica y algunas chime-



neas. Se planteó igualmente la restauración de la fachada, definida básicamente por huecos revocados de piedra granítica, impostas y cornisas del mismo material y barandilla de hierro forjado. Tras la conclusión de las obras se advierte que han sido restauradas completamente las verjas del jardín, conservándose la primitiva disposición de sus accesos, y el jardín ha sido iluminado con faroles de la época. La disposición orgánica adoptada por el nuevo edificio mantiene como entrada principal la puerta que da a la plaza de las Cortes, de reducidas dimensiones, al que sigue un zaguán de amplias medidas, cuyo tratamiento del suelo y paredes recuerda al existente anteriormente en el citado palacio. En el jardín, por informe del jardinero mayor del Ayuntamiento de Madrid, se decidió conservar algunos árboles y replantar otros, así como variedades de plantas, ya que las existentes, por abandono, estaban en un deplorable estado.

Se debe apuntar que la obra de restauración llevada a cabo en el palacio de Villahermosa constituye un ejemplo admirable de comprensión hacia las viejas arquitecturas madrileñas, que salvó un edificio de tan noble traza y abrió en cierto modo la esperanza de que el suceso aquí relatado contribuya a la salvación de otras grandes arquitecturas españolas.

"BAHIA Y CIUDAD DE SANTANDER"

El proyecto de "Conservación de la Naturaleza y medio ambiente de la bahía

y ciudad de Santander", que ha obtenido el premio de tres millones de pesetas, convocado en la capital montañesa por la Fundación Marcelino Botín, ha sido presentado en el Aula Magna de la Facultad de Ciencias de la Universidad de Santander. En este acto, tres de los redactores del trabajo actuaron de ponentes del mismo y discutieron sus condiciones con tres representantes de diferentes estamentos profesionales de Santander, relacionados con la elaboración del otro plan de ordenación para la bahía, de carácter oficial.

El trabajo que ha obtenido el premio convocado por la Fundación Marcelino Botín es la solución propuesta por un equipo independiente de investigadores para salvar uno de los entornos urbanísticos y de paisaje más hermosos de España. Se estima, además, que este sistema de elaboración de planes alternativos, patrocinados por fundaciones que podrían crearse a este propósito específico, vendría a solucionar el destino urbanístico de distintas ciudades españolas y su entorno.

La presentación del plan premiado en Santander ha sido acompañado en los días siguientes por distintas conferencias dictadas por los arquitectos Rafael Leoz y Fernando Chueca Goitia y el doctor Margalef López, catedrático de la Universidad de Barcelona. El premio de la Fundación Marcelino Botín se concedió en esta ocasión por segunda vez, y es uno de los más importantes galardones concedidos en Europa para el estudio conservador de la Naturaleza en una de sus áreas más hermosas de la geografía nacional.

INGENIERIA INDUSTRIAL

Con motivo del CXXXV aniversario de la fundación de la carrera de ingeniería industrial, creada por Real Decreto en 1850, ha sido montada una exposición antológica en los salones del Palacio de Exposiciones de la Cámara de Comercio de Madrid, en la que se mostró la evolución técnica y de diseño —no es preciso recordar las vinculaciones del diseño industrial con el arte—, desde 1850 a nuestra actualidad, en algunos de los múltiples sectores en los que la incidencia de la ingeniería ha tenido una actividad predominante. Estuvieron representados en este muestrario los sectores genéricos de la construcción de maquinaria mecánica y eléctrica, calderería, química, electrónica, producción de energía en todos sus tipos, transportes, automoción, servicios, etc. Pasado, presente y futuro mostraron a la atención pública su hacer en el campo de la ingeniería y las posibilidades que ella tiene para disfrutar, como viene haciendo ya de tiempo, del máximo favor artístico.

MERCADO DE ARTESANIA EN VALENCIA

Se ha inaugurado la nueva sede del Mercado de productos artesanos instalado por la Empresa Nacional de Artesanía en la calle Poeta Querol, 1, de Valencia. En la decoración de la fachada se han montado unas columnas de un retablo barroco del siglo XVII, que ha sido recuperado por la Empresa y que se ha querido guarde un entorno en una zona urbana en donde están situados el palacio del marqués de Dos Aguas y la iglesia de San Juan, monumentos histórico-artísticos. Es esta una aportación de la Empresa

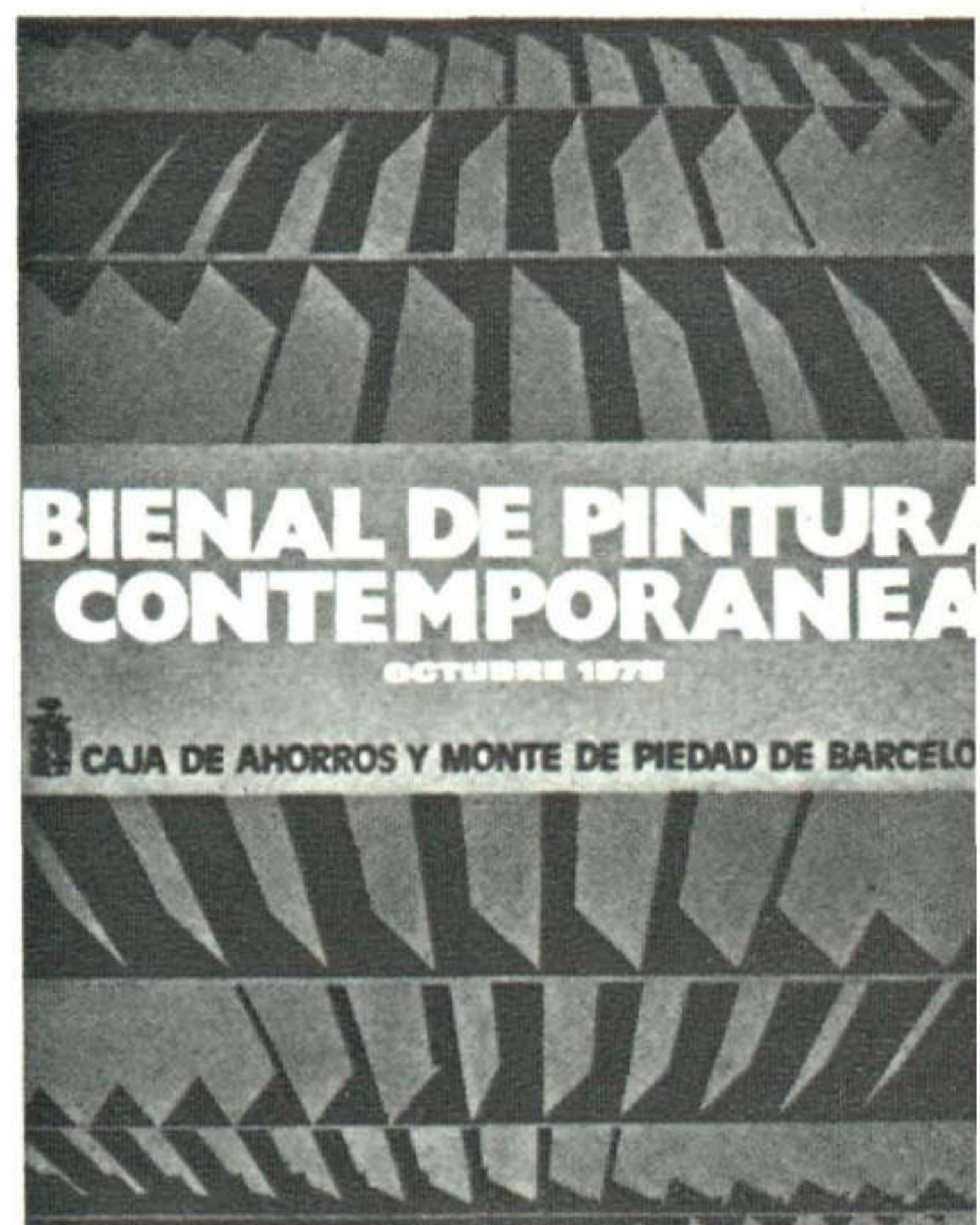
que merece destacarse y que supone una recuperación de elementos antiguos como motivo de decoración en una instalación moderna y tradicional al mismo tiempo, como es un mercado muy representativo de toda la artesanía valenciana y española.



PREMIOS DE LA I BIENAL DE BARCELONA

En Barcelona, el 8 de octubre, se fallaron los premios de la I Bienal de Pintura Contemporánea, dotados en conjunto con un total de medio millón de pesetas, que recayeron sobre los pintores José Alvarez Niebla, Jordi Teixedor y María del Pilar Palomes.

Esta nueva Bienal de arte, que viene a



sumarse a los distintos certámenes plásticos ya existentes en nuestro país, ha sido patrocinada por la Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Barcelona, con el propósito de contribuir a la difusión del arte y de alentar a los jóvenes artistas, quienes, en cifra cercana al medio millar, acudieron a esta convocatoria con la esperanza de ser seleccionados o galardonados.

El Jurado del certamen, presidido por el vizconde de Güell, estuvo integrado por Vicente Aguilera Cerni, José Corredor Matheos, Miguel Fernández Braso, Eduardo Westerdahl y Daniel Giralt-Miracle.

CARMELO BERNAOLA: "PRESENCIA".

ESTRENO ABSOLUTO: MADRID, ATENEO, 13 DE NOVIEMBRE DE 1975. INTERPRETES: ANA MARIA GOROSTIAGA Y CUARTETO CLASICO DE RTVE.

El homenaje a Gombau, proyectado por Fernando Ruiz Coca —durante tantos y tan fértiles años director del Aula de Música del Ateneo madrileño—, contó con la colaboración de algunos compositores, discípulos y amigos —y todos, de un modo u otro, fueron ambas cosas— del compositor salmantino. Pospuesto una y otra vez, ha tenido lugar, por fin, en el remozado caserón de la calle del Prado.

Bernaola, valiéndose de un ejercicio escrito por Gombau para unos exámenes, ha obtenido un auténtico sobresaliente "cum laude" con la realización que del mismo nos ofrece en "Presencia", para cuarteto de arcos y piano.

Brilla en esta pequeña obra la extraordinaria pericia de Bernaola, que logra conjuntar la disciplina académica con la libertad artística en una admirable síntesis que no escamotea ni la una ni la otra, como, desgraciadamente, es habitual. Naturalmente que ese ma-



terial, destinado a un fin muy distinto, adquiere, por él tratado, una apariencia mucho más rica de la que en otras manos podría alcanzar, riqueza, empero, que no se añade, sino que brota y se halla implícita en el material mismo. Sacarla a luz no es el menor de los méritos de la pieza.

La interpretación que de ella ofrecieron Ana María Gorostiaga, pianista en verdad insustituible, y Asiain, Periañez, Arias y Baena puso de relieve cuanto decimos más arriba.

Y demostró, además, que el talento de Carmelo Bernaola puede producir obras pequeñas, pero nunca menores.

MIGUEL ANGEL CORIA

RAMON BARCE: "ESTRUCTURA II".

ESTRENO ABSOLUTO: MADRID, ATENEO, 13 DE NOVIEMBRE DE 1975. INTERPRETES: CUARTETO CLASICO DE RTVE.

La "Estructura II" —II a cuatro voces— de Ramón Barce es una de las ocho partes de que se compone su "Nuevas polifonías", obra de vastas proporciones —sesenta minutos— escrita en 1970. Aunque varios de sus fragmentos son ya conocidos, así la "I Estructura", para dos pianos, confiamos en que su audición íntegra no se haga esperar.

En el trozo ahora escuchado, escrito para cuarteto de arcos, Barce aplica ciertos recursos contrapuntísticos —otros se reservan para las restantes partes— al "sistema (armónico) de niveles" que desde 1965 viene utilizando en sus composiciones. El discurso musical, merced a una sabia escritura, fluye de suerte que lo sucesivo, aun dentro de límites precisos, pueda simultanearse de modo distinto en cada ejecución. La pieza, pues, es irrepetible y, por lo mismo, el compositor

no la ha fijado gráficamente, confiando, en lugar de ello, cada una de las cuatro voces a su respectivo intérprete.

Como en otras obras de nuestro músico, el color y la expresión permanecen en segundo plano, velada ésta y atemperado aquél, primando sobre ambos aquellos valores que pueden ser considerados como estrictamente estructurales: líneas y volúmenes, resultantes de la superposición de aquéllas.

Que Ramón Barce es un compositor que desde bien temprana fecha renunció a esa "bendición del vestido" de que hablaba Schönberg, es cosa sabida. En lugar de adornarse con galas ajenas ha preferido hacerlo todo por sí mismo, elaborando una gramática musical cuyas deudas con el pasado son innegables, sí, pero en modo alguno más numerosas que las satisfechas al presente. A este respecto, y por lo que hace al fragmento que aquí glossamos, anotemos que, de una parte, la voluntaria renuncia al timbre y al matiz revela una concepción tan abstracta de la música como la de los polifonistas de la Baja Edad Media y, de otra, que todo afán restaurador o veleidad arqueológica son ajenos a la actualísima manera en que esa concepción se encarna. Sucede que, otra vez, lo más antiguo (¡que no viejo!) reaparece bajo nueva apariencia, pues la tradición no penetra sino así la música verdadera.

MIGUEL ANGEL CORIA

MIGUEL ANGEL CORIA: "PER ARCHI"

ESTRENO: ATENEO DE MADRID. HOMENAJE A GERARDO GOMBAU. CUARTETO CLASICO DE RTVE. 13 DE NOVIEMBRE DE 1975

En esta página, escrita para cuarteto de cuerda, Miguel Angel Coria parece rendir homenaje a la memoria de quien fue su maestro por



dos vías. La primera de ellas se establece por la insistencia sobre la nota sol, correspondiente a la triple G de Gerardo Gombau Guerra. La segunda consiste en el rigor formal dentro del que se desarrolla la obra, planteada en el tradicional primer tiempo de sonata. Son dos hechos sonoros que quizá, enmascarados por el lenguaje avanzado, no llegan al oyente medio, pero que están ahí, como fundamento de una música especialmente atractiva.

Dejando a un lado lo que podría ser el análisis de forma, se deben hacer notar los especiales efectos armónicos que Coria consigue jugando con una materia sonora con cierto carácter de murmullo, de particular plasticidad. Siguiendo las viejas reglas, hay un "segundo tema" contrastante que, efectivamente, posee carácter "temático" en sentido más tradicional. Se trata de algo como una iniciación de motivo, que en un compositor más apegado a las normas de escuela hubiera adquirido mayor amplitud.

La cohesión entre las cuatro voces está perfectamente lograda, con una indudable seguridad de escritura. Hay libertades que el compositor concede a los intérpretes y que en esta ocasión fueron discretamente aprovechadas por el Cuarteto Clásico de RTVE, respetuoso y serio: una ruptura a capricho en el desarrollo y la posibilidad

de estar afinando hasta que el público se impacienta.

Dentro de su brevedad, "Per archi" me parece obra muy notable, que puede figurar en puesto destacado dentro del catálogo de su autor.

CARLOS GOMEZ AMAT

AGUSTIN GONZALEZ DE ACILU: "HYMNE AN LESBIERINNEN".

ESTRENO: INSTITUTO ALEMÁN DE MADRID. I CICLO DE CONCIERTOS DEL LABORATORIO DE INTERPRETACION MUSICAL. ESPERANZA ABAD, SOPRANO. 4 DE NOVIEMBRE DE 1975.

En este arte sonoro que seguimos llamando música, la figura de Agustín González de Acilu, compositor de formación muy firme, resulta especialmente interesante. Las investigaciones, las experiencias fonológicas de Acilu van bastante más allá de lo que se ha realizado por otros músicos. Puede decirse que para este autor la palabra pierde todo valor semántico y se utiliza sólo desde el punto de vista fonético. Es decir, una palabra, para González de Acilu, es un pequeño conjunto de sonidos, que él maneja con absoluta libertad. Dentro de este camino, el "Hymne an lesbierinnen" me parece un logro muy particular; en primer lugar, porque la voz actúa a cuerpo limpio, sin el menor apoyo instrumental; en segundo, porque pocas veces se habrá realizado un, digamos, catálogo fonético tan amplio y completo.



La obra, compuesta en 1972, quizá no había sido estrenada por su radical dificultad. He de referirme forzosamente al arte de Esperanza Abad, en primerísima línea dentro de la interpretación de extrema vanguardia, capaz de desplegar todos los posibles efectos vocales. El texto del vienés Gerhard Rühm carece de significado, según nos indica el compositor, y seguramente por ello, le incitó a la aventura. Parece haber cierta relación entre el título y algunos fonemas utilizados. Acilu sigue esa misma línea, pero la verdad es que el oyente normal es incapaz de captar tales intenciones. Se juzga la composición por sus valores sonoros y atrae la atención por la increíble variedad que presenta, desde el grito al suspiro, pasando por todos los sonidos que puede producir el sistema humano de fonación. A alguien que no esté acostumbrado a estos experimentos, el "Hymne an lesbierinnen" le parecerá una serie de elementos sonoros inarticulados sin conexión ninguna. Pero hay que escuchar con cuidado, y así se advierte indudablemente la inteligente ordenación de un creador auténtico. Debemos pensar siempre que la intención de un artista es hacer arte, no ejercicios de laboratorio. Agustín González de Acilu, ha conseguido en su "Hymne an lesbierinnen" una página que podrá interesarnos como paso adelante en la investigación fonética, pero que también actúa de forma eficaz sobre nuestra sensibilidad.

CARLOS GOMEZ AMAT

TOMAS MARCO: "AGUR, GERARDO".

ESTRENO: ATENEO DE MADRID. HOMENAJE A GERARDO GOMBAU. JOSE LUIS OCHOA DE OLZA, BAJO. 13 DE NOVIEMBRE DE 1975.

A la manera de un "planctus" medieval, esta entrañable despedida de Tomás Marco a Gerardo Gombau, amigo de todos nosotros, está escrita para voz a solo. Es como un largo lamento sin texto. El compositor funda la línea general en las notas que sugiere el nombre Gerardo en la germánica y anglosa-

jona denominación por letras, es decir: sol, mi, la, se, correspondientes a G, E, A, D. Además de una particular línea melódica, se exigen al intérprete —el más adecuado en esta primera interpretación— una larga serie de efectos vocales de todas clases. Otras veces he hablado de cómo, en estas obras en las que el ejecutante cuenta con el factor de una amplia libertad, es más imprescindible su maestría. La imaginación y la fantasía del compositor tienen que apoyarse en las del intérprete, como en una pértiga, para poder saltar el nivel de la sensibilidad del oyente, sin lo cual, éste puede quedarse tan sereno en su indiferencia.

Tomás Marco ha prescindido aquí de todo recurso, dejando a la voz sola, sin el apoyo de instrumento alguno. Es por eso especialmente difícil la página, pero ahí está también el secreto de su expresividad. La voz humana es, en efecto, el instrumento más hondamente expresivo, aunque no cuente con la palabra articulada. Si otras veces el músico ha contado con el juego de timbres, en "Agur, Gerardo" ha realizado un ejercicio —artístico ejercicio, se entiende— de austeridad y severa autolimitación. El resultado es digno del mejor aplauso.

Al final, como en una sonora correspondencia al pensamiento poético unamuniano, Tomás Marco parece contemplar a la muerte como la madre amorosa que a todos nos ha de acunar.

CARLOS GOMEZ AMAT

TOMAS MARCO: "ULTRAMARINA". PARA SOPRANO, CLARINETE, PERCUSION Y PIANO. OBRA DEDICADA AL LABORATORIO DE INTERPRETACION MUSICAL (LIM).

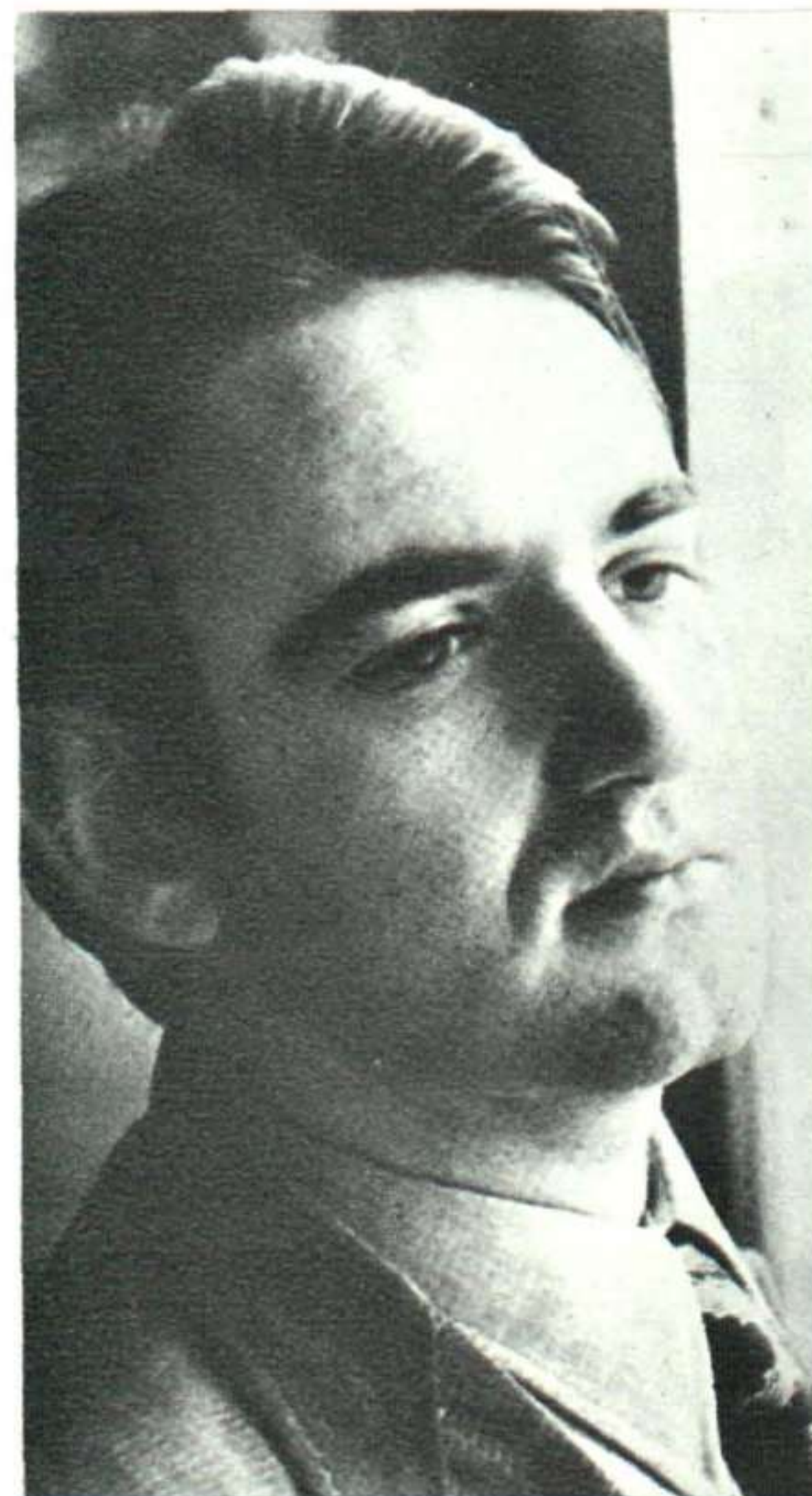
ESTRENO ABSOLUTO: 3 DE SEPTIEMBRE DE 1975, EN LA VICENZA, DENTRO DEL FESTIVAL DE LA BIENAL DE VENECIA. ESTRENO EN ESPAÑA: EL 4 DE NOVIEMBRE DEL MISMO AÑO, EN EL CONCIERTO DE PRESENTACION DEL LIM, CELEBRADO EN EL INSTITUTO ALEMAN DE MADRID.

La preocupación y el interés de Tomás Marco por multiforme acontecer humano de hoy y de ayer, unidos a su vasta preparación y a la profundidad de su bagaje cultural, determinan que bien —casi siempre— de modo expreso y directo, bien de manera más o menos velada —e incluso "velis nolis", podría llegar a decirse—, cada una de sus obras se relacione con tal cual parcela de aquel acontecer.

No es excepción la que se comenta. La concomitancia intelectual subyacente corresponde ahora a las consideraciones que le sugieren al compositor "la compleja y contradictoria aventura americana de los españoles, así como algunos de sus aspectos más insólitos, centrados en el episodio casi increíble del rebelde vasco Lope de Aguirre y su aventura amazónica". De ahí el subtítulo: "Epitafio para Lope de Aguirre".

Es "Ultramarina", pues, por esa dirección, absolutamente marquiñana. Mas no sólo por ella. En efecto, la utilización de ciertos elementos, americanos y vascos en esta ocasión, con reelaboración que impide prácticamente su reconocimiento, plasma, no obstante, en la página intención evocadora a través de ese sistema, pariente lejano y variante de la cita, tan querido de Marco. Por otro lado, el propio autor, cuando afirma que la obra no es sino "una especie de reflexión sobre el tiempo —tiempo histórico en este caso— y su percepción", no hace sino inscribirla de modo expreso en ese grupo de su producción, nutrido ya, que especula de uno u otro modo con el concepto temporal.

Y hay más: el aprovechamiento de técnicas vocales e instrumentales experimentadas por determinados intérpretes, aquí por la soprano Esperanza Abad y el clarinetista, también compositor, Jesús Villa Rojo —espléndidos ejecutores, junto al percusionista Anaya y el pianista Senosiain, del estreno madrileño—, a lo que quizá obedezca alguna mayor atención a voz y clarinete en el discurso general; el juego de tensiones expresivas, que no decae a lo largo de los doce minutos que dura la nueva partitura; el sutil pero inequívoco criticismo irónico que destila; el acento de desesperanza con



que concluye, son otros tantos ingredientes cuyo empleo, si bien no de la firma exclusiva de Marco, le es lo suficientemente familiar —originalizado, claro, con trazo propio— como para que, conjuntamente con los que se reseñan en el párrafo anterior, conformen una obra que responde auténticamente a su personalidad y que puede, con pleno derecho, hacer compañía a las que ya han comenzado a integrar, pese a edades y a inquietudes, una etapa de plenitud.

LEOPOLDO HONTAÑÓN

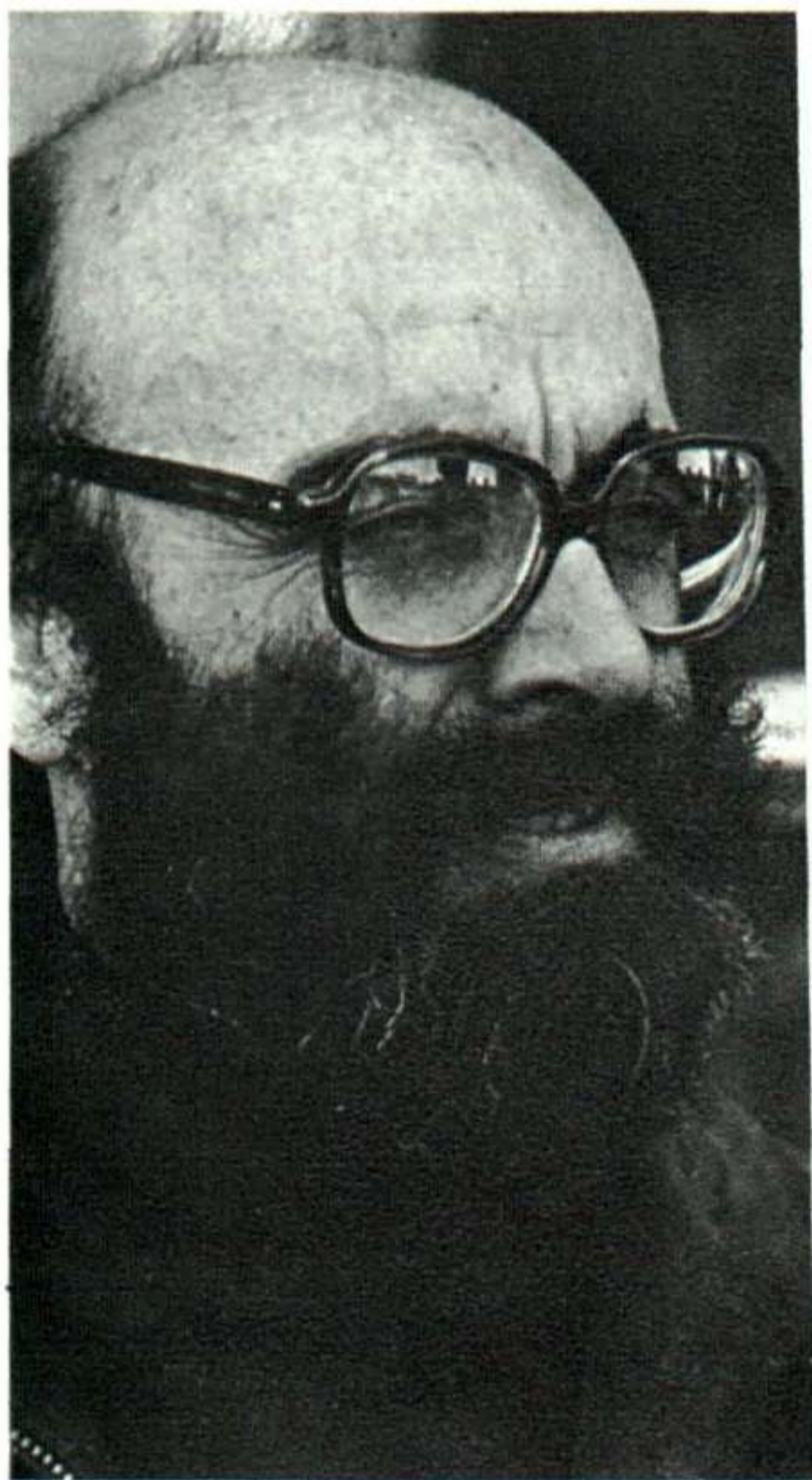
"AL SON QUE TOCAN", DE LUIS DE PABLO.

ESTRENO: MADRID 17/18/19-XI-75 (CONJUNTO VOCAL E INSTRUMENTAL; DIRECTOR: JOSE MARIA FRANCO GIL). HOMENAJE A ANTONIO MACHADO. FUNDACION JUAN MARCH.

Las tres obras encargadas por la Fundación Juan March en homenaje a Antonio Machado con motivo del centenario del nacimiento del poeta han tenido como mérito principal el haber dado cada una una visión distinta, y todas válidas, de

Machado, así como una visión de las preocupaciones de cada uno de los músicos. Han quedado diluidas todas las especulaciones previas sobre la dificultad de recrear o conectar con una estética machadiana a partir de la música de hoy, cosa que, personalmente, pienso que se ha conseguido en todos los casos.

Luis de Pablo, que en los comienzos de su carrera ya había compuesto unas "Canciones de Antonio Machado" para canto y piano, nos ofrece en "Al son que tocan" una visión personal y sugerente del mundo machadiano y una de sus mejores obras, al menos entre las de reciente gestación. Los textos han sido seleccionados dentro de un criterio uniforme que nos habla del Machado del dolor de España, y el desarrollo musical está plenamente acorde con ello. Los textos van recitados —magníficamente por cierto— en una cinta magnetofónica con la voz de José Luis Gómez, cinta que incorpora también material electroacústico. Además se emplea una soprano y cuatro bajos que actúan sin texto, tres trompe-



tas, arpa, percusión, piano-celesta y órgano Hammond. El discurso musical se organiza en torno a un fluir secuencial en el que la forma adquiere caracteres propios muy diferentes del concepto habitual de forma, pero no por ello inexistente. Las dos intervenciones vocales son pivotes en torno a los que gira el transcurso instrumental en el que se insertan a veces objetos sonoros (en el sentido pictórico de la incorporación de objetos externos) que tienen la misión de evidenciar el sentido de la obra. Así, una lenta cita de trompetas del Himno Nacional o una irrupción distorsionada de músicas militares. No creo que se trate propiamente de un "collage", sino de elementos esenciales a la obra, ya que no tienen una función de choque, sino de integración del sentido de la misma.

El mundo tímbrico que logra De Pablo es muy interesante y, lo que es más importante, está de acuerdo con las exigencias del material textual empleado. Nos encontramos ante un caso de asunción de un contenido literario a través de una configuración musical. Las intenciones de De Pablo han sido claras; los medios, adecuados, y el resultado, excelente.

TOMAS MARCO

TOMAS MARCO: "ECOS DE ANTONIO MACHADO" ("OPERA IMAGINARIA NUM. 1").

ESTRENO: FUNDACION JUAN MARCH. CONCIERTO HOMENAJE A ANTONIO MACHADO. CONJUNTO VOCAL Y ORGANO. DIRECTOR: JOSE MARIA FRANCO GIL. 17 DE NOVIEMBRE DE 1975.

El subtítulo "Opera imaginaria núm. 1" que Tomás Marco da a esta nueva obra, además de hacernos esperar una continuación en determinada línea, se refiere, según el autor, al aspecto narrativo de la obra y a ciertos movimientos que realizan los cuatro grupos de cantantes, un poco como si jugasen a

las cuatro esquinas. Estos desplazamientos, a mi modo de ver, no se justifican por necesidades sonoras, sino visuales. Es sabido que para Tomás Marco la música no es sólo algo que se oye, sino también algo que se ve y, sobre todo, algo que transcurre en el tiempo y que de alguna manera debe invitarnos a poner en hora nuestro reloj personal.

El sentimiento del tiempo, en nuestro compositor, no es precisamente el dramático y angustioso de los minutos que huyen, sino el más hondo de la medida vital que va marcada desde nuestra propia existencia. En esta ocasión, Tomás Marco se sirve de recursos rítmicos, producidos por los propios cantantes con los instrumentos más sencillos, como pueden ser maracas, claves, piedras, címbalos, panderos y sonajas. Además, en cierto momento, los cantantes se unen al órgano, que resulta como un punto de referencia, con otros instrumentos: armónicas, silbatos o sirenas.

La obra está planteada para cuatro grupos vocales, que cambian de lugar, teniendo cada individuo a su disposición el pequeño arsenal sonoro referido, y un órgano, que a veces es discreto fondo y otras se manifiesta en una explosión febril. Hay auténtica tensión interna, que puede o no reflejarse en el ritmo externo. Las voces se remansan en notas tenidas, muy en el estilo del autor, o despliegan un juego melismático particular. Los textos utilizados van como saltando de una voz a otra, en una manifestación de unidad, aunque a primera vista pueda parecer de dispersión. Marco no ha utilizado solamente fragmentos de poemas, característicos todos del pensamiento machadiano y alguno hasta tópico del Machado más conocido, cosa que seguramente ha sido buscada con plena conciencia por el músico. Se escuchan también algunas frases del admirable libro "Juan de Mairena", en el que el poeta, entre burlas y veras, expuso sus ideas filosóficas y vitales.

Se ha dicho que Antonio Machado expresó cosas de arte mayor en versos de arte menor. Por el camino de la sencillez, Tomás Marco ha sabido acercarse perfectamente a la figura del gran español. Este es un

homenaje hecho desde el fondo, con amor auténtico, que no se queda nunca en la superficie.

CARLOS GOMEZ AMAT

AGUSTIN GONZALEZ ACILU: "G. G. G. IN MEMORIAM"

PARA VOZ, VIOLIN, VIOLA Y VIO-LONCHELO. ESTRENO: ATENEO DE MADRID, 13 NOVIEMBRE 1975. INTERPRETES: JOSE LUIS OCHOA (VOZ) Y ELEMENTOS DEL CUARTETO CLASICO DE RTVE.

Como todas las obras estrenadas en la sesión ateneística del 13 de noviembre de 1975, ésta de Agustín González Acilu, está escrita en recuerdo de Gerardo Gombau Guerra (esas son las tres G del título), y en 1972.

Dos rasgos estilísticos se manifiestan en la obra: la flexibilidad temporal y el tratamiento de la voz. El primero se consigue no sólo por el cambio de compás casi constante, sino por la alternación de compases de tipo fijo con otros que dependen solamente del material que contienen y muy especialmente de los efectos de la voz. En general ésta trabaja sobre zonas prácticamente no compaseadas. El ritmo fijo alterna igualmente con el ritmo no fijo; todo ello busca la flexibilidad por el contraste de lo determinado con lo indeterminado.

En cuanto al tratamiento de la voz, es sabido cómo González Acilu extrae de ella rendimientos insospechados. No se trata, por supuesto, de meras novedades en la emisión o en timbre; éstas serían en todo caso los efectos externos de una renovación profunda. Lo que importa al compositor es la palabra, en su sentido más hondo, más racional y también (y en esto no hay paradoja) más mágico. Lo que la palabra dice por sus asociaciones fonéticas y lo que dice por sus asociaciones concep-

tuales; el juego infinito entre el núcleo significativo y sus concéntricos campos semánticos, fonéticos y evocativos. En este caso, el texto consiste en algunas frases escuchadas al propio Gerardo Gombau; las frases son presentadas y luego brevemente elaboradas por medio de procesos de notable belleza y eficacia, procesos que deslizan el material semántico hacia regiones más abstractas, pero no por ello menos expresivas.

RAMON BARCE

TOMAS MARCO: "AUTODAFÉ"

ESTRENO: FINAL DEL II CONCURSO DE COMPOSICION DE MUSICA DE CAMARA DE LA CONFEDERACION ESPAÑOLA DE CAJAS DE AHORRO. TEATRO REAL DE MADRID. JEAN-PIERRE DUPUY, PIANO. CONJUNTO INSTRUMENTAL. DIRECTOR: JOSE MARIA FRANCO GIL. 2 DE DICIEMBRE DE 1975. OBRA GALARDONADA CON EL PRIMER PREMIO, ARPA DE ORO.

El autor subtitula a su obra "Concierto barroco número 1". La definición instrumental que figura en la partitura me parece insustituible para situar el conjunto sonoro: "concierto para piano principal, tres grupos instrumentales, órgano obligado y un eco de violines". Estos tres violines, a manera de eco lejano, conseguirán plenamente su bello efecto cuando, según indica el compositor, se coloquen en un lugar distante de la sala. Como en otras obras de Marco, hay cambios de situación en los instrumentistas, justificados en cuanto al sonido cuando existe una distancia suficiente.

"Autodafé" es obra llena de contrastes, con momentos de exasperación sonora en los que el órgano, electrónico en este caso, añade su voz de misterio. El piano, con "clusters", "glissandi" o figuras insistentes, resulta, si no protagonista absoluto, sí personaje importantísimo. Es un centro de atracción, un polo hacia el que converge todo lo demás. Las citas a que el autor se refiere resultan irreconocibles en la audición, pero eso es lo que se busca.

El título en francés, "Autodafé" —palabra que, según los franceses, procede del portugués y no del castellano— resulta así más terminante y concreto. El auto de fe, mediante este recurso, parece estar contemplado desde fuera y situado en una época determinada, aunque resulte símbolo de todo nuestro gran ciclo histórico, visto desde un punto artístico.

Como casi siempre, Marco plantea la música a partir de una alta perspectiva cultural. La referencia al barroco también tiene su significación profunda. El barroco está tomado aquí en cuanto elemento temporal —siempre el tiempo como preocupación constante en el compositor— y como fenómeno que nos señala algunas importantísimas características de nuestra cultura. El ornamento en el espacio tiene su correspondencia en el tiempo. Se puede pensar cómo el barroco, con sus desbordados adornos, que son factores superficiales e inmóviles en lo arquitectónico o en lo decorativo, tiende continuamente al movimiento, a una especie de lanzamiento hacia el infinito. De esta forma la superficie se convierte en fondo, en el fundamento, pues ese carácter externo resulta ser precisamente el eje alrededor del que se mueve toda la concepción del barroquismo. Si nos ceñimos al barroco musical, veremos que en él la base no es precisamente la riqueza de ornamentación, sino la fuga, las voces en contrapunto persiguiéndose unas a otras de una manera que podría ser infinita si la técnica del compositor no da la solución de continuidad.

Tomás Marco nos ofrece en su "Autodafé" una reflexión histórica sobre el arte español, viendo con razón al elemento barroco —aunque no se llame así es igual— como definidor, no sólo de lo culto, sino de lo popular. El músico se obliga a un distanciamiento que no puede forzarle a dejar de ser lo que es: un artista español que busca en su propio espíritu el eco del pasado.

Si aseguro que "Autodafé" es obra significativa en la producción de Tomás Marco, eso quiere decir que es importante en la música española de nuestro tiempo.

CARLOS GOMEZ AMAT

RAMON BARCE: "ETERNA".

ESTRENO: MADRID, 4 DE NOVIEMBRE DE 1975 (GRUPO LIM). ESPERANZA ABAD, JESUS VILLA ROJO, JOAQUIN ANAYA, RAFAEL SENOSIAIN. INSTITUTO ALEMAN.

No es raro que una personalidad musical tan ampliamente cultivada y especializada en otros temas de la cultura se haya interesado en algunas de sus obras por una más amplia visión cultural de la obra musical. Esto es muy positivo ya que, a mi juicio, lo que ha faltado muchas veces a ciertas obras musicales españolas, incluso de calidad, es una mayor hondura y amplitud de miras en cuanto a sus objetivos y entornos culturales.

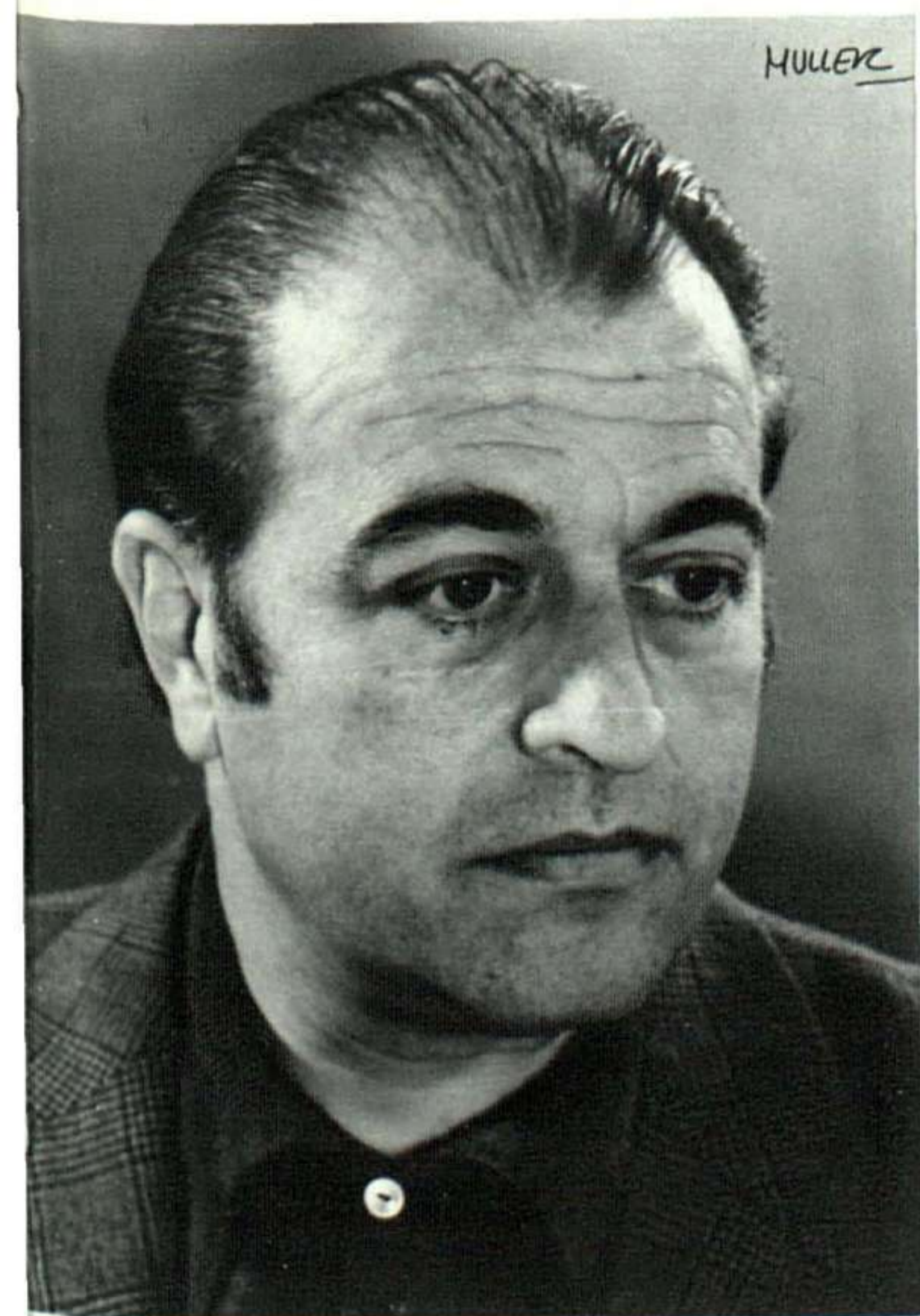
"Eterna" es una obra que puede clasificarse plenamente en este tipo de preocupaciones, ya que, si he entendido bien su mensaje, nos pone ante un problema apasionante: la eternidad de ciertos aspectos básicos de la cultura, e incluso de la escritura musical, vistos, sin embargo, desde un muy riguroso prisma personal y actual. Ya la escritura a cuatro voces es un signo claro de lo

dicho. No se trata de que sea una obra para cuatro ejecutantes, sino que, además, está concebida como una escritura cuatripartita en sentido fundamental y a pesar de la existencia de diversos solos. La línea vocal está tratada, sin por ello olvidar la especificidad de la voz, con los criterios generales de las demás voces instrumentales y apenas emplea texto, salvo fonemas y palabras aisladas tomadas de Hölderlin y de su visión paradisíaca de Grecia, aspecto en el que insistiremos más adelante.

Desde un punto de vista de la férrea unidad que la obra muestra, hay que decir que Barce continúa desarrollando su particular sistema de "armonía de niveles" (en este caso el nivel llamado si bemol IV), que confiere unidad a la pieza sin necesidad de utilizar la tonalidad tradicional ni la serie dodecafónica. Al propio tiempo, hay un criterio de flexibilización formal a través de un sistema de superposiciones métricas libres que Barce ha venido utilizando con éxito desde "Canadá

trío". De la dialéctica entre esta libertad y el campo armónico creado surge una obra a la vez onírica y real que puede conceptuarse entre las más perfectas conseguidas por su autor, y también entre las que presentan una más compleja problemática. Antes nos referíamos a la visión de la Grecia ideal de Hölderlin y aquí puede estar una de las claves de la obra. No tanto, creo porque Barce aluda exclusivamente a este tema, sino porque es usado por él como paradigma de toda esa supervivencia de elementos que "Eterna" refleja. Nos encontramos ante una obra de recuperación de ciertos valores compositivos, una pieza que, además, elude conscientemente todas las apariencias de vanguardismo externo y de experimentación instrumental. Y, sin embargo, es una obra muy nueva, porque en ella lo original priva sobre lo novedoso. Barce ha conseguido un triunfo total en el reto que se había impuesto a sí mismo.

TOMAS MARCO



BIBLIOGRAFIA

PEDRO ANTONIO DE ALARCON. DOS DIAS EN SALAMANCA.

PROLOGO DE ALBERTO NAVARRO.
26 ILUSTRACIONES DE LA EPOCA. LIBRERIA CERVANTES. SALAMANCA, 1975.

No puede ser más encomiable la tarea que a cabo está llevando el editor de esta clásica guía-libro de viaje dedicada a la ciudad del Tormes, allá por los años en los que se inauguró el ferrocarril Medina del Campo-Salamanca. Empeñado está el editor, como decíamos, en exhumar del olvido —o del descuido— aquellos textos más clásicos para la historia de la ciudad, entre otros, los magníficos volúmenes de Villar y Macías, de los que nos ocuparemos cuando aparezca el último de ellos. Obras buscadas por eruditos y

bibliófilos, siempre interesantes y apreciadas, es de agradecer su reedición, máxime cuando se hace con la dignidad con que se ha hecho la de este libro de Alarcón que ahora nos ocupa.

Recordamos la que, en 1950, imprimiera Afrodísio Aguado en su colección "Más allá", con sobrecubierta dibujada por Eduardo Vicente y agotada hace años. La reedición que merece estas líneas está magníficamente ilustrada con fotografías y dibujos de "La Ilustración Española y Americana" que nos presentan a la ciudad y a sus pobladores tal y como eran cuando don Pedro Antonio les visitó en octubre de 1877, dos años después de publicar **El Escándalo**.

Han pasado los años —casi un siglo—, y, como advierte Alberto Navarro en su prólogo, "hoy podemos estar o no de acuerdo con los gustos y juicios de Alarcón, pero creo que **Dos días en Salamanca**, a pesar de la rapidez de la visita, sigue siendo la descripción más viva, amena y poética que hasta ahora ha inspirado la vieja ciudad del Tormes".

Destaquemos la intervención de Jesús Sánchez Ruipérez en esta edición, por él dirigida e ilustrada con ese cariño y esfuerzo que siempre ha puesto en las cosas de su ciudad.

L. S.

JEAN DUBUFFET: "ESCRITOS SOBRE ARTE".

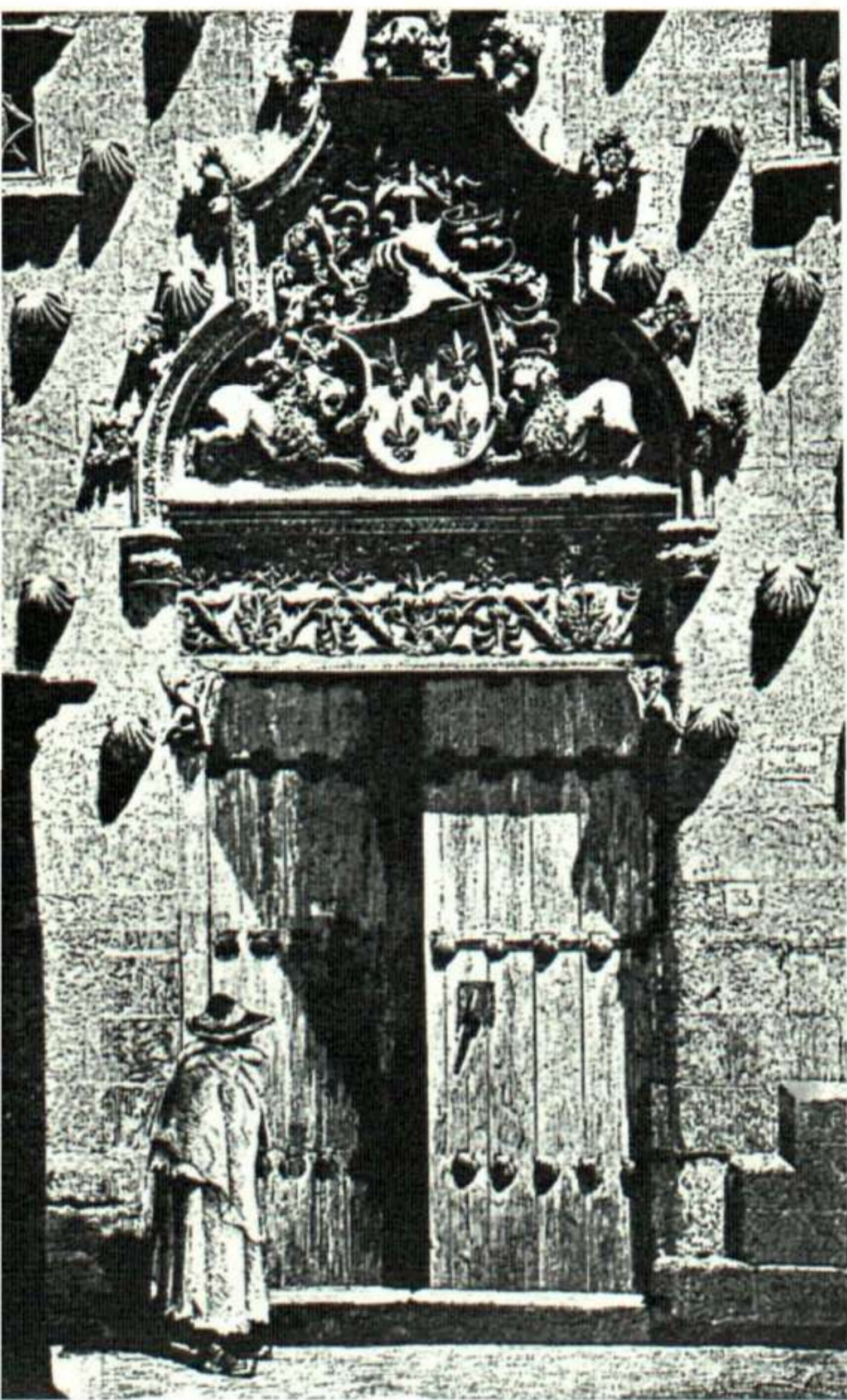
BARRAL EDITORES. BARCELONA, 1975.

Nacido en 1901, en El Havre, tras ejercer distintas ocupaciones, Jean Dubuffet no se dedicó de lleno a la pintura hasta 1944. Desde entonces, a su singular aventura plástica, que le ha colocado en la primera línea entre los grandes creadores de este siglo, enriquece su personalidad, su faceta de teorizador sobre el arte y la literatura y de creador literario, pues, como en tantos casos de grandes artistas plásticos, es también un no desdeñable poeta.

Su interés por la pintura la manifiesta con esta afirmación: "Hay personas para quienes la pintura es

una pasión, que harían cien kilómetros a pie para ver un cuadro, que se privarían de comer durante días para poder comprar algún dibujo, alguna imagen. Este es mi caso". Y, más contundente en sus afirmaciones, dice también: "La necesidad del arte es para el hombre una necesidad totalmente primordial, tanto o, quizá, más que la necesidad de pan. Sin pan, el hombre se muere de hambre, pero sin arte se muere de hastío". Pero, claro es, la concepción que tiene del arte Dubuffet es muy amplia y va más allá de los ámbitos de las manifestaciones tenidas tradicionalmente por artísticas para situarlo en cualquier actividad humana. A Dubuffet le interesan también las artes que carecen de nombre, "... arte de andar, el arte de echar el humo de su cigarrillo con gracia o desenvoltura. El arte de seducir. El arte de bailar el vals, el arte de asar un pollo, el arte de dar, el arte de recibir".

En sus escritos, de la misma forma que en su obra y en sus actividades de organizador y difusor de actividades artísticas, Dubuffet está de parte de un arte anticonvencional, vivo, que nada tenga que ver con ningún tipo de reglas, sino que se manifieste de una manera espontánea, como el arte de los niños. Por eso defiende cualquier aspecto de la creación que se dé al margen de cualquier tipo de habilidad aprendida más o menos adrede y aceptada, bien sea de una manera general o entre una élite. Y, sobre todo, le interesa un arte divertido, en el que cualquiera encuentre un interés inmediato que esté al margen de la perfección o la habilidad con que se haya realizado. E incluso Dubuffet se inclina por una cierta torpeza en la ejecución, por eso encuentra que si tienen interés los cuadros de los artistas ingenuos es porque, a pesar de pretender hacer un arte que se asemeje al de los museos, que para él generalmente resulta bastante aburrido, no han podido evitar una creadora torpeza de ejecución, que es lo que les salva. Así, consecuente con sus ideas, no ha dejado, al par que ha ido creando su portentosa obra, de realizar actividades en



beneficio de la manifestación artística que él ha difundido con el exacto concepto de "Art brut". El está contra lo que califica de arte prudente, y afirma: "¡El arte sólo está hecho de embriaguez y de locura!". Y apoya la idea de que esta embriaguez creadora la posee, de un modo esencial, el hombre por el hecho de serlo, y así, en los pueblos primitivos y tenidos por salvajes, el artista es cualquier hombre que después de sus actividades habituales para procurarse el sustento, en un rato de ocio realiza con cualquier material y herramienta un objeto, una escultura o una pintura, a las que no les suele faltar la inventiva y la fantasía. Para este artista, el arte debe divertir, atemorizar o inquietar, lo que en modo alguno debe ser aburrir, pues un arte que produce aburrimiento, que está lleno de seriedad, es totalmente inútil. Y, así, aconseja: "Adornad vuestras casas con cuadros que sean unas fiestas, que transformen a vuestros hogares en unas fiestas". Su anticonvencionalismo frente a los conceptos tradicionales del creador y su alta idea del hombre normal le lleva a afirmaciones como éstas: "Se acabaron los grandes hombres, ya no hay genios... No son los hombres los que son grandes, sino el hombre. Lo maravilloso no es ser un hombre excepcional, sino ser un hombre". Y como tal, por supuesto, de una manera real o en potencia, un creador, en cuanto se encuentre poseído de esa embriaguez creadora. Y esa alta tensión artística, para Dubuffet, está generalmente ausente del arte aceptado como tal y la encuentra en las manifestaciones tenidas por marginales, en los valores salvajes.

Dubuffet, que tan sagazmente ha penetrado en una zona interesante e inquietante de la producción artística y que es coleccionista, defensor y difusor del arte en bruto, es también un hombre muy cultivado, como lo prueban sus escritos. Y un sagaz crítico, no sólo de arte en defensa de su aspecto, que considera más interesante; además posee extraordinarias dotes de crítico literario. Su escrito sobre Celine es una pieza ejemplar en este aspecto.

En suma, el artista Dubuffet, en cuanto a escritor y teorizador, posee el don de hacernos atractivas sus ideas, que no es preciso compartir totalmente para encontrar estimulantes y atractivas.

A. FERNANDEZ MOLINA

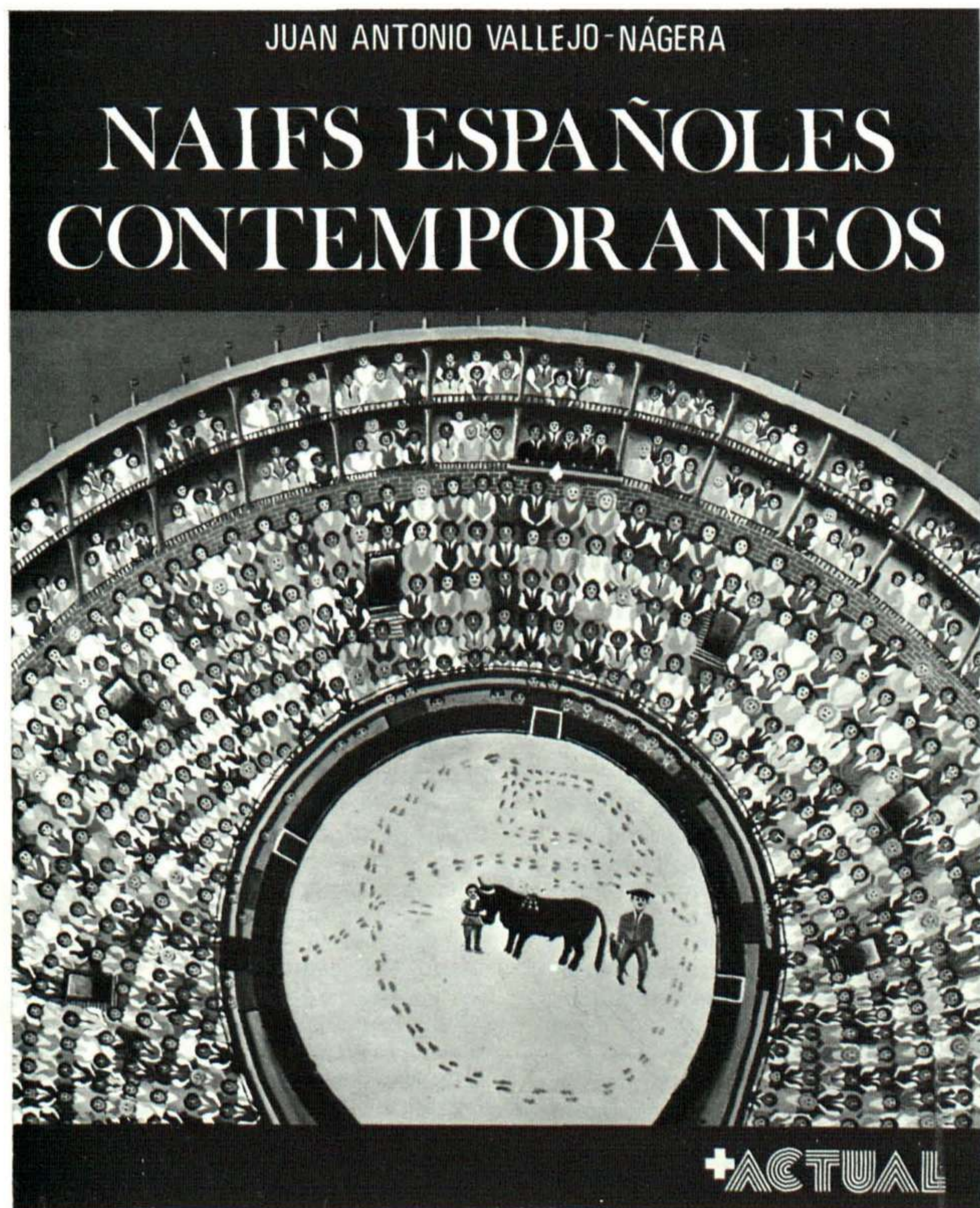
JUAN ANTONIO VALLEJO-NÁGERA: "NAIFS ESPAÑOLES CONTEMPORANEOS"

MAS ACTUAL. MADRID, 1975.

Como consecuencia del descubrimiento de las artes de los pueblos primitivos, el infantil y el de los trastocados mentales (atiéndase cómo olvido adrede el prehistórico), a principios de nuestro siglo se completó la suerte con la novísima estimación de los **naives**, introduciéndolos paso a paso en exposiciones, ensayos, historias y mercados.

El pintor **naïf** ha tenido garra. En particular, interesa a los profesionales del arte y, muy en concreto, a los que se movieron o mueven en disidencias y antiacademismos.

Todos los **naives** tienen algo de primitivos, niños y locos; y, sin embargo, forman realidad independiente, como inconfundibles entre sí son lo pueril, lo alienado y lo "aborigen". Del alienado, el **naïf** posee la obsesiva mismicidad personal —autobiográfica—; del niño, el impulso activo creador, y del primitivo, su incapacidad de progresión, su estatismo mental. Pero es otra muy distinta cosa. De las dosis en que cada una de esas tales concomitancias funcionen dependerá que llamen más o menos la atención en él la distancia —enajenación— de las lógicas y convenciones circundantes, su candor o su parálisis intelectual —es decir, su afinamiento en componendas intelectuales con que se dan por explicados su universo y su vida, su quehacer—.



Los **naives** pintan. No suelen esculpir, porque la escultura —salvo el relieve, que, para Leonardo, pertenecía al dibujo y lo pictórico— no propicia la narración. Y el **naïf** es casi siempre tan descriptivo como relator. Tiene un mundo que es tan interior como exterior, demótico en ambos casos; inculto, si andamos en comparanzas con los altos productos de la llamada y museada cultura. Un mundo interior que, a veces, consiste en una determinada postura contemplativa —interpretativa— de lo que le es externo y le maravilla; que, otras, se ensimisma; ora, en grado normal de introversión, ora, sumido en lo onírico o lo subconsciente; ora, dando rienda suelta a su íntima fantasía o al demonio familiar, de lo erótico, si bien decoro y pudor sean características frecuentes del **naïf**. El **naïf** cuenta con un mundo exterior del que se vale como quien quisiera poseerlo íntegro, despojándose en su representación, y que, cuando en su obra desaparece del todo, más vale suponer un caso psicopatológico o una inconsciente pero burda falsedad. Lo de fuera, lo que se ve, tiene capital importancia para los más de los **naives**, hasta el punto de que su captación —versión...— se hace con miras y procedimientos incisivos, de hechura minuciosa y perfeccionista —intencionalmente tal—, hiperreal hasta caer en lo mágico. Lo visible es para los **naives** algo deslumbrador. De ahí la clarísima luminosidad de muchos de ellos, su amor a las tintas brillantes e incluso detonantes; de fulgor cromático que siempre semeja parecerles poco. El **naïf** valioso —no todos lo son...— es un adulto de vivaz psiquismo, de fuertes reminiscencias infantiles —lo que no implica que su arte y personas se puedan confundir con los del niño— y con una doble necesidad de comunicación y de realización individual. La completa puerilidad es factor que sirve para descartar supuestos **naives**.

Sabido es. También los **naives** proliferan en cierto género de decorativismo que a ellos les suele ser todavía más adecuado para ejercer el **horror vacui**, los simetrismos y reiterarse en la ley de la máxima dimensión, mal llamada “de la frontalidad”. A mi entender, los **naives** ornamentalistas son los de menores vivencias y vividura.

Esto, y más que se me alargaría demasiado, se me viene a la pluma a la vista y lectura de la excelente edición de los “Naïfs españoles contemporáneos”, del doctor Juan Antonio Vallejo-Nágera, obra en la que se

presta indudable servicio entre nosotros para el conocimiento del tema. Vallejo-Nágera nos procura una nómina extensa de autores: Domingo Angulo Andrés, Lorenzo Aparicio Sanz —El Boliche—, Rosario Areces, Isidro Carrascal, María Dolores Casanova, Argimiro España, Vicente Ferrer Vicente, José María Finó, Tomás de la Fuente, Higinio Mallebrera, Vicente Pérez Bueno, Miguel Rivera Bagur, Fernando Rodríguez Fernández, Carmen Rovira, Manuel Sánchez Fernández, Antonio Soria Pareja, Domingo Uriarte, Miguel García Vivancos. Siguiendo luego con los que juzga de estilo **naïf** entendiéndolos como no exactamente **naives**: Juan Antonio Aguirre —muy versado crítico, particular conocedor del tema—, Manuel Blasco Alarcón, Juan Borrás Ausias, Oscar Borrás Ausias, Mari Pepa Estrada, Marta Figueroa y Melgar, Tomás Flores Camargo —Tomasito—, José Luis Lantero Balaúnde —Pipo—, José María Martínez-Pardo, Tomás Meca, José Muncunill, Juan Pueyo, Carmen Ramírez, Esperanza Ridruejo, Marta Rodríguez Salmones, Belén Saro, Salvador Villar y Puente, Isabel Villar —muy diestra pintora, tan clarividente como mágica, pero no **naïf**—. Y, por último, el propio autor del libro, comentado por Juan Ramírez de Lucas, pues conocido es que Vallejo-Nágera pinta como **naïf** además de dar pruebas de particular inteligencia en el conocimiento del tema.

Editada su obra con la mayor dignidad y bellas láminas en color —así como unas cuantas más en blanco y negro—, es aportación importante a la materia: Por cuantos autores recopila, por sus apreciaciones y comentarios y por la transcripción de abundantes retazos autobiográficos de los **naives**, ya que huelga decir que en ellos es de capital significación saber cómo ven y entienden su vida y su vocación pictórica. Porque, para el **naïf**, pintar es un acto vital de primer orden; a escala psicológica **cuantitativa**, de mayor importancia que para los artistas de lo supracultura. Estos, si de talento, si de verdad artistas, pueden ser otra cosa, realizarse por otras vías. (Alguien ha dicho que muchos de los maestros del Renacimiento italiano, con Leonardo a la cabeza, hoy hubieran sido científicos, técnicos creadores.) Mientras que los **naives** requieren pintar para ser y estar, en su vida y en la de los demás. De ahí su fuerza. Su autenticidad. De ahí que nos atraigan tanto, a pesar de su

falta de “profesionalidad”. Aunque eso de lo profesional es tecla en la que habría demasiado que tocar. Casi tanto como en la misma de los **naives**.

Por último, permítaseme —perdóneseme— una tan impertinente como personalísima información. Tratando Domingo de Angulo, Vallejo-Nágera me cita como “organizador” de las exposiciones del grupo artístico de Standard Eléctrica. Naturalmente, yo intervenía en la organización y calificación de esas tales —con Vázquez Díaz, Hierro y otros más—, pero mi misión fue la de dirigir y adiestrar en la práctica del arte a aquel grupo. Poniendo en marcha experiencias, teorías y sistemas propios, logré que cada cual discurriese por su verdadera senda individual. Así surgió un **naïf** como el admirable Angulo o un “profesional” como Mariano Peláez. Son tan importantes para mí los años vividos tratando y formando a los entrañables componentes de aquel grupo, que no he sabido vencer la estúpida tentación de aclarar lo que ahora aclaro.

Deslices personales aparte, lo mejor será que el lector curioso, el catador de arte y buenos libros, entre en harina de **naives** habiéndose las con la en verdad plausible y sugestiva empresa de Vallejo-Nágera.

J. DE LA P.

CECIL GOULD. LEONARDO, THE ARTIST AND THE NON-ARTIST.

WEIDENFEL AND NICOLSON. LONDRES, 1975.

Fue Burckhardt el primero en calificar como “Homo universalis” al hombre ideal del Renacimiento. Desde entonces, desde el siglo pasado, la Historia y el Arte han dedicado tan inalcanzable epíteto a diversas figuras, sin que críticos ni historiadores hayan alcanzado la unanimidad en sus criterios. Cecil Gould tercia en tal debate, empeñándose en demostrarnos que fue Leonardo el más cualificado de todos los renacentistas, el primer “Homo universalis”, estudioso de las matemáticas, la música, la arquitectura, la ingeniería, la anatomía y otras ciencias aplicadas entonces nacientes, hasta el punto de que bien puede considerarse como protoinventor de la mitad de los asombrosos logros del mundo moderno, pionero de la

LEONARDO THE ARTIST AND THE NON-ARTIST BY CECIL GOULD



ciencia-ficción. Sus intereses y dedicaciones extra-artísticas fueron tan importantes como sus obras netamente artísticas.

Leonardo tenía una gran inteligencia teórica y nada práctica. Su afán por descubrir y experimentar le urgía ardientemente, obligándole a abandonar muchas de sus obras cuando aún no estaban terminadas. El hecho de que —en otros casos— sus ingeniosos “inventos” no “funcionaran” tampoco mengua su extraordinario afán de búsqueda, su universal curiosidad. Además, según el autor de este bello libro, no ha habido persona capacitada para juzgar y valorar los logros de Leonardo en tantos y tan variados campos de actividad ni para decidir —por consiguiente— si en estas facetas fue “as marvelously gifted as he was in painting”.

M. S.

JUAN EDUARDO CIRLOT: “POESIA”.

EDITORIA NACIONAL, MADRID, 1975;
340 PAGINAS; 15 x 21.

La crítica de arte más eficaz se ha realizado por los poetas, al menos

desde Baudelaire hasta ahora. Quizá sea una crítica intuitiva, fuera de la metodología estética, pero resulta hábil y suele acertar siempre, que es lo importante. Este es el caso de Juan Eduardo Cirlot, uno de los críticos de arte que mejor han profundizado en la comprensión de los varios movimientos vanguardísticos de nuestro siglo, a la vez que ponía su enorme cultura en juego para aproximarse a la identificación del fenómeno simbolista.

Es mucho más conocido, desde luego, el crítico de arte que el poeta. Obras como el **Diccionario de símbolos**, por ejemplo, y aunque se trate de un tema muy especializado, alcanzaron grandes tiradas, mientras que sus libros de versos aparecieron casi todos en ediciones privadas. Aquí se produce un círculo vicioso difícil de evitar: ¿fue el poeta Cirlot poco conocido por la escasa distribución de sus libros de versos, o resulta que sus libros de versos no se distribuían porque Cirlot no interesaba ni siquiera a esas élites cultas que suelen leer versos?

Sea como fuere, lo real es que Juan Eduardo Cirlot ha muerto sin haber conseguido ver reconocida su calidad poética. Desgraciadamente, ni siquiera alcanzó a presenciar la salida de esta amplia antología que acaba de darnos Editora Nacional, ya que su autor falleció en 1973. El volumen se había encomendado, por decisión del propio poeta, a un crítico joven y también de vastísima cultura, Leopoldo Azancot, quien ha procurado seguir siempre las orientaciones del poeta para ofrecernos esta antología enmarcada por dos fechas bastante próximas: 1966-1972.

Traer a estas páginas de nuestra revista el nombre de Juan Eduardo Cirlot se justifica por su condición de ensayista de arte, pero además hay que prestar mucha atención a su poesía permutatoria, basada sobre todo en una experiencia musical. No fue Cirlot un poeta fácil, ni lo intentó; el hecho de que él mismo recogiese en ediciones privadas sus versos y se los enviara a sus amigos, sin cuidarse por la crítica o las antologías tan en uso, demuestra que su afán se hallaba muy lejos de la notoriedad o del mercantilismo en que caen ciertos poetas especialistas en juegos florales y concursos. Para Cirlot, por supuesto, la poesía era otra cosa: era un arte capaz de expresar sus sentimientos al máximo y de ponerle en contacto con un mundo especial ajeno al tiempo y al espacio.

Azancot explica con acierto que Cirlot fue un “poeta maldito”, pero no a la manera de Nerval o Baudelaire, por ejemplo, sino como escritor marginado que debió vivir en un medio burgués que le era hostil y al que nunca se quiso someter. Por eso editaba por su cuenta los libros de poemas, al margen de los montajes editoriales en uso. Un núcleo muy pequeño de lectores entusiastas, entre los cuales se hallaba Leopoldo Azancot, le animaron a continuar esa labor.

Uno de sus hallazgos poéticos más destacables es el de la poesía permutatoria, que se coloca dentro de las renovaciones experimentales más notables. El mismo aclaró que llegó a ese descubrimiento en la primavera de 1954, de una forma espontánea, al leer la conocida rima de Bécquer sobre la vuelta de las oscuras golondrinas. No abandonó del todo la permutación, por más que alternase ese estilo con otros, incluso dentro de la métrica más ortodoxa, como es el soneto. En el volumen que comentamos hay ejemplos de todos sus estilos o métodos poéticos.

En síntesis, lo que Cirlot consiguió con las palabras es semejante a lo que el músico austriaco Arnold Schönberg llevó a cabo con los sonidos en lo que se conoce como música dodecafónica; consiguió reducir los elementos caóticos a un número tan escaso, que era factible el establecimiento de todas las combinaciones posibles entre los mismos. Con ello lograba explotar totalmente un sector del campo de lo inconsciente. Su poemario **Con Bronwyn** (1970) lleva esta nota aclaratoria: “Este poema está escrito en parte oyendo los **Gurrelieder** de Arnold Schönberg”.

Al principio combinó los versos; es decir, el poema inicial pasaba a modificar la estructura métrica en los siguientes, de forma que el primer verso ocupaba el lugar de otro y éste sustituía a otro más. En seguida las permutaciones alcanzaron no ya al verso, sino a la palabra, y las letras cambiaron sus lugares formando series de letras, no siempre legibles al unirse varias consonantes seguidas.

Según explica Leopoldo Azancot en su documentado prólogo, esta técnica se apoya también en el experimento místico del judío aragonés del siglo XII Abraham ben Samuel Abulafia, hombre extraordinario, gran viajero y visionario, inventor de una doctrina basada en la combinación de las letras sagradas para llegar mediante ellas a un

nuevo estado de conciencia meditativa.

Añadamos unas frases para aludir al ciclo de Bronwyn, tan característico de Cirlot, y que Azancot apoya en el amor sufi: a lo largo de seis años y de diecisiete libros, el poeta compuso una "quête" a la manera medieval para cantar a la actriz Rosemary Forsythe en su actuación en "El señor de la guerra", de Schaffner: primero fue cantada como mujer, pero pronto se convirtió en su Daena, el yo celeste que espera al alma del hombre para recogerla al tercer día, según los mazdeístas, y por fin fue el yo femenino de la divinidad.

ARTURO DEL VILLAR

M. OSSORIO Y BERNARD: "GALERIA BIOGRAFICA DE ARTISTAS ESPAÑOLES DEL SIGLO XIX".

EDICIONES GINER. MADRID, 1975.

Se publicó la primera edición de este libro en 1868. La segunda —que ahora se reproduce en facsímil—, quince años más tarde.

Explica el autor sus propósitos y desventuras, cómo la consulta y lectura del **Diccionario** que J. A. Ceán Bermúdez había dedicado a los artistas del siglo XVIII le incitó a completarlo y a continuarlo, pues Ceán sólo incluyó a quienes vivieron y murieron en el XVIII: "No quiso siquiera dar cabida en su libro a los que fallecieron en los últimos meses del año 1799, y mucho menos a los que cobraron su postrera enfermedad en el siglo de la filosofía y la trocaron por el descanso en el de las luces". No siguió igual criterio Ossorio y Bernard, pues incluyó en su **Galería** hasta a "esos jóvenes que se llaman Rosales, Gisbert, Gonzalvo, Fernández Pescador y Suñol". Más de tres mil artistas recoge en esta **Galería**, que, en su segunda edición, "puede conceptuarse como un libro completamente nuevo, pues abraza todas las noticias biográficas hasta fin del año 1883, y aparece ilustrada con retratos y reproducciones de las obras más notables de la pintura y estatuaría moderna".

Asombra, casi un siglo después, cuán poco han variado los criterios estéticos y, por consiguiente, la valoración que de las grandes obras y de los grandes artistas se hizo en su tiempo y se hace ahora. Goya es el artista del siglo. "Hay nombres en la historia de las artes que encierran en sí solos toda una época y representan una escuela. El de Goya, cuya reputación es universal, se encuentra en este caso". Junto a Goya, el autor destaca a Alenza, Casado del Alisal, Vicente López, Carlos de Haes, Fortuny, Madrazo y Rosales, es decir, casi los mismos artistas que, en nuestros días, gozan de mayor aprecio y alcanzan las cotizaciones más altas en las subastas, circunstancias muy discutidas —hasta inexplicables—, pero que nadie se atreve a negar. Así se justifica plenamente la oportunidad de esta reedición facsimilar, inestimable ayuda para coleccionistas y eruditos del XIX, nómina completa en la que se desentierran muchos y muy importantes valores injustamente olvidados o menospreciados.

El editor Giner ha tenido el gran acierto de ser enteramente fiel a la edición elegida, manteniendo ilustraciones y capitulares, las páginas recuadradas y hasta la encuaderna-

ción de la época, añadiendo a la utilidad de la **Galería** la inestimable belleza de su cuidada edición.

L. S.

ANN LIVERMORE: "HISTORIA DE LA MUSICA ESPAÑOLA".

BARRAL EDITORES. BARCELONA, 1974.
411 PAGINAS.

La ilustre polígrafa norteamericana Ann Livermore, que tiene publicados sugestivos ensayos sobre Velázquez, Giorgione, Turner y otros, y trabaja en la actualidad en un estudio sobre la música de Mozart, consigue en este interesante libro una brillante síntesis de la panorámica musical española desde la música primitiva hasta nuestros días. Son de destacar la sistemática y bien urdida trabazón y la minuciosidad de las visiones de épocas y de autores.

Forzosamente se ha de tratar en principio de una recopilación de lo hasta ahora publicado sobre el tema, muy matizada en lo que respecta a la música de nuestro siglo con valiosas aportaciones personales de la autora, derivada de su conocimiento en directo de compositores y temáticas, dadas sus conexiones vivas con la gran creación musical contemporánea. El hecho ya de moverse en círculos muy allegados a los núcleos creativos de mayor interés arroja sobre el material de erudición notas frescas, palpitantes, iluminadas con aspectos concretos y visiones personales de tal o tal obra.

El primer capítulo, dedicado a la música primitiva española, describe en una trayectoria ascendente desde las pinturas rupestres, con los instrumentos y danzas que quedaron impresas para siempre, desde el Paleolítico al Neolítico, y aun cuando las melodías balbuceantes de aquel entonces se hayan perdido, a través de una trama arqueológica y de la escultura comparada ibérica, cartaginesa, griega y romana, nos es dado vislumbrar remedos de aquella época remota. Dentro ya de la música medieval, se destaca por la autora con vivos y certeros rasgos el Antifonario de León y el Liber Ordinum de San Millán de la Cogolla, de clara estirpe mozárabe, así como los melismas insertos en el canto mozárabe y la nuba, las jarchas y los zéjeles, que se insertan y se inscriben en una tradición popular de gran abolengo hispánico.

312

GALERIA BIOGRAFICA

mencionarse el cuadro que representa a toda la Familia del Infante D. Luis, propiedad de los Condes de Chinchon; una Sacra Familia para el Duque de Noblejas; el lienzo en que se retrató moribundo, con su médico Arrieta en el acto de suministrarle una bebida; Dos suerfes de toros en miniatura, pintadas a la edad de ochenta



DON FRANCISCO GOYA Y LUCIENTES.

y dos años; Una jéen asomada a un balcón; Las manolas asomadas a la reja, que conservan los Duques de Montpensier; un Exorcisado; un álbum con 196 dibujos originales, adquirido últimamente por el Museo Nacional; Una junta de los cinco premios mayores, que fué de D. Angel Maria Terradillos; Una feria, que poseyó D. Juan Perez Calvo; cuatro lienzos representando La Concepcion, San Bernardo, San Benito y San Raimundo, pintados por encargo del Consejo de las Ordenes para el Colegio de Calatrava de Salamanca; Una señora, propiedad del Marqués de Santa Cruz; retrato

Inicia ya en esta época su típica metodología de encuadrar dentro de un marco biográfico las producciones musicales individualizadas, enfrentadas con acierto a las anónimas. Dentro de la música árabe resalta en un bien encuadrado esbozo la figura del gran Ziriyab, compositor y creador de una escuela de música continuada por sus familiares. Analiza el sistema musical árabe pérsico y su profunda influencia, que alcanzó hasta el siglo XIV. Cuando los cristianos conquistaron Murcia, Alfonso el Sabio retuvo en la ciudad al insigne músico, médico y matemático Abu Bakr, con el fin de que prosiguiese su enseñanza en las escuelas de música que existían en esa ciudad. Continuando la urdimbre de la obra, la autora pasa a ocuparse de la conservación de los grandes motivos de música sacra en los monasterios catalanes. Y estudia asimismo la supresión del rito mozárabe en la Castilla del siglo XI, con la pérdida tan considerable que ello supuso, de merma del acervo tradicional.

En Castilla y León destacan el codex de las Huelgas y el Calixtinus, respectivamente.

En la música de la restauración, en plena expansión de los Habsburgo, se ocupa con un enorme acopio de datos de la música cortesana y de la pléyade de músicos agrupada en torno de Carlos I y Felipe II. Estudia las figuras de Luis de Narváez y Alonso de Mudarra entre los eruditos e instrumentistas musicales, con precedentes de Luis Milán y sobre textos del Romancero y las obras realizadas en torno al complejo mundo de la vihuela.

Reanuda los esbozos biográficos de gran interés sobre la importancia de los músicos evocados; así lo hace con Antonio Cabezón, llamado por Pedrell el Bach español, y su hijo Hernando, digno émulo de su padre, trasladado a Lisboa por Felipe II como profesor y organista ante la falta de destreza de profesionales portugueses de ese instrumento. Continúa con las detalladas e interesantes peripecias músico-vitales de los compositores de Cristóbal de Morales, que llegó a componer 21 Misas, y entre otras obras, destaca las "Lamentaciones de Jeremías", que le convierten en gran precursor de la escuela andaluza de pintura por los claroscuros y las perspectivas de las voces, que preludian ya la

generación renacentista y plateresca de pintores. Las sonoridades de Morales resultan arcaicas en su esencia y, por paradójica, audaces en su realización. Pasa a ocuparse de Francisco de Guerrero, y ya en la segunda mitad del siglo XVI, de Tomás Luis de Victoria, que tanto contribuyó a la evolución musical con el formidable equilibrio que logró imprimir al estilo polifónico religioso.

Es muy notable el capítulo que dedica a la música en la escena española, por lo valioso de los datos que aporta, desde el arreglo musical del "Auto de los Reyes Magos", realizado en el siglo X en el monasterio de Ripoll, al canto de la Sibila, que preludia la aparición de lo que va a ser la pieza dramático-musical, siendo la de los Reyes Magos la más antigua.

En cuanto a representaciones teatrales de los corrales madrileños del Príncipe y de la Cruz, topónimos debidos a su emplazamiento, destaca que ya en el siglo XVII, en 1608, había doce compañías reales que se iniciaron en los referidos corrales en cuanto a las representaciones de Madrid; pasa las alusiones musicales en el "Quijote", y en el "Retablo de las Maravillas", y de "Los baños de Argel" y "La gran sultana", con melodías que encierran vivas resonancias del cautiverio cervantino en Argel. Trata también de las ilustraciones melódicas y de canto que acompañaban la obra teatral de Lope y la de Calderón, así como la de Moreto.

En la música bajo los Borbones, se ocupa del ostensible influjo italianizante que hace que la ópera sea el centro formal y escénico en ese punto, junto con la música de cámara, que tan alto nivel alcanzó a través de las partituras de este siglo y del siguiente, conservadas en lo que fue Biblioteca Real, hoy en la Nacional. En ellas destaca la secularización de lo musical, reseñada certeramente por el padre Feijoo y que formaba parte del conjunto de la relajación de costumbres de esta época, "Los italianos nos han hecho esclavos de su gusto"; esta influencia se inicia a través de las dos esposas de Felipe V, de las Casas de Saboya y de Parma.

Entre los grandes músicos de este siglo que compusieron en España se encuentra Doménico Scarlatti, que pasa de la Corte portuguesa a la española, en 1729, con el cargo de

clavecinista oficial y permanece en ella hasta su muerte, en 1754. Los innumerables motivos españoles de las sonatas de este insigne músico están tomados en directo de su larga estancia en Madrid y se hallan tanto en sus "exercici" como en sus sonatas, más de 500 entre unos y otras.

Destaca la figura de Carlos III, que al proceder del trono de Nápoles hace que se recrudezca el influjo de la música italiana, y al final de su reinado se inician ya las temporadas de ópera en Madrid, que han llegado hasta hoy. Luigi Bocherini se asienta en España desde 1768 y 1769 a 1785, aunque al ser instrumentista de violonchelo a la par que compositor insigne, no logra los favores reales, más inclinados hacia el violín y sus instrumentistas. Entre las composiciones españolas de Bocherini están "el ballet español" y "El fandango que tocaba a la guitarra el padre Basilio". Y ya en el siglo XVIII, se encuentra el padre Antonio Soler, cuyas bellísimas sonatas ha popularizado en nuestros días el ballet de Antonio. Y que con Mateo Albéniz sirve de enlace y de sustrato a las piezas pianísticas de Albéniz, Granados, Falla y Turina, con el gran antecedente de Scarlatti.

Ya en los siglos XIX y comienzos del XX estudia a Tárrega y hace un sagaz análisis de los zarzuelistas y de los grandes de la música contemporánea española, Albéniz, Granados, Falla y Turina, salpicado de expresivas anécdotas, muchas de ellas inéditas. Se echa de menos, no obstante, el estudio sobre "La Atlántida", aún no acometido con rigor por ninguno de los musicógrafos contemporáneos.

Estudia asimismo y enumera la brillante constelación musical surgida después de nuestra guerra y hasta nuestros días.

Existen en la obra dos importantes capítulos dedicados a la música regional, con base en el cancionero recogido por el gran Felipe Pedrell, y sobre la música hispanoamericana, desde la llegada de los españoles hasta hoy.

No hay duda de que este amplio y a la par sintético manual sobre la música española, salpicará en alto grado su difusión en lo que hace a su perfil histórico a todos los niveles de lectores, de los más exigentes, hasta el gran público.

J.A. MARIN MORALES

DISCOGRAFIA

"CONCIERTO PARA PIANO Y ORQUESTA", OP. 13; "CONCIERTO PARA VIOLIN Y ORQUESTA", OP. 15, DE BENJAMIN BRITTEN.

SVIATOSLAV RICHTER, PIANO. MARK LUBOTSKY, VIOLIN. ORQUESTA INGLESA DE CAMARA. DIRECTOR: BENJAMIN BRITTEN. DECCA SXL 6512 ESTEREO.

Benjamín Britten es un hombre y un artista muy inglés, es decir, un hombre y un artista respetuoso con las tradiciones. Más que respetuoso, podríamos decir empapado en ellas, pues el pueblo británico parece sentirse a gusto cuando nada cambia. Sólo en la música "pop", en la longitud de la falda y en los atuendos estrafalarios, han ido los ingleses delante de todo el mundo en los últimos tiempos. Pero téngase en cuenta que, hasta en lo de los atuendos, hay una larga tradición: lo que ha cambiado es el sentido de la extravagancia.

Quedamos, pues, en que Britten es un buen inglés a quien no le gusta salirse del camino de piedras, por si el chapuzón es peligroso. ¿Por qué Britten no es, entonces, un ídolo para esos públicos de todo el mundo que se sienten tan incómodos ante la vanguardia, aunque esta vanguardia proceda de hace sesenta años? Esta es la cuestión, o mejor, la pregunta, como diría el excelentísimo paisano de Britten. Ciertamente es que la "Sinfonía simple" o las "Variaciones y fuga sobre un tema de Purcell" —esa obra habilísima— son aplaudidas en todas partes. Sin embargo, hay muchas otras páginas del autor que sólo conocen los especialistas y que, por su aire absolutamente asequible, sería lógico que figurasen normalmente en los conciertos fuera de Inglaterra. Pero si el arte se rigiera por las leyes de la lógica, estaríamos aviados.

Un hecho cierto es que los intérpretes soviéticos se sienten cerca de la producción de Britten y la interpretan con gusto. Esto no encierra ningún misterio. Esos grandes artistas que han bebido en los adormecedores manantiales del realismo socialista, tienen que sentirse identificados con una música que, para ellos, está de acuerdo con las buenas esencias. Es muy curioso comprobar que el "Concierto para piano y orquesta" britteniano está, por su sentido y hasta por su arquitectura, muy cerca de algunas páginas soviéticas pertenecientes a ese mismo tiempo o a los posteriores. Desde la misma "toccata" inicial, ese parentesco queda claro para cualquier observador sensible, y la cosa sigue hasta la "marcha" final, pasando por el evocador "vals". Posiblemente, la página más interesante del concierto es el movimiento tercero, un "impromptu" fundado en curioso "ostinato".

El "Concierto para violín" es, bajo mi punto de vista, una obra sensiblemente superior. Planteada en una visión bien contrastada históricamente del diálogo entre el solista y el conjunto, no falta en ella ni la larga "cadenza" que da lugar al violinista para realizar toda clase de diabluras. Música atractiva, que se oye por cualquiera sin rechazos, el concierto pianístico es de 1938. El de violín, un año posterior. Vuelvo a preguntar: ¿por qué no son más frecuentes? Que conteste Hamlet.

Poco hay que decir de la interpretación, precisamente

por ser muy buena. El archifamoso Richter y el menos conocido pero también ilustre Lubotsky cumplen su función solista con rara perfección, con formidable técnica, con expresión apasionada. La orquesta, como es sabido, es excelente. Britten es un buen director de sus propias obras.

"MISA DUCAL", "DOS MOVIMIENTOS PARA TIMBAL Y ORQUESTA DE CUERDA", "ANTIFONA PASCUAL A LA VIRGEN", DE CRISTOBAL HALFFTER.

CUARTETO DE MADRIGALISTAS ESPAÑOLES. JOSE MARTIN, ORFEON PAMPLONES. ORQUESTA NACIONAL DE ESPAÑA. DIRECTOR: CRISTOBAL HALFFTER. CLAVE-HISPAVOX 18-5011 S. ESTEREO. COLECCION DE MUSICA CONTEMPORANEA 11.

En bastantes ocasiones, al crítico le resulta difícil elegir entre el abundante material. Cuando en vez de una novedad absoluta se escoge una reedición, es que las razones son importantes.

En efecto, me parece significativa e interesante esta nueva aparición —dentro de una serie de música contemporánea que ha dado muestras de buen entusiasmo— de las primeras obras grandes salidas de la pluma de Cristóbal Halffter. El considerar a Cristóbal como uno de los grandes indiscutibles dentro de la que yo he llamado alguna vez "vanguardia estabilizada" —por madurez y universal aceptación— no quiere decir que olvidemos estas primeras páginas llenas de inevitables influencias, pero también de un oficio segurísimo y de una fantasía que habría de hacer posible la posterior evolución.

Si encontramos en la "Antífona", que tanto éxito alcanzó sólo un año después del Premio de Composición en el Conservatorio, la sombra del último y gran Manuel de Falla —exceptuando, claro está, la penelopiana "Atlántida"—, la influencia toma un profundísimo sentido, pues esa sombra de Falla es mucho más directa que la que hay en los que se llamaban sus discípulos inmediatos, y que lo que hicieron fue dar un paso atrás. Cuando Cristóbal componía estas obras, al público y hasta a muchos especialistas les parecía el "no va más" de la audacia el "Concierto" de Falla, el Bartok más libre y el Stravinsky de aquella época. A la mayoría de los españolitos filarmónicos, el realismo y sus consecuencias les parecían entonces poco más que extravagancias. La comunicación con el exterior era difícil, y muchos habían olvidado que Arbós tocó algunos fragmentos de Alban Berg y que en la Sociedad Filarmónica de Madrid se había escuchado a Schönberg y Webern. Nuestros creadores jóvenes avanzaban lo que podían. Si la "Antífona" es de 1952 y las otras dos obras recogidas en este disco de 1956, sólo faltaban dos años para que un Halffter ya en contacto con el exterior iniciase con la "Sonata para violín" su acercamiento a maneras que privaban en el mundo. De 1960 son ya las "Microformas".

Muy bella música esta del primer Halffter. Música digna de ser escuchada con atención. Quizá esté aquí el secreto de que Halffter, con su lenguaje avanzado y sus técnicas personales, pueda haber alcanzado luego auténticos éxitos de público. La reedición de estas grabaciones constituye un pleno acierto.

CARLOS GOMEZ AMAT



hauser y menet, s.a.

PLOMO, 19
TELEFONOS 239 58 07 - 239 54 05
MADRID-5

una industria gráfica, al servicio del **ARTE**

DIRECTORIO PRACTICO DE ARTE

ANTICUARIOS

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

ANTIGÜEDADES MIQUELEZ
Avda. de Roncesvalles, 11
PAMPLONA

VAN GOGH SALA DE ARTE
José Antonio, 32
Vigo.

ANTIGÜEDADES ALONSO
Eloy Bullón, 11
SALAMANCA

ANTIGÜEDADES ESPERANZA
Mon, 20
OVIEDO

OLD HOME
Serrano, 118. Teléfono 262 78 49
MADRID

SALAS Y GALERIAS DE ARTE

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

CALLES
Hortaleza, 41
MADRID-4

COFRE
Barón, 4
PONTEVEDRA

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

GALERIA 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

REMBRANDT
Orense, 35
MADRID-20

SALA DELTA
Fuencarral, 55
Teléfono 232 60 87
MADRID

SALON CANO
Paseo del Prado, 26
MADRID

SERVICIOS

Embalajes, mudanzas
y transportes

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

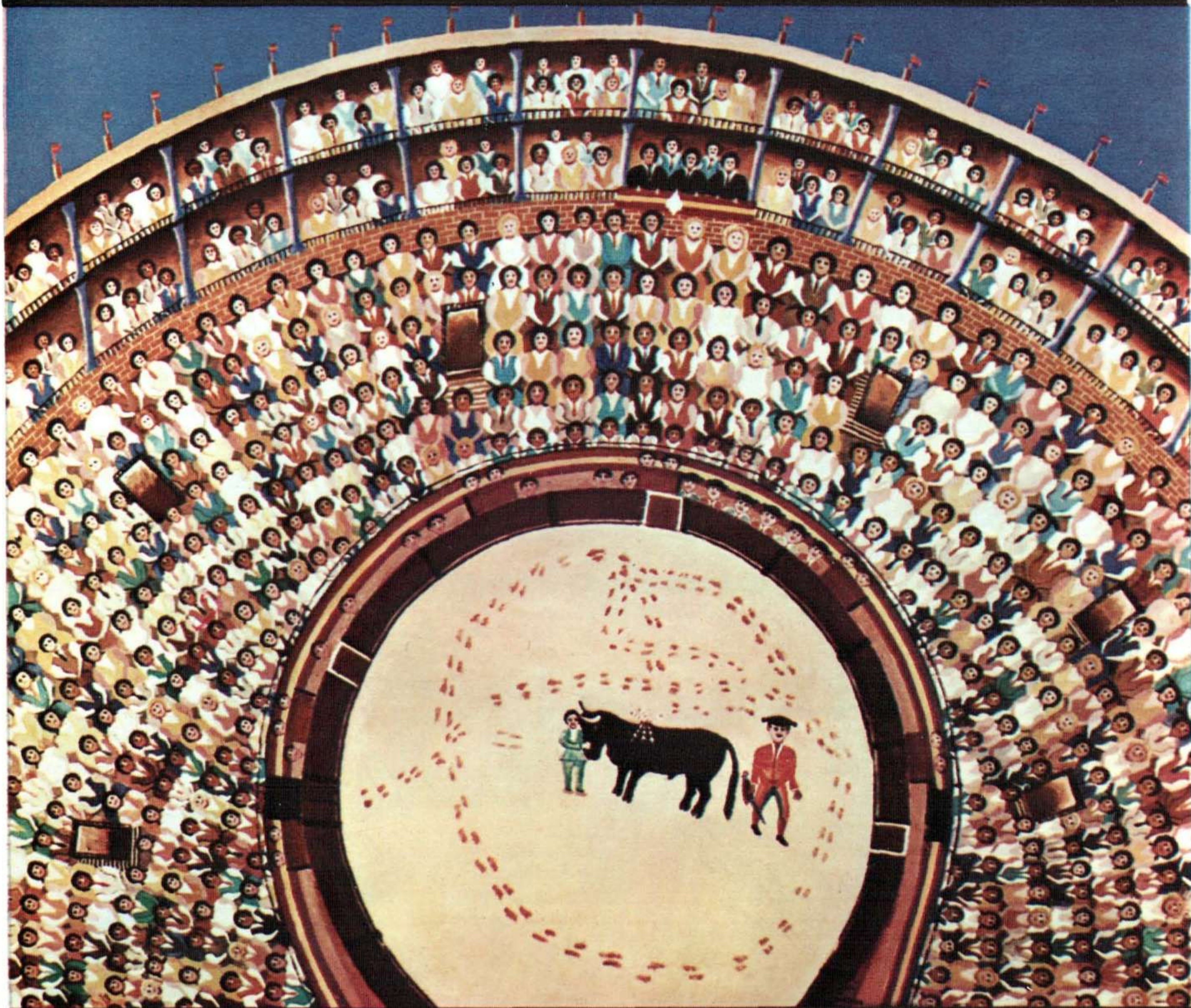
PROFESOR DE PINTURA
ACUARELA-OLEO-DIBUJO
Teléf. 253 93 91 - MADRID

Restauraciones

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

JUAN ANTONIO VALLEJO-NÁGERA

NAIFS ESPAÑOLES CONTEMPORANEOS



+ACTUAL

Tirada muy reducida.

280 páginas de contenido.

Formato: 25 x 30 cm.

102 ilustraciones a todo color.

18 ilustraciones en blanco y negro.

Papel especialmente fabricado para esta edición.

Lujosa encuadernación y presentación, con sobrecubierta plastificada.

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

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

MAS ACTUAL, S. A. DE EDICIONES

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



OMEGA,
JOYAS EN
EL TIEMPO



la precisión...
El concepto abstracto
de precisión,
materializado en esta
bella máquina del tiempo,
construida en oro macizo.
El reloj electrónico
de pulsera
más preciso del mundo.

Ω
OMEGA