EL ARTE EN INGLATERRA

POR

TOMAS FERRANDIZ LLOPIS

El señor Ferrándiz Llopis estuvo en Inglaterra con una beca del conde de Cartagena que le había concedido la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en 1953 para ampliar estudios de arquitectura. Durante su estancia en aquel país se interesó vivamente por diversas manifestaciones artísticas, siendo fruto de ello una extensa Memoria, remitida a nuestra Corporación, de la cual nos complacemos en publicar los trozos más salientes.

He realizado el viaje a Londres pasando por París y deteniéndome allí unos días. Ha sido muy poco tiempo para estudiar tantas obras de arte como guardan sus museos, pero lo suficiente para un primer contacto directo con los originales de la escultura clásica y de la escultura moderna.

Es impresionante la gran cantidad de escultura que hay en el Louvre: obras fundamentales para la historia de la escultura, pero también hay muchas medianías de todos los tiempos. Es evidente la necesidad apremiante de una buena selección, dejando sólo lo mejor. Para los verdaderos amantes del arte sería una gran ayuda que les facilitaría la comprensión de lo autenticamente bueno. Para los estudiantes de bellas artes un gran descanso.

Por fin me encuentro ante Rodin. Indudablemente su obra está profundamente sentida y tiene esa vibración de impulso vital que transforma la materia inerte en palpitación expresiva. Muchas obras. Un coloso. Pero pocas podrían resistir el análisis para una crítica sin pasiones. Solamente una pequeña selección de lo mejor se salvaría. Mi respeto al patriarca de la escultura moderna, y mi admiración también.

El Museo de Arte Moderno tiene obras muy representativas del arte contemporáneo, y también muchas intrascendentes. Este viaje ha sido el talismán que ha derrumbado muchos mitos. El pequeño Museo de los Impresionistas es fiel a su tiempo y mantiene la tónica de la época, la representa con su encanto y con su espíritu. El Museo del Hombre es quizás de los más interesantes que tiene París.

Londres es otro mundo distinto. Para quererlo hay que conocerlo. La alegría ambiental de París se apodera del visitante y le contagia. Londres le deja en suspenso, expectante e intrigado. Primero una visión general de ese laberinto que nos imaginamos que es Londres para situarnos claramente en la ciudad y saber el terreno que pisamos. Después la vorágine absorbente de su intensa actividad intelectual y artística nos subyuga.

La National Gallery. Giovanni Bellini es el primer pintor que me encuentro en esta sala donde se reunen artistas de las escuelas venecianas, sienesa y florentina. Cada uno habla con su estilo propio, pero todos tienen un índice común que les sirve de sólida base para mantenerse: la línea trazada como a punta de buril. La línea les da como consecuencia poder apresar la forma: en las telas y en los desnudos.

Bellini, luminoso tenso y vibrante en cada color, tallando con el pincel las formas, apoyándose en la materia misma del color. Haciendo de la línea, el color y la luz los servidores fieles de la expresión.

Circuncisión es la obra donde todos los valores están al servicio del tema central para exaltar la intensidad expresiva del momento: composición, actitudes, gestos, construcción, calidades, luz y color. Todo tratado sin eludir la forma ni en la luz ni en las penumbras. Todas las figuras, sentidas, "viven" el instante expresado.

La madonna de la pradera reúne también todas estas fases, alcanzando con dulzura profunda en el rostro y manos orantes de la Virgen la maternal protección del Niño dormido. El color es empleado como una materia de construcción supeditado al dibujo y a la forma, alcanzando calidades recias de esmalte en el paisaje.

La evolución de Bellini llega a una fase en que puede prescindir de la

incisión de la línea sin que la forma se diluya, sin dejar de sentir la forma como en las demás obras. Pinta con la intensidad plástica que un escultor pone al tallar su obra.

Como resultado de estos estudios de la obra de Bellini, puedo afirmar que el cuadro *The Agony in the Garden*, que figura como obra de Giovanni Bellini, no es posible que sea de este artista. En este cuadro no hay nada de él, pues por ningún lado se ve ni su mano ni su alma. El estilo y la composición dicen claramente que el autor es un discípulo o un mal seguidor de la escuela de Mantegna.

Masolino, sin ser un gran maestro del dibujo, utiliza el color como planos de construcción que sostienen sus figuras con firmeza. El conjunto de la composición obedecen a las mismas leyes y al mismo sentido arquitectónico que tiene toda la pintura de esta época. Sin embargo, el dibujante falla. Queda débil la obra cuando observamos detalles: las cabezas, las manos, pierden el vigor que tiene el conjunto. Aquí hay solamente dos cuadros suyos: *San Juan Bautista y San Jerónimo* y *San Roque con San Matías*. Vemos que la tendencia y el sentido de su pintura es diferente a los demás. Pero aunque él mismo hubiera querido no habría logrado la fuerza y la expresión de un Bellini o de un Piero della Francesca. Cuando no se puede arrancar al natural sus secretos con el dibujo, llegando hasta la quintaesencia de lo físico y de lo espiritual, hay que buscar la expresión por otros senderos.

Masaccio aspira a salir de lo primitivo sin dejar de serlo. Construye con planos de luz y de sombra. Recurre a las transparencias del color en los rostros, atenuando la luz y las sombras al máximo, para lograr la expresión espiritual. ¿Por qué hace esto? Pudo resolverlo con la misma fuerza escultórica que el resto de la figura por fuertes planos de luz y de sombra. Creo que era la única posibilidad que tenía; es uno de los caminos para andar protegiéndose y protegiendo la obra cuando el dibujo es débil. Acaso Masaccio no alcanzó su madurez artística, porque, sin embargo, en la composición de la *Madonna y Niño* está planteada la obra como para una escultura.

Mantegna. Sus cuadros son como relieves, tallas en madera policromada. Es el artista de mirada escrutadora a la que no escapa ni el mínimo recóndito detalle. Desde el conjunto, que obedece a las leyes de una matemática de la intuición y del equilibrio, hasta el último rincón de sus tablas y de sus lienzos, hay volcado el mismo intenso fervor, la misma intensa pasión, que nunca desciende ni se debilita.

El realismo milimétrico —no minucioso— de la forma, sentida con grandiosidad, y de la línea, sentida con agilidad, alcanzan en Mantegna su mayor exponente. Todo ello sin detrimento de la expresión y el sentimiento más profundos.

La luz y el color están al servicio de la forma, y todos los recursos del artista se hallan al servicio de la más alta expresión del arte.

Piero della Francesca. Toda la sabiduría artística al servicio de la más aérea espiritualidad. Desde el color hasta la línea y la forma, pasando por las calidades, el sentido plástico y la composición. Pese a la estática verticalidad de las figuras, sus composiciones pierden la gravidez terrena porque conoce profundamente el valor de los espacios. Los espacios tienen un peso, aunque parezca una paradoja. Mantegna logra la espiritualidad por la expresión de los rostros y actitudes. Piero della Francesca logra que los espacios pesen más que las figuras, y entonces, como una magia maravillosa del espíritu, las figuras se hacen ingrávidas, espirituales. Esto solamente se puede lograr cuando el artista conoce a fondo el valor de las masas, sean espacios, sean formas. Por ello las utiliza en la composición poniéndolas al servicio de su intención artística, que en este caso es la exaltacón religiosa. El color puesto al servicio de esta misma expresión con veladuras y transparencias. La línea sutil y concreta apretando la forma en las figuras. En el paisaje el color oscuro y denso confirmando el peso de los espacios para exaltar más aún la ingravidez de las figuras.

La Natividad, inconclusa, confirma todo esto que señalo. El artista demuestra, además, que el color tiene un peso propio según el tono y la manera de emplearlo. Resulta un poco extraño hablar del peso del color

en un pintor que apenas emplea materia de color. Sin embargo, la ausencia o falta de "pasta" no quiere decir que un color deje de ser intenso, y, por lo tanto, mantiene su peso propio. Este peso puede ser aumentado o disminuído a voluntad del artista.

El tema es interesante para desarrollarlo como una realidad factible de ser demostrada teórica y prácticamente en el campo de las artes, pero dada la finalidad de esta Memoria no creo que sea el momento oportuno. Lo mismo que digo del color, puedo afirmar de los espacios, cuyo gran valor en las composiciones —pintura, escultura, dibujo— debería tenerse presente en la enseñanza de las Bellas Artes como una asignatura fundamental para la formación del artista. Quizás algún día escriba algo sobre estos extremos.

Leonardo da Vinci. Es quizás el pintor más escultor de todos los florentinos. Agrupa las figuras en composiciones netamente escultóricas y las sitúa en primer plano como si compusiera un altorrelieve. La sobriedad en el color, limitándose a emplear el mínimo de tintas, despreocupándose de lo que en pintura constituye la riqueza colorista, hace que *La Virgen de las Rocas* sea una obra propia de un escultor, del verdadero escultor que era Leonardo. Hasta la luz, que solamente utiliza en las figuras y no en el fondo, le sirven como pretexto para exaltar la forma. (Es lástima que van ennegreciéndose algunas partes de la obra, como la vegetación de primer plano y la figura del Niño; quizás como otras obras suyas, ésta sufra las consecuencias de sus experimentos.)

En el magnífico retrato de *Ginevra da Benci*, que tiene mayor riqueza de color, es donde menos leonardesco se presenta. A pesar de ello, allí está latente el constructor, el escultor, el ingeniero, el arquitecto de la forma que es Leonardo: desde la serenamente hierática expresión hasta el último detalle de modelado.

Es curioso observar hasta qué punto las obras de unos cuantos artistas reunidos crean un ambiente, una atmósfera especial y única, capaz de influir en el público. Esta salita, y la que guarda la pequeña muestra de pintura española, tiene algo de especial prodigio, que la gente respeta

con un rito de silencio obligado. También ayuda a ello las proporciones del salón.

Pisanello, en su *Visión de San Eustaquio,* viene a confirmar el sentido del relieve en la pintura utilizando el bosque sobre el que descansa la figura como un segundo plano. Tanto es así que no deja ni un solo espacio abierto entre los árboles y los animales. Llega incluso a modelar en relieve algunos motivos en la figura de San Eustaquio y en el caballo. Hasta las aves acuáticas del fondo sirven para mantener en el mismo plano frontal la parte alta de la tabla. La fuerza de la pintura es tanto mayor cuanto más cercana se encuentre de la escultura, pero sin perder sus leyes básicas en el color.

Giorgione sólo tiene una tablita apaisada: *Adoración.* Muy rica de color. Aunque su sentido de la forma lo muestra solamente en la grandiosidad de planos con que ha tratado las telas, compone la escena como un friso. Su alma de colorista veneciano siente el color en tonos calientes y densos. Mantiene su pintura en un perfecto equilibrio con respecto a la escultura.

Ciambattista Cima. Sus dos obras sobre el mismo tema, *Madonna con el Niño,* le revelan como uno de los maestros de su época, aunque en la relación de maestros venecianos del museo no figure como tal maestro. Especialmente es prodigioso en el cuadro donde el Niño Jesús está en pie: composición, línea, color y forma permanecen a la misma altura, sin ningún descenso. La expresión, en el Niño y en la Virgen, es de una intensidad tan lograda que solamente un gran artista es capaz de arrebatársela al natural en ese instante fugaz de unos segundos que suelen durar las expresiones auténticas. Mantener durante todo el proceso de la obra a esa misma altura la intensidad, sólo lo pueden hacer los maestros.

Antonello da Messina. Con su tablita *Salvatore Mundi,* utilizando apenas dos tonos, logra todas las calidades de la pintura y la sobriedad de la escultura vinculadas a un profundo sentimiento del tema. Con su *Crucifixión* y con una cabeza que posiblemente es su autorretrato —no

figura como tal—, queda dentro de esta magnífica escuela que yo llamaría de pintores-escultores o viceversa.

Carlo Crivelli sitúa su obra casi equidistante entre la pintura y la escultura. Este retablo de altar, donde los elementos arquitectónicos hacen palidecer la pintura del fondo, hubiera sido una obra más lograda en su unidad si el pintor, resueltamente, se hubiera lanzado a tallar en volumen las figuras y no solamente algunos elementos simbólicos de las mismas, como lo ha hecho. Algo tuvo que presentir de fallo el artista cuando decidió modelar en relieve estos símbolos. Lástima grande no viera claro el problema. Era evidente que encontraba faltas de algo a las figuras, que percibiría el peso de la arquitectura sobre ellas, e intentó liberarlas, además, reforzando los contornos con una línea de negro. No cabe duda que era un hombre inteligente, pero metido dentro de la obra como estaba no llegó a encontrar la solución auténtica del problema, quizás por falta de tiempo para salirse de la obra y verla como un espectador. (La fecha de entrega de una obra es siempre el enemigo del arte y del artista.) Con todos sus esfuerzos no pudo evitar ese gran desequilibrio. ¡Cuánto ganarían estas obras si las liberasen de su enmarcamiento!

Las magníficas tablas de la Virgen con el Niño, y otras ocho imágenes, quedan débiles en la totalidad del retablo, siendo muy fuertes como pintura. Toda la construcción esforzada del artista es absorbida por esos terribles volúmenes.

Otras tablas de Crivelli, y especialmente su *Anunciación*, ponen de manifiesto el excelente constructor que hay en él.

Montagna busca ya en la pintura la fruición del color por sí mismo utilizando la luz y las sombras como elementos a su servicio que lo exalten. Pero todavía pesan en su obra la forma y modelado de las figuras, sin los cuales perdería fuerza expresiva. Emplea grueso de color y en el mismo tono busca la riqueza de sus matices. Emplea el color en grandes planos, pero no puede sustraerse al detalle en los bordados de la tela, descendiendo su grandiosidad.

Carpaccio, Gentile Bellini, Vivarini, Zoppo, Cossa y Tura completan el conjunto con el encanto de sus obras, que no llegan a la altura de los artistas anteriores.

* * *

Norwich, la capital del Norte, es limpia y brillante. Parece pulimentada por el frío y el hielo. Tiene ribetes de una Venecia nórdica gracias al río que cruza la ciudad llevando en sus brazos las pequeñas lanchas de sus habitantes.

Muchas iglesias. Tantas como grupos de inmuebles, manzanas o barrios.

Cantidad de construcciones antiguas, pero completamente nuevas, bien conservadas. Las ruinas a que vemos reducidos otros monumentos históricos no se producen aquí, en parte por su construcción de pedernal y por su eficaz conservación. Muchas casas de construción sencilla están hechas con piedra de sílex trabajada por una de sus caras, pero lo extraordinario es que algunas iglesias están construídas con esta materia, haciendo con el pedernal pequeños adoquines.

La catedral y el castillo, de sello normando, son las dos masas que dominan la ciudad. La catedral, con su torre original en forma de aguja que se eleva desde la nave central, con su alta fachada de torres cuadradas entre las que se enmarca la enorme vidriera, con un enjambre de arbotantes sujetando los altos muros de la nave central y su torre, guarda en su interior una extraña mezcla de romántico, gótico y normando de gran interés histórico. Existen restos muy estropeados de frescos románicos, algunas esculturas góticas y otras más recientes, pero lo mejor es la serie de cabezas que enlazan la policromía de las nervaturas, con un sabor y expresión características del gótico.

* * *

En el Royal College of Art, además de cursarse los estudios de pintura, escultura, dibujo, grabado, etcétera, tienen clases de cerámica, tejidos

artísticos, litografía, vidrieras y cristales, muebles y materiales plásticos. Están preparando la clase de fundición artística en bronce y otros metales y funciona ya la de metales finos con una sección de orfebrería.

Cada clase permanece abierta durante todo el día y el alumno puede asistir a cualquiera de ellas en el momento que lo desee. Funcionan como estudios o talleres.

Me he matriculado en la sección de Escultura y Dibujo. Es interesante convivir una temporada para estudiar los resultados de este sistema de enseñanza; sirve al mismo tiempo para no dejar de dibujar y modelar en estos meses del natural. Las clases de esculturas se componen de seis grandes estudios, un estudio para el profesor y director y un salón biblioteca para los alumnos. Hay también un pequeño taller con fragua para la forja y temple de los hierros. Dos estudios se dedican a modelado del natural, uno a dibujo del natural, otro para taller de vaciado y modelado con escayola; de los otros dos, uno es para talla en madera y el otro para piedra y marmol, este último acondicionado con todos los elementos necesarios para mover cómodamente los grandes bloques.

El ambiente creado resulta agradable. Es como si cada alumno se encontrara en su estudio, con la ventaja de disponer de todos los elementos que le son indispensables. Cuando el profesor realiza su obra en piedra, lo hace en el mismo local que trabajan sus alumnos, convive con ellos y los orienta. Las clases están abiertas día y noche. El alumnos que siente la necesidad de trabajar en una obra durante la noche, puede realizarlo sin ningún inconveniente.

El tiempo que llevo asistiendo a las clases del Royal College of Art-Escultura no es suficiente para conocer los resultados en los alumnos de este sistema de enseñanza; pero es evidente que, como todo en esta vida, tiene sus ventajas y sus errores.

Por ejemplo, es de gran resultado la libertad con que el alumno atiende al trabajo que él desea, porque en cada momento trabaja en aquella obra hacia la cual siente predilección, sin la traba de un horario fijo que le impida —quizás en el mejor momento de trabajo— continuar laborando.

Sobre todo en la escultura en que cuando ya se llevan varias horas sobre la obra, es cuando uno se va compenetrando con ella, máxime cuando se trata de madera o piedra.

Sin embargo, esto da como resultado que algunos alumnos, embebidos en el trabajo de las materias, olviden la clase de dibujo, por ejemplo, o abandonen un poco la asistencia a la clase de modelado. Claro que pasado el momento o los días de fuerte pasión por una obra, precisamente por exigencia natural hacia el equilibrio del ser, el alumno aparece por la clase de modelado con mayor deseo de estar en contacto con el natural y se entrega fervientemente a modelar.

La clase que menos asistentes tiene, o por lo menos a la que van con menos asiduidad, es la del dibujo del natural. Aunque en cada clase hay por lo menos un modelo durante todo el día, y en algunas dos, como en modelado, y cada una tiene un auxiliar que trabaja con los alumnos; a la clase de dibujo sólo asisten mayor cantidad de estudiantes el día que va el profesor a la clase. ¿Van para que les corrija el profesor? ¿Asisten por respeto a la autoridad? Quizás por ambas cosas.

La escuela paga los materiales y las herramientas de los alumnos que, mediante una oposición, merecieron esta distinción, y que generalmente suelen ser los mejores. Existen, además, varias becas, que resuelven el problema económico durante toda la carrera de los alumnos que las ganen. Este sistema puede lograr que no disminuya el número de escultores, hecho que aparece en muchos países, dada las grandes dificultades económicas de nuestro siglo, que impiden al estudiante trabajar en la materias propias del escultor, obligándole por otro lado a trabajar solamente en el barro —dejando las obras en escayola—, sin conocer muchas veces las verdaderas materias de la escultura.

Los meses que llevo observando el ambiente artístico de Londres, cuando llega la primavera de 1954, es suficiente para ver que el arte español es superior a lo que en la actualidad se presenta aquí. Sin embargo, el público inglés lo ignora, aunque existe un deseo vehemente de conocer el arte español.

GIOVANNI BELLINI: «Virgen del Prado». (Galería Nacional de Londres.)

LEONARDO DA VINCI:
La Virgen de las Rocas.

ANTONELLO DA MESSINA:
La Crucifixión.
(Galería Nacional de Londres.)

Siendo el transporte el gran enemigo de los artistas, se comprende por qué no se conoce en Inglaterra el arte español contemporáneo, más aún las obras de aquellos maestros que costaría mucho el asegurar. No obstante, dibujos, lienzos, etc., sí podrían exponerse. Lo único que se ha expuesto hasta el momento han sido unas litografías o grabados.

* * *

Los mármoles romanos que guarda el British Museum no es lo bueno de la escultura de esa época. Hay unas treinta cabezas, sólo cuatro o cinco son de alta calidad, aunque no de la mejor. En cuanto a las pocas figuras que hay en el departamento, sólo un par de ellas tienen verdadero interés escultórico. Pero únicamente se pueden estudiar en ellas los pies y las piernas, pues son figuras muy grandes colocadas sobre pedestales muy altos.

La presentación del arte egipcio se inicia con la famosa piedra de Rosetta. Los pequeños relieves de las estelas funerarias es lo más humano, lo más cálido y sencillamente expresivo de la escultura egipcia. La monumentalidad ahuyenta en parte el sentido humano en el arte. El calor de la vida queda débil a medida que se rebasan las proporciones naturales y llega a desaparecer para ser sustituída por una fría estructura arquitectónica imagen del hombre cuando las dimensiones son colosales. Sin embargo, la reducción a escala menor del natural parece que concentra en menor espacio la intesidad humana y la obra rebosante de calor emotivo nos subyuga.

En el departamento número 26 hay dos figuras en relieve sobre dos piedras distintas de basalto cuya calidad de modelado, de línea sencilla y pura, observada con toda fidelidad del natural, es sorprenente. Aquí el escultor ha sentido la calidad de la materia en que trabajaba con tanta fruición y deleite, con tanto dominio de la materia, que la obra es inmejorable. Las figuras están arrodilladas, en una posición no muy frecuente en la representación del hombre en el arte egipcio. Una de ellas tiene las

buena escultura y, en general, de la buena obra de arte: atender con la misma intensidad todos los aspectos de la obra, por insignificantes que fueran.

También es muy interesante el relieve 430, que pertenece a una mastaba de la V dinastía. Lo componen doce figuras de hombre y cuatro animales que son desollados para las ofrendas. Muy buena la composición de conjunto y muy bien resueltas las actitudes de las figuras, dentro de la estática y de las normas del estilo egipcio. Los animales en el suelo —especie de macho cabrío de gran tamaño— han sido resueltos con admirable estilización que no excluye su realismo. La obra es de gran precisión y sencillez de modelado.

En el número 7 hay un interesantísimo testimonio de la técnica del relieve en esta época. Se trata de la estela funeraria del escultor User-Ur con su mujer. El relieve ha quedado sin terminar y ello nos permite ver muchas cosas que explican el metodismo del arte egipcio: cuadriculaban minuciosamente la obra, dibujaban con toda precisión las figuras hasta el último detalle, tallaban en un plano profundo toda la figura, y después, dentro de este plano, ahondaban más para tallar la forma.

En el caso de los egipcios, que pretendían un hieratismo arquitectónico, la técnica matemática de la cuadrícula les ayudaba más a lograr este fin. Por esta misma razón sus figuras permanecen —aún siendo exentas— dentro de un paralelogramo, que es el que antes había facilitado el planteamiento de la obra. No cabe duda de que los grandes colosos están hechos así también.

En el caso de User-Ur, no creo que le hiciera falta la cuadrícula para esta pequeña estela suya, porque su dibujo, realista y conciso, demuestra gran seguridad y un conocimiento muy completo del natural.

Otro buen relieve es el señalado con el número 585: la figura sedente de Renonntef, fina de línea y muy sentida de modelado, con especial deleite al tallar los animales de las ofrendas.

La gran composición de la falsa puerta de UR-AR-EN-PTAH, que no es obra de un gran maestro, es sin embargo uno de los relieves de mayor

huellas de una bárbara destrucción y ha desaparecido la talla de la cabeza, brazos y tórax. La otra se conserva magníficamente y se puede observar con qué deleite ha tallado el artista el rostro y con qué realismo ha respetado el carácter del modelo. El desnudo acusa la mano de un gran escultor. Son de la XXX dinastía.

El departamento 25 reúne varias estelas policromadas y algunos dibujos sobre piedra. Los dibujos son de línea y trazados con negro y tierra de Sevilla. No son muy buenos. Y entre todos los que hay solamente uno o dos tienen cierto interés por la gracia primitiva y la técnica algo torpe.

Dos de las estelas dibujadas tienen una solución distinta a las demás en su parte alta. Generalmente el remate de la estela es un triángulo formado por las alas simbólicas; en estas dos, debajo de las alas, hay dibujado el triángulo visible del rostro de la mujer musulmana que permite ver el "haike" que cubre su cabeza y el velo que cubre su rostro. Así se puede ver, muy estilizado, parte de la frente, las cejas, los ojos y parte de la nariz, con la particularidad de que la nariz está formada por un instrumento musical llamado "guembri", que es muy popular en Marruecos.

En el muro 20 encontramos dos motivos que en los temas egipcios no abundan mucho, si exceptuamos los grandes relieves que hay en el Louvre: un fragmento de relieve que representa una procesión y otro a un pescador con su barca. En la procesión figuran mujeres, dos niños desnudos y hombres. Las actitudes son de una gran naturalidad, no sujeta al modelo de "pose" que era norma obligada en esta escultura. El escultor que lo hizo puso emoción y alma en la obra, que, pese a no estar terminada, es una obra lograda de composición y de expresión. La inscripción que hay en inglés dice que es la procesión de un funeral. Yo no lo creo así; más bien parece la procesión de una boda árabe. El palanquín que llevan a hombros se parece más a los que se emplean aún para el transporte de la novia que a los utilizados para los entierros.

El artista no ha descuidado ningún detalle sin caer en el preciosismo del oficio. Hasta el agua, resuelta de forma muy original y decorativa, ha sido tallada con el mismo fervor. Esta es una de las características de la

interés entre la escultura que los egipcios tienen aquí. Se trata de la descripción de las fiestas preparatorias de las ofrendas, realizada con gran emoción, aunque sin gran dominio de la técnica escultórica. Los grupos de figuras están compuestos ateniéndose a una realidad que el artista ha observado bien, y tanto el ritmo como la colocación de las figuras en la danza, expresan incluso el movimiento casi estático de los pasos. Junto a cuatro danzarinas hay dos hombres que acompañan la música con las palmas de las manos, completando la escena. Es interesante observar que las figuras de los músicos adoptan las mismas actitudes que hoy podemos ver aún en Marruecos —incluso los mismos instrumentos—, especialmente la forma de tocar la flauta humilde del pastor, soplando por uno de los extremos de la boca en lugar de soplar por el centro, como acostumbra el europeo, aunque también la embocadura de la misma obliga a ello.

Pertenece a esta misma puerta otro relieve tallado con la misma técnica, un poco torpe, que —dado el tema— le presta gran encanto. Escenas de segadores, de pastores con rebaños y grupos de pequeños asnos graciosamente representados. Estas obras tienen un calor emotivo que otras más perfectas no llegan alcanzar, y es que en arte siempre hay que poner la técnica al servicio del alma, y sentir con desgarradora y honda intensidad el tema que se trata. Unir los dos aspectos a la máxima altura, es acercarse a la Eternidad.

La colección de manuscritos antiguos existentes en la biblioteca tiene una gran belleza. Colocados en vitrinas, se pueden ver perfectamente sus deliciosas miniaturas. Algunos son realmente maravillosos. Es emocionante poder contemplar los autógrafos musicales de los grandes compositores. La Sinfonía 103 de Haydn, la Fuga en A, de J. S. Bach, allí está Beethoven con su *Adelaida,* Chopin con dos polonesas, Wagner, Mozart, Schubert, Dvorak, Borodin y tantos otros grandes artistas.

También nos encontramos a Durero con su *Arquitectura y Fortificaciones,* a Leonardo, Ticiano, Miguel Angel, Galileo, Erasmo y el manuscrito de Lope de Vega *Sin secreto no hay amor.*

(Continuará.)