

**ÓSCAR ESPLÁ
Y
EUSEBIO SEMPERE**

ÓSCAR ESPLÁ Y EUSEBIO SEMPERE
EN LA CONSTRUCCIÓN DE LA MODERNIDAD ARTÍSTICA

Un paradigma comparatista

P. Aullón de Haro (ed.)

E. Llobet - V. Carreres - R. E. Castelló - J. M^a Esteve - F. J. León Tello - J. Chabás
P. Ramírez - C. Barrena - R. Forriols - R. M^a Castells

Editorial Verbum

PREFACIO sobre un paradigma comparatista

VOLUMEN I

1. P. Aullón de Haro
Introducción: antítesis y convergencia de Óscar Esplá y Eusebio Sempere en el proceso de la modernidad artística
2. E. Llobet
La música europea y Óscar Esplá
3. V. Carreres
Regionalismo y paisaje en la obra de Óscar Esplá
4. R. E. Castelló
Sobre literatura y pintura en la obra musical de Óscar Esplá
5. J. M^a Esteve
Óscar Esplá y el *Misterio de Elche*
6. F. J. León Tello
El pensamiento estético de Oscar Esplá
7. Juan Chabás
Gabriel Miró, *seguido de un soneto sobre Esplá*

VOLUMEN II

8. P. Ramírez
Sempere veinte años después
9. C. Barrera
La estampa moderna. Evolución de la imagen impresa desde la talla dulce a la serigrafía
10. R. Forriols
Sempere serigráfico
11. R. M^a Castells
“Sempere ha dibujado proyectos de altura sobre los que llueve blanco de un cielo Claro”

Selección de textos de Óscar Esplá

Selección de textos de Eusebio Sempere

Discografía de Oscar Esplá

Catálogo y bibliografía monográfica de Eusebio Sempere

CRONOLOGÍA COMPARATIVA (por Olivia Martínez Giménez de León)

Índice de nombres

PREFACIO
sobre un paradigma comparatista

Las obras del músico y ensayista estético Óscar Esplá y del artista plástico Eusebio Sempere serán adoptadas aquí, básicamente, como objeto de interpretación comparatista, aunque no entre sí de manera restringida sino, muy al contrario, de forma abierta y en el orden de sus relaciones naturales. Ambas obras describen, confrontadas, unas posiciones sucesivas tanto de antítesis como de convergencia en el proceso de la cultura artística moderna. Esta discriminación, sin duda complicada, y que técnicamente justificaré más adelante, posee un sentido eficiente y penetrante que en nada excluye ciertos elementos y circunstancias adscribibles, por ejemplo, a un posible concepto de “mediterraneidad”, siempre que éste responda a un espíritu amplio como el de Eugenio d’Ors y no a manipulaciones restrictivas o políticamente interesadas. El Mediterráneo es demasiado grande para ello. Por otra parte, la evidente caracterización de ambos autores como artistas intelectuales sólida y especulativamente formados les muestra asimismo como escritores teóricos antitéticos y complementarios; Esplá ampliamente expositivo y argumentativo, el mayor autor español de estética musical de su tiempo, y una verdadera singularidad en este sentido aún no reconocida; Sempere muy escueto e incisiva y fuertemente programático. Pero además, Esplá y Sempere, vistos conjuntamente, representan un interesante caso de voluntad universalista a partir de una caracterización de manifiesto y muy sólido arraigo mediterráneo. Esto proyecta un perfil ejemplar, el que suele corresponder a los “grandes autores menores”, autores que, en convivencia y lucha pactada con las culturas regionales o particulares y pertrechados de una fuerte capacidad de abstracción, pueden acceder al más hermoso cosmopolitismo. Y por ello se transforman en autores verdaderamente grandes en su modo¹. Éste es el caso tanto de Esplá como de Sempere, que aspiraron, cada uno a su manera, a un lenguaje o a una construcción intensa en la pluralidad asimétrica de sus relaciones artísticas y por tanto digna de ser epistemológicamente observada. No se trata, pues, del gigantismo, obra a obra acumulado en grandes dimensiones, de unos objetos estrictos como lo son las producciones de Falla o Picasso sino de una labor acaso más difícil de determinar y utilizada, con frecuencia más concretamente matizable y críticamente imprevista, que en lo que sigue especificaré como objeto experimental para un paradigma del estudio comparatista entre diferentes artes.

Habrá quien, no desprovisto de razones, pueda decir que a esta reunión faltaría por convocar plenamente otro personaje, Gabriel Miró, y que con éste resultaría mejor y con más amplitud fundada la escala de constitución artística y justo el nexo más representativo de la unión asimismo artística de aquellos dos creadores en su propio mundo; pero lo cierto es que, según podrá comprobar el

¹ *Uso aquí muy conscientemente la antítesis paradójica “grandes/menores”. Lo he hecho con cierta aspiración categorizadora en otras ocasiones, en particular para señalar la entidad de grandes pensadores poshegelianos idealistas como Vischer y Eduard von Hartmann frente a los mayores Hegel o Schelling.*

lector, y no sólo por el índice de nuestro libro, Gabriel Miró, su entidad y su significación estéticas, está presente en nuestra reflexión en gran manera y de constante, es decir generosamente todo lo necesario, o con creces. Porque Miró constituye en nuestro proyecto, y con mucho, no sólo el término de relación literaria dominante. El haber intentado en nuestro proyecto una integración monográfica de la obra literaria de Miró en su conjunto, a la par que la musical y plástica de Esplá y Sempere, cosa que no voy a negar que en un principio contemplé y desde el punto de vista comparatista me sedujo, hubiese supuesto, en primer lugar, dar entrada a un factor de redundancia mironiana tanto por la necesaria presentación de erudición individual sobre el gran prosista como por una cierta y también inevitable reiteración respecto de la más desarrollada bibliografía existente y disponible, de la cual, ciertamente, si cabe decir que ha transitado un cierto trecho, por otra parte afirmemos que aún le queda bastante camino por recorrer. Acaso sea buena ocasión esta actual para esbozar o sugerir ese posible camino aún no transitado por la crítica o la historiografía. En segundo lugar, la plena inclusión de Miró en un régimen comparatista hubiese supuesto incorporar estudios de crítica e historia literaria al punto de romper la asimétrica disposición paralelística de Esplá y Sempere libremente a su vez referible a Miró. Hubiésemos adquirido mayor extensión, pero no iluminado apreciablemente más nuestro presente objeto sino más bien su alejamiento en la investigación literaria de nueva planta que hubiese sido necesario emprender. Sea como fuere, nótese cómo a fin de cuentas Gabriel Miró desempeña en nuestra investigación la polaridad del tres, el cierre triangular como superación del dramatismo pitagórico del dos. Y hemos incluido, con el propósito de evitar restricciones o bien añadir actualizaciones discutibles ad hoc, el ensayo que escribió el que fuera su discípulo alicantino, Juan Chabás, quizás el texto más valioso, y desde luego uno de los más tempranos y fundadores, sobre nuestro prosista. Chabás, que se plantea el problema de la mediterraneidad desde el concepto más concreto de la sensibilidad levantina y discierne vivazmente los caracteres más acendrados de la obra mironiana, fue autor, además, de un poema sobre Esplá, quien a su vez compuso, como después se verá, unos artículos sobre su admirado amigo Miró².

Por otro lado, es preciso reconocer la imagen de transfondo que representan, dentro de la órbita mediterránea y de muy distinta manera, ciertos pintores y escritores tanto para Esplá como para Sempere. Así Emilio Varela para el primero; o incluso Joaquín Sorolla, en lo que se refiere a Sempere diríase que meroobjeto de repudio juvenil, pero también eco luminoso trastocado en abstracción de paisaje. Por supuesto es necesario aducir el precedente Azorín, su discurso descriptivo y su

² El ensayo de Juan Chabás titulado Gabriel Miró, que se integró junto a otros dedicados a Juan Ramón Jiménez y Antonio y Manuel Machado en el volumen Vuelo y estilo, de 1934, había sido publicado la década anterior en la revista Alfar, y más tarde pasó a formar parte, como capítulo, de su Literatura Española Contemporánea 1898-1950, obra que es designable como la primera historia de la literatura española contemporánea. Aquí seguimos el texto en la última versión, a excepción de un breve epígrafe preliminar biográfico. Cf. J. Pérez Bazo, "Estudio preliminar" a J. Chabás, Literatura Española Contemporánea 1898-1950, Madrid, Verbum, 2001, p. XXXIX. Chabás, que fue asimismo narrador poemático personalmente vinculado a Miró (cf. también J. Pérez Bazo, Juan Chabás y su tiempo. De la poética de vanguardia a la estética del compromiso, Barcelona, Anthropos, 1992) ofrece en el referido ensayo un documento crítico por sí mismo valioso, adelantado dentro de la tendencia estilística, y aquí de especial sentido en razón de la empatía manifiesta y su anclaje mediterráneo.

impresionismo, que si en términos de relación constante evidentemente se aleja, desde la perspectiva artística más general no se diría tanto, pues Azorín significa un vínculo de necesidad múltiple con Miró, Esplá y Sempere. Ni que decir tiene, no me detendré ahora, ni mucho menos, en una relación minúscula como la de Miguel Hernández a propósito de un gongorismo y culturalismo, que de manera puntual a todos ellos relaciona, y su peculiar refundación a un tiempo lúdica y sublime que he señalado alguna vez, y lo digo en término propio, pero la cuestión fundamental hernandiana es verdaderamente muy otra y aquí ajena, y no es cometido ahora el comentar la serie completa de los grandes intelectuales del levante mediterráneo, al margen del no mencionado y no prescindible Blasco Ibáñez, serie a la que por cierto sólo faltaría por añadir, en la altura, uno más, el más desconocido en su tierra pero el más antiguo e importante de todos, o al menos el más claramente resituable en la cultura general de Europa: Juan Andrés, al que desde luego más esfuerzo hemos dedicado de todos ellos³. Ahora no se trata de hacer historia intelectual regional de Valencia, de Alicante o del referido levante mediterráneo; en algunos de los capítulos del presente volumen advertirá el lector que inevitablemente en alguna medida se hace, pero con una finalidad muy justificada y diversa.

El establecimiento del objeto Esplá/Sempere define el núcleo de un experimento comparatista como ejercicio de crítica aplicada a propósito de una estructura de relación básica música/pintura pero con proyección literaria, un tipo de relación hasta ahora escasamente planteada y además llamativamente con escasos resultados. No se trata de una simple variante de binomio a y b, en este caso respecto de c. Una vez llevada a cabo la experiencia macrocomparatista, extremadamente opuesta y globalizadora de un Barroco universal relativo a la generalidad de las artes, el pensamiento y su contexto cultural⁴, inevitablemente de conclusiones ingentes, vamos a intentar poner de manifiesto ahora cómo la directa realización práctica sobre un objeto de límites externos muchísimo más restringidos, aunque dificultosos y fluctuantes, pero internamente bien vistos y circunstanciados es capaz de ofrecer resultados a otra escala también muy estimables. Se comprobará que es la sola y adecuada determinación o constitución del objeto de estudio el fundamento que encierra la epistemología básica del

³ Con todo, no se crea que, puestos a buscar, no sea localizable una línea de contacto, aun indirecta, de Esplá con Andrés, el gran jesuita expulsado dieciochesco. Éste tuvo como amigo y compañero de disputas intelectuales, y no sólo de destierro, al otro gran intelectual valenciano que ha significado históricamente, como él, algo en Europa: el musicólogo Antonio Eximeno. De Eximeno se ocupó el imprescindible catalán, reconstructor de la musicografía española y de la escuela tradicional, Felipe Pedrell (P. Antonio Eximeno. Glosario de la gran remoción de ideas que para mejoramiento de la técnica y la estética del arte músico ejerció el insigne jesuita valenciano, Madrid-Bilbao-Santander-Alicante [pero impreso en Valencia], Unión Musical Española, 1920; reedición facs. también en Valencia, 1992) cuyo magisterio en Madrid sobre Falla y Granados en último término también alcanzaría aun con menos fuerza, ahora en Barcelona, a Esplá, de quien no se olvide que primeramente estudió en la capital catalana. Es lástima que este círculo no se cerrara -o al menos así no consta en la documentación disponible- mediante el contacto intelectual retrospectivo de Esplá con el sabio Eximeno. En realidad, la musicología nacional y moderna nace de Eximeno y su superación del clasicismo matemático en favor del tradicionalismo popular. Esplá se encuentra en el momento último de ese proceso iniciado en Europa por el musicólogo valenciano.

⁴ Puede verse nuestra edición Barroco, Madrid, Verbum, 2004, que por otra parte ha dado lugar a una exposición ideada sin objetos históricos, en Madrid, Centro Cultural Conde-Duque.

problema, el primer o más importante presupuesto para que un resultado positivamente revelador tenga lugar en una investigación crítica de esta clase. Lo cual es lo único que la hace pertinente. Pienso que es clave para todo ello la naturalidad del tratamiento; aquí el rigor no significa un reforzamiento metodológico de vinculaciones comparatistas sino de percepción adecuada de las variables que sucesivamente surgen y de conseguir dar vida relacional allí donde justamente aparece, donde existe a falta de que la visión crítica la reconstruya y haga patente en su dimensión mejor trazada. Y además, se presupone, un constante ejercicio de mantenimiento del rigor crítico e incluso su presentación monográfica a fin de solventar grandes puntos oscuros o controvertidos existentes o que pudiesen surgir, como es el caso de Esplá y su trabajo con el Misterio de Elche, hecho que es preciso reconocer en toda su verdad y sencillez, aunque sea la mera dejación, tal como aquí cabe determinar. Se podría decir, llegados a este punto, que nuestro establecimiento comparatista quedaría diluido en el régimen de un estudio específico pero más general y epistemológicamente indeterminado, pero no es así justo en razón tanto de la previa intencionalidad y del incremento técnico, aun muy selectivo, del método como de la propia determinación del objeto⁵.

Existe, a su vez, una cuestión de principio, previa y general, un tanto paradójica, a la que me he referido en diversos lugares⁶. Consiste en el hecho de que para todo objeto humanístico relevante bien constituido, literario, artístico o de cualquier disciplina, la posibilidad de ser formado como objeto de estudio comparatista no representa una opción sino en realidad un requisito, una condición de necesidad. Esto puede comprobarse mediante la observación del hecho de que comúnmente las investigaciones humanísticas importantes son investigaciones comparatistas, si bien lo son implícitamente en el sentido de que no suelen declararse programáticamente como tales sino que se enfrentan de manera natural a un objeto de uno u otro modo comparatistamente configurado. Recuérdense las obras principales de Cassirer, Auerbach o Curtius, por nombrar tres casos dispares evidentemente comparatistas y nunca explícitamente así manifestados. Esto, se comprenderá, es muy importante. Otro asunto es que se pretenda una toma de postura epistemológica o sencillamente subrayar o experimentar sobre el principio de configuración del objeto comparatista o bien de un cierto aspecto de método, cosa que aquí hacemos y en tal sentido nos justifica. En realidad el “método comparatista” es inherente a toda investigación filológica, hermenéutica o humanística, como bien sabían Schleiermacher y Dilthey⁷, lo cual luego lamentablemente se ha olvidado, sobre todo en España por peculiares circunstancias académicas y aislacionistas que no es el caso ahora describir.

Existe, además, en sentido puramente metateórico, para la reunión artística de Esplá y Sempere, una motivación muy específica que más arriba ha quedado sólo entreverada. Puesto que el valor epistemológico de los términos de la comparación

⁵ Ciertamente, la determinación del objeto en el sentido en que aquí se plantea puede ser discutible, pero a fuer de defectuosa en tanto que, y sólo, objeto simplista o que trivialmente aparece dado y que se toma como objeto comparatista bien constituido. En parte, al menos, este problema se corresponde con el de los términos de la comparación, al cual inmediatamente me voy a referir. Piénsese, por dar una muestra evidente y por evitar un argumento complejo e innecesariamente fatigoso, en un objeto del tipo de las obras poéticas de Antonio y Manuel Machado.

⁶ Desde 1994 en el primer capítulo de mi ed. *Teoría de la Crítica literaria* (Madrid, Trotta).

⁷ W. Dilthey, *El mundo histórico*, ed. de E. Ímaz, México, FCE, 1978, reimpr.

viene determinado por la magnitud de la distancia entre los mismos, y en este caso la distancia se ejerce tan sólo como introversión dentro de un único proceso artístico (si bien referido al menos a dos artes), un mismo país, una misma cultura y un mismo ámbito de expresión, resulta ser que en la diversidad de los lenguajes y las entidades e intereses de las artes musical y plástica, más el añadido literario, es donde justo se localiza en este caso el lugar que funda el principal valor comparativo de los dos términos, con un tercero complementario⁸. Desde luego, la frontera que marca el límite del valor de la magnitud de distancia se encuentra en la arbitrariedad. La distancia es aquí relativa y no una mera cuestión empírica, por así decir. En nuestro caso, este valor de distancia, paradójicamente, se acrecienta como significativo mediante la relación de proximidad, pero de proximidad complicada por los entrecruzamientos de diferente naturaleza, de diferente grado y ángulo. Son las variables que antes dije. De hecho, incluso el asunto a veces puede consistir no subsidiariamente en proceder a reconstruir los contextos culturales y artísticos inmediatos y necesarios de Esplá y Sempere, y quizás sobre todo del primero, que hemos recibido en estado bastante más confuso o, sencillamente, deslocalizado. Esto pone de evidencia ciertas dificultades⁹.

Siguiendo con el punto de vista del comparatismo -y retomando nuestro argumento más abstracto- no se va a tratar aquí, pues, de plantear directamente el problema lessingiano de los límites entre las artes, trasladado en esta ocasión al caso más abstruso música/pintura; tampoco se trata de algo fáctico del tipo de la relevancia manifiesta en un hecho como el de que la poesía de Antonio Machado se halle fuerte y permanentemente relacionada con la poesía clásica japonesa, sino de la gran complicación que representa una serie de posturas y decisiones tanto convergentes como antitéticas en el marco de dos momentos histórico-artísticos a veces coincidentes en un mismo momento cronológico e incluso de referencia estética común, sea esta referencia de carácter preciso o bien difuso, como veremos, y relativa a varias artes. Estamos por ello ante un proyecto que me permitirá calificar de tendente a la micro-complejidad. Así, la operación que nos proponemos se podría denominar configuración, o intento de configuración, de un paradigma comparatista, o microcomparatista, para artes diferentes (música y artes

⁸ *En fin, me permitiré jocosamente decir algo más, por si todavía no constase suficiente motivación para la reunión artística de Esplá y Sempere: desde un principio, cuando algunos con cierta extrañeza me han interrogado acerca del propósito de la misma, les he hecho saber que era más que suficiente para quien esto suscribe el haber habitado dos lustros junto al cruce de las dos avenidas que llevan sus nombres en la ciudad de Alicante. Verdad es que ahí se encuentra la causa agente del asunto, causa empírica y de repercusión diurna visual y nocturna psicológica, no ya las causas formal y final. Éstas son otras y deben quedar para la investigación reflexiva que esta obra entrega y para la conjetura y la reflexión particular del lector al hilo de los argumentos que la misma le ofrece.*

⁹ *Por otra parte, acaso haya a quien no guste escuchar ciertas cosas, pero se comprenderá que, a estas alturas, no vamos a dejar de decir lo que pensamos una vez llegados al frontón de los foros locales. A fin de cuentas no nos hallamos sino ante un aspecto más del gran problema histórico de la cultura española, aquel que consiste en el mantenimiento de una "tradición rechazada", en el sentido de relegada o minimizada hasta quedar reducida a entretenimiento localista e irrelevante, y ello a instancias del poderoso y permanente mecanismo autodestructivo, tan hispánico, y en ocasiones incluso amparado en unas supuestas fuerzas progresistas, que en realidad impide el sostenimiento de una tradición eficiente al modo cultural europeo y revela, en el fondo, la falta de respeto ante el bien común y el patrimonio más indiscutible.*

plásticas más el complementario de la literatura), al cual nos proponemos allegar todos los ángulos de perspectiva posible. Ahora bien, esto no se entienda que obliga a un relacionismo constantemente explícito, ni tan siquiera permanente. No es ésa la finalidad propuesta en la naturalidad de procedimientos antes referida. Por tanto, vamos a efectuar, según lo requiera en cada momento del proceso de estudio la naturaleza del objeto, una disposición de tratamiento tanto estético como histórico-crítico e incluso de análisis “poetológico” del pensamiento doctrinal más relevante, y todo ello anclado con normalidad en el régimen conceptual de los elementos. Si, como diría Simmel, es una inconsciencia metodológica llegar a creer que podemos comprender el desarrollo histórico de las cosas sin haber efectuado la intelección del qué¹⁰, pues bien, consideraremos ambos aspectos interdependientes y, por ello, para comprender la obra de Esplá pensamos que es necesario asimismo situarla históricamente en el contexto artístico de la música europea, al igual que para entender y valorar el medio principal de la obra de Sempere, la serigrafía, es imprescindible conocer históricamente los fundamentos técnicos y las evoluciones del arte de la estampación y sus repercusiones, su devenir hasta ese momento reciente que constituye la invención serigráfica. Ni que decir tiene, no pretendemos hacer de forma directa historia artística genéricamente dicha, y de entrada, por otra parte, renunciamos a construir, no biografía intelectual, que la ejerceremos, sino biografía apologética de relaciones entre ambos artistas como mera vinculación local. Estos son otros cometidos¹¹. La consideración de un autor respecto del relacionado será ejercida al paso del curso de las indagaciones y sólo al comienzo y en otro par de ocasiones de manera muy específica y previamente programada.

Tampoco ocultaré que tenemos, como en realidad ha quedado dicho, alguna especial pretensión singularmente estética dentro de la dominancia comparatista, explícita o no. El tratamiento estético, que comenzó en España durante el siglo XVIII referido a belleza y a las artes plásticas, y sólo bien alcanzada la mitad del XIX accedió a la formulación disciplinaria con esa designación de Estética, pero ahora con orientación literaria, y actualmente parece tornado de nuevo a la plástica, es en la música donde tiene su gran carencia española. De ahí la especial significación de la obra ensayística de Esplá; de ahí también el propósito, a modo de excepción tanto como de reconocimiento, de incluir en este volumen el ensayo estético que hace décadas publicara Francisco José León Tello sobre el

¹⁰ Cf. G. Simmel, “De la esencia del comprender histórico”, en *Id.*, *El individuo y la libertad*, Barcelona, Península, 1986, p. 110.

¹¹ Así, pues, el tratamiento biográfico quedará entretejido. Esto no quiere decir en modo alguno minusvaloración del género biográfico, y mucho menos según lo ejercieran en el siglo XX Stefan Zweig y, de insuperable manera comprensiva, Ramón Gómez de la Serna, sobrepasando en mucho la pura biografía intelectual, o según lo teorizara Eugenio d’Ors en una tradición de la Ciencia de la Cultura bien anclada en Rickert y Dilthey y cuyos inicios como género se hallan precisamente en el origen y el fundamento de la historiografía literaria occidental. Muy diferente asunto es que tanto la biografía intelectual como las historiografías especiales, por conceptos como arte o religión, según definía Hegel, se hallen actualmente en una situación desorientada y, particularmente en España, muy depauperada. En fin, que las biografías intelectuales de Esplá y Sempere no sean presentadas aquí autónoma y monográficamente, ho es más que una cuestión de procedimiento. Todo esto es conveniente aducirlo en un país del que apenas recientemente puede decirse que ha llegado a construir la biografía intelectual de Cervantes y que casi habitualmente asume a sus intelectuales en virtud de la facción política o cualquier otra demarcación externa a la cual pudieran ser adscritos.

pensamiento de Esplá, ensayo que éste no llegó a leer y que ha sido la primera reflexión teórica digna de ese nombre dedicada al músico de Alicante¹². Porque ni la Estética general ni las Estéticas particulares son cualquier cosa, en contra de lo que algunos parecen creer. Todo lo cual no quiere decir que descuidemos o aminoremos la consideración del pensamiento estético y teórico-artístico o “poetológico” de Sempere, sino que, según quedó dicho, en virtud de su brevedad y puntualidad programática, no requiere por sí mismo un análisis de grandes dimensiones y por ello aparecerá subsumido dentro de otros tratamientos, especialmente en el capítulo primero.

Existe un sentido topológico especial y de gran repercusión teórica y práctica en las obras y en las pretensiones artísticas de Esplá y Sempere, así como, en otro sentido, de Miró, por supuesto; más allá de los límites de lo que podríamos llamar, aun de manera imprecisa pero explicativa, un descriptivismo de tendencia intelectual. Cabría esbozar a este propósito una suerte de “teoría de los lugares”. En cualquier caso, es importante hacer notar que el sentido topográfico y ciudadano del proyecto artístico general de Sempere, su distribución urbanística, le convierte en ideador de una ciudad posible del arte, cosa que sin duda latía en la intención de mejora y salida coherente para una ciudad moderna, Alicante, arquitectónica y urbanísticamente no muy afortunada, y que ya había experimentado en el Museo al aire libre del Paseo de la Castellana madrileño. Si la arquitectura es el albergue del arte pictórico y escultórico, y en medida importante de la música, la ciudad es en realidad el lugar total y albergue de todo ello. Así podemos reinterpretar esta concepción totalizadora de Sempere que le eleva en el horizonte artístico y la universalidad y, en términos de artes plásticas, sobrepasa la gran cuestión genérica y comparatista de las artes compuestas según hizo patente la ópera en los albores de la cultura moderna. Ésta es la ideación abierta, y por principio inacabada y desde luego inacabable de Sempere. Cuando durante algunos años, desde la perspectiva panorámica sobre la avenida de Óscar Esplá en la ciudad de Alicante, quien esto suscribe se interrogaba acerca de la notable inteligencia plástica e imitativa demostrada por la corporación municipal a la hora de elegir el diseño geométrico del pavimento del gran bulevar, no sabía que Eusebio Sempere era el autor del mismo. Mucho después me lo hizo saber Rosa M^a Castells, directora de La Asegurada, el museo que reúne la colección privada de arte contemporáneo legada por el artista a su ciudad.

En fin, ha de quedar constancia de nuestro agradecimiento más sincero en razón del interés mostrado hacia nuestro trabajo por las instituciones que lo han hecho posible, principalmente el Ayuntamiento de Alicante, representado en la persona de Pedro Romero, así como a la Biblioteca Valenciana.

P. A. de H.

¹² Fue publicado primeramente en la revista Cuadernos Hispanoamericanos, después compilado en un raro volumen de escasa difusión con el título: “Oscar Esplá”, en F. J. León Tello, La Estética y la Filosofía del Arte en España en el siglo XX, Valencia, Imp. Nácher, 1983, pp. 177-213.