

# ARTE

En su prólogo a la exposición de la Galería Vandrés, José Ayllón toca, como de pasada, el concepto de las generaciones pictóricas —o por lo menos, habla de la nueva «generación». Es un concepto peligroso, del que yo, por lo menos, procuro hacer el menor uso posible. Tampoco Ayllón abusa del mismo. Pero hay que reconocer que sí, que a compás con el cambio de generaciones va cambiando la faz del arte. Esta gente que se agrupa en la exposición de Vandrés —puesto que de una colectiva se trata— responde a unas características «de los años sesenta», que es distinta a la que tuvo su floración en la década anterior. Tiene razón Ayllón. Yo creo, no obstante, y esto no es ninguna discrepancia, que esa forma de actuación artística va a tener vigencia a caballo entre las dos décadas, entre la que acabamos de superar y la que acabamos de iniciar. Sencillamente porque es ahora cuando esas formas empiezan a tener vigencia problemática aun cuando sus primeras gestaciones sean algo anteriores.

## COLECTIVA EN LA GALERIA VANDRES. MADRID.

Sí, claro, ha cambiado el horizonte de aspiraciones del nuevo arte, y eso es algo que, precisamente aquí, en esta exposición colectiva, se palpa paladinamente. Por eso, porque esta exposición logra indicarnos levemente algunos de los posibles caminos del inmediato futuro, es por lo que tiene importancia. Esto ya no tiene nada que ver con lo que en 1956 —¿fue aquel año?— vimos con sorpresa en la Sala Negra, de Madrid, con el título de «Arte otros». Ya sabemos, porque conocemos toda la historia posterior, de qué manera lo que entonces se consideraba «arte otros» —el aformalismo, sin entrar en demasiadas matizaciones— pasó a convertirse en un hecho cotidiano y cómo, posteriormente, se integró en la tradición de la pintura. ¿Esa diferencia entre las aspiraciones de ayer y las de hoy son simplemente una diferencia generacional? No. Es una diferencia de realidades temporales. No es que las generaciones tengan que ser

distintas: es que son distintas las realidades, a las cuales cada generación tiene que hacerles frente y, en el caso del arte, hacer un testimonio de ellas.

En el 56, y desde mucho antes, el aformalismo tuvo que destruir —y destruyó— el recinto sagrado de la forma... Porque la forma era el bastión defensivo de la belleza y el clasicismo... Porque la belleza y el clasicismo son la materialización plástica del idealismo... Porque en el formal del idealismo se guarda-

Valdivieso.



Zachrisson.



Alexanco.



ban incorruptas las esencias del «ancien regime»: del arte y de todo lo demás.

Pero aquel residuo del «ancien regime», el idealismo, ya está liquidado en la obra de arte, por lo menos en la obra que tiene poder de significación. Está liquidado no sólo por el aformalismo, sino por todos los movimientos iconoclastas, desde el dadaísmo. Ahora se está en otro problema.

Sí, el idealismo ya está liquidado. Por ejemplo, fijémosnos en esta exposición. En Cillero, Cillero pinta («pinta» es un decir: expresa con unos medios que aproximadamente dan efectos pictóricos. Pero eso, el procedimiento, importa poco), pues Cillero pinta carne femenina. No: desnuda, no; el desnudo es demasiado olímpico, demasiado «ideal». Pinta mujeres desvestidas, es decir, vestidas solamente con la minúscula ropilla de su más morbida insinuación. A los artistas griegos también les gustaba desvestirse a sus mujeres. Pero, por muy en cueros que estuviesen, la temperatura carnal de aquellas mujeres se quedaba siempre diluida en su mármora frigididad ideal. El orden formal ejercía siempre en ellas su poder frente al desorden vital. Esas chavalas de Cillero no tienen nada de olímpicas. No quieren tener nada de eso. Para que se vea cómo su carne no tiene nada de mármora, la enfrentan con una leve gasa, una media, algún encaje. Desde un punto de vista representativo, son menos «reales» que aquellas. Pero son mucho más reales desde un punto de vista significativo, insinuativo...

Raúl Valdivieso y Ortiz Vaccaro son escultores. También ellos están en la acera opuesta a la de sus colegas del pasado. Aquellos no ocultaban nada, pero lo sometían todo a una ley general de la forma, con lo cual ciertas verdades quedaban diluidas. Estos lo que hacen es reivindicar lo que en aquellas esculturas estaba diluido en la forma. ¡Lástima no tener tiempo de personalizar ahora lo que hay en cada una de esas dos gestiones reivindicadoras!... Ellos sacan a la luz lo que hay de más descarnadamente germinativo en la vida. Se diría incluso, sobre todo en el caso de Valdivieso, que lo que le interesa fundamentalmente es descubrir como la huella de un posible antiguo órgano en lo que es sólo materia sin vida, como un estigma de la zoología en la geología, como el paso del tiempo por lo que ya, por estatuario, ha dejado de tener tiempo.

Julio Zachrisson, ese meridional con nombre nórdico, grabador, busca siempre lo germinativo, lo vegetal, el mundo selvático y su encarnación y correspondencia en el mundo de los seres. Ese eslabón unitivo del ave y del pez, esa especie de punto de unión entre el árbol y el hombre, dejan de ser un casamiento contra natura si se le busca una vía mágica, que es la que él pone en ejercicio...

Alexanco, al que yo conocía como pintor... ¿ha dejado de serlo? Es que su sentido de las formas turgentes parecía necesitar un más amplio campo de despliegue. El parece haber reivindicado para la pintura una facultad que Alain atribuía sólo a la escultura: la de palpar.

¿Cómo tengo que comprimir mis impresiones! Miura y Mouliá viven inscritos en el mundo de las formas disciplinadas geométricamente. Pero... Para los platónicos, un cuadrado era una forma perfecta; para Miura es una forma concreta. Todavía hasta hace muy poco, en el tiempo de Cezanne, por ejemplo, la geometría tenía un signo ideal. Para Mouliá es la posibilidad de proyectar el mundo... ¿Le llamaríamos a lo de Mouliá y a lo que Miura, transigiendo con las denominaciones de moda, «op-art»? Bueno: vamos a transigir con las definiciones sin matices. El caso es que un Albers, por ejemplo —o un Malevitch—, nos da en su cuadro una teoría del espacio. Estos últimos, con Vasarely a la cabeza, nos ofrecen la teoría y la práctica ya unificadas. ■ J. M. MORENO GALVAN.

## Carola Torres: ARTE MODERNO Y TRADICION POPULAR

Quien baje por la acera derecha de la calle General Sanjurjo verá, poco antes de llegar a la Castellana, en la esquina de Zurbano, un gran escaparate acristalado a la altura del entresuelo. En estos días, el escaparate o ventanal deja ver, desde la calle, una gran mancha de color, en negro, blanco hueso y rojo violento. La mancha tiene la suficiente importancia, el suficiente tamaño para destacar en el paisaje urbano de aquella calle de edificios señoriales, hoy dominada por el tráfico que baja de Islas Filipinas hacia la Castellana. El escaparate pertenece a la Galería de Arte Iolas-Velasco y

la mancha es producto del cabreo telúrico de uno de nuestros pintores más representativos: Manolo Millares. Pero no es un cuadro: es una alfombra realizada sobre un diseño del pintor por Carola Torres. Es ella, en efecto, y no Manolo Millares, quien expone en estos días en Iolas-Velasco, presentando una colección de alfombras y tapices hechos sobre dibujos de Tapiés, Saura, Pepe Caballero, Guinovart, Mompó, Millares y la misma Carola Torres.

El resultado es realmente esplendoroso. No es hoy Carola Torres la única artista que aún la vieja tradición artesana que viene de los árabes con las formas y colores de la moderna pintura. En Barcelona trabajan, por ejemplo, Royo y el pintor Grau Garriga con técnicas parecidas. Pero fue Carola, hace ahora diez o doce años, la primera que se aventuró a investigar si era posible enriquecer la vieja tradición del tapiz y la alfombra con la libertad creadora de los pintores de nuestro tiempo. En esta aventura intervinieron varios elementos. Por una parte, un taller que Carola había montado y en el que trabajaba un grupo de artesanos expertos en las técnicas tradicionales. Por otro lado, Carola se había puesto en contacto, a través de su marido, el crítico José María Moreno Galván, con el mundo de la pintura moderna. Al principio, la incorporación de las nuevas formas que Carola proponía no dejó de encontrar una cierta resistencia en los artesanos que trabajaban en su taller. Consideraban aberrante todo lo que supusiera apartarse de los viejos diseños, los diseños de Cuenca, los de Alcaraz, a los que estaban acostumbrados. Y es interesante comprobar que, una vez que vieron el resultado del trabajo realizado por ellos mismos con estos nuevos modelos, se convirtieron en entusiastas de esta incorporación del arte moderno y empezaron a considerar que sería regresivo volver a los diseños tradicionales. La experiencia del taller de Carola Torres es, en este aspecto, aleccionadora. «En realidad —dice Carola al presentar su exposición—, nuestro taller, desde que tuvo uso de razón, se vio complicado por la situación, aparentemente contradictoria, entre tradición y evolución. Ahora sabemos que esos conceptos no son contradictorios, sino sintéticos; que si la tradición no evoluciona deja de ser la tradición para ser sólo fosilización; y, al revés, que probablemente tenía razón don Euge-

no cuando decía que lo que no es tradición es plagio».

La mayor parte de las piezas expuestas por Carola Torres en la Galería Iolas-Velasco son alfombras. Solamente hay, que yo recuerde, un tapiz realizado sobre un diseño de Guinovart. Los demás diseños fueron preparados por los pintores pensando en que iban a servir para hacer alfombras. Ya he hablado de la explosión de color de Manolo Millares. He de mencionar también el Tapies que ocupa toda la pared del fondo de la sala principal de la Galería y que es un prodigio de equilibrio; los deliciosos diseños de Pepe Caballero en violeta y negro sobre el fondo de lana cruda; la gama de marrones de Guinovart; la elegancia exquisita de Antonio Saura, cuyos diseños dan como resultado unas alfombras realizadas en los colores de la lana natural, sin teñir. Hay también en esta exposición alguna pieza diseñada por la misma Carola Torres, aunque sin ningún ánimo de presentarse ella misma como pintora. Sus aportaciones consisten en incorporar a sus alfombras diseños tradicionales que no proceden del campo de la alfombra y que están tomados de cerámicas, bordados o tallas populares.

En la exposición, por razones bien fáciles de comprender, las alfombras están colgadas en las paredes, como si fueran tapices. No es esta su función. Yo mismo he tenido ocasión de comprobar cuánto ganan al ser colocadas en el suelo. Para ponerlas en el suelo las concibieron los artistas y las realizaron los artesanos empleando la técnica de «alto lizo» tradicional. No son piezas para mirar como se mira un cuadro, sino para pisar, para sentarse, para tumbarse en ellas, para vivir sobre ellas y hacer realidad la fusión de la vida con el arte.

■ L. CARANDELL.

## LIBROS

### LA CIENCIA MODERNA EN ESPAÑA

Si hubiera que escribir la historia científica de España por el método de las «grandes

figuras», de esa especie de genios iluminados que parecen emerger de la nada, tal y como nos la escriben quienes no son precisamente grandes figuras, realmente resultaría una historia muy corta, de bastante poco interés. Si, por el contrario, se escarba en etapas «deslucidas», como las llama José María López Piñero (1), de nuestra historia, y establecemos los eslabones pertinentes entre los modestos trabajadores de nuestra ciencia, nos encontramos con una interesante relación de esfuerzos y luchas, de hombres en marcha contra una sociedad cerrada, de intranquilidades ideológicas y opresiones políticas. Y eso, aunque se trate de una materia tan aparentemente aséptica como la investigación científica.

Normalmente, la iniciación de un renacimiento de la actividad científica en España se fija en las primeras décadas del siglo XVIII, con el advenimiento de la europea dinastía borbónica. López Piñero ha colocado su lente sobre los últimos años del siglo XVII, a la busca (con la ayuda de diversos historiadores, como Ceñal y Peset Llorca) de los primeros atisbos de la ciencia moderna en nuestro país. Es un período difícil, porque la ciencia está dominada, en esos momentos, por los métodos y los principios escolásticos, y cualquier «novator» (como eran entonces denominados los innovadores) tenían que enfrentarse con duros anatemas que les venían dirigidos desde sus propios colegas.

Contra lo que pudiera creerse, la contribución española a la ciencia renacentista había sido importante. La náutica, la ingeniería naval, la cartografía y la ingeniería militar fueron materias en las que la recién nacida nación española estaba ducha, por sus necesidades imperialistas, tanto en Europa como en América. Pero el triunfo de la mentalidad contrarreformista en el último tercio del siglo XVI trajo como consecuencia el aislamiento más implacable en materia cultural y científica. La actividad de la Universidad de Salamanca, única Universidad europea que admitió en su enseñanza la teoría heliocéntrica de Copérnico, que luego prohibiría Roma) y de la escuela valenciana de anatomía vesaliana (por citar dos ejemplos importantes de la actividad científica renacentista) se vieron cortados por la intranquilidad. El aislamiento culminaría con la prohibición, por Felipe II, de que los españoles estudiaran o enseñaran en otros países.

La contrarreforma marca el principio de nuestra deca-

dencia científica, junto con otros factores que analiza Piñero: el hecho de que se descuidara el desarrollo de la ciencia pura ante la necesidad de atender a la ciencia aplicada y el exterminio de la comunidad hispano-judía, que había creado, durante la Edad Media, un ambiente propicio para el cultivo de la ciencia.

Mientras en Europa nacían nuevas formas de enfrentarse con la realidad, estudiarla y dominarla, en España se vivía de espaldas a esa preilustración. Es significativo, a este respecto, un párrafo, transcrito en el libro que nos ocupa, de Juan de Cabriada (uno de los más importantes «novatores», en el terreno de la medicina): «Que es lastimosa y aun vergonzosa cosa que, como si fuéramos indios, hayamos de ser los últimos en recibir las noticias y luces públicas que ya están esparcidas por Europa». En el tercio inicial del siglo XVII se vivió sólo de las rentas del período renacentista, y hasta los últimos años de ese siglo no aparecen los «novatores» que romperán abiertamente el cerco escolástico y empezarán a enlazar con las nuevas corrientes europeas. Por entonces, en las zonas periféricas especialmente, se iniciaba un lento proceso de recuperación económica, con tímidos matices reformistas, que intentaban paliar la crisis económica de la decadente España del Imperio.

Desde la contribución del italiano Juan Bautista Juanini (establecido en España bajo la protección de Juan José de Austria, hijo bastardo de Felipe IV, uno de los mecenas aristocráticos de la nueva ciencia) a la labor desarrollada en los centros universitarios de Zaragoza, Sevilla y Valencia, principalmente, el libro nos muestra los principales hombres (Crisóstomo Martínez, Juan de Cabriada, Joan José de Alós, Caramuel, José de Zaragoza, Tosca, Corachán, Ome-ric...) que quemaron esfuerzos y luchas para incorporar a nuestro país a la marcha de la historia.

El que todavía no se haya conseguido, el que aún pueda tener aplicación la queja de Cabriada y tengamos que lamentarnos de enterarnos los últimos —si nos enteramos— de lo que se hace en el mundo, es una prueba de que este libro de ciento setenta páginas no es un simple trabajo erudito, sino un elemento más para la toma de conciencia de una situación vergonzosa. ■ J. A. GACINO.

(1) «La Introducción de la ciencia moderna en España», por José María López Piñero. Ediciones Ariel. Barcelona, 1969.

### LOS PATRIARCAS DEL ANTIFEMINISMO

Alfonso Martínez de Toledo, Arcipreste de Talavera, fue uno de los primeros prosistas castellanos que intentó con éxito la simbiosis de las formas literarias cultas y del lenguaje popular. Según parece, era hombre instruido, pero no libresco. Como buen clérigo pre-renacentista, se dedicó al género didáctico, y aunque escribió algunas vidas de santos y una insoportable «Atalaya de las Crónicas», se empleó a fondo en la sátira moralizante y misógina. Su obra fundamental, el «Corbacho» o «Reprobación del amor mundano» (a la que tituló simplemente con el cargo eclesiástico que ostentaba: «Arcipreste de Talavera»), es una de las más feroces diatribas antifeministas escritas en un país tradicionalmente antifeminista. Al final de la primera parte, dedicada a vituperar los pecados derivados del «loco amor», el Arcipreste de Talavera no halla, refiriéndose genéricamente a las mujeres, «por qué razón el onbre las deve bien querer». La segunda parte trata de «los vicios e tachas e malas condiciones de las perversas mugeres»; el terrible Arcipreste sólo encuentra en las hembras motivos de desprecio: la mujer, según él, es «murmurante e detractora», «cara de dos fazes», «desobediente e porfiada», «doctada de vanagloria ventosa», «envidiosa de cualquiera más fermosa que ella». El Arcipreste —afirma el profesor González Muela, responsable de esta nueva edición del «Corbacho»— «se une a corrientes antifeministas de la cultura latino-cristiana y hasta hebrea, pues, desde la Biblia, Eva es la gran culpable de la pérdida del Paraíso». La literatura antifeminista es, por lo visto, tan antigua como la historia de la cultura. Nuestro Arcipreste talaverano no es, pues, ni un pionero ni un superviviente, sino uno más de los grandes patriarcas del antifeminismo. Lo trágico es comprobar que, salvando las naturales distancias conceptuales y lingüísticas, muchos de los tópicos del «Corbacho» pueden estar vigentes en las «civilizadas» mentes de nuestros contemporáneos. ■ S. R. S.

(\*) Alfonso Martínez de Toledo, «Arcipreste de Talavera» o el «Corbacho». Edición, introducción y notas de Joaquín González Muela. Col. Clásicos Castellana. Madrid, 1970.

### RAYMOND RADIGUET Y LA CULTURA DE «LYCEE»

«Raymond Radiguet nació el 18 de junio de 1903; murió, sin saberlo, el 12 de diciembre de 1923, después de una vida milagrosa...». Esto escribía Jean Cocteau en el prólogo a «Le bal du comte d'Orgel», segunda y última novela de Radiguet, publicada poco después de su prematura muerte. Cuatro años antes, bajo el patrocinio espiritual de los poetas vanguardistas, había editado un volumen de poemas, «Les Joues en feu», que sirvió de librito a una partitura de Georges Auric. Su obra maestra, «Le diable au corps», se sitúa cronológicamente entre ambos títulos. Su aparición causó un enorme impacto en el universo literario francés. Radiguet resucitaba la imagen del «enfant terrible», sabio y cáustico, lúcido y a la vez apasionado; e inconscientemente los patriarcas de la pluma lo comparaban con Rimbaud, el gran malogrado, cuya obra desconcertante y premonitrice figuraba ya en las antologías clásicas. «Raymond Radiguet —escribía su incondicional Cocteau— comparte con Arthur Rimbaud el terrible privilegio de ser un fenómeno de las letras francesas». Años más tarde, en 1948, «Le diable au corps» saltó a las pantallas cinematográficas: Autant-Lara, dirigiendo a Micheline Presle y a un Gérard Philippe excesivamente maduro para cumplir adecuadamente el papel de protagonista, añadía un eslabón más al cine literario francés. Con medio siglo de retraso, Radiguet llega a España...

¿Qué significado tiene, hoy, para nosotros, la «chef d'œuvre» de Raymond Radiguet? «El diablo en el cuerpo» es una novela clásica en el terreno de esa narrativa que pudiéramos llamar «de introspección». Es una obra medida, equilibrada y madura. La anecdota —las relaciones amorosas entre un adolescente y una mujer casada cuyo marido está combatiendo en el frente— es perfectamente trivial: la literatura francesa, desde Chardelos de Lacroix a François Sagan (salvando, claro está, considerables distancias), nos ofrece un rico muestrario de narrativa amorosa. ¿Qué tiene, pues, de particular «El diablo en el cuerpo»?

A mi entender, y pese a las elucubraciones de ciertos críticos recalitrantes, lo más interesante de Radiguet es su precocidad. Y no me refiero a una precocidad sexual, sino lingüística. Raymond Radiguet es, a fin de cuentas, un adoles-