81

Abril 1979

Sumario

ENSAYO 3

Estatuto epistemológico de los conceptos mentales, por José Hierro S. Pescador 3

NOTICIAS DE LA FUNDACION 18

Arte 18

Exposición «Maestros del siglo XX. Naturaleza muerta» 18
Comentarios de Reinhold Hohl: «El diálogo silencioso» 19
Diccionario de la Exposición 21
Esculturas al aire libre. Obras de Chillida, Berrocal, Sempere, Martín Chirino y Amadeo Gabino 28

Música 30

Ciclo Cuatro Pianistas Españoles 30

Cursos Universitarios 31

Diego Angulo: «Cuatro lecciones sobre Murillo». 31
Carlos Bousoño: «Simbolismo y superrealismo en la poesía contemporánea» 34

Reuniones científicas 37

II Semana de Biología, del 24 al 27 de abril 37

Publicaciones 38

Colecciones «Ensayos», «Pensamiento Literario Español», «Crítica Literaria» y otros títulos 38
Nuevos títulos en la «Serie Universitaria» 40

Estudios e investigaciones 41

«El valor nutritivo de la proteína de mejillón de las rías gallegas», por María G. Joyanes Pérez 41
Editado el catálogo de manuscritos de la Biblioteca de Montserrat 42
Trabajos terminados 43
Trabajos de becarios publicados por otras instituciones 45

Calendario de actividades en abril 46

ESTATUTO EPISTEMOLOGICO DE LOS CONCEPTOS MENTALES

Por José Hierro S. Pescador

1. Antecedentes

JOSE HIERRO S. PESCADOR es Profesor Agregado de Lógica en la Universidad Complutense de Madrid. Ha publicado entre otras obras, *Problemas del análisis del lenguaje moral* (Tecnos, 1970), y *La teoría de las ideas innatas en Chomsky* (Labor, 1976).

De acuerdo con una doctrina ampliamente extendida y que usualmente se denomina «cartesiana», el carácter propio de lo mental es la incorregibilidad (1). Según esto, los conceptos mentales no serían susceptibles de disconfirmación empírica cuando son utilizados por un sujeto para hablar acerca de sí mismo y de sus experiencias. Es decir, no sería posible, por principio, que alguien se equivocara al expresar sus estados mentales o informar sobre ellos. Los informes sobre la experiencia inmediata propia diferirían de todos los demás en que poseen una «lógica privada», en el sentido de que si una persona conoce el lenguaje y es sincera, entonces, por lógica, tiene que tener la experiencia inmediata sobre la que está informado. No hay aquí cabida lógica para la equivocación o el error. Uno puede equivocarse acerca de algo externo, público, intersubjetivo y observable, pero no

(1) Véase P. Bieri, «'Philosophische Psychologie'. Ueberlegungen zu einer Begriffsbildung», p. 71; y R. Rorty; «Incorrigibility as the Mark of the Mental», citado por Bieri.

* BAJO la rúbrica de «Ensayo» el Boletín Informativo de la Fundación Juan March publica cada mes una colaboración original y exclusiva de un especialista sobre un aspecto de un tema general. Anteriormente fueron objeto de estos ensayos temas relativos a la Ciencia, el Lenguaje, el Arte, la Historia, la Prensa y la Biología. El tema desarrollado actualmente es la Psicología.

En Boletines anteriores se han publicado: *Lo físico y lo mental*, por José Luis Pinillos, Catedrático de Psicología de la Universidad Complutense; *Piaget y la psicología cognitiva,* por Juan A. Delval, Profesor de Psicología Evolutiva de la Universidad Complutense; *Modelo judicativo de la conducta,* por

acerca de sus propias experiencias o estados mentales, que, por definición, serían privados, subjetivos y no susceptibles de observación externa.

Por lo que respecta a la incorregibilidad (lo demás lo consideraré más adelante), esta posición no me parece correcta. Una deformación profesional propia del filósofo y del teórico ha conducido aquí a muchos autores a mantener una tesis que patentemente no corresponde a la realidad. Cualquiera sabe que, si no con todos, al menos con muchos de nuestros estados mentales podemos equivocarnos. ¿Cuántas veces creemos que amamos a una persona, para descubrir luego que nuestro sentimiento era otro, piedad, reconocimiento acaso...? O bien, recordamos perfectamente dónde estaba la casa con la chimenea de latón, y cuando vamos a buscarla no la encontramos. O decimos: «Sé muy bien cómo sacar la raíz cuadrada de ese número»; pero lo intentamos y no nos sale. O después de escuchar al amigo atribulado sentenciamos: «Te comprendo perfectamente»; y a continuación le damos un consejo que le sume en la perplejidad. O bien sentimos que nos duele el tobillo que nos torcimos ayer... hasta que descubrimos que el tobillo torcido era el otro, y que lo que sentimos no es dolor sino la sensación normal del juego de la articulación.

No, los conceptos mentales no son incorregibles: es indudable que uno puede equivocarse sobre sus propias experiencias inmediatas (2). ¿De dónde procede la idea de la

(2) En este sentido, por ejemplo, Armstrong, *A Materialist Theory of the Mind,* p. 100-115; Smart, *Philosophy and Scientific Realism*, p. 99 ss.; Natsoulas, «Concerning Introspective 'Knowledge'»; y muy especialmente Nisbett y Wilson, quienes en «Telling more than we Can Know: Verbal Reports on Mental Processes», han mostrado que, para los procesos cognitivos superiores, los sujetos suelen carecer de pruebas introspectivas suficientes, las cuales sustituyen por prejuicios acerca de las supuestas causas de sus respuestas. Y esto por no mencionar todo lo que desde un punto de vista psicoanalítico podría decirse al respecto.

Carlos Castilla del Pino, Profesor de Psiquiatría en la Facultad de Medicina de Córdoba; *Tareas actuales de la Psicolingüística,* por Víctor Sánchez de Zavala, Profesor de Psicología del Pensamiento y el Lenguaje de la Universidad Complutense; *Posibilidades y límites de los tests de inteligencia,* por J. A. Forteza, Profesor Agregado de Psicología Diferencial de la Universidad Complutense; *Herencia y ambiente en la Psicología contemporánea,* por Mariano Yela, Catedrático de Psicología General de la Universidad Complutense; *La Psicología soviética en contradistinción con la Psicología norteamericana,* por J. L. Fernández Trespalacios, Catedrático de Psicología General de la Universidad a Distancia; *Terapia y modificación de conducta,* por Vicente Pelechano, Catedrático de Psicología Evolutiva y Diferencial de la Universidad de Valencia; *Psicología y bilingüismo,* por Miguel Siguán, Catedrático de Psicología de la Universidad de Barcelona; y *Enfermedad mental y sociedad,* por Florencio Jiménez Burillo, Profesor de Psicología Social de la Universidad Complutense.

incorregibilidad? Sin duda, del hecho de que el sujeto tiene, aparentemente, un acceso directo, inmediato y privilegiado a sus propias experiencias internas. Mis recuerdos, mis pensamientos, mis deseos, mis dolores, mis nostalgias, son mías en un sentido en el que no lo son mis brazos, mis dientes, mis ropas, mis libros o mis mujeres. Lo primero es tan mío que, si no quiero, nadie más puede tener acceso a ello; de aquí, al parecer, puede deducirse que no es posible que yo me equivoque al respecto. Ahora bien, esta deducción no es válida. Por muy directo e inmediato que sea mi acceso a mis estados mentales, nada asegura que no pueda equivocarme respecto a ellos. Esto habría que probarlo independientemente; y a mi juicio, no se ha probado.

Quedémonos ahora con el característico acceso inmediato y directo (esto es, sin intermedio de los sentidos externos) y denominemos a esto «subjetividad». Los conceptos mentales —digamos— son subjetivos. La cuestión es: ¿cómo puede construirse una ciencia como la psicología empírica a base de conceptos subjetivos, de conceptos que no se refieren a nada intersubjetivo y público, sino solamente al mundo interior y privado del sujeto? Naturalmente, asumimos que la psicología, si es ciencia, lo es en el sentido en que lo es la biología, y no en ningún otro. ¿O no lo es?

En los felices años treinta del optimismo neopositivista, Carnap propuso un programa para hacer de la psicología una ciencia empírica análoga a las demás. Igual que cualquier otra disciplina aspirante a ciencia, la psicología habría de tomar la física como ejemplo y constituirse a su modo y manera, cumpliendo así el programa fisicalista que la unificación de la ciencia requería a juicio de los miembros del Círculo de Viena. Para cumplir este programa, Carnap ponía como condición que las afirmaciones psicológicas fueran traducibles a un lenguaje en el que los términos no lógicos tuvieran como referencia estados corporales, los cuales eran definidos en términos de disposiciones para reaccionar de cierta manera a estímulos determinados (3). Para estos efectos, una afirmación psicológica sería traducible a una afirmación física siempre que aquélla pudiera ser deducida de ésta y viceversa. El programa de Carnap iba, en líneas generales y por lo que se refiere a su carácter epistemológico, de acuerdo con las

(3) «Psychology in Physical Language», en la recopilación de Ayer, *Logical Positivism*, p. 165 ss.

tendencias conductistas. De hecho, Carnap abandonó posteriormente su concepción de los términos mentales como designativos de estados corporales caracterizados por disposiciones para la conducta, pasando a considerarlos como términos teóricos o constructos hipotéticos dentro de la psicología. Según esto, tales términos se introducirían como primitivos en una teoría psicológica, y se conectarían con los términos observacionales de esa teoría por medio de reglas de correspondencia, quedando asegurada la relación entre la teoría y la observación de la misma manera que en cualquier ciencia (4) (suponiendo que la idealizada visión de Carnap sobre la estructura de la ciencia sea correcta: las investigaciones de Kuhn y otros la han desacreditado extraordinariamente). Esta nueva formulación no afecta, claro es, al punto de vista fisicalista, que sobrevive igualmente; lo único que cambia es la manera de interpretar los conceptos mentales. Por ello, la opinión de Carnap coincide todavía con lo que se ha considerado como el postulado epistemológico fundamental del conductismo: que existe una conexión lógica, y por tanto necesaria, entre los conceptos mentales y los conceptos que describen el comportamiento (5). Los primeros serían conceptos teóricos y los últimos serían conceptos observacionales. De aquí que el mentalismo formule a veces la crítica al conductismo afirmando que es posible dar una explicación psicológica sin que haya conexión lógica entre ambas clases de conceptos (6). La explicación psicológica, para los mentalistas, sería así: requeriría un nivel teórico, integrado por conceptos mentales, pero no podría vincular lógicamente este nivel con el nivel observacional. En esta medida, no se trataría de una explicación científica, en el sentido de la metodología neopositivista.

La concepción clásica del conductismo ha venido a recibir el nombre de «conductismo metodológico», a diferencia del llamado «conductismo radical». Con este sentido, la distinción está en el propio Skinner (7). El conductismo metodológico tendería a eliminar el ámbito mental en cuanto objeto de estudio, prescindiendo también totalmente de la introspección, del autoconocimiento y del mundo de lo subjetivo. En cambio, el conductismo radical no niega ni la posibilidad ni la utilidad del auto-

(4) «The Methodological Character of Theoretical Concepts».

(5) Véase A. Rivière, «El análisis experimental de la conducta y el conductismo radical como filosofía», p. 115.

(6) J. Fodor, *Psychological Explanation,* p. 13 y 88.

(7) *About Behaviorism,* p. 13 ss.

conocimiento; simplemente se hace cuestión del contenido de este autoconocimiento. Y lo que afirma es que el contenido del autoconocimiento no es la mente, no es la conciencia, no son los supuestos estados mentales, sino simplemente el propio cuerpo del sujeto que se autoobserva. De este modo, los conceptos mentales resultan tan vacíos de por sí como en el conductismo metodológico más antiguo, pues solamente son utilizables en cuanto puedan ser traducidos a conceptos de comportamiento. La novedad es que ahora se reconoce un mundo interior y subjetivo: el mundo de lo que hay bajo la piel. No deja de resultar irónico que este simple reconocimiento le parezca a Skinner suficiente para presentar el conductismo radical como una posición de equilibrio entre el mentalismo y el conductismo metodológico. Pero la verdad es que no lo es; ciertamente constituye una posición mucho más extremada que el conductismo metodológico. Al menos en este último los conceptos mentales poseen una función teórica, aunque la autoobservación quede eliminada como método de confirmación. Pero en el conductismo radical ya no cumplen ni siquiera esa función, y el hecho de conservar una introspección limitada a estados orgánicos internos no le acerca más al mentalismo sino todo lo contrario.

Se ha conectado en ocasiones con el conductismo la conocida crítica de Ryle, inspirada en Wittgenstein, contra los conceptos mentales. A decir verdad, y esto es algo usualmente malentendido, Ryle nunca negó en su obra que tenga sentido utilizar conceptos mentales, y menos aún que existan procesos mentales (8). Lo único que hizo fue criticar una cierta manera de hablar de la mente y de sus estados y procesos, a saber, aquella manera en la cual el ámbito de lo mental se considera como un mundo paralelo a y comparable con el mundo de lo físico o material. Contra esta consideración de la mente, que Ryle denominó «mito del espíritu en la máquina», y cuyo origen principal atribuía a Descartes, Ryle desarrolló una laboriosa y prolija argumentación, cuyo fundamental propósito era mostrar que tal enfoque constituye un error conceptual del que se derivan numerosas y variadas falacias y dificultades de todo tipo. El error consistiría en categorizar de forma equivocada todo lo relativo a la mente. Por analogía con nuestra categorización de lo corporal, lo mental vendría categorizado en los mismos términos: la mente se-

(8) *The Concept of Mind*, p. 23 de la edición de Penguin.

ría una cosa distinta del cuerpo, pero una cosa al cabo; constituiría un todo organizado como lo es el organismo; habría procesos mentales como hay procesos orgánicos, etc.

A decir verdad, la consideración dualista del hombre como compuesto de cuerpo y espíritu no se debe particularmente a Descartes ni siquiera en la filosofía; su origen es mucho más remoto, y antes que una doctrina filosófica sobre el hombre constituye un mito básico de la cultura universal y aparece en todos los niveles del discurso. Por esta razón, la crítica de Ryle quedaba reducida en su eficacia según los límites de la posición filosófica contra la que iba dirigida, límites que parecen trazados un tanto *ad hoc*. De hecho, Ryle no se metía para nada en psicología ni abordaba la cuestión de la función científica de los conceptos mentales. Se limitaba a establecer la lógica peculiar, esto es, los caracteres semánticos generales, de una porción determinada del lenguaje ordinario, aquella que se refiere a los fenómenos mentales. Intentando evitar la reducción de lo mental a lo físico, Ryle presenta lo primero como un conjunto de características de diverso tipo que presenta el comportamiento. Esta posición, que se denomina a veces «conductismo lógico», no es, por tanto, una doctrina de filosofía de la ciencia acerca de la psicología como son el conductismo metodológico y el conductismo radical, sino que constituye una tesis filosófica sobre el análisis semántico (o lógico, en un sentido amplio de este término) de una porción del lenguaje ordinario.

Una tendencia más reciente a favor de eliminar los conceptos mentales es la que identifica los estados mentales con estados neurofisiológicos, especialmente cerebrales. Quienes defienden esta posición lo hacen, muchas veces, para superar las dificultades del conductismo, esto es, para salvar aquellos casos en los que no hay comportamientos claros a los que reducir los conceptos mentales (9). De esta manera, la reducción al nivel neurofisiológico hace de lo mental un campo de investigación científica, aún subdesarrollado y poblado de incógnitas, pero metodológicamente tan justificable como el estudio de cualquier porción del organismo humano. El precio que se paga, como en el conductismo radical, es la pérdida de los fenómenos mentales en cuanto ámbito peculiar de la vida hu-

(9) Así, Smart, en *Philosophy and Scientific Realism*, p. 88 ss. También defiende esta posición Armstrong, *A Materialist Theory of the Mind*, y «The Causal Theory of the Mind».

mana. Se está concediendo, de hecho, que la psicología científica no puede tener como objeto ese orden de fenómenos: que, o bien ha de limitarse al estudio de la conducta en sus condicionamientos ambientales y genéticos, o bien ha de dejar paso a la neurofisiología.

Es lo que acontece en Quine. Para él, las entidades mentales sólo son aceptables «si se conciben como mecanismos físicos hipotéticos y si se asumen con el ojo firmemente puesto en el blanco de la sistematización de los fenómenos físicos» (10). Y añade: «Debemos asumirlas con la esperanza de someterlas un día a una explicación física». La voluntad reduccionista es patente. No se trata de que las entidades mentales puedan coincidir con estados neurofisiológicos; se trata de que no pueden ser concebidas de otra manera. Pero a falta de información sobre tales estados, el vocabulario mentalista sigue conservando una función estimulante (11). Su principal justificación, o acaso la única, sería su familiaridad, su profundo arraigo en el discurso cotidiano. Pero ello no hace más claros a los conceptos mentales ni otorga más seguridad a la introspección. Más bien, concibiéndolos como conceptos neurofisiológicos, evitamos enojosos problemas como el de si la imagen mental de un triángulo es equilátera o no; si la imagen es un cierto estado neural, entonces no tiene sentido preguntarse cómo son sus ángulos: por definición, un estado neural no tiene ángulos. Así, Quine puede prescindir de conceptos como el de idea (12) y ofrecer como programa una epistemología naturalizada, es decir, sujeta a las exigencias de la ciencia natural, para la cual las pruebas en favor de las afirmaciones psicológicas habrán de buscarse necesariamente en la experiencia sensible, intersubjetiva y comunicable (13). Acaso el resultado de repudiar así las entidades mentales sea, como él había pretendido en otro lugar, eliminar las barreras entre lo público y lo privado de tal modo que sólo resten «grados variables de privacidad en los acontecimientos del mundo físico» (14). En conformidad con esto, la conciencia podría considerarse como la facultad de responder a las respues-

(10) «Reflexiones filosóficas sobre el aprendizaje del lenguaje», p. 15; *The Roots of Reference*, p. 33-34.

(11) *The Roots of Reference*, p. 33.

(12) Se encontrará un resumen más detallado de la posición de Quine en mi libro *La teoría de las ideas innatas en Chomsky*, p. 106 ss.

(13) «Epistemology Naturalized».

(14) «On Mental Entities», p. 123.

tas propias (15), y esta facultad podría presumiblemente descomponerse en un conjunto de disposiciones, las cuales, según el programa de Quine, no serían otra cosa que estados neurofisiológicos (posiblemente no conocidos todavía).

2. Tesis

He hablado al comienzo del acceso inmediato y directo que el sujeto parece tener a sus estados mentales y que hace de los conceptos mentales conceptos subjetivos. A mi juicio, ha sido uno de los grandes errores de la filosofía de la mente el haber considerado este acceso como un fenómeno cognoscitivo, al haber pensado que la inmediatez de los estados mentales es una inmediatez de conocimiento y que lo mental constituye un ámbito privilegiado para éste. Los abusos de la introspección y de la psicología fenomenológica proceden de ahí. La inmediatez, sin embargo, es más bien una inmediatez de acción, de experiencia: los estados mentales nos son inmediatos porque somos sujetos de ellos. Soy yo el que amo, pienso, recuerdo, decido, siento dolor o nostalgia, etc. Son mis estados mentales porque soy yo el que los experimento. Por esta razón, los conceptos mentales pueden considerarse como *conceptos acerca de la estructura del ser humano en cuanto sujeto de experiencias.* De aquí que la conciencia, concepto básico entre los mentales, pueda construirse como la noción básica de sujeto de experiencias (16). Así entendidos, los conceptos mentales no son reducibles ni a conceptos de conducta ni a conceptos neurofisiológicos. No son reducibles a conceptos de conducta porque en la conducta, vista desde fuera, no se nos da un sujeto de experiencia sino un objeto determinado, un organismo de cierto tipo, que interacciona con su medio de cierta manera. Pero los conceptos mentales no surgen espontáneamente en una descripción (externa) de la conducta sino en el intento de su comprensión, que requiere verla haciéndose por el propio sujeto agente. Tampoco son reducibles los conceptos mentales a conceptos neurofisiológicos, porque estos últimos se refieren a estados físicos del sistema nervioso, y aun cuando a todo estado mental corresponda necesariamente un

(15) Ibidem.

(16) En este sentido decía Ortega metafóricamente que «todo, mirado desde dentro de sí mismo, es yo», en su prólogo a *El Pasajero,* tomo VI de las *Obras Completas*, p. 252.

determinado estado neural, esos estados no son estados del sujeto de experiencia en cuanto tal, sino solamente estados de una porción del organismo que es ese sujeto de experiencia. Considérese, por ejemplo, el concepto de imagen que se ha mencionado a propósito de Quine. Una imagen de triángulo es un cierto estado neural. Pero ¿por qué este estado neural lo experimento como una imagen de triángulo? Porque siento algo parecido a lo que siento cuando veo un triángulo. El concepto de imagen se refiere a mi experiencia en cuanto tenida por mí. El concepto de estado neural se refiere, en cambio, a un cierto estado de cosas en cierta porción del mundo físico, a saber, en mi cerebro. Se trata de cosas totalmente distintas.

Lo anterior no significa que los conceptos mentales designen objetos peculiares en un mundo paralelo al mundo físico. En este sentido, la crítica de Ryle es correcta, y construir el vocabulario mental bajo el modelo de la designación es algo que ya quedó suficientemente desacreditado por Wittgenstein (17).

De un lado, pues, los conceptos mentales poseen una función que consiste en suministrar una comprensión de la conducta conectándola con la experiencia que el propio sujeto tiene en cuanto agente de aquélla. Los conceptos mentales describen aspectos de esta experiencia, y en principio son, por tanto, puramente subjetivos. Nada significa que el vocabulario mental lo hayamos aprendido en conexión con la conducta, pues ello no quiere decir que tal vocabulario designe aspectos del comportamiento. Lo hemos aprendido en conexión con la conducta porque el lenguaje se aprende intersubjetivamente, y sólo la conducta suministra un criterio de corrección para el uso del lenguaje. Cuando el niño aprende a decir «me duele» es ciertamente en conexión con alguna manifestación externa de dolor. Pero esta expresión no describe ninguna manifestación ni conducta del niño, sino la cualidad específica de una cierta experiencia suya en cuanto vivida por él (cualidad, por cierto, acerca de la cual puede equivocarse, en contra de lo que parecen pensar Wittgenstein y los defensores de la incorregibilidad de los conceptos mentales) (18).

Hasta aquí, una primera función de los conceptos mentales: expresar y describir (a menudo ambas cosas al tiem-

(17) Cfr. *Philosophische Untersuchungen*, secciones 244 ss. y 292 ss.
(18) Cfr. la obra citada en la nota anterior, sección 246.

po) la experiencia del sujeto tal y como éste la vive, y en esta medida suministrar una comprensión de su comportamiento más allá de lo externamente visible. La conducta es aquí el punto de partida, y los conceptos mentales constituyen instrumentos interpretativos para su más profunda comprensión. Hay que recordar aquí el interés que vuelve a despertar en las ciencias humanas el concepto de comprensión (*Verstehen*), y aunque personalmente estoy convencido de que su rendimiento en la explicación científica es nulo, pienso, sin embargo, que es una de las categorías filosóficas básicas, a pesar de los claros peligros que comporta especialmente en su aplicación a la conducta ajena, peligros que adecuadamente ilustra su historia desde Dilthey a Gadamer pasando por Husserl y Heidegger, e incluso por el propio Wittgenstein (19).

La cuestión surge cuando intentamos hacer ciencia sobre el comportamiento. ¿Vamos a aceptar de alguna manera la remisión a ese nivel subjetivo? Una de las aspiraciones históricas de la psicología ha sido justamente ésta: intentar objetivar lo subjetivo. Mas se trata de una aspiración incompatible con el carácter científico de la psicología. Aquí sí hay que reconocer que la conducta no sólo es punto de partida sino también obligado punto de llegada. Pues las pruebas de cuanto en ciencia se diga han de ser intersubjetivas y, por tanto, comprobables. Naturalmente, hay que tomar esto sin exceso de ingenuidad. A veces no está muy claro lo que prueban las pruebas, y en otras ocasiones la teoría ya predetermina qué tipo de pruebas son aceptables y cuáles no, como la más reciente filosofía de la ciencia se ha encargado de señalar (20). Pero al cabo, pruebas ha de haber, y éstas han de ser comunicables y accesibles a todos, por lo que, para el caso que nos ocupa, parece que sólo podrán encontrarse en el comportamiento. ¿Conservaremos entonces los conceptos mentales? Si estamos dispuestos a conservar como objeto de investigación psicológica la conducta humana sin prescindir de lo que tiene de humana, y por consiguiente en su peculiaridad, parece inevitable conservar los conceptos mentales. Prescindir de ellos a la manera del conductismo radical equivale, primero, a considerar la conducta huma-

(19) Véase T. McCarthy, «The Operation Called *Verstehen:* Towards a Redefinitión of the Problem».

(20) Cfr. Kuhn, *The Structure of Scientific Revolutions;* Feyerabend, «Explanation, Reduction and Empiricism»; Hanson, *Patterns of Discovery.*

na como otro orden más de acontecimientos físicos, negándole la peculiar cualidad que posee para el sujeto en cuanto experiencia vivida. Pero además, ocurre que la explicación conductista no es viable ni siquiera para el comportamiento animal en cuanto se admita que los animales son autómatas, esto es, que su conducta obedece a las relaciones matemáticas que caracterizan al tipo de objeto matemático que se denomina «autómata». Aunque esta hipótesis parece chocante, resulta extremadamente plausible en cuanto se piensa que los ordenadores digitales son autómatas (o si se prefiere: realizaciones de autómatas) y que pueden señalarse numerosas formas de conducta que los animales tienen en común con ellos; por ejemplo: la respuesta a estímulos, el recordar, el reflejo condicionado, el aprendizaje de juegos, la deducción de teoremas (por lo que respecta al animal humano), etc. Pues bien, Nelson ha mostrado que, admitido esto, el conductismo, como forma de explicación de la conducta animal, es falso (21).

Téngase en cuenta que al afirmar que todo animal es un autómata lo único que se quiere decir es que ser un autómata es condición necesaria para ser un animal, no que ser un animal equivalga a ser un autómata. Es decir, no se define «animal»; simplemente se da una condición necesaria para ser animal. Tampoco se aceptan implicaciones deterministas o mecanicistas, pues un autómata puede no ser determinista. Y sobre todo, no hay que confundir un concepto formal como es el de autómata con una realización material de un autómata como es un ordenador o un animal. No se trata, en consecuencia, de equiparar al hombre con la máquina ni de explicar la mente como un ordenador. No es el hombre el que se parece al ordenador, sino éste el que se asemeja a aquél. Y la semejanza no está en que ambos sean materiales; la semejanza se encuentra en que ambos procesan la información, transforman las entradas en salidas, de acuerdo con una determinada estructura interna que, en principio y al margen de su realización material (electrónica en el caso de un ordenador, neurofisiológica en el caso de un hombre), es una estructura puramente formal. Por eso afirma Nelson que una teoría de la mente como autómata no sería ni dualista ni materialista, sino simplemente naturalista (22).

¿Qué lugar ocupará en la ciencia psicológica esta es-

(21) «Behaviorism is False».
(22) Artículo citado, p. 451.

tructura interna? Dado que no es accesible a la observación directa, parece que pertenecerá al nivel teórico de la psicología. Los conceptos mentales habrán de construirse como conceptos teóricos pertenecientes al *explanans*, la explicación, mientras que la conducta constituirá lo que hay que explicar, el *explanandum*, por tanto, la prueba empírica de lo que se afirme en la teoría a la que recurra el *explanans*. Los conceptos mentales estarán contenidos en éste como conceptos teóricos, y constituirán los elementos de esa estructura interna que puede interpretarse, de una posible manera, como un autómata. Que esta estructura posea una determinada realización neurofisiológica es tal vez necesario, pero no las confunde. Las características de la organización neurofisiológica no son características de la organización mental, ni viceversa. Cuando el sujeto ama, piensa o imagina, tiene una determinada experiencia que no es de ningún modo identificable con la que tendría si pudiera observar los correspondientes estados neurales de su cerebro. Con esto, tal vez no consigamos una epistemología naturalizada en el sentido de Quine, esto es, una epistemología incluida en la ciencia natural, pero sí obtenemos una epistemología «formalizada», es decir, incluida en las ciencias formales, exactamente en la teoría de autómatas. Así, tener una mente será simplemente poseer un determinado tipo y grado de organización (cualquiera que sea la realización material de esta organización) (23).

Ahora bien, esto no puede hacernos olvidar que ese lenguaje teórico que expresa esa organización puede ser utilizado, *fuera de la ciencia psicológica*, como un lenguaje que exprese y describa (a veces ambas cosas al tiempo) la experiencia que el sujeto tiene de sus propios estados mentales. De acuerdo en que esta autodescripción introspectiva puede ser equivocada, y en que raramente es lo bastante inmediata como para ser fiable. Las críticas aquí hay que dirigirlas tanto contra la introspección clásica como contra la experiencia interna de la psicología fenomenológica, como ha mostrado Pinillos (24). El problema fundamental consiste en la dificultad de objetivar algo que, además de ser subjetivo, está en perpetuo cambio y tránsito, la conciencia. Desde el momento en que se intenta describir sus contenidos, desaparece la conciencia, que es acción, sujeto, y queda un objeto integrado por re-

(23) Nelson, lugar citado en la nota anterior.
(24) «La psicología fenomenológica», p. 498.

cuerdos e interpretaciones frecuentemente pasados a través del lenguaje. Pero esto se refiere, claro es, a la utilización científica de esa autoexperiencia. Aun con toda la carga interpretativa adquirida desde fuera, el lenguaje mentalista es utilizado por el sujeto para expresar y describir sus experiencias y, por tanto, para comunicarse sobre ellas con los demás, así como para orientarse él mismo acerca de sí mismo por medio de una visión general de su propia estructura como persona, esto es, como sujeto de experiencia. Los conceptos mentales, que en la psicología científica constituyen el lenguaje teórico necesariamente conectado al lenguaje de la conducta, en la autocomprensión sirven para expresar y describir la impresión, más o menos inmediata según los casos, que la persona tiene de sí misma en cuanto sujeto de experiencia. Sellars ha imaginado las condiciones en las que un lenguaje mentalista pasaría de tener un uso teórico en la explicación de la conducta ajena a adquirir un uso informativo sobre la propia experiencia del que habla (25). Aunque habría que investigar si filogenéticamente ha ocurrido así, en todo caso parece claro que actualmente la ontogénesis de los conceptos mentales procede de esta manera. Aprendemos esos conceptos en el contexto de conductas típicas, pero al utilizarlos en primera persona les damos sin querer una referencia inmediata a nuestra propia experiencia como sujetos y al margen de nuestro comportamiento. Por ejemplo, cuando el niño aprende a utilizar aquellas expresiones en las que entra el verbo «doler» o el término «dolor», lo aprende en conexión con formas de conducta como los quejidos, el lloro, la caricia del lugar dolorido, etc., comportamientos que advierte tanto en otros como en sí mismo. Pero pronto se da cuenta de que el referente de «dolor» no es la conducta que lo expresa, sino lo que él siente, y que no puede, en cambio, advertir en los demás excepto a través del comportamiento ajeno. En cuanto empiece a entender frases como «No llores aunque te duela», se dará cuenta de que hay un dualismo ineludible entre lo que él siente, que en este caso es dolor, y las maneras de manifestarlo. El aprendizaje de los conceptos mentales es intersubjetivo; pero esto no implica que los conceptos mentales no se utilicen para describir algo propio y privado del sujeto y, en este sentido, que no tiene nada de espacial, algo interno. Wittgenstein, quien subra-

(25) «Empiricism and the Philosophy of Mind», p. 188-189.

yó adecuadamente lo primero, parece a veces mantener erróneamente lo segundo, es decir, que los conceptos mentales no pueden utilizarse con esa función descriptiva, sino todo lo más con una función expresiva que convertiría, por ejemplo, a las expresiones verbales de dolor en manifestaciones de dolor como el llanto (26). Podríamos decir, acaso, que el sentido de los conceptos mentales procede de las condiciones (intersubjetivas) de su aprendizaje, mientras que su referencia sólo aparece cuando son utilizados por cada sujeto en la propia autodescripción. Es justamente esta función que los conceptos mentales cumplen en la autodescripción del sujeto lo que hace a esos conceptos más problemáticos, pues el filósofo, el psicólogo teórico, o simplemente el aficionado a pensador, al punto se preguntará qué pasa con ese mundo de estados y procesos mentales, en qué consiste esa estructura formal que es la mente y cuáles son las leyes que rigen su funcionamiento. Con ello, lo que en principio era un recurso explicativo (*explanans*) para la conducta (*explanandum*) se convierte en algo que a su vez hay que explicar (un nuevo *explanandum*), y para lo cual hay que encontrar ahora una nueva explicación (otro *explanans*). Y aquí estamos ya en pleno desvarío mentalista. Nos sentiremos tentados de intentar explicar el mundo de lo mental, que no es intersubjetivo, para lo que buscaremos una explicación que *a fortiori* tampoco será susceptible de comprobación intersubjetiva. Tal es lo que a mi juicio acontece con la teoría chomskiana de las ideas innatas.

En resumen. Pienso que la peculiaridad epistemológica de los conceptos mentales se halla en que estos cumplen a la vez una función mediata como conceptos teóricos en la explicación científico-psicológica de la conducta, y una función inmediata en la expresión y autodescripción del individuo como sujeto de experiencia. Y que el peligro y la dificultad de estos conceptos proviene de confundir ambas funciones. La explicación de la conducta, que es el objeto de la psicología científica, es una cosa; la autocomprensión del individuo como sujeto de experiencia, que es objeto de la reflexión filosófica, otra muy distinta. Aunque en ambas intervengan los conceptos mentales.

---

(26) *Blue and Brown Books,* p. 67; «Wittgenstein's Notes for Lectures on 'Private Experience' and 'Sense Data'», p. 301-2; *Philosophische Untersuchúngen*. secc. 244.

BIBLIOGRAFIA

Armstrong, D. M.: *A Materialist Theory of the Mind,* Routledge, Londres, 1968.

— «The Causal Theory of the Mind», *Neue Hefte für Philosophie,* 11, 1977.

Bieri, P.: «'Philosophische Psychologie'. Ueberlegungen zu einer Begriffsbildung», *Neue Hefte für Philosophie,* 11, 1977.

Carnap, R.: «Psychologie in physikalischer Sprache», *Erkenntnis,* 1932-33 (trad. inglesa en Ayer, *Logical Positivism*, The Free Press, Nueva York, 1959, por donde cito; hay trad. castellana en el Fondo de Cultura Económica).

— «The Methodological Character of Theoretical Concepts», en Feigl y Scriven, *Minnesota Studies in the Philosophy of Science,* vol. I, Univesity of Minnesota Press, Minneapolis, 1956.

McCarthy, T.: «The Operation Called *Verstehen:* Towards a Redefinition of the Problem», en Schaffner y Cohen. *Boston Studies in the Philosophy of Science,* vol. XX, Reidel, Dordrecht, 1974.

Natsoulas, T.: «Concerning Introspective 'Knowledge'». *Psychological Bulletin,* 1970.

Nelson, R. J.: «Behaviorism is False», *The Journal o Philosophy,* 1969.

Nisbett, R. W. y Wilson, T. D.: «Telling More Than We Can Know: Verbal Reports on Mental Processes», *Psychological Review,* 1977.

Quine, W. O.: «On Mental Entities», *Proceedings of the American Academy of Arts and Sciences,* Boston, 1951, recogido en O'Connor, *Modern Materialism: Readings on Mind-Body Identity,* Harcourt, Brace and World, N. York, 1969, por donde cito.

— «Epistemology Naturalized», en *Ontological Relativity and Other Essays.* Columbia University Press, N. York, 1969 (hay trad. castellana en Tecnos).

— «Reflexiones filosóficas sobre el aprendizaje del lenguaje», *Teorema,* 1972.

— *The Roots of Reference*, Open Court, La Salle, 1974 (hay trad. castellana en la Revista de Occidente).

Rivière, A.: «El análisis experimental de la conducta y el conductismo radical como filosofía», *Investigación y Ciencia,* abril, 1977.

Rorty, R.: «Incorrigibility as the Mark of the Mental», *The Journal of Philosophy,* 1970.

Ryle, G.: *The Concept of Mind*, Hutchinson, Londres, 1949. (Penguin, 1963, por donde cito; hay trad. castellana en Paidós).

Sellars, W. F.: «Empiricism and the Philosophy of Mind», en Feigl y Scriven, *Minnesota Studies in the Philosophy of Science,* vol. I. Univesity of Minnesota Press, Minneapolis, 1956 y reproducido en la obra del autor, *Science, Perception and Reality*. Routledge, Londres, 1963, por donde cito (hay trad. castellana en Tecnos).

Skinner, B. F.: *About Behaviorism*, Knopf, N. York, 1974 (hay trad. castellana en Fontanella).

Wittgenstein, L.: *Philosophische Untersuchungen,* Blackwell, Oxford, 1953.

— *Blue and Brown Books,* Blackwell, Oxford, 1958 (hay trad. castellana en Tecnos).

— «Wittgenstein's Notes for Lectures on 'Private Experience' and 'Sense Data'», *Philosophical Review*, 1968.

BIBLIOGRAFIA
(Sobre «Salud mental y sociedad»)

Por un error de transcripción, ajeno a este Boletín, en la Bibliografía del ensayo «Salud mental y sociedad», del profesor Florencio Jiménez Burillo, publicado en el número anterior, no se reseñaron las obras a las que precisamente se hacía referencia en el texto.

Sobre el tema «Naturaleza muerta»

EXPOSICION DE 33 MAESTROS DEL SIGLO XX

■ Desde el día 18, en la Fundación Juan March

El próximo 18 de abril se inaugura en la Fundación Juan March una Exposición de «Maestros del Siglo XX: Naturaleza Muerta», integrada por un total de 81 obras pertenecientes a 33 artistas de diversos estilos, escuelas y países, todas ellas en torno a la naturaleza muerta. La exposición, que ha sido organizada por la Fundación en colaboración con la Galería Beyeler de Basilea, permanecerá abierta hasta el 31 de mayo. Se trata de una variada muestra de cómo ha sido representado el tema de la naturaleza muerta a lo largo del siglo XX, tanto en la pintura y sus diversas técnicas (acuarela, collage, gouache, óleos y dibujos), como en la escultura: siete de las obras de la exposición son piezas escultóricas. De los 33 artistas representados en la exposición, once viven todavía y cuatro son españoles —Picasso, Miró, Tapies y Juan Gris—; siendo todos ellos destacados maestros pertenecientes a las principales escuelas y movimientos artísticos que se han ido sucediendo en el presente siglo: surrealismo, cubismo, dadaísmo, expresionismo, arte «pop», arte abstracto, etc.

La más antigua de las obras representadas es de 1880, original de Adolphe Monticelli, y la más reciente, un bronce pintado de Roy Lichtenstein, que lleva por título *Vaso I,* fechado en 1977.

Ofrecemos a continuación un extracto del estudio de Reinhold Hohl «El Diálogo silencioso. La naturaleza muerta en el arte del siglo XX», reproducido íntegramente en el catálogo de la exposición. En páginas siguientes publicamos un «Diccionario de la exposición», con datos de los autores y de las obras que se exhiben en esta muestra.

EL DIALOGO SILENCIOSO

«Sabemos que los pintores holandeses de naturalezas muertas del siglo XVII retrataron su conocimiento del mundo natural y su sofisticada pretensión de representarlo sobre el lienzo; que aludieron al funcionamiento de nuestros cinco sentidos; y que se pronunciaron en sus *stilleven* (término que ha dado origen tanto al término inglés como al alemán) no sólo acerca de la vanidad de la vida, sino también sobre su fin en la muerte (de tal modo que en la Francia y en la Italia del siglo XVIII este género de pintura pasó a ser conocido como *nature morte* y *natura morta*, respectivamente). Y aunque las magníficas naturalezas muertas del siglo XIX de un Courbet o un Manet deslumbren la mirada por su soberbio manejo de la técnica, no habremos de cerrar los oídos a su mensaje, un mensaje que Van Gogh y Cézanne impregnaron con lo más recóndito de su personalidad. A nadie que haya escuchado tal mensaje puede extrañarle que los artistas del siglo XX hayan encontrado en la naturaleza muerta el vehículo apropiado para muchos de sus intereses particulares, intereses en su mayoría ciertamente estilísticos, pero que poseen también, hasta grados impresionantes, algo muy personal, emocional y hasta filosófico en la naturaleza de sus respuestas.

Manzanas que no son manzanas

Un frontispicio perfecto para cualquier exposición de la naturaleza muerta moderna es *La clase de dibujo* que pintó Picasso en 1925. Las manzanas en esta obra son mitad verdes, mitad amarillas, un verde natural que halla eco por doquier en el resto del cuadro, y un amarillo que recuerda la pátina dorada de las manzanas de leyenda. Se trata, en efecto, de manzanas extrañas. Aunque dotadas de forma redondeada, no proyectan forma alguna, al contrario que el resto de los objetos de la habitación inundada de luz. Están en un plano de la realidad distinto al de la silla y la mesa, y son probablemente una alusión a Cézanne, cuyas manzanas pintadas, como ha señalado Meyer Schapire, eran tan a menudo la reminiscencia de alguna prenda de amor. Con el peculiar picaporte de la ventana —¿o es acaso esta forma la sombra proyectada por la oreja de la cabeza blanca?— entramos también, supongo, en múltiples niveles de significación. Una forma muy semejante aparece como no inmediatamente identificable, a modo de Jano, y probablemente simbólica, en el *Retrato de Ambroise Vollard* de 1899 de Cézane, en cuadro que Picasso ha estudiado bien como puede verse en su respuesta Cubista analítica: el *Vollard* de 1909-10. Y ese picaporte materializará una y otra vez en el Picasso surrealista al objeto mágico colocado en el umbral que hay entre el mundo exterior y la vida privada.

Y es a partir de este momento cuando empezamos a darnos cuenta de cuán diferente es el modo en que el surrealista de 1925 —año de auténtica ruptura— se aproxima al objeto tradicional de la naturaleza muerta con manzanas, al modo en que lo hacía, por ejemplo, Cézanne: con los ojos cerrados, como si la mirada se dirigiera hacia adentro, escuchando más la voz de la inspiración que mirando al modelo natural... (La zona marrón claro que hay entre la oreja izquierda del niño y la cabeza del busto parece, en efecto, tener forma de megáfono.)

De este modo, una manzana bien puede llegar a ser algo más que una manzana para un pintor de naturalezas muertas. El arte tradicional, incluyendo a Cézanne, trataba las manzanas metafóricamente; Picasso y muchos de sus contemporáneos las transformaban metamórficamente; De Chirico y Duchamp llegaron incluso a ver los objetos metafísicamente.

Este último nivel ha sido un lugar fértil para aquel campo del arte que ha hecho más que cualquier otro por enriquecer la naturaleza muerta del siglo veinte: la escultura. Durante siglos, los objetos inanimados de la escultura se han limitado a cumplir el papel de simples atributos de la figura humana, o, de encontrarse aislados, el de bibelots u objetos de mesa. En 1909 Picasso esculpió una *Manzana* en escayola que no tenía casi ninguna semejanza con una manzana de verdad... En 1912 hizo una guitarra de estaño y alambre que pretendía ser (y aún lo pretende) cualquier otra cosa menos un instrumento tridimensional tocable: aunque sea una escultura, es tangible sólo en apariencia, y aunque reconocible como tal guitarra, es tan sólo la imagen de una guitarra.

Con estas construcciones de naturalezas muertas, Picasso abrió defini-

tivamente la puerta a la era de la escultura contemporánea. Y no lo hizo con la figura humana o con algún monumento, sino con vasos, dados, botellas e instrumentos musicales imaginarios, siendo, por supuesto, la más conocida de estas obras pioneras, su *Vaso de Absenta*, de 1914.

Contextos extraños e inesperados

Fue también en ese año cuando Marcel Duchamp introdujo un objeto real, un soporte para botella de hierro, en el reino del arte. Con un solo gesto fue despojado de su utilidad y convertido en *nature morte*. Estos dos ejemplos de escultura tan diametrales muestran dos intentos que han sido también característicos de la pintura de nuestro siglo: el primero, el de un diálogo creativo entre el artista y sus objetos, en el que el problema es del método de representación; el segundo, el de recurrir a los objetos para propósitos para los cuales no fueron concebidos, colocándolos en contextos extraños e inesperados que no hacen sino subrayar su realidad al bañarlos con la cegadora luz de lo irreal.

En el primer caso, que es esencialmente un *discurso del método,* la preocupación primordial del pintor es la de encontrar un modo de sujetar al plano del lienzo las líneas fenomenológicamente huidizas del tablero de una mesa con sus correspondientes objetos. En el transcurso de su diálogo secreto con Cézanne, pintores como Matisse, Braque, Picasso y Léger encuentran diversas soluciones a esta tarea: Matisse, con la ayuda de áreas planas de color, planos inclinados y arabescos hasta la saciedad; los otros, mediante la interpretación Cubista analítica de los volúmenes y el espacio imaginarios. Con los *papiers collés* y las técnicas del collage del Cubismo sintético, se descubrió un método completamente nuevo para poder sugerir, en dos dimensiones, las cualidades características de los objetos sólidos tridimensionales.

En las obras expuestas aquí se puede ver hasta qué punto el tema de la naturaleza muerta se ha convertido en un ejercicio para los métodos pictóricos y en una expresión personal, desde aquel montaje pionero y hasta ejemplar que Puni llevó a cabo. La variedad de los artistas y de sus estilos es manifiesta, llegando incluso hasta los *exercices de style* de Roy Lichtenstein. Sin embargo, aunque pudiera parecer que estos cuadros reclaman una discusión en términos de análisis estilístico, sabemos también que la naturaleza muerta moderna implica mucho más que todo eso; y en especial, la contemplación de objetos que pueden llegar a significar algo por su particular yuxtaposición o incluso chocar por el contraste.

Para introducirse más allá de la superficie de estos cuadros se requiere un diálogo inteligente, por parte del observador, con las obras de arte. En muchos de ellos encontrará todavía las viejas metáforas: la de la polaridad entre el macho y la hembra, representada por cuchillos y frutas, jarrones y tazas, clarinetes y guitarras; o aquella otra de la oposición entre la naturaleza y el arte; o de la vida y la muerte.

Expresar la faceta irreal de las cosas

En los cuadros del movimiento Purista, los platos, vasos y garrafas simbolizan el anonimato standarizado de la vida moderna (¡así que después de todo, un plato no es un plato!), mensaje, éste, que comparte con gran parte del Pop Art creado una generación después. Desde otro lado, el Surrealismo nos conduce en dirección opuesta hacia una mistificada identificación con el yo y hacia las profundidades inarticuladas de nuestra alma y nuestra sensualidad. Lo que era un espejo de optimismo para la tan conscientemente moderna *avant-garde* (incluyendo al tardío Léger), se convierte aquí en el reflejo de una pesadilla o en un rompecabezas humillante contemplado sobre la superficie de un espejo roto. Sin embargo, este último enfoque llevó a enriquecer de manera increíble la naturaleza muerta y sus temas: cuadros y esculturas de cosas que no existen de hecho, pero que muy bien podrían existir, cosas que nadie ha visto, pero que resultan familiares para casi todo el mundo que las ve por vez primera, porque reconoce en sus formas y en sus fugaces superficies aquellas facetas irreales de la realidad que habían estado, hasta entonces, escondidas a su mirada.

Y, después, el efecto contrario: cosas presentadas sin el mínimo arte o artificio y que parecen las más irreales precisamente por ello, como si, después de todo, tuvieran un misterio secreto».

(Reinhold Hohl: «*El diálogo silencioso. La naturaleza muerta en el arte del siglo XX*»).

DICCIONARIO DE LA EXPOSICION

A

ARP, Jean (Estrasburgo, 1887 - Basilea, 1966). Escultor. Estudió en Estrasburgo, Weimar y París. Vinculado en su primera etapa al Dadaísmo, pronto creó un nuevo lenguaje abstracto combinado con formas naturalistas. Establecido en París durante los años veinte, tuvo contactos con los surrealistas. Su obra poética guarda una estrecha relación con su obra plástica.

- *Pan de nieve,* 1963. Mármol. 37 × 50 × 32 cm.

B

BECKMANN, Max (Leipzig, 1884 - Nueva York, 1950). Está considerado como la principal figura del movimiento «Neue Sachlichkeit». Reaccionó, al igual que Grosz y Dix, contra el sentimentalismo de evasión de la preguerra. Marchó a Amsterdam (1937-48) huyendo de la persecución nazi, y posteriormente a Nueva York (1948-50). Por la composición apretada de formas y la verticalidad de sus cuadros, se relaciona a Beckmann con el cubismo.

- *Naturaleza muerta con vista a montañas y acacias,* 1942. Oleo sobre lienzo. 79 × 61 cm.
- *Naturaleza muerta con dedal,* 1943. Oleo sobre lienzo. 90 × 43 cm.

BISSIER, Jules (Friburgo, Suiza, 1893 - Ascona, Suiza, 1965). Su pintura deriva de la de Klee. Estudió a fondo la pintura del Extremo Oriente y especialmente el *Zen.* Emplea las técnicas orientales y pinta sobre lino o sobre papel con colores transparentes. Bissier intenta unificar, en su substancia, las dos grandes concepciones históricas del espacio; y concibe el cuadro como determinación de aquél y como modelo que actúa sobre la concepción y la percepción del espacio.

- *Sin título,* 1957. Oleo con temple al huevo sobre lienzo. 23 × 21,5 cm.
- *Sin título,* 1960. Oleo con temple al huevo sobre lienzo. 18 × 21,5 cm.

Pierre Bonnard.
Frutas variadas en un frutero (fragmento).

Georges Braque.
Flores.

Marc Chagall.
Ramo de alhelíes blancos.

BONNARD, Pierre (Fontenay-aux-Roses, Francia, 1867 - Le Cannet, Francia, 1947). Estudió en la Academia Julian. Formó, junto con Denis Vuillard, Sérusier y otros, el Grupo Nabis. Tras su primera exposición individual en 1896, sus cuadros adquirieron una mayor fuerza de colorido. Por su pincelada suelta y la imprecisión de contornos, Bonnard se aleja del naturalismo. Son especialmente conocidos sus desnudos.

- *Frutas variadas en un frutero,* 1934. Oleo sobre lienzo. 42 × 57 cm.
- *Mimosa en un vaso,* 1925-30. Oleo sobre lienzo. 44,5 × 36,5 cm.

BRAQUE, Georges (Argenteuil-sur-Seine, Francia, 1882 - París, 1963). Fauvista hacia el año 1906, su estilo se va haciendo cada vez más estructural. Al conocer a Picasso en 1907 y sus *Demoiselles d'Avignon,* su estilo evoluciona hacia el cubismo, y cultiva principalmente el collage en naturalezas muertas como principal campo de investigación de la relación entre la ilusión de la realidad y la superficie del lienzo.

- *Botella de ron,* 1918. Oleo sobre lienzo. 99 × 70,5 cm.
- *El vaso,* 1918. Oleo sobre lienzo. 22 × 14 cm.
- *El aparador,* 1920. Oleo sobre lienzo. 81 × 100 cm.
- *Vaso y frutas,* 1925. Oleo sobre lienzo. 27 × 35 cm.
- *Cesto de frutas y vaso,* 1926. Oleo sobre lienzo. 30 × 73,5 cm.
- *La paleta,* 1941. Oleo sobre lienzo. 100 × 100 cm.
- *Flores,* 1945. Oleo sobre papel entelado. 32,5 × × 24,5 cm.
- *Jarro, paleta y cabeza,* 1948-49. Oleo sobre lienzo. 65 × 49 cm.

C

CHAGALL, Marc (Vitebsk, Rusia, 1887). Tras estudiar en San Petersburgo, marcha a París, Berlín, Estados Unidos y otros países hasta su vuelta definitiva a Francia, en 1948, año en que obtiene el Primer Premio de Grabado en la XXV Bienal de Venecia. Su repertorio abarca la

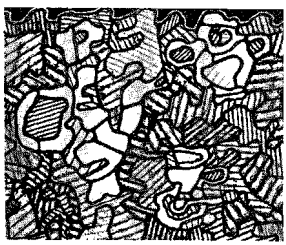
pintura, la cerámica y vidrieras —entre éstas las de la Iglesia de Fraumünster de Zurich y de la Catedral de Reims—, grabados y litografías para libros y escenografía y figurines para ballets. A sus 92 años, ha sido nombrado doctor «honoris causa» de las Universidades de Glasgow, Brandeis y Notre Dame (USA). En su obra se conjunta una fantasía de inspiración ruso-judía con su personal fuerza colorista y cierta influencia cubista en su combinación de elementos temáticos y formales.

- *Ramo de alhelíes blancos,* 1968. Oleo sobre lienzo. 81 × 60 cm.

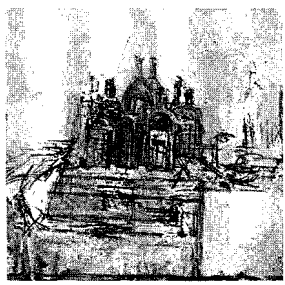
D

DUBUFFET, Jean (Le Havre, Francia, 1901). Tras estudiar en la Escuela de Bellas Artes de su ciudad natal, marcha en 1918 a París y se dedica a la literatura, la lingüística y la música. En 1933 vuelve de forma pasajera a la pintura, profesión a la que se consagra definitivamente a partir de 1942. Su primera exposición, en 1944, provoca violentas protestas y algunas críticas entusiastas en París. En las obras de estos años confluyen la experiencia dadaista, el interés por el arte de Paul Klee y la sugestión por el arte prehistórico. De 1947 a 1949 pasa largas temporadas en el Sahara, donde acuña el concepto del «art brut», teorizado en su estudio «L'art brut préféré aux arts culturels». Establecido en Venecia de 1955 a 1961, expone en las principales galerías y museos de Europa y América. Pintor clave en el arte contemporáneo por su aportación de nuevas posibilidades expresivas mediante el uso de categorías plásticas inéditas u olvidadas, y de técnicas y formas basadas en la combinación de un automatismo parcial con el uso de materiales de difícil tratamiento.

- *Mesa con botella inclinada,* 1951. Oleo sobre isorel. 65 × 81 cm.
- *Cafetera, taza y azucarero III,* 1965. Vinilo sobre lienzo. 60 × 73 cm.
- *Cafetera y taza,* 1965. Vinilo sobre papel. 50 × 67 cm.
- *Taza de té (utópico),* 1966. Vinilo sobre lienzo. 130 × × 81 cm.



Jean Dubuffet. *Cafetera, taza y azucarero III.*



Alberto Giacometti. *Las botellas.* (fragmento).

- *La botella en el mar,* 1971. Epoxy y poliéster sobre poliuretano. 63 × 78 × 71 cm.

DUFY, Raoul (Le Havre, Francia, 1877 - Forcalquier, Francia, 1953). Cultivador del Fauvismo en 1905, después de ver el cuadro de Matisse *Luxe, Calme et Volupté,* inicia un estilo que se mantendrá en el resto de sus obras: alegres escenas de recreo, que se caracterizan por los grandes y brillantes empastes de color y los contornos sueltos.

- *El estudio a la orilla del mar,* 1925. Oleo sobre lienzo. 89,5 × 117 cm.

E

ERNST, Max (Brühl, Alemania, 1891 - París, 1976). Con Arp y Baargel impulsó el dadaísmo en Colonia. Su trabajo en el collage prefiguró sus posteriores «novelas-collages» surrealistas. Ernst fue quizá el pintor más estrechamente ligado a los poetas surrealistas y el creador, en 1925, de la técnica del *frottage,* que él consideraba el equivalente de la escritura automática. Fue también muy influido por el arte primitivo, sobre todo en sus esculturas iniciadas en los años treinta.

- *Flores,* 1928. Oleo sobre lienzo. 80,5 × 56,5 cm.
- *Flores,* 1928. Oleo sobre papel entelado, 26 × 36 cm.
- *Flores en fondo amarillo,* 1929. Oleo sobre lienzo. 100 × 80,5 cm.
- *Los espárragos de la luna,* 1935-1968. Bronce. 165 cm.

G

GIACOMETTI, Alberto (Stampa, Suiza, 1901 - Choir, Suiza, 1966). Estudia en París con Bourdelle, y allí entabla amistad con el grupo de cubistas y surrealistas, entre ellos Aragon, Breton y Dalí. En 1930 se adhiere al movimiento surrealista del que es expulsado cinco años después. Mantiene su amistad con Picasso y Sartre. Vive en Ginebra entre 1942 y 1945 y allí comienza su preocupación por la distancia y las proporciones. En 1962 obtiene el Gran Premio de Escultura de la Bienal de Venecia, en 1964 el Internacional Guggenheim

y en 1965, el Gran Premio de las Artes de la Villa de París, así como el nombramiento de doctor «honoris causa» de la Universidad de Berna. En 1966, fecha de su muerte, se inaugura en Zurich la Fundación que lleva su nombre. Toda su obra se halla determinada por un nuevo sentido de la relación entre el espacio y el objeto, percibido éste último como una especie de centro generador de aquél. Mediante la progresiva reducción de las figuras, Giacometti representa el alejamiento del objeto y la relación entre el personaje y el espacio. Esta obsesión por los problemas de distancia se refleja también en sus pinturas y dibujos.

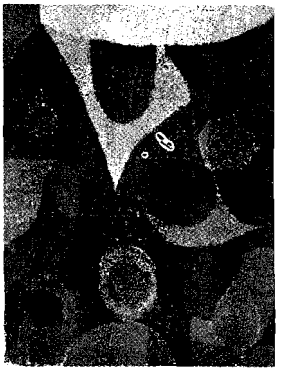
- *Florero en la cocina,* 1955. Lápiz. 50×32,5 cm.
- *Las botellas,* 1956. Oleo sobre lienzo. 64×53 cm.
- *Silla en el estudio,* 1960. Lápiz, 42×33 cm.

GRIS, Juan (Madrid, 1887 - Boulogne-sur-Seine, Francia, 1927). Estudia en Madrid con Cecilio Plá en 1904-1906, y en este último año va a París, donde colabora como dibujante y cartelista en periódicos y revistas. En 1910 deja el dibujo y se dedica a la pintura. Expone en París y entre 1912 y 1920 viaja con Picasso, hasta que una pleuresía le hace retirarse a Boulogne-sur-Seine. En 1923 va a Montecarlo a colaborar con Diaghilev y a partir de entonces vive enfermo en Boulogne hasta su muerte, a los cuarenta años. Su adscripción al cubismo es quizá adjudicable a una reacción contra los elementos fugitivos empleados por los impresionistas. Gris está considerado como cubista por excelencia, en mayor medida que Braque y Picasso.

- *La mesa del músico,* 1926. Oleo sobre lienzo. 81×100 cm.

K

KLEE, Paul (Münchenbuchsee, Suiza, 1879 - Muralto-Locarno, Suiza, 1940). Pintor, músico y escritor, estudió con Stuck en Munich y perteneció al Grupo «Der Blaue Reiter». Tras su visita a Túnez, en 1914, el color y la línea se convertirán en los rasgos dominantes de su arte. Ejerció la docencia en la Bauhaus (1921-31) y en Düsseldorf (1931-33). Subrayó siempre la importancia del elemento inconsciente en la creación y, como los surrealistas, experimentó el automatismo. Su estilo es una síntesis de abstracción y figuración, unida a una concepción del arte como un proceso momentáneo, que influirá notablemente en los artistas norteamericanos de los años cuarenta.



Paul Klee.
Flores de la noche.

- *Flores de la noche,* 1938. Pastel sobre yute. 43×33,5 cm.
- *Abigarrado,* 1939. Oleo y acuarela sobre cartón. 53×31 cm.

Oskar Kokoschka.
Naturaleza muerta con paloma.

KOKOSCHKA, Oskar (Pöchlarn, Austria, 1886). Artista y escritor austríaco, una de las figuras cumbres del expresionismo alemán. Estudió en Viena y marchó después a Berlín donde conoce a H. Walden, fundador de la revista *Der Sturm*, para la que trabaja como decorador. Recorre Suiza e Italia dedicado a la pintura de paisajes. En 1915, repuesto de una grave herida que sufrió en la I Guerra Mundial, se reincorpora a su trabajo y es nombrado poco después profesor de la Academia de Dresde. Entre 1920 y 1930 viaja por Europa, América y Próximo Oriente. Reside cuatro años en Praga hasta que estalla la II Guerra Mundial. Es privado de su ciudadanía austríaca, al ser considerado por los nazis como artista «degenerado» y pasa los años de la guerra en Gran Bretaña, cuya ciudadanía adquiere en 1947. Tras nuevos viajes por Europa y América en los años cincuenta fija su residencia en Villenueve (Suiza) y en 1953 abre en Salzburgo su «Escuela del Ver». Su obra abarca dramas, libros, carteles, pinturas y esculturas.

- *Naturaleza muerta con flores,* 1970. Acuarela. 65,8× ×48 cm.

L

LE CORBUSIER (Charles-Edouard Jeanneret) (La Chaux-de Fonds, Francia, 1887 - Roquebrune-cap-Martin, Francia, 1965). Arquitecto que trabajó también como pintor y escultor. Desde 1918 cultivó, junto con Ozenfant, el purismo y dirigió *L'Esprit Nouveau* (1920-25). Sus pinturas posteriores deno-

tan una mayor libertad temática y estilística.

- *El dado violeta,* 1926. Oleo sobre lienzo. 59 × 72 cm.
- *Vapores,* 1924-62. Gouache, tinta china y collage. 75 × 110 cm.

LEGER, Fernand (Argentan, Francia, 1881 - Grit-sur-Yvette, Francia, 1955). Pintor y ceramista de procedencia normanda, cultivó un estilo preferentemente cubista a partir de 1909, enriquecido cinco años más tarde por una agresiva gama colorística. Buscaba en la violencia del contenido pictórico la energía sobrehumana para llegar a la imagen de la máquina futurista, tendencia que se afirmaría con la II Guerra Mundial. Vivió en Nueva York de 1940 a 1946. Y, a su regreso a Francia, en ese último año, se dedicó a la representación de temas populares en los que el sentido post-cubista de la forma se funde con una claridad representativa social-realista.

- *Naturaleza muerta con cilindros de colores,* 1913. Oleo sobre lienzo. 90 × 72,5 cm.
- *Naturaleza muerta,* 1924. Oleo sobre lienzo. 92,3 × × 60 cm.
- *Composición,* 1926. Gouache, 35 × 25 cm.
- *El tiesto,* 1926. Gouache y lápiz. 23 × 30 cm.
- *Naturaleza muerta con máscara de yeso,* 1927. Oleo sobre lienzo. 89 × 130 cm.
- *Naturaleza muerta (con conchas),* 1929. Oleo sobre lienzo. 92 × 65,5 cm.
- *Composición sobre fondo azul,* 1938. Oleo sobre lienzo. 64,8 × 91,4 cm.
- *Naturaleza muerta con frutas,* c. 1938. Gouache. 64 × 50 cm.
- *Naturaleza muerta con frutas sobre fondo azul,* 1939. Oleo sobre lienzo. 130 × × 89 cm.
- *Naturaleza muerta con guitarra,* 1950. Tinta. 27 × 37 cm.

LICHTENSTEIN, Roy (Nueva York, 1923). Estudió con Marsh en la Liga de Estudiantes de Arte. Cultiva el Pop Art y el expresionismo abstracto hasta 1960. A partir de este año fundamenta su estilo en un aumento de detalles de imágenes, sacadas de los anuncios publicitarios o de los «comics», presentadas con una técnica que imita los procedimientos de los originales. De esta forma lo banal se hace monumental y lo monumental se hace banal: la gran pintura histórica también es presentada como cómics. Lichtenstein se ha definido en alguna ocasión como «anti-experimental» y «anti-movimiento».

- *Naturaleza muerta cubista,* 1974. Oleo y magna sobre lienzo. 51 × 61 cm.
- *Pintura purista con vaso, guitarra y pipa,* 1975. Oleo y magna sobre lienzo. 71 × 61 cm.
- *Vaso I,* 1977. Bronce pintado. 56 × 32,5 × 18 cm.

René Magritte.
La raza blanca.

Henri Matisse.
Naturaleza muerta.

M

MAGRITTE, René (Lessines, Bélgica, 1898 - Bruselas, 1967). Muy influido por De Chirico, tras una primera etapa cubista, vivió en París y expuso sus obras con los surrealistas franceses, aunque se mantuvo toda su vida dentro del grupo surrealista belga. Su temática gira en torno a la relación entre el objeto real y su representación, la levitación de objetos en el aire, etc.

- *La raza blanca,* 1937. Oleo sobre lienzo. 39 × 29,5 cm.
- *La coincidencia de las luces,* 1942. Gouache. 31 × × 41 cm.

MATISSE, Henri (Cateau-Cambrésis, Francia, 1869 - Niza, 1954). Pintor, escultor y dibujante, que abandonó su carrera de Leyes para estudiar Bellas Artes con Moreau y Cormon. De sus investigaciones en el realismo e impresionismo, evolucionó al fauvismo de un brillante colorido y una factura muy sumaria, a través de la influencia puntillista de Signac, en 1904. Para Matisse, el color posee una función estructural. Moviéndose entre una quasi-abstracción y un naturalismo de detalle, Matisse mantiene en cada obra una tensión entre «naturaleza» y «espíritu» del cuadro, que procede de su profundo conocimiento de Cézanne.

- *Naturaleza muerta,* 1941. Oleo sobre lienzo, 41 × 33 cm.
- *Naturaleza muerta,* 1944. Carboncillo, 38 × 37,5 cm.

MIRO, Joan (Barcelona, 1893). Estudia en la Escuela de Bellas Artes de Barcelona y en la Academia Galí, hasta que asume la responsabilidad

de su propia formación. En 1919 marcha a París, donde establece contacto con artistas y escritores surrealistas. En 1924 se da su etapa más «surrealista»: una especie de «informalismo» de un singular lenguaje cromático, cuya grafía se hunde en lo más oscuro del subconsciente. Dentro de su amplia y variada obra destaca su preferencia por determinados temas como la mujer, la flor, el pájaro, las estrellas y la luna. Miró vuelve a España en 1940. Testigo del paso de diferentes escuelas pictóricas (dadaísmo, cubismo, surrealismo, etcétera), halló un lenguaje propio para expresar un ideal estético original que ha ido depurando sin que pierda sus características esenciales.

- *El reloj de viento,* 1967. Bronce. 49 × 30 × 16 cm.

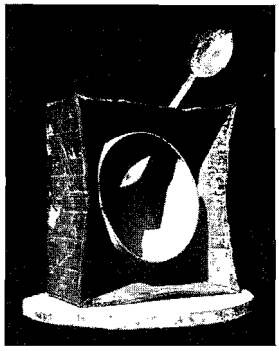
MONTICELLI, Adolphe (Marsella, 1824-1886). Tras estudiar en su ciudad natal, amplía sus conocimientos artísticos en París con Delaroche. Las obras de Delacroix y su trabajo de copia en el Louvre ejercen una enorme influencia en Monticelli. Su técnica de brillante colorido y vigoroso empaste influirán notablemente en Cézanne y Van Gogh.

- *Jarrón de flores variadas,* c.1878-80. Oleo sobre papel. 51 × 44,5 cm.

N

NICHOLSON, Ben (Uxbridge, Gran Bretaña, 1894). Estudia en la Slade School of Art de Denham. A fines de los años veinte y sobre todo, a comienzos de los treinta, contribuye a modernizar el arte británico, junto con Hepworth y Moore. Desde 1933, su estilo se inscribe en un neoplasticismo, aunque en Nicholson no se da la oposición abstracción/figuración. Es un constructivista que siente una gran preocupación escultórica.

- *Naturaleza muerta (amarillo piedra y rojo veneciano),* 1951. Oleo y lápiz sobre lienzo. 51 × 61 cm.
- *Geranio,* 1952. Oleo y lápiz sobre lienzo. 54,5 × 64,5 cm
- *Gran copa invisible,* 1970. Oleo diluido y lápiz sobre papel. 27,8 × 29,6 cm.
- *Naturaleza muerta con jarrón rayado,* 1972. Oleo diluido y lápiz sobre lienzo. 29 × 33 cm.



Joan Miró.
El reloj de viento.

Pablo Picasso.
El sombrero.

Pablo Picasso.
La cafetera.

O

OLDENBURG, Claes (Estocolmo, 1929). Una de las principales figuras del arte «Pop». Marchó a América en 1936 y estudió en la Yale University de 1946 a 1950 y en el Chicago Art Institute en 1953-54. Trasladado a Nueva York en 1956, tras una etapa de expresionismo abstracto, empieza a realizar sus esculturas «pop», inspiradas en objetos vulgares (hamburguesas, máquinas de escribir, tubos de dentífricos, etc.), hechos primeros de tela empapada en yeso y luego pintada, y más adelante de vinilo. En los últimos años, Oldenburg se ha interesado mucho por el dibujo y la obra gráfica.

- *Huevos «vulcania»,* 1964. Escayola pintada. 28 cm.

P

PICASSO, Pablo (Málaga, 1881 - Mougins, Francia, 1973). Considerado por muchos como la figura más importante del siglo XX, abarcó la pintura, la escultura, el grabado, la cerámica y el dibujo. Tras una primera etapa simbolista —épocas azul y rosa— evoluciona, una vez establecido en París, a través de una investigación formal del desnudo, a un estilo radicalmente antinaturalista preludiado por *Les Demoiselles d'Avignon* (1907), y enraizado en el arte negro. Establece con Braque, en 1912-14, las bases del cubismo, aunque Picasso no deja de manifestar un clasicismo en el dibujo y el grabado. De hecho cabe hablar de múltiples estilos y etapas de Picasso, no forzosamente sucesivas: además de las citadas, figuran la del cristal, la neoclásica, la escultórica, expresionista, de Boisgeloup, de Cannes, Vauvenargues, Mougins... Con la experimentación en todos los estilos, Picasso mantuvo siempre una distorsión expresiva unida a un simbolismo personal muy español.

- *El sombrero,* 1908. Oleo sobre lienzo. 60 × 73 cm.
- *Compotera, mandolina, partitura y botella,* 1923.

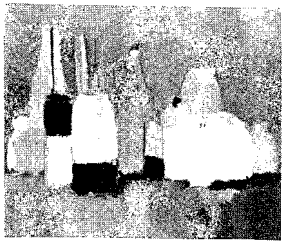
Oleo sobre lienzo. 97 × 130 cm.
- *La clase de dibujo,* 1925. Oleo sobre lienzo. 130 × × 97 cm.
- *Naturaleza muerta «compotera con frutas y jarrón con flores»,* 1939. Oleo sobre lienzo. 33 × 41 cm.
- *La cafetera,* 1943. Gouache sobre papel. 50 × 65 cm.
- *Naturaleza muerta con candelabro,* 1944. Oleo sobre lienzo. 67 × 94,5 cm.
- *Naturaleza muerta con vaso,* 1945. Collage y carboncillo. 15,5 × 31 cm.
- *Naturaleza muerta con manzana,* 1945. Collage y carboncillo. 16,5 × 15,5 cm.
- *Naturaleza muerta con porrón,* 1948. Oleo sobre lienzo. 50 × 61 cm.

R

REDON, Odilon (Burdeos, 1840 - París, 1916). Estudió en Burdeos y en París, pero su formación más decisiva le vino de sus estudios de Rembrandt y Goya en el Louvre, así como del color de Delacroix. Interesado por la litografía, realiza varias series de tema visionario (*Edgar Poe*, 1882, *Les Fleurs du Mal*, 1890, y *Apocalipsis*, 1899), que fueron muy admiradas por los artistas y escritores simbolistas. En sus óleos y dibujos tradujo temas clásicos a una imaginería onírica, estableciendo un puente entre el romanticismo decimonónico y el surrealismo del siglo XX.
- *Cabeza astral,* c. 1905. Oleo sobre cartón. 51 × 67 cm.

Odilon Redon. *Cabeza astral* (fragmento).

ROUAULT, Georges (París, 1871-1958). Pintor y estampador francés. Estudió, juntamente con Matisse, con Gustave Moreau. Aunque ha sido clasificado entre los artistas «fauves», por su técnica de pincelada amplia y tosca, Rouault no cultiva el moralismo en sus temas de clowns y prostitutas. En 1905 expone en el Salón de Otoño. De 1916 a 1927 vuelve a su trabajo de estampador e ilustrador, con Vollard. Desde 1927, la mayor parte de sus obras se caracterizan por el uso del empaste de varias capas y por su temática casi exclusivamente religiosa.



Nicolás de Staël. *Jarritas y pinceles en el estudio.*

- *Flores decorativas,* c. 1953. Oleo sobre papel entelado. 52 × 33 cm.

S

SCHWITTERS, Kurt (Hanover, 1887 - Ambleside, Gran Bretaña, 1948). Pintor alemán que comenzó a trabajar en la línea del expresionismo alemán hasta que pronto su actitud revolucionaria y humorística ante el arte le puso en contacto con el dadaísmo, aunque se mantuvo independiente de este movimiento. Con restos de basuras, billetes de autobús, trozos de cuerda, hojas muertas, etc., compuso numerosos collages de un vivo y delicado colorido. Escribió libros de poesía y fundó el boletín *Merz* (1923-32).
- *La flor de la botella de leche,* 1947. Collage. 16 × × 12 cm.

SOUTINE, Chaim (Smilovitchi, Lituania, 1893 - París, 1943). Después de estudiar en Vilna (1910-13) se traslada a París, donde entra en contacto con la vanguardia artística, aunque muy pronto se destaca en una dirección muy diferente. Al igual que Van Gogh, Soutine pintó principalmente del natural. Tras una etapa de expresionismo extremo, su pintura se va haciendo cada vez más reposada y conservadora.
- *Pato y cuchillo sobre una mesa verde,* 1921. Oleo sobre lienzo. 50 × 61 cm.

STAEL, Nicolás de (San Petersburgo, 1914 - Antibes, Francia, 1955). Estudia en la Escuela de Bellas Artes de Bruselas y en 1938 se establece en París. Tras conocer a Braque en 1945, evoluciona desde una abstracción expresionista a formas más equilibradas influidas por los paisajes impresionistas y holandeses. Reaccionando contra la abstracción superficial, trató de reconciliar el color y la forma abstractos con un efecto visual agradable. En 1952 vuelve a la pintura figurativa.
- *Flores en un jarrón azul,* 1953. Oleo sobre lienzo. 73 × 54 cm.
- *Jarritas y pinceles en el estudio,* 1955. Oleo sobre lienzo. 65 × 81 cm.

STEINBERG, Saul (Rammieul-Sarat, Rumanía, 1914). Tras estudiar en Bucarest Arquitectura y Filosofía, se doctora en Arquitectura en la correspondiente Facultad de Milán, donde trabaja como caricaturista y arquitecto hasta 1941. Al año siguiente marcha a los Estados Unidos y adquiere la ciudadanía americana en 1943, estableciéndose en Nueva York. Trabaja como ilustrador de la revista «New Yorker». Realiza numerosas exposiciones individuales por toda Europa y América. Tiene obra en los principales museos y galerías del mundo. Entre otros galardones, ha recibido la Medalla de Oro de la Academia Americana de Artes y Letras (1974). Autor de *All in Line, The Inspector, The Arte of Living,* etc.

- *Naturaleza muerta del Lloyd,* 1966. Collage, tinta y pastel. 49,5 × 65 cm.
- *Mesa de avión,* 1969. Tinta y lápiz. 50 × 65 cm.
- *Naturaleza muerta con caja de acuarelas,* 1974. Acuarela y lápiz. 74 × 99 cm.

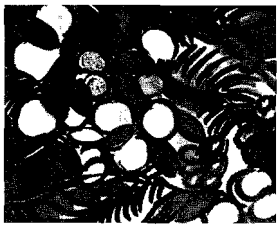
T

TAPIES, Antoni (Barcelona, 1923). Tras haber vivido en París y Nueva York, fue uno de los primeros en adherirse en 1948 al movimiento «Dau al Set», de arte informal, fundado en Barcelona por el poeta Joan Brossa. Con Modesto Cuixart, Juan José Tharrats y José Guinovart, participa desde 1955 en el grupo *Taüll.* En sus primeras obras se advertía la influencia de Klee y Miró; luego fue evolucionando hacia la pintura de materia y ha creado formas rugosas y erosionadas de gran expresividad. Ha sido galardonado con numerosos premios, entre ellos el de la UNESCO, el de la Bienal de Venecia de 1958, el Primer Premio Carnegie de pintura en Pittsburgh y el Guggenheim de 1964.

- *Mata el gos,* 1974. Oleo y técnica mixta sobre lienzo. 90 × 146 cm.

TINGUELY, Jean (Friburgo, Suiza, 1925). Escultor suizo. Estudió en Basilea (1941-45) y en París desde 1951. A partir de 1960 colabora con Rauschenberg y otros artistas en los «Happenings» internacionales. Desde sus primeras obras se refleja su interés por el sonido y el movimiento. Cultivó los «metamatics» (1952), máquinas de producir cuadros. Con un sentido entre humorístico y serio, la obra de Tinguely sigue a la de Duchamp en su desafío y replanteamiento del significado del arte en la era de la máquina.

- *Huevo en soliloquio,* 1958. Relieve meta-mecánico. 86 × 65 × 20 cm.



Maurice de Vlaminck.
Los limones.

Antoni Tàpies.
Mata el gos.

V

VLAMINCK, Maurice de (París, 1876 - Rueil-la-Gadalière, Francia, 1958). Conoce a Derain desde la infancia y en 1901, a Matisse. Los tres artistas trabajaron en la misma línea y expusieron en el Salón de Otoño en 1905. Vlaminck es uno de los fauvistas más rigurosos: en sus paisajes utiliza en mayor medida los fuertes contrastes tonales y un dibujo que deriva del agitado de Van Gogh. Sin embargo, en 1908 abandona este estilo para seguir más de cerca las ideas de Cézanne, y realiza obras de una composición equilibrada.

- *Los limones,* c. 1907. Acuarela y gouache. 50 × × 65 cm.

W

WARHOL, Andy (Pittsburgo, Estados Unidos, 1928). Estudia en el Carnegie Institute de 1945 a 1949 y desde este año hasta 1960 se dedica a trabajar como pintor comercial en Nueva York. Considerado como la máxima estrella del arte *pop,* Warhol se da a conocer por las imágenes que sacaba directamente de los medios de comunicación y de la sociedad de consumo (latas de sopa Campbell's, el rostro de Marilyn Monroe, etc.), representadas con una técnica que las reproduce. Ha hecho también varias películas *(The Factory)* que simbolizan su actitud «anti-arte».

- *Lata grande de sopa Campbell,* 1965. Acrílico y tamiz de seda sobre lienzo. 91,5 × 61 cm.

ESCULTURAS AL AIRE LIBRE

■ Ante la Fundación Juan March, obras de Chillida, Berrocal, Sempere, Martín Chirino y Gabino

Dos nuevas obras, incorporadas recientemente a la colección de Arte español Contemporáneo de la Fundación Juan March, serán exhibidas de forma permanente en el jardín de esta institución. Son una escultura del artista canario Martín Chirino titulada **El viento de Balos**, *en hierro cortén y piedra volcánica, realizada por su autor en 1977; y otra escultura de Amadeo Gabino titulada* **Estela espacial IV**, *(1973), en hierro y acero inoxidable. Estas obras se exhiben por vez primera al público madrileño en el marco de la Exposición de Arte Español Contemporáneo que se ofrece en la sede de esta institución hasta mediados de abril.*

Con las esculturas de Chirino y Gabino, ya son cinco las obras que se exhiben al aire libre en el jardín de la Fundación, en el número 77 de la calle Castelló, y al cual, desde la inauguración de su sede, en 1975, se han ido incorporando obras de otros tres escultores españoles contemporáneos: Eduardo Chillida, Eusebio Sempere y Miguel Berrocal.

La obra de Miguel Berrocal es una escultura en bronce, titulada *Almudena*, y fue realizada en 1975; la de Eusebio Sempere, *Organo*, es de acero inoxidable, de 3×4 m., y data de 1977. Por último, la tercera de estas obras es la escultura de hormigón de Eduardo Chillida, de 1975; lleva por título *Lugar de encuentros* y está situada en la parte izquierda del jardín. La escultura de Martín Chirino, *El viento de Balos,* mide 1,30×73 m. y está hecha en hierro cortén y piedra volcánica. *Estela espacial IV,* de Amadeo Gabino, mide 2×0,40×0,40 m., en hierro y acero inoxidable.

LOS AUTORES

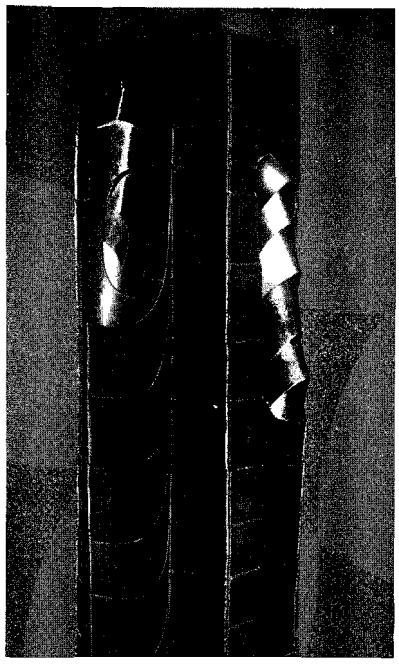
Miguel Berrocal nació en Algaidas (Málaga), en 1933. Siguió cursos en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando, en la Escuela de Artes y Oficios y en la Escuela de Artes Gráficas, de Madrid. En 1955 marcha a Francia becado por el gobierno francés. Ha sido galardonado con diversos premios, entre ellos el de Escultura de la Bienal de París de 1966, la Medalla de Oro en el Concurso Internacional de Bronce, de Padua (1967), Premio Artístico «Dag-Hammarskjoeld», de París (1971) y Premio de Honor en la Bienal de São Paulo (1973). Berrocal tiene obra expuesta en los principales museos del mundo, como el Museo de Arte Moderno de París, Victoria and Albert Museum, de Londres, Museo de Arte Moderno de Nueva York, y otros.

Eusebio Sempere nace en Onil (Alicante), en 1924. Estudia en la Escuela

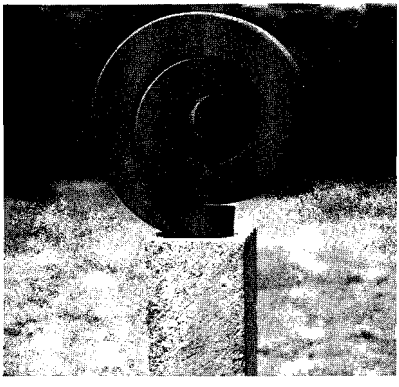
de Bellas Artes de Valencia. En 1955 es becado por el Estado francés y por la Fundación Ford. Realiza sus primeros relieves luminosos y publica un manifiesto sobre el empleo de la luz en la plástica. Ha expuesto su obra en concursos internacionales como la XXX Bienal de Venecia, la VI Bienal de Sâo Paulo (Brasil) y en «Joven Pintura Española» de la Tate Gallery de Londres (1962). En 1965 obtiene una pensión de Bellas Artes de la Fundación Juan March. En 1976 Sempere dona su colección particular a la ciudad de Alicante. Sus obras aparecen en museos como el de Arte Contemporáneo de Madrid, de Arte Abstracto de Cuenca, British Museum de Londres y de Arte Moderno de Nueva York.

Eduardo Chillida nace en San Sebastián en 1924. Gabriel Celaya le ha calificado, como escultor de «ingeniero de sueños». Empezó a estudiar arquitectura y poco a poco se adentró en el campo escultórico trabajando con diferentes materiales, como piedra, madera, hierro, alabastro y hormigón. Diploma de honor en la bienal de Milán de 1954, obtiene el gran premio en la Bienal de Venecia cuatro años después, encadenando una serie de galardones internacionales. De él se ha dicho que es «arquitecto del vacío» y que su arte invita a la reflexión. El escultor opina que el artista necesita el límite «del desafío de lo inseguro para seguir avanzando. Ese camino es una especie de preconocimiento».

Amadeo Gabino nace en Valencia. Tras estudiar en la Escuela Superior de Bellas Artes de esta capital, donde trabaja en el taller de su padre, amplía sus conocimientos artísticos en Roma y en París, becado por los respectivos Estados. Ha sido galardonado con diversos premios: Tercera Medalla en la Exposición Nacional de Bellas Artes de Madrid (1950), Gran Premio en la Trienal de Milán (1954), Primer Premio al Diseño Industrial, en Madrid (1956). Ha expuesto sus obras en numerosas muestras individuales y colectivas en España y Europa. Tiene obras en los principales museos del mundo.



Amadeo Gabino, *Estela espacial IV*, **1973 (fragmento).**



Martín Chirino, *Viento de Balos*, **1977.**

Martín Chirino nace en Las Palmas de Gran Canaria en 1925. Tras estudiar en la Escuela Superior de Bellas Artes de San Fernando de Madrid, viaja a París, a Italia y a Londres, hasta que en 1954 inicia en Las Palmas de Gran Canaria una etapa definitiva para su estilo. En Madrid en 1957 se integra en el grupo «El Paso» y en 1960 funda su taller en San Sebastián de los Reyes. Tras viajar a Estados Unidos —expone en 1973 en Nueva York—, en 1976 redacta, junto a un grupo de artistas canarios, el «Manifiesto del Hierro». Chirino tiene obras en las principales galerías y museos de Europa y América.

CICLO 'CUATRO PIANISTAS ESPAÑOLES'

Antonio Baciero, Fernando Puchol, Mario Monreal y Juan Moll han ofrecido, con dos actuaciones cada uno, sendos conciertos con obras de Bach, Chopin, Liszt y Brahms, respectivamente, dentro del Ciclo Cuatro Pianistas Españoles, desarrollado del 14 de febrero al 9 de marzo en la sede de la Fundación.

Los cuatro intérpretes habían actuado ya en los Conciertos para Jóvenes que, en su modalidad de piano romántico, organizó la Fundación en Madrid y en otras capitales españolas durante el curso 1977-78: Fernando Puchol y Antonio Baciero ofrecieron recitales en la sede de la Fundación, en Madrid; y Juan Moll y Mario Monreal actuaron en Palma y Valencia, respectivamente.

De los conciertos de Bach interpretados por **Antonio Baciero**, especialmente destacado por su repertorio de música de teclado anterior a Bach, afirmaba Leopoldo Hontañón en «ABC»: «El recital de Bach que Baciero ha proporcionado a una audiencia tan numerosa que no hacía pensar en que el concierto se iba a repetir, y con un trío de obras en programa que tenían mucho que tocar, que desentrañar y que construir, me ha parecido, además de muy hermoso, técnica y estilísticamente irreprochable. Como no podía ser de otro modo, el éxito de Antonio Baciero fue muy grande y sostenido y debió corresponder con otro breve fragmento bachiano».

El segundo intérprete de este ciclo con un programa de obras de Chopin, fue el Catedrático de Piano del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, **Fernando Puchol**, de quien el crítico Gómez Amat afirmaba en su crónica musical en Radio Madrid: «Mostró, junto a una fina sensibilidad, una visión personal de los elementos dinámicos y con uso generoso del pedal».

Dos recitales dedicados a obras de Liszt —«un fulgurante Liszt», señalaba el crítico Andrés Ruiz Tarazona en «Hoja del Lunes— estuvieron a cargo de **Mario Monreal**, valenciano y Profesor del Conservatorio de Música de Valencia, quien después de una «tournée» de recitales de obras de Liszt está considerado unánimemente por la crítica y el público como un gran intérprete de este compositor.

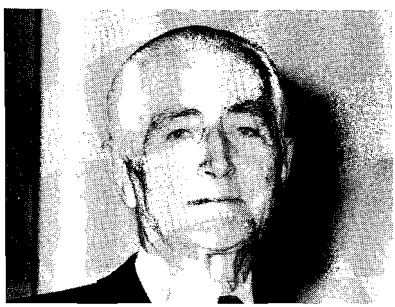
La serie de conciertos se cerró finalmente con dos recitales, con un programa de obras de Brahms, que interpretó el mallorquín **Joan Moll**, actualmente profesor de piano del Conservatorio de Música de Palma de Mallorca y del Instituto «Ramón Llull». El crítico de «Hoja del Lunes» destacó la madurez pianística de Moll, así como su «hondura y delicadeza expresiva».

CUATRO LECCIONES SOBRE MURILLO

■ *El director de la Academia de la Historia, Diego Angulo, analiza la obra del pintor sevillano*

«Murillo ha sido objeto tanto de valoraciones excesivas como de una infravaloración injusta, según las épocas. Así en la primera mitad del siglo XIX era mucho más conocido que Velázquez y su fama fue decreciendo progresivamente hasta llegar a identificársele sólo como pintor de Concepciones y Vírgenes con Niño. Además de sus grandes dotes como colorista, Murillo es el creador de un tema completamente nuevo en la pintura española de su siglo —el tema de los niños— y el precursor indiscutible de la pintura rococó del siglo XVIII».

En España, tras el Greco, Velázquez y Goya, no hay pintores que puedan considerarse superiores a él. Así ve al pintor sevillano el director de la Academia de la Historia, Diego Angulo, quien el pasado febrero impartió en la sede de la Fundación Juan March un curso sobre Murillo. Diego Angulo dedicó las cuatro lecciones, que acompañó con la proyección de diapositivas, a comentar la «Vida y obras juveniles» del pintor; la «Serie del Claustro de San Franciscos y obras de esta época»; «Cuadros de San Antonio y series de Santa María la Blanca y de Capuchinos»; y la «Serie de la Caridad y temas profanos».



DIEGO ANGULO estudió Filosofía y Letras en la Universidad de Sevilla y se doctoró en la de Madrid, ampliando estudios después en la Universidad de Berlín, en el Centro de Estudios Históricos de Madrid y en el Museo del Prado, del que fue director. En 1925 obtuvo la cátedra de Historia del Arte de la Universidad de Granada, pasando posteriormente a la de Sevilla y en 1941 a la de Madrid. Diego Angulo es Director del Instituto «Diego Velázquez» del C.S.I.C. y miembro correspondiente de las Academias de Bellas Artes de San Fernando y de la Historia y, actualmente, director de ésta última. Ha publicado numerosos trabajos sobre la historia de la pintura española.

VIDA Y OBRAS JUVENILES

Bartolomé Esteban Murillo, nació en los últimos días de diciembre de 1617. Pasó su juventud en las proximidades del Convento de San Pablo de Sevilla. Vivió Murillo momentos difíciles para España: fue testigo de la gran emigración de Sevilla, de la peste que asoló la ciudad en 1649, de la guerra con Portugal, y del traslado a Cádiz, en 1648, del monopolio del comercio con las Indias. Murillo fue el menor de 14 hermanos. Su vida privada va a estar jalonada de infortunios y marcada por la soledad. Queda huérfano muy pronto. Se sabe que a los quince años pide permiso para embarcarse y marchar a América. Fue quizá en ese tiempo cuando inició su aprendizaje artístico con Juan del Castillo.

Su primer encargo importante es de 1646: la serie de cuadros para el Claustro Chico de San Francisco, que contribuye extraordinariamente a darle fama. Se trata de obras que se mantienen aún dentro del estilo zurbaranesco, si bien se percibe ya en

ellas un sello personal y la promesa de una nueva etapa en la escuela sevillana, dominada hasta entonces por Zurbarán.

Murillo se casa con Beatriz de Cabrera, de familia de plateros. Su fama como pintor sigue aumentando. En 1655 pinta dos cuadros importantes para la sacristía de la Catedral y al año siguiente el Cabildo le encarga el cuadro de San Antonio. Ausentes por entonces Zurbarán y Herrera el Viejo, Murillo se convierte en el gran pintor de Sevilla.

Católico creyente, hijo de su tiempo, Murillo era miembro de la cofradía del Rosario desde muy joven y, tras enviudar, ingresó en la Hermandad de la Caridad. Murillo murió con los pinceles en la mano, al caer de un andamio cuando se hallaba pintando los *Desposorios místicos de Santa Catalina* para los Capuchinos de Cádiz. Su vida se extinguió el 3 de abril de 1682. Fue enterrado en la Iglesia de Santa Cruz, de Sevilla.

SERIE DEL CLAUSTRO DE SAN FRANCISCO

Los dos frentes del Claustro de San Francisco se decoraron con dos grandes cuadros de Murillo: *La cocina de los ángeles* (Louvre) y *El tránsito de Santa Clara* (Galería Nacional de Dresde). Temas, éstos, siempre serenos, que reflejan una manifestación del amor a Dios, propio del sentir franciscano, a diferencia de los preferidos por los Mercedarios, de martirios y con un acusado dramatismo. En ambos cuadros Murillo sigue a Zurbarán trazando una línea recta que divide el cuadro en dos mitades claramente diferenciadas por la luz, separando el plano celeste del plano terreno.

Otro cuadro de Murillo de esta serie es un San Diego dando de comer a los pobres en la puerta del Convento, que sorprende por su gran naturalismo. En él se manifiesta plenamente el interés de Murillo por los niños, a los que sitúa en el centro del lienzo, y que van a constituir una constante del artista tanto en sus cuadros religiosos como profanos. Son también muy característicos de Murillo los retratos tan diferentes unos de otros en la representación de grupos. En *Fray Sebastián ante el Inquisidor*, se advierte un nuevo empleo de la luz, importante por tratarse de una obra tan temprana: hay una evidente diferencia de luminosidad y de desdibujamiento según los planos, y una cierta perspectiva aérea.

Los pintores españoles no fueron muy dados a pintar a la Virgen sola o con el Niño, y cuando en el siglo XVII lo hacen Morales y otros artistas, ya Murillo había pintado muchas de las suyas. En una primera etapa la representa sentada en un banco, con el Niño sobre su regazo, con un cierto tono pesimista muy característico de las vírgenes flamencas. Progresivamente el manto caerá y dejará ver el talle de la Virgen y el Niño se irá incorporando y aparecerá desnudo. Se irá perfilando una mayor preocupación por la belleza juvenil (*La Virgen del Escorial*) y humanización: *La Virgen de la Faja*. Pocos artistas han logrado reflejar la expresión de dulzura y candor del Niño como lo hizo Murillo.

SAN ANTONIO Y SANTA MARIA LA BLANCA

El tenebrismo se apunta ya en cuadros anteriores a la serie de San Antonio: una *Sagrada Cena*, la *Magdalena*, la *Sagrada Familia* (Museo de Dublín), pertenecen a la etapa en torno al año de 1650. En este último lienzo aparece San José en primer plano, quizá por influencia teresiana (Santa Teresa tuvo una gran devoción por San José). Este es presentado como guía del Niño, quien, a su vez, constituye la pieza clave del artista en cuanto que representa la gracia y el juego.

Otro tema de fundamental importancia en el pintor sevillano es el de la Concepción, cuya representación es permitida gracias a la Bula pontificia que otorga el Papa en 1661. De la *Concepción Grande*, de Sevilla, en la que la Inmaculada triunfante está sobre una peana triangular de angelitos, Murillo irá variando progresivamente la escala de éstos hasta llenar con ellos grandes espacios del cuadro, con un estilo plenamente barroco.

En 1655 se le abren las puertas de la Catedral de Sevilla. Pinta un *San Isidoro* y las santas Justa y Rufina, mártires cristianas cuyo recuerdo del sacrificio se reduce en Murillo a la palma que llevan en la mano. *La imposición de la casulla a San Ildefonso* refleja una composición mucho más rica y una distribución oblicua de la luz muy propia del barroco.

En 1656 se le encarga un enorme lienzo para la Catedral: el *San An-*

tonio, que refleja un evidente desequilibrio de composición, si se le compara con lienzos de Roelas o de Herrera el Viejo: es una composición totalmente en diagonal; los ángeles del fondo de gloria adoptan las actitudes más movidas; la luz adquiere ya una función propia; no hay preocupación por el volumen de la figura sino por los contraluces, todos ellos, elementos claramente barrocos. En 1660 pinta *El nacimiento de la Virgen* (Louvre), que, desde el punto de vista pictórico y del tratamiento de la luz supone un paso importante con respecto al *San Antonio*. Es un interior en el que los planos de luz aparecen jerarquizados y en él la composición, en progresivo decrecimiento de derecha a izquierda, en forma triangular, recuerda mucho a Rubens.

En 1665 se encarga de la decoración de la iglesia de Santa María la Blanca, antigua sinagoga judía que fue reconstruida y pasó a depender del Cabildo de la Catedral. Con motivo de su inauguración, que coincidió con la concesión de la Bula Pontificia de la Inmaculada, decora la fachada del Marqués de Villamanrique. Los dos medios puntos de la nave central mayor representan la historia de la fundación de Roma (el Patricio y su mujer durmiendo, y el relato que éstos hacen al Papa acerca de su sueño). Los planos de luz y la composición decreciente denotan un considerable avance del pintor y una factura mucho más suelta, menos dibujada, de una enorme blandura, que ha originado el cliché del estilo vaporoso de Murillo.

SERIE DE CAPUCHINOS

De la Iglesia de los Capuchinos de Sevilla cabe destacar *Santa Justa y Santa Rufina*. La Virgen, en las obras de esta época, ha sufrido un enorme salto en su ejecución, respecto a las anteriores: la preocupación por el volumen, el sentido plástico de los pliegues y del contorno han dejado paso a un estilo más pictórico. *La Adoración de los Pastores* de este momento es un cuadro totalmente barroco, de contraluces muy evolucionados y de una blandura perfecta en la factura de la piel.

Pinta Murillo cuadros de tema infantil religioso: la infancia de Cristo, en la que el Niño es representado como Buen Pastor o como Niño dormido, o el San Juanito; temas, éstos, muy cultivados en el barroco del siglo XVII, y en los que Murillo está preludiando el sentir del arte del siglo XVIII.

SERIE DE LA CARIDAD Y TEMAS PROFANOS

Para decorar el Hospital de la Caridad, construido por Miguel de Mañara, éste piensa en unos trabajos en torno a las obras de misericordia, que encarga a Murillo, y en otras serie de escenas sobre las postrimerías del hombre, para las que piensa en Valdés Leal. Murillo se inspira en motivos del Antiguo y Nuevo Testamento: *Milagro de pan y peces, Moisés en la Peña del desierto, El regreso del Hijo Pródigo* (este último en la National Gallery de Washington). Jesús visitando a un enfermo, La liberación de San Pedro, San Juan de Dios llevando un moribundo a cuestas, Santa Isabel de Hungría..., son otros de los temas que ilustran las obras de misericordia de esta Iglesia.

En 1668 recibe Murillo el encargo de decorar la Sala Capitular de la Catedral de Sevilla y el artista pinta una Inmaculada Concepción muy distinta de las de sus primeras épocas. El enorme movimiento y el esquema de *escorzos* confieren ahora a estos cuadros la cualidad de servir de anticipo, en cierto modo, de la sensibilidad rococó del siglo XVIII. Estas mismas características se reflejan en las Vírgenes con Niño, alejadas ya del esquema reposado rafaelesco del principio: *La Virgen Gitana, La Virgen cortada;* las *Sagradas Familias,* hoy en la Galería Nacional de Londres y en el Museo de Budapest; y otros muchos cuadros en los que Murillo muestra su perfecto dominio del juego de contraluces.

El capítulo de las escenas infantiles es el más importante de las pinturas profanas de Murillo, quizá porque su interpretación no tiene precedentes en la pintura española de su tiempo. Después de él, no encontraremos en la pintura de nuestro país un pintor de niños hasta Goya. La gracia, el juego, la alegría, son las tónicas dominantes de estas obras de temas intrascendentes, de escenas callejeras. Murillo pinta a niños pobres con realismo, pero sin poner de relieve su pobreza. Es la sonrisa y la ingenua malicia lo que le interesa reflejar en los niños. Y esto lo hace Murillo en Sevilla, un rincón de Europa que está en comunicación con los pueblos del Norte, en los que el tema de la alegría sí era muy cultivado. Cabe pensar en una influencia holandesa; pero, en cualquier caso, manifiestan cabalmente la extraordinaria capacidad creadora del pintor.

SIMBOLISMO Y SUPERREALISMO EN LA POESIA CONTEMPORANEA

■ *Curso del poeta y crítico Carlos Bousoño, Premio Nacional de Ensayo*

Sobre el tema «Simbolismo y superrealismo en la poesía contemporánea» el poeta y crítico Carlos Bousoño impartió, del 27 de febrero al 8 de marzo, en la Fundación Juan March un curso de cuatro lecciones dedicado a analizar la técnica de la poesía surrealista. Carlos Bousoño, que ha obtenido recientemente el Premio Nacional de Ensayo 1978 por su libro *El irracionalismo poético. El símbolo,* realizado con una ayuda de la Fundación Juan March, ha expuesto en estas conferencias algunas de sus conclusiones sobre el símbolo y el mecanismo de la poesía superrealista, recogidas en un trabajo de próxima aparición. Carlos Bousoño ha estructurado este ciclo en cuatro lecciones tituladas «El símbolo en la poesía contemporánea y en la cultura de la Edad Media»; «Técnica superrealista: esquema primario»; «Técnica superrealista: esquema secundario»; y «El simbolismo de los simbolistas».

Ofrecemos a continuación un resumen de sus intervenciones.

CARLOS BOUSOÑO *nació en Boal (Asturias), en 1923. Se licenció en Filosofía y Letras en la Universidad de Oviedo y obtuvo el grado de Doctor en Filología Románica en la de Madrid. Ha ejercido la docencia de Literatura Española en Universidades y colleges americanos y actualmente en Madrid. Como poeta, ha obtenido el Premio de la Crítica 1968 por su libro* Oda en la ceniza, *y otras obras suyas son* Subida al amor, Primavera de la muerte *e* Invasión de la realidad. *Como crítico literario, Bousoño cuenta con numerosos trabajos que han sido objeto de varias reediciones: «Teoría de la expresión poética» (Premio Fastenrath de la Academia Española, 1966), «Seis calas en la expresión literaria española» (en colaboración con Dámaso Alonso), y otros.*

EL SIMBOLO EN LA CULTURA ACTUAL Y MEDIEVAL

El superrealismo se ha estudiado sólo como visión del mundo, desde un punto de vista histórico o en sus relaciones con otros movimientos poéticos, como el dadaísmo. Las definiciones que se han dado de la técnica superrealista ponen de relieve un asombroso vacío crítico y un miedo enorme al subjetivismo en la interpretación de los textos. De ahí que el fenómeno del símbolo sea casi desconocido. ¿Qué son y qué importancia tienen los símbolos en la cultura actual?

Símbolos son expresiones que van unidas a emociones inadecuadas, es decir, emociones que aparentemente no debían corresponderles. ¿Por qué se produce tal inadecuación? Porque lo que nos emociona es una asociació no consciente. Ante un poema superrealista, por ejemplo, si el poeta dice A, el lector, forzado por el contexto, une A con otra realidad, B, y quizá B con C, y en la conciencia de éste lo que queda es la emoción de C. Esta asociación es no consciente, tanto para el lector como para el autor; ninguno de los dos sabe por qué experimenta esa emoción (irracionalismo verbal).

Todo símbolo podría tener la siguiente fórmula: A [=B=C=] emoción de C en la conciencia; entendiendo que lo que encierra el corchete es no consciente. Si tomamos un ejemplo, los versos de Lorca del *Romancero de la Guardia Civil:* «Los

caballos negros son/las herraduras son negras», etc. «Caballos negros» se asocia con «noche, «noche» con «no veo» → tengo menos vida → *muerte*. Lo que ha ocurrido es que no somos conscientes de esa asociación. La relación entre esas identidades (no importa el número de miembros) es siempre de proximidad (A = B) o de semejanza. Cada miembro tiene una relación de semejanza o de proximidad con el contiguo, pero no la tiene con el más alejado, y de ahí la inconexión lógica que caracteriza a los símbolos: «caballos negros» no tiene nada que ver con «no veo».

PROPIEDADES DEL SIMBOLO

Estos símbolos —metáforas preconscientes que son diferentes de las conscientes, ejemplo, «tu pelo es oro»— se caracterizan por las siguientes propiedades: no pueden ser desacreditadas, ya que para ello tendríamos que ser primero conscientes de la relación metafórica; la relación surge como relación seria (la otra, «tu pelo es oro», es lúdica, no la tomamos en serio, es sólo una manera de hablar); y la transitividad: como A = B y B = C, A = C de verdad. De ahí que identifiquemos los caballos negros con muerte. Estas propiedades del símbolo aclaran el caos ilógico del superrealismo.

El análisis de los símbolos es básico para el estudio de la poesía contemporánea desde Baudelaire hasta nuestros días, así como para comprender muchos aspectos de la vida cotidiana —el anuncio publicitario, los gestos, los sueños, los síntomas neuróticos, la expresividad de la lengua hablada— y de la cultura medieval. Al igual que el hombre primitivo, el hombre medieval es menos racional, vive más de emociones simbólicas. Ejemplos muy claros de transitividad simbólica son la magia de la cultura medieval, cuyo mecanismo esencialmente simbólico no ha sido estudiado, en mi opinión; el argumento de autoridad; el conservadurismo y misoneísmo que tanto pervivieron en la cultura española, etc. En ninguna época el protocolo, la forma, la etiqueta, el *deber* de manifestar por fuera lo que se es por dentro, contaron tanto como en la época medieval. Había que vestirse de triste, llorar por una muerte, o bien buscar a alguien que llorase por uno (las plañideras). El dinero ha de ir a las clases sociales altas, sostiene Santo Tomás, porque sólo éstas necesitan gastarlo por esa necesidad de aparentar, que entonces (y lamentablemente todavía hoy en muchos casos) constituía un auténtico deber moral. En nuestro país, dado el retraso con que la burguesía trajo la modernidad, con respecto a otros países europeos, esa tendencia formalista duró muchísimo y explica la cursilería española, fenómeno tan característico de nuestro siglo XIX.

En la mente del hombre medieval la relación simbólica se produce entre cosas que no tienen entre si un gran parecido: se relacionan los accidentes de las cosas con sus esencias. Sólo la esencia es inmodificable y por ello se explican el argumento de autoridad, la tiranía de la costumbre, el odio al cambio y a la novedad, los anacronismos, el «cualquier tiempo pasado fue mejor», tópicos todos ellos típicamente medievales.

EL ESQUEMA DE LA TECNICA SUPERREALISTA

No basta referirse, cuando se analiza el superrealismo, a la escritura automática, ya que ésta es propia, por definición, de todo el irracionalismo poético que antecede al superrealismo, el simbolismo que va desde Baudelaire a Verlaine, Mallarmé, Rimbaud, y de los simbolistas españoles, como Machado y Juan Ramón. Tal vez podría aducirse qu el simbolismo anterior al superrealismo era fundamentalmente un simbolismo de *realidad,* de expresiones que aludían a cosas o hechos *posibles* en el mundo efectivo; y que, por el contrario, los símbolos del superrealismo son sobre todo símbolos de *irrealidad*, en cuanto que los términos simbólicos son irreales, entes o dichos imposibles. Sin embargo, el superrealismo supone, frente al simbolismo, un fenómeno diferencial tanto cuantitativa como cualitativamente. El superrealismo aparece como una revolución, no por usar símbolos y ni siquiera por usar *muchos* símbolos de irrealidad, sino por la especial naturaleza contextual y emocional de éstos.

Para que haya superrealismo, han de darse juntas tres notas. Analicemos el mecanismo desde el punto de vista del autor. Ha de haber una mala lectura del originador (A), es decir, una interpretación heterodoxa y

personal, que podría haber sido cualquier otra, que el autor hace de una realidad; en segundo lugar, una inconexión lógica entre A y E (originado); y en tercer lugar, la no conciencia del nexo de identidad (=) entre A y E. Pongamos un ejemplo: *En tu cintura no hay nada más que mi tacto quieto. Se te saldrá el corazón por la boca mientras la tormenta se hace morada.* (Vicente Aleixandre: «El amor no es relieve», de *Pasión de la tierra*). ¿Qué ha ocurrido para que Aleixandre haya podido pasar desde la primera frase A («en tu cintura no hay nada más que mi tacto quieto») hasta la segunda E («se te saldrá el corazón por la boca»)? No hay más que un camino: que la expresión «tacto quieto», tras haberla escrito el poeta en el sentido de «caricia amorosa», la haya entendido, en un segundo instante, como «apretón mortal», o algo muy parecido. Aquí tenemos una mala lectura del originador (A), una emoción heterodoxa respecto de su significado más objetivo (caricia), y una identidad *no consciente* entre el originador («tacto quieto») y otro término, el originado. Si recordamos el esquema algebraico del símbolo, tendremos: tacto quieto en el sentido de caricia amorosa [= tacto quieto en el sentido de apretón mortal =] emoción en la conciencia de tacto quieto en el sentido de apretón mortal. Esa emoción lleva al autor a escribir una segunda frase, el originado, que aquí será «se te saldrá el corazón por la boca».

Veamos qué ocurre desde el punto de vista del lector. Las tres cualidades son aquí la inconexión lógica (no entendemos la relación lógica entre las dos secuencias), la inconexión emocional (la emoción amorosa que experimentamos entre «tacto quieto» como «caricia» no concuerda con la negatividad sentimental de «se te saldrá el corazón por la boca»); y ocultación del signo de identidad (=) entre originador y originado. Pero como entendemos que el poeta no es un alienado que desvaría, nos esforzamos por lograr una comprensión de lo que leemos, intentamos tender un puente emocional, una explicación, emotiva, pero con una emoción que no es nuestra, sino ajena, del autor; es decir, reconstruimos la sucesión emotiva, de tipo preconsciente, distinta de la del lector, que haya podido conducir al autor desde el originador al originado. Y entonces, ambos términos se ponen a buscar lo que tengan emocionalmente en común: aquí, la idea de muerte.

EL SALVAVIDAS DE LA RAZON

Podemos afirmar que el superrealismo es el salvavidas de la razón. Para salvarnos de ese escándalo lógico y emotivo, de ese vacío disparatado, obligamos a las frases a que concuerden, reconstruyendo la emoción del autor. Este esquema se da de una manera constante en todo el superrealismo. Es más, el superrealismo es mucho más complejo: un originado se convierte, a su vez, en originador del siguiente término; el poeta puede realizar dos o más «malas lecturas» del originador, y estas interpretaciones simbólicas pueden dar lugar a más de un originado. Cuanto mayor es la complejidad del superrealismo, mayor será su carga simbólica y su expresividad.

¿Por qué las palabras se ponen a simbolizar? El lector intenta siempre buscar una explicación lógica a lo que lee, debido a la practicidad y conceptualidad de nuestra mente. Para salir de ella, hace falta un esfuerzo y un obstáculo: el absurdo, que es precisamente la razón del simbolismo. Este absurdo puede venir dado por el énfasis o por otros recursos, como el encadenamiento, un determinado orden de las palabras que produce en el lector una sensación de enigma; además, el encadenamiento de simbolizados o la aparición de relaciones falsas (de simultaneidad o finalidad) hacen mucho más complejo el mecanismo del superrealismo.

Queda diferenciar el superrealismo del simbolismo (de Baudelaire, Juan Ramón, simbolistas franceses...) No hay superrealismo si no se dan *juntas* las tres notas que ya hemos explicado. Es decir, 1.°) si en vez de una «mala» lectura del originador, el autor hace una «buena lectura»; 2.°) si, aunque exista una «mala lectura» del originador, «casualmente» no llega a producirse una verdadera inconexión lógica; y 3.°) si se hace consciente la identidad entre el originador y el originado, pese a darse las otras dos notas. Un ejemplo: El poeta habla de un pajarillo gris y dice de él: un pajarillo es como un arco iris. En principio, el poeta está relacionando dos cosas que no se parecen nada entre sí, pero que producen una misma emoción de inocencia y de pureza. Hay mala lectura del originador, una interpretación personal y libre; hay inconexión lógica y emotiva; pero falta la no consciencia de la identidad.

Del 24 al 27 de abril

II SEMANA DE BIOLOGIA

Los días 24, 25, 26 y 27 de abril se celebrará en la sede de la Fundación Juan March la II Semana de Biología, en sesiones de tarde. A través de conferencias-coloquio se expondrán resúmenes de algunos resultados que se han alcanzado o se están alcanzando en las investigaciones realizadas dentro del Plan Especial de Biología de la Fundación.

Serán ponentes en la Semana 22 biólogos, y sus intervenciones serán recogidas en cuatro tomos, que se facilitarán a los asistentes a las sesiones.

El Plan Especial de Biología, elaborado para un quinquenio, se puso en marcha en 1972 y entre sus objetivos figuran la investigación, la formación de especialistas y, eventualmente, la adquisición de material. El Plan trata de ser también elemento de cohesión entre las distintas ayudas concebidas por la Fundación en el campo de la Biología, canalizadas a través de los Programas de Investigación, las Operaciones Especiales Científicas y las Becas de Estudios.

PONENTES

Día 24

A las 17 horas

Tema: FLORA Y FAUNA ACUATICAS.

— *Vieitez Martín.*
— *Anadón Alvarez.*
— *Ortea Rato.*
— *Moreno Castillo.*
— *Rubió Lois.*
— *Pena Alvarez.*
— *Miracle Solé.*

Día 25

A las 18 horas

Tema: BOTANICA.

— *Rivas Martínez.*
— *Santos Guerra.*
— *Gómez Campo.*
— *Carravedo Fantova.*
— *Jouvé de la Barreda.*
— *Pérez Camacho.*

Día 26

A las 18 horas

Tema: ZOOLOGIA I.

— *Cordero del Campillo.*
— *Palanca Soler.*
— *Salvador Milla.*
— *Genis Gálvez.*
— *Alberdi Alonso.*

Día 27

A las 18 horas

Tema: ZOOLOGIA II.

— *Mayol Serra.*
— *Bernis Madrazo.*
— *Delibes de Castro.*
— *Zarazaga Burillo.*

PUBLICACIONES DE LA FUNDACION

Entre otras colecciones editadas por la Fundación Juan March figuran las publicaciones que se relacionan a continuación.

COLECCION «ENSAYOS»

Coeditada con Rioduero, esta colección recoge los Ensayos sobre un tema general, aparecidos en el *Boletín Informativo* de la Fundación.

- ONCE ENSAYOS SOBRE LA CIENCIA.
  M. Benzo, J. Caro Baroja, L. Cencillo, J. Díez Nicolás, R. Fernández Carvajal, Ph. Garigue, J. Jiménez-Blanco, P. Laín Entralgo, J. Linz, Rafael Morales y J. Rof. Carballo.
  225 págs. P.V.P.: 160 ptas.

- DOCE ENSAYOS SOBRE EL LENGUAJE.
  C. Castro Cubells, F. Lázaro Carreter, J. L. López Aranguren, E. Lledó, J. Marías, L. Michelena, R. Ninyoles Monllor, J. L. Pinillos, F. Poyatos, F. Rodríguez Adrados, R. Trujillo Carreño y F. Ynduráin.
  227 págs. P.V.P.: 250 ptas.

- ONCE ENSAYOS SOBRE EL ARTE.
  V. Aguilera Cerni, J. Camón Aznar, J. de Castro Arines, A. Fernández Cid, M. Fisac, L. González Seara, E. Lafuente Ferrari, J. Lassaigne, S. Marchán, Pablo Serrano, F. Sopeña.
  176 págs. P.V.P.: 240 ptas.

- ONCE ENSAYOS SOBRE LA HISTORIA.
  J. J. Carreras Ares, A. Eiras Roel, A. Elorza, J. A. García de Cortázar, J. M. López Piñero, J. M. Jover Zamora, F. Ruiz Martín, C. Seco Serrano, J. Solé Tura, L. Suárez Fernández y F. Tomás Valiente.
  248 págs. P.V.P.: 300 ptas.

COLECCION «PENSAMIENTO LITERARIO ESPAÑOL»

Editada en colaboración con Castalia, esta colección tiene como propósito presentar investigaciones de hispanistas españoles o extranjeros sobre épocas, géneros o figuras de nuestra historia literaria.

- DON QUIJOTE COMO FORMA DE VIDA.
  Juan Bautista Avalle Arce.
  296 págs. P.V.P.: 350 ptas.

- TEATRO Y SOCIEDAD EN EL MADRID DEL SIGLO XVIII.
  René Andioc.
  576 págs. P.V.P.: 500 ptas.

- EL PENSAMIENTO DE RAMON LLULL.
  Miguel Cruz Hernández.
  476 págs. P.V.P.: 550 ptas.

- ORATORIA Y PERIODISMO EN LA ESPAÑA DEL SIGLO XIX.
María Cruz Seoane Couceiro.
454 págs. P.V.P.: 530 ptas.

- RAZONES DE BUEN AMOR.
Luis Beltrán.
416 págs. P.V.P.: 500 ptas.

- HISTORIA Y LITERATURA EN HISPANO-AMERICA (1492-1820).
Mario Hernández Sánchez-Barba.
350 págs. P.V.P.: 420 ptas.

COLECCION «CRITICA LITERARIA»

Coeditada con Cátedra, esta colección se dedica a recoger trabajos de crítica literaria relacionados con las actividades de la Fundación Juan March.

- NOVELA ESPAÑOLA ACTUAL.
Amorós, Francisco Ayala, Juan Benet, C. J. Cela, J. Marco, Martínez Cachero, Dámaso Santos, Vicente Soto, Torrente Ballester, Dario Villanueva y Zamora Vicente.
334 págs. P.V.P.: 350 ptas.

- TEATRO ESPAÑOL ACTUAL.
Buero Vallejo, Antonio Gala, Martín Recuerda, Lauro Olmo, Rodríguez Méndez, Francisco Nieva, José Ruibal, Angel Facio, González Vergel, Miguel Narros, José Luis Gómez, María Fernanda d'Ocon, Tina Sáinz, Amorós, García Lorenzo, José Monleón, Pérez Coterillo y Adolfo Prego.
298 págs. P.V.P.: 375 ptas.

- CUATRO FASES DE LA HISTORIA INTELECTUAL LATINOAMERICANA (1810-1970).
Juan Marichal.
102 págs. P.V.P.: 180 ptas.

- ESTUDIOS DE TEATRO ESPAÑOL CLASICO Y CONTEMPORANEO.
Francisco Ruiz Ramón.
258 págs. P.V.P.: 360 ptas.

OTROS TITULOS

- EL LIBRO DE APOLONIO.
Edición crítica de Manuel Alvar.
3 vols. (1.620 págs.). P.V.P.: 7.500 ptas.

- JESUCRISTO EN LA HISTORIA Y EN LA FE.
L. Boff, Ch. Duquoc, E. Käsemann, W. Kasper y W. Pannenberg.
376 págs. P.V.P.: 560 ptas.

- BARIOLAGE. (METODO PARA EL ESTUDIO ANALITICO-DINAMICO DEL ARCO).
Wladimiro Martín Díaz.
360 págs. P.V.P.: 2.000 ptas.

- DERECHO AGRARIO.
Juan José Sanz Jarque.
717 págs. P.V.P.: 625 ptas.

- LA ECONOMIA AGRARIA EN LA HISTORIA DE ESPAÑA.
G. Anes, A. Bernal, J. García Fernández, E. Giralt, Pierre Vilar y otros.
388 págs. P.V.P.: 800 ptas.

Nota: Para más información sobre estos libros pueden dirigirse a:
Fundación Juan March
Castelló, 77
Tel. 225 44 55 - Madrid-6

NUEVOS TITULOS DE LA «SERIE UNIVERSITARIA»

Cinco nuevos títulos se han incorporado últimamente a la Colección «Serie Universitaria», en la cual se incluyen resúmenes amplios de algunos estudios e investigaciones llevados a cabo por los becarios de la Fundación y aprobados por los Secretarios de los distintos Departamentos, así como otros trabajos de carácter científico y humanístico relacionados con actividades culturales de la Fundación.

Los resúmenes son realizados por los propios becarios a partir de las memorias originales de su estudio o investigación, las cuales se encuentran en la Biblioteca de la Fundación.

74. **Adolfo Hernández Lafuente.**
La Constitución de 1931 y la autonomía regional.
53 páginas.
(Beca España 1976. Ciencias Sociales.)

75. **Miguel Artola Gallego.**
El modelo constitucional español del siglo XIX.
127 páginas.
Esta edición de las constituciones de 1837, 1845, 1869 y 1876 se realizó con motivo del ciclo «Los regímenes políticos en la España contemporánea 1812-1936» que el autor expuso en la sede de la Fundación Juan March en enero de 1979.

76. **Rafael C. Martín Pérez.**
Estudio de la susceptibilidad magnetoeléctrica en el Cr_2O_3 policristalino.
43 páginas.
(Beca España 1970. Física.)

77. **M. Almagro, F. Bernaldo de Quirós, G. A. Clark, R. de Balbín, G. Delibes, J. J. Eiroa, U. Espinosa, M. Fernández-Miranda, M. D. Garralda, A. González, M. González, F. Gusi, P. López, B. Martí, C. Martín de Guzmán, A. Morales, A. Moure, C. Olaria, M. Sierra y L. G. Strauss.**
C-14 y Prehistoria de la Península Ibérica.
183 páginas.
Los trabajos incluidos en este volumen fueron expuestos por sus autores en la reunión científica sobre «Datación mediante Carbono-14», celebrada en la sede de la Fundación Juan March el 14 de abril de 1978.

78. **Martín Serrano, Ramón Masoliver, Rafael Conte, Carlos Luis Alvarez, Amando de Miguel, Manuel Seco, J. L. Abellán y André Fontaine.**
Cultura en periodismo.
114 páginas.
El volumen recoge las ponencias presentadas en el Seminario de «Cultura en periodismo» organizado por la Fundación Juan March los días 26 y 27 de junio de 1978.

Según una investigación de María G. Joyanes

EXCELENTE CALIDAD NUTRITIVA DEL MEJILLON DE LAS RIAS GALLEGAS

Con una beca de la Fundación, María G. Joyanes Pérez ha llevado a cabo una investigación sobre «El valor nutritivo de la proteína de mejillón y de su concentrado proteico», presentada como tesis doctoral en la Facultad de Farmacia de la Universidad Complutense en 1978.*

Parte la autora del problema que representa para la nutrición a escala mundial la amenaza de falta de proteínas y de los esfuerzos emprendidos para encontrar soluciones: mayor explotación de fuentes proteicas convencionales, búsqueda de nuevas fuentes, determinación de los verdaderos requerimientos proteicos para el hombre y los animales, mejor distribución de los recursos presentes y otras medidas. Dentro de una mejor explotación de recursos tradicionales estaría el cultivo de diversas especies acuáticas, entre ellas el mejillón, que está cobrando a nivel mundial cada día mayor importancia y que para España tiene una especial relevancia, puesto que las condiciones naturales de algunas zonas permiten un desarrollo zootécnico prácticamente inigualable respecto de cultivos de mejillón llevados a cabo en otros países, siendo actualmente España el primer productor de mejillones.

El planteamiento general de objetivos de la investigación se sitúa en el contexto de los estudios nutritivos que, entre otros, se requieren para la utilización de cualquier producto con destino alimentario. Así, en el caso del mejillón, es conveniente conocer sus posibilidades nutritivas en distintas condiciones —como producto fresco, manufacturado, o sometido a las técnicas culinarias— y determinar parámetros de orientación nutritiva de los productos derivados. De los diferentes trabajos realizados se desprende que la proteína de mejillón, además de encontrarse en alta proporción, presenta coeficientes elevados de digestibilidad y valor biológico superior a los valores encontrados en muchas especies de origen acuático.

En los casos estudiados la contaminación por petróleo no ha afectado ni a la eficacia digestiva de la proteína, ni a la eficacia metabólica. El concentrado proteico procedente de mejillones contaminados presentó un valor biológico del orden del obtenido con un patrón de caseína suplementada con metionina, no obstante haber mostrado una digestibilidad más baja. El coeficiente de utilización neta de la proteína del concentrado proteico es inferior al de la caseína suplementada con DL metionina, pero superior al del mejillón.

Las formas isoméricas del HCH (hexacloro ciclo exano) presentes en los mejillones contaminados se eliminan en su mayor parte con la obtención de concentrado proteico, aunque son, proporcionalmente, los pesticidas que peor se eliminan. Los olaguicidas aldrín y dielerín presentaron en el concentrado proteico, obtenido a partir de mejillones contaminados, unos niveles de aproximadamente un tercio respecto de su concentración en el mejillón fresco. En cuanto al DDT y sus análogos, DDE y TDE, el proceso de obtención de concentrados proteicos produjo una sensible reducción en la concentración de TDE, no detectándose presencia alguna de DDT y DDE. En el caso del DDT, la sola acción de la desecación lo eliminó totalmente. Finalmente, se ha comprobado que la desecación de mejillones contaminados por mercurio provoca un aumento de los niveles de este metal; siendo mayor este aumento al obtener el concentrado proteico correspondiente. La contaminación bacteriana

* María G. Joyanes, «El valor nutritivo de la proteína de mejillón y de su concentrado proteico». Beca España 1974. Departamento de Ciencias Agrarias. Trabajo final informado favorablemente el 16 de enero de 1979.

no quedó afectada por la desecación, pero la obtención de concentrado proteico eliminó o destruyó las bacterias casi en su totalidad.

La variación cuantitativa de la proteína del mejillón de rías gallegas presenta fluctuaciones a lo largo del año, pero es elevada en todos los casos. El perfil obtenido no coincide exactamente con el descrito para mejillones de latitudes superiores, pero esto se justifica por la existencia de dos desoves principales en el año. El perfil del contenido en glucógeno coincide con los descritos por otros autores para mejillones de igual procedencia, diferenciándose de los hallados para mejillones de latitudes superiores. La curva de evolución aparece en líneas generales opuesta a la de la proteína. El mejillón procedente de rías gallegas presenta una excelente digestibilidad durante todo el año, con dos valores mínimos a principios de primavera y de otoño, coincidiendo con las épocas de desove. Asimismo son excelentes los parámetros de valor biológico y de coeficiente de utilización neta de la proteína de mejillón, llegando en algunos meses a igualar el valor biológico de un patrón de caseína e incluso, en algún caso, el de la caseína suplementada con D-L metionina. Además, el balance de nitrógeno de la proteína de mejillón es siempre positivo, teniendo en varios meses valores elevados.

Como conclusión final es destacable que la calidad nutritiva del mejillón, juzgada por sus distintos parámetros, es muy buena. Esta circunstancia cobra especial interés en el caso de los mejillones cultivados en las rías gallegas, dadas sus ventajosas características para el cultivo de este molusco.

EDITADO EL CATALOGO DE MANUSCRITOS DE LA BIBLIOTECA DE MONTSERRAT

El Monasterio de Montserrat ha editado en su colección «Scripta et Documenta» un Catálogo de 1.251 manuscritos de su Biblioteca, cuya elaboración se ha llevado a cabo con una ayuda de la Fundación Juan March.

En el catálogo no están incluidos todos los manuscritos que posee la Biblioteca de Montserrat, pues han quedado excluidos los orientales (árabes, siríacos, hebraícos, etc.), y la colección de papiros o fragmentos de papiro, que ya han sido recogidos en otros catálogos o inventarios. Tampoco se incluyen los fondos manuscritos de los Archivos monástico y musical. La obra, por otra parte, es algo más que un simple inventario o registro, ya que en muchos casos se da una descripción más detallada del contenido. Por la misma naturaleza de determinados manuscritos, la complejidad de ciertas unidades y la diversidad de materias, o el mayor interés de algunos casos, el catálogo no es un todo homogéneo. Pero se ha preferido aceptar esta falta de uniformidad en beneficio de la riqueza de contenido y de la inclusión de todos los manuscritos.

La colección cuenta con títulos muy valiosos como el *Llibre Vermell*, los libros de Horas, el fragmento catalán del *Forum Iudicum* y otros textos catalanes, los códices musicales del siglo XVI procedentes de la Capilla Real Española y con ciertos fondos (Aiamans, Monsalud, Cervera y su Universidad, Carmen de Burgo de Osuna, etc.), importantes en cuanto tales. Sin embargo, los manuscritos valiosos por la presentación o el contenido no abundan en masa, ni tampoco los códices antiguos, ya que la Biblioteca de Montserrat fue destruida en gran parte durante la Guerra de la Independencia. A pesar de ello muchos títulos de la Colección han merecido y merecen la atención de los estudiosos.

El Catálogo, que aporta datos sobre el material, la datación, escriba e identificación de textos y una descripción sumaria, se completa con índices de «incipits», nombres y materias.

TRABAJOS TERMINADOS

RECIENTEMENTE se han aprobado por los Secretarios de los distintos Departamentos los siguientes trabajos finales realizados por becarios de la Fundación, cuyas memorias pueden consultarse en la Biblioteca de la misma.

HISTORIA

(Secretario: José Cepeda Adán. Catedrático de Historia Moderna de la Universidad Complutense)

EN ESPAÑA:

Antonio Giménez Cañete.
Viajeros ilustrados en la Cataluña del siglo XVIII. Para un estudio de las fuentes.
Lugar de trabajo: Barcelona.

BIOLOGIA

(Secretario: David Vázquez Martínez. Director del Instituto de Bioquímica de Macromoléculas del Centro de Investigaciones Biológicas del C.S.I.C.)

EN ESPAÑA:

María Mónica de la Fuente del Rey.
Estudio perinatal del pulmón de rata bajo la acción de la semicarbacida.
Centro de trabajo: Instituto A. J. Cabanilles del C.S.I.C. y Universidad Complutense.

Miguel Llobera Sande.
Determinación de la velocidad de gluconeogénesis y metabolización de la glucosa en animales sometidos a distintos estados tiroideos y su respuesta a períodos cortos de ayuno.
Centro de trabajo: Universidad de Barcelona.

José Manuel Vieitez Martín.
Comparación ecológica de dos playas de las rías de Pontevedra y Vigo.
Centros de trabajo: Universidad Complutense y Universidad de Santiago de Compostela.

MEDICINA, FARMACIA Y VETERINARIA

(Secretario: Amadeo Foz Tena. Profesor de Microbiología de la Universidad Autónoma de Barcelona)

EN ESPAÑA:

Catalina Caballero Alomar.
Efecto de sucesivas e idénticas dosis de morfina sobre la amplitud de las contracciones y la liberación de acetilcolina en plexo mientérico de íleo e íleo de cobaya estimulado eléctricamente.
Centro de trabajo: Universidad de Barcelona.

Luis Lamas de León.
Mecanismo de la reacción de acoplamiento en el tiroides.
Centro de trabajo: Instituto «Gregorio Marañón», del C.S.I.C.

EN EL EXTRANJERO:

Francisco Soriano García.
Cinética de la respuesta de «streptococcus faecalis» a los antibióticos betalactámicos y aminoglucósidos.
Centro de trabajo: Universidad de Nottingham (Inglaterra).

Manuel Guix Pericás.
Estudio morfométrico, óptico y ultraestructural de los inmunocitos de la enfermedad celíaca.
Centro de trabajo: The Flinders University of South Australia. Bedford Park.

CIENCIAS AGRARIAS

(Secretario: Enrique Sánchez-Monge Parellada. Catedrático de Genética de la Escuela Técnica Superior de Ingenieros Agrónomos de Madrid)

EN ESPAÑA:

Arnoldo Santos Guerra.
Estudio de la flora y vegetación de la isla del Hierro (islas Canarias).
Centro de trabajo: Centro Regional de Investigación y Desarrollo Agrario, de Tenerife.

ARQUITECTURA Y URBANISMO

EN ESPAÑA:

María Teresa Muñoz Jiménez.
Arquitectura y crítica. La consideración de la obra a través del estilo.
Centro de trabajo: Escuela Técnica Superior de Arquitectura, de Madrid.

EN EL EXTRANJERO:

Francisco Pernas Gali.
Estudios de planeamiento y diseño de servicios sanitarios.
Centro de trabajo: Columbia University. The Graduate School of Architecture and Planning. New York (Estados Unidos).

INGENIERIA

(Secretario: Joaquín Ortega Costa. Catedrático de Tecnología Nuclear y Director del Departamento de Tecnología de la Universidad Nacional de Educación a Distancia)

EN EL EXTRANJERO:

Alberto Sánchez Corpas.
Estudios de Ciencia e Ingeniería Eléctricas (Area de dispositivos y circuitos electrónicos).
Centro de trabajo: Polytechnic Institute of New York (Estados Unidos).

ARTES PLASTICAS

(Secretario: José Manuel Pita Andrade. Catedrático de Historia del Arte en la Universidad Complutense y Director del Museo del Prado)

EN ESPAÑA:

Teodoro Falcón Márquez.
La Catedral de Sevilla (Estudio Arquitectónico).
Centro de trabajo: Universidad de Sevilla y Archivo de la Catedral.

MUSICA

(Secretario: Cristóbal Halffter. Compositor y Director de Orquesta)

EN EL EXTRANJERO:

Xavier Parés Grahit.
Estudios de virtuosismo de piano.
Centro de trabajo: Conservatorio de Música de Ginebra (Suiza).

CREACION ARTISTICA

(Secretario: Gustavo Torner de la Fuente. Pintor y escultor).

EN EL EXTRANJERO:

Sinforosa Morales Caballero.
Características litográficas.
Centro de trabajo: Tamarind Litography Workshop, Los Angeles, California (Estados Unidos).

CREACION LITERARIA

(Secretario: José María Martínez Cachero. Catedrático de Literatura Española de la Universidad de Oviedo)

EN ESPAÑA:

Antonio Ferres Bugeda.
El gran gozo (novela).
Lugar de trabajo: Madrid.

ESTUDIOS E INVESTIGACIONES EN CURSO

ULTIMAMENTE se han dictaminado por los Secretarios de los distintos Departamentos 7 informes sobre los trabajos que actualmente llevan a cabo los becarios de la Fundación. De ellos, 4 corresponden a becas en España y 3 a becas en el extranjero.

TRABAJOS DE BECARIOS PUBLICADOS POR OTRAS INSTITUCIONES

Se han recibido las siguientes publicaciones de trabajos realizados con ayuda de la Fundación y editados por otras instituciones. Estas publicaciones se encuentran en la Biblioteca de la Fundación a disposición del público, junto con todos los trabajos finales llevados a cabo por los Becarios.

- **Francisco Marcos Marín.**
  Estudios sobre el pronombre.
  Madrid, Gredos, 1978. 332 páginas.
  (Beca España 1974. Literatura y Filología.)
- **Francisco Carballo (y Alfonso Magariños).**
  La Iglesia en la Galicia Contemporánea. Análisis histórico y teológico del período 1931-36. II República.
  Madrid, Akal Editor, 1978. 599 páginas.
  (Beca España 1974. Teología. En equipo.)
- **José López-Calo.**
  Catálogo del Archivo de Música de la Catedral de Avila.
  Santiago de Compostela, Sociedad Española de Musicología, 1978. XVI, 306 páginas.
  (Programa de Investigación 1971. Música.)
- **Antonio Muntadas.**
  On Subjectivity. (50 photographs from «The Best of Life»).
  Cambridge, Massachusetts, Airlington Lithograph Co., Inc. 1978. 59 páginas.
  (Beca Extranjero 1977. Creación Artística.)
- **Manuel Benito** (y D. H. Williamson).
  Evidence for a Reciprocal Relationship between Lipogenesis and Ketogenesis in Hepatocytes from Fed Virgin and Lactating Rats.
  «Biochem. J.» (1978), 176 págs. 331-334.
  (Beca Extranjero 1977. Biología.)
- **José Enrique Rodríguez Ibáñez.**
  Teoría crítica y sociología.
  Madrid, Siglo XXI, 1978. 177 páginas.
  (Beca Extranjero 1973. Creación Literaria.)
- **Juan Luis Ruiz de la Peña.**
  Muerte y marxismo humanista. Aproximación teológica.
  Salamanca, Sígueme, 1978. 209 páginas.
  (Beca España 1977. Teología.)
- **Miguel Cordero del Campillo (y otros).**
  Indice-catálogo de zooparásitos ibéricos. V. Acantocéfalos. VI. Anélidos. VII. Crustáceos. VIII. Malófagos.
  Oviedo, Facultad de Veterinaria, 1978. 65 páginas.
  (Beca España 1976. Biología.)
- **Vicente Cárcel Orti.**
  — *El Nuncio Alessandro Franchi y las Constituyentes de 1869.*
  «Hispania», 1977, tomo XXXVII, páginas 623-670.
  — *El Vaticano y la primera República española.*
  «Saitabi», 1977, vol. XXVII, páginas 145-164.
  (Beca Extranjero 1973. Historia.)

MIERCOLES, 4

20,00 horas

II CICLO DE MUSICA ESPAÑOLA DEL SIGLO XX, en colaboración con la Dirección General de Música.
Solistas de Madrid.
Director: **José María Franco.**
Soprano: **Esperanza Abad.**
Programa:
De profundis..., de A. Larrauri.
Nube. Música, de M. Alonso.
Música de septiembre, de M. A. Coria.
El pájaro de cobre, de F. Cano.
Juegos, de C. A. Bernaola.

MIERCOLES, 18

20,00 horas

Inauguración de la Exposición «MAESTROS DEL SIGLO XX: NATURALEZA MUERTA».
Conferencia del profesor **Julián Gállego.**

EXPOSICION «MAESTROS DEL SIGLO XX: NATURALEZA MUERTA»

A partir del 18 de abril está abierta en la sede de la Fundación Juan March (Castelló, 77. Madrid), la Exposición «Maestros del siglo XX. Naturaleza Muerta», con 81 obras, que giran en torno al tema de «naturaleza muerta».

Los 33 artistas —pintores y escultores— representados en la exposición, pertenecientes a diversos estilos, escuelas y países, son los siguientes:

Jean Arp
Max Beckmann
Jules Bissier
Pierre Bonnard
Georges Braque
Marc Chagall
Jean Dubuffet
Raoul Dufy
Max Ernst
Alberto Giacometti
Juan Gris
Paul Klee
Oskar Kokoschka
Le Corbusier
Fernand Léger
Roy Lichtenstein
René Magritte
Henri Matisse
Joan Miró
Adolphe Monticelli
Ben Nicholson
Claes Oldenburg
Pablo Picasso
Odilon Redon
Georges Rouault
Kurt Schwitters
Chaim Soutine
Nicolás Staël
Saul Steinberg
Antoni Tapies
Jean Tinguely
Maurice de Vlaminck
Andy Warhol

Horario:
De lunes a sábado: de 10 a 14 horas, y de 18 a 21.
Los domingos y festivos: de 10 a 14.
La entrada es libre.

LUNES, 23

12,00 horas

CONCIERTOS DE MEDIODIA.
Recital de dulzaina y órgano.
Organo: **Pedro Aizpurua.**
Dulzaina: **Joaquín González.**
Programa: Música Religiosa Popular:

A Belén llegar.
Santo Cristo del Amparo.
Salve de Pesquera.
La Virgen se está peinando.
Dios te salve Dolorosa.
Poderoso.
En un portal pobre.
Novena a San Roque.
Rogativa de Valdestillas.
Rogativa a la Virgen del Villar.
Gozos a la Virgen.
Por la corona de espinas. (Recopilación: Joaquín Díaz y José Delfín Val).

Comentarios: **Joaquín Díaz.**

MARTES, 24

11,30 horas

CONCIERTOS PARA JOVENES.
Recital de piano por Isidro Barrio.
Comentarios: **Antonio Fernández-Cid.**
Programa: *Para Elisa y Sonata n.º 14, Op. 27, n.º 2,* de Beethoven.
Impromptu n.º 1 en La bemol mayor, Op. 29, de Chopin.
Fantasía Impromptu n.º 4 en Do sostenido menor, Op. 66, de Chopin.
Vals Op. 64 n.º 1 en Re bemol mayor, de Chopin.
Vals en Mi menor (obra póstuma), de Chopin.
Rapsodia Húngara n.º 6, de Liszt.

(Pueden asistir grupos de alumnos de colegios e institutos previa solicitud.)

17,00 horas

II SEMANA DE BIOLOGIA:
«Flora y fauna acuáticas».
Ponentes:
Viéitez Martín, Anadón Alvarez, Ortea Rato, Moreno Castillo, Rubió Lois, Pena Alvarez y Miracle Solé.

MIERCOLES, 25

18,00 horas

II SEMANA DE BIOLOGIA:
«Botánica». →

CONCIERTOS PARA JOVENES, EN MURCIA Y CUENCA

El viernes 27 por la mañana se reanudan los Conciertos para Jóvenes:

MURCIA (Conservatorio Superior de Música).
Pianista: **Mario Monreal.** Comentarios: **José Luis López García.**
Programa: Obras de Beethoven, Chopin, Schumann y Liszt.

CUENCA (Antigua Iglesia de San Miguel).
Pianista: **Cristina Bruno.** Comentarios: **P. López Osaba.**
Programa: Obras de Mozart, Chopin, Falla y Ravel.

Ponentes:
Rivas Martínez, Santos Guerra, Gómez Campo, Carravedo Fantova, Jouvé de la Barreda y Pérez Camacho.

JUEVES, 26

11,30 horas

CONCIERTOS PARA JOVENES.
Recital sobre «Jorge Manrique y la poesía española sobre la muerte».
Intérpretes: **Carmen Heymann** y **Servando Carballar.**
Comentarios: **Elena Catena.**
Programa:
Coplas a la muerte de su padre, de J. Manrique.
El enamorado y la muerte (anónimo).
Amor constante más allá de la muerte, de F. Quevedo.
Llanto de las virtudes y coplas por la muerte de Don Guido, de A. Machado.
La sangre derramada, de F. García Lorca.
Elegía, de Miguel Hernández.
Réquiem, de José Hierro.

(Condiciones de asistencia como el día 24.)

18,00 horas

II SEMANA DE BIOLOGIA: «Zoología» (I).
Ponentes:
Cordero del Campillo, Palanca Soler, Salvador Milla, Genís Gálvez, Alberdi Alonso.

VIERNES, 27

11,30 horas

CONCIERTOS PARA JOVENES.
Recital de piano por Isidro Barrio.
Comentarios: **Antonio Fernández-Cid.**
(Programa y condiciones de asistencia idénticos al día 24.)

18,00 horas

II SEMANA DE BIOLOGIA: «Zoología» (II).
Ponentes:
Mayol Serra, Bernís Madrazo, Delibes de Castro, Zarazaga Burillo.

LUNES, 30

12,00 horas

CONCIERTOS DE MEDIODIA.
Recital de piano por Jesús González Alonso.
Programa:
Sonata Op. 13 en Do menor («Patética»), de L. Beethoven.
Andante spianato y *Gran Polonesa Op. 22,* de F. Chopin.
Rhapsody in blue, de G. Gershwin.

El presente Calendario está sujeto a posibles variaciones. Salvo las excepciones expresas, la entrada a los actos es libre.

Información: FUNDACION JUAN MARCH, Castelló, 77
Teléfono: 225 44 55 - Madrid-6