

Bellas Artes 76

Z. 389





JUAN BRAVO, 33

MADRID-6

*Representante en España de las
primeras marcas mundiales:*

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



Artistas Españoles

Contemporáneos

DIRECCION GENERAL DEL PATRIMONIO ARTISTICO
Y CULTURAL



TITULOS PUBLICADOS:

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

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

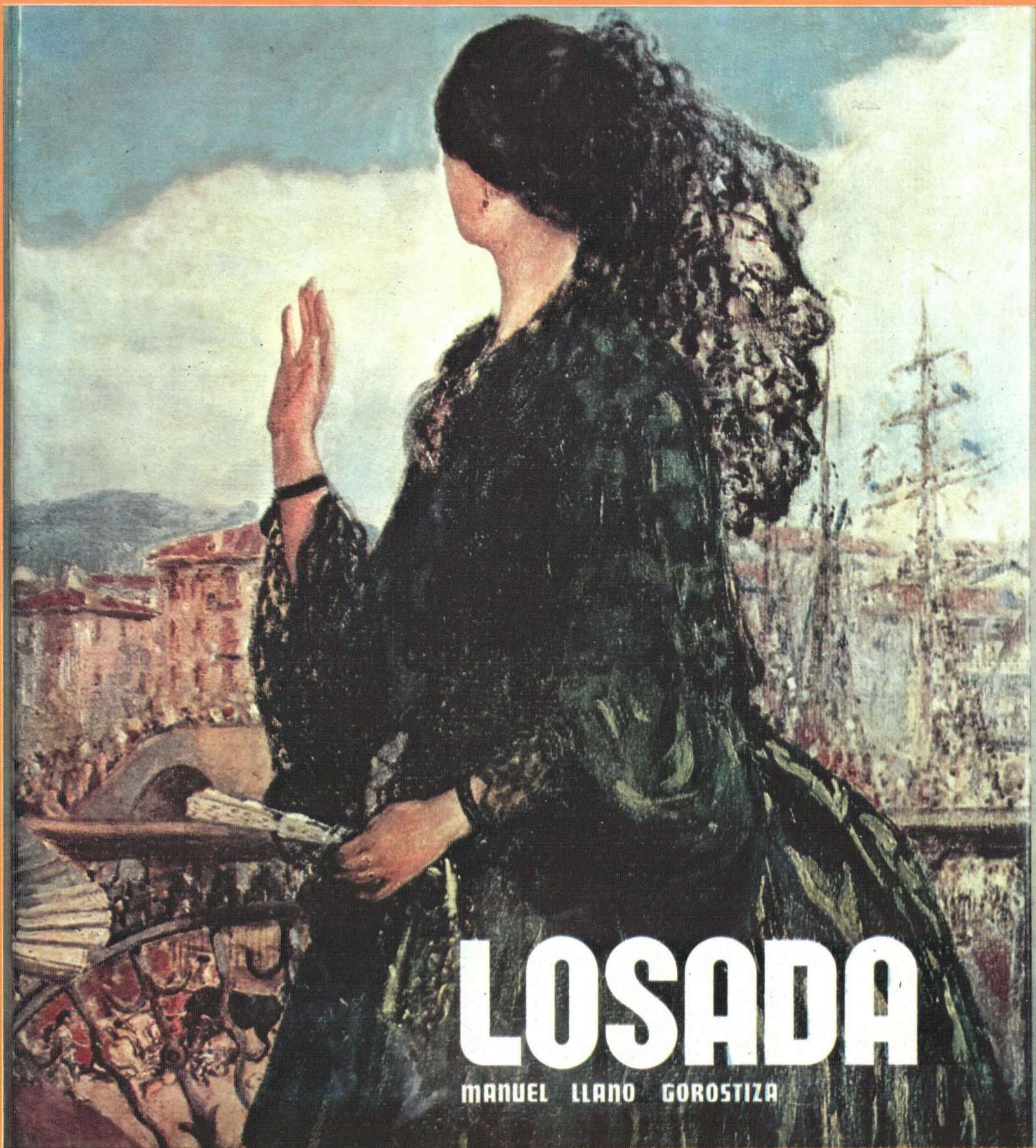
76/Antonio Povedano, por Luis Jiménez Martos.
77/Antonio Padrón, por Lázaro Santana.
78/Mateo Hernández, por Gabriel Hernández González.
79/Joan Brotat, por Cesáreo Rodríguez-Aguilera.
80/José Caballero, por Raúl Chávarri.
81/Ceferino, por José María Iglesias.
82/Vento, por Fernando Mon.
83/Vela Zanetti,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

En preparación

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

Servicio de Publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia

Ciudad Universitaria. Madrid-4. - Tel. 449 77 00



LOSADA

MANUEL LLANO GOROSTIZA

Precio: 3.500 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. - Novia de Salcedo, 12. BILBAO-12

Bellas Artes 76

AÑO VII • NUMERO 51 • MAYO-JUNIO 1976

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

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

CONSEJEROS: RAMON FALCON, Comisario Nacional del Patrimonio Artístico.
MANUEL JORGE ARAGONESES, Comisario Nacional de Museos y de Extensión Cultural.
ENRIQUE DE LA HOZ Y DIAZ, Comisario Nacional de la Música.
LUIS GARCIA EJARQUE, Comisario Nacional de Bibliotecas.
FEDERICO UDINA MARTORELL, Comisario Nacional de Archivos.
ANTONIO AMADO MORENO, Jefe del Servicio de Acción Cultural y Exposiciones.

SECRETARIO: ANTONIO MANUEL CAMPOY.

DIRECTOR: LUIS SASTRE. **REDACTOR JEFE:** MANUEL GARCIA VIÑO. **SECRETARIO DE REDACCION:** ANGEL MARCIO.



REDACCION, PUBLICIDAD Y DISTRIBUCION: Servicio de Publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia. Ciudad Universitaria. Madrid-4. Teléfono 449 77 00.

ENSAYOS

- 3 J. M. BLAZQUEZ: Música, danza, competiciones e himnos en la Hispania antigua.
- 11 CARLOS AREAN: Francisco Mateos, expresionismo integral.
- 14 MIGUEL ALONSO GOMEZ: La música litúrgica en España a partir del Concilio Vaticano II.

NOTAS

- 20 J. A. VALLEJO-NAGERA: Los exvotos de Barbalona.
- 25 FERNANDO MON: Tríptico de la escultura gallega.
- 28 PALOMA ESTEBAN: El retablo del maestro de Arguis, del Museo del Prado, y la iconografía de San Miguel.
- 32 M. GARCIA VIÑO: Echauz.
- 34 FLORENCIO DE SANTA ANA Y ALVAREZ OSSORIO: Sorolla y la escalera de su museo madrileño.
- 40 ANTONIO GARCIA TIZON: El sincronismo pictórico de Molezón.

POEMA

- 42 ANTONIO LEYVA: Poema recuperado para un homenaje a Francisco Mateos.

ACTUALIDAD

- 44 EL GRAN MOMENTO DE LA ESCULTURA ESPAÑOLA, por José Marín-Medina.
- 50 LUIS CANELO, por Rafael Soto Vergés.
- 53 PALACIOS TARDEZ Y SANTIAGO DEL CAMPO, por J. G. Manrique de Lara.
- 56 V JORNADAS MUSICALES CERVANTINAS, por Carlos Gómez Amat.
- 57 DOS PINTORAS: MARIA CECILIA MARTIN Y ELSA DIAZ JURADO, por Enrique Azcoaga.
- 61 FLORENCIO GALINDO: CRONICA DE LA VIDA CALLADA, por Miguel Logroño.
- 62 JULIO PRIETO NES PEREIRA, por Raúl Chavarri.
- 64 ALFAREROS DE SAINTONGE, por María Fortunata Prieto Barral.
- 67 AERONAVES, TRENES Y ARTILUGIOS DE ANTONIO LORENZO, por Rosa Martínez de Lahidalga.
- 69 MATERIA, ARTE Y ARTESANIA EN LA ESCULTURA DE CAMIN, por Elena Flórez.
- 72 LAS INTERPRETACIONES DEL COLOR DE NAVARRO RAMON, por Arturo del Villar.

CRONICAS

- 74 EXPOSICIONES EN MADRID, por Francisco Prados de la Plaza.
- 79 EXPOSICIONES EN BARCELONA, por Antonio Fernández Molina.
- 83 ANTIGUEDADES Y SUBASTAS, por José María Carrascal.
- 85 VIDA MUSICAL, por Carlos Gómez Amat.

NOTICIARIOS

- 86 INTERNACIONAL Y NACIONAL, por José de Castro Arines.
- 93 MUSICA VIVA.
- 96 BIBLIOGRAFIA Y DISCOGRAFIA.
- PORTADA: Luis Canelo.
- FOTOGRAFIAS: Oronoz, Balmes, Dolcet, Ibáñez, España, Justo M. de la Encarnación.

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

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

COLABORADORES DE ESTE NUMERO

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

CARLOS AREÁN.—Doctor en Filosofía. Miembro de la Asociación Internacional de Críticos de Arte. Director del Museo Español de Arte Contemporáneo.

J. A. VALLEJO-NAGERA.—Director del Centro de Investigaciones Psiquiátricas. Escritor.

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

PALOMA ESTEBAN.—Licenciada en Filosofía y Letras. Crítico de Arte.

FLORENCIO DE SANTA ANA.—Profesor en la Cátedra de Arte, siglos XIX y XX, de la Universidad de Madrid.

ANTONIO GARCÍA TIZÓN.—Escritor. Jefe del Departamento de Medios Audiovisuales del Servicio de Publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia.

ANTONIO LEYVA.—Poeta.

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

J. G. MANRIQUE DE LARA.—Poeta y novelista. Premio Ciudad de Barcelona de Poesía y Premio Elisenda de Moncada de Novela.

CARLOS GÓMEZ AMAT.—Estudios musicales en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid. Licenciado en Filosofía y Letras. Crítico musical de Radio Madrid.

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

MIGUEL LOGROÑO.—Periodista. Crítico de Arte.

RAÚL CHAVARRI.—Doctor en Derecho. Director de los Cursos de Periodismo en el Instituto de Cultura Hispánica. Director de la Oficina Técnica del Diseño Industrial.

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

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

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

EN LOS PROXIMOS NUMEROS, COLABORACIONES DE:

JOSÉ ALBERTO MARÍN MORALES, MARIANO CUESTA DOMINGO, EMILIO DEL RÍO, MARÍA JESÚS LOSADA GÓMEZ, LUIS BOROBIO, FERNANDO ORTIZ, FRANCISCO TOLEDANO, DIGNA PALÓU, JULIA CASTILLO, JOSÉ MARÍA IGLESIAS, ARTURO DEL VILLAR, TERESA SOUBRIET, JOSÉ MARÍN MEDINA, ALFREDO GÓMEZ GIL, CLARA JANÉS, RAFAEL FLÓREZ, etcétera.

MUSICA, DANZA, COMPETICIONES E HIMNOS EN LA HISPANIA ANTIGUA

J. M. BLAZQUEZ

LOS orígenes de la danza se relacionan con la religión, al igual que los Juegos Olímpicos y el teatro en Grecia, y los juegos de gladiadores entre los etruscos y los romanos. Son rituales en honor de los dioses que se desacralizan poco a poco y se convierten en juegos. El estado político, social y religioso de la sociedad hispana en la antigüedad no estaba tan evolucionado como para haber perdido la danza su primitivo carácter religioso, carácter que también conservaron hasta el final de la antigüedad los juegos del circo romano, que en principio eran rituales, en honor de la Tríada Capitolina, Júpiter, Minerva y Juno, y en los que, hasta el Bajo Imperio, hubo en los circos representaciones de imágenes de los dioses.

Los autores antiguos han sido muy parcos en dar noticias sobre la música y danza entre las poblaciones primitivas de Hispania. La arqueología, en cambio, ha proporcionado material figurativo. El tema fue tratado hace ya años por A. García y Bellido, pero hoy, los datos de que dispone el investigador son mucho más numerosos y los conocidos de antiguo se pueden examinar desde puntos de vista totalmente nuevos.

TEMAS DE DANZAS Y PROCESIONES

El geógrafo griego Estrabón, contemporáneo de Augusto, cuyo Libro III de su Geografía constituye la fuente más completa sobre la etnología de los pueblos de la Península Ibérica, alude de pasada a la danza y a la música; así, al referirse a Bastetania, escribe: "En Bastetania, las mujeres bailan también mezcladas con los hombres, unidos unos con otros por las manos". Esta danza en Oretania está representada en un fragmento de piedra caliza del Museo Arqueológico de Jaén, en el que hay una hilera de siete danzarines, de los que tres son mujeres y visten largas túnicas que descienden hasta los pies, como las Damas del Santuario Ibérico del Cerro de los Santos, y cuatro son varones. Todos van cogidos de las manos; están colocados de frente y no están acompañados de ningún músico. En Edetania, igualmente, se documenta este tipo de danza varias veces. En San Miguel de Liria (Valencia) ha aparecido un vaso con la representación de una danza de hombres y mujeres, cogidos por las manos; cuatro son mujeres y

tres hombres, que intervienen en esta danza formando dos grupos diferentes y están precedidos por una auletriz con doble flauta y por un tocador de flauta.

Entre los danzantes hay rosetones, flores de loto y tallos vegetales, que quizá sitúan la escena en el campo o están colocados para cubrir el fondo por **horror vacui**. La fecha de este vaso cae hacia el siglo II a. C. Una escena gemela se pintó sobre un segundo vaso con friso superpuesto. En el superior danzan, cogidas de las manos, varias damas, precedidas de un guerrero, con falcata a la cintura; este varón va cogido a su vez por la mano de otra persona, de la que sólo se conserva la mano. Cierra la procesión un jinete con lanza. En el friso inferior hay varias escenas: un hombre tocando una larga trompeta, una posible imagen de culto en la que interviene un personaje sentado, delante de un segundo a pie, de cuyo brazo izquierdo cuelga una sítula, que vuelve el rostro hacia su derecha, a un jinete que sostiene una flor en alto. La decoración de un tercer vaso del mismo taller es de gran importancia por su posible significación religiosa. Entre dos varones desnudos



DANZA IBERICA DE EDETANIA, EN LA QUE HOMBRES Y MUJERES BAILAN COGIDOS DE LAS MANOS. EN EL FRISO INFERIOR, EL ARTISTA REPRESENTO UN MUSICO TOCANDO UNA TROMPETA. S. MIGUEL DE LIRIA, VALENCIA.

camina una procesión de cuatro mujeres cogidas de las manos, precedidas de una quinta, que ofrece una paloma al varón situado delante de ella, que, al parecer, se dispone a sacrificarla con un gran cuchillo, que sostiene en su derecha; a sus espaldas hay una escena de combate, con uno de los luchadores a punto de desplomarse. Posiblemente se tiene una escena y procesión de culto. Este tipo de danza, en la que intervienen hombres y mujeres, cogidos de las manos, está documentado fuera de la Península, en una tumba de Ruvo (Italia), en el siglo IV a. C. Aquí danzan treinta y seis personas, que caminan hacia la derecha a paso lento de danza. Una dama, que parece ser la corifea del grupo de bailarines, que vuelve su rostro hacia la izquierda, interrumpe la procesión, al igual que dos efebos que visten túnica corta, como los danzarines de Oretania, y que calzan botas hasta media pierna. Un tercer joven toca la **cetra**; es posiblemente el que abre la marcha. La danza edetana y oretana no proceden necesariamente del Sur de Italia, pero prueba cómo este tipo de danza se da simultáneamente en diver-

sos lugares del Mediterráneo, pues se la encuentra igualmente sobre un ánfora chipriota del siglo VIII a. C., donde los danzantes bailan delante de Astarté entronizada. Algunos de los bailarines, el que inicia la danza, lleva una lira en su mano.

Este tipo de danza, en que los danzantes bailan cogidos de la mano, es de carácter funerario, como en Grecia, ya que se halla representada en una estela cordobesa, publicada por M. Almagro, con la representación del guerrero acompañado de sus armas.

Una variante de danza guerrera se representa en otros vasos de San Miguel de Liria, como en un ejemplar en cuyo centro combaten dos infantes, defendidos con el escudo rectangular de La Téne II, armado uno con falcata y su contrincante con una larga lanza. Situada a las espaldas de este último, una dama toca un aule, y detrás del primero se halla un varón que suena una larga trompeta. Todo el fondo de la composición está lleno de motivos vegetales. Un guerrero con lanza al hombro y un jinete parecen retirarse del campo de lucha. Unas veces se representan com-

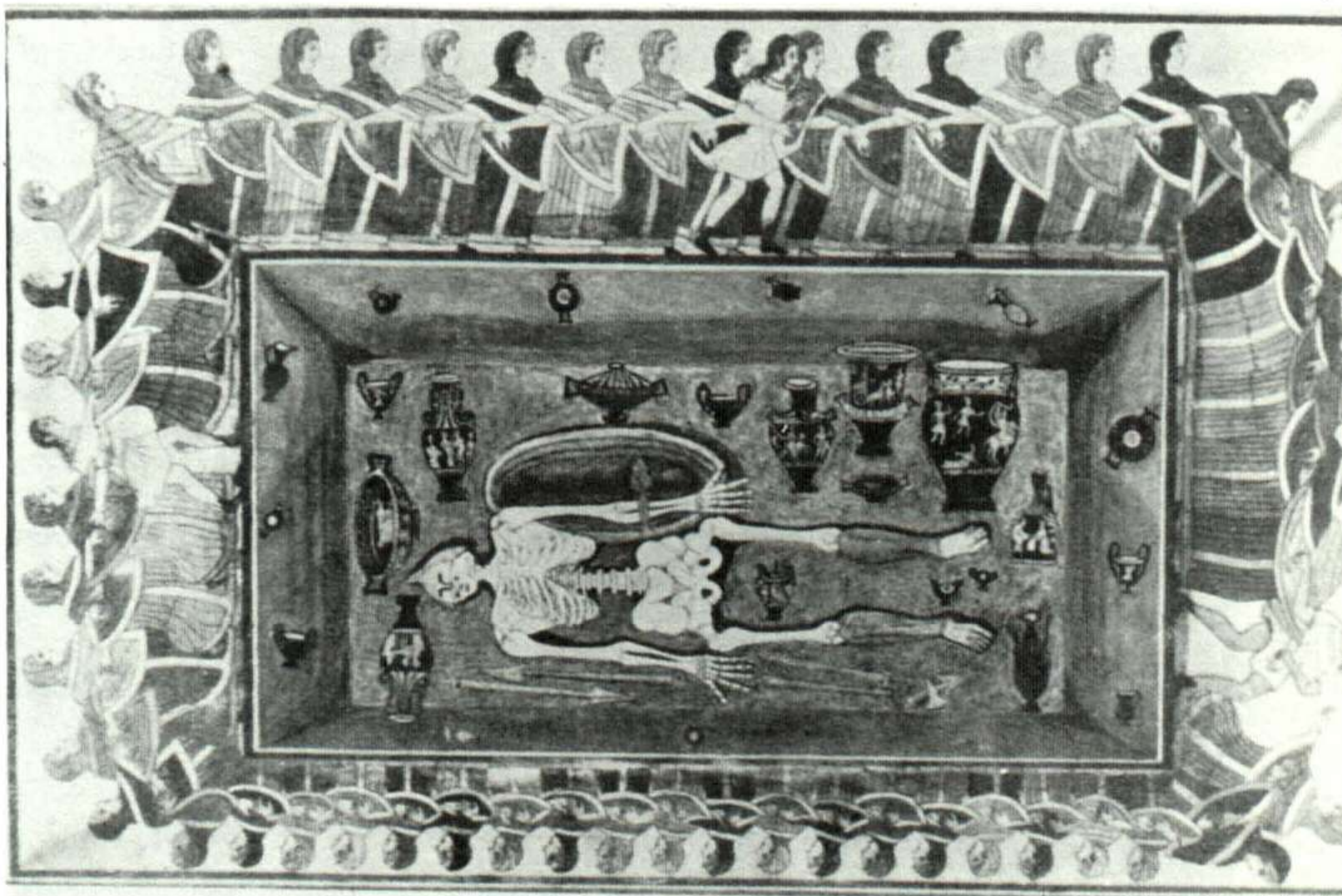
bates acompañados de música, lo que indica bien claramente que se trata de competiciones y no de escenas guerreras propiamente dichas; otras veces hay procesiones de jinetes. Las interpretaciones que se han dado a las danzas de San Miguel de Liria caen dentro de lo religioso. Así, P. Bosch-Gimpera cree que pueda tratarse de fiestas relacionadas con ciclos agrícolas, esencialmente el solsticio de verano, como cree Maluquer. Según J. Caro Baroja, reflejan una sociedad caballeresca y pueden tener significado ritual, principalmente la de las cuatro damas cogidas de la mano, seguidas por una figura de hombre desnudo.

En otros vasos de San Miguel de Liria se describen unas procesiones de jinetes o combates de jinetes e infantes. En una participan seis jinetes al galope con lanza en mano, que se dirigen al campo de lucha, donde combaten cuatro infantes, armados de lanza y defendidos con el escudo de La Téne II, contra dos infantes que atacan con falcatas y lanza. Los combatientes llevan, al parecer, cotas de escamas y cascos de cimera. La escena está muy bien lograda en cuanto a representación del movimiento y la vivacidad del combate. En otro vaso de San Miguel de Liria se enfrentan dos jinetes armados de lanza; detrás del colocado a la derecha marcha un infante armado de lanza y defendido por un gran escudo rectangular. A las espaldas del situado a la izquierda, dos músicos interpretan una composición. Uno toca una larga trompeta curva; el segundo, la aule. En otros dos vasos de San Miguel de Liria hay pintadas también procesión de jinetes, con algún que otro infante. Uno de estos vasos está lleno de letreros en ibérico. Estos temas no eran privativos de San Miguel de Liria, pues sobre un pithos de La Serrera el artista dibujó una danza en la que intervienen un jinete y un infante; detrás de ellos se halla una dama tocando un aule, que, como sus hermanas de Liria, viste larga túnica que desciende hasta los pies, con el borde decorado con un dibujo de rombos. El llamado "Vaso de los guerreros" de Archena quizá represente unos combates con el mismo sentido que el expresado en Liria. En la lucha intervienen dos infantes, que se enfrentan al igual que dos jinetes, en medio de los cuales un tercer infante se dirige hacia uno de ellos, armado de lanza y defendido con un escudo; por el suelo yacen los cadáveres de tres combatientes; tres jabalíes caminan hacia su derecha, lo que

da un carácter funerario a toda esta escena, sin descartar, al igual que en Liria, que se trate de un simple combate inspirado en versos helenísticos de fuera de la Península, pero podría quizá describir competiciones de carácter funerario.

Merece ser recordado un último vaso del Levante ibérico con una procesión de combatientes. En un vaso de la necrópolis de Oliva (Valencia), en dos frisos superpuestos, el artista representó dos procesiones de infantes, armados de lanzas y largos escudos ovalados. Todo el dibujo es de carácter impresionista. Unos fuertes trazos en oscuro bastan para dibujar las figuras. Entre los infantes hay uno con casco, lanza, escudo oval y vestido talar de bandas hasta los pies. Posiblemente se trata de un sacerdote, según la vieja tesis de J. Cabré y de Nicolini, que ven en los varones de los exvotos ibéricos con larga túnica hasta los pies adornada a bandas, sacerdotes, lo que parece indicar, al igual que el aspecto general de la composición, que se trata de una procesión guerrera más que de un combate propiamente dicho.

El carácter funerario y ritual de las procesiones y de las competiciones en determinados casos en Hispania, queda bien patente en los relieves de Osuna, la antigua Urso, fechados en el siglo III a. C. Como indicó F. Benoit hace ya años, se trata de relieves procedentes de un monumento funerario o heroion, y las escenas en ellos representadas son competiciones celebradas con ocasión del sepelio de los difuntos. Es un tipo de monumento que obedece al mismo prototipo oriental que el de Pozo Moro (Albacete). Sobre un sillar marcha una auletriz, que es una de las obras cumbres del arte turdetano, con una ejecución extraordinariamente fina del cabello y de los motivos decorativos del cinturón, y un hombre con capa. Ambos participarían en una procesión. En otro sillar se encuentran una dama oferente con un vaso caliciforme y una segunda con una antorcha. En otros relieves hay escenas de combates; en una, un guerrero corre, defendido por un amplio escudo oval y con un casco de cimera, posiblemente el casco de cuero de los lusitanos, empuñando una falcata. Un segundo guerrero lleva el mismo tipo de escudo y de casco. Otros combatientes son un guerrero con espada al hombro y escudo oval en actitud de caminar, un jinete al galope armado de espada y una pequeña procesión de soldados

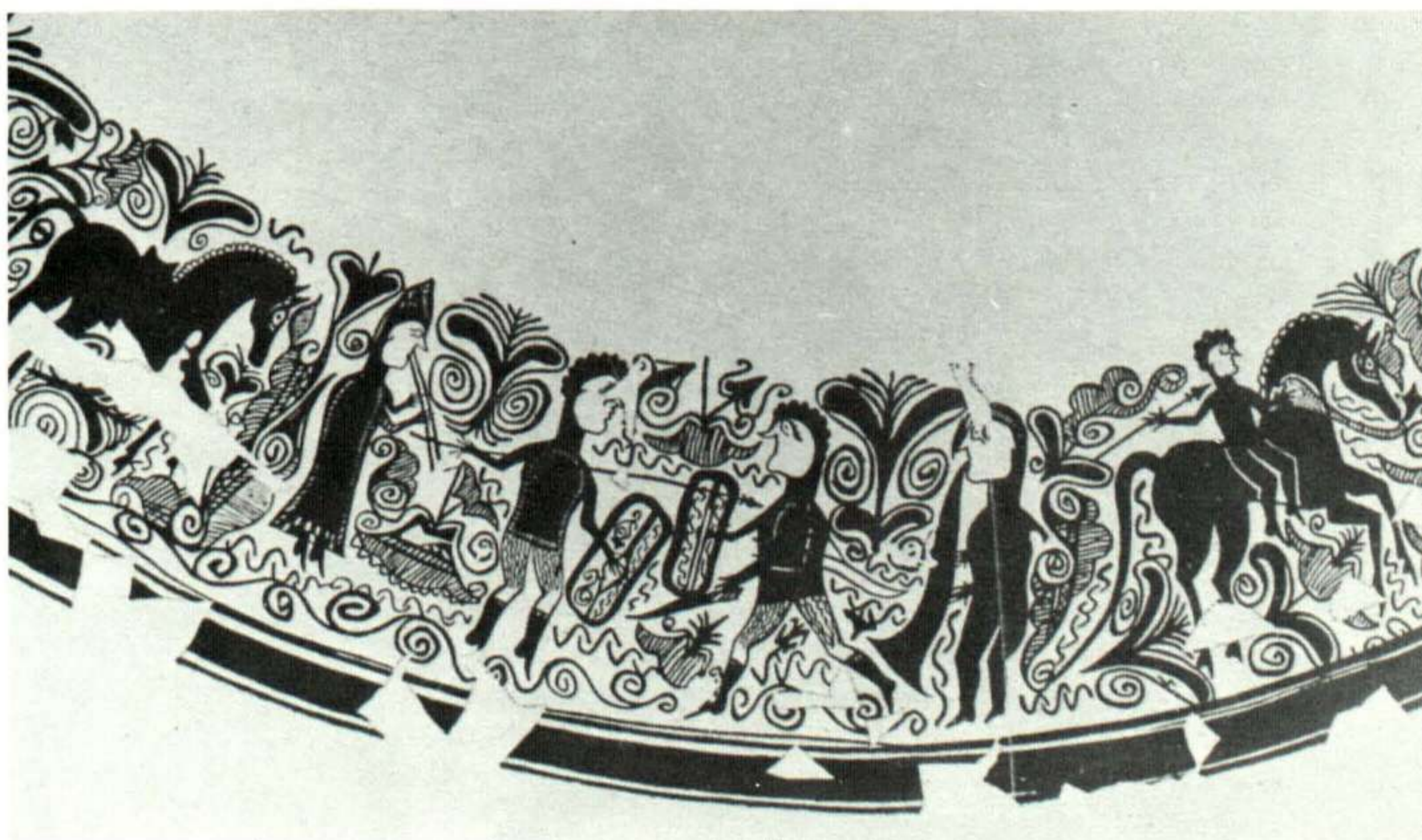


DANZA FUNERARIA DE RUVO. ITALIA. SIGLO IV A. C.

con el escudo de los iberos, llamado **caetra**. Este grupo debía ir precedido de un cornicene, que toca un gran cuerno curvo. Estos **cornua**, cuernos, circulares se representan en dos escenas de las estelas de Lara de los Infantes (Burgos); en ambas se ve una ciudad amurallada y cercada; en el interior, músicos tocan

cornuas circulares y largas trompetas. Han aparecido **cornuas** en las excavaciones de Numancia y de las ciudades próximas. Su diámetro oscila entre 12 y 25 centímetros. También se ha hallado un ejemplar en el poblado ibérico de La Bastida (Valencia), en Alloza (Teruel) y fragmentos de varios en Numancia (So-

DANZA GUERRERA. S. MIGUEL DE LIRIA.



ria). En un fragmento escultórico de Osuna combaten dos infantes; uno de ellos está ya caído. En otro fragmento debía haber representada una escena de lucha con fieras, ya que se ve la zarpa de un león sobre la cabeza de un negro. Con seguridad todas estas escenas se refieren a rituales funerarios, bien a procesiones, bien a combates en honor de los difuntos, bien a juegos fúnebres, como el acróbata de Osuna, tema muy del gusto etrusco, estudiado por Beazley.

ESCENAS DE COMBATES

No se documentan carreras de carros con sentido funerario en la Península, salvo quizá en la estela de La Tallada, en Chipriana. Los carros depositados en tumbas ibéricas o turdetanas, como los aparecidos en las necrópolis del Cabecico del Tesoro, de Baza, de Peal del Becerro y de la Ría de Huelva, al igual que los etruscos de la "tumba Regolini-Galassi" o de Monteleone, no son carros de carreras, sino de parada o de conducción de cadáveres a la tumba. Esta costumbre de depositar los carros está muy bien documentada en Chipre,

en las numerosas tumbas excavadas por Karageorghis, y en fecha posterior, en Tracia, en Galia, etcétera.

En Italia también se conocen combates de este tipo con carácter funerario. Baste recordar los temas de algunas tumbas de Paestum fechadas en el siglo IV a. C., como la marcha de los guerreros samnitas, en la que intervienen un portaestandarte, un infante con lanza y gran escudo circular, un jinete y un servidor, o los juegos funerarios, en los que participaban combatientes armados de lanzas y defendidos con escudos y carros. Junto a una de estas composiciones, un aulista toca la doble flauta; pinturas en las que, como indica R. Bianchi-Bandinelli, los decorados de estas tumbas permanecen apegados al dibujo coloreado y a la composición sin profundidad de campo. No aceptan ninguna de las nuevas conquistas de la pintura griega. Pero hay que reconocer que adquieren en el dibujo una seguridad y una ligereza que hacen pensar a veces, espontáneamente, en los mejores dibujantes del Renacimiento.

En otra pintura de Paestum se representó la carrera de carros, tema funerario; el de los combates de gladiadores,

de origen etrusco, de gran tradición en Italia, pues se halla ya en Tarquinia, en la "tumba de los Augures", datada hacia el año 530 a. C., al igual que el de las carreras de carros, como en la "tumba de las bigas", fechada alrededor del año 490 a. C., o en la de "las Olimpíadas", datada entre los años 530-520 a. C.; en la del "Maestro de las Olimpíadas", pintada en la misma fecha, o en la "del Guerrero", fechada en el primer cuarto del siglo IV a. C. La carrera de carros con carácter de ritual funerario contaba con una gran tradición, ya que aparece en estelas micénicas, en los vasos de Dipilon, de los siglos VIII-VII a. C.; en un fragmento de cuenco ático, del primer cuarto del siglo VI a. C., debido al pintor Sofitos, con el tema de los juegos en honor de Patroclo, etcétera. El mismo carácter de procesión funeraria tiene, muy probablemente, la parada de jinetes con infantes en el centro de la columna de Antonino Pío, en el Vaticano.

Las escenas de combate sobre la cerámica ibérica no tienen necesariamente sentido funerario, pero las competiciones de los pueblos primitivos de España con ocasión de los funerales obedecen a estas formas. El historiador Livio, contemporáneo de Augusto, narra la incineración de Sempronio Graco, mandada hacer por Aníbal, en Italia, durante la Segunda Guerra Púnica, y afirma que "desfilaban los mercenarios ibéricos, ejecutando sus danzas típicas, con los acostumbrados movimientos de armas y de cuerpos". El historiador griego Apiano, que extracta generalmente a Polibio, quien visitó Hispania en el siglo II y asistió a la caída de Numancia en 133 a. C., describe los funerales de Viriato en los siguientes términos: "El cadáver de Viriato fue honrado magníficamente y con espléndidos funerales, combatiendo ante su túmulo doscientas parejas de luchadores, honrando así su recio valor".

Posiblemente, en los combates de infantes de Liria, como en Paestum, podían representarse combates de gladiadores, que sabemos fueron introducidos por los romanos al principio de la conquista, pues Escipión el Africano organizó unos en honor de su tío y padre, muertos pocos años antes, después de la toma de Cartagena en el año 209 antes de Cristo.

Varios autores antiguos vinculan el combate de los antiguos hispanos a la lanza. El citado historiador latino, Livio, afirma de los turdetanos que se lanzaron en tropel, danzando según costum-

PITHOS DE LA SERRETA.



bre, al ser atacada una ciudad por Asdrúbal, en el año 216 a. C. El historiador siciliano Diodoro, contemporáneo de Augusto, escribe de los lusitanos que "gustan de practicar en tiempos de paz una danza ligera para la que se requiere una gran agilidad; en el combate avanzan a paso rítmico, entonando cantos guerreros al atacar al enemigo". La confirmación arqueológica de estos textos que hablan de danzas guerreras la ha proporcionado un exvoto en bronce de guerrero hallado en el santuario turdetano del Collado de los Jardines, en Despeñaperros, que llevaba lanza, hoy perdida, falcata y rodela, que golpea contra la rodilla, iniciando un paso de danza, quizá para entrar al combate

En la Península hay testimonios de la existencia de danzas de culto. En un fragmento de Elche se representa una *bailarina sagrada o hieródula*, aunque parece que eran varias, pues se ve el brazo de una segunda, acompañada de los símbolos de Tanit, como el rosetón, los cisnes, los peces y los conejos. Viste un vestido dividido en tres paños. El rostro, con los pómulos pintados, responde igualmente a la simbología de esta diosa en Chipre, según demostró Kukahn hace años, imitada después por los iberos en sus imágenes de Tanit. El culto de esta diosa de la fecundidad, Astarté o Artemis efesia, probablemente iba acompañado en Hispania de danzas rituales, descritas por Ferécrates en los siguientes términos:

"Así juegan las encantadoras doncellas lidias, saltando con ligereza y dando palmas con las manos ante Artemis efesia, la más hermosa, y de las caderas una hacia abajo, otra alternativamente hacia arriba, levantando cual salta el aguzanieves".

Posiblemente alude Estrabón a estas danzas cuando escribe que los iberos en el culto de esta diosa se atenían en los demás ritos a observar lo que se practicaba en la metrópoli. Una terracota de La Serreta de Alcoy constituye una segunda prueba de la existencia de estas danzas cultuales. Representa a una diosa madre entronizada, con dos niños a sus pechos, y la paloma, animal atributo de la diosa, junto a uno de ellos, con la misma actitud de la Mater Matuta de Etruria. A su lado izquierdo, el ceramista ha colocado dos aulistas y a la derecha una madre con su hijo.

Una danza relacionada con el toro se representa en dos fragmentos cerámicos de Numancia, en los que dos varones bailan con los brazos enfundados



PILAR DE OSUNA. SEVILLA. CON PROCESION DE POSIBLE CARACTER FUNERARIO

en cuernos de toro, de cuyo culto hay tantos testimonios en Hispania: las cabezas de Costig (Baleares), de época helenística; el toro tumbado de Porcuna (Jaén), la antigua Obulco; los puñales votivos del Instituto de Valencia de Don Juan, en Madrid, y de Castelo-de-Moreira, en el Bajo Miño, con el tema del animal al que se le ofrece el sacrificio representado como altar; el toro en

bronce hallado en la Acrópolis de Azaila (Teruel), etcétera.

Recientemente, J. Valiente ha publicado dos danzas, que interpreta como la danza del vino. En ambas pinturas, una sobre un vaso de Azaila, la segunda sobre un fragmento cerámico de Alloza, todas las figuras están pintadas en negro. En la segunda, dos varones afrontados con un brazo levantado bailan en-



CORNICE DE OSUNA, QUE POSIBLEMENTE LLAMA A LOS COMBATIENTES A UNAS COMPETICIONES DE CARACTER FUNERARIO, COMO LAS CELEBRADAS CON OCASION DE LOS FUNERALES DE LOS HERMANOS ESCIPIONES, EN CARTAGENA, Y EN LOS FUNERALES DE VIRIATO.

tre un ánfora. En la primera, el ánfora se ha sustituido por una granada o adormidera. Danzas de este tipo, según me indica J. M. Luzón, aparecen en la cerámica helenística con sátiros danzando entre cráteras.

Hasta ahora se han examinado testimonios referentes a la música y la danza con carácter funerario, cultural o sin él, procedentes del Levante ibérico, Turdetania, Lusitania o Celtiberia, pero se

conocen también documentos de las poblaciones del Norte de la Península.

Estrabón da datos sobre las danzas y combates entre los pueblos del Norte de Hispania. "Celebran —escribe— juegos gímnicos, hoplíticos e hípicas, en los que se ejercitan en el pugilato y la carrera y simulan batallas..., mientras beben, danzan los hombres al son de flautas y trompetas, saltando en alto y cayendo en genuflexión".

En opinión de J. Caro Baroja, cabe buscar un sentido religioso a estos juegos de diversas suertes. Probablemente la confirmación de estos juegos, de los que habla el geógrafo griego, es la representación de la diadema de Ribadeo, bien estudiada por A. Blanco. En ella, el orfebre representó en dos frisos superpuestos una procesión de jinetes o de infantes con casco de cuernos o de penachos, con puñales cortos y con el escudo pequeño, entre aves que engullen peces. Entre los jinetes, varios varones transportan calderos de tipo itálico. Estas escenas son la versión hispana de la procesión de jinetes e infantes del caldero de Gundestrup, la obra cumbre del arte y de la religión celtas.

Julio Caro Baroja, que tan bien conoce todo el folklore hispano, recoge algún testimonio que prueba que danzas semejantes a las descritas por Estrabón se bailan en muchas partes de España y danzas parecidas se documentan en el Norte de la Península como propias del momento de la bebida.

Estrabón da algún dato más sobre la existencia de danzas en honor a los dioses: "Los celtíberos y los otros pueblos que lindan por el Norte tienen cierta divinidad, a la que en las noches de luna llena las familias rinden culto danzando hasta el amanecer ante las puertas de sus casas". Este dios es, sin duda, la Luna, cuyo nombre era tabú, y a la que, como diosa principal de los vacceos, cita Apiano con ocasión de narrar el ataque de Emilio Lépidio a Palantia.

HIMNOS Y CANTOS

La existencia de cantos guerreros de victoria entre las poblaciones antiguas de Hispania está confirmada por diversos autores de la antigüedad. Estrabón escribe de los cántabros que "se cuenta este rasgo de loco heroísmo: que habiendo sido crucificados ciertos prisioneros, murieron entonando himnos de victoria".

A estos himnos alude probablemente Silio Itálico, poeta de la segunda mitad del siglo I, que cantó las hazañas de la Segunda Guerra Púnica, cuando, refiriéndose a las tribus del Noroeste de la Península, afirma: "La rica Galicia proporcionó una juventud experta en la interpretación del hígado de las aves y de los relámpagos, juventud que ahora entona con alaridos bárbaros fórmulas rituales en la lengua de sus antepasados, a continuación golpean la tierra con golpes alternativos de pie, se alegran en



DIOSA DE LA FECUNDIDAD ENTRONIZADA, ACOMPAÑADA DE DOS AULISTAS. TERRACOTA DE LA SERRETA DE ALCOY. VALENCIA.

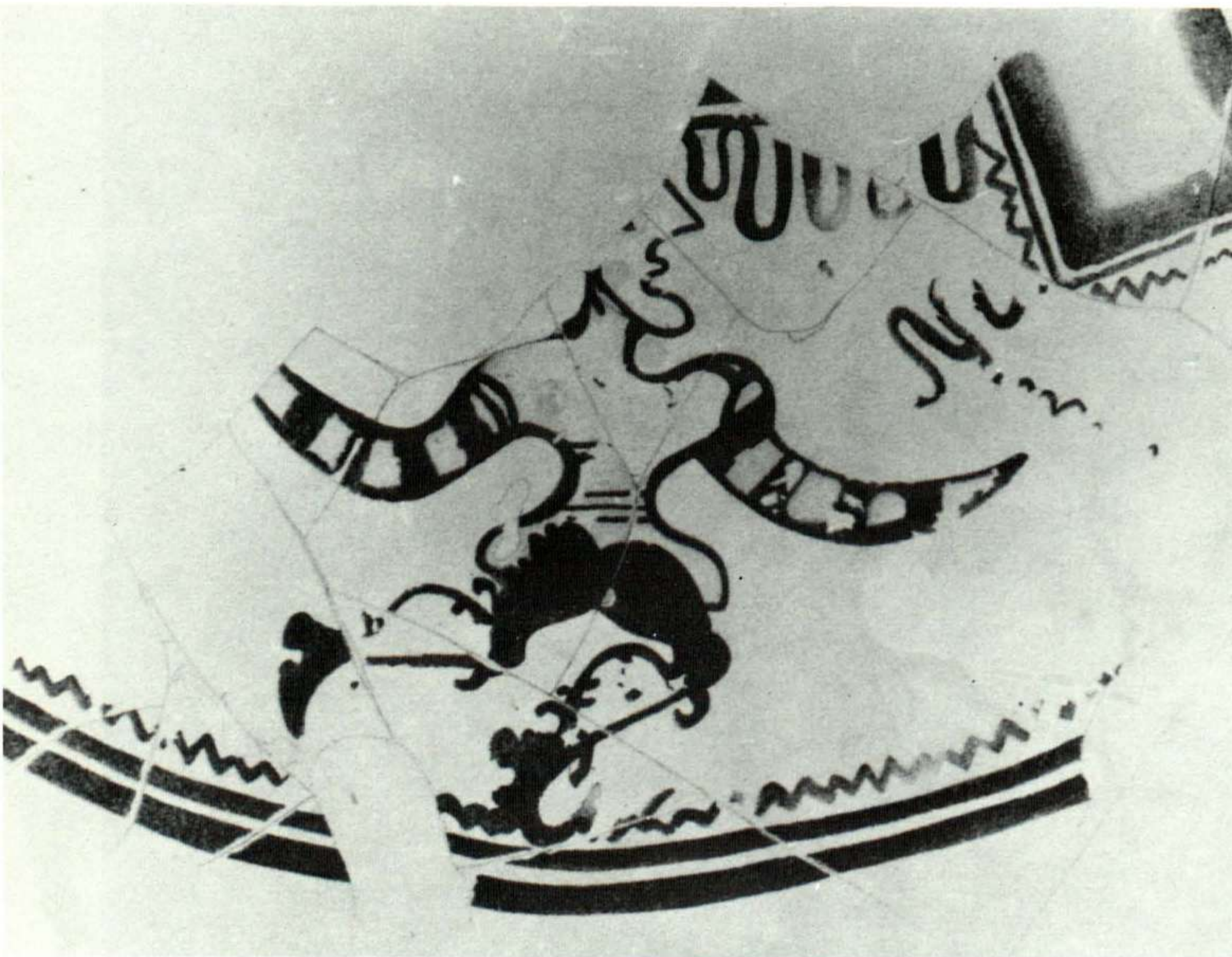
hacer chocar a un ritmo determinado los escudos que resuenan. Este es el descanso y el juego de los hombres, este es su deseo sagrado". Es decir, el canto de estos himnos de carácter ritual iba acompañado de danzas, en las que los infantes golpeaban el suelo una vez con cada pie y con choques de los escudos a compás, que es lo que posiblemente representa el citado bronce ibérico. Esta danza no era privativa de los pueblos del Norte, pues este poeta la llama costumbre ibera. Silio repite por dos veces que estas danzas eran sagradas. En opinión de Silio Itálico, eran también bailadas por los hombres en

tiempos de paz, mientras las mujeres se dedicaban a las faenas agrícolas. Otro pasaje de Salustio, el historiador amigo de César, confirma la noticia transmitida por Silio Itálico, al afirmar de los pueblos de la meseta castellana que las madres recordaban a los que partían a la guerra o a los saqueos las hazañas militares de sus padres. Se trataría, al decir de A. García y Bellido, de unas canciones de gesta.

Los bailes hispanos más famosos de toda la antigüedad fueron los gaditanos, que competían con los sirios. La mención más antigua de ellos data de la segunda mitad del siglo II a. C., cuan-

do Eudoxos de Cícicos, según Estrabón, que transmite la noticia, embarcó en Cádiz muchachas músicos, con intención de circunnavegar Africa, posiblemente con la idea de entretener a la tripulación durante la larga travesía.

Los satíricos Marcial y Juvenal y el abogado y alto cargo gubernamental Plinio el Joven, aluden con cierta frecuencia a las bailarinas gaditanas, cuyas actuaciones eran bien conocidas en Roma. Marcial describe bien este baile al afirmar que en su casa, modesta, no habrá bailadoras gaditanas: "El señor de la casa no leerá un grueso volumen, ni las muchachas de la libertina Cádiz,



DANZA CULTURAL RELACIONADA CON EL CULTO AL TORO. PINTURA DE NUMANCIA.

experimentando un deseo insaciable, balancearán con suaves zigzagueos sus lascivas caderas", descripción que coincide con la de Juvenal: "Tal vez esperas que las muchachas empiecen a desear las canciones gaditanas con un armonioso coro y, aprobadas por el aplauso, bajen hasta tocar el suelo con zigzagueante movimiento de sus caderas. Las casadas observan este baile junto a su marido recostado, lo que a cualquiera da vergüenza contar si ellas están presentes. Son excitantes de un amor que va languideciendo y punzante comeción del vicio... No tiene estas simplezas la casa humilde. Aquel que oiga el repiqueteo de castañuelas junto con palabras que no usa el efebo que está desnudo en un maloliente pórtico, que emplea palabras propias del teatro y del arte de la pasión".

El baile gaditano era, pues, una especie de danza del vientre, acompañada de canciones recitadas a coro, mientras

se aplaudía y se tocaban las castañuelas. Las canciones eran de una obscenidad que no se atreverían a tararear muchachos del hampa. Famosa era no sólo, pues, la danza gaditana, sino también las canciones. "El afeminado es el que susurra canciones de Egipto o de Cádiz", se lee en Marcial, que también menciona las castañuelas béticas: "Hábil para adoptar gestos lascivos con las castañuelas béticas y para danzar según los ritmos gaditanos". Según el poeta de Bilbilis, había maestros que enseñaban las danzas de Cádiz. Como escribió A. García y Bellido hace años refiriéndose a las bailarinas gaditanas, "contratadas o esclavizadas, formando compañías de variedades, debían ser conducidas de un sitio a otro, de domicilio en domicilio, de fiesta en fiesta, de ciudad en ciudad, según viniesen los contratos". El poeta Estacio, que vivió en Roma durante el siglo I, compara a las bailarinas gaditanas con las lidias y

sirias, que eran las más buscadas: "Aquí entran muchachas fáciles de comprar, aquí se reconoce todo lo que en el teatro agrada por su forma o se aprueba por su arte. Esto aplauden las lidias que se inflaman de pasión con la multitud de hombres. Allí zumban estrepitosamente los cimbares y las gaditanas de voz aguda, allí igualmente brama la multitud de los sirios...".

La arqueología ha proporcionado imágenes de bailarinas béticas. R. Contreras, director del Museo Arqueológico de Linares, ha publicado una terracota conservada en este museo que representa a una bailarina con los brazos en alto y un vestido de volantes, lo que da una antigüedad grande a este típico vestido andaluz. También en época de Roma existía la clásica peineta andaluza, lo que prueba una terracota del Museo Arqueológico de Córdoba, publicada por A. Blanco, que quizá usaran ya las bailaoras gaditanas.

FRANCISCO MATEOS

EXPRESIONISMO INTEGRAL

CARLOS AREÁN

Teníamos ya en carpeta este trabajo de Carlos Areán, cuando se produjo la muerte de Francisco Mateos. Sirva como homenaje a una de las figuras más interesantes de la pintura española contemporánea, cuya labor, siempre joven, incansable y entusiasta, ha sido repetidamente glosada en nuestras páginas.

FRANCISCO Mateos (Sevilla, 1899) es un expresionista violento, pero con suficientes notas de humor acre o instintivamente descabellado para que el clima trágico se atempere en él a través de intelectualizaciones irónicas, pero no siempre desesperanzadas. Hay incluso una desmelenada alegría de vivir en muchas de sus obras, y de ahí esa incorporación de una ambigüedad más a las muchas que caracterizan al mejor expresionismo europeo. La desmesura no es en él absorbente, ya que si es notoria en la utilización afectiva del color, lo es siempre dentro de un ritmo del dibujo que por su solidez y rigor compositivo, con ligera tendencia a las simetrías bilaterales, impone la austeridad de la estructura como contrapeso a todas sus otras extremosidades. La materia no responde a lo largo de la evolución de Mateos a las mismas constantes que el color o la línea. Es habitualmente lisa, pero consistente y escasamente diluida, lo que la constituye en vehículo casi neutral. Hay, no obstante, ocasiones en las que Mateos no quiere apoyar su impacto expresivo únicamente en el color o en la deformación de las figuras, sino que utiliza unas grumosidades subterráneas que recubre luego con pigmento más liso o salpica y erosiona con calidades arenosas. Una factura intermedia es la de las degradaciones sutiles de algunas de las manchas de sus pinturas menos programáticamente convulsionadas.

El recién recordado instrumental expresivo de Mateos es el que mejor se adapta a la posibilidad de comunicación de unas vivencias escasamente relacionables con las de los restantes pintores de su generación. El problema está en llegar a descubrir cuáles eran estas vivencias y cómo Mateos las hizo aflorar a través de una utilización simbólica, no de cada color en sí mis-

mo, pero sí de sus contrastes o de sus desacuerdos estudiadísimos. Que un rojo pueda ser agresivo y vecinar con un naranja, un azul, un amarillo o un verde, no constituye una falta de sabiduría en la manera de combinar los primarios con los binarios, sino todo lo contrario. Ya El Greco había yuxtapuesto en algunos de sus lienzos un azul y un verde. La novedad de que el segundo binario, mezcla de azul y amarillo, se encabalgase con uno de sus primarios constituyentes, hizo que esa "disonancia" buscada intensificase la expresividad de la obra. Mateos va todavía más lejos en estos encuentros inusitados y gusta de que todos los binarios —verdes, violetas, naranjas— jueguen en sus lienzos con los primarios de los que procedan, sin necesidad de separarlos con puentes amortiguadores, aunque sí, muy a menudo, con recios trazos negros. Cada una de estas masas cromáticas se suele hallar, por otra parte, escasamente multitonizada, lo que facilita la captación de los contrastes y de las disonancias. Otras veces prefiere una gama casi acromática y concentra toda su expresividad en la deformación caracterizadora del trazo.

En medio de este verdadero delirio de trazos rítmicamente balanceantes, de larguísimas sinuosas ornamentales, de manchas que muerden como llamas la rotundidad del dibujo, de figuras enfrentadas o empotradas en posturas inverosímiles, de rostros caricaturales o de máscaras con regusto de circo o de guiñolada trágica, flotan por igual la ansiedad y la alegría, la condena y la aceptación, la repulsa y la entrega apasionada a las cosas que rodean al pintor, y entre las que no parece hallarse precisamente "arrojado" o "perdido", sino más bien gozosamente devorado por ellas en un doloroso delirio.

Mateos nos parece el punto más extremado de las contradicciones expresionistas. Su mundo es el de Dionisos, dios doliente en los mitos arcaicos —los heredados de Creta— y dios en alegría y en éxtasis en la reelaboración posterior. Mateos fustiga, se desangra, combate contra la estupidez, ridiculiza la tradición clásica, pero inventa un orden nuevo, predica la alegría de vivir y cree tal vez que el hombre verdadero es su máscara, y que es aquello que fingimos lo que más perdurablemente de-

seamos ser desde lo profundo de nuestro subconsciente o desde aquella parte de nuestro super-ego que hemos internalizado y convertido en subconsciente asimismo.

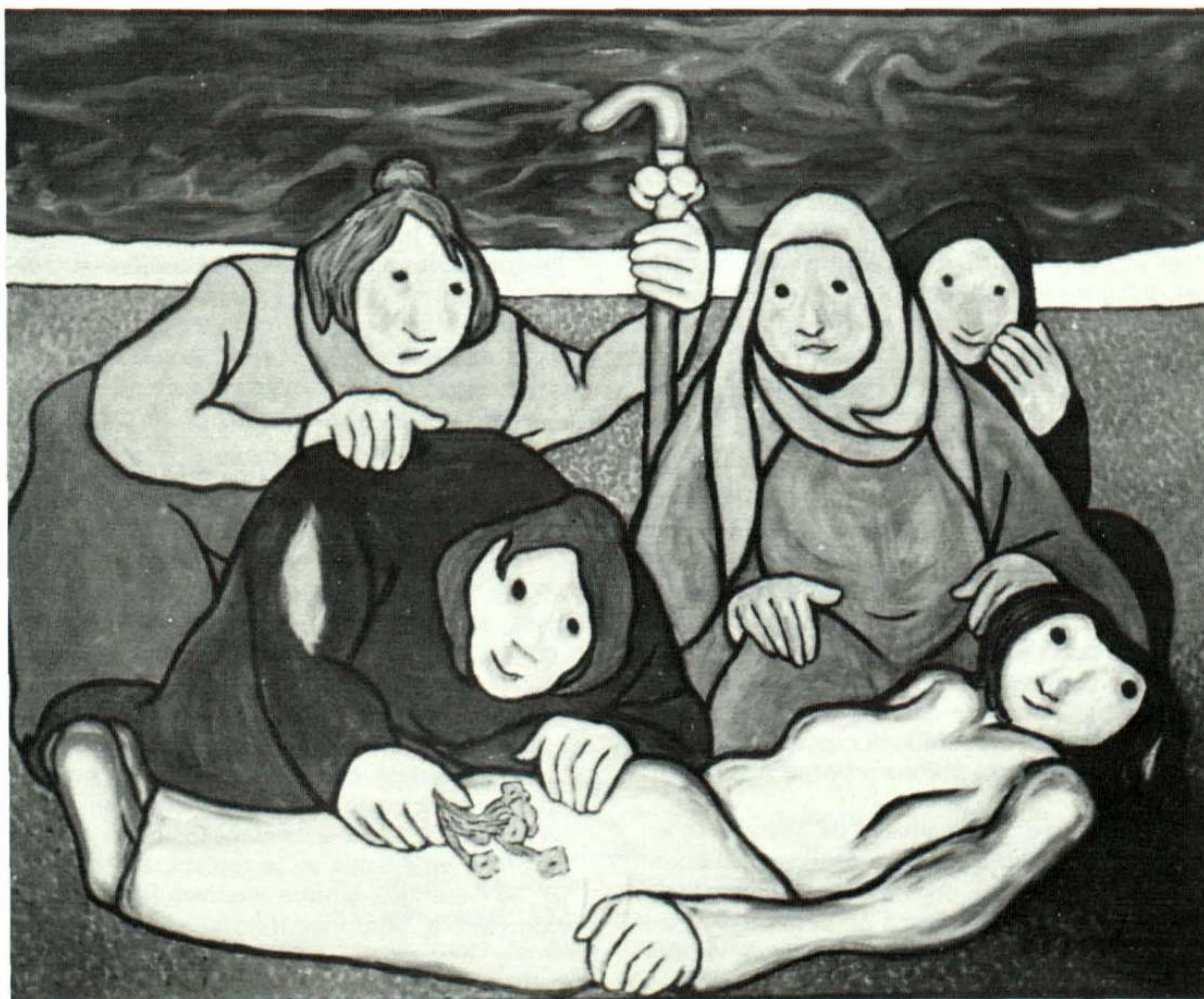
¿Cómo llegó Mateos a coordinar todas estas contradicciones y a convertirlas en pintura legible? A través de su vida, igual que hacemos todos nosotros, pero adquiriendo ya en su juventud una conciencia bastante clara —y no brumosa, tal como suele acaecer a los veinte años— de qué era lo que quería comunicar en su obra. Mateos se hallaba a dicha edad en Madrid y trabajaba allí como dibujante, y realizaba caricaturas para la revista "España" y para el bisemanario "Gil Blas", en cuya fundación había intervenido conjuntamente con Felipe Seoane y Ramón Gómez de la Serna. Se interesaba además por las artes del libro, y obtuvo en 1920 una beca para perfeccionar en Munich sus conocimientos en dicha materia. Lo hallamos ya allí en 1922, y allí permanecería hasta 1924. Munich resultaba, sin duda, un lugar adecuado para que un técnico en ornamentación, compaginación y maquetado de libros completase su aprendizaje, pero era también, para un pintor deseoso de hallarse al día, una ciudad simultáneamente modernista y expresionista. En 1909, Munich había codificado sus objetivos diferenciales dentro del marco general de la "Secession" alemana. Fue en el momento en que Erbslöh, Jawlensky, Hofer, Munter y Kandinsky fundaron, conjuntamente con Kandinsky y Kubin (más adelante se les unió Franz Marc), la "Neue Künstler Vereinigung". Poco más tarde, en 1911, los tres pintores últimamente citados se agruparon con Klee, Macke, Bechtedeuff y Mogilewsky en "Der Blaue Reiter", el famoso Caballero Azul, de donde saldría la más gozosa y abierta entre todas las modalidades expresionistas.

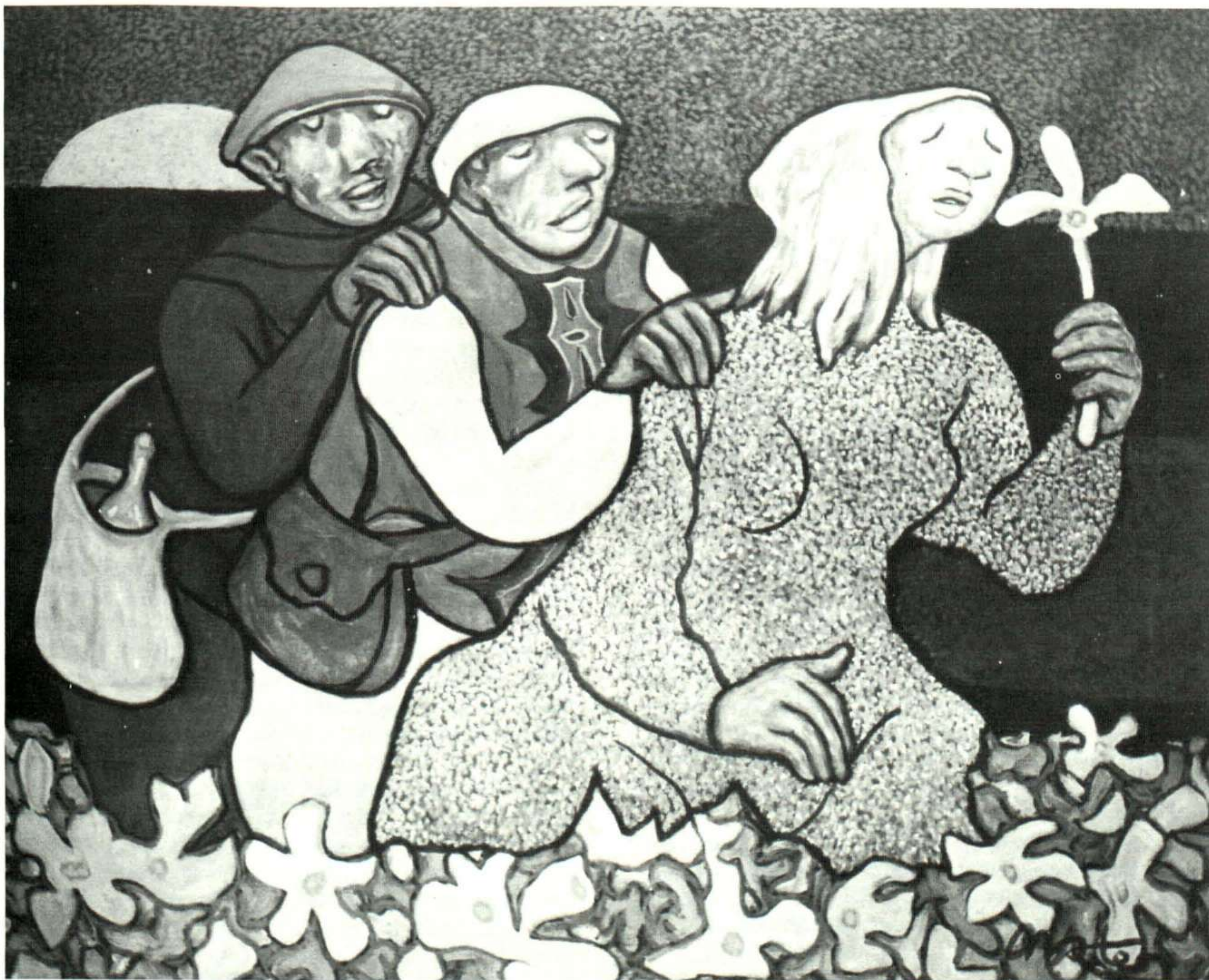
El modernismo muniquense era alegre de color y ornamental en su ritmo y ordenación. El expresionismo se sometió en Munich a una ordenación rigurosamente abstracta, incorporó toda suerte de elementos mágicos y líricos, mantuvo muy a me-

nudo la riqueza casi *fauve* del color y cantó incluso alguna que otra vez la alegría del desasimiento y la hermosura de la Naturaleza. Era —salvo, tal vez, en Kandinsky y en Klee— polémico como todos los expresionismos, pero con un afán de reducir a unidad la contradicción que presta sus últimos velos de calma a un Mark o a un Macke, a un Kubin o un Kandinsky.

Mateos eligió Munich, precisamente, pero no Dresde, en donde "El Puente", tal vez todavía más colorido, había tenido posiblemente en Kirchmer y en Schmidt-Rottluff un trasfondo más acre y congestionado. Esta elección ilumina lo que Mateos quería llegar a ser y su necesidad de conciliar sin desembotarlos todos los contrarios. Recién llegado allí, no sólo cultivó su bibliofilia, sino que estudió pintura y grabado con Willy Geiger y admiró diariamente las inmensas colecciones de obras de Kandinsky y de los restantes miembros de "El Caballero Azul", que se conservan en la ciudad. Colaboró además en "Simplizissimus", la punzante revista en la que su formación de caricaturista hallaba un clima adecuado para robustecerse: se incisivamente en íntimo acuerdo con su voluntariosa elección del expresionismo.

Mateos sabía lo que quería y por eso fue a Munich. Sabía también cuál entre todos los expresionismos tenía que ser el suyo y por eso eligió como espoleta para su explosión "El Caballero Azul", grupo sin resentimiento, pero también sin beatitudes bobaliconas. No escribió como Kandinsky una defensa de lo espiritual en el arte, pero nos dejó su visión teórica implícita. En su pintura asumió la contradicción y lo hizo con más claridad de criterio que si no hubiese encerrado en un emplomado de contención a su instinto. Sus fantasías, sus intuiciones de la ternura de lo grotesco o de las posibilidades líricas de la pantomima dieron a veces una calma suave a algunas de sus figuras. En otras ocasiones era el arquetipo lo que se le imponía y se mostraba feroz en unas reelaboraciones goyescas sobre las que parecía





caer de soslayo —pero sin distanciamiento— la sombra de los bufones de Velázquez. Pintó también su bobo de Coria —lo metió en un cuadro a lo Goya, titulado “La llama”— y su Dama de Armiño —está diabólicamente enmascarada en un lienzo al que, no sé por qué, le llamó “El otro mundo”—, pero siguió haciendo grandes caricaturas y simuló a veces zaherir a la tradición clásica, en cuyo orden y proposición de arquetipos descubrió, no obstante, algunas posibilidades reactualizables. Mateos es así —sevillano, muniqués, madrileño y baturro— el primer gran expresionista español a la manera europea. Lo es en la totalidad de sus implicaciones y en la totalidad de su obra. No quiso encerrarse ni en el luto hidalgo ni en la macabra picaresca de una de las Españas posibles, como Solana, y no tuvo más heredero

que García Ochoa. El expresionismo español en sentido estricto sigue reducido así a tres pintores, pero el caso-límite implica la existencia de las entregas parciales a las que sirve en su extremosidad de contraste. La obra de Mateos nos ayuda a comprender mejor lo diferencial español, pero nos inmiscuye al mismo tiempo en un aquelarre más grotesco que trágico, que parece una ilustración casi *modern styl* —secesión más bien— de lo absurdo. Mateos no declama, sino que presenta sin emitir un juicio de valor, pero acaba por aceptar implícitamente que la vida sigue siempre fluyendo y que siempre vale la pena penetrar en su mascarada y disfrutar y sufrir y ser, en una palabra, hombre integral, y no una bien compuesta máquina de pensar o de calcular o de combatir.

LA MUSICA LITURGICA EN ESPAÑA A PARTIR DEL CONCILIO VATICANO II

MIGUEL ALONSO GOMEZ

Miguel Alonso, compositor y musicólogo, nos ofrece en este artículo una síntesis, perfectamente documentada, de las realizaciones que en el campo de la música litúrgica se han llevado a cabo durante estos años posconciliares. El autor, desde su puesto de director del Departamento de Música del Secretariado Nacional de la Comisión Episcopal de Liturgia, sigue atentamente las inquietudes, tareas y realizaciones de los compositores litúrgicos. Bien podemos considerar esta interesante aportación como un punto de referencia al que necesariamente habrá que acudir a la hora de estudiar este sector musical y su específica problemática. También puede considerarse este trabajo como una segunda parte del artículo que, bajo el título "La música en la liturgia", apareció en esta misma revista —número 28, diciembre de 1973—, en que se trataba el tema en sus líneas generales.

Queremos dejar constancia de nuestra gratitud a la Dirección de la revista "Ecclesia", que nos permite la reproducción de este artículo.

LA mañana del 5 de diciembre de 1963 Su Santidad Pablo VI, al promulgar solemnemente la Constitución "Sacrosanctum Concilium", sobre la Sagrada Liturgia, resaltó la importancia y la trascendencia de este documento, de este *acontecimiento*: "... la liturgia, el primer don que podemos hacer al pueblo cristiano que con nosotros cree y ora. La primera invitación al mundo para que suelte en oración dichosa y veraz su lengua muda y sienta el inefable poder regenerador de *cantar con nosotros* las alabanzas divinas y las esperanzas humanas, con Cristo Señor en el Espíritu Santo". Esta solicitud del Pastor Supremo, esta invitación al pueblo a que rompa su silencio secular, a que participe consciente, plena, comunitaria, fructuosa y activamente, extenderá su fuerza operante y renovadora sobre cualquier parámetro, hacia todos los elementos integrantes de la acción litúrgica, incluidos los musicales. Un lenguaje "oficialmente" nuevo se oyó en la basílica vaticana, y sus resonancias originaron profundas transformaciones en el campo litúrgico; tan sustanciales, que sus contenidos renovadores justificaban la esperanza de una verdadera revolución.

EL CONCILIO VATICANO II Y LA MUSICA

Es sabido que el Concilio no quiso entrar en el ámbito específicamente artístico-estético de la música, al menos, directamente y como normativa concreta; sin embargo, ha sido bien claro y preciso por lo que se refiere a la función ministerial de la música en la celebración litúrgica, que 'sobresale entre las demás expresiones artísticas, principalmente porque el canto sagrado, unido a las palabras, constituye una *parte necesaria o integral* de la liturgia solemne'. "Se superan así las pasadas calificaciones vacías y retóricas", como "esclava —humilde, nobilísima, principal—", aplicadas a la música e incluso la de "nobile subsidium liturgiae", de Pío XII. Pero no se trata de eso, pues quedaríamos en el campo de meros enunciados, de nominalismos más o menos apropiados, de categorías puramente simbólicas. ¡No, el Concilio, realista y coherente con las motivaciones pastorales de la reforma, pide su aportación y la participación del pueblo en el canto: a "los obispos y demás pastores de almas, que han de procurar cuidadosamente que, en cualquier acción sagrada con canto, toda la comunidad de los fieles pueda aportar la participación activa que le corresponde", e invita a "los compositores verdaderamente cristianos para que realicen obras que presenten las características de verdadera música sacra y que no sólo puedan ser cantadas por las mayores 'scholae cantorum'", sino que también estén al alcance de los coros más modestos y fomenten la participación activa de toda la Asamblea de los fieles", pues "la acción litúrgica reviste una forma más noble cuando los divinos oficios se celebran solamente con canto y el pueblo participa activamente".

Tres años más tarde, el 5 de marzo de 1967, apareció la Instrucción "Musicam in sacram liturgiam", que estudia y, en cierto sentido, programa, las modalidades de esta participación musical en la liturgia.

Con el "motu proprio" "Sacram Liturgiam", Su Santidad Pablo VI pone en marcha el mecanismo de la renovación conciliar con todas sus consecuencias, y dispone que, a partir del 16 de febrero de 1964, primer domingo de Cuaresma, entren en vigor las primeras prescripciones de la constitución conciliar "Sacrosanctum Concilium". Hoy podemos decir que, salvo algunos complementos litúrgicos, la reforma está prácticamente realizada.

De ahí que al iniciar nuestra panorámica bien po-

damos considerar los documentos conciliares como punto de llegada en algunos casos y en otros de partida, mientras son para otros muchos como la prosecución de un camino ya iniciado, pero ahora, eso sí, con el espaldarazo "oficial" a sus esfuerzos y realizaciones.

Todas las exigencias pastorales —derivadas de tales documentos— de la participación activa de los fieles en el canto han tenido unas repercusiones sustanciales en los aspectos estético-artísticos, formales y expresivos de la música litúrgica. Los compositores anclados en sus seguridades técnicas y en unas formas que funcionaban válidamente, se han percatado de que su música, tan bien hecha, ha dejado de interesar; por el contrario, autores con diversa sensibilidad y sin los conocimientos técnicos —nos parece duro hablar de carencia de formación musical—, han logrado una serie de músicas que encuentran de hecho —el fenómeno es complejo y largo de explicar— gran aceptación en el pueblo. Quizá habría que ensanchar el campo de los conocimientos al hablar de técnica musical al terreno de los niveles de expresión. Pero no es este el objetivo del presente estudio.

Los músicos cristianos no han sido observadores indiferentes, en su mayoría, a este quehacer eclesial y han seguido desde los primeros momentos, paso a paso, todas y cada una de las directrices de la Santa Sede y de las correspondientes Comisiones Episcopales de Liturgia. Por eso, siguiendo las diversas etapas de la renovación litúrgica, nos será fácil ir descubriendo cronológicamente las realizaciones musicales de nuestros compositores litúrgicos.

LA MUSICA LITURGICA EN ESPAÑA A PARTIR DEL CONCILIO VATICANO II (1)

Los ecos de la renovación litúrgica iniciada en Centroeuropa, y, sobre todo, las realizaciones musicales de los franceses, que habían logrado una tipología de canto religioso popular de inspiración bíblico-litúrgica, comenzaron a dejarse sentir en España; y así, en 1961, las editoriales Hechos y Dichos y El Perpetuo Socorro publican, bajo el patrocinio del Instituto de Pastoral de la Universidad de Salamanca, la salmodia del padre Gelineau, adaptada a la versión castellana del hebreo, realizada por el padre Garayoa y D. Gonzalo del Cerro; la composición de las antífonas, más de 200, fue encargada a músicos españoles. El propio padre Gelineau guió los trabajos. El equipo de "Berit" realizó otro tanto con los cantos de J. Deiss, que tan estupendos servicios han prestado y prestan a nuestras asambleas; también se han adaptado algunos cantos de Julien y de otros músicos franceses. Por otra parte, la traducción al español de la obra del citado padre Gelineau "Chant et musique dans le culte chrétien" abrió nuevos horizontes pastorales y litúrgico-musicales a los artistas de buena voluntad. A lado de estos trabajos de equipo habían surgido diversas iniciativas personales, de las que podemos destacar la *Misa comunitaria*, de Goicoechea-Arredondo y Dano (Madrid, 1955), de la que cantos como "Vaya-

mos jubilosos", "Como el ciervo que a las aguas", etcétera, encontraron una favorable y amplia acogida.

LOS COMPOSITORES Y LAS REALIZACIONES OFICIALES

El 3 de diciembre de 1964 se presentó la traducción castellana de algunas partes del *Ordinario de la Misa*. La Comisión Episcopal de Liturgia invitó a un nutrido grupo de compositores a unas "Conversaciones" de trabajo y de estudio, que tuvieron lugar en la Casa de Ejercicios de El Pinar de Chamartín. Se trataba de organizar una puesta a punto, conseguir una mentalización y realizar una primera toma de contacto entre músicos y liturgistas, y, al mismo tiempo, pulsar la disposición por parte de los músicos. El clima de trabajo y el espíritu de disponibilidad y de colaboración fue ejemplar, borrándose así el mal recuerdo dejado por una polémica reunión celebrada en Salamanca, en la que la intransigencia de algunas posturas hizo imposible poder llegar a resultados concretos. Digamos, de paso, que todos los compositores participantes en estas "Conversaciones" fueron nombrados consultores de la Comisión Episcopal de Liturgia.

En la invitación cursada a los músicos para participar en estas "Conversaciones" se decía: "Habiendo llegado, con el CELAM, a la elaboración de un texto litúrgico para toda Hispanoamérica, muchas naciones del otro lado del Atlántico esperan nuestra colaboración también en el campo de la música... Para favorecer la elección de los temas, sugerimos la oportunidad de tratar de la musicalización del Ordinario de la Misa-Cantilación de las Oraciones y Prefacios-Antífonas de Semana Santa-Salterio-Himnos, así como todos los problemas técnicos y pastorales que giran en torno a la musicalización de los textos castellanos". Como resultados prácticos de las "Conversaciones", que fueron apareciendo progresivamente, podemos citar la musicalización de los "Prefacios" y la de los "Cantos para el celebrante y los ministros del Triduo Pascual".

Varios compositores prepararon los "Cantos de los fieles para la Semana Santa" (Edic. PPC). Progresivamente, la Comisión Episcopal de Liturgia edita las músicas de los "Tonos para las Oraciones, Lecturas y Diálogos de la Misa". Al aparecer, en 1967, los nuevos textos de las anáforas, se enviaron a numerosos compositores y se recibieron 32 fórmulas melódicas; de las que se eligieron cuatro, que, después de ser experimentadas, fueron incluidas como anónimas en el "Ordinario de la Misa", publicado oficialmente en 1969. Podemos decir que en este momento se había realizado la musicalización "oficial" referente a la Misa.

Rituales. En 1970 apareció el nuevo Ritual del Bautismo en castellano, y al año siguiente el nuevo Ritual de Exequias, incluyéndose en ambas fórmulas musicales de las aclamaciones y cantos propios de estos sacramentos, celándose bajo el anónimo el nombre de sus autores.

LITURGIA DE LAS HORAS

La estupenda versión del Salterio, de los Padres L. A. Schökel y J. Mateos, autorizada en 1966 como texto oficial "ad experimentum", resultó un acontecimiento importantísimo para los compositores litúrgicos, que encontraron, en el lenguaje vivo y actual, en la riqueza y variedad rítmicas de esta versión, una fuente inagotable para su inspiración. La Comisión Episcopal de Liturgia edita, en 1970, "Laudes, vísperas y completas" y encomienda a D. Cols la composición de las melodías para el "Canto de Vísperas y Laudos Dominicales". Ante la inminente entrada en vigor de la nueva Liturgia de las Horas, dicha Comisión organiza, en mayo de 1971, unas "Jornadas de oración y sobre la oración" en Madrid, en las que, junto a las celebraciones y conferencias, se estudian, en grupos especializados, los diversos aspectos de estas celebraciones. Así, los músicos analizan y estudian "las fórmulas musicales acomodadas a la Liturgia de las Horas".

Dentro de esta problemática se ha de encuadrar la reunión celebrada en Alba de Tormes, en 1970, por un grupo de poetas, escritores, liturgistas, músicos, escrituristas, etc., convocados por la Comisión Episcopal de Liturgia, para estudiar y determinar las características de la nueva poesía himnico-litúrgica. Como resultado de estas convivencias se pudieron ofrecer, al año siguiente, a los compositores litúrgicos, unos 50 textos de himnos en castellano. La respuesta de los músicos se encuentra publicada por el Secretariado Nacional de Liturgia, bajo el título: "Himnos para la celebración de la Liturgia de las Horas" (Madrid, 1973). No contenta con estos trabajos parciales, la Comisión Episcopal convocó un concurso nacional para la musicalización de la Liturgia de las Horas. Al quedar desierto este concurso, se hizo cargo de esta tarea el Secretariado Nacional de Liturgia, juntamente con el Secretariado Nacional de Cabildos Catedrales, la abadía de Santa Cruz del Valle de los Caídos y la Editorial PPC, confiando a un determinado grupo de compositores la musicalización de todos los salmos y cánticos del oficio, así como el de numerosos himnos y antífonas, y una parte inicial de fórmulas comunes. La edición de esta obra, que bien podemos considerar como un verdadero "Liber usualis officii" en castellano, aparecerá en los próximos meses. Muchas de las fórmulas de este auténtico libro de coro podrán ser utilizadas en los salmos interleccionales de la Misa. Este ha sido, a grandes rasgos, el camino "oficial" de la reforma musical litúrgica.

LOS COMPOSITORES LITURGICOS Y SUS INICIATIVAS PERSONALES

Entramos en un campo mucho más delicado que el anterior, en el que necesariamente se han de citar títulos y nombres; ahora bien, ni las citas son exhaustivas, ni suponen un juicio de valor. Pedimos perdón por las inevitables omisiones.

La presentación agrupa, en torno a las celebraciones importantes, la producción de los compositores.

I. SANTA MISA

A) *Ordinario de la misa*

Hemos de comenzar señalando que, dentro de la numerosa producción en este campo, la *Misa Cantada*, de T. Aragués, alcanzó, desde su aparición, una especie de "oficialidad"; quizá este fenómeno se puede explicar por el hecho de que el autor dispuso de las primicias anticipadas del texto, lo que le permitió presentar partituras y disco coincidiendo con la promulgación de aquél. Los temas musicales, inspirados en las melodías gregorianas, se adaptan con sencillez y expresividad a la plegaria de la Asamblea, siguiendo un procedimiento silábico muy cercano al recitativo. Los otros compositores, una vez en posesión del texto oficial y queriendo recuperar el tiempo perdido, ponen manos a la obra y aparecen nuevas composiciones, algunas de las cuales han conseguido una difusión bastante amplia, como la *Misa cantada*, de Avedillo-Manzano; la *Misa en castellano*, de José María Álvarez; la *Misa en recuerdo del Papa Juan*, de José María Herrero; la *Misa del pueblo de Dios*, de L. Arámburu; la *Nueva Misa*, del padre Prieto; la *Misa de la juventud*, de C. Halffter, una de las más populares, en la que el Gloria y el Credo se caracterizan por su estilo recitante que se "solidifican" en las cadencias. Su mayor popularidad se debe al Santo y a los tres Procesionales, de Entrada, Comunión y Final. A éstas, que podemos llamar de primera hora, siguieron, las de L. Arruazu, V. Pérez-Jorge, M. Gorostidi, la *Festiva*, de T. Aragués; la *Blanca*, del padre Cegoñal; las de Barrón, J. Alfonso García, J. Climent, S. Carballo, etcétera, hasta la de M. Alonso, *Levantemos el corazón*, encargo de la RTVE.

Algunos músicos, animados por los afortunados ejemplos de las Misas Luba y Criolla, han seguido la línea del folklore; unos, elaborando oportunamente los temas populares, como M. Castillo, *Misa andaluza*; Prieto García, *Misa canaria*; M. Feijoo, *Misa gallega*; con texto gallego, etcétera, y otros, adaptando el texto litúrgico al dato folklórico en su integridad original, como R. Buzón en su *Misa gitana*, Fernández de la Torre y Torregrosa, en la *Flamenca*, etcétera.

No faltan quienes resaltan en sus composiciones los valores rítmicos; tal es el caso de J. A. Espinosa en la *Misa en ritmo*; de T. Contreras, con la *Misa en jazz*, y la de los Jóvenes, de Los Amis, etcétera.

B) *El propio de la Misa.*

Una vez que ha sido publicado el texto de los Lecionarios han ido apareciendo diversas series de Salmos Responsoriales, o de fórmulas salmódicas para los mismos. Citaremos las "Fórmulas para el canto del propio de la Misa y otros textos litúrgicos" y "28 fórmulas, según los siete tonos", publicados en el Instituto de San Pío X. En 1968, Berit editó "Recitativos-salmódicos", de L. Deiss; D. Cols, A. Taulé, M. Manza-

no, R. G. Barrón, C. Sastre, J. Muneta, etcétera, han trabajado en este sentido; a sus nombres podemos añadir los del padre Alcácer, J. Alfonso García, T. y F. Aragués y, últimamente, el de J. Jordán, con su *Salterio responsorial*.

II. LITURGIA DE LAS HORAS

En este campo cabe destacar la obra sistemática de Domingo Cols, "Celebración cantada de la Liturgia de las Horas", Laudes y Vísperas (Ed. Regina. Barcelona, 1972). El autor, en un volumen de cerca de 400 páginas y en cuatro fascículos, nos ofrece una gran riqueza de antífonas, fórmulas sálmicas, himnos, etcétera, que se caracterizan por una gran seriedad técnica y por una inspiración de honda religiosidad. No es una música de las que llaman la atención a la primera audición, sino que hay que ir saboreando poco a poco. Angel Bravo es el autor del *Libro del Canto de las Horas* (Ed. Monte Carmelo. Burgos, 1974), estructurado diversamente del de Cols, y que ha sido acogido favorablemente por diversas comunidades. En este sentido es muy meritoria la labor que realizan los Cistercienses, que, en una acción conjunta de sus diversas abadías, han logrado formar un repertorio muy interesante, que han puesto generosamente al servicio del Secretariado Nacional de Liturgia para la nueva edición musical de la Liturgia de las Horas. He citado en primer lugar las más recientes, en cuanto se adaptan a la versión definitiva de la Liturgia de las Horas; pero ya en el 1966 apareció "La nueva alabanza", Laudes y Vísperas (Instituto Pontificio de San Pío X, Salamanca), con música de T. Aragués, J. Viola, J. I. Errandonea y A. Noguerras; J. M. Alvarez publicó en 1967, "Laudes y vísperas en castellano" (Ediciones Paulinas, Madrid), musicalizando un esquema elaborado por el Secretariado Nacional de Liturgia. Citemos a C. Sastre, R. G. Barrón y a A. Martorell, que, bajo el título "Cantos a la esperanza", publicó once himnos destinados a la Liturgia de las Horas, pero con diversas aplicaciones posibles. También hemos de citar la serie de salmos de C. Erdozain, traductor y adaptador del interesante libro: "Participación en la liturgia por el canto, la aclaración y el silencio" (PPC, Madrid, 1970).

III. LITURGIA DE DIFUNTOS

Los textos de estas celebraciones han inspirado a compositores como R. G. Barrón, J. Climent, R. Pulido, A. Celada, J. Redín y A. Sagaseta, V. Pérez y F. Rodríguez Bas, con sus Misas de difuntos. Melodías propiamente exequiales han sido compuestas por José María Alvarez, J. Castiñeira, Méndez Pérez, M. Alonso, etcétera. T. Aragués ha escrito "Laudes y vísperas de difuntos".

IV. TIEMPOS LITURGICOS Y FESTIVIDADES

Haríamos interminable esta panorámica si pretendiéramos citar todo cuanto se ha escrito en este

sentido. Los trabajos más interesantes han sido realizados por F. y T. Aragués, aparecidos en diversos folletos de melodías bajo los títulos de "Adviento", "Navidad-Epifanía", "Cuaresma", "Pascua de Resurrección" y "Cantos del Misterio Pascual", así como la "Liturgia de Cuaresma y Semana Santa", musicalizada por D. Sánchez Loro; aparecido, igual que los anteriores folletos, en las ediciones del Instituto San Pío X, de Salamanca; José María Alvarez sigue los tiempos litúrgicos en sus "Nuevos cantos al Señor". También han de figurar, en este apartado, los nombres de C. Sastre, R. G. Barrón y el padre Alcácer.

V. MISCELANEA DE CANTOS

Abunda la musicalización de salmos, de procesionales, de himnos, de cantos para diversas circunstancias; muchos de ellos de una temática polivalente que permite utilizarlos, y de hecho se utilizan, en múltiples momentos litúrgicos. En este sentido, la producción de nuestros compositores es muy abundante: bastaría ojear el catálogo de fichas musicales publicado por el citado Instituto de San Pío X, de Tejares (Salamanca), para darnos una idea de lo conseguido y de la dificultad de realizar una síntesis. Lo que importa es el hecho de la realización, y de eso dejamos aquí gozosa constancia.

REALIZACION EN EQUIPO

Hay que destacar, con aplauso, la meritoria tarea del grupo de compositores de la revista "Melodías", editada por los padres del Corazón de María y dirigida por Luis Elizalde, en la que podemos apreciar el buen hacer de estos músicos, con el propio Elizalde a la cabeza, preocupados tanto por la calidad técnica de sus composiciones como por la búsqueda de un lenguaje actual y litúrgicamente funcional.

Hemos de mencionar los esfuerzos de la abadía del Valle de los Caídos, que anualmente organiza cursos de formación litúrgico-musical para religiosas, a las que periódicamente se les envían materiales musicales realizados por el grupo de compositores que colaboran con la abadía.

Ejemplares son las actividades del Centro de Pastoral y Liturgia de Barcelona, que orienta y canaliza la actividad de sus músicos litúrgicos. Cols y Taulé, principalmente, han desarrollado una meritoria labor no sólo dentro de la región catalana, sino en el ámbito nacional. Hemos de mencionar las diversas Misas del padre Altissent, eximio gregoriano, que, dentro de esa estética y ese estilo, ofreció su esfuerzo para lograr que el pueblo participe en el canto litúrgico, en lengua catalana. Muy populares son las melodías del "Himnari i salms dels fidels", del padre Ireneu Segarra, editados en catalán en 1964, y que el año anterior lo había sido en castellano. Muy importante es el volumen, preparado por A. Taulé, Cantoral de "Missa Dominical", edición en catalán de 591 cantos (Centro de P. Lit), unos originales en esta lengua, como los de D. Cols, A. Taulé, I. Segarra, J. Ubeda, A. Martorell, D. G. Estrada y otros —como los de Gelineau, Julien,

Deiss, Espinosa, Manzano y una serie de espirituales negros y de canciones populares—, a los que se les ha adaptado el texto catalán.

Otro tanto podemos decir de la efecísima Comisión Interdiocesana de Música del País Vasco, que comprende las cuatro provincias españolas de Alava, Guipúzcoa, Navarra y Vizcaya y la francesa de Bayona. Disponen de un estupendo grupo de compositores, de los que citaremos a T. Garbizu, F. Escudero, E. Ibarguchi, J. Urteaga, L. Aramburu, los hermanos Bastida, J. L. Ansorena, J. J. Arregui, etcétera, a los que encomiendan los textos para su musicalización. Una vez realizadas las composiciones, los técnicos de la Comisión y los propios músicos analizan los trabajos y, dentro de un sentido de colaboración, se introducen de acuerdo con los autores, las modificaciones que se juzguen oportunas en cada caso. Esto ha dado excelentes frutos que se pueden apreciar en las bellas ediciones, disponiendo de músicas dignas e inspiradas para todas las celebraciones litúrgicas. Hemos de advertir que estas realizaciones no impiden la particular iniciativa de los compositores.

Por lo que respecta a la liturgia en lengua gallega, tenemos noticia de que hace años se inició una serie de publicaciones de cantos en esta lengua, publicándose algunas fichas de los mismos. Carecemos de datos para poder emitir un juicio.

LA SENCILLEZ Y LA ESPONTANEIDAD EN LAS COMPOSICIONES

Comentario aparte merecen aquellos músicos que han elegido el camino de la sencillez y de la espontaneidad. Las músicas de Kiko Arguello, M. Manzano y J. L. Espinosa, etcétera, son un fenómeno de expansión y de penetración que no podemos menos de resaltar y analizar: cantadas en todas las partes y por todo tipo de asambleas, constituyen una de las más importantes del repertorio base de muchas celebraciones comunitarias. Del lado estrictamente musical, por su elemental sencillez y por su cantabilidad sin imprevistos, todo procede como se espera, no ofrecen una materia de análisis muy consistente y, frecuentemente, el juicio de los músicos es duro y más bien negativo. Entonces nos preguntamos, ¿dónde está la explicación de este fenómeno de una aceptación general y a todos los niveles?

Para encontrar una respuesta satisfactoria que nos ofrezca la clave para resolver muchos de los actuales problemas de la música litúrgica, será conveniente enfocar y estudiar el problema desde diversas angulaciones, no sólo la musical, hasta obtener una visión exacta y global del mismo. Pero sucede que muchos y muy buenos músicos se han preocupado, sobre todo, si no exclusivamente, de unas realizaciones musicales fieles a los dictados de la técnica compositiva, que en muchos casos es sinónimo de dificultad y de complejidad, sin relacionarla con otros aspectos técnicos, mucho más difíciles y sutiles, casi aleatorios, como el de la comunicación y el de la expresión comunitaria actual. El resultado para muchos ha sido desalentador, al ver que muchas de sus obras,

de técnica irreprochable, son prontamente olvidadas. Quizá se olvida la psicología musical de los destinatarios, o se sacrifica el contenido textual a las exigencias musicales; acaso se fuerzan las líneas melódicas en pro del artificio musical con menoscabo de la espontaneidad; puede ser que los ritmos carezcan de la suficiente garra para envolver a los fieles en su fuerza. Todas estas observaciones y algunas más han de hacer meditar al compositor litúrgico actual.

Los citados autores, cada uno a su manera, llegan a la música a través de sus propias y singulares experiencias pastorales, en el contexto de una liturgia misionera, fruto, como escribió Manzano, de una conciencia misionera. El primer paso, por tanto, no es solamente de contenidos musicales, sino más bien textuales, que, por lo general, no está adaptado al nivel de la mentalidad de los fieles que forman la asamblea. Lo primero que hay que hacer es acercarse al pueblo con formas literarias de expresión fácil de entender, y, por lo tanto, de asimilar. Hay que encontrar un lenguaje más actual, que, sin perder la inspiración bíblica y los contenidos dogmáticos, ahonde cada vez más en lo humano. El pueblo tiene una propia manera de expresarse, que hay que respetar, es muy sensible a ciertos valores que urgen cristianizar; pasa a través de situaciones vitales a las que la fe cristiana ha de dar una respuesta. Por tanto, este mensaje verbal será comunicado por medio de una música simple, eficaz, funcional, inspirada. El ritmo, que tiene la virtud de envolver al hombre por entero y de unir una asamblea distraída y extraña, ha de cooperar a que estas verdades se traduzcan en los sentimientos expresados en el canto, sin tener por qué llegar a los excesos del paroxismo y de la danza.

“Mis músicas —afirma Kiko— son el fruto de algunas asambleas eucarísticas que tienen urgente necesidad de plasmar, en el canto, las propias resonancias del espíritu. Cantos compuestos entre los pobres, quieren ser la voz de la Esposa, que resuena en medio de la Asamblea. Compuestos en medio de la gran ciudad, su clima es la prisa, el rumor, la multitud. Son expresiones de lo que vivimos y sentimos; no hay más remedio que coger la guitarra y comenzar a ensayar”.

Espinosa y Manzano están más o menos en la misma línea de intenciones y propósitos. Kiko crea sus textos, por lo general, bíblicos; mientras que ellos utilizan la versión oficial de los salmos mencionados anteriormente, con algunas pequeñas variantes textuales motivadas por las exigencias de la música.

A estos nombres hemos de añadir los de Gabarán, Palazón, Falcó, Aulestía, Mercedes González, Cantalapiedra, etcétera, etcétera.

Antes de cerrar esta panorámica quiero dejar constancia de un hecho que tuvo gran importancia en la reforma litúrgico-musical de nuestra patria; se trata de la *Semana Internacional de Estudios*, celebrada en Pamplona en 1967. La Asociación Internacional Universa Laus propuso la celebración de esta Semana, a la que la Comisión Episcopal de Liturgia dio su apoyo incondicional. Se eligió como tema de estudio la Instrucción “La música en la Sagrada Liturgia”, propulgada ese mismo año. Los asistentes, de más de

treinta y cinco países, que superaron el millar, pudieron asistir a las conferencias de especialistas españoles y extranjeros, y participar en las celebraciones cantadas de los grupos lingüísticos, inglés, francés, alemán, holandés, italiano, portugués, así como a las celebraciones en catalán, vasco, castellano y latín, se pudieron apreciar las realizaciones litúrgico-musicales de diversos países. Los cantos para las celebraciones comunitarias de la Semana fueron compuestos por D. Cols, M. Castillo, P. Prieto, M. Alonso, A. García Abril, F. Remacha, C. Bernaola, G. Gombau. No hay duda de que la Semana fue un importante punto de partida para futuras realizaciones. "Podemos concluir —escribía J. Ezcurra— que la Semana de Pamplona fue positiva y que significó un gran paso hacia esa búsqueda de lo que será la liturgia musical del mañana".

El interés por la problemática de la reforma musical litúrgica se ha extendido a todos los niveles, hasta el punto de que el Ministerio de Educación y Ciencia, a través de su Comisaría Nacional de la Música, organizó un Seminario en Toledo, coincidiendo con su V Decena Musical, mayo de 1973, con el fin de estudiar tan apasionante tema; las ponencias de los especialistas, así como los coloquios, sugerencias y conclusiones han sido publicados en un volumen titulado: "La música en la Iglesia, hoy; su problemática" (Servicio de Publicaciones del MEC. Madrid, 1975).

Y yo también he de poner punto final. Como habían podido observar los lectores, he tratado de evitar juicios de valoración de obras y autores. Como músico, prefiero no dar opiniones sobre la obra de mis compañeros, sería siempre un punto de vista muy personal en una materia tan aleatoria como es el arte, y más aún el musical. Creo que globalmente se ha hecho y se están haciendo muchas y buenas cosas, quizá no las más conocidas; no hay que olvidar que un cambio tan radical de mentalidad no se puede realizar de la noche a la mañana. No ha sido fácil para muchos, aun con su mejor intención, desprenderse de unos sistemas, olvidarse de unas estéticas cuya asimilación ha supuesto años de estudio y de trabajo; de ahí el recurrir a fórmulas gregorianas, a sensibilidades y a formas de expresión quizá superadas. Para otros, en cambio, no existen tales "inconvenientes" y hacen una música libre de estas preocupaciones. No hay duda de que todos aportan elementos positivos, pero creo que si por parte de alguno de estos "espontáneos" existiera una mayor inquietud por conseguir un nivel técnico más elevado, y si los "técnicamente puros" intentaran un acercamiento hacia formas y modos de expresión más actuales y realistas, daríamos con la fórmula para conseguir esa música sacra que, por funcionalidad litúrgica, contenidos pastorales y dignidad musical, la comunidad eclesial espera de nosotros: un verdadero sacrificio de alabanza.

De ahí que todos hemos de empeñarnos en no defraudar a ese pueblo de Dios, que en la encuesta realizada en 1968, por encargo de la Comisión Episcopal de Liturgia, respondió masivamente (un 95 por 100) considerando *positiva* "la influencia que ha ejercitado el canto en común como elemento de la participación en el culto".

(1) *Clima litúrgico-musical en España durante los años anteriores al Concilio*. Considero de gran importancia para una valoración más exacta de las relaciones posconciliares en este campo, dirigir, aunque sea brevemente, nuestra mirada sobre el clima, el ambiente y el pensamiento de nuestros músicos y liturgistas en los años que precedieron a la reforma conciliar. Tomaré como punto de referencia unas fechas muy significativas y concretas, los días comprendidos entre el 18 y el 22 de noviembre de 1954, durante los cuales tuvo lugar en Madrid la celebración del V Congreso Nacional de Música Sagrada. Nos situamos así diez años antes a la promulgación de la Constitución Conciliar, espacio de tiempo casi igual al transcurrido desde dicha promulgación hasta el momento presente. Pues bien, allí pudimos escuchar a monseñor Higinio Anglés, venido ex profeso de Roma, considerado como máxima autoridad en la materia, el siguiente testimonio sobre el canto de los fieles en el templo: "Es triste; cuando uno entra en la mayoría de las iglesias españolas los fieles no cantan. Cuando uno viaja y entra en las iglesias de los países de religión mixta, cantan los fieles, sean los que no están con nosotros, sean nuestros hermanos de fe, sacramentos y religión. El pueblo fiel cantó en la iglesia hasta el siglo IX en toda Europa, en la España visigoda-mozárabe se distinguió precisamente por el interés que tuvo en el canto de la multitud; pero en el siglo IX vinieron nuevas corrientes: las melodías del Kyrie romano fueron cambiadas, hechas nuevas; se conservaron poquísimas del antiquísimo repertorio, y estas melodías nuevas fueron ya más difíciles para el pueblo fiel. Entró poco a poco la moda de la polifonía, se fundaron en Europa por doquier capillas musicales. Las capillas musicales cantaban muy bien hasta el siglo XVIII inclusive, y *el pueblo fiel estaba mudo*: ya no cantaba, ni siquiera contestó al "Dominus vobiscum" del celebrante, ni siquiera alguien le invitó a responder el "et cum spiritu tuo". Mientras que en los países de lucha religiosa se propagó tantísimo este canto de la multitud que ha llegado hasta nosotros, y ésta es otra de las preocupaciones —lo sé positivamente— del Santo Padre Pío XII, y él ya ha hablado en varias ocasiones y ha escrito sobre la necesidad de fomentar el canto de los fieles en los templos...". El testimonio, como pueden apreciar, es definitivo no sólo por la fuente, sino porque a su vez nos ofrece el pensamiento de Pío XII que monseñor Anglés recogió directamente del Pontífice.

Otro de los ponentes, el profesor del seminario de Valencia, don José Sustaeta —que en 1960 fue nombrado secretario de la Comisión Episcopal de Liturgia, creada ese mismo año—, presentó un documentado estudio. En el apartado titulado "Nuestra tarea en el momento presente", al resumir la línea marcada por los tres grandes Pontífices, Pío X, Pío XI y Pío XII, la reflejaba en los siguientes puntos: Participación activa del pueblo en la liturgia sagrada, y cómo la música religiosa debe contribuir al logro de esta participación. Sin entrar en la historia de los intentos realizados en nuestra Patria sobre el particular; ni juzgando éxitos o fracasos, formuló algunas conclusiones, cuyo lenguaje y contenido es de nuestros días. a) "Cantos en lengua vulgar como medio más asequible para la participación del pueblo en los actos del culto. b) Solicitar de la Sede Apostólica que promueva, según la mente de la encíclica "Mediator Dei", el canto popular litúrgico entre los fieles. c) Crear nuevos textos de inspiración bíblica: himnos, salmos, cánticos, etc., con música apropiada para la intervención del pueblo, ya sea en forma antifónica o responsorial, etcétera".

El reverendo Pérez Millán, canónigo de Santiago de Compostela, después de enaltecer las excelencias del canto gregoriano, añadía: "Mas el pueblo no puede cantar siempre en gregoriano, y hay muchos actos del culto, o religiosos y devotos, ya en la iglesia, en la calle o en otros locales, en que las melodías populares de factura y compás modernos, como los otros géneros de música religiosa, pueden dar variedad al canto de los fieles, cooperando al culto y alabanza de Dios y al fomento de la piedad con las lenguas y estilos nacionales...".

Concluyo esta nota con el testimonio del recordado P. Nemesio Otaño: "Esas canciones populares son las que más nombre me han dado, porque se cantan en todas partes, en todas las iglesias, en todos los colegios... Y por ahí es por donde me han venido las mayores satisfacciones humanas, porque estoy seguro de que muchas cosas que Dios me ha ido dando "gratis et amore" sobre mis merecimientos, es por el bien que hago con esa misión de la canción popular religiosa; misión que yo considero muy grande, muy íntima, muy profunda y muy deseable, porque en el canto se eleva el corazón del pueblo... Yo bendigo el día en que el Señor me inspiró estas canciones que brotaron de mi cabeza y de mi corazón para el bien del arte y de las almas". No creo necesarios otros testimonios para percatarnos que músicos y liturgistas estaban mentalizados de la importancia del canto comunitario del pueblo en la liturgia y de su participación activa en el mismo.

LOS EXVOTOS DE BARBATONA

J. A. VALLEJO-NAGERA

DON Juan Plaza, canónigo de Sigüenza, conserva a sus setenta y cuatro años ese tesoro espiritual llamado ilusión, que hoy tantas gentes han perdido. Nos habían dicho que para obtener fotos y documentación de

los exvotos de Barbatona debíamos dirigirnos a él. Por eso el primer sábado de mayo de 1976 aparecimos en su casa. Primera sorpresa: La llave estaba en la cerradura de la puerta de la escalera. Nos miramos los dos visitantes, que por el camino, en el terrible embotellamiento de tráfico de Alcalá de Henares habíamos comentado la creciente preocupación sentida al abandonar cerrados nuestros pisos de Madrid durante los fines de semana, ante el número progresivo de saqueo de las casas de Madrid en esos días. Una hora después, en Sigüenza, placidez en el deambular de las gentes por la calle, y las llaves en la puerta (nadie va a entrar para nada malo, es mejor dar facilidades). Otro mundo; diferente estilo de vida. Don Juan Plaza extrema su natural jovialidad al hablar de la Cofradía de Nuestra Señora de la Salud, de Barbatona, a la que con tanto cariño se ha dedicado muchos años.

"El año pasado llovió mucho y vino menos gente, pero el 74 acudieron unos cuarenta mil peregrinos. Dios quiera que mañana haga sol".

No lo hizo, pero la prensa dio la cifra de veinte mil peregrinos, de los cuales siete mil hicieron a pie, bajo intensa lluvia, la procesión de siete kilómetros, que les llevaría, con el obispo de Sigüenza a la cabeza, al Santuario de Nuestra Señora de la Salud, ante el cual en la explanada esperaba una gran multitud.

¿De dónde vienen?: Principalmente de las provincias de Guadalajara y Soria. ¿Para qué?: Para lo mismo que otros como ellos acudieron los mismos días (primer domingo de mayo y primero de septiembre) desde hace varios siglos. La Virgen de Barbatona es románica, los eruditos locales pretenden que del siglo XII, fecha del origen de la parro-

ILUSTRACION 1.



quia de Barbatona, filial de la Sigüenza recién reconquistada. Los datos concretos de la devoción a la Virgen con la invocación que actualmente conserva proceden del siglo XVII en el que se instituyó la Cofradía, de actividad ininterrumpida hasta hoy. En los siglos XVIII y XIX parece haber estado en su apogeo esta devoción, cuya vitalidad hemos visto que persiste.

El mejor testimonio de las motivaciones de los peregrinos está (como en tantos otros santuarios) en los exvotos pintados, con sus inscripciones explicativas de los favores obtenidos por intercesión de la Virgen, el Cristo o el santo titulares del santuario. Salvamento en naufragios, milagrosa inmunidad a la fulminación por el rayo, recuperación de un tesoro perdido, auxilio a tiempo en una caída a un pozo (cuya reiteración hace imposible que fuese siempre accidental; he llegado a la conclusión de que muchos de estos "accidentes" de antaño eran en realidad intentos de suicidio, cuando no existían barbitúricos, ventanas suficientemente altas para la defenestración, etc.), inesperada indemnidad ante un intento de asesinato por bandoleros (recuerdo un exvoto de Los Santos de Alcalá de los Gazules, de un fusilamiento, al que sobrevivió el donante en 1812, singular pariente naïf de "Los fusilamientos de la Moncloa" de Goya, con posición similar del escuadrón de fusilamiento y las víctimas), etcétera.

En el caso de Nuestra Señora de la Salud, la propia invocación bajo este nombre muestra que las peticiones de auxilio y los correspondientes testimonios de gratitud se centran en la inesperada curación de una grave enfermedad.

El destino de los exvotos pintados, que junto a los de cera, muletas, ropas, objetos, etc., han estado colgados durante siglos de las paredes de los santuarios y ermitas, es hoy muy diverso. Alegrías y decepciones nos ha depurado su búsqueda sistemática: Casos excepcionales de buena conservación y cuidado, como en Barbatona, y otros de abandono, mutilación o rapiña de anticuarios y coleccionistas en colaboración con personas irresponsables o venales encargados de su custodia y que los vendieron (generalmente por un precio ínfimo, que ni siquiera sirvió para paliar necesidades materiales de la iglesia depositaria). En los últimos años se añade a las causas de su desaparición el celo mal entendido, aunque bien intencionado. Un triste ejemplo es el del Santo Cristo del Caloco, en El Espinar, Segovia: Según el Esclavo Mayor de la Cofradía (estos títulos tienen variantes singulares. En Andalucía, por lo general, el Mayordomo; el Abad de la Cofradía, en otros, pero en Castilla, tan dada al tinte macabro, el Esclavo Mayor; aún existe en Madrid la Real, Pontificia e Ilustrísima Archicofradía de Indignos Esclavos del Santísimo Cristo del Desamparo), los cuadros que cuajaban las paredes de la ermita del Cristo del Caloco, "por motivo de la nueva liturgia, se suprimieron en la reforma de hace cuatro años; se ofrecieron a las familias de El Espinar cuyos antepasados los habían donado, y los que nadie reclamó se quemaron". No queda ni uno solo; como consuelo, puede apreciarse el entusiasmo que el Esclavo Mayor, don Félix Barrio Maricalva, siente por la ermita, el cuidado y limpieza con que se mantiene tras su reforma, por un matrimonio joven que allí se han retirado a vivir con un burro y algunas gallinas, huyendo de la "sociedad de consumo".

Los exvotos pintados merecen consideración bajo dos aspectos: como obra de arte menor y como testimonio de fe. He observado en España un cierto desinterés en ambos aspectos, principalmente en el último. Como obra de arte sólo se aprecia por anticuarios y coleccionistas. No existe ningún museo que los presente, como hace con gran dignidad el Museo de Arte Popular de Baviera en Munich. De todos modos, no es un museo el lugar ideal para su colocación. El interés de algunos aficionados es puramente anecdótico, casi de objeto de barraca de feria para bromear con sus defectos, pictóricos y de ortografía. A muy pocas personas he oído valorar el enorme tesoro de ternura, el calor humano, la angustia, consuelo y gratitud, que representan. Piénsese que cada uno de estos exvotos fue encargado por una persona agradecida, pues otros que recibieron idéntico favor no patentizaron su agradecimiento, y en este mundo ingrato de hoy es aleccionador tener reunido un grupo de testimonios de esta índole, que tiene además, un fondo común muy agradable: son todas historias con **happy end**, con un final feliz e inesperado que es el que se conmemora en ellos.

Los exvotos conservados, y dignamente colocados, en Barbatona son casi todos de los siglos XVIII y XIX. Es llamativo el hecho de que se los pueda identificar desde lejos, aun sin percibir los detalles orientadores de vestimenta, etc., por el colorido general del cuadrito. Hay al parecer una "paleta" de pintor de exvotos del XVIII y otra del XIX. Siendo los autores auténticos naïfs de su tiempo, sin conexión directa con las escuelas de pintura, es sorprendente cómo siguiendo ajenos al modo técnico de hacer, se impregnan de la gama cromática general de la pintura de la época. En los del XVIII dominan el siena, colores pálidos y el bermellón; los del XIX tienen tonos oscuros, y los colores, en lugar de ser planos, están logrados con pinceladas entremezcladas en el lienzo. Algunos tienen cierto oficio, incluso estereotipias de ejecución, por lo que es lógico deducir que había artesanos dedicados a esta industria, pues suelen encontrarse agrupados cuadritos de similar factura, fechados en los mismos años y con semejante resolución del tema; por ejemplo, en los muebles, especial-

ILUSTRACION 2





ILUSTRACION 3

mente la casi omnipresente cama del enfermo, idéntica. Es muy posible que alguno de estos artesanos-artistas fuesen itinerantes, marchando de feria en feria, de romería en peregrinación, ofreciendo sus servicios, que alguno ladinamente parece querer fomentar con la inscripción conmemorativa (véase, por ejemplo nuestra ilustración número 5... "ofreció devota y cordialmente un cuadro...").

Los tres primeros que reproducimos hoy son del XVIII. El número 1 lleva el siguiente texto: "Allandose franc^a cuatro meses Valdada y al mismo tiempo sus dos Hijos Manuel y Ramon de Aguas gravemente enfermos se ofrecieron a Nuestra Señora de la Salud porcuia yntercesion fue su Magt^a d servido concedersela y vinieron a su santa casa adarla devidas gracias el Año de 1755". Lo hemos seleccionado por la originalidad de la escena, con un fondo de iglesia relativamente elaborado y la airosa representación del altar con la Virgen.

El número 2: "Allandose Antonia Reguero Vezina de Si-guen^a, de Edad de Ochenta Años con ungran Tabar dillo seo frecio a N^a, S^a de la Salud de Barbat^a, porcuia Ynter-secion cobro la Salud año de 1763". Igualmente que en el anterior y en el siguiente, se percibe un cierto oficio o al menos habituamiento del autor en el manejo del tema. Cuando el pintor es absolutamente naif suele pintar con el mismo detalle las figuras principales y el fondo; cuando, aunque naif de origen, se ha profesionalizado y actúa un tanto en serie, tiende a simplificar los fondos para ahorrar tiempo.

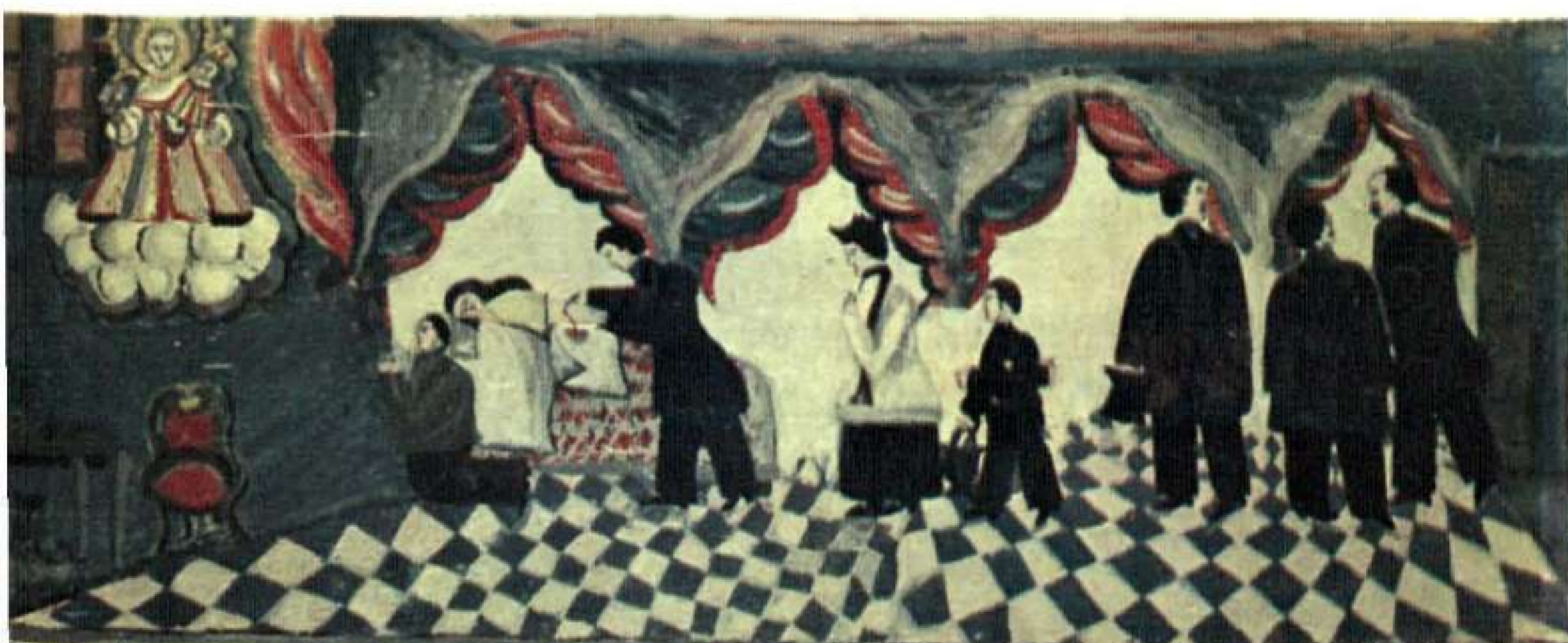
El número 3: "Estando Maria Benito Mujer d. Josef Diaz vez's de la Civd d. Sigza, con unas grabs, Calents, la ofrecio su Madre Pascualá Thomás, a N^a, S^a, con el titulo d. la Salud laque logro, fué en el año d. Ml, Setezs, 78". Al igual que en el anterior, la esquematización del fondo es muy patente, sobre todo en los cuadros colgados de la pared, tratados de modo muy diverso a la Virgen, la enferma y la orante, lo que hace suponer unas prisas similares a las de la ejecución del número 2, aunque por distinta mano. La era de los antibióticos nos ha desdramatizado la crisis, de justificado pánico que a lo largo de la Historia de la Humanidad supuso cualquier episodio febril.



ILUSTRACION 4

ILUSTRACION 5





Habiendo caído enferma, Bonifacia Sanz, el 8 de Setiembre, con dolor de costado y calenturas, inflamatorias, sin esperanza de vida, se hallaron en consulta, tres facultativos, y otro sangrandola, y el Sor cura con toda prisa, con la santa unción, la ofreció, Antonio Martínez (su esposo) á la Milagrosa Virgen de la Salud, y recibió completa salud el mismo día que la invocó. 1861.

ILUSTRACION 6.

El número 4: "Hallandose Mateo Gonzalez Rubiano, natl de la Ciud, de Sigza, gravemente, enfermo auxiliándolo su Cura Parroco invocan, sus padres la proteccion de esta divina ym de N^a, S^a, de la Salud y logro quedar livre de su agonía" "Año de 1824". Aunque ya del XIX, conserva la gama cromática del XVIII, de colores claros, y como rojo, el bermellón. Su factura es claramente distinta, se nota una mano mucho más inexperta, reúne las características pseudoinfantiles de una primera obra de un adulto con gran empeño de exactitud representativa. Le diferencia también de los anteriores la uniformidad de cuidado (o de falta de él) en todo el cuadro; la simplificación se realiza aquí no por síntesis o estereotipia representativa, sino por eliminación de todo lo no esencial.

Con el número 5 pasamos a todas las características pictóricas y conceptuales del XIX: "Habiendo sido acometido Dn, Ramon Abelo, Presbitero, Cura propio de la Fuen-sabiñán; de una larga y grave enfermedad y con poquismas esperanzas de recobrar su perdida salud; D^a. Marcelina Hernandez ofrecio devota y cordialmente, un cuadro a Maria SSma, bajo el glorioso y esclarecido titulo de la Salud, y oidas sus fervientes suplicas, consiguió el completo restablecimiento de dicho enfermo". No sólo el colorido general oscuro, el mezclar directamente los colores sobre el lienzo (en los del XVIII parecen hacer el color en la paleta y luego usarlo uniformemente), sino la composición teatral de la escena, la innecesaria exposición plástica del vómito en el orinal, la cortina que enmarca completando el regusto escenográfico, etc., refuerzan la teatralidad; es lo que hoy llamarían una obra plástica de "provocación", aunque ésta sea de sentimientos píos. El texto es mucho más elaborado y con mejor ortografía, y ya comenté antes cómo se trasparenta la posible intención comercial del autor al recalcar la ofrenda de "un cuadro" y, además, la importancia en el hecho de la donante, que fue quien "consiguió" de la Virgen la curación y por supuesto, pagó el ex-voto. No tiene fecha; parece de finales de siglo.

Resulta sumamente interesante desde varios puntos de vista el número 6. Ya lo parecía desde el suelo y afortunadamente se confirmó al verlo de cerca, pues la tarea de



ILUSTRACION 7.

descolgarlo, próximo al techo de la iglesia y con una escalera temblona e inadecuada, exigió alardes de valor y habilidad a don Manuel Bernal Jimeno, directivo de la Cofradía de Barbatona, a quien tenemos que agradecer este arriesgado favor. Su texto dice: "Habiendo caído enferma, Bonifacia Sanz, el 8 de Setiembre, con dolor de costado y calenturas, inflamatorias, sin esperanza de vida, se hallaron en consulta, tres facultativos, y otro sangrandola, y el Sor cura con toda prisa, con la santa unción, la ofreció, Antonio Martínez (su esposo) á la Milagrosa Virgen de la Salud, y recibió completa salud el mismo día que la invocó. 1861". Por el texto sería prototipo de los que llamo

ILUSTRACION 8.



Hallandose Elias Hernandez, natural de Sigüenza, de 29 años y 10 meses de edad, gravemente enfermo con una litiasis en los riñones; su Esposa María Fernandez, impetó el auxilio de esta Señora, y por su divina intercesión consiguió su curación.

"exvotos burgueses" con alarde de "facultativos" (en los anteriores se encuentra el enfermo desamparado, solo con el recurso sobrenatural). En ellos, quien tenía dinero para pagar médicos solía tenerlo también para encargar el cuadro a un pintor (lo que ahora paradójicamente hace que tengan menos interés plástico como exvoto), pero en éste la evidente desproporción entre el despliegue de medios asistenciales (tres facultativos en consulta "y otro sangrándola") y la graciosa torpeza del cuadro, hace sospechar que fue pintado por el enfermo o uno de sus agradecidos parientes. Tiene todas las características de una primera obra. Por ejemplo, en el suelo, se ve que va aprendiendo según lo ejecuta y está mejor la parte derecha que la izquierda (el pintor improvisado suele realizar su obra de esta manera, por una estereotipia de orden impuesta por nuestro modo de escribir de izquierda a derecha). En cuanto a modo de expresión plástica es intemporal, únicamente los trajes orientan sobre la época; el modo de concebir la escena recuerda mucho a los del XVII, que frecuentemente estaban pintados por el donante.

El número 7: "Estando gravemente enferma María Jadraque y su hija Inés Cambroneró, y desahuciadas por los Médicos, se ofrecieron a la Virgen de la Salud, con lo que, después de cumplir su voto, recobraron su quebrantada salud". No tiene fecha, pero es claro por vestuario, muebles, colorido y concepción de la escena su pertenencia al final del XIX. Está retocado en una fecha posterior para su restauración; los cuadros de las paredes parecen haber sido notablemente modificados.

El número 8: "Hallandose Elias Hernandez, natural de Sigüenza, de 29 años y 10 meses de edad, gravemente enfermo con una niflitis en los riñones; su Esposa Maria Fernandez, impetró el auxilio de esta Señora, y por su divina intercesión consiguió el completo restablecimiento de aquel. Sigüenza 4 de Mayo de 1870". Es, como el anterior, exvoto burgués, en contraste con los "campesinos", a los que van superando en número en casi todos los santuarios según avanza el XIX. Presenta un notorio afán de precisión cronológica "de 29 años y 10 meses... 4 de Mayo". El encabritamiento de la cama en una pata supera la habitual pirueta de colocarla empinada sobre las dos más próximas al espectador, para que la cabeza de la mujer sentada no tape la del enfermo. Como en toda auténtica expresión plástica naíf, la intención descriptiva está por encima de las consideraciones estéticas de perspectiva o de lógica visual.

Esta pequeña selección muestra el tesoro de documentación sobre la fe y la esperanza en gentes sencillas que supone todo grupo de exvotos, que sólo tienen verdadero sentido y resonancia afectiva colocados en el lugar a que fueron destinados. Los que por ahí ya ruedan, bien estaría reunirlos en un museo de arte popular, pero mientras sea posible deben conservarse en los santuarios a que se ofrendaron y de los que, por desgracia, están desapareciendo en los últimos años. El principal motivo de este escrito es inducir a su conservación donde están y que allí sigan cumpliendo su función de catalizadores de la esperanza; llamar a esto "superstición" es una simpleza y demuestra que no se han leído y, sobre todo, interpretado debidamente.

JUAN ANTONIO VALLEJO-NAGERA

TRIPTICO DE LA ESCULTURA GALLEGA

FERNANDO MON

La gran tradición de la escultura gallega, al igual que la de las letras (el idioma como vehículo literario fue perdido a través del siglo XIV, y las artes en general sufrieron una deflación con el absentismo de la nobleza), tardaría mucho en resurgir. Y cuando reaparece, es como consecuencia de un nuevo florecer del idioma con Rosalía, con Curros, con Pondal. Vino como consecuencia de la Restauración, brevedad constitucional que incorpora al pueblo en el quehacer colectivo —cuando menos crea un clima de interés y participación— y deviene en Castela como figura central del nuevo pensamiento galaico.

Pues bien, la nueva etapa que se inicia en la antaño turbulenta Galicia —la de los condes de Traba, la de los Sotomayor, la de los Pardo de Cela— se adorna con las mejores galas del renacimiento cultural. Las artes pictóricas alcanzarán jerarquía primigenia con Pérez Villamil y Fierros, mientras que en la escultura, relegada a un ruralismo creador que el profesor Otero Pedrayo denominó *estilo de los canteros*, habría de iniciar su periplo significativo, pasando por alto índice de escasa entidad, con un artista realmente ejemplar, del que, sin duda alguna, parte la nueva dimensión escultórica gallega: Francisco Asorey González. Pero también lo son en estos comienzos neorrenacentistas de la escultura gallega sus contemporáneos Santiago Bonome y *Compostela*.

Fueron, en cierta medida, los maestros de esta granada juventud de hoy. Pero lo fueron a través de los mismos condicionamientos en que se desenvolvió la escultura castellana, que se consideraron en mi ensayo anterior. Esto es, la línea general del modernismo y la posterior naturalista, que luego fue resolviéndose en peculiares estilos personales. Demos, pues, entrada al tríptico de la escultura gallega del renacimiento moderno.

ASOREY

En un juicio que formula el periodista y crítico de arte E. Estévez Ortega, sostiene

la primacía de la escultura gallega sobre supuestos alfabéticos. Dice Estévez Ortega que el ABC de la escultura lo integran Asorey, Bonome y *Compostela*. A, Asorey; B, Bonome, y C, *Compostela*. En fin, todo se queda en juego de palabras ingenioso, aunque no convincente.

Por otra parte, el mismo periodista, en una conversación sostenida con don Ramón María del Valle-Inclán, gallego de Villanueva de Arosa, consigna lo que sigue en la “Revista” de *Arte Gallego* (1).

—¿... y el arte gallego? ¿Y Sotomayor? ¿Y Lloréns? ¿Y Asorey?

—¡Pero hombre! ¿Pero usted concibe nombrar a Sotomayor sin decir, por lo menos, *ese estúpido de Sotomayor, ese necio de Lloréns*? ¿Asorey? ¿Dónde está como escultor? ¡Si él mismo lo niega! Se llama imaginero. Pues si él se califica ya, ¿por qué engañarnos en considerarle lo que no es? Es un imaginero malo. No tiene idea de la escultura. ¿Ha visto usted algo más grotesco que su “Santa”? ¡Y Primera Medalla! ¡Están locos! La escultura necesita aire. Vea la “Victoria”. Se lo supone uno en seguida. ¿Pero “Santa”? Está debajo de una campana neumática (2).

En fin, ni lo uno ni lo otro. Ni la sobreestimación abecedaria de Estévez Ortega, inflacionista del sentimiento galaico, ni la catarsis valleinclanesca, muy áspera en sus juicios deflactorios, a los que nos tenía tan acostumbrados (más tarde, meses antes de su muerte en Santiago de Compostela, sería gran amigo de Asorey). Asorey era sobre todo, a pesar de su escultura excesivamente moralizante, barroquista, un artista abierto hacia una etapa renovadora de la escultura gallega. Y como le ocurrió a la castellana —Macho, Julio Antonio, Barral—, se hallaba muy próxima (no plenamente indentificada) a las corrientes europeas del momento y, por supuesto, a las que imparten las escuelas castellana y catalana, con evidente sobrecarga del modernismo francés.

No podemos, sin embargo, medir sus calidades reales si no es en relación con

los gustos de la época. Esto es obvio. La escultura castellana avanzó, como dije, en Macho, en Barral, en Julio Antonio. La mediterránea, en Llimona, en Clará, en Casanovas. Sin embargo, la gallega experimentó crecimiento retardado, pese a la tradición de la gran escultura compostelana, particularmente la del gran siglo de Gelmírez, y aunque Asorey tiene el mérito admirable de ser un gran dominador de

OFRENDA A S. RAMON. ASOREY.





NAICIÑA. TALLA EN MADERA. ASOREY.

las formas, un exquisito maestro de la construcción y el equilibrio, el poder de significación se alcanzaría más tarde. Posiblemente con Cristino Mallo, con Failde y otros más jóvenes, debido, sin duda, a una excesiva y prolongada fidelidad a los calcos de Bourdelle y más tarde a los de Mestrovich. Bien a un barroquismo de distensión, bien a una indiscriminada mimesis de Macho, en cuanto éste huía hacia formas más naturalistas y ejemplares, o también a su monumentalidad.

Asorey, con todo y con ello, es un escultor ejemplificador y constitutivo de un epónimo precedente. En realidad es un gran artífice de la piedra, la cual trabaja con entusiasmo y buena fortuna.

El profesor Otero Túnez lo dice en un estudio sobre Asorey:

“El entusiasmo de Asorey cuando trabaja la piedra, que exige siempre una elaboración más personal, lo evidencia también la serie de bustos hechos durante esta etapa. Nuestro escultor modela con singular pureza los destinados a fundirse en bronce, y maneja el cincel blandamente para sus creaciones marmóreas, pero vibra al conjuro del granito, cuya dureza cede ante el viril esfuerzo” (3).

Pues bien, Asorey, que nació en Cambados, adquiere una temprana vocación. De niño talla santos con navaja, labor que continúa en Santiago de Compostela cuando se traslada a la ciudad del Apóstol con sus padres. Sigue su vocación y entonces es enviado a la Escuela de Escultu-

ra que regentan los padres salesianos en Barcelona. De Barcelona a Bilbao, al colegio de la misma orden en la ciudad del Nervión, y finalmente a Madrid.

Una vez establecido su ritmo artístico, Asorey regresa a Galicia y se instala definitivamente en Santiago de Compostela, ciudad que, en justa esencialidad, es la cuna de lo que con razón podríamos llamar escuela de escultura compostelana. Allí, en Santiago, se dio la gran escultura que comienza con el maestro Mateo y su Pórtico de la Gloria, y sigue ahora con la juventud más aplicada en la escultura pétrea.

Toda la vida de Asorey, su vida de escultor y de hombre, quedará definitivamente vinculada a Santiago de Compostela. Trabaja con ritmo enfebrecido, se presenta a todos los certámenes, acredita su dimensión de sentimental ternura con *Picariña*, *Naiciña* y *Tesouro*, esculturas de alta expresión candorosa, y en el año 1926, después de haberlo intentado otras veces sin resultado positivo, obtiene la Primera Medalla Nacional de Escultura.

Asorey es un excelente imaginero, como lo acredita su *San Francisco* (uno de ellos fue el premiado con Primera Medalla), y con su arte, que ya es elemento de su destino, transita por todos los estilos evolutivos de la escultura en boga. Desde el arcaísmo helenizante aprendido en Barcelona de su maestro Parellada, hasta el esquematismo más generalizado —fusión estilística de Macho y Julio Antonio—, sin dejar atrás, naturalmente, ese barroquismo de *Dolorosa* o *María Auxiliadora*, que caracteriza sus preferencias en un determinado momento de su arte, por la tensión metafísica de la gran escultura gallega del siglo XVII.

En *Ofrenda a San Ramón* se nos presenta como un maestro de la estatuaría —aunque en los grupos escultóricos como *Caballeros Negros* recuerde la estela de Medardo Rosso y en las masas monumentales el desarrollo geométrico de Victorio Macho—. No obstante, el monumento a Curros Enríquez, en los jardines de La Coruña, es uno de los conjuntos más equilibrados y expresivos del escultor gallego.

De todos modos, Francisco Asorey fue algo así como el pionero de un nuevo arte escultórico, cuya gloriosa tradición se había perdido en Galicia. El arte de los canteros, el de los imagineros aldeanos, etc. Algunas veces no acertó —es lógico en las obras humanas, y mucho más lógico en las obras de arte—, pero siempre fue paradigma de humildad y paciente quehacer. Fue, al mismo tiempo, ejemplo para otras generaciones, y sin llevar a la escultura gallega —excepto en pocas oportunidades— a una altura pareja a la pintura coetánea, la ennobleció abriéndole cauce.

BONOME

Así como Asorey trabajó diversos materiales nobles, Bonome se dedicó casi ex-

clusivamente a la talla en madera, comúnmente pino de Holanda.

Santiago Rodríguez Bonome, que desde muy joven fue favorecido con el mecenazgo de José Francés en Madrid, es un artista que responde, desde sus comienzos, a una llamada simbólica de su país gallego. Lo hace —singularmente en su primera época de tallista intuitivo— tratando de interpretar con cierto deje humorístico toda la tipología gallega representada en pequeñas figuras, muy significativas, y particularmente, plenas de primitivismo esquemático. Pero Bonome, además, se beneficia del magisterio universal del París de entonces. Aquel París que era centro del arte universal, y por eso Bonome, captando cuanto hay de válido en aquella escuela, se apropia de la gracia europea que traspasa todas sus esculturas. Tienen, por otra parte, y esto es importantísimo, comunicabilidad galaica. Comunicabilidad en la forma, un tanto popular, que también se derrama en su contenido.

Camile Mauclair, el crítico francés, dijo algo que aclara el arte de Bonome en un sentido de mayor altura:

“Cuando Santiago Bonome hizo una figura desnuda como la *Salomé*, *La Juventud* o esa admirable *Cariátide*, cuyas líneas tienen una finura tan exaltada y espiritual, podemos mirar en torno y veremos cómo perfiles sucesivos coordinados con una maestría siempre alcanzada constituyen diferentes visiones de una misma idea y dan a la mirada y al espíritu un placer sin igual, que sólo puede ofrecer un artista profundo y exclusivamente plástico. Esos bloques de caoba traducidos a maravilla en bronce hablan un lenguaje emotivo. Se siente cómo el amor maternal ha sido adivinado por Bonome al crear *La mujer del ídolo*...”

Es muy curioso, por otra parte, que al reproducir la opinión de un crítico español como Méndez Casal, el cual se ocupó extensamente de Bonome, sólo pare mientes en el aspecto externo de su escultura con palabras de corto intimismo. Dice, por ejemplo, que no sabe “si sus andanzas fueron, o bien influencias pseudoliterarias, deformarían su labor. Su obra recoge, como nadie lo ha logrado, el espíritu compostelano. Desde las figuras atormentadas de peregrinos y beatas hasta los tipos de campesinos feriantes —que por fortuna aún no han abandonado el típico traje regional—, la vida de Santiago late en estas figuras certeras y expresivas...”

Decimos que es curioso porque, precisamente, la madurez comunicativa de la escultura de Bonome, la de mayor jerarquía si cabe, dentro de una evolución dinámica, es, precisamente, aquella de las “influencias pseudoliterarias” —su segunda época de París y Nueva York— que denuncia Méndez Casal. Si exceptuamos su obra *La condesa de Pardo Bazán*, ampulosa y discursiva, el resto de su producción, como *Ofelia Nieto* o *Antonio Pala-*



PLAÑIDERA. TALLA EN MADERA. BONOME.

cios, es realmente estimable y a una considerable altura del tono medio que por entonces alcanzaba la escultura gallega.

Incide también en idéntica estimación el crítico coruñés Gil Filloi, con estas palabras más añorantes que justas:

“Algún otro defecto atribuido a la inquietud moderna podría señalar en el conjunto de esculturas de Santiago Bonome, como la falta de ponderación en ciertos grupos, apuntes más que obras terminadas. El afán de buscar rasgos característicos a los retratos cuando a veces el modelo no los tiene y la preocupación obsesiva del estilo, que se acerca más al tranquillo que a la manera personal”.

La inquietud moderna, precisamente, o la sensación de obra inacabada, como dijo Méndez Casal (impresión de obra inacabada la dan muchos cuadros de Velázquez), constituyen dos dimensiones potenciadoras de la escultura más inmediata de Bonome. Mucho más, naturalmente, que los grupos de peregrinos y beatas, campesinos y feriantes que, invariablemente, tienen su toque de folklorismo populachero. Y lo importante de Bonome es lo popular, no lo populachero.

El escultor compostelano fue, si acaso, más europeísta que Asorey. Son dos estilos contrapuestos, medidos en el tiempo y en el espacio, pero el eco de universalidad tiene mucha más resonancia —si entendemos por resonancia el equilibrio de contenido y forma, excluyendo la variedad y cantidad operística—, sobre todo en la medida generalizadora, que la del artista de Cambados.

En Santiago Rodríguez Bonome latió siempre un espíritu dialéctico, una tensión cambiante, una inquietud renovadora. No importa que su obra haya quedado, por el momento, en un semiolvido oficial. Es muy grande su carga de ironía, de dramatismo solanesco y aun de esquematismo antibarroquizante, elementos que, ya se sabe, tienen muy mala prensa en ciertos niveles críticos. Pero también es muy grande, hay que decirlo, su poder de comunicación cuando se desprendió enteramente de su populacherismo para hacerse automáticamente popular. Y esto produce añoranzas combativas.

FRANCISCO VAZQUEZ DIAZ (Compostela)

La letra C, en la escala valorativa de Estévez Ortega, corresponde —como dijimos antes— a un santiagués original, incidente con la escultura bestiaría de Mateo Hernández, aunque el artista compostelano prefiera las formas naturales de la estatuaría occidental a las sumerias o egipcias peculiares del escultor salmantino.

Se llama Francisco Vázquez Díaz, y es conocido universalmente por el seudónimo de *Compostela*.

Compostela es citado por José Francés en los siguientes términos:

“Viene de París, pero no metido por un grupo de estafalarios metodistas al grupo de metodistas estafalarios que ahora juegan en España con modas estéticas de antes de ayer apolilladas y engusanadas...” (4), cita que, como resulta común en la casi totalidad de los críticos de la época, trasluce horrores de avestruz ante los supuestos de un arte vigente.

Hacemos la digresión precedente, como la hicimos con Bonome, porque *Compostela* es un artista esencialmente vital. Hijo de un cantero, y él mismo artesano mueblista en su juventud, fue un autodidacta en los espinosos caminos del arte. Navegó por los mares estancados de una España empuñada —pobre de ideas para la comprensión y la audacia— y halló puerto, más o menos seguro, en la escalinata del agarbanzado pórtico helénico del Congreso de Diputados de Madrid, un día de Año Nuevo. Allí, cuando las castañeras hacían la *perragorda* de mercancía caliente, y en los aledaños cafés se vendía recuelo a cinco céntimos vaso, *Compostela*, que ya sabía algo de aquellas hambres, fue situando sus *pingüinos* en ambos lados de

los bronceos leones. Aquel golpe de audacia fue interpretado como acción de picaresca celtibérica. Pero sea como sea, al siguiente día, el artista compostelano era conocido en todos los rincones de aquella España apasionada y dual.

Fue más tarde el consabido viaje a París, las exposiciones de Santiago de Compostela y La Coruña —gracias a la especial protección de su antiguo patrono, don Cándido Sanz— y, en general, toda una serie de trabajos que le situaron en la primera fila de los escultores animalistas de España, sin que ello quiera decir que no haya dedicado de su actividad artística a tallas antropomórficas como las de los señores Freije, Bolívar, don Cándido Sanz, etcétera, de gran valor artístico y testimonial.

Estévez Ortega reseña muy singularmente la hermosa especialidad de *Compostela* en el tratamiento realista de sus pequeñas figuras.

El grupo admirabilísimo de *menos* —dice Estévez Ortega— es una obra de museo y de las que en una exposición no puede pasar inadvertida por grande que sea la miopía intelectual del Jurado. Los pingüinos, las jirafas, el cocodrilo, la iguana, difíciles de resolver y de tamaño natural, están conseguidos de modo admirable. También *En plena carrera*, *El flamenco*, *El camello* y otros, demuestran sus excepcionales condiciones y le auguran grandes días de triunfo porque, como dice Vilar Ponte, tiene un temperamento de escultor. Escultor “a nativitate...” (5).

Pero lo que no se dijo con tanto adorno literario y hojarasca decimonónica es que *Compostela*, que estaba singularmente dotado para la escultura, unió su técnica conseguida paso a paso con una poderosa intuición para detectar el fenómeno artístico vigente y, sobre todo, para incorporar a su quehacer aquellas parcelas humanizables que se desprendían de su aparente mundo bestiarío.

Y aquí, creemos nosotros, aunque de deforma muy somera, hemos puesto de manifiesto el tríptico de una escultura —Asorey, Bonome y *Compostela*— que sin ser de grandes genios, si alcanzó los honores de primitivismo en el renacer de la escultura gallega de nuestro siglo. Renacer que, sin ir parejo con la literatura y otras artes, es un ejemplo testimoniable de lo que es hoy la escultura del país gallego, tema sobre el que volveremos en su momento.

(1) E. Estévez Ortega: “Revista de Arte Gallego”, página 81. Editorial Lux; Barcelona, 1930.

(2) “Vida Gallega”, número 323. Enrique Estévez Ortega. Madrid, 1925.

(3) “El escultor Francisco Asorey”. Ramón Otero Tüñez. Ediciones de la Universidad Compostelana. Santiago de Compostela, 1959.

(4) José Francés: “El libro de oro de Galicia”, pág. 18 y 19. Madrid, 1932.

(5) E. Estévez Ortega: “Arte Gallego”. Editorial Lux, pág. 93. Madrid, 1930.

EL RETABLO DEL MAESTRO DE ARGUIS DEL MUSEO DEL PRADO Y LA ICONOGRAFIA DE SAN MIGUEL

PALOMA ESTEBAN

ES evidente que, durante el siglo XV, tanto en lo referente a la pintura como en el resto de las artes, el gótico sufre un período de crisis. Pero dicha crisis se debe, más que a cualquier otro factor, a múltiples conceptos de diversa índole, ajenos a veces al mundo del arte, por lo que se puede afirmar que la obra artística de tal siglo no se aparta de los principios genéricos del arte gótico. Aparentemente, la situación es confusa y contradictoria. Las supervivencias del estilo internacional conviven con las nuevas directrices que prefiguran el Renacimiento, pero la iconografía tradicional del Medievo y su viejo simbolismo laten, ocultos aparentemente, bajo las nuevas fórmulas. Del mismo modo la agudeza de la visión de formas y colores, la calidad irreal de la luz que emana de los objetos, la tensión de las actitudes y los gestos pertenecen al gótico y revisten los caracteres permanentes de este estilo.

A comienzos del siglo XIV está en vigor en Cataluña el estilo franco-gótico, también llamado estilo lineal por su acusada influencia de las vidrieras. Se llevan a cabo retablos como los de Vallbona de las Monjas (Lérida) y Quejana (Alava), pero en la primera mitad de la centuria se deja ya sentir la influencia italiana que dará lugar al estilo italo-gótico. El hito viene marcado por los frescos de Ferrer Basa para el convento de Pedralbes. Precisamente la característica más notoria de este maestro es una fuerte influencia italiana tanto de la Escuela Sienesa como de la Escuela Florentina, aunque por circunstancias históricas especiales toda la Corona de Aragón participará en mayor grado de la influencia sienesa, mientras que Castilla, por el contrario, se verá materialmente invadida por el modo de hacer florentino.

Dentro de la Corona de Aragón, la Escuela Catalana se caracteriza por la creación de un estilo auténticamente personal, expresivo y refinado, a base de gofrados en oro y tonalidades ásperas en su realización.

En el siglo XV, España será una verdadera tierra de promisión para la pintura gótica. Uno de los más significados representantes de este siglo es Bernardo Martorell. En él se torna realidad la teoría que se apuntaba anteriormente y que defiende la afirmación de que la pintura gótica de la región catalana está mucho más próxima a la Escuela Sienesa que a la Florentina, en parte por razones históricas, en parte porque los avances del Giotto no fueron apreciadas por los autores de las "opera gothica", ya que más que un desarrollo del estilo predominante en la época la revolución giottesca trajo consigo todo un prolegómeno del Renacimiento. Decir Luis Borrassá significa exponer el momento álgido de la pintura catalana del siglo XV. Mediante su factura altamente expresiva Luis Borrassá dará paso al estilo internacional. De su laboriosa actividad nos han quedado unos once retablos documentados y otros veinte atribuidos.

DESCRIPCION DEL RETABLO

Vestigios de esta corriente italo-gótica catalana del siglo XV existen también en Andalucía. De ella será representante el pintor sevillano García Fernández, así como también en Toledo el maestro italiano Starnina, de quien fuera colaborador el español Rodríguez de Toledo. Focos activos de esta misma corriente son Mallorca y Valencia. A este último pertenece el maestro de Arguis, en cuya obra, el retablo de San Miguel del Museo del Prado, nos detendremos. Este pintor es un exponente del estilo del foco valenciano duran-

RETABLO DE S. MIGUEL, DEL MAESTRO DE ARGUIS. MUSEO DEL PRADO. ESCENA DEL MILAGRO DEL TORO DEL MONTE GARGANO.



te el primer cuarto del siglo XV. El origen de las obras que se le atribuyen señala su establecimiento en la provincia de Huesca. Su fase más arcaizante viene determinada por la factura de un pequeño retablo dedicado a la Virgen y conservado en Alquezar, y por el retablo de Santa Ana de la Colección Junyer, de Barcelona. Existe un paralelismo innegable entre este pintor y los maestros de Teruel y Retascón, aunque el autor del retablo de Arguis señala ya la fase más avanzada del acentuado expresionismo, rayano en la caricatura, que caracteriza al grupo.

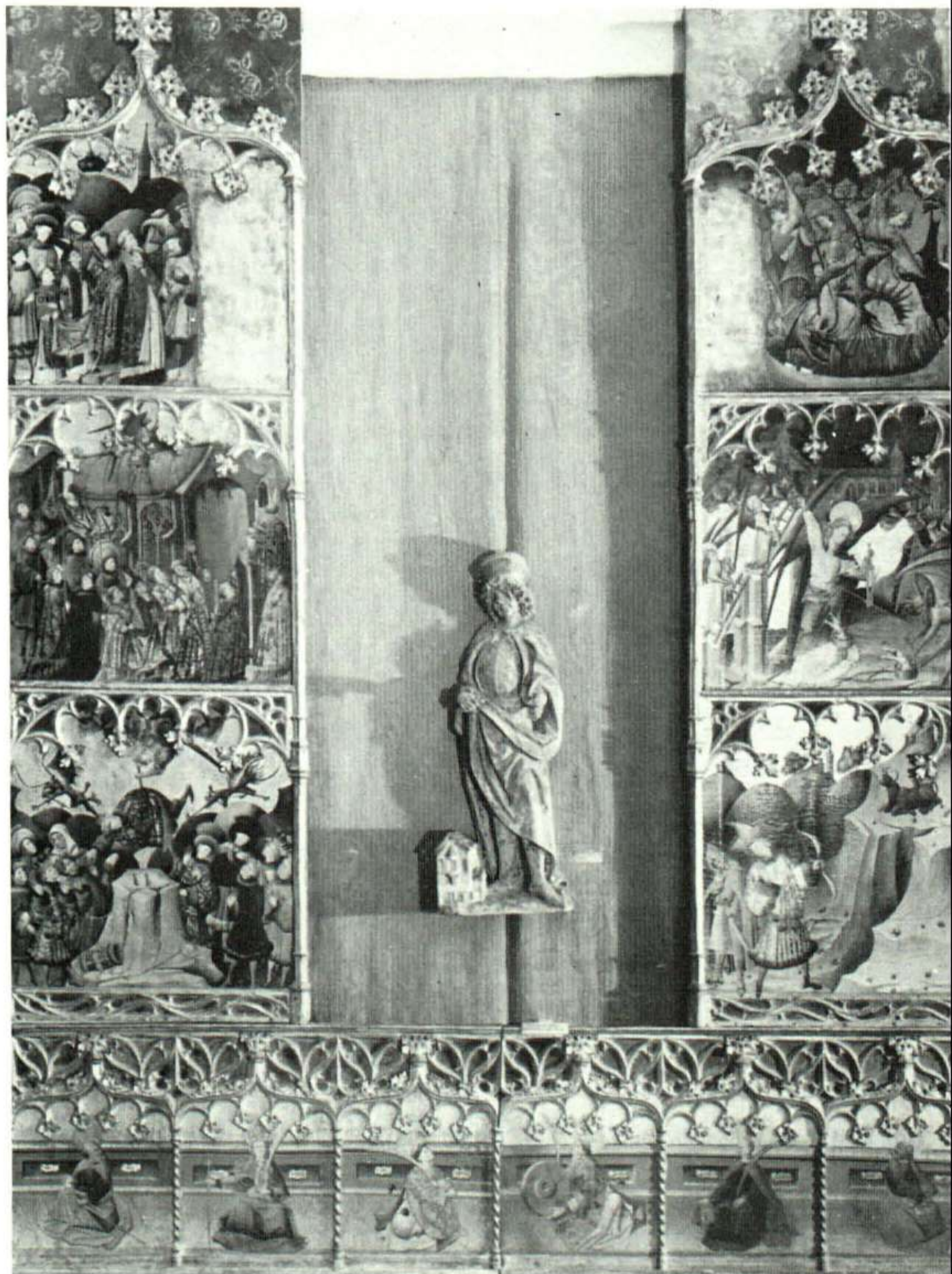
El retablo presenta una curiosa disposición. Consta de dos calles divididas ambas en tres cuerpos de iguales dimensiones, encuadrados y rematados por un guardapolvo o polvera muy típico del siglo XV. Se completa con una prede-la simple. Ocupando el vacío existente entre las dos calles, una escultura de San Florián, también gótica, preside el conjunto. Se trata de una bella talla en madera impregnada de naturalismo. Su indumentaria consta de una cota de malla y una capa. El calzado enormemente puntiagudo permite datar a la escultura como obra indudable del gótico avanzado. La disposición descrita tiene cierta semejanza con los retablos más complicados de la Baja Edad Media, aquellos en los que una escultura central presidía el conjunto; en tal caso, se podría rastrear la influencia de los retablos de alabastro de Jaume Cascals, extendidos años antes por todo el Reino de Aragón. Pero es más probable la hipótesis de que la actual apariencia de díptico que posee el retablo sea imputable a la pérdida de la calle central del mismo (1).

Los diferentes temas que constituyen la iconografía de San Miguel se alinean a lo largo de las dos calles; así en la tabla de la izquierda se relatan las historias referentes a las dos apariciones de San Miguel, así como la más interesante de ellas, la que ocupa el cuerpo inferior, y cuyo tema gira en torno a **La caída del Anticristo**. La tabla de la derecha narra los episodios de **La caída de los Angeles Rebeldes**, **El peso de las almas** y **El milagro del toro del monte Gargano**. En la predela, dividida simétricamente por esbeltas columnillas torsas y rodeada por su correspondiente guardapolvo, seis mártires con sus correspondientes atributos iconográficos (San Pablo, Santa Catalina, San Lorenzo, San Vicente, Santa Bárbara y San Pedro) parecen poner colofón a los milagros del Arcángel, a la vez que alegorizan cada una de las virtudes del mismo.

La composición es, en el caso de este retablo, uno de los más destacados atractivos para el espectador, pues, a pesar de lo temprano de su datación (primer cuarto del siglo XV), se advierte en él una notable soltura, una maestría que sorprende a los ojos saturados de perspectivas ptolemaicas románicas. Incluso si se compara esta obra con otras de su misma época, el resultado es plenamente satisfactorio.

A mi modo de ver, las diversas escenas se podrían clasificar en dos grupos bien diferenciados en cuanto a su factura y técnica compositiva. La constante del primer grupo es el predominio del movimiento, perfectamente logrado, por otra parte. En **La caída del Anticristo**, la sensación de ebullición de los personajes y sus diferentes y contrapuestas actitudes, así como los ángeles que sobrevolando están a punto de precipitarse, contribuyen a proporcionar un aspecto anecdótico y liviano a la tabla. La sensación de confusión se logra, pues, con plenitud, a pesar de contar con algunos elementos desfavorables, como pudiera ser la excesiva compensación de masas. La simetría se establece en torno al eje central que constituyen alineados la roca, el Anticristo y el Arcángel. A los restantes personajes no les queda ya sino disponerse en dos bloques contrapuestos que se coronan por medio de dos ángeles caídos, estilizados y expresivos. En **La lucha de los Angeles Rebeldes** aparece aún más contundente la sensación de la contienda. Un dinamismo sin límites se adueña del relato. San Miguel, bien respaldado de una legión de chambelanes celestes, precipita a sus demoníacos oponentes al fuego eterno.

El resto de los episodios podrían ser incluidos dentro de un tipo de composición reposada en sus líneas generales, si bien existen matices que indican una mayor o menor movilidad en cada uno de ellos. Dentro de este segundo modo de composición, los relatos referentes a la historia del Anticris-



RETABLO DE S. MIGUEL, DEL MAESTRO DE ARGUIS.
MUSEO DEL PRADO.

to se resuelven, a pesar de la multiplicidad de personajes, arquitecturas y paisajes, de una manera satisfactoria. En ambos cuerpos, las figuras se apiñan formando una tenue composición "de media luna" en el de la parte superior; composición que se torna indiscutiblemente evidente en la escena inmediata. Precisamente en esta última hemos llegado a contar hasta quince personajes que, sumados a los diversos objetos que portan y a la construcción arquitectónica, constituyen una masa muy voluminosa y, a pesar de ello, la composición general no produce sensación de amontonamiento.

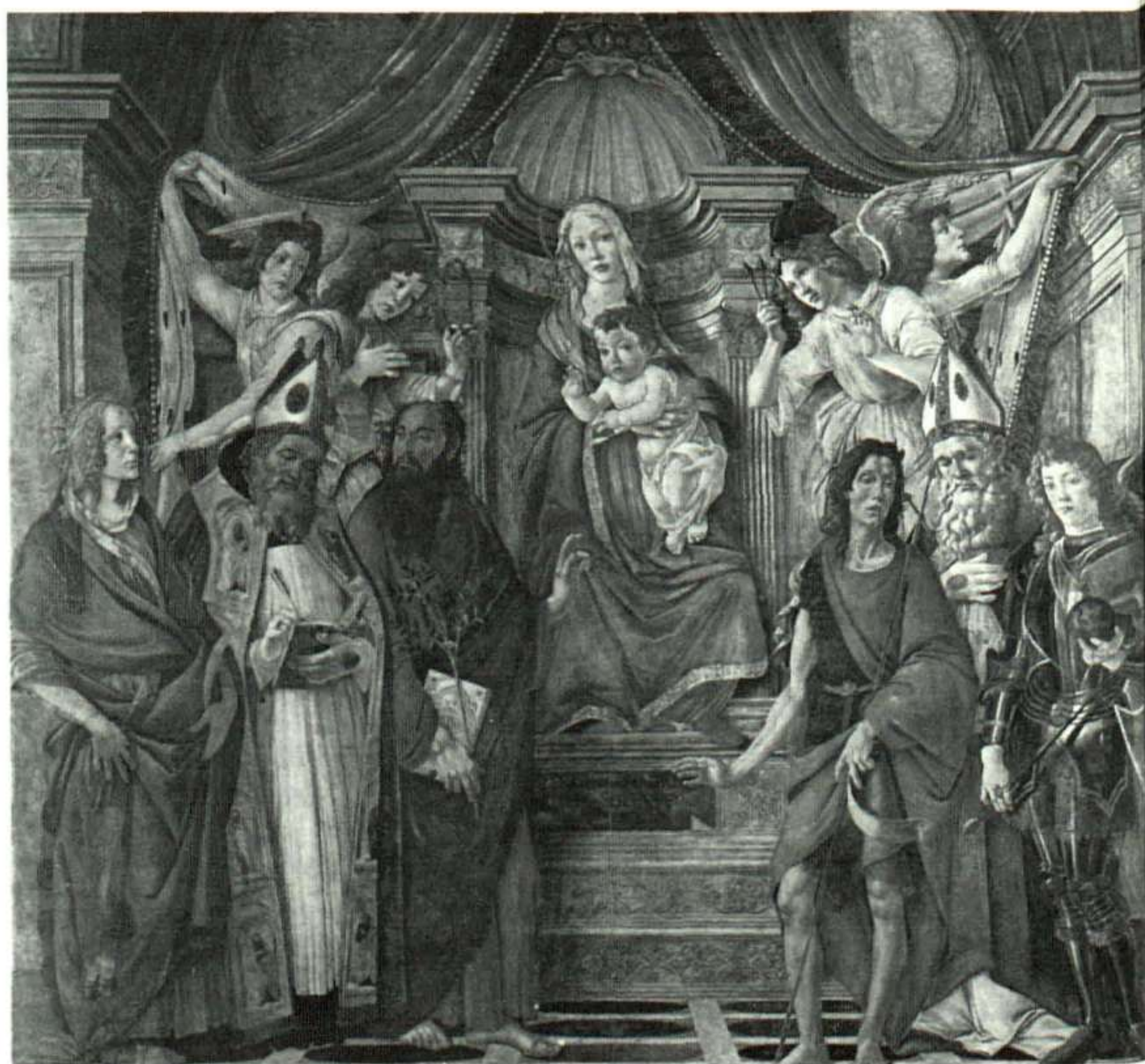
Constituye la excepción en lo referente a soltura compositiva la escena relativa al **Milagro del toro del monte Gargano**. En ella la perspectiva está ausente, al tiempo que los medios de relleno, como los redondeados montes del fondo, aportan una impresión de torpeza a la que contribuyen las ridículas dimensiones del animal reposando sobre la roca. El retroceso puede ser imputable a que la compensación en este caso es mucho más dificultosa en su logro, ya que éste se consigue mediante dos elementos distintos: los personajes, de un lado, y el paisaje, de otro, caso que no se presentaba en las escenas anteriores.

La preparación del retablo lleva en sí un proceso elaborado con sumo cuidado: sobre la tabla, previamente encolada, se adhiere un tejido de arpillera o lino para extender inme-

diatamente la capa de estuco. Posteriormente se doran los fondos para aplicar los toques de pincelada con la técnica del temple o tempera al huevo, secuela del románico y una de las técnicas pictóricas conocidas desde más antiguo. En dicha técnica la pincelada desaparece por completo, por lo que para conseguir el volumen deseado se emplean unos ligerísimos toques a base de plumado con pincel que suplen el efecto de la pincelada en la técnica del óleo. Las partes que sobresalen en el tramo superior de las calles laterales se decoran con un esquema romboidal que a su vez encierra dentro de sí una decoración vegetal variante de la cardina gótica y cuya técnica tiene mucho que ver con el estofado que posteriormente será llevado a sus últimas consecuencias, sobre todo en los complicados retablos del barroco. Los nimbos se ejecutan mediante una especie de técnica de cincelado que imita el repujado de las piezas de orfebrería. Cuando el estuco está aún blando y la capa de pintura y los panes de oro aún no se han asentado definitivamente, se realizan unas pequeñas oquedades mediante un diminuto punzón, que produce la impresión óptica de la tridimensionalidad.

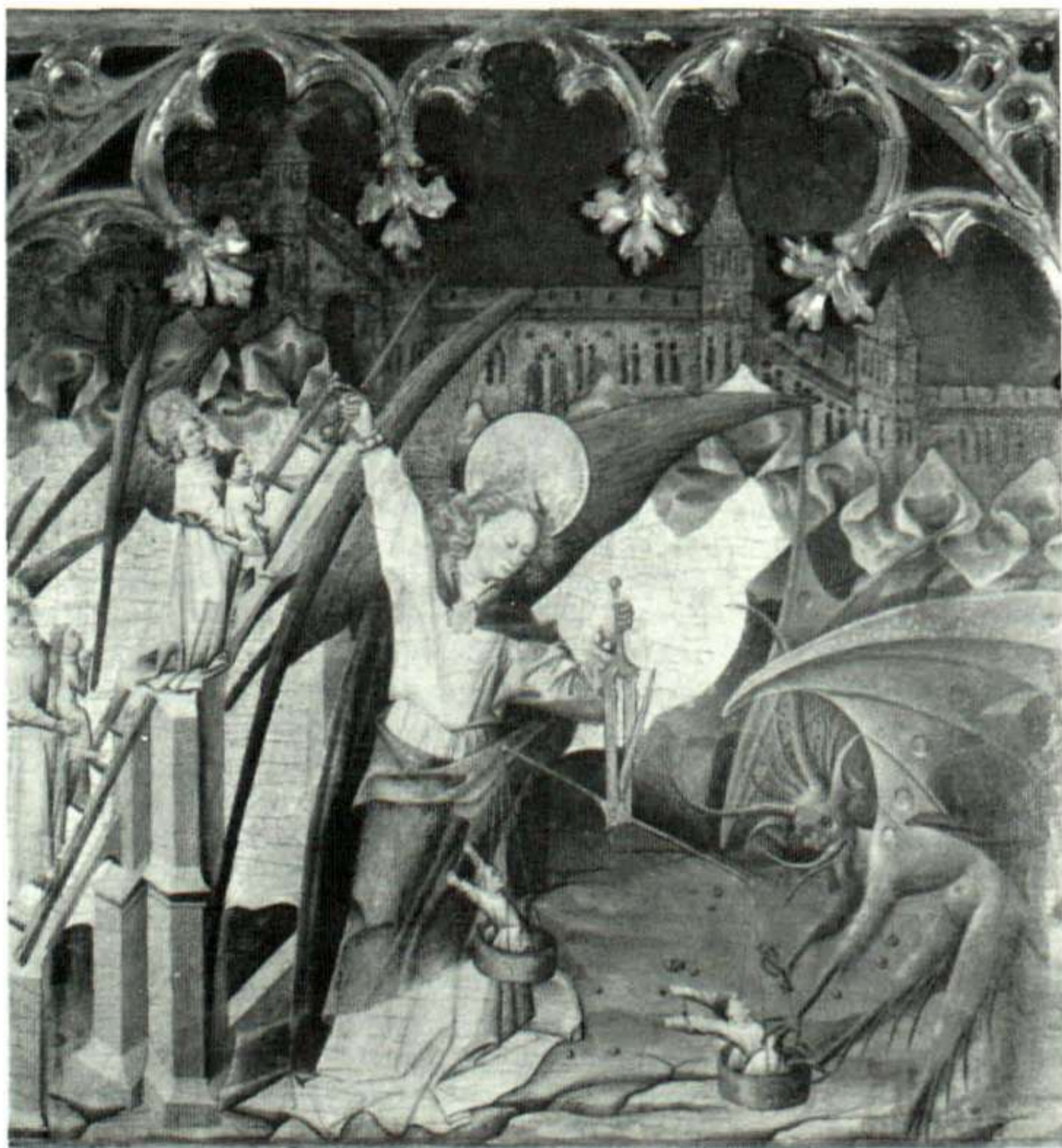
La gama predominante es la cálida, y fundamentalmente los rosas, aunque en ocasiones alternan con los tonos verdosos y grises de la gama fría. Este predominio de la gama grisácea se da reiterativamente en los dos temas de mayor acción: **La caída del Anticristo** y **La caída de los Angeles Rebeldes**, como queriendo corroborar la frialdad y la aspereza del tema. El virtuosismo del dibujo y la preferencia por los colores planos y claros revelan el parentesco con las miniaturas franco-góticas del siglo XIII.

Estilísticamente, las secuelas de la Escuela de Siena se hacen patentes en la forma de tratar el paisaje. El monte Gargano se tiñe de un tono rosado intenso, de grata contemplación. Se trata de un color a todas luces irreal, que responde, ante todo, a una finalidad hedonística; por otra parte, el tratamiento de dicho monte se corresponde directamente con aquel que en el Trecento realizara el Giotto para la capilla de la Arena de Padua, convencional, a manera de gran bloque de materia dura y cortante, resabio, sin lugar a dudas, del modo de hacer bizantino. Por otra parte, las figuras



LA VIRGEN EN EL TRONO CON SANTOS. DE BOTICE-LLI. MUSEO DE LOS UFFIZI, FLORENCIA. EL ARCAN-
GEL S. MIGUEL APARECE EN EL EXTREMO DE LA
DERECHA, JUNTO A STA. CATALINA DE ALEJAN-
DRIA, S. AGUSTIN, S. BERNABE, S. JUAN BAUTISTA
y S. IGNACIO.

RETABLO DE S. MIGUEL, DEL MAESTRO DE ARGUIS.
MUSEO DEL PRADO. ESCENA DEL PESO DE LAS
ALMAS



estilizadas y elegantemente vestidas parecen recordar en algunos casos a aquellas que Simone Martini hiciera tomar vida en su Anunciación.

Pero a la hora de definir el retablo con una sola nota, ésta sería la expresividad, cercana a la caricatura a veces, que aporta al retablo un gran sentido de modernidad. Los personajes ya no sonríen cándidamente como en otras muestras de la misma época, sino que gesticulan. Sin duda, la influencia del estilo franco-gótico ha obrado el milagro.

LA ICONOGRAFIA

En cuanto a iconografía se refiere, San Miguel es el más popular de todos los arcángeles; es también el de personalidad más definida. Es un guerrero, un caballero, el archiestratega o el condestable de las milicias celestes (**princeps militiae angelorum**). Con este título es el que dirige el combate contra los ángeles rebeldes, que precipita en el abismo apocalíptico. Rescata a la mujer que acaba de dar a luz, símbolo de la Virgen y de la Iglesia, combatiendo contra el dragón de siete cabezas. La Iglesia Romana le considera su defensor (**custos Ecclesiae Romanae**). Es también el conductor de los muertos, a los cuales pesará las almas el Día del Juicio Final. Se le ha llamado, con tal motivo, "El Señor de las almas".

El tipo iconográfico de San Miguel varía durante la Edad Media. En Bizancio lleva clámide de púrpura. En el mosaico de San Apolinar in Classe aparece junto a él la exclamación "Agios, Agios, Agios". En Occidente va revestido de una larga túnica con casco de caballero y lanza; a veces porta en la mano izquierda una especie de espejo, presentando, también a veces, la cabeza cortada del dragón. Sus atributos son la espada y la balanza, y todos los oficios relacionados con estos instrumentos lo han acogido como patrón. Como Santiago, es portador, en ocasiones, de una pequeña con-

cha, que indica el peregrinaje marítimo que se efectuaba al monte Saint-Michel.

Es representado generalmente a pie, sobre la tierra o en los aires. Entre los raros ejemplos conocidos de San Miguel a caballo se puede citar un fresco del siglo XII en Saint-Sabin de Poitou y otro en Lesnovo (Serbia) de hacia 1345.

Las escenas preferidas en la iconografía de San Miguel son las del combate contra el dragón, el peso de las almas, las tres apariciones: en el monte Gargano, en el monte Saint-Michel y en el castillo de Sant'Angelo, y sus diferentes milagros.

En ocasiones, San Miguel ha sido confundido con San Jorge, debido a la similitud de los cometidos de ambos, pero, en cualquier caso, San Miguel se diferencia por su condición de ángel. El combate de San Miguel es un combate aéreo, donde Satán y Miguel aparecen rodeados por sus respectivas huestes de ángeles que toman parte en la lucha.

El culto al Arcángel reemplazó al de las divinidades paganas, tales como la del dios egipcio Anubis y particularmente la de Mercurio, el Hermes griego que jugaba en la mitología helénica un papel análogo. Una colina de la Vendée, en Francia, se llama todavía hoy Saint-Michel-Mont-Mercure. En Godesberg, cerca de Colonia, una capilla de San Miguel reemplazó a un templo de Mercurio. Sobre un cuadro de Signorelli (Museo Metropolitano de Nueva York), el Arcángel lleva cincelado sobre el peto de su armadura un atributo de Mercurio. Otra prueba más acerca de la identidad de San Miguel y el Hermes pagano la constituye la circunstancia de que la cuna del culto del Arcángel se encuentra en el Oriente helenizado. Es allí donde tuvo sus primeros santuarios. El Emperador Constantino construyó en Bizancio un Michaelion. En los Balkanes, su santuario más célebre es la iglesia del monasterio de Lesnovo, en Serbia, dedicada en el siglo XIV al "Gran Archiestratega Miguel". En Occidente, a fines del siglo IV, se implantó el culto de San Miguel en el monte Gargano o Galgano, en Apulia, Italia meridional, tras la aparición del Arcángel en mayo del año 492, sobre este promontorio del Adriático que San Nicolás de Bari transformó en el lugar de peregrinaje más célebre de la Italia del Sur.

Está fuera de toda duda el hecho de que los primeros santuarios dedicados a San Miguel surgieron en la zona de Italia colonizada por los griegos, de influencia bizantina, pues la tesis de ciertos arqueólogos alemanes que asimilan a San Miguel con el dios germano Wotan, y que pretenden convertirlo en el santo nacional de los lombardos, no es válida. La leyenda áurea se hace eco de un episodio según el cual un cierto Gargano, habiendo visto a uno de sus toros esconderse en una caverna de la montaña, le siguió y le disparó una flecha, pero la flecha, en lugar de herir al toro, se volvió contra él. El obispo de Sipontum (Manfredonia), conmovido por este prodigio, ordenó un ayuno de tres días, al final de los cuales San Miguel apareció a la entrada de la caverna y le instó a que fuera levantado su santuario en esta gruta. Esta leyenda del toro es igualmente el origen de un santuario rupestre no menos famoso, el del monte Saint-Michel, en Normandía, según la cual San Miguel se apareció a San Auberto, obispo de Avranches, y le ordenó consagrar una iglesia en el lugar donde encontrara un toro apresado por unos ladrones.

Además del monte Gargano y del monte Saint-Michel existen en Francia los cultos rivales de la Pouille y la Normandía, donde el Arcángel se venera por su condición de vencedor del dragón, al igual que San Jorge. En Italia, Rávena y Roma fueron las primeras ciudades en aceptar su culto. La iglesia de San Miguel in Affricisco, de Rávena, fue consagrada en el año 546. En Roma, según la leyenda, el Papa Gregorio el Grande vio aparecer después de una epidemia de peste, junto al mausoleo de Adriano, al Arcángel Celeste que envainaba la espada sangrante; le dedicó una capilla en el mausoleo imperial, por lo que se le denominó desde aquel suceso castillo de Sant'Angelo en conmemoración del hecho. Al ejemplo de Rávena, los lombardos consagraron a San Miguel sendas basílicas en Pavía y Monza.

En Francia se lleva todavía más lejos la devoción a "Monsieur Saint-Michel", llegando incluso hasta la proclamación



EVANGELIARIO DE S. MIGUEL. SIGLO X. TESORO DE SAN MARCOS. DE VENECIA.

de éste como Patrón del país. En el año 792 le fue consagrada una capilla en Aiguilhe, en Puy-en-Velay, sobre la cima de un dique de basalto. En el Poitou, cerca de Luçon, se elevó asimismo una abadía bajo la advocación de San Miguel. Los Reyes de la dinastía de Valois colocaron bajo su protección el Reino de las lises.

San Miguel es también el protector de Bruselas, cuyo patronazgo comparte con Santa Gúdula.

En Alemania se le venera particularmente en Baviera. La iglesia de los jesuitas de Munich sirve como ejemplo de las que le fueron consagradas.

La mayor parte de los santuarios dedicados a San Miguel en la Edad Media estaban situados en lugares elevados (monte Gargano, monte Saint-Michel). Una imagen del Arcángel corona a menudo las flechas de los campanarios, lo que permite, pues, hablar del culto aéreo de San Miguel, análogo al del profeta Elías que se venera también "in excelsis".

PALOMA ESTEBAN

(1) Hipótesis que parece quedar corroborada por la reestructuración que en este momento se está llevando a cabo sobre el retablo, ya que en ella será sustituida la talla de San Florián por una tabla de un Santo Domingo valenciano de hacia 1410, aproximadamente.

ECHAUZ

M. GARCIA VIÑO

Hace un cuarto de siglo, el sociólogo alemán Hans Freyer constataba: "Millones de habitantes de las grandes ciudades no ponen durante semanas enteras un pie sobre la tierra real, sino sobre puro asfalto, linóleo, vidrio templado y piedra artificial"; y, más o menos por el mismo tiempo, Hans Sedlmayr, partiendo de una observación igualmente certera de la realidad, afirmaba: "Millones de técnicos y trabajadores no tienen contacto durante su vida sino con formas inorgánicas; no se encuentran ninguna criatura, sino sólo creaciones de la razón técnico-orgánica; no es, por tanto, extraño que estos hombres no tengan ninguna relación con la Naturaleza".

Clamaban, desde Spengler, los profetas de la decadencia de Occidente —entre ellos no podemos olvidar a los esotéricos, más o menos orientalizados, como René Guénon o Julius Evola— y sus voces sonaban a reaccionarias, porque Occidente vivía a la sazón en plena embriaguez de su progreso. Recientemente ha bastado la consideración de la posibilidad, puesta de manifiesto por una guerra comercial, del agotamiento de determinadas fuentes de energía, para que llegue a temerse hasta una congestión total de las vías de acceso de nuestra civilización a lo que es su forma ideal de vida, puede decirse que a partir del Renacimiento. Verdaderamente es digno de nota el hecho de que en el curso de unos pocos años —en algunos casos, en el curso de unos pocos meses— muchas personas han pasado del desbordado optimismo, presidido por la creencia ciega en un progreso indefinido, a un sombrío pesimismo, tanto más ostensible por cuanto se produce —al menos entre nosotros— en el momento en que ingresados, siquiera sea un poco artificialmente, en la llamada sociedad de consumo, comenzábamos a vislumbrar los resplandores de la civilización del bienestar.

Como siempre ha ocurrido en la Historia, los artistas —los auténticos, naturalmente— han sido los

primeros en vislumbrar el cambio de situación; en este caso, en poner en entredicho esa creencia ciega en el progreso indefinido tenida, en los momentos de esplendor de la segunda revolución técnica, por un dogma intangible, indiscutible también. Novelistas y pintores, especialmente, han comenzado a señalar, por una parte, los peligros; por otra, la actitud que podría llevarnos a impedir la consolidación de un "totalitarismo tecnocrático", en el que terminaríamos, como ha escrito Theodore Roszac, ingeniosamente adaptados a una existencia totalmente enajenada de todo aquello que siempre ha hecho de la vida del hombre una aventura interesante.

A mi manera de ver, esta actitud de los artistas que, por situarla en una línea de pensamiento ya perfectamente estructurada, podríamos titular de "contracultural", se ha manifestado en una doble vertiente. Una es aquella que, por el camino del retorno a la contemplación de las formas de la Naturaleza, ha desembocado en toda esa gama que va desde el hiperrealismo, al expresionismo sarcástico y el expresivismo poético (con especial mención del paisajismo aquí), hasta las diversas manifestaciones de la nueva figuración. La otra, la que ha encarado el problema desde el ángulo del testimonio o de la crónica —no exenta tampoco del matiz irónico ni, mucho menos, del crítico—, que es en la que se inscribe sin duda alguna la obra de Echauz en su etapa más reciente y más decididamente personal.

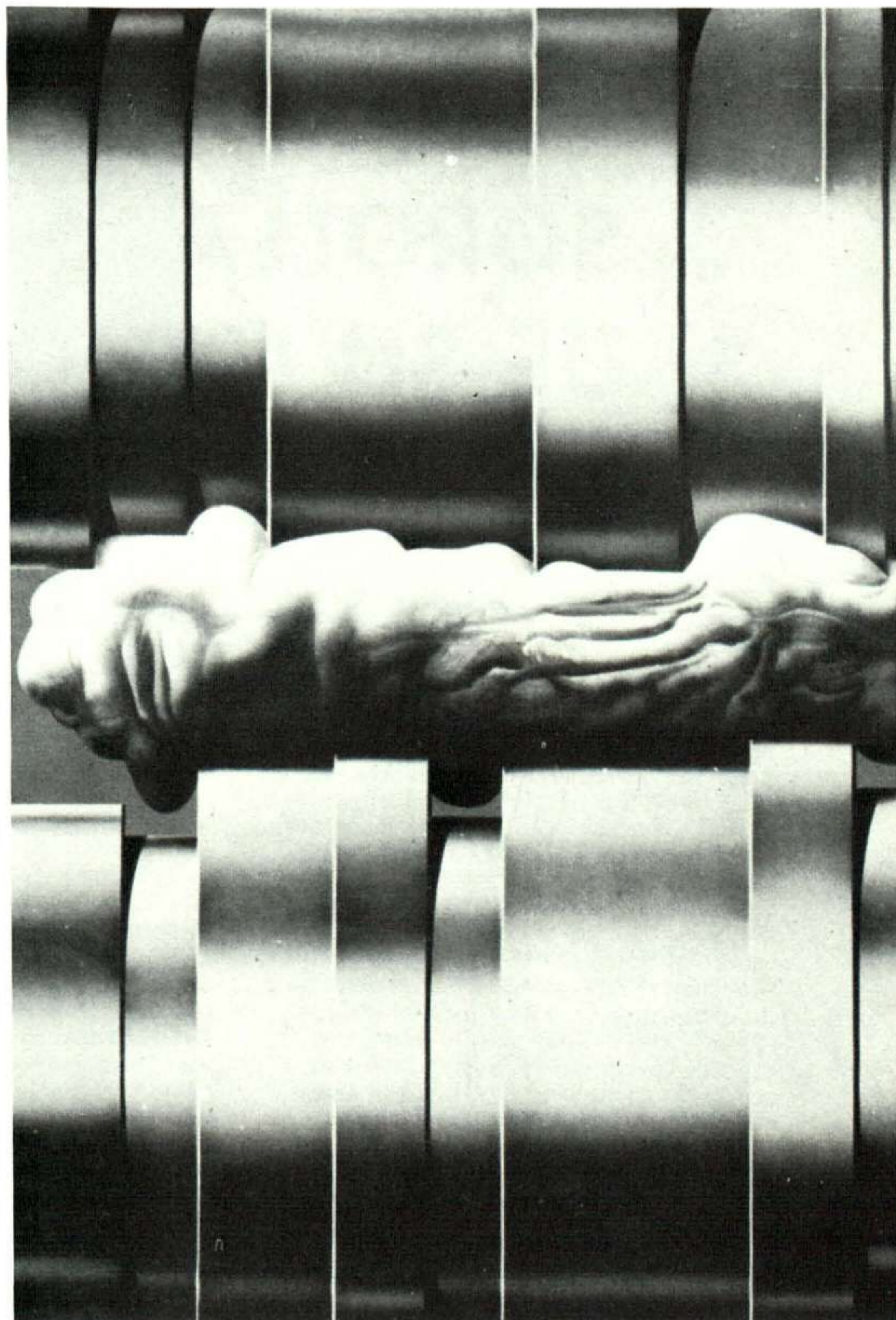
* * *

A Echauz le obsesiona el agobio tremendo e inmisericorde en que la máquina está llegando a poner al ser humano que aspira —sin renunciar a los logros que centurias de esfuerzo han puesto a su disposición—, aspira, iba a decir, a conservar su personalidad, su natural entorno, su libertad. Le obsesiona, co-

mo nos obsesiona a tantos, y da testimonio de ello. Testimonio digo, y antes he hablado de crónica también. Pero Echauz es un artista. Por ello, su testimonio, su auténtica crónica, perfectamente inteligible para quien quiera entender, no nos la comunica a través de una transcripción pura y simple de lo que ve, palpa, mide y huele a su alrededor, sino a través de una simbología personal, de un lenguaje propio, de unos valores estéticos, en fin, que potencian su mensaje hasta el límite a que sólo el arte lo puede potenciar.

En cada cuadro de Echauz es palpable la opresión del signo que representa lo orgánico, lo vivo, lo humano, por las creaciones de la tecnología no utilizadas al servicio del espíritu y de su ensanchamiento —que contra esto no está—, sino endiosadas, coactivas, esclavizadoras. Antes de decir nada más, quiero que esto quede bien claro. No creo en manera alguna que Echauz, al igual que quienes piensan como él, esté contra el progreso de la ciencia. Por el contrario, estoy seguro de que suscribiría aquellas palabras del profesor Carlos París en su libro **Mundo técnico y existencia auténtica**, relativas a que el hombre de hoy, y no sólo el sabio, necesita de la cultura científica como del pan de cada día si quiere vivir humanamente en el mundo actual. Buena prueba de ello es que su pintura tiene una base técnica importantísima, una apoyatura científica que sería inviable sin la existencia de descubrimientos y experiencias muy recientes. Precisamente a mí me interesa hacer aquí hincapié en el hecho de que buena parte —la mejor sin duda— de este tipo de arte que hoy se levanta frente a la opresión tecnocrática, presenta batalla a ésta con sus mismas armas, valiéndose de sus descubrimientos, apropiándose los, domeñándolos y convirtiéndolos en su ser. El acero inoxidable en Anzo, el acrílico en Echauz, el plástico en Juana Francés cumplen esta misión de desafío, importante por cuanto implica tanto de rechazo como de aceptación. Por supuesto que no se trata, insistimos, de dar la vuelta al reloj de la Historia ni de renunciar a cuanto siglos de esfuerzos, como decíamos, han llegado a conseguir. Se trata de que, lo que fue en principio buscado para servir al hombre, no se convierta en instrumento de esclavización del ser humano por un nuevo tipo de ser deshumanizado a causa de una entrega incondicional a lo que, en un solo y soberbio estar, se aleja tanto del mundo interior como del mundo exterior, donde el espíritu del hombre encontró siempre aperturas hacia dimensiones más enriquecedoras de su entidad.

Pero no quisiera que estas especulaciones en torno a un mensaje que me apasiona, distrajeran al espectador de los valores plásticos tan importantes en las obras de Echauz; tan fundamentales que, sin ellos, aquel mensaje no existiría, o lo haría de una forma que no nos llegaría siquiera a interesar. Masas, formas, líneas, composición, gama cromática están en estos cuadros, por encima de todo, por encima inclusive de la obsesión del pintor, como instrumentos, como vehículos para el acceso a una dimensión estética. Impresiona el misterio de esos fondos sin fin, de esas formas que, en su estructuración geométrica, en sus



brillantes luces, en su perfección, simbolizan tan acabadamente lo que quieren simbolizar; esas formas tan frías, no se sabe si infrahumanas o más que humanas, que trituran los despojos de una Humanidad que corre el riesgo de dejarlo de ser. Quien haya seguido hasta esta exposición de Kreisler Dos la última etapa —una etapa ya larga y concienzudamente recorrida— de la obra de Echauz, podrá advertir el dominio que este hombre ha llegado a alcanzar en el manejo de la pintura acrílica. Lo que antes formalmente tenía que expresar mediante franjas de distinta coloración, hoy nos lo ofrece en una gradación del color tan sin fisuras que casi nos lleva a pensar que el artista ha conseguido, a fuerza de domeñar la pasta, una auténtica transfiguración de su materia.

Es palpable en cada cuadro de Echauz la lucha de lo orgánico contra lo inorgánico. Pero es palpable no sólo a través de sus componentes literarios o, mejor, filosóficos, sino también y especialmente a través de sus componentes plásticos. Porque la obra de Echauz es, antes que ninguna otra cosa, la obra de un pintor.

SOROLLA Y LA ESCALERA DE SU MUSEO MADRILEÑO

FLORENCIO DE SANTA ANA Y ALVAREZ OSSORIO

NO tengo datos exactos para así asegurarlo taxativamente, pero es probable que el gran pintor Joaquín Sorolla y Bastida (1863-1923) se estableciera en su recién acabado palacete del paseo del General Martínez Campos —calle de Giner de los Ríos en el callejero madrileño de aquellos días— en la primavera del año 1913, y no en el mes de diciembre de 1911, como asegura Pantorba (1), porque en estos momentos el edificio estaba a medio construir. En una casa alquilada en la madrileña Cuesta de las Perdices, Sorolla había estado pintando durante los primeros meses del año el primer panel para la decoración de la biblioteca de la neoyorquina Hispanic Society of America sobre el tema de Castilla —“La fiesta del pan”— a causa de la enfermedad de su hija María Clotilde, por lo que puede asegurarse que dicho panel se terminaría en la nueva casa, de no haberlo hecho en el estudio que poseía en la calle de Miguel Ángel, anterior vivienda de Sorolla en Madrid.

El nuevo edificio se levantaba sobre un terreno en los altos de Chacabarrán, que había vendido —o regalado— a Sorolla su buen amigo el también conocido pintor Aureliano de Beruete y Moret, fallecido en 1911 y al que Sorolla homenajeó en esta casa al año siguiente prestando los estudios, ya concluidos, para montar una magna exposición póstuma que alcanzó la cifra de 290 obras. Vecinos del inmueble eran el famoso matrimonio formado por los actores María Guerrero y su marido, Fernando Díaz de Mendoza, a los que retrataría Sorolla en 1897 y firmara el cuadro, tras dos añadidos, en 1906, lienzo conservado en la actualidad en el Casón del Buen Retiro —Sección del Siglo XIX del Museo del Prado—. Los dos artistas autorizaron el rebaje de la tapia medianera para que la luz

entrara con mayor intensidad en los estudios, de lo que hay que deducir que las relaciones entre Sorolla y sus vecinos eran efectivamente amistosas.

El ecléctico Enrique María Repullés fue el arquitecto de la casa, pero Sorolla impuso sus personalísimos gustos, no dejando descansar el lápiz a la hora de diseñar los distintos elementos que constituyen el edificio. Dibujos que, en su mayoría, custodia el Museo Sorolla entre otros muchos, gracias al celo de su viuda, doña Clotilde García del Castillo, autora

del principal legado del actual Museo, incrementado posteriormente, en 1948, al fallecimiento de su hijo, don Joaquín Sorolla y García.

El genio creador de Joaquín Sorolla se manifiesta no sólo en el estudio detallado de las distintas partes arquitectónicas, tanto de la casa propiamente dicha como del jardín que la rodea y del patio interior, en la compartimentación del espacio (con una idea muy clara de separación de la vivienda con la zona dedicada a su profesión, esta última formada por tres estudios, unidos entre sí, que



FIG. 1. VISTA DE LA ESCALERA.



FIG. 2. ESTUDIO GENERAL PARA LA DECORACIÓN DE LA ESCALERA.

contaban con absoluta independencia de la casa, tanto para la entrada de discípulos, por el jardín del fondo, como de modelos, por una escalera de caracol que enlaza el sótano con el estudio grande, y de los lienzos, por una trampilla que comunica los espacios que acabamos de citar), sino también al proyectar la colocación de cuadros, muebles, colecciones, etcétera, que poseía.

Posteriormente, la casa se enriqueció con otras muchas obras de arte —cuadros pintados por Sorolla y de otros autores, esculturas— en su mayoría retratos de familia ejecutados por Benlliure y Capuz, así como las numerosas obras de su hija Elena —antigüedades y colecciones de cerámica y orfebrería popular— y un friso pintado por el propio Sorolla en el comedor de la casa. Friso compuesto por varias tiras de lienzo pintado al óleo y claveteado a la pared sin bastidor —muy necesitado de una instalación más adecuada a su conservación y exhibición actual— con gruesas guirnalda de diversas frutas, figuras femeninas y vasijas de barro cocido, estas últimas tan queridas y coleccionadas por Sorolla, como puede comprobarse al recorrer las salas de su Museo. También estuvo cerca de verse engalanada con una decoración en algo similar a la anterior la escalera que conduce desde el salón o “hall” de la planta principal al primer piso, donde estuvieron los dormitorios de la familia, hoy transformados en salas de exposición de la obra de Sorolla.

Dicha escalera presenta una disposición muy simple en su estructura volada de madera y sencillo barandal del mismo material. En tres de los muros de su caja aparecen ventanas; dos de ellas comunican con el exterior y la tercera con el gran estudio,

con doble arco de medio punto sobre marmóreos capiteles, columnas y basas, en forma de parteluz, de clara inspiración granadina. El cuarto vano corresponde al piso inferior, es adintelado y está flanqueado por dos columnas con sus correspondientes capiteles, columnas y basas de la misma materia que los anteriores. En su actual decoración los muros están desnudos, salvo en los descansillos y piso inferior, en los que cuelgan algunas obras del pintor, pero la idea de Sorolla, como veremos a continuación, no fue ésta (fig. 1).

Al catalogar los fondos del Museo Sorolla, labor ardua y extensa por la gran cantidad de objetos que posee, he encontrado tres bocetos para la decoración de esta escalera, y en la colección de don Francisco Pons Sorolla, nieto del pintor, existen otros dos más (2).

De los tres existentes en el Museo Sorolla destaca por sus proporciones y amplitud —de 0,99 m. de alto por 1,86 m. de ancho— el único lienzo que recoge una panorámica total de lo que sería la obra definitiva (3). Por otra parte, significa una auténtica síntesis de los otros estudios que analizaremos a continuación, lo que permitirá fijar el proceso creativo de su composición.

En este primer estudio, los tres muros que recoge se abren en forma de tríptico, constituyendo un solo conjunto el testero principal, frente al inicio de la escalera desde el salón, y los muros de derecha e izquierda. La volada escalera deja su huella en los tres planos mediante una quebrada línea pardo oscuro, perfilándose igualmente el remate de la misma a la derecha de la parte inferior. También en la parte inferior, a la izquierda, se señala el vano existente enmarcado entre columnas —más separadas del

muro de lo que están en realidad— y por él vemos las arquerías del llamado “patio andaluz” de la casa. En el centro de la parte inferior se marca la puerta que conduce al gran estudio de Sorolla —Sala III de su Museo en la actualidad— entre dos bargueños, disposición exacta a la conservada en la actualidad.

La proyectada decoración se iniciaba, según este estudio, con un friso corrido de fondo oscuro y guirnalda floreada sostenidas en sus extremos por amorcillos en distintas posiciones. Esta franja está reservada tan sólo a los muros laterales, ya que en el central comienza su decoración unos centímetros más arriba y presenta franja partida por la ventana con rasguños de color azul sobre el fondo grisáceo, que se prolonga de forma más estrecha a los muros laterales con la inscripción **TEM(A)S DE**, pintada en azul, en la parte derecha. En lo alto del lienzo se simula una falsa bóveda de escayola, fileteadas sus líneas en azul oscuro, que forma tres lunetos correspondientes a las dos ventanas de los muros laterales y al testero principal, cuya proyectada decoración terminaba en medio círculo, sobresaliendo en altura de las otras dos paredes. Pero no llegó a decorarse así, y hoy sus muros se rematan con una sencilla moldura corrida y poco volada.

El testero principal está constituido, ya que no podía faltar, por la alegoría de la pintura, representada en forma de mujer con larga túnica y amplia paleta en su mano izquierda. Su brazo derecho dirigido hacia una modelo desnuda medio colocada sobre un plinto, más musa-inspiración que otra cosa, rodeada por tres figuras más que sostienen sus ropas, especie de telón que hace resaltar el desnudo y oculta parcialmente el azul

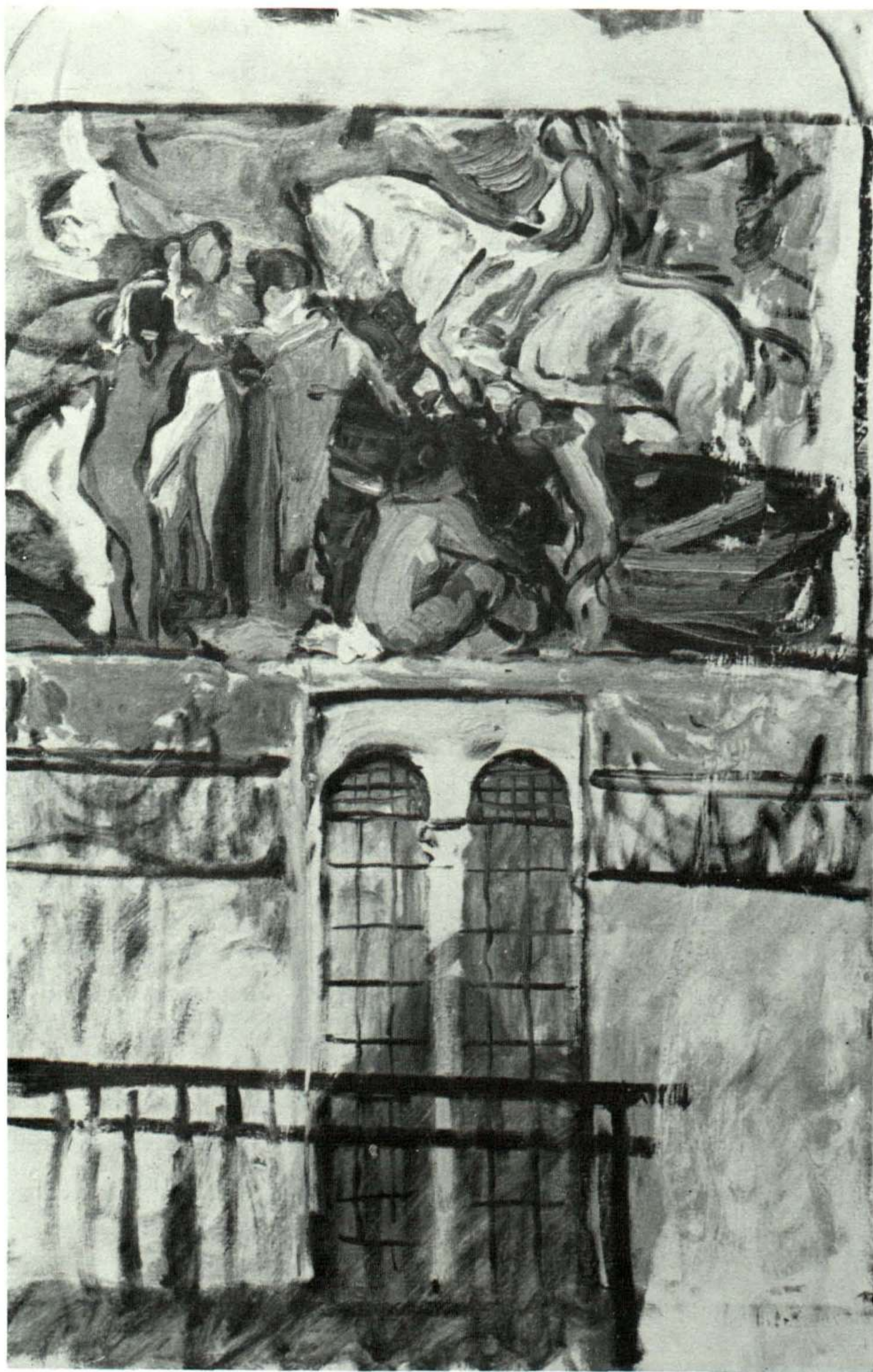


FIG. 3. PRIMERA IDEA PARA EL TESTERO PRINCIPAL DE LA ESCALERA

intenso del cielo con nubes blancas del fondo, donde aparece, a la derecha, un naranjo cuajado de fruto. No pudo Sorolla resistir la tentación de situar esta composición en su tierra natal, y a ella se refieren también, de forma mucho más evidente, los dos estudios existentes en la colección

Pons-Sorolla, que fueron ideados para este mismo testero, proyectos previos del que acabamos de analizar.

Representa uno de ellos un tema de playa, someramente esbozado (4), y supone una primera idea para el testero principal, luego desechada, como veremos a continuación. El

lienzo —de 0,93 m. de alto por 0,60 metros de ancho— es el único de la serie que es apaisado y se relaciona íntimamente con el estudio independiente del muro izquierdo del Museo Sorolla, que analizaremos posteriormente. En la parte baja de ambos aparecen guirnalda esquematizadas, independientes —corresponden a cada trozo del muro— y sin amorcillos, lo contrario al estudio definitivo, conseguidas con gruesos trazos pardo oscuro sobre el fondo agrisado de la imprimación manchada ligeramente con ocre. Por otra parte, sus respectivas temáticas están conectadas entre sí, pertenecen todas ellas al tema marítimo en sus muy distintos aspectos: al baño-playa el que ahora analizamos, la vuelta de las barcas y el transporte de las velas en los que veremos después. Los tres estudios se contraponen, por su temática, a los del muro derecho, dedicados estos últimos a la región interior valenciana.

Este tema de playa está formado por un grupo de niñas desnudas, a la izquierda, que luego colocará Sorolla, en distinta versión, a la izquierda del muro izquierdo en el estudio definitivo. En el centro, se halla un muchacho, con sombrero de paja en la cabeza, sentado delante de una barca verde intenso. Detrás de ésta, un caballo blanco, visto de perfil y montado por otro muchacho desnudo, que parece salir del agua y fondo formado con manchas ocre, pardo-rojizas, azules y verdes. En la parte inferior del mismo estudio, el arco de la ventana y el perfil, desvaído, de la baranda de madera recortada sobre el muro a manchas, prueba irrefutable de que Sorolla está refiriéndose a este testero central (fig. 3).

El otro estudio de la colección Pons-Sorolla recoge tan sólo la parte superior del testero que estamos estudiando (5), encuadrado en un arco de medio punto. Sorolla abandona en este lienzo —de 0,60 m. de alto por 0,93 m. de ancho— el tema marinero y coloca en su lugar una alegoría. En ella quiere expresar el amor de Valencia por las Bellas Artes, y para ello representa a una matrona, vestida de verde y alhajada con peineta y pendientes valencianos de oro, sentada en elevado plinto y con un capitel compuesto a sus pies. Con su brazo derecho rodea la cintura de un modelo desnudo, de tres cuartos a la derecha, rostro hacia el espectador y pierna izquierda ligeramente adelantada; con la izquierda acoge a la alegoría de la pintura, en forma de muchacha vestida con túnica rosa que sostiene una gran paleta en su mano izquierda, mientras que su brazo derecho descansa en las piernas de la mujer que representa la ciudad del Turia. En el lado izquierdo se encuentra otra figura femenina, acompañada de un niño pequeño desnudo y visto prácticamente de espaldas, que está sentada y de perfil, sujetando con su ma-

no derecha una vasija cerámica muy brillante —¿Manises?—, probable interpretación por parte de Sorolla de otra alegoría más, en este caso de las labores artesanas de su tierra natal, en especial de las cerámicas, que nuevamente tengo que recordar fueron amadas hasta lo infinito por Sorolla. Con esta representación se cierra el grupo de las alegorías referentes a las Bellas Artes que contiene este estudio, si interpretamos como tales el capitel, signo infalible de la arquitectura, y el modelo desnudo, símbolo muy claro de la escultura; constituyen el modo tradicional de representar a las Bellas Artes al estar también introducida la pintura. Pero a la representación tradicional Sorolla añade las artes industriales con la vasija de la que acabo de hacer referencia (fig. 4).

La composición se remata al fondo con un naranjo lleno de fruto a la derecha y manchas pardo oscuro y malva gris en el resto. Al que tengo por estudio definitivo pasaron algunos elementos del que acabamos de ver: así, nos encontramos el naranjo del fondo, la alegoría de la pintura transformada en tema principal, la alegoría de la escultura trastocada en musa-inspiración, pero conservando su misma posición y la presencia del niño desnudo en la parte inferior izquierda, que nada tiene que ver con la composición si no lo enlazamos con los temas de la pared izquierda, al faltarle la figura femenina del estudio preparatorio.

Por todo ello, podemos comprender que Sorolla no compartimenta los espacios de forma radical, sino que intenta, a través de pequeños detalles, enlazar unos con otros siguiendo una continuidad temática entre todos ellos. Cosa nada extraña si tenemos presente que cuando ejecuta Sorolla estos estudios —a finales del año 1912 o en los comienzos del siguiente, y no en 1915, como afirma Pantba en el catálogo de su obra— está trabajando en el panel de Castilla, síntesis del variopinto carácter castellano, que logra concentrar en una sola composición de catorce metros lineales. Y nada tiene de singular que al plantearse un tema similar, esta vez referido a Valencia, organice la composición de la misma forma que intenta resolver la decoración total de la Hispanic Society of America, a base de uno o varios paneles independientes que recojan la visión de cada región española y, al mismo tiempo, analice y sintetice en cada uno de ellos sus distintas personalidades.

Al desechar el tema de playa del testero principal, la composición total se clarifica y equilibra. A la izquierda irán dos composiciones de tema marítimo, y a la derecha de tierra adentro. Seguramente la incorrecta inscripción de la franja de la derecha haga referencia a esta misma separación.



FIG. 4. SEGUNDA IDEA PARA EL TESTERO PRINCIPAL DE LA ESCALERA.

El muro izquierdo, volviendo al estudio general y como acabo de exponer, está dedicado a temas marineros de Valencia: a la izquierda, un tema de playa; a la derecha, la vuelta de las barcas. Títulos ambos que recuerdan otras composiciones similares que hicieron famoso a Sorolla. En el primero, unas muchachas secan sus cuerpos desnudos con unas telas, recién salidas del mar. En esta composición unifica Sorolla varios de sus temas de baño a la orilla del mar, con representaciones tan conocidas como **El baño**, de 1899; **El baño en Jávea**, de 1905; **Playa de Valencia**, de 1908; **Saliendo del baño**, del mismo año, o **Niña saliendo del baño**, de 1909 (6), que tendrá su definitivo colofón en **La bata rosa**, del Museo Sorolla, pintado en 1916. En su planteamiento general concede el artista una gran relevancia a la gran tela blanca que cubre casi la mitad de la composición, con lo que consigue una mayor luminosidad —recurso utilizado por Sorolla en otras ocasiones— que contrasta con la parte inferior de arena oscura, donde se encuentran las muchachas, y con el mar, a la caída de la tarde, de aguas azules con multitud de reflejos dorados. El tema se prolonga hacia la derecha, por debajo de la ventana, con otra muchacha echada sobre la arena, que sirve de enlace con la siguiente composición.

De la ventana del muro izquierdo al ángulo del testero principal se representa de forma esquemática la lle-

gada de las barcas de pescadores a la playa, caído ya el sol. Digo esquemáticamente porque el tema queda reducido a una yunta de bueyes —“toros” los llama Sorolla— de color pardo rojizo que dirigen sus testas hacia el espectador, y que se supone arrastran una barcaza llena de pesca. Encima de una de las bestias aparece un pescador a contraluz, con los brazos abiertos y de espaldas y, en el ángulo inferior derecha, una mujer que acoge en su regazo un niño desnudo que acaba de salir del mar, éste a la derecha, de aguas azules, que, a su vez, se relaciona con el tema anterior, o del baño. De nuevo Sorolla sintetiza otros cuadros suyos en esta composición, tan conocidos o más que los dedicados al baño. Los lienzos **La vuelta de la pesca**, de 1894; **Llegada de una barca a la playa de Valencia**, de 1898, o **Sol de la tarde**, de 1903 (7), están presentes en este estudio.

Uno de los bocetos parciales del Museo Sorolla también se refiere a este muro izquierdo. Es un lienzo —de 0,62 m. de alto por 1,15 m. de ancho— del que ya he comentado la diferente concepción de su parte inferior al hablar de uno de los estudios del testero principal. Por otra parte, la línea horizontal de separación del friso inferior de la composición de encima se encuentra más alta que en el estudio general, a la altura en que termina el hueco de la ventana. Tampoco se hace referencia alguna en este estudio al techo. En el compartimen-



FIG. 5. ESTUDIO PREVIO PARA EL MURO IZQUIERDO DE LA ESCALERA.

FIG. 6. EESTUDIO PREVIO PARA EL MURO DERECHO DE LA ESCALERA.



to de la izquierda, su temática difiere del general, el de la derecha coincide con variantes de expresión (fig. 5).

En el lugar del baño del estudio general pensó Sorolla en un primer momento colocar otro tema también muy frecuente en su producción: el de las velas de las embarcaciones de pescadores en sus muy distintas manifestaciones. El momento aquí elegido es el del transporte de las mismas por varios pescadores, que avanzan de derecha a izquierda, sosteniendo la tela sobre sus hombros. Son ayudados por unos niños que llevan el mástil de la embarcación en primer término. Al fondo, entre la bruma de la atmósfera, está saliendo el sol. El tema hay que relacionarlo con otras obras suyas, cual las dos versiones de **Co-siendo la vela**, de 1896 y 1904, respectivamente, o con **Recogiendo la vela**, de 1908 (9).

Como ya he dicho, el tema elegido para la derecha del mismo estudio previo coincide con el general: la llegada de las barcas. Difiere, en cambio, la forma de estar tratado en varios puntos: la colocación de los buyes, prácticamente de perfil, el pescador de espaldas colocado ahora a la izquierda, la ausencia de la figura femenina con el niño y, en su lugar, la aparición de otro pescador y el trozo de una vela desplegada a la derecha. La entonación general también es distinta, en pardos, ocres y verdes el estudio previo, frente a los rojizos y azules del estudio general.

El muro derecho, ya lo he indicado anteriormente, está dedicado a la región valenciana del interior, canto vibrante de las labores agrícolas y de la huerta de Valencia frente al himno épico de las faenas marineras y zonas de la costa. En el estudio general se plasman dos temáticas distintas: pareja de valencianos a la grupa de un caballo y un huertano labrando la tierra. El primero de ellos supone una transposición invertida del cuadro pintado por Sorolla en 1906. **Grupa valenciana**, en que retratara a sus hijos María Clotilde y Joaquín vestidos con el traje típico valenciano (10). Representa el de ahora a dos figuras montadas en un caballo castaño oscuro enjaezado con arreos de un rojo intenso, vistos prácticamente de perfil el jinete y la caballería, mientras que la mujer gira un poco la parte superior de su cuerpo hacia el espectador. El caballero parece sostener las bridas con sus dos manos y la mujer se recuesta ligeramente sobre su acompañante. A la izquierda y en primer plano, una muchacha acompaña las figuras, novedad introducida en este estudio, que posteriormente, en 1916, apro-

vecha en el panel dedicado a Valencia en la Hispanic Society, transformándola en un huertano, que, ayudado por otro compañero, transporta un gran racimo de naranjas en primer término. Colocará detrás varias parejas más a caballo como la que aquí estudiamos. Esta se recorta sobre un fondo verde amarillento y cielo zarco en contraposición al terreno pardo rojizo, que continúa en estrecha faja por debajo de la ventana, y se extiende hacia la izquierda, lugar en que se desarrolla la segunda composición.

El último tema figurado en esta obra proyectada no puede ser más sencillo: un labrador está arando la tierra con ayuda de una mula, vistos ambos por detrás y en escorzo hacia el fondo. El hombre muestra sus esfuerzos al hincar el arado sobre la fértil tierra, dejando sus huellas en los profundos surcos. Detrás, vegetación sin relieve alguno y manchas blancas de dos barracas valencianas a la derecha.

En el estudio previo del Museo Sorolla referente a este mismo muro derecho —de 0,397 m. de alto por 1,03 m. de ancho— (11) no aparece este tema de labranza, que está sustituido por una repetición del tema de la derecha. Por ello, a derecha e izquierda de la ventana vemos un caballo con dos figuras en su grupa. El de la derecha recoge la misma composición que el del estudio definitivo, conservando también su paleta, aunque ésta sea más sorda y más abocetada su factura. No aparece la figura femenina de la izquierda en este primer estudio. El lado izquierdo se une al anterior por estrecha faja, debajo de la ventana, en fórmula similar a la del estudio definitivo, que pretende unir los dos temas en una única composición, modo similar de proyectar al del muro izquierdo. El caballo de la izquierda, en contraposición al castaño oscuro, es blanco y sus arreos son azules. La mujer viste de blanco, frente al color rosáceo de su antagonista y el fondo con banderolas, en la parte derecha, en rojos y azules. Se cubre el resto con rasguños pardo oscuro sobre la imprimación grisácea (fig. 6).

Por último tengo que señalar que las ventanas en el estudio general aparecen rematadas en arcos de medio punto, mientras que en los estudios previos y parciales del Museo Sorolla se terminan en forma de arquitrabe. El color de los vanos varía en cada uno de ellos, todos en la gama de los azules, salvo en el estudio parcial del muro derecho, que mezcla tintas rosas y blancas con las azules.

Los cinco estudios se repartieron de forma desigual en la testamentaria de Sorolla, correspondiendo a su

viuda la vista general, a su hija María Clotilde los hoy conservados en la colección de su hijo don Francisco Pons-Sorolla, y a su hijo Joaquín los dos restantes, que pasaron a incrementar los fondos del Museo Sorolla a su fallecimiento.

F. DE SANTA-ANA

(1) PANTORBA, B. de: **"La vida y la obra de Joaquín Sorolla"**, 2.ª edición. Madrid, 1970. Página 84.

(2) Catalogados por Pantorba (op. cit.) con los números 461, 462, 463, 736 y 737, respectivamente.

(3) Corresponde al número 63 de la serie O del inventario de la testamentaria de Sorolla y al 462 del catálogo de Pantorba.

(4) Serie I, número 21 del inventario citado, número 736 del catálogo de Pantorba.

(5) Serie I, número 22 del inventario citado, número 737 del catálogo de Pantorba.

(6) El primero desapareció en un incendio, el año 1953, en el Jockey Club de Buenos Aires; el segundo pertenecía a la familia de don José Gómez Mena, de La Habana; el tercero y el cuarto son propiedad de la Hispanic Society of America, de Nueva York, y el quinto es de don Joaquín Lorente Sorolla.

(7) Se encuentran, respectivamente, en el Museo del Luxemburgo, de París; Museo de Bellas Artes de Buenos Aires y en la Hispanic Society of America. Con el primero de ellos obtuvo Sorolla una segunda medalla en el Salón de París de 1895.

(8) Serie I, número 69 del inventario citado, número 463 del catálogo de Pantorba.

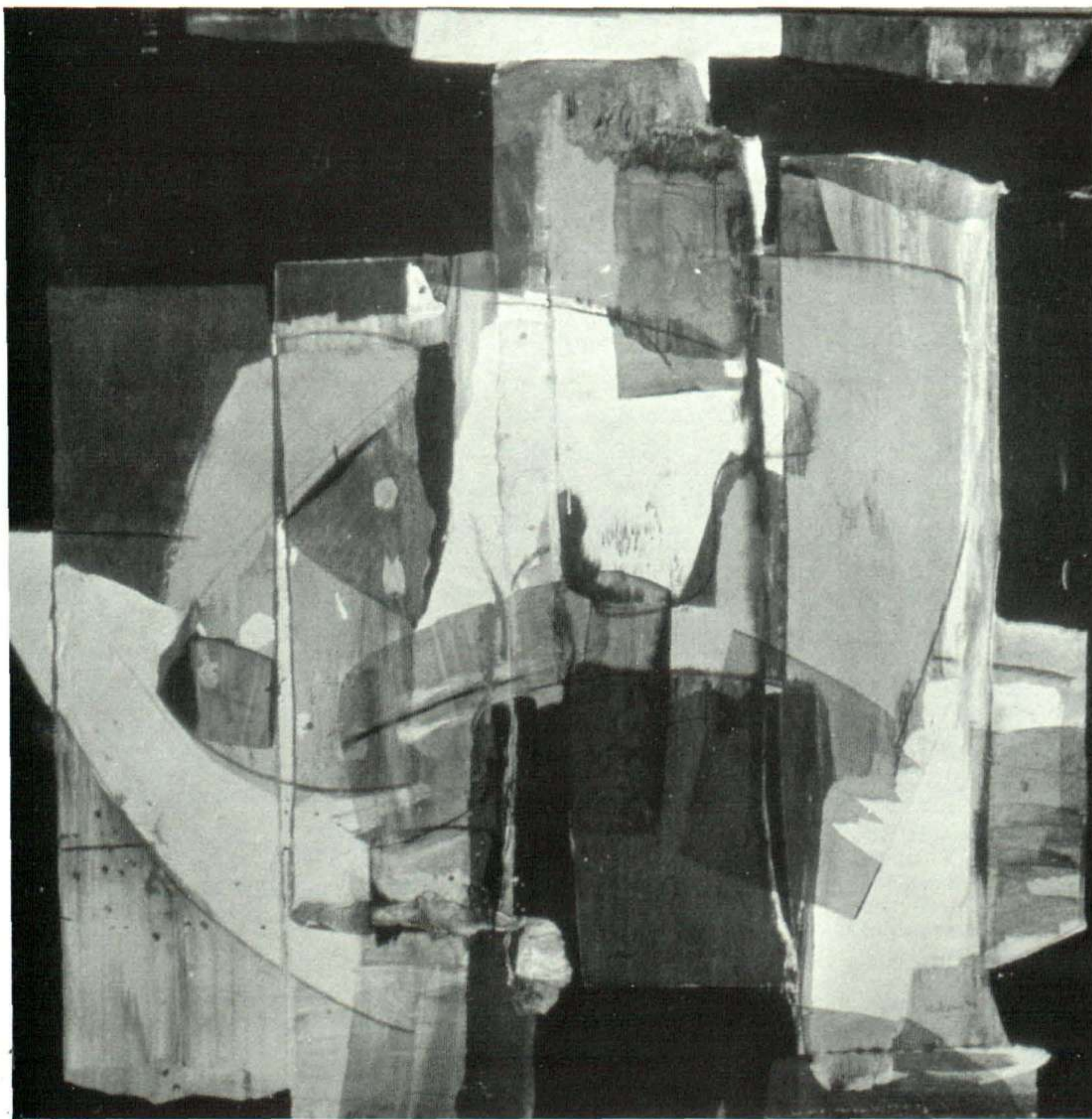
(9) Pertenecen a la Galería Internacional de Arte Moderno de Venecia, colección de don Victoriano Lorente Sorolla, de Madrid, y a la de don Salvador Forniels, de Buenos Aires, respectivamente. El primero de ellos fue recompensado con primera medalla en la exposición Internacional de Munich, en 1897, y con gran medalla del Estado en la Internacional de Viena de 1898.

(10) En la colección de don Félix Valdés, de Bilbao.

(11) Serie I, número 18 del inventario citado, número 461 del catálogo de Pantorba.

ILUSTRACIONES

- 1.—Vista de la escalera del Museo Sorolla.
- 2.—Estudio general para la decoración de la escalera. Museo Sorolla.
- 3.—Primera idea para el testero principal de la escalera. Colección Pons-Sorolla.
- 4.—Segunda idea para el testero principal de la escalera. Colección Pons-Sorolla.
- 5.—Estudio previo para el muro izquierdo de la escalera. Museo Sorolla.
- 6.—Estudio previo para el muro derecho de la escalera. Museo Sorolla.



EL SINCRONISMO PICTORICO DE MOLEZUN

ANTONIO GARCIA-TIZON

MANOLO Molezún, en sus últimas aportaciones, concreta y reactualiza lo disperso en su obra anterior, en donde veladuras, entre trazos negros de intensidades diversas, y el color —ocre, gris, azul— se destacaban en el cuadro a modo de abstracciones. Existe en Molezún ahora una necesidad de reafirmarse y reaformarse; de tal manera, que aparecen en su obra, inquebrantablemente, formaliza-

ciones y superposiciones geometrizadas que acomodan y sincronizan conceptos constitutivos de una plena integridad.

Su pintura actual, de morfología más determinada, se fundamenta en estructuras anteriores, que, transferidas, conllevan una nueva significación. Es una experiencia inmediata de repeticiones constantes, donde se formulan versiones múltiples, delimitadas

por fondos que forman y transforman la totalidad de su creación (aunque resulte perogrullesco, conviene señalar que la persistencia de un lenguaje —cuando el lenguaje es real y verdaderamente tal— significa la **existencia** de un lenguaje). Yo diría, pues, que los fondos de esta pintura aclaran esa conjunción totalizadora, en donde aparece una contextura como de desleída naturaleza muerta de Juan Gris,

significando una cierta identidad fisonómica con el cubismo.

De la misma manera que al hablar de la obra de Rilke y George se señala el afán de estos dos grandes poetas por ver el mundo a través de un espejo, el mundo de Molezún viene referido o nos viene reflejado desde el espejo cubista. Pero, más que la preocupación cubista por la simultaneidad o por la situación de los planos en el objeto, al pintor lo que realmente le preocupa es la geometrización de las distancias y una adecuación de la profundidad en profundidades, en una búsqueda constante y tenaz del suceso plástico.

Molezún llega a lo que él denomina **neocubismo**, tanto como reacción frente a un cubismo tomado al pie de la letra, como a una abstracción consabida y paralizante. Frente a ellos, en esforzada síntesis y asimilación de ambos fenómenos, nos ofrece esas concreciones sólidas, entreveradas de abstracciones llenas de lirismo, que buscan o son pretexto de una activa y directa interpretación de brillantes y acordados contrastes. Son composiciones en las que se revela un constructivismo de capas y subcapas, que persiguen acción, profundidad y color, en determinaciones y valoraciones puramente cromáticas. La obra de Molezún nos recuerda lo que recientemente escribió Camón Aznar: "La abstracción es un concepto opuesto al de forma. Y, sin embargo, los dos se reúnen en este arte de hoy".

El resultado de esta doble pendulación —abstracto-cubista—, en paciente y repetida búsqueda de equilibrios, es la consecución de una síntesis sincrónica, el punto o cruce de una enorme lucha que dota a la obra de Molezún de un vigor infrecuente en la pintura: una red de relaciones que producen una vibración armónico-inarmónica, líneas, puntos, planos, colores, intensidades, llevan a esa conjunción de poderosa simultaneidad.

El desarrollo discursivo de la obra de Molezún está cargado de libertad y vigor en su composición estructural, instintiva y sintetizadora de objetos engranados en la forma y en el color. Predomina una combinación y conjunción de extensiones y tensiones con preponderancia de pardos, negros, ocre, blancos, en contraposición de los anteriores azules, grises, verdes, enrejados entre veladuras.

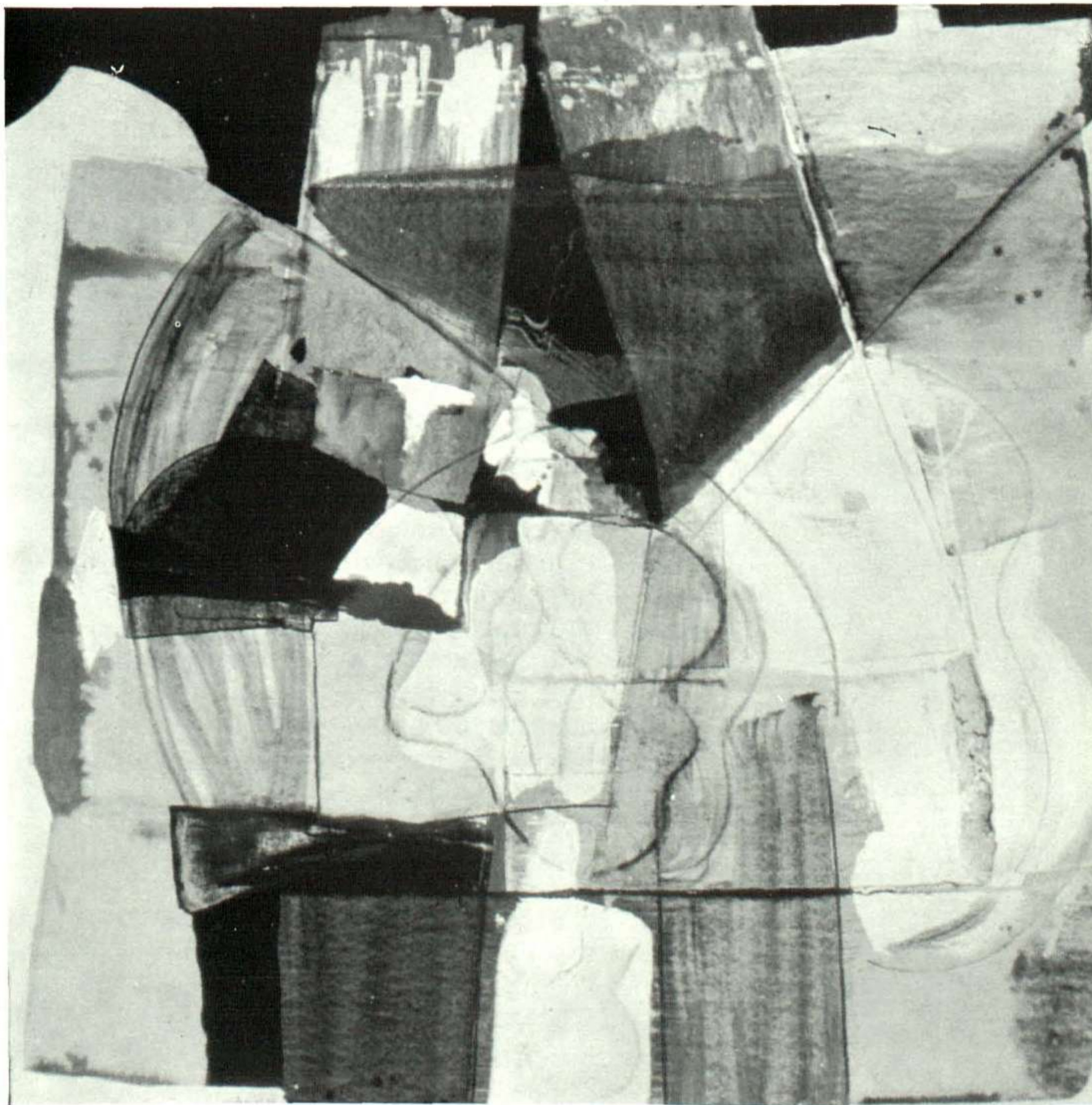
Molezún, en sus planteamientos, liga las partes aisladas, dispersas, con acentuado valor de vidrieras; no en balde es uno de los primeros vidrieristas españoles. De sus últimas aportaciones brota la luz con mayor pujanza incisiva: más plena, más rotunda. Son "provocaciones" luminosas que nos hablan de una ascensión estética de Manolo Molezún.

Conviene recordar que la alusión a determinadas tendencias no encuadra ni encasilla la obra del pintor. El mayor o menor grado de entidad no se acomoda en una u otra tendencia, como tampoco en la voluntad consciente de crear "ex novo". Esa voluntad, ajena a toda determinación hereditaria del arte, sería la anulación del voluntarioso.

En definitiva, lo que importa es la propia voz referida a la estética y a la técnica e instalada en el mundo que al artista le ha tocado vivir. Lo que verdaderamente importa es el poder signi-

ficativo de **algo** que se encuentra en el plano de la comunicación. Y es la voz, la voz propia de Molezún, la que nos declara que **busca constantemente y que encuentra de vez en vez**, haciendo de esta manera, con humilde y sencilla reflexión laboral, paráfrasis del picasiano "yo no busco, encuentro".

Molezún, además, no muestra la menor turbación —prejuicio muy extendido— a que su obra sea placentera. Refiriéndose a ella, escribe José Hierro: "Cuesta aceptar hoy, en pleno reinado del feísmo, que una creación artística no tiene necesariamente que ser áspera, agresiva, para ser excelente. La excelsa calidad estética puede darse en obras amables y en obras desagradables". Porque existe en el quehacer de Manolo Molezún una patente voluntad de goce en el desbordamiento de su "animosidad" de hacer, de comunicar, de convertir lo que toca en un objeto solitario, pleno y solidario, insistentemente creado por él.





POEMA RECUPERADO PARA UN HOMENAJE A FRANCISCO MATEOS

También estas pinturas
son el pintor Francisco Mateos. Hay
un lunático ciudadano mordiendo la soledad
de las esquinas, un hombre
al revés sobre la tierra, átomos,
escorpiones, bebedores de sangre, cantatruenos,
que nada cubren. Se estrangulan [tejados
domésticos animales.

La ciudad
enorme, extendida
a golpes de luz y barrios como de acero
y escombros:
Duquesa de Parcent treinta y cuatro Cañorroto
Y antes, los balcones [Madrid España.
anunciando charangas y vendedores de todo
y las sombras
y los muros de la casa y sobre las tapias
mancha de manchas y figuras:
el descargador de espaldas contra el mueble
jugaba con los hombros el juego de la huelga;
la vieja, en cuclillas, por la esquina,
jugaba el juego de la clueca;
el muchacho azul, por los huertos de la China,
papapájaros jugaba sobre el palo,
tontoloco a mirar por cerraduras
y aquellarre de doncellas descubría.
Con los peces
ensartados en su remo
huecas le nacieron flores por los labios
y jugaron al burro
y al clérigo
y al diablo
y a los ciegos
y a la encrucijada
y a las buenas brujas
y al fantasma
y al que está en la edad de oro
y al que monta en el lomo de la hormiga
y a la oca.

En la casa se someten los sucesos al análisis.
 Se amasa el pan. Se encierra la sabiduría,
 aviones con bombas sobrevuelan
 y los gritos que llenan los campos
 y las ciudades y los trenes
 y el aire y las escuelas, llegan
 a la casa
 como fríos mensajeros.
 Nace la pintura. Por las ventanas
 entran paletadas de hombres humos sapos esco-
 rias cigarras
 muertos gangrenas peces cantores griegos ami-
 gos sirenas hambres
 viudas saltimbanquis congoleños cartas palomas
 sueños
 carnavales toros astrólogos bebedores rebaños
 sinfonías
 secretos faunos girasoles fuego novias máscaras
 guitarras niños nubes ingenuos
 todo golpeando
 y las manos
 arañan el lienzo, alucinadas, dispuestas
 al sacrificio
 a la alegría de estar vivo cada mañana.
 (Digo que lleva un hondo dolor
 en las espaldas.
 Digo que esta pintura
 del hombre pintor Francisco Mateos
 no es sino vulnerable,
 pero también sólida, amarrada, solitaria. Digo
 que las huellas que deja
 son de sangre,
 que sus criaturas viven
 y vigilan.
 Que hemos de estar
 necesariamente
 atentos.)

ANTONIO LEYVA



EL GRAN MOMENTO DE LA ESCULTURA ESPAÑOLA

Sin ninguna duda, estamos asistiendo a la recuperación del espíritu de vanguardia por parte de nuestra escultura. Esta década de los 70, que está dejando al descubierto los titubeos y la innegable crisis de nuestras disciplinas pictóricas (las cuales insisten hoy, sin gran imaginación, en los nuevos modos realistas, en las resurrecciones —¡ay!— de surrealismos, expresionismos e informalismos caducados y en unas poco precisas proposiciones conceptuales), esta década, decimos, está presenciando la ascensión soberana de los trabajos escultóricos, la imposición firme de la nueva escultura española.

Desde los años 50, Madrid, el País Vasco y Barcelona venían siendo los centros indiscutibles de nuestra creación escultórica, la cual operaba y se entendía (?) a través de tendencias "neoacadémicas", "neofigurativas" y "abstractas". La potencia actual de la escultura española ha barrido estas tristes clasificaciones. El triple centralismo hoy no resulta ya capaz para albergar a todos los escultores del país. Queda, sin embargo, todavía un problema grave: la gente no ha sido enseñada a mirar y ver la escultura, empeñándose aún en aplicarle una visión pictórica. Habrá que ejercer (al menos sobre la minoría más numerosa posible) una labor seriamente didáctica e inmediata si queremos que la renovación de nuestras expresiones escultóricas tenga el aliento, el alcance y la resonancia que merece como fenómeno de cultura. Seamos coherentes con este gran momento de la escultura española, que, ya liberada de los viejos ataderos de la imaginación, el retratismo y la decoración de "huecos", mantiene un espíritu de creación y de identificaciones sustanciales. Porque, nadie se engañe, el éxito actual de nuestra escultura radica, en gran medida, en su propio desdén por "modos", "modas" y "tendencias", yendo directamente a la busca de proposiciones, formas y naturaleza escultóricas. Asistimos, pues, al triunfo de una escultura válida porque se busca a sí misma sobre todas las cosas.

La temporada artística 1975/76 ha dado señas evidentes de estos esplendores y lucidez de nuestra creación escultórica. Se cumplen ahora los cien años del nacimiento de tres creadores fundamentales, de

tres artistas tan diversos como significantes en la odisea común de la renovación de la escultura, de una escultura que, en toda Europa, venía arrastrando una prolongada decadencia de trescientos años (del siglo XVII al XIX). Hace un siglo, en 1876, nacieron el barcelonés Julio González —el escultor herrero—, el rumano Constantin Brancusi —el escultor de esencias— y el francés Raymond Duchamp-Villon —el escultor cubista por excelencia—. (Y es que, en realidad, el renacimiento de la escultura occidental se ha producido hace menos de cien años.) Pues bien, en esta temporada o curso artístico hemos podido ver y tocar en Madrid, a través de una treintena de exposiciones, obras escultóricas de casi un centenar de artistas españoles contemporáneos. Ha sido la temporada de la escultura española, a la que debemos atención e informe cumplido, aunque no sea extenso aquí. Damos fe, al menos, de lo fundamental para un imprescindible recordatorio:

● LAS MUESTRAS COLECTIVAS

Cuatro grandes exposiciones colectivas han ofrecido, nada menos, un fuerte cable conductor, a través del cual ha sido posible conocer algo de todos aquellos hombres fundamentales en el trabajo escultórico español del siglo XX. **Setenta y cinco años de escultura española** (en galería Biosca), **El bronce** (en galería Edurne), **Espanoles universales** y **Formas en el espacio** (ambas en galería Theo) suponen un esfuerzo que merece la pena realizar y una aportación notable a nuestra vida pública de las artes. A través de estas cuatro exposiciones mayores se ha hecho presente la imagen de todo el río innumerable de nuestra escultura contemporánea. Desde la escultura modernista de Josep Llimona hasta el gran aliento renovador de Manolo Hugué, Julio González y Pablo Gargallo. Desde la vanguardia de posguerra, con Alberto, Ferrant y Jorge de Oteiza, hasta las conquistas de Chillida. Desde las actitudes personales de Carlos Ferreira, Fenosa y Serrano hasta la puesta al día de Chirino, Hernández, Lobo, Berrocal, José Luis Sánchez... Incluida la presencia de los más jóvenes (Pepe Antonio, García Mue-

la...). Estas cuatro muestras han constituido, además, una lección de lo que debe ser una exposición colectiva (que nunca debe confundirse, aunque tantos lo hagan, con escaparate de existencias de "la casa" o con esos dolientes saldos de "restos"). De otra parte, en la exposición *El bronce* se rendía homenaje a los fundidores Codina, poniéndose acento en el mundo laboral que acompaña (desde la Antigüedad o desde las "bodegas" renacentistas) siempre al escultor en su trabajo. En fin, con las muestras de Biosca, Edurne y Theo se han hecho posibles la meditación y el contacto cálido con las propuestas de la auténtica nueva escultura española. Gratitud y deseo de insistencia en semejante línea.

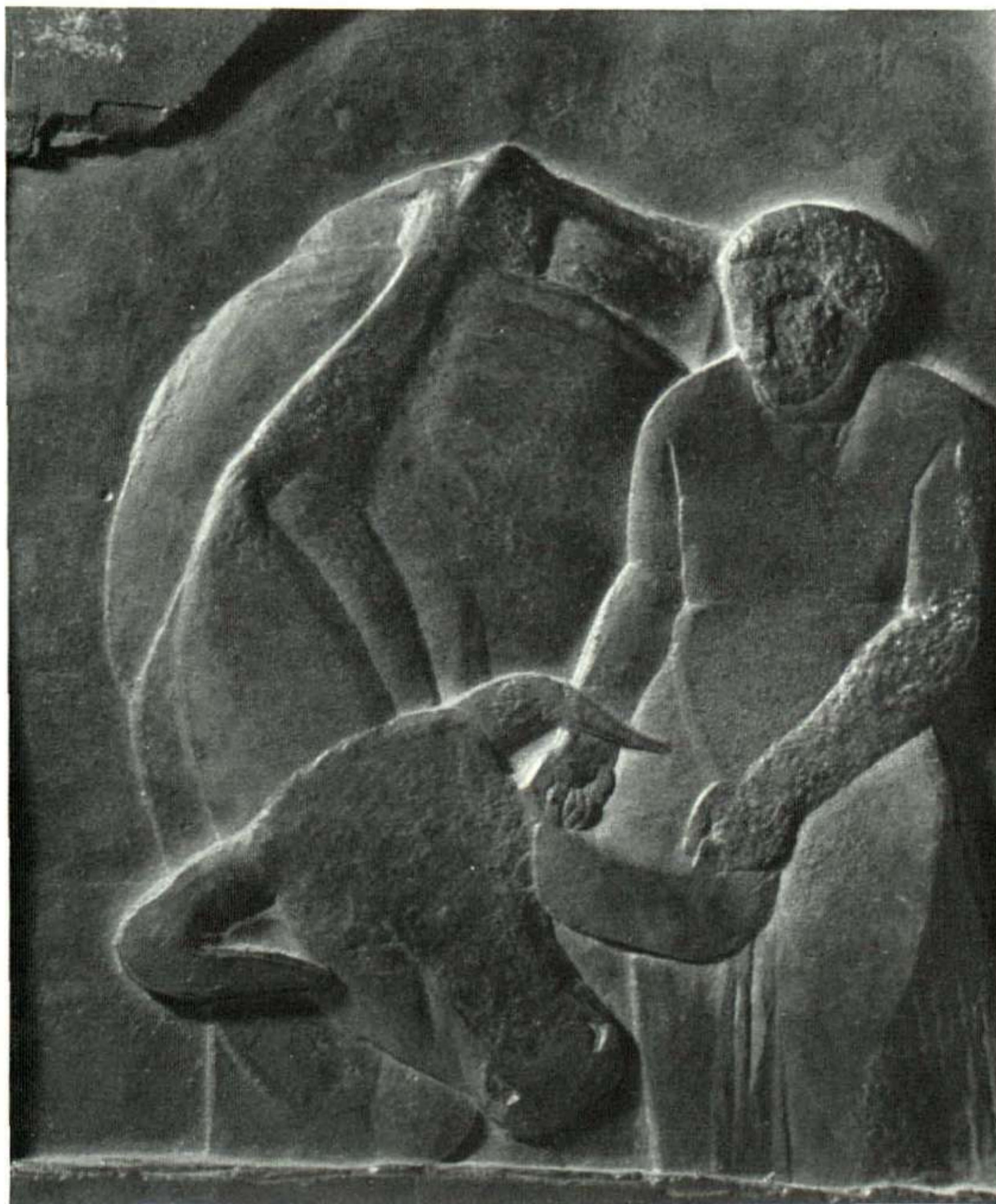
● FERRANT, PRESENCIA DE UN GIGANTE

Angel Ferrant (1891-1961) siempre ha de ser un glorioso punto de referencia. Los hallazgos de Ferrant en el desierto escultórico de la posguerra española son un hito auténtico de creación. Ferrant, que además de escultor fue maestro de escultores y teórico sobresaliente, se ha hecho presente en una hermosa exposición, que le ha dedicado la galería Juan Mas, la que también ha editado un gran catálogo e inventario general de su obra. Sigue en pie la validez del juego artístico de Ferrant, la autenticidad de sus proposiciones escultóricas. En esta exposición de grandes resonancias culturales se nos ofrecía el debate de un artista entre la teoría y la práctica, y también la evidencia de que con sus objetos hallados, sus maniqués, sus móviles y sus tableros cambiantes, Ferrant sigue siendo actualidad rigurosa. Nunca podrá el tiempo hacer olvidar el nombre y la aportación del artista madrileño. Presencia de un gigante; exposición ejemplar.

● REVELACIONES: MIGUEL MORENO, RAMON MOLINA Y NAVASCUES

En mi opinión, las consecuencias del centralismo cultural también son funestas para el centro. ¿Cómo

LOBO.



MANOLO HUGUE.

explicar, si no, el que Miguel Moreno, el importante escultor de Granada, fuera todavía en Madrid un desconocido? Su exposición en Arte Horizonte ha significado la epifanía madrileña del granadino. Ha presentado dos series escultóricas de gran belleza y eficacia: una serie de obras fundidas en bronce, en la que destacan sus maternidades, de refinamiento exquisito, de ritmos suaves y ajenos a la grandilocuencia, y otra serie de viril fortaleza, constituida por las esculturas en chapa de metal, sobresaliendo la ambición formal de los torsos, sabiamente mutilados en su movimiento espacial. Estas chapas soldadas son una lección irrefutable de cómo se engendra la escultura sobre firmes bases artesanales.

Auténticas exposiciones mayores y reveladoras han sido igualmente las de Ramón Molina (Alcázar de San Juan, 1937) y Navascués (Gijón, 1934), quienes esta temporada han dado fe cumplida de cuanto se pudiera esperar de ellos.

Excelente la exposición de R. Molina en Ynguanzo. Ramón Molina investiga más en las cuestiones espaciales que en las formas. La geometría permanece, pero se altera filtrada por el espacio. Los volúmenes son ciclópeos, equilibrados, armónicos entre sí, bien pulidos. Lo que une a estas formas arquitectónicas es



CHILLIDA.

el espacio. Igualmente el espacio es lo que las penetra y lo que nos las descubre en su intimidad. Un empeño difícil, porque Ramón Molina no arroja los seres al espacio; arroja el espacio sobre los seres.

Navascués ha presentado en la galería Guereta una obra de seducción fascinante. Esta es la verdadera ambigüedad del arte; la ambigüedad de rozar el misterio, de ascender a la atalaya indecible. Escultura extraña, bellísima. Cajas de armas, máquinas para el vuelo y la velocidad, objetos para el amor y la muerte... ¡Qué disciplina y qué potencia! Con madera (pino, chopo y abedul), cuerda, cables y membranas crea Navascués los más refinados objetos, dotándolos de proyección espacial. Todo tenso y provisional; exquisito en la tensión del espacio. Entre tanta maravilla, una propuesta también a la meditación sobre los temores que acongojan al hombre contemporáneo.

● DOS MAESTROS CATALANES

Apel.les Fenosa vive en Barcelona y en París. Hay que felicitarle por su presencia madrileña (galería Ponce), con obra abundante y bien representativa. Una escultura que empieza en el modernismo y termina en metamorfosis personales de las comunes for-

mas humanas. Escultura que es simultáneamente el cuerpo, la palma y el ala. Todo, levitación; todo en desplazamiento. Conservando, barrocamemente, las texturas del barro en el fundido. Frágil y aéreo; con fuertes ritmos hasta musicales. Dotado para siempre con el instinto de la belleza.

Ha traído **Busquet** a la galería del Cisne (empeñada —y bien empeñada— en mantener en Madrid la presencia de los trabajos catalanes) una recia obra, de cierta y poderosa tosquedad, de formas emergentes de la materia y de desnudos femeninos. Siempre se dice que en Cataluña pesa el románico. Desde luego, en Busquet pesa el románico. Pesa con gracia y se renueva en unas fuertes formas de evidente sabor mediterráneo. Un tono primitivo todo lo alcanza y todo lo vigoriza.

● TIERRA, MADERA, BRONCE Y PIEDRA

Escribe Hegel que "a cada material real le corresponden cierto contenido y cierto modo de concepción, guardando entre sí un íntimo acorde y correspondencia". En escultura, la materia tiene relevancia mayor que en otras artes, pues el material escultórico no sólo es el principio de la obra, sino también el resultado. Cuatro exposiciones sobresalientes en este respeto y buen entendimiento de la materia nos ha deparado la temporada madrileña. Estas:

Acisclo nos ha propuesto (a los ojos y al tacto) el contacto con sus terracotas patinadas a la cera transparente. La muestra de Acisclo (en galería Internacional de Arte) nos ponía delante la tentación cierta de recuperar la piel de la arcilla, siendo así el placer sensual trascendido por más antiguas resonancias. La figurilla de tierra nos acompañará siempre. Pero el escultor gallego nos proponía además el recordatorio a la arqueología griega. Sus esculturas eran como trozos de torsos clásicos expresivamente distorsionados o quebrados. La belleza de la arcilla cobra ecos de las culturas mayores y comunica fácilmente con el espectador. Un gran acierto.

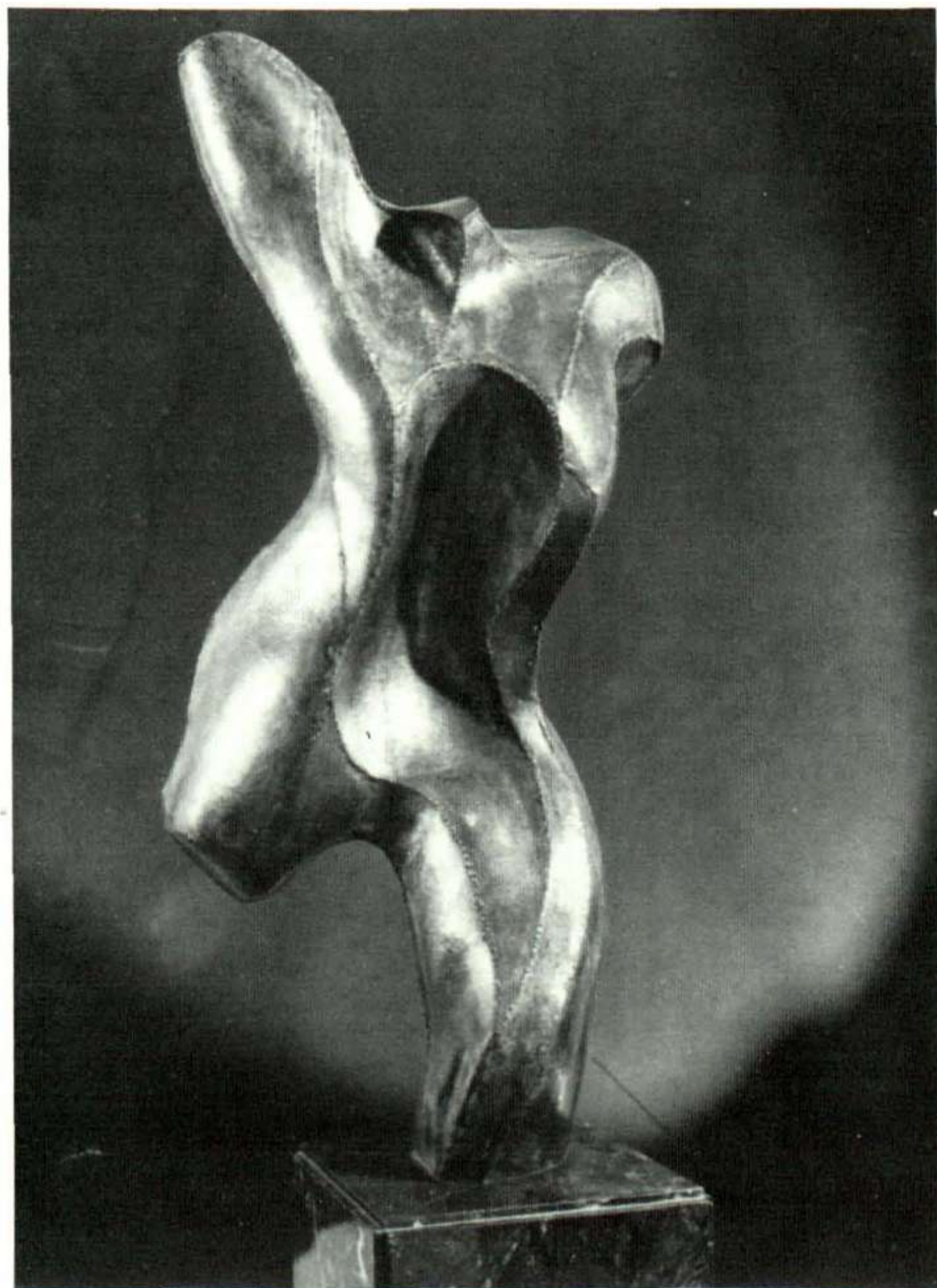
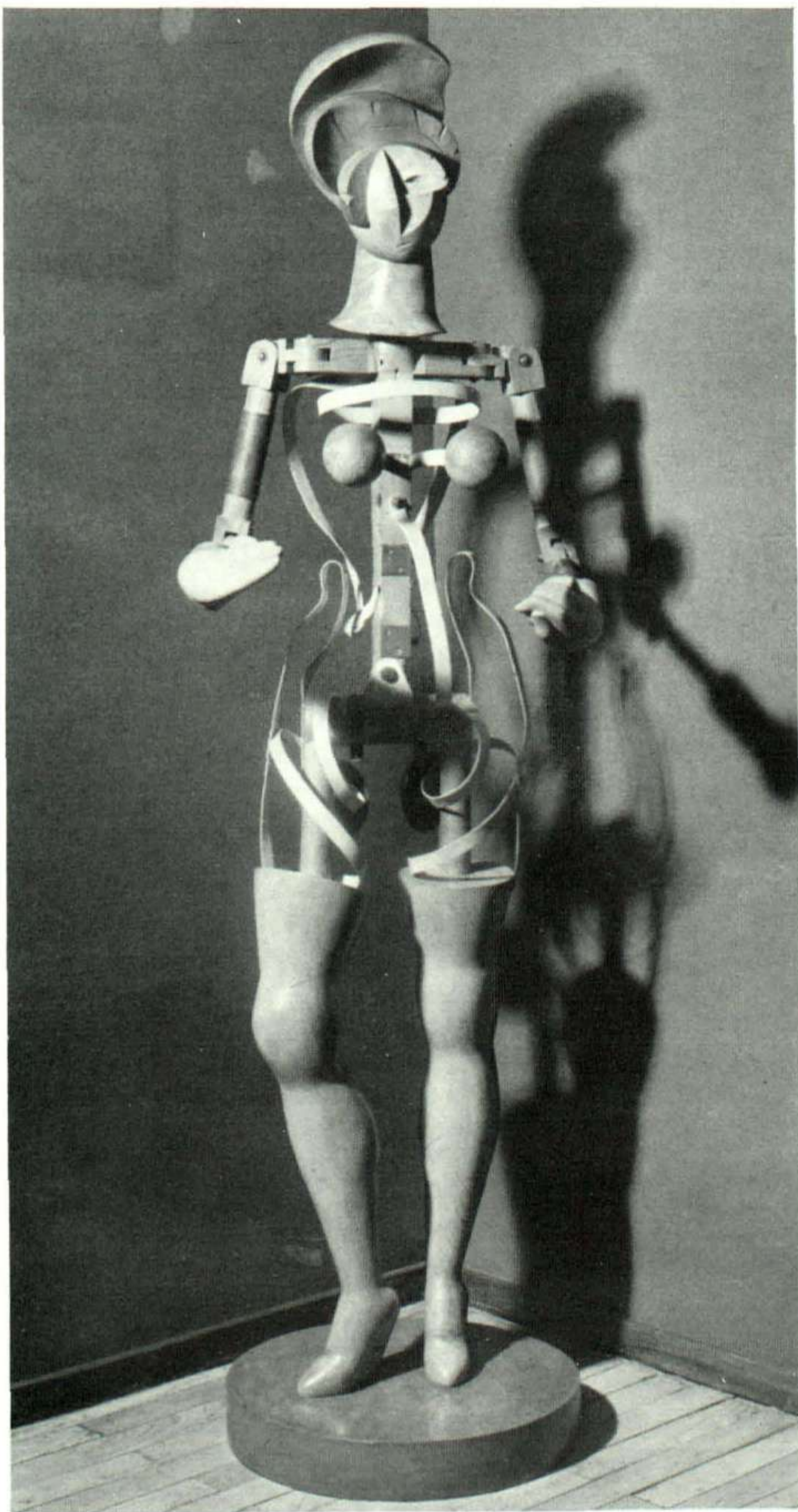
Camín nos ha traído (Kreisler Dos) su nueva investigación, el primer desarrollo de su obra en madera. Hemos asistido a un estado de busca empeñada; se quiere aquí una escultura insistente en la rudeza y en la belleza de la materia vegetal. Estos troncos cortados al hilo y al contrahilo se transforman (con la fuerza del tajo o con delicadas labores de xilógrafo) en objetos como encontrados en el bosque y en la memoria. ¿No estamos todavía en la Edad de la Madera? Posiblemente, en el ocaso. Pero el árbol sigue con sus contenidos sagrados, y un escultor desea penetrarnos con su misterio. Nadie pierda la pista a estos maderos del asturiano Camín.

El bronce en la obra de **Castrillón** renuncia acertadamente a las facilidades del brillo, dando fe de su íntima fuerza tensa, de su propio vigor. Entre el clasicismo y Moore ha hallado el madrileño Juan Manuel Castrillón una vía propia, la que anuncia síntesis personales en curso. Dota el escultor a estos torsos y grandes osamentas de un tono heroico, de una gran expresión. Preocupación por el ritmo y por el equilibrio de volúmenes. Amor a las formas primigenias y a

la Antigüedad clásica. Apego a las figuras que nos vienen de la realidad por el camino del tacto. Un gran aliento en todo (galería Ponce).

Juan Haro (exposición en Biosca) sabe elegir, trabajar, cuidar y mostrar la piedra. Dice Hofmann que el escultor se encuentra la piedra ya hecha, debiendo contar con la resistencia del material, pues es difícil corregir lo hecho sobre una piedra que es prácticamente imborrable. Con gran pulcritud realiza su labor Haro, aunque continúa aún por tres modos muy diversos. (Debatirse simultáneamente en varios frentes tiene su peligro.) En su última muestra sobresalieron sus obras más sencillas, sus pájaros a través del espacio y sus caligráficos relieves. Sobre todo, una lección de confianza y de sabiduría en la belleza propia del material.

ANGEL FERRANT.

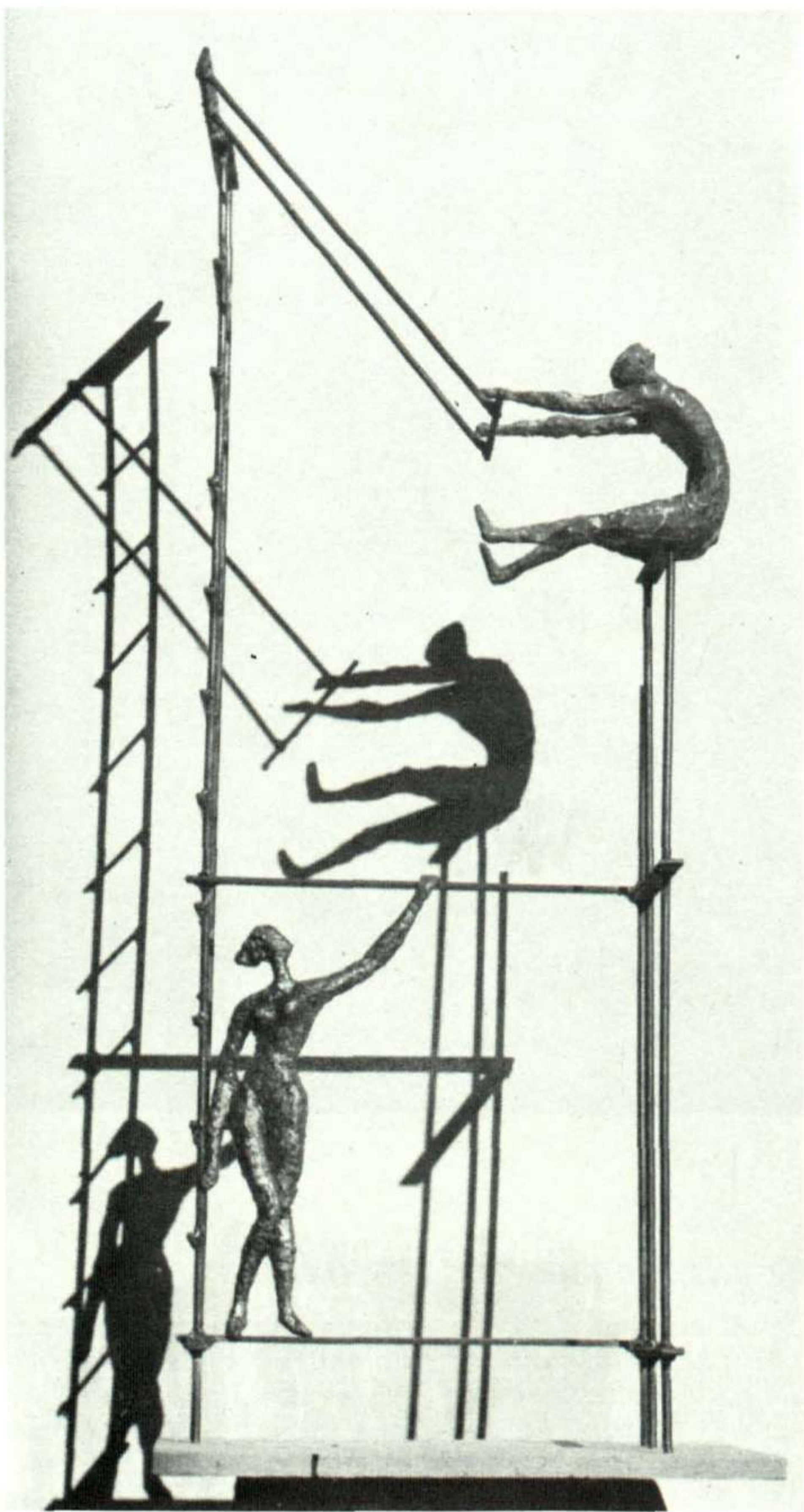


MIGÜEL MORENO.

● ENTENDIMIENTOS PERSONALES

El camino de **Pepe Antonio Márquez** (Aracena, 1938) había discurrido hasta ahora por los territorios del realismo testimonial. Pero en su última exposición (galería Edurne) ha dado fin a esa etapa, para entregarse a un entendimiento de escultura muy personal y no-figurativa. (Es absurdo hablar de lo abstracto en escultura, cuando la escultura siempre ha de ser el más concreto de los seres.) La nueva escultura de Pepe Antonio nos propone "reflexiones" sobre la materia artística: la cera y el yeso del modelado, al fundirse en bronce a la arena y al establecerse un juego de texturas-pulimento, cambian de signo inesperadamente, produciéndose el hallazgo de un bloque mineral diferente, que manifiesta en parte las bellezas de una forzada "cristalización". De otra parte, también se nos propone una escultura de formas aladas de vuelo marcadamente horizontal. En todo hay una tendencia decidida a lo monumental.

Ramón Lapayese (Madrid, 1928) ha seguido el camino contrario: de la no-figuración a una nueva y personal figuración. Un camino contrario, pero igualmente válido. Lapayese ha discurrido de una fase decididamente matérica (concluida hacia 1963) a unos modos sintéticos de figuración, aunque siguiendo fiel en su amor a lo artesanal, en su afición por los objetos



RAMON LAPAYESE.

encontrados y en sus aportaciones matéricas. Este año nos ha mostrado (en Cid) tres series muy atrayentes sobre la tauromaquia, los grupos familiares y el circo. Lapayese ha pasado espléndidamente de la contemplación de la realidad a su interpretación expresiva. Establece ahora una escultura muy interesante por sus tensiones (volúmenes y ramificación), por su tendencia a una verticalidad expansiva, por sus graves juegos espaciales. Un Lapayese en su momento mejor.

El arte puede contemplar la realidad, puede expresarse sobre ella, puede meditarla y también problematizarla. **Carlos Sansegundo** trabaja la escultura para problematizar el Universo. Hace bien y lo hace

con luces personalísimas. ¡Qué exquisita depuración y qué simultánea potencia! Se trata de crear, más que objetos, dramas auténticos. Su última muestra (en Ruiz Castillo) estaba dedicada al tema de las "presiones". El frío esplendor de los mármoles cúbicos presiona y descompone las masas del bronce fundido que adopta las curvas viscerales, la declinación de la masa viscosa. ¿Este universo nos llega desde el sueño? Posiblemente no. No es el surrealismo. A lo sumo, sería un surrealismo particular de Sansegundo. El día que estas formas tan personales adquieran resonancias universales (pronto ha de llegar), Sansegundo habrá culminado el difícil camino en que se debate. Para mí, Sansegundo (Santander, 1930) ya ha conferido a su obra ese extraño don del riesgo y del misterio. Una escultura inolvidable.

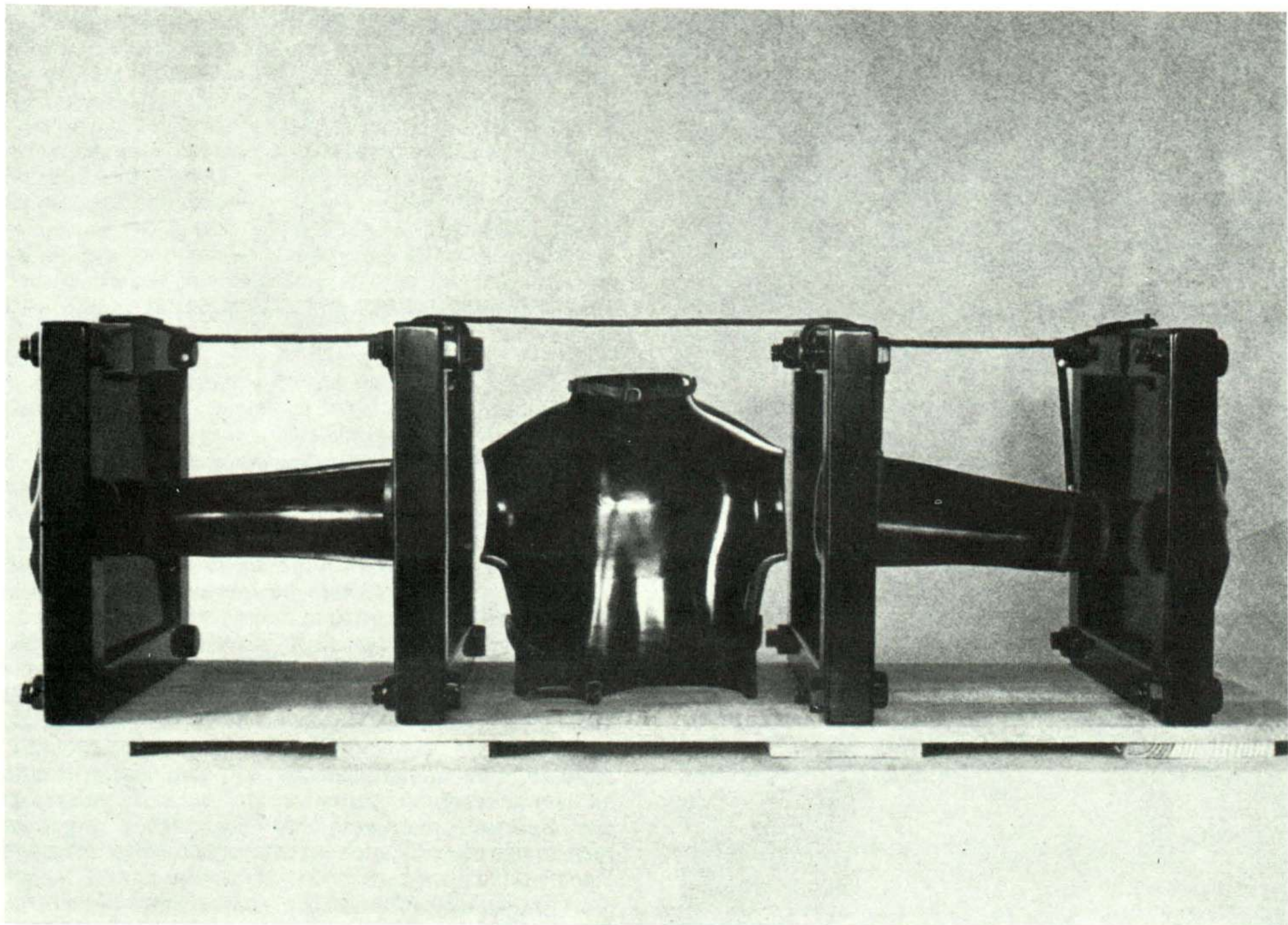
● LOS NOVISIMOS

Mientras en pintura los jóvenes valores ahora no proliferan, posiblemente tras los agotamientos previos y por tantos afanes de "novedades" sin tino, en escultura han aparecido bastantes esperanzas ciertas. Gentes que saben su oficio, que trabajan con obstinación y que no han caído todavía en las sirenas comerciales (ni en otras sirenas). Han destacado esta temporada en Madrid tres nombres que merecen atención y aliento: Luis Montoya, Wenceslao y Pedro Elorriaga.

Montoya es mucho más que una esperanza. Se debate en la expresión del concepto de tensiones, tanto en sus figuras humanas (que se rasgan el pecho con las manos, que se descoyuntan sobre sus altas piernas abiertas), cuanto en estos paquetes de despojos de una biología cierta. Su exposición en galería Frontera era de bronce pequeños, pero suficientes para que sepamos de Montoya que es un escultor seguro. Su afán expresionista es sincero y no acepta préstamos exteriores.

Wenceslao (el más joven expositor de la temporada, nacido en Gójar el año 1955) ha traído a Madrid, de una vez, todos sus trabajos. En galería Seiquer se descubrían sus influencias importantes (Brancusi, Moore, Calder...) y sus empeños personales. Fue una exposición hermosa, por tener todos los inconvenientes y ventajas que supone una primera mostración pública. Además de saber su oficio, Wenceslao tiene una ventaja inicial muy importante: su referencia poderosa a un tema eterno: el eros. Wenceslao levanta en su trabajo ya un canto a la vida, que llega y prende fácilmente en el espectador. (Hay que "apostar" por Wenceslao.)

Pedro Elorriaga ha hecho su presentación (vuelve a la escultura tras un desvío de dedicaciones al teatro) con una muestra elocuente (Biosca) y poderosa. Sus torsos (sus diversas "Venus vascas") saben alzar-se en el espacio con vigor. Elorriaga es un escultor seguro, porque ya conoce los límites del volumen y las síntesis formales, conectándolo todo con el lenguaje y la interacción espacial. Sus obras más notables, naturalmente, son las más sencillas. A destacar, asimismo, su intento de captura y desarrollo del movimiento (precioso su torso indio), aunque, lógicamente, pesen



NAVASCUES

todavía considerablemente sobre él las imprescindibles influencias. En arte, ya se sabe, todos los creadores son hijos de padre conocido.

* * *

Necesariamente no han cabido aquí las exposiciones menores (muchas de ellas han sido menores no por el artista, sino por su escasa representatividad en galerías) ni el comentario a las presencias extranjeras (ni siquiera al gran Ipousteguy, traído por Juana Mordó). Pero demos fe de nuestros éxitos de temporada:

los premios internacionales. El espléndido escultor Feliciano Hernández ganó el Premio de Escultura de la XI Bienal de Alejandría, con su obra de volúmenes conjugados sobre tensiones de cables, y nuestro reconocido Ramón Muriedas obtuvo el Premio de Escultura de la III Bienal de Budapest, con sus expresivas pequeñas figuras de personajes. Lo dicho: todo da a entender que es éste el gran momento de la escultura española contemporánea.

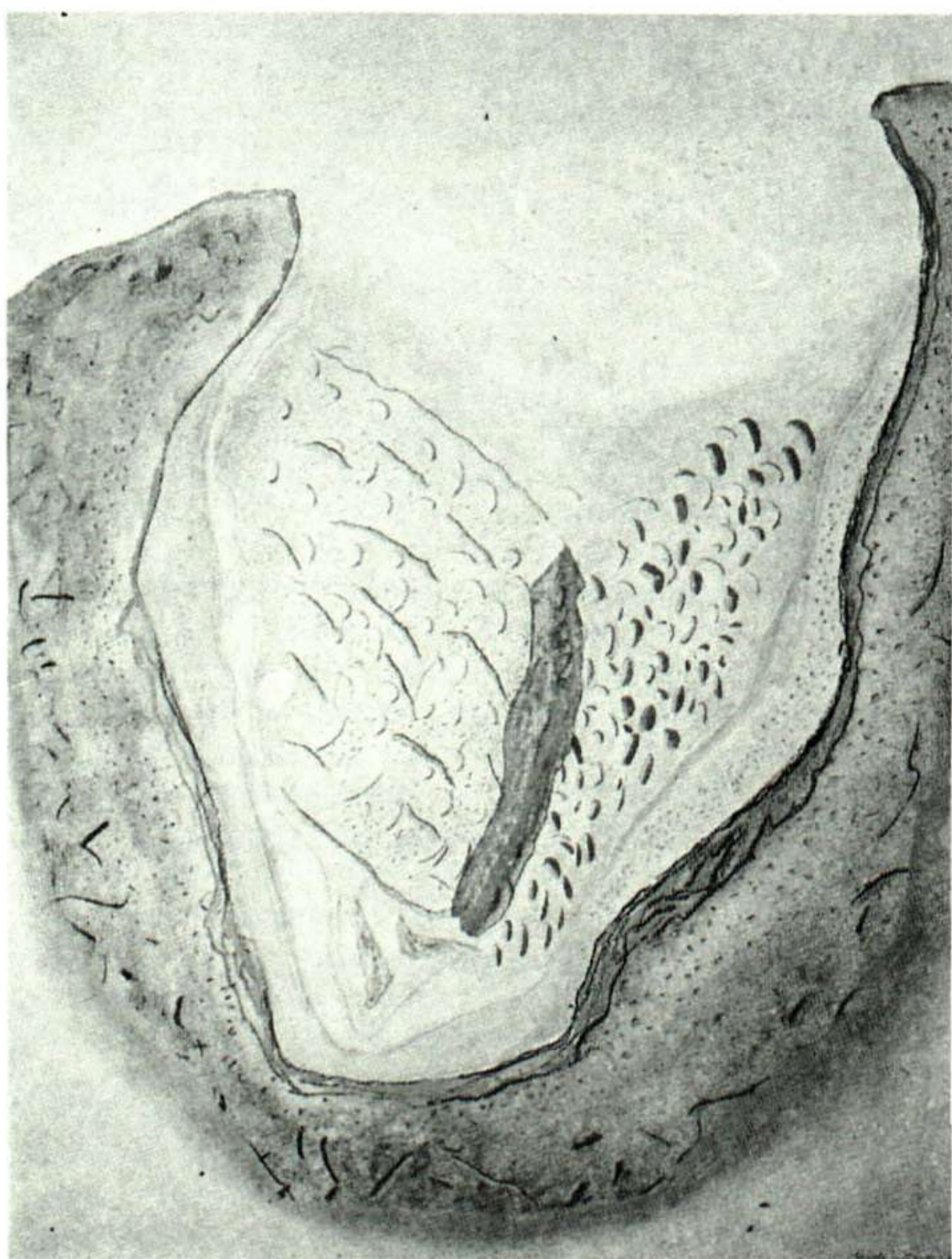
JOSE MARIN-MEDINA

LUIS CANELO

Dos voces y un solo tiempo. A vueltas con el valor histórico de una obra de arte, la voz diferenciada, suave, rica y científica del pintor Luis Canelo parece sugerir que, cualquiera de nosotros, los críticos, como un humilde alabardero ante la majestad del arte, deberá ya ponerse a gritar, ceremoniosa y eufemísticamente: "¡El arte abstracto ha muerto, viva el arte abstracto!". No parafraseamos por humor, sino por seriedad. Naturalmente, no se trata sólo de nuestra

seriedad, sino también y sobre todo de la probada seriedad de este intento. En efecto, desde la década de los cincuenta, Luis Canelo ha venido empeñándose, artística e intelectualmente, en el consciente planteamiento de un arte que se fundamenta en la posible continuidad y en la posible superación de la pintura informalista matérica. Se ha hablado, sí, solemnemente, de la agonía y muerte del informalismo. Se han extendido las pertinentes certificaciones sobre su defunción; certificaciones que, con demasiadas precipitaciones (exigidas por la versátil bolsa de valores y por la tornadiza voluntad de las élites), y con muy sospechosas legalizaciones (comportamiento antropológico: darse prisa en enterrar, aunque sea vivo, al enemigo herido) deberían ya ser bien revisadas. A no ser que aquellas certificaciones, como una obra de rapña, fueran sólo un propósito de rematar al mayorazgo (poseedor, en este caso, de una ingente expresiva) para repartirse ingratamente los despojos, despilfarrando una sagrada hacienda. Pero Luis Canelo, como vimos y seguiremos viendo, no estuvo nunca con las modas (nada más lejos que su arte de lo frívolo o lábil) ni estuvo nunca con los cuervos.

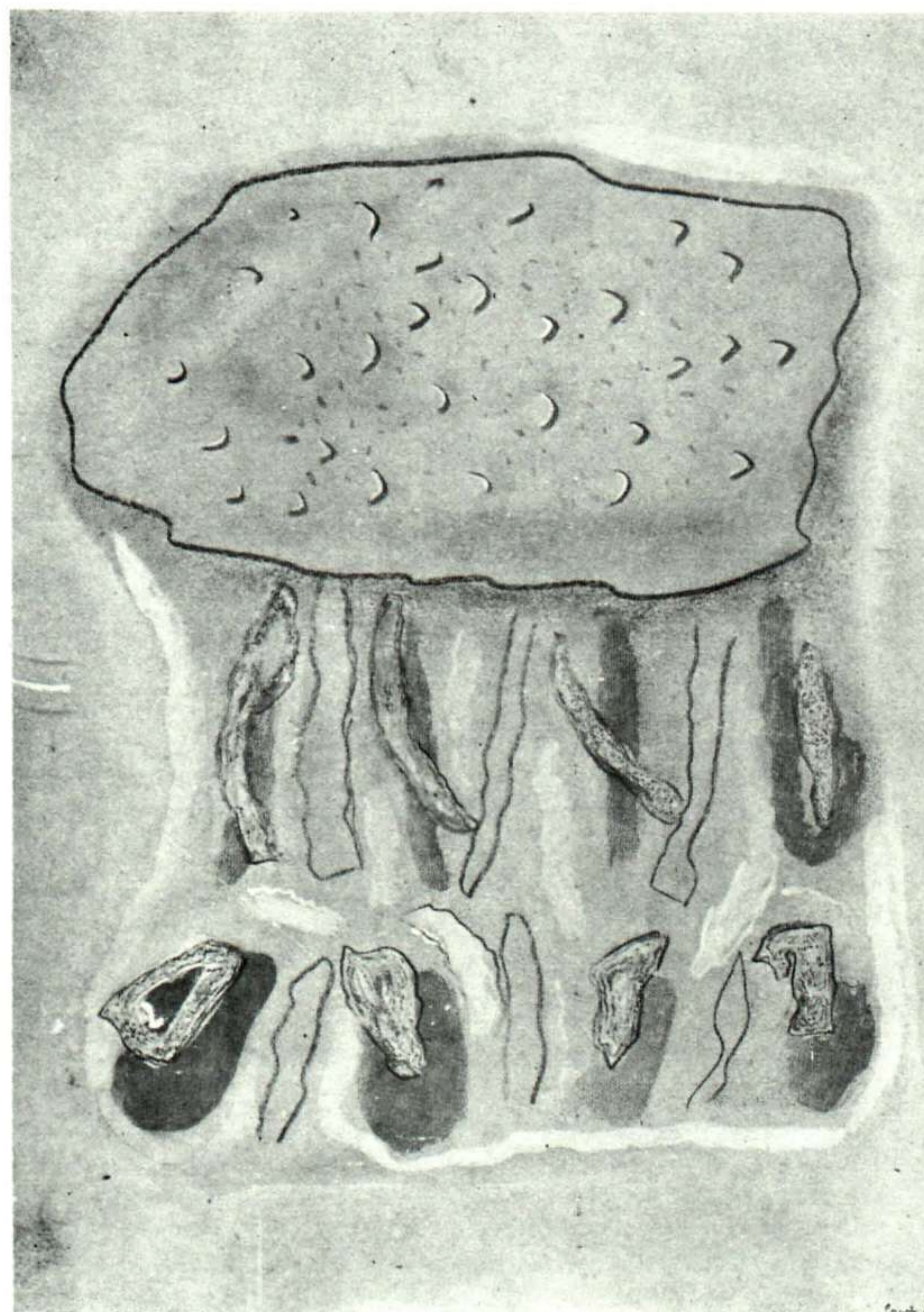
*Luis Canelo ha permanecido fiel a una posibilidad, basándose precisamente en la razón dialéctica de aquella posibilidad. Convendría recordar las multitudinarias tendencias que brotaron en el seno del arte desde que los artistas **pop**, a contrapelo de aquella abrumadora glorificación del abstracto, demostraron que la figuración seguía viviendo, aunque latente, y aún podía jugar su juego histórico con nuevas e imprevisibles bazas. El arte de la imagen no había muerto y la figuración se reservaba verdaderas e inéditas sorpresas. Fueron esos los años en que los herederos de la poetización gestáltica (y queremos aludir con ello a aquel prolífico renacimiento de las poéticas nacidas alrededor de las alternativas del dibujo, y aun de la tópica imagen, de la **Gestalt** redicha y relamida) condujeron velozmente sus tentativas fotorrealistas hasta una preciosista perfección insólita, hasta el límite extremo de una semiología amparada (por sus contactos frescos con los recursos de **mass-media**, con los hallazgos aleatorios de la cibernética y con las*



culturas visuales últimas del plano popular) en los substratos generales de una conducta estética entre cuyos más radicales componentes se encontraban las fenomenologías de lo **camp** y lo **kitsch** y la contracultura visual a lo **underground**. Pero, en medio de todas estas singladuras **neofigurativas**, alentaba la reacción balsámica del arte figurativo contra la angustia existencial que era tónica exacta y evidente de aquel llamado, en esa época, expresionismo abstracto. Como ya dijimos en otras circunstancias y lugares (nuestra charla sobre el Informalismo, dentro del ciclo titulado **Direcciones fundamentales del arte contemporáneo**, allá por los años sesenta) creeríamos sinceramente que está ciego quien no quisiera ver las relaciones, perfectamente demostrables, entre la filosofía existencialista (como un último brote del romanticismo filosófico) y las posturas francotiradoras, egocéntricas e inconexas de toda aquella pléyade frenética, efervescente como su propio mundo matérico y textural, de los desordenados e individualizantes pintores informalistas. De este modo, los movimientos artísticos brotados durante la primera mitad de esa crítica década de los años sesenta, como fueron el **Pop Art** y, algo más tarde, el arte óptico u **Op Art**, así como también el **Minimal Art** y el **Process Art**, hicieron gala y expresión como ha explicado Walker, de una **sensibilidad fría y racional que contrastaba con la "angustia" existencialista del expresionismo abstracto** (vid. John A. Walker: *El arte después del "pop"*). Así, si ahora comparamos, por ejemplo, la llamada "pintura de acción", predominante en los años cincuenta, y entre cuyos cultivadores más significados se hallaban Pollock, De Kooning, Philip Guston, Sam Francis y Frank Kline, entre otros, con la medida fría, semántica y petrificante de las contemporáneas facciones hiperrealistas, podría decirse verdaderamente que el atormentado espíritu de Pollock, la **escuela del Pacífico** y todas las demás escuelas turbulentas, gestualizadoras o matéricas, habían ya sucumbido.

En nuestro país, el arte abstracto sufriría también un duro golpe, gravemente afectado por las renovadoras y agresivas fuerzas de los nuevos realismos y nuevas figuraciones. Pero no es profetizar hacia el pasado el sostener que la pintura informalista, desde su nacimiento, llevaba en sí la larva de su autodestrucción. El Informalismo, como **eclosión romántica** que intentaba expresar el puro drama (sin temas, sin anécdotas ni imágenes) de las relaciones hombre-cosmos, comportaba el natural peligro de la atomización de sus estéticas, de la proliferación incontrolada de sus alfabetos individuales. Todo arte que universaliza su expresión, conlleva un código lingüístico, una semiología conexas y extensiva, capacitada suficientemente en sus aspectos comunicativos. Pero aquel código lingüístico tiene que ser, de alguna forma, un elemento racional del arte, una gramática de signos más o menos **estables y aceptados**; en resumen, un lenguaje de curso expeditivo, o un valor de cambio semiológico generalizado y entrañado en las estéticas de un tiempo y de unos hombres.

Ese elemento racional del arte, código universal de entendimiento artístico fue el que, estando ausente del Informalismo, condujo a la anarquía de sus sig-



nos, a los mensajes crípticos y aislados, al resquebrajamiento escandaloso de su precaria plataforma histórica. Estaba claro que la superación dialéctica del Informalismo, históricamente derrotado por la **pintura modernista** de los años sesenta, y más tarde rematado por la vigorosa alternativa de la cultura **freak** (propia del "poster", de los **comics**), de las manifestaciones psicodélicas y los énfasis gráficos del arte **underground**, habría de estibar en el descubrimiento de unos valores racionales que, revisando, ordenando y orientando las posibilidades expresivas de la pintura informalista, otorgasen un sentido dialéctico a todo aquel deslavazado, insubstancial y ambiguo universo matérico.

En este punto, la importancia de la pintura de Canelo cobra una dimensión incalculable. Nuestro artista, interesado en los años sesenta por el expresionismo y el surrealismo, empieza a plantearse en términos más abstractos y teóricos el problema del arte, comprendiendo entonces que el hecho creador es

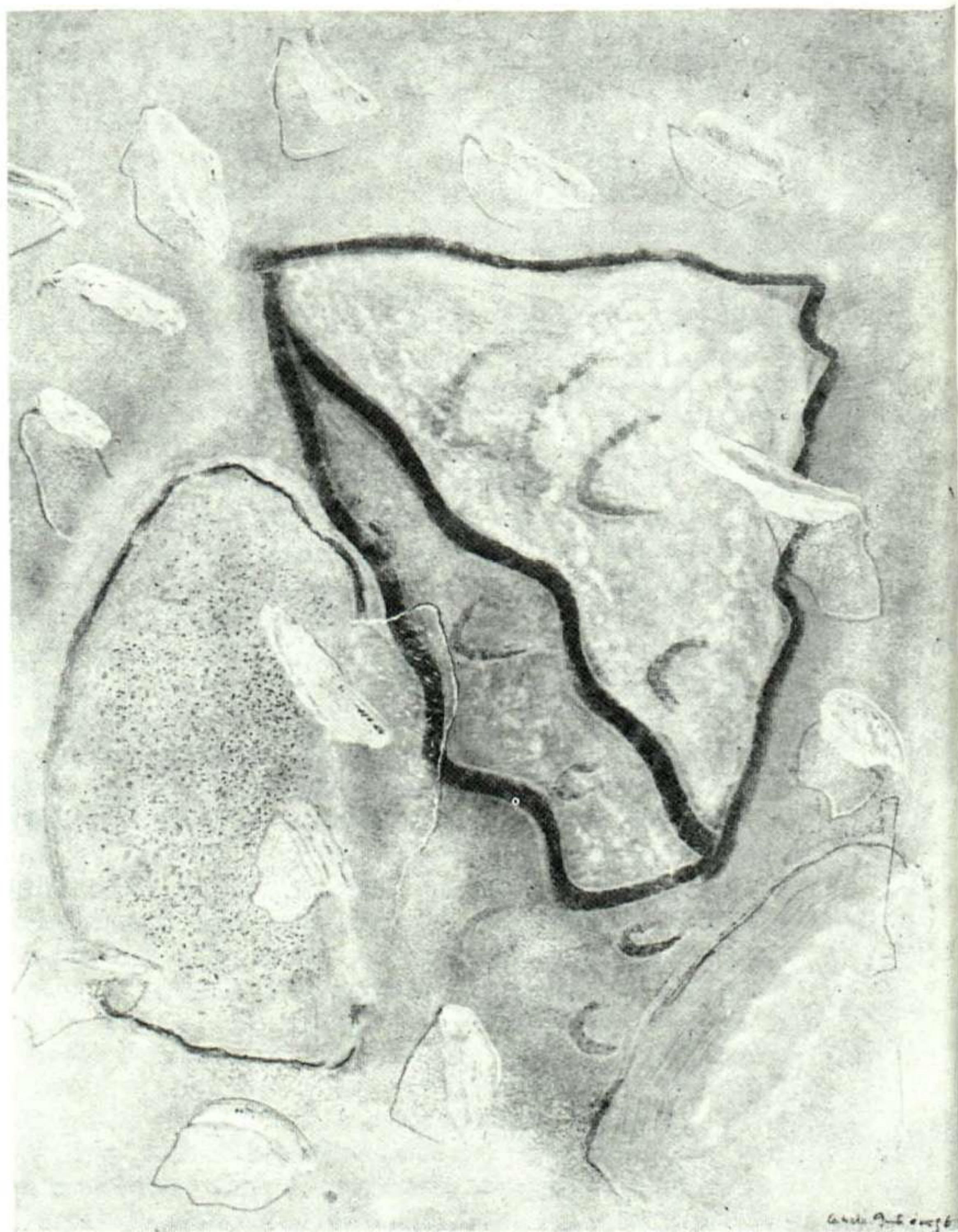
también una investigación. Su contacto, en 1963, con el arte abstracto (El Paso, Dau al set) y aquel tan decisivo encuentro con la obra de Tapies (1964) le hacen entender que "el mundo de la materia" será, desde esa hora, su verdadero mundo.

A partir de entonces, sus realizaciones se centrarán, ya firmemente, en el estudio de la materia mineral como un campo científico que le abre el secreto de un "realismo restringido". Toma lección para su arte de las observaciones de texturas, corpúsculos y gránulos sobre las piedras, las paredes y tapias. Interesado precozmente, desde sus años escolares, por la Geografía Física y la Mineralogía, e inclinado vivamente, más tarde, por la filosofía presocrática y bergsoniana (Luis Canelo se licenció en Filosofía Pura, en 1970), su condición de pensador y de artista le hace converger hacia un arte en el que son bien advertidos dos vertientes o vías, dos instrumentaciones de su conocimiento y expresión del mundo; de un lado está el problema de la materia elemental y de su génesis; de otro, las relaciones mundo/tiempo. Por encima de esto, como una superestructura de su arte, la interfunción entre filosofía y pintura se va ya a concretar en la alianza íntima de las intuiciones creadoras con la investigación pura y dialéctica.

Su primera exposición individual, en 1970, manifiesta meridianamente su interés por los procesos vegetales y su lúcida accesis hacia el orbe de los fenómenos biológicos y las evoluciones germinales. Su sistema de relación simbólica, que alimenta en la filosofía presocrática, nos facilita la inmersión en ese drama de la Naturaleza y la existencia. Su arte, como vemos, planteado dialécticamente, coordina la **emoción de lo real**, la dramatización del tiempo vivencial, con el conocimiento científico del mundo. Más tarde, la evolución de su lenguaje plástico deriva hacia un tratamiento matérico más minucioso y afinado; el ambiente del mundo se ha poblado de una auroral y verde lucha (como un vapor de anhelo y sueño), plena de protoformas en estado vital y primigenio.

Si decisiva fue, en su día, la influencia de Tapies, más tarde lo será también la de Fontana. De éste, de sus señalizaciones espaciales, Luis Canelo aprende el minúsculo punteo de los soportes, obteniendo relieves diminutos, delicadas atmósferas donde la vida es advertida como un lírico estado de comicio. Su método realista, de invasión de los secretos físicos, adviene así en poética cerrada, estructurada en una propia estética, congruente en cada uno de sus métodos. Pero Luis Canelo ha construido, no deberá olvidarse ahora y nunca, un explícito código. Empeñado en la continuidad y en la superación de aquel enmarañado idioma artístico que fuera la pintura informalista matérica, nuestro artista ha ensamblado un sistema de signos con categoría suficiente como para aportar en nuestros días una vía de accesis al conocimiento sensible de las cosas. Este universo plástico, delicado, opalino y bellissimo, es como una ventana que, abierta generosamente por un artista culto, nos descubre el misterio de la vida, de la existencia, de nosotros mismos.

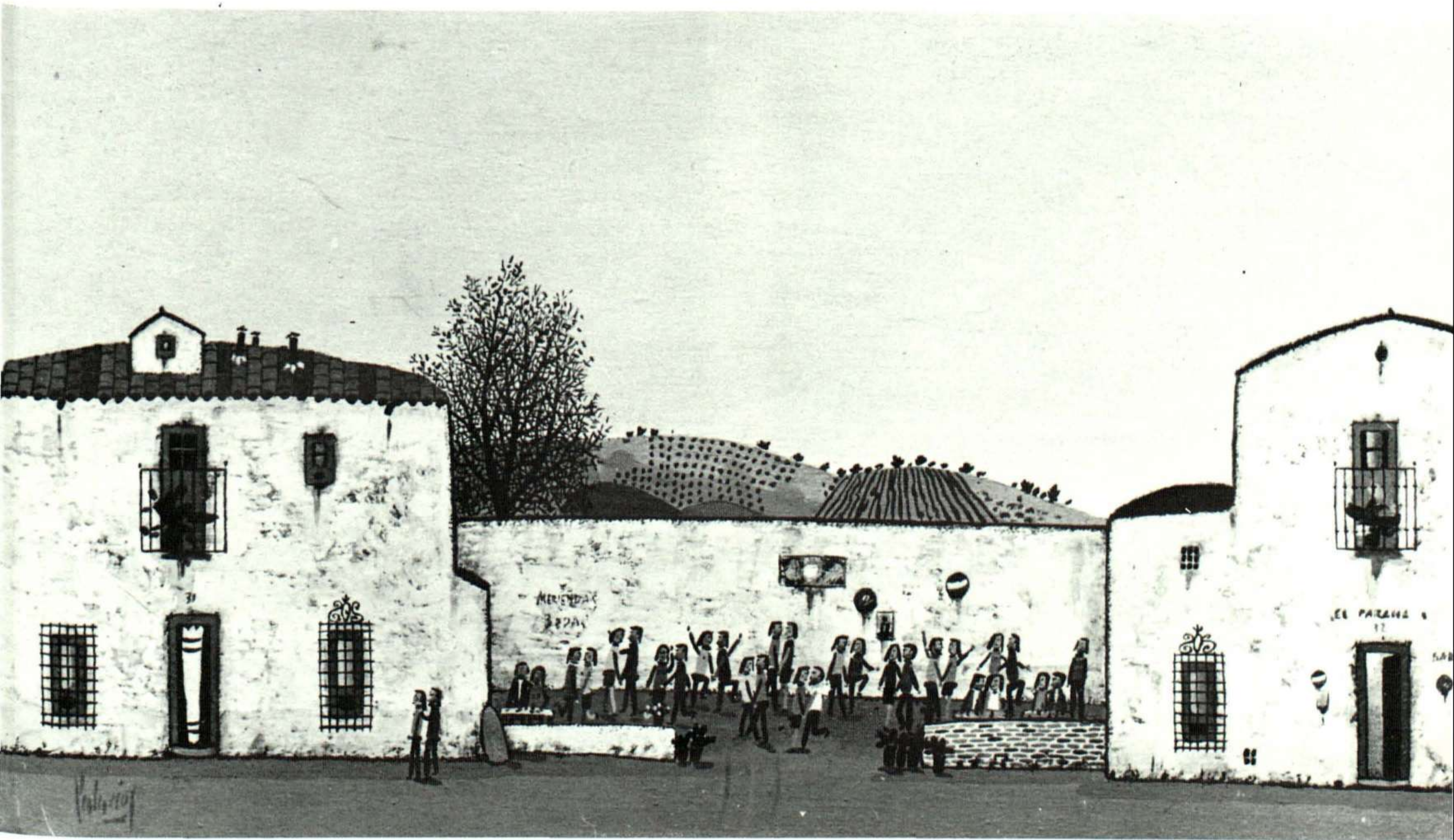
RAFAEL SOTO VERGES



PALACIOS TARDEZ Y SANTIAGO DEL CAMPO

Pascual Palacios Tárdez ha expuesto una brillante colección de sus cuadros en la galería Columela. Este pintor tiene la virtud de sincerarse desde lo más hondo de su problemática con una calculada sencillez que le permite tener razón —una razón estética, naturalmente— desde su planteamiento hasta la totalidad de su lírica e inefable plasmación. Este pintor toma el pincel por la armadura, lo que implica una digitación minuciosa y exuberante a un mismo tiempo. Esto quiere decir que no ensaya distancias de grandilocuente contemplación, sino que prefiere escarbar ávidamente en la realidad para expresarlas sin subterfugios y no herir en ningún caso la sensibilidad de los espíritus plácidos, porque sabe que existen infinitas maneras de ofrecer un testimonio absoluto de cualquier parcela histórico-

social en la que el hombre se debate, encontrando esa especie de fórmula taumátúrgica que consiste en la absoluta transcripción plástica —dentro de un dimensionismo plano— de la realidad. No es un cartelista no sólo por la técnica de su ejecución ni porque eluda perspectivas al crear un perspectivismo convencional absolutamente efectivo que sirve, además, para dar al espacio una sensación exhaustiva de ingravidez. No es un ingenuista a fondo perdido que se arrope con una falta de responsabilidad deliberada que le sirva para utilizar patente de corso. Todo lo contrario. Su pintura no adolece de "disculpables" insapiencias, sino que, en su conjunto, representa una manera de hacer absolutamente segura por lo que respecta a su conjunción. La pintura de Palacios Tárdez se asocia, en cuanto a ideas se





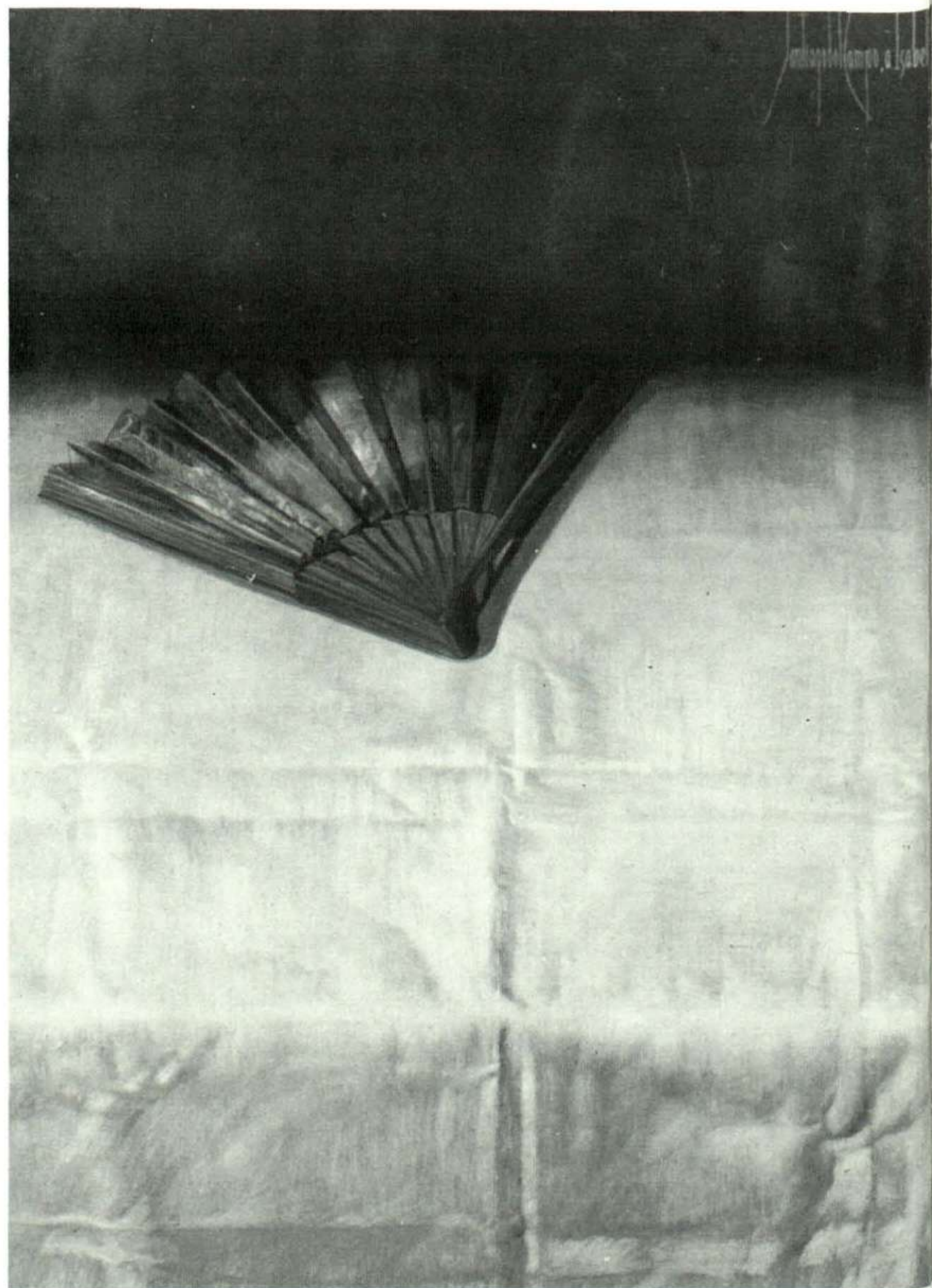
refiere, a las prodigiosas imbricaciones de los tejidos vivos, en los que siempre advertimos una solución de tensiones, una justificación existencial de la materia. En el caso del artista, esas tensiones hemos de referirlas a equilibrio de color, de luz, de transparencias y de unidad coercitiva temática, que ofrece una especie de planificación "desplegable" de la realidad, con lo cual obtiene unos parámetros de un realismo nunca hiriente, siempre convencedor y, en todo caso, prodigiosamente halagüeño para los fines estéticos de toda contemplación. Su falsilla es lícita porque cada vez que nos ofrece un campanario, una cortina única, una reja prodigiosamente escueta y perfecta, una puerta de materia limpiamente expresada, unas figuras cuya ingenuidad revela la más picante de las intenciones sociales, atribuibles a un deseo de ofrecer un testimonio por vía estricta de convencimiento suasorio, nos está llamando a colaborar de alguna manera con la sinceridad en que su arte se manifiesta con sorprendente holgura. Su ámbito se contrae a un ruralismo desentendido de toda violencia y de toda aspereza. Posiblemente, Palacios Tárdez piensa que la manera más ortodoxa de conseguir un testimonio de su momento histórico sea el simple hecho de colocarse al margen de la vorágine ciudadana, ofreciendo un trasunto de la realidad de esos pueblos redimidos, en cierto modo, de su ostracismo y de su desequilibrio arquitectónico con una versión abierta a la belleza, en la que cabe superponer la gracia colorista, el ritmo falseado de los volúmenes y ese factor $(n + 1)$ con el que se consigue que un cuadro sirva para pensar al mismo tiempo que para alegrar la imaginación. Es una pena que los precios de sus frutas y verduras colocadas en su grácil tenderete —motivo de uno de sus cuadros— dejen en entredicho la etapa, si no próspera, sí tecnocrática, del señor Villar Mir.

En resumen, podemos decir que Palacios Tárdez es como una teoría del desencanto encantadoramente reflexiva y plástica.

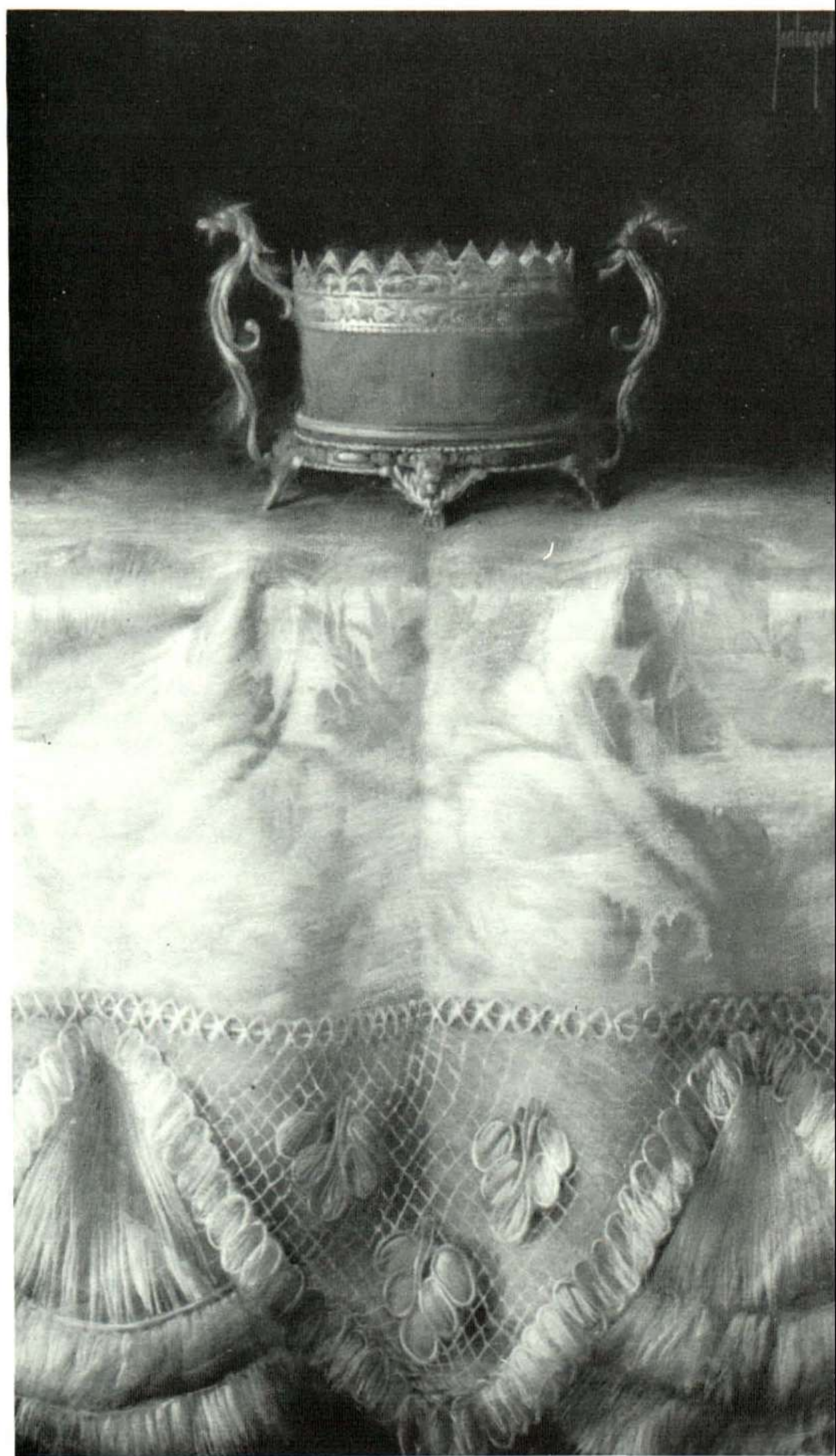
EL HIPERREALISMO POETICO

Este artista sevillano que es Santiago del Campo se ha decidido a presentarnos sus buenas credenciales como pintor que se expresa felizmente en un hiperrealismo poético. El fenómeno del hiperrealismo es algo que, por su indudable arraigo y por la diversidad de su planteamiento, no puede pasar inadvertido a la atención del crítico, por cuanto su irrupción no es pura gratuidad, sino que se atiene a

razones tan estrictas y tan en línea de un historicismo pictórico, que en modo alguno cabe relacionar su irrupción con una actitud caprichosa, con una nueva veleidad que bien podría producirse en este caos en que se debate el arte en el momento actual. Y la prueba de este trascender la realidad hasta sus últimas consecuencias, encajando perfectamente con posiciones intelectuales de absoluta temperación histórica, la podemos hallar en el existencialismo como filosofía y en ese ámbito inercial de la pasividad desesperanzada del hombre que no encuentra referencia positiva más absoluta que la propia soledad. Las creaciones hiperrealistas más provocativas, más paredáneas con ese otro arte de expresionismo procaz que urge las motivaciones temáticas en una revulsión tremendista, tienen su contrafigura poética —que no lírica— en Santiago del Campo, que en ningún momento pretende coaccionar nuestros sentimientos por medio de un enfrentamiento soez o agresivo. Santiago del Campo se reserva, como motivo de expresión, un ternurismo narrativo y locuaz con el cual pretende descubrir, como cogiendo del brazo a su contemplador, una gran teoría de la timidez temática. No hay que dudarlo: el hiperrealismo es una fórmula de evasión tanto si se toma por la tremenda, hasta llegar a la truculencia a veces festi-



va de un Canogar o un Villaseñor, como si se prefiriera reposar en este equilibrio de las formas donde todo responde a una medida exacerbada y límpida en la que sólo cabe registrar la ausencia de esa inefable perturbación humana que provoca la sensación de atmósfera. Santiago del Campo elude la figura y exalta la objetualidad. Todo lo que abarca su campo óptico es "el lugar", y de esta manera consigue afiliarse a una de las fórmulas más socorridamente intelectual y válida que existe: la soledad. Pero su sentido de la soledad no es desgarrado. Del Campo no se queja, sino que ejercita una especie de ardid literario, como es el ofrecer el continente —espacio deshabitado— para que podamos intuir de alguna manera a aquel que en ese espacio debe o puede contenerse. Si ciertamente el hombre no está en sus cuadros, hay algo de él presente de una manera arrolladora y voraz: los ojos del hombre, que son los que realmente pueden captar esa realidad trascendida, ese tapete sobre el que pueden ponerse sin trampa todas sus cartas, esa sensación ritual y casi temible que es la realidad vacía. El vacío produce el vértigo intelectual, el existencialismo en una actitud depuradamente censora y autocrítica, el agnosticismo con un sentido de búsqueda y de conmoción sin límites, el misticismo cuando unos manteles limpios e intactos parecen invitarnos a una actitud austera y conmovedora. Aquel que crea que para evadirse de la realidad se necesita esquilmarla o desvirtuarla padece un daltonismo que, sin duda, no tiene por qué condenarle desde un punto de vista estético, porque todos los caminos son lícitos con el pasaporte del talento. Pero, insisto en ello: el hiperrealismo es una clara fórmula de evasión de la realidad, que consiste en someter la propia realidad a un vacío absoluto. Consiste, creo yo, en desnudar impudicamente la realidad. Este desnudo nos lleva, casi sin saberlo, a unas parcelaciones del abstracto que ya hemos contemplado reiteradamente en Velázquez, en Brueghel o en el Tiziano. Los antecedentes más ciertos del hiperrealismo los encontramos en la pintura clásica. Pero si el hiperrealismo representa, como creo, un propósito de evasión, sus fórmulas surgen muchas veces de una manera contradictoria y absurda. Ya lo hemos apuntado antes. El tremendismo, la truculencia o, contrariamente, la trivialidad, con su microcosmos de texturas sutiles que disminuyen el campo de aplicación sobre los pequeños universos en que proliferan son excelentes caldos de cultivo para descubrir nuevos horizontes. Santiago del Campo nos invita a soñar a mesa y manteles, de la misma manera que Toral con sus manzanas nos remite al pecado original, Villaseñor con sus sórdidos trenes de tercera nos coloca en el mismo andén de **La mujer con alcuza**, Abuja nos entristece con la posibilidad de tener que pelar la pava en unas ventanas que nunca van a abrirse, Lapayese del Rlo nos produce una sed insaciable al borde de unas cantareras vacías y ese Pedro Martínez Sierra que deja una cama hueca y caliente donde nadie puede negar que ha reposado un cuerpo, nos desasosiega. Todo esto es una forma de eludir la realidad metiéndose de bruces en la realidad, aceptándola como disciplina. Pero Santiago del Campo ha querido que la realidad no nos zahiera, sino que nos invite a explorarla con ojo de abeja epicúrea hasta sus últimos rincones, entrando en una nueva estética, en la que tanto nos seduce el tratamiento matérico como la premeditada soledad, ante la que solamente el objeto resulta casi dogmático y solemne. El pintor ha desplegado sus manteles para oficiar sobre ellos dentro de la más pura y clásica ortodoxia. Su planteamiento estético viene a ser como la captación de un microcosmos en el que incluso se pueden detectar las facetas del abstracto más puro. Es la suya una forma de presentar la objetualidad impregnada de un sentido poético que trasciende y depura lo cotidiano, abarcándolo parceladamente en un estatismo desprovisto de at-



mósfera. Sus manteles a punto de plancha o con el límpido empaque de sus perfectos dobleces, sus centros de mesa, sus livianos cestillos, bandejas de pétalos para la irrupción de los ritos procesionales, sus mantelerías de hilo pulposas, como zonas eréctiles de deleitosa sensualidad, sus cenefas y entredoses bañados por haces luminiscentes, nos someten a un orden de impecable armonía dentro del que no es posible registrar el más mínimo desacato a la luz y al color, demostrando con ello, a fin de cuentas, un oficio sin trampa, al margen de todo oscuro sincretismo y ofreciéndonos, como la más holgada de sus virtudes, una capacidad cromática desde la cual subraya contrastes y perspectivas, envolviendo en un halo mágico incluso el más leve de sus grafismos.

JOSE GERARDO MANRIQUE DE LARA

V JORNADAS MUSICALES CERVANTINAS

Ya tienen tradición estas siempre interesantes Jornadas Musicales que se celebran en la ilustre ciudad de Alcalá de Henares. Es lógico que Alcalá, fuente de cultura donde bebieron algunos de nuestros ingenios más preclaros, cuna del más alto escritor de habla española, honre la memoria de Miguel de Cervantes con el homenaje que a él le hubiera sido grato, pues se funda en algo bien cercano a su corazón: la música.

La Comisaría Nacional de la Música se encuentra en esta ocasión apoyada por el Ayuntamiento, las inquietas Juventudes Musicales, la Asociación Cultural Henares y la Escuela Nacional de Administración Pública. En el desarrollo de estos breves festivales ha sido también digna de señalar la eficaz ayuda económica de algunas industrias privadas radicadas en Alcalá. La colaboración con la industria privada es algo que debe siempre buscar la Administración Pública cuando quiere lograr resultados brillantes. La acción común es insustituible en ciertos casos.

Comenzaron las Jornadas de este año, celebradas del 18 al 21 de abril, con una conferencia, ofrecida en el Salón Noble del Ayuntamiento, por Miguel Querol Gavaldá, director del Instituto Español de Musicología e ilustre músico y escritor, gran especialista en el tema cervantino. El programa general, cuyos comentarios habían sido escritos también por Querol, incluye un interesante apéndice de obras musicales inspiradas en "El Quijote", en exhaustiva clasificación por naciones.

Después se sucedieron los actos musicales. En primer lugar, el Trío de Basilea, compuesto por dos violas de gamba, August Wenzinger y Hannelore Mueller, y clavicémbalo, Rudolf Scheidegger. Páginas de Diego Ortiz, Hernando y Antonio de Cabezón, Tomás Luis de Victoria y el interesantísimo Bartolomé de Selma y Salaverde. Una segunda parte no española, con Ferrabosco, Bull, Jenkins, Butler y Scheidt.

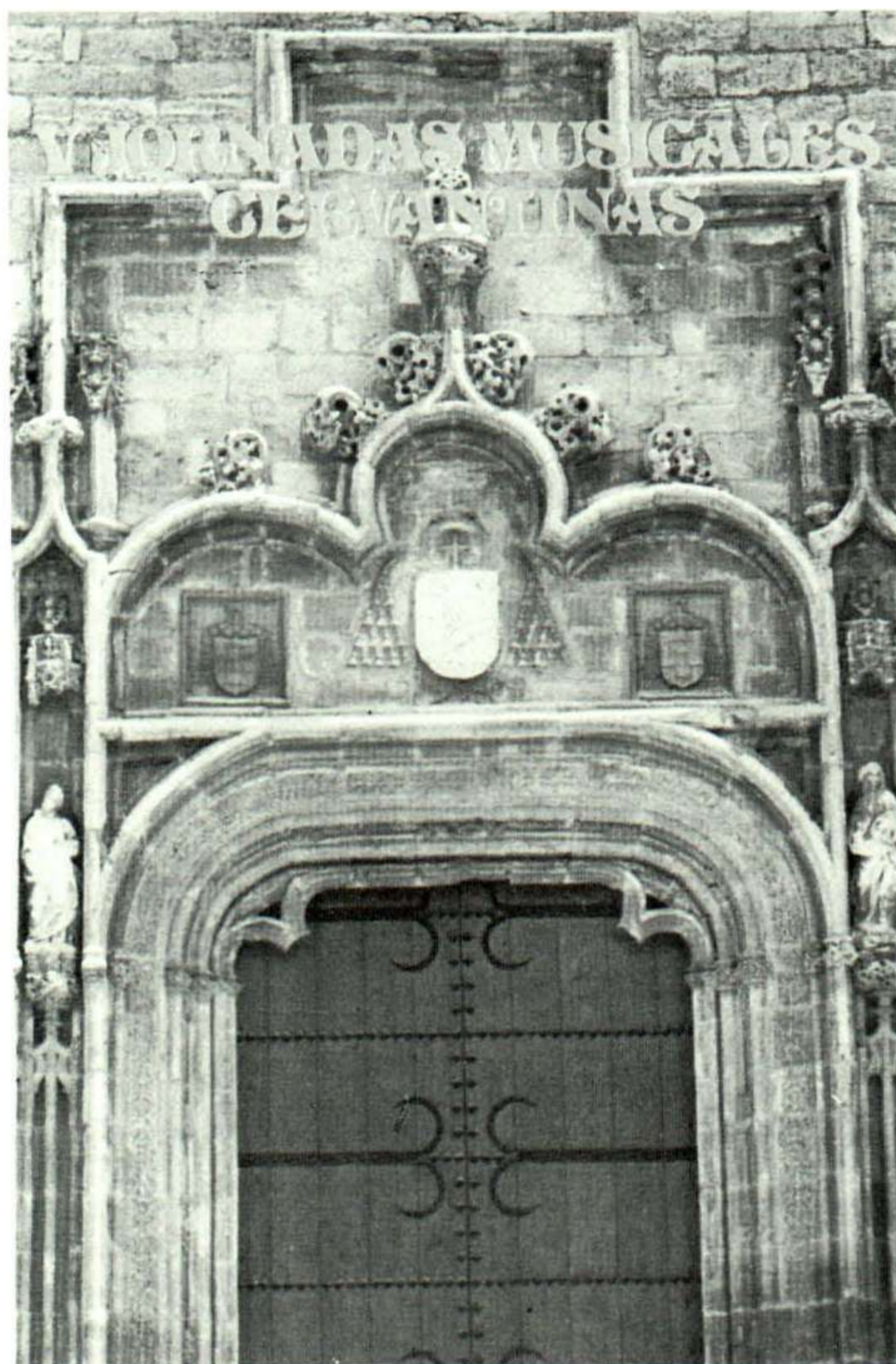
La soprano María Muro, acompañada por Gregorio Paniagua al laúd, la guitarra y la vihuela, dedicó la primera parte de su programa a Juan de Anchieta, Diego Pisador, Juan Vázquez, Luis de Milán y unos cantos sefardíes anónimos. Luego se estrenaba la obra encargada para estas Jornadas por la Comisaría de la Música. Su título es "Cancionero para Alcalá de Henares", y su autor, Miguel Asins-Arbó, que ha utilizado ocho textos extraídos de las obras de Cervantes para componer unas canciones bien expresivas de su estilo creador.

Rúbrica magnífica de las Jornadas fue la actuación de la Agrupación Española de Cámara, un conjunto de excelentes instrumentistas madrileños que, bajo la firme y apasionada dirección de Odón Alonso, interpretaron "Ritratto di Don Chisciotte", una atractiva serie de breves páginas de Goffredo Petrassi con destino escénico. Se representó "El Retablo de Maese Pedro", obra que cautiva cada vez que se escucha, pues siempre parece encontrarse algo nuevo. Aunque Falla temiese en cierto modo la representación, porque creía que así

no se podía apreciar bien una música hecha de detalles, la verdad es que el "Retablo" bien presentado es una de las maravillas de la música del siglo XX. Isabel Penagos hizo un gracioso "Trujaman", Julián Molina dio expresión a "Maese Pedro" y Julio Catania lució un noble estilo y una gran voz en su alucinado "Don Quijote". Eran preciosas en su sencillez las marionetas de Maese Villarejo. Se notó la mano de Rafael Pérez Sierra en la dirección de escena.

Estos conciertos, celebrados en el maravilloso marco de la restaurada Capilla de San Ildefonso, en la Universidad Cisneriana, constituyeron éxitos memorables. El recinto resultó insuficiente en el último día.

CARLOS GOMEZ AMAT



DOS PINTORAS: MARIA CECILIA MARTIN Y ELSA DIAZ JURADO

EN pintura —como en poesía— se puede hablar en voz baja, por dos razones: por escasez de voz o porque la índole de nuestras confidencias, de nuestros descubrimientos, necesite de la temperatura de un clima propicio para trascender más plenamente. En poesía —como en pintura—, al lado de los que abusan de un mayusculismo-expresivismo, para convertir en apariencias sensacionalistas conquistas de naturaleza escasa, se encuentran muchas veces los que, como consecuencia de no dominar suficientemente su oficio, echan mano de recursos asordados para justificar su quehacer. El mundo del impresionismo y pos-impresionismo modernos está lleno de planteos y de desarrollos que por no alcanzar la suficiente legalidad pictórica, encuentran en la insinuación, lo difuso, buen camino para manifestarse. O para medio manifestar, que esto es lo que generalmente ocurre, aquello que pintores medianamente dotados desde un punto de vista expresivo, y no muy consistentes a la hora de la solución de incógnitas, convierten muchas veces el recurso necesario, en una supuesta, discutible, inconsistente virtud.

María Cecilia Martín, la pintora salmantina que últimamente nos ha mostrado un conjunto de su obra en PROPAC (Promoción del Patrimonio Cultural, S. A.), de no ser valorada, para empezar, por sus dibujos y sus personalísimos aguafuertes, podría hacernos creer, después de un repaso superficial de sus paisajes y composiciones, en una artista de semejantes características. Acostumbrados a lo forzado, a las formas delirantes, a los lenguajes desquiciados, no debe parecer extraño que una pintura enquistada, llena de delicadeza y mansa, desorienta en un principio, por lo que tiene de “elegante modestia” y de “refinamiento humilde”, según alguien ha señalado. Pero al poco tiempo de familiarizarnos con un mundo denso de sugerencias, rico en conquistas, colmado de pasión —de una pasión contenida, pero llena de fogosidad y calor propios—, la posible desorientación se trueca en afecto. En cuanto nos damos cuenta que María Cecilia Martín lo que quiere no es **valerse** de la pintura para **agredirnos** con resultados más o menos conseguidos, sino conseguir que **cante dentro de ella** todo lo que esta pintura conquista y acaricia con delectación personalísima, varía nuestra actitud. Lo que llamaríamos “sensible”, en principio, no es un procedimiento derivado de cierta buena administración de la materia oleaginosa, sino consecuencia de una forma de acercarse a la vida, recatada y legítima.

La permeabilidad, por otra parte, del color, del rico aunque atemperado color de esta pintura poseída por un estremecimiento notable, tampoco se produce como consecuencia de una habilidad a la hora del recurso, sino en todo momento, siempre que la pintura, embebida con lo que quiere descifrarnos, lleva a cabo lo que se propone, como si agolpase —unas veces con fuerza, otras de manera suavísima— la más vivida de las experiencias. Lo legítimo de la actitud creadora, cosa curiosa, se convierte en lo mejor de María Cecilia Martín (Paisajes números 2, 3, 6, 17 y 27, por ejemplo), en naturaleza pictórica inquietante. Porque el go-





MARIA CELIA MARTIN. COMPOSICION.

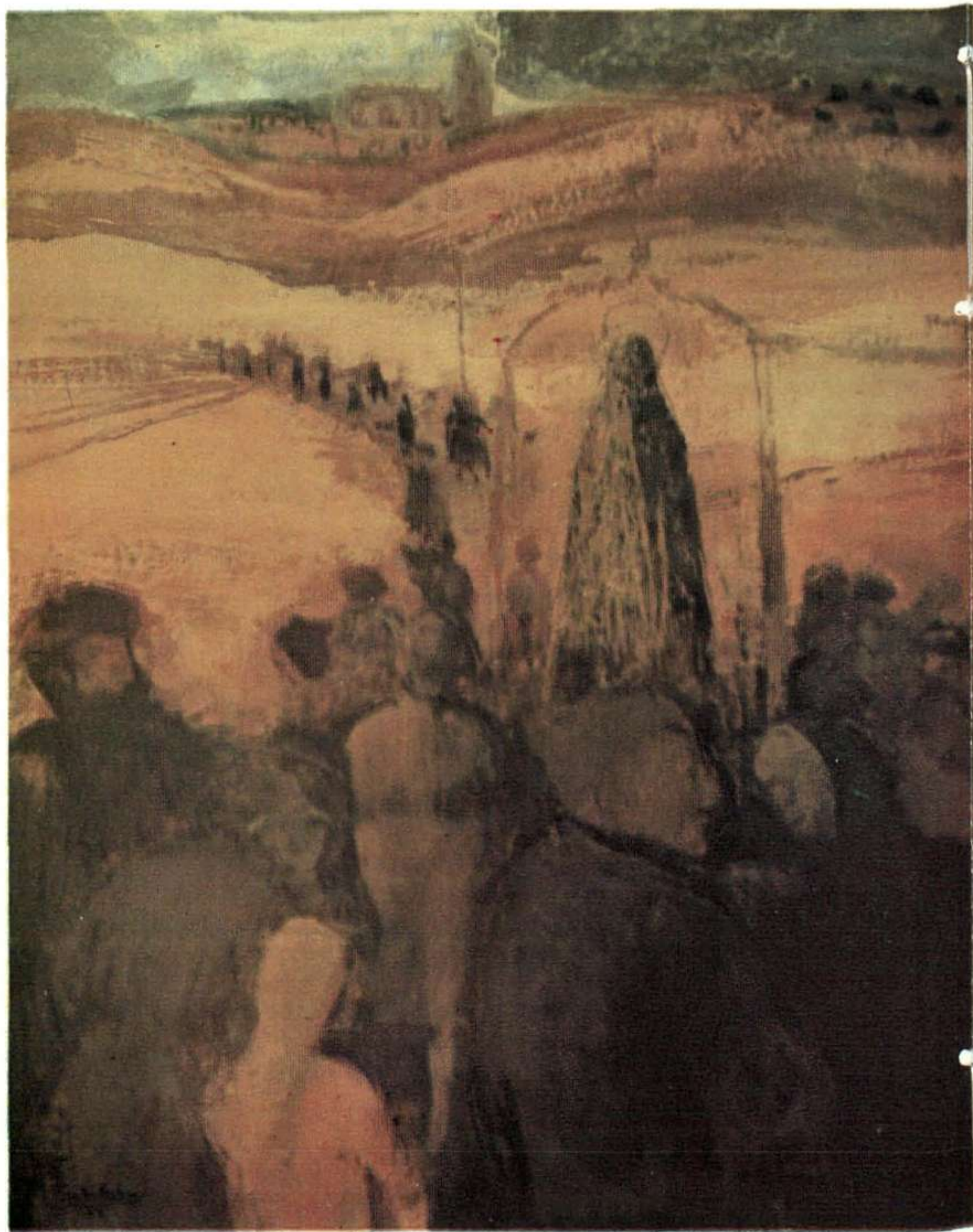
zo con que esta mujer trata todo aquello que supone en principio y como si dijéramos su tema inspiratorio, hace que lo que en tantas ocasiones se sostiene por un lujo de prevenciones y cautelas artesanas, llegue a nosotros por ese camino conmovido de un lenguaje cuya simplicidad no tiene que ver nada con lo crudo y la torpeza.

El pigmento de una naturaleza textural, empeñada en funcionar como en segundo término, no se permite en la pintura de María Cecilia Martín otros excesos que los que condiciona la temperatura poética siempre vigente en sus cuadros. Verdad en este tipo de pintura, por fortuna, no es lo más ostensible, lo más airado, sino una especie de subyugante tibieza, con la que se dignifica en todo momento la conquista, el hallazgo, las virtudes, en suma, que caracterizan la obra de nuestra salmantina. Podría, sin embargo, palpar un pecado en donde para nosotros se sitúan los máximos aciertos de su expresividad cálida. No cantaríamos abiertamente las excelencias de su lenguaje, si el mismo, en vez de trascender tibio y poseído, se preocupase de asordinar, de disimular, en suma, algo poco logrado a la hora de la integración. Pero es precisamente en la naturalidad, en la sencillez con que el mundo formal de María Cecilia Martín se produce, sin renunciar a una temperatura, a una vibración acentuadísima, donde para nosotros se encuentra el mayor interés de esta pintora, "que hace del color, en vez de un dato imitativo, un vehículo de emoción, de interpretación subjetiva de la realidad externa". Porque es en el modesto recato con que funciona a gran pasión, todo lo que María Cecilia Martín pone en juego, donde tiemblan —porque decir brillar sería incorrecto— sus tiernas confidencias, carentes, para bien de la pintura, de inaceptable ternurismo.

Acostumbrado muchas veces a calificar como "artistas sensibles" a todos aquellos que no consiguen otro norte que el de un decorativismo refinado, me complace subrayar el cuidado constante de María Cecilia Martín para no permitirles a las formas otras

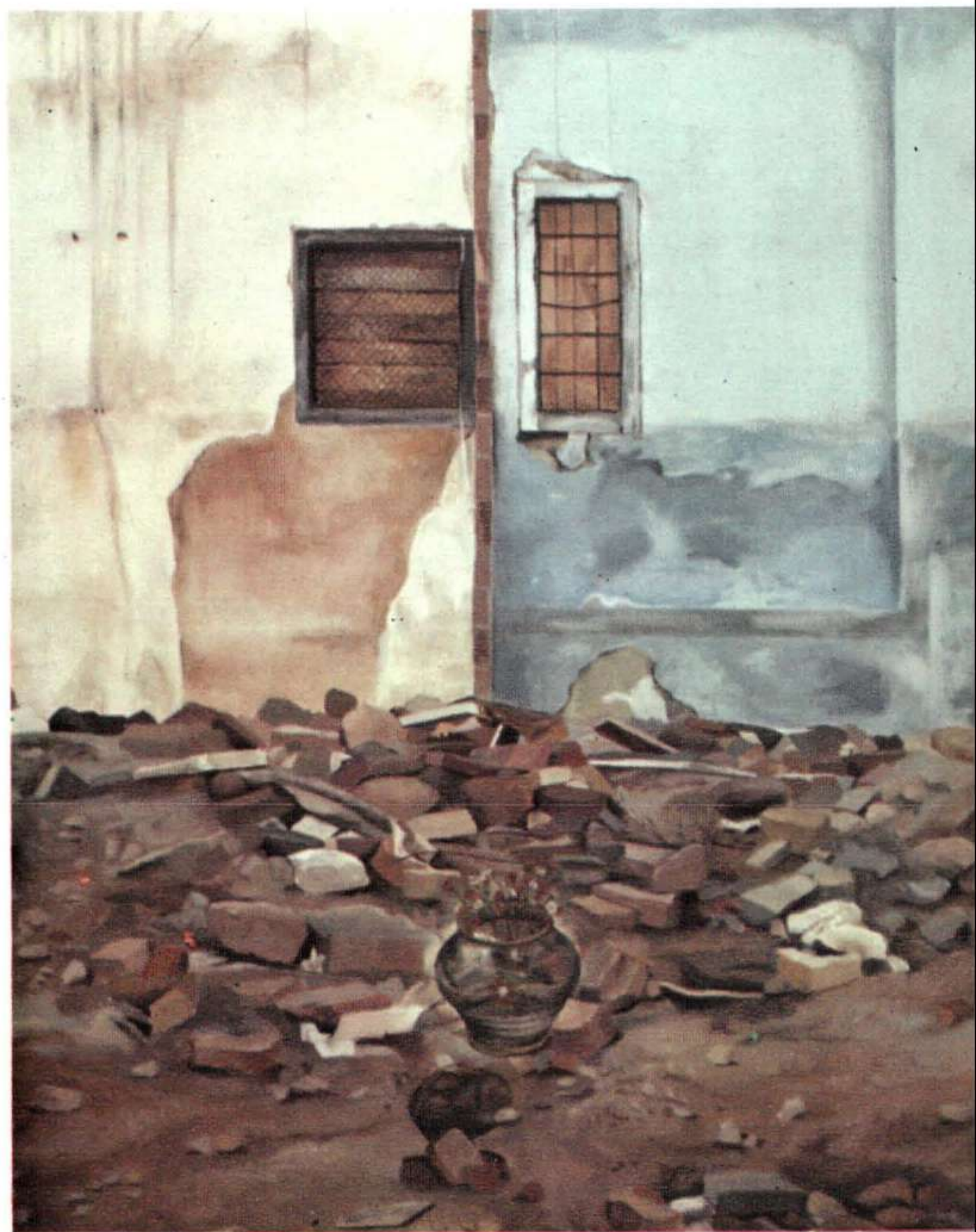
alegrías que las que noblemente conquistaron. Antes, esta pintura, que prefiere en ocasiones la connotación desmadejada a la enmascarada sugestión falsa, alegra como nadie puede imaginarse, aplaudir el resumen hasta cierto punto incoherente de ciertos "Paisajes con figuras" suyos, desde el momento que los veríamos traicionados por un recursismo sin categoría, en el caso de mostrarse terminados, concluidos con artesana frialdad. El pintor, parece decirnos María Cecilia Martín, no debe decir de sus conquistas más que aquello que, en definitiva, le pertenece. La pintura, a la hora de resumir intuiciones, vivencias, hallazgos, etcétera, etcétera, peca contra su naturaleza como milagrosa cuando, en vez de brindarse con desnudez y honestidad absolutas, procura toda esa serie de maquillajes a que la somete una picardía artesana, en absoluto dignificadora. Importan —y de ello nos dan ejemplo los mejores cuadros de esta artista— la frescura, la limpieza, la honestidad de lo conquistado, no el montaje gratuito que con semejantes valores puede lograrse. En la expresión juega papel primordial lo que un artista ha sentido como algo misterioso, hiperdelicado, inédito, pero no lo que se presta a soluciones espectaculares, con las que se traiciona, más que multiplica, aquello que en principio supuso algo de un

MARIA CELIA MARTIN. PAISAJE CON FIGURAS.



gran interés. La técnica, en María Cecilia Martín, procura en todo momento que su depuración, su auxilio y su eficacia legitimen sin falsear la verdad básica con la que la artista trabaja. Y lo más plausible de esta pintora, una vez subrayada la tensión íntima con que conquista todo aquello que transmite, es la limpieza con que se sirve de procedimientos y recursos, sin mancharse, como en tantos casos ocurre, con aquello que no puede, en ningún momento, jugar papeles que no le pertenecen. En la Naturaleza, todo funciona de acuerdo a una tensión secreta que instante a instante la realidad proclama. En la pintura de María Cecilia Martín, todo palpita esa fuerza pictórica que las formas perennizan en armónicas proposiciones, siempre y cuando la encargada de llevar a cabo tan difícil empresa, viva en pintura, resuelva en pintura lo que la vida resuelve y vive en algo tan marcesible como ese resultado al que conocemos por el nombre de realidad. A mí puede interesarme la celebración del paisaje castellano planteada por esta artista, porque, en vez de registrar su apariencia, trata en todo momento de comunicarme con su esencialidad prodigiosa. Pero a mí lo que más me importa de la pintura de María Cecilia Martín es que con palabras —con tonos y colores— de algo vivido por ella con una penetración, con un fervor, con una lealtad descifradora sumos, consiga estos resultados pictóricos en los que, gracias a la metamorfosis ineludible en que la pintura consiste, tensiones originales y una vibración entrañable, con la que se entra en contacto poco a poco, como ocurre siempre en el caso de la buena pintura posibiliten mi instalación en un mundo mágico, en el que un secreto tiene el atrevimiento de trascender en brisas.

ELSA DIAZ JURADO.



ELSA DIAZ JURADO.

LOS lugares perdidos, así como la crónica del paraje inadvertido y del objeto olvidado, pueden celebrarse pictóricamente de una manera patética o de una forma lírica, según la naturaleza receptiva del artista en funciones. Lo que para un desgarrado puede ser motivo de expresionismos torturados, para un intimista, para un lírico, suele convertirse en tema inspiratorio, cargado de poética vibración. No se intenta en la circunstancia preferir un enfoque a otro, sino diferenciar dos opuestos comportamientos. Nadie trata, frente a la pintura de Elsa Díaz Jurado, expuesta recientemente en la galería Kreisler, adscribiéndola al hiperrealismo patético o al hiperrealismo lírico, sino entenderla como una visión de la realidad que, participando del entendimiento dramático de los motivos seleccionados, perenniza los mismos en un clima de conmovedor entendimiento, transido de una particular ternura. En el abandono en que los objetos siempre caen —como los hombres—, hay para esta joven artista, de la que fueron maestros Antonio López, Guíjarro y Barjola, cierta conquistable temperatura. La soledad devoradora, último resumen de casi todo lo existente, comunica a la pintora, como confidencia no muy desgarrada, lo que luego va a traducirse en tensión particularísima de su mundo formal. El tiempo, que para los hiperrealistas desgarrados supone desequilibrio, tortura y, en el mejor de los casos, ceniza desprecia-



ELSA DÍAZ JURADO.

ble, para Elsa Díaz Jurado tiene algo de definitivo revelador, lleno de caudales aprovechables. Encontrándonos, como consecuencia en su pintura, esa serie de **últimas palabras**, en absoluto muertas, con las que esta plástica madrileña, nacida en 1948, construye los ámbitos melancólicos más bien que dramáticos, susurrantes en vez de quejumbrosos, sobre los que se levanta su pintura estremecida, sensible, enemiga en todo momento de lo que llamaríamos descompuesto.

Las "últimas palabras" que la realidad somete a la consideración de Elsa Díaz Jurado, corren, sin embargo, un peligro a la hora de la integración expresiva: cierto estampismo, del que la artista debe huir si no quiere superficializar sus pretensiones. Quien en "El portalón" se comporta de forma analítica, y en "Objetos nada más", enredada, a nuestro modo de ver, en consideraciones extrapictóricas, donde nos resulta más acordada con sus íntimos propósitos es en los cuadros titulados "David en su jardín" y en el llamado "Hacia la tarde", porque es en ellos, dentro, claro está, de sus límites, donde alcanza las mayores cotas expresivas, sin traicionar lo más mínimo su propósito conceptual. El gran problema no está en elegir el tema inicial de sus creaciones, sino en procurar que las mismas se resuelvan en órdenes pictóricos donde no se utilicen como valores complementarios sentimentales perniciosos y contrastaciones deseosas de al-

canzar significaciones no siempre limpias. Cuando un artista entiende las últimas palabras de un paraje inadvertido o de un objeto olvidado con el pulso lírico con que Elsa Díaz Jurado los entiende, acierta siempre que se vale de su misteriosa temperatura para integrar la solución expresiva pretendida, y quizá **se pasa** —a pesar de que pictóricamente no llegue— cuando todo lo que entra en la suerte de un tratamiento ennoblecido por un último sentimiento, puede ser víctima de este sentimiento y de la excesiva consideración sentimental de la autora. En la muestra últimamente celebrada por la pintora que nos ocupa, dividiéndola en tres partes, preferimos en primer lugar aquella en que, en vez de perderse en espectacularidades siempre negativas, la pintura se encuentra ante motivos más descifrados que físicamente definidos. Y consideramos menos importantes las dos que componen cuadros en los que la habilidad unas veces y el recurisismo en demasiadas, intentan pasar como resultados plenos los que honradamente no lo son. Lo olvidado, en la obra de Elsa Díaz, se acredita, claro está, por el misterio que las formas ponen de manifiesto cuando, en vez de conferirle un falso prestigio, descubren en él caudales importantes. Porque lo que importa en una obra que trabaja con restos, con finales, etc., es lo que la misma descubre en ciertas realidades cuando, a fuerza de entenderlas líricamente, legaliza su última riqueza.

El realista patético deriva, por una especie de terror, valores que la realidad muchas veces oculta. El realista lírico, como Elsa Díaz Jurado, tiene que descifrar en sus obras estremecidas, particularmente cálidas, lo que, cuando no queda suficientemente liberado, aparece sepultado por el recurso, por el oficio, por una engañosa habilidad. Siempre que esta joven pintora se acerca a la vida con el estremecimiento a que la obliga su lírico concepto, los resultados expresivos hay que apuntarlos en un haber positivo. Cuando, por el contrario, la pintura **fuerza** líricamente verdades inmaduramente descifradas, lo que tenemos ante nuestros ojos carece, desde nuestro punto de vista al menos, de suficiente valor. Porque no se trata —y Elsa Díaz Jurado lo sabe— de ponderar un lugar perdido, por ejemplo, hasta convertirlo en un imposible, magnífico lugar del mundo..., sino de convencer líricamente, por el honesto funcionamiento formal y hasta donde el concepto debido lo permite, que ese lugar perdido, enemigo de toda espectacularidad, de toda trampa, puede ser, cuando un artista libera la extraordinaria riqueza que en él late, motivo más que suficiente para que quienes nos valemus de la pintura como un encaminamiento a lo pleno, añoremos, precisamente en la medida de lo posible, la misma plenitud.

ENRIQUE AZCOAGA



FLORENCIO GALINDO

CRONICA DE LA VIDA CALLADA

"Después, acérquese a la Naturaleza. Entonces trate de expresar como un primer hombre lo que ve y experimenta, y ama y pierde. Por eso, sálvese de los motivos generales yendo hacia aquellos que su propia vida cotidiana le ofrece; diga sus tristezas y deseos, los pensamientos que pasan y su fe en alguna forma de belleza. Diga todo eso con la más honda, serena y humilde sinceridad, y utilice para expresarse las cosas que lo circundan, las imágenes de sus ensueños y los temas de su recuerdo. Si su vida cotidiana le parece pobre, no la culpe, cúlpese usted; dígame que no es bastante poeta para suscitar sus riquezas. Para los creadores no hay pobreza ni lugar pobre, indiferente..."

Tan certeras consideraciones pertenecen a una de las "Cartas a un joven poeta", de Rainer María Rilke, y enmarcan el catálogo de la reciente exposición de Florencio Galindo en Madrid (galería Egam). No hay pérdida en ellas: proponen los puntos capitales para una larga y fructífera reflexión en torno al arte, en torno al sutil mecanismo que moviliza y en el que se evidencia el acto de creación. Y, por supuesto, ayudan a comprender las claves por las que se hace forma, adquiere jerarquía, se singulariza, en el suave viento pictórico que agita su atmósfera, el llamado nuevo realismo español.

Nada es pobre..., recuerda Rilke. La carga de veracidad que alberga tal pensamiento significa toda una contestación a cuanto y

cuantos en la historia del arte han vivido, o viven, meticulosamente pendientes del espectáculo. De la trama del relato: la acción, el desarrollo, el desenlace "festivos". Una disposición expresiva que centra la calidad de lo narrado en la acumulación del dato; una propiedad exterior al fin, o sea, transitoria. La crónica de la pintura se ha decantado, en gran medida, hacia una bacanal del signo. Todo en ella es traducible a cifra, a número, a relación gravitatoria en el espacio. A composición. El vicio de parcialidad que así se manifiesta es flagrante. Porque, ¿para cuándo dejar el testimonio de las cosas comunes? ¿Y el asombro del artista? Su capacidad de admiración, es decir, su capacidad de ver, ¿ha de estar sólo provista por magnitudes de "lo brillante" alertadas en el rostro inmediato de los objetos? Cúlpese usted, cúlpese usted...

Sería, pues, peligroso hacer un balance de la obra de Florencio Galindo —su concepto, su técnica, su lenguaje, en suma— administrando la cualidad de comunicación que sus formas en el cuadro nos proponen. El resultado concluiría muy pronto. Una nómina plástica a establecer daría, más o menos, lo siguiente: lavadero, puerta, pared, baldosa, caja, alambre... Pero es que con ello habríamos tergiversado una intención, supuesto que tales cosas constituyen un medio para la transferencia de un plano ulterior. Florencio Galindo lo ha de-

nominado "el mundo de un perro", real y concretísimo incluso en la evocación de una ausencia. No se trata —sólo— de la película, de la correlación de una serie de hechos con el perro como protagonista, sino de la fijación de unas situaciones morales —si cabe emplear el término—. Aquellos objetos, aquellos signos definen un ámbito, que únicamente quedaría en eso si no lograra trasladar —como lo logra— la consecuencia superior de una circunstancia de vida frente al hombre. Lo que el perro ve y el "cómo" en el que es visto. El silencio hiriente de una existencia callada, arrumbada; la cegadora luz de las sombras; el universo infinito que la costumbre puede edificar aun estando constreñida por el muro; la opresión de ese universo y la resignación ante él. Todo esto —argumentos esbozados sólo para una meditación más trascendente— no pertenecen a lo "imaginado", no está sublimado, distorsionado por la fábula. Es realidad. Palpable, también, o principalmente, según los niveles del sentimiento. Y hacia ella orienta Florencio Galindo su posibilidad "estilística", de saberse la nervatura que sostiene el oficio. Pero conducida por un aliento poético, en el cual, como afirmaba Rilke, se percibe la presencia del arte. No existe arte si no hay vida en medio, si el artista no es capaz de detectar otras escalas, otras intensidades de sonido.

MIGUEL LOGROÑO

JULIO PRIETO NESPEREIRA

La galería Kreiser ha presentado una gran muestra antológica de Julio Prieto Nespereira, a lo largo de la cual el espectador puede apreciar una de las dimensiones importantes de la trayectoria artística de una de las personalidades más interesantes y activas en la historia del arte español contemporáneo.

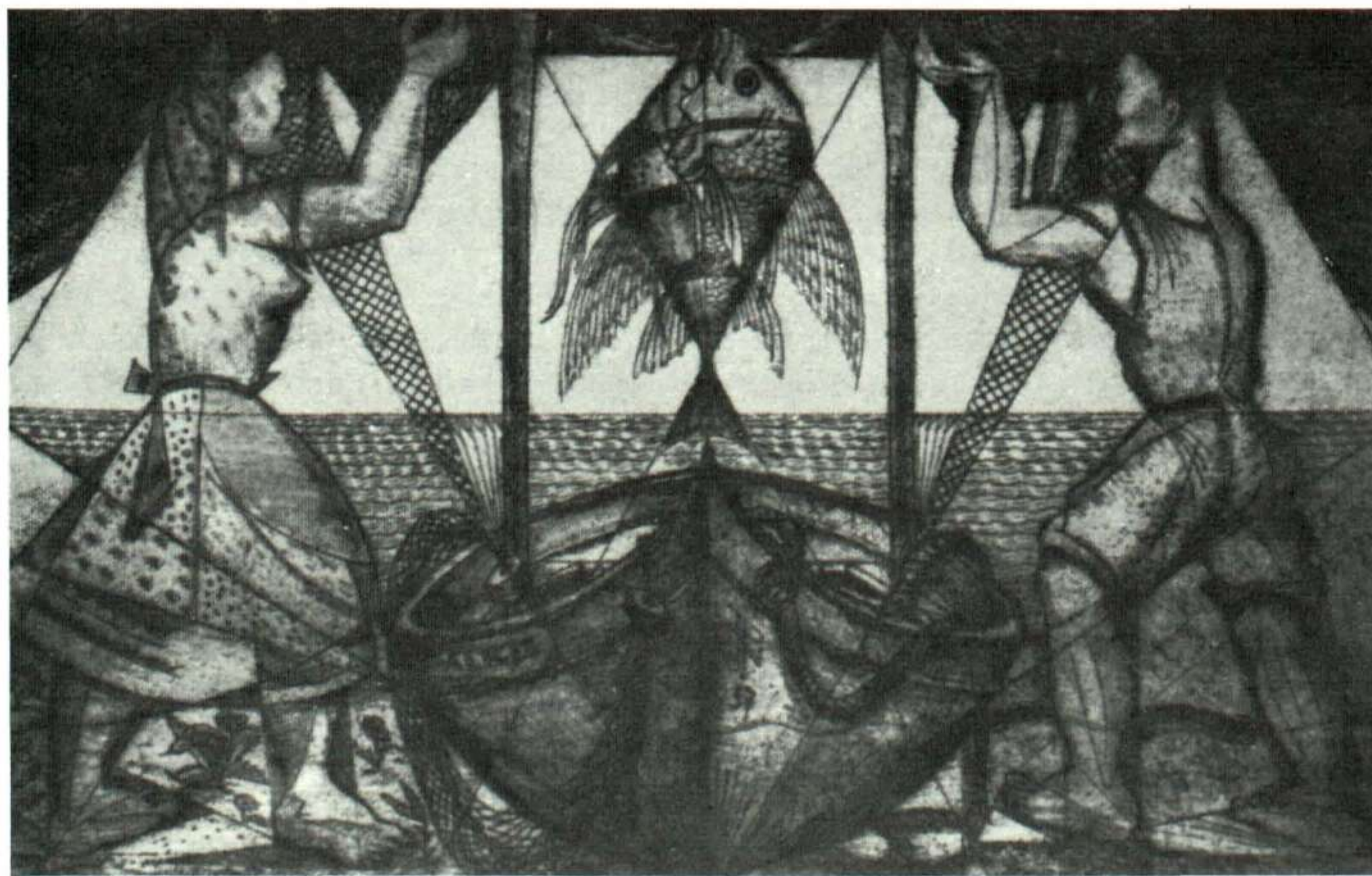
Prieto ofrece una multiplicidad de perspectivas: en primer lugar, como extraordinario grabador, tanto en el desarrollo de las técnicas tradicionales, sobre todo el aguafuerte, como en la realización de experiencias que buscan una renovación general en las artes del grabado. En segundo término, Prieto es en ocasiones un excelente escultor que afirma un lenguaje renovado de gran apoyatura técnica, caracterizado por la gran delicadeza en la ejecución, los postulados sobre los que recae su obra y la sensibilidad con que está llevada a cabo. Por último, la pintura de Julio Prieto es en muchas ocasiones la estampa viva y colorista que descubre aspectos de su región gallega, del mundo americano en el que ha vivido muchos años, o realiza fecundas incursiones por los géneros tradicionales dentro de un gran rigor de composición y un contenido expresionismo.

Pero toda esta dimensión, que bastaría para justificar una tarea artística y para convocar cerca de la personalidad de su realizador un enorme interés, está completada y refrendada

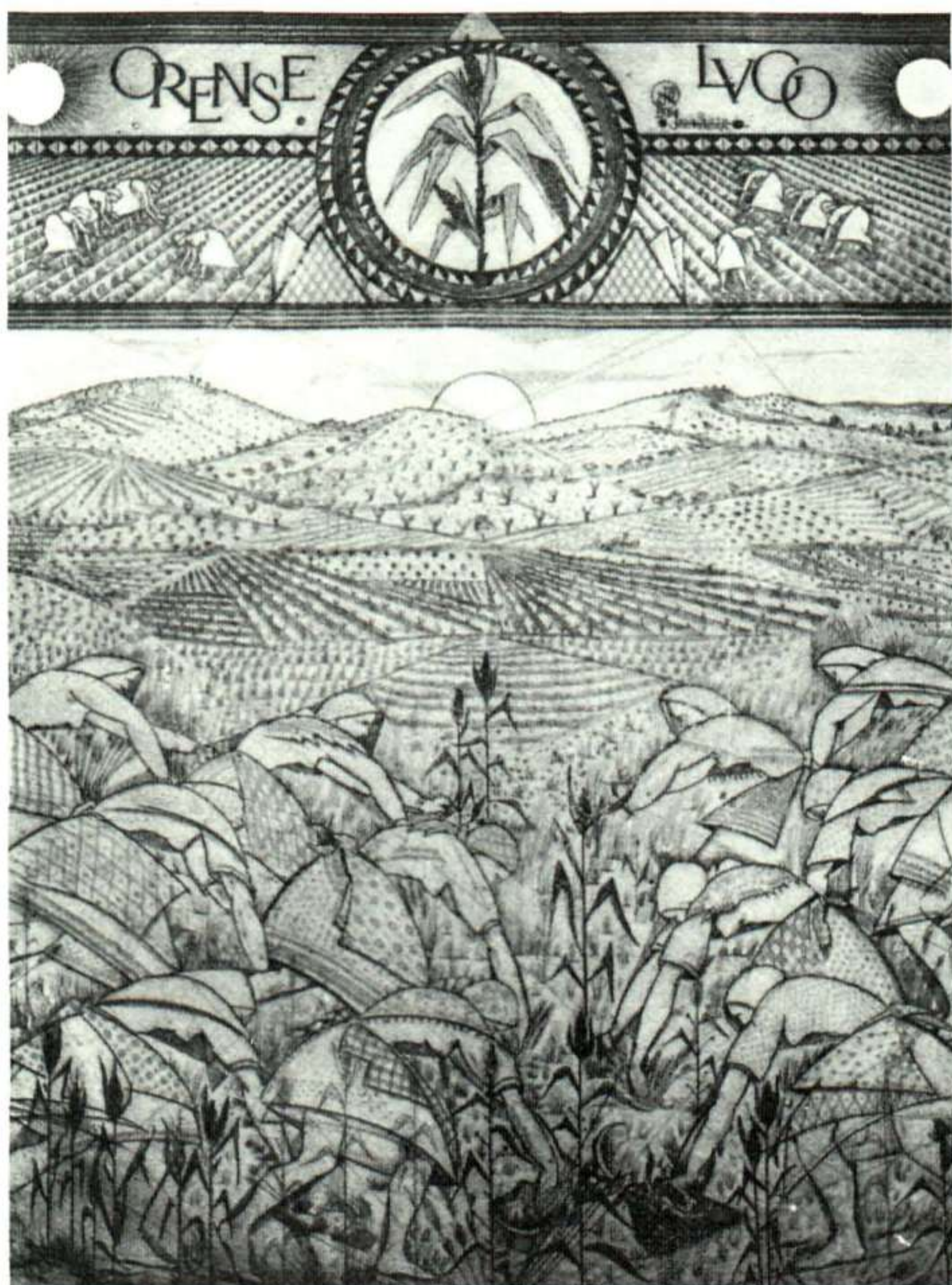
por una tarea activísima como promotor del arte contemporáneo y particularmente el grabado, aspecto este en el que Prieto ha llevado a cabo una labor importantísima en la Agrupación Española de Artistas Grabadores, de la que fue elegido por unanimidad presidente en 1932, en la creación y dirección de los Salones de Grabado, en la tarea docente en la Escuela Nacional de Artes Gráficas y en diversas Universidades americanas, en la promoción del Museo Nacional de Grabado y en la organización de diversas exposiciones que, reuniendo obras de algunos de los grabadores más importantes de la historia del arte español, han llevado nuestro grabado por diferentes países.

En esta doble vertiente como artista y como promotor cultural, Julio Prieto Nespereira se ha afirmado como una de las figuras más destacadas y, al mismo tiempo, de las que han hecho posible el gran florecimiento del arte de hoy. De su ejemplo y de su magisterio directo han surgido numerosas promociones de artistas grabadores que constituyen uno de los grandes núcleos del arte español de nuestros días.

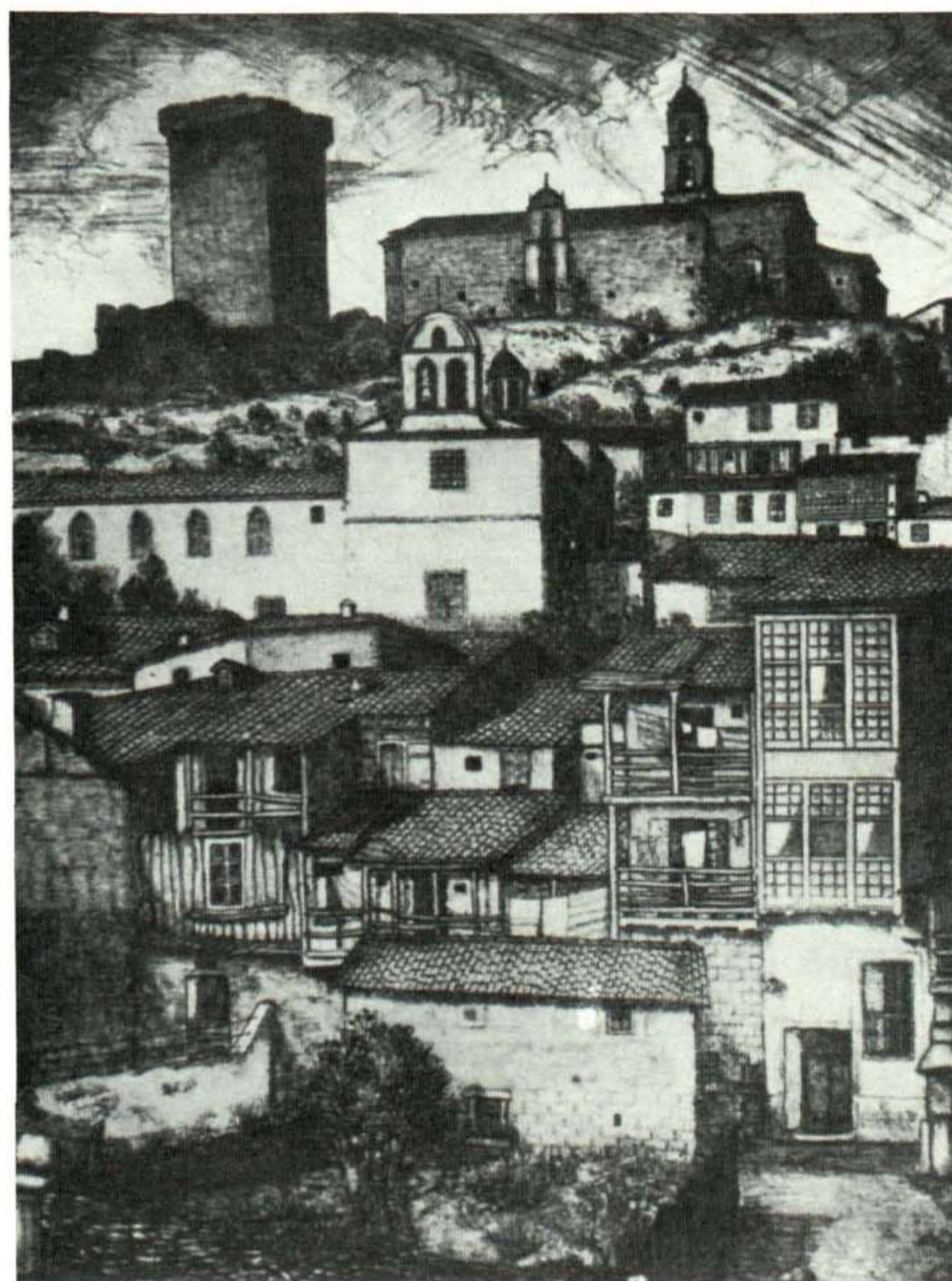
Las galerías Kreiser han convocado esta exposición como un gran homenaje al artista, presentando una panorámica general de toda su obra, que atiende tanto a exponer sus obras de corte tradicional, en las que el aguafuerte se pone al servicio del paisaje o del retrato y sus nuevas experimentaciones,



COMPOSICION MARINERA.
AGUAFUERTE.



MUJERES DEL CAMPO GALLEGO. AGUAFUERTE.



MONFORTE DE LEMOS. AGUAFUERTE

en las que agota numerosos caminos de experimentación en el grabado, obteniendo unos resultados realmente excepcionales.

Una parte de la exposición viene constituida por un recuerdo a la tarea que el artista ha llevado a cabo en la plasmación y evocación de su Galicia natal y demuestra en qué medida, sobre una temática muchas veces explorada por grandes aguafuertistas españoles, Prieto Nespereira sabe extraer las enseñanzas de una nueva perspectiva y desvelar los poderes de una imagen distinta. El color, el trazo, la delicada realización de cada prueba de estado con un riguroso sentido técnico y un amoroso cuidado, convierten esta fase de la tarea del artista orensano en un punto destacado de la historia del grabado contemporáneo.

La segunda dimensión de esta obra gráfica de Prieto Nespereira está marcada por el profundo interés investigador y por la búsqueda de una estampación más moderna que trascienda muchas de las fronteras técnicas e ideológicas que el grabado ha encontrado en su desarrollo a lo largo de los tiempos. El color, el vigor y la estampación, la búsqueda de efec-

tos formales y lineales, la sabia administración de los materiales y las energías que contribuyen a hacer el grabado, están ampliamente desarrollados en esta trayectoria, en la que símbolos de llaves y de peces, de estrellas y de rejerías, están espléndidamente utilizados, abriendo a este arte de todos los tiempos una dimensión no ya experimental, sino de afirmación y despliegue totalmente moderna y renovadora.

A partir de esta etapa más reciente en la tarea de Julio Prieto Nespereira, se puede hablar de un lenguaje universal del grabado español y de un sentido absoluto de la obra grabada; uno y otro rasgo están profunda y entonadamente evidenciados a lo largo de estas obras de brillante concepción, de profunda inspiración y, sobre todo, de cuidadosa exigencia y preparada realización. Por todo ello, el homenaje que las galerías Kreisler han tributado a Julio Prieto Nespereira es una fecha que hay que recordar en el discurrir del grabado español de hoy.

RAUL CHAVARRI



ALFAREROS DE SAINTONGE

El Museo de Arte y Tradiciones Populares, de París, ha presentado durante tres meses una exposición de notable interés, que ha venido a subrayar la campaña oficial de ayuda a la artesanía, fomentada por el propio Presidente de la República: "Alfareros de Saintonge-Ocho siglos de artesanía rural" ha sido el tema clave para una apasionante labor de investigación llevada a cabo por especialistas de arqueología, de geofísica, de etnografía, de antropología, etc. Trabajando en equipo durante cinco años, esos expertos han logrado analizar las condiciones de funcionamiento de aquella actividad, localizada en la región de la Charente, y dejar claramente reconstituida la historia de su excepcional desarrollo durante ochocientos años.

El interés fundamental de la cerámica en la arqueología es que no sufre

prácticamente ninguna alteración y que se encuentra fácilmente traza de su uso. Por lo que respecta a la Edad Media, estos hallazgos son importantes, sobre todo por su valor incomparable como dato en el planteamiento de los factores de producción de una sociedad determinada. Las formas, según la función utilitaria, reflejan unas necesidades, unas costumbres, unos gustos, y las variaciones regionales pueden ser altamente reveladoras; la densidad de los talleres permite deducciones acerca de la concentración económica; la expansión dentro y fuera del ámbito nacional aporta indicaciones sobre la actividad comercial y el intercambio exterior, y así en todos y cada uno de los factores estudiados.

Incluso la observación de los restos de fabricación y la importancia de su volumen proporcionan elementos de

juicio primordiales que casi ninguna otra materia puede ofrecer (los desperdicios de metal y de vidrio, por ejemplo, se refunden en los hornos, los objetos de madera estropeados van al fuego, de la artesanía textil no se conserva prácticamente ningún resto). Por otra parte, no es difícil descubrir la traza de los talleres y los hornos que guardan siempre vestigios elocuentes. El Museo de A. T. P. expone abundante material fotográfico y varias maquetas que reconstruyen con todo detalle los emplazamientos y sistemas de fabricación en aquella región de Saintonge, tan rica en testimonios.

¿Cuál fue esa producción que se mantuvo durante ocho siglos en pleno auge? ¿Cómo trabajaban aquellos artesanos en una especialidad de alfarería que luego se diversificó radicalmente? ¿Por qué motivaciones evolu-

cionó desde unos objetos puramente funcionales de calidades finas a la tinajería tosca y a la decoración superficial? Investigaciones son éstas que el equipo de expertos está profundizando y de las cuales han mostrado ya interesantes informaciones y una selección de cacharros de cocina, servicios de mesa, recipientes para conservar bebidas y alimentos, placas decorativas y funerarias.

Más que una bella exposición de objetos —aun con haberla conseguido—, lo que perseguía el museo era presentar la planificación de un estudio cuyas deducciones sobrepasan con mucho lo que expresan las formas en sí y, en las distintas prospecciones, los trabajos continúan activamente. Hay que aclarar que este excepcional museo no se parece a ningún otro y constituye, con toda seguridad, uno de los acervos más ricos del mundo donde poder admirar y estudiar lo que el hombre ha producido y ha creado, por necesidad o por gusto, para su uso y su adorno, para el trabajo, para el esparcimiento, en nuestra actual civilización y referido más concretamente a Francia, que no es mal ejemplo del país medio rico en testimonios. En un edificio funcional de 12 plantas, situado al borde de las frondas del Bois de Boulogne, se han reunido cerca de un millón de piezas, clasificadas en miles de series, articuladas y colocadas según las más eficaces normas de la museología moderna. Arte y ciencia se conjugan maravillosamente para ofrecer un adecuado lugar abierto de presentación permanente, en la forma más clara y sugestiva, al mismo tiempo que actúa un completísimo dispositivo de investigación, cuyos hallazgos, comentados y ordenados, se van exponiendo en ciclos sucesivos. La iniciativa y realización del Museo de A. T. P. se debe al eminente experto Georges-Henri Rivière, que sigue desarrollando una pasmosa actividad a sus ochenta años.

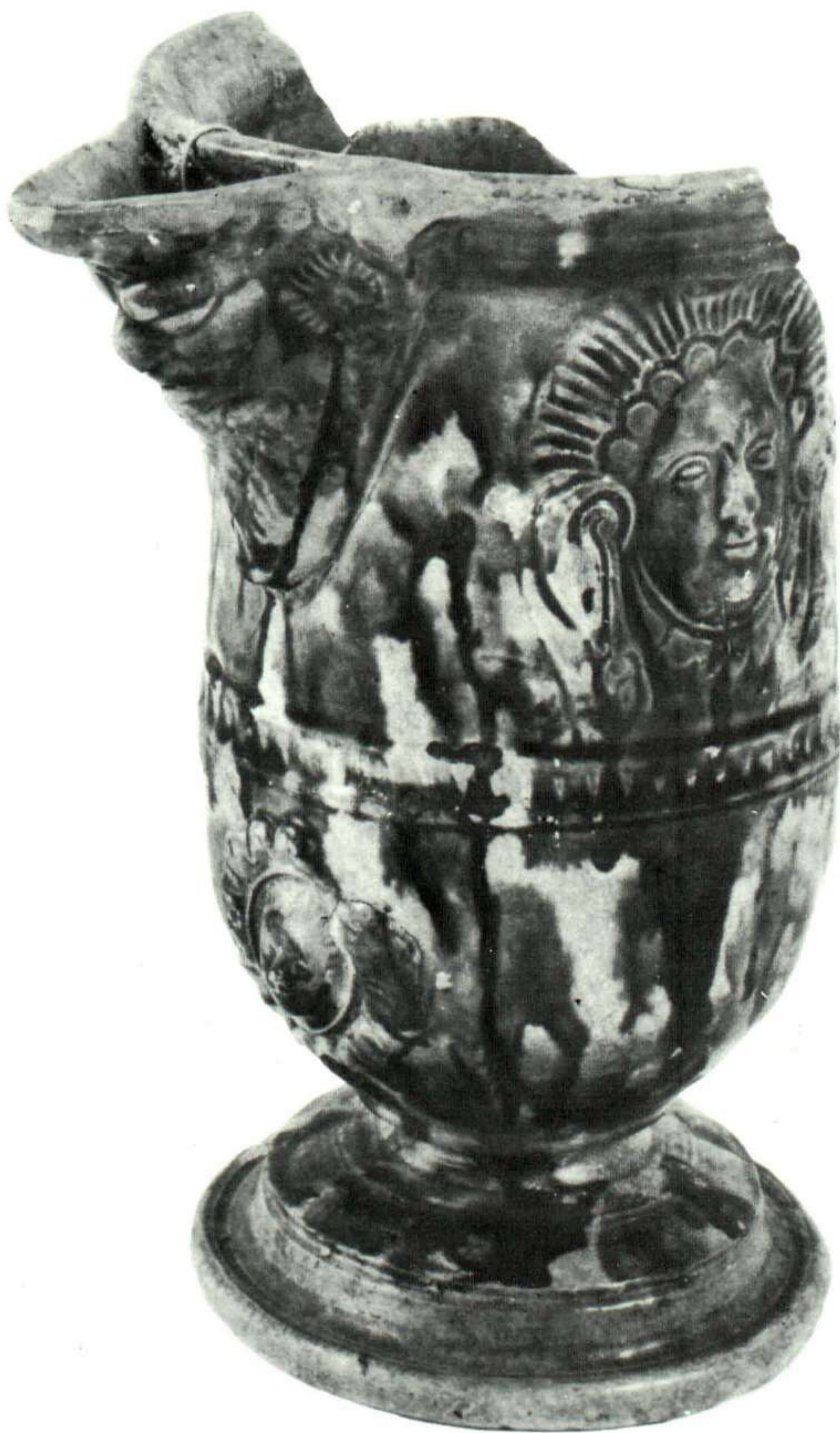
La ciudad de Saintes, capital de la Saintonge, poseía ya varios hornos comunitarios de cerámica en la época romana, pero hasta mediados del siglo XIII no se conoce la existencia de talleres de "poterie", y de 1320 data un documento relativo a la construcción de una capilla destinada, precisamente, a los artesanos por allí establecidos: la Chapelle-aux-Pots, nombre alusivo que quedaría como toponímico del lugar, centro de un radio de desa-

rrollo progresivo de unos 100 kilómetros cuadrados. La prospección sistemática del terreno *in situ*, desde avión y bajo los puertos cercanos, así como el expurgo de archivos y catastros, ha permitido estudiar la evolución de las técnicas desde la Edad Media hasta el siglo XX. No hace mucho tiempo todavía funcionaban algunas alfarerías que parecen haber sido abandonadas por algún brusco cambio de circunstancias, pues en ciertos casos se han hallado restos casi intactos de hornadas recientes o preparadas para la cocción. Las exploraciones subacuáti-

cas en el puerto fluvial de Port-Berteau (rio Charente) han permitido hallar un importante yacimiento de cerámica (siglos XIII al XVIII) y restos importantes de piraguas medievales probablemente destinadas al transporte.

La producción de las distintas clases de "poterie" más o menos usual se hizo siempre en Saintonge a partir de dos tipos de arcilla moldeable: para objetos relativamente delgados y frágiles, una tierra fina que daba un bizcocho blanco, algo teñido de rosa en ciertos casos, y otro barro de fuerte to-

JARRA EN LOZA VIDRIADA. MUSEO DE A. T. P.



nalidad roja, con el que hacían la mayor parte de los jarros y cuerpo básico de muchas formas, a las que se añadían adornos de la arcilla blanca. El torno movido a pie, que todavía se empleaba en el siglo XIX, fue introducido en Francia hacia 1500, extendiéndose su uso desde entonces. Ya en aquel entonces se fabricaban cacharros bastante finos y altos, lo cual implica un torneado perfectamente equilibrado y un trabajo cuidadoso. Desde mediados del siglo XVI parece haberse adoptado la doble cocción para el vidriado de bello color verde que caracteriza la cerámica de esta región y, si bien se trataba aún de una loza de uso corriente, abundaban los adornos de color, por medio de óxidos, y los motivos en relieve, sobre todo en las formas abiertas redondeadas, de grandes dimensiones —fuentes, platos, fruteros—, y en los jarros y toneletes de fantasía, que destacan en la fabricación del siglo XVII.

Diversos factores de índole económica, social y rural fueron dejando su huella en etapas que pueden localizarse con bastante precisión a través de una diversificación de los objetos. Una mayor actividad y extensión en los intercambios comerciales produjo, sin duda, influencias exteriores, mientras que la expansión de los centros urbanos modificaba las estructuras artesanas, atrayendo hacia las ciudades una concentración más densa de casi todas las manufacturas. En la tendencia que denota un mayor decorativismo es seguro que influyó el famoso ceramista, esmaltador y escritor Bernard Palissy, que casó en Saintes y experimentó allí sus innovaciones durante bastantes años. Más tarde, paradójicamente, fueron los tejares y la fabricación de tinajas y de baldosines lo que conoció mayor auge, prolongándose hasta los albores del siglo XIX este retorno a una artesanía bastante tosca y funcional.

Los hornos y talleres que se conser-

van hoy en Saintonge, más o menos en ruinas, no se remontan más que a mediados del siglo XV y de alfarería sólo subsisten tres en pie. Uno de ellos ha funcionado hasta 1925: el "atelier Machefer", que ha aportado a los investigadores preciosos datos para reconstruir un pasado tan cercano aún en el tiempo y, sin embargo, tan lejos de nosotros en muchos esenciales aspectos. De las técnicas y usos, de las formas y evoluciones presenta la exposición muy interesantes ejemplos, explicados con abundantes precisiones gráficas que resaltan las peculiaridades de trabajo de aquella artesanía que no es ya, casi, más que vestigio arqueológico.

Sin embargo, aquellos talleres de Saintonge habían abastecido en cantidades considerables a muchas regiones del país y habían exportado, desde el siglo XII, a Inglaterra muy particularmente y, más tarde, a las colonias francesas de América. Puede asegurarse que del 30 al 50 por 100 de la loza utilizada en Canadá y en la Louisiana durante el siglo XVII procedía de Saintonge y restos suficientemente conservados han sido hallados en las tumbas de los indios Tonica, en 1970 (prospecciones de la Universidad de Harvard). Estos descubrimientos han conducido al estudio del tráfico comercial marítimo y de las modalidades de preparación, transporte, explotación económica, etc., es decir, otros tantos datos históricos aportados al profundo análisis que prosiguen los expertos del Museo de Artes y Tradiciones Populares. Las décadas de 1830 a 1850 marcan el apogeo de toda esta "poterie" francesa y la decadencia se precipita casi inmediatamente, fulminante, irreversible, coincidiendo, claro está, con la revolución industrial.

He aquí una exposición particularmente instructiva, que se presta a reflexión. A poco que analicemos el fenómeno evolutivo de la alfarería de



UN VIEJO ALFARERO EN UN TORNO PRIMARIO.

Saintonge, la cuestión se plantea: la actual sociedad industrializada, ¿sería todavía compatible con una artesanía rural? Por ejemplo, como en este antecedente concreto, una loza de uso cotidiano. Y situando la hipótesis en la práctica ya, según la situación actual, hay que empezar por considerar si las manufacturas alfareras de hoy producen cacharros realmente funcionales, que respondan a necesidades concretas. Cuestiones que tal vez pueden parecer simplistas, pero que cobran en este momento una especial importancia en Francia, donde el Gobierno ha decidido un "Plan de Redressement de l'Artisanat" que es como un primer, saludable, toque de alarma, de indudables repercusiones. (A este tema dedicaré un próximo artículo.)

MARIA FORTUNATA
PRIETO BARRAL

AERONAVES, TRENES Y ARTILUGIOS

DE

ANTONIO LORENZO

El tren de la felicidad no tiene hora de partida. Hay que tomarlo en marcha y adecuarse al traqueteo que producen sus ruedas irregulares, que no caminan sobre raíles uniformes. Es un tren imaginario, que se desliza sobre pequeñas ondulaciones. Si nos aventuramos a seguir su recorrido, atravesaremos paisajes íntimos, montañas, espirales, construcciones numéricas, garabatos, flechitas perdidas y fugas de redondeles, de prismas y paralelepípedos. Si por el contrario, queremos acudir a la "cita con el más allá", habremos de ascender a un espacio aéreo en el que se encuentra un artefacto mecánico cuyo objetivo vislumbra naves extraterrestres, parámetros, punteados o tal vez satélites. También podemos detenernos, antes de iniciar uno u otro viaje, ante el "oratorio por las cosas perdidas", lírica conjunción de atmósferas salpicadas de briznitas, cúpulas, veletas y artilugios diversos.

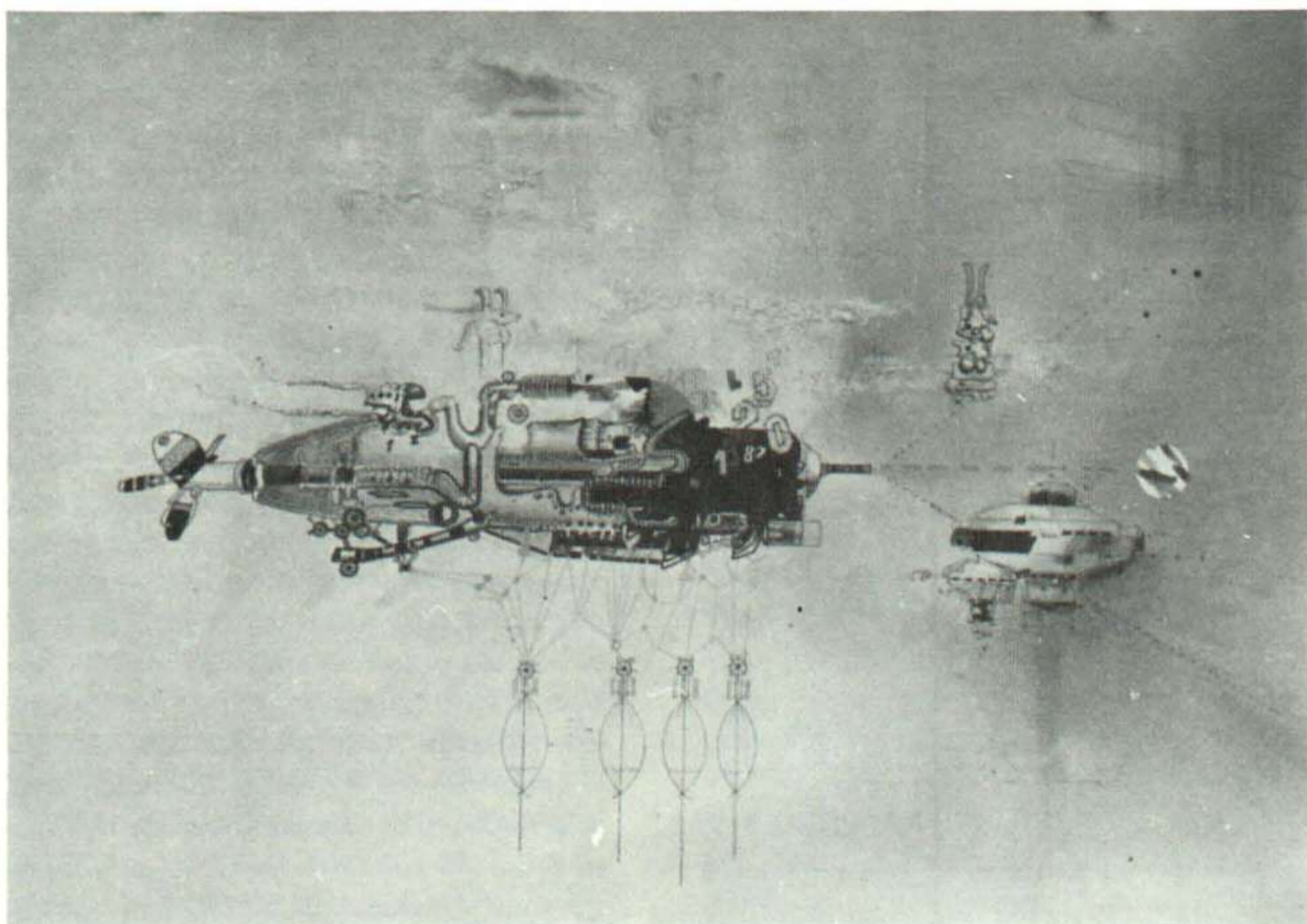
Antonio Lorenzo es el artífice de este conglomerado de signos y de máquinas que aparecen y desaparecen o se precipitan en sus cuadros-atmósfera, lugar de inserciones, desintegraciones y fugas, en el que confluyen especulaciones, idealismos y elementos desdibujados o bien precisos del espectáculo complejo que ofrece el mundo de la máquina, devoradora de espacios y tiempos, y que ha dejado en el alma del pintor impresas sus huellas indelebles. El artista nos muestra en estos lienzos, que contemplamos en su reciente exposición celebrada en la galería Kreisler Dos, su alma individual, impregnada de delicadezas poéticas, a través de una

obra que pone de manifiesto el valor emocional e intuitivo de su experiencia artística. En su pintura, sin embargo, el problema de la forma no es primordial, como no lo fue para Kandinsky o para Worringer y tantos otros, quienes vieron en la desaparición de la identificación objetiva la condición necesaria para aprehender una realidad interna, despojada de todo accidente de la visión tradicional.

Si en la obra de Lorenzo se hacen visibles, junto a otros elementos, diversos

artefactos mecánicos que hipotéticamente podrían servir al hombre en sus desplazamientos al ayer o al mañana, al acá o al más allá, ello no obedece a una intencionalidad objetiva. Por el contrario, forman parte de su mundo interior, lo que no es extraño si tenemos en cuenta que durante los últimos mil años la base material y las formas de cultura de la civilización occidental han sido profundamente modificadas por el desarrollo de la máquina. Pero hay algo todavía más inmediato, y es que si la

CITA EN EL MAS ALLA.





EL TREN DE LA FELICIDAD.

mecanización no es un fenómeno nuevo en la Historia, lo que sí es nuevo es el hecho de que sus funciones han sido proyectadas e incorporadas en formas organizadas que dominan nuestra existencia, y que si en su desarrollo creciente, tanto en la técnica como en la civilización, hay fuerzas que fueron anuladas o desviadas, esas fuerzas se manifiestan ahora en todos los sectores de la actividad y tienden hacia una nueva síntesis del pensamiento y a una sinergia en la acción. La máquina ha dejado de ser un sustituto de Dios, o de una sociedad ordenada, y en vez de que su éxito se mida por la mecanización de la vida, su valor se ha hecho cada vez más mensurable en términos de su aproximación a lo orgánico y lo vivo. ¿Puede entonces extrañarnos que el mundo de la máquina intervenga en los procesos del pensamiento, del conocimiento y de la creación, cuando ha pasado a ser un elemento más de la naturaleza externa que, sin duda, hemos aprehendido y hecho nuestros? Ocurre así que la pintura de Lorenzo, que rebosa delicadezas lírico-poéticas, no reproduce lo visible, sino que hace visible, simple y directamente, su propio mundo, un mundo individual que forma parte de la gran familia que integra el siglo XX, época en la que ha adquirido relevancia la búsqueda de la autenticidad individual co-

mo ventana fenomenológica valedera para todos y abierta a la verdad. Su pintura, más allá de toda identificación figurativa, pone de relieve al sujeto y a su experiencia subjetiva, clave y símbolo de la vida humana, es decir, la de la relación hombre-Naturaleza, hoy invadida por el creciente desarrollo técnico.

En materia artística, el espíritu de nuestra época continúa afianzándose en la abstracción, considerando abstracción no un movimiento más o menos amplio, sino un fenómeno generalizado, un lenguaje universal. Los lentes propios de nuestro siglo hacen que contemplemos toda obra de arte de acuerdo con datos abstractos, sea cual sea el grado de figuración o de no figuración, de representatividad o de no representatividad, que una obra determinada presente.

Pese a los elementos figurativos que flotan o se inscriben sobre sus fondos de color, la pintura de Lorenzo, por ausencia de otra realidad sensible, nos lleva a considerarla con valores extrínsecos a toda representación. Esto no significa que su abstracción sea anti-Naturaleza. En el campo interior de sus experiencias confluyen visiones naturales acumuladas desde la infancia, junto a sensaciones visuales más señaladas que crean automáticamente símbolos que nutre el subconsciente y que no de-

ja de exteriorizar su arte. Ocurre, sin embargo, que si bien su pintura no suprime la Naturaleza, la ofrece de un modo distinto, ya que el pintor se halla instalado en el terreno de la interioridad, y entre él y la tela de soporte establece su coloquio. Aparecen así en sus superficies elementos reconocibles o sugere formas concretas; sin embargo, su expresión es totalmente libre y no compromete sino a la conciencia del pintor. No dudamos, por tanto, en calificar a Antonio Lorenzo de pintor abstracto, cuya obra permitirá al espectador de fértil imaginación interesarse en un mundo en el que aparecen y se hacen visibles determinadas seducciones de la infancia o del mundo de la técnica. Lorenzo, sin embargo, pertenece a la categoría de artistas encantadores que, como Klee, con sus "aldeas", "palacios encantados" o "fantásticas torres", o Cadoret, con su "ciudad alegre", son humoristas profundos y ágiles poetas, en cuya obra encontramos siempre alusión, aunque transformada, de aquello externo que lo inquieta o conmueve.

Si el impresionismo ha sido considerado como un arte fluido y continuo, opuesto al cubismo, como discontinuo, podemos pensar que la pintura de este artista se halla en sus antecedentes más próxima al segundo que al primero. Pero ocurre que la tensión que establece el expresionismo abstracto del color, los signos no significativos y la delicadeza del dibujo que visualiza artefactos diversos, en definitiva, todo aquello que conforma la superficie de sus cuadros, se mueve en lo fragmentario y abierto, a la búsqueda de la fusión de continuo y discontinuo en la que confluye la física actual.

Su pintura no reproduce aspectos de una realidad mal llamada objetiva, y en el fondo parcial, sino que responde a un tipo más directo y completo de relación global con lo eidético. La obra se halla sometida a un orden propio y ostenta sus propias leyes autónomas. Ante ella, nuestro goce como espectadores no radica en percibir la representación de algo por intermedio de un temperamento, sino que asistimos a lo que en la intimidad del artista dirige las intenciones de la obra. Llegamos así a aprehender la esencia íntima de la obra, y asistimos al espectáculo de una personal creación, a imagen del Universo con el que el artista se muestra religado.

ROSA MARTINEZ
DE LAHIDALGA

MATERIA, ARTE Y ARTESANIA EN LA ESCULTURA DE CAMIN

La madera estaba ahí desde el principio y no necesitaba otros adornos que la belleza intrínseca de su naturaleza. Vetas oscurecidas, líneas formando elipsis en el interior del tronco, fibrosidad y texturas **informalistas** sin proponérselo; materia, en fin, propicia a la escultura: tanto como el mármol, en cuanto a bloque y posibilidad de ser desbastado, convertido en lo que la imaginación del artista entienda.

Joaquín Rubio Camín utiliza la madera y sus cualidades para una nueva serie de obras plásticas que ahora sí pueden llamarse esculturas porque responden a la génesis del vocablo en su sentido literal. (Asunto del que no creemos haga falta más explicación.)

Artesanía y arte son resultados deudores entre sí. La madera, como el mármol, la piedra y el alabastro son materiales milenarios en la vocación escultórica, tanto como el bronce y el hierro, seculares.

Utilizado más el último en la revolución estética del cubismo por su facilidad de trabajo en los planos, chapas, consecuentes con la idea de una nueva óptica es, desde entonces, material donde se afanan los profesionales de la plástica aunque las consecuencias han sido, salvo excepciones, obras de camino limitado —por la propia condición del hierro— y de factura poco brillante.

UNA MATERIA

No ha sido ese el caso de Camín, cuyos trabajos en el citado metal han sido y son impecables

de ejecución e interesantes de concepto. Estas mismas virtudes se trasladan, ahora, a su faceta literalmente escultórica con la madera. Así, su exposición en Kreisler Dos.

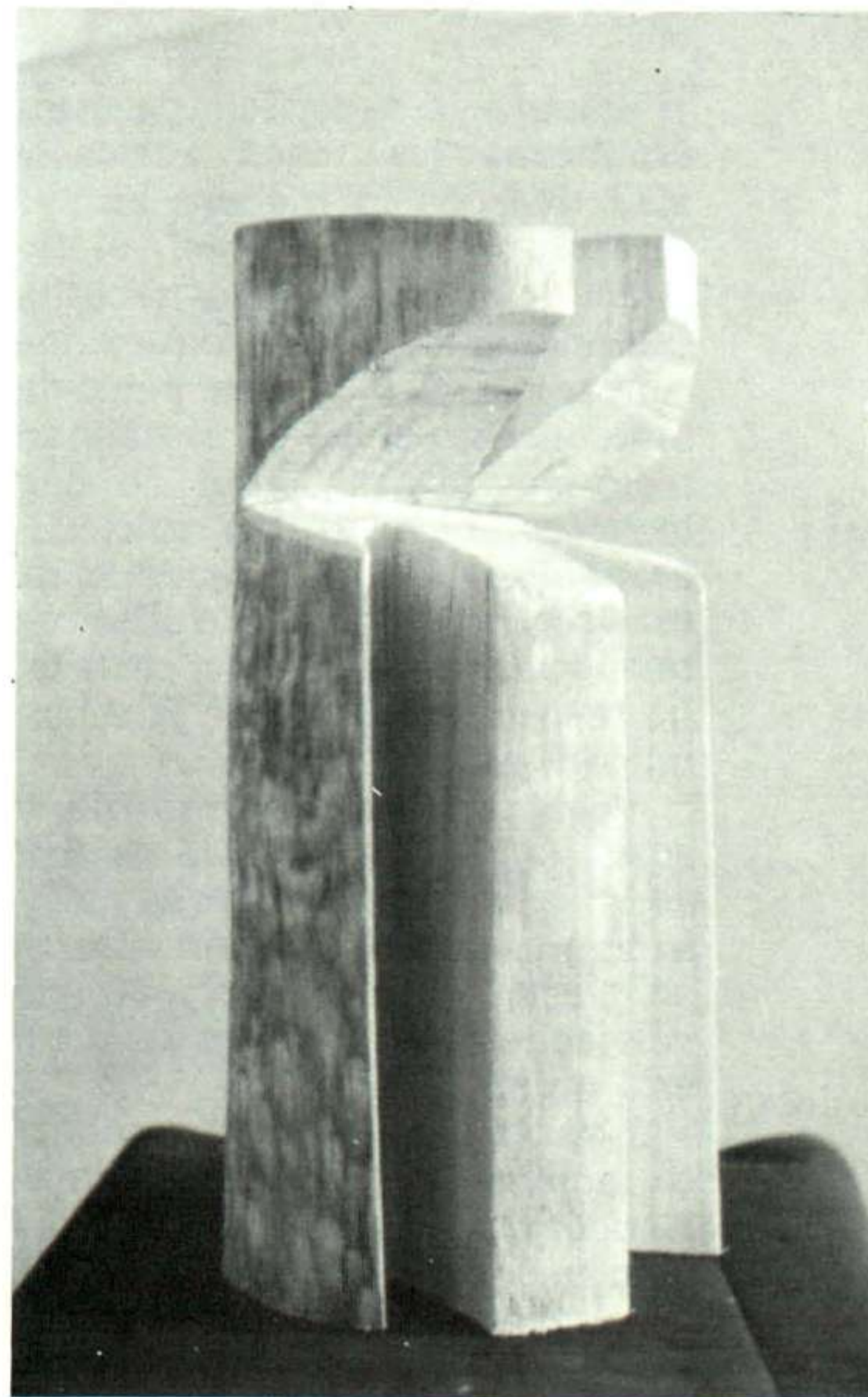
La madera se presta tanto en su flexible personalidad a que sea cubierta de oros y tintas ornamentales como a dejarla en su varia y atractiva tonalidad natural. Y para las formas, desde la inmutabilidad monolítica hasta el arrebatado concepto barroco y, por supuesto, la más impecable configuración geométrica. Elemental o suntuosa por diverso origen puede ser, además, sustitutivo de lo pictórico: por ello nos remitimos a las múltiples imágenes de sus tonos interiores y, por tanto, en sus cortezas.

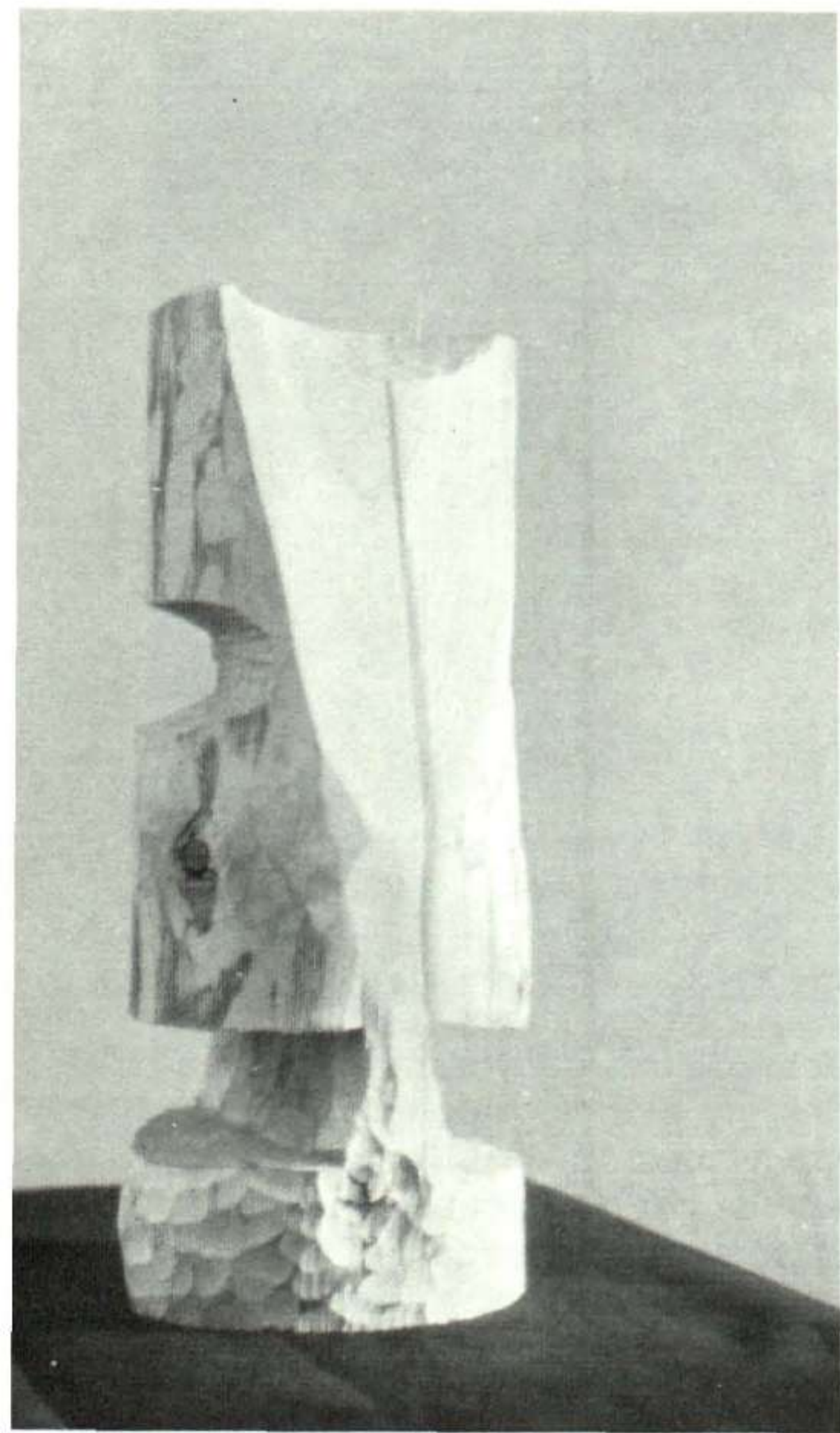
Camín trabaja el bloque, el tronco, respetando todo ello y encontrando para su imaginación creadora el cauce idóneo. Al recordar que el desde 1961 escultor fue desde 1947 hasta 1960 pintor, no nos parece equivocado concertar ambas actividades en la reunión de estas esculturas. Los cuadros de Rubio Camín pertenecían a una tendencia de carácter realista-social, si la memoria no nos falla, cuyos asuntos siempre tuvieron algo que ver con el mundo fabril, artesano —aunque tecnológico—, poco intelectualizado. Por otra parte —y tal vez la faceta menos conocida de Camín—, ha trabajado éste en objetos mobiliarios, como sillas, lámparas, mesas, utilizando el hierro, la madera, la arpillera, el papel y la enea: conoce, en fin, la personalidad de los materiales y

sus lecciones para empleos de más alta aspiración estética.

Las formas redondas, las angulares, el tronco vaciado en rectas gruesas y paralelas, la contraposición de volúmenes circulares y planos: todo está estudiado y medido en el equilibrio de ese lenguaje tan caro a la plástica actual de los espacios abiertos que permiten otra manera de contrastar lo concreto con lo intangible.

CARES. MADERA.





CEREZO. MADERA.

Salen a la superficie de estas esculturas los tonos varios y atractivos de la madera en sus diversas variedades. Así, el talento del escultor sólo necesita seleccionar aquellos bloques que convengan a la forma pensada tanto en esto como en su calidad pictórica natural. Aquí no hay barnices, ni mixturas colorísticas, sino la elegante sencillez de esas figuras rectilíneas o elípticas que, guardadas bajo la corteza, ha respetado, buscando la sensibilidad, el escultor.

Vuelven la gubia, el martillo y cuantos útiles necesita la técnica de la escultura a ocupar su puesto imprescindible. Camín artesano y artista, según pedía Morris volviendo a los orígenes del arte, está en su puesto.

Y su lenguaje escultórico abarca motivaciones de rango humanístico; entendiendo por ello esas figuras que pudiendo ser identificadas con su origen natural se revisten de la apariencia de una de-

cantación de la cultura asimilada y abarcadora de todas sus funciones principales: educación espiritual, respeto a las lecciones de la Naturaleza, quintaesenciada sencillez en el manejo de lo que se conoce y el cómo se aplica.

El ejemplo más evidente de lo que apuntamos es el bajorrelieve compuesto de figuras abstraídas de un alfabeto —a nuestro entender— y que se concretan en formas geométricas de relieve y cóncavas: nos referimos a la obra "Homenaje a Gutenberg". Y en la cual también observamos una suerte de alusión a la letra gótica, aunque interpretada según la tendencia **concreta**.

Cambia el signo de su inventiva el escultor para la figura de contrapuntos en el bulto y el plano, el último como fondo erguido y destacado sobre el que se aplica el trozo medio esférico, cortado en escalones desiguales armónicos, en la pieza titulada "Arlanza", una de las mejores de la muestra.

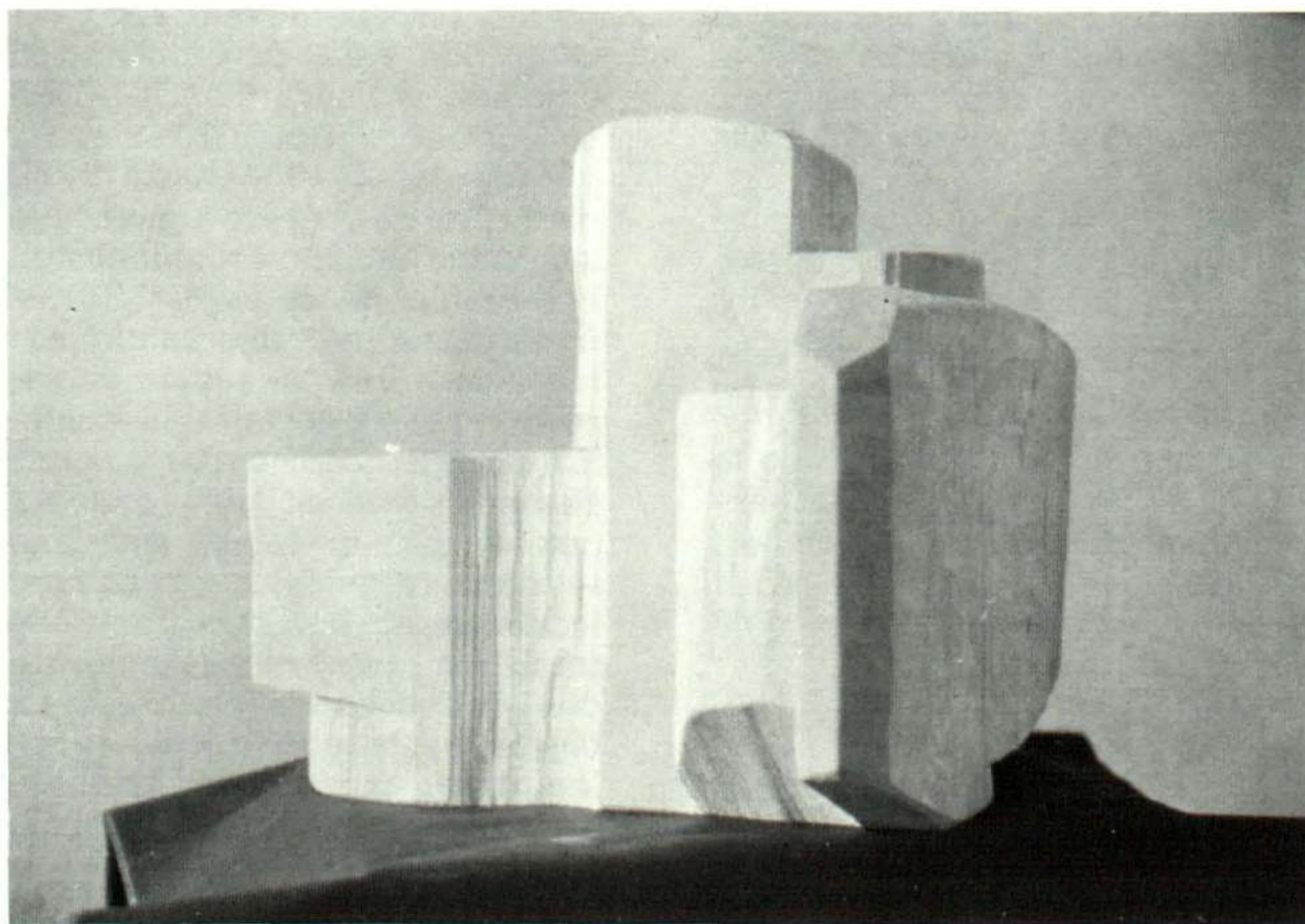
En "Cerezo" es el tronco estudiado en reflexión a sacar sus mejores cualidades originales. De ese modo se corta en diagonal desde su altura hasta menos de la base, por una parte; por otra se escalonan en cortes de medida casi azarosa —en apariencia— y

resultan varias figuras en una misma altura. Escultura-objeto que, además, podría ser de mayor tamaño sin perder ninguna de sus espléndidas proporciones.

Camín va por el camino difícil y lo logra en "Pienzu", enlazando un volumen cúbico de ángulos redondeados con otros de forma abierta que lo contiene abrigándolo, como una rara manera de expresión de fuerzas opuestas y, sin embargo, inseparables.

Y donde el escultor asturiano muestra esa cultura de fondo y visual a que antes aludíamos es en la más sencilla de forma y, como en la anterior, difícil, que se llama "La Tuerba". Es un tronco cuya base maciza se ha respetado y de la que surgen, formando una suerte de metafórico desfilaro, largos palos paralelos por donde la luz, el aire y el silencio dialogan, independientes y señeros. Nada más sencillo que esta especie de monolito rústico y asequible a cualquier entretenimiento del paseante por el bosque, pero nada más plenamente reflexionado y original por su peso estético en el que el hombre, vuelto a la verdad de una materia vulgar y al tiempo escogida, se enlaza con el profesional en ese vocablo tan raro que adjetiva escultura.

MUREL. MADERA.



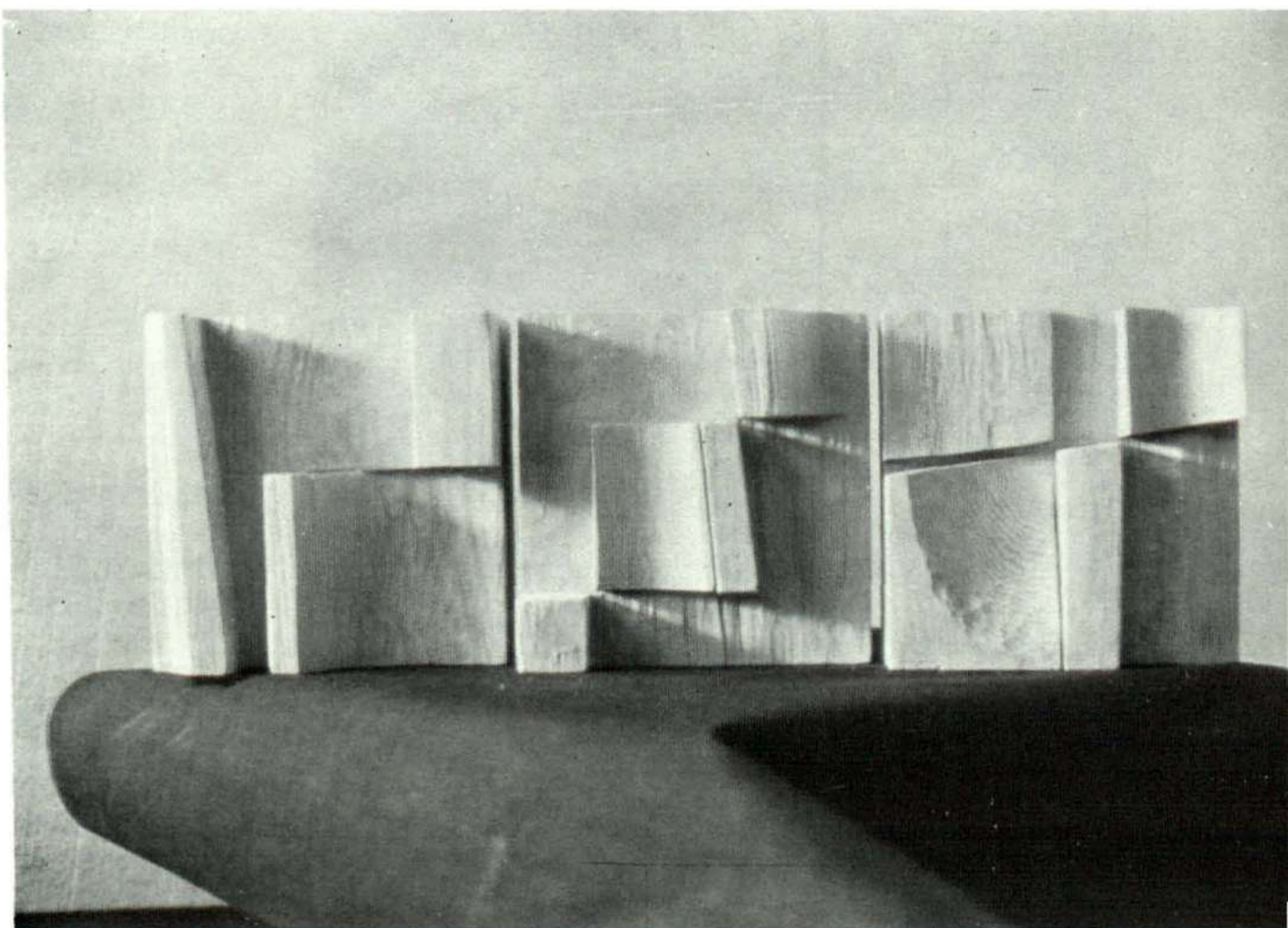
Y "Cares", que podría ser hermana de las torres arquitectónicas del ya mediado siglo XX. Pieza entera y vaciada en cortes verticales y horizontal se termina en una especie de techo amplio y abierto. Aquí las estrías de la madera parecen haber sugerido la forma o, al contrario, el escultor con idea previa ha logrado el encuentro.

En todas las obras Camín sigue la sugerencia de la materia con sus fibras carnosas y táctiles, con su superficie propicia al desbaste del que se logran pequeños mosaicos hondos y casi simétricos.

En resumen: una nueva faceta de Joaquín Rubio Camín de enormes interés por quehacer y por estética.

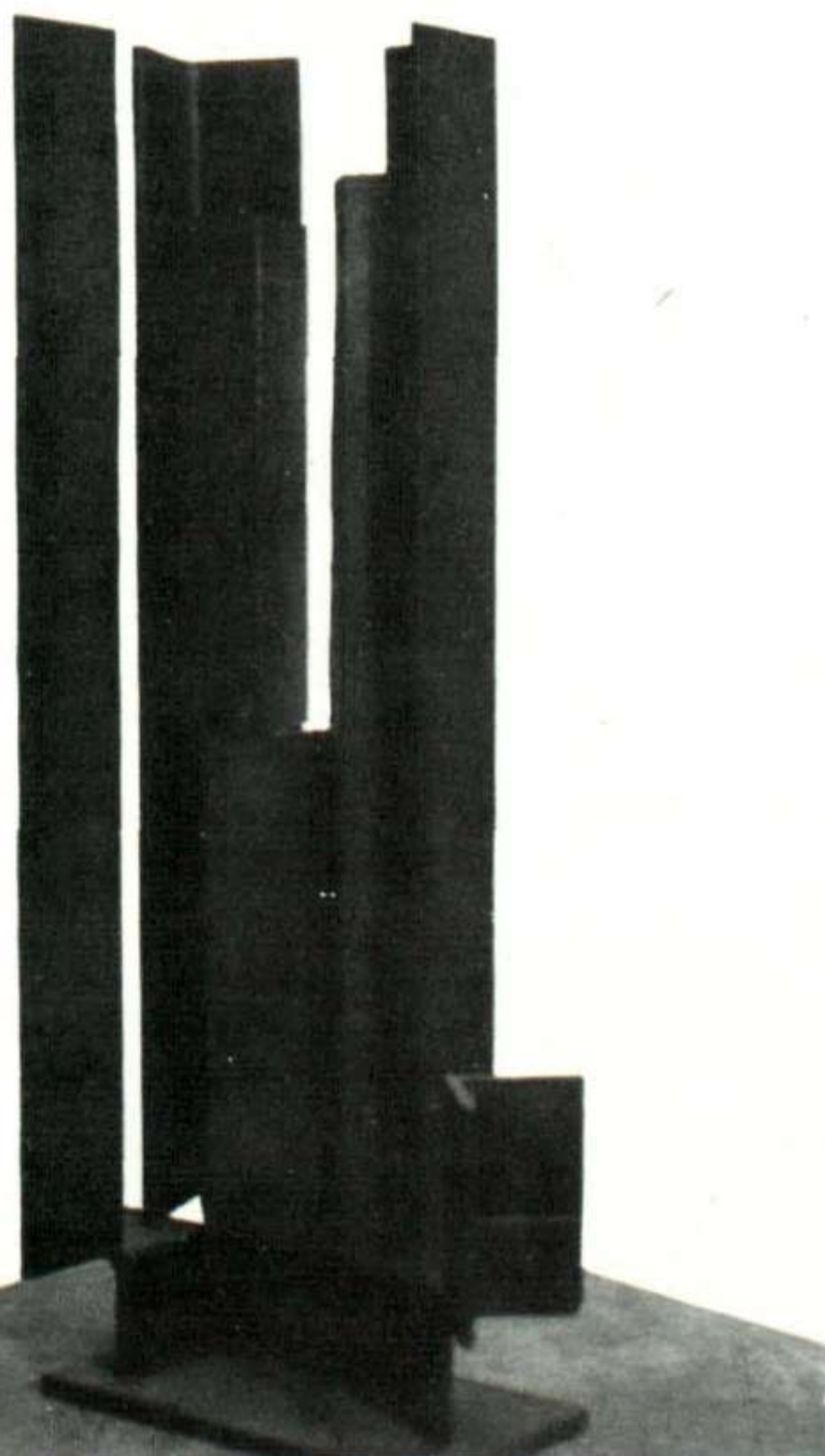
EL HIERRO

Junto a estas nuevas esculturas, la plástica de Camín ejecutada en hierro tiene similar categoría profesional. Menos dúctil que



CIES. MADERA.

HOMENAJE A LA AMISTAD. HIERRO.



la madera, pero excelentemente trabajada, esta serie de figuras se adscriben según la trayectoria correlativa a sus principios.

De las obras aquí presentadas, quizá la más categórica en concepto sea "Homenaje a la amistad", composición de ángulos de distintos tamaños contrapuestos; pertenece a esa idea de formas rectas ya constante —sea en alto o en postura horizontal— que caracterizan la mejor antología de los trabajos de Camín. Y, respecto a ello, destacamos la impecable ejecución de su factura, que tanto en el material de hierro como en la madera es una de las mejores de toda la producción plástica contemporánea española.

Volviendo sus ojos y su mente a la materia natural, Camín ha encontrado el germen de una nueva etapa que auguramos será la más genuina de su profesión y en la que su talento imaginativo puede explayarse como desde hace tiempo lo venimos pensando: aunque en nuestra consideración en silencio.

ELENA FLOREZ

LAS INTERPRETACIONES DEL COLOR DE NAVARRO RAMON

Juan Navarro Ramón es un artista en evolución continua. Cada nueva exposición es realmente nueva, distinta a las anteriores. Por supuesto, la calidad mática se continúa y acrecienta, pero la representación formal pasa por numerosos trances compositivos. Hemos tenido ocasión de volver a comprobarlo en su reciente exposición madrileña, celebrada esta vez en Propac. Sin rupturas gigantes ni torcimientos excesivos, es y no es idéntica mano la que traza formas figurativas y composiciones sin adaptación a la

realidad. Podríamos decir que esa mano interpreta sensaciones o estados anímicos propios de cada instante, por lo que difiere cada vez. El "caso" Navarro Ramón es múltiple por sus manifestaciones evolutivas.

Quizá lo que más llamaba la atención del espectador en esta última muestra del pintor alicantino era la interpretación del color. Y digo interpretación porque no se trataba de plasmar en el lienzo los valores cromáticos de personas, animales y cosas en sus gamas,



sino de interpretarlos de acuerdo con unos ritmos personales. Así como varían los colores según la intensidad de la luz, también cambian según el aprecio instantáneo que se tiene de ellos o de los objetos. Los desnudos, por ejemplo, quedan matizados por un tinte suave que les vela cualquier alusión erótica. Por su parte, los caballos que alguna vez animan los paisajes vemos que son caballos por la forma, pero el color pertenece a otra categoría de seres sin relación con esos animales concretos.

IMAGENES EN EQUILIBRIO

De modo que el pintor interpreta los colores según su saber y entender, sin afanes expresionistas. La imagen resultante queda equilibrada entre la esencia y la existencia de cada ser viviente o de cada objeto fabricado, con una tensión peculiar. Sin llegar a representar lo que solía llamarse paisajes del alma, nos enfrentamos a unas visiones o alucinaciones amables, agradables, que en algún momento determinado pueden inclinarse del lado del superrealismo incluso sin forzar, desde luego, la relación. El mundo apariencial se halla implantado dentro del mundo real y sus bordes se confunden; por eso resulta difícil intentar una catalogación de este pintor y de esta pintura salida de la realidad, pero inmersa en la irrealidad de las sensaciones. Las leyes quedan al margen, sin olvidarlas ni conculcarlas, pero sin sometimientos absolutos a sus postulados. El ser y el no ser se dan la mano sin agobios en esta atmósfera limpia de contaminaciones estéticas al uso. Queda demostrado que es suficiente con ello para conseguir la materialización ideal del espacio sin olvidar su asiento terrestre.

La coloración señalada proporciona al cuadro un aspecto de reposo hasta en las escenas que representan el movimiento; algo así como el vuelo inmóvil, por decirlo con una frase hecha. Sin embargo, el resultado total da idea de una rítmica interna como de ondas concéntricas que parten de la figura central y se extienden por el paisaje que la circunda. Contribuye también a lograr este efecto la frialdad de los colores suaves, de una discreción notable. La armonía del conjunto resalta el inmovilismo, claro está, y convierte a la pintura en la representación de un instante eterno. Así, al actuar con la sencillez lírica más acusada, el pintor proporciona al espectador la materialización de una escena sin tiempo, es decir, ajena a las transformaciones temporales; en sus telas será siempre primavera.

PRIMERO FUE EL COLOR

Tal vez en ese misterioso mundo de la ensoñación que proporciona al pintor los materiales predominantes, ahora más que antiguamente, pero también hace años, tal vez el tiempo no transcurre. Por eso rectifica la realidad para acomodarla a su intención y consigue asombrar al espectador con una quietud activa o con un movimiento perpetuo tan sutil que parece no alterarse nunca. De ahí que la peculiaridad de las telas firmadas por Navarro Ramón se encuentre en su interpretación de los colores. Probablemente los colo-



res se le imponen a las figuras, en vez de ser al contrario: primero es el color, que él interpreta como perteneciente a determinada figura —mujer, caballo, árbol, búcaro, etc.—, y después todo consiste en perfilar ese color dentro de unas líneas por lo general planas.

La solución al empleo del tiempo, por consiguiente, la encuentra en el fiel de la balanza de dos brazos desiguales: color y acción. El colorido frío inmoviliza el gesto de los personajes, lo eterniza. La composición queda así supeditada al color, casi como en las telas abstractas, a pesar de su figurativismo. La verdad es que Navarro Ramón ha pasado por una serie sucesiva de etapas estéticas, desde el puntillismo a la abstracción; el poso dejado por tantas búsquedas expresivas dentro de su particular manera de contemplar y entender la obra estética nunca le ha quitado la personalidad, pero ha centuplicado sus derivaciones dentro de una misma inquietud. A la crítica no le resulta sencillo clasificarle ni aun concluyendo en una etapa final receptora de todas las anteriores. Seguramente hay varias fórmulas distinguibles en una tela, tan válidas por separado cada una de ellas como en el conjunto al que llamamos cuadro, obra de arte, elemento estético, o como se quiera decir; en este caso, además, trozo de vida apresado en su instante más bello para eternizarlo. Y ya basta con ello.

ARTURO DEL VILLAR

EXPOSICIONES EN MADRID

Las exposiciones se agolpan en el recuerdo, y los catálogos, sobre la mesa, reclaman su inclusión y tratamiento en la crónica. Cuesta mucho ejercer la selección, y, sin embargo, no hay otro remedio. Son muchas las muestras artísticas desde la última crónica de exposiciones. Algo más de dos meses. La exclusión de alguna exposición no siempre se ejecuta teniendo en cuenta la categoría o la vigencia, el gusto del cronista u otra razón análoga. Hay veces que se excluye alguna muestra por su reciente encuentro en Madrid o en provincias. Las exposiciones de arte, muy proliferadas en la actualidad, no responden, como antaño, a algo nuevo que el artista produce y quiere comunicarlo para general conocimiento. Las exposiciones, hoy, ni siquiera responden a una misión difusora, cultural, del arte. Hay en el elevado número de salas de exposiciones y de muestras exhibidas un fondo comercial, porque, no hay duda, el arte se considera materia de consumo en la sociedad que vivimos. Los medios de difusión, aunque no todo cuanto desearíamos, dedican espacios y atención considerable al arte plástico, a las exposiciones, que encuentran una promoción gratuita, no encontrada por el escritor, por ejemplo. Por ello, se tiende a exponer con más frecuencia para recoger más difusión y acaparar más ocasiones de ventas.

Dejando a un lado estas consideraciones, entremos ya en el comentario de aquellas muestras que sobresalieron en importancia en el mundo o mundillo artístico, como se suele denominar al círculo que trata con el arte plástico en toda su variada gama de matizaciones e intencionalidades. La Dirección General del Patrimonio Artístico y Cultural presentó en sus salas de Bellas Artes del Palacio de Bibliotecas y Museos algunas muestras de interés. Hipólito Hidalgo de Caviedes, Tesoros del Ecuador y Concha Hermosilla.

La muestra de Hidalgo de Caviedes, antológica, para demostrar la valía del artista y su razón o razones estéticas, fue un acierto. Entre tanta vanguardia, novedades y experiencias es conveniente pararse a meditar ante las muestras de artistas como Hidalgo de Caviedes, que hace muchos años, cuando no se estaba tan pendiente de la personalidad ni la renovación constante, hacía, componía, interpretaba con visión renovadora. Hay en sus cuadros de juventud una influencia notable de Vázquez Díaz, influencia que es más notable de observación hoy que en los momentos en que fueron hechos esos cuadros. ¿Podríamos hablar de auténtica influencia, o tal vez cabría hablar de influencia y de coincidencia? Los retratos, las composiciones, los murales, han ido cambiando de colorido, de concepto, a través de

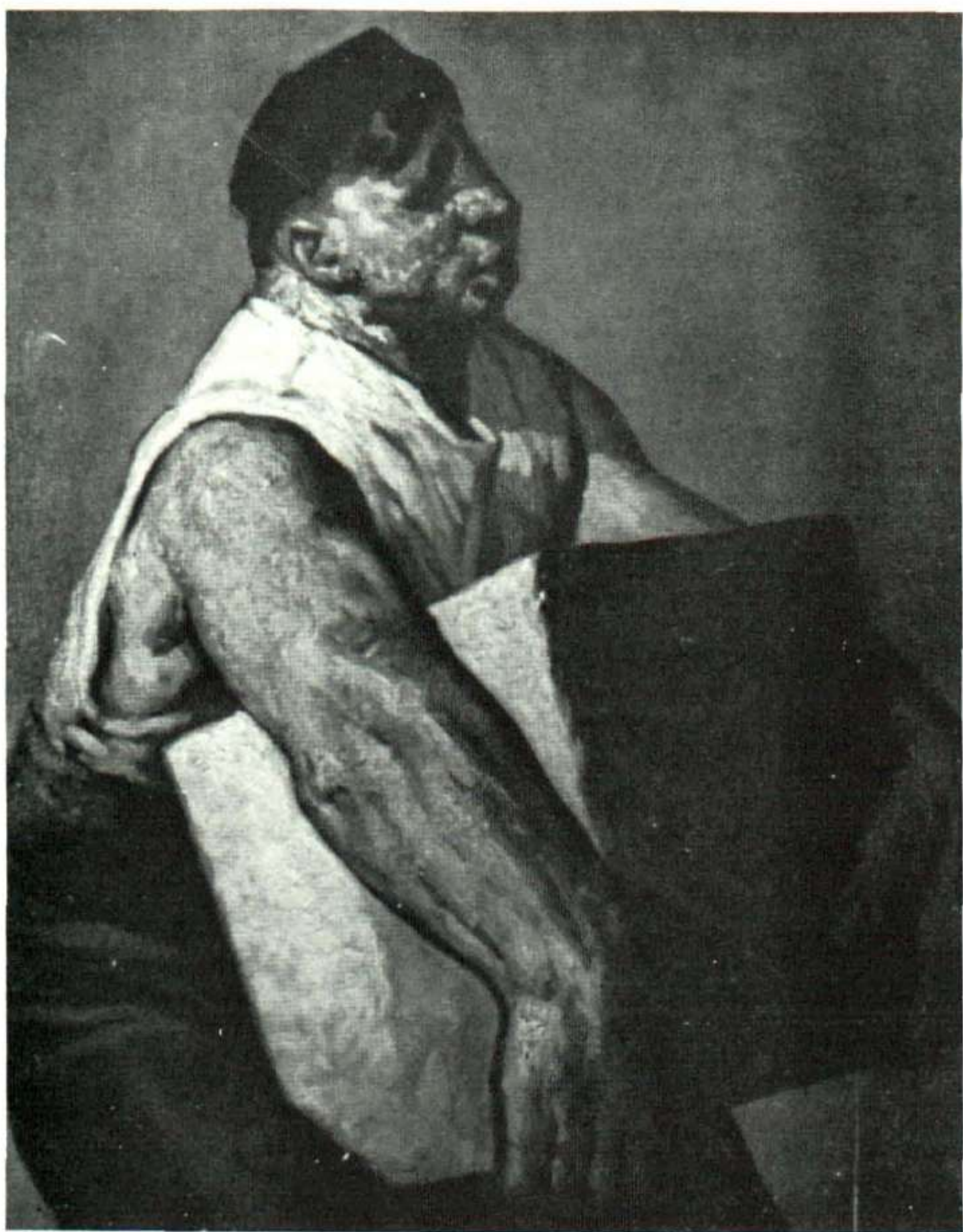
una pausada simplificación y de una lenta evolución interpretativa. El artista, para explicar sus etapas, sus épocas, definidas en sus cuadros, habla de vivencias que influyeron y marcaron su hacer. Es fácil ver en la obra de Hipólito Hidalgo de Caviedes una adecuación. A una lógica maduración física y mental del hombre, responde una transformación de su obra, entroncada siempre, guiada, por unas mismas emociones y por unas razones similares, sólo transformadas por las circunstancias que son algo personal, pero que, en cierto modo, debe traducirse, debe asomarse en la obra de arte como testimonio y riqueza expresiva. Creemos que con la muestra que comentamos muchos jóvenes tuvieron la oportunidad de conocer y valorar mejor a este veterano artista, versado en razonamientos, en el que hay mucho que admirar.

Las obras presentadas en la muestra Tesoros del Ecuador, arte precolombino y colonial, se prestaban a un montaje como el que nos ofreció la Comisaría de Exposiciones. Mucha obra, bien colocada para su contemplación en círculo como requieren las piezas mostradas. La piedra, la cerámica y la orfebrería son tres aspectos dignos de especial mención en un arte que, nacido del indio ecuatoriano, recibiría más tarde la influencia hispana. A las piezas en sí se unen otros datos de interés, como son los relativos al conocimiento de costumbres y modos de vida a través de útiles y vasijas en los que se intercalan el ingenio y el buen gusto de las formas.

La exposición de Concha Hermosilla viene a ofrecernos ya a

HIDALGO DE CAVIEDES.





LUIS BRIHUEGA.

una artista hecha, consciente. Concha Hermosilla fue siempre artista encerrada, pensativa, y desde muy pronto vimos en su quehacer una intención elevada. Hoy puede decirse que esos cuadros presentan una ambientación muy conseguida a través de unas composiciones y de una técnica muy madurada. Para Concha Hermosilla, lo del nuevo realismo no es descubrimiento, porque ella, que abordó siempre unos intentos de investigación espacial, un concepto aéreo, no dejó de presentarnos en figuras muy descriptivas esas imágenes de la realidad que da ocasión al pintor a ofrecer en su obra los logros de un dibujo bien ejecutado. Concha Hermosilla, en esta ocasión, presentó también dibujos que afianzan aún más la afirmación anterior.

Juan Haro presentó una nutrida colección de esculturas en la galería Biosca. Una escultura hecha directamente en variada gama de piedras, sin pasos intermedios. Dureza en el procedimiento y blandura en la consecuencia final, pues las esculturas de Haro están desprovistas de aristas y pronunciadas oquedades. Todo parece haber tomado forma a base de vientos que, como caricias sutiles, redondean la materia. La piedra pierde así su dura condición y hasta se puede decir que el contemplador de la escultura de Juan Haro no se percata demasiado si la materia es piedra o mármol. La fuerza expresiva de sus figuras, interpretadas y elaboradas con espíritu de artista, oculta la realidad viva y material que, muchas veces, cuando el arte no puede con ella, adquiere presencia y fuerza atractiva propias. La forma en la escultura de Haro es rotunda, segura. La insistencia llega algunas veces a pulimentar los mármoles, dotando a la obra de un brillo que se incorpora al contenido emocional de la obra artística.

Otra exposición de Biosca fue la de Evaristo Guerra, discuti-

do artista, y ello es ya un síntoma, puesto que no se discute más que aquello que merece, al menos, la molestia del ataque o la defensa. Evaristo cae en los círculos de la discusión porque su arte, su interpretación pura y sencilla de la Naturaleza, tiene cierto parecido (en cierto modo superficial, según personal creencia) con lo "naïf". Lo "naïf" está de moda, y ello ha dado lugar a que algunos artistas adopten esa apariencia para huir del parecido o similitud en que se encuentran o para agradar a una demanda adquisitiva. Lo cierto es que Evaristo, sin quererlo, entra dentro de la discusión por culpa o gracia de lo "naïf". En Evaristo no hay, evidentemente, un "naïf", ni auténtico ni siquiera simulado. Evaristo es un hombre sencillo que lucha por conservar la pureza de lo sencillo, pese a que hay cosas y evidencias que tratan por todos los medios de complicar las cosas. Para el artista, el campo es campo; la luz, luz; los árboles y caseríos son eso: árboles y caseríos, y todo junto forma un entorno bello, maravillosamente bello y atractivo. En cierta ocasión, el cronista aconsejó al pintor que llevase a su obra la figura humana porque, personalmente, tenía curiosidad por ver cómo interpretaba esas formas. La figura humana no ha aparecido en la obra de Evaristo, y creo que no ha aparecido porque en sus paisajes hay, cada vez con más atención, un contenido humano, la presencia del hombre en la tierra labrada, en los útiles, en la ventana abierta... No obstante, la curiosidad por conocer cómo interpretaría Evaristo la figura humana estuvo presente en un autorretrato. Hay, evidentemente, una unidad de criterios grafistas y coloristas en esa muestra, aspecto en el que pienso tendría Evaristo un amplio campo de experimentación. En resumen, la última muestra que nos ofreció el artista es digna de elogio, fruto de mucho trabajo, de mucha observación y de un continuo enamoramiento de lo natural. Sinceramente, querido Evaristo, enhorabuena.

La galería Juana Mordó presentó una colección de cuadros de Gastón Orellana, un artista muy sensible y fiel comprometido con la plástica expresiva, que a lo largo de su vida abordó con entusiasmo y con méritos el dibujo y el grabado. Ahora presentó pinturas de grandes tamaños, donde expresa, junto a lo aprendido, técnica y dominio material de los espacios, ese mundo íntimo observado por él. La vida, la maquinación del poder, que oprime toda posibilidad de libre vivencia. Espacios, luz, aire en-

FRANCISCO GALICIA.



vuelto en misteriosa realidad, y siempre, como una constante, el débil fardo que simboliza al ser oprimido, preso, privado de lo más importante de su ser, dominado, anulado... Juego técnico, simbolismo y referencia a realidades indignantes sería una síntesis de la actual producción de Gastón Orellana.

El Ateneo, en sus salas Santa Catalina y del Prado, presentó exposiciones como las de Luis Brihuega, Francisco Galicia y Polín Laporta. Brihuega nos convenció una vez más por su variada capacidad. Un dibujante extraordinario, con unas facultades poco frecuentes para el dominio de las formas y de los volúmenes en muestras tan realistas como es capaz de producir en ocasiones. La variedad es un signo de Luis Brihuega, que aborda con mucho éxito la difícil misión de desformar los cuerpos saliendo de la realidad de los límites para seguir fiel a la realidad de los volúmenes. Luis Brihuega, entonces, en esos ejemplos, es un extraordinario muralista que pone en juego su talento descriptivo de una idea. Se vale del símbolo, de la ideación de actitudes, y mueve los cuerpos con un sentido de expresión que abarca, que cubre todo un concepto. La fuerza, la virtud, los instintos, son temas que afloran en la obra de Luis Brihuega, sabiamente compuesta siempre.

Francisco Galicia falleció poco antes de inaugurar su exposición en la sala Santa Catalina del Ateneo. Así, la muestra tuvo carácter de homenaje doble: el que le hizo el Ateneo al artista, el que el artista rendía póstumamente al público. Pintor de arquitecturas, Galicia supo situarse frente a la urbe, en la misma ur-

be, destacando el encanto y el entrañable ambiente de los barrios y suburbios. Junto a las casas modestas, fachadas impregnadas de uso y de años, la noble torre de una iglesia. Rincones que desaparecieron quedaron en la obra de Galicia como testimonio fiel. Sus últimos cuadros, en comparación con los de años atrás —dice Fernando Chueca en el catálogo que escribiera cuando ya conocía la triste noticia de su muerte—, “además de colores más graves, con cierta violencia contenida, tienen un dramatismo que no tienen los primeros, un fuerte sentido realista e hiperrealista que los objetiva hasta hacérsenos presentes de una manera casi lacerante, como un grito apagado que se lanza en un desierto donde de antemano se sabe que no se va a tener respuesta”.

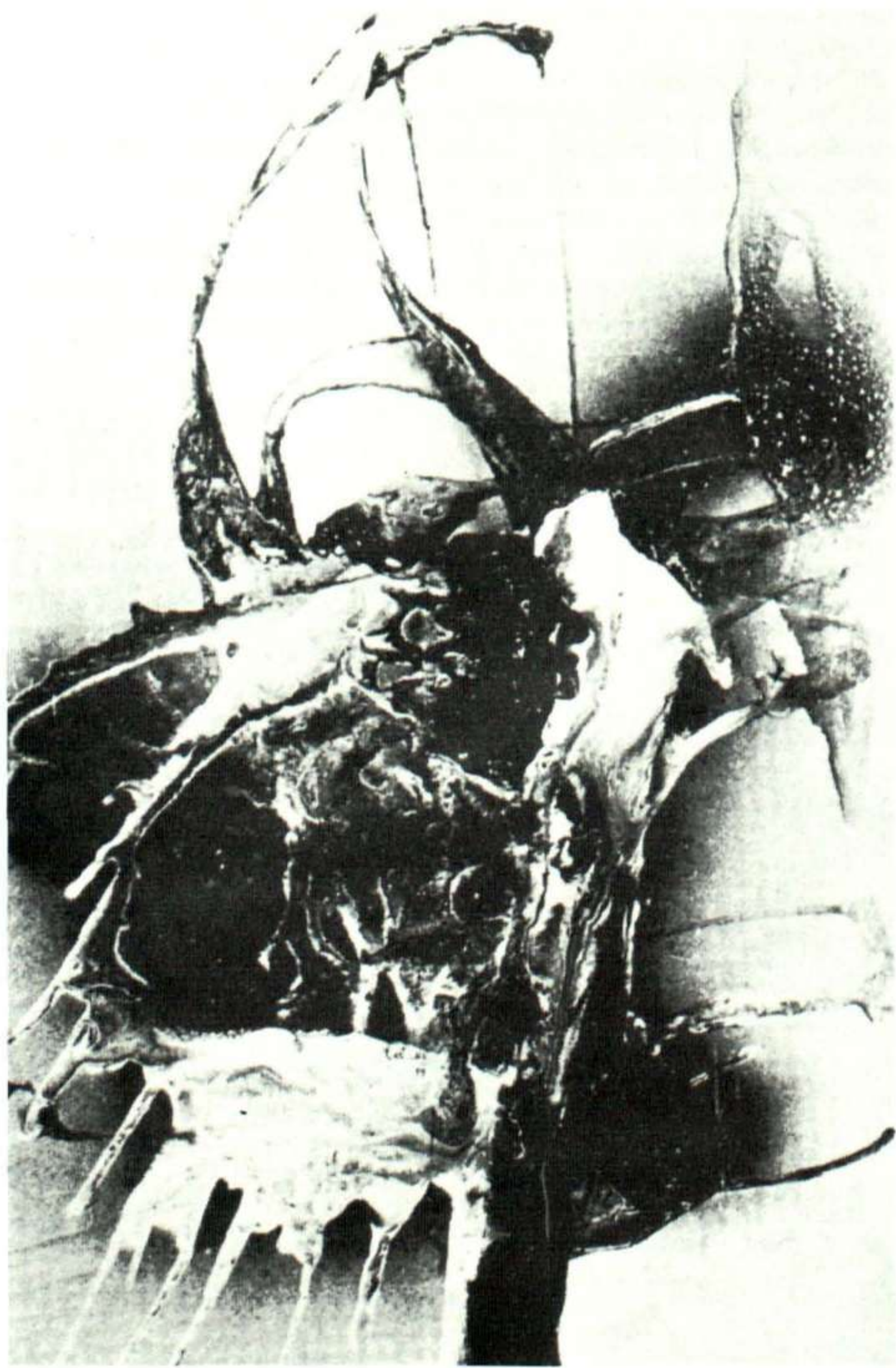
Polín Laporta, expositora en la sala del Prado del Ateneo, presentó una serie de composiciones en donde la artista hace uso del símbolo y del espacio en unas composiciones que tienen mucho de realidad y de surrealidad. El tiempo está presente en la idea que informa la obra de la artista. Unas veces es el espacio y algún objeto situado con talento lo que crea el ambiente; otras son los objetos, fielmente presentes, los que tratan de rescatar del tiempo pasado esa ambientación que siempre es punto clave de sus cuadros. La artista es consciente de su correcta perfección como dibujante y no pretende caer en las garras de esa perfección lineal; por ello, busca los espacios inconcretos y llega, incluso, a privar de su totalidad a las figuras, presentándonos solamente sus fragmentos. La realidad, entonces, se torna en surrealidad.

Hace meses fui testigo de una especie de reto que se lanzó al pintor Pablo Pombo en el sentido de invitarle a dibujar, a precisar en las formas. La respuesta a este reto estuvo en la muestra que Pablo Pombo presentó en la galería Toisón. Una serie de dibujos muy expresivos, donde el uso de la mancha y la línea, precisa algunas veces, insinuante otras, traza composiciones de honda penetración. Al comparar estos dibujos con sus cuadros al óleo hay que reconocer, ciertamente, que los dibujos tienen mayor cercanía a las realidades concretas, más cercanas al mundo conocido que nos rodea y nos acompaña. A pesar de ello, la obra de Pablo Pombo mira siempre a algo más oculto, intuitivo personalmente. ¿Sueños?, ¿sentimientos?, ¿recuerdos?..., algo, en definitiva, que está en la mente y tiene que aflorar con la expresión, tanto si es dibujo como si es pintura.

El artista argentino Cés Lara presentó su obra en el Banco de Barcelona, de Madrid, y en el Colegio Mayor Argentino, dos centros poco frecuentados por el público visitante de exposiciones, por lo que la muestra no recibió el eco crítico y de público que merece. Cés Lara es un artista, maestro de la abstracción, que últimamente está abordando una intencionalidad a base de provocar los choques y enfrentamientos de la materia coloreada. Los colores en la obra de Cés Lara, que siempre tuvieron cierta referencia a la petrificación y a la vegetación, ahora acentúan esas referencias. El juego de aguas, de manchas que se extienden y se entrecruzan en el soporte, es una continua invitación a la referencia o a la identificación concreta, que no llega, sin embargo, a presentarse plenamente identificada. Deja siempre el artista un resquicio de duda o de doble o múltiple referencia para que el espectador se mueva siempre en el mundo de las abstracciones.

Veinticinco años de pintura presentó Rosa Cervera de Torrescassana en el Círculo de Bellas Artes. Un compendio completo de su quehacer en el paisajismo, muy personal y entroncado con el impresionismo, con la pintura de aire libre, de luces captadas con fidelidad y con tonalidades, que, siendo interpretadas, constituyen un sello de inconfundible identidad. El marqués de Lozoya, al escribir del paisaje de esta artista catalana, la sitúa en esa veta de pintores de Cataluña y de Francia que tanto aprendieron de Goya en el tratamiento del paisaje, que se define y se hace inconfundible geográficamente hablando. Las tranquilas aguas, los celajes, los verdes de Rosa Cervera, son muy suyos, y efectivamente, muy del lugar del que se nutrió la artista para pintarlos.

CÉS LARA.





ALVAREZ ORTEGA.

Los dibujos que Rafael Alvarez Ortega presentó en la galería Fauna's son dignos de figurar en la antología más exigente del dibujo que pudiera hacerse. Una precisión, un dominio, una expresión presente en cada obra, que busca la dificultad o las mil dificultades que producen las luces, las posturas, los atuendos... Para Alvarez Ortega esas dificultades son encuentros jubilosos con el arte, más que penosas situaciones de las que el ejecutor no supiera cómo habría de salir. La línea precisa del dibujo de Alvarez Ortega se hace sombra, conjuntos de sombras y penumbras, de los que surgen los volúmenes, impregnados de serena presencia.

Fondo de Arte presentó dos exposiciones de interés: la de Camilo Porta y la de María Revenga. Camilo Porta nos presentó la temática del mar con profusión de composiciones, figuras tratadas con esa fuerza propia y característica de la pintura mural, a base de grandes planos, de pinceladas gigantes, que denotan dominio y claridad de concepto. Camilo Porta nos parece un pintor muy interesante por cuanto compagina ese concepto de obra muralista con colorismos y luces que se suman al dramatismo y al ambiente del tema representado.

María Revenga presentó una nutrida colección de cuadros con esa jugosidad colorista tan personal. Pintura impresionista, de aparente sencillez ejecutoria, lo que hace que sea fácilmente captada por el público, pero que envuelve gran contenido técnico. En la presente ocasión nos mostró tierras áridas, composiciones austeras de color y de severa ejecución, que creo digno de destacar, por cuanto se advierte una novedad en la que la artista investiga y estudia con entusiasmo en la hora presente.

La galería Cid presentó la obra de Ramón Lapayese, obra escultórica y pictórica que denota el amplio concepto plástico

del artista, cosa que no extraña demasiado en un Lapayese, dinastía nacida para el cultivo del arte.

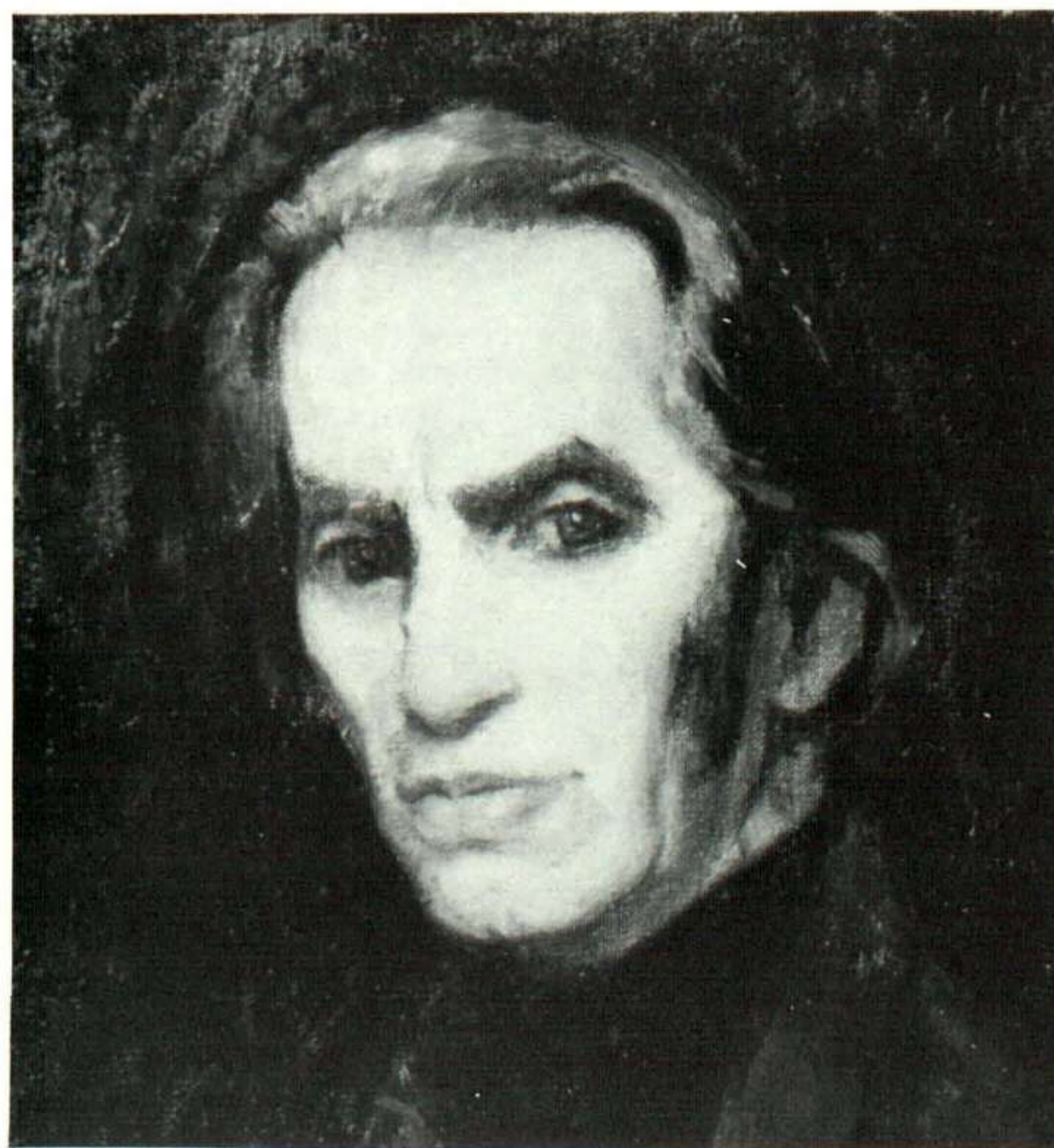
José María Labra expuso en Kandinsky. La obra de este artista se encuentra cargada de teoría y en continua evolución. Labra es hombre que considera los porqués de las cosas y entra comprometiéndose en el doble aspecto de la línea y del color. Ciencia y arte se encuentran en los cuadros de Labra, que entiende la evolución "como trans-involución. Allí, el sentido de semejanza es fundamental. Lo cualitativo no es mera consecuencia de lo cuantitativo, sino que, sin establecer priorismos, el sentido, la orientación, la relación, la conexión, se realizan y dinamizan en un determinado grado o cantidad".

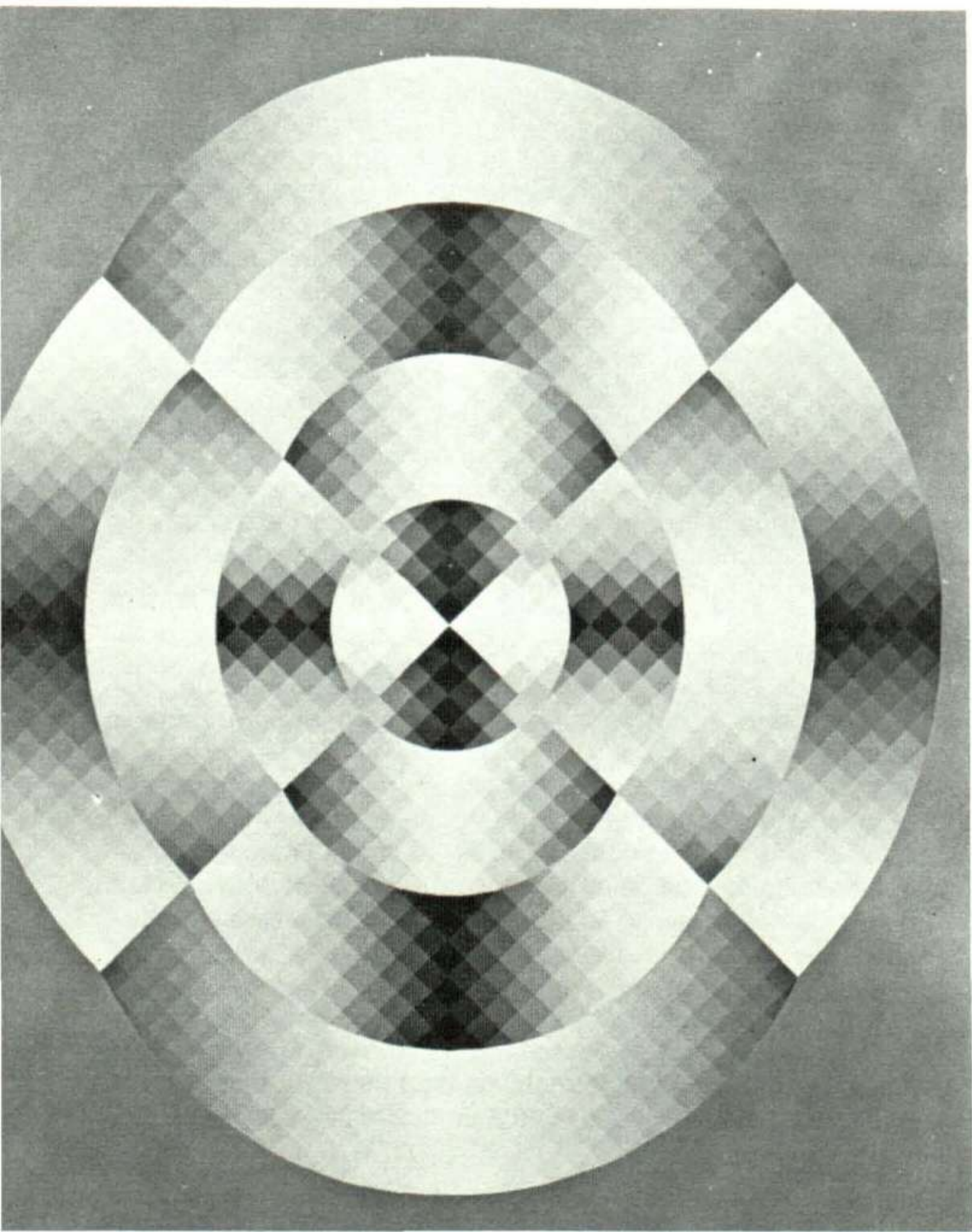
La misma galería presentó la muestra de Juan Alcalde, una pintura que es puro color y estructura presente con aire de inacabada. Para el artista tiene importancia la figura, como elemento de composición, más que corpóreo, como elemento de composición cromática. Así, Juan Alcalde no precisa en detalles, dibuja en su primitivo instante y encaja cuerpos y arquitecturas con el hecho de valerse de ellos para el juego de color que luego constituyen sus cuadros.

Bouvier de Cachard presentó también en Kandinsky una colección de cuadros, vistas, paisajes, íntimamente admirados. Hay sentido espacial, color y un misterio en la manera de "enfocar" los encuadres, que alguna vez pudiéramos ver cerca del surrealismo sin que, lógicamente, podamos encuadrar al artista en el surrealismo. Es la originalidad del encuadre y la consideración de los espacios lo que hace pensar en la escuela surrealista.

Rubio Camín presentó su obra en Kreisler Dos. Una escultura recia, muy elaborada, muy pensada y fruto de otros logros conseguidos hace años. A Camín le interesa no repetirse, de ahí ese culto a la evolución de las formas y del aspecto de sus obras. Para ello, aparte el desarrollo lógico de la consideración de la masa y de los espacios, cabría destacar la utilización de materiales. El hierro en una ocasión, la madera en este instante,

PILAR SALVADOR.





BORNOY.

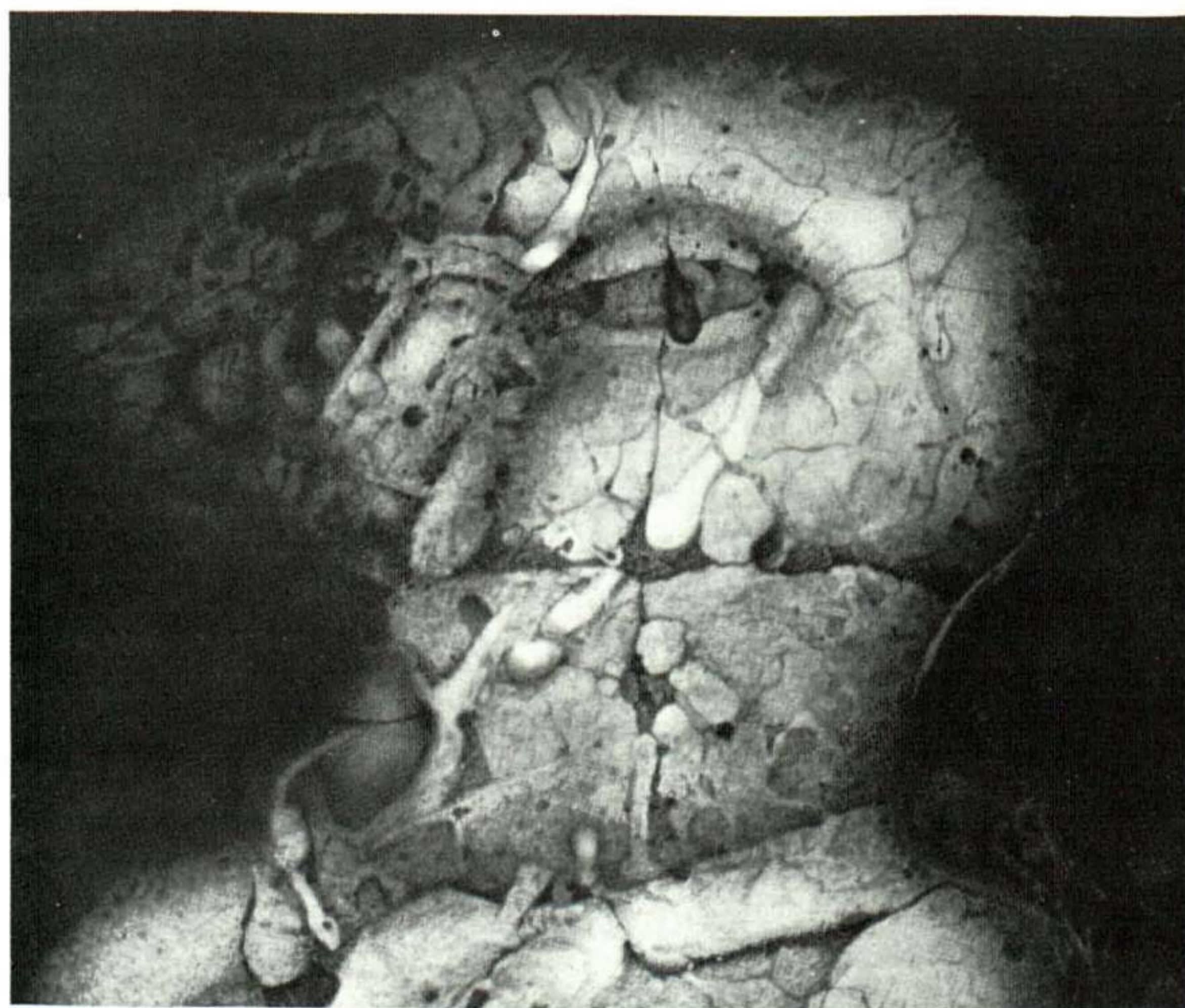
sin que por ello el escultor deseché la posibilidad de insistir y elaborar más aún el hierro.

Jaime de Jaraiz, un clásico del siglo XX, como él mismo se define, expuso en Eureka II una colección de cuadros, muy personales y envueltos en pura poesía. Jaime de Jaraiz es un buen dibujante y un gran colorista que poetiza los rostros femeninos e infantiles. Hay técnica en la forma de pintar de este artista, y en la exposición que comentamos presentó, junto a sus típicas composiciones, una serie de bodegones de precisión realista, donde Jaime de Jaraiz deja bien firme su capacidad de pintor. Las telas, los contrastes y el tratamiento de luces en esos bodegones tienen mucho fondo y mucha intención.

Eureka II recibió también la obra de Pilar Salvador, una joven pintora de recia preparación que comenzó a interpretar los temas con personalidad y soltura. En sus paisajes hay dominio y tratamiento de los ambientes y de las luces, en las figuras hay un marcado acento expresionista.

No queremos terminar esta crónica sin mencionar algunas muestras de importancia, tales como la de Pepe Borney en la sala Skira. Una obra muy bien hecha, con mucha técnica y con gran intención investigativa. Geometría y color se convierten en la obra de Borney en espacios y luces. Hay talento en este artista, al que venimos siguiendo con interés desde hace años. Por ello podemos hablar de tesón, de estudio, de investigación, que son tres pilares sobre los que el artista hace descansar su inspiración.

El mundo plástico de Brinkmann tiene mucho contenido mental, gran fantasía y mucha técnica. Habría que separar am-



BRINKMANN.

bos conceptos, ambas partes, de la obra de este artista. Creo que es su fantasía la que primeramente ofrece a Brinkmann el tema, que después va ejecutando con color y con cuidado de que las manchas y los cuerpos no pierdan su identidad del todo. Hay referencias más o menos lejanas al ser humano en su aspecto exterior o en su aspecto interior, visceral. No faltan los signos insinuantes con cierta imprecisión. El resultado final del proceso de ejecución de la obra de este artista son unas composiciones de auténtica pintura que transmite emociones y estados de ánimo.

Manuel Manzorro expuso en Durero una colección de grabados de gran categoría. Ante obras así es cuando de veras se toma conciencia y renace en el contemplador algo que se ha repetido muchas veces y que se olvida con demasiada facilidad ante tanto colorismo, tanta espectacularidad como la pintura o la escultura están ofreciendo en estos tiempos. Me refiero a la importancia y riqueza del grabado y sus procedimientos. Manzorro es un maestro del grabado y un teórico en la materia. Sus enseñanzas no solamente están en su obra, sino también en sus conocimientos y en su lucha porque el grabado sea más apreciado, más considerado, más estudiado. Autor de muchos escritos, Manuel Manzorro pregona con el ejemplo de una obra meritoria, conseguida tras muchas experimentaciones que sólo saben apreciar los entendidos. Su exposición fue apreciada, aunque no tanto como se merecía, pues, en realidad, esta firma es de las mejores con que contamos en España.

Fernando Magdaleno expuso en Balboa 13 una colección de obras con su sobriedad característica y su rigor compositivo. Magdaleno es pintor de ambientes, concibe los escenarios o los murales con figuras como algo en su conjunto, somete las formas a una estructura y simplifica detalles hasta conseguir la máxima descripción con la síntesis más simple. Da muestras el artista de algo que está presente en cualquiera de sus obras por pequeña que sea: su capacidad para el mural, simplificación de formas y expresividad en los rostros humanos.

FRANCISCO PRADOS DE LA PLAZA

EXPOSICIONES EN BARCELONA

En la galería Ciento, grabados y dibujos de Subirachs. En la obra gráfica de este gran escultor siempre está presente su condición de tal. Y con mucha frecuencia se pone de manifiesto de qué forma se siente atraído por las motivaciones arquitectónicas y de qué modo establece una relación que en tantas ocasiones tiende hacia la identidad entre la figura humana y la creación en arquitectura. Y al mismo tiempo, en estas obras, que, en buena medida, también son una faceta independiente, muestra su gran capacidad observadora e intuitivo-creadora que por sí sola sería suficiente para darle un puesto destacado en el panorama de nuestra plástica.

Shusaku Arakawa, artista japonés residente en Nueva York, expuso serigrafías y litografías en la galería 42. En la muestra, testimonio de una gran sensibilidad, se dan, unidas con el peso de la ancestral civilización a la que por nacimiento pertenece, las suscitaciones del arte de vanguardia de la civilización occidental, especialmente abocada a sus manifestaciones más próximas a nosotros. Así, en ella hay referencias al dadaísmo, a través del neo-dadá, y también las hay al informalismo, conceptualismo, arte pobre, minimal-art, poesía visual, etcétera. Pero en medio de todo este aluvión de referencias y motivaciones navega con gran soltura su personalidad, de una sutil capacidad de percepción, y que nos ofrece obras de gran poder expresivo realizadas con un mínimo de elementos. En ellas, a veces, lo irracional, como en un zen o un patafísico, entra en el discurso del proceso situado con plena coherencia.

En Expoart, óleos y ceras de Menchu Genové, pintora que se siente inclinada hacia el tema del paisaje y lo trata con desenvoltura al mismo tiempo que transmite la cálida impresión de ser también la traducción de un estado de ánimo. Sus tierras, sus árboles son plenamente convincentes como plenamente sentidos. De esta forma, el resultado de su trabajo es también conse-

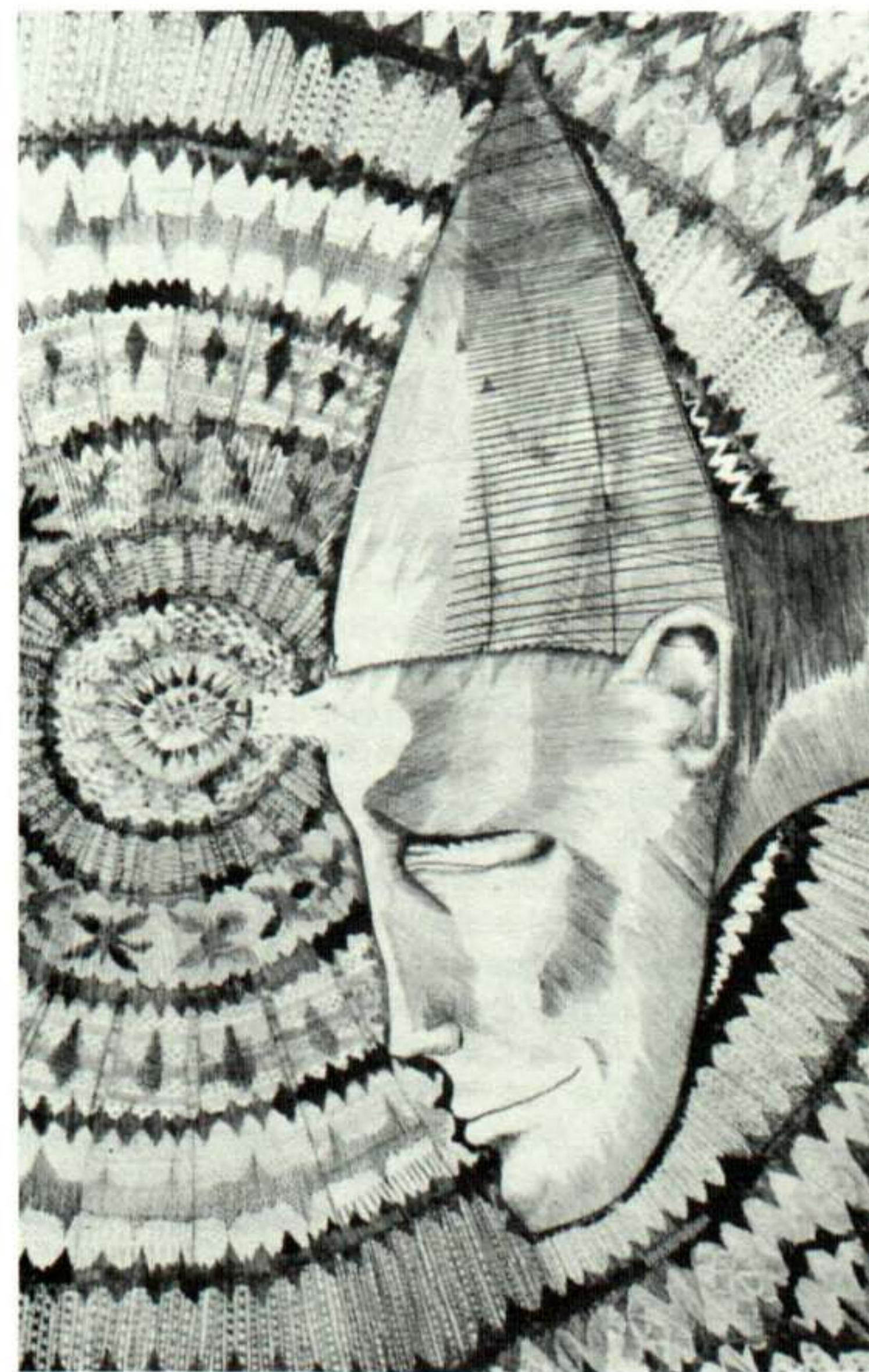
cuencia de la meditación de quien observa y ama sus modelos. La tradición paisajista española, con la aportación de Menchu Genové aparece enriquecida con un matiz nuevo, que se sitúa más cerca de la fidelidad absoluta que de la recreación, aunque ésta, claro es, está presente en la medida necesaria para animarla con su hálito poético.

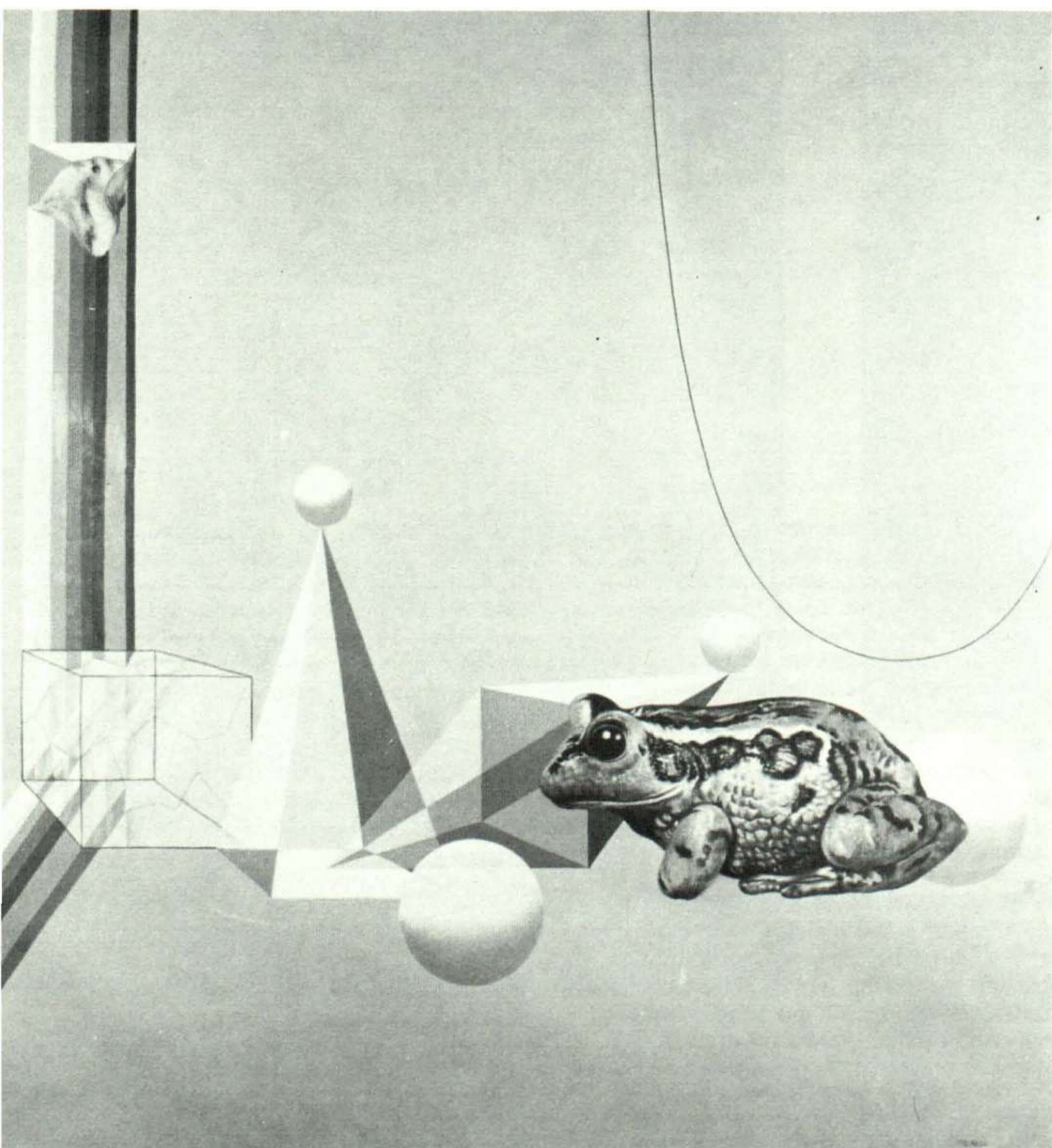
La pintura de Juan Navarro Ramón, tal como ha podido apreciarse otra vez en la sala Gaudí, ofrece características bastante singulares. Es la obra de un artista muy personal que se ha impregnado de las aportaciones de diversos movimientos de nuestro siglo sin entregarse a ninguno de ellos de una manera absoluta. Al mismo tiempo tiene matices conservadores, sin que haya en esta calificación ningún matiz peyorativo. El amigo de artistas como Picasso y Foujita, y de poetas como Reverdy y Cendrars, ha asimilado las suscitaciones de su época y ha creado al mismo tiempo un arte que enlaza con el de épocas anteriores en aquellas facetas que se han dado al margen de las academias. Estos cuadros pueden ofrecer a un examen inicial aspectos paradójicos, pues sitúa sus figuras humanas o animales en su zona principal y en primer término, sobre un fondo casi abstracto, aunque, en definitiva, es una interpretación del paisaje, una recreación libre, cuyas motivaciones aparentes desaparecen, pero se mantienen presentes en esencia y de algún modo reconocibles. Sobre él, sus figuras, de carácter tradicional, dentro de un esquematismo que en cierto modo alude a artistas como Campigli, están realizadas de una manera esquemática. El conjunto, complicado y sencillo a la vez, ofrece un resultado armónico. Navarro Ramón, más que un gran maestro, es una figura muy estimable, que si no está situada en primera línea de la pintura, posee unas cualidades muy valiosas y no frecuentes que dan a su trabajo un interés y un valor perdurables.

Amplia muestra de Ponç en la ga-

lería Dau al Set. En ella se agrupan óleos de la serie "Pirineu-Cotlliure", 1974-75; una antológica de dibujos, 1946-75; dibujos de la serie Metafísica geométrica, 1967-69, y óleos de la serie Metafísica geométrica, 1969-70. El visionario que es Ponç desde sus inicios da vida a un mundo de sueños que podrían ser terroríficos si no estuviesen impregnados de esa ternura, esa comprensión del dolor y del misterio que siempre hay en su obra. El poeta catalán J. V. Foix ha escrito: "Vos, Joan Ponç, us heu adonat con la troballa del meravellós espellusat allibera la ment,

J. PONÇ





EMILIO MACHADO.

aviva els sentits i provoca la nostra innocència". La muerte es un "leit-motiv" constante, pero alude a ella con la tranquila familiaridad de quien acepta ese destino, de quien con ella se ha familiarizado y la tiene presente de una manera natural. Una obra como la de Ponç podría haber sido motivo de un capítulo o de un amplio comentario en el libro de Ramón Gómez de la Serna **Los muertos, las muertas y otras fantasmagorías**, pues ambos se han situado ante ella cara a cara, con seriedad y humor al mismo tiempo. En Ponç, el oficio de la pintura, con el paso de los años, ha enriquecido su color. Son los suyos unos tonos inventados, de variadísimos matices, que, al igual que su temática, se sitúan aparte. Así, su obra, tal y como se produce, podría haber acontecido en cualquier momento del pasado, de la

misma forma que podría suceder en el futuro. Su temática no es sólo intemporal, por permanente, sino que además no se halla situada en un lugar determinado del espacio, pues las referencias a indumentarias, plantas, etcétera, son una sugestiva ambigüedad que en cualquier parte tienen carácter exótico.

Simultáneamente, en la galería Eude, una exposición de obra gráfica de Ponç, de similares características a la comentada, viene a completar la visión global de este insólito artista.

Exposición homenaje a Alberto en galería Laietana; con este motivo se han exhibido 22 piezas del genial escultor. Dieciséis esculturas, cinco litografías y una serigrafía. Y se ha editado un catálogo con abundante testimonio gráfico sobre el escultor y su obra, textos de Miró, Picasso, Valentín de Pedro, Juan

de la Encina, Neruda, Manuel Abril, Eduardo Westerdhal, V. Bozal, Fernández, José María Ballester, Alberti, Juan Rejano, Blas de Otero, Castro Arines, Daniel Giralt-Miracle y el propio Alberto. Picasso, con la contundencia de sus palabras, escribió de él, en 27 de octubre de 1963, cosas como éstas: "Todos le llamábamos Alberto y ya casi nadie se acordaba de su apellido. Alberto a secas era suficiente, porque sólo había un Alberto. Era un hombre de recia y honda personalidad, con un formidable sentido del humor y una gracia socarrona y bondadosa a un tiempo. Era un hombre muy grande, como aquella escultura que presentó en la Exposición de París, y que habría que buscar ahora, saber dónde está. La obra de Alberto ha influido considerablemente en muchos artistas de nuestra época, en muchos artistas importantes". Las palabras del artista más famoso de nuestro siglo son, sin duda, ciertas, pues la importancia de la obra de este creador se impone por sí misma, con una contundencia que le sitúa en la primerísima línea del arte de nuestro tiempo. No importa que su obra no sea muy extensa y, como sucede con la de Leonardo y con la de Duchamp, ello no disminuye la importancia de su triunfo, y puede decirse con palabras del poeta Juan Rejano: "... Has vencido,/has vencido, labriego,/sideral...".

La muestra gráfica de David Hockney en galería Eude ha agrupado un conjunto de obras, litografías y aguafuertes, realizados de 1961 a 1974, y una litografía (autorretrato) de 1954, cuando el artista tenía diecisiete años. Considerado ya hace algún tiempo como uno de los más significativos representantes del "pop" inglés, hay que tener en cuenta que también se sitúa en una zona epidérmica respecto a este movimiento. Sobre todo destaca su personalidad, que hace de él un heredero del sector excéntrico del arte y la literatura inglesas, que tan singulares creadores ha dado y cuya influencia se mantiene no sólo vigente, sino con signo ascendente. Sobresale, en primer lugar, en su trabajo que su capacidad de observación se dirige hacia determinados detalles que podrían ser de importancia secundaria, pero que su sensibilidad los sitúa de forma que los exalta. Ello confiere a su obra una gran originalidad. Esta capacidad de observación tiene el carácter de lo personal e imaginario. Ello y el predominio que le da a la línea, al dibujo en sí, sobre el volumen y la mancha, relaciona íntimamente su trabajo con la creación literaria, especialmente con la poesía. Y la suya es, tanto como una sensibilidad plástica, una sensibilidad poética. Es poético cuando realiza temas escogidos de la

realidad o suscitados por ella. Y cuando hace referencia a temas o personajes literarios, o cuando ilustra textos. No sólo penetra en el texto ilustrado, sino que penetra también, en cierto modo, a través de su personal impresión de lector, en la forma en que ha de sentirlo el que haya de verlo. Su aguda sensibilidad posee una capacidad especial para captar lo real y los mitos del momento a través de un modo actual pleno de poesía e irónico al mismo tiempo, en el que hay todo el poso de una tradición, de una cultura, que se manifiesta palpitante, en plena actividad, en sus obras que pueden calificarse con naturalidad de maestras.

Emilio Machado, en René Metrás. Desde sus inicios este pintor mostró una personalidad muy acusada y la voluntad o necesidad de manifestarse al margen de las corrientes más habituales. El paso del tiempo ha conducido el interés del público hacia zonas por él cultivadas cuando este interés no era, ni mucho menos, tan acentuado. Machado es un artista para quien el mundo ofrece múltiples posibilidades de interpretación, y él siente y elige la de ofrecer sus aspectos insólitos. En ellos pone su sentimiento, su afán de bucear en lo incomprensible, en lo inexplicable, aunque a veces aparezca como real, y que

PIA CROZET.



GREGORIO DEL OLMO.

puede fascinarnos. En el catálogo de la exposición hay un texto esclarecedor de Juan Perucho que termina con estas acertadas palabras: "Contra toda previsión, nos ha sido revelado por Emilio Machado algo profundo. Algo cuyo significado no podremos posiblemente nunca explicar. Como la maravillosa verdad de un verso prendido en unos labios".

Nacida en Bélgica, en 1943, Ana Lentsch reside en España desde 1962 y ha expuesto repetidas veces en nuestro país. La obra expuesta últimamente en galería Sarrió prosigue su tarea dentro del realismo, en la vertiente más consciente que en los últimos tiempos se da dentro de esta tendencia. Un realismo que nada tiene en este caso que ver, ni cerca ni de lejos, con el "pop" y bastan-

te poco con el hiperrealismo. Es una forma de entender la realidad que, en cierto modo, se emparenta con una sensibilidad prerromántica. Un cierto interés por lo que es o puede evocar la soledad y las ruinas hay en toda su obra, aunque sea muy otro el tema tratado. Y, claro es, posee un tono, una desenvoltura en su forma de hacer, que nos indica su conocimiento y su personal asimilación de todo cuanto en arte ha ocurrido en la época moderna.

Pía Crozet, en galería Tom Maddock, ha realizado su segunda exposición individual, y, aunque nacida en 1950, aparece ya como una escultora en pleno dominio de un mundo y con una perfecta seguridad de oficio. No hay en esta obra ni titubeos ni alardes iconoclastas no sustentados por una concepción

cabal de lo que se quiere y se puede hacer. Ella trabaja sus piedras con plena identificación con el material, viviéndolo con una naturalidad que es, en cierto modo, identificación. Se advierte con claridad que Pía Crozet se siente atraída por el material con el que trabaja y que permanece ante él con un sosiego que es profundidad. Una obra muy noble, muy de hoy y muy de siempre es la que realiza esta artista.

En Populart, tapices de Pere Cortijos, Teresa Lanceta y Eva del Campo. En los últimos años empiezan a abundar los cultivadores de este medio de expresión lleno de nobleza y de posibilidades. Esta exposición es una prueba de cómo cada una de las personalidades, dentro de determinadas constantes, es capaz de aportar un acento propio en el tratamiento de unos materiales comunes y en la incorporación de otros hacia los que se dirige su sensibilidad. Aunque sea esta una exposición que no ofrece piezas de gran tamaño, sí que está presente en ella el cuidado del matiz. La calidad de estos tres artistas, muy jóvenes, y que seguramente exponen por primera vez, es bastante mayor que aceptable. Tienen, con el amor manifestado a este trabajo, un concepto de la composición y del material que se aleja de lo suntuoso —y no de lo evocador— y misterioso— para aproximarse a la sencillez. Ellos viven, aunque no sea nada más que en nostalgia, el ambiente de la Naturaleza. Los aperos del campo y el campo mismo y sus seres han dejado en ellos su huella, aunque no hay que olvidar que también es el producto de la sensibilidad ciudadana en disposición de captar aquello. Son, sin duda, más que una promesa y desde ahora hay que tenerlos en cuenta.

El mundo de Manolo H. Mompó ha sido y sigue siendo el de la poesía. Su exposición en galería Trece lo confirma de nuevo. La escritura que es su obra, que, por supuesto, nada tiene que ver con el letrismo ni con las corrientes más actuales de la poesía visual, nos conduce hacia la espontaneidad del mundo infantil con la densidad, sutil densidad, de un artista muy consciente y elaborado. Este artista, que naciera en Valencia y al que el ejercicio de su tarea le ha llevado a residir en diversos lugares de fuera de España, desde hace años se instaló en pleno Mediterráneo, primero en Ibiza y después en Mallorca, y no es de una manera casual, pues su obra, que tendía a él, se identifica con el medio en que se desenvuelve, aunque no, por supuesto, en lo anecdótico, sino

en algo que es ritmo, luz, color, al margen de referencias, y que incide, como Klee, Miró, Gorky, en lo universal.

Amplia exposición de Gregorio del Olmo en galería Laietana. Oleos de distintos formatos y dibujos coloreados. Un trabajo sólido, que insiste en sus temas habituales, en su forma de hacer, pero que mantiene una frescura que es convicción, personalidad y profundidad. Su realismo no se debe a ningún tipo de retorno, sino que es la expresión de su sinceridad ante el hecho artístico. En esta obra no hay ningún alarde, ni siquiera el de la maestría técnica, que posee en un alto grado; al contrario: su sensibilidad se expresa dentro de una fluidez que es capaz de armonizar tonos muy arriesgados, y todo ello como si el problema no existiera. El resultado es sólido y sereno. Esta pintura parece situarse en una atmósfera que no es la de la Naturaleza, pero que sí es natural.

Obras de Argimon en galería Juan Más, pertenecientes a su época informalista y a la actual. En esta exposición podemos comparar estos dos aspectos de su trabajo. El que se refiere al informalismo es evidente que posee un tono convincente de ruptura y apasionamiento frente a lo que hace en los últimos años, que, orientado hacia el "pop", parece más deliberado.

En la sala Vinçon, muebles imposibles del arquitecto italiano Alesandro Mendini. Un conjunto formado por un objeto escultural y varias decenas de dibujos. Es estas obras, lo que menos importa es la realización artística en sí; lo más destacado y definitivo es el concepto, que ha dado resultados sin duda ingeniosos, pero que evidentemente, no pasan de ahí, y aun esto queda bastante disminuido si pensamos en algunos de los destacados cultivadores del chiste gráfico y de la historieta de humor negro. Mendini no llega al humor negro, se queda en sus inmediateces; su corrección le hace detenerse en un punto que si le evita posibles caídas en el sin sentido, también le impide desarrollar más ampliamente algunas de las posibilidades de su ingenio.

La evolución de Hernández Pijuán le ha llevado a un punto de extremada pureza. En su exposición en galería Ciento, las obras exhibidas han mostrado ya la anécdota reducida a unas proporciones mínimas; sin embargo, ésta no ha desaparecido, y es de prever que en la continuada evolución de su obra, la anécdota siga manteniéndose, aunque cada vez sea menos reconocible para el espectador. A medida que avanza el tiem-

po, asume de un modo más patente y eficaz la sutileza con la solidez. Sus paisajes son el refinamiento —cimentado en lo real— de una serie de vivencias, de las que él extrae lo esencial y nos lo comunica con unos medios tradicionales, soporte rectangular y colores que podría usar un artista académico, pero además del hecho material pictórico en sí, introduce todo un proceso de pensamiento que sitúa también a su obra dentro de lo conceptual, es decir, la enriquece con lo conceptual. Pijuán está en un momento muy interesante, al que ha llegado a través de un ininterrumpido proceso de depuración que hace de él uno de los artistas significativos del momento.

Gerad Sala, en galería Adria, ha enseñado sus últimas obras. En ellas sigue una evolución que se mantiene coherente con lo que era su pintura cuando se mostraba bastante próxima a lo que hacían Arranz Bravo, Bartolozzi y Llimós. Estos artistas han evolucionado por su lado y Sala ha seguido su proceso particular. El le ha llevado en la actualidad a una cierta ascesis, en la que se muestra interesado por el material en sí y por las significaciones más íntimas del color. Es una etapa interesante, quizá más que por lo realizado, por las posibilidades que en ella adivinan. También hay que señalar que en este momento, en algunas ocasiones, su trabajo se sitúa en un orden de preocupaciones que recuerdan bastante evidentemente algunos de los logros maduros y desarrollados ya por Guinovart.

Miquel Villa, en galería 42, pone de manifiesto, una vez más y ahora aún con mayor elocuencia, sus facultades para la estampación. Sus acuatinas, aguafuertes y puntas secas son las de un profesional que, además, es un artista de una gran sensibilidad. Obras plenas de un conocimiento técnico perfectamente asimilado, que tienen el encanto de lo que parece surgir con una gran facilidad. Todas ellas están plenas de ternura y de un humor blanco empapado de sentimiento. Cualquiera de sus obras, al mismo tiempo que deleitan estéticamente, divierten. Parecen haber sido creadas para formar alrededor del contemplador una atmósfera de sosiego y de juego que contribuya a hacerle soportable los inconvenientes que para cualquiera puede tener la existencia. Todo ello conseguido con unos medios artísticamente válidos y eficaces.

ANTONIO FERNANDEZ MOLINA

ANTIGÜEDADES Y SUBASTAS

Hay en las subastas madrileñas —ya lo hemos dicho en alguna otra ocasión— dos fechas cumbres que se repiten año tras año. Una es el mes de diciembre; otra, el mes de mayo con las fiestas patronales de San Isidro Labrador. Se producen entonces sesiones extraordinarias que lo son, a veces, por su contenido y otras sólo por su nombre. Para ser justos hemos de reconocer que, en la presente temporada, sólo una ha merecido de verdad tal nombre.

LA SUBASTA EXTRAORDINARIA DE DURAN

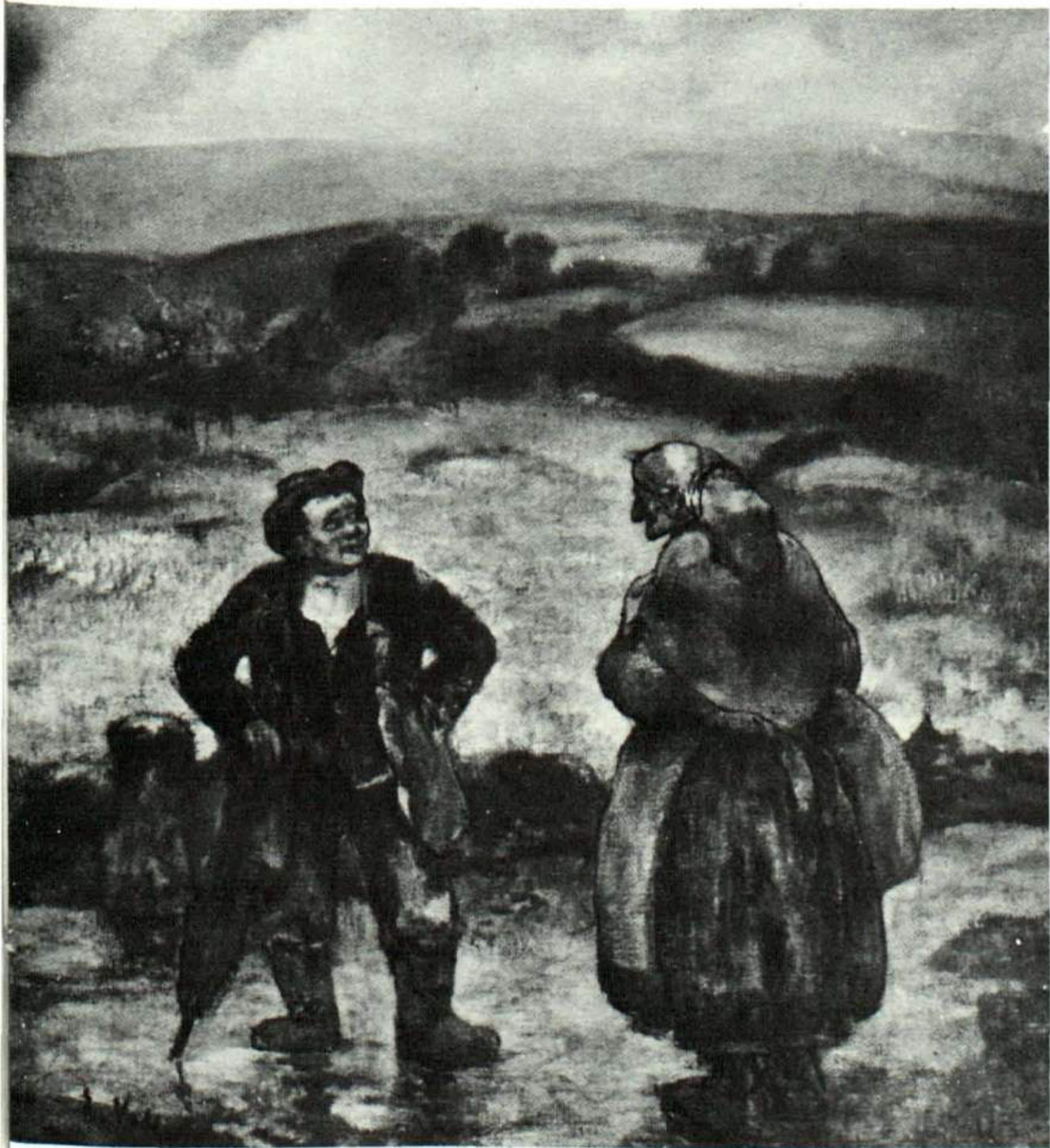
Las salas se empeñan en mantener su actividad, mes tras mes, a lo largo de casi todo el año. Para que esa actividad sea digna, para que la oferta tenga atractivo, hay que movilizar centenares de cuadros y objetos capaces de movilizar, por su categoría o por su rareza, el entusiasmo del público. Esto no es fácil.

La sala Durán, pionera entre nosotros de la actividad subastadora, ha sabido mantenerse durante siete años y, lo que es mejor, depurar su oferta, cuidar progresivamente la redacción de sus catálogos, mantener vivo el interés de un público constante y numeroso.

Buena prueba de ello ha sido su subasta extraordinaria de San Isidro, en la que ha presentado un crecido número de lotes, concretamente 383, todos dignos y algunos muy estimables, obteniendo un record de ventas y un mínimo porcentaje de retiradas.

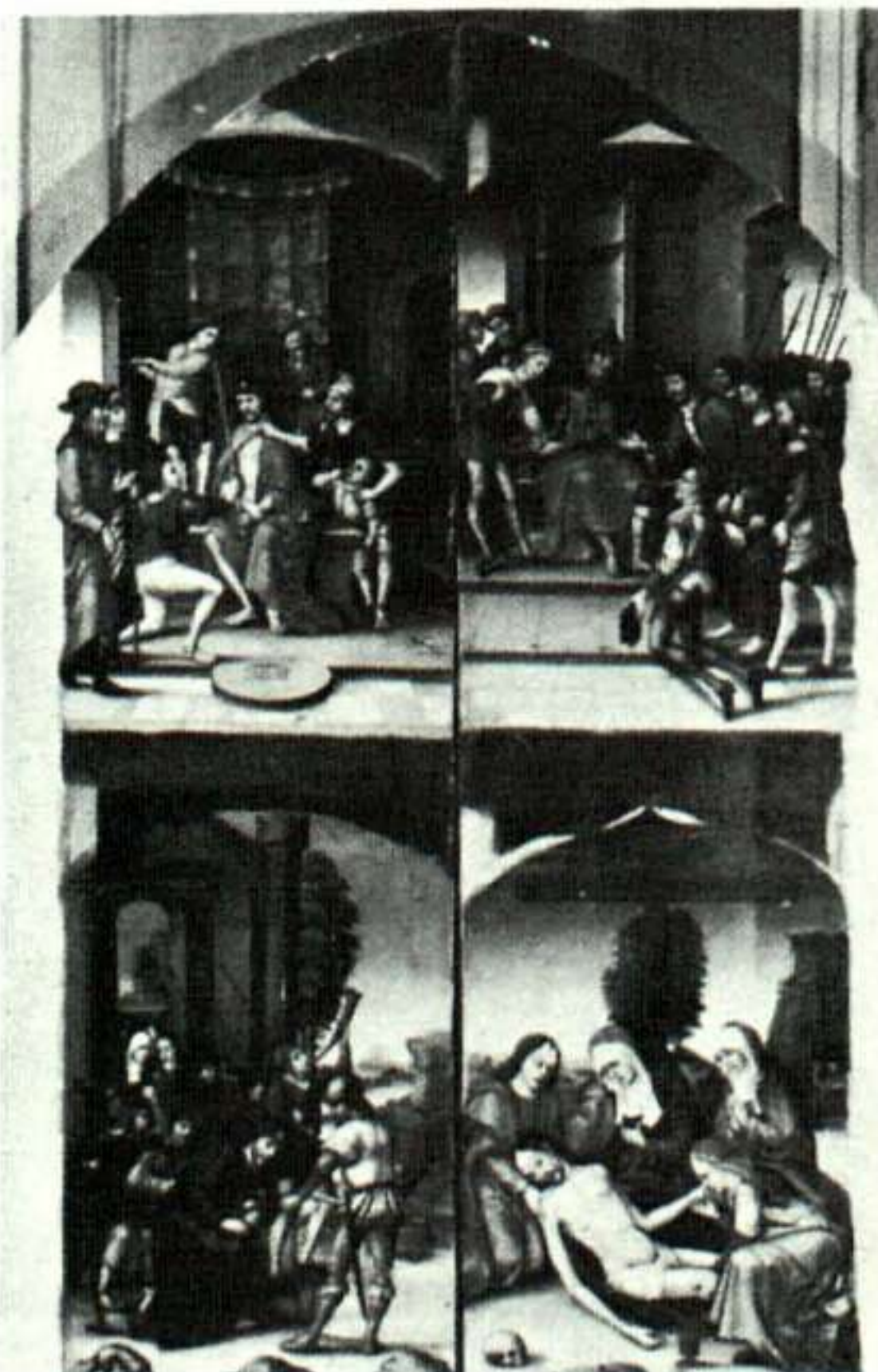
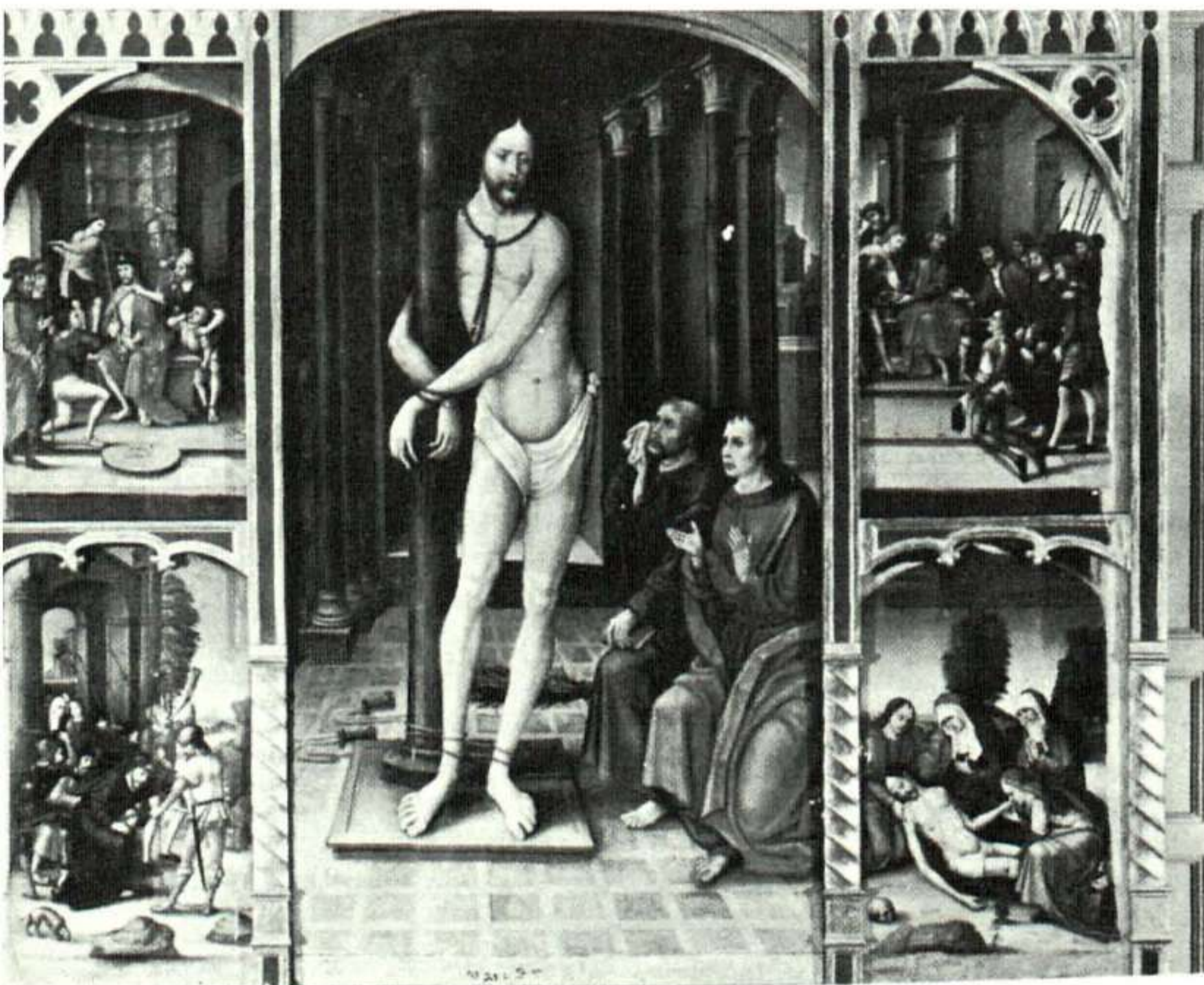
Pieza estelar fue sin duda el *Retablo de Cristo atado a la columna*, del Maestro de Portillo. El autor, de nombre desconocido, figura a la cabeza de la escuela de Valladolid, a donde llevó los aires renacentistas que Pedro Berruguete y Juan de Borgoña habían introducido en Toledo. La obra, en forma de tríptico, procede del monasterio de Clarisas de Medina del Campo y puede fecharse en los primeros años

EVARISTO VALLE PERITO.



RAIMUNDO DE MADRAZO. ALINE.





MAESTRO DEL PORTILLO. RETABLO.

del siglo XVI. Se distribuye en tres tablas con un total de cinco composiciones. A la derecha, "Los improperios y Cristo con la cruz a cuestas". "La Piedad y Cristo ante Pilatos", a la izquierda. En el centro, y de mayor tamaño, "Cristo atado a la columna es contemplado por San Pedro y San Juan". Las escenas se desarrollan en interiores con arquitecturas de marcado carácter renacentista o en paisajes cuyos árboles se inspiran directamente en los de Juan de Borgoña. La obra posee un gran historial y la han publicado autores tan prestigiosos como Angulo, Post, García Chico y Camón Aznar. Está incluida en el Inventario del Patrimonio Artístico y Cultural. Sus medidas totales son de 174 x 191 centímetros. Se adjudicó en 6.150.000 pesetas,

record para una obra de pintura antigua en una venta pública española.

Otro record de venta, por partida doble, supuso la adjudicación de dos obras de Evaristo Valle, el primero de los pintores asturianos contemporáneos en el tiempo y en la calidad. Su óleo titulado *Feria*, sinfonía de morados y verdes húmedos, se ofrecía con una base de 1.350.000 pesetas y alcanzó 2.150.000. Otra hermosa pintura, titulada *Peritu*, de mayor tamaño y catalogada por el profesor Lafuente Ferrari, tenía una base mucho más alta: concretamente, 2.500.000 pesetas. Esto no fue obstáculo para que se encendieran las pujas y se llegara a la cifra de adjudicación: 3.700.000 pesetas.

La plata, concretamente la portuguesa, está haciendo furor en las últimas subastas. En la que estamos comentando se pagaron precios que, en nuestra opinión, están fuera de toda lógica: por un servicio de té y café, del último cuarto del siglo XVIII, con peso de 3.250 gramos, se llegaron a dar 330.000 pesetas, cuando su base de salida era sólo de 65.000. Un *boulloir*, también del siglo XVIII y 3.750 gramos, pasó de 55.000 a 310.000 pesetas. Una cafetera, de 38.000 a 175.000. Nos parece imposible que puedan mantenerse estos precios y, por consiguiente, que sean rentables a la larga para los compradores de hoy. Haremos, sin embargo, mención especial de una bellísima pieza, excepcional por su rareza y por su estado de conservación. Nos referimos a una licorera de plata portuguesa, época primer Imperio, con tres grandes botellas dobles y treinta copas, excelentemente talladas en puntas de diamantes. Pasó de 75.000 a 310.000 pesetas. Y decimos que hacemos mención especial, porque las piezas únicas tienen en realidad un precio ilimitado.

A lo largo de toda la temporada ha mantenido Durán la oferta de piezas de primordial importancia dentro de la llamada porcelana de Compañía de Indias. Los precios de adjudicación han sido realmente astronómicos. Esta subasta no fue, desde luego, una excepción. Entre los ejemplos sobresalientes citaremos una sopera blasonada, familia rosa, fechable ca. 1790, que pasó de 105.000 pesetas a 200.000. Una pareja de faisanes de la misma familia y época, con sólo 21 centímetros de altura, se ofrecieron en 25.000 pesetas y llegaron a 135.000. La estrella de la subasta, en este sector, fue un plato de finales del XVII, decorado en azul con tema europeo de los conocidos como "Music Party". Su base de salida era 38.000 pesetas y se vendió en 525.000. A veces, al comentar en otro lugar los fabulosos precios alcanzados de repente por la porcelana de Compañía de Indias, que, hasta casi ayer, era poco apreciada entre nosotros, hemos mostrado nuestra preocupación, porque una oferta excesiva en número y continuidad pudiera provocar un derrumbamiento de las cotizaciones. No ha sido así por lo que se ve, y en esto, como en otros aspectos del mercado artístico, parece que nuestros coleccionistas van alcanzando la paridad con los mercados europeos. Tenemos noticias de que en el próximo mes de junio se subastarán, en el famoso Palais Galliera, algunos lotes importantes de Compañía de Indias. El precio estimado para una vajilla de 95 piezas, con decoración muy sumaria, es de 300.000 FF., o sea, 4.200.000 pesetas. Otro servicio, éste absolutamente excepcional, por la calidad y por el número de piezas (315), se supone que pasará de los dos millones de francos: 28.000.000 pesetas. Ambos, naturalmente, incrementados por los gastos, que en Francia son de cuenta del comprador.

Y en esta tónica se desarrolló prácticamente toda la subasta. Cuadros, orfebrería, marfiles, relojes, objetos de vitrina y cerámica encontraron compradores entusiastas. Ya hemos dicho muchas veces que no hay crisis de demanda, sino de calidad.

JOSE MARIA CARRASCAL MUÑOZ

VIDA MUSICAL

El primer concierto del mes de abril se celebró en el Instituto Francés y tuvo verdadero interés por lo infrecuente de los intérpretes y del repertorio. Se trataba del Cuarteto de Saxofones de París. Este instrumento tan moderno y de carrera tan insospechada en la música ligera, demuestra siempre la expresividad que le quiso dar su inventor, Adolfo Sax. El mismo día se celebraba un homenaje al crítico Fernando Ruiz Coca, uno de los hombres que pueden presentar un historial más rico y más recto en el campo de la música española. Con su gran lección de modestia, Ruiz Coca ha demostrado el valor de un trabajo continuo e inquieto, con impulso humanístico e ilusión siempre juvenil. En el Conservatorio comenzó el homenaje, presentado por Ramón Barce, en el que intervinieron Rafael López del Cid con Ramona Sanuy, Manuel Carra, el Quinteto de Viento de RTVE, Enrique Correa con Carmen Díez Martín y Carmen Pérez Durías con Miguel Zanetti. Se interpretaron páginas españolas: Guridi, Arámbarri, Falla, Julio Gómez, Gombau, Cassadó y Leoz. Después, el mundo musical se reunió alrededor de Fernando Ruiz Coca en una simpática cena.

El director rumano Erich Bergel sorprendió agradablemente al frente de la Orquesta Nacional. Hizo un Vivaldi no demasiado fino, el *Concierto para trompeta*, de Haydn, con el fenomenal solista José María Ortiz y una *Segunda*, de Brahms, que sustituía a Bruckner y cuya versión romántica y luminosa se premió largamente. La anunciada *Atlántida* fue sustituida por *La Pasión según San Juan*, de Bach, bien venida después de escuchar tantos años la de San Mateo. Helmut Rilling, director concienzudo y justo, dirigió la *Pasión* de memoria, redujo Orquesta y Coro Nacional a sus límites exactos en número y en sonoridad. Aldo Baldini, Manfred Volz, Niklaus Tuller y Rosmarie Hoffmann cumplieron muy bien junto a la ilustre Helen Watts. La temporada de la Nacional terminó con la actuación de su titular, Rafael Frühbeck de Burgos, dirigiendo las evocadoras *Miniaturas medievales*, de Muñoz Molleda, y el *Concertstück*, de Weber, con la *Burleske*, de Ricardo Strauss, en manos de Claudio Arrau, que continúa en forma. Después, una espectacular versión de *El sombrero de tres picos* completo.

Pedro Pírfano, director de la Orquesta Sinfónica de Bilbao, es uno de los más firmes valores españoles en ese campo de la interpretación. Al frente de la Orquesta Sinfónica de la RTVE demostró su gran flexibilidad interpretando con finura una nueva obra de Francisco Cano, titulada *Aquarius*, acompañando a Maurice Gendron en el *Concierto para violoncello en Si Bemol*, de Boccherini, y consiguiendo una tensa y aligerada *Cuarta sinfonía*, de Bruckner. La nueva obra de Cano, que tiene fantasía y magnífico oficio, fue muy bien acogida. Zoltan Kocsis, joven pianista

húngaro que causó una excelente impresión en Liszt, fue solista en el siguiente concierto, que dirigió Odón Alonso, con el *Réquiem*, de Cherubini, y un atractivo estreno de José María Sanmartín, *Danzas sabbaticas*. La temporada de RTVE terminó con la graciosa *Creación*, de Haydn. Orquesta y Coro se lucieron bajo la dirección de Igor Markevitch. Hubo abundantes aplausos para los solistas, Heather Harper, Dieter Ellenbeck y Jakob Staempfli. Nombres prestigiosos para una gran rúbrica.

Grandes solistas nos han visitado. En abril, hay que señalar un recital en el Real de Andrés Watts, el joven pianista tan admirado por nuestro público. Hubo gran entusiasmo tras los *Estudios de ejecución trascendente*, de Liszt. Inolvidable resultó la interpretación bachiana del gran Rostropovich en homenaje a Casals, que nos procuró la Fundación Juan March. Un gran éxito de Manuel Carra en la sala Fénix. En el Ateneo tuvimos a Pedro Corostola, que llevó a cabo con Luis Rego un cuidado programa de sonatas para violoncello y piano: Brahms y Debussy. Ya en mayo, estuvieron también en el Ateneo Javier Alfonso y María Teresa de los Angeles, interpretando a dos pianos páginas de Mozart, Saint-Saëns, Bartok, Rodrigo y Lutoslawski. Para no coincidir con los actos de la Decena de Toledo, la Asociación de Amigos del Teatro Real ofreció por la mañana el magnífico recital de Jean-Pierre Rampal con Robert Veyron-Lacroix, que utilizó clave en la música barroca de Vivaldi, Haendel y Leclair, y piano en las obras de Poulenc, Bartok y Prokofieff.

Interesante fue un concierto organizado por el Instituto Alemán, tan activo siempre en lo que se refiere a la música de nuestro siglo. Grandes figuras —Gawriloff, Palm, Deinzer y Aloys Kontarsky— ofrecieron obras de Xenakis y Messiaen.

El XIII Festival de la Opera de Madrid, celebrado en el teatro de la Zarzuela, comenzó con un estupendo *Don Carlos*, de Verdi, en el que hubo interminables ovaciones para Montserrat Caballé y Boris Christoff. Se debe recordar también la actuación excelente de Jaime Aragall y Vicente Sardinero. En el campo de la ópera no hay nada que pueda sustituir a los elementos estables de un teatro que funciona normalmente. El Gran Teatro de la Opera de Varsovia, con todo incluido, cantantes, coro, ballet, orquesta, directores, escenógrafos... triunfó en toda la línea con la italianizante y romántica *Halka*, de Moniuzko. Luego gozamos de una versión luminosa, alegre y rítmica del genial *Falstaff*, de Verdi. Por fin, un gran triunfo de público —lo que hay que señalar especialmente— para *Los diablos de Loudun*, de Penderecky, seguramente una de las obras de teatro musical más considerables de nuestra época.

CARLOS GOMEZ AMAT

NOTICIARIO INTERNACIONAL

MAX ERNST

A la edad de ochenta y cinco años ha fallecido en París el famoso pintor Max Ernst, una de las grandes figuras del movimiento surrealista. Había nacido en 1891 en Brühl, cerca de Colonia. En los últimos años alternaba su residencia de París con la de Huismes, en tierras provincianas francesas. Se estableció en París en 1922 y tuvo desde entonces una participación muy activa en los orígenes del movimiento dadá y en la fundación del surrealismo. Colaboró como cineasta con otra gran figura alemana recientemente fallecida, Hans Richter. Vivió en Nueva York durante la segunda guerra mundial. Pintor, escritor, fotógrafo, cineasta, Max Ernst encarnó el espíritu polifacético del artista moderno; su legado forma ya parte del cuerpo de los clásicos del siglo XX.

La historia de su vida señala su primera aportación a los movimientos de vanguardia en la creación al final de la primera guerra de un grupo dadaísta, y pocos años después, agrupado con Breton, de las teorías del surrealismo. Quizá por un esteticismo muy personal, se le considera figura en cierto modo solitaria dentro del surrealismo, pero sus "collages" han popularizado este "ismo" más que cualquiera otra manifestación plástica. Durante más de cincuenta años profundizó en esta línea y ha sido uno de los pocos que se han mantenido fieles a ella.

En 1968 celebró una gran exposición en la galería Iolas-Velasco, de Madrid, en la que figuraban "collages", "cuadros-objeto" y otras muchas variedades de sus investigaciones. También sintió durante algún tiempo un cierto interés por el retrato y por la escultura, como la mayoría de sus compañeros de aquella vanguardia de los años veinte, y en los últimos años una marcada inclinación hacia el humorismo, que impregna sus cuadros, lo mismo que el horror, la sexualidad o la poesía habían informado sus producciones más famosas de las dos posguerras.

Max Ernst, señala algún crítico, tuvo el buen gusto de aspirar a lo definitivo y absoluto. Sus juegos, fotografías y "collages" no tendrán nunca la ambición nihilista, sombría y majestuosa de la obra póstuma de Marcel Duchamp.

Ernst se contenta con el juego malabar, se queda en la piel; su ámbito no es otro que el de los sueños. No aspira a revocar las mitologías; se nutre de la noche negra que Freud indaga y desvela. Pero sus grafías, en la perfección implacable de una visión nocturna, dan vida a los fantasmas, confieren un cuerpo a las alucinaciones, escriben la suntuosa crónica de los juguetes y de las máquinas gobernando la vida de los hombres.

Era, con Dalí, expulsado del grupo, el último superviviente del primer surrealismo, pero la antorcha de su inventiva aquí se ha quedado con nosotros, venturosamente.

FUNDACION VASARELY

La Fundación Vasarely ha sido inaugurada en la localidad francesa de Jas de Bouffan, en la región de Aix-en-Provence. Realizada sobre una idea de Vasarely por los arquitectos Jean Sennier y Dominique Ronsseray, la Fundación se compone de ocho volúmenes hexagonales, de ocho metros de altura. En siete salas son presentadas 42 "integraciones arquitectónicas" interiores y exteriores en aluminio, cerámica, gres, plástico, cemento colorado y mosaico. Victor Vasarely ha previsto también salas de recepción, de conferencias y cine, sala de exposición permanente de maquetas de arquitectura policroma y un laboratorio personal de investigación.

Este nuevo centro sustituye al museo didáctico de Gorbis, en la Vaucluse, abierto en 1970, y tiene por misión difundir la enseñanza de Vasarely, promover su ejemplo y dar impulso a la teoría y a la práctica artística. Serán principalmente los proyectistas, decoradores, arquitectos de interiores, estudiantes e ingenieros de la forma y el color los que acudan a instruirse, consultar documentos y exponer sus trabajos. Vasarely informa acerca de la nueva Fundación: "Abierta al mundo, la obra hará sin duda lo que el hombre no ha logrado: convencer a la juventud de que se ha producido una mutación irreversible en la técnica, en las funciones, en el contenido, en la ética y en el destino de las artes plásticas".

RECORD DE VENTA

La venta de 140 piezas europeas de plata ha alcanzado un record mundial en una subasta londinense, al ser vendidas en noventa millones de pesetas. Una colección particular de dos soperas y una bandeja estilo Luis XV, del orfebre francés Thomas Germin, alcanzó el precio más alto al venderse en cuarenta millones de pesetas. Un coleccionista particular vendió en 5.200.000 pesetas un juego de té y de café y los utensilios de limpieza para viaje regalados por Napoleón a su esposa María Luisa de Austria.

* * *

En otra subasta londinense, en la sala Sotterby's, ha sido vendida una colección de treinta y tres aguafuertes que componen la primera edición de "La Tauromaquia", de Goya, en 33.000 libras esterlinas: más de cuatro millones de pesetas. La colección, que data de 1861 —es decir, treinta y tres años después del fallecimiento del pintor en Burdeos—, fue adquirida en España por el escritor Richard Ford, autor de una famosa "Guía de España" y gran amigo del pintor de Fuendetodos. Cedida a la Real Academia Británica de las Artes, su venta ha sido acordada para dedicar el dinero obtenido a becas destinadas a jóvenes pintores británicos que estudien en el Museo del Prado. La colección subastada fue adquirida por la Fundación Norton Simon.

* * *

Un coleccionista español ha adquirido quince tapices de la manufactura de Gobelinos durante la subasta de las colecciones de obras de arte de las familias Patiño y Rothschild, efectuada en París. Los quince tapices tienen por tema las aventuras de don Quijote y fueron tejidos en 1717, según dibujos de Charles Coypel. El coleccionista ha pagado por ellos la suma equivalente a doce millones de pesetas.

ARTE Y POBREZA

"Los verdaderos tesoros de la Iglesia son los pobres", ha dicho el cardenal

Luciani, patriarca de Venecia, al autorizar a los párrocos y rectores de iglesias a vender los objetos de oro y plata para ayudar a un centro para subnormales. El mismo cardenal Luciani ha dado el ejemplo poniendo en subasta una cruz pectoral con cadena de oro que perteneció a Pío XII y que le había dado Juan XXIII al consagrarle obispo.

CIUDAD SIRIACA DE EBLA Y SUS HALLAZGOS

El más antiguo de los vocabularios conocidos, con una gramática, documentos de todo género e incluso huellas de una enciclopedia han sido encontrados en las excavaciones que arqueólogos italianos realizan en Siria para sacar a la luz la ciudad de Ebla, según manifestaciones del profesor Giovanni Pettinato, director del equipo que realiza estas excavaciones. El descubrimiento de los Archivos reales de esta antigua ciudad —que conoció su apogeo entre los años 4300 antes de Cristo— supone uno de los hallazgos más importantes de la historia de la moderna arqueología.

Hace una docena de años que se iniciaron las excavaciones de Ebla por el equipo italiano. Esta ciudad, según los documentos encontrados, contaba con más de 260.000 habitantes. Unas 10.700 personas estaban encargadas de su administración, lo que indica la importancia del antiguo Reino. La capital estaba dividida en cuatro grandes barrios. A la cabeza de la Monarquía no sólo reinaba el monarca, sino que su esposa estaba considerada en segundo lugar, con mando inmediato. Este dato es totalmente nuevo en las civilizaciones del Cercano y Medio Oriente, donde las mujeres prácticamente tan sólo tenían lugar en la vida doméstica.

El Reino de Ebla era eminentemente agrícola y no guerrero. El comercio era su principal fuente de riqueza. La urbanización era similar a la de los grandes pueblos mediterráneos: ciudad extendida a dos calles centrales, Norte-Sur, Este-Oeste, con una gran plaza junto al palacio y los lugares de culto. La arquitectura, según las excavaciones, era de cimientos de piedra y adobe. Existían depósitos de agua y canalillos de desagüe público.

Entre dos colosos, Mesopotamia y Egipto, cuando Ebla sintió la llamada del poder y se metió en guerras, fue vencida y destruida. El suceso ocurrió alrededor de los años 2250 antes de Cristo y fue vencida por Naramsin, Rey de Accad, su antagonista. La ciudad fue saqueada y parece ser que quemada. Sin embargo, los Archivos reales per-

manecieron prácticamente intactos. Ebla estaba situada al Norte de Siria. En las excavaciones del palacio han sido halladas dos salas que hicieron las funciones de biblioteca. En ellas, unas 15.000 tablillas de arcilla, escritas en caracteres cuneiformes. La lengua —desconocida— es de origen semita y se ha denominado "ablaita" —por el nombre conocido de la ciudad y su Reino— y tiene semejanza con el hebreo antiguo.

El profesor Pettinato señaló que se tardarán años en llegar a descifrar estos documentos. Sin embargo, la cantidad de ellos y su diversidad proporcionarán mayores datos y facilidades a los estudiosos, contrariamente a lo ocurrido con otras escrituras, como por ejemplo la cretense, de la que quedan muy pocos documentos escritos, aunque ellos sean esenciales. De esta lengua "ablaita" no existía hasta hoy conocimiento. Se trata de uno de los más importantes descubrimientos llevados a cabo por la moderna arqueología y habrá ahora que relacionar la vida y acontecimientos de Ebla con las civilizaciones vecinas, entre ellas la mesopotámica y griega primitiva.

LA FORTUNA DE PICASSO

A 260 millones de dólares —más de 17.000 millones de pesetas— asciende el valor de las obras de arte dejadas por Picasso a la hora de su muerte. La estimación ha sido efectuada por un grupo de expertos franceses. La colección personal del pintor se compone de 1.885 lienzos, por un valor de 120 millones de dólares; 7.099 dibujos, por un valor de 20 millones de dólares, y 1.228 esculturas, valoradas en otros 20 millones de dólares. La colección comprende igualmente un buen número de grabados, bocetos, cerámicas tapices etcétera.

Los expertos han trabajado más de un año en la evaluación, bajo la dirección de Maurice Rheims, historiador de arte y miembro de la Academia francesa. Además de la colección ya citada y valorada, los herederos de Picasso se beneficiarán igualmente de sus dos residencias, de su castillo y de su cuenta bancaria. Todavía se ignora, en el momento de redactar esta noticia, el valor de esta herencia suplementaria, pero se supone considerable. Los herederos son su mujer, Jacqueline; su hijo Pablo, ya fallecido, con descendientes, y sus tres hijos naturales, Maia, Claudio y Paloma.

ALVAR AALTO

A consecuencia de un ataque cardíaco ha fallecido en Helsinki el famoso ar-

quitecto finlandés Alvar Aalto, a los setenta y ocho años de edad. Había nacido en la localidad de Kuortane en 1898, de una familia de guardabosques. El que iba a ser con el tiempo uno de los más grandes arquitectos del mundo estudió en la Escuela Politécnica de Helsinki y su primera casa fue proyectada siendo todavía estudiante. Se estableció de arquitecto en Turku y trabajó durante algún tiempo en equipo con otros arquitectos finlandeses. Más tarde residió en los Estados Unidos y fue profesor en el Instituto Tecnológico de Massachusetts. La mayor parte de su vida residió en su país natal. Entre sus obras principales se deben apuntar la Biblioteca de Vipuri; el Pabellón finlandés de la Exposición Internacional de París; la Casa Mairea; la fábrica de celulosa Sunila; la Casa de la Cultura de Helsinki, etc. Estuvo casado en su primer matrimonio con Aino Aalto, quien dirigía el consorcio Artek, dedicado a la fabricación de muebles de Alvar y que firmaba todos los proyectos con el arquitecto hasta su fallecimiento, en 1949. Su segunda esposa, Elissa Aalto, es también arquitecto.

Alvar Aalto llevó la arquitectura orgánica a su más alto grado de refinamiento. Fue a la par uno de los artistas que más ha influido en las características de la obra arquitectónica trabajada a nuestro alrededor. "Finlandia está con Aalto dondequiera que él esté presente —escribió Sigfredo Giedion—. Le aporta aquella fuente de energía interior que parece fluir siempre a través de su obra. Al igual que España por Picasso o Irlanda por James Joyce".

MUSEO FRANCES DEL SIGLO XIX

El secretario de Estado para la Cultura, señor Michel Guy, ha presentado al Presidente de la República Francesa la maqueta del Museo del siglo XIX que será instalado en la antigua estación ferroviaria de Orsay, en París. Este museo, que abrirá sus puertas en 1981, tendrá una superficie de 18.000 metros cuadrados, albergando pintura, dibujos, grabados, esculturas y objetos de arte de la segunda mitad del siglo XIX, de 1850 a 1905. Igualmente, la literatura y los comienzos del cine de este período tendrán su sitio en este museo, que también albergará las pinturas del actual Museo del Jeu de Paume; este último será dedicado a las exposiciones temporales del Louvre. La gran nave de la actual estación de Orsay será transformada en jardín interior adornado con esculturas. La explanada que da a la calle de Bellechasse se convertirá en museo de escultura al aire libre.

RESUELTO EL ROBO DEL PALACIO DUCAL DE URBINO

El robo más clamoroso de los últimos años, perpetrado la madrugada del 6 de enero de 1975 en el palacio ducal de Urbino, de donde desaparecieron una obra maestra de Rafael y dos cuadros de Piero della Francesca, fue, como ahora se sabe, realizado por una sola persona. Lo ha confirmado confesando su culpabilidad, uno de los cinco sospechosos que desde hace algún tiempo permanecían detenidos en Urbino, Elio Pazzaglia, de treinta y tres años, propietario de un modesto establecimiento especializado en la confección y reparación de marcos.

Según su declaración a la Policía, entró en el jardín del palacio ducal y desde él, utilizando una escalera de aluminio, alcanzó una ventana de la sala donde se hallaba expuesta "La Muta", una de las principales obras de Rafael. Elio Pazzaglia ha precisado que su objetivo era exclusivamente el de apoderarse de esta pintura, pero que una vez dentro del palacio vio que se encontraban al alcance de su mano otros dos

cuadros, "La Flagelación" y "La Virgen de Semigalia", ambos de Piero della Francesca, y decidió aprovechar la situación para hacerse con las dos obras pictóricas, cuyo valor es incalculable.

El ladrón condujo entonces su botín al jardín y allí, siguiendo el mismo camino que había utilizado para entrar en el palacio ducal, salió a la calle, donde se hallaba estacionado su automóvil, con el que se puso en viaje tranquilamente hacia su vivienda, situada en la vecina localidad de Pessaro. Toda la operación duró en total veinticinco minutos, y cuando fue dada la voz de alarma a las 2,30 de la madrugada, Elio Pazzaglia se encontraba ya de regreso en su casa e incluso había ya ocultado cuidadosamente las obras robadas en la trastienda de su establecimiento.

Las obras fueron recuperadas hace unas semanas en Suiza.

TRIENAL INTERNACIONAL DE ESTAMPAS EN COLOR

Bajo el patrocinio del Consejo de Estado del cantón de Soleure (Suiza), la Société des Beaux-Arts de Grenchen ha

organizado la VII Trienal de estampas en color, con carácter internacional. Se calcula que serán expuestas unas 400 obras, previamente seleccionadas por un Jurado calificador entre las remitidas por los artistas participantes.

Son fines de esta Trienal dar a conocer el arte de la estampa en su momento actual, modalidad por la que existe un interés de larga tradición en los países centroeuropeos, si bien, hoy, la dedicación de numerosos artistas al arte de la estampación es ya evidente en casi todos los países del mundo, y esta muestra es una confirmación manifiesta de la curiosidad general por dicha especialidad plástica.

Ha quedado excluida en este certamen la participación de monotypes, así como de pruebas en blanco y negro, contrariamente al sentir de algunos artistas adictos a las formas monocromas, que piensan que las pruebas en un solo color son las más clásicas y sobrias.

Los premios otorgados totalizarán 5.000 francos suizos, y durante la exposición podrán ser adquiridas las obras por el público visitante al precio señalado por los propios artistas.

NOTICARIO NACIONAL

CONSEJO DE CULTURA Y BELLAS ARTES

Por Decreto del Ministerio de Educación y Ciencia, se amplía la composición del Consejo del Patrimonio Artístico y Cultural, que se denominará en lo sucesivo Consejo Superior de Cultura y Bellas Artes. La nueva composición de este Consejo, órgano superior consultivo y de asesoramiento en materias artísticas y culturales, es el siguiente: un presidente, nombrado por Decreto, y veintiséis consejeros, tres de ellos designados por el Instituto de España, por las Reales Academias de la Historia y Bellas Artes; dos designados por el Consejo de Rectores; dos por el Ministerio de la Gobernación, entre presidentes de Diputaciones y Cabildos; dos por el mismo Ministerio, entre alcaldes; dos nombrados por el Ministerio de Información y Turismo; uno por el de Obras Públicas; uno por el de la Vivienda; otro por la Secretaría General del Movimien-

to; dos por el Ministerio de Educación y Ciencia, y otros dos por el ministro de Información.

CLUB DHIN

Ha sido creado en Madrid el Club Dhin —Dibujantes de la Historieta e Ilustración Nacionales—, con objeto de agrupar a dibujantes, guionistas, rotulistas y aficionados en torno al medio de expresión y comunicación de la historieta y el "comic". El Club Dhin funciona en Barcelona desde hace varios años, con el fin de difundir la cultura a través del "comic", al mismo tiempo que sirve para proteger los intereses de sus afiliados frente a las editoriales, proporciona trabajo con editoriales extranjeras y asesora jurídicamente, celebra exposiciones, clases de dibujo y fomenta el contacto entre profesionales y aficionados. Además de la delegación nueva de Madrid, funcionan también las de Valencia y Alicante.

— A la vez, más de un centenar de profesionales de la historieta, el "comic", dibujantes, ilustradores, guionistas, humoristas y críticos, han hecho público un manifiesto y llamamiento a la opinión pública denunciando lo que ellos entienden como "la grave situación por la que atraviesa nuestra profesión", y que tiene, subrayan, "caracteres culturales, económicos, sociales, sociológicos y políticos". El manifiesto incluye una serie de análisis de diversa índole, denunciando el primer apartado "la colonización ideológica, cultural y artística que el público español viene sufriendo a través de la historieta o el 'comic'". Añadiendo a continuación: "Colonización que se ve reflejada por la masiva importación que las editoriales españolas vienen haciendo de material extranjero. Material que en modo alguno refleja las necesidades, preocupaciones o aspiraciones de nuestro público".

"Dicha colonización —añade el manifiesto— se ve favorecida por el hecho de

que el citado material extranjero es distribuido por agencias internacionales, que para conseguir un gran número de ventas, ofrecen el material a precios bajísimos. Por consiguiente, las oportunidades de trabajo de los profesionales españoles se ven considerablemente mermadas, hasta el punto de que de un total de 80 revistas españolas específicamente de historietas, sólo 24 publican material artístico español especialmente producido por ellas... En ocasiones se da la paradoja de que gran parte de ese material extranjero importado a España está producido por artistas españoles, sin que ellos hayan dado su consentimiento para la distribución española ni cobren por ello un céntimo"...

Entre las estimaciones finales del manifiesto, se pide que las autoridades competentes regulen la compra de material extranjero por parte de las editoriales y que, como ocurre en otros países, éstas sólo puedan publicar una cantidad de material extranjero determinado en relación inferior al material artístico español inédito.

ADORNOS PARA EL PALACIO REAL

Diez gigantescos jarrones de piedra, con flores también labradas en el mismo material, se han colocado sobre los antepechos del ático que corona el palacio de Oriente de Madrid. Cada uno de los jarrones, que se componen de cuatro piezas, tienen una altura total de dos metros ochenta centímetros y un peso de mil setecientos kilos. Estos adornos arquitectónicos se han labrado en piedra de Colmenar, según los modelos ya existentes en la fachada principal del palacio, y se han colocado exactamente a ambos lados del remate central, situado en la fachada lateral del edificio que limita la plaza de Oriente. Otros jarrones de la misma clase, hasta un total de seis más, que se trabajan en la actualidad, serán situados a lo largo de la misma balaustrada. Así, pues, son

dieciséis los jarrones de estilo barroco que decorarán el edificio, y cuya instalación estará terminada de inmediato.

Esta colocación de jarrones tiene por finalidad completar la ornamentación exterior de palacio, que se inició por el Patrimonio Nacional con la limpieza de la fachada y la instalación de estatuas en torno al edificio, según la ordenación del padre Sarmiento en el siglo XVIII.

CENTRO DE ESTUDIOS PABLO PICASSO

La creación de una institución que pudiera denominarse Casa de Picasso, en homenaje a la obra de dicho artista, ha sido pedida en un ruego al Gobierno presentado por el procurador en Cortes don Rubén Henríquez Hernández, cuyo texto apareció ya en el "Boletín Oficial" de la Cámara. Esta institución se concebiría como centro de estudios y trabajos de artistas de carácter internacional y se crearía a semejanza de la Casa de Velázquez, residencia francesa en Madrid. España —dice la justificación del ruego— debe desde hace tiempo un homenaje a la obra del artista Pablo Picasso, deuda cuyo cumplimiento se ha tornado inaplazable con motivo de su muerte. En este homenaje habría que descartar la creación de un museo nacional, por su coste elevadísimo, y la organización de exposiciones y conferencias, que no dejarían huella perdurable.

MEDALLAS DE HONOR

La Fundación Rodríguez-Acosta, de Granada, ha concedido la medalla de honor de la institución, a título póstumo, a Manuel de Falla, patrono que fue de la misma, con motivo de cumplirse el centenario de su nacimiento y por la honda vinculación de su vida y su obra a la capital granadina.

A la vez se concedió igualmente la medalla de honor de la Fundación, a título póstumo, al profesor Antonio Gallego Burín, antiguo director general de Bellas Artes y patrono de la entidad, con motivo de cumplirse el XXV aniversario del Festival Internacional de Música y Danza de Granada, creado e impulsado por él dentro de sus iniciativas, movidas siempre por su amor a Granada, en cuya Universidad el profesor Gallego Burín explicó durante muchos años Historia del Arte.

PRESUPUESTOS PARA CONSERVACION DE MONUMENTOS

Declaraciones a la prensa española del director general del Patrimonio

Artístico y Cultural, profesor Antonio Lago Carballo, en torno a la conservación de monumentos y a las posibilidades que para ello tiene el organismo que él rige. Señaló el profesor Lago Carballo:

—Este año —quisiéramos interpretarlo como un paréntesis—, desgraciadamente contamos con menos de la cuarta parte del presupuesto de años anteriores para la conservación o restauración de los monumentos histórico-artísticos. En el año mil novecientos setenta y dos, al empezar el Tercer Plan de Desarrollo, el programa de inversiones reales para restauración del patrimonio ha quedado reducido a trescientos millones, y aun sumándole otros doscientos ochenta para reparaciones ordinarias, la cifra total, quinientos ochenta millones, supone sólo once millones por provincia. Si se tiene en cuenta, además, el valor real de la peseta en mil novecientos setenta y dos y en mil novecientos setenta y seis, se comprueba que realmente se cuenta con menos de la cuarta parte de los recursos de mil novecientos setenta y dos.

Según el director general, los cálculos que se hicieron en los estudios previos del IV Plan de Desarrollo cifraban la cantidad por provincia para restauración y conservación de monumentos en cien millones de pesetas. Se calcula que actualmente en España hay más de 6.500 monumentos declarados, entre los que se encuentran 840 de arquitectura civil, 114 de arquitectura militar, 765 de arquitectura religiosa, 43 para-jes pintorescos, etc. Asimismo existen declarados 150 conjuntos urbanos, que es algo verdaderamente desproporcionado, si se considera la riqueza del legado urbanístico español.

El legado actual de estos monumentos y conjuntos no es todo lo bueno que sería deseable y hay que reconocer que varios monumentos corren peligro de deterioro y derrumbamiento, si no se consiguen los medios económicos necesarios para consolidarlos y restaurarlos. En España hay una veintena de catedrales cuyo estado de conservación no es bueno y están necesitadas de obras de restauración urgente, como las catedrales de Burgos, Cádiz, Cuenca, Astorga, Oviedo, Salamanca, Plasencia y Murcia.

El Estado está dedicando más del 60 por 100 de las consignaciones presupuestarias de que dispone a monumentos de arquitectura religiosa. Así es necesaria una movilización de la opinión pública para la conservación y engrandecimiento del legado artístico-monumental recibido y que la acción del Estado debe verse apoyada por todas las fuerzas sociales, no sólo por las Corporaciones provinciales y locales, si-



no por las fundaciones privadas y entidades particulares. Sólo con el concurso de todos puede lograrse que los numerosos problemas y deficiencias que hoy se manifiestan se superen.

MONUMENTOS NACIONALES

En distintos Consejos de Ministros, y por Decretos del Ministerio de Educación y Ciencia, han sido declarados monumentos histórico-artísticos de carácter nacional:

- El conjunto arquitectónico formado por la iglesia y convento de la localidad murciana de San Esteban de Ceheguín.
- El conjunto de la ciudad de Vejer de la Frontera, en la provincia de Cádiz.
- El santuario de Loreto, próximo a la ciudad de Huesca; la Casa-Ayuntamiento de Fonz, con su entorno de la plaza Mayor, en la misma provincia de Huesca; igualmente en la provincia oscense, la iglesia de Santa María de Chalamera, y paraje pintoresco el conjunto formado por los núcleos urbanos de Bielsa, Tella-Sin, Puertolas, Fanlo del Valle Vio, Cistain, Pian, San Juan del Plan y Laspuna, con el entorno que les rodea, en el alto valle del Cinca, en Huesca.
- El conjunto urbano conocido por Casa de las Cuatro Torres, en Cádiz.
- La iglesia parroquial de Nuestra Señora de la Asunción, en la localidad cordobesa de Luque.
- La ermita de Santa Eulalia y su entorno, en Almonaster la Real (Huelva).
- La iglesia de Nuestra Señora del Carmen, en Antequera (Málaga).
- El puente de Isabel II —puente de Triana—, en Sevilla.
- La villa abulense de Guisando, con el entorno que la rodea.
- La iglesia parroquial de Santa María de las Angustias, de Arenas de San Juan, en Ciudad Real.
- El palacio de Linares y el palacio de Miraflores, en Madrid.

El Ministerio de Educación y Ciencia ha acordado tener por incoado expediente de declaración de monumento histórico-artístico a favor de la casa del famoso escritor gallego Julio Camba, en la villa pontevedresa de Villanueva de Arosa. Con esta medida, el Ayuntamiento de la citada villa deberá someter a conocimiento y autorización de la Dirección General del Patrimonio Artístico y Cultural toda obra que haya de realizarse en el citado monumento.

— El "BOE" publicó una disposición del Ministerio de Educación y Ciencia, declarando monumento histórico-artístico de carácter local la casa del famoso poeta gallego Curros Enríquez, en la villa orensana de Celanova.

— El citado Departamento acuerda te-

ner por incoado expediente de declaración de paraje pintoresco a favor del término de Frigiliana, en Málaga.

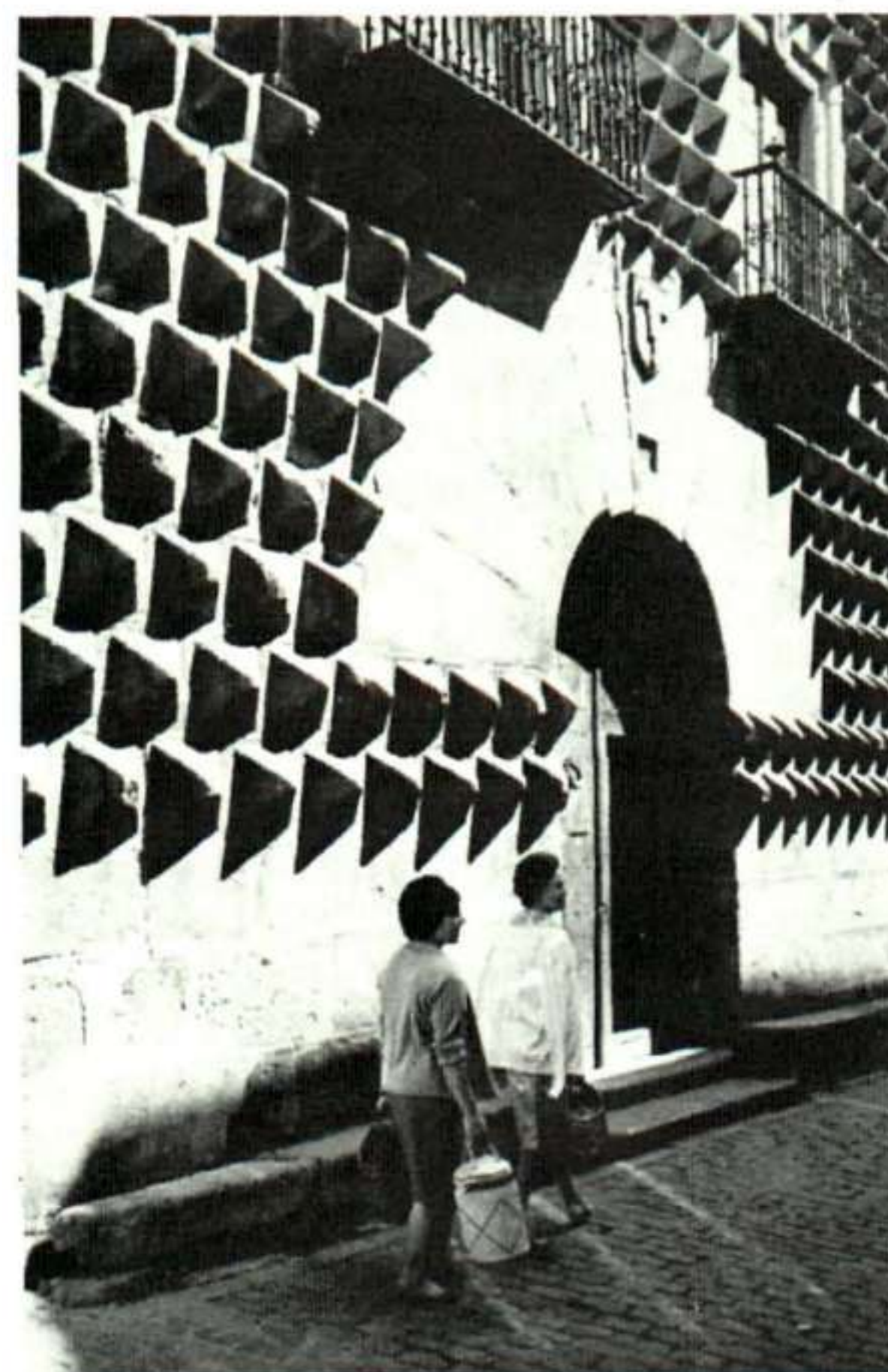
— A la vez se acuerda conceder la medalla de oro al Mérito en las Bellas Artes al profesor y académico don José Hernández Díaz; se nombra presidente del Consejo Superior de Cultura y Bellas Artes al profesor don Joaquín Pérez Villanueva.

AGUIAR, FRAU, MATEOS, GALICIA

Cuatro pintores de la más alta nombradía han fallecido últimamente en Madrid: José Aguiar, José Frau, Francisco Mateos y Francisco Galicia. Aguiar era académico de San Fernando y antiguo catedrático de la Escuela sanfernandina; muralista ilustre, su pintura estaba impregnada de extremada fuerza cromática, sólidamente apoyada en un dibujo recio y sólidamente dispuesto siempre. José Frau era igualmente un extraordinario colorista y su presencia en el mundo de nuestra pintura de paisaje constituyó una de sus más originales venturas. Mateos fue el eximio maestro expresionista, cuya autoridad creadora dio un rumbo nuevo a la inventiva pictórica nacional. Paco Galicia fue el más recoleto, íntimo y callado de los pintores recientemente perdidos por el arte español. Paisajista de la ciudad, supo siempre descubrir en ella el mismo carácter intimista y sereno que caracterizó toda su pintura.

DE VARIA INFORMACION

— En Segovia se ha dado orden de apuntalar la famosa Casa de los Picos, ya que en varias de sus partes presenta grave peligro de hundimiento. Se espera así poder mantener el edificio en tanto se convocan las subastas para las obras de acondicionamiento con vistas a instalar en la Casa de los Picos una Escuela de Artes Aplicadas y Oficios Artísticos. También la fachada que da nombre al inmueble precisará de una atención especial para evitar que siga acentuándose su desplome, que comienza a observarse. La fachada principal de la Casa de los Picos, que data del siglo XVI, está cubierta de sillares de granito tallados en punta de diamante. Conforman uno de los cuatro vértices de apoyo de la muralla que protegía la ciudad, de los siglos XI al XII, baluarte de defensa de Segovia. En un principio se alzaban sobre el solar dos grandes arcos, conocidos como "Puerta de San Martín", cuyos umbrales no pisaba ningún Rey sin antes haber prestado a los



segovianos juramento de respetar sus privilegios.

— Un total de ochenta y siete obras, pertenecientes a la primera época pictórica de Salvador Dalí, han pasado a incrementar el fondo del teatro-museo Dalí, en la ciudad gerundense de Figueras. La donación, hecha por el propio artista, ha sido efectuada ante notario. Tales obras son pinturas y dibujos que Dalí tenía en su colección particular, y entre ellos figura una pintura de las ferias y fiestas de Santa Cruz de Figueras. Próximamente parece ser que tendrá lugar otra donación parecida, con algunas de las obras que el pintor guarda en su residencia de Port Lligat.

— Por 240 votos de diferencia, la candidatura presidida por don Emilio Larrodera, ex director general de Arquitectura, resultó vencedora en las recientes elecciones del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, para la renovación de su Junta de Gobierno. De los 3.036 arquitectos con derecho a voto —que son además, de los de Madrid, los de Avila, Burgos, Cáceres, Ciudad Real, Cuenca, Guadalajara, Santander, Segovia, Soria, Toledo y Valladolid—, emitieron su voto un total de 2.252.

— Academia de Bellas Artes de San Fernando: han leído sus discursos de ingreso los académicos electos don Luis Cervera, en torno a "Las ciudades ideales de Platón", y don Enrique Pardo Canalís, sobre "Eugenio Lucas y su mundo". Igualmente ha sido elegido numerario de la corporación, para ocupar el sillón del fallecido pintor José Aguiar, el también pintor Francisco Lozano.

— En Palma de Mallorca han sido inau-

guradas las salas de arte medieval del museo de la capital balear, alojado en una casa noble de Palma, adquirida por el Ayuntamiento para su conservación y salvaguarda, donde se exhiben colecciones diversas de arte de la Edad Media en Mallorca. Más adelante se montarán en el mismo museo otras salas con diversas muestras artísticas y de la muy rica prehistoria mallorquina.

— Los más notables expertos españoles en la materia acaban de confirmar el hallazgo de una obra de Francisco de Zurbarán, en Oviedo, según declaración de su propietario, el pintor y profesor don Ramón Sancho-Miñano. El cuadro procede al parecer de una iglesia de tierras salmantinas incendiada hace un siglo y representa una monja en actitud de éxtasis, con un corazón sangrante en la mano derecha y un crucifijo en la izquierda. La pintura pudiera ser muy bien de la primera época zurbaranesca.

— El famoso "Libro de las Estampas", códice de gran belleza, datado en el siglo XII y que fue robado de la catedral de León hace cerca de siete años, ha sido localizado en Inglaterra, a donde fue enviado por un anticuario alemán. Se espera que, cumplidos los trámites legales, el preciado códice sea devuelto al tesoro de la catedral leonesa.

FERNANDO RUIZ COCA-GUTIERREZ MONTIEL

Al prestigioso crítico musical Fernando Ruiz Coca le ha sido rendido un cálido y merecido homenaje por músicos, críticos y amigos en recuerdo de su larga labor musical madrileña, centrada en sus comentarios periodísticos en el desaparecido "Nuevo Diario" y en la di-



rección del Aula de Música del Ateneo de Madrid, que él fundó y en donde a lo largo de dos décadas dejó Ruiz Coca señal de su capacidad orientadora de la música moderna, recogiendo la porción más importante de las inquietudes musicales de nuestro tiempo. El homenaje fue rendido en el Conservatorio de la capital española.

— A la vez, el pintor Juan Gutiérrez Montiel acaba de obtener en París el Grand Prix Humanitaire de France, concedido en mérito a la naturaleza de su obra y a los aciertos pictóricos que en ella concurren. Nacido en Jerez de la Frontera, educado en las Escuelas de Bellas Artes de Sevilla y Madrid, Gutiérrez Montiel corona con este nuevo premio toda una carrera espléndida de galardones españoles, justificados por las distintas muestras expositivas celebradas en España y fuera de nuestro país en estos años últimos y para las cuales la crítica nacional y extranjera ha tenido las mayores estimaciones.

EXPOSICION DE GRABADORES SALMANTINOS

En la sala de la Caja de Ahorros, y durante la segunda quincena del pasado mayo, se celebró en Salamanca una exposición de grabado, organizada por el grupo de artistas que, en la Escuela de Artes Aplicadas y Oficios Artísticos de aquella ciudad, viene realizando, desde hace algún tiempo, un serio estu-

DISECCION DE REALIDADES

En la galería Skira, de Madrid, se ha celebrado una exposición bajo el título de "La realidad inexistente", con obras de Alex Alemany, Bacon, Arnas, Brickman, Clavé, Cuixart, Agustín de Celis, Egido, Erice, Gómez Marco, Jardiel, Antonio López, Ludueña, Rómulo Maccio, Víctor Mira, Morilla, Pacheco, Peinado, Joan Ponc, N. Puente, Quirós, Ramos, Roselló, Saura, Toribio y Vilató. Las obras presentan *responden a una realidad diseccionada*, merced a lenguajes expresivos bien diversos. En ellas el valor de los significantes ha venido a sustituir al tradicional convencionalismo de los significados, los lenguajes al tema.

Tengamos en cuenta que si históricamente, desde el Renacimiento, los estilos han venido revelando aspectos nuevos de la realidad, ha sido porque con anterioridad, antes de revelarla, procedía el artista a representarla. Hoy los nuevos modos de expresión pictórica tratan de acercarse más a la realidad que sus predecesores y de descubrir la verdad donde aquéllos se limitaban

a proyectar sus convenciones. Las corrientes actuales continúan manteniéndose fieles al ideal de aproximarse más y más a lo auténtico, a esa realidad que no es ya apariencia de las cosas, sino la realidad que conforma el mundo del artista.

Desde el Renacimiento a nuestros días, la seducción de la realidad ha sido el motor de la evolución de la pintura. Incluso los períodos crítico-formalistas, entre los que se cuenta el manierismo, surgieron de una voluntad de denuncia contra el arte anterior que se había anquilosado en un estilo que no respondía ya a la realidad nueva. No es extraño, por tanto, que al hablar de la historia de la pintura desde el Renacimiento hasta hoy, se hable de "nuevos realismos". Caen en descrédito unas realidades y adquieren prestigio otras, esta es la constante variación que se manifiesta. Ocurre ahora que los nuevos realismos no se expresan dentro de los límites de la apariencia real, como ha venido haciéndose tantos años, pero ello no justifica que la realidad sea calificada de "inexistente".

R. M. L.

dio del arte de la estampa en sus diversas modalidades.

Los grabadores que participaron en esta muestra fueron: Amelia, Aníbal, Alfonso Bartolomé, Rosario Bondía, Agustín de Castro, Amable Diego, José Luis M. Garvín, Luis de Horna, Jesús Losa, Antonio Marcos, María Cecilia Martín, María del Carmen Navarro, Marisol Núñez, Fernando Pascual, Carlos Piñel y Pilar Sánchez Domínguez.

La exposición fue muy visitada y, a la vista del público, se instaló un tórculo, en el que se imprimieron diversas pruebas y que constituyó un motivo más de curiosidad para los visitantes.

III PREMIO ADAJA

Han aparecido las bases del III Premio Adaja, convocado por la Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Avila.

Pueden participar en el mismo todos los artistas nacionales y extranjeros que lo deseen, siempre que estos últimos residan en España, pudiendo presentar dos obras como máximo, de tema, estilo y materiales libremente elegidos por los autores. Los cuadros no podrán ser inferiores a 1 x 0,81 metros ni superiores a 1,95 x 1,30, debiendo ser entregados antes del día 12 de septiembre en: Centro de Recreo San Juan de la Cruz, calle Reyes Católicos, 14, Avila.

El fallo del Jurado se hará público el día 1 de octubre de este mismo año y las obras premiadas pasarán a ser propiedad de la Caja de Ahorros de Avila. El Premio Adaja está dotado con 200.000 pesetas, existiendo, además, tres accésits de 75.000 pesetas cada uno.

Si se desea mayor información, pueden solicitarse las bases completas de este concurso a la dirección anteriormente indicada.

ANGEL MARCIO, PRIMER PREMIO DE PINTURA

Nuestro secretario de Redacción, Angel Marcio, que, sin exhibicionismo de ningún género, cultiva casi en secreto la pintura desde hace más de veinte años, ha sido distinguido recientemente con el primer premio en el concurso-exposición nacional de pintura organizado por el Programa de Actividades Culturales del Ministerio de Educación y Ciencia, sumando este galardón a otros obtenidos con anterioridad.

El sistema seguido en este caso para seleccionar las obras premiadas fue el de plica, tan habitual en los certámenes literarios. Presidió el Jurado calificador don Ceferino Moreno, comisario de exposiciones internacionales del Ministerio de Asuntos Exteriores, y ostentaron el cargo de vocales don José Hernández Quero, catedrático de arte, y don Manuel Conde, crítico, actuando como secretario don Manuel Escalera, director del referido Programa.

El cuadro premiado —un bodegón de cuidada composición y austero colorido— es una obra metódica y bien lograda, que, sin menoscabo de su propia originalidad y dentro de una línea moderna, nos descubre la pasión de este artista por pintores como Zurbarán y Morandi.

Los premios segundo, tercero y honorífico recayeron sobre José Brea Colmeiro, Aurelina Martínez Caverio y Gonzalo Giménez Rodríguez, respectivamente.

SUBASTA HOMENAJE AL ESCULTOR NUÑEZ SOLE

En Salamanca se ha realizado una subasta-homenaje al malogrado escultor, nacido en Zamora, José Luis Núñez Solé, que, en edad joven y cuando se



abría ante él un futuro lleno de promesas, falleció hace tres años.

Este homenaje, bajo el patrocinio del Museo Provincial de Bellas Artes, tuvo lugar en el edificio del Casino. Concurrieron a él 57 obras, donativo generoso de diversos artistas, quienes, con los fondos allegados (650.000 pesetas), pretenden editar un libro monográfico que sea catálogo y recordatorio de la obra y figura de Núñez Solé.

Actuó como subastador don Miguel Ferrer, gran conocedor del arte, siendo adquiridas las obras de todos los artistas participantes: Venancio Blanco, Damián Villar, Angel Mateos, Bustos Vassallo, González Macías, Agustín Casillas, María Cecilia Martín, García Abuja, Alvarez del Manzano, González Ubierna, Sánchez Méndez, Francisco Rodríguez, De No, Horna, Abraido de Rey, etc. También fue subastada una obra del propio escultor fallecido, donada por su viuda, fundida en plomo y cuyo título era "Mujer sentada", siendo adjudicada en 125.000 pesetas.

Una idea espléndida, llevada a cabo con un sentido a la vez grande y sencillo de la amistad.

MARIA ESCRIBANO: "BREVE INTRODUCCION A LA HISTORIA DEL SILENCIO". ESCRITA PARA VIOLA, GUITARRA, CONTRABAJO Y PIANO, SONORIZADOS ELECTROACUSTICAMENTE.

ESTRENO ABSOLUTO: 8 DE MAYO DE 1976, EN LA SALA FENIX, DE MADRID, DENTRO DE LOS DIAS DE MUSICA CONTEMPORANEA ORGANIZADOS POR RADIO NACIONAL Y RETRANSMITIDOS EN DIRECTO POR SU SEGUNDO PROGRAMA. GRUPO GLOSA.

Quizá no diga mucho todavía el nombre de María Escribano (1954) a quienes no sigan muy de cerca el devenir de nuestra más joven composición; a quienes, mal titulándose aficionados a la música, nada les interesa ni nada quieren saber de esa verdadera agonía —en el sentido etimológico del término— que sostienen juveniles creadores para conseguir hacerse oír.

En cambio, los que sí hayan estado atentos a esas escasas salidas de los compositores de las últimas generaciones, ni extrañarán el nombre de la jovencísima compositora, que ya se había asomado, con éxito, al público, ni tampoco se asombrarán del evidente buen hacer que muestra su "Breve introducción a la historia del silencio".

Breve en su duración —de cinco minutos aproximadamente—, que no en la medida de su atractivo sonoro. Porque la "Breve introducción" constituye una bien conformada curva, con suave climax dinámico en su centro, en la que la dulzura armoniosa del discurso más denota preocupación por presentar una escritura libre de cualquier retórica que pudiera entorpecer el acercamiento de la obra a sus destinatarios, que la condición femenina de quien la compuso. Que no se adviertan en la página la firme personalidad y los trazos seguros del compositor con dominio y originalidad absolutas es tan natural como demos-

trativo de inteligencia es suscribir estos primeros frutos con tal ausencia de pretensión y de fárrago.

El grupo Glosa —Pablo Riviere, viola; Alfredo Aracil, guitarra; Tomás Garrido, contrabajo, y Francisco Guerrero, piano— expuso la nueva obra muy, muy acertadamente

LEOPOLDO HONTAÑÓN

CARMELO BERNAOLA: "PIEZA PARA PIANO".

ESTRENO ABSOLUTO: PAMPLONA, 11 DE MARZO DE 1976. ESTRENO EN MADRID: TEATRO DE LA ZARZUELA. CRISTINA BRUNO, PIANISTA. 17 DE MARZO DE 1976.

En el arte, y no sólo el musical ni el de vanguardia, la limitación de medios puede ser, en unos casos, funesta, pero en muchos, fecundísima. El creador que, voluntariamente, pone vallas a su impulso en cualquier sentido, puede aguzar así su potencia para el hallazgo. Por eso, ya tratando de la música contemporánea, resulta tan cautivadora la reflexión sobre el capítulo pianístico. El piano llega a su plenitud técnica y expresiva con el romanticismo y aún encuentra nuevas vías de belleza con el impresionismo. Después sólo hay un elemento de novedad en el empleo del instrumento como percusión. Cada uno por su camino, lo hacen Prokofiev y Bartók. Pero ambos continúan también ese lirismo que, saltando sobre su propia mecánica, encontró el piano desde sus primeros tiempos. Ya un crítico contemporáneo de Beethoven afirmaba que éste "hacía cantar al instrumento".

Las posibilidades tímbricas del piano estaban ya vistas y oídas. El "piano preparado" no deja de ser un truco ingenioso y, en el fondo, algo pueril. Lo mismo se puede decir del efecto de pinzar las cuerdas con los dedos o golpearlas con baquetas. Son cosas que, realmente, sirven para un par de veces.

El músico auténtico que vive en nuestro tiempo tiene que encontrar



su vía en el piano sin salirse de cosas que no es que estén arbitrariamente establecidas, sino que resultan inmutables. La "Pieza para piano" de Bernaola, recientemente escrita, es, sin duda, una de las mejores páginas españolas contemporáneas para teclado. Bernaola no se sale de los recursos tradicionales del piano. El pedal se utiliza muy bien, con gran habilidad, como elemento expresivo. No se encuentra en esta "Pieza" una línea "continua" en el sentido habitual, pero sí una lógica sucesión de episodios en los que no se pierde nunca el sentimiento de unidad. Es música de nuestro tiempo, pero música cien por cien. Digo esto porque ahora, a veces, se nos presenta como música una serie de efectos sonoros sin ninguna base esencial. En la nueva obra de Bernaola hay un fuerte contraste dinámico, natural en su desarrollo, para llegar a un final de efecto muy bien conseguido. Bernaola ha pensado esta música por y para el piano. Ha ordenado su habitual sentido de la cohesión, tanto en lo constructivo como en el resultado sonoro, y por eso se puede hablar de una realización conseguida en todos sus aspectos.

CARLOS GOMEZ AMAT

FRANCISCO CANO: "AQUARIUS".

ESTRENO ABSOLUTO: 3 DE ABRIL DE 1976, TEATRO REAL, MADRID. INTERPRETES: ORQUESTA DE RADIOTELEVISION ESPAÑOLA, DIRIGIDA POR PEDRO PIRFANO.

En "Aquarius", escrita en 1975, el compositor nos propone una alegoría. Por descontado, la música expresa a menudo ideas abstractas valiéndose de símbolos y, por lo mismo, puede ser alegóricamente interpretada; pero así como ciertas obras, y aun estilos, apenas toleran una aproximación crítica de este género, la nueva producción de Francisco Cano nos invita a ella. Vamos, pues, a intentarla.

Nuestro músico, apoyándose en la tradición esotérica, informa críticamente sobre un proceso histórico, precisamente el que ahora se está desarrollando, en virtud del cual una cultura se debate en el caos y declina en tanto que otra, que se anuncia armoniosa, vive sus instantes aurores. Cano se sirve de elementos gramaticales propios del expresionismo (Schönberg, Berg) y del romanticismo tardío (Wagner, Strauss) para caracterizar ambas, contraponiéndolas a través de la duración y resolviendo el conflicto, utópicamente, por cierto, con el triunfo de aquel de los contrarios que convencionalmente representa el acuerdo y la unión (¿no es la utopía un sueño no realizado, pero realizable?). El trabajo del compositor, según vemos, ha consistido en tomar algunos rasgos típicos y generales de la práctica musical centroeuropea, primero, para luego relacionarlos agónicamente, acreditando en todo ello su pericia.

Sería erróneo, empero, creer que Francisco Cano contempla la historia de la música como un devenir en el que a la vigilia de la inteligencia, aquí representada por el sistema tonal, sucediese el método para componer con doce notas solamente relacionadas una con otra visto, con notable miopía, como sueño de la razón; o, dicho de otro modo, que al orden jerárquico de la tonalidad siguiese el anárquico desorden atonal: la ejecutoria del artista prohíbe atribuirle afán restaurador alguno.

¿De qué se trata, entonces? Tal y como anticipábamos más arriba, la música no es en "Aquarius" sino mediación y su artífice la utiliza para

comunicarnos el miedo y la esperanza que la realidad en él provoca y despierta. La historia, pues, a que "Aquarius" se refiere y sobre la que nos mueve a reflexionar no es otra que la vivida cotidianamente y la que, en alguna medida, protagonizamos.

MIGUEL ANGEL CORIA

FRANCISCO CANO: "DOS IMPROMPTUS" PARA PIANO.

ESTRENO ABSOLUTO: 6 DE MAYO DE 1976, EN LA SALA FENIX, DE MADRID, DENTRO DE LOS DIAS DE MUSICA CONTEMPORANEA, ORGANIZADOS POR RADIO NACIONAL Y RETRANSMITIDOS EN DIRECTO POR SU SEGUNDO PROGRAMA. PIANISTA, PEDRO ESPINOSA.

Bien puede afirmarse que la personalidad compositiva de Francisco Cano (1939) se encuentra ya totalmente reafirmada. Y es conocida —y reconocida—, aunque me atrevería a decir que no tanto como exigen su gran calidad y su independencia de criterio, bien demostradas, por cierto, en su no extenso pero sí sustancioso catálogo.

Reciente está aún el triunfo obtenido por su segunda obra orquestal, "Aquarius", y aún lo está más la excelente impresión que causó "Música a seis", estrenada en los mismos Días de Música Contemporánea en que se ofrecieron por primera vez los "Dos impromptus" para piano.

Son estos un par de brevísimos apuntes pianísticos, una suerte de "flashes" sonoros que, no obstante su brevedad, activan la atención del oyente, que advierte en ellos, a poco avisado que sea, la naturalidad, el equilibrio y la claridad de lo bien ideado y mejor escrito. Porque —y es este extremo, quizá, el que más importa destacar en este pequeño comentario— son los "Dos impromptus", sí, de sintético corte formal, pero aun así son aptos para ofrecer, cual quería Webern para sus "Seis bagatelas", "non multa sed multum"; de manera que permiten afirmar que Francisco Cano se vale del teclado para plasmar sus preocupaciones musicales, se expresa en él, quiero decir, con el mismo dominio y con idéntica soltura con los que maneja los conjuntos instrumentales, sean éstos de reducida o de amplia formación.

Cano contó con el intérprete ideal para que saliera a la luz cuanto

queda dicho. El espléndido pianista canario Pedro Espinosa demostró una vez más, por una parte, su ejemplar sentido de la profesionalidad al estrenar los "Dos impromptus" con la calidad interpretativa y ejecutora de las obras muy, muy trabajadas; por otra, su incondicional espíritu de servicio a la música española de hoy, al programar, junto al estreno, nada menos que otras once páginas de compositores de nuestra vanguardia.

LEOPOLDO HONTAÑÓN

PABLO RIVIERE: "PRETERITO IMPERFECTO".

ESTRENO: SALA FENIX, DE MADRID. DIAS DE MUSICA CONTEMPORANEA DE RADIO NACIONAL. LABORATORIO DE INTERPRETACION MUSICAL (GRUPO LIM). ESPERANZA ABAD, SOPRANO; JESUS VILLARROJO, CLARINETE; JOAQUIN ANAYA, PERCUSION; RAFAEL SENOSIAIN, PIANO. 7 DE MAYO DE 1976.

Pablo Riviere se encuentra entre los más jóvenes compositores españoles "que se citan en los libros", lo que quiere decir que su labor ha llamado ya la atención. Parece que nuestra última generación válida y actuante es la de estos músicos que ahora andan en los veinticinco años. No estamos en tiempos de niños prodigio, ni siquiera de adolescentes destacados, y por eso estos artistas que pueden presentar una obra hecha, son ya hombres también hechos y derechos. El panorama general es de cierta desorientación, pero si vamos fijándonos en las individualidades, veremos que son gentes que estudian seriamente, con gran inquietud, y que no son raros los que dominan algún instrumento. Cuando alguien destaca de los demás, es probablemente porque se ha hecho una mejor técnica o quizá porque su imaginación y su fantasía son mayores. Pablo Riviere es un buen viola. Cuando ha aparecido en público como compositor, se ha advertido en su obra una especial madurez.

El título "Pretérito imperfecto" —que debiera convertirse en perfecto, puesto que se refiere a lo que acaba de suceder— está íntimamente ligado con el proceso formal que el autor adopta. Se establece en principio un material sonoro, no muy rico por cierto, a partir del cual se va modificando lo que inmediata-

mente acaba de oírse. No se piense que se trata de unas variaciones, sino de un proceso evolutivo mediante el que se va haciendo la obra en el tiempo, y en el que el material, inmediatamente modificado, va borrando y barriendo lo anterior. En este tipo de obras hay que referirse forzosamente a la interpretación. Es peligroso entregar al grupo Lim una página no "muy escrita", precisamente porque se trata de magníficos intérpretes. Se corre el peligro de que siempre resulte una obra de Esperanza Abad o Villa-Rojo. "Prerito imperfecto", tal como lo escuchamos, logra crear un clima.

CARLOS GOMEZ AMAT

RAFAEL SENOSIAIN: "ENIGMÁTICA".

ESTRENO: SALA FENIX, DE MADRID. DIAS DE MUSICA CONTEMPORANEA DE RADIO NACIONAL. LABORATORIO DE INTERPRETACION MUSICAL (GRUPO LIM). ESPERANZA ABAD, SOPRANO; JESUS VILLARROJO, CLARINETE; JOAQUIN ANAYA, PERCUSION; RAFAEL SENOSIAIN, PIANO. 7 DE MAYO DE 1976.

Es Rafael Senosiain un excelente pianista al que hemos visto cumplir a la perfección funciones muy diversas, lo que acredita su flexibilidad. El pertenecer al grupo Lim ya es garantía de un interés por las corrientes contemporáneas, al servicio de las cuales pone su arte. En su interesante aspecto de compositor se advierte una inquietud creativa digna del mejor aplauso.

La obra titulada "Enigmática" se funda en un enigma de naturaleza matemática. Es propio de la mayoría de los compositores en nuestra época, desde tiempos no muy lejanos, el explicar sus obras desde su mismo proceso formal, es decir, desde la manera particular como han sido construidas, desde los cimientos al tejado. No es que eso no tenga interés, pero a veces al oyente le sirve de muy poco. No es raro tampoco que obras muy distintas en el papel suenen muy parecidas en su realización sonora, sobre todo cuando la interpretación está confiada a intérpretes de gran personalidad. Este es el peligro del grupo Lim que señalo en la nota sobre el estreno de Riviere, celebrado en la misma ocasión que el de Senosiain.

El autor nos habla, pues, de pun-

tos de partida matemáticos, pero lo que nos interesa es el resultado, que en este caso tiene particular atractivo. Suena a cosa pensada y trabajada. Los motivos matemáticos, como los procesos de transformación de un material sonoro, importan al aficionado puesto al día casi tan poco como los viejos lagos a la luz de la Luna o las enamoradas imposibles. Lo fundamental es la música en sí, el efecto que nos produce y el establecimiento de una comunicación auténtica. Senosiain, con sus compañeros, logra tender ese difícil puente.

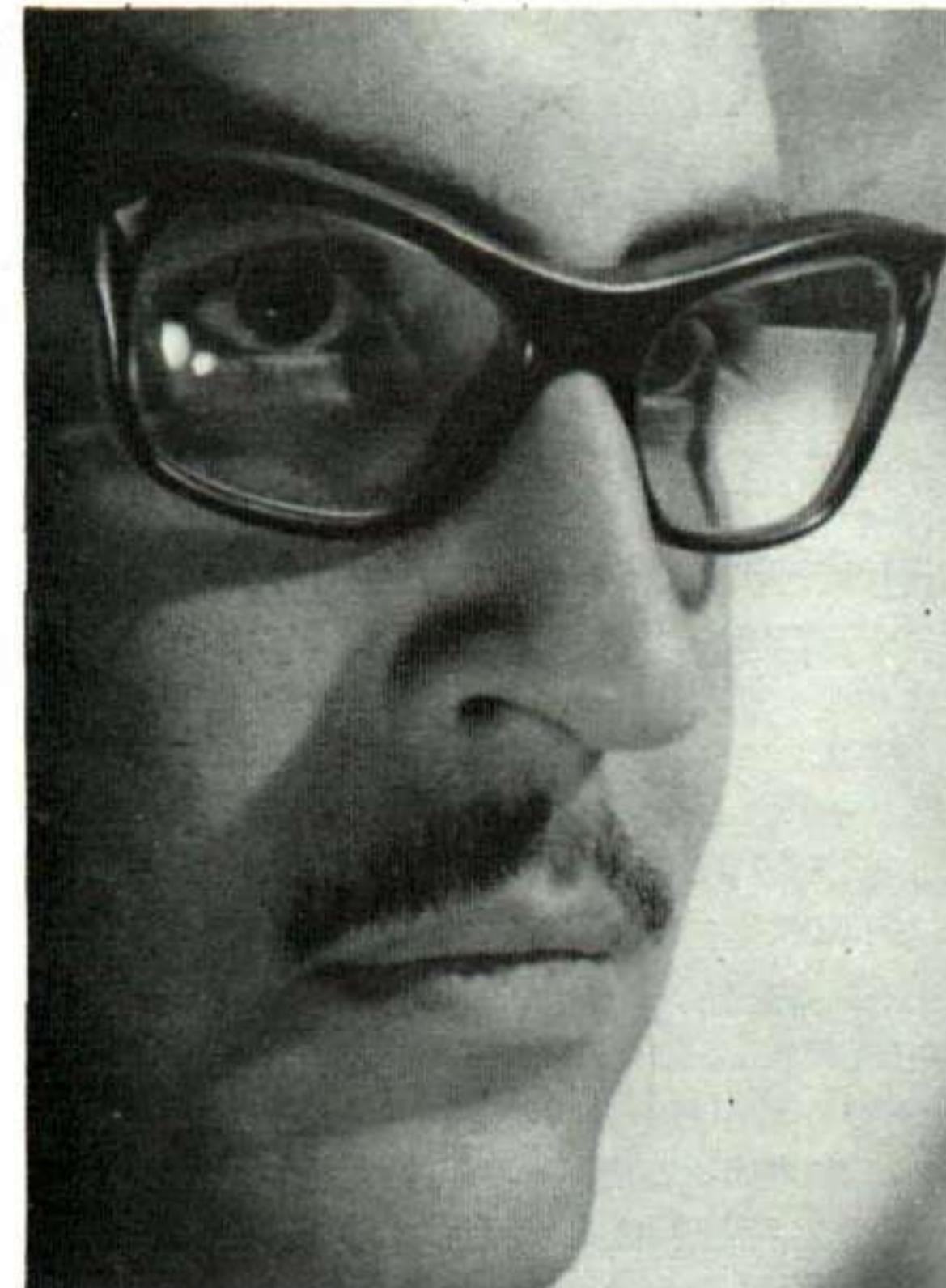
CARLOS GOMEZ AMAT

MANUEL MORENO BUENDIA: "TRENO" (SOBRE LAS LAMENTACIONES DE JEREMIAS). OBRA ENCARGO PARA LA VIII DÉCENA DE MUSICA EN TOLEDO.

ESTRENO: SINAGOGA DEL TRANSITO, TOLEDO. ANNA RICCI, MEZZOSOPRANO. CONJUNTO INSTRUMENTAL DE MADRID. DIRECTOR: FRANCO GIL. 25 DE MAYO DE 1976.

Manuel Moreno Buendía comenzó perteneciendo a los grupos más inquietos, al salir del Conservatorio de Madrid. Su producción de los primeros años le valió varios premios importantes. Ha escrito páginas de géneros muy diversos. Absorbido por sus actividades en el campo de la pedagogía y en el de la interpretación, se ha mantenido alejado de la creación durante algún tiempo. Ahora, en esta obra, nos muestra una natural evolución y nos ofrece un fruto reciente con el que se reafirma en un puesto importante dentro de la generación más activa de la música española actual.

En un tiempo en el que los compositores parecen volver a algunas esencias de la música tradicional por el camino de la síntesis, "Treno", producto de una fecunda imaginación creativa, se nos presenta en una línea plenamente válida, que, desde luego, no se encuentra en lo que se ha entendido por vanguardia desde hace quizá demasiados años. Hay aquí una especial fidelidad al ritmo y una gran riqueza tímbrica del grupo instrumental, con abundante percusión, que no juega nunca a los sonidos aislados ni a la



provocativa incoherencia. El variante planteamiento tonal es interesante, manteniéndose en una forma que por fuerza suena relativamente "tradicional". Hay ritmos insistentes, propios de varias de las corrientes musicales del siglo XX, y una línea vocal muy difícil, no sólo por la sorpresa de los intervalos imprevistos, sino por el mismo fondo de la expresión. El discurso musical está al servicio del texto, aunque a veces puede sorprender el sentido de la música que se ha aplicado sobre ciertas palabras. Resultan muy logradas las violentas sonoridades de los fragmentos primero y cuarto. De forma consecuente con los pasajes de Jeremías, se encuentra en toda la obra un clima de desolación, conseguido con la voz y con muy hábiles efectos instrumentales. Los melismas del último número parecen traer hasta nosotros el aliento de épocas remotas.

Con firme técnica y libre inspiración, Moreno Buendía ha cumplido su propósito. El artista se apoya en las viejas palabras para expresar sus sentimientos ante las sombras del tiempo en que vivimos, y lo hace con un lenguaje personal. En la sinceridad de esa expresión sonora, en su falta de concesiones a unos elementos de vanguardia que, si no se sienten, resultan meras imitaciones o repeticiones, está el sentido de esperanza en épocas mejores y también el convencimiento de la continuidad del arte.

CARLOS GOMEZ AMAT

BIBLIOGRAFIA

ALBERTO SANCHEZ: "PALABRAS DE UN ESCULTOR".

FERNANDO TORRES, EDITOR. VALENCIA, 1975.

Alberto Sánchez, con Pablo Gargallo y Julio González, forma un trío ideal de escultores españoles, que, desde variadas circunstancias y con diferente fortuna, han aportado un acento personal a la vanguardia internacional de la escultura.

La obra de Alberto Sánchez, que muriera en Moscú en 1962, donde se trasladó al final de la guerra civil y de quien los obuses destruyeran su estudio en Madrid y las esculturas en él almacenadas, era prácticamente desconocida para los más, y para algunos mejor informados, un nombre legendario. A partir de 1970, buena parte de su obra está en España, y al ser difundida, ha puesto de manifiesto su real importancia, que justifica plenamente la alta consideración que de él tuviera Picasso.

Cada día se pone más de relieve el interés que los escritos de los artistas tienen para el entendimiento de su obra y para explicarnos su personalidad. Sabido es que han sido casi siempre los artistas quienes han escrito con mayor penetración sobre el arte, y concretamente en este siglo, los documentos que han dejado en este sentido son de un enorme interés, imprescindibles para la cabal comprensión de su trabajo. Al mismo tiempo, algunos de los artistas, entre quienes se cuentan nombres como los de Picasso, Chirico y Gutiérrez Solana, por citar sólo unos pocos, han dejado obras literarias de un destacado interés que en nada desmerecen de las de muchos de los escritores importantes de sus generaciones. Y sucede que siempre los escritos de los artistas, por uno u otro concepto o por varios a un tiempo, son interesantes y de sabrosa y provechosa lectura.

Los de Alberto Sánchez tienen un interés peculiar, pues nos retratan al escultor desde el ángulo de sus confidencias, de sus opiniones, de sus aficiones, de su visión de las cosas. En general, no son estrictamente textos teóricos, pues no parece que

quien en su juventud fuera panadero estuviera muy inclinado a la teoría; son más bien textos literarios, aunque no tienen voluntad de serlo y menos de inscribirse en cualquiera de los géneros al uso. Son escritos heterogéneos, sin preocupación formal, con esa rotundidad que poseen los escritos de las personas que aunque no estén muy cultivadas literariamente, poseen una personalidad entera que no puede por menos de quedar reflejada en sus escritos. Por ello tienen un sabor a autenticidad agreste y natural que les llena de encanto. A veces circula por ellos algo del nervio que animara a los escritos de Solana, éstos sí, voluntaria, deliberada y muy acertadamente, literarios.

El caso es que con este breve volumen de escritos no redactados con voluntad de que formaran un libro, se nos aparece Alberto Sánchez en varias etapas de su vida. Y por ellos circula un artista y un hombre del pueblo que llegó a alcanzar una gran categoría de creador. Las noticias que nos da son interesantísimas. Así como sus visiones de personajes, tal la escueta de Unamuno o la más amplia de su amigo Rafael Barradas.

Textos como, por ejemplo, *Palabras de un escultor* (publicado en la revista *Arte* en el número correspondiente al mes de junio de 1933), en su no larga extensión, nos da cuenta de las cabales inquietudes estéticas que el escultor tenía en aquellas fechas y que prácticamente mantuvo a lo largo de toda su vida. En este escrito se afirma su interés por el campo, de donde procedía la inspiración que animara a su arte. Es un escrito redactado con fervor.

Un texto de interés, incluso literario, son las cuartillas que leyera en un homenaje a Miguel Hernández, donde la ausencia del oficio de escritor da a sus palabras un sabor anti-conventional pleno de vitalidad, y de este modo anima una de las siluetas más jugosas que se le han dedicado al poeta.

Y así, uno tras otro de sus breves escritos recogidos en este libro poseen interés y encanto que coordina perfectamente con su obra de escultor.

El volumen, prologado por Vicen-

te Aguilera Cerni, publica finalmente unas "Notas biográficas" que dan noticia suficiente de su vida y una serie de ilustraciones de su obra que sirven para destacar su importancia.

A. F. MOLINA

WILLIAM MORRIS: "ARTE Y SOCIEDAD INDUSTRIAL".

FERNANDO TORRES, EDITOR. VALENCIA, 1975.

Nace William Morris en 1834 y muere en 1896. Testigo fidedigno de la entonces reciente revolución industrial, supo entender y prever presente y futuro con total lucidez. Testigo desde la barrera, dada su acomodada situación económica, pudo dedicarse al estudio, a la meditación y a una serie de trabajos que le resultaban placenteros: la poesía, el diseño, la traducción, la pintura... y el comercio.

Se recogen en este libro once escritos y conferencias de muy variado tema, desde un "Bosquejo más bien aburrido de mi vida poco extraordinaria", "Cómo me hice socialista" hasta "Arte popular", "Arte y sociedad", "El arte y el futuro", pasando por "Arte y socialismo".

Acertadamente etiquetado como socialista utópico, "la política y el arte se identificaban en él, precisamente porque había comprendido que la producción de bienes materiales era inseparable de su aspecto estético, de la relación entre el hombre y la máquina, así como de cualquier posibilidad de plenitud humana", nos aclara —en el prólogo— V. Aguilera Cerni.

Profeta de la sociedad de consumo, líder del naciente escapismo, preconizador del urbanismo, fue algo más que el racionalizador del diseño, como generalmente se resume, "pero se ha omitido su crítica de unas condiciones sociales y de una situación del arte cuyas consecuencias estamos padeciendo y son, cada vez más, objeto de severas denuncias".

Consecuente con su idea del arte como algo que llega "más allá de las

actividades que son obras de arte conscientes... incluyáis el aspecto de todo lo que rodea nuestra vida", es su distinción entre arte intelectual y arte decorativo, lo que le lleva, última consecuencia —y muy de acuerdo con sus ideas políticas—, a considerar como arte a la "expresión de la satisfacción del placer del hombre en los hechos del presente: en su trabajo".

Tantas veces citado y tan poco comprendido, William Morris recobra su figura total tras la lectura de estas páginas imprescindibles.

M. S.

RANUCCIO BIANCHI BANDIRELLI Y ANTONIO GIULIANO: "LOS ETRUSCOS Y LA ITALIA ANTERIOR A ROMA".

AGUILAR DE EDICIONES, S. A.

Los orígenes del pueblo etrusco están sumidos en la oscuridad. Pese a estar escrito en caracteres griegos, ya que no debemos olvidar que ambas culturas son contemporáneas, su idioma no ha podido jamás ser descifrado. El arte etrusco presenta también caracteres específicos que lo diferencian del helénico, a pesar de que no tuvo una evolución autónoma, sino que se basó originariamente en modelos griegos. El desarrollo de su cultura, de acuerdo con los testimonios arqueológicos, presenta tal coherencia desde la primera Edad de Hierro que es preciso suponer que la llegada de este pueblo misterioso a Italia, al parecer procedente del Asia Occidental, se produjo a finales del II milenio antes de nuestra era. Los autores inician, por ello, su estudio en el siglo XII antes de Cristo, en la Protohistoria. Y analizan la evolución de las formas estéticas que se produce en las regiones centrales de Italia hasta principios del siglo I antes de Cristo. Estudian también las demás manifestaciones artísticas de los otros pueblos que ocupaban la Italia prerromana y que crearon las culturas picena, paleoveneta, ligur y celta, así como las proyecciones de la cultura griega en la Italia Meridional y en Sicilia. Y para que el lector pueda completar la visión del arte primitivo "italiano", nos remiten a los magníficos volúmenes aparecidos ya en la Colección El Universo de las Formas, de Aguilar, bajo los títulos

los Nacimiento del arte griego; Grecia arcaica; Grecia clásica; Grecia helénica; Roma, dentro del poder, y El fin del arte antiguo.

La referencia es útil para quienes deseen completar el conocimiento del arte de los pueblos itálicos durante el primer milenio antes de Cristo. Pero eso no significa que la lectura de **Los etruscos y la Italia anterior a Roma** nos vaya a proporcionar un conocimiento incompleto de las manifestaciones artísticas de esos pueblos. La etrusca es la primera gran civilización artística de la Península itálica. Florece como consecuencia de la eclosión de semillas estéticas danubianas y mediterráneas, especialmente egeas, fenicias y campaniformes ibéricas. La síntesis de esas tendencias produce un arte primitivo que combina los motivos estáticos y dinámicos, los elementos geométricos y plásticos en un arte que nace dotado ya de carácter propio. La cerámica figurativa más antigua aparece ya liberada de influencias nórdicas y meridionales, constituyendo una aportación a la historia del arte típicamente etrusca. Idénticos motivos aparecen en las figurillas, candelabros, trípodes y vasijas de bronce, y en la orfebrería. Su primitivismo figurativista se mantendrá durante varios siglos e informará todo el arte etrusco, que mantendrá sus caracteres específicos incluso en plena época de predominio de la cultura griega sobre la Italia Central, ignorando las tensiones que condicionan las estructuras helénicas y sus cánones realistas.

El libro expone y analiza el fenómeno de la transformación de tales influencias extraitálicas en una estética específicamente etrusca, distinta incluso a la estética de los demás pueblos itálicos que le son contemporáneos. Nos hallamos ante un pueblo extraño. Los rostros de sus estatuas y de sus urnas antropomórficas sonríen con frecuencia socarronamente hasta en las tumbas, cuyas paredes —otra particularidad etrusca— están pintadas con vivos colores y adornadas con alegres escenas costumbristas. Su arte funerario constituye la más acabada expresión de la estética humorística de un pueblo que concedía especial atención a la muerte, pero que, al mismo tiempo, amaba tan profundamente la vida que parecía reírse de la muerte. En ese curioso y desenfadado sentido del humor de los etruscos es donde residen su profunda originalidad y su poder de trivialización de todas las influencias recibidas, hasta el punto de que éstas han permanecido

ocultas incluso para los ojos de los especialistas, cosa que no sucede con el arte de los demás pueblos itálicos, cuya corrección formal les lleva a repetir fríamente las invenciones artísticas y a deformar más, aunque sin aportar nada nuevo, los modelos europeos o mediterráneos, dando con ello testimonio de la pobreza de medios expresivos de esos pueblos, de su insensibilidad estética y de su incapacidad esencial para transfigurar las influencias y los esquemas artísticos exteriores. Y aquí es preciso buscar el origen de las principales diferencias existentes entre el arte, pobre en recursos y en soluciones originales, de los demás pueblos itálicos y el arte etrusco, que se manifiesta en una rica libertad de formas, una increíble capacidad de improvisación y de transfiguración, una tosca espontaneidad y ternura y "ese genio grotesco y fantástico" que siempre caracterizó a las creaciones artísticas etruscas y que tiene, sin ningún género de dudas, sus orígenes en los tiempos aurorales de la Protohistoria itálica.

Los autores destacan finalmente que, hasta principios del siglo XX, el arte etrusco fue, como consecuencia de su desdén por las concepciones clásicas estéticas, ignorado por los historiadores del arte. El cambio de rumbo experimentado por la estética europea después de la primera guerra mundial permitió el redescubrimiento de este arte tan afín a las corrientes artísticas contemporáneas, especialmente el cubismo y el expresionismo. Durante mucho tiempo se creyó que las concepciones artísticas etruscas habían influido en el arte romano. No es cierto. Fue el arte romano el que influyó y liquidó definitivamente el arte etrusco tardío. De haber sido al revés, el arte romano habría quedado liberado de su sumisión a los modelos helénicos y habría pasado a la Historia con caracteres propios y no prestados.

Como todos los libros de la Colección El Universo de las Formas, dirigida por André Malraux y André Parrot, vertida al castellano impecablemente por José Antonio Míguez e introducida en España bajo la asesoría literaria de Arturo del Hoyo, este nuevo volumen proporciona al lector una visión total del arte itálico prerromano. El texto, enriquecido por varios apéndices acerca del origen de los etruscos, de su arquitectura y de sus concepciones urbanas, es altamente interesante. Los autores exponen nítidamente el tema. Un cuadro sincrónico, 446 reproducciones, una bibliografía de autores antiguos,

otra de autores modernos y una tercera de obras especializadas, así como una amplia sección de documentación iconográfica, una breve sección cartográfica y un diccionario-índice completan la obra y facilitan una sistematización de la lectura.

PEDRO SANCHEZ PAREDES

TOMAS ALVA NEGRI: "ARTE ARGENTINO Y CRITICA EUROPEA"

EDICIONES BONINO. BUENOS AIRES, 1975.

Paralelo al inquieto y significativo movimiento literario, que ha dado figuras singulares, desde Macedonio Fernández, pasando por Oliverio Girondo y Borges, hasta Cortázar —por citar algunos nombres—, en la Argentina se ha desarrollado un movimiento artístico de características paralelas que cuenta en el concierto universal del arte con algunas de sus figuras destacadas.

Este libro, nacido en un medio donde la inquietud artística es evidente, se esfuerza por poner de manifiesto de qué modo la obra de unos cuantos artistas argentinos ha sido y es ampliamente reconocida por la crítica europea y de qué forma si el arte argentino ha estado influido por el europeo, ha llegado un momento en el que éste también gravita sobre el Viejo Continente.

El primer artista estudiado es Emilio Pettoruti. Nacido a finales del siglo XIX, Pettoruti se trasladó a Génova en 1913 y residió en Europa hasta 1924. Durante estos años conoció de lleno los movimientos de vanguardia y a muchos de sus más destacados representantes. El mismo jugó un destacado papel en el poscubismo, llegando con sus cuadros y collages a lograr obras que están entre las más sutiles que ha dado este movimiento. Tomás Alva Negri señala cómo después de una larga permanencia en la Argentina, donde el ejemplo de su obra ha sido extraordinariamente fecundo para el desarrollo del arte en este país, su obra fue redescubierta en París en diciembre de 1964, y posteriormente en Alemania, de forma que hoy es reconocido ampliamente como uno de los maestros del arte contemporáneo.

Nacido en Buenos Aires en 1922, Sergio de Castro, estudiado a continuación, si menos conocido, su obra posee una calidad y características que hacen de ella una de las aporta-

ciones más significativas de los artistas de su generación. Inicialmente, Sergio de Castro se dedicó a la música para la que, extraordinariamente dotado, parecía destinado. Fue discípulo y asistente de Manuel de Falla y profesor de Historia de la Música en el Conservatorio de La Plata y también compositor. En 1949 llegó a París como becario de música, pero desde ya hacía años manifestaba su inclinación hacia la pintura. En 1941 había comenzado a estudiar con Joaquín Torres García. En París se produjo su orientación final, y en 1953 era ya definitiva y exclusivamente pintor. Sumido en una actividad acelerada, en pocos años realizó numerosas exposiciones y en 1956 una de las obras que están consideradas entre las importantes del arte de este siglo y que goza de un legendario prestigio, pues no es fácilmente accesible al público y los aficionados: sus vitrales para el monasterio de las Benedictinas del Santo Sacramento en Couvrefchef, cerca de Caen, en Normandía. A propósito de esta obra ha dicho el poeta y crítico francés Pierre Lecuire: "He visto su vidriera y el mar, como si fueran el amor sagrado y el amor profano, separados por una delgada franja verde de cielo y de hierba. La vidriera y el mar cantan el mismo himno, pero en tanto que el mar contiene al sol en su vientre, el sol celeste pasea por el corazón del vidrio una serie ininterrumpida de palabras, la primera de las cuales nos llegó, apenas franqueada la puerta, como un inmenso cortinaje de púrpura tendido en el vacío del mundo". Sergio de Castro terminó otra vidriera de igual o acaso mayor importancia para un templo construido en Hamburgo. Su obra de caballete posee un tono intimista que, en cierto modo, recuerda a Morandi, pero más empapado de trascendencia.

Le sigue el argentino de ascendencia gallega, y muy vinculado con la tierra de sus padres, Luis Seoane, desde muy temprano conocido, especialmente en Alemania, por sus xilografías. De ellas ha afirmado el *Bonner Rundschau* que "Cuanto allí se expresa y se condensa en una alegría de colores, notable en la técnica del grabado en madera, encuentra sus raíces, quizá, en el ámbito cultural de un Miró". Esta misma publicación lo relaciona con Baumeister y Grieshaber.

Raquel Forner, artista de la era espacial, es a otro de los pintores al que se le dedica un amplio espacio. A propósito de su obra ha escrito Pierre Restany: "Las últimas telas de

Raquel Forner entonan un himno en honor de los astronautas y los astroseres, un canto de fe y de amor, de solaridad humana en los umbrales de la gran mutación de la especie". En unas cuantas páginas vemos la trayectoria de la artista que, a través de un expresionismo emparentado con Cobra y Dubuffet, ha logrado un personal modo de expresión que, originario en las suscitaciones vivenciales argentinas, ha calado en el ambiente europeo y ha logrado un merecido prestigio.

Alicia Penalba, quinto de los artistas estudiados, inició su fama europea a partir de 1959, en que participó en la Documenta II de Kassel. De su obra ha dicho Karl Ruhrberg: "Sus plantas y sus animales son representaciones elementales fuera del tiempo". Sin duda, el puesto que ha logrado entre los más importantes escultores contemporáneos se debe a esa atmósfera de convincente naturalidad que sus formas abstractas convocan en sus referencias al mundo de la Naturaleza. El sexto capítulo narra el acontecimiento que supuso para el arte argentino joven la exposición titulada *Proyección y dinamismo: Seis pintores argentinos*, que agrupó los artistas —calificados como *generativos* por el crítico Ignacio Pirovano— Eduardo Mac Entyre, Miguel Angel Vidal, Ary Brizzi, Manuel Espinosa, Carlo Silva y Miguel Ocampo. Estos artistas, que se expresan dentro de sus diferencias esenciales a través del geometrismo, en su lenguaje con frecuencia sobrepasan la pintura y se extienden al espacio tridimensional. A propósito de esta muestra y como resumen del impacto por ella producido, el autor dice: "No en vano ese espacio dinámico ha dejado la impresión de algo nuevo sin revolución, de un arte que busca integrarse con el espíritu de la época sin falsificarse".

El capítulo séptimo está dedicado a Luis Tomasello. El octavo, a Julio le Parc y Hugo Demarco. Figuras destacadas a nivel universal del arte óptico y cinético, y que han contribuido tan eficazmente a difundir la galería parisina Denise René. Estos artistas residen desde hace años en Francia y su obra influye decisivamente dentro de la tendencia en que se desenvuelve.

Finalmente, el autor se refiere a Rómulo Macció, creador de un mundo personal que se desarrolla dentro de un expresionismo con raíces metafísicas y surrealistas. Macció, que en parte está relacionado con el grupo Cobra, sin embargo, es un caso

personal e independiente. Consagrado en su país cuando en 1963 recibió el Premio Internacional Torcuato Di Tella, su obra es muy apreciada en Europa, especialmente en Alemania, donde sus formas humanas, cuyas cabezas tienen aspecto de máscaras y sus labios sugieren bocas silenciosas, representan una atmósfera plena de simbolismo y causan un justificado impacto.

A través de las páginas de este volumen se pone bien claramente de manifiesto un hecho, por otra parte reconocido por quienes se ocupan de estas cuestiones: el que si se piensa en algo más de las dos últimas décadas, se advierte que el arte argentino se ha hecho presente en Europa como antes no lo había estado nunca, hasta el punto de que bastantes artistas llegados personalmente de Argentina, o en sus obras, ocupan un lugar destacado en el arte que cuenta en Europa y en el mundo.

A. F. MOLINA

DORA Y ERWIN PANOFSKY: "LA CAJA DE PANDORA (ASPECTOS CAMBIANTES DE UN SIMBOLO MITICO)".

BARRAL EDITORES. BARCELONA, 1975.
224 PAGINAS.

Erwin Panofsky nació en Hannover, en 1892, y murió en Princeton, Nueva Jersey, en 1968. Su plena dedicación a la historia del arte trajo como consecuencia una larga, brillante y decisiva relación de publicaciones por las que quedó como un clásico en estudios de historia del arte y en especial en iconología, así como un teórico de primer orden. En este magnífico estudio toma como motivo de su profunda investigación artística la evolución histórica del mundo de Pandora y sus cristalizaciones en la pintura y en la escultura desde la antigüedad hasta nuestros días.

En su aspecto histórico en cuanto a las fuentes clásicas, el mito de Pandora experimenta una doble formulación; la primera versión la da Hesíodo en "Los trabajos y los días" y en "La teogonía", según la cual Pandora lo que abre, movida por su curiosidad, es una vasija de tamaño respetable, no una caja. En este recipiente estaban encerrados todos los males, y Pandora, con su inconsciencia, los pone en libertad. Queda como único bien la esperanza en el in-

terior. La segunda versión se contiene en la fábula 58 de Babrio, según la cual no es una mujer, sino un hombre, quien abre la vasija, y en lugar de males, ésta contiene bienes. Dora y Erwin Panofsky reconocen que esta contradicción tan patente de las fuentes clásicas, si bien es preciso resaltarla, no compete su esclarecimiento a los historiadores del arte.

La conversión de la vasija por la famosa caja es una adulteración debida a Erasmo de Rotterdam, y esa sustitución tuvo repercusiones de gran alcance en las fijaciones pictóricas y escultóricas del mito. Antes del siglo XVI, en ninguna de las representaciones plásticas del mito de Pandora figura la caja, es ya a principios de este siglo cuando se inicia la doble versión: vasija o caja. El "pithos" o vasija se transforma en "pixis" o caja en la obra de Erasmo "Adagiorum Chiliades tres" (primera edición, 1508). Esta metamorfosis operada por Erasmo obedece quizá a motivos estéticos o por haber visto alguna representación plástica de la Magdalena, con su caja-joya derramando el ungüento a los pies de Jesucristo. Erasmo convierte el "pithos" griego y el "dolium" latino o vasija en una atractiva y decorada "pixis", y en verdad que la gracia femenina, encarnada en Pandora de un modo singular, se complace mejor desde el punto de vista del arte con la pequeña y decorativa caja que con la tosca y enorme vasija de almacenaje, de aceite, vino o grano cualquiera: de estas especies podía contener en origen en las versiones clásicas.

Este arreglo o licencia erasmica, que tan gran repercusión iba a tener en las representaciones artísticas del mito, pudo ocurrir que se fundase en el episodio clave de la Pandora hesiódica, con el paralelo de la Psique de Apuleyo en "Las Metamorfosis". Es aquí donde se encuentra el "pixis" o pequeña caja. Esta sustitución, así como el equívoco de Pandora con Padrosus, "produjo una considerable confusión tanto en el arte renacentista como en modernos estudios de investigación". Ambas, Psique y Pandora, fueron provistas de pequeños receptáculos, cajas o copas; así en el famoso fresco de Rafael en la villa parmesina y en sus derivaciones, en un pequeño grupo escultórico en bronce de Adrián de Urbes, que representa a Psique transportada al cielo con una copa entre las manos.

Dos grabados de la escuela de Marcantonio que se han conservado

hasta el presente suscitan la cuestión de si representan a Psique o a Pandora. A juicio de Dora y Erwin Panofsky, es Psique la representada, a pesar de que aparecen bajo el signo y la advocación de Pandora. La misma confusión existe, según estos mismos autores, en el dibujo preparatorio de la decoración de un techo por Jacob de Wit (el Rubens del siglo XVII), que se conservan en el Museo Teyler, de Haarlen.

Frente a estas pseudo-Pandoras, la auténtica hace su aparición en el Renacimiento y procede del arte nórdico, no del italiano, y en dos modalidades diversas; en una de ellas el arte aparece supeditado a la erudición, y Pandora se representa con su auténtico atributo, el "phitos", "dolium" o vasija; y donde las representaciones plásticas se abandonan a iniciativas más personales, aunque influidas por la tradición erasmica, aparece con su atributo inauténtico el "pixis". Tal es la culminación del proceso erudito de las frustraciones xilográficas del "Libro Emblemata", de Andrea Alciati, en la que se resalta la esperanza como garantía de la Humanidad frente a los males liberados. En una variante que aparece en el "Libro de Emblemas" del mismo autor se representa a Némesis o la venganza de los dioses y la esperanza en yuxtaposición.

El cuervo se convierte asimismo en las representaciones plásticas del mito en el signo de la esperanza, debido a la gran influencia de la Emblemata de Alciati, y así fue representado en cuadros y esculturas. Rosso Fiorentino da un nuevo paso en este sentido, y en vez de pintar pequeños mosquitos escapándose del recipiente representa ya figuras humanas de tamaño natural que encarnan los vicios en libertad. De aquí a la ignorancia como raíz de todos los males no hay más que un paso, que se da en el cuadro "La ignorance chasse", que presupone que la ignorancia más que la maldad es la raíz de todas las perturbaciones. Esta concepción parece tomada de Mantegna, que la anticipó ya en el siglo XIV en sus cuadros "La expulsión de los vicios" y "La caída y rescate de la Humanidad". El cuadro de "La ignorance chasse" figuraba como tabla suspendida del arco triunfal erigido en París en 1549 para la entrada de Enrique II, debido a Jean Cousin.

La transposición del mito de Pandora a los poetas ingleses y de los Países Bajos se identifica con la raíz etimológica, "don de todos", y se cambia el sentido peyorativo por el

benéfico de patrimonio de la Humanidad; así llegamos al siglo XIX, en el cual Dante Gabriel Rossetti, alrededor de 1871, representa el mito de Pandora en varios cuadros, como encarnación de mujer fatal, muy próxima a la Dama de las Camelias. Y en el siglo XX existen dos representaciones señeras de este mito, una de Paul Klee, que la pinta como una copa, en vez de como una caja, y hace de ella un símbolo psicoanalítico, y el pintor expresionista Beckman en su cuadro iniciado en 1935 y terminado en 1947; en esta última versión relaciona el mito con la bomba atómica como extracción de los males de la Humanidad por la curiosidad humana. En este cuadro, un "gouache", la caja aparece de tamaño pequeño y con forma rectangular.

Acompañan a este libro 67 láminas sumamente ilustrativas de la evolución de la caja de Pandora en la pintura y en la escultura.

J. A. MARIN MORALES

A. M. CAMPOY. "CRISTINO DE VERA, VIDA Y OBRA".

IBERICO EUROPEA DE EDICIONES. MADRID, 1975.

"Yo sólo sé que quería expresar algo que fuese sobrio, austero, con gran carga espiritual; quería algo de una austeridad muy esencial... En el fondo dejé de mentalizar, de ver y mirar, y durante una larga temporada, me dediqué a pintar profundamente. Era la pista. Era ya la aventura de buscar algo muy modesto, mas muy mío, y aprendí que también sobre el trabajo hay que insistir, insisto sobre lo deshecho y vuelvo a insistir. Va germinando como una planta algo de un pequeño fruto interior: ya, quizá, iba siendo hora. Con paciencia, claridad y modestia era hora que uno fuera aprendiendo algo sobre el fondo de uno mismo".

Con tan sencillas palabras explica el pintor Cristino de Vera el alborear de su personal manera de hacer, de ese algo indefinible que se llama estilo y que consagra a su pintura como perdurable e inconfundible, adjetivos acertadamente aplicados por Campoy y que, en las páginas de este libro, desgrana y desentraña con no menor acierto.

Las confidencias del pintor alternan con las observaciones y explicaciones del escritor logrando, a dúo, un texto claro y completo en el que se integran abundantes y magníficas ilustraciones, la mayor parte en color.

Va contando a Campoy su infancia

tinierfeña, cómo paso tras paso va naciendo la vocación: "Otra vez, teniendo unos once años, vi una película sobre la vida de Paul Gauguin... aquel hombre de la barba, sus pinturas, y una frase, *buscar el misterio que hay en cada paisaje, cada cuerpo, cada objeto, a través no de los colores reales, sino de los simbólicos y profundos de mi sentir o retina*... Yo era un niño, pero vibraba en todo aquello. Una vez veo a un chico modelar estatuillas de barro en su casa, yo debía tener doce años; le pregunté que dónde se aprende eso; me habla de la Escuela de Artes y Oficios, y allá voy". Después, su venida a Madrid, su verdadero aprendizaje con Vázquez Díaz, pintando en la Escuela, el Círculo y el Casón, embelesándose ante los eternos maestros del Prado.

"Hoy, al cabo de los años, me quedo con: Zurbarán, Van der Weyden, Piero della Francesca y Fra Angélico, Giotto, El Greco, Velázquez, Cézanne, Van Gogh, Morandi".

Interesa también el análisis que de su paleta hace el propio pintor: "Las matizaciones o graduaciones o transfiguraciones de los tonos, los hago pacientemente entre color y color, o entre tono y tono: Blanco mezclado, ocre claro, ocre oscuro, ocre amarillo, amarillo cadmio limón, azul ultramar oscuro, carmín de Garanza, rojo de cadmio oscuro, verde esmeralda, negro marfil.

Algunas veces intercalo algún otro color, pero muy pocas veces".

Aunque es muy interesante esta primera parte —biográfica— del libro lo es muchísimo más la segunda, dedicada al análisis exhaustivo de su pintura. Comienza con un inventario de símbolos y elementos temáticos ("calavera, cestillo, rosa, cama, paloma, mesa, taza, mantel, llanto, espejo, ciprés, muerta, vaso, crucificado, pájaro, cementerio, violín, monje, árbol..."), estudiando, en capítulo aparte, la muerte, que en los cuadros de Cristino "es como un sueño dulcísimo. No hace muecas, ni grita desdentada, ni lanza miradas horribles desde sus cuencas vacías, ni es podredumbre, ni basura".

Vienen después los dos capítulos tal vez más importantes del libro: "Naturalezas en silencio" y "Algo de Zurbarán". Para Campoy no hay en la pintura de Cristino "ni bodegón ni, claro está, naturaleza muerta. Estos cuadros de lacónico mensaje son "naturalezas en silencio", franciscanas, silentes naturalezas informadas de una castísima alegría... El aire se ha detenido en ellos, y la luz es un enigmático fulgor que todo lo anima en su reposo... una luz que hieratiza y geometri-

za mesas, paredes y ventanas, que respuntea corpuscularmente la atmósfera y las cosas".

"Sólo algo, tal vez muy poco" hay de Zurbarán en estas pinturas, pese a que la alusión al gran extremeño se haya "convertido en una constante interpretación de Cristino de Vera". Hay en Zurbarán —según Campoy— mucha sensualidad y sanguínea vitalidad que "su obligada vecindad frailuna llevó a disimular hábilmente". Desde tal tesis se impone la conclusión negativa: "¿Y en qué vertiente del realismo zurbaranesco podríamos situar a Cristino de Vera? Ni la paleta, ni la dicción de uno y otro tienen que ver, ni la estética, ni el estilo".

Al estudiar los antecedentes pictóricos de Cristino, apunta el autor un semejante clima espiritual "en cierto hieratismo románico y tumbal, en los vitrales y tapices del primer gótico, en la casta fragancia de los primitivos... Pero el antecedente espiritual más entrañable hay que localizarlo en los simbolistas franceses... Xavier Rousset... Henri Le Sidaner... Alphonse Osbert... Puvis de Chavannes y Paul-Elie Ranson". Concluye Campoy, con acierto, que su "árbol genealógico hunde las raíces y solea las ramas en el gran estilo —el estilo interior— de la religiosidad poética". Dentro del realismo poético ("La pintura de Cristino de Vera es la crónica de una sensibilidad, como lo es la de Proust") y del recóndito surrealismo ("Pero a diferencia de los surrealistas habituales, propone su poética subversiva desde la pintura misma"), sitúa Campoy al pintor, del que destaca, en apartados sucesivos, la sublimación de eros, la sensualidad del orden, cierto goticismo ("Un linealismo muy lógico preside estos cuadros de elemental lenguaje..."), su entraña religiosa ("ha devuelto al arte su contenido de religiosidad su sencillez austera"), la raíz telúrica de su ascetismo, su negación del tiempo ("Un silencio de más allá y más acá del tiempo satura estos cuadros estáticos y sin pasiones"), y exaltación de lo vulgar, la invariable permanencia en la figuración y en la pintura temática, la nostalgia del paraíso ("dulce evasión a los reinos del silencio... misteriosa sensación de despedida"), la invención como recuerdo ("encuentro puro con el tiempo perdido").

Concluye el libro con una amplia antología crítica y unos índices de ilustraciones en los que se echa de menos la datación y las medidas de los cuadros reproducidos.

Libro, por lo demás, impecable, como merecen escritor y pintor.

L. S.

VARIOS AUTORES: "EL SIGLO DEL AÑO MIL".

EDICIONES AGUILAR. 1973

La época comprendida entre mediados del siglo IX y mediados del siglo X es una de las más críticas de la Europa Occidental. Se produce en esos tiempos la llamada "segunda invasión de los bárbaros". Vikingos, magiares, eslavos y sarracenos recorren las regiones de Occidente y asolan sus ciudades. En torno al año mil, se produce la reacción de las naciones europeas ante los bárbaros del Norte, del Este y del Sur, y un renacimiento cultural, político y económico que alcanza, en el campo del arte, formas específicas de plasmación que constituirán un auténtico prodigio histórico. **El siglo del Año Mil** constituye un incomparable estudio ensayístico y gráfico de las ideas estéticas determinantes de las corrientes creadoras que durante la segunda mitad del siglo X y la primera mitad del siglo XI iniciaron la floreciente evolución de la sensibilidad artística occidental y produjeron la asombrosa eclosión del románico y, posteriormente, del gótico.

Según Henri Focillon, "la región cronológica del año mil y el mismo año mil constituyen un gran momento de la historia humana". Raul Gabler, el gran cronista de la época, nos habla de los "cuarenta y dos años de miseria" que se producen del año 970 al 1040. Otros cronistas, del mal de los ardientes, de los terrores milenaristas, del hambre y de epidemias endémicas, de cometas anunciadores de prodigios, de terremotos y de dragones de fuego. Pero dice también Raúl Gabler en **Les cinq livres de ces histoires**, "tres años después de transcurrido el año mil, la tierra se cubría de una blanca túnica de iglesias...". A la "noche de los tiempos" del Apocalipsis sucede el alba del mundo románico. Y se produce un insólito renacimiento de actividad, en todos los sectores, que puede interpretarse como una especie de despertar de una sociedad que, durante años, ha vivido oprimida por una espantosa pesadilla.

El nuevo orden nace de la descomposición de la cultura carolingia en el Norte y de la cultura islámica en el Sur. El Imperio ottoniano se consolida con la definitiva victoria de Occidente contra magiares y eslavos. Los Estados de España se definen en el curso de un triunfal enfrentamiento con los árabes, que son también derrotados en el Sur de Italia. Europa asimila elementos culturales irlandeses y escandinavos,

árabes, mozárabes y orientales, celtas, ibéricos, galos, grecorromanos, lombardos, paleocristianos, visigodos, bizantinos, merovingios y carolingios. Y paralelamente al cierre de las rutas marítimas por el Islam se produce —mediante una síntesis general de tan ricos u variados elementos— una toma de conciencia cultural de los pueblos del Occidente europeo, que crean una civilización propia basada, paradójicamente, en la reacción contra todas esas culturas cuyos elementos asimilan y que, en el ámbito de las realizaciones artísticas, unifican en obras de una pasmosa originalidad que sobrepasan modelos e influencias.

Por ello, la gramática arquitectónica y plástica de esa época asimila la perfección geométrica de las formas ottonianas, el primitivismo de los relieves pirenaicos, el transepto continuo paleocristiano, el transepto bajo precarolingio, las técnicas y repertorios formales del arte bizantino, carolingio y lombardo, y el arco de herradura o la bóveda de cañón sobre torales propios de la arquitectura mozárabe, e introduce también diversas adaptaciones del capitel corintio, creaciones originales que incorporan a la ornamentación motivos zoomórficos y antropomórficos, dinteles historiados con temas orientales aportados por los árabes, tribunas abovedadas normandas que equilibran el edificio, formas protohistóricas autóctonas, como el geometrismo celta, e incluso esquematizaciones y estilizaciones del arte prehistórico mediterráneo. Las distintas regiones geográficas, en el marco de un extenso fenómeno de simbiosis cultural propiciado por el trasiego de peregrinos que recorren las rutas de Occidente y por el internacionalismo monástico, unifican sus formas estilísticas. Y sin abolir las diferencias existentes entre las diversas fórmulas estéticas vigentes en cada zona, intercambian sus elementos, se enriquecen recíprocamente y se completan, y alcanzan una grandiosa unidad plástica que constituye la más acabada expresión de un nuevo pensamiento artístico y de una total renovación de las ideas estéticas, que se prolongará irrefrenablemente en los siglos futuros y proporcionará las directrices de evolución de nuestra cultura.

El arte de la miniatura alcanza también entre los años 950 y 1050, una brillantez asombrosa. Hasta tal punto que puede ser considerado como una de las realidades más extraordinarias de la cultura occidental. La incorporación de los diversos elementos estéticos propios de cada

zona geográfica da lugar a un arte de gran belleza, caracterizado por una rica variedad de estilos y técnicas. La persistencia de las antiguas estructuras se une también a la búsqueda de nuevas formas y soluciones que convierten los manuscritos medievales en auténticas obras de arte. Ese siglo es también excepcional en lo que se refiere a las artes suntuarias de la orfebrería, los marfiles, los esmaltes y los tejidos, que hallan su más alta y acabada expresión en tronos, cruces, espadas, joyas, relicarios, cálices, altares portátiles, báculos, mantos, encuadernaciones de códices, candelabros, sudarios, urnas, arquetas y paneles.

El arte del "siglo del año mil" es prodigioso. También es paradójico. Existen numerosos testimonios de que fue una época escatológica por excelencia. El presentimiento del Apocalipsis cercano no abandonó, posiblemente, jamás a los pobladores de ese siglo. Pero en lugar de prepararse para la muerte, se entregaron apasionadamente a la creación de un arte que parece destinado a la eternidad... Pero a la eternidad sobre la tierra. Tal vez, porque, consciente o inconscientemente, deseaban, más que escapar a la muerte inevitable, dejar la tierra dignamente preparada para la segunda venida de Cristo, que consideraban inminente. Todo ello nos lleva a pensar que, pese a sus contradicciones, ninguna época de la Historia de la Humanidad ha sido tan lúcidamente consecuente como aquella. Afortunadamente para los hombres que, aunque hayan dejado de creer —o se limiten a creer tibiamente— en Dios, siguen creyendo en la belleza.

Cuatro prestigiosos especialistas en el arte de la Edad Media —Louis Grodecki, Florentine Mûtherich, Francis Wormald y Jean Taralon— han colaborado en la creación de este libro. Cuatrocientas cincuenta ilustraciones a todo color, mapas, planos, cortes longitudinales y esquemas axonométricos de las joyas arquitectónicas analizadas, un amplio cuadro sincrónico que permite situar en la Historia y en sus principales acontecimientos el momento de creación de las obras de arte más importantes de la época, una extensa bibliografía y un índice documental iconográfico completan este nuevo volumen de "El Universo de las Formas", colección dirigida por André Malraux y André Parrot e introducida en España por Ediciones Aguilar con el valioso asesoramiento de Arturo del Hoyo.

PEDRO SANCHEZ PAREDES

JOSE PIERRE. "SURREALISME". DICTIONNAIRE DE PÔCHE.

FERNAND HAZAN, EDITEUR. PARIS, 1975.

El poeta y crítico de arte José Pierre ejerce su tarea poniendo a su servicio, además de sus amplios conocimientos en el campo del arte moderno, también con frecuencia sus dotes de inspiración que le suscitan las obras de los artistas. Por eso sus trabajos sobre arte, además de documentados, suelen tener un tono que les sitúa en un plano paralelo al de la creación. Crea al elaborar sus comentarios, conduciéndonos así, a través de su escritura, a un territorio donde se recrea una atmósfera que se corresponde con la obra de los artistas. Al explicárnosla nos hace participar de su mundo poético personal. Vinculado con el grupo surrealista de París, está especialmente informado de cuanto al tema se refiere, de lo que ha dado pruebas tanto en libros como en colaboraciones en revistas. Por eso su nombre al frente de una publicación dedicada al surrealismo es, sin duda, en principio un dato positivo.

Puesto el surrealismo en circulación de manera oficial hace medio siglo, y si tenemos en cuenta que ya en 1908 Apollinaire había publicado

un texto como *Onirocritique*, que puede aceptarse sin limitaciones dentro de la ortodoxia del movimiento, éste se amplía en sus antecedentes más inmediatos en unos cuantos años más, coincidiendo con las fechas de las primeras vanguardias. Además, su influencia ha sido tan evidente y en determinados aspectos se mantiene tan viva que no hay duda de que existe materia suficiente, no ya para un diccionario de bolsillo dedicado al tema, sino para un volumen de bastante mayor extensión.

Tal y como se ha realizado este diccionario es una publicación de un evidente valor informativo. Lo que sucede es que no llega a abarcar cuanto la materia da de sí y hemos de aceptarlo dentro de sus limitaciones de espacio. Teniendo en cuenta esto, la información es suficientemente extensa en todo cuanto se refiere al surrealismo francés. Las peripecias fundamentales, sus artistas y poetas están suficientemente representados y sus juicios de valoración están dados, si subjetivamente, desde la situación de un conocimiento cabal de personas, obras y circunstancias. Pero si en lo que a Francia se refiere no existen lagunas o al menos no las hay de forma apreciable, en lo que atañe a otros países las referencias son generalmente incompletas y sólo algunos de sus representantes destacados están tratados suficientemente. El diccionario

está redactado desde el punto de vista de París, y si ello no es grave, ya que ha sido en París, o relacionados de una manera u otra con esta ciudad donde han sucedido los principales acontecimientos, también es bien cierto que el surrealismo se ha alimentado y vigorizado con los fermentos que le han aportado otros lugares y otros individuos que los que se han reunido en torno a Breton.

Al mismo tiempo hay que tener en cuenta para entenderlo y valorarlo en sus dimensiones que si su primer manifiesto se dio redactado por Breton en 1924, sus antecedentes clarísimos se encuentran a todo lo largo de las manifestaciones culturales de la Humanidad como una de sus constantes, por lo que este capítulo de los antecedentes es algo mucho más importante que unas referencias obligadas en las que apoyarse. Por eso pienso que si este libro es de una evidente utilidad en sí, también pone de relieve la necesidad de dedicar al tema un más amplio volumen que atienda en las dimensiones necesarias todas estas parcelas que en este caso quedan fuera o insuficientemente representadas.

En el libro hay que destacar la paciencia con que han sido elegidas las ilustraciones, en lo que se adivina la mano de un poeta sensible e informado que a un tema tan conocido consigue aportar también un hálito de novedad.

A. F. MOLINA

DISCOGRAFIA

FRANZ SCHUBERT: "FANTASIA EN DO MAYOR, D. 760, Op. 15" (WANDERER FANTASIE), "SONATA PARA PIANO EN LA MENOR, D. 845, Op. 42".

MAURIZIO POLLINI. DEUTSCHE GRAMMOPHON. 30 CM. 33 1/3 R. P. M. 25 30 473. ESTEREO.

FRANZ SCHUBERT: "CUARTETOS VOCALES".

ELLY AMELING, JANE BAKER, PETER SCHERIER, D. FISCHER-DIESKAU. PIANO, G. MOORE. DEUTSCHE GRAMMOPHON. 30 CM. 33 1/3 R. P. M. 25 30 409. ESTEREO.

Franz Schubert (1797-1828) mantiene y aun acrecienta su prestigio ante el público de nuestros años.

Pienso que esto ocurre por varios motivos, entre los que destacan su sencillez auroral lirismo en la entraña naciente del movimiento romántico centroeuropeo. Schubert, que parte obligadamente de la directa herencia neoclásica, la insufla un nuevo espíritu que, conservando en cierta medida el sentido de las formas, más que guardarlas se preocupa de procurarlas un nuevo sentido

expresivo. Quizá por esto es por lo que el eje de su extensa producción está en lo más leve y libre de la tradición recibida, el "lied", de los que compone hasta seis centenares. Estas canciones alcanzan una enorme popularidad en su Viena, hasta el punto de que puede considerárselas como una especie de folklore ciudadano, en el que resulta difícil delimitar la aportación personal del autor y lo que recibe del medio ambiente sonoro. De ellas hay que partir siempre para entender el resto de su obra.

Por ejemplo, dos de sus páginas para piano, en especial la "Fantasía" en do mayor, de 1822, de unos veintidós minutos de duración, a la que da el nombre de "El Caminante" por el tema que informa sus cuatro partes —sin soluciones de continuidad—, que no es otra que el de uno de sus "lieder" que lleva este título, y en torno al cual se ordena la obra en una cierta forma cíclica, muy libre y personal. Encontramos también como novedad en sus desarrollos temáticos un ejemplo de la variación desarrollada sobre sí misma, que mucho más tarde emplearía Brahms, y que tiene una gran importancia por su influjo en la música de nuestros años. La obra, por otra parte, ofrece al oyente un cierto carácter improvisatorio sobre un tema dado, de un gran encanto por su natural fluidez. Mucho más que la hermosa Sonata en la menor, op. 42, de 1825, la llamada Gran Sonata, en la que el compositor se plantea el problema de las formas que definen este género, y que él resuelve, en definitiva, a lo largo de sus treinta y seis minutos, dándoles un contenido subjetivo, muy de confesión personal poética, que tiene uno de sus mayores atractivos en el aura juvenil que la envuelve. Una vez más hemos de recordar que Schubert murió a los treinta y un años: fue siempre joven. Maurizio Pollini, el notable pianista, uno de los mejores de su generación, ofrece ambas páginas en versiones de muy directa "cantabile" eficacia, con una técnica excelente.

Otro aspecto de la producción schubertiana bien diferente, pero con la misma raíz "liederística", lo encontramos en una deliciosa serie de cuartetos vocales en los que la inspiración original de sus canciones busca en las mismas voces relieve armónico o contrapuntístico. Si pensamos en la época en que vive su autor, en los comienzos del siglo XIX, en pleno cambio estilístico, originado, en buena parte, en los acontecimientos políticos y militares que sa-

ducían a Europa, tendremos ya una base para comprender el sentido de estas breves partituras solicitadas por las numerosas sociedades corales y pequeños grupos gustosos de cantar en común: una de las consecuencias sociológicas de la aparición de la pequeña burguesía, con sus salones y tertulias. No olvidemos, por ejemplo, que una de estas tertulias, y bien famosa, era la que se reunía en la casa de Schubert —las entonces famosas "schubertiadas"—, en las que se bebía, se hablaba de todo lo divino y humano y se hacía, claro es, música. Los cuartetos que recoge este encantador disco muestran hasta nueve ejemplos de este género —una especie de "lied" para la amistad a cuatro voces—, en los que la música se une a pequeños poemas entonces muy en boga, entre ellos algunos de Schiller y Klopstock. "El baile", "Santificación del día", "Himno al infinito", "Al Sol", "Canción funeraria", "Dios en la tormenta", "Dios, creador del mundo", "Alegría de vivir", "Oración", son los románticos títulos de estas composiciones. Además, su interpretación ha estado encomendada a un grupo de estupendos cantantes, que ya por sí multiplican el atractivo de la grabación: Elly Ameling, Jane Baker, Peter Schreier y Dietrich Fischer-Dieskau, todos ellos especialistas en el "lied", de los que no es necesario hacer el elogio, y con la compañía al piano de Gerald Moore, el famoso camerista. Tanto este disco como el pianístico de Pollini se benefician de unas notables cualidades técnicas que nos acercan con fidelidad el delicioso mundo sonoro schubertiano.

FERNANDO RUIZ COCA

"DON QUIJOTE", DE RICHARD STRAUSS.

ORQUESTA FILARMÓNICA DE LOS ANGELES. DIRECTOR: ZUBIN MEHTA. KURT REHER, VIOLONCELLO. JAN HLINKA, VIOLA. DECCA SXL 6634. ESTEREO.

Entre el gran conjunto de poemas sinfónicos compuestos por Richard Strauss a fines del siglo XIX, y que podrían formar, por su especial sentido, todo un capítulo dentro de la historia de la moderna concepción de la música, destaca "Don Quijote" por varias causas. No es la principal de ellas el empeño en llevar a la música la obra de Cervantes, puesto que Strauss tenía el recurso de fijar su atención en lo más superficial y anecdótico. Inspiración

musical más difícil, sin duda, era la nacida de una obra de Nietzsche. La particularidad del "Don Quijote" straussiano es, sobre todo, la forma, y en segundo lugar, los recursos instrumentales. El autor no subtituló a esta gran página "poema sinfónico", sino "variaciones fantásticas sobre un tema de carácter caballeresco". Esto quiere decir que, de manera curiosísima, pintaba los diferentes episodios mediante el viejo artificio de la variación, partiendo de un tema que, en su manera de sentir, respondía al carácter del personaje. En cuanto a la instrumentación, es interesantísima la forma como Strauss personificó a Don Quijote en la noble voz del violoncello y a Sancho en la de la viola. Esto último, en principio, podría parecer inadecuado. Hay que advertir, sin embargo, que el violín a solo también contribuye a la parte del ingenioso hidalgo, lo mismo que el clarinete bajo y una tuba —mucho más sanchopancescos— sirven de compañeros a la viola en la caracterización del buen escudero.

Aunque se ha dicho —yo mismo lo he repetido en varias ocasiones— que los elementos "descriptivos", tan apasionantes un día, han dejado de interesar en el arte sonoro, y que la música que vale, vale por sí misma y no por elementos extramusicales, no puede dejar de atraernos el curioso mundo que nos presenta "Don Quijote". Nos sorprenderá, no sólo la severidad del principal personaje, que resiste las burlas por la fuerza de sus ideales, sino también el hecho de que Sancho no sea un personaje bufonesco o cómico, como lo fue en viejas personificaciones musicales, sino una respuesta humana a los sueños de su amo. Aunque Strauss se apoyara en la pura anécdota y hasta en la imitación de algunos sonidos de la Naturaleza —muy bien logrados por cierto—, no quiso en su música contar un Quijote para gentes simples, sino profundizar en su sentido filosófico y vital. Si hoy esta música nos cautiva casi exclusivamente por su gran hermosura, no deja de ser curioso comprobar los habilísimos, ingeniosos y fantásticos medios de que Strauss se vale para esta pintura sonora, hasta el último suspiro del cello.

En contra del fenomenal artículo de Amadeo Vives, que nos hace dudar del genio straussiano con el arma de la habilísima ironía, hay que afirmar la comprensión de los temas y la profundidad de Strauss. Su "Don Quijote" no es un buen filósofo alemán envuelto en sencillas aventuras dominicales, como dice Vives

con muchísima gracia. Es nuestro Don Quijote, si no con toda su grandeza, al menos con parte de ella.

Hubo una época en que Ricardo Strauss estaba presente de continuo en nuestros conciertos, y en que su manera de plantear el arte musical llegó a influir decisivamente en algunos de nuestros sinfonistas. Ahora se le oye demasiado poco. Una reciente versión de "Don Quijote" ha sido casi un descubrimiento para nuestros aficionados. Su belleza y su fuerza dramática han vuelto a conmover al público. También estaba "Don Quijote" muy ausente del panorama discográfico. Esta brillante versión del admirado Zubin Mehta con la sobresaliente Orquesta Filarmónica de Los Angeles, viene a reforzar un movimiento de vuelta a Strauss, que seguramente ha tenido su mayor impulso en la utilización cinematográfica del "Zarathustra". Gran interpretación y muy buena grabación que perpetúa una serie de afortunados matices. "Don Quijote", sin ser un concierto de violoncello, necesita un cellista de primera calidad. Kurt Reher es un buen instrumentista.

Sólo me falta lamentar, como en tantas otras ocasiones, que se traduzcan comentarios sobre temas españoles escritos por personas muy lejanas a esos temas. Cuando eso sucede, deben modificarse o sustituirse el texto. Que en un disco publicado en España se hable, por ejemplo, del amor de Don Quijote por su Dueña, es algo que no debería ocurrir. Está mal que un hombre culto, sea de donde sea, confunda los personajes de la obra inmortal, pero está peor que aquí se reproduzcan tales confusiones.

"EL SALON MEXICO" Y OTRAS OBRAS DE AARON COPLAND.

ORQUESTA SINFONICA DE LONDRES.
ORQUESTA NUEVA FILARMONIA. DIRECTOR: AARON COPLAND. CBS S 73451. ESTEREO.

La música norteamericana ha producido uno de los más interesantes fenómenos, con el "jazz" y sus mil variedades. En lo que se refiere a la música culta, la que la gente, para entenderse, llama clásica, aunque ese término no sea el más apropiado, los Estados Unidos han contado desde principios con graves dificultades.

Si en literatura y sobre todo en poesía hay unos valores norteamericanos indiscutibles, en música siempre parece que existen algunas ligaduras con la vieja Europa que disminuyen en algún modo los sentimientos de originalidad. Sólo el gran Charles Ives, tan mal comprendido en su tiempo, se nos aparece ahora como un verdadero gigante.

Esto no quiere decir nada contra la significación de músicos tan importantes como Aaron Copland. Aun con sus síntesis entre algunos restos del impresionismo, otros de nacionalismo romántico y algunos elementos más, Copland no deja de ser un producto típico de la cultura norteamericana, con todos sus materiales de aluvión, y por ello —además de por el atractivo que sus páginas encierran— merece la máxima atención.

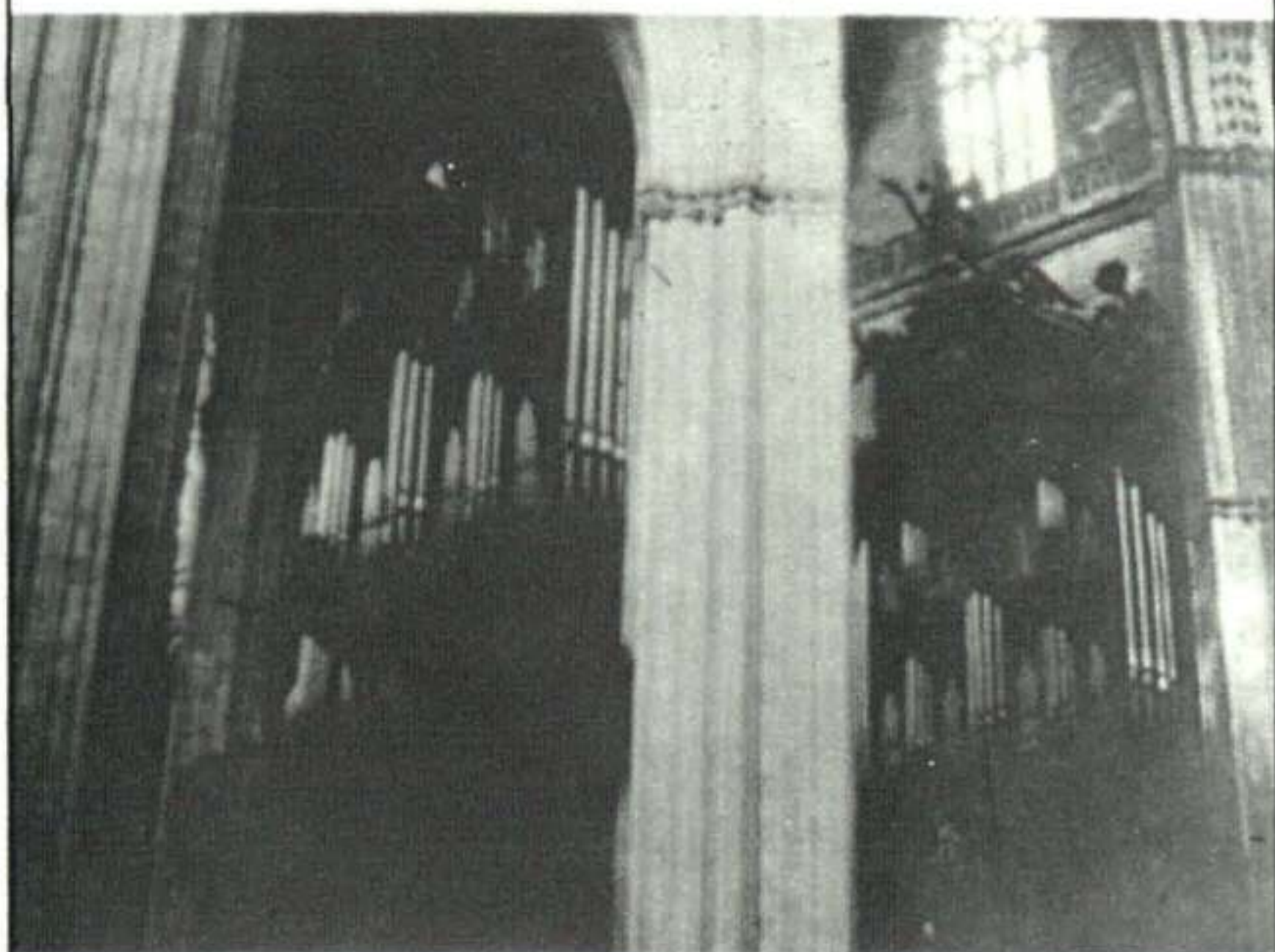
En este disco, Copland, que es buen intérprete de sus propias obras, dirige dos magníficas agrupaciones orquestales: Sinfónica de Londres y Nueva Filarmónica. Las obras grabadas, con técnica superior, son como un resumen del arte de su autor. Sus sistemas artísticos de evocación quedan aquí bien patentes. Por un lado los ambientes de impresión poética; por otro, los ritmos insistentes y sostenidos; por fin, un sentido humorístico que justifica ciertas trivialidades.

"El salón México" es la más popular de una serie de páginas fundadas en una visión superficial de la América de habla española. También están aquí el gracioso "Danzón cubano" y los "Tres bosquejos latinoamericanos". Por otra parte el ballet "Cuadros de danza", con fundamentos bastante claros en el mundo popular norteamericano, es un ejemplo de la visión musical de Copland, tan emparentada con lo que, más o menos peyorativamente, se llama "Música de cine". Muy buenas bandas cinematográficas ha escrito Copland. Es natural que su música escénica o más de entretenimiento discorra por los mismos cauces.

Páginas éstas muy agradables de escuchar, muy bien interpretadas y que nos traen el simpático aliento de un artista que puede representar con la mayor dignidad a un sector de la cultura de su país.

C. G. A.

José Enrique Ayarra Jarne



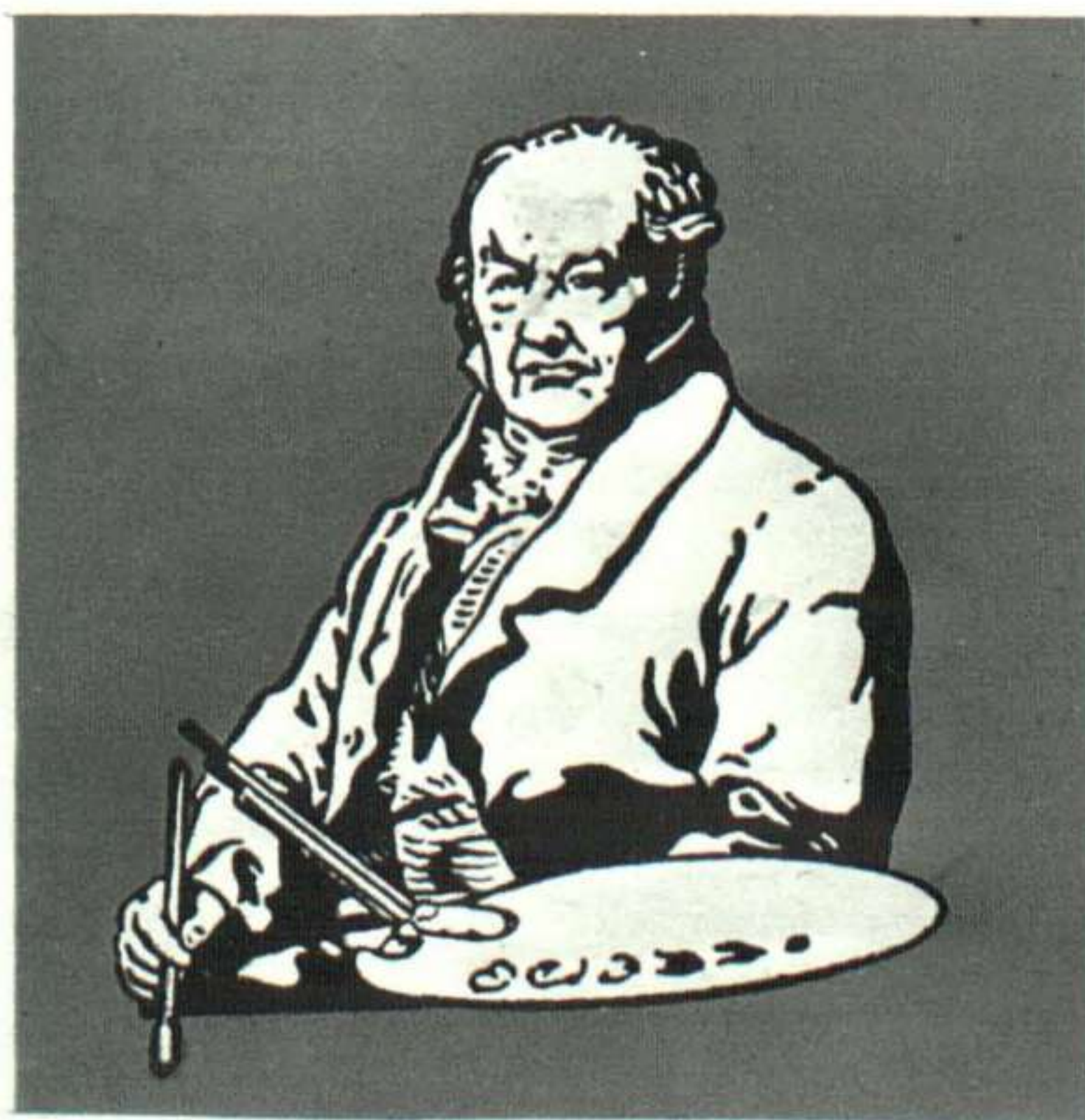
Historia de los
Grandes Organos de Coro
de la Catedral de Sevilla

Rafael Puertas Tricas



Iglesias hispánicas
(siglos IV al VIII)
Testimonios literarios

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



MACARRON S.A

PINTURA - DIBUJO - GRABADO
ESCULTURA - DIBUJO TECNICO
REPUJADO - MARCOS-
EMBALAJE Y ENVIO DE OBRAS
DE ARTE - MONTAJE DE EXPO-
SICIONES - EXPOSICION Y VEN-
TA DE CUADROS

DIRECTORIO PRACTICO DE ARTE

ANTICUARIOS

ANTIGÜEDADES MIQUELEZ
Avda. de Roncesvalles, 11
PAMPLONA

VAN GOGH SALA DE ARTE
José Antonio, 32
Vigo.

ANTIGÜEDADES ALONSO
Eloy Bullón, 11
SALAMANCA

ANTIGÜEDADES ESPERANZA
Mon, 20
OVIEDO

OLD HOME
Serrano, 118. Teléfono 262 78 49
MADRID

SALAS Y GALERIAS DE ARTE

 **GALERIA
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 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

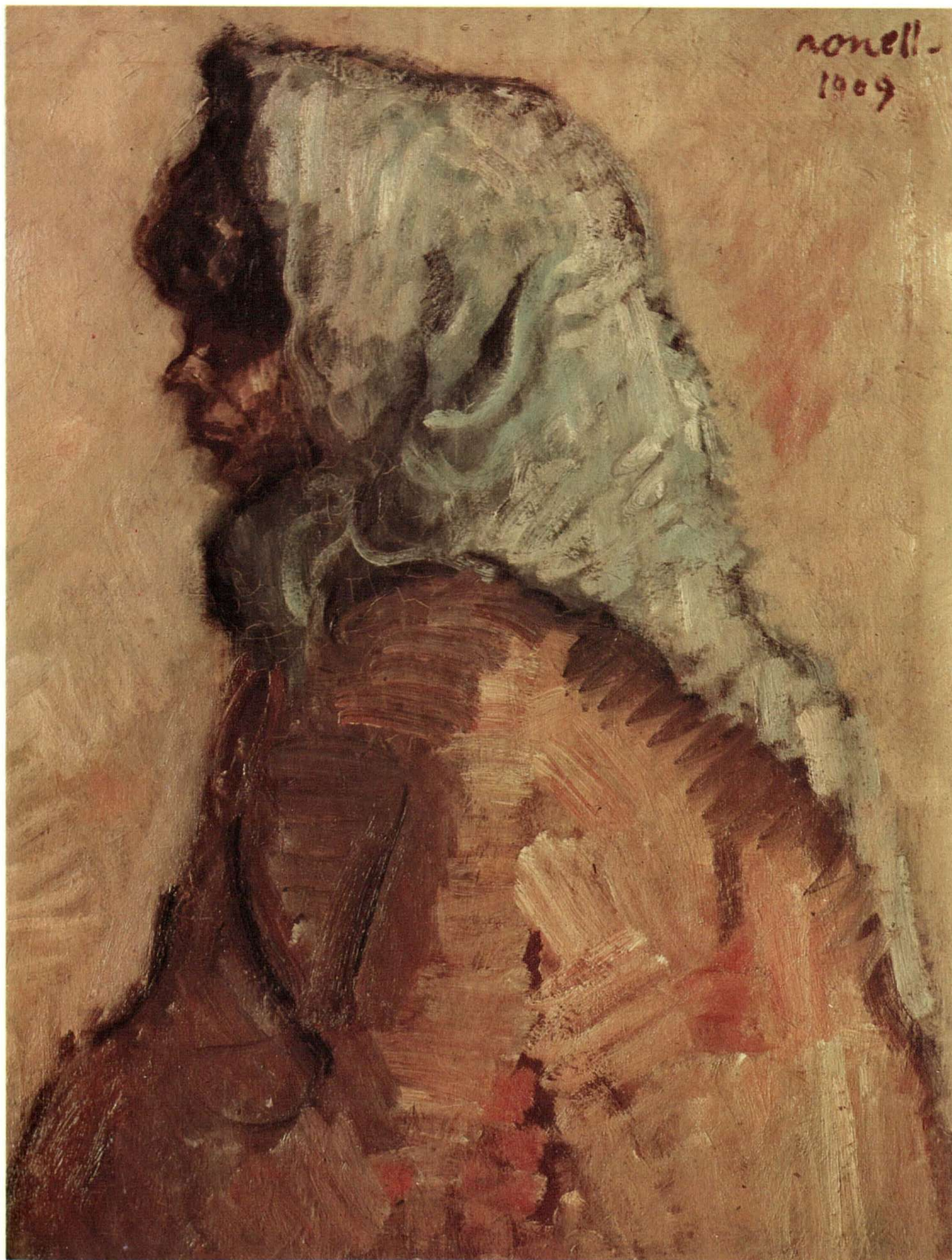
Embalajes, mudanzas
y transportes

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





Ref. ST 396809. Omega Constellation Megaquartz 32. Cronómetro electrónico certificado oficialmente. Día y fecha. Impermeable.

LA PRECISION ELECTRONICA OMEGA

Desde las fábricas suizas Omega, estamos cambiando la mentalidad humana ante el concepto abstracto del tiempo y su medida. Una revolución se ha producido ya en el mundo de la precisión, con la adopción de la electrónica como técnica de marcha para los relojes de pulsera. Esta revolución comenzó hace relativamente pocos años.

Hace algún tiempo, los relojes eran todavía mecánicos exclusivamente, basados en un resorte al que se le daba cuerda. Poco tiempo atrás empezaron a ser automáticos, dotados de un sistema basado en el propio movimiento de la muñeca y de una precisión muy aceptable.

Y sólo recientemente dió comienzo lo que hoy se puede considerar ya como una auténtica revolución en el arte de medir el tiempo: la adaptación de circuitos electrónicos miniaturizados en el mecanismo de marcha de los relojes de pul-

sera, y su combinación con resonadores sonoros o de cuarzo de alta frecuencia.

Con su modelo Megaquartz 2.400, último de toda una raza de purasangres electrónicos, Omega ha conseguido dividir el segundo en 2.359.296 latidos del resonador de cuarzo más perfecto del mundo, llevando a la muñeca humana la precisión casi absoluta en la medida del tiempo. Es el reloj electrónico de pulsera más preciso del mundo y el primero que ha obtenido el título oficial suizo de "Cronómetro de Marina".

Todos los modelos Omega electrónicos participan de esta revolución que lleva la precisión y la seguridad a cotas jamás alcanzadas —ni quizá soñadas— por los relojes de pulsera.

**OMEGA, EL MAS AMPLIO Y MEJOR DOTADO
SERVICIO TECNICO ELECTRONICO POSTVENTA
DEL MUNDO, CON GARANTIA EN 156 PAISES.**




OMEGA
ELECTRONIC

cambiamos la percepción humana del tiempo