
Bellas Artes 70

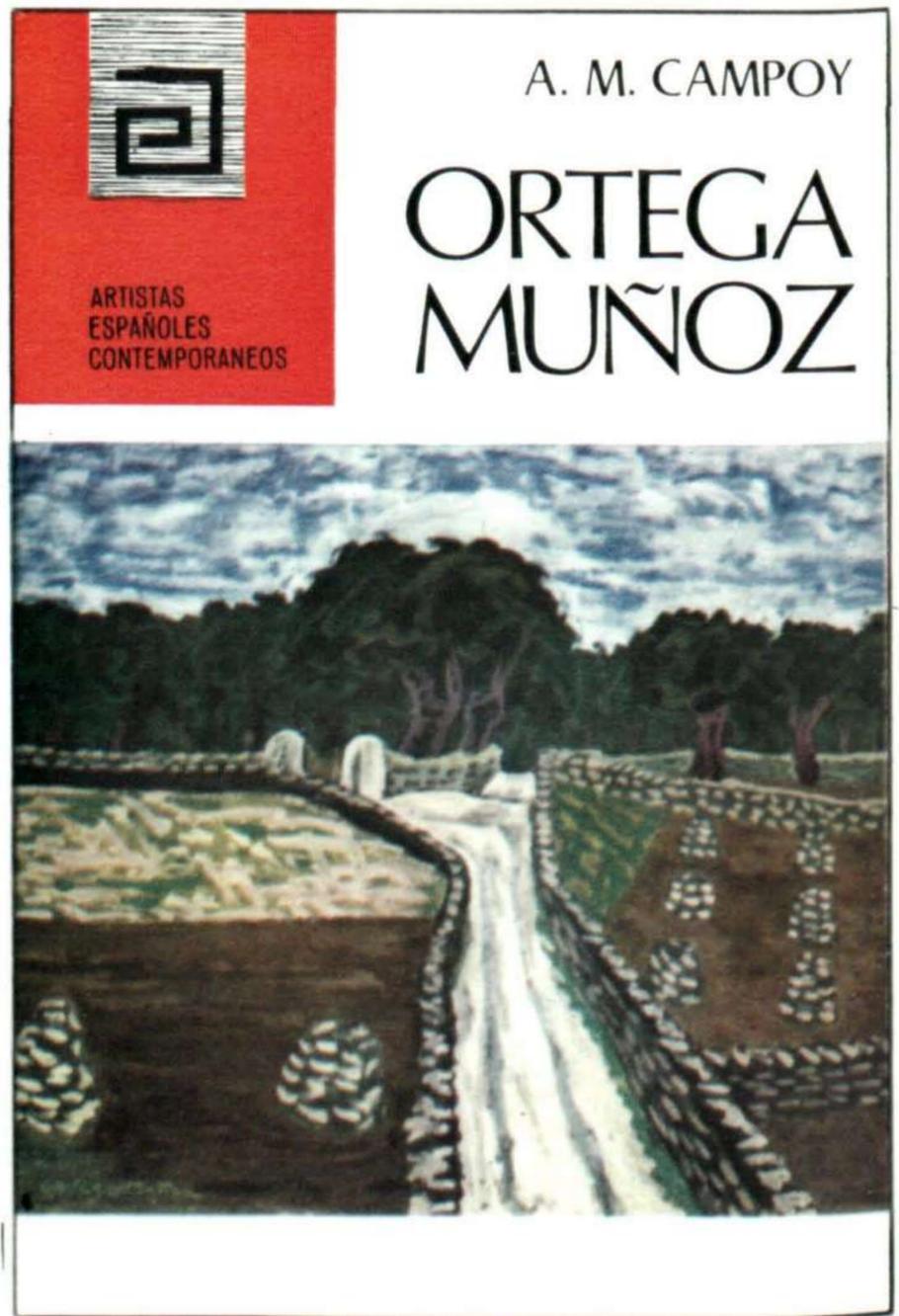
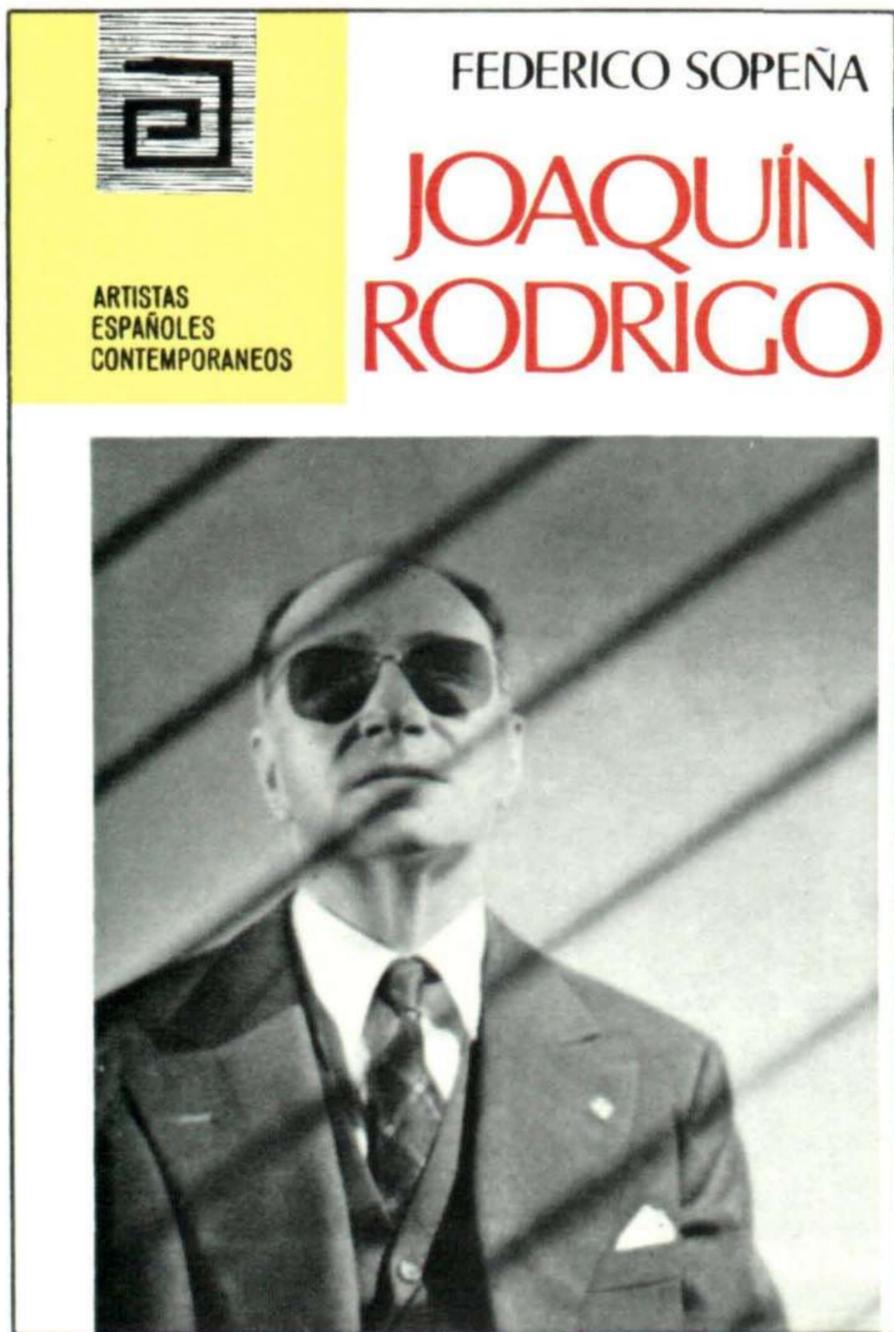


UNA NUEVA COLECCION

DE LA

DIRECCION GENERAL DE BELLAS ARTES

ARTISTAS ESPAÑOLES CONTEMPORANEOS



EN PRENSA:

José Lloréns, por Salvador ALDANA.

EN PREPARACION:

Picasso, por José CAMÓN AZNAR.
Chillida, por Luis FIGUEROLA-FERRETTI.
Pablo Serrano, por Julián GÁLLEGO.
Miguel Fisac, por Daniel FULLAONDO.
Luis de Pablo, por Tomás MARCO.
Joan Miró, por José CORREDOR MATHEOS.
Manolo Hugué, por Rafael SANTOS TORROELLA.
Zabaleta, por Cesáreo RODRÍGUEZ AGUILERA.
Félix Candela, por Antonio FERNÁNDEZ ALBA.
Viola, por Venancio SÁNCHEZ MARÍN.
Clavé, por Enrique AZCOAGA.
Fernández Alba, por Santiago AMÓN.
Baltasar Lobo, por A. M. CAMPOY.
Benjamín Palencia, por Ramón FARALDO.
Vázquez Díaz, por Angel BENITO.

Argenta, por Antonio FERNÁNDEZ CID.

Francisco Mateos, por Manuel GARCÍA-VIÑÓ.
Pérez Casas, por Odón ALONSO.
Montsalvatge, por Enrique FRANCO.
Julio González, por Vicente AGUILERA CERNI.
Pancho Cossío, por José HIERRO.
César Ortiz Echagüe y Rafael Echaide, por Carlos FLORES.
Juan Barjola, por Joaquín DE LA PUENTE.
Juan José Tharrats, por Carlos AREÁN.
Javier Carvajal, por Juan RAMÍREZ DE LUCAS.
Cumella, por Román VALLÉS.
Oscar Esplá, por Antonio IGLESIAS.
Fernando Higuera, por José de CASTRO ARINES.
Manuel Rivera, por Cirilo POPOVICI.



Bellas Artes 70

Z. 389

AÑO I • NUMERO 5 • DICIEMBRE 1970

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

PRESIDENTE DEL CONSEJO DE DIRECCION: FLORENTINO PEREZ-EMBID, Director General de Bellas Artes.

CONSEJEROS: RAMON FALCON, Subdirector General de Bellas Artes.
MARTIN ALMAGRO BASCH, Comisario General de Excavaciones Arqueológicas.
PABLO BELTRAN DE HEREDIA, Asesor Nacional de Museos.
LUIS GONZALEZ ROBLES, Comisario General de Exposiciones.
SALVADOR PONS MUÑOZ, Comisario General de la Música.
JESUS SILVA PORTO, Comisario General del Patrimonio Artístico Nacional.
JOSE LUIS GARCIA FERNANDEZ, Subcomisario General del Patrimonio Nacional y Arquitecto Jefe del Servicio de Monumentos.
ANTONIO IGLESIAS, Subcomisario de la Música.
JOAQUIN DE LA PUENTE, Subcomisario General de Exposiciones.
AMALIO GARCIA-ARIAS, Jefe del Gabinete de Estudios de la Dirección General de Bellas Artes.

SECRETARIO: ANTONIO MANUEL CAMPOY.

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

REDACCION, PUBLICIDAD Y DISTRIBUCION: Amor de Dios, 2 - Teléfono 4681759 - Madrid - 14

PORTADA

ARCADIO BLASCO: VIVIFICACION DE RESIDUOS INDUSTRIALES (FRAGMENTO INTERIOR)

ENSAYOS

3 VINTILA HORIA: DIARIO EN COLOR DESDE EL NORTE DEL ALMA
10 FEDERICO SOPENA: «FIDELIO»

NOTAS

13 CESAR ORTIZ-ECHAGUE: ZUAZO, EL MAESTRO QUE NOS FALTO
16 MANUEL CONDE: NOTAS SOBRE EL ARTE ACTUAL EN ESPAÑA
20 LUIS JIMENEZ MARTOS: GLORIA Y RUINA DE TRUJILLO
23 RUDOLF PORTNER: EL ARTE, DERIVADO DEL GENIO DEL ARTESANO

POEMA

24 DIEGO JESUS JIMENEZ: «LA LAGRIMA DE SAN PEDRO», DEL GRECO

ACTUALIDAD

25 LAS EXPOSICIONES NACIONALES, AYER Y EN 1970, por JOAQUIN DE LA PUENTE
29 MIRO, EN MALLORCA, por ANTONIO FERNANDEZ MOLINA
32 LA XXXV BIENAL INTERNACIONAL DE VENECIA, por JUAN RAMIREZ DE LUCAS
37 III FESTIVAL DE MUSICA DE AMERICA Y ESPAÑA, por TOMAS MARCO
39 EL ARTE UNIVERSAL EN LA EXPO DE OSAKA, por J. DE LA P.
44 LA EXPOSICION DE SANTA TERESA Y SU TIEMPO, por J. DE LA P.
45 LA PRIMERA SEMANA DE POLIFONIA EN AVILA, por CARLOS GOMEZ AMAT
47 SELLO SIGNATORIO VISIGODO Y OTROS OBJETOS PROCEDENTES DE PEÑA DE AMAYA, por BASILIO OSABA Y RUIZ DE ERECHUN

ENTREVISTAS

49 GERARDO GOMBAU Y SUS NUEVAS OBRAS, por TOMAS MARCO
53 ARCADIO BLASCO: UN MENSAJE EN TERRACOTA, por MANUEL GARCIA-VIÑO

NOTICIARIOS

62 INTERNACIONAL Y NACIONAL, por JOSE DE CASTRO ARINES

BIBLIOGRAFIA

FICHERO DE ARTISTAS ESPAÑOLES

69 ARTISTAS PLASTICOS, por FLORENCIO DE SANTA-ANA ALVAREZ OSORIO
MUSICOS, por CARLOS GOMEZ AMAT

Precio de cada número: ESPAÑA: 125 ptas. OTROS PAISES: 2 \$ USA. Suscripción (6 números): ESPAÑA: 600 ptas. OTROS PAISES: 11 \$ USA.

Hauser y Menet, S. A. - Plomo, 19. - Madrid-5 - Depósito legal: M. 14.752-1970.

COLABORADORES DE ESTE NUMERO

VINTILA HORIA.—Novelista y ensayista. Premio Goncourt de 1960, por su novela *Dios ha nacido en el exilio*.

FEDERICO SOPENA.—Crítico musical. Secretario General de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

CÉSAR ORTIZ-ECHAGÜE.—Doctor arquitecto.

MANUEL CONDE.—Poeta. Crítico de Arte. Miembro fundador de la Asociación Española de Críticos de Arte. Comisario del Pabellón Español en la II y V Bienal Internacional de París.

LUIS JIMÉNEZ MARTOS.—Poeta. Crítico literario. Premio Nacional de Literatura. Director de la Colección Adonais.

RUDOLF PÖRTNER.—Periodista y escritor. Estudios de Historia, germanística y sociología en las Universidades de Marburg, Berlín y Leipzig.

DIEGO JESÚS JIMÉNEZ.—Poeta. Premio Adonais. Premio Nacional de Literatura.

JOAQUÍN DE LA PUENTE.—Conservador-subdirector del Museo Español de Arte Contemporáneo. Del Cuerpo Facultativo de Museólogos. Crítico de Arte.

ANTONIO FERNÁNDEZ MOLINA.—Poeta. Novelista. Secretario de redacción de la revista «Papeles de Son Armadans».

JUAN RAMÍREZ DE LUCAS.—Crítico de Arte de «Revista de Arquitectura». Graduado en Ciencias Sociales y en la Escuela Oficial de Periodismo.

TOMÁS MARCO.—Compositor. Crítico musical. Premio Nacional de Música.

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

BASILIO OSABA Y RUIZ DE ERENCHUN.—Consejero de Bellas Artes en la provincia de Burgos.

MARÍA ANTONIA IGLESIAS.—Periodista. Crítico musical.

EN PROXIMOS NUMEROS PUBLICAREMOS ORIGINALES DE:

JOSÉ CORREDOR MATHEOS, ANTONIO IGLESIAS, SATURNINO ALVAREZ TURIENZO, LUIS LÓPEZ ANGLADA, CARLOS ANTONIO AREÁN, JOSÉ TOMÁS CABOT, RAFAEL SANTOS TORROELLA, ANTONIO MANUEL CAMPOY, RAFAEL MORALES, IGNACIO SARDÁ MARTÍN, ANGEL BENITO, VINTILA HORIA, GUILLERMO DE TORRE, RAFAEL CASTEJÓN, J. GONZÁLEZ ECHEGARAY, ENRIQUE FRANCO, FERNANDO RUIZ COCA, GERARDO DIEGO, TOMÁS MARCO, RAFAEL THOMAS MENDAZA, LUIS DE PABLO, JORGE VEHILS, LUIS FIGUEROLA FERRETTI, XAVIER MONTSALVATGE, ADOLFO CASTAÑO, ANTONIO FERNÁNDEZ MOLINA, RAFAEL SOTO VERGÉS, BASILIO OSABA Y RUIZ DE ERENCHUN, HANS SEDLMAYR, MARQUÉS DE LOZOYA, JORGE USCATESCU, RAFAEL GÓMEZ PÉREZ, SEBASTIÁN GASCH, VICENTE AGUILERA CERNI, RAFAEL CASTEJÓN, ALBERTO DEL CASTILLO, DIONISIO GAMALLO FIERROS, CESÁREO RODRÍGUEZ AGUILERA, CONCEPCIÓN FERNÁNDEZ-CHICHARRO, JOSÉ MIGUEL IBÁÑEZ LANGLOIS, FERNANDO MON, CARMEN LLORCA, ANTONIO ZOIDO, LUIS CALABRIA y SALVADOR ALDANA.



Torre de iglesia de Nuestro Salvador, en la Christianshavn.

MAS

DIARIO EN COLOR DESDE EL NORTE DEL ALMA

VINTILA HORIA

Copenhague, el 21 de mayo de 1969.—Me doy cuenta, al contemplar, desde el puente superior de este barco-hotel, las aguas, y las casas y las cúpulas verdes de Copenhague, de que tengo muchos recuerdos de esta ciudad, aunque es la primera vez que la veo. Recuerdos, quiero decir relaciones a través de muchas lecturas o de seres humanos que me la han descrito y me la han hecho presente, casi palpable, a pesar de su lejanía. Pero creo que fue Else K. la que más me acercó a Copenhague. La conocí en Florencia en 1947. Quería escribir un libro sobre un danés que había viajado por España e Italia, dejando por todas partes rastros de su asombrosa personalidad, y Else estaba husmeándolo a través del tiempo y contando su existencia de sabio, escritor y aventurero. Paseaba con ella por las colinas de San Miniato y Pian d'Giullari, cerca del campanario de Galileo y del observatorio astronómico, parábamos para tomar un vaso de vino y un bocadillo de «finocchiona» en una tasca, entre olivos y cipreses, desde donde se veía, en el valle, toda Florencia, crucificada en el Arno, sangrando en el crepúsculo. Else me hablaba de Andersen, de la belleza del Norte, de la paz compechana y civilizada de su país. Nunca hasta ahora había logrado pisar esta tierra, donde acabo de llegar, más de veinte años después de conocer a Else.

Pero mucho antes, leyendo las cartas de Rilke, me había enterado, ya muy joven, de la existencia de un escritor danés, Jens Peter Jacobsen, y de su libro, «Niels Lyhne», al que el poeta necesitaba leer, junto con la Biblia, todos los días. Durante años había intentado dar con el libro y nunca lo había conseguido. Sólo en Viena, a principios de la guerra, en el verano de 1941, lo encontré en una librería del Ring. Lo compré en seguida, pero no le pude tocar, porque mi alemán era demasiado primitivo para aquella delicadeza. Esperé unos tres meses antes de meterme con él, meses de dura lucha con el alemán. Aprendía varias docenas de palabras al día, leía periódicos, iba mucho al teatro y al cine para que el idioma se me pegara, y lo conseguí. La lectura de «Niels Lyhne» fue la recompensa de aquel terrible esfuerzo. De la misma manera había aprendido el italiano, a lo loco, para poder leer la «Divina Comedia». Se me quedó en la memoria una imagen poética del Norte danés, muy seductora, y me hubiera gustado abandonar los confines, entonces mediterráneos, de mi vida para irme a vivir a Copenhague. Creo que siempre fue el Norte una atracción para mí. Finlandia, a través de la música de Sibelius y de sus lagos; Noruega, a través de Knut Hamsun; Suecia, a través de Svedenborg y de la línea esotérica que la separaba —según mi imaginación— de los demás pueblos de la tierra; Dinamarca, a través de los cuentos de Andersen, de la presencia accidental de Else en mi vida de exiliado y de la lectura de Jacobsen.

Pero hubo más: en 1947, también empecé a leer a Kierkegaard, muy de moda entonces, considerado como el fundador de un existencialismo que no era el de Sartre, pero que, en el fondo, se encontraba en la base de todo existencialismo y representaba para mí un valor espiritual importante: la oposición a Hegel

y al racionalismo. Kierkegaard fue siempre para mí un «outsider», un exiliado en su patria, el anticonformista por antonomasia.

Pienso en todo ello, mientras el sol se pone hacia Amagerport y los complicados sistemas de defensa —castillos y fortines, detrás de canales abiertos por la mano del hombre— alrededor de Nyholm y Frederiksholm. En realidad, el sol casi no se pone, porque a las dos de la madrugada el cielo sigue blancuzco y la ciudad desierta está al mismo tiempo alumbrada por las bombillas de los faroles y la luz natural que brota desde un sitio invisible y todo lo inunda como un agua celestial. Es una luz penetrante y triste, la del sol de medianoche, que he descubierto ayer, desde este mismo puente. Mi barco-hotel está anclado al final de una calle, la Bernstorffs Gade, y, al despertarme a las dos de la madrugada, salí de mi cuarto-camarote y me subí hasta aquí. El agua, las cúpulas, las calles que se ven desde esta altura, todo ello, estaba iluminado por la luz del día. Sólo que no pasaba nadie y aquel derroche de luz natural y artificial parecía dar vida, o muerte, a un paisaje de ensueño brotado desde la mente de un director de escena que preparaba los fabulosos decorados de un drama inédito y representativo, digno del dolor universal de los seres humanos. No sé por qué esta perfección nórdica, su limpieza, el equilibrio vital al que han llegado desde el punto de vista social, el color del mar y de los tejados dejan en el alma —quizá debido al predominio del barroco en el estilo de los edificios— un sabor a cobre y a melancolía suicida. Quizá, también, por la sensación que uno tiene de que aquí está sucediendo algo malo, una especie de descomposición esencial. Algo así como una torpeza —en el sentido latino de la palabra, o sea, de deshonesto, ignominioso y lascivo— en el aire. Librerías y quioscos están invadidos por publicaciones relacionadas con el sexo y hay muchas salas de cine donde se proyectan películas pornográficas, y muchas librerías especializadas en esta mercancía. El efecto es desolador, y el sol de medianoche parece alumbrar el cadáver mismo de un mundo envenenado por la antigua turpitud.

Lo que me rodea se llama civilización, en el sentido que Spengler dio a esta palabra, y que es el correcto, o sea, el de continuación, desvío y fin de una cultura. El remate de un gran ciclo. Es posible que, a pesar de sus méritos, sea Freud el maestro, o el guía de este fin de ciclo, en el que la serpiente de la evolución se está visiblemente mordiendo la cola. En este sentido, más avanzamos o progresamos, más nos acercamos al retorno a la base. Es posible, siguiendo este esbozo de razonamiento, que el hombre sea no descendiente sino precursor del mono. El proceso es esquizofrénico y tendría este aspecto diagramático: si el hombre es una creación y no el resultado de una evolución, entonces su mejor obra, lo que tiene que cumplir según su destino, es una cultura. Algo que le sitúa en una posición dominadora ante la Naturaleza y, poco a poco, lo separa de ella. El destino del hombre es separarse de su ambiente, romper amarras. Nosotros, en este momento, antes de caer en el último peldaño de la civilización, tratamos desesperadamente de separarnos de la tierra. Todo esto es evolución



Søren
Kierkegaard

moral o espiritual y se cumple con la ayuda de una religión. Cuando los seres humanos pertenecientes a una cultura dejan de creer, de tener fe en los principios básicos de su cultura y abandonan a los dioses o son abandonados por ellos, entonces entran en la segunda fase del ciclo, que es la civilización, dentro de la cual la técnica sustituye a la obra del espíritu, lo ético decae y lo que progresa es únicamente lo instrumental, los objetos que facilitan el vivir cotidiano, pero ayudan al hombre a seguir el ritmo de la entropía. Con la civilización, o la técnica, el ser humano se acerca a la naturaleza física, deja de luchar contra la caída en la muerte lenta del cosmos (esto sólo lo moral, ayudado por lo estético y lo religioso pueden rechazarlo) y la célula tiende a regresar a círculos vivientes cada vez más bastos, inhumanos.

Es así como tribus consideradas hasta hoy como comienzos de vida, no son, en realidad, sino finales de ciclo, vecindades entrópicas. En su libro «Los cuatro soles», Jacques Soustelle presenta a los lacandones como a unos descendientes de los mayas y no como unos primitivos incipientes. Los lacandones viven cerca de las ruinas de una gran cultura, que ha sido la de sus antepasados, pero ignoran el sentido de aquellas ruinas, no saben descifrar las letras y los signos, no relacionan aquella magnitud pasada con la miseria de su propio presente. Dentro de algunos milenios, si el hombre blanco no hubiera invadido Méjico, los lacandones hubieran acabado su ciclo decadente integrándose al peldaño siguiente, que es el de la sociedad simiesca. Es posible, pues, que los monos sean descendientes de tribus caídas fuera de órbita. Los monos antropoides no son, pues, nuestros abuelos, sino nuestros nietos.

Esto empieza, como síntoma, con la pérdida de lo individual. La civilización de masas y lo que suele llamarse «la muerte de Dios» son señales de hundimiento, no de progreso. Bastaría comparar nuestra época con la de Platón o la de Dante. Desde el punto de vista moral y estético, los contemporáneos de Platón eran superiores al hombre del siglo xx. Acostumbrados ya a medir nuestro progreso con metros materiales, suponemos, y hasta estamos seguros, de que somos superiores al ateniense del siglo iv a. C. Pero no es así. Nuestra superioridad consiste en saber aprovechar aparatos y utilizar objetos que nos aplastan desde el punto de vista espiritual. El contacto permanente con la televisión y el cine, por ejemplo, que supone el abandono de la lectura (o de la relación creacional folklórica del hombre del campo, entre alma y Naturaleza), nos ayuda a morir desde el punto de vista cultural. Con cada nuevo adelanto técnico, con cada nuevo objeto inventado para nuestro bien aparente, damos un paso más hacia la integración en la entropía, que es falta de poder oposicional. La cultura es oposición a la entropía, **creación**. La civilización nos acerca al estado inferior, que es la sociedad tribal. McLuhan sostiene —y ahora logro comprender sus palabras— que nunca hemos vivido en una sociedad más primitiva. Nos encontramos, según él, en un ambiente social inferior al de los presocráticos. Nunca la Humanidad ha vivido en un ambiente más primitivo. La palabra primitivo no es adecuada. No somos primitivos, sino finalistas, como los lacandones.

En este ambiente, ya universalizado por la intervención de Occidente, resulta fácil notar el progreso rapidísimo de la técnica y la caída, más rápida aún, de lo moral y lo religioso, acompañada por la decadencia de las artes. Somos incapaces de crear arte, como somos incapaces de creer. Crear y creer son verbos prístinos, relacionados con el ciclo ascensivo. Lo que hacemos es **progresar** hacia el fin de nuestros propios recursos, con la ayuda de los instrumentos mortales que fabricamos y utilizamos en número cada vez más impresionante y agobiador. Los objetos, imitaciones utilitarias de las fuerzas naturales, nos convierten a lo natural, o sea, al universo molecular. Es así como la civilización rima con la entropía. Los que más empujan hacia esta muerte de Dios, que es muerte del hombre, paradójicamente, son los jóvenes, porque los pertenecientes a la generación pasada conocen aún el esfuerzo resistencial ante las fuerzas decadentes, integradoras. Los jóvenes, a través de la enseñanza de Freud, homologada por Marcuse y las ideologías (cada ideología de tendencia masificadora es un instrumento de la entropía), bregan por conseguir unas libertades —la libertad sexual, la libertad de no aprender, la libertad que supone, en fin, una falta de obligación y de esfuerzo— que, en el fondo, son cadenas, las de la naturaleza inanimada, o bien la animálica. Hay como un terror entre los jóvenes, puesto que, con las drogas y las libertades sexuales, presienten de alguna manera el mal camino que están emprendiendo y que implica una renuncia a la condición humana. Al mismo tiempo, dichas **libertades**, todas ellas de tipo entrópico, son tentadoras, porque nos integran en la ley del menor esfuerzo y del goce inmediato y sin control. Todo esto es tanático, y asistir conscientemente a lo que sucede en el mundo es terrible. Los «hippies» se rebelan contra los objetos, porque se dan cuenta de que éstos nos empujan hacia la muerte, fuera de la cultura; pero, al mismo tiempo, al renunciar a la fabricación y consumo de los objetos, sustituyen esta lenta integración a Tánatos, por un método mucho más rápido, el de la tanatización a través de lo zoológico y lo instintivo. Por lo visto, no hay salida. Y la lucha desesperada de las religiones, carcomidas ellas mismas desde dentro, cobra matices agónicos. **Religio** se confunde hoy con **desesperatio**, igual que en Kierkegaard, pero a otra escala.

Es así como el amor se ha venido abajo. El amor es conocimiento, y de esta manera lo entendieron los antiguos y Dante. La libertad sexual no es amor. Es su contrario, o sea, otro antignoseológico, salida fuera del conocer.

22 de mayo.—He dedicado casi todo el día de hoy a la busca de las huellas de Kierkegaard. Copenhague es una bonita ciudad, construida en tierra firme, pero en un maremágnum de islas también. El mar entra en ella por canales y rías y en cierto modo la domina casi invisible, porque lo que más se ve no es el mar propiamente dicho, sino el agua, mansa, sumisa, reflejando un cielo gris, vagamente azulado, cielo septentrional, bajo el cual ha crecido una ciudad dominada por los recuerdos del siglo XVIII y por sus olores. Hay algo de Burdeos, Amsterdam y Marsella en las calles, algo de contacto con mundos lejanos, con horizontes exóticos. Al lado

del frío está la alusión tropical, en todas partes, incluso en la gracia opulenta del barroco local que recuerda paisajes brasileños, cafetales, perfumes de cacao y de sacos misteriosos, desembarcados hace poco y conteniendo especias y lejano sudor humano. El café y el cacao combaten eficazmente contra la cerveza, producida aquí por dos grandes conjuntos industriales, Carlsberg y Tuborg, embajadores, entre tantos rumores y olfateos meridionales, del Norte cercano que no quiere abandonar la partida.

El tiempo de Kierkegaard vivió de manera incluso más acentuada este influjo sureño. No sólo porque todo danés respetable tenía que haber emprendido alguna vez en su vida el viaje hacia Italia o hacia las colonias atlánticas o pacíficas de los demás europeos, sino porque la gente vivía más pegada a la satisfacción gastronómica. El café no se tomaba de pie en un bar, sino que era todo un ritual de salón, y el salón significaba tertulia literaria o teológica. Y es así como lo que venía de lejos y olía a extranjería tenía un sitio importante en la vida de cada uno. Ahora, la lejanía está presente de manera mucho más maciza en todos, pero lo lejano ha perdido su encanto. Nada está lejos. En siete horas cualquier europeo puede comer plátanos en Brasil y darse el gusto de pasear por las calles de cualquier ciudad. La distancia ha matado lo exótico. Estamos todos sumergidos en lo exótico, o en lo universal, como suele llamarse hoy la cercanía de lo lejano.

Estuve, pues, en el Bymuseum, donde hay una sala dedicada a Kierkegaard. Poca cosa. Algún retrato, al-



gunas reliquias, cuadros de la época. Me encamino hacia la Sankt Peder Straade, donde tengo una cita con el pastor Niels Thulstrup, conservador de la Biblioteca Kierkegaard. Espero encontrar allí lo que no había en el museo. Camino a pie a lo largo de la Esterbrogade, la calle del Este, y pienso en la falsa idea que tuvieron de Kierkegaard los que le parangonaron con Marx, afirmando que los dos contemporáneos fueron enemigos de Hegel. No estoy de acuerdo. Paso delante de unos escaparates y me paro, como hipnotizado. Hay grandes fotografías de paisajes y ciudades rumanas. Es la oficina de turismo de Rumania. Mientras mis ojos se hundían más allá de las reproducciones y pasean por aquellos sitios donde vive aún algún trozo de mi infancia y adolescencia, sigo meditando en Kierkegaard. El niño del paisaje no sabía nada de filosofía y sólo conocía Dinamarca a través de Andersen y de su sirena. El hombre de hoy, alejado de aquella geografía inicial por las travesuras de la Historia, se encuentra como salvado de la desesperación por la lectura de los filósofos. Cada edad, pienso, con su geografía espiritual. (Digo esto, quizá, para no llorar.) Pues me parece que Marx lo que quiso fue aprovechar a Hegel, traducirlo a términos de construcción social. Traducción fue traición, como siempre. Hubo un segundo intento, una traducción de la traducción, hecha por Lenin, de manera que nada quedó de Hegel en la práctica actual de lo que sigue llamándose de manera abusiva el marxismo leninismo. Mientras que la crítica de Kierkegaard quería ser destructiva del hegelianismo. **No se puede encerrar la polifonía de la existencia en la monotonía de un sistema.** El existencialismo contiene la semilla rebelde de este rechazo. Lo sistemático, en cambio, y todo lo que esto supone en cuanto brutalidad integradora —un sistema trata siempre de convencer a los hombres de que no hay otro sistema y de que todo lo visible e invisible caben entre sus fronteras imaginarias—; lo sistemático es, repito, peligroso e incluso mortífero, porque, una vez traducido a lo político, implica siempre la muerte de los que no lo quieren aceptar.

Para llegar a la biblioteca hay que pasar delante de todos los escaparates de la Sankt Peder Straade, calle de tiendas de antigüedades, auténticas y falsas, de librerías pornográficas, cuyos escaparates proclaman la superioridad del desnudo sueco sobre todos los demás desnudos del mundo. Hay un cartel que anuncia películas en la trastienda de la librería, películas «documentales». Me paro un momento. ¿Entro o no? Me interesaría ver aquello. Esto forma parte de los riesgos de mi oficio. Conocerlo todo, para poder escribir, utilizarlo alguna vez en un libro. Veo salir unos diez espectadores. Probablemente la función ha terminado y pronto empezará otra. Tienen unas caras de idiotas turísticos, hombres y mujeres, fascinados por la violencia del espectáculo. ¿Qué es lo que habrán visto allí dentro, qué clase de imágenes capaces de sobrepasar las propias posibilidades de su alcoba casera? O bien, el mismo amor físico se está transformando en algo inalcanzable, sólo posible en cuanto espectáculo... Habrá que estudiar el problema. Creo que los viejos y los impotentes eran los que, antaño, solían frecuentar, en París, esta clase de salas de cine llamado «cochon».



Hoy viejos y jóvenes se interesan por la pornografía. ¿Será señal de qué?

Tengo que pasar por un restaurante, un comedor para estudiantes o algo parecido, preguntar por la biblioteca, porque no logro dar con ella. Huele a comida en serie, neutral, antiexistencialista. Una camarera me lleva a la biblioteca, que está al lado. El doctor Thulstrup me recibe en seguida y, rodeados de libros de Kierkegaard y de estudios que le han sido dedicados en todos los idiomas, enfocamos juntos el curioso destino de este hombre no muy amado por sus compatriotas. Durante su vida tuvo que luchar contra la Iglesia protestante, que no estaba de acuerdo con sus interpretaciones y tampoco con sus ataques en contra de una fe conformista y aburguesada, tan alejada de Dios como el materialismo más agnóstico. Pero tampoco hoy es Kierkegaard un ídolo en medio de su pueblo. La gente aquí no lo lee. Le considera más bien como a un personaje original, famoso por sus platónicos amores con Regina Olsen, de los que trata en el «Diario de un seductor», con la que rompe después de un dramático noviazgo, obsesionado por el problema de la salvación, de la pureza, de su propia incapacidad de convivir con alguien y fundar una familia como todos los demás. El idilio con Regina Olsen tampoco cayó bien a sus paisanos conformistas, me dice el pastor Thulstrup. Abandonada por el filósofo, la muchacha se casó poco después con un señor, Schlegel; se marchó con él a la India, tuvo hijos, regresó a Copenhague, enviudó, y

pasó su larga vejez hablando, no de su esposo, sino de su amor por Kierkegaard. Y fue enterrada cerca de la tumba de su novio. Hace unos años, la familia Schlegel pidió al Ayuntamiento el traslado de los restos mortales de Regina, desde el sitio que ocupaban, y donde viene la gente a contemplar las dos tumbas unidas por la muerte, la del pensador y la de su novia eterna, al sitio que oficialmente le correspondía, o sea, al lado de su marido. Pero hay que tener en cuenta este hecho curioso de que el nombre universal de aquella mujer no es el de esposa, sino el de novia, al que Kierkegaard hizo entrar en la Historia. Ante las protestas que la noticia de aquel posible traslado suscitó en el mundo entero, Regina permaneció en su sitio. Impresionante, ¿verdad? Aquel solitario, criticado e ironizado por sus contemporáneos, cuyos libros no se vendieron mucho mientras él vivía, es, con Hegel, Marx y Nietzsche, uno de los fundadores del siglo xx, y la corriente filosófica más viva y más poderosa, la que más ha influido sobre el desarrollo de la vida cotidiana y más discusiones ha provocado entre especialistas, ha brotado desde la mente de este aislado, torturado por el más allá. La obsesión unamuniana por la eternidad proviene de aquella pálida y eterna llama septentrional.

23 de mayo (en el tren, entre Roskilde y Copenhague).—Acabo de visitar el reactor atómico de Roskilde, situado en la orilla de Roskilde Fjord, en medio del césped y de las vacas apacibles que nada saben de átomos para la paz o para la guerra. Puedo decir que he visto y oído a los átomos golpeando pequeñas placas de diferentes metales, donde dejan signos distintos, como hieroglifos, o sea, signos sagrados que vuelven a componer de alguna manera el retrato del hombre o el de Dios, si es que el hombre se parece a Dios. Creo que es este, en el fondo, el problema de la física de hoy: el de haberse dado cuenta de que nuestra introversión es tan poderosa como para poder reflejar sobre las cosas nuestra propia imagen. Tanto Einstein, como Planck, Bohr y Heisenberg han descubierto en las cosas, en el mundo objetivo, la mano de lo subjetivo. El objeto vive y se mueve según las posibilidades del sujeto. Desde el fondo del pozo vuelve siempre a la superficie el grito que nosotros lanzamos, como Unamuno solía hacerlo, hacia las vísceras de la Tierra o del cielo:

—«¡Yo! ¡Yo!» Y, ¿por qué no? Si todo es igual a sí mismo, desde la estructura más íntima de un átomo hasta la rotación de los astros. ¿Qué diferencia hay entre el sistema «planetario» que da vueltas alrededor del núcleo atómico, con sus protones y electrones, y los planetas que giran alrededor del sol? Probablemente, ninguna. En medio está el hombre para mirar, hacia abajo, lo pequeño, hacia arriba, lo grande, si es que lo grande y lo pequeño tienen sentido, o no son más que medidas morales y estéticas impuestas por nuestra mente. Para las mismas ciencias naturales, como escribe Heisenberg, «el sujeto de la investigación ha dejado de ser la Naturaleza en sí, sino la Naturaleza entregada a la interrogación humana y, en este sentido, el hombre no vuelve a encontrar aquí más que a sí mismo».

De aquí la diferencia trágica que separa una obra de arte plástico del siglo xix, contemporánea de Hegel,

Marx y Kierkegaard, una estatua de Thorvaldsen, por ejemplo, de una obra de Henry Moore o de Brancusi. Entre la «Maiestra» de éste y «La sirena» de aquél, el hombre ha logrado saltar desde el principio de la identidad, desde todas las certidumbres clásicas de la lógica aristotélica, a la física cuántica, al principio de la incertidumbre, a lo informal, lo que supone la existencia incipiente de una nueva lógica en la cual si **a** excluye a **b**, esto no quiere decir que **a** no puede coexistir con **b**, y es lo que sucede en la convivencia, antes inconcebible, de la onda y la partícula dentro del rayo de la luz. Hemos cruzado una frontera, esto es evidente, y uno de los guías de esta gesta moderna ha sido un danés, Niels Bohr, bajo cuyo nombre y descubrimientos están desarrollándose las investigaciones en Roskilde y en el Instituto de Física Nuclear de la Universidad de Copenhague. Mientras vivió, Bohr fue uno de los centros de atracción del mundo científico europeo. En su casa se congregaban Rutherford, Heisenberg, Pauli, Dirac, Weizsäcker, fundadores de la física actual. Un país tan pequeño, unas islas casi invadidas por el mar, ha tenido un papel importante en las artes y las ciencias, desde Tycho Brache, que revolucionó la astronomía a finales del siglo xvi, hasta Bohr, para no insistir aquí sobre aquella presencia suave en el alma de los niños de todas las edades, llamada Hans Christian Andersen. El paisaje apacible, las largas noches de invierno, las casas bien calentadas, una larga tradición cultural, todo ello incita al estudio. Y quizá también las hayas, hermosas y sutiles, que dominan Dinamarca y que otorgan al viento una andadura poética...

Me paso la tarde recorriendo lo que los daneses llaman la «Riviera», o sea, el trozo oriental de la costa, entre Copenhague y Helsingör. La carretera está bordeada de hayas, de un verde primaveral, altas y esbeltas, bajando en grupos hasta las aguas del mar. Paramos una hora, desviándonos de la carretera, para visitar un museo de arte moderno, con algunas estatuas muy bellas de Henry Moore, por entre cuyos huecos contemplo el azul, esdrujulizado, por decirlo así, por la piedra gris que le sirve de marco. Las pinturas, en el interior, las antologías de objetos de plástico agrupados en cuadros «pop», de una fealdad anticoncepcional, no me convencen. Parecen cosas recogidas en un bosque después de una orgía de fin de semana. Vasos en el que gente estúpida ha bebido «coca-cola», copas de cartón, una vez llenas de helados con edulcorantes; balones de fútbol deshinchados, tenedores azules, cuchillos amarillos, todo un universo de cosas inutilizadas por haberlas el hombre tocado con su mano. Creación al revés. Infierno contemporáneo.

Media hora más tarde, en el castillo de Helsingör, donde vivió el príncipe Hamlet, según Shakespeare. Edificio grande, macizo, nada teatral, lleno de solidez barroca, restaurado, pulido, antiséptico, sin ninguna reminiscencia medieval, deshamletizado por el tiempo. Hamlet hay que leerlo o verlo en las tablas. Aquí pierde todo encanto, se deshumaniza. Estos muros tan precisos no coinciden con el mito.

Del otro lado de la mar, veo las colinas de Skåne y los edificios de Helsingborg, en la orilla sueca. Basta

media hora de viaje, quizá menos, para tocar tierra del otro lado del mar del Norte. No sé por qué, esta excursión me parece fabulosa. Dinamarca era todavía «el continente», un mundo familiar, alcanzable. Suecia es el Norte absoluto, y siempre me apareció, en la imaginación viajera de mi destino, como un continente exótico, perdido entre brumas y prejuicios, fuera de mis posibilidades literarias. Y ahora, la orilla se está acercando, veo gente en los muelles, en las calles, una estatua en medio de una plaza. No puede ser verdad. Corro para desembarcar entre los primeros y aprovechar al máximo esta hora que voy a pasar aquí. Prisa absurda y algo cómica, porque pasado mañana voy a tomar el avión para Estocolmo, pero es así, no puedo impedir este goloso acercamiento. Voy por las calles, inquieto, miro escaparates, me dirijo hacia una escalera que sube hacia unos jardines, en lo alto de la ciudad. Desde allí, sentado en un banco de madera, contemplo el brazo estrecho de mar y la tierra danesa con el castillo de Helsingör. Con el zapato remuevo la tierra seca, los pedruscos normales, típicos de un parque público. Todo es normal alrededor mío. Tengo ganas de escribir un poema sobre esta igualdad de la tierra y del polvo, los mismos en un parque de Rumania, de España o de Suecia. Todo es igual a sí mismo, en el fondo. Hay un ligero salto en el circuito de los electrones, que escupen de vez en cuando a un fotón, y este accidente hace posible la variante infinita de la vida. Si no todo quedaría como muerto, inmóvil aparentemente y la evolución no sería posible, ni la belleza infinita del todo. El polvo, sí, es igual en todas partes, pero basta levantar la mirada o cerrar los ojos para vivir intensamente la policromía del mundo plástico, exterior y la líbido sin fin del mundo interior. Es primavera, algo retrasada aquí, pero tan bella como en todas partes. Si las suecas son más rubias que las españolas, es que algún electrón habrá dejado de saltar o, al contrario, habrá saltado demasiado, engendrando fotones de luz en las cabelleras.

24 de mayo.—Me gusta y no me gusta esta ciudad. Todo lo situado alrededor y en prolongación de la Vestergade, Christianborg y Amalienborg, tiene mucha armonía arquitectónica, mucho color, una curiosa combinación de Norte y Sur, de militar y marino, de fuerza y arte. Museos, cuarteles, palacios, monumentos hablan de las hazañas y de los tormentos del hombre. Thorvaldsen y sus estatuas, Kierkegaard y sus amoríos sagrados y profanos, la incansable búsqueda de los navegantes que han descubierto Islandia y Groenlandia, los reyes austeros, las mujeres protestando con su belleza dentro de la rigidez moral del protestantismo, como la famosa «Frau María Grube», de Jacobsen, deshecha por sus propios sentidos en las simas de una desesperación carnal que hoy llevan hacia el Sur las nórdicas legendarias, devoradoras de hombres. ¿Quién está contento en su sitio, en su lugar y fecha de nacimiento? Ni siquiera los pájaros.

A lo largo de Langelinie, vuelvo a pensar en Kierkegaard. Una soledad completamente mía me invade. El existencialismo lleva en su desesperación una especie de consuelo pecador: el orgullo de ser vivo de manera inimitable.



MAS

*Ayuntamiento de Copenhague
con la torre del reloj astronómico de Jens Olsen.*

"FIDELIO"

FEDERICO SOPEÑA IBAÑEZ

TODA obra de arte, de por sí, es obra «abierta», y cada época la «varía» en su contemplación. En la música, lo abierto está inserto en su misma estructura a través del intérprete. La ópera, como ahora veremos a través de «Fidelio», es doblemente abierta: por razones de teatro y razones de música. El año pasado volé al Festival de Florencia, al «mayo florentino», por ver una versión de «Fidelio» que quería estar en la línea de vanguardia de las autoridades municipales: estaba seguro de que la interpretación de Zubin Metha me haría cerrar los ojos, pero tenía enorme curiosidad por el montaje. Acierto pleno de «actualización»: en lugar de obedecer al libreto y colocar la acción en el siglo XVI, se trasladaba todo a la España napoleónica, y la lucha es por esa «especial» libertad y liberación. Acierto pleno, insisto: el drama íntimo de Beethoven es ver al libertador trocarse en tirano y él, como lo mejor del naciente liberalismo español, se ve en lucha contra Napoleón. Después de ver ese ejemplo de «actualización» de una obra pensé que en todas partes la conmemoración del segundo centenario del nacimiento de Beethoven giraría en torno a «ese» «Fidelio». No ha sido así: se da «Fidelio», es verdad, hasta en Madrid, pero no es suficiente obra de «divo» y, sobre todo, inconscientemente, hay una rebeldía de siempre, la misma que existe ante la obra teatral de Dallapiccola, la resistencia a que un compositor rigurosamente sinfónico pueda ser y quiera ser, de verdad, artista «comprometido».

Para empezar, una pequeña aclaración con carácter de «tesis»: ya es «compromiso», al menos comienzo de camino hacia él, lo que en lenguaje actual llamaríamos «desmitologización», o sea, «humanización» de la ópera. Cuanto más se desmitologiza la ópera más intenta romper las barreras y convenciones del espectáculo, de la «fiesta» cortesana. A mí me duele que no se señale la íntima conexión entre la humanización de la ópera y el espíritu de las «ciudades libres». Sustituir el argumento mitológico por la evocación histórica es un paso de humanización y de apertura a un público distinto del cortesano: es en Venecia donde Monteverdi puede crear una ópera «realista» como «La coronación de Popea». Hasta cierto punto es capítulo de «libertad» el desenfado del «singspiel» hamburgués, y Nápoles, ciudad con Rey, hace su «real gana» a través de la ópera cómica. Ahora bien, el esfuerzo máximo de humanismo en ópera, el realizado por Mozart, se queda casi sin destinatario, y todavía hoy, doloroso absurdo, aparece como minoritario.

No doy cabos sueltos para entender «Fidelio», sino la historia interna de una línea sinuosa. Napoleón, reaccionario en música, hace de la ópera, no «espectáculo cortesano», sino «gala del Estado», que no es lo mismo. En la ópera napoleónica hay una doble y tramada dialéctica: la «gala del Estado» se hace en torno a París, pero Milán, toda la Italia del Norte, que ve a Napoleón como liberador, empuja a través de la expresión de lo amoroso. Entonces, la «gala del Estado» que se hace en torno a las óperas de Rossini, que será una victoria más del espíritu francés incluso en las Cortes enemigas, que presenta en la sala una muy intensa muestra de jerarquización, que logra la unidad de atención a través del poder y del encanto de la voz humana, tiene su núcleo —Stendhal— empeñado en que esa ópera mitológica, cuadrada, solemne, sea también la expresión del amor humano, pero de un amor humano que, a lo más, a lo más, aparece unido con un patriotismo convencional. La verdad es que podríamos hablar de una ópera para los militares hechos aristócratas por Napoleón: Balzac mismo lo ha contado muy bien. La grande y casi imposible hazaña de juntar para la ópera amor y libertad en su esencia más pura, lo que es impuro en Rossini y luego será demasiado estrepitoso en las óperas más populares de Verdi, es el gran intento de «Fidelio», ópera, sí, aristocrática, como aristocrático quería ser Beethoven, pero enseñando lo que la burguesía «debería ser».

«Fidelio» no es la obra de un compositor sinfónico que se acerca al teatro sin preparar una estructura especial. Que después de arreglos y arreglos hechos por el mismo Beethoven la obertura número 3 de «Leonora» no figure en la representación —figura, por desgracia, haciendo traición al autor— es bien significativo, porque la perfección estética de esa obertura es perfección «sinfónica» abierta al poema sinfónico, que es antiteatral desde su misma estructura. Se plantea, pues, el problema: ¿por qué aborda Beethoven la ópera? Hay, en primer lugar, razones generales: la ópera, ya en tiempos del Beethoven maduro, y por esa señalada influencia «napoleónica», es el «mercado» posible para el compositor. No debemos olvidar el lacerante deseo beethoveniano hacia una emancipación económica cuya realidad es, a la vez, símbolo de que el destinatario no sea ya el salón de la «música como juego», sino el auditorio numeroso, la comunidad que oye la música como «misterio». Es, sí, la batalla contra el monopolio de Rossini, ¡pero hay tantos pozos y bien hon-

dos en esa batalla!... Beethoven buscaba libretos de gran dignidad moral: quiere esto decir, hablando en el lenguaje moderno de la «estructura», que la ópera, para Beethoven, por sí misma, tiene semánticamente una posibilidad tentadora de «mensaje», y de no ser así no se explica lo que después querrá ser y será una auténtica «ópera nacional», en la que incluimos, claro está, a Verdi.

La dialéctica interior que hace de «Fidelio» obra fundacional y única la veo yo así, y diré, con toda sinceridad, que, después de tanta bibliografía sobre Beethoven, esto podrá parecer nuevo. Beethoven crea desde la «autoconfesión»: la decisiva novedad, la revolución de fondo de la que es protagonista consiste en que, «estructuralmente», la biografía cuenta con elemento constitutivo. Ahora bien, para que esa biografía se estructure, necesita no sólo dar el paso desde la inspiración melódica a la temática, sino hacer de ésta, según el lúcido lenguaje de Aranguren que nos apropiamos, «inspiración temática denominativa», algo que está muy por encima del llamado «contenido». Sinfónicamente —incluyo toda la música instrumental—, la biografía de Beethoven, no las anécdotas de su vida, se traba en temas —Dios, amor, heroísmo, paisaje— que, siendo «grandes» en sí, permanecen dentro de la intimidad. Pero llevar eso a la escena exigía una tensión entre lo subjetivo y lo objetivo, que es, precisamente, la fuerza y, como veremos, la relativa fragilidad del «Fidelio». Esa objetividad «escénica» es la que, sin embargo, puede garantizar, encarnándola en personajes, el carácter «ejemplar» y hasta pedagógico de la obra, lo que no ocurre en la música instrumental. Es decir: Beethoven se anticipó a lo que hoy llamaríamos «estructura de compromiso», si bien, como ahora veremos, esa emancipación tiene como contrapartida la de una cierta «ambigüedad» entre compromiso y contenido o mensaje. Beethoven se anticipa a lo que Hegel no encarnaría en libro, sino en las lecciones que luego, publicadas, serán obra magna de estética. Conviene recordarlo ahora mismo, cuando se nos aparece como casi inexistente, en España, nada menos que la conmemoración del centenario de Hegel. Hegel vivió en su madurez bastante dentro del círculo de los Mendelssohn; Félix, el que niño aún desafiaba al Goethe olímpico tocando al piano la «Quinta sinfonía», conocía perfectamente «Fidelio». Pues bien: toda esa dialéctica de «subjetividad-objetividad» que Hegel analiza como esencia del drama, y todo lo que Hegel asigna

a la música como arte «romántico», es la trama, la tensión del «Fidelio» de Beethoven.

El «Fidelio» grande, central, aparece ya con la primera aria de Leonora: desde ella hasta la liberación tenemos lo que yo llamo el «melodrama denominativo». No debemos aislar el coro de prisioneros, aunque sí debemos detenernos en él como centro. Musicalmente, es sencillo coro de ópera sobre un apoyo orquestal muy bello al que luego me he de referir. Es, primero, coro «protagonista», central: resume el drama del prisionero, pero de una manera muy bellamente dialéctica, porque estos prisioneros saludan a la luz, y la despedida ayuda a una muy ágil disposición tripartita. Los dos solos, breves, añaden intensidad. La disposición es parecida a las situaciones tópicas «religiosas» en la ópera italiana, pero el paso es decisivo porque tampoco Beethoven construye su coro religioso como hará en las «Misas»: se trata de un capítulo fundamental de esa «música profana grave» en la que tanto he insistido, y que es fundamental para el «humanismo musical» beethoveniano. Ahora bien, insisto en que lo central no puede quedar aislado. Lo que ese coro tiene, digámoslo así, de «manifestación» de un «hecho» general —la falta de libertad— se hace muchísimo más hondo porque es «personal» a través del monólogo alucinado y del aria de Florestán: en esto de la alucinación la originalidad de la ópera beethoveniana es absoluta porque se efectúa sobre un texto más bien prosaico, pero que se sobresalta no a través de las exclamaciones cantadas, sino dando expresión musical al grito, pero no menos a los fantasmas interiores. Esa alucinación del prisionero aparece en diálogo, en contraste con la sublimidad de lo amoroso expresado por los dos protagonistas. La máxima tensión de lo amoroso es lo que da a la gran aria de Leonora un «más allá» donde el amor aparece como inseparable de su misma esencia de la libertad: eso es lo que le da carácter de «compromiso». Cuando en la versión florentina se acentuaba el carácter «español» en su lucha contra Napoleón, la idea subyacente era clara: juntar amor, libertad y patriotismo, es decir, lo que caracteriza más positivamente a la burguesía liberal antes de la crisis de 1848; en la parte central y genial de «Fidelio», lo importante, lo que destaca de todo lo anterior, lo que resuelve esa petición hegeliana de «subjetividad-objetividad», está en la juntura de amor y libertad, la perfecta versión «melodramática» —así se señala en la misma partitura— del «he-

roísmo interior» característico de la música instrumental.

Es indudable que a pesar de esta grandeza, de esta genialidad, «Fidelio», salvo en Alemania, ha estado un poco al margen del repertorio. No es que en Madrid se dieran sin éxito sólo dos representaciones el año 1893; es que en todas partes, y aun en la misma Alemania, se mira al autor sinfónico —en Madrid «fue repetida toda la sinfonía inaugural y el prelude del acto tercero fue repetido todo también»— y no al teatro. Hay una razón musical ciertamente: hasta cierto punto «Fidelio» ve su parte central flanqueada por dos «frustraciones». La primera parte se construye sobre el modelo normal de «ópera-cómica», es indudable, y no es menos indudable que el final es mucho más «cantata» que teatro. Sin embargo, ¡cuánta belleza y cuántas sugerencias a pesar de ambas frustraciones! En la primera parte tenemos al Beethoven que podríamos llamar de la «sonrisa seria», usando la expresión del poeta; en el final, una hermosa anticipación de lo que será la «Novena sinfonía». Las verdaderas frustraciones están más al fondo, pero son inevitables para hacer brillar el centro; lo que quisiéramos de Rocco, una especie de guardián hitleriano no cabía dentro del idealismo, no cabía dentro del mismo Beethoven. En cambio, si se hacen bien las partes habladas, ¡qué impresionante anticipación del ambiente como alucinación! Y, repito, todo está lleno de belleza porque la orquestación, sencilla, directa, es de una belleza extraordinaria.

Nos queda la pregunta decisiva: ¿por qué el público burgués no ha hecho suyo «Fidelio»? También aquí, como en lo referente a Hegel, tengo miedo a parecer demasiado original, pero consideraciones como las que siguen son necesarias para «oxigenar» los habituales comentarios al centenarino de Beethoven. La burguesía necesitó como justificación y como huida una dosis especial de «misterio» fácil. Yo soy un chiflado de «La flauta mágica», de Mozart, pero se la ve como «base» de la ópera alemana precisamente por lo más artificial, exigido por el absurdo del libreto: la «extraña» religiosidad, suficientemente extraña para no ser exigencia. Mucho queremos la otra «base», «Der Freischütz», de Weber, pero el «más» buscado «panteísmo» de identificación con el paisaje es «añadido» que suele mostrarse como fundamental. Y en Wagner, menos «Tristán», la necesidad de crear una mitología para soñar también una religiosidad sin exigencia. En cambio, fijémonos, lo más agudo y desgarrado de la

meditación antiburguesa, con Kierkegaard a la cabeza, se ha fijado en el «Don Juan» de Mozart, donde lo «escénicamente religioso» no es sino ambiente para un humanismo directo, exasperado. De no ser por la óptica «sinfónica» para «Fidelio», como chiquitito, por otra parte, entre el grito de Verdi y la opulencia wagneriana, en él se hubiera mirado el «humanismo exigente». El cuadro final, como «cantata escénica», es más «música profana grave» que música religiosa, porque canta muy «secularmente» la fraternidad. Lo otro, la «igualdad», hubiera sido artificial entonces, pero aun sin eso el «humanismo secular» de «Fidelio», abierto precisamente al misterio por eso mismo, es de una aguda actualidad, y de ahí la «apertura a sinistra» de la versión florentina.

No es literatura lo anterior, lo vemos como inseparable de una justa concepción estructural. Lo conseguido y lo frustrado en el personaje de Rocco es inseparable de un recitativo enormemente expresivo; el tenor de «Fidelio» es una absoluta novedad en la historia del canto, porque esa dialéctica de «amor-libertad» exige del llamado «tenor heroico» una flexibilidad que hace tensión de los ornamentos heredados del tenor lírico; la soprano protagonista de «Fidelio» está entre lo italiano y el futuro wagnerismo. En ambos casos la hondura humana exige una técnica hacia adentro, concentrada, tensa, pero sin el artificio del pegado «misterio». Nadie discutirá, espero, que la ópera «mitologizada» ha creado su técnica de artificio —recuérdese el trabajo de Mila sobre «Orfeo»—, mientras que «Fidelio», mejor trabado escénicamente que el «Egmont», abría unas posibilidades de drama «humano» cantado, ausente de convencionalismos, con una escena que es como proyección de conflicto interior y comunitario a la vez, capaz de haber dado otro rumbo a la ópera, al menos a la alemana. «Fidelio», visto sólo sinfónicamente, explica un tanto el fracaso teatral de Schumann y la «ausencia» de Brahms.

Estamos ya muy metidos en la fase final de la conmemoración beethoveniana. Frente al «dale que le dale» de lo de siempre, frente a un «Fidelio» de paso, hemos de insistir en cómo Beethoven inaugura lo que llamaríamos «estructura de compromiso». Hay una segunda vida para «Fidelio» de la que yo tengo una muy real y gozosa experiencia: el disco. Colocarse junto al de «Fidelio», rodeado de universitarios, leyendo el texto, es vivir el verdadero sentido de la «actualidad» beethoveniana.

LOS españoles hemos perdido en este año de 1970 al que debió ser maestro de generaciones de arquitectos en momentos muy críticos para nuestra arquitectura: Secundino Zuazo Ugalde.

En mi opinión, ninguna de las Artes necesita tanto de un guía como la arquitectura. Porque en el arte de construir —cada vez más complejo— junto con la inspiración, ha tenido siempre una primordial importancia la experiencia: una experiencia que sólo se adquiere tras muchos años de noble lucha con los espacios, con los materiales, con los precios... Por eso, cuando se habla de un gran arquitecto, casi siempre su nombre va unido al de un maestro, junto al cual se formó.

Y si los arquitectos necesitamos siempre de buenos maestros, mucho más nos resultan imprescindibles en esos momentos estelares y difíciles que suponen las épocas de transición o de renovación. Porque entonces, los verdaderos maestros son los que tienen el genio de distinguir lo esencial en la arquitectura que se hace en ese lugar concreto —y que no debe abandonarse— de lo accesorio, de lo que puede darse de lado, sustituyéndolo por nuevos valores que vienen a enriquecer las posibilidades de la construcción. Una arquitectura nunca puede ser buena si no está enraizada en la tradición, en el clima, en el paisaje, en las costumbres del lugar en que se levanta. Y, al mismo tiempo, debe ir incorporando todo lo bueno que los avances de la tecnología aportan al bienestar del hombre

Un ejemplo bien claro lo tenemos en Finlandia, probablemente el país del que se puede afirmar, sin exageración, que ha alcanzado actualmente un mayor nivel en

ZUAZO, EL MAESTRO QUE NOS FALTO

CESAR ORTIZ ECHAGÜE

arquitectura. Porque los arquitectos finlandeses más avanzados tienen a gala demostrar —con datos concretos— que sus obras enlazan, sin solución de continuidad, con toda una tradición de arquitectura popular que se pierde en la noche de los siglos.

Entre los años 1910 y 1930 se produjo en la historia de la arquitectura uno de esos grandes movimientos renovadores cuyos efectos —a pesar de la rapidez con que parece pasar ahora todo— siguen pesando decisivamente sobre casi todo lo que hoy se construye en el mundo. Y resulta significativo comprobar que los países que más intensamente han influido en esa renovación de la arquitectura, han sido precisamente los que, en esos momentos críticos, contaron entre sus arquitectos con esos maestros geniales, capaces de conseguir la difícil soldadura entre toda una tradición arquitectónica y los nuevos valores que aportaban las

corrientes artísticas y los avances técnicos de principios de siglo. Este fue el caso de un Peter Behrens en Centroeuropa, de un Frank Lloyd Wright en los Estados Unidos y de un Asplund en los países escandinavos...

Pues bien, en mi opinión, fue Zuazo el arquitecto más capacitado para haber llevado a cabo en España esa difícil tarea.

Secundino Zuazo Ugalde había nacido en Bilbao en 1887. Terminó sus estudios en 1912, en una época en la que en España dominaba una arquitectura historicista con una fuerte carga regionalista. Zuazo fue un enamorado de la buena arquitectura española de todos los siglos: la estudia a fondo y centra su atención en algunas de sus grandes épocas: el Escorial, las realizaciones de Carlos III, el Barroco... Su estudio y su sensibilidad le llevan a dominar un lenguaje arquitectónico de estupendas molduraciones y de

Nuevos Ministerios. Madrid.



perfecta utilización de los materiales. En 1924 destaca con su proyecto para el Concurso del Círculo de Bellas Artes de Madrid y, entre 1924 y 1926, construye, también en Madrid, el Palacio de la Música, que bastaría para acreditarle como un formidable arquitecto, profundamente inspirado en nuestros mejores estilos. En este caso, en el barroco sevillano.

Pero Zuazo fue, además, un gran viajero. Hacia 1920 visita París y Londres y del estudio de esas ciudades nace en él otra de sus grandes pasiones: el Urbanismo; una pasión que se concretaría después en tres importantes proyectos de remodelación de ciudades: uno para el casco antiguo de Bilbao, otro para una zona de ensanche en Sevilla y, por último, el que —en colaboración con el arquitecto austriaco Jansen— presentó en 1930 para el Concurso Urbanístico de Madrid. Zuazo mostraba con su ejemplo que a un buen arquitecto le preocupa tanto el pequeño detalle ornamental como los complejos problemas que plantea el urbanismo a gran escala. Problemas que, además, abordó siempre con un gran sentido realista, huyendo de las utopías como lo demuestra, por ejemplo, el que muchas de sus predicciones sobre el futuro desarrollo de Madrid se vieran posteriormente confirmadas.

En esos viajes, y especialmente en otra estancia posterior en Holanda y a través de contactos profesionales como los que tuvo con Jansen, Zuazo conoció los movimientos renovadores que agitaban por aquellos años la arquitectura europea, capitaneados por Breuer, Gropius, Mies van der Rohe, Le Corbusier, etc. Estos nuevos aires empezaban también a irrumpir en España de la mano de arquitectos como Mercadal, Blanco Soler, Bergamín, Aizpúrua, etc., levantando en nuestro país las primeras obras de un «estilo internacional», de grandes ventanales metálicos y fachadas lisas, sin ningún enlace con nuestra tradición arquitectónica ni con nuestro clima, obras que no podían menos de dejar perplejo a un arquitecto como Zuazo, tan profundamente enraizado en las auténticas constantes de nuestra arquitectura.

Hemos llegado, pues, a un momento crucial de la vida de Zuazo. El intuía, sin duda, todo lo positivo que traían consigo las nuevas corrientes. Pero, al mismo tiempo, sentía profundamente que todos esos nuevos valores había que incorporarlos a esa otra corriente caudalosa que fluía desde las mejores fuentes de nuestra arquitectura tradicional y se lanza a intentarlo. Un primer jalón en esta decisiva etapa de la actividad profesional de Zuazo lo marca el edificio de Correos, de Bilbao, en el que da al ladrillo de las fachadas y a las dimensiones de los



huecos un tratamiento de sencillez renovadora, manteniendo, sin embargo, elementos plenamente tradicionales, como la gran portada principal y el volado alero norteño que corona el edificio.

Pero es en 1930 cuando Zuazo comienza la obra que parecía consagrarle definitivamente como el maestro de los arquitectos españoles en esta crítica etapa de transición. Se trata de una manzana entera de viviendas económicas en Madrid —la denominada Casa de las Flores— en la que Zuazo despliega sus mejores dotes de urbanista y arquitecto, y consigue, con mano maestra, esa difícil soldadura entre nuestra mejor tradición arquitectónica y las nuevas corrientes que nos llegaban de Centroeuropa. Han pasado cuarenta años desde que se edificó esa manzana, y sus edificios siguen siendo una lección magistral de arquitectura, por lo acertado de sus composiciones, por la dimensión humana de sus espacios ajardinados, por la adecuada proporción de los huecos y, sobre todo, por la formidable utilización de los aparejos de ladrillo, de una tradición tan española.

Parecía lógico esperar que esa obra maestra que es la Casa de las Flores hubiera sido la primera de una serie de lecciones

sobre un nuevo planteamiento de la arquitectura española, que hubieran resultado decisivas en la historia de nuestra construcción en el siglo xx. Sin embargo, por motivos que resultan difíciles de explicar, la función de magisterio de Zuazo terminó con esta obra. Y una lección aislada, aunque sea de la categoría de la de la Casa de las Flores, resulta insuficiente para orientar a toda una generación.

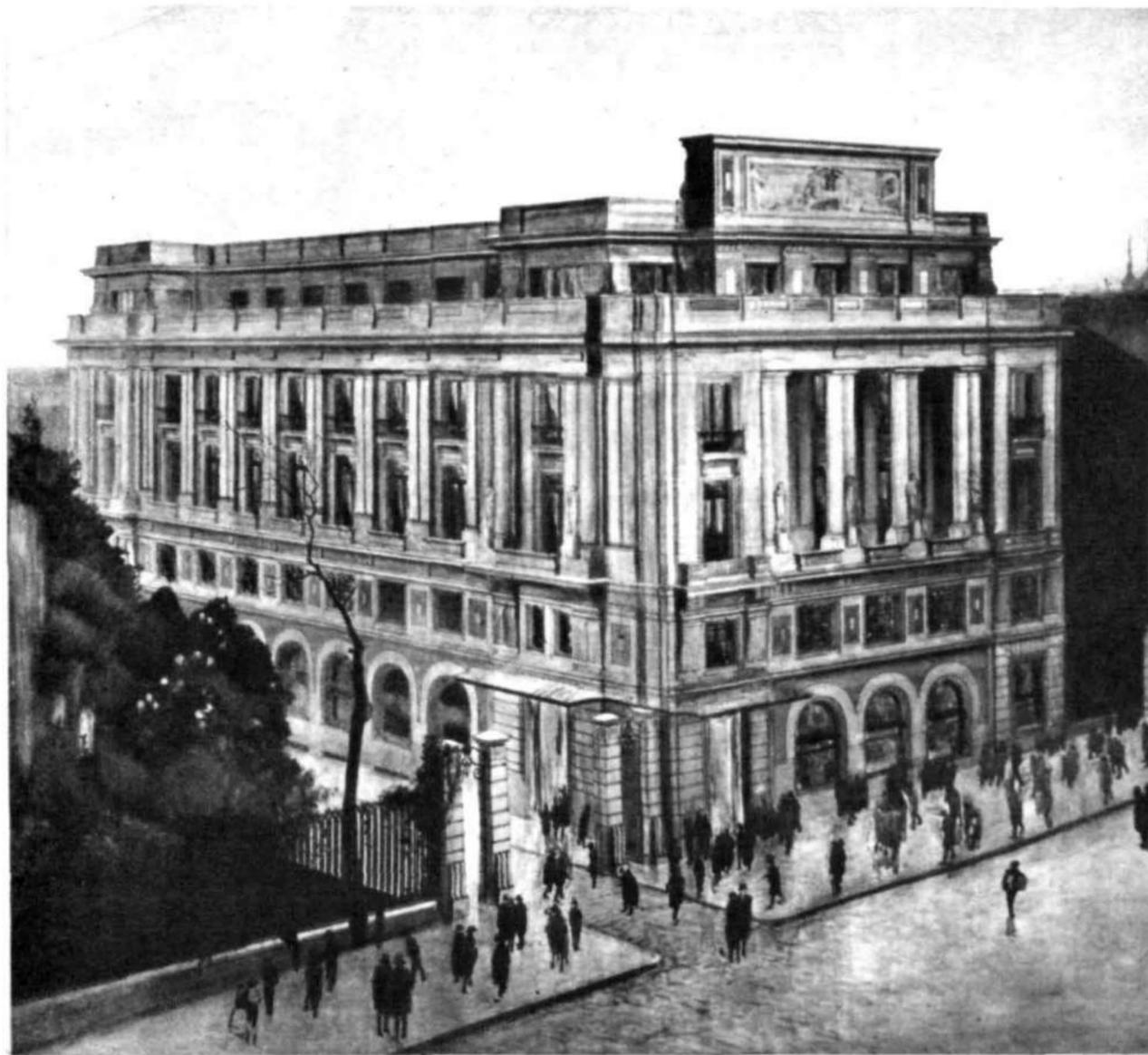
Todavía antes de la guerra civil española, Zuazo lleva a cabo una obra de gran interés: el Frontón Recoletos, de Madrid, en el que, con la colaboración del ingeniero Torroja, crea un bellissimo espacio interior con una solución de bóvedas de gran audacia. La fachada exterior es también muy bella en su composición y en sus detalles, pero carece, en mi opinión, de ese aliento renovador que late en la Casa de las Flores.

Como decía más arriba, resulta muy difícil señalar las causas por las que esa formidable trayectoria magistral iniciada por Zuazo quedó truncada a partir de los años 30. Quizá el encargo, por el Gobierno de la República, de una obra de las dimensiones de los Nuevos Ministerios, en Madrid, le llevó a abandonar

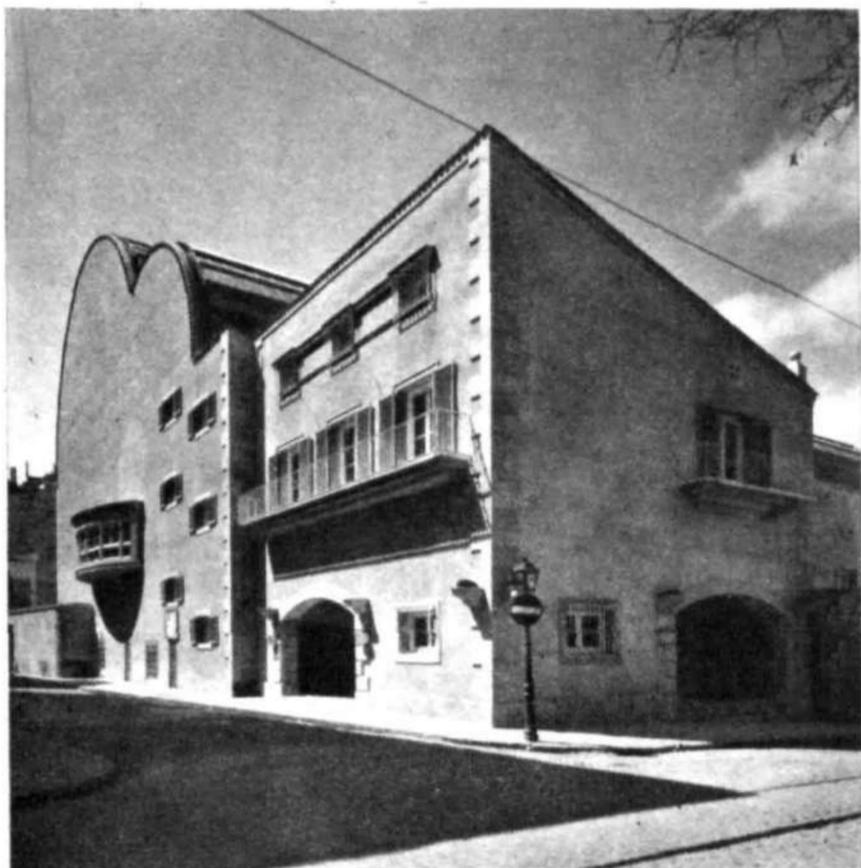
un camino arquitectónico humano y social para lanzarse por el de un monumentalismo neoclásico, en el que también dejó la huella innegable de su talento, pero en el que ya no pudo lograr esa síntesis conseguida en la Casa de las Flores.

Después, en 1936, se desencadena el drama de la guerra española. La amistad de Zuazo con el ministro Prieto, aunque no tenía carácter político, le coloca en una difícil situación al terminar la contienda pero, en lugar de elegir como otros muchos el exilio, prefiere regresar a su Patria, arrojando un confinamiento de varios años en Canarias. En esta etapa resulta ya mucho más fácil encontrar abundantes razones —amargura personal, ambiente cultural, aislamiento de España, etcétera —para que Zuazo no continuase en su empeño de ser orientador de generaciones de arquitectos. Realidad bien lamentable, porque las circunstancias de la posguerra hacían más necesaria que nunca la presencia de los maestros.

Zuazo siguió trabajando incansablemente hasta el final de su vida y, en casi todas sus obras de estos últimos treinta años, encontramos siempre la huella de un buen hacer arquitectónico, pero ninguna de ellas volvió a ser ese ejemplo indiscutible que caracteriza la obra de un maestro. Por eso me atrevo a afirmar que, en momentos decisivos para la historia de nuestra arquitectura, Secundino Zuazo fue el maestro que nos faltó.



Proyecto para el Círculo de Bellas Artes|Madrid|En colaboración con Eugenio Fernández Quintanilla.



Frontón Recoletos.



Casa de las Flores.

NOTAS SOBRE EL ARTE ACTUAL EN ESPAÑA

MANUEL CONDE

Pienso que podría ser interesante dejar constancia, precisar datos y fechas, aclarar situaciones, del período transcurrido desde el año 1939, a la terminación de la guerra civil española, hasta el momento, que no creo sea absurdo llamar de toma de conciencia, de auténtico interés por los problemas de la expresión artística, de la expresión estética condicionada por tiempo y lugar, es decir, hasta los años en que el español con necesidad de conocimiento, preocupación de realidad y, consiguientemente, urgencia de expresión, rompe los muros que le cegaban esa realidad y comienza a comprender el tiempo que le ha tocado vivir.

Los inicios de esa toma de conciencia existencial y estética se deben a unos pocos hombres conscientes de su papel de nexo entre un tiempo y otro, espíritus que reunían experiencia y frescura de ánimo.

Estas notas, por su brevedad, no pretenden sino sintetizar el clima de interés y entusiasmo que, hacia los años cuarenta y tantos, comenzábamos a vivir un núcleo numeroso de jóvenes, después de un largo período en el que, por falta de información directa, estaba anquilosado el mundo de la plástica.

Las causas de esa regresión a un tiempo de triste conformismo son complejas y requieren, para su entendimiento, ser estudiadas desde diversos enfoques. Lo que importa aquí es señalar la influencia decisiva que, al margen de su obra creadora, ejercieron, en esos años, dos artistas de la talla y personalidad de Vázquez Díaz y Benjamín Palencia, por caminos diferentes, pero, sin duda, igualmente eficaces.

Ellos comprendieron la necesidad de rompimiento de aquello que nos había llegado momificado, descompuesto, caduco, en el mejor de los casos.

El caso aislado de Solana, con su mundo peculiarísimo, es una excepción más, característica del espíritu español.

En otro plano de trascendencia creadora, es cierto que había algunos artistas interesantes, con obra sensible y personal, pero parada en un momento que a los jóvenes no podía resultarles sugestiva.

En estas notas, con las que no pretendo sino recordar algunos de los datos que me parecen significativos para establecer un panorama aproximado de lo que ha sido el desarrollo del arte español desde el término de la guerra civil hasta hoy, no puede faltar la mención de un hecho que sin duda ha supuesto un giro, un cambio en la toma de conciencia del hombre medio español con respecto al arte.

(Quiero precisar que me refiero exclusivamente a las circunstancias que, de forma más o menos directa, he tenido ocasión de vivir, bien por haber participado en ellas o por haberlas conocido indirectamente, pero siempre llevado de un profundo interés por los problemas del arte y los que de él se derivan a veces. Por eso no menciono sino los hechos acaecidos en Madrid, ciudad en la que, salvo diversas épocas en las que he vivido en Francia, he seguido el desarrollo del arte español. Dejo a otros compañeros el estudio, por otra parte ya abordado en numerosas ocasiones, de la actividad importantísima llevada a cabo por artistas y críticos de Barcelona, Valencia, etc., pues estas pocas páginas no darían tampoco ocasión a esbozar siquiera actividades y nombres cuya trascendencia es de todos conocida.)

Volviendo al tema que enunciaba, estimo que la creación del

grupo «El Paso» ha supuesto un verdadero estímulo para la creación plástica dentro de nuestro país, por haberse producido en un momento en que, a excepción del grupo de pintores que se agrupaban en torno a Benjamín Palencia, en la llamada «Escuela de Vallecas», de la que surgieron pintores del talento y la personalidad de Alvaro Delgado, San José, Martínez Novillo y el malogrado y sensible Carlos Pascual de Lara, muerto en el mejor momento de su evolución; de la actividad desarrollada por las galerías Buchholz y «Clan», en las que, durante varios años de labor constante e inteligentemente llevada, expusieron casi todos los artistas más representativos del momento, tanto maduros como jóvenes, y de los escasos contactos que, con el arte vivo del mundo, teníamos unos pocos afortunados viajeros de Europa, la situación era verdaderamente penosa, pues, en un plano oficial, la pintura y la escultura estaban orientadas por criterios no ya sobrepasados estéticamente, sino ni siquiera válidos en lejano período que pretendían, vanamente, reivindicar.

La formación del grupo «El Paso» tuvo su origen en una conversación que, de regreso el pintor Rafael Canogar y yo de un viaje por Italia, donde él había ido a exponer (concretamente en la galería «Numero», de Florencia, cuya directora, Fiamma Vigo, tanto ha laborado por el arte actual) y yo a dar unas charlas sobre arte y literatura españoles, tuvimos con Antonio Saura, que estaba exponiendo entonces, en las salas de la Dirección General de Bellas Artes, una muestra antológica de su obra.

Antonio Saura, que había residido durante bastante tiempo en París y formado parte del grupo de los surrealistas, cuyo oráculo era André Breton, comenzaba por entonces (año 1957) una etapa, por cierto sumamente interesante, decididamente «informalista». De Saura fue la idea de vincularse con un grupo de pintores y escultores que, aproximadamente, tuviesen las mismas inquietudes estéticas y necesidad de expresión que él.

La idea fue pronto bien acogida por varios artistas, y, después de unas cuantas reuniones en casa de Saura y de Millares, el grupo tomó forma y nombre, también sugerido, así como el símbolo gráfico, por Antonio Saura.

El grupo, en principio, estaba formado por los pintores Antonio Saura, Manolo Millares, Luis Feito, Manuel Rivera, Juana Francés y Antonio Suárez, y por los escultores Pablo Serrano y Martín Chirino. Como escritores y teóricos del grupo, José Ayllón y yo. Posteriormente se incorporó Manuel Viola.

La tarea realizada durante los dos años de su existencia por el grupo fue considerable y constante, especialmente teniendo en cuenta las dificultades que fueron surgiendo con el tiempo. Pero, sin duda, las exposiciones, conferencias, proyecciones de películas, coloquios, etc., que se celebraron hasta su disolución, por diversos motivos, han dejado una huella profunda y duradera.

(Dejo para otra ocasión el comentario sobre mi gestión como director de la galería Fernando Fe, desde su reapertura, en la primavera de 1954, hasta finales de 1957, período en el que se celebraron exposiciones de arte de vanguardia y se dieron a conocer artistas jóvenes que luego han pasado a ocupar un puesto importante en el arte contemporáneo mundial, y que, en cierto modo, creó un clima propicio para la formación del grupo «El Paso».)

Singular importancia tiene, en mi opinión, la tendencia «pop», consecuencia más intelectualizada del «dadaísmo», que en España tiene (iba a escribir «ha tenido», influido por ese

desmedido afán de considerar periclitado lo que apenas está aún en vía de desarrollo) pocos cultivadores, pero éstos de verdadera importancia.

El llamado «pop art», que en su versión americana, e incluso en las de artistas europeos que escogieron esa manera como vehículo para su expresión, se nos presenta desenfadado, caótico, con el propósito, quizá único, de mostrarnos la realidad del mundo actual, los aspectos más delirantes de las sociedades de consumo, con sus prosaísmos y «slogans» estereotipados; con sus nuevos «mitos» también, adquiere en la obra de algunos artistas españoles verdadera dimensión metafísica, densidad de intención dramática y un rigor constructivo ausente en las desenfadadas realizaciones del «pop art» americano.

Entre los pintores (o esculto-pintores, como dice el crítico y teórico del arte Carlos Areán) que han realizado en España obras dentro del espíritu «pop», un solitario, Angel García López, es, seguramente, quien de una forma más profunda y sincera ha entendido y expresado, en cuadros-altorrelieve, la patética vida del hombre del suburbio, marginado e incomprendido; la nueva existencia de las cosas desechadas, rotas, transformadas por el tiempo y la mano del hombre; el mundo increíble que puede surgir de objetos heterogéneos, reunidos por el azar o por la intuición del artista.

Angel García es uno de esos hombres anticipadores que, por un adverso destino, acaso sea reconocido después, cuando otros más prácticos han utilizado sin originalidad aquello que, en principio, era tierra de nadie, algo desconocido o ignorado.

Otro pintor interesante en todas sus etapas, desde sus inicios expresionistas hasta sus últimas obras, ya dentro de intenciones diferentes al «pop art», es José Guinovart, artista de extraordinario sentido plástico, que en sus obras del período «pop» incorporaba, dentro de una estructura, de unos esquemas de intención «informal», objetos, trozos de naturaleza o de objetos encontrados, que organizaban el espacio de la obra con gran fuerza y rigor constructivo, en una integración de materiales y pintura de enorme potencia expresiva.

Partiendo de algún aspecto del «pop art», pero siguiendo un camino diferente, Eduardo Sanz, preocupado por problemas lumínicos y espaciales muy peculiares, ha realizado una obra singular, en la que diversos materiales, telas, plásticos, objetos diversos, y pintura también, juegan con metales y espejos antiguos, con cristales rotos, con las imágenes reflejadas en ellos y con las deformaciones que esos mismos espejos producen, con un refinado sentido estético junto a un vivo sentimiento de lo popular.

Al pensar en la obra de estos y otros artistas notables, y del trasvase de elementos y teorías, incluso aparentemente contradictorias, como lo son, por ejemplo, problemas que tienen por origen el rigor, el equilibrio constructivo, la forma estática, etc., y aquellos otros, igualmente válidos, basados en el ritmo, en el dinamismo de las formas, en el espacio libre, en el color..., vemos cómo, en el arte contemporáneo, las normas clásicas ya no sirven, sino, acaso, de referencia, incluso para trasgredirlas, y lo primordial, en definitiva, es la intensidad de la expresión, cada uno de los personales enfoques que el hombre creador tiene de la realidad.

Por eso de los problemas del cubismo, del constructivismo de un Malevicht, del neoplasticismo de Mondrian, en un límite, y en el otro, el expresionismo, el «fauvismo», la abstracción rítmica de Kandinsky, pasando por el «dadá» y el surrealismo, hasta llegar a la expresión gestual, dinámica, de los «informalistas», el artista actual llega incluso a realizar una síntesis, utilizando en su obra aquellos elementos que, divergentes en su origen, pueden integrarse en la obra con suma coherencia, en cuanto expresión estética, aunque a veces crean problemas de terminología a quienes de estas cuestiones hacemos espiritual sustento cotidiano.

De ahí que haya artistas de muy difícil clasificación (lo cual, por supuesto, es su mayor mérito), cuya obra, por ser personal e intransferible, rebasa las posibilidades de definición que

se utilizan habitualmente, ya que en su obra coexisten elementos de muy diversa índole, que, no por antagónicos, en su origen, rompen la armonía de la cosa estética.

Como ejemplo de artista creador de una obra orgánica, personalísima y diversa, creo que podíamos situar a Eusebio Sempere, a quien es sumamente problemático encasillar en una determinada tendencia, ya que su obra está comprendida en muy amplios sectores de la expresión, que van desde un exquisito y emotivo lirismo constructivo, hasta la búsqueda de efectos dinámicos de las formas sólidas y la luz mutable, en obras a las que únicamente podríamos calificar de objetos lumínicos.

PORTILLO



1. Juana Francés | *El hombre y la ciudad* - Galería Juana Mordó.

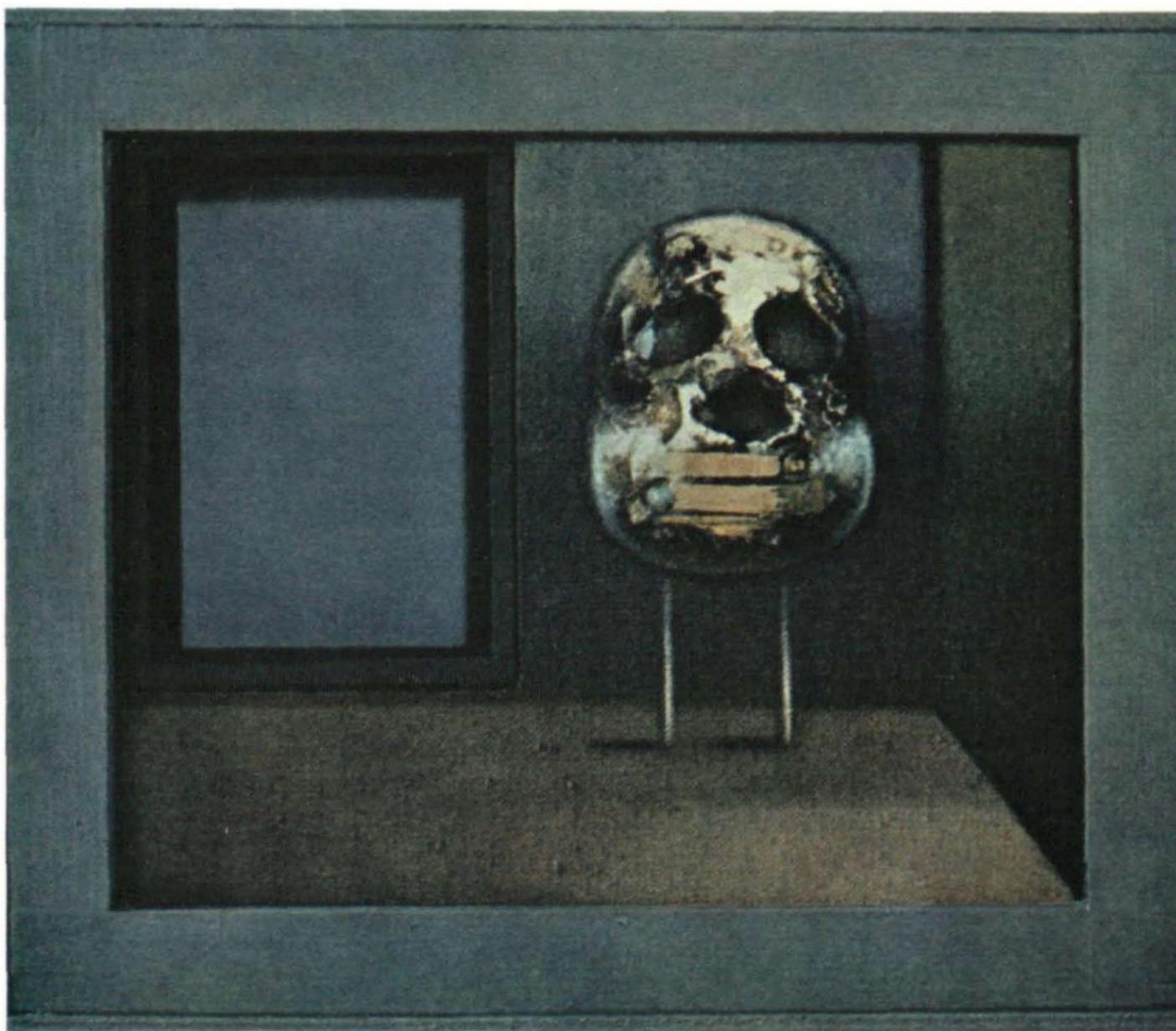
2. Manuel Millares | *Guerrillero muerto* | Colección del autor.

3. Manuel Rivera | *Cuadro*.

4. Antonio Suárez | *Cuadro*.

5. Antonio Saura | *Infante* | 1962 | Museo Municipal de Amsterdam.

6. Luis Feito | *Pintura* | Museo de Arte Abstracto | Cuenca.



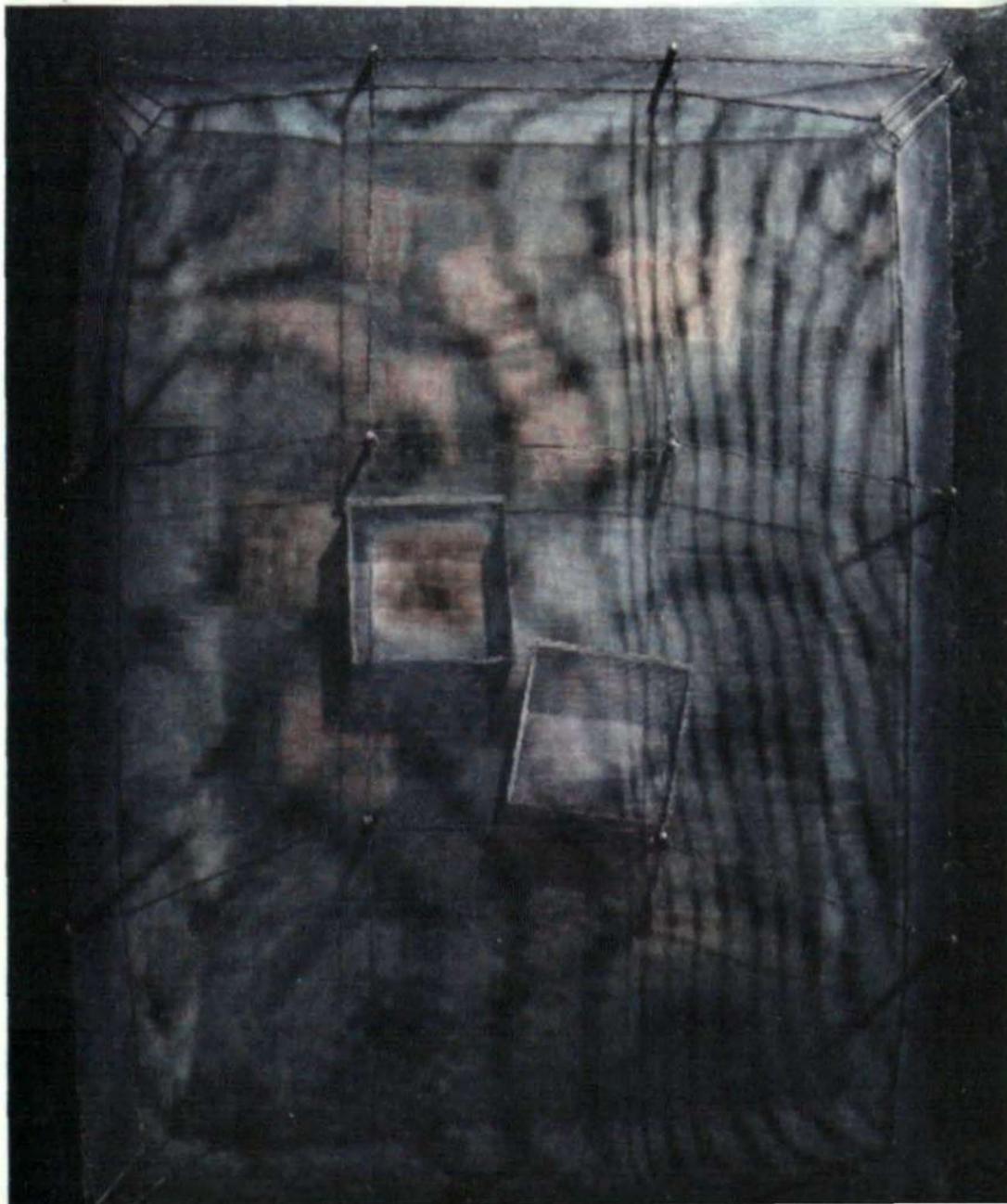
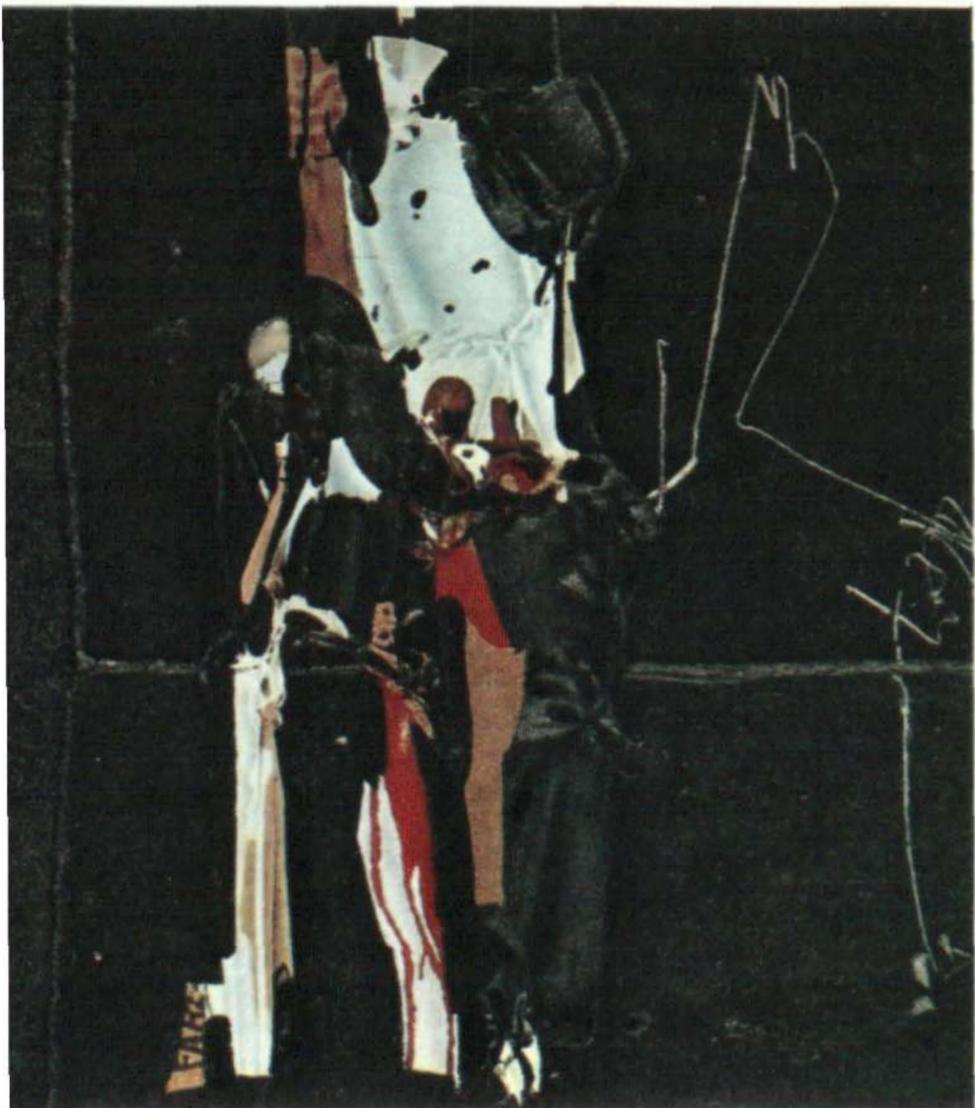
ORONÓZ

1

2

3

ORONÓZ





4



5

6



ORONOV



Escudo de Trujillo | Templo de San Francisco.

GLORIA Y RUINA DE TRUJILLO

LUIS JIMENEZ MARTOS

A Juan Moreno Lázaro, guía inapreciable.

POR el puerto de Miravete ocurre mi bautizo extremeño (perdón por el retraso). Miravete podía llamarse mejor Miraquédate, pues para la primera de estas posibilidades hay nieves lejanas de Gredos, encinares, suavidad en las alturas, y para lo segundo no falta algún sitio a propósito.

Aguardaba aspereza, o algo parecido, y en cuentro verdor. España tiene una sequedad rodeada por todas partes de verdores; se trata de una **lucha**, con muy diversos episodios geográficos y de los otros, entre la meseta castellana y los litorales y cercanías. Extremadura se forma con dos vocablos pedregosos que engañan —¿no es así?— y dan por ello su sitio a la sorpresa.

Este valle y la llanura siguiente poseen respiración norteña, paisaje ganadero, población de árboles que encarrilan las ganas de ir a lo hondo de una región de la que se ha dicho que en ella nacieron los dioses. Algunos semidioses sí que lo fueron naturales; algunos hombres broncos e increíbles, y quizá sean tales hombres los que me hacían pensar en una tierra semejante a la forma de ser, entre descarnada y violenta, de esos seres bien asentados en la Historia.

Hacia abajo, a partir del punto crucial de Miravete, los

ojos no dan abasto para penetrarse del camino y sus gamas de color. Algo nos llama hacia un encuentro próximo.

UNA PLAZA CON RETAZOS DE TIEMPO

Ese algo es Trujillo. Trujillo: torres cuadradas y picudas que cierran el horizonte y surgen de este suelo de primavera que, de pronto, ofrece un fondo medieval. La voluntad de vigilancia y de defensa se levantó aquí en otro tiempo e hizo orgullosamente blasonada una vida agrícola.

Con velocidad de flecha —cualquiera se detiene en este trance— hay que subir y subir hacia el nudo de Trujillo: su plaza.

¿Hay plazas españolas para escoger? ¡Qué extensa y variadísima antología! Las del Sur —en cada ciudad un estilo diferente—; la de Salamanca, solemnísimas y comunitarias; aquella coruñesa de María Pita; algunas de pueblos castellanos... En Trujillo, esta revelación: una plaza cerrada y abierta a la vez, irregular y, sin embargo, armoniosa.

Miremos con tiento. La estatua de Francisco Pizarro aca-

para la vista con ese su volumen todo brío, que no apaga el color ceniza; invade resueltamente el espacio y lo centra también, desde una esquina, y a mí se me hace que esa estatua ha caído del cielo, lo que, en cierto modo, ocurrió gracias a la generosidad de una dama norteamericana. El signo Pizarro resulta una consecuencia de cuanto le rodea. **Trujillo es Trujillo porque yo y más de doscientos conquistadores de América nacimos aquí**, parece decirnos.

Dándole la buena parte de razón que le asiste, llevamos la vista por el resto de la plaza. Y, entonces, empezamos a dar saltos en el tiempo sin necesidad de ninguna experiencia de ciencia-ficción, porque aquel palacio, el de la Conquista, hoy restaurado por la Dirección General de Bellas Artes, tiene la facha plateresca; aquel otro se alzó durante el Renacimiento; la iglesia de San Martín anda entre lo románico y medieval, y, levantando los ojos, se ve la torre árabe de El Alfiler, otra iglesia medieval, el mellado perfil de unas murallas de sabe Dios cuándo.

Esta plaza ha ido formándose con retazos de tiempo, como si premeditadamente se hubiese querido exponer la evolución del arte de construir, época a época. Este puede ser un modo anárquico, un modo hispánico, de entender las cosas y, naturalmente, las casas; pero en esta ocasión el resultado ha sido asombroso y, además, espontáneo.

Francisco Pizarro está rodeado de su propio tiempo y de otros tiempos. ¿Y las cigüeñas? ¡Ah!, las cigüeñas que vuelan de torre a torre —hábitat primaveral— no plantean dudas a ningún arqueólogo; son de ahora mismo, aletean naturaleza entre tanta historia, marcan sin competencia la circulación de arriba, y llevan y traen trozos de nido desde el siglo XIII al XVI, desde el X al XVII, y es un gozo que estén presentes cada año, como otra genealogía no interrumpida.

CARA Y CRUZ DE UN RECORRIDO

Juan Moreno Lázaro no es de Cáceres ni de Trujillo, pero se sabe muy bien este último, lo aprendió en no pocos años de vivirlo. El escribe algunos de esos textos que airean ampliamente la **cuna de los conquistadores** y nos preparan al paseo pino por lo que hay detrás y arriba de la plaza.

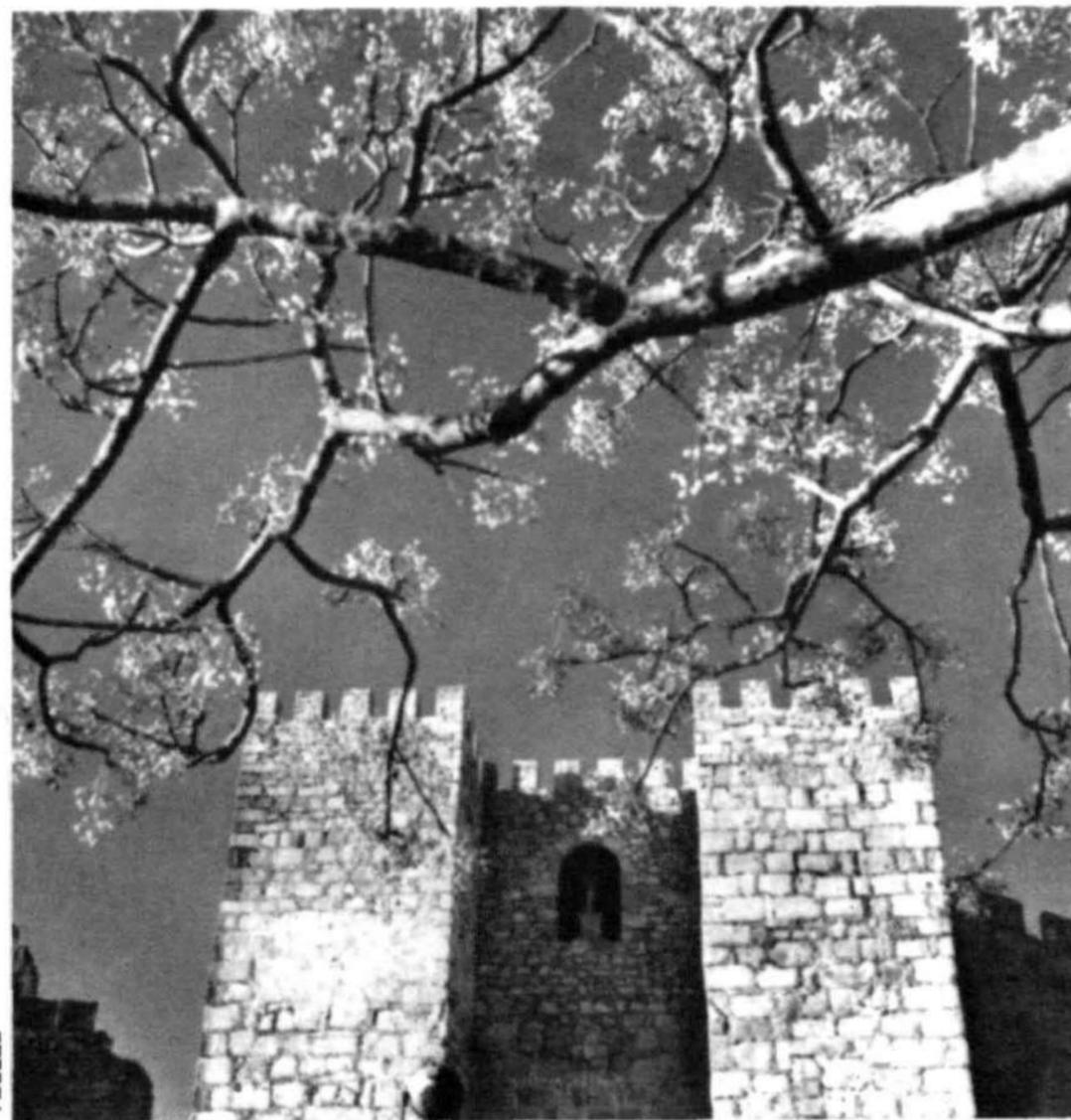
Moreno Lázaro no habla, por suerte, igual que un libro; habla como una persona para quien este pueblo es absoluta cotidianidad, por lo que la erudición que muestra resulta sencilla.

Desde la plaza Mayor se inicia la visita por un territorio en el que mandan el verdín, la calleja y los palacios. Trujillo tiene su antigüedad aislada —la plaza le sirve de frontera entre ayer y el hoy—; su monumentalidad como un camino a través de puertas, y la primera que nos encontramos es la de San Andrés, junto al palacio de los Escobares, en el que hacemos parada. Hay grandes sombras en el zaguán, y se diría que alguien está esperándonos arriba.

Otro palacio, el de los Chaves, que data de 1305, se levanta en el barrio de La Villa. Yo había oído hablar de este palacio, donde la Beltraneja se casó con el Rey de Portugal. Hubo entonces en Trujillo una guerra civil entre los partidarios de Isabel y los de su oponente. El palacio de Chaves se podría llamar, asimismo, **el de la noticia**, pues en él moraban los Reyes Católicos cuando supieron que Juan II de Aragón había muerto, lo que hacía posible el **tanto monta monta tanto** de la leyenda monarcal.

Aunque haya una calle que se llame Las Almenas, todo es almena. Y cuestas. La de la Sangre. La de los Descalzos. Planean los ojos por unos perfiles quebrados tras los que asoma la llanura.

En la iglesia de Santa María existen tres piedras famosas: la bautismal de Pizarro, la legendaria de García de Paredes y la que cubre el sepulcro de este fabuloso gigantón, a quien uno se imagina como una especie de Gulliver, sólo que entre hombres no precisamente enanos, al menos por la medida de



TELLEZ

Almenas del castillo.

sus hechos. Un sol de primavera muy adelantada despide brillos de piedra desde el rosetón de Santa María. Aparecen algunos chiquillos y mujeres.

Es al término de la ascensión cuando comienza la ruinoso. Las piedras antiquísimas del castillo y la verde hierba repiten de continuo su rima, y, al menos por ahora, la plástica elegante se cubre de intensas suavidades. Vemos reducida a unas paredes al aire la casa que fue de los Pizarro.

La cara de Trujillo tiene por estos vericuetos, poco caminables, su correspondiente cruz. Desde lo más alto del castillo, la panorámica es de asombro. Allá en la hondura, la plaza descubre una perspectiva inédita, total, como de sueño.

Moreno Lázaro nos dirige también por donde hay huecos, piedras definitivamente heridas. Entre algunos desmontes, restos del convento en el que se asegura estuvo de sirvienta la madre de Francisco Pizarro; aún se vislumbra algo de la iglesia y de las vigas que sostuvieron el refectorio de las monjas. Por allí cerca se erige la casa en que vivió aquella mujer que fue la primera en llevar el trigo a América, y andan a la vista otros trozos de edificaciones de las que existen referencias menos concretas no por ello carentes de valor.

Orientado a poniente, el Arco de Triunfo, con su imagen de la Virgen patrona, por la parte que mira al camino de Cáceres, hacia Coria, tan transitado otros días. Muy cerca el definitivo poniente de los muertos que encontraron paz en el cementerio de la Vera Cruz, en la cercanía de unas viejísimas torres del que —me dice Moreno Lázaro— fue



Puerta de San Andrés.

alcázar de los Bejaranos, otra de las familias trujillenses que se lanzaron desde aquí a América ansiosas de poder y aventuras.

Allá restauran ahora un viejo palacio, adquirido por un particular, pero por esta zona lo común es el abandono. Dos muestras extremas de él pueden contemplarse: grandes piedras con inscripciones romanas en una habitación de vivienda humildísima y una original escalera, ante la que Menéndez Pidal mostrara su asombro, ennegrecida por el humo de la cocina de una de las familias que, a modo de refugiados, ocupan desde hace tiempo el inmueble.

Se habla de la compra de algunos terrenos en los que existen restos de antiguas mansiones e iglesias. Como una auténtica y bellísima excepción se nos aparece ese patio del siglo XVI de la casa de Juan Pizarro, hoy habitada por monjas dedicadas a la enseñanza. Mientras se construye un campo de deportes, las canastas del baloncesto cuelgan de la balaustrada renacentista.

En ese mismo patio, un aljibe. Trujillo tiene su siembra de aljibes —durante cinco siglos fue de moros—, su agua oculta que no llora porque hace mucho que está muerta, y he mirado al asomarme a algunos de ellos, siendo el del castillo quien se lleva la palma del agua mayor.

Por todo este trayecto hay una convocatoria constante de grandes sombras que surgen de los nombres evocados al paso. A mí hay una que me produce principal atracción: la del marqués de Villena, dueño del castillo, personaje de fábula y misterio.

Y volvemos a la plaza.

BUENA MUSICA Y BUENA ESPERANZA

El párroco de San Martín enseña su iglesia como quien enseña un museo, y no exagera. Se le nota preocupado por cuanto hay entre aquellas altas paredes.

—Este retablo barroco han prometido cambiárnoslo para que no haya nada que desentone de lo demás.

Pero sin duda su máximo orgullo es el órgano, y me explica por qué:

—Figúrese que con la música de este órgano, uno de los mejores de España, hicieron una grabación que ha ganado un premio en París.

Es de esperar que alguna vez aprovechen la calidad de sus sonidos para algo que no sea sólo exportable. Porque, ¿dónde puede sonar mejor la música del tiempo que se ha acumulado en Trujillo? Tantas reviviscencias —señores y pueblo, idas y venidas de América, fantasías y realidades— encuentran entre estos alzadísimos muros imágenes que tienen un rumoroso fondo de órgano sonando.

Los Orellana, los Pizarro, los Berengueres, los Vargas, los Chaves, los Escobares, etcétera, se congregarían en este San Martín de piedra verdinesa, cuartel general de las cigüeñas. Se congregarían sin necesidad de hacer ese puente de plata que prometió construir el dueño del palacio de la Conquista. Y dijo el Rey: **Que hagan también una cárcel.** Para que le cogiese de camino.

Por ahí anda un expresivo anuncio y definición: **Trujillo, Plaza Mayor de la Hispanidad.** Pero la antigua capital de la Alta Extremadura no es sólo una plaza, por muy maravillosa que ésta sea, sino un conjunto asombroso de tiempo español en pie o casi en pie; una antología de estilos arquitectónicos; un sabor a quietud con estatua muy dinámica; algo, en fin, que ningún mal entendido funcionalismo puede considerar inservible.

Buen sitio puede ser Trujillo para estudiosos de las cosas de América; excelente punto de tránsito entre España y Portugal; tradición viva, demostrada con obras. Y ya sé que así instrumentó la buena música de la esperanza que envuelva otras conquistas bien diferentes a las de aquellos trujillanos de hace cuatro siglos.

EL ARTE, DERIVADO DEL GENIO DEL ARTESANO

RUDOLF PÖRTNER

Una de las mayores, más interesantes y más visitadas exposiciones que en 1967 pudieron visitarse en la República Federal de Alemania fue dedicada a la Escuela Superior de Arquitectura Bauhaus, fundada en 1919. La exposición disponía de más de dos mil documentos, planos y objetos de arte que expusieron el programa, la historia y la influencia universal del Instituto. El iniciador y primer director de la Escuela, Walter Gropius, que hoy cuenta ochenta y seis años de edad, fue celebrado en la inauguración de la exposición «Cincuenta años Bauhaus», en el Edificio del Arte, de Stuttgart, como el maestro de arquitectura de más influencia y significado de nuestra época.

Cuando, a raíz de la primera guerra mundial, fue nombrado Walter Gropius director de la Academia de Weimar (que por el año 1900 había sido, bajo Henry van Velde, centro del «nouveau style»), introdujo en la Academia un programa revolucionario. Según este programa, se ambicionó «la reunificación de todas las disciplinas del arte industrial en un nuevo arte arquitectónico», o sea, una nueva unidad de todas las artes bajo el primado de la arquitectura —una idea que Gropius atribuyó a las construcciones eclesióstias de la Edad Media en Europa—. Intentó, asimismo, acabar con el arte ajeno a la realidad y con el orgullo de casta que los artistas habían desarrollado de manera exagerada en el siglo XIX, sacándolos de la glorificación de su concepto romántico del mundo y situándolos de nuevo dentro de la dura realidad de la vida cotidiana. El artista era para Gropius, como ya había escrito en 1919 en su primer manifiesto sobre la Bauhaus, «una ampliación del artesano». Por este motivo, la formación artesana, la instrucción en el conocimiento de las materias y una iniciación en los conceptos elementales de forma y color eran parte fija del plan de estudios.

Pero Walter Gropius no fue solamente un teórico consecuente, sino, al mismo tiempo también, un excelente práctico. Sabía hallar, como ningún otro, correligionarios, desarrollando un «olfato» fenomenal para el descubrimiento de genios todavía desconocidos. Reunió a su alrededor los artistas más importantes de su época, sabiendo aprovechar sus aptitudes para el objeto común. Algunos de los pintores más importantes de este siglo fueron parte del profesorado de la Bauhaus ya en la época de Weimar, como, por ejemplo, Lyonel Feininger, Paul Klee, Oskar Schlemmer, Wassilij Kandinsky, Georg Muche, Laszlo Mogy-Nagy, todos ellos maestros de una forma constructivo-abstracta, relacionada con la arquitectura. A ellos vinieron a añadirse más tarde los escultores Gerhard Marks y Josef Albert, así como el «maestro de la forma», Johannes Itten, cuyos «fundamentos» artísticos son todavía hoy la base de trabajo en muchas escuelas de arte industrial.

A pesar de que la Escuela Superior de Arquitectura Bauhaus había alcanzado fama y reconocimiento mundiales en muy pocos años, tuvo que abandonar en 1925 la ciudad de Weimar, debido a manejos de una Dieta reaccionaria. Gropius se trasladó a Dessau, en donde volvió a abrir la Bauhaus, esta vez bajo el nombre de Escuela Superior de Arquitectura y Creación. Allí construyó también aquellas

casas y edificios cúbicos que hoy son considerados como las primeras exitosas construcciones de la moderna arquitectura del acero y del vidrio. Aquí en Dessau tomaron nueva forma los utensilios de uso cotidiano, con los que los profesores y discípulos de la Bauhaus revolucionaron muebles y objetos cotidianos en todo el mundo. El hecho de que la finalidad determine la forma, el hecho de que «el arte arquitectónico vive y se expresa de igual manera en un aparato telefónico que en el Partenón», estos reconocimientos, hoy día evidentes por doquier, fueron aplicados por primera vez en aquel entonces en la Bauhaus de Dessau con gran consecuencia y extraordinario éxito. Con ello se introdujo en la vida cotidiana aquel estilo Bauhaus técnico-geométrico, que viene determinado ya desde hace cuatro decenios los diseños y los planes de los diseñadores. Fueron concebidos en Dessau las lámparas, jarras, fuentes, espejos de mano, sillas, mesas, cómodas o taburetes de acero que aún hoy se usan y se venden.

Sigue sintiéndose la repercusión del estilo desarrollado en Dessau, a pesar de que la Bauhaus, que en 1932 fue trasladada a Berlín y en 1934 disuelta, hace mucho que ya no existe. En más de 30 países trabajan actualmente ex estudiantes y profesores de la Bauhaus, y en Stuttgart se contaron más de 1.000 visitantes diarios a la exposición «Cincuenta años Bauhaus». También en Londres, París, Amsterdam, así como en los Estados Unidos y en el Japón, las próximas estaciones de la exposición, manifiesta la inaudita y singular obra de la más creativa colectividad artística de nuestro siglo.

Comedor estilo Bauhaus/1968.



IN - BILD



«LA LAGRIMA DE SAN PEDRO», DEL GRECO

Sueña el recinto
venenoso del verde. La extendida
plenitud de los grises, que
surgen sin ruido, como una sombra más; como un silencio antiguo
que humildemente ardiera. Brilla la generosa
senda del gesto. Bulle el dolor; se advierte
la locura del santo, la desvelada
luz que nos mira y nos detiene, y nos da sitio
para que no muramos solos.

Tiembla o se cierne

sobre la eternidad, dispone
el fondo en alto de la noche, la vida. ¿Por qué, si no,
este sencillo
y gentil resplandor
del cielo sobre el rostro, baja hoy a salvarnos? Acecha todo el ser. El res-
[coldo del ojo

se consume en la inmensa
cerradura del cuerpo ¿Qué luz, qué amor vigila? Arde la más plácida y sola
visión que nunca hubo. Florece el entusiasmo, la avidez de un perfil
que hacen largo los días. ¡Oh!, ved que siempre en la dura
permanencia del tiempo,

luminoso y tenaz, un viejo amor nos lleva. Ved, no esta ligera bruma, no
[ya este loco

dolor en su aventura, sino la errante
realidad encendida, la solitaria cumbre
de la noche en que amamos.



LAS EXPOSICIONES NACIONALES, AYER Y EN 1970



FOAT

Bilbao.

NADA tan decimonónico como las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes. Isabel II las inauguraba en 1856. Acertaba a cumplir con una necesidad de aquellos tiempos de vida artística. La cubría su Gobierno siguiendo pautas francesas, de las que Europa entera estaba entonces tan bien dispuesta a imitar o traducir. A verter en soluciones más o menos nacionalizadas.

Las cosas iban así por Europa. Y no iban mal del todo. El siglo XIX es un gran siglo del que los muy jóvenes, verdaderamente tales, van tomando buena cuenta. Ante él, los artistas de «vanguardia» ya no sienten estimulados los resortes de la agresividad que les eran precisos para excluir cuanto estorbaba la búsqueda de una nueva sintaxis plástica. Sólo perduran los prejuicios antidecimonónicos en los esnobs que, no demasiado pronto, se adhirieron al progresivo triunfo del novecentismo exacerbado, heroicamente minoritario de 1905 a 1925 y ya magníficamente pertrecha-

do en número y publicidad al concluir la segunda hecatombe mundial.

En 1956 se conmemoró en España el primer centenario de las Exposiciones Nacionales. La exposición «Un siglo de arte español» fue la que rompiera la marcha en la serie de los grandes acontecimientos culturales de esta índole. A ella siguieron «Carlos V y su ambiente» —Toledo, 1958— y «Velázquez y lo velazqueño» —Madrid, 1960—, ésta convirtiendo en noble ámbito de exhibiciones al viejo Casón del Buen Retiro.

Ese «Un siglo de arte español», de 1956, constituyó un hito en la superación de la inquina esteticista tenida frente a lo decimonónico que no estuviera vinculado a la novedad, también decimonónica, provocada en Francia por las disidencias iniciadas en Manet. «Un siglo de arte español» probó algo que estaba claro ya en los pocos estudios que, de conjunto, abordaban el arte del XIX español: que a partir de 1856, a partir de la existencia de las isabelinas Exposiciones Nacio-



Sevilla.

nales de Bellas Artes, se logra un notable acrecentamiento de la nómina de artistas españoles. Las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes convirtieron la anquilosada vida social del arte en un magno acontecimiento público; al menos, bienalmente. Fueron nada desdeñable caja de resonancias. En no poco dignificaron la existencia del artista, inmediatamente antes en exceso vinculada a gustos y caprichos de minorías aristocráticas o de una pequeña plutocracia formada tras la Desamortización. Sin mendigar en los salones de unos y otros, podía ocurrir que alguien triunfara sin paliativos. Así, joven por demás, sin haber participado en ninguna Exposición Nacional anterior, Francisco Pradilla lograría en 1878 la primera de las Medallas de Honor concedidas por las Nacionales españolas. Desde su pobreza y miseria romanas, desconocido para los más, Eduardo Rosales obtendría en 1864 una primera medalla por el «Testamento de Isabel la Católica». Pradilla y Rosales fueron lo que fueron en la consideración pública de su condición de artistas aquello que precisamente les permitió la institución isabelina de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes.

En este endiablado mundo que vivimos, en todo cabe hacer caricaturas, ridiculizar, negar realidades positivas, no saber situar lo negativo en el exacto contexto de los logros y errores de cualesquier pretensiones humanas. Con motivo de cierta exposición homenaje a Miró, un grupito de ingenuos creyeron que favorecerían al famosísimo artista sacando a colación supuestos o reales trapos sucios de las viejas Nacionales de Bellas Artes. Creían que hacían sociología. No he visto el documental cinematográfico en que, con esotéricas intenciones, se filmaron primeras medallas de viejos tiempos. Cándido, una vez más, nos lo refirió a unos pacientes oyentes uno de sus promotores.

La sociología y la política sí anduvieron en las salas de las Exposiciones Nacionales. Sin duda, porque el ámbito era en verdad sonoro. En enormes cuadros de destreza pictórica que hoy sólo niegan los que de ninguna pintura saben, se expresaban izquierdas y derechas. Adviértase: no sólo los «Comuneros» y el «Fusilamiento de Torrijos y sus compañeros», de Gisbert, eran los dedicados a proclamar políticas. Atiéndase: de 1871 es la «Muerte de Lucrecia», de Rosales; la muerte que originó la República de Roma. A fines de siglo, la pintura social estaba al cabo de la calle en cuadros rara vez mal pintados. Algunos, de indiscutible maestría, de mano de gran maestro. Cuál los de Sorolla: «Trata de blancas», «Otra Margarita», «¡Aún

dicen que el pescado es caro!» y «Triste herencia», éste Medalla de Honor para la que la ágil Administración oficial no votó el crédito para su adquisición y fue a parar a los Estados Unidos, tras agotarse la paciencia del autor. De la pintura política —de partido— se pasó a la «social» y, de ésta, al rebrote de lo lacrimógeno. «Ciencia y Caridad» es el título de un cuadro con que Picasso obtuvo una mención honorífica, porque entonces aún no merecía más.

Por las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes pasó más de uno que hoy cuenta mucho en las escalas de valores al día. Bastaría con que hubieran servido para que Solana usara de ellas para enfrentarse gallardamente contra la colectiva incompreensión. Gracias a esa tenacidad solanesca, el Estado posee hoy, por pocas pesetas, obras que ahora le costaría millones adquirirlas. Premiar cosas deleznable es propio de la reciente —decimonónica...— historia de los premios al arte. Pero, aun así, para el Estado han sido una buena inversión los concedidos en las Nacionales. Sin éstas, las graves lagunas con que en el presente topa el Museo Español de Arte Contemporáneo serían infinitamente mayores. Acaso del todo insolubles para las precarias finanzas de las inversiones culturales.

Como el español es ecléctico, las Nacionales han terminado por abrirse a cuanto iba viniendo, si es que eso que llegaba quería alcanzar sus muros y escalafones; no importa que por la dolorosa puerta de la «sala del crimen». Después de todo, los grandes y pequeños certámenes de ayer y de hoy, al calificar, fallan. Cuando menos, se equivocan de cara al futuro. Aciertan —si aciertan...— en la pequeña parte de verdad histórica que su circunstancia les permite entrever. Pedir a las instituciones y a los Jurados que sean profetas, es pedir peras al olmo. Poco de lo que triunfa pasa a la Historia definitiva. Para todo, siempre hay otro juicio. El final.

Las Exposiciones Nacionales coinciden con un momento en que los medios para conseguir el éxito se amplían para los artistas. Hay quien renuncia a participar en ellas porque ha encontrado mejores trampolines y vocinglerías en París. De este modo sucede con Fortuny y luego con Picasso. Ha habido quien no deseaba las Nacionales, porque no las necesitaba, ya que no le fue mal en Venecia, Sao Paulo, en las exposiciones individuales comercialmente bien organizadas o en las de los grandes Museos de Arte Moderno del mundo actual. Esto último, incluso ya dispuesto a escala nacional, es lo que para alguno ha puesto en cuestión la vigencia de las Nacionales. Se decía y se

dice que las ausencias de «valores cotizados» eran muchos. Para el más romo estaba —y está— claro que los triunfadores a nivel internacional no iban a poner en juego sus bien ganados prestigios, corriendo el albur de las decisiones arbitrales de los Jurados formados por las fuerzas vivas de procedencia académica, venidas de la docencia oficial o de las huestes de una crítica a la que no conviene enfurruñar, pero que en los mentideros artísticos es tratada con no demasiada cordialidad, agudamente ridiculizada y hasta despreciada. Incluso era demasiado riesgo que el Jurado se formase por colegas conspicuos de su tendencia. Los artistas en función de jurado siempre han estado presentes y a nadie se le oculta que, respecto a ellos, sus colegas expositores discrepan; llegada la hora de su designación, no «a priori».

La singular constitución —decimonónica, no lo olvidemos— de las Exposiciones Nacionales ha hecho creer que padecían enfermedad crónica. Créase lo que se crea, únicamente las podrá matar un plumazo legislativo. Se han hecho muchos intentos de arreglo y han seguido siendo lo que eran: decimonónicas, certamen, palestra donde competir. Antes de 1936, no recuerdo en qué año, se hizo encuesta pública requiriendo soluciones. Probablemente, sólo Solana acertó a dar en el clavo. Dijo que eran como un combate de boxeo, donde no gana el que más pega, sino el que más aguanta. Cuando Solana lo dijo, aún le quedaban hartos golpes por recibir. Para triunfar.

Las Nacionales han aguantado reformas, nuevos reglamentos, inéditos sistemas. Y si el mortífero plumazo no llega, aguantarán cuanto las quieran echar. A ojos vistas, engaña su apariencia enclenque. Como sobradas realidades decimonónicas —v. gr.: liberalismo, socialismo, capitalismo...—, su resistencia a los embates de los tiempos está probada hasta la saciedad. Y, en el fondo, no es digno querer aniquilarlas. No es poca su utilidad. Incluso con sus naturales altibajos. Con la ausencia de las primeras figuras. Con la ausencia de los que consiguen triunfar valiéndose de otros hoy multiplicados recursos.

Lo que sí ocurre, y es muy de tener en cuenta en la crítica actual de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes, es que existen necesidades *novecentistas*

que las Nacionales no pueden cubrir. Esto es lo que exacerba los ánimos de quienes las combaten o creen que, transformándolas, pueden hallar solución a problemas que no son de la incumbencia de ellas, de su constitucional naturaleza. Falta una completa y eficaz asistencia estatal a los problemas socioeconómicos del artista. Del artista, no del arte, porque éste pertenece a quienes lo crean y no a la Administración. Porque cuando ésta se metió a rectora de realidades estéticas no marró un solo golpe de cuantos dirigiera contra lo llamado a las mayores dimensiones históricas.

Quedándose cortos, desde por 1936, el artista español se ha encontrado sin un museo donde pudiera mostrarse a sus anchas. La osada reforma que poco antes de esa fecha hiciera Gutiérrez Abascal —Juan de la Encina— probaba que el Museo de Arte Moderno, creado en 1894, se había quedado estrecho y más que estrecho. El artista vivo se veía ausente en las doctas lecciones de la Universidad, en cursos que alcanzaban a Goya o, cuando mucho, al impresionismo. Todavía se cuentan con los dedos de la mano los estudios que, de conjunto, intentan abordar el arte de hoy. Era insuficiente el buen propósito de las Salas del Ateneo y de la que, en manos de la Dirección General de Bellas Artes, sucediendo a la actividad del entonces ya escindido Museo Nacional de Arte Moderno, abriera al público don Antonio Gallego Burín, con la obra de Manuel Benedito.

En el correr de poquísimos años, el artista español —sobre todo el joven aún indefenso— ha visto proliferar las galerías privadas de exposiciones. Las ha visto y ve medrar, imponer condiciones, cobrar todo género de gastos y porcentajes considerables sobre las ventas, sin riesgo económico de ninguna clase. El artista español se encuentra forzado a firmar contratos onerosos. A mendigarlos, a veces. Sabe, ciertamente, que un puñado de nombres han hecho dinero así. Pero también conoce a quienes se han convertido en distinguidos jornaleros de la pintura o la escultura.

Los artistas españoles saben que España cuenta como potencia creadora de arte en el concierto universal de las naciones civilizadas. Con todo derecho, en justicia, se creen importantes y merecedores de más de lo que de la sociedad y el Estado reciben. Co-

Valencia.

PEÑALBA



nocen cuánto prestigia la larga nómina de grandes españoles de rango internacional: desde Picasso a quienes todavía andan por sus años cuarenta. Quieren más prestigio.

Tienen conciencia de que abrir mercados al arte en el ámbito nacional es, al tiempo, difundir cultura. No les cabe la menor duda de que exportar arte contemporáneo, además de beneficio económico para ellos y para el país, es difusión de los valores del ímpetu creador de España.

En suma, requieren la solución de estos problemas. Presienten, estiman o suponen que esto sólo puede llegar del Estado. Y acaso sea así, porque ellos son, por naturaleza, incapaces de mantenerse unidos más allá de un cuarto de hora. Su admirable individualismo les hace olvidar cómo la unión hace la fuerza, cómo lo primero a resolver es ese problema socioeconómico creado por los tiempos.

En situación parecida estuvieron quienes, con insultante eufemismo, terminarían por ser llamados impresionistas. Para luchar contra el medio ambiente, no tener que depender demasiado del comercio de arte y de los salones oficiales, crearon una Sociedad Anónima de Artistas Independientes. Pissarro redactó puntuales estatutos. Hasta siete exposiciones colectivas pudieron llevar a término. Luego se dividieron. Mas para entonces, los más graves de sus males habían sido vencidos. Todos cuantos pueden deberían estudiar la cuestión. Sin alocadas improvisaciones. También, sin ofuscaciones del ánimo reivindicador exasperado. Es cuestión de responsabilidad y de imaginación adentrada en la carne viva de la realidad presente, con conocimiento de causa de las realidades pasadas; porque nada duele tanto como el palo de ciego.

BREVE ESTADISTICA DE LA NACIONAL DE 1970

De acuerdo con lo recientemente legislado, la Exposición Nacional de Bellas Artes del presente año ha constado de cinco fases regionales, cuya totalidad reunida ahora se exhibe en Bilbao.

En la fase regional de Barcelona se seleccionaron setenta pintores, 19 escultores, 20 dibujantes —o auto-

res de dibujos— y 15 grabadores. Se exhibieron 79 pinturas, 27 esculturas, 41 dibujos y 31 grabados; 178 obras en total.

En la regional de Bilbao fueron seleccionados 19 pintores, cinco escultores, cinco dibujantes y dos grabadores. Se expusieron 25 pinturas, 20 esculturas, 11 dibujos, dos grabados; 57 obras en total.

En la regional de Madrid se seleccionaron 100 pintores, 32 escultores, 41 dibujantes y 11 grabadores. En el Casón del Buen Retiro se expusieron 283 obras: 140 pinturas, 45 esculturas, 79 dibujos y 19 grabados.

La regional de Sevilla seleccionó 34 pintores, nueve escultores, cinco dibujantes, tres grabadores. Se presentaron al público 45 pinturas, 14 esculturas, 20 dibujos y seis grabados; un total de 85 obras.

En Valencia se admitieron 84 pintores, 18 escultores, 17 dibujantes y seis grabadores, exhibiéndose 219 obras, desglosables en 135 pinturas, 27 esculturas, 42 dibujos y 15 grabados.

El conjunto de lo expuesto asciende a 832 obras, cifra que viene a ser la normal en una Exposición Nacional de antes de la última reforma legislativa. Los distintos Jurados regionales no han facilitado aún los datos estadísticos completos concernientes a su gestión. Por ello, sólo cabe conjeturar aquí que lo rechazado —salvo en el caso de Valencia, en que se aceptó y expuso todo lo presentado— debe, por lo menos, doblar la totalidad de las cifras reseñadas. Valga el ejemplo de Madrid, donde no se admitieron 319 obras.

No han faltado algunas figuras significativas. Han estado ausentes muchas, pero este es mal endémico y creciente de las Exposiciones Nacionales en lo que va de siglo xx. Sin contar los excluidos en la tarea previa y depuradora de los Jurados, algo así como quinientos quince artistas han testificado con su presencia que las necesitaban. Me importa decir que los más eran jóvenes.

Mas todo esto era obvio. Obvio para quien conozca la naturaleza de las Nacionales y la realidad de la vida artística española. Para mí, el problema era otro. De él he dicho algo de cuanto aquí podía decir, en la lengua divagación primera.

JOAQUIN DE LA PUENTE

Madrid.

BASABE





TORRELLA

MIRO, EN MALLORCA

En ocasiones, y especialmente al atardecer, es frecuente ver paseando por el barrio residencial de la Bonanova, de Palma de Mallorca, que se asoma a la bahía y está cercano a la montaña del caserío de Génova, a un hombre de edad que camina con paso ágil, aunque se sirve de un bastón, y que de vez en cuando se detiene un instante para mirar el alero de un tejado, una rama de almendro, el vuelo de un pájaro; para atisbar en la lejanía o para mirar una huella o una mancha en el suelo, y no es extraño que se agache para recoger algo dado por inservible que él transformará en valioso. Este hombre es Joan Miró. Luego prosigue su marcha hacia su casa, situada muy próxima a Cala Mayor, en el predio de Son Abrines, muy cerca de este lugar.

Miró vive en Mallorca desde 1956, pero ya venía con mucha frecuencia, desde niño, a pasar vacaciones con sus abuelos maternos, y en 1929 se casó con la señorita mallorquina doña Pilar Juncosa.

Pero, a pesar de sus vinculaciones con Mallorca y su residencia en la isla, Miró no había expuesto nunca en Palma, y ha sido en esta ocasión, entre los meses

de octubre y noviembre de 1970, cuando se ha podido ver por primera vez una exposición de su obra exhibida en la Sala Pelaires.

El acontecimiento de esta exposición ha rebasado los límites estrictamente artísticos. A la aglomeración de la inauguración para la que acudieron bastantes personalidades de Madrid y Barcelona, e incluso del extranjero, y público de Mallorca en gran cantidad llenando la amplia sala y ocupando las inmediaciones de la galería, le ha seguido la asistencia constante y nutrida de personas, por lo que esta exposición ha contribuido a poner en contacto con el arte de nuestro tiempo a sectores más amplios, haciendo así una labor extensamente educativa. Muchos colegios la han visitado también. El cartel de Miró, repartido por la ciudad, le ha dado un ambiente de fiesta artística.

En esta exposición, que se acoge en las dos plantas de la galería, está presente un Miró que nos comunica el entusiasmo de su impresionante juventud que, además de mantenida a lo largo de los años, se nos aparece remozada. Si Miró, en algunos momentos de su obra, en ocasiones se nos ha mostrado con un



La dentellière.

aspecto sombrío —bien que en pequeña extensión—, el que domina rebotante en esta exposición es el del optimismo, como si ya, en la cumbre de su vida, estuviera más allá de lo transitorio y afirmara, sobre todo, la alegría de la existencia y la fuerza vital de la Naturaleza.

Hay en estos dibujos, litografías, guaches, grabados y monotipos una alegría que inunda al espectador como si estuviera sumergido en el ambiente de una feria de atracciones, con sus colores primarios y violentos, con su alegría, con su invitación a sentir la atracción de lo auténtico.

Miró permanece fiel a todas las llamadas que han influido en su arte y le han llevado a un puesto destacado en la vanguardia del arte de nuestro tiempo. Pero, personal y distinto en su obra, se descubre, junto a la firmeza de la seguridad de un mundo que ha creado a lo largo de los años, siguiendo la voz de la inspiración y la fidelidad a un trabajo paciente, que en todo momento Miró concede tanto a la meditación y al cálculo como al azar y al riesgo. Los elementos dadaístas e ingenuos son permanentes en estas obras en las que a veces llega a una sutileza extrema, como se admira en su litografía **La grand ecart**, por la que se puede afirmar que corresponde a uno, aunque éstos sean muchos, de sus mejores momentos. Aquí se unen la sabia combinación de lo profundamente elaborado, pero asimilado, de forma que sea ya no algo aprendido, sino algo que se vive y que participa de él mismo, y que por eso surge con absoluta espontaneidad al lado de lo que en sentido estricto ha de ser meditado a cada instante, tanto por un pensamiento que parece transcurrir en la atmósfera de lo poético como en los ojos y en la mano guiada por algo que puede llamarse inspiración.

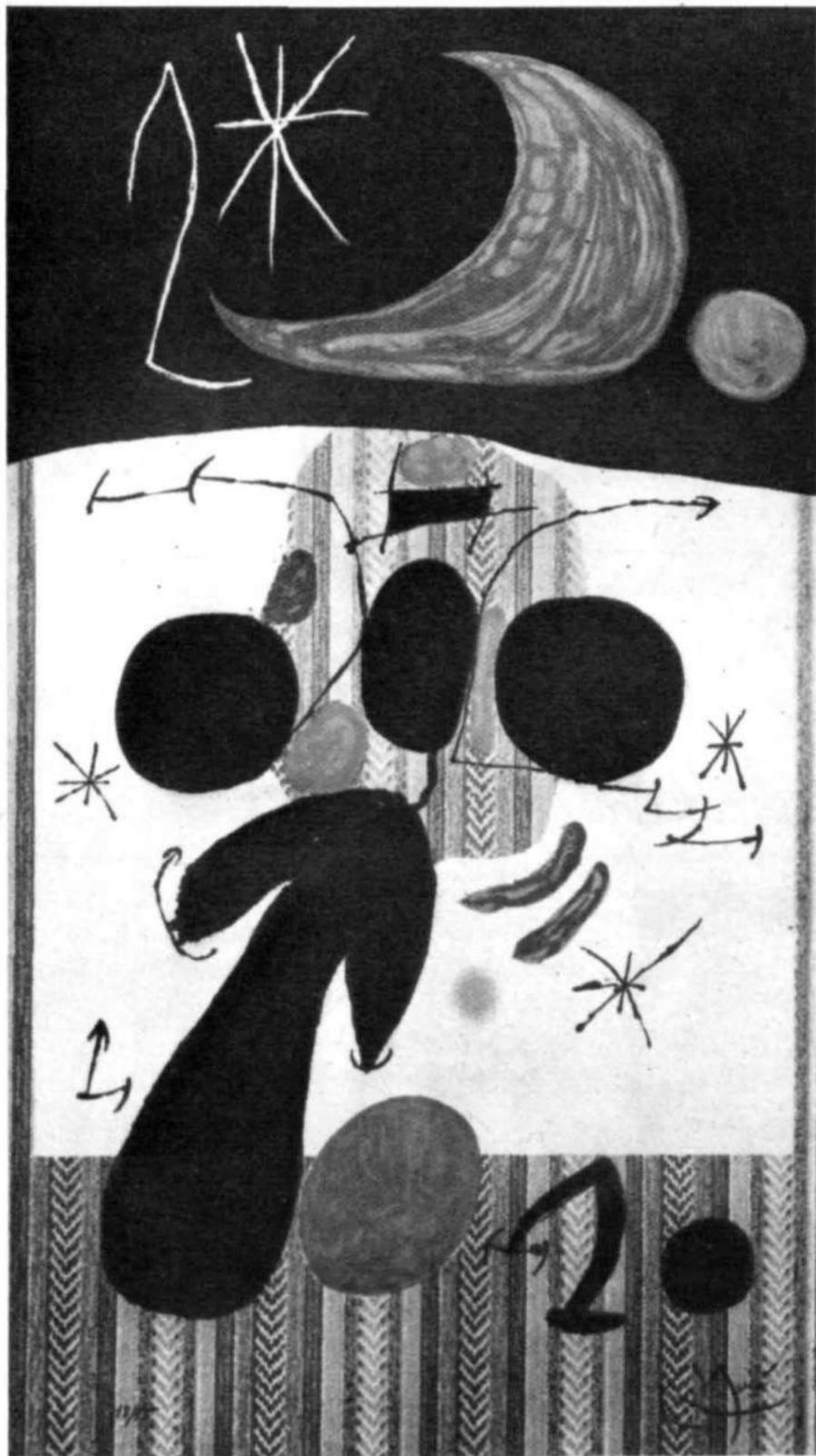
El proceso de elaboración de sus obras en su estudio es en ocasiones muy lento. (Una visita a su estudio y una observación de sus obras, tanto de las terminadas como de las que están en proceso de elaboración, y del ambiente de que se ha querido rodear Miró, no diré que sea imprescindible, pero sí es muy importante para la comprensión y la explicación de su obra.) Siempre trabaja en distintas cosas a un tiempo, y a veces una queda reposando durante años, hasta que, un día, en el momento preciso, la termina.

Pero las obras de esta exposición no dan la impresión de haber pasado por un largo período de espera desde el momento de la iniciación hasta el de su terminación, sino que parecen como surgidas con una gran facilidad, como resultado de una labor de meditación, de observación y adiestramiento a lo largo de los años. Son obras cargadas de una experiencia que no pesa sobre ellas, pero que se la advierte, si no en la solidez de su composición, en el equilibrio de las masas, de la situación de las manchas, de la intensidad de los colores, de la precisión de las líneas.

Si se ha señalado, y acaso con un matiz de ironía, que los trazos de Miró eran de una precisión milimétrica, no hay duda de que todo el conjunto de estas obras está equilibrado y colocado con una precisión que resiste el más concienzudo análisis, el examen más riguroso. Pero el pintor, al mismo tiempo, parece no haber tenido en cuenta estas preocupaciones, como si sus obras hubieran salido así, sólo y exclusivamente porque su autor está en posesión de una gracia especial. En cierto sentido, ésta podría ser, con la de la inspiración, la de la serenidad.

El aspecto de Miró, su conversación, sus silencios son los de un hombre que ha alcanzado la serenidad, cuyo pensamiento está más allá de las dudas y que posee una capacidad de comprensión y de asimila-

Interieur et nuit.



CASA PLANAS

ción que hacen de él un caso único, distinto —pero no distante—, diferente, excepcional. Su mundo de signos propios, que parecen pertenecer al idioma de la poesía, nos hablan también de la Naturaleza. No sólo por las alusiones de sus títulos, sino también porque en ellos la Naturaleza está presente con los árboles, personajes, mujeres, niños, animales, flores, estrellas, siguiendo las transformaciones de los motivos de sus temas. Pero también introduce, suavizando con sutileza, el tono irónico de otros momentos de su obra, un elemento que nos acerca aún más al mundo del juego. Al contemplar obras como **Manoletina**, **La cosmonauta** y **L'invité du dimanche** nos acercamos especialmente a este ambiente popular de las fiestas y de las marionetas, hacia el que Miró está particularmente interesado y que ahora aparece de manera destacada en su obra.

Si en un momento la pintura de Miró parecía estar hecha por quien más que mirar las cosas había pasado la mano sobre ellas, cada vez ha evolucionado más hacia un modo de expresarse, en el que lo que más importa es la fuerza de la expresión de los signos, el alcanzar con un mínimo de elementos un máximo de intensidad, y en esta exposición ello queda, palpablemente, de manifiesto.

A lo largo de su tarea destaca de manera especial su labor de ilustrador de poesía, en la que se siente compenetrado con el trabajo de los poetas. El mismo aparece como poeta en muchos de los títulos de sus cuadros, que en ocasiones son un breve poema, o al menos algo que nos sugiere especialmente la poesía; también por las frases que ha incorporado a algunos de sus cuadros y por algún ocasional poema que ha llegado a escribir, como éste:

Una cereza roja,
 escarabajo verde,
 arco iris,
 estrella fugaz.
Una guitarra
cae del cielo,
 las cuerdas de la guitarra atra-
 [viesan el espacio,
las golondrinas
 construyen un nido en cada cuerda,
esta cuerda estrangula a una mujer que fue
 [hermosa.

En la exposición que motiva estos comentarios se exhibe la serie de litografías y un monotipo que ilustran el poema **Fissures**, de Michel Leiris. Y también las ilustraciones al poema **Proverbios en mano** a Joan Miró, del japonés Shuzo Takiguchi, en japonés y en sus versiones al francés, alemán, inglés, castellano, catalán e italiano.

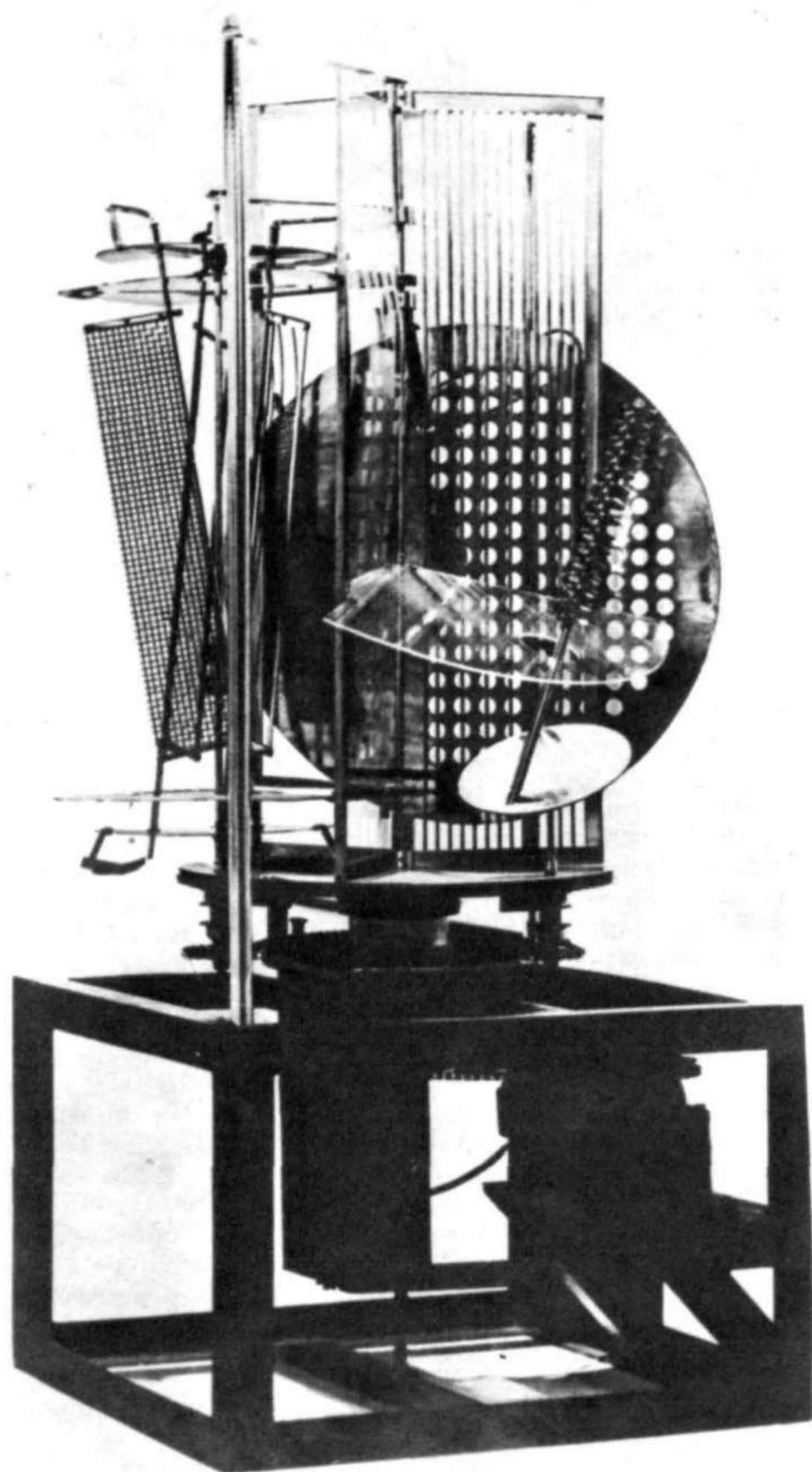
El texto del catálogo de esta exposición lo ha escrito el poeta mallorquín Jaume Vidal Alcover, y el pintor ha hecho una portada que, como el cartel, está entre las más conseguidas del género. Ha dibujado una serie de viñetas que ilustran el texto y ha realizado cuatro litografías que, con el buen gusto de la impresión y compaginación, ha dado por resultado un catálogo que está a la altura de las circunstancias.

Si alguna consecuencia puede sacarse de esta exposición es la de que el público se ha mostrado consciente de la categoría del acontecimiento. La de que la capacidad de creación y de invención de Joan Miró se mantiene pujante y que su obra se manifiesta con un juvenil impulso que nos llena de optimismo.

ANTONIO FERNANDEZ MOLINA

LA XXXV BIENAL INTERNACIONAL DE VENEZIA

Moholy-Nagy|Hungria - Estados Unidos|Modulador de la luz y del espacio|Escultura cinética|1921.



GIACOMELLI

SALIENDO del canal Grande, camino de los arenales del Lido, a mano derecha queda la isla de San Giorgio, con su torre que parece un reflejo disminuido de su hermana mayor, la torre de San Marcos. Apretadas casas de colores contrastados, bosques de chimeneas, laberinto de callejuelas y canales, de puentes graciosamente curvados para que debajo de ellos pueden pasar las barcazas, las góndolas. Multitudes de curiosos que todo lo devoran con la mirada en continua sorpresa. Venecia hierve.

Pasado el Arsenal, ya donde la ciudad casi termina, se abre la mancha verde y arbolada de los «Giardini», el único espacio auténticamente verde de esta Venecia, tan avara de tierra edificable. Y en estos «Giardini», situados en la isla de Santa Elena, florece cada dos años la más imprevisible, rara, mudable, milagrosa flor que pueda imaginarse: la flor del arte. Y para que todo en ella sea insólito, su floración no es sólo cuestión local, contribuyen con su esfuerzo para que pueda producirse un número variable de países, que en este año de 1970 han sumado 28, a saber: Alemania, Argentina, Austria, Bélgica, Brasil, Canadá, Checoslovaquia, Dinamarca, España, Finlandia, Francia, Gran Bretaña, Grecia, Holanda, Hungría, Israel, Italia, Japón, Noruega, Polonia, R. A. U., Rumania, Suiza. U. R. S. S., Uruguay, U. S. A., Venezuela y Yugoslavia. Y otra singularidad más de esta flor bianual es que los frutos a que da lugar no tienen igual sabor para todos: para unos son gratos, estimulantes, y para otros insufribles.

La flor-bienal de 1970 no ha sido tan escandalosa como lo fue en otras ocasiones anteriores, lo cual no quiere decir que haya tenido menos interés, sino que ha sido concebida de otra forma: «Bienal esencialmente de rebusca y de propuestas, que es tanto como decir empeñada en una dirección ciertamente ardua en tal de excluir "a priori" soluciones orgánicas y definitivas». En estas palabras del comisario de la Bienal, Gian Alberto Dell'Acqua, ya está bien clara la idea que ha movido a sus organizadores, los cuales veían que la Bienal se acababa tal como estaba concebida anteriormente, y no por falta de artistas ni de tendencias interesantes, precisamente por todo lo contrario: por las especulaciones de todo género que se movían en torno a los premios de la Bienal y que dificultaban la labor de los Jurados hasta el punto de hacerla casi imposible. Llevada a una situación extrema, en verdad difícil de salir, los organizadores de la Bienal decidieron para su XXXV edición una medida drástica: suprimir los premios, con toda la secuela de intrigas que llevaban aparejados. Con ello, la Bienal de 1970 ha sido más tranquila, aunque tal vez menos apasionante.

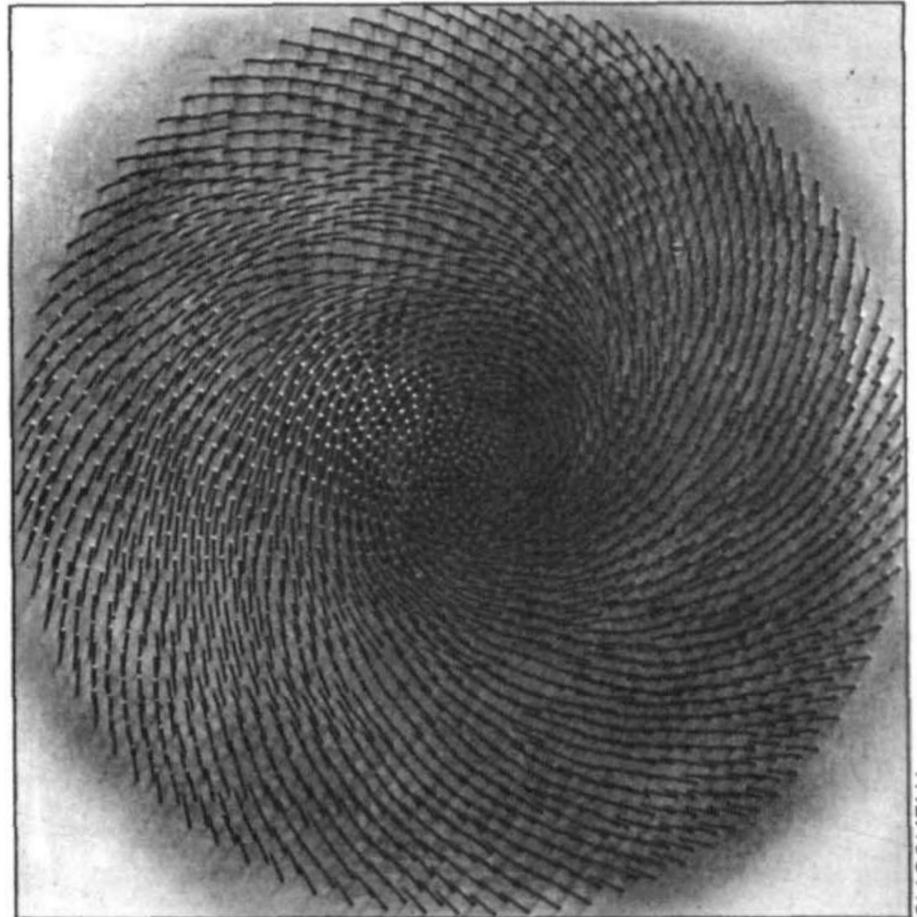
Bienal de transición hacia otras fórmulas de planteamiento que están por ver si serán mejores o no, los organizadores comprendieron que había que brindar a los visitantes algún plato fuerte, que compensase, en lo posible, de la «merienda de negros» suprimida. Y ello ha sido la «Propuesta para una exposición experimental».

«EL RECUERDO DE AQUELLO QUE FUE CONTIENE LA ESPERANZA...».—Toda exposición retrospectiva o antológica tiene siempre un interés inicial, al menos pedagógico. Pero el reunir en una sola muestra, por muy exhaustiva que quisiera ser, el complejismo, increíble, disparatado muchas veces, arte experimental de nuestros últimos años, es una empresa casi imposible de abarcar. Por ello, los organizadores italianos se curaron en salud titulado «Propuesta para una exposición experimental», con lo que salvaban, o al menos intentaban salvar, las lagunas que forzosamente tendrían que producirse en la consecución del empeño.

Con sus inevitables ausencias, la «exposición experimental» que nos ha ofrecido la Bienal de Venecia justificaba por sí sola la visita al certamen, ya que por vez primera se han visto reunidos bajo un mismo techo experimentos que estaban dispersos en varios países del mundo y muchos de los cuales sólo nos había sido posible conocer en viejas fotografías o grabados decolorados. «El recuerdo de aquello que fue contiene la esperanza de aquello que será. La exposición es una tentativa de confirmar la esperanza sin rechazar el recuerdo», palabras cautas que refuerzan la cura en salud de que hablábamos. «Es una propuesta, entre otras posibles», sigue.

Diversos aspectos de la experimentación artística fueron los elegidos, entre ellos: creación, juego y «relax», estimulación perceptiva, análisis de la visión, producción manual, mecánica, electrónica, espacio activo; en estos apartados se ha incluido obras tan diversas como las de los pioneros rusos de la experimentación: Tatlin, Malevich, Rodchenko, etc., hasta las fantasías cinéticas de Soto, Le Parc, Moholy-Nagy y otros. Nombres tan esenciales del arte experimental de nuestro tiempo como Richter, Tinguely, Vasarely, Duchamp, Man Ray, Mack, Albers, Munari, Max Bill, Nachi, Mon, Reich, Hoffmann, Lissitzky, Werke, etcétera, nos han ofrecido con sus invenciones una imagen totalmente nueva del arte, desconocida hasta nuestro siglo. Ninguna de estas obras de ruptura está firmada con anterioridad a 1913, o sea, que en un poco más de cincuenta años el arte ha descubierto y explorado muchos más campos de acción que en todos los demás siglos juntos de la historia de la Humanidad. Esta es una verdad incuestionable, que se hace evidente al contemplar reunidos todos esos avances artísticos. El que puedan ser más o menos valiosos que los fueron los otros logros ya es diferente problema, que ahora no estamos aún en condiciones de dictaminar. Lo realmente interesante es que los hechos se han producido, la mayoría de las veces, entre la rechifla de sus contemporáneos: «El monumento de Tatlin ha convencido a muchos ingenieros y a algunos arquitectos. Cuando ha sido expuesto en la sede de los Sindicatos, lo encontraron horrendo y ridículo; la mayoría de los comunistas preferían la barba de yeso de Marx...», el comentario transcrito se refiere al proyecto de monumento a la «III Internacional», obra de Vladimir Tatlin, y quien escribió aquellas palabras no fue ningún pensador reaccionario, sino el poeta comunista Ilya Ehrenburg.

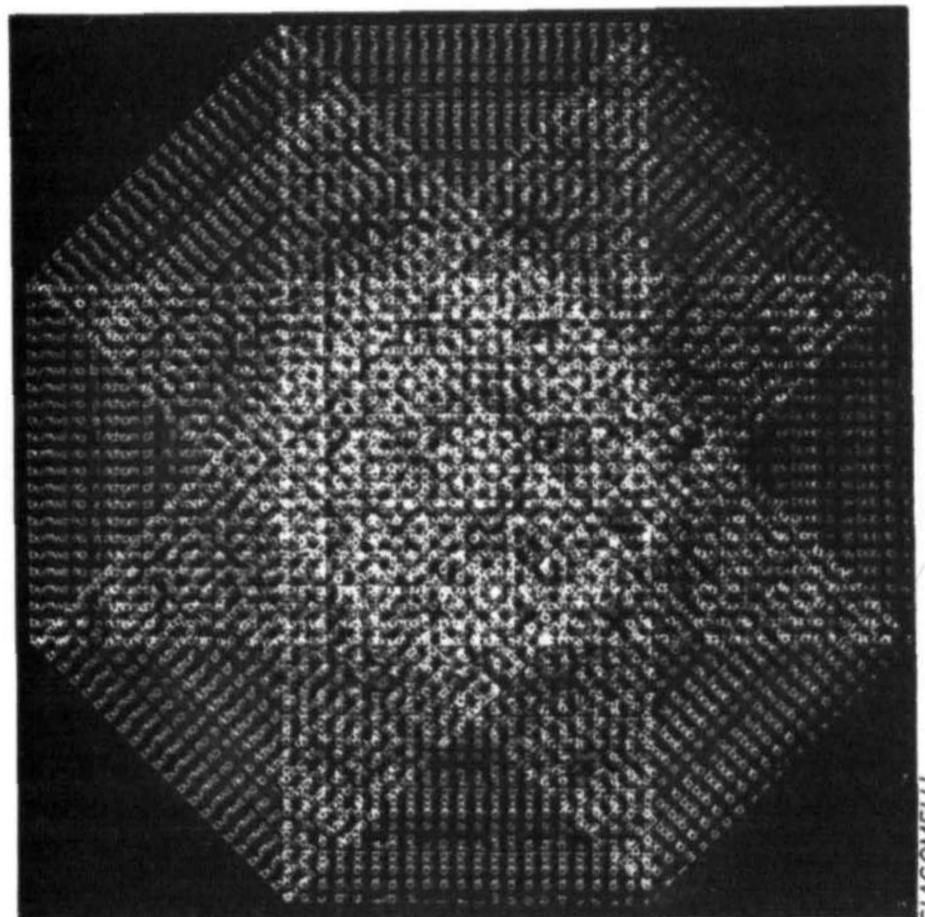
Todo lo que un día quedó en proyecto o en experimento de escaso alcance inmediato, es lo que ahora hemos podido ver reunido gracias a la XXXV Bienal: la «lucha contra las viejas formas de nuestro tiempo, no las más adecuadas a las nuestras actuales, posibilidades plásticas en el espacio y sobre la tierra» (Malevich). Todas las semillas tardan en madurar, pero tal vez



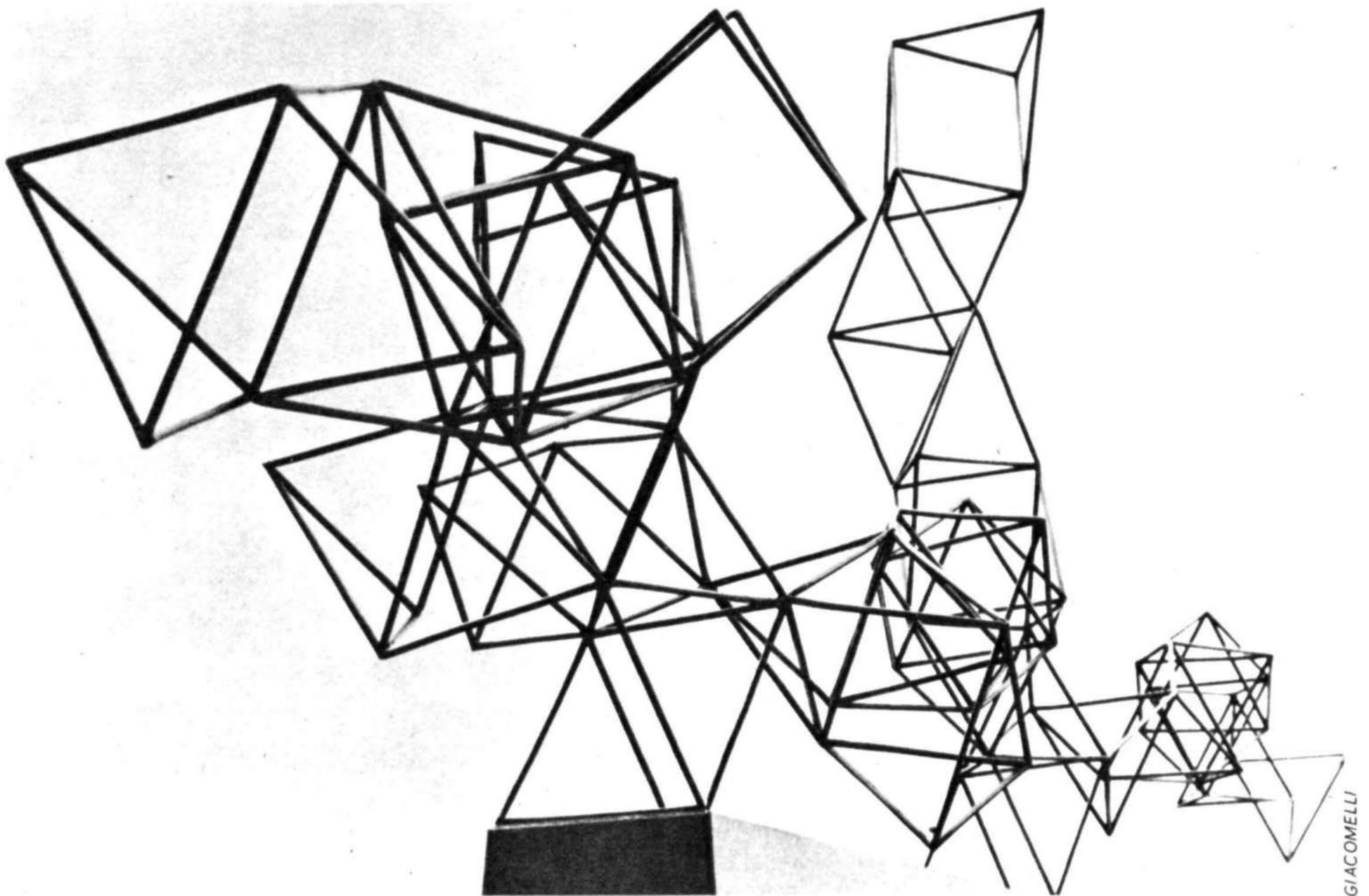
GIACOMELLI

Uecker | Alemania | Espiral | Composición realizada con clavos de acero sobre madera.

Franz Mon | Alemania | Pensamiento visual | Composición pictórica realizada con palabras escritas con caracteres de imprenta.



GIACOMELLI



GIACOMELLI

Max Bill|Suiza|Construcción escultórica con treinta elementos|1938.

sean las del arte revolucionario las que necesitan un más largo proceso de germinación. Cuando muchas de ellas fructifican, ya hace largos años que sus sembradores desaparecieron de la vida, aunque cabe el consuelo de pensar que siempre tuvieron fe en que la cosecha se produciría antes o después.

LO MAS DESTACABLE DENTRO DE LO DESTACADO.—Ya hemos anotado anteriormente que la XXXV Bienal de Venecia decidió suprimir los premios para evitar las tremendas presiones a que se veían sometidos los Jurados. Tener premio en Venecia era muy importante para las cotizaciones internacionales de los artistas, pero la codicia que se arremolinaba alrededor de esos premios ha estado a punto de acabar con la Bienal. Puestos en un callejón sin salida, se decidió que este año no se concederían galardones; esto puede ser una solución temporal, pero no definitiva, pues se corre el riesgo contrario de que, al no existir premios, dejen muchos artistas importantes de concurrir.

Con premio o sin ellos, la Bienal de Venecia constituye uno de los principales acontecimientos del arte contemporáneo, sobre todo porque ya es norma que allí se muestren las últimas tendencias. Más de mil críticos e informadores de arte han visitado el certamen de este año, aparte los numerosos «mar-

chands» y demás expertos, como directores de museos, coleccionistas, etc. El número de visitantes al recinto se ha calculado en unos cien mil, que no es una cifra excesiva, ni mucho menos, teniendo en cuenta los millones de turistas que habrán desfilarido por Venecia durante los cuatro meses que ha permanecido abierta la Bienal. Si se compara con la exposición Goya, que actualmente se está celebrando en París, en la que sólo durante un poco más de un mes ya han pasado por ella cerca de doscientas cincuenta mil personas, se comprende que la Bienal no es popular, ni entre los venecianos ni entre los veraneantes. Tal vez la culpa no sea de la exposición en sí, es Venecia ciudad la que establece una rivalidad sin posible competencia. Y se comprende que el visitante ocasional prefiera rendirse de fascinaciones todos los días, contemplando una ciudad sin par, que encerrarse en unos pabellones a contemplar un arte que, en la mayoría de las veces, no entiende. Y eso que este año los organizadores procuraron animar la Bienal con el máximo de festejos «cara al público»: artistas trabajando ante los espectadores, taller especial en donde todos los niños podían pintar, grabadores y litógrafos enseñando todos los secretos de dichos trabajos de impresión, máquinas de serigrafía actuando sin cesar, etc.

La Bienal de Venecia es una selección de novedades, en donde se presenta lo más destacado que se produce en cada país, según los criterios de los seleccionadores nacionales. Criterios que muchas veces son de lo más opuestos, pues mientras la U. R. S. S. estima que lo más destacado son los mismos cromos de almanaque que lleva presentando año tras año, Checoslovaquia no vacila en presentar el más sangriento «pop» en enmarañadas esculturas.

Con veintiocho países presentando cada uno de ellos muchas decenas de obras, ya se comprenderá que se hace difícil una reseña, pero al menos sí queremos destacar los nombres de los países que constituyen lo más destacable dentro de los destacados. Sin duda alguna, los pabellones nacionales que han merecido mayor atención han sido los siguientes: Alemania, Francia, Holanda, Polonia, Rumania, Checoslovaquia, Japón, Yugoslavia y Venezuela. El más divertido de todos ha sido el francés, que creó, en vez de una exposición de pinturas y esculturas, un espacio arquitectónico activo, lleno de planos inclinados, por lo que al espectador se le obligaba a subir y bajar, a veces hasta con

dificultad. Alemania presentaba esculturas de plesiglás, grandes murales hechos con clavos, enormes construcciones de planchas de madera pintadas de colores primarios, objetos cinéticos de cristal y luces, todo ello hecho con una exquisita perfección formal, con una técnica impecable. Por el contrario, lo desgarrado, lo humanamente torturado, era patrimonio de Polonia, Yugoslavia, Checoslovaquia y Rumania, cuyos artistas no desdeñan ninguna clase de materiales, por cochambrosos que parezcan, para producir con ellos un arte lleno de inquietudes, de esperanzas y de frustraciones.

«... Y NATURALMENTE, ESPAÑA».—Cuando el cronista preguntó a Lidya Sartori, encargada de la sección de prensa de la Bienal, cuáles era los pabellones preferidos por el público de este año, me enumeró algunos de los que ya quedan anotados, para añadir inmediatamente: «Bueno, y naturalmente, España». Este «... y naturalmente, España» era el mejor elogio que podía hacer, pues ello equivalía a decir que entre el público de las Bienales existe la seguridad de que España presenta cada año

Dario Villalba|España|Construcción.



algo de lo más destacado. Esta seguridad se ha venido cimentando desde 1958, año del gran triunfo de «El Paso», con el que España mostró una calidad de artistas que causó un asombro aún no aplacado; después fueron Tapiés, y Chillida, y Oteiza, y Pablo Serrano, y Juan Genovés, y tantos otros que han contribuido a que el pabellón español sea uno de los favoritos, tanto de la crítica como del público.

He permanecido muchas horas en este pabellón nuestro, no sólo contemplando lo expuesto, sino también escuchando los comentarios que se hacían en todos los idiomas conocidos: «Este pabellón siempre tiene sorpresas». «Es excepcional». «Aquí están, cada año, los pintores que mejor saben pintar». «España no se agota, cada vez presenta cosas nuevas, y siempre interesantes». «De este pabellón nunca se sale defraudado». «En España debe haber más pintores que toreros». «Lo extraño es que

de un país que parece tan tradicionalista surjan estos artistas tan radicales». «Goya dejó buena herencia». «Hace cinco Bienales que vengo a Venecia y siempre me pregunto lo mismo cuando voy a entrar, ¿qué nos traerá este año España?». «Nuestros artistas (los italianos) quedan como sombras al lado de éstos». Estas opiniones, cuidadosamente anotadas en el momento de ser escuchadas, vienen a ser demostrativas de un estado general. Y que conste que no se ha transcrito ninguna que fuese proferida en idioma español, ni siquiera con acento sudamericano. De ello debemos congratularnos, aunque personalmente creo que se abusa de la cantidad de artistas presentados. Concretamente, en esta XXXV Bienal, el pabellón español hubiese ganado con la mitad sólo de los artistas que en él se presentaban y en ninguno de los casos se debería exhibir más de uno por cada sala. Todas las vecindades son difíciles, pero las artísticas, en grado sumo.

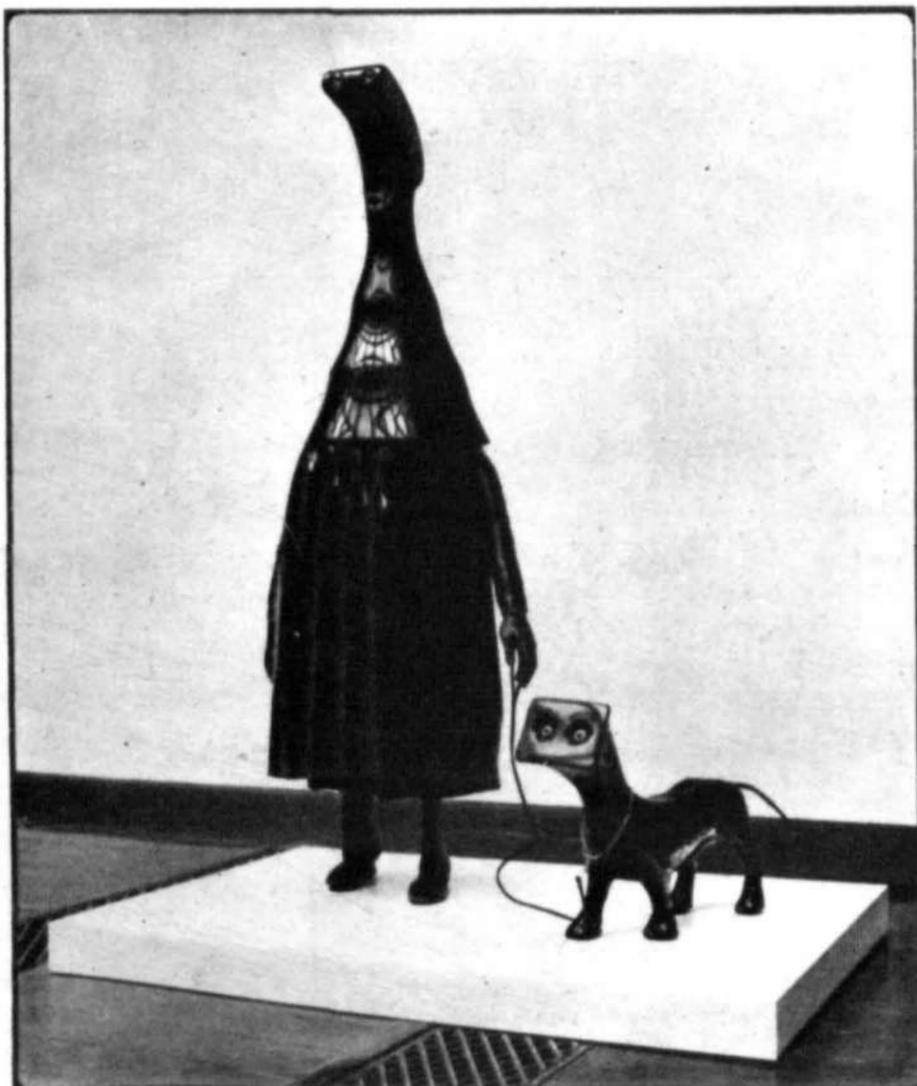
Por orden alfabético mencionaremos a los españoles presentados en Venecia en 1970: Doroteo Arnaiz, Ignacio Berriobeña, Arcadio Blasco, F. Cruz de Castro, José Dámaso, Alfonso Fraile, Juana Francés, Manuel Gómez Raba, Luis Gordillo, Francisco Hernández, J. Hernández-Pijuán, Angel Orcajo, Gastón Orellana, Juan Romero, Eduardo Urculo, José Vento y Darío Villalba. Como dato confirmatorio de lo que hemos dicho hay que añadir que el pabellón de España es el que más ventas ha realizado de toda la Bienal. Darío Villalba ha vendido todas sus obras, lo mismo que Fraile; todos los demás han vendido también, aun obras tan difíciles, por su tamaño o por sus materiales, como las de Raba y las de Blasco.

Todos los artistas españoles han sido revelaciones en algún sentido, pero tal vez los que más comentarios han suscitado hayan sido Raba, Villalba, Blasco, Urculo y Romero. Las grandes superficies escultórico-pictóricas de Raba sumían en la perplejidad; unos trabajos concienzudos e inquietantes, sin precedentes. Los maniqués de materiales plástico-transparentes-coloreados de Villalba eran como una broma muy seria, un espejuelo para meditar, una ironía hecha para reflexionar sobre muchos contrasentidos de nuestra vida actual. Arcadio Blasco ha mostrado en Venecia lo más creativo que ha producido hasta ahora en su carrera de escultor cerámico, de una personalidad indudable, de inventiva poético-práctica; sus grandes formas redondas, en las que penetraba el público para sentarse, han sido de las más considerables sorpresas. El erotismo, una dimensión nada cultivada por la pintura española, encuentra en Urculo una visión muy puesta al día y de proyecciones muy internacionales. Romero es un extraño caso de pintura infantilizada, microscópica y paranoica; su horror al vacío está repleto de la más lírica y minuciosa fauna que imaginarse pueda. El detenemos un poco en estos artistas no quiere decir que los restantes no merezcan más amplio comentario, todos ellos son bien conocidos en España. En Venecia han contribuido muy decisivamente a que la XXXV Bienal haya llegado a buen puerto, cuando tan borrascosas se presentaban las aguas.

Lo que sea la Bienal de aquí en adelante no lo sabemos, lo que sí es indudable es que la de 1970 cerraba un período que ha sido muy fructífero, pero que había agotado sus posibilidades de subsistencia por defectos de reglamentación.

JUAN RAMIREZ DE LUCAS

Linnovaara/Finlandia/Escultura en materiales plásticos.



III FESTIVAL DE MUSICA DE AMERICA Y ESPAÑA

Tomás Marco une a sus actividades de compositor las de crítico y musicólogo especializado en las escuelas de vanguardia. Ello ha movido a BELLAS ARTES 70 a encomendarle el comentario del III Festival de Música de América y España en el que figuraban programadas un gran número de obras adscritas a las últimas tendencias.

La crítica del Festival aparece en estas páginas, recogiendo lúcidos juicios de las obras escuchadas, con una sola excepción: *Aura*, del propio Marco.

No sería justo dejar que esta página magistral, que ha obtenido importantes premios de la Fundación Gaudeamus, de Holanda, y en la última Bienal de París, pasara en silencio en nuestras páginas musicales. En *Aura*, escrita para cuarteto de cuerda, Marco reduce al mínimo los elementos de su lenguaje. Viene a ser como un lógico discurso sonoro articulado fundamentalmente sobre el juego de la dinámica, considerada como una extraña "melodía" de fuerzas o impulsos, o en superposición contrapuntística. Pero, y ello es lo más importante, el virtuosismo de esta escritura no se queda en simple especulación, sino que es claro cauce de verdadera, auténtica música.

Era necesario decir esto. Como lo es dejar constancia de que *Aura* ha sido, para muchos, entre los que me encuentro, la obra más importante, la revelación del Festival.

PUNTUAL a su cita, el Festival de Música de América y España acaba de concluir su tercera edición. Ahora la idea puesta en marcha en 1964 por el Instituto de Cultura Hispánica ha madurado, se ha perfeccionado con el tiempo, y el Festival se ha convertido en la auténtica trienal del arte musical del continente americano y España. Prueba de ello es la creciente atención que los críticos y organizadores europeos vienen prestándole, habiendo sido esta vez su presencia mucho mayor que en otras ocasiones. No es ajeno a ello lo omnicomprendido del Festival, en el que están representadas todas las tendencias, así como su vasto programa. En el caso de este III Festival, la organización se ha beneficiado, además del desahogo que la colaboración de la Comisaría General de la Música ha supuesto, lo que, efectivamente, ha redundado en beneficio del Festival en general.

Entrando ya en el terreno puramente musical, y al margen de las diversas estéticas en que las obras podían encuadrarse, podríamos distinguir cuatro grupos bien definidos de composiciones y compositores atendiendo a sus nexos generacionales: a) los autores ya desaparecidos o de edad avanzada, b) los autores de la generación de maestros, la que ya pasó de los cincuenta años, c) los autores de la recién alcanzada madurez, que acaban de rebasar la cuarentena, y con los que se entra ya de lleno en las tendencias de vanguardia, d) los autores de las promociones más jóvenes.

Dentro del primer grupo, es decir, de los autores ya desapa-

recidos o de edad avanzada, la mayor proporción correspondió a América. Así se ejecutaron obras de autores fallecidos como los «Corales criollos», de Juan José Castro, obra interesante en cuanto a arranque de una tendencia argentina hacia el universalismo, pese a estar todavía ligada al nacionalismo, o el «Concierto para piano n.º 1», de Héctor Villa-Lobos, pieza que, por cierto no se cuenta entre las mejores del máximo autor brasileño. También se ejecutó un fragmento de la «Ceremonia indígena», de Guillermo Uribe-Holguín, compositor colombiano de noventa años, que es, por edad el decano de los músicos de América. España, por su parte, estaba representada en este grupo por un estreno absoluto de Oscar Esplá, «Llama de amor viva», según el texto de igual título de San Juan de la Cruz. Esplá usa una soprano solista (Dolores Pérez, en este caso), coro masculino y orquesta. Su obra hace honor a su proverbial claridad y a su personal sentido del color y la armonía. Esplá es fiel a sí mismo y a las directrices generales de su obra y su nueva composición, muy entroncada con su «De Profundis», hace honor a su anterior producción. Mencionemos, dentro de este apartado, la ejecución de la ya conocida «Density 21,5», de Edgard Varèse, el gran clásico de la música norteamericana en nuestro siglo.

Más nutrida era la representación de la «Generación de Maestros». La parte española de éstos la iniciamos con los hermanos Rodolfo y Ernesto Halffter, quienes, junto con su sobrino Cristóbal, fueron protagonistas del concierto de clausura dedicado a esta familia de músicos. Rodolfo Halffter presentó el estreno



Orquesta Sinfónica y Coros
de RTV Española
Director: Enrique García Asensio.

BASABE

europeo de sus «Diferencias para orquesta», una obra que intenta una utopía: la unión de los caminos de Falla y Schönberg, caballo de batalla de muchas discusiones en la música española. El compositor, sin embargo, realiza el imposible con una obra en la que la rítmica de corte español se aúna a un material serial con una lógica casi aplastante. Por su parte, Ernesto Halffter presentaba «Los gozos de Nuestra Señora» sobre textos del marqués de Santillana, obra recién estrenada en el Festival de Santander. Obra de vastas proporciones, con seis solistas vocales, coro mixto y gran orquesta, es una de las piezas del autor donde más claramente se ve la continuación de la línea de Falla, aunada a una visión personal de la música. Dentro de esta generación de maestros, mencionamos también por la parte española de obras ya bien conocidas como el «Concierto galante», de Joaquín Rodrigo (muy bien servido por el cellista Pedro Corostola), o «Cinco invocaciones al crucificado», de Xavier Montsalvatge, así como «Texturas y estructuras», de Gerardo Gombau, la obra más moderna entre los autores de esta promoción.

Gran parte de las novedades, e incluso de las obras más interesantes, estuvo a cargo de la generación que ya ha rebasado los cuarenta años. Se trata de autores que irrumpieron con ánimo renovador y vanguardista en los años cincuenta y que hoy se encuentran en la madurez musical con posiciones bien definidas. Por la parte española, los autores más interesantes de esta promoción presentaban obras muy significativas dentro de su producción, aunque ya conocidas del público y la crítica. Así, Luis de Pablo, con «Prosodia»; Cristóbal Halffter, con «Anillos»; Carmelo Bernaola, con «Espacios variados». En cambio, Agustín Bertoméu presentó el estreno absoluto de su «Confluencia sobre do sostenido», una obra de clara estructura y un gran sentido musical, muy apta para el lenguaje abstracto del cuarteto de cuerda y magníficamente servida por el Cuarteto de Filadelfia.

En cuanto a las promociones más jóvenes, ampliamente representadas por la parte americana, España ofreció una obra conocida, sin duda la mejor, de Gonzalo de Olavide, los «Indicés», además del estreno español de «Aura», del autor de esta crónica.

Por parte americana, los autores de la generación de maestros tuvieron en el estadounidense John Cage a su más avanzado representante, con una obra clave en su producción particular, «Atlas Ecliptalis». Mucho menos interesantes y avanzados sus compatriotas León Kirchner y Walter Piston, con obras de escaso relieve. Argentina, en cambio, presentaba a su mejor compositor, Alberto Ginastera, quien aun en una obra menor, como es el «Concierto para arpa», mostraba su asombroso oficio, dejando, además, admirar el arte interpretativo de Nicanor Zabaleta.

También el grueso de los compositores americanos estaba en la generación de los cuarenta años, lo que es lógico si se piensa que, por formación y vitalidad, es ésta siempre la generación que da la tónica de cada momento artístico. Argentina dio la nota sobregada del Festival con varias obras importantes. Mencionemos, en primer lugar, el estreno mundial de «Masión de Tlaloc», de Antonio Tauriello, obra que fue, con sobrada justicia, la pieza de mayor éxito del Festival. Tauriello ha escrito una obra refinadísima y muy hermosa, llena de color y vida, donde las ideas originales no están reñidas con la exactitud ni el rigor. Tampoco desmerecía a su lado otro argentino, Alcides Lanza, con sus «Penetrations II», obra para instrumentos, cinta magnética y transformación electrónica, capaz de crear un clima y una verdadera tensión física y emocional. En el terreno opuesto, la también argentina Alicia Terzián, con su «Concierto para violín» (muy bien ejecutado por Szynsia

Bajour), daba su visión personal de la gran forma tradicional sobre temas folklóricos. Méjico, por su parte, contaba con el «Cuarteto n.º 2», de Manuel Enriquez, obra gráfica muy bien resuelta; mientras que Brasil, con «Blirium A 9», de Gilberto Mendes, mostraba el lado «pop» y de college de la nueva música. Mientras, el peruano Edgard Valcárcel conseguía, con «Fisiones», una obra perfecta desde el punto de vista de la música estructural. En cambio, el norteamericano Arthur Custer y otros colegas del continente, pertenecientes a esta generación, no dieron demasiado juego.

La aportación de las más jóvenes promociones hispanoamericanas fue de un positivo interés. Así, el joven brasileño José Antonio Almeida Prado mostraba en su «Cantus creationis» una fresca ingenuidad muy estimable; el uruguayo Sergio Cervetti ofrecía en «Zinctum» una acabada muestra de su ánimo experimentador y de su buen oficio de músico. Alfredo del Mónaco, de Venezuela, autor de la única obra enteramente electrónica del Festival, el «Estudio n.º 2», mostraba su absoluto dominio de los medios al servicio de una buena idea. Con él, el ecuatoriano Mesías Maiguaschca, que alía la electrónica a los instrumentos, completó el panorama del gran auge de los medios electroacústicos en el continente americano. El mejicano Mario Lavista se adscribía, en cambio, a una búsqueda instrumental de gran refinamiento, refinamiento sólo comparable al de su compatriota Héctor Quintanar, que, en «Galaxias», ofreció una de las piezas de mayor interés del Festival. Completan este breve panorama el brasileño Marlos Nobre, con un excelente «Concierto breve», y el boliviano Alberto Villalpando, con su «Del amor, del miedo y del silencio». Por el contrario, el joven estadounidense John Corigliano presentó una obra bastante anodina, sólo salvada por la portentosa pianista Hilde Somer.

Capítulo aparte merece la interpretación en la que intervinieron cuatro orquestas sinfónicas (Nacional, de RTVE, Sinfónica y Filarmónica de Madrid) además de la Orquesta de Cámara de Madrid, el Grupo Alea, el Cuarteto de Filadelfia y el Quinteto Cardinal. Entre los solistas, además de los mencionados, destacan las sopranos Angeles Chamorro e Isabel Penagos; los pianistas Luis Galve y Ana María Gorostiaga; el flauta Francisco Maganto y el timbalero José María Martín Porrás. Dos directores americanos, el argentino Alcides Lanza y el uruguayo José Serebrier, actuaron junto a los españoles Vicente Spiteri, José María Franco Gil, Rafael Frühbeck de Burgos, Enrique García Asensio y Odón Alonso. Algunos de los conciertos ofrecieron características especiales; así, el dirigido por Alcides Lanza con el Grupo Alea, que fue el más experimental y el más interesante en conjunto, seguido por el realizado por Franco Gil con la Orquesta de Cámara de Madrid, y por el de Odón Alonso, frente a la Sinfónica de RTVE, dedicado íntegramente a la familia Halffter.

Pero el Festival no es sólo un pretexto para oír música, sino un organismo vivo que da una fabulosa oportunidad a los demás músicos de España y América, para conocerse mutuamente. Este intercambio de ideas se realizó no sólo con las obras, sino a través de los II Conversaciones de Música de América y España, continuación de las ya realizadas en 1964. En ellas intervinieron como polemistas activos y ponentes una serie de compositores y críticos que, en conjunto, lograron un debate muy interesante y positivo para todos. Y como complemento e inicio del Festival, mencionamos la exposición bibliográfica dedicada a Higinio Anglés, el musicólogo español recientemente fallecido y justamente recordado por este Festival, que se ha convertido ya en una de las realizaciones artísticas cumbres de la Hispanidad.

TOMAS MARCO

EL ARTE UNIVERSAL EN LA EXPO DE OSAKA

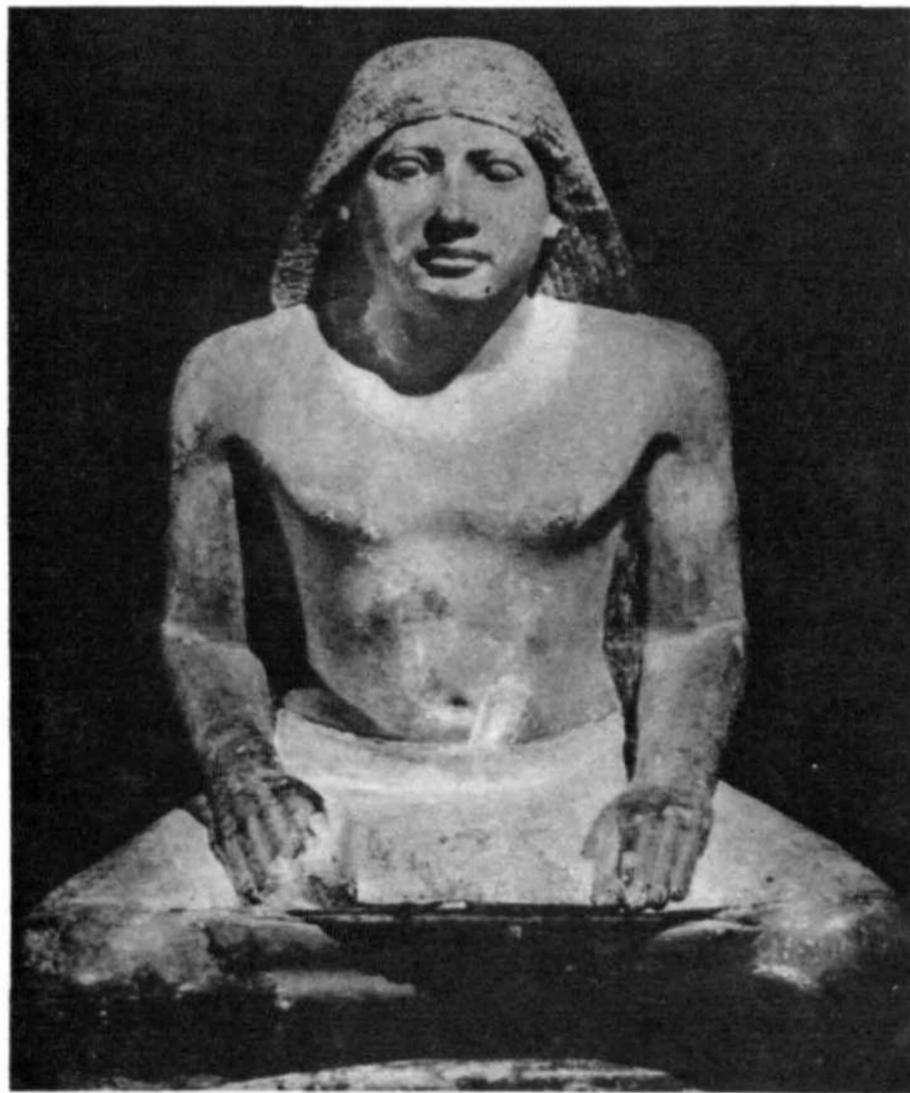
Por todos los medios he intentado olvidar quién fue el sedudo personaje que profirió aquello de que se podía escribir la historia del arte universal sin acordarse para nada del arte español. Algo más: no siempre lo consigo, pero a toda hora procuro vencer cualquier especie de rencor. Por eso y por otras cuantas razones, me es imposible manifestar resentimiento alguno contra los inteligentes organizadores del, en verdad, asombroso museo abierto en la EXPO 70, de Osaka, que visitaran setenta millones de seres humanos; museo fugaz éste, que mostraba la creación artística de la más que milenaria faz cultural del globo terráqueo. Museo en el que la presencia de España resultaba peor que precaria; cuando, muy por fortuna, el arte español se exhibía por todo lo alto y todo lo grande en Museo Nacional de Tokio y en Municipal de Kioto.

El Museo de la EXPO de Osaka pretendió y consiguió mostrar el **Descubrimiento de la armonía**. Este tal era su arduo y ambiciosísimo título. A su amparo se abrían cuatro deslumbradoras secciones: la del **Alba de la creación** —totalmente olvidado el paleolítico ibérico, que en la Prehistoria humana culmina con Altamira—, **Los contactos entre Oriente y Occidente** —cual si esos tales contactos no hubieran sido viva y fértil realidad, durante largos siglos, sobre la atormentada piel de toro—, **Las artes sagradas** —sin la obsesiva religiosidad del arte español— y el **Camino hacia la libertad** —éste con la completa ausencia de un Goya, cuya zarpa genial abriera de par en par las puertas de las más inquietantes y fecundas libertades para la creación artística del desazonado novecientos que vivimos. Picasso sí estaba presente, pero unas veces como «French» y, otras, como «Spanisch-French». Por inesperada circunstancia, Murillo se hallaba a la vista, gracias a la cesión —¡viajar para ver!— del «Niño con un perro», del Museo del Ermitage de Leningrado. Tres esculturas policromadas de los siglos XIII, XIV y XV procedían del Museo Marés de Barcelona, mas funcionaban en el contexto de lo medieval europeo y no en el de lo hispánico, imposible de imaginar en

el extraordinario Museo de Osaka. Naturalmente, Dalí no faltaba.

Ya antaño se incurría en notoria necedad pensando que el buen paño en el arca se vende. Ni se vende ni se guarda. Se apolilla. Se pudre. Se ignora. Hogaño, instituciones cual las que ahora me permito enumerar, no han temido afrontar los hoy muy disminuidos riesgos reales y, también, los en todo el mundo cacareables por críticas sensacionalistas; siempre previsibles al decidir enviar numerosas obras maestras a lugares tan lejanos cual el del Museo de la EXPO de Osaka. Verdaderos y falsos riesgos —vociferantes críticas— han sido afrontados por los Museos Arqueológicos de Teherán y Ankara, Museos de Bagdad, del Louvre, Británico de Londres, Egipcio de El Cairo, Nacional de Nueva Delhi, Nacional de Antropología de Méjico, de la Acrópolis de Atenas, Arqueológico de Estambul, Arqueológico de Nápoles, Australiano de Sydney, Nigeriano de Lagos, Metropolitano de Nueva York, Guimet de París, Nacional de Seúl, Indio de Calcuta, Nacional de Bangkok, Museo de Cleveland, Academia de Artes de Honolulu, Museos Turco e Islámico de Estambul, Museo Islámico de El Cairo, la Galería Tretjakov de Moscú, Museo Ruso de Leningrado, Galería Nacional de Arte de Sofía, Museo de Arte Antiguo de Lisboa, Museo de Evora, Kunstgewerbemuseum de Berlín, Gemäldegalerie de Berlín, Skulpturenabteilung de Berlín, Kunstbibliothek de Berlín, Galería Nacional de Ottawa, Museo de Arte de Sao Paulo, Convento de San Marcos de Florencia, iglesias de San Lorenzo de Arezzo, de Badia de Florencia y de la Annunziata de la misma ciudad, Claustro de los Descalzos de Florencia, Museo Nacional Bargello de Florencia, Museo Histórico de Arte de Viena, Pinacoteca Brera de Milán, Museo Real de Bellas Artes de Amberes, Croeningmuseum de Brujas, Koninklijk Museum de Amberes, Museo de Quebec, Museo de Boston, Galería Real Mauritshuis de La Haya, Galería de la Academia de Venecia, el Ermitage de Leningrado, Galería Nacional de Praga, Rijksmuseum de Amsterdam, Museo Franz Hals de Haarlem, Museo Boymans de Rotterdam, Museo Nacional de

Escriba|2400 a. C.|Museo de El Cairo.





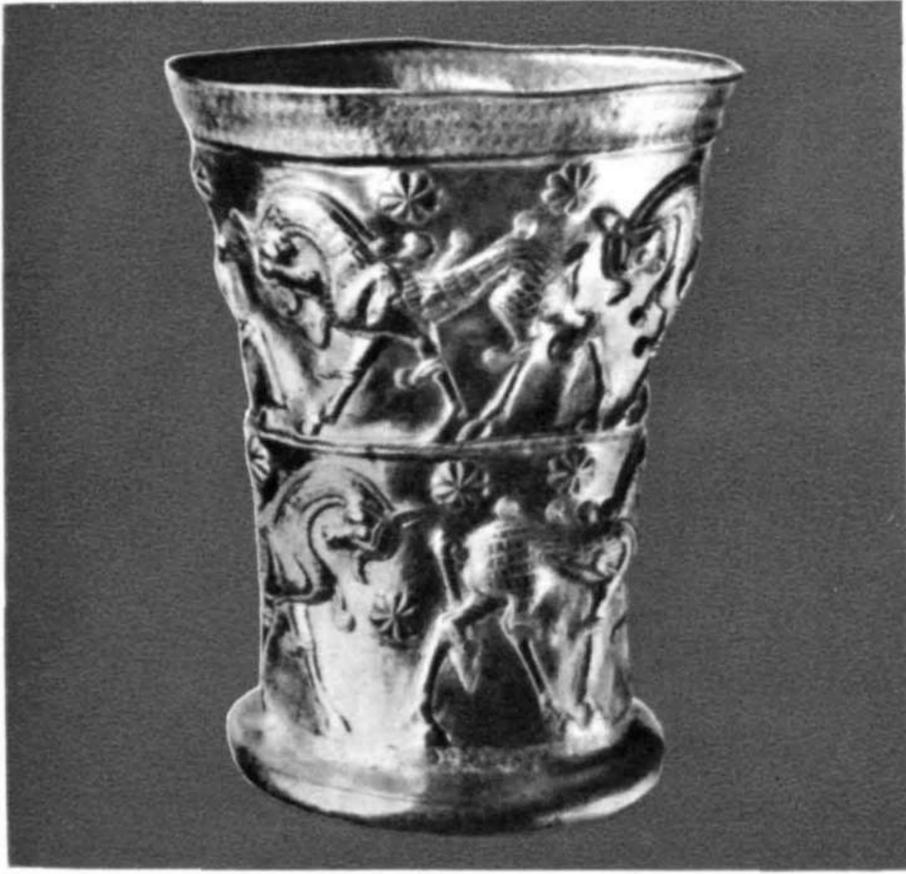
Estatua-ka del Rey Tutankamon | Museo de El Cairo.

Estocolmo, Tate Gallery de Londres, Museo Metropolitano de Nueva York, Galería Nacional de Berlín, Jeu de Paume de París, Museo Pushkin de Moscú, Galería Nacional de Oslo, Museo de Arte de Filadelfia, Museo Nacional de Arte Moderno de París, Museo de Berna, Colección Nacional de Canberra, Museo de Munich, Museo Nacional de Arte Contemporáneo de México, Guggenheim de Nueva York, Arte Contemporáneo de Montreal. Aún más extensa sería esta larga relación si mereciera la pena abrumar más con ella. Del todo abrumadora resultaría con sólo añadir la relación de las abundantes instituciones japonesas que han colaborado en la realización de tan sensacional Museo.

Abundaba el Museo de Osaka en obras maestras, en fragilísimas cerámicas, en valiosísima orfebrería. Para aviso de caminantes y conversión de incrédulos, aun a riesgo de cansar al lector, se podrían citar algunos ejemplos: copa de oro con motivos del unicornio —1000-800 a. C., Museo Arqueológico de Teherán—, estatua de Gudea —Museo del Louvre—, estatua de Tutankamon —Museo Egipcio de El Cairo—; «Santa Catalina», de Simone Martini —Galería Nacional de Canadá—; «Virgen con el Niño», de Bernardo Daddi —Museo de Sao Paulo—; «La Santísima Trinidad y San Jerónimo», de Andrea del Castagno —fresco de tres metros por ciento setenta y nueve centímetros, iglesia de la Annunziata de Florencia—; «San Jerónimo en el desierto», de Andrea Mantegna —Museo de Sao Paulo—; «Cristo en la cruz», de Pedro Pablo Rubens —Museo Real de Amberes—; «Piedad», de Van Dyck —del mismo museo—; «Madonna con el Niño y San Juan» —fragilísima «terracota», Museo Nacional Bargello de Florencia—; «Marte, Venus y Cupido», de Tiziano —Museo Histórico de Viena—; «Adán y Eva», de Tintoretto —Galería de la Academia de Venecia—; «Joven con un galgo», de Veronés —Museo Metropolitano de Nueva York—; «Retrato de Henry Howard», de Hans Holbein el Joven —Museo de Sao Paulo—; «Estudio de un anciano», de Rembrandt —Museo Boymans de Rotterdam—; «Paisaje de Hampstead con el arco iris», de John Constable —Tate Gallery de Londres—; «Paisaje con danza de ninfas», de Corot —Louvre—; «Desnudo femenino con lorò», de Courbet —Museo Metropolitano de Nueva York—; «Bañista desnuda», de Renoir —Museo de Sao Paulo—; «El negro Scipión», de Cézanne —del mismo museo—; «Jardín de Arlés», de Van Gogh —Museo Comunal de La Haya—, etc., etc. Por lo que se ve, en el mundo se es así de valiente para arrostrar los —ya mínimos...— riesgos reales del transporte de altos valores del espíritu a tan lejanas distancias. Para arrostrar también los supuestos peligros que, sacados con frecuencia a la luz pública, se convierten en «noticia» periodística y hasta sirven para otorgar crédito de responsables a quienes no intentan estar a la altura de las necesidades de los tiempos metidos en cubículos científicos, unas veces librescos y otras insignificamente «locales», acaso muchas veces discutibles.

Nadie que ciertamente sepa de conservación de obras de arte, de la delicada naturaleza de éstas, de su contextura técnica y de otros cuantos arduos problemas más deseará que anden viajando por esos mundos de Dios. Pero hoy tienen que viajar, y más, mucho más, si se hallan recluidas en parajes carentes de una visita pública digna de consideración.

El ideal es que las obras de arte permanezcan tranquilas en vitrinas, pedestales y muros. Nadie ignora esto y menos los grandes museos mundiales que han enviado obras al efímero de la EXPO de Osaka. Pero para que ese ideal se cumpla deberíamos exigirnos unas cuantas cosas: a) Que el lugar de alojamiento reúna las condiciones mínimas museísticas necesarias —clima, vigilancia, servicios técnicos de conservación para casos de emergencia...— para que el delicado producto artístico no sufra y se mantenga íntegro; b) Que la instalación no sea una cualquiera, sino la que el decoro —estética sin frívolos esteticismos...—, la didáctica y la ciencia reclaman; c) Que el valor intrínseco de la colección tenga la debida rentabilidad social, docente y científica; d) Que la visita pública sea en verdad cuantiosa; e) Que los directivos, conservadores especializados y los eruditos locales y nacionales, además de los medios normales —prensa, radio y televisión— de difusión hagan cuanto deben hacer para que el museo y sus colecciones sean conocidos y gozados en el mundo y por alguien más que las contadísimas y selectas personas que estudian y disfrutan del arte; f) Que, a ejemplo de Japón y de los Estados Unidos, las empresas fuertes y los poderes financieros favorezcan los museos, así como toda otra actividad



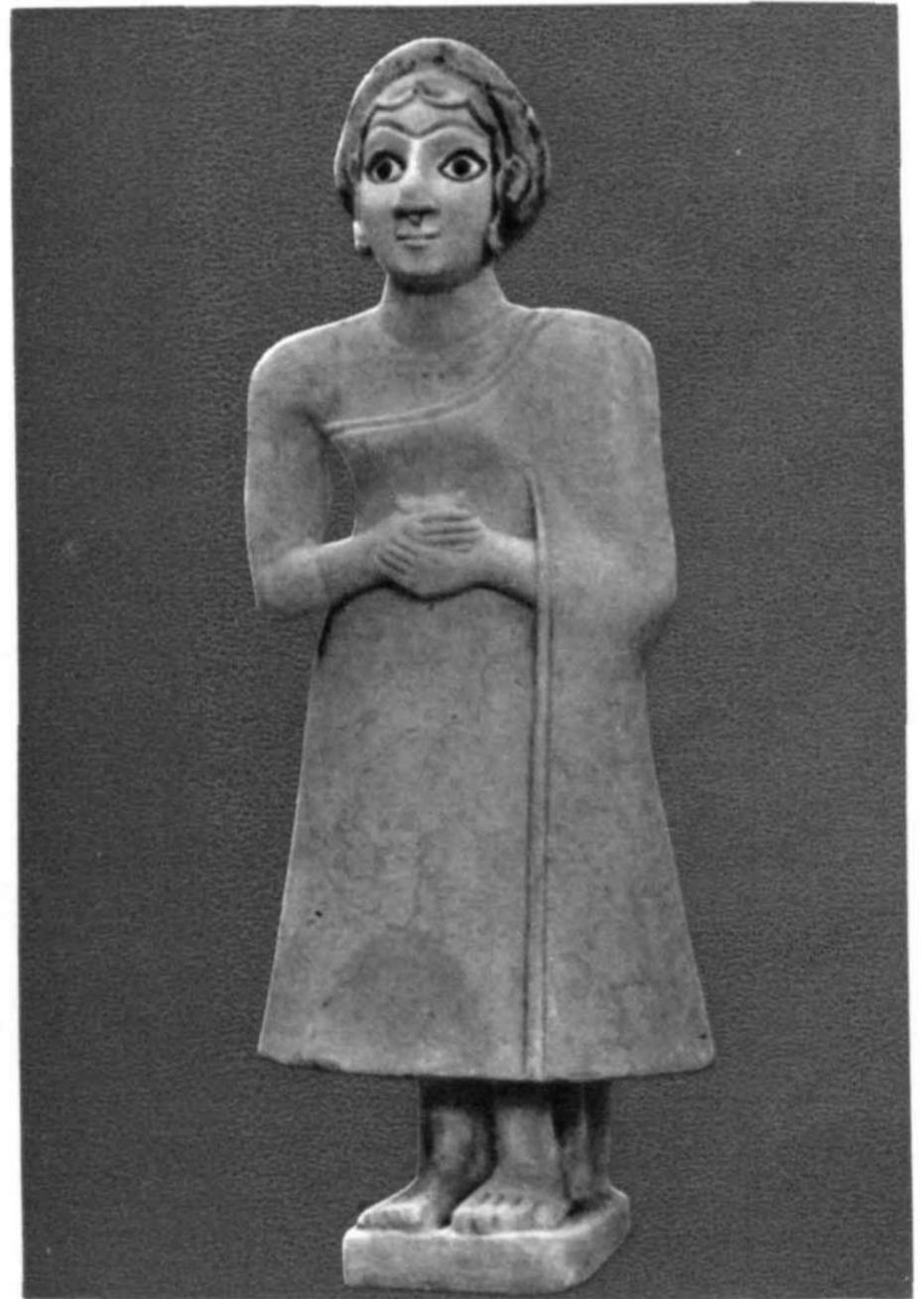
Copa de oro iraníana|1000-800 a. C.|M. Arqueológico de Teherán.



Cabeza del Rey Assurnasirpal|Siglo IX a. C.|British Museum.



Relieve asirio|Siglo IX a. C.|British Museum.



Devota sumeria|Museo del Irak.



Simone Martini|Santa Catalina|National Gallery|Ottawa.

cultural. Esto último, quizá, sólo por añadidura. Aunque, acaso por ahí se debiera empezar en cualquier sociedad responsable.

Lo cierto es que, hoy por hoy, no todos los museos cumplen o pueden cumplir semejantes obligaciones. Son costosísimas y la sociedad se lava las manos dejando tanta responsabilidad cultural y tanta carga económica en manos del Estado.

Conservar es la primera misión —¡no la única!— del museo. Pero conformarse con la sola custodia es lo último que se le puede ocurrir a una persona medianamente culta y responsable. Un erróneo y pernicioso entendimiento **clasista** de la cultura es el que, de hecho, aunque acaso inconscientemente, está forzando a que los museos carezcan de público o, lo que es igual, a que el porcentaje del mismo sea mínimo, incluso a escala local. Pocos son los museos que trascienden a los ámbitos provincial y regional. Raros los de dimensión **pública** nacional o mundial. Y supongo que nadie incurrirá en el craso error de confundir prestigio con acción cultural.

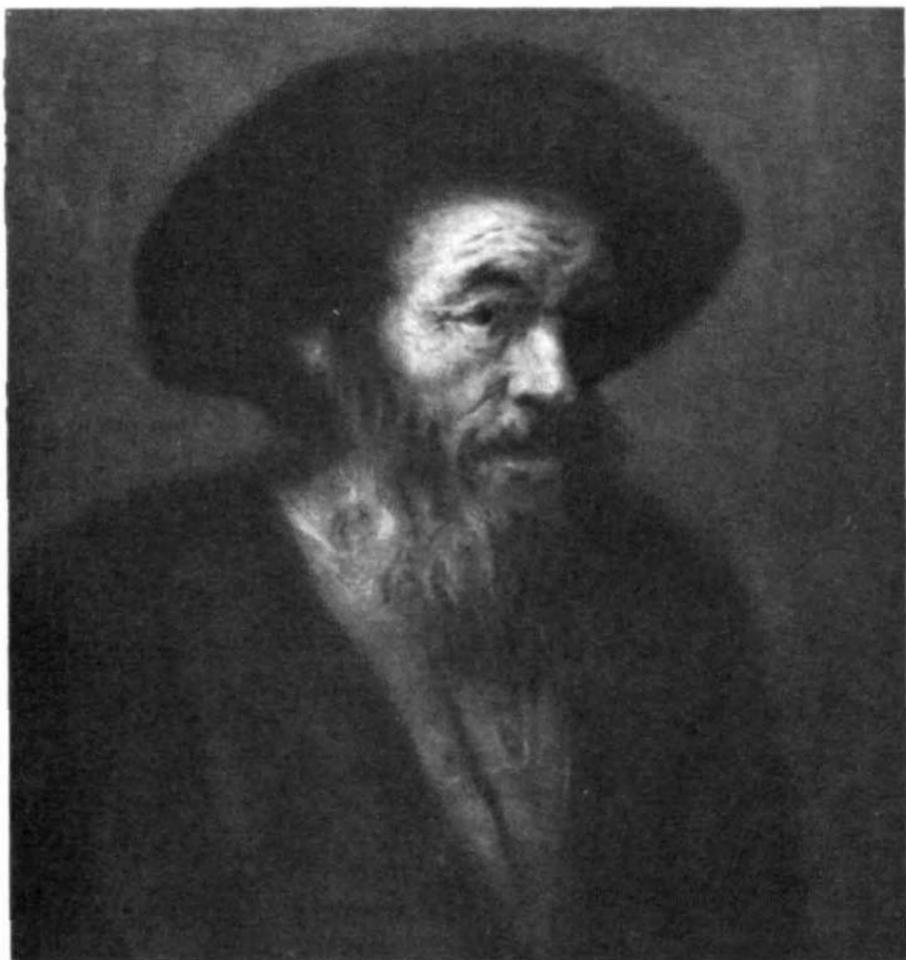
Los museos son intimidados. El **clasismo cultural** los ha mitificado. Los ha desvirtuado, esto es, los ha quitado muchísima de su fuerza cultivadora posible. Ejemplo de cómo intimida un museo es el hecho de que el de la EXPO de Osaka, en un ámbito excepcional para su disfrute y en un tiempo mayor de apertura que la gran Exposición de Arte Español celebrada en Japón, sólo conseguía duplicar el número de visitantes de ésta en Tokio y Kioto. Estoy convencido de que, para solamente cuadruplicar el número de visitas que el Museo de Osaka alcanzó, hubiera bastado con prescindir del respetable y altisonante nombre de museo, llamándole nada más —¡y nada menos!— que Exposición de Arte Universal.

Por culturalmente clasistas, los museos son pretenciosos. Enfáticamente gélidos y más si pedantean con formas asépticas de arquitectura contemporánea rebelde hasta con las más nobles servidumbres. Los museos no son hogares vivos de la cultura viva. Los más no trascienden el pasado al presente. Los más se recluyen en un pasadismo que, una y otra vez, ha de denunciarse como clasista al buen resguardo del esteticismo. Los museos se suelen visitar formando rebaños escolares —en España ni tan siquiera así—, o para que a uno no le reprochen el no conocerlos en cualquier inesperado momento de la vida de relación pública. Visitar museos define el brillante estatus social de muchas personas a las que nada importan los museos y su contenido. De la misma manera que para muchos coleccionistas disponer en sus salones de obras de arte antiguas o de «firmas» modernas es problema que únicamente concierne a su estatus, a su prestigio.

Perdóneseme. Machaconamente vuelvo a repetirlo: el ideal es que las obras de arte no se muevan de los hogares culturales que las técnicas museísticas intentan proporcionarlas. El ideal es que las masas humanas sientan el museo como necesidad vital del espíritu; que incesantemente se desplacen para



Van Dyck|Piedad|Museo Real de Bellas Artes|Amberes.



Rembrandt|Estudio de anciano|Museo Boymans|Rotterdam.



Andrea Mantegna|San Jerónimo en el desierto|M. de Sao Paulo



Hans Holbein el Joven|Retrato de Henry Howard|Museo de Sao Paulo.

vivir países y museos. Mas si la montaña no va a Mahoma —porque la montaña ignora a Mahoma, carece de medios o no le da la realísima gana—, Mahoma no tendrá otro remedio que ir a la montaña. Así, haciendo de tripas corazón, han debido de pensar los numerosos responsables de la dirección de los muy importantes museos que han colaborado tan inteligente y generosamente con el volandero de la EXPO de Osaka. Lo cierto es que infinito más daño que los transportes de obras de arte han producido y producen la incuria y la ignorancia; ésta a veces enmascarada con el oropel de cierto clasicismo culturalista. En el siglo XV, en carretas, desde Flandes, llegaban los delicadísimos primitivos nórdicos a las ferias de Medina del Campo. Arrumbados por el menosprecio se han perdido tapices que airosos sufrieron antiguos trajes, viajes sin cuento. Daños, a veces irreparables, han ocasionado la osada estulticia del pintor provinciano que embardunara rostros de clarisas de Valdés Leal; los talleres de restauración dispuestos a atroces, irreparables y muy «científicas» limpiezas; el sabio libresco sin ojos en la cara para ver pintura; la sequedad climática excesiva, que salta en mil minúsculos fragmentos este o el otro Zurbarán; el ya centenario polvo de los almacenes, la humedad incontrolada que cancera barnices y propaga mohos voraces en anversos y reversos —éstos sin vigilancia conservadora alguna—; los transportes brutales por pasillos, almacenes y salas, en manos de un personal aburrido, mal pagado, y sin preparación; el aliento humano de la masa que visita museos de excepción, rudimentaria y decimonómicamente acondicionados; la lluvia torrencial irrumpiendo por decrepitos lucernarios.

El Museo de la EXPO de Osaka era toda una lección de arte universal. Repetirla aquí sería insensato, por pedante y por falta de espacio para explayarla. Era motivo de reflexión para lo dicho, y para algo más. Estaba magistralmente instalado, aunque no tanto como para llegar a olvidar lo admirable ya visto en bastantes otros museos del mundo.

J. DE LA P.

LA EXPOSICION DE SANTA TERESA Y SU TIEMPO

EN la Casa de los Deanes, bello cobijo del Museo de Bellas Artes de Avila, está montada la exposición dedicada por la Dirección General de Bellas Artes a *Santa Teresa y su tiempo*, con motivo de su proclamación como «doctora de la Iglesia». A renglón seguido será mostrada en Madrid, en el Casón del Buen Retiro.

La exposición contiene más de doscientas sesenta obras, entre pinturas, esculturas, autógrafos, cartas, documentos, libros y objetos que la tradición o la Historia ponen en relación directa con Santa Teresa. La iconografía cuenta con generosa diversidad. Naturalmente, figura el retrato en que el italiano fray Juan de la Misericordia la pintara «fea y legañosa», según dijera la propia santa con humanísima zumba. Con él se inicia la exposición, y rara es la sala donde no haya podido comparecer la faz, veraz o idealizada, de la eximia castellana. Y porque el «tiempo» de Santa Teresa sería perdurable en tiempos para ella venideros, se exhiben sendas efigies por Gregorio Fernández y José de Ribera, del vallisoletano Museo Nacional de Escultura y del de Bellas Artes de Valencia, respectivamente. Hermosa y muy calificable obra es la «Santa escritora», propiedad de la excelentísima señora marquesa de Casa Riera que, atribuida a Velázquez, sin embargo debe ser diestrisimo acierto de un español de la segunda mitad del siglo XVII: acaso de muy cerca de los alrededores del admirable Carreño de Miranda.

Los Santos Juan de Ribera —por el Divino Morales—, Ignacio de Loyola, Juan de la Cruz, Juan de Dios, Juan de Avila (San Pedro de Alcántara se verá en otra sala...) se reúnen para recordar un siglo español que, guerreando y colonizando por doquier, desangrándose a cada trecho, aún tuvo tiempo para arrobamientos místicos. Para vivir intensamente los trances contemplativos.

La muerte de Santa Teresa se evoca con escultura —objetos y obras de arte, también...—, cual la que, en el Museo Nacional de Valladolid, por mucho tiempo se atribuyó a Gaspar Becerra; que hoy se piensa de Juan de Valmaseda, y quién sabe si no es obra francesa del siglo XVI: de las del patetismo medieval a que Francia muy luego renunciaría, cuando le irrumpiera la profana claridad italo-renacentista.

Santa Teresa andariega tiene su rincón. Báculos, el desnudo y renacentista crucificado que la acompañara y la silla de montar son presididos por el interesante retrato de la Real Academia de la Lengua. Todos los más píos candores se acogen allí, donde la exposición ha procurado alojar algo de entre la infinidad de *objetos guardados por las carmelitas descalzas*, en memoria de su reformadora. Un terno bordado por ella lo centra todo.

En las salas altas de las cuatro pandas del armonioso patio de la abulense Casa de los Deanes, comparecen los grandes del tiempo de Santa Teresa: el

cardenal Cisneros, Carlos V —de Pantoja de la Cruz—, Felipe II —en bronce, de Leoni—, don Sebastián de Portugal, don Juan de Austria, el príncipe don Carlos, el Santo Canciller Tomás Moro —de Rubens copiando a Holbein—; otra vez, por prohombre político de su época, comparece San Juan de Ribera —de Francisco Ribalta—; Antonio Pérez, doña Leonor de Mascareñas, aya de Felipe II y amiga de la santa, en lienzo de Alonso Sánchez Coello, propiedad de los excelentísimos condes de Limpías. La América en que vivieran y también murieran algunos de los hermanos de Santa Teresa, se expresa con el puerto de Sevilla, el recio anónimo de un conquistador de Indias —del Prado—, la faz de Pizarro y dos encantadores retratos de la deliciosa quiteña Teresita, sobrina de la santa. El impresionante «Cristo a la Columna», de Gregorio Fernández, inspirado en palabras de Santa Teresa, se halla a cortísima distancia de una deslumbradora obra de Tiziano: *España socorriendo a la Religión*, que, por partida doble, alude a la victoria de Lepanto y testifica todo el denodado signo católico de la esforzada España del siglo XVI.

Concluye esta exposición, de la que se hace aquí tan apretado como sucinto comentario, con una sala que es del todo decidora del tiempo de Santa Teresa. Los retratos de Juan de Herrera y del padre Sigüenza —éste obra maestra de Alonso Sánchez Coello— nos recuerdan la mole trentina de El Escorial, granítica expresión de las más ascéticas disciplinas de una fe labrada con inflexible regla y cartabón, con monolítica ortodoxia. El Greco tenía que dominar este punto epilógico de la exposición. El sobrecoge el ánimo con el mal llamado Sueño, o Gloria, de Felipe II, en el que se pinta con todas las galas sensoriales del arte de Venecia, ya con mística ibérica, aquello de San Pablo a los filipenses: «Ante el nombre de Jesús se postran los cielos, la Tierra y los infiernos». Flanquean esta obra de excepción, con otras generosamente cedidas por el Patrimonio Nacional, los retratos del cardenal Tavera, Antonio y Diego Covarrubias, asimismo del Greco. Como se sabe, ambos Covarrubias intervinieron activamente en Trento, cuyo trascendental Concilio obligaba a que fuera por lo menos aludido en el denso tiempo teresiano. Y mejor todavía con obras del Greco, artista que, en los finales del siglo XVI, abre de par en par su alma bizantina, enriquecida por las gozosas sensualidades venecianas, al fuego abrasador diseminado en la Península por seres de grandiosa catadura moral, humana e histórica, cual la de Teresa de Jesús.

La exposición se ha montado con el empeño que es ya habitual en la Comisaría General de Exposiciones. Bajo la dirección de ésta, han llevado a término la instalación los especialistas Pedro García Ramos y Juan Ignacio Macua.

J. DE LA P.

LA PRIMERA SEMANA DE POLIFONIA EN AVILA

UNO de los aspectos más interesantes y eficaces en el trabajo de la Comisaría General de la Música es lo que pudiéramos llamar su «labor centrífuga». La Comisaría, con una dichosa vocación nacional, fija su atención en aquellos lugares de España donde la vida musical es pobre o casi nula, sin descuidar por ello la continuidad en los centros con tradición en el arte sonoro. A los ciclos musicales organizados por la Comisaría se ha unido la I Semana de Polifonía en Avila, celebrada del 16 al 22 de octubre.

Si en Segovia se escucharon los instrumentos reunidos en la intimidad de la música de cámara, en Avila han sido las voces acordadas en el juego polifónico a través de los siglos las que han centrado todo un ambiente sonoro. No hay que justificar la elección de Avila para este despliegue, pero si hubiera que encontrar razones las habría de sobra. En primer lugar, la Ciudad de los Caballeros es la cuna del más grande de los polifonistas españoles y uno de los más grandes en la historia de la música, Tomás Luis de Victoria. Pero, además, Avila es no sólo ciudad de piedras, sino ciudad de palabras. Santa Teresa, la doctora de la Iglesia, y San Juan de la Cruz fueron santos por la virtud, por la acción y por la palabra. Ellos dieron a la lengua que hablaban y que escribían un nuevo sentimiento místico y un indudable sentido musical. En el ritmo medido de sus frases está esa música de la que se encontraban tan cerca y que nombraron alguna vez directamente para expresar lo inefable, como la nombró también fray Luis de León, ligado a Avila no por su nacimiento, pero sí por su muerte. En Avila la palabra es música, y la música es lenguaje para llegar a la bóveda del cielo.

Es una maravilla que el público haya respondido con tanto entusiasmo a la llamada de la música, en un lugar donde ni siquiera existe una de esas heroicas Sociedades Filarmónicas que han mantenido, con mejor o peor fortuna, el fuego sagrado en otros sitios. Pero Avila, a pesar de sus murallas —o quizá precisamente a causa de ellas— es una ciudad de puertas abiertas. Sobre todo abiertas a lo que es arte y cultura. Es significativo que los tres escenarios donde se han celebrado los conciertos —San Andrés, San Vicente y Santo Tomás— se encuentren fuera del recinto. Esto quiere decir que Avila dejó hace siglos sus arcos sin rastrillo, y se libró de su cinturón que no constituye un límite, sino un símbolo de unión y de futuro, como el anillo de los desposados.

En la iglesia de San Andrés, cuya afortunada reconstrucción ha proporcionado a la ciudad un adecuado y bello marco para actos culturales, escuchamos a la

Capilla Clásica Polifónica del F. A. D. de Barcelona, bajo la dirección de Enrique Ribó. Esta agrupación, que tiene ya una larga historia de actuaciones triunfales y grabaciones discográficas, ha reducido sus elementos y se dedica hoy especialmente a la polifonía clásica española. Su concierto estuvo íntegramente dedicado a la obra de Tomás Luis de Victoria, con una buena selección de sus páginas más famosas. No hay que decir que esta música sonó inmejorablemente, con la sabia dirección de Ribó, bajo los sencillos arcos románicos.

San Andrés fue también escenario adecuado para los dos grupos extranjeros incluidos en el ciclo: el Purcell Consort of Voices y los Madrigalistas de Praga. El Purcell Consort es una magnífica agrupación inglesa de cinco elementos, que dedicó su programa al rico capítulo del madrigal en Inglaterra. Dos voces femeninas y tres masculinas, con técnica sorprendente, con penetración perfecta, efectos sonoros de gran calidad y expresión inigualable. Estos intérpretes ven la música desde dentro. A mucha distancia de esos conjuntos que hacen siempre la música antigua con una añadida e innecesaria solemnidad, estos ingleses hacen alegre y rítmico lo que así debe ser, mientras en los temas lentos la expresividad poética llega a límites insospechados, y las voces suenan como las de un pequeño órgano. Quien dirige el «consort» es Graystone Burgess, un contratenor. Esta voz, tan utilizada en la antigua música inglesa, no se debe confundir con la de los «sopranistas» o «castrati», que cantaban con voz de pecho. La parte de contratenor se ha confiado alguna vez a un muchacho o a una contralto femenina, pero en realidad está dedicada a un tenor que canta en un cuidado falsete. El efecto sonoro es mucho más original y bello cuando es un hombre quien canta. Otro componente del grupo, Martyn Hill, actúa también como solista o acompañante a la espineta. No se puede analizar autor por autor un programa en el que figuraban todos los importantes de una época, pero hay que afirmar que el concierto fue extraordinario.

Los Madrigalistas de Praga, que dirige Miroslav Venhoda desde la espineta o el órgano positivo, son una agrupación muy notable por su formación, su organización y su repertorio. Voces e instrumentos antiguos forman un ambiente sonoro de gran cohesión y brillantez. En la ejecución instrumental intervienen los cantores, como también cantan los instrumentistas. Hay laúd, violines, viola de gamba, flautas dulces, cromornos, cimbalón y otros elementos. Ofrecieron estos artistas checos los «Canti guerrieri e amorosi», de Claudio Monteverdi, con su gran fantasía, su originalidad que no se ha marchitado a través de los siglos y su fabulosa técnica vocal. La música checa estuvo repre-

sentada por un bello «Stabat Mater», de Frantisek Tuma, compositor de transición que alcanza los primeros tiempos del clasicismo, y una colección de temas de la obra «Laúd checo», de Adam Michna, músico popular del siglo xvii, autor de canciones que han pasado al mundo folklórico.

En la hermosa basílica de San Vicente actuaron dos coros catalanes. La Coral Sant Jordi, que dirige Oriol Martorell, ofreció un gran panorama de polifonía catalana, desde las primitivas melodías del «Llibre Vermell», hasta el extraordinario Joan Brudieu, que vino de Francia a Cataluña para fundir en páginas de una gran hermosura lo mejor de las dos tierras. La formación de esta coral es intermedia, justa para lograr una buena sonoridad, con ricos matices expresivos. Del mismo género es el Coro Madrigal, dirigido por Manuel Cabero, que desarrolló una selección de páginas renacentistas, con ejemplos de los pioneros Ribera y Juan del Enzina, de los de la gran época, como Brudieu, Juan Vázquez, Francisco Guerrero y otros menos conocidos, y de los que pertenecen a los últimos tiempos polifónicos, como Machado y Correa, en los que el estilo clásico e ibérico empieza a amanerarse en un vano barroquismo. El Coro Madrigal dedicó su segunda parte a obras de Antonio José, que fue especialista en el trabajo sobre material popular y uno de los culpables de la solemnidad impropia que se suele dar a ciertos temas folklóricos al traspasarlos al mundo polifónico; de Oscar Esplá, tan interesante de armonía y contrapunto; de Cristóbal Taltabull, con fantasía personal emparentada con el folklore, y de Manuel Oltra, andalucistas y con efectos corales un poco demasiado usados.

La iglesia del Real Monasterio de Santo Tomás es uno de los lugares más impresionantes de Avila. En un marco así, la música parece adquirir sus más profundas esencias, aunque esa música sea la que componen los artistas de hoy, preocupados por buscar nuevos y originales caminos. En realidad, todos los estilos se pueden fundir y complementar cuando corresponden verdaderamente a su época, y son eso, estilos auténticos en los que los hombres de un siglo expresan sus sentimientos. Un programa abierto en su totalidad a la polifonía del siglo xx ofreció en Santo Tomás la Agrupación Coral de Cámara de Pamplona, bajo la dirección de Luis Morondo, que parece cuidar especialmente el aspecto instrumental de las voces, su sonido a veces casi demasiado íntimo. Un planteamiento del valor de la voz humana que puede perjudicar en alguna ocasión al texto. Francis Poulenc, con su finura técnica y su refinamiento espiritual; Igor Strawinsky, con su ingenioso y elaborado trabajo sobre temas folklóricos, y Bela Bartók, conservando la esencia de lo popular a través de una estudiada sencillez, precedían al holandés Lex van Delden, autor de unas páginas poco interesantes, y a los españoles Fernando Remacha y Leonardo Balada. La breve obra de Remacha está escrita sobre un conocido texto de García Lorca. Como estreno mundial, encargo de la Comisaría General de la Música, se interpretó «Las moradas», que Balada subtitula «Transparencia musical de la obra de Santa Teresa de Jesús». Esto quiere decir que el músico, con un lenguaje sonoro avanzado y personal, ha tratado de penetrar en el sentimiento

de la palabra teresiana. La obra utiliza un pequeño grupo instrumental. No se interpretó completa, pero el compositor, presente, logró un verdadero triunfo.

Puso rúbrica a la Semana, también en Santo Tomás, Fernando Echepare con su Coro Ametsa. Comenzó con la serena simplicidad y la emoción profunda de Juan de Anchieta. Después escuchamos las «Antífonas de Pasión», de Manuel Castillo, estrenadas en Cuenca en la Semana de Música Religiosa. La obra de Castillo tiene poco que ver con las experiencias de vanguardia que practican otros músicos de la misma edad. Aquí parece encontrarse una vuelta a las fuentes de la música occidental. Son composiciones breves, ascéticas, sin una nota de más y siempre al servicio de textos que expresan un profundo dolor. El Coro Ametsa, que se distingue por su perfecta compenetración, equilibrio y su clara vocalización, presentó en la segunda parte algunos temas del Cancionero de Palacio. Un detalle original de buen efecto plástico fue la distinta colocación del coro en las dos partes. Las obras de Anchieta y Castillo se escucharon con el grupo de voces colocado sobre el gran arco, junto al altar mayor. Luego, el coro estuvo al nivel del público, delante del blanco sepulcro del infante don Juan.

Estuvo muy cuidada la iluminación en los tres templos, especialmente la de Santo Tomás, por lo favorable del lugar. El éxito acompañó a los intérpretes y en casi todos los conciertos hubo obras fuera de programa. Como siempre, la edición del programa general de la Semana era magnífica de presentación y muy cuidada de contenido, con unos documentados estudios de Roberto Pla. Gracias a la colaboración de las autoridades avilenses y al entusiasmo de todos, la Semana de Polifonía en Avila ha respondido plenamente a lo que pensaron los activos dirigentes de la Comisaría de la Música.

CARLOS GOMEZ AMAT

SELLO SIGNATORIO VISIGODO Y OTROS OBJETOS PROCEDENTES DE PEÑA DE AMAYA

EL 17 de agosto de 1970 ingresaron en el Museo Provincial de Arqueología y Bellas Artes de Burgos diversos objetos recogidos en superficie por diversas personas y en épocas distintas. Se hallan expuestos en la Sala XXVII. El más interesante de ellos es un sello signatorio visigodo de oro, que es el que queremos describir en esta nota. En cuanto a los treinta y siete objetos restantes que figuran en el lote, nos limitaremos a reseñarlos con su cultura y dimensiones.

EMPLAZAMIENTO DE LA PEÑA

La provincia de Burgos no forma unidad geográfica, observándose a simple vista fuertes contrastes entre unas zonas y otras en los aspectos geológico, hidrológico, paisajista, climatológico, geográfico, etcétera.

La Peña de Amaya, geológicamente hablando, pertenece al Cretáceo y, con su altura de 1.377 metros, constituye uno de los gigantes de la robusta y poderosa Meseta Castellana, la más elevada de Europa. En sus inmediaciones nace el río Odra, que se abre paso por los desnudos y áridos terrenos de «Trifinium» —el Treviño del Occidente de Burgos que no hay que confundirlo con el del Condado de Treviño— recibe al Brulles que pasa por Villadiego y ambos desembocan en el Pisuerga, el que a su vez forma el límite con la provincia de Palencia. La palabra *trifinium* significa tres confines o límites, ya que en ese punto coincidían los *vacceos*, *turmódigos* y *cántabros*, nudo fundamental de la frontera meridional de estos últimos. En sus proximidades se halla, en un hondonada, el pueblecito de Amaya, que recibe este nombre por hallarse al pie de la gigantesca mole, con un desnivel de 437 metros con relación a ella.

El profesor Schulten, antes de realizar su pequeña excava-

El anillo, al doble de su tamaño.



FOTO CLUS

ción en la misma peña, «en un monte de fuerte pendiente (Amaya), encontró restos de una cerca de piedra que le pareció más propia de un pueblo ibérico que de un campamento romano...». Iniciada posteriormente la excavación, descubrió los cimientos de unas casas rectangulares y cuadradas propias de la Edad del Hierro. Respecto de los hallazgos no se ha sabido nada de ellos; lo cierto es que en el museo no figura ninguno. De lo excavado por el erudito alemán no quedan huellas, ya que todo ha sido tapado por el polvo, lluvias y demás elementos naturales en estos cuarenta últimos años.

Ahora bien, por los hallazgos que con harta frecuencia se recogen por los moradores próximos al lugar, en especial los del pueblecito de Amaya, sabemos que ha estado habitada esta fortaleza natural a través de muchas generaciones, razas y pueblos: los de la Edad del Bronce, o quizá anteriores: celtas, romanos, visigodos, Alta Edad Media, etcétera. Esta peña, por su posición casi inexpugnable, fue lugar de refugio de los habitantes de la extensa llanura que se extiende a sus pies, una vez fortificada por los romanos, ya que sirvió a éstos de base para dominar a la indómita Cantabria en la primavera del año 26 (antes de Jesucristo) por Octavio Augusto, llevando su columna desde Sasamón hacia el Norte, por el valle del Pisuerga, pasando precisamente por Amaya.

Este punto neurálgico alcanzó gran importancia en el período visigodo al ser conquistado por Leovigildo en el año 574, después de haber dominado a las madrigueras de rebeldes a su causa. Más tarde fue destruida por los sarracenos, repoblándola definitivamente Ramiro II al entregarla al conde Rodrigo de Castilla en el año 860. Este hecho fue ensalzado por la poesía popular con la tan consabida estrofa:

*Harto era Castilla pequeño rincón.
Cuando Amaya era cabeza e Hitero el mojón.*

Dan antigüedad a esta comarca los famosos votos de Fernán González, atribuidos al siglo X, aunque redactados en la segunda mitad del XII, de enorme valor histórico.

Sentados estos datos, que hemos juzgado interesantes, pasemos a ocuparnos del hallazgo, aunque no sin hacer unas anotaciones previas sobre este tipo de sellos.

EL SELLO SIGNATORIO

Sello es toda pieza de metal, cera, lacre u otra materia, que lleva estampadas figuras o signos representativos de la persona que los usa, y con los que se autorizan los documentos emanados de la misma. Pero también se denominan con este nombre el *cuño* o *troquel* que sirve para estampar dichas figuras y signos. Son necesariamente duros, puesto que deben servir para imprimir un sello en una masa blanda.

En múltiples ocasiones no sólo servían de adorno personal, sino que también se aplicaban a sellar documentos públicos y privados, llamándose, en este caso, *anillos signatorios*. A tal efecto, sus figuras e inscripciones están grabadas en hueco y al revés de su posición natural para que, al imprimirlas, se obtenga lo positivo.

Los troqueles son conocidos desde los tiempos más antiguos, pues los caldeos, asirios, persas, egipcios, fenicios, etcétera, los emplearon no sólo para su uso principal, es decir, para sellar los documentos públicos y privados, sino también para adorno personal. También los conocieron griegos y romanos. La costumbre siguió en la Alta Edad Media hasta finales del siglo X. A partir del siglo VI, quizá por la decadencia del arte o la rusticidad de las costumbres, disminuye el uso de los sellos, apareciendo de nuevo en el siglo XII, pero no en la forma de anillo, sino más bien de colgantes, hasta que en el siglo XVI se sustituyen por la firma.

En cuanto a la materia, eran de oro, plata, bronce, plomo, cera, lacre, etcétera. La forma más corriente era la redonda en los sellos civiles y bulas papales; los de otros grandes señores adoptaban otras formas. Pero lo verdaderamente interesante en los sellos son los tipos y los epígrafes. Los primeros ocupan el centro del campo, y las leyendas rodean las figuras, siendo éstas de varias clases, pero refiriéndose siempre en primer lugar a la persona a quien representa el sello, con sus títulos. Cuando uno de estos sellos se perdía o falsificaba se daba inmediatamente la publicidad para evitar los posibles fraudes, y cuando moría el dueño se enterraba con él o se destruía; de aquí que no abunden mucho. Los anillos signatorios desaparecen en España con la invasión árabe en el año 711.

A continuación pasamos a describir el anillo hallado en Amaya: Es de oro puro, de 24 quilates, de forma circular; pesa 5,356 gramos; consta del chatón propiamente dicho, de un

centímetro de módulo; el aro tiene dos milímetros de grosor y dos centímetros de diámetro; tanto el aro como el chatón están pegados o unidos a fuego; en los extremos de esta unión figuran tres gránulos a cada lado, en los polos del diámetro o eje horizontal, formando triángulos; todo ello está trabajado a martillo.

En el centro de la chapa o chatón se aprecia formidablemente una paloma muy estilizada, que es la figura adoptada por el dueño del sello, y la leyenda en torno con letras capitales, iniciándose con una crucecita griega y patada que dice lo siguiente: SABATR. CE, o sea SABATAR(i)CE, que corresponde al nombre del titular, puesto que la TA forman lo que en epigrafía se denomina letras conjuntas o enlazadas, el punto posiblemente sustituye a la (i). Tanto la figura como las letras fueron trazadas con un punzón triangular o también de los llamados *pico de gorrión*; todo el conjunto está en hueco y al revés de su posición natural.

Con cierta prevención nos aventuramos a interpretar el nombre del dueño del anillo, ¿SABATARICE? Es visigodo este onomástico, pues según el Biclarense San Isidoro y Fernández Guerra existió la región de SABARIA; a tal efecto escribe el primero de los tres citados: «En el año 573 el Rey Leovigildo entró por la Sabaria, devastó a los Sappos y sujetó a su dominio aquella provincia». Y prosigue: «Pudo así realizar en el año 574 la expedición a Cantabria y conseguir su dominación después de conquistar Amaya» (1). Para Fernández Guerra, recalado posteriormente por Manuel Torres (2). Sabaria sería la actual Saldaña, Palencia, próxima a Amaya, lugar del hallazgo. Es decir, que la raíz de ambos nombres SABA es la misma, y que el presunto SABATARICE sería el señor de estas tierras lindantes con Amaya.

Del uso y empleo de esta clase de anillos en la época visigoda nos lo dice taxativamente el Fuero Juzgo y lo confirman los que aún se encuentran y conservan. En esta clase de anillos, el titular del mismo intervenía directamente en el acto de la validación.

Sin género de duda, este sello signatorio corresponde a la cultura visigoda del siglo VII, como lo prueban el empleo de las letras capitales romanas degeneradas con ingerencias del uncial romano, por carecer las A del trazo horizontal y por la inclusión de las letras conjuntas o enclavadas en una sola letra: A = TA. En cuanto a la paloma estilizada, guarda paralelismo con los bustos de las monedas visigodas de aquella época. Respecto a la onomástica en el siglo VII, en los anillos únicamente figura el nombre personal, jamás el nombre acompañado de apellidos; en este caso concreto: SABATAR(i)CE.

Ya W. M. Reinhart, en su trabajo titulado «Los anillos hispano-visigodos» (3), escribía: «Entre los objetos arqueológicos visigodos hay una parte poco atendida hasta ahora, o sea, la de los anillos decorativos y signatorios...». Y sigue algo más adelante: «Singular interés, tanto por su valor arqueológico como epigráfico, ofrecen aquellos anillos que llevan como inscripción los nombres de su propietario, grabados para su lectura directa o inversa, sirviendo en este último caso de anillos signatorios».

Este anillo guarda ciertas concomitancias con el que se conserva en el Museo Arqueológico Nacional de Madrid, mencionado por E. Hubner con el número 207 (4), y con el que publicó F. Bouza Brey el año 1942 (5).

OTROS OBJETOS PROCEDENTES DE LA PEÑA DE AMAYA

1. Azuela de piedra pulimentada con la técnica neolítica y mide 54 x 45 x 5 milímetros.
2. Alisador de piedra pulimentada con la técnica neolítica: 45 x 15 x 10 milímetros.
3. Alisador de piedra pulida y técnica neolítica: 30 x 15 x 11 milímetros.
4. Paleta de tocador de hierro. Romana, siglo IV (d. J. C.). 78 x 15 x 4 milímetros.
5. Fíbula en bronce, a falta de la aguja. Posthallstática, siglos V-III (a. J. C.). Mide 60 x 17 x 2 milímetros.
6. Objeto de tocador en bronce. Romano. Mide 50 x 6 x 2 milímetros.
7. Fragmento de «bulla» en bronce. Romana. Mide 27 x 1 milímetros.
8. Hebilla de cinturón con su correspondiente pasador en bronce. Posthallstática. Mide: 31 x 40 x 4 milímetros.
9. Asa de pequeño acetre en bronce. Romana. Mide 25 x 15 x 2 milímetros.
10. Colgante en cobre adornado con círculos. Romano. Mide 25 x 15 x 2 milímetros.
11. Fragmento de asa en bronce. Romana. Mide 43 x 5 x 1 milímetros.
12. Pasador de bronce muy ornamentado. Posthallstático. Mide 52 x 8 x 2 milímetros.
13. Anillo signatorio de oro. Ya descrito en este trabajo.
14. Colgante de bronce con labor de calado. Visigodo. Mide diámetro, 56 milímetros, 4 gramos.
15. Fragmento de acetre con adornos en relieve. Romano. Mide 38 x 31 x 2 milímetros.
16. Fragmento de hebilla en bronce. Romana. Mide 18 x 7 x 2 milímetros.
17. Ungüentario de cerámica lisa. Romano. Mide 32 x 25 x 3 milímetros.
18. Asa en bronce de acetre. Romano. Mide 27 x 25 x 2 milímetros.
19. Pasador en bronce. Romano. Mide 50 x 6 x 1 milímetros.
20. Cabeza de toro en bronce, usada como adorno. Posthallstática. Mide 35 x 30 x 4 milímetros.
21. Asa en bronce destinada para muebles. Romana. Mide 64 x 41 x 12 milímetros.
22. Fragmento de vasija de cerámica tosca. Medieval. Mide 64 x 55 x 3 milímetros.
23. Tapón de cerámica lisa, para frasco. Medieval. Mide 80 x 20 milímetros.
24. Fragmento de fíbula en bronce. Posthallstática. Mide 50 x 20 x 2 milímetros.
25. Broche de cinturón en bronce. Visigodo. Mide 40 x 31 x 4 milímetros.
26. Botón de latón, adornado con estrella. Medieval. Mide diámetro, 18 x 1 milímetros.
27. Fragmento de lucerna muy adornado. Romano. Mide 25 x 32 x 3 milímetros.
28. Broche de cinturón en bronce, enrejado. Visigodo. Mide 100 x 44 x 5 milímetros.
29. Punta de flecha de hierro. Romana. Mide 77 x 25 x 2 milímetros.
30. Punta de lanza de hierro. Romana. Mide 110 x 30 x 17 milímetros.
31. Siete cabujones de vidrio y otras materias. Romanas del siglo IV.

BASILIO OSABA Y RUIZ DE ERENCHUN

(1) Chronicon: 573,5 y 574,2.

(2) Historia de España. Menéndez Pidal, tomo III, pág. 107.

(3) Archivo Español de Arqueología, tomo XX, pág. 167.

(4) Corpus Inscriptionum Hispaniae Latinarum.

(5) Bol. Com. Mon. de Lugo I, n.º 4, año 1942.

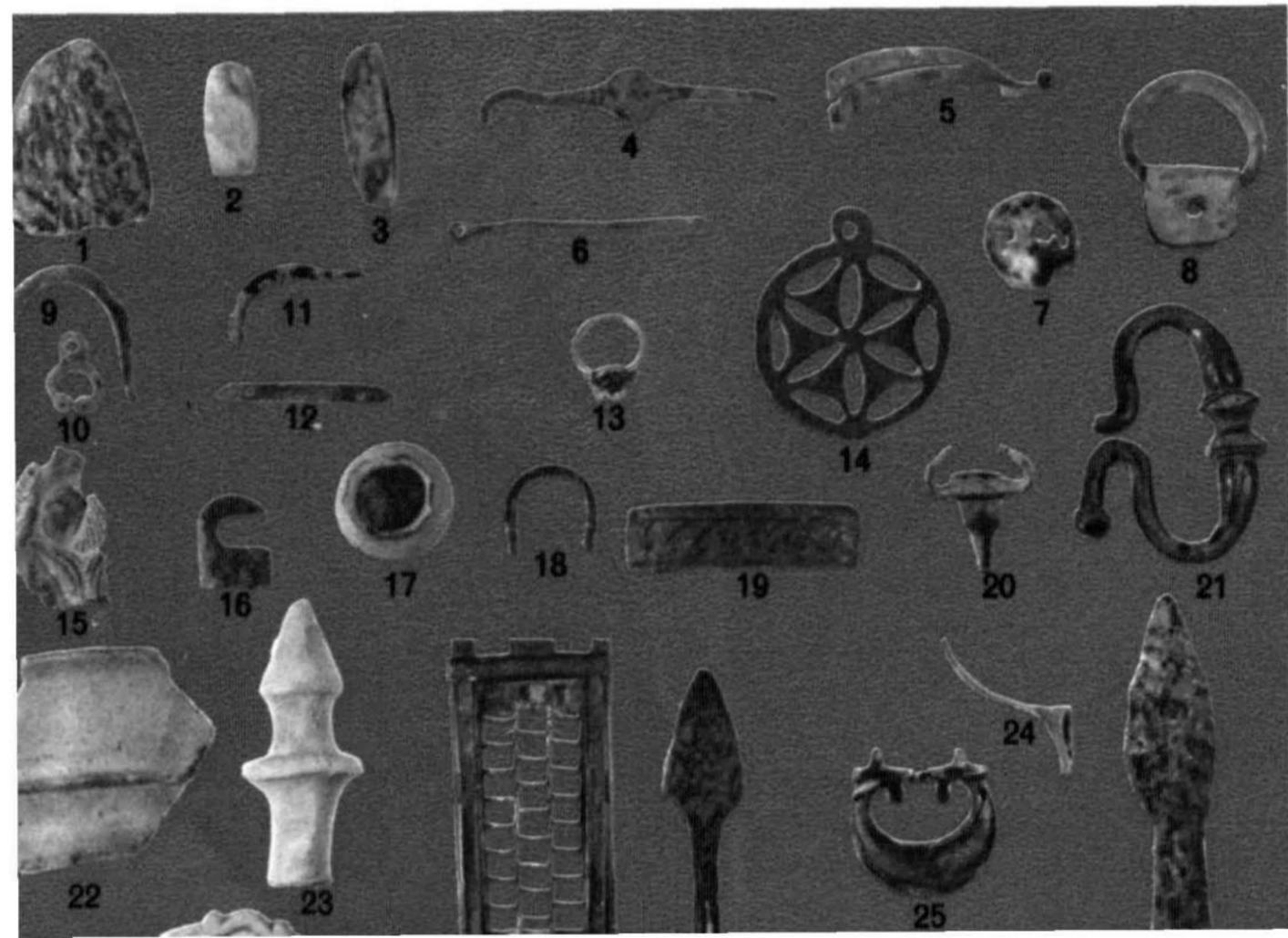
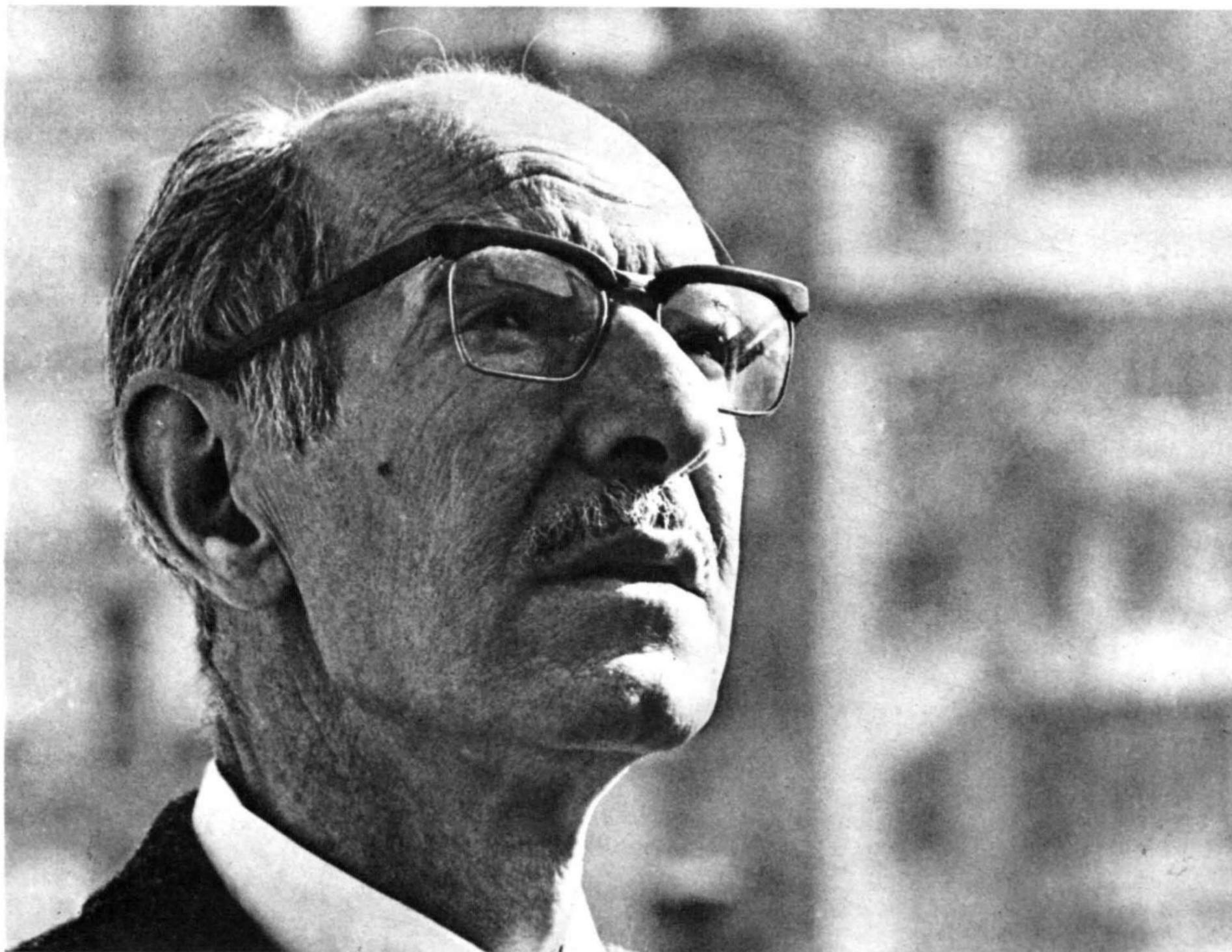


FOTO CLUS

Objetos recogidos en Peña de Amaya y sus alrededores, reducidos a un tercio de su tamaño.



MARTINEZ PARRA

GERARDO GOMBAU Y SUS NUEVAS OBRAS

Gerardo Gombau es uno de los compositores más prestigiosos con que cuenta España en la actualidad. Perteneciente a la generación «senior» de los compositores en activo, su carrera musical jalona toda la historia reciente de nuestra música, arrancando de las últimas derivaciones del nacionalismo para llegar en una coherente evolución hasta la misma aleatoriedad. Gombau es probablemente el compositor de su promoción más apreciado por las últimas generaciones de compositores, pero además es el único de ella que ha podido influir sobre éstas no sólo a través de su magisterio en el Conservatorio de Madrid, sino también con sus obras y con su participación directa en la vida musical. En este momento, Gerardo Gombau se encuentra trabajando en un encargo realizado por la Orquesta Nacional con motivo del bicentenario de Beethoven. Tanto el motivo como el hecho de que es la primera vez en su historia que la

Orquesta encarga directamente una obra, traen a la actualidad la actividad compositiva del autor salmantino.

—Esta obra es una breve composición para instrumentos de metal y percusión tomando como base temas beethovenianos. Tanto el conjunto instrumental como la temática son un pie forzado del encargo, y en este sentido me he esforzado en no perder de vista ni el motivo del encargo ni el público al que va dirigido. La obra, pues, la planteo dentro de una tonalidad ensanchada utilizando diversos temas beethovenianos en breves intervenciones, salvo una más elaborada del trío del scherzo de la «Tercera sinfonía». La percusión emplea dos juegos de timbales, no con intención expresiva, tipo Berlioz, sino como una conquista de forma espacial. La forma es casi

la de una «sinfonía en cinco minutos», ya que en la pieza pueden apreciarse pasajes que van del primer tiempo bitemático al adagio, scherzo o finale, todo ello en un solo aliento, por supuesto. Mi intención ha sido no traicionar a Beethoven, pero tampoco traicionar a Gombau.

Tanto por la estructura como por la propia estilística de la obra, Gombau parece decidido a realizar cuidadosamente el encargo, no sólo como ideación musical, sino en atención a sus posibles repercusiones.

—Se trata del primer encargo que la Orquesta Nacional hace y ello es muy importante no sólo para mí, sino para los compositores españoles en general. Ahora defiendiendo mi pabellón y el de los demás. No quiero hacer una obra radical para evitar una cómoda repulsa del público que animase a los organizadores a volver de nuevo a no hacer encargos con el pretexto del respeto debido al público o con el de que la música de los compositores españoles no interesa. Quiero hacer una obra que interese y demostrar que, si no se hacen encargos, no es porque los compositores españoles no tengan calidad, sino porque están menos amparados de lo que debieran por sus instituciones musicales.

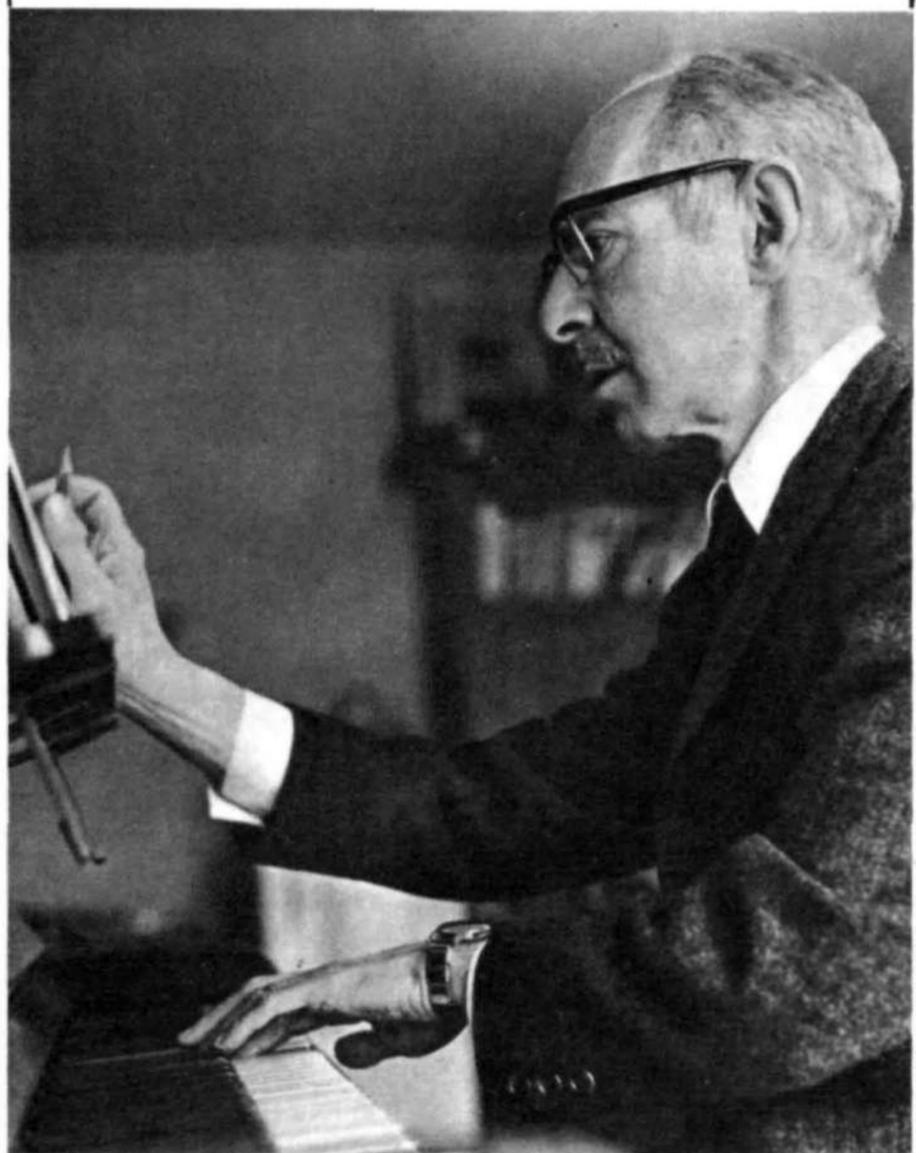
Gerardo Gombau es tajante en cuanto al problema de *los encargos a compositores nacionales, incluyendo en ellos a la Orquesta Nacional.*

—Los encargos son siempre necesarios y para una orquesta representan precisamente el nivel de su madurez. Cuando una orquesta es nuevo debe superar tres etapas. La primera es la de la propia orquesta en su formación; la segunda, la de su director titular como protagonista del acontecer musical, etapa que la Nacional ya alcanzó con Argenta y Frühbeck de Burgos; la tercera etapa es la de los directores invitados y solistas internacionales, y esta es la que la Nacional intenta ahora superar en busca de una cuarta, que es la de madurez, esto es, la proyección hacia el futuro a través de los compositores y las nuevas obras. Los directores y solistas son necesarios, pero se gastan y superan; sólo los compositores no pueden gastarse, porque la Historia de la Música es esencialmente la de la composición musical.

Pero la actividad próxima de Gombau no se limita a esta obra en el campo de la composición. Recientemente ha dado cima a otra obra orquestal.

—La obra es «Grupos tímbricos», compuesta por encargo de la Radiotelevisión Española y recién entregada a ésta. Espero que la Orquesta Sinfónica de la Radiotelevisión Española la incluya en sus programas de esta temporada. Aquí he compuesto más libremente, sin renunciar a nada, nuevo o viejo, con tal que cuajara en la idea de la obra. Es una composición muy cuidada en su tímbrica y dinámica, y también en otros aspectos. Se iba a llamar «Improvisación», pero su esmerada elaboración no correspondería al título. He procurado que su escritura sea asequible para la orquesta y el director sin necesidad de renunciar a mi propia expresión. La obra es un homenaje a Guillaume de Machault, cuyos conceptos de isorritmia e isomelia glosó de alguna manera.

Con la obra, aún sin título, de la Orquesta Nacional y «Grupos tímbricos», Gombau prepara una excelente campaña en el campo orquestal. Sin embargo, su actividad



MARTINEZ PARRA

compositiva, muy rica en los últimos tiempos, prepara también acontecimientos en el terreno de la música de cámara.

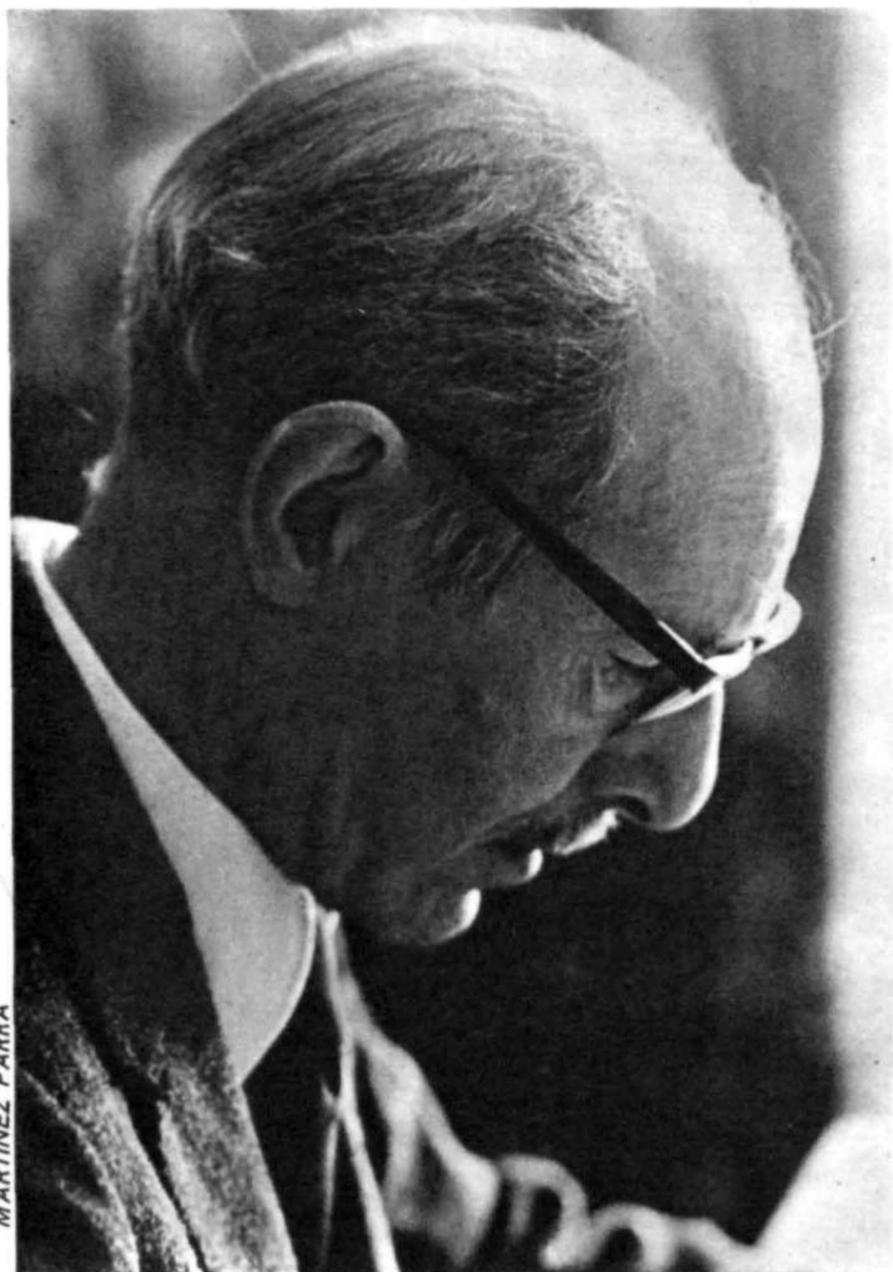
—Con las obras orquestales, el número de mis composiciones previsto para la temporada que se acerca alcanza el número de seis. Me refiero, naturalmente, a seis nuevas obras, lo que es un número muy considerable. Las cuatro restantes son una canción para canto y piano, con destino al Homenaje a Bécquer que planea el Ateneo de Madrid; una composición para piano escrita con fines tanto didácticos como creativos, ya que está compuesta para los alumnos de Gloria Bertolá. También participo, junto con otros autores, en una composición colectiva en homenaje al flautista Vicente Sempere. Por último, estoy en estos momentos escribiendo mi segundo quinteto de viento (el primero es «Texturas y estructuras») con destino al Quinteto Koan.

Con todas estas obras, la participación de Gombau en la próxima temporada musical será de primera importancia, sobre todo en un terreno, el de las nuevas tendencias, al que es casi el único compositor de su generación que se ha acercado.

—Las razones de este hecho son complejas. Hay que comprender que cuando un compositor llega a un «modus vivendi» estilístico, piensa que es para toda la vida y le es difícil cambiar. Se necesita mucha humildad para reconocer que, al aparecer un nuevo modo de pensar la música, sea bueno o no, la verdad es que no sabemos nada de eso y hay que ponerse a aprenderlo quizá de otros más jóvenes. Esto no es fácil para un consagrado, pero hay que comprender que en nuestro mundo todo cambia muy de prisa. Cuando yo nací no existía el avión y luego se ha desarrollado. Es más práctico usar el avión y aprender a usarlo que negar su utilidad «a priori». Pero esto ha ocurrido y ocurrirá siempre, y a los que hoy son de vanguardia también les pasará. Por eso creo que si hay que mirar atrás ha de ser marchando hacia adelante.

Este rápido acontecer musical también ha afectado a la enseñanza de la música. Gombau, que es titular de la cátedra de acompañamiento del Conservatorio de Madrid y se ha encargado también de la de composición de ocasiones, es consciente de este fenómeno.

—La enseñanza profesional de la música tiene graves problemas, pero éstos no son muy distintos de los de la enseñanza en general. En el caso de la música había un grave problema de nivel cultural. No sé si la actual exigencia del Bachillerato, dado que no hay una rama específica de Bachillerato artístico, es una buena solución o no. En todo caso es un intento. Tampoco estaría de más que los músicos españoles tuvieran una formación en idiomas modernos; que se creara en el Conservatorio un gabinete electrónico y muchas más cosas. Lo del gabinete electrónico me parece fundamental y no sólo porque hoy se compone música electrónica, sino porque la música y la electrónica están relacionadas con radio, disco y televisión, salidas lógicas para un músico, pero de cuyas técnicas no recibe la más mínima formación. Otro problema urgente de la enseñanza musical es el de arbitrar el medio de que el músico al final de sus estudios encuentre una canalización para su promoción profesional. Y sobre todo que los compositores e intérpretes reciban una ayuda constante, racional y planificada de cara al extran-



MARTINEZ PARRA

jero, capitulo en el que estamos plenamente desamparados.

Gombau ha esbozado a grandes rasgos algunos de los problemas de la enseñanza musical. También es consciente del divorcio progresivo entre enseñanza y práctica activa de la música.

—Hace unos años, el Conservatorio contaba entre sus profesores a los compositores e intérpretes más renombrados en activo. Nombres como los de Turina, Conrado del Campo, Julio Gómez o Cubiles no son más que un ejemplo. Hoy se está desligando un poco la profesión de la pedagogía, si bien también hay en el cuadro de catedráticos artistas en activo, tales como Antón, Carra y otros. Este divorcio, sin embargo, es una consecuencia de otro más grave, y es que en los tiempos de Chapí o Bretón, por ejemplo, éstos eran los músicos en activo y los profesores del Conservatorio, pero además eran los responsables de la vida musical en general. Hoy hay un divorcio entre el cargo oficial y la vida musical activa. Para evitarlo hace falta urgentemente una coordinación entre instituciones como el Conservatorio, la Comisaría de la Música, la Orquesta Nacional, etcétera, para evitar el actual funcionamiento de capillas fragmentadas y aisladas. También hace falta acercar la música a la Universidad, sin que esto quiera decir que hay que enseñarles solfeo a los universitarios. Y fuera de lo estrictamente oficial hace falta una mayor participación de los músicos en temas tan vitales como son radio, Sociedades de Autores, televisión y Sindicatos, ya que, con respecto a este último punto, la cuestión social del músico, singularmente del compositor y el solista, no está resuelta. También creo imprescindible que todas las escuelas artísticas tengan una coordinación general y un amplio contacto mutuo: así el Conservatorio ha de estar en íntima conexión con la Escuela de Arte Dramático, Escuela de Bellas Artes, Escuela de Cinematografía y hasta, si apuramos el tema, con la Escuela de Periodismo y la de Radiotelevisión. Sólo así conseguiremos, de una parte, un arte español homogéneo, sin compartimentos estancos que lo ignoran todo de los demás, y una información que tenga para la música un nivel superior al insuficiente de hoy.

La visión de Gombau es realista y llena de interés por el futuro. Los problemas quedan esbozados.

—Las soluciones también están esbozadas. Ahora hay un problema de buena voluntad. Sé que para llevar a cabo un programa ambicioso que por fin otorgue a la música el interés que merece se topará con intereses y amores propios. Ahí está el quid de la cuestión. Pero no olvidemos que lo importante en todo esto, lo que a mí al menos más me importa, es el hombre.

Y Gerardo Gombau remacha sus declaraciones aportando su opinión a un espinoso problema: el de la ópera.

—Que la capital de la nación necesita un teatro lírico —el término ópera me parece trasnochado y estrecho— me parece fuera de toda duda. Pero al acometerlo hay que mirar hacia adelante y no hacia atrás. Quizá la solución fuera la francesa de la existencia de dos teatros líricos, uno dedicado al género nacional y el repertorio, y otro de más vuelos que permitiera el avance del teatro musical acorde con los tiempos que van viniendo.

TOMAS MARCO

ARCADIO BLASCO:

UN MENSAJE EN TERRACOTA

ARCADIO Blasco es un artista interesante en estos momentos en una doble vertiente: la doble vertiente de sus inquietudes, de sus reflexiones en torno a su propio quehacer personal y a la situación del artista en la sociedad actual. Quizá descubramos finalmente que las dos, sin perder del todo su entidad separada, se unen en algún punto del motor que mueve la razón de ser de este pintor.

Le hemos visitado a su regreso de Venecia, donde ha participado en la XXXV Bienal de Arte representando a España con una serie de obras de gran formato, pertenecientes a su última etapa de... ¿pintor, diríamos? No. ¿Ceramista? Así, a secas, tampoco. ¿Cómo define el autor sus obras de esta etapa?

—Yo a estas obras de lo que considero mi «penúltima etapa» las llamaría algo así como «arquitectura para poca gente». Las obras inmediatamente anteriores, las que corresponden a la exposición del año pasado en Barcelona, las llamaba, como recordarás, «objetos-ideas en terracota». Se centraban todas ellas en el tema de la **espiral**, mientras que en las de Venecia ya ha aparecido el **laberinto**, algo así como la espiral que se ha cerrado sobre el espectador hasta envolverlo. Sí, las llamaría «arquitectura para poca gente», aludiendo con este adjetivo «poca» a la cabida, a la ocupación del objeto.

El **laberinto**, la **espiral**, dos ideas centrales, dos símbolos, que, desde hace unos años y en progresión evolutiva, marcan el quehacer de Arcadio Blasco, quien, de ser un experimentador de la materia plástica, ha pasado a convertirse, sin dejar sus preocupaciones técnicas ni un milímetro de lado, a convertirse, digo, en un pintor metafísico. Pero empecemos por el principio.

ITINERARIO EN BUSCA DE UNA EXPRESION

Seguramente hay una etapa en la formación de Arcadio Blasco que coincidirá, más o menos, con la de tantos mu-

chachos que van para «algo», que se interrogan más o menos conscientemente sobre el mundo en torno, sobre el porqué de las cosas, y sienten deseos incontenibles de expresar de alguna manera la inquietud que les produce la poca claridad de las respuestas. Pero, naturalmente, como en todo muchacho que llega a «algo», en la biografía de Blasco hay una serie de elementos que —aunque algunos puedan ser compartidos o coincidentes— se ofrecen como personalizados y, por lo mismo, determinantes.

Nace frente al Mediterráneo (en Mutxamel). Hijo de artesanos. Nieto de labradores. Muy niño, entra de cabeza en el mundo del arte y a través del más espiritual de todos: la música. Adquiere una sólida formación en ella, que le lleva a ganar la plaza de organista en el Seminario Diocesano de Orihuela, donde cursa estudios sacerdotales, cuando aún no ha cumplido los quince años. Y esos estudios mismos, que si no le llevaron a la meta hacia la cual apuntaban, no puede cabernos duda de que constituyeron la base de una formación intelectual sólida.

Es quizá esta formación la que le lleva, una vez elegido el camino de la pintura, por la que desde siempre se sintió atraído, a no conformarse con ser simplemente pintor, en el sentido de echar a andar con sólo los bagajes de unas disposiciones naturales. Se prepara concienzudamente. Estudios en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando, que simultanea con la asistencia al Círculo de Bellas Artes y el taller de Vázquez Díaz, para dar clases de pintura mural. Profesorado en la Escuela de San Carlos de Valencia.

Ya es pintor titulado. Sus cuadros de esta época reflejan una preocupación por el cubismo. Pero él sabe que ésta no es todavía su meta. Hay una meca del arte: Italia. Y Arcadio marcha a Roma.

—En Italia sufrí el choque que supone conocer de cerca no sólo a los grandes maestros de la historia del arte, sino también a los más avanzados de la pintura viva.

Reside algún tiempo en la Academia de España. Entra en contacto con el mundo de los volúmenes de Henry Moore. Como antes le han preocupado la línea y el plano, le preocupa ahora la materia pictórica. Lleva a cabo sus primeras incursiones en los dominios de la abstracción. Experimenta las técnicas más diversas: cerámica, estampación sobre tela, mosaicos, vitrales, esmaltes... Visita los museos, las galerías. Se empapa de lo antiguo y de lo nuevo, y cuando ya Roma le ha enseñado todo cuanto le tenía que enseñar, inicia un recorrido en «auto-stop» a través de toda Italia y el Sur de Francia, deteniéndose en los puntos claves del itinerario.

De nuevo en España, sus búsquedas, sus descubrimientos parecen producir un efecto contraproducente.

—A mi regreso, el peso de los conocimientos adquiridos con excesiva rapidez me hacen sufrir mi primera crisis como pintor.

Arcadio Blasco duda. No es la primera vez ni probablemente será la última. En cierta ocasión nos dijo: «La duda es, realmente, mi único hallazgo positivo». Ni soñar con pintar en un momento semejante. Pero tampoco en estarse quieto. La vocación y la inquietud persisten; pero, ¿por dónde volcarlas, si los pinceles se caen de las manos, si la blancura del lienzo aterra?

—Mi imperiosa necesidad de trabajo manual la refugié en la cerámica. Colaboré con los alfareros de Cuenca, de Triana, de Agost, intercambiando con ellos enseñanzas y conceptos.

Por necesidades económicas se dedica a la enseñanza, pero termina apasionándose por la pedagogía. Funda una galería de arte. Y empieza a colaborar con arquitectos, formando equipo con otros artistas. Realiza numerosos murales de cerámica, vitrales, mosaicos, bajo relieves...

Es la época en que yo le conozco. Arcadio es un pintor que no pinta. Es hombre de empuje. No para. Pero a su conversación aflora muchas veces la justificación. Señal de que lleva el problema dentro. Defiende la artesanía. Habla de los artistas del Renacimiento, que eran grandes artesanos, trabajadores, casi albañiles de la materia plástica. Y como estribillo, una vez y otra vez: «Tengo que librarme de algún trabajo y volver a la pintura». «Pronto voy a empezar a pintar de nuevo». «Voy a ver si preparo una exposición». Recuerdo haber oído decir muchas veces a Arcadio Blasco, como explicación de la preferencia que mostraban los arquitectos por sus realizaciones y las de otros compañeros suyos: «Es que nosotros somos pintores».

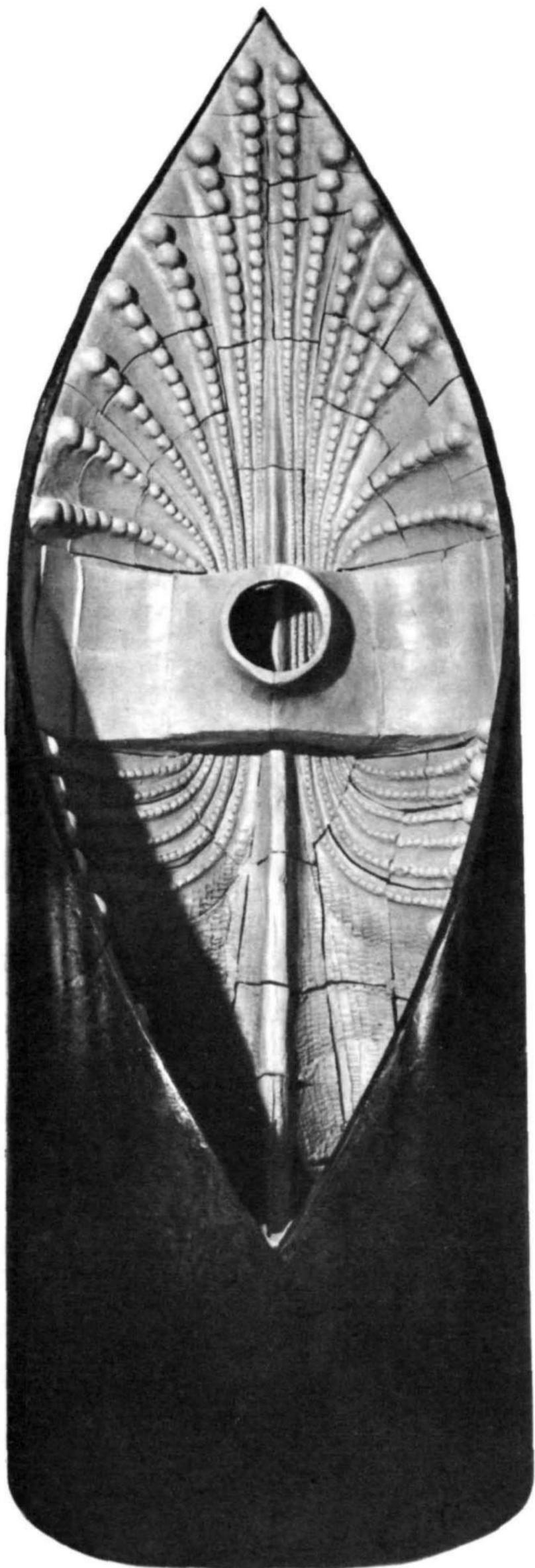
En efecto, él es pintor. Su alejamiento de esos atributos tradicionales que son el caballete, la paleta, los pinceles y

los tubos de óleo parecen indicar otra cosa. Pero la historia de la pintura moderna ha demostrado que estos atributos no son los únicos. Rivera, Millares, por citar sólo ejemplos españoles, son pintores, nadie lo pone en duda, y no los usan. Tampoco Arcadio Blasco los usará en adelante.

El parón de cinco años ha sido sólo aparente. La crisis no ha producido el aniquilamiento, sino un crecimiento interior que, a la larga, va a dar sus frutos. El continuo contacto con la cerámica, de un pintor que no ha dejado un solo instante de serlo, le lleva nada menos que a descubrir su medio de expresión propio.

LOS CUADROS CERAMICOS

Sala del Prado del Ateneo de Madrid. Noviembre de 1959. El resultado de la experiencia de Arcadio Blasco, cuajada



AGUSTÍN RICO

en las piezas que presenta como «cuadros cerámicos», puede resumirse como él lo ha hecho: «Incorporación de las posibilidades técnicas de la cerámica como materia plástica con entidad propia».

Eso era, efectivamente. Con ocasión de su retorno, escribimos nosotros en nuestra crítica publicada en el número 184 de «La Estafeta Literaria»:

«Por algunos ha sido llamado el arte de nuestros días arte experimental. Un sentido de conquista, de búsqueda de lo desconocido, impulsa, en verdad, el arte, desde los tiempos del impresionismo.

»No es afán de originalidad, como pudiera creerse —al menos, no lo es con valor característico, pues ésta también es nota del romanticismo. Es un buceamiento por el seno de los valores plásticos estrictos, un deseo de exprimir, de extraer todas sus posibilidades.

»Dentro de ésta, que es característica, como decimos, de todo el arte moderno, se da en las manifestaciones de los últimos años una preferencia por la materia y la textura. Materia y textura que, en el terreno de lo experimental, son a este arte lo que al impresionismo fue la luz, al fauvismo el color, al expresionismo la expresión y al cubismo la estructuración formal. Aunque después de hablar de búsqueda y sin la menor intención de retractarnos de ello, nos acordamos de aquella frase de Picasso: "Yo no busco, encuentro", y reparamos en su honda exactitud. Casi todos los grandes inventos han sido en su primera etapa grandes descubrimientos.

»Arcadio Blasco, expositor en la sala del Prado del Ateneo de Madrid, es un pintor ya hecho que, por circunstancias, si no casuales, tampoco esenciales, se dedicaba desde hace años a la cerámica. Hay una etapa en su carrera en la que, sintiéndose en espíritu pintor —pintor de pincel y pasta de tubo—, se dedica a trabajos cerámicos de menor cuantía. Y he aquí que un día, en medio de este quehacer, se enciende la chispa de una posibilidad, que ilumina el inicio de un camino. Y así principia la experimentación, que tiene por resultado estas obras que hoy se exhiben en el Ateneo. El pintor, no el ceramista, ha descubierto una materia para sus cuadros. Y la emplea, con la pericia alcanzada en su oficio de ceramista, pero actuando en pintor.

»Con todo ello venimos a afirmar que las obras que comentamos son entidades artísticas —pictóricas— independientes. "Cuadros cerámicos" las llama su autor. Cuadros que no han sido previamente otra cosa —óleo, acuarela, dibujo—, que no podrían ser otra cosa; sólo lo que son, puesto que así fueron concebidos.

»Líneas, colores, manchas, todo juega en estas obras en función de la materia empleada. También la expresión. Y en este terreno nos parece que el descubrimiento de Arcadio Blasco es más afortunado que otros que en el mundo de la pintura han sido. Elevar un tan noble oficio como la cerámica a la categoría de primerísima arte, de arte bella, no es pequeña cosa. No es la suya labor de artesano, ni sus piezas son obras secundarias, filiales de la arquitectura o la decoración. Son, repetimos, obras de arte independientes que en sí mismas valen y por sí mismas se justifican.

»Una fina sensibilidad, un adecuado sentido del color, de la compensación de masas, que el pintor Arcadio Blasco posee en alto grado, hacen que su descubrimiento no haya caído en el vacío».

AL LABERINTO A TRAVES DE LA ESPIRAL

Dotada ya de un medio de expresión propio, la pintura de Arcadio Blasco, sin dejar de ahondar en su propia problemática formal, inicia un derrotero hacia profundidades contenutistas. En la gran exposición de la Sala de la Dirección General de Bellas Artes aparecen, junto a los «cuadros cerámicos» que parecen haber alcanzado ya su límite, unos dibujos que no sólo marcan el tránsito del aformalismo textural de aquéllos a una geometrización ordenadora, sino que también muestran, dentro de ésta, el predominio creciente de una cierta figura: la espiral. Su exposición siguiente, en la Galería El Bosco, presenta, bajo el título general de **Desarrollo 66**, una serie de óleos, herederos directos de los dichos dibujos, que constituyen verdaderamente el desarrollo de aquella idea base. Y resulta curioso: el pintor cerámico hace una pausa en su camino y solicita el auxilio del pintor, del pincel, del lápiz, de la pluma para ordenar sus materiales expresivos antes de acometer la fusión de la nueva forma con la nueva materia.

¿Qué es primero? ¿El descubrimiento de esa figura como plenitud formal de una búsqueda estética o el significado simbólico de que ha de verse penetrada más tarde, cuando la espiral desemboque en un laberinto? Es difícil determinar. También ha podido darse una simultaneidad. Para el propio artista, al definir esta etapa de su quehacer, se trata de una «investigación dentro del paralelismo posible entre el orden estético y las leyes biológico-cósmicas».

—En efecto —nos hace notar cuando comentamos este punto—, la espiral es una constante en el universo: las galaxias, las huellas dactilares, el caracol, los movimientos geológicos, las ondas sonoras...

Estas, para muchos —incluso bien dispuestos— espectadores del arte actual, pueden parecer «historias». Y es posible que, hasta cierto punto, lo sean. Aun así, no lo son de una forma gratuita. En este afán de trascendentalización del arte contemporáneo, exhibido, aún de forma agresiva, por críticos y artistas, es posible que juegue su papel el instinto de defensa ante esa realidad pavorosa, tan inteligentemente señalada por Edgar Wind, del puesto marginal que ha llegado a ocupar el arte en nuestro tiempo. Para Ucello, su **Batalla** quizá no fuera más que un cuadro histórico. Pero no por ello las leyes que regían su estructura estaban más lejos ni en menor paralelismo de las leyes biológico-cósmicas. Todo es cuestión de perspectivas y del idioma que acepten hablar los interlocutores de delante y de detrás de la obra. Lo que sí es cierto es que Ucello no tuvo demasiada necesidad de hacerlo notar.

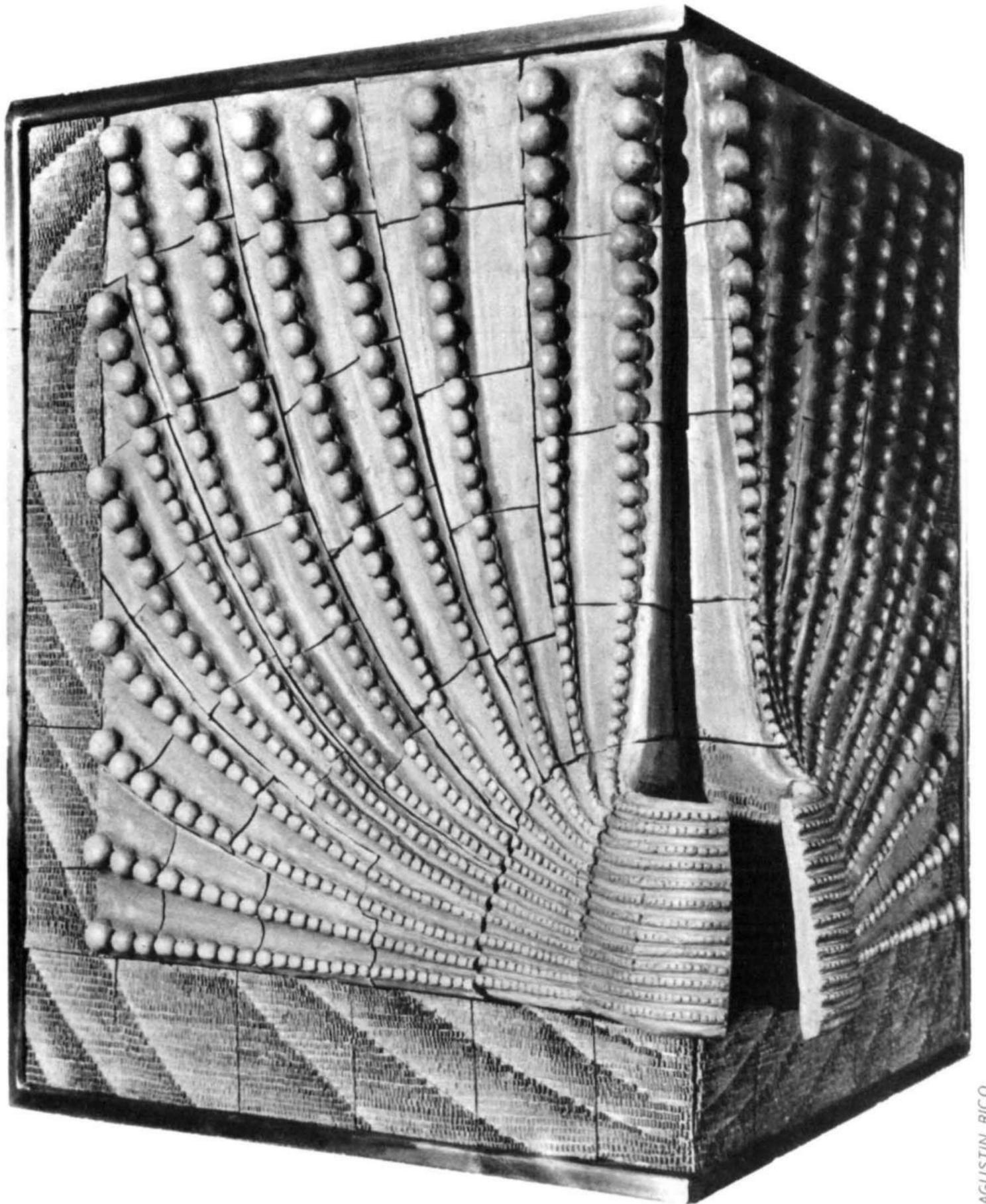
Un crítico tan inteligente como Alberto del Castillo no aceptaba, por ejemplo, el diálogo en los términos en que Blasco lo planteaba: «Dos aspectos distintos hay en su obra —escribía—. Uno es el fondo ético que el autor quiere darle, relacionado con el Génesis, con la Creación que se impuso al caos y originó la vida. **Nosotros no le seguimos por este sendero.** Otro es la plástica cinética en la que su producción se inserta, tanto más estimable cuanto más finos y delicados son los alvéolos y las membranas de su dinámico geometrismo, dispuesto en líneas ondulantes, ondas, círculos o espirales. En este sentido, Blasco es un innovador».

Por otra parte, es evidente que el arte, sin abandonar —que no es posible que lo haga— su carga instintiva, irracional, tiende más por momentos a reclamar las cadenas de una racionalización, al compás tal vez del carácter científico dominante de nuestra cultura. Y el camino de lograrlo es el de la intelectualización. A lo mejor donde sí cuesta de veras encontrar un paralelismo es entre la teoría y la práctica de los artistas particulares, pero la intencionalidad late en el fondo y tiene sin duda fuerza operante.

Sin pretender nosotros decidir sobre la prelación de la idea o su significado, lo que sí verificamos como cierto es que, en una segunda exposición de óleos, la del Ateneo en 1967, a las estrictas espirales del **Desarrollo** les ha entrado, por los cuatro costados, una especie de viento huracanado que las agita como a los corpúsculos de un rayo de sol. Ya no es tan segura la búsqueda de un centro.

Un paso más —la exposición de la Sala Ten de Barcelona, en 1969— y las figuras geométricas, aun estando presentes, ya no mantienen la seguridad que se diría secuela de su

Equilibrio.



AGUSTIN RICO

carácter científico y, como tal, inmutable. El centro no existe o, si existe, permanece oculto. Entre él y la pupila del pintor se interpone el laberinto. Para expresarlo, el artista acude de nuevo a la tierra cocida y coloreada al fuego, que le ofrece las posibilidades de su tercera dimensión.

Siguen existiendo los dos aspectos de que hablaba Alberto del Castillo. En uno de ellos podemos limitarnos a ver la bella textura; los temas formales que parecen inspirados, como señalara Juan Gisch, en la temática del mejor modernismo; el barroquismo mediterráneo del autor;

la ordenación de líneas y masas en estructuraciones que asombran y conmueven por lo que suponen de nueva domesticación de una materia antigua. Nos habla a la estimativa y podría bastarnos. Pero con el otro, porque el autor lo quiere, también nos vemos obligados a enfrentarnos. Y vemos que sí, que esas enormes bocas de los «objetos-ideas» de Arcadio Blasco, esas ventanas, esos torbellinos, pueden quizá conducir a una interpretación. ¿Que es simplemente poética o surreal y que para todos no es la misma?... bueno. Pero es posible.

¿Cuál es la del propio Blasco?

—El mundo, para mí, es como un gran laberinto al que no le veo las salidas, si es que las tiene. Y al hablar del mundo me refiero a las civilizaciones y, por supuesto, a la sociedad. La civilización actual, por otra parte, parece que ha decidido cerrar todas las salidas posibles del laberinto, tanto las verdaderas como las falsas. A mi juicio, todavía hay un cierto número de artistas que quieren, que queremos introducirnos a cualquier precio en todas las hendiduras que puedan conducir a una posible salida. Pienso que cada orificio descubierto y explotado suscitará una nueva lapidación del artista por parte de la sociedad. Pero el arte debe seguir, y sigue, buscando esa salida que forzosamente debe existir... En fin, me pones en un verdadero aprieto pidiéndome esta interpretación. Sobre todos estos supuestos, digamos ideológicos, yo trabajo. Y el resultado son mis obras. Pero quizá no me sea posible expresar con las palabras exactas lo que digo con las formas y las materias plásticas, pues la palabra no es mi medio de expresión.

EL ARTISTA EN LA SOCIEDAD ACTUAL

Con lo anterior hemos llegado al momento actual de la trayectoria de Arcadio Blasco. ¿Qué va a hacer ahora? Preguntamos al pintor por sus preocupaciones actuales y nos encontramos entonces con la otra gama de sus preocupaciones. Hemos llegado, efectivamente, a la cima —al menos, por ahora— de sus búsquedas plásticas y nos deslizamos por la otra vertiente. Esa otra vertiente por la que decíamos al principio que también nos resultaba de interés este ciudadano.

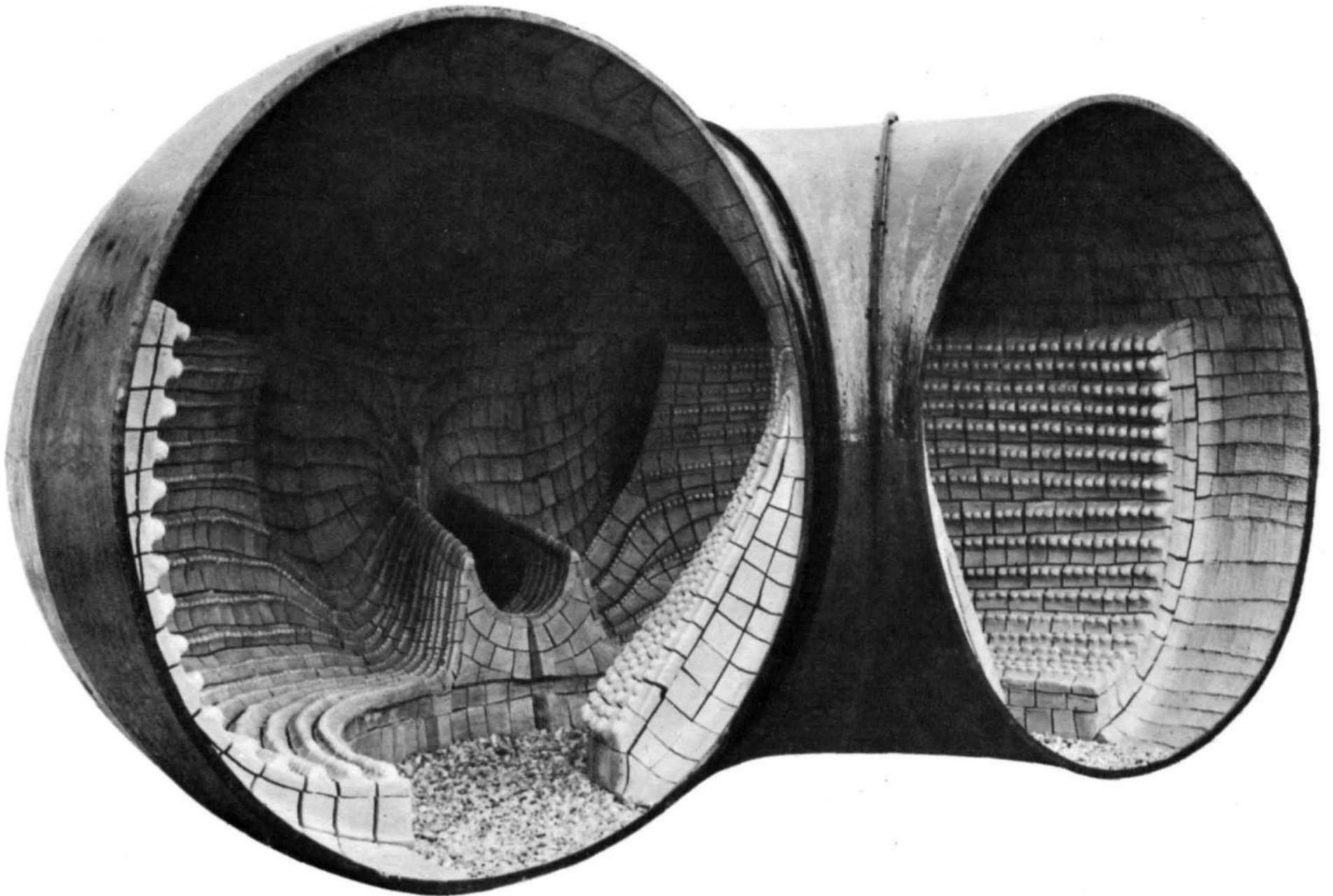
A Arcadio Blasco, más que su propio obra, le preocupa en estos momentos —doy fe de ello— la situación social del artista. Adopta casi aires de visionario hablando de ello.

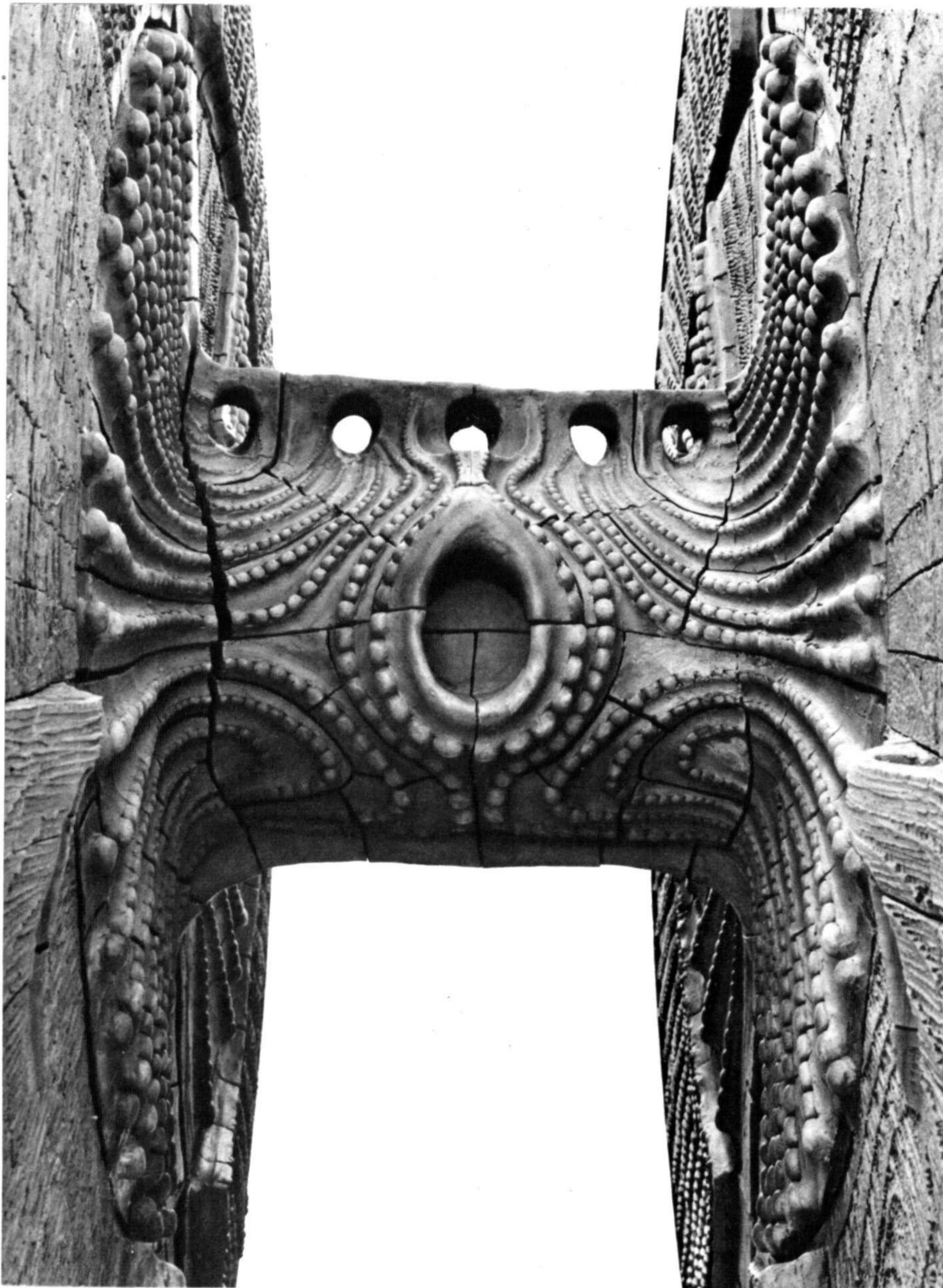
—El artista plástico —nos dice— ha estado durante siglos al servicio de una parte de la sociedad, la más poderosa económicamente, y ésta, prácticamente, ha condicionado su producción. Somos muchos —cada vez más— los que pensamos que es preciso acabar con esta situación, que ha sido posible, entre otras cosas, porque el pintor, el escultor, han sido hombres que se limitaban a pintar, a esculpir, sin querer saber nada más. Hoy día, no. Hoy día el artista plástico tiende a ser también un humanista. Lee, se preocupa por los problemas teóricos de su arte, por la cultura, por las directrices del pensamiento. Ello le ha llevado a tomar conciencia del papel de «clown» que la sociedad le había asignado, y a reaccionar contra ello.

—¿En qué sentido?

—Pues mira, un primer aspecto de esta reacción ha sido, indudablemente, la invención de formas plásticas agre-

Trayectoria espiritual de una turbina.





AGUSTIN RICO

sivas, inconformistas que, en cierta manera, obligaban a la sociedad a aceptarlas o a quedarse al margen. Pero ha ocurrido que la sociedad, gustando o no de ellas, ha terminado por aceptarlas y por convertirlas en objetos de consumo, de especulación. Por eso el artista, descontento del resultado de sus agresiones plásticas, pretende ahora manifestar su inconformismo, no ya como tal artista, sino como profesional de una actividad humana.

—¿Medios?

—La destrucción de los tinglados que la sociedad montó para «favorecer» y «promocionar» a los artistas y para «difundir» y «ensalzar» sus obras, pero sin contar jamás con los presuntos «favorecidos», «promocionados», etcétera. La sociedad, en suma, ha creado un mitología en torno al

artista en su propio beneficio. Y esto es lo que el artista no puede aceptar.

Interrumpimos el razonamiento del pintor: A la formación de esos tinglados, ¿no han contribuido en buena medida los propios artistas, dejándose mimar por los marchantes, aceptando mecenazgos o poniendo a sus obras —aun a aquellas de apariencia más inconformista— unos precios sólo asequibles a las clases económicamente fuertes?

—Es posible que sí. Y te puedo asegurar que el llevar adelante las nuevas ideas nos costará a muchos sacrificios personales, a los que estamos dispuestos con tal de emanciparnos de estas servidumbres de que te hablaba antes, caso que han conseguido otras actividades creadoras del hombre, como la medicina, la arquitectura, la investigación científica... Estas han podido liberarse de la tutela impuesta, del mecenazgo, quizá porque la sociedad las ha considerado lo que nunca ha considerado a la pintura y a la escultura, es decir, actividades prácticas, útiles al hombre.

—¿Qué pretendéis, pues?

—Pues nada más y nada menos que las cosas empiecen a ser de otra manera. Queremos que se nos escuche, si no como artistas, sí como profesionales, y participar en la configuración de nuestro destino como tales. Renunciamos a los mecenazgos, a las ayudas, a los «favores» que la sociedad nos dispensa, pues no queremos más que lo que merezcamos como fruto de nuestro trabajo. Pero queremos también tener oportunidad de defender estos frutos a base de tener una representatividad jurídica, una colegiación, algo... En fin, todas estas son cosas que están por estudiar y que quisiéramos estudiar de común acuerdo con la Dirección General de Bellas Artes, que es, de todos los organismos oficiales, aquel en que se encuadra verdaderamente nuestra actividad. En definitiva, se trata, sencillamente, de aportar nuestra opinión sobre nuestros propios problemas, que lógicamente, conocemos mejor que nadie. Y te puedo asegurar que los hay que sería interesante y provechoso solucionar. Por ejemplo, tengo entendido que España paga, en concepto de «royalties», por diseños de cubiertos, muebles, lámparas, telas, etcétera, quince mil millones de pesetas anuales. Pues bien, aquí hay artistas capaces de ahorrar esas cantidades, pero, para que funcionen en tal sentido, haría falta organizarse al respecto. Otra es la cuestión de la enseñanza, particularmente interesante en estos momentos en que se habla de incluir los estudios artísticos en la Universidad. Nosotros hemos pasado por las Escuelas de Bellas Artes; algunos hemos sido profesores también; es lógico que conozcamos los problemas de la enseñanza del arte; nuestra opinión, por tanto, tiene que interesar. Darla nos preocupa, porque de la enseñanza de hoy dependerá la culturización, en sentido artístico, de la sociedad de mañana, como también la formación de unos profesionales capaces de impartirla y de enseñar a hacer a los futuros profesionales cosas que, como te decía, hoy tenemos que importar.

Las ideas de Arcadio Blasco sobre la situación del artista en la sociedad actual, son interesantes, no cabe duda. Quedan ahí, sobre el tapete, unos problemas importantes; unas razones cuya seriedad avala no sólo la realidad, sino también la propia seriedad de la trayectoria, artística y profesional, personal de quien las expone.

M. GARCIA-VINO

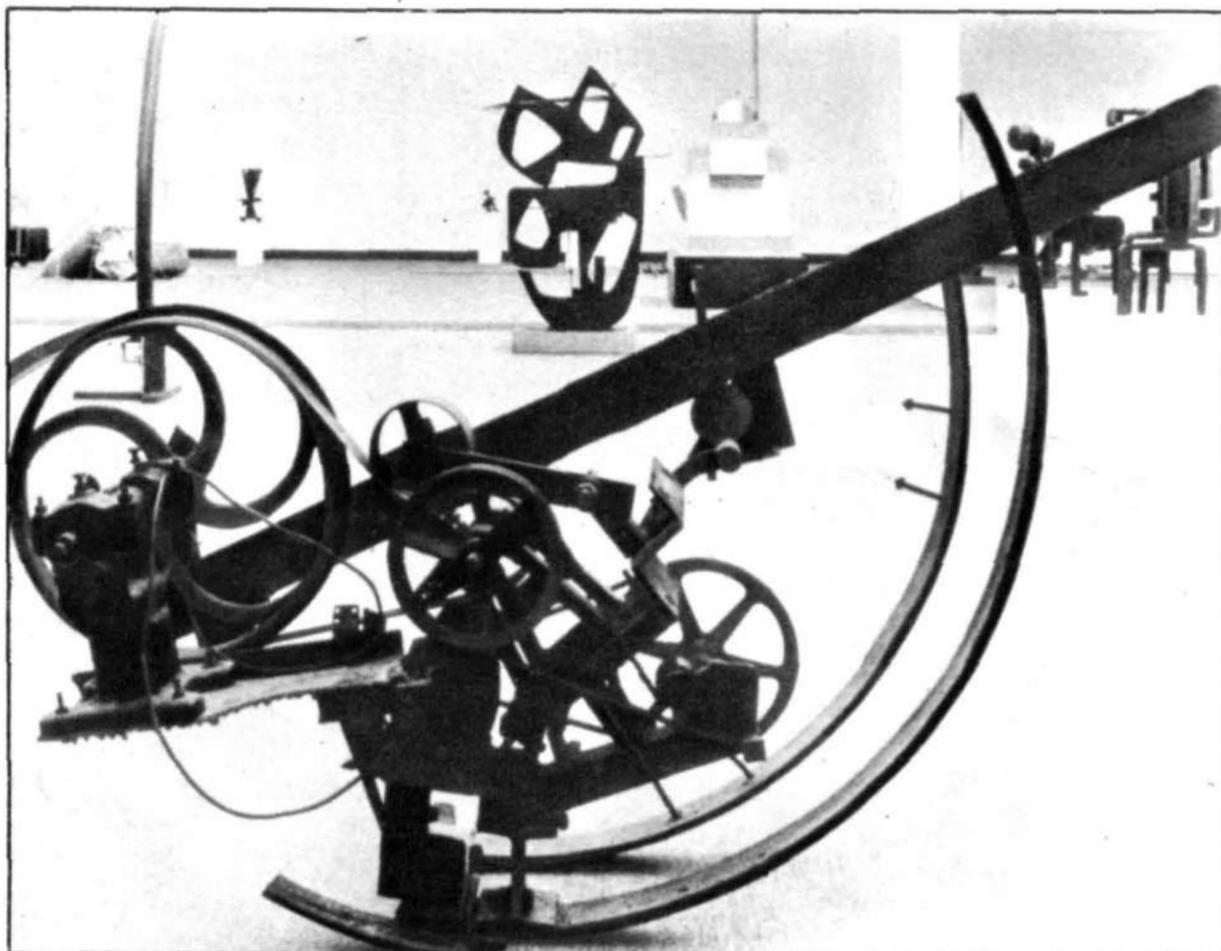
EXPOSICION MIRO EN MIAMI

En el Miami Center de la ciudad norteamericana de Miami, y bajo el patrocinio del Ministerio español de Información y Turismo, ha sido inaugurada la exposición-concurso internacional de dibujo Joan Miró, en la que participan 300 artistas de 27 países. La exposición ofrecida ahora en los Estados Unidos se celebra anualmente en Barcelona, y es esta la vez primera que se presenta en el extranjero después de clausurada en la capital catalana. La Oficina Española de Turismo en Miami ha contribuido ampliamente a la organización de este certamen, que ha sido acogido con gran interés por la crítica y que permanecerá abierto hasta fin de año.

DESCUBRIMIENTOS PERUANOS

En el corazón de la selva peruana, cerca de la frontera con Bolivia, se han descubierto restos arqueológicos de una ciudad muy semejante a la famosa Machu-Pichu. También se ha descubierto un camino, totalmente pavimentado con piedras labradas con dibujos, que conduce a la ciudadela.

Por otra parte, en la ciudad de La Arequipa, parece ser que han sido descubiertos doce lienzos, representando cada uno de los doce apóstoles y que, en principio, se atribuyen a Francisco de Zurbarán. El descubrimiento se ha hecho al preparar el nuevo museo de arte religioso, que próximamente será abierto al público en dicha población peruana.



NUEVA PLASTICA

La ciudad alemana de Stuttgart ha ofrecido, en los salones de la Asociación de Arte de Wurtemberg, las novedades de su exposición de esculturas de hierro y acero 1930-1970. La muestra ofrece un extraordinario interés artístico, con aportaciones de los españoles Julio González, Gargallo y Picasso. En el grabado que reproducimos se ve, en primer término, la «Báscula», del suizo Jean Tinguely, de tan airosa, móvil y sorprendente plasticidad. Al fondo, piezas de Berto Lardera, Detlef Birgfeld, etcétera.

ARTISTAS ESPAÑOLES EN NUEVA YORK

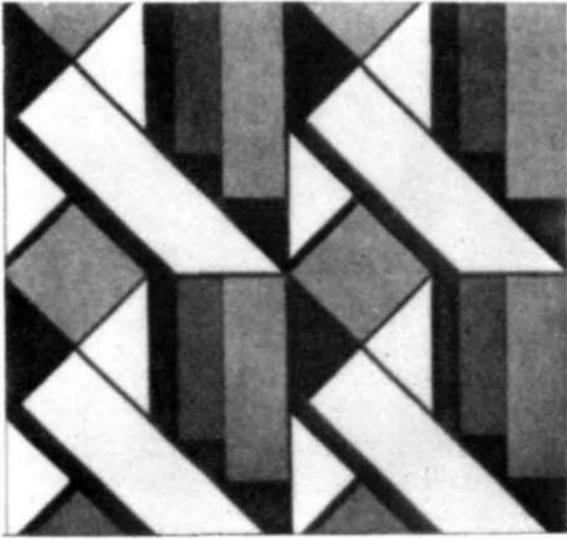
Con ocasión de las festividades colombianas, el arte español ha ocupado la atención expositiva de los neoyorquinos. En la Librería Hispánica, arropada por el voluminoso Rockefeller Center y la Quinta Avenida, más de una docena de artistas ha prestado sus obras en grabado, en varios materiales y técnicas. Serigrafía, litografía, aguafuerte y otros tipos de grabado ofrecieron una magnífica visión del actual momento del arte español. «Los artistas representados aquí —escribe Enrique García Herraiz en la presentación de la muestra— heredan las ricas tradiciones de los aguafortistas españoles, de las que José de Ribera, en el

siglo XVII, y Francisco de Goya, en el XIX, son probablemente los mejores ejemplos».

Junto a los maestros universales, Antonio Tapiés exhibió algunos de sus ejemplos de arte más significativos; Lucio Muñoz, sus grabados en madera policromada; Agustín Ubeda, sus litografías, y Ricardo Baroja, sus aguafuertes. Los demás artistas nuevos, representados en esta muestra, fueron José Alexanco, Gerardo Aparicio, Salvador Aulestía, Alejandro Gómez Marco, Antonio Lorenzo y Antonio Marcoida, más la aportación significativa de Antonio Suárez y Eduardo Vicente.

ARTE FOTOGRAFICO

En París va a instalarse una galería permanente de arte fotográfico, que será la primera existente en la capital francesa. Montarán esta galería dos importantes sociedades suizas, una casa editorial y una empresa de productos farmacéuticos. Hasta ahora, las ricas colecciones de fotografías de la Biblioteca Nacional de París y de otras instituciones nacionales se guardaban en archivos, de difícil acceso, por no haber tomado ningún museo francés la iniciativa de dedicar una sala a rama tan importante, de la que se ha hecho recientemente una exposición en los salones de la Biblioteca Nacional de Madrid.



Roy Lichtenstein. "Aceite y magma sobre lienzo en cuatro paneles".

ARTE VIVO DE LOS ESTADOS UNIDOS

La Fundación Maeght, de Saint-Paul-de-Vence (Francia), presenta actualmente una exposición dedicada al Arte Vivo de los Estados Unidos. Ciento diez pinturas y dibujos y casi medio centenar de esculturas han sido elegidas por el crítico Doré Ashton para esta muestra. La selección es, pues, un testimonio imparcial de la corriente artística contemporánea al otro lado del Atlántico. La exposición ofrece una panorámica de los modos artísticos que, desde el surrealismo al arte minimal, pasando por el «pop-art», expresionismo, abstracción y otras tantas tendencias, han marcado la vida artística norteamericana en los últimos tres años. Se exhiben así, aquí, los «agregados» de Joseph Cornell, las estructuras de madera de Luisa Nevelson, los campos de colores de los nuevos abstractos como Youngerman y Larry Zox, las «sillas transformables» de Lucas Samaras, las búsquedas gráficas de Sven Lukin, las obras «pop» de Rauschenberg, Jasper Johns, Roy Lichtenstein...

Entre los dibujos hay que citar los lápices de Marisol o de Will Insley, los «collages» de David Hare, etcétera. Con una notable preocupación de objetividad, esta exposición quiere destacar el actual y más vivo momento artístico en los Estados Unidos, que conoce en la hora presente un extraordinario período de gestación.

FERIA DE ARTE Y ANTIGÜEDADES

Se ha celebrado en Munich la XV Feria Alemana de Arte y Antigüedades. Esta exposición, que centró el interés de organismos culturales oficiales, museos de todo el país y coleccionistas particulares, exhibió alrededor de veinte mil objetos, cuyo valor aproximado era de unos seiscientos millones de pesetas. Los precios de los objetos de arte de la Feria oscilaron entre las cuatrocientas mil pesetas y los seis millones. Por primera vez se instaló un pabellón especial para los jóvenes coleccionistas de arte y antigüedades.

CARTEL TURISTICO

En la IX Mostra Internacional del Cartel Turístico celebrada en Milán, España ha obtenido medalla de plata, además de un premio especial del Jurado por una serie de trabajos relacionados, según expresión de los jueces, «con una idea gráfica original y de notable efecto». La Sirena de Oro de la Mostra se repartió entre Austria y Francia.

NUEVO MUSEO LEGER

En Lisores, cerca de la localidad francesa de Lisieux, donde el pintor Fernand Léger había instalado una granja y gustaba de trabajar y vivir tranquilo, su viuda, Nadia Léger, acaba de abrir al público la residencia convertida en museo. Se exponen en ella mosaicos, tapices, bronce y litografías. En una de las fachadas de la granja se presenta un mosaico realizado tomando como base la aguada de Léger, «La granjera y la vaca», que reproducimos con



esta noticia. En otro lugar se presentan distintas vidrieras del pintor, y por los prados que rodean la granja se han extendido algunos mosaicos, que contribuyen a destacar uno de los aspectos más directos y agradables de la obra del gran pintor: su sencillez.

Y también con referencia a Léger, se puede anunciar que el año próximo se ofrecerá una exposición del artista en el Grand Palais de París, en la que ocuparán parte destacada las composiciones monumentales del pintor.

ESCUELA INTERNACIONAL DE ARTE

En la villa Anson de Niza, que perteneció al famoso político Talleyrand, acaba de abrir sus puertas la Escuela Internacional de Arte, para la que se han construido —en el amplio parque que rodea la villa— dos nuevos edificios, que se espera constituyan, dentro de muy poco, uno de los establecimientos más importantes de Francia para la enseñanza de las artes decorativas.

Los dos objetivos que, en un principio, quieren cubrir los directivos de esta nueva escuela son, por una parte, multiplicar el cambio de ideas y de métodos; por otra, confrontar los hombres y las técnicas. Este organismo estará animado por un espíritu cosmopolita y los estudiantes extranjeros serán admitidos frecuentemente para enta-

blar relaciones con los jóvenes creadores de la Escuela.

Se ha elegido esta región francesa para sede de la nueva institución de arte, por ser ella predilecta para muchos artistas. La proximidad de la prestigiosa Fundación Maeght, de la capilla decorada por Matisse en Vence, de los Museos de Fernand Léger, Picasso, Vasarely y de otros artistas y lugares del Sur de Francia donde se expone y enseña el arte contemporáneo, hacen que Niza sea la ciudad ideal para la educación, para el arte en sus actividades «decorativas».

CERAMICA INTERNACIONAL EN FAENZA

Se ha celebrado en la ciudad italiana de Faenza la Manifestación Cerámica Internacional, que constituye anualmente el principal acontecimiento europeo en el campo de la cerámica contemporánea. Este año se presentaron las siguientes exposiciones:

- XXVIII Concurso Internacional de la Cerámica Artística, con la participación de 296 artistas, de 34 naciones y 984 obras. La participación oficial fue de 21 países.

- Muestra conmemorativa de Guido Gambone, el gran ceramista prematuramente desaparecido, profundo renovador de la cerámica de arte en Italia. La exposición no rindió solamente homenaje a la memoria del artista, sino a la vez fue la más importante manifestación del ciclo evolutivo del arte cerámico en las últimas décadas. Se exhibieron 150 obras procedentes de museos y colecciones privadas.

- Sección de diseño industrial cerámico, con la presencia de las principales manufacturas europeas.

- Muestra Internacional de la Escuela de Arte.

SUBASTA VELAZQUEÑA

Cerca de un millón de dólares espera obtener la famosa Galería Christie, de Londres, por un cuadro de Velázquez. Es una de las contadas obras del gran maestro de la pintura universal que aún se hallan en posesión de particulares. Se trata de un retrato que Velázquez hizo a su discípulo Juan de Pareja, y que ha sido reproducido múltiples veces. Será ofrecido por la Casa Christie en nombre del conde Radnor, cuya familia lo posee desde 1811.

Como es sabido, la mayor parte de la obra de Velázquez se halla en el Museo del Prado, pero, fuera de las pinacotecas más famosas del mundo, son muy raras las pinturas velazqueñas que se conocen, y menos todavía aparecidas en subastas públicas. La última obra de Velázquez que salió a pública subasta fue vendida también por la Casa Christie, hace cinco años, en 178.500 libras esterlinas, es decir, 29.960.000 pesetas, y estaba considerada de inferior calidad que el retrato que se venderá dentro de días. «Es imposible calcular a qué suma llegará la puja», ha declarado un portavoz de la galería. Peritos en estas cuestiones aseguran que se venderá, quizá, en el doble de lo conseguido en 1965.

Esta será la segunda vez que la Casa Christie, de Londres, subasta esta obra. La primera fue en 1801, cuando sir William Hamilton, la envió al fundador de la galería para que la vendiera, lo que se hizo en el mismo año por 39 guineas, cantidad que hoy equivaldría a siete mil pesetas, aproximadamente.

MIRO Y DALI, EN BONN

Bonn ha vivido bajo el signo de dos exposiciones importantes de las que han sido figuras principales nuestros grandes pintores Dalí y Miró. La ciudad y sus diarios no han dejado de recoger la fuerte impresión producida por el vigor de la pintura contemporánea española encarnada en dos de sus más eximios representantes.

Organizados por los Ferrocarriles Franceses, se han expuesto en la Redoute de Bad Godesberg, importante centro cultural y social, carteles realizados por diversos autores para propaganda de las comunicaciones ferroviarias galas, entre los cuales destacaban los realizados por Salvador Dalí, que llevaban el título de importantes regiones francesas: Normandía, Rosellón, etcétera. Estos carteles originales son del año 1969. En ellos se resume toda la habilidad pictórica del gran maestro de Cadaqués, y resultan un espectáculo impresionante por su técnica y la habilidad de destacar, con pequeños complementos (mariposas, sombras, luces), los fundamentales paisajes del vecino país.

En un elegante edificio comercial, el Bonn Center, la Galería Wünsche de esta ciudad exponía litografías y grabados originales de Joan Miró; todos ellos de los últimos años y algunos muy actuales. Entre los más antiguos figuraba la conocida serie «Album 13-1948» y la no menos importante llamada «Barcelona». El universo mágico de Miró, su concepción mediterránea de la forma y del color se transmiten al espectador en forma de emociones, a las cuales contribuyen no poco los elevados precios que la galería ha señalado y que pueden llegar hasta quince mil marcos por una litografía en colores.

ORTEGA MUÑOZ, PREMIO CRÍTICA DE ARTE

El premio Crítica de Arte, instituido por la Asociación de Críticos de Arte de la Ciudad Condal, ha sido concedido al pintor Godofredo Ortega Muñoz.

Se le otorga el premio de la crítica por su magna exposición antológica, celebrada en los meses de abril-mayo en las salas góticas de la Biblioteca Central de la Diputación Provincial de Barcelona.

MUSEO DE ARTE CONTEMPORANEO DE SEVILLA

Sevilla va a contar, próximamente, con un Museo de Arte Contemporáneo, integrado en el Patronato Nacional de Museos de la Dirección General de Bellas Artes, y se destinará a exhibir las colecciones artísticas del tiempo moderno. A él pasarán los fondos que actualmente se conservan en el Museo Hispalense de Bellas Artes, enriquecidos con todas las obras adquiridas o donadas, entre otras, las procedentes de los certámenes de las diversas artes actuales. El museo funcionará bajo el control de un director, un patronato del que será presidente de honor el alcalde de la ciudad, y la orientación de la Asesoría Nacional de Museos.

Se señala que el nuevo museo será instalado en un viejo edificio de la calle de Santo Tomás, en las proximidades del alcázar y frente al Archivo General de Indias, en una de las zonas más bellas y céntricas de la capital andaluza.

ARTISTAS RUSOS EN ESPAÑA

Han visitado recientemente España medio centenar de artistas rusos, dirigidos por Vladimir Kemenov, vicepresidente de la Academia de Bellas Artes de la Unión Soviética, y autor de un libro sobre Velázquez. Uno de los motivos de esta visita fue la de llegar a un intercambio entre los artistas de ambos países, al objeto de celebrar exposiciones rusas y españolas en España y Rusia, respectivamente, y mantener un intercambio de visitas temporales de arte en tierra rusa y española. Entre los artistas venidos a España figuraron Lev Kerbel, famoso escultor; Lidia Broskaia, Dimitri Mochalski, Vasili Evacov, Gueli Korzhev, Fiodor Reshetnikov y Nikolai Romadin. Además de Madrid, los pintores y escultores rusos visitaron Barcelona, Toledo, Granada, Córdoba y Sevilla.

RESTAURACION DE LA IGLESIA MOZARABE DE SANTIAGO DE PEÑALBA

Situada en el valle del Silencio, tierras del Bierzo leonés, la iglesia mozárabe de Santiago de Peñalba, monumento nacional y uno de los mejores ejemplares de su estilo en el Norte de España, ha sido restaurada por el arquitecto don Luis Menéndez Pidal y Alvarez, de la Dirección general de Bellas Artes.

Construida entre los años 931 y 937, llegó hasta nuestros días intacta y completa, aunque con las naturales huellas y daños causados por el tiempo. Los trabajos de restauración comenzaron por la retirada de tierras, descubriéndose un ventanal al centro del ábside, y se restituyeron a su nivel los alrededores del monumento. Se han restaurado todos los paramentos exteriores y consolidado los muros. Lo más importante es que el monumento ha quedado totalmente exento, libre de la moderna escalinata

exterior de subida al campanario. Se realiza así el contorno del templo, uno de los más destacados ejemplares del estilo mozárabe.

EXPOSICION DE MANOLO ARAGON CACERES

En el Centro Cultural de Moratalaz, y bajo el patrocinio de la Delegación Nacional de Cultura, se ha celebrado la segunda exposición de pinturas de Manolo Aragón Cáceres, pintor autodidacta, ingenuista no por elaboración intelectual, sino por naturaleza, que en piezas como **Soledad, Crepúsculo, Alcázar de Segovia, Entierro del alcalde, El banco del señor cura, El cuento de la abuela, Payaso, músico y melancólico** y **Lluvia** deja constancia de su imaginación y de su fijo sentido del color. El ingenuismo de Aragón Cáceres es, como decimos, nato. Y lo es porque él emplea los materiales pictóricos no como enseñan los cánones, sino como le dicta su intuición. Pero ello no quiere decir que no sea un artista consciente de lo que hace y de su alcance, digamos, cultural. Lo prueban sus propias palabras: «Para mí, la pintura es lucha. Es el enfrentamiento de mí yo con las líneas, espacios, colores que voy creando dentro del cuadro y que nunca o casi nunca están en total acuerdo con lo que quieren representar. Uno puede gozar sufriendo y buscar en ello poesía, uno puede sentir alegría dentro de la tragedia. Puede sentirse fugazmente feliz cuando su obra concluida le dice algo, algo que está muy cerca del gozo supremo de encontrarse consigo mismo. Todo ello ocurre en mi interior en la pugna por conseguir la belleza. La pintura es un dolor y un deleite. La pintura es vida».

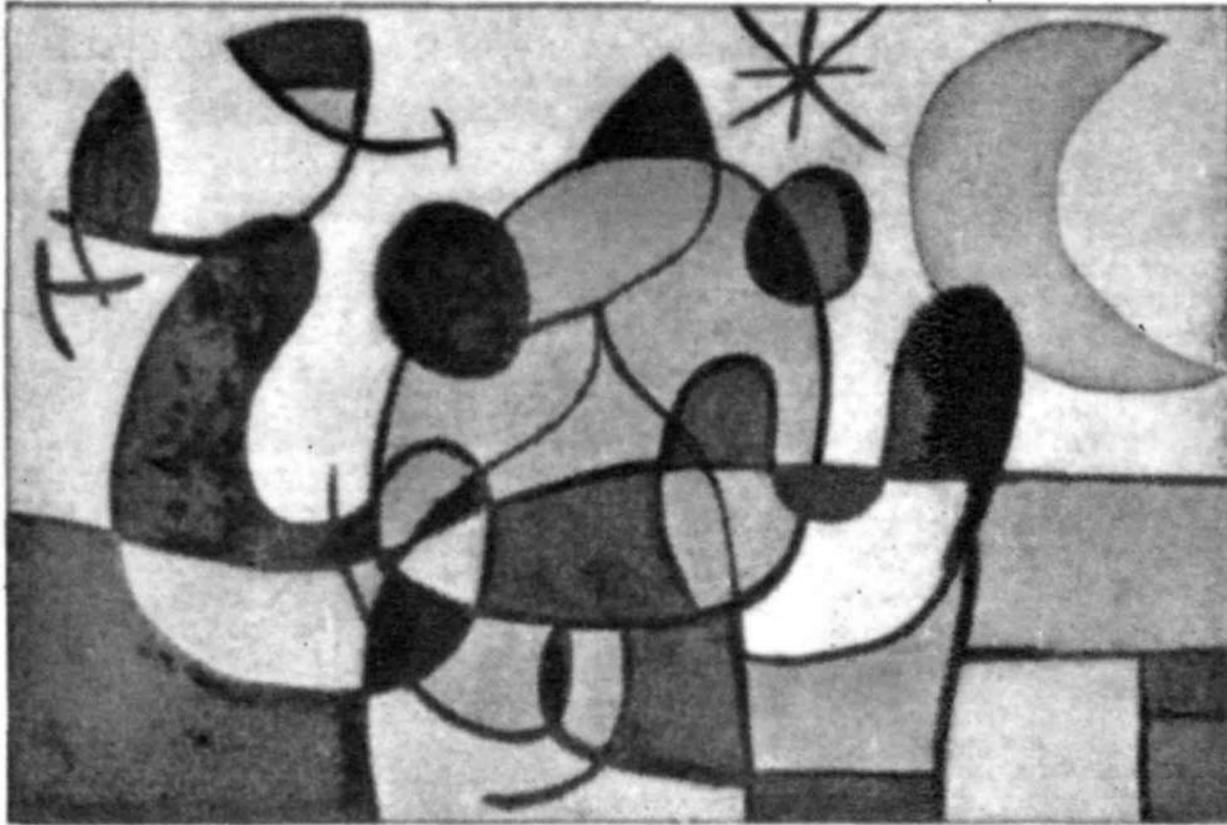
FUNDACION JOAN MIRO

El futuro Centre d'Estudis d'Art Contemporani Joan Miró de Barcelona ha entrado en la fase de su realización. El centro se ubicará en la llamada plaza del Solsticio, en el parque de Montjuich. El autor del proyecto es el famoso arquitecto barcelonés José Luis Sert, antiguo decano de la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Harvard. La nueva institución constará de pabellones de planta y piso, y una torre de forma octogonal, de mayor altura; tendrá una extensión de 3.200 metros cuadrados, y sus principales departamentos o salas serán las llamadas zonas de exposición de pintura, escultura y grabado. Contará asimismo con todas las dependencias necesarias a su fin: archivo-catálogo, biblioteca, sala de conferencias y reuniones y zona de exposición al aire libre.

Si bien mantendrá la obra artística del gran pintor del que recibe el nombre, el centro no será un museo al estilo clásico.

sino un centro de investigación dedicado al arte contemporáneo en todas sus facetas y manifestaciones, que además mantendrá contacto e intercambio con otras instituciones análogas del extranjero.

Como la nueva institución forma un complejo de edificios comunicados entre sí, pero con espacios verdes en su interior y en el exterior, se aprovecharán las arboledas y plantaciones de ambos lados de la plaza del Solsticio, que tiene forma circular.



Nueva noticia en torno a Miró: el pintor ha donado a la ciudad de Tarragona un tapiz originado en una pintura del famoso artista barcelonés que dio origen a la Escuela de Tapicería de San Cugat. Ambas obras son el regalo que Miró hace a la clínica de la Cruz Roja tarraconense como agradecimiento por las atenciones que dicha institución tuvo para con la hija del pintor, la cual, a consecuencia de un accidente de automóvil, fue atendida en dicho lugar. El tapiz tiene 2,80 metros de alto por 4,10 de largo. Los colores utilizados son los típicamente representativos de Miró: líneas muy concretas, manchas distribuidas en perfecta armonía y gran fuerza visual. Todos los colores están condicionados por el color base de la tela y ofrece la novedad —ya mostrada en los tapices de Grau Garriga— de utilizar el relieve en algunas de las manchas. Para realizar esta obra fueron necesarios cuatro meses de trabajo y 60 kilos de lana.

JOAN PRATS, ANIMADOR DEL AIRE DE VANGUARDIA

En Barcelona ha fallecido el que, con sobrada razón, fue llamado apóstol catalán del arte vanguardista, Joan Prats. Sería difícil hallar un nombre que resuma mejor que el suyo todo lo que ha sido el arte viviente del último medio siglo en Cataluña, del que fue un constante promotor de actividades, infatigable luchador y juzgador de juicio exacto y seguro.

Nacido en 1891 y perteneciente a una fa-

milia de sombrereros barceloneses desde cuatro generaciones, sintió desde muy joven una marcada vocación por la pintura. Estudió en la Lonja y acudió luego al Cercle Artístic de Sant Lluc, donde conoció a Gaudí y a Joan Miró, con quien inició una intensa amistad que había de durar toda la vida. Prats abandonó la pintura por imperativos familiares, pero esta renuncia estimuló más aún su interés por las artes.

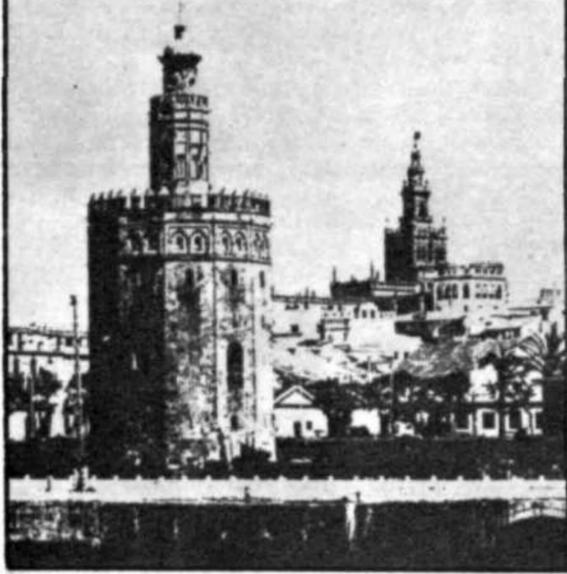
Desde sus principios, Joan Prats fue uno de los grandes animadores de la pintura de Miró, cuando eran muy contados los que veían la fuerza renovadora contenida en ella. Fue uno de los puntales de la famosa tertulia del Colón, activando el provinciano ambiente artístico barcelonés para hacerlo partícipe de las nuevas corrientes mundiales. Joan Prats fue el centro motor de ADLAN —Amigos de las Artes Nuevas—, entidad que desde 1932 representó un nexo de unión entre Barcelona y el arte mundial contemporáneo. La pasada primavera, el Colegio de Arquitectos de Cataluña y Baleares, con residencia en la Ciudad Condal, realizó una exposición evocadora de las actividades de ADLAN: conferencias de Paul Eluard y Le Corbusier, exposiciones de Calder, Arp, Ferrant, la primera exposición de Picasso en España, las tres exhibiciones de Miró a puerta cerrada, la de dibujos de García Lorca, etc. Los principales colaboradores de Joan Prats en ADLAN fueron Joaquín Gomis y José Luis Sert. Un testimonio internacionalmente famoso de aquellas actividades fue el número de Navidad del año 1934 de la revista «D'Ací d'Allà», dedicado al arte del siglo XX, realizado por Prats y Sert. Fue el mismo Joan Prats quien descubrió el mundo artístico anterior a nuestra guerra civil y a la guerra mundial a los jóvenes que fundaron en 1948 el grupo «Dau al set», origen en parte de nuestro arte contemporáneo.

En 1944 Prats editó la hoy célebre serie de litografías negras de Miró, conocidas internacionalmente como «Serie Barcelona». En 1949 fundaba el Club 49, que organizó las primeras exposiciones de Tapies, Ponç, etcétera, y las primeras representaciones teatrales de Joan Brossa. A partir de los años 50, Joan Prats iniciaba su propia creación, la serie de libros fotoscop —colecciones de fotografías sobre temas monográficos, seleccionadas y montadas, formando planos y secuencias con una sintaxis visual semejante a la del ritmo cinematográfico. Prats había iniciado ya un trabajo semejante al seleccionar el material gráfico para las obras que publicaba en París Christian Zervos, famoso director de los Cahiers d'Art. La serie de los fotoscop constituyó un conjunto de 25 volúmenes, que abarcan desde Gaudí, Domenech y Muntaner, Miró y Tapies, a los monumentos catalanes, como la catedral de Tarragona, arte popular y juguetería, hasta el arte de los esquimales canadienses, la moderna arquitectura finlandesa y japonesa, etcétera.

Joan Prats es no sólo un nombre fundamental para comprender lo que ha sucedido en la plástica, la música y el teatro de Cataluña en los últimos cincuenta años, sino un coleccionista de arte contemporáneo que redime a los barceloneses —según el comentario de algún periódico de la Ciudad Condal— del descuido e irresponsabilidad producido en este terreno. Sus últimas fuerzas han sido invertidas en las gestiones coronadas en la reciente decisión de construir en el parque de Montjuich barcelonés el Centro de Estudios de Arte Contemporáneo Joan Miró, del que también hacemos recuerdo en otro lugar de este noticiario.

Con la muerte de Joan Prats se pierde, sin duda, uno de los puntales de la vida artística, no sólo catalana, sino española. Fue uno de los hombres que más trabajó por el presente y futuro de todas nuestras artes.

II DECENA DE MÚSICA EN SEVILLA



La Decena de Música de Sevilla, ya en su segunda edición, ha ofrecido este año caracteres de auténtico acontecimiento musical, reuniendo en su programa a los más prestigiosos intérpretes de la actualidad española e internacional. Bajo el signo de la variedad, se ha conseguido una auténtica selección de figuras y partituras, en un esfuerzo realizado en favor de todos aquellos que aman la música.

La Decena sevillana ha programado sesiones sinfónicas y de cámara, con formaciones de procedencia triple: local, la Filarmónica sevillana; central, la Orquesta Nacional, dirigida por Jesús López Cobos, las de Radio Televisión Española y la Sinfónica de Madrid; internacional, la English Chamber Orchestra.

PROGRAMA DE LA ORQUESTA NACIONAL DE ESPAÑA

Como complemento a la información que facilitábamos en nuestro número anterior (pág. 65), ofrecemos el resto del programa de conciertos de la Orquesta Nacional de España en el teatro Real de Madrid.

Recordamos que las obras marcadas con ** serán estreno mundial, y las señaladas con *, estreno en Madrid o primera interpretación que ofrece la Orquesta Nacional.

- | | |
|--|--|
| <p>12. 22, 23 y 24 de enero
Director: Witold Rovicki
* Georg F. Händel
Obertura de «Agripina»
Wolfgang A. Mozart
Arias de concierto
Solista: Gudula Janowitz
Ludwig van Beethoven
A Perfido
* V. Schostakovitch
Primera sinfonía</p> | <p>Peter I. Tchaikowsky
Concierto núm. 2 para piano y orquesta
Solista: Shura Cherkassky
Johannes Brahms
Cuarta sinfonía en Mi menor</p> |
| <p>13. 29, 30 y 31 de enero
Director: Witold Rovicki
Johannes Brahms
Tercera sinfonía
Doble concierto
Solistas: Pedro Corostola y Pedro León
Johannes Brahms
Danzas</p> | <p>19. 12, 13 y 14 de marzo
Director: Akeo Watanabe
Johannes Brahms
Segunda sinfonía en Re mayor
* Joaquín Rodrigo
Concierto Madrigal para dos guitarras y orquesta
Solista: Angel y Pepe Romero
Maurice Ravel
«La valse»</p> |
| <p>14. 5, 6 y 7 de febrero
Director: Ernest von Dohnanyi
Solista: Anja Silja
Programa en espera de confirmación</p> | <p>20. 19, 20 y 21 de marzo
Director: Rafael Frühbeck de Burgos
Pau Casals
El Pesebre
Coro: Orfeón Catalá
Solistas: Bustamante, Aparici, Baró, Chico y Torres</p> |
| <p>15. 12, 13 y 14 de febrero
Director: Karel Ancerl
Wolfgang A. Mozart
Obertura de «Las bodas de Figaro»
* Pieter Dietersdorff
Concierto para contrabajo y orquesta
Solista: Ludwig Streicher
* Antonin Dvorak
Sexta sinfonía en Re mayor</p> | <p>21. 26, 27 y 28 de marzo
Director: Erich Leinsdorff
(Programa en espera de confirmación)</p> |
| <p>16. 19, 20 y 21 de febrero
Director: Okko Kamu
Ludwig van Beethoven
Obertura de «Fidelio»
Concierto núm. 5 para piano y orquesta
Solista: Friedrich Gulda
* Jean Sibelius
Quinta sinfonía</p> | <p>22. 2, 3 y 4 de abril
Director: Rafael Frühbeck de Burgos
Johann Sebastián Bach
Pasión de Nuestro Señor Jesucristo según San Mateo
Solistas: Iliona Cotrubas, Norma Procter, Bruce Brewer, Louis Devos, Jacob Stämpfli y Peter Meven</p> |
| <p>17. 26, 27 y 28 de febrero
Director: Ivan Kertstsz
Héctor Berlioz
Obertura de «El Corsario»
Frederic Chopin
Concierto en Mi menor para piano y orquesta
Solista: Carmen Vilá
Antonin Dvorak
Sinfonía núm. 8</p> | <p>23. 16, 17 y 18 de abril
Director: Dean Dixon
Solista: Radu Lupu
(Programa en espera de confirmación)</p> |
| <p>18. 5, 6 y 7 de marzo
Director: Serge Baudo
** Manuel Castillo
Obertura
(Obra encargada por la O. N. E.)</p> | <p>24. 23, 24 y 25 de abril
Director: Cristóbal Halffter
Manuel de Falla
«Homenajes»
* Cristóbal Halffter
«Fibonaciana»
Solista: Seebom
Bela Bartók
Concierto para orquesta</p> |
| | <p>25. 30 de abril y 1 y 2 de mayo
Director: Rafael Frühbeck de Burgos
* Gustav M. Mahler
Octava sinfonía
Coros: Orfeón Donostiarra, Orfeón Pamplonés y Escolanía de San Sebastián
Solistas: Wikoff, N. Procter, Caspari Michinson, Braun</p> |

GILLO DORFLES. *NUEVOS MITOS, NUEVOS RITOS*.

310 PAGINAS. TRADUCCION DEL ITALIANO POR A. CIRICI PELLICER. EDITORIAL LUMEN. BARCELONA, 1969.

Gillo Dorfles, profesor de estética de la Universidad de Milán, es uno de los más destacados y profundos investigadores de las estructuras sociológicas que caracterizan nuestro tiempo. Sus síntesis respecto de un material extremadamente amplio y heterogéneo bien pueden considerarse como pertenecientes a la nueva filodofia de la praxis, o, mejor dicho, de lo concreto. Sería prácticamente imposible dar cuenta aquí de la bibliografía de este autor, pero obras como *Le oscillazioni del gusto* (1958), *Simbolo, comunicazione, consumo* (1962) o *L'Estetica del mito* (1961) han traspasado las fronteras italianas, dándose a conocer en innumerables traducciones.

De entre la multiplicidad de los temas explayados por el insigne estudioso, el tema mitológico ocupa, sin duda, un lugar preferente. No es ahora el momento de abundar en él, pero sí es lícito ocuparse del enfoque que le da el autor, al tratar de lo mitológico en el arte actual y de sus incontables componentes y reflejos rituales. En este sentido, la aportación de Dorfles es absolutamente capital para el entendimiento de un gran sector del arte actual, y precisamente el así llamado popart, abreviación un tanto humorística del binomio verbal que suena en inglés «popular art».

El popart plantea toda una serie de problemas que empiezan con su misma génesis, pues parece ser que aparece en Inglaterra, pasó pronto a Estados Unidos, para volver al lugar de donde partió, pero con reflejos cada vez más acusados en el resto del mundo. Pero aquí no nos interesa el aspecto histórico de la cuestión, sino uno morfológico, en relación con la teoría de los mitos que profesa nuestro autor y precisamente en su aspecto artístico ya señalado; ello para no incurrir en extralimitaciones que aquí no vienen al caso.

Es por esto por lo que el comentarista deberá proyectar su atención exclusivamente sobre los más significativos pasajes del capítulo IV, que constituye la sede material de este tema.

DEFINICION Y LIMITES DEL POPART.—El autor, empezando por hacer la genealogía del término popart, pretende que, originariamente, éste señalaba un ámbito representativo mucho más amplio, pues indicaba todas aquellas formas artísticas —o pseudoartísticas— vinculadas al consumo y al disfrute de las masas, pero que luego su campo se restringió para integrar aquel arte figurativo que se inspira en el puro ámbito objetual que nos rodea. Es preciso aclarar que Dorfles entiende por este popart tanto un arte de masas como uno de élites, de acuerdo con su teoría dicotómica de que hasta ahora el arte ha vivido escindido de dos partes: arte para las masas y arte para las minorías. Ahora estamos ante un giro decisivo en que toda una serie de objetos banales y hasta ridículos (pájaros disecados, restos de maquinarias, cacharrería de toda clase, etcétera) logran suscitar el interés estético de todo el mundo, especialmente de los artistas más refinados (se trata de todo un arte de «Expendible Icon» —icono vendible— que sustituye hoy a la antigua iconografía sacra y que invade literalmente el mercado del consumo de masas, y en el que cabe incluir, por otro lado, a toda una serie de expresiones gráficas y visivas).

EL POPART DE LAS ELITES.—El autor sale al paso de las críticas que se aducen *ad abundantiam* al popart por haber sustituido los materiales tradicionales de la pintura (telas, pinceles, etcétera) ya por otros «ultrajantes» y «grotescos» que se adquieren en el comercio, o bien por

simulacros de objetos (imitaciones en plástico). Pero el autor toma resueltamente la defensa de ese arte cuando se trata de artistas como Lichtenstein, Raushenberg, Oldenburg, Waurhol, Jasper, Johns, etcétera, en cuyas obras hace breve hincapié para demostrar lo que de «inventivo» —y no tanto de específicamente pictórico— hay en ellas. Asimismo, menciona al así llamado «Kitsch», o sea, el subgusto o el mal gusto que por obra de tales artistas llega a convertirse, paradójicamente, en buen gusto (el tema del gusto lo desarrolla Dorfles en su obra *Oscillazioni del gusto*). Por cierto —cabe añadir—, con ello se demuestra, una vez más, que no puede haber un «arte feo», pues los términos se excluyen por su misma definición. Es como si dijésemos una belleza fea, pues todo arte, si es auténtico (y el popart lo es), asume valores de lo bello. Con este —cómo diría— «buen mal gusto», el autor define el gusto de toda una época, «pero habrá que cuidarse de confundirlo con el de una determinada civilización cultural», que es, en definitiva, lo que determina el aspecto de un ciclo de cultura.

RELACION ENTRE REALISMO SOCIAL Y POPARTISMO ASOCIAL.—El autor se levanta contra las ilusiones de los que creen posible una vuelta al realismo oleográfico —esto es, al figurativismo imitativo— condenado hasta por los más nuevos apologetas del arte social (por ejemplo, un Argan), y ello con el pretexto del popart criticista, cuya finalidad lógica no lo puede empujar hacia tales soluciones reaccionarias, sino todo lo contrario, hacia otras que, aunque sean a ratos fetichistas, son preferibles por ser unas denuncias más reales que las intelectualistas y apriorísticamente «sociales»; eso para que el arte conserve su autonomía expresiva. En lo que respecta al popart como arte de consumo, Gillo Dorfles opina que éste constituye un excelente *test* para decantar «la situación estética de la Humanidad» y, por otro lado, para percibir mejor algunas de las más robustas formas mitopoyéticas de nuestra época. Por fin, el autor censura drásticamente la «facilonería» intelectual que condena «a priori» los productos estéticos de masa (canción de moda, ciencia-ficción, música ligera, publicidad comercial), acentuando, asimismo, sobre el impacto social de estos productos.

TRANSITORIEDAD DE LAS MODAS.—Para contrarrestar a los que intentan valorar y sistematizar el arte actual, el autor opone el concepto de transitoriedad de sus formas, lo que hace absurda toda valoración «perenne». Así, un determinado género (la ciencia-ficción, por ejemplo) perderá su actualidad dentro de pocos años y quedará desplazada por otro nuevo género, sin que siquiera el antiguo llegue a «agotar» su contenido. Me permito subrayar que tal fenómeno sucede con muchas corrientes de vanguardia, que desactualizan por ser pura y simplemente desplazadas por otras sin haber «vaciado» su contenido, tal como sucedió con el dadaísmo. Respecto de este último, cabe señalar su nueva estructuración como «newdada», que ha sido posible, precisamente, por no haberse agotado históricamente.

Dorfles sale también al paso de otra cuestión muy significativa y frecuentemente profesada de que el arte —sobre todo el musical— sería dirigido (*other directed*) por galerías o casas de edición que imponen un cierto gusto al público. Dorfles cita a este respecto al sociólogo Banham, el cual demuestra que el público no puede ser manipulado hasta tal punto, y cita el ejemplo del baile *madison*, que, a pesar de un increíble lanzamiento publicitario, no prendió, como el espontáneo *twist*, porque no correspondió a nada real, a una auténtica «erlebniss», lúdica, hedonística, catártica o mitagógica.

En apoyo de esta tesis, Dorfles recurre al gran filósofo e historiador de arte Erwin Panofsky, para quien «el único arte visual completamente vivo, además de la arquitectura, de los *comics* y del grafismo publicitario, es el cine. Ello le induce al autor a la sorprendente pero no menos verí-

dica constatación de que el simple «hombre de la calle» puede entender mejor los fenómenos artísticos de hoy que un historiador congelado en el arte tradicional.

OBRAS DE ARTE COMO FETICHES ARTIFICIALES.—En este capítulo, el autor hace hincapié en la iconografía fetichista actual, tal como son, por ejemplo, los así llamados monumentos que el artista norteamericano Oldenburg dedica a «la camisa», al «kake helado», o bien las imágenes de Eisenhower o Kennedy serigrafiadas y coloreadas de un Warhol o Rauschenberg (ahora estos artistas han cambiado un tanto su manera), condicionando su eficacia a las valoraciones estéticas, ya como pintura, ya como montaje fotográfico o fotogramático. El autor sale al paso de la objeción de que este arte —o sea, el pop— ostente tan sólo un valor *sub speciae instantis*, lo que le privaría de toda eficiencia estética, visto que más tarde será superado por otros valores. Dorfles replica con su ironía poco disfrazada diciendo que esta instantaneidad es precisamente una de las finalidades del popart, por reflejar un determinado momento histórico, y que «si el futuro no lo acepta, no por ello habrá fracasado su misión». En relación con todo eso, el autor ataca el problema de la no museificación, pues la museología supone en este caso una fetichización artificial y, como tal, nociva, por otorgar a este arte un valor de perennidad del que —como he dicho— está totalmente exenta, o sea, contraria de lo que sucede con las obras del arte tradicional.

Pero podría yo añadir que la misma índole del arte del futuro —arte esencialmente concebido para una enorme sociedad, tanto de consumo como también de ocio, digo— este arte supone una producción a escala industrial, lo que excluye de por sí su museificación, pues el futuro «objeto estético», producido en serie —o, como se le llama ya, el «multiplex»— igual que los demás productos propiamente dichos utilitarios, será drásticamente desacralizado —o desmitificado— una vez consumado. Tendrá tanto interés colocar en un museo uno de esos multiplex como lo tendría colocar una radio o un televisor que ya no sirve por haber sido superado. No es menos verdad que algunos de esos objetos estéticos podrían beneficiar de una tal conservación, pero no a título sacral, sino pura y simplemente monográfico, testimonial y nada reverencial.

Con esta ocasión, el autor puntualiza las analogías que se dan entre los antiguos mitos, ritos o fetiches y los actuales que se crean a base de elementos prefabricados, mecánicos y producidos en serie. «Es un "Lebenswelt" artificial, pero menos real», concluye el autor.

MUSICA CULTA Y MUSICA DE CONSUMO.—He aquí otro capítulo donde Gillo Dorfles se adhiere a la teoría de la dicotomía absoluta que existe entre la música culta, de élite y la popular (inclusive los famosos «spirituals» negros), pues cada una de éstas ostentan estructuras incompatibles. Así, un «collage» de tipo Boulez o Stockhausen en una música ligera es inconcebible, como lo es incompatible uno popular en una pieza musical culta. Ello, subraya el autor, a diferencia de la pintura, donde se da con toda eficacia el «collage» clásico de un Braque o Picasso y, más recientemente, en el popart objetual. La misma trivialidad de la música de consumo macizo impide la introducción de tales cultismos. Sin embargo, el autor no se limita a hacer constancia de este hecho hartamente evidente, pues lo que no es tan evidente es la causa de que esta música banal puede prender tanto en las masas (y se puede añadir que no tan sólo en éstas). Es lo que nos explica con mucho ingenio, y ello en el sentido de que más que de un efecto puramente musical, se trata de uno teatral, esto es, una «acción —acústica— cinética».

Ahora bien, se podría objetar que, a pesar de la ello, la música culta realiza integraciones de esta música popular (*lato sensu*) igual que en la plástica, donde se introducen objetos populares en la textura «cult» del cuadro. Un ejemplo entre tantos puede constituir los «Hymnen»

de Stockhausen, y donde la misma sintaxis de la obra hace plausibles tales «collages».

EL CASO DE RITA PAVONE.—No tiene nada de extraño que un libro de tanta conceptualización teórica recurra a ejemplos tan triviales como es el de la «urlatrice» italiana Rita Pavone; pero el autor la emplea como a una especie de conejo de Indias, para sacar de su persona y de su actuación unas conclusiones tan perspicaces como ingeniosas. La primera es la revaloración del mito del héroe con el cual se identifican sus oyentes, y la segunda, tal vez más significativa aún, la indiferenciación del hombre masa. En efecto, el autor saca de aquí el corolario de que, al identificarse con el héroe, el espectador se personaliza, pues quiere ser él mismo alguien, y que se diferencia de los demás tal como su heroína Rita Pavone, que en todo, física e intelectualmente, es igual a cada uno de esos espectadores. Quiero subrayar, una vez más, esta trascendental observación de Dorfles, que viene así a informar todas las doctrinas que vaticinan la aniquilación del hombre en la masa, como único destino posible del individuo y hacia el cual lo empujaría irremediablemente la actual civilización que tan paradójicamente se llama de masas.

No se pueden cerrar estas líneas sin mencionar la perfección de la traducción del texto italiano de Dorfles —no siempre cómodo—, realizada por Cirici Pellicer, él mismo autor y pensador de importantes obras de carácter estético y, como tal, totalmente capacitado para moverse dentro de un mundo conceptual y léxico, que en muchos aspectos aparece por vez primera en nuestro idioma.

CIRILO POPOVICI

FEDERICO SOPEÑA. JOAQUÍN RODRIGO.

UN VOLUMEN DE 75 PAGINAS. FORMATO: 11 x 16,5 CM. EDITADO POR LA DIRECCION GENERAL DE BELLAS ARTES DEL MINISTERIO DE EDUCACION Y CIENCIA. COLECCION «ARTISTAS ESPAÑOLES CONTEMPORANEOS». MADRID, 1970.

Inicia la Dirección General de Bellas Artes, con la publicación de este libro, una serie biográfica de indudable interés divulgador, que pone al alcance de la mano el conocimiento cercano de la identidad y significación cultural de los más representativos Artistas Españoles Contemporáneos.

«Joaquín Rodrigo», escrito por Federico Sopeña, no es sólo un apunte biográfico documentado y entrañable, sino que, por razones innegables de conocimiento e identificación, es una verdadera revalorización de la personalidad humana y artística del maestro. Personalidad que se nos ofrece en toda su dimensión, vital y sinceramente adscrita al movimiento nacionalista que rescató para la música española de posguerra la perspectiva internacional que necesitaba. Los perfiles anecdóticos de una experiencia social cuajada de vivencias y plenitudes, de consagraciones y desengaños, se confunden con la evocación de una actividad creadora trascendente y plenamente conseguida.

El padre Sopeña enriquece aún más la biografía de Joaquín Rodrigo con la incorporación en el libro de varios anexos dedicados a la antología de críticos, discografía y bibliografía del compositor español. Es esta una obra bien hecha, eficazmente identificada con la idea divulgadora que se persigue y, al mismo tiempo, seriamente comprometida con un empeño ensayístico de incuestionable solvencia. Solvencia que autoriza la actitud entusiasta del autor, evocador de los triunfos, condolido en las asperezas de la vida de Rodrigo, que inspira su labor de biógrafo desde el afecto y la admiración más sinceras.

MARIA ANTONIA IGLESIAS

ARTISTAS ESPAÑOLES CONTEMPORANEOS

MONTSALVATGE, Xavier (compositor)

Nació en Gerona (1912). Estudió en el Conservatorio Superior Municipal de Música de Barcelona, pero se considera autodidacta. A los veinte años empezó su labor de creación, dedicándose plenamente a la composición después de 1939. Ha evolucionado desde un estilizado nacionalismo de raíces americanas o «antillanistas» hasta una última etapa más abstracta en la que ha adoptado un lenguaje musical libre y equidistante entre las consecuencias del post-impresionismo francés y las formas derivadas del post-serialismo.

Crítico musical y redactor del diario «La Vanguardia» y director del semanario «Destino», de Barcelona. Catedrático de composición del Conservatorio Superior Municipal de Barcelona. Presidente efectivo del Consejo Asesor de la Música de la Comisaría General de la Música. Vocal de la Delegación española de la S. I. M. C. Miembro de la Real Academia de Bellas Artes de San Jorge de Barcelona. Chevalier de l'Ordre des Arts et des Lettres de Francia.

Obras principales. Voz y piano u orquesta: «Cinco canciones negras». Coro y orquesta: «Cant espiritual». Voz e instrumentos: «Cinco invocaciones al Crucificado». Soprano y doce solistas. Piano: «Tres divertimentos», «Sonatine pour Ivette». Cuarteto: «Cuarteto indiano». Piano y orquesta: «Concerto breve». Orquesta: «Partita 1958» (Premio Oscar Esplá). «Desintegración morfológica de la chacona de Bach». Opera: «El gato con botas», «Una voce en off» (texto del autor), «Babel 47» (texto del autor).

Discos: «Canciones negras» (total o parcialmente en Voz de su Amo, Philips, Telefunken, Columbia, Alhambra, Angel, Distex y RCA). «Sonatine pour Ivette», «Tres divertimentos», «Sketch» y «Cinco invocaciones al Crucificado», en un disco dedicado totalmente a Montsalvatge; «Sonatine pour Ivette» (Voz de su Amo).

XI-70.

MERINO MARTINEZ, Gloria (pintora)

Natural de Malagón (Ciudad Real), comienza sus estudios en la Escuela Superior de San Fernando, donde consigue el título de profesora de dibujo. Ha sido alumna de Ramón Stolz (técnica del mural), Saiz de Tejada (ilustración) y del francés Clairin (litografía). Numerosas becas le han permitido viajar por Italia, Francia, Países Bajos, Austria, Alemania, Suiza, etc.

Durante su carrera fue premio extraordinario Carmen del Río y Molina Higuera. Posteriormente ha conseguido Tercera y Segunda Medalla en las Exposiciones Nacionales de 1957 y 1960; Medalla de la Villa de París, 1962; Medalla de Oro del Grand Prix de París, 1963; Medallas de Plata en las Nacionales de Alicante, 1956, 1957 y 1958; Molino de Oro en la Nacional de Valdepeñas, 1963, etc.

Expone individualmente en 1956, Alicante (Caja de Ahorros) y Ciudad Real (Casino); 1959, Madrid (Círculo de Bellas Artes); 1960, Bilbao (Illescas); 1961, Madrid (Toisón); 1963, Madrid (Quixote); 1964, Santander (Sur); 1965, México (Galería Plástica e Instituto Hispanomexicano); Guadalajara (Jalisco); Ciudad Real (Casa de Cultura) y Madrid (Quixote); 1967, Madrid (Quixote), Burgos (Mainel), Valencia (Estil), Bilbao (Miqueldi), Palma de Mallorca (Ariel) y La Coruña (Artes); 1968, Ciudad Real (Casa de la Cultura), Valladolid (Castilla), Salamanca (Academia de San Eloy), Málaga (Museo Provincial); 1969, Córdoba (Caja de Ahorros), Málaga (Caja de Ahorros) y San Sebastián (Información y Turismo); 1970, Madrid (Quixote) y Sevilla (Moratín).

Participa en las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes de los años 1957, 1960, 1962, 1964 y 1966; en los Concursos Nacionales de 1965; en el Salón Internacional Femenino de París de 1961 y 1962; Concurso Rodríguez-Acosta, de Granada, 1957 y 1958; Concurso REPESA, de Madrid, 1969, y en otras muchas celebradas en París, Roma, Lisboa, San Luis, San Diego, Boston, Madrid, Barcelona, Sevilla, Valdepeñas, Alicante, Valencia, etc.

BLASCO PASTOR, Arcadio (pintor, ceramista, escultor).

Mutxamel (Alicante) es la localidad en que nace este artista el 16 enero 1928. En 1947 vive en Madrid y asiste al Círculo de Bellas Artes, un año más tarde ingresa en la Escuela Superior de San Fernando, pero hasta 1953 no termina sus estudios en la Escuela Superior de San Carlos de Valencia. Este mismo año marcha a Roma, donde residirá un año más, al cabo del cual regresa a España. En Italia comienza su interés por la cerámica, que le hace residir en Cuenca y Sevilla, 1956, realizando trabajos de experimentación.

No concurre a certámenes de ningún tipo, por lo que nunca ha sido recompensado con premio alguno.

Ha celebrado las siguientes exposiciones individuales: Bilbao (Declaux), 1949; Alicante (Ayuntamiento), 1951; Castellón (Estilo) y Alicante (Decoradora), 1952; Roma (P. Barberini), 1953; Roma (Academia España), 1954; Madrid (Buchholz), 1955; Santander (Dintel) y Madrid (Carpa), 1956; Santander (Dintel), 1958; Córdoba (Círculo de la Amistad) y Jerez de la Frontera, 1961; Madrid (Dirección General de Bellas Artes), 1964; Madrid (El Bosco), 1966; Zaragoza (López), Burgos (Mainel), Gijón (Altamira), Cerdeña (Usai) y Madrid (Ateneo), 1967; Sássari (Il Cancellò), Brasil (Museo Santo Espírito), Valencia (Val i 30) y Benidorm (Hispanobel), 1968; Barcelona (TEN), 1970.

Interviene en numerosas colectivas, de las que merecen ser destacadas: X y XI Trienal de Milán, 1955 y 1958; II Bienal de París, 1961; XXXI y XXXV Bienal de Venecia, 1962 y 1970; Bienal de Punta de Este, 1966; IX Bienal de Sao Paulo, 1967, y otras celebradas en Milán, Florencia, Gorizia, Viareggio, Madrid, Zaragoza, La Haya, Utrecht, Amsterdam, Tokio, San Francisco, Denver, Nueva York, Filadelfia, México, Washington, Alicante, etcétera.

Es autor de las vidrieras de la catedral de Tánger, del seminario de Castellón, del hotel Luz, de Madrid; del Colegio de Santa Teresa, de Badajoz, y de la Delegación de Hacienda, de Cáceres. Obras suyas, igual-

MUÑOZ MARTINEZ, Lucio (pintor).

Nace en Madrid el 27 diciembre 1929, entrando en la Escuela Superior de San Fernando el año 1949, donde termina y obtiene el título de profesor de dibujo cinco años más tarde. En 1955 recibe una beca del Gobierno francés que le permite residir en París un año. Ha sido discípulo de Eduardo Chicharro.

Sus exposiciones individuales comienzan en Madrid (Dirección General de Bellas Artes), 1955 y hasta la fecha ha celebrado las siguientes: 1955, Santander (Dintel); 1957, Madrid (Fernando Fe); 1958, Madrid (Ateneo); 1960, Madrid (Neblí); 1961, Chicago (Joachim), Buenos Aires (Bonino) y Madrid (Biosca); 1962, Buenos Aires (Bonino); 1963, Nueva York (Staempfli); 1964, Madrid (J. Mordó), Frankfurt (Kunst-kabinett), Winterthur (Muller) y Lisboa (Gravure); 1965, Sevilla (La Pasarela) y Bilbao (Museo de Bellas Artes); 1966, Nueva York (Staempfli), Frankfurt (Kunst-kabinett) y Bilbao (Grises); 1967, Munich (Buchholz), Madrid (J. Mordó), Frankfurt (Frankfurter) y La Habana (Casa de las Américas); 1968, Zaragoza (Nart y Diputación), Burgos (Mainel) y Valladolid (Castilla); 1969, Córdoba (Céspedes), Salamanca (Escuela de Bellas Artes (San Eloy) y Valencia (G. Val i 30); 1970, Madrid (J. Mordó).

Participa colectivamente en las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes de 1954 y 1957; en la V Bienal de Sao Paulo; en la XXX Bienal de Venecia; en el Premio Lisone de 1961; en las Pittsburg International de 1961 y 1965 y en otras muchas celebradas en Nueva York, París, Milán, Tokio, Bruselas, Londres, Bochum, Nuremberg, Berlín, Louisiana, Ginebra, La Haya, Amsterdam, Utrecht, Fribourg, Oslo, Basel, Lisboa, Munich, Göteborg, Río de Janeiro, Sao Paulo, Montevideo, etcétera.

Es autor de numerosos murales realizados en el santuario de Aránzazu (Guipúzcoa), 1962; Hostal de San Marcos, de León (1965); Indubán, de Madrid (1968); Casa Huarte, de Madrid (1967), y Aeropuerto de Mahón (1968).

En los siguientes museos se conservan obras suyas: Tate Gallery de Londres, Stedelijk Museum de Amsterdam, Haage Gemeentemuseum de La Haya, Nasjonalgalleriet de Oslo, Español de Arte Con-

mente, son los murales cerámicos del Mercado de Artesanía, de Madrid; Oficina de Turismo, de Marbella; Edificio Philips, de Madrid; hotel Jerez, de Jerez de la Frontera, y El Corte Inglés, de Madrid.

Se encuentra representado en los Museos Español de Arte Contemporáneo de Madrid, Arte Contemporáneo de Utrecht y Oldenburgo (Alemania), y en numerosas colecciones de Madrid, Roma, Londres y Nueva York.

XI-70.

temporáneo de Madrid, de Göteborg, de los Jahrhunderts de Viena, de Leverkusen, de Bellas Artes de Buenos Aires, de la Universidad de Massachusetts, de Nueva Orleans, de Arte Moderno de Buenos Aires, de Arte Abstracto de Cuenca, de Bellas Artes de Bilbao, de Winterthur y Bergeau de Dortmund.

XI-70.

Los Museos Español de Arte Contemporáneo de Madrid, Real Academia de San Fernando, Provincial de Pontevedra, de Málaga, de Ciudad Real y las colecciones Rodríguez-Acosta, Müller de Suiza y otras privadas de México, Venezuela, Estados Unidos, Argentina, Canadá, Portugal, Francia, Italia, Alemania, Bélgica y España poseen obras de esta pintora.

XI-70.

VERA REYES, Cristino de (pintor).

En Santa Cruz de Tenerife nace el 15 diciembre 1931, comenzando su formación artística con el pintor Vázquez Díaz y libre en la Escuela de Bellas Artes de Madrid.

Aunque tiene por norma no concurrir a premios y concursos ha obtenido el Premio y Beca Juan March.

Expone individualmente en 1956, Madrid (Alfil); 1957, Madrid (Alfil); 1959, Madrid (Ateneo); 1963, Madrid (Prisma); 1964, Madrid (Dirección General de Bellas Artes); 1966, Madrid (Biosca); 1968, Madrid (Theo).

Interviene en la Exposición Nacional de 1957, en los Concursos Nacionales de 1965, en la Bienal de Alejandría de 1958, en la II Bienal de París de 1961, en la Bienal de Venecia de 1963 y en la Feria de Nueva York de 1964, así como en numerosas exposiciones colectivas celebradas en casi todas las provincias españolas.

Los Museos Español de Arte Contemporáneo de Madrid, Provincial de Tenerife, de Ibiza y de otras provincias españolas cuentan con obras suyas, así como múltiples colecciones de Europa y América.

XI-70.

RIVERA HERNANDEZ, Manuel (pintor).

Nacido en Granada el 23 abril 1927, comienza su formación en la Escuela de Artes y Oficios de Granada. Pensionado por el Ayuntamiento de Granada y por la Dirección General de Bellas Artes, marcha a Sevilla, donde obtiene el título de profesor de pintura y dibujo. En 1951 se traslada a Madrid e inicia una serie de experiencias pictóricas enlazadas con los movimientos de vanguardia, tomando parte, en 1953, en el Curso Internacional de Arte Abstracto de Santander. Cuatro años más tarde funda el grupo EL PASO, en unión de otros artistas españoles. Ha viajado por casi toda Europa y América.

Se encuentra recompensado con Mención Especial en el XI Premio Lissone, de Milán, 1959; Premio de Honor en The 3rd. International Exhibition de Tokio, 1964, y Premio Kaufmann en la Carnegie International de Pittsburg, 1964. Es académico correspondiente de la Real Academia de Bellas Artes de Granada.

Expone individualmente en Granada (Asociación de la Prensa), 1947; Sao Paulo (IV Bienal-Sala Especial), 1957; Venecia (XXIX Bienal-Sala Especial) y Madrid (Ateneo), 1958; Nueva York (Pierre Matisse), 1960; Roma (Il Segno), 1962; Madrid (Biosca) y Chaux-de-Fonds (Museo de Bellas Artes), 1963; Córdoba (Liceo) y Cadaqués (Uno), 1964; Madrid (Juana Mordó) y Nueva York (Pierre Matisse), 1966; Madrid (Juana Mordó) y Winterthur (Müller), 1968; Bilbao (Grises), 1969; Madrid (Juana Mordó), Mannheim (Lauter) y Lausanne (Pauli), 1970.

Participa en numerosas exposiciones colectivas como: Exposiciones Nacionales de 1947 a 1951; I, II y III Bienales Hispanoamericanas; Exposiciones del Grupo EL PASO; II y V Bienal de Alejandría, 1957 y 1963; IV Bienal de Sao Paulo, 1957; Exposición Universal de Bruselas (Pabellón de España), 1958; XXIX Bienal de Venecia, 1958, y otras muchas celebradas en Madrid, Valencia, Valladolid, Oviedo, Caracas, Sao Paulo, Lisboa, Oporto, La Haya, Amsterdam, Utrecht, París, Fribourg, Basel, München, Milán, Río de Janeiro, Berlín, Oslo, Montevideo, Buenos Aires, Lima, Bogotá, Valparaíso, Santiago

FRAILE ALCALDE, Alfonso (pintor, dibujante y grabador).

Nace en Marchena (Sevilla) el 24 enero 1930. Su formación artística ha tenido lugar en la Escuela Superior de Bellas Artes de San Fernando, donde obtiene el título de profesor, y en la Escuela de Artes y Oficios de Madrid. También realizó estudios de escultura con Angel Ferrant.

Ha sido distinguido con el Premio Nacional de Pintura, 1962; Premio de la Crítica del Ateneo de Madrid, 1963; Primera Medalla en la Nacional de 1966; Gran Premio de Dibujo en la II Bienal del Deporte, 1969, y Premio y Beca de la Fundación Juan March.

Expone individualmente en Madrid (abril), 1957; Madrid (Biosca), 1959; Washington (Dyckson), 1961; Bilbao (Arte), 1962; Madrid (Ateneo), 1963; Bilbao (Grises) y Gijón (Atalaya), 1965; Madrid (Dirección General de Bellas Artes), 1966; Madrid (Kreisler), 1970.

Interviene en numerosas colectivas, tanto extranjeras como españolas: III Salón de Mayo, Barcelona, 1957; IV Salón Internacional del Grabado, Ljubljana, III Bienal de París y IV Bienal de Alejandría, 1961; Feria Mundial de Nueva York y Exposición Nacional de Bellas Artes, 1964; Bienal de Sao Paulo de 1969; XXXV Bienal de Venecia, 1970, y en otras celebradas en Lisboa, Sevilla, Barcelona, Madrid, México, California, Roma, Oregón, Nevada, Washington, Johannesburgo, Pretoria, Iowa, Bochum, Nuremberg, Rotterdam y Cádiz.

Los Museos de Arte Moderno de Bilbao, Arte Moderno de Pontevedra, Español de Arte Contemporáneo de Madrid, así como numerosas colecciones de Madrid, Bilbao, Nueva York, Washington, Berna, etcétera, poseen obras suyas.

XI-70.

GOMEZ, Julio (compositor).

Nace en Madrid, 1886. Doctor en ciencias históricas. Director del Museo Arqueológico de Toledo (1911-13), de la Sección de Música de la Biblioteca Nacional (1913-15) y de la Biblioteca del Real Conservatorio de Madrid (1915-56). Estudió con A. Santamaría y fue discípulo de Arrieta. Luego estudió en el Conservatorio. Influyeron en su formación musical: Tomás Bretón, Emilio Serrano y Felipe Pedrell. Profesor de cultura literaria (1944-51) y de composición y formas musicales (1951-59), en el Conservatorio de Madrid. Concertador del teatro Real (1909-13). Crítico musical en los diarios «La Jornada», «La Tribuna» y «El Liberal» (1918-36). Ha publicado multitud de artículos y pronunciado conferencias sobre temas musicales. Miembro de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Varias veces Premio Nacional de Música. Premios de Exposición de Valencia (1909), Universidad de Salamanca (1925), Ateneo de Sevilla (1940), Academia de Alfonso X de Murcia (1945), etcétera.

Se distingue en su obra musical por un nacionalismo relacionado en la técnica con la gran música del siglo XIX. Se le clasificó por Collet dentro del «nacionalismo popular» y por otros autores dentro de la corriente neo-romántica. Su labor pedagógica es importante. Un buen número de destacados músicos actuales han sido sus discípulos.

Obras principales. Piano: «Variaciones sobre un tema salmantino» (1942). Voz y piano: «Seis poemas líricos de Juana Ibarbourou» (1935) y numerosas canciones. Voz y orquesta: «Tres canciones» (1923), «Apolo. Teatro pictórico» (1952). Coro y orquesta: «La parábola del sembrador» (1931), «Siete canciones infantiles» (1931), «Elegía heroica» (1954). Orquesta: «Suite en La» (1917), «Balada» (1920), «Egloga» (1930), «Maese Pérez, el Organista» (1941), «Un milagro» (1944), «Danza cortesana y scherzo» (1947). Piano y orquesta: «Concierto lírico» (1945). Cámara: «Cuarteto plateresco» (1948), «Cuarteto» (1942), «Sonata en Si menor para violín y piano» (1950). Opera: «El pelele» (1925), «Los dengues» (1927), «Triste puerto» (1930), «Nocturno» (1948). Páginas corales para solistas y orquesta, etcétera.

mente, son los murales cerámicos del Mercado de Artesanía, de Madrid; Oficina de Turismo, de Marbella; Edificio Philips, de Madrid; hotel Jerez, de Jerez de la Frontera, y El Corte Inglés, de Madrid.

Se encuentra representado en los Museos Español de Arte Contemporáneo de Madrid, Arte Contemporáneo de Utrecht y Oldenburgo (Alemania), y en numerosas colecciones de Madrid, Roma, Londres y Nueva York.

XI-70.

temporáneo de Madrid, de Göteborg, de los Jahrhunderts de Viena, de Leverkusen, de Bellas Artes de Buenos Aires, de la Universidad de Massachusetts, de Nueva Orleans, de Arte Moderno de Buenos Aires, de Arte Abstracto de Cuenca, de Bellas Artes de Bilbao, de Winterthur y Bergeau de Dortmund.

XI-70.

Los Museos Español de Arte Contemporáneo de Madrid, Real Academia de San Fernando, Provincial de Pontevedra, de Málaga, de Ciudad Real y las colecciones Rodríguez-Acosta, Müller de Suiza y otras privadas de México, Venezuela, Estados Unidos, Argentina, Canadá, Portugal, Francia, Italia, Alemania, Bélgica y España poseen obras de esta pintora.

XI-70.



En Alemania se hace algo más que beber cerveza.

Es cierto que en Alemania se bebe cerveza ¡es estupendo! Pero Vd. también puede encontrar en Alemania a los técnicos más avanzados del mundo y hablar del año 2000. O preparar negocios de alcance internacional dentro de nuestra expansiva y dinámica economía.

...Y descansar y pasear en las pintorescas ciudades de la vieja Alemania. Recorrer sus bosques y castillos. Saborear su especial cocina. Alegrarse en su fiestas. Admirar su vieja tradición y su fulgurante progreso... ¡Hay mucho que hacer en Alemania!

Para su próximo viaje a Alemania, pregunte a su Agencia de Viajes I.A.T.A. o directamente a nosotros. Alemania es nuestra casa; ¡somos expertos en Alemania! ...pregúntenos.

Por favor, remítanos, si lo desea, el cupón adjunto a Lufthansa,
Avda. José Antonio, 88 - MADRID-13

Nombre

Calle

Ciudad

Desea recibir información detallada sobre su viaje a



Lufthansa

Barcelona
Paseo de Gracia, 83
Tel. 215 00 23

Palma de Mallorca
Tous y Maroto, 15
Tel. 22 28 40

Las Palmas
Agente General: Antón Paukner
Albareda, 37. Tel. 26 41 39


VICTOR
La linea maschile.



COLOGNES · AFTERSHAVES · DEODORANTS · SHAVING CREAMS · BATH FOAM

VICTOR,
UNA LEJANA
SENSACION DE
MISTERIO

No es un perfume
es un aroma...

VICTOR DI MILANO, S. A. - Madrid.

El aroma
limpio
fresco
fragante
varonil
con el "tono amargo"
VICTOR

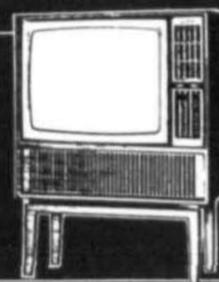
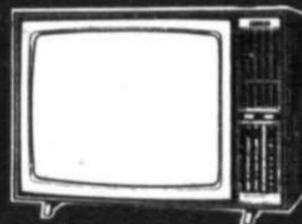
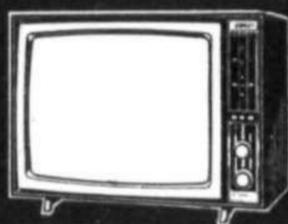
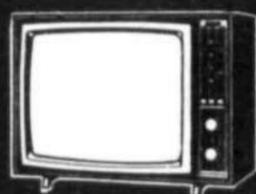
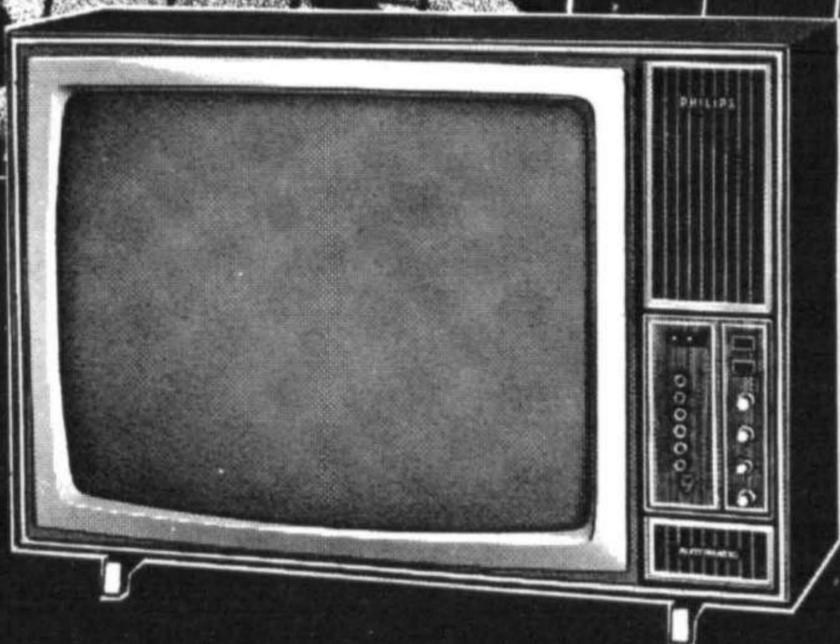
¿ se imagina
un mundo
sin sonido?

...y
un mundo
sin imagen?

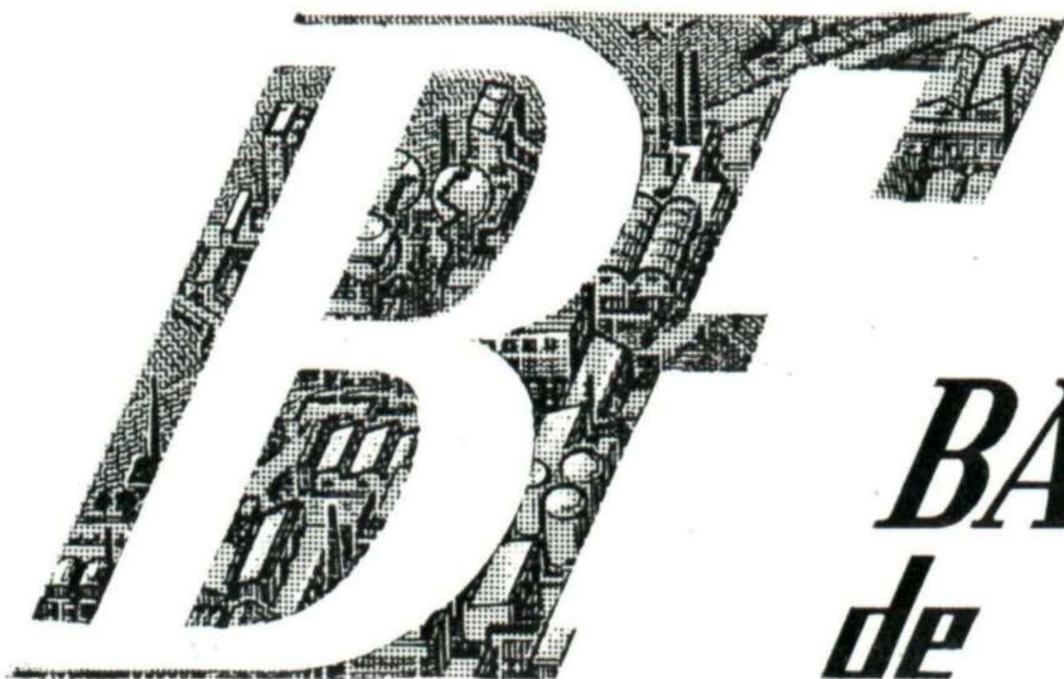
¡el mundo es sonido; el mundo es imagen!



el sonido y la imagen
del mundo son **PHILIPS**



EQUIPADOS CON EL NUESTRO SISTEMA DE SINTONIA ELECTRONICA MEMOMATIC-E



BANCO
de
FOMENTO

Al servicio de la creación, ampliación y reestructuración de la industria nacional.

- PROMUEVE** la creación de nuevas empresas agrícolas e industriales.
- PARTICIPA** en la promoción y ampliación de empresas.
- CONCEDE** créditos a medio y largo plazo.
- ASEGURA** y coloca emisiones de valores.

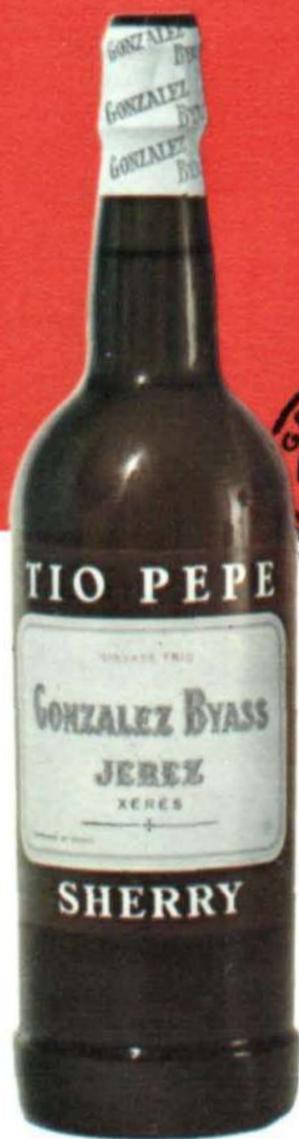
Colaborando eficazmente en el desarrollo económico español, mediante sus servicios especializados.

BF
BANCO de FOMENTO

Carrera de San Jerónimo, 27 - Madrid-14
Avenida de España, 8 - San Sebastián



Sol de
Andalucía
embotellado



TIO PEPE
GONZALEZ BYASS

JEREZ • XÉRÈS • SHERRY



UN OMEGA DE ORO MACIZO
EL PRESTIGIO DE UNA ESTIRPE
ENNOBLECIDO POR EL ORO

Nobleza obliga.
A una máquina tan
precisa que, en la mu-
ñeca de los astronautas
americanos, conquista-
ra la superficie lunar,



se une la belleza única
de un metal noble cuyo
valor se acrecienta con
el paso de los años.

la más bella intelligen-
te y precisa inversión


OMEGA

Primera organización mundial para la medida exacta del tiempo