

## Sumario

<b>ENSAYO</b>	<b>3</b>
<i>La identidad ideológica de Europa Occidental</i> , por José María de Areilza	3
<b>NOTICIAS DE LA FUNDACION</b>	<b>15</b>
<b>Ciclo «Europa, hoy»</b>	<b>15</b>
Intervención de José María de Areilza y presentación del conferenciante por el profesor José María Jover	15
<b>Arte</b>	<b>20</b>
«Cuatro lecciones sobre Mondrian»	20
— Holtzman: «Mi amigo Piet Mondrian»	22
— Karin von Maur: «Mondrian y la música»	25
— Max Bill: «Mondrian y el espacio»	27
— Rudi Fuchs: «El pintor holandés»	29
Ciclo de música para la Exposición Mondrian	31
— Tres conciertos del Cuarteto de Pedro Iturralde, la soprano Esperanza Abad y los pianistas Soledad Bordás y Alberto Giménez Attenelle	31
Arte Español Contemporáneo, en Palma de Mallorca	33
<b>Música</b>	<b>35</b>
«Conciertos de Mediodía», en marzo	35
<b>Publicaciones</b>	<b>36</b>
Nuevos títulos en «Serie Universitaria»	36
<b>Estudios e investigaciones</b>	<b>37</b>
«El toro de lidia español», investigación dirigida por Isaías Zarazaga	37
«Organización industrial y estructura salarial», estudio de F. Maravall Herrero	39
Trabajos terminados	41
Trabajos realizados con ayuda de la Fundación, publicados por otras instituciones	43
<b>Calendario de actividades en marzo</b>	<b>44</b>

# LA IDENTIDAD IDEOLOGICA DE LA EUROPA OCCIDENTAL\*\*

— Por José María de Areilza

*Ingeniero, abogado y diplomático, ha sido Embajador de España en Argentina, Estados Unidos y Francia, y Ministro de Asuntos Exteriores en el primer gobierno de la Monarquía. Diputado del Congreso de las Cortes Españolas. Actualmente es Presidente de la Asamblea Parlamentaria del Consejo de Europa.*



Corren hoy por las naciones del Continente occidental al que pertenecemos cierto número de publicaciones, comentarios y tendencias de signo político, que tratan de presentar a la Europa de los años 80 como un conglomerado de pueblos que hubieran perdido su identidad. Se nos quiere hacer creer que estamos en una época de confusión en la que los europeos no saben bien, ni lo que son, ni lo que defienden, ni hacia dónde van. Esos escritores y políticos agoreros anuncian poco menos que el «finis Europae» y la decadencia postrera. Pronostican una liquidación sombría del Continente. Anuncian siniestros e inminentes males. Proclaman la ineficacia del sistema democrático parlamentario; la incapacidad de la sociedad moderna, abierta y liberal para hacer frente a los nuevos desafíos; y esperan, como síndrome de ese nuevo milenarismo, la catástrofe final que daría paso a una nueva era de exaltación de los valores tradicionales después de haber atravesado una terrible etapa de tinieblas.

\* BAJO la rúbrica de «Ensayo» el Boletín Informativo de la Fundación Juan March publica cada mes la colaboración 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, la Biología, la Psicología y la Energía. El tema desarrollado actualmente es el de Europa. ▶

\*\* Texto de la conferencia pronunciada en la Fundación, el 1 de febrero, dentro del ciclo «Europa, hoy» (cf. págs. 15-19).

No voy a enumerar ni los nombres, ni los libros, ni las publicaciones que se entregan a tan extendida como apocalíptica propaganda en las naciones de la Europa occidental y en bastantes países del continente iberoamericano. Los conocéis todos. Un escritor francés —procedente de la derecha— Louis Pauwels ha llamado a esa campaña la «siniestrosis» o enfermedad de las «cassandra» de la desgracia que anuncia siniestros por todas partes. Lo cierto es que aquí, en España, existe también un sector reducido, pero económicamente poderoso que se inclina en nuestra sociedad a ese nihilismo catastrófico y negativo. Y dentro de ese cuadro de simplificaciones pueriles con aire de metafísica transcendencia se incluye, por supuesto, la interpretación de lo europeo, del espíritu europeo de hoy, resumido como antes decía en afirmaciones de este orden que recojo literalmente de publicaciones recientes. «Europa es un continente a la deriva. Es un conjunto de naciones sin rumbo. Es una agrupación de pueblos sin identidad. Europa está terminada; se halla en decadencia; no tiene fibra moral; es una colectividad tábida, corrompida por el materialismo y el ocio, el hedonismo y el socialismo; Europa se hunde poco a poco en el anonimato y en la flaqueza; en el vicio y en la debilidad».

Quiero exponer esta tarde ante vosotros en qué consiste la rotunda identidad ideológica de la Europa occidental presente; cuáles son los principios esenciales que

▷ En números anteriores se han publicado *Génesis histórica del europeísmo*, por Antonio Truyol Serra, Catedrático de Derecho y Relaciones Internacionales de la Universidad Complutense; *Balance y perspectivas del Mercado Común*, por Matías Rodríguez Inciarte, Técnico Comercial del Estado; *Portugal y la Comunidad Económica Europea*, por José da Silva Lopes, ex-ministro de Finanzas de Portugal; *Reflexiones sobre política europea*, por Thierry de Montbrial, Director del Instituto Francés de Relaciones Exteriores; *Reflexiones políticas sobre defensa y seguridad de Europa*, por Javier Rupérez, Embajador jefe de la Delegación Española en la Conferencia sobre Seguridad y Cooperación en Europa; *La defensa y la seguridad europeas*, por Fernando Morán, Diplomático y escritor; *El triángulo euroatlántico*, por James O. Goldsborough, miembro del Consejo para las Relaciones Exteriores de Nueva York; *Los grupos políticos en el Parlamento Europeo*, por Jacques Geogel, Profesor de la Facultad de Ciencias Jurídicas de Rennes; *Europa y el sistema internacional*, por Ian Smart, ex-director adjunto del Instituto Internacional para Estudios Estratégicos; *América Latina, Europa y el Nuevo Orden Económico Internacional*, por Felipe Herrera, Presidente del Banco Interamericano de Desarrollo; *Europa: una economía en la encrucijada*, por José Luis Sampedro, Catedrático de Estructura Económica; *Europa y el desafío ecologista*, por Konrad von Moltke, Director del Instituto de Política Europea del Medio Ambiente; y *Europa, como idea e impulso*, por Hendrik Brugmans, Profesor de Historia de las Civilizaciones en la Universidad Católica de Lovaina.

informan su vida pública; en qué se basa el sustrato común de la filosofía política de los pueblos que la componen; y cuál es la razonable expectativa que aguarda a su porvenir. No voy a fantasear sobre esperanzas. Voy a describir realidades. La Europa occidental está ahí, al alcance de la mano; abierta a todas las inquisiciones. De esa Europa somos también parte nosotros. Y tenemos, por ello, la misma autoridad que los demás europeos para exponer libremente nuestro criterio sobre tan importante cuestión.

En la posguerra mundial primera, la que empezó en 1918, el triunfo de los aliados sobre los imperios centrales llevó a los vencedores a proclamarlo como la «victoria de las democracias» sobre los sistemas autocráticos imperiales alemán y austriaco. Y a declarar más tarde, por boca del Presidente americano Wilson, que se iba a establecer «un mundo seguro para la democracia». La consolidación de la revolución comunista de Octubre en Rusia y el establecimiento de la Tercera Internacional en 1919 desencadenaron, sin embargo, en Europa una serie de reacciones de temor por parte de la burguesía, que condujeron a la aparición gradual, a partir de los años 20, de dictaduras militares en gran número de países occidentales, como Portugal, España, Grecia, Turquía, Polonia, Hungría y Rumanía, por no citar sino las más destacadas. Asimismo tomó el poder el fascismo italiano en 1922 y el nacional-socialismo germano lo hizo diez años después. Las ideologías democráticas y parlamentarias se fueron batiendo lentamente en retirada ante la presión de las doctrinas autoritarias de la derecha, cuya influencia, cada vez mayor, llegó a hacerse presente en países tan democráticos como Francia con la escuela de pensamiento de Maurras y su «Acción Francesa» y movimientos de signo «para-fascista», como las «Cruces de Fuego» del Coronel La Rocque y otros semejantes. Bélgica tenía su Degrelle; Gran Bretaña, su Mosley; Noruega, su Quisling; Austria, su Stahrenberg. La evidente debilidad militar y política de las democracias mayores —Francia y Gran Bretaña— ante la arrogancia de los dictadores germano e italiano agravaron ese clima derrotista de las naciones democráticas en vísperas de iniciarse la Segunda Guerra Mundial. Europa se encontró de golpe con un nazismo arrollador y militarmente imbatible, frente a una Francia y una Gran Bretaña,

que parecían inermes, ancladas en sus clásicos sistemas democráticos, parlamentarios y liberales. El hundimiento fulminante de Francia ante los ejércitos de Hitler en 1940 parecía condenar definitivamente las posibilidades de supervivencia de aquellos sistemas aparentemente vencidos. Muchos creyeron que aquello significaba el fin de la era democrática en Europa.

Pero el proceso de la contienda militar siguió adelante, alterando sustancialmente a través de su curso los planteamientos iniciales. Alemania declaró en 1941 la guerra a la Unión Soviética; Japón desencadenó la guerra contra los Estados Unidos en ese mismo año; y la Gran Bretaña, en solitario, desafió por boca de Churchill a la tiranía nacional socialista, como contraria a la dignidad del hombre y al concepto europeo de la libertad. El bombardeo del Parlamento de Londres por la aviación nazi fue quizás el gesto simbólico más importante de toda la guerra. Representaba el odio visceral que los despotismos de cualquier signo tienen hacia la libertad de expresión, hacia el uso de la palabra como instrumento de diálogo y de entendimiento en el gobierno de los pueblos libres.

Charles De Gaulle, un coronel casi desconocido que procedía del cenáculo intelectual de la derecha autoritaria francesa, hizo también su aparición en la epopeya de liberación del Occidente europeo, reivindicando para el pueblo francés derrotado el honor de resistir al ocupante de su país y al paternalismo colaboracionista del Mariscal Petain que iba a ser cómplice de aquél. Churchill y Roosevelt, una vez unidos ya en la lucha contra el despotismo nazi, comprendieron que era preciso dar un contenido ideológico definido a la lucha militar en curso, justificando doctrinalmente lo que representaba en su intención última aquel gigantesco esfuerzo y sacrificio de sus pueblos respectivos. Había que explicar por qué ideales se moría en los campos de batalla.

En agosto de 1941 ambos políticos anglosajones redactaron el documento llamado la Carta del Atlántico, en el cual la democracia, el sufragio libre, el sistema parlamentario, el respeto a la independencia de los pueblos y la prohibición de imponer por la violencia gobiernos a las demás naciones eran sus puntos esenciales. Se anunció también que esos principios informarían los caminos de la paz futura. Fue aquella declaración

una rehabilitación pública del sistema democrático ante la opinión mundial. Por su parte, los partidos europeos comunistas de la Tercera Internacional, dirigidos por el Partido Comunista soviético, habían inscrito por primera vez en sus programas la locución «Defensa de la democracia» para sintonizar con sus aliados occidentales. Esta locución fue abandonada en su programa por los soviéticos en cuanto terminó la guerra contra Alemania en 1945.

La participación costosísima en hombres —veinte millones de muertos— de los ejércitos soviéticos en la lucha contra Hitler y su poderío militar en los años finales de la guerra autorizaron, de hecho, a Stalin a imponer condiciones territoriales en Yalta y en Potsdam, que luego forzaría por medio de la violencia a través de elecciones manipuladas, defenestraciones, golpes de Estado y asaltos al poder imponiendo su régimen político y social en los pueblos ocupados por sus tropas. Ello hizo que se reafirmase la identidad doctrinal democrática del Occidente vencedor como reacción ante la marea totalitaria impuesta en el Este por el otro vencedor.

Defender la democracia plural frente a la Unión Soviética en los años de la posguerra equivalía a trazar una clara línea de división entre la sociedad abierta y la sociedad cerrada. La guerra fría y el stalinismo dieron cada vez más coherencia a los principios que defendía el Occidente. Raymond Aron resumía este proceso con cierta ironía diciendo que entre Hitler, con sus locuras racistas y exterminadoras, y Stalin, con su inmenso cortejo de crímenes parecidos, habían asentado definitivamente la democracia como forma de Estado en la Europa occidental, después de que en 1939 hubiera estado a punto de perecer.

De esa posguerra nace la identidad ideológica de la Europa occidental de hoy. No es un sistema caprichosamente impuesto a los pueblos de occidente por un grupo de pensadores impregnados de dogmatismo. Es el resultado de un proceso histórico desarrollado entre 1940 y 1950. Cuando los ejércitos aliados liberaron la parte occidental de Europa de la ocupación hitleriana, lo que surgió en aquellos pueblos que se veían libres de la tiranía de cuatro años fue un deseo incontenible de lograr una reinstalación de los sistemas democráticos, basados en la soberanía nacional, expresada ésta mediante elecciones libres y el sufragio universal. Tal fenómeno no se pro-

dujo solamente en Francia, en donde el General De Gaulle, relegando al olvido su formación ideológica maurrasiana, demostró su clarividencia como hombre de Estado restableciendo la IV<sup>a</sup> República, sino también en los países vencidos como la Alemania occidental, en donde la República Federal democrática y parlamentaria de Bonn permitió a ese gran pueblo, aunque desmembrado, resurgir gradualmente de sus cenizas y restablecer la normalidad cívica.

Esa sustancial identidad ideológica se manifiesta asimismo en las tres instituciones europeas que se ponen en marcha en 1948, 1949 y 1957, respectivamente, y que se llaman el Consejo de Europa, la Alianza Atlántica y la Comunidad Económica Europea. En esas tres organizaciones continentales la ideología que impera es la misma y tiene connotaciones semejantes dentro de su variedad instrumental. El Consejo de Europa con sus veintiuna naciones miembros se inspira en los derechos humanos y en la protección jurídica de los mismos como base del entendimiento hacia la unificación continental. La democracia parlamentaria es la forma de Estado que, a su vez, reconoce el Consejo como la más eficaz para proteger aquellos derechos y mantener el más alto nivel de libertades civiles en el seno de cada comunidad nacional.

En la historia moderna de Europa no hubo hasta ahora un planteamiento global democrático como éste que comportase el mismo tipo de Estado para todos los países. Europa es ahora un conjunto de regímenes homologables por sus Constituciones democráticas. Cuando uno de esos gobiernos cae en la dictadura o suspende su Constitución, se abre un paréntesis en su pertenencia activa a la Asamblea Parlamentaria del Consejo de Europa que puede llegar, en ocasiones, a la ausencia total. Tal fue el caso de Grecia, al asaltar el poder los coroneles «putschistas»; volviendo Grecia a la normalidad democrática y al seno del Consejo de Europa seis años después. Y tal es el caso de la Turquía actual, a la que miramos con preocupación y con esperanza porque conocemos la mayoritaria vocación democrática de su pueblo, y porque estamos convencidos de que la dictadura militar en ese país tiene sus días contados y retornará al sistema democrático en el curso de los años próximos.

Considero necesario repetir estos conceptos a pesar de su obviedad para salir al paso de quienes deliberadamen-

te siembran el desconcierto, en el sustancial tema de las formas de Estado que predominan con criterio unánime en la Europa occidental, como si esas formas estuvieran en juego o en constante discusión más allá de los Pirineos. Por ejemplo, el triunfo electoral reciente del socialismo francés produjo en la opinión española —como ocurre con frecuencia ante los acontecimientos políticos del país vecino— un impacto notable. En algunos sectores conservadores de España se escuchan o leen conclusiones totalmente aberrantes, para acabar anunciando que Francia se halla al borde del caos económico-social y que el porvenir del sistema democrático quedará gravemente averiado, en consecuencia, en toda Europa. Pero los que esto afirman confunden, en sus argumentos, lo que es un programa de gobierno y de partido y lo que es una forma de Estado. Europa mantiene el sistema de las democracias plurales como ámbitos de progreso cívico y como foros abiertos al ejercicio del poder de las diversas alternativas legales. Lo específico del sistema plural es el derecho a disentir y la posibilidad de cambiar los gobiernos por la vía legal. Es lo que distingue esencialmente a los regímenes del Este de Europa de la organización de la vida pública en el Oeste.

El conservatismo económico a ultranza de Mrs. Thatcher, la valerosa «Premier» británica no hace bascular en ningún caso a la oposición laborista, tácticamente, hacia una actitud antidemocrática. Tampoco el considerable proyecto de nacionalizaciones de gobierno de François Mitterrand, que se lleva a cabo de modo implacable, hará que los Giscard o los Chirac se declaren partidarios de la «nouvelle droite» francesa con su carga filosófica, elitista, autoritaria y discriminante. Los principios democráticos son admitidos por cuantos grupos se encuentran incluidos en el arco constitucional de cada país. Son un pro-común; un «acquis»; una ideología fundamental; una aceptación de las reglas del juego sobre las que se construye, poco a poco, la Europa del mañana. Sin ese cimiento doctrinal, que suscriben quienes participan en la vida constitucional de los veintidós países occidentales, no podría levantarse el edificio de la unidad europea a falta de un criterio que inspirase su trazado y su contenido futuro.

La coherencia de esa identidad ideológica es tan grande que los problemas planteados por el desafío de la nue-

va era tecnológica, que se ha iniciado ya en el mundo desarrollado, no son considerados solamente como una fascinante serie de datos nuevos que nos trae el progreso, sino también como un posible conjunto de riesgos que podría poner en peligro los principios esenciales que forman esa sociedad abierta de nuestro continente. He aquí algunos ejemplos: el fichaje electrónico de la totalidad de los ciudadanos de una nación puede ofrecer a un gobierno no controlado democráticamente la tentación de manipular, influir, perseguir o difamar a los adversarios políticos. Otro aspecto es el de las limitaciones que en algunas perspectivas de la biotecnología aplicada a los seres humanos han de introducirse para preservar el código genético de los cromosomas individuales propios. Se piensa en el seno del Consejo de Europa de la necesidad de establecer una «Carta de los derechos genéticos de la persona humana» para la protección de la intimidad del yo hereditario.

En otra vertiente observamos la urgente necesidad de establecer un sistema de información técnica y científica para ofrecerla a los parlamentarios europeos, con objeto de que dispongan de un mínimo de datos esenciales para el mejor desempeño de su tarea legislativa en tiempos como los actuales de creciente complejidad en los problemas de interés público.

Es evidente asimismo que el impacto del progreso tecnológico está cambiando a gran velocidad los hábitos, las costumbres y los criterios personales y familiares de los países desarrollados. La televisión masiva no aleja al hombre del proceso del debate público, sino que por el contrario, lo acerca y lo invita a participar más activamente en él. Se proyecta con verosimilitud la existencia de una «democracia electrónica», en las pequeñas comunidades para resolver asuntos determinados del área municipal y comarcal, con participación de los ciudadanos unidos por una red de conexiones informáticas. Ahora bien, ese tipo de estructuras que dentro de unos años será una realidad no deberá utilizarse para destruir los principios democráticos sino para mantenerlos, aunque puedan variar sustancialmente las formas instrumentales del sistema.

He ahí un conjunto de planteamientos nuevos que se estudian hoy en día con atención en seminarios y conferencias de los países miembros de la Europa del Consejo de los veintiuno y de la Europa Comunitaria

de los diez. Se examina en qué forma se va a defender la continuación y la persistencia de los principios básicos de la ideología de Occidente ante el impacto de las nuevas técnicas de la información y de las nuevas generaciones de ordenadores y microprocesadores que invaden masivamente las estructuras de la sociedad desarrollada.

Unas palabras más que no se refieren a la identidad ideológica de los sistemas políticos de Europa en su conjunto, sino a la voluntad política de la Europa occidental como tal grupo de naciones en su deseo de mantener el protagonismo en la política mundial. Es decir, el problema de si Europa, además de tener, como hemos visto, un pensamiento común en su filosofía política institucional, es también capaz de demostrar una identidad propia en sus relaciones exteriores ante los demás pueblos del mundo.

Después de la Segunda Guerra Mundial la Europa occidental quedó desposeída de las armas nucleares en una primera fase. Los Estados Unidos, dueños del secreto atómico ensayado en 1945 en Hiroshima y Nagasaki, basaron en ese monopolio potencial su «política de contención» del adversario soviético y su doctrina de la «represalia masiva» elaborada en la época de John Foster Dulles. Pocos años más tarde, hacia la segunda mitad de los años cincuenta, la Unión Soviética alcanzaría la capacidad de fabricar los ingenios nucleares y los satélites espaciales con lo que se logró un equilibrio del poderío militar con los Estados Unidos. Este hecho cambió el signo de la política internacional, polarizada desde entonces hacia un condominio mundial de las dos potencias super-nucleares, condenadas a entenderse como consecuencia de su recíproca capacidad de destrucción masiva.

Europa, a través de la Alianza Atlántica, basó desde 1949 su doctrina estratégica defensiva en el poderío nuclear norteamericano. Fracasada la iniciativa de la «Comunidad europea de defensa», no le quedó otro remedio al viejo continente sino el de funcionar como aliado subalterno del grande y fuerte socio nuclear del otro lado del Atlántico. Gran Bretaña se convirtió, a través de su «especial relación» con los Estados Unidos, en una potencia nuclear de tamaño medio. La Francia del General De Gaulle, eliminada de ese acuerdo, se lanzó en solitario a la obtención de las armas nucleares propias, con autonomía en su fabricación, en su manejo y en su disponi-

bilidad. Pero el paso del tiempo y el proceso de las nuevas armas han venido a demostrar a las naciones europeas que no es seguro ni existen garantías totales de que para defender al occidente europeo de un eventual ataque de las tropas del Pacto de Varsovia los Estados Unidos responderían automáticamente con armas nucleares para detener ese ataque aún a riesgo de que ello desencadenara una tercera guerra mundial.

Esta pérdida de credibilidad en la obligada intervención estratégica de los cohetes nucleares americanos para defender a sus aliados europeos aumenta la posibilidad de que Europa se pueda convertir en un posible teatro de operaciones en una primera fase de la tercera guerra mundial. Por eso habló el Presidente Reagan de que las hipótesis de una guerra limitada en Europa eran algo verosímil. Ello ha acentuado el convencimiento de que, sin mengua de su participación en la Alianza Atlántica, los pueblos del Occidente europeo deberán elaborar con criterios propios actitudes comunes coherentes, teniendo en cuenta sus intereses y las demandas de una opinión pública cada día más sensibilizada a los peligros de una guerra en su territorio.

Lo sucedido en los últimos meses en torno al eventual despliegue de las armas nucleares tácticas americanas en el teatro de las operaciones de Centro-Europa ha sido un importante síntoma de cuanto digo. Ha revelado una cierta falta de unanimidad en apoyo de esas decisiones entre los pueblos del Oeste de Europa. En otras palabras, va conformándose lentamente un protagonismo cada vez más activo de los Diez en la política internacional con perfil específico. Se trata de analizar los problemas que afectan a la relación de los pueblos europeos democráticos con sus vecinos del Este, con los que existe un intercambio comercial y financiero considerable. También los «Diez» tratan de encontrar en el difícil mosaico del Oriente próximo, en que tan vitales intereses económicos existen para Europa, un punto de equilibrio moderado y pacificador.

En la Europa del Consejo sus veintiuna naciones miembros representan, hoy día, una población cercana a los cuatrocientos millones de habitantes, frente a los doscientos veinte y doscientos cuarenta millones de los Estados Unidos y de la URSS. Desde el punto de vista comercial, la Comunidad Económi-

ca Europea, aunque afectada por un notable déficit en la balanza de pagos, se ha convertido en el primer grupo exportador e importador del mundo, superior a los Estados Unidos, al Japón o a la URSS. La densidad cultural, artística, literaria, educativa y humanística de Europa es la más alta del mundo civilizado.

La Europa occidental, sin embargo, adolece todavía del defecto de su dispersión administrativa. Sumando por ejemplo las cifras que los veintiún países del Consejo de Europa destinan a investigación científica pura, se llega al sorprendente resultado de que es, aproximadamente, equivalente a lo que los Estados Unidos destinan al mismo fin. En esos datos quiero apoyar mi convicción de que, en vez de hablarse tercamente de un continente en decadencia, estamos en realidad ante un conjunto de pueblos que avanzando en el proceso de su unificación pueden y deben convertirse en un nuevo polo de equilibrio y moderación con peso decisivo en el tenso y conflictivo panorama internacional.

Todavía ese proceso de unificación europeo está lejos de culminarse, pero van apareciendo nuevas voces que claman por su relanzamiento. Recientemente, en octubre y en noviembre de 1981, el gobierno francés por un lado en Bruselas, y los ministros de exteriores alemán e italiano en el Parlamento europeo por otro, anunciaron sendos programas para esa activación acogidos con aplauso y expectación. Europa sigue, pues, adelante en su proceso de unidad.

Quiero antes de terminar hacer asimismo una importante puntualización. El concepto de la unidad de Europa va más allá de la actual división ideológica de los pueblos que la integran, cuyas fronteras militares y políticas fueron impuestas como resultado de los acuerdos de Yalta y Potsdam, interpretados por Stalin a su manera en beneficio de la Unión Soviética. En ningún momento ha sido olvidado por las naciones de occidente. Pensamos que la idea central de la Europa unificada del porvenir debe extenderse desde el Atlántico a los Urales, si se quiere ser coherente con el sentido histórico y cultural de esos pueblos.

En el reciente mes de noviembre de 1981 se celebró en Roma un coloquio internacional, atendiendo un llamamiento del Papa Juan Pablo II, y bajo el doble pa-

tronato de las Universidades Pontificia de Letrán y católica de Lovaina. El signo de ese importante encuentro era estudiar las raíces comunes cristianas de las naciones europeas del Este y del Oeste. Decía Juan Pablo II en su discurso que, si bien era cierto que las divisiones de Europa habían sido y eran, en el presente y en el pasado, considerables, resultaba necesario buscar en el cristianismo un hontanar común de fe y de cultura para emprender el camino de su unificación. «Las solas razones económicas y políticas no serán capaces de lograrlo. Habrá que ir más lejos, en profundidad, a encontrar las razones éticas» —dijo—. El cristianismo es, en efecto, uno de los cimientos de la Europa actual, la del Oeste y la de Este. Aunque no es la única raíz de esa gran comunidad a la que pertenecemos. «Somos hijos —escribe Denis de Rougemont, que también asistía al coloquio de Atenas— de Roma y de Jerusalén».

He querido exponer un aspecto sustancial y realista de esa identidad ideológica que permite hoy a los pueblos de la Europa occidental acentuar su proceso unificador. Esta es la Europa de hoy, la Europa posible, la Europa de los gobiernos y de los parlamentos, de los partidos y de las opiniones, de las libertades y de los conflictos, de las alternativas de gobierno y del derecho a disentir. La Europa, en fin, de las realidades. Una Europa que seguirá unida en lo esencial con los Estados Unidos, cuya alianza militar comparte y le resulta indispensable. Pero que conserva en el seno de esa Alianza una identidad colectiva creciente, como se ha podido comprobar en el caso de la crisis polaca en que los criterios de unos y otros no eran, del todo, coincidentes. El riesgo de una división de la Alianza existe y sería el más inesperado obsequio que el Occidente podría ofrecer a la Unión Soviética y al Pacto de Varsovia. Pero ni la Europa occidental puede caer en el neutralismo sin grave riesgo para la supervivencia; ni los Estados Unidos pueden sentirse atraídos por el aislacionismo y el repliegue hacia la «Fortress America», que son tendencias latentes en la gran sociedad norteamericana.

La identidad ideológica del Occidente al que unos y otros son fieles es, en resumen, un denominador común que defiende el progreso moral del hombre inspirado en el principio de la libertad.

Finaliza el 1 de marzo

## CICLO «EUROPA, HOY»

### ■ Areilza y el profesor Jover analizan la identidad de Europa occidental

*Con la intervención de José María de Areilza, actual Presidente de la Asamblea Parlamentaria del Consejo de Europa, sobre «La identidad ideológica de Europa Occidental», se inició el pasado 1 de febrero, en la sede de la Fundación Juan March, el ciclo de conferencias sobre el tema general de «Europa, hoy», que hasta el 1 de marzo y en sucesivos lunes ha organizado esta institución, dentro de otras actividades promovidas de cara a la futura integración de España en las Comunidades Europeas, tales como el Plan de Estudios Europeos —ayudas para realizar investigaciones o estudios en España y en el extranjero—, o los Ensayos que desde enero de 1981 vienen publicándose cada mes en este Boletín Informativo.*

El ciclo «Europa, hoy» está integrado por cinco conferencias a cargo de otros tantos destacados dirigentes europeos, quienes son presentados por especialistas españoles sobre el tema. François Ortoli, vicepresidente de la Comisión de las Comunidades Europeas y Presidente del Colegio de Europa, cerrará el ciclo el 1 de marzo con una conferencia sobre «L'apport de l'Europe face à la crise».

Las otras cuatro sesiones correspondieron a **José María de Areilza** («La identidad ideológica de la Europa occidental»); **Ralf Dahrendorf**, Director de la London School of Economics and Political Science y del Centro Europeo para la Investigación en las Ciencias Sociales («Has Europe got a future?»); **Raymond Barre**, ex-ministro de economía francés y ex-vicepresidente de la Comisión de las Comunidades Europeas («L'Europe face aux changements du monde») y **Simone Veil**, ex-presidenta del Parlamento Europeo («Le Parlement Européen»). Las presentaciones de dichos conferenciantes corresponden a **José María**



**Jover Zamora** (José María de Areilza), **José María Maravall** (Ralf Dahrendorf), **Enrique Fuentes Quintana** (Raymond Barre), **Manuel Díez de Velasco** (Simone Veil) y **Luis Angel Rojo** (François Ortoli); todos ellos catedráticos de universidades españolas.

El catedrático de Historia Contemporánea de la Universidad Complutense, **José María Jover Zamora**, presentó al señor Areilza, destacando sus diversas facetas como político y hombre de letras,

subrayando su labor como Presidente de la Asamblea Parlamentaria del Consejo de Europa.

Reproducimos seguidamente un amplio extracto de la intervención del profesor Jover, quien realizó en la misma un análisis del contexto histórico global del tema objeto de esta primera conferencia.

La intervención del señor Areilza se recoge en este mismo Boletín, en la sección de Ensayo.

Del resto de las conferencias de este ciclo «Europa, hoy», se ocupará el Boletín Informativo en próximos números.

Jover Zamora:

## «HERENCIA Y FUTURO DE LA EUROPA OCCIDENTAL»

JOSE MARIA JOVER ZAMORA es, desde 1964, catedrático de Historia Contemporánea de la Universidad Complutense. Académico electo de la Real Academia de la Historia, profesor de Historia de las Relaciones Internacionales en la Escuela Diplomática de Madrid y director de la Historia de España, fundada por don Ramón Menéndez Pidal. En 1963 obtuvo el Premio Nacional de Literatura por su obra *Carlos V y los españoles*.



Si se me permite recurrir a la histórica frase que ya sonó en Viena hace 167 años, Europa tiene para nosotros el valor de una patria. Una patria que, por una parte, estamos construyendo, intentando construir. Pero que, por otra parte, y ello hace posible nuestra empresa, hemos recibido ya en sus elementos esenciales, en su patrimonio histórico y moral, en sus ideas.

Hemos recibido —están ahí— unas fronteras, unas instituciones, un sistema social, unas lenguas, unas culturas nacionales; toda una tradición histórica que quizá fuera preciso re-enquiciar en fundamentos rankianos —los tres grandes pueblos germánicos del Norte y los tres grandes pueblos latinos del Sur—, una vez que hayamos tomado conciencia suficiente de que esta vieja Europa de las seis «naciones de naciones» no es un mundo cerrado en sí mismo, ni hacia Poniente ni hacia Levante.

Esta patria europea occidental nace en 1945, como consecuencia de una drástica separación impuesta por las armas; esta imposición de la fuerza vino a recaer sobre una divisoria tan vieja, por lo menos, como Carlomagno, el europeo que osara levantar, sobre el eje renano, un nuevo imperio romano de Occidente, cuando todavía el de Oriente mantenía, desde Constantinopla, su también heredada pretensión universal.

Definir históricamente Europa occidental será tan difícil como lo es siempre definir una realidad viva. Dentro del grandioso, casi mitológico concepto que llamamos Europa, Europa occidental termina allí donde no llega el Renacimiento ni esa espléndida construcción técnica que es —que fue— el Estado moderno; allí donde no llega la Reforma, en cuanto empeño

de rejuvenecer el mensaje cristiano, consustancial con los destinos de la misma Europa; allí donde no llegan las instituciones representativas; el predominio de la razón como supremo criterio para la ordenación de la vida colectiva y para el dominio de la naturaleza; allí donde no llega el palpitar de los viejos mares —el Mediterráneo y el Atlántico, el Báltico y el mar del Norte— y su tenaz inducción de individualismo y de iniciativa, de libertad.

---

### CONCIENCIA DE LA HERENCIA COMUN

---

Esos grandes avatares históricos, bien asentados en nuestra memoria colectiva, nos han hecho tomar conciencia, implícita en ocasiones, pero siempre viva, de nuestra herencia común: conciencia de una diversidad intrínseca, que se expresa en una pluralidad de lenguas y de culturas nacionales de irreductible y fecunda vivacidad; conciencia de una capacidad de dominio de la naturaleza a través de la razón, de la observación, de la experimentación, de la técnica; conciencia del valor de la persona humana, que levantó las instituciones representativas frente a los despotismos, que pretendió y logró construir el poder político a partir de la voluntad libremente expresada de los ciudadanos; que pretende, finalmente, lograr que cada ciudadano sea hombre de veras mediante su promoción comunitaria en los planos económico y cultural; experiencia de una capacidad de extraversion, de salir en busca de otros pueblos y de otras culturas, para integrarlos en una verdadera historia universal.

Guardémonos, sin embargo, de imaginar que todo es activo y enal-

tecedor en nuestra memoria histórica común. La experiencia de nuestra historia más contemporánea —sesenta, setenta años— nos ha apremiado a una reflexión que ha puesto de relieve las aristas dramáticas de nuestra conciencia de europeos occidentales. Seguimos creyendo en la razón, pero sabemos que el sueño de la razón produce monstruos, y que somos capaces de inesperadas explosiones de irracionalismo susceptibles de dinamitar los fundamentos humanistas de nuestra Europa. Seguimos creyendo en la técnica; pero sabemos de su terrible ambivalencia, de su capacidad para producir y crear y de su capacidad para matar y destruir.

Seguimos cultivando nuestra diversidad intrínseca; pero sabemos que esa diversidad no es un bien absoluto, sino algo que, canalizado en términos de competencia y no de solidaridad, conduce indefectiblemente a la destrucción común. Junto a testimonios de nuestra generosidad y de nuestra capacidad creadora, tenemos testimonios de nuestra arrogancia y de nuestros atropellos, denunciados por un Las Casas, por un Garaudy. Nosotros, españoles, llevamos a América el mensaje cristiano; llevamos nuestra lengua, vehículo maravilloso de cultura. Pero llevamos también la desigualdad en el reparto de la tierra, verdadero cáncer de las patrias hispánicas en los últimos siglos, clave de tantos atentados contra la libertad y la dignidad de la persona.

En fin, hemos perdido la conciencia de nuestra absoluta primacía mundial; hemos introducido, en cambio, en nuestra conciencia colectiva de europeos occidentales, un componente de inseguridad también de virtualidad ambivalente. Porque la inseguridad puede suscitar en nosotros respuesta de coraje, moderación y realismo; o bien respuesta —no sería desgraciadamente el primer caso en nuestra historia— de irracionalidad suicida. Para las dos respuestas da de sí, y conviene no olvidarlo, la condición humana y, consiguientemente, la condición del poder. Tal es, a mi juicio, el activo y el pasivo de nuestra conciencia histórica común; las raíces de ese naciente patriotismo europeo occidental.

---

## NUEVO CONTEXTO MUNDIAL

---

Una relectura de la historia de Europa hecha a la luz del desenlace de

la segunda guerra mundial, y muy especialmente de la experiencia brutal de Stalingrado, pudo conducir a Barraclough a sus reflexiones sobre la insuficiencia de la construcción histórica de Ranke.

La trayectoria y la resultante de la que ha sido llamada por algún historiador anglosajón «segunda guerra de los Treinta Años» —entre 1914 y 1945— vinieron a poner de manifiesto la dependencia de la clásica Europa occidental —germanos y latinos— con respecto a los grandes espacios situados a poniente y a levante de la misma: el Atlántico, con el liderazgo de los Estados Unidos, por una parte; la gran masa continental euroasiática situada al Este del Elba, bajo el liderazgo de la Unión Soviética, por otra.

Ahora bien, treinta años después de las observaciones de Barraclough, ha llegado el momento de plantearse si nuestra historia más contemporánea de occidentales no ha venido a reconducirnos al valor sustantivo de la Europa de Ranke, una vez que hemos tomado buena nota, por la fuerza contundente de la Historia, de que aquella *pequeña* Europa no identificaba sus destinos propios con los destinos del mundo.

Europa occidental sigue siendo Europa occidental en sus límites, en sus contenidos, en la realidad de sus pueblos diversos y escarmentados. Sólo que su contexto mundial ya no es ancho y subordinado; sino fuerte, ajeno, apremiante y fronterizo. Europa occidental limita al Oeste con los Estados Unidos, al Este con la Unión Soviética y al Sur con una nación árabe que mantiene una extraña cohesión, que ha logrado un inaudito poder material.

---

## LA AVIDEZ DEL COMPLEMENTARIO

---

Y es en este punto donde creo necesario añadir, a los componentes históricos de nuestra herencia de europeos occidentales, a los determinantes culturales e históricos de esta gran patria común, uno de especial amplitud que antes omití voluntariamente: esa *avidez del complementario* que es la más noble manifestación, en nuestro propio tiempo, de nuestra antigua capacidad de extraversión; de nuestra vieja vocación de artífices de la historia universal.

Los europeos occidentales sabemos bien lo mucho que cuenta la presencia, en nuestra trayectoria histórica y en los entresijos de nuestra conciencia colectiva, de nuestro «complemento» atlántico. Quizá valga la pena insistir en la conciencia de parcialidad que nos corresponde a los europeos occidentales en relación con la totalidad de Europa.

Para un viejo investigador de la conciencia europea de los españoles durante las últimas décadas del siglo XVII, es apasionante advertir cómo nuestra Europa occidental comienza a incorporar lo que hasta entonces fueran sus confines —Escandinavia, Polonia, Rusia— a una concepción de Europa más ancha y más completa que la integrada hasta entonces, en cuanto sistema de Estados y sociedad cultural, por Italia y por el Imperio germánico, por Francia, España e Inglaterra. A partir de entonces, esta Europa ensanchada en sus confines septentrionales y orientales adquirirá un nuevo peso en la definición política de Europa. Así en la notable bipolarización Este-Oeste surgida a partir de 1834, cuando la Cuádruple Alianza liberal y parlamentaria de Occidente venga a contraponerse a una Santa Alianza, absolutista y feudalizante, cuyo ámbito de poder queda circunscrito a Europa centro-oriental.

Pero será a finales del siglo XIX cuando nuestra vieja Europa se complete y se integre culturalmente, cuando los occidentales cobremos plena conciencia de que Escandinavia, Rusia y los pueblos eslavos no son simples piezas secundarias, receptoras y pasivas del mapa cultural europeo, sino elementos sustantivos y esenciales, focos de irradiación fecunda en una configuración del mismo. Cuando en este extremo sudoccidental de Europa nos enteramos, desde los años ochenta del pasado siglo —y gracias, en buena parte, como bien sabéis, a doña Emilia Pardo Bazán—, de que la cultura rusa no tiene por qué expresarse en francés, sino en una lengua —dirá doña Emilia— tan hermosa como el griego clásico y capaz de crear una novelística más honda, humana y universal que la de Occidente; cuando escuchemos por primera vez el milagro de la música eslava; cuando las jóvenes lenguas germánicas del Norte renueven desde su raíz una literatura dramática fundada, en la Europa moderna, por españoles, franceses e ingleses —entonces será

cuando verdaderamente podamos decir que Europa se ha encontrado por entero a sí misma, en la plenitud de las cuerdas de su lira.

En efecto, data del último cuarto del siglo pasado la conciencia de que la vieja Europa de Dante y de Leonardo, de Erasmo y de Cervantes, de Shakespeare y de Racine, de Beethoven y de Goethe, *tiene* que ser también la de Ibsen, la de Dostoiewski, la de Tolstoi.

---

## TENDER PUENTES PARA EL REENCUENTRO DE LAS DOS MEDIAS EUROPAS

---

Es evidente la solidez incontestable que la fuerza y la prudencia políticas confieren a Yalta, para hablar ya del panorama internacional de nuestro tiempo. Ello no impide desear que llegue un día, ojalá fuera próximo, en que una nueva generación de políticos con coraje, imaginación y verdadero amor a la paz, derribe muros, suavice antagonismos y tienda puentes para el reencuentro de las dos medias Europas que, entre tanto, han aprendido muchas cosas. Sobre todo ésta: la suicida irracionalidad de sus enfrentamientos internos, de querer suplantar equilibrios con hegemonías; de confiar en el equilibrio espontáneo a través de la competencia, en vez de confiar el equilibrio racionalizado a través de la Federación. Mientras tal día no llegue, habremos de mantener bien viva, en nuestra conciencia colectiva, la presencia y el anhelo de nuestro complementario. Porque sin esa presencia utópica, sin esa conciencia de no ser histórica y culturalmente sino la mitad de un todo, Europa occidental quizá sea Occidente; pero, desde luego, no será Europa. Un complementario al que hemos dado históricamente muchas cosas: la técnica, las formas políticas, la Ilustración, el marxismo... Pero del que tenemos mucho más que recibir; en el fondo, todo lo que hemos sacrificado en nuestro culto obsesivo de la razón, en menoscabo de la insondable complejidad del alma humana; del individuo, en menoscabo de la colectividad y del pueblo; de la Libre Iniciativa en menoscabo de la cooperación; de la utilidad en menoscabo del paisaje y de la naturaleza.

Un complementario que queda al Este del «istmo» Dantzig-Trieste,

hasta los Urales. Con parcelas tan irremisiblemente europeas como la Checoslovaquia de Huss, de Smetana y de Masaryk; la Hungría de San Esteban, de Petöfi y de Liszt; la Polonia de Jan Kretuski —el legendario «héroe polaco» de Sienkiewicz—, de Chopin y de Pilsudski; la Rumanía de la imborrable tradición románica; la Rusia de las esperanzas mesiánicas de 1917, compartidas por tantos millones de europeos hasta en los campos andaluces, de la sobrehumana epopeya nacional de sus dos guerras patrias, de la hondísima profundidad cristiana vislumbrada por un Dostoiewski... ¡Cómo se hace patente la parcialidad de nuestra patria europea occidental, con sólo traer a la memoria media docena de nombres que no hay europeo que no tenga por propios; por parte irrenunciabile de su tradición!

Presencia viva de nuestros complementarios: un Atlántico que habla nuestras lenguas y en el que realizamos gran parte de nuestra historia, y esa otra Europa que no es occidental. ¿Habrà que recordar lo que falta —sin ser, ni mucho menos, lo menos importante— en este rápido recorrido histórico en busca de una definición? En efecto, para los europeos occidentales el mundo mediterráneo no debe ser un complementario; menos aún, un complementario conflictivo y menesteroso. Sino un hontanar. Fue en los confines orientales de ese Mediterráneo donde surgió, hace millares de años, el milagro de Europa.

---

## COMUN FILIACION MEDITERRANEA

---

Se ha dicho o, mejor dicho, se ha cantado —y la frase es bella y cierta— que quien pierde la conciencia de sus orígenes pierde su identidad. Estratégicamente, en la triste e irracional confrontación entre las dos Europas que nos ha tocado vivir, el mundo mediterráneo será «el bajo vientre del Continente». Histórica y culturalmente, el mundo mediterráneo es para Europa ese misterioso cardinal de tantas cosas importantes en que la suma debilidad e indefensión es, de hecho, consustancial con su misma definición. Ni el cristianismo, ni la tradición clásica, ni el derecho, ni la democracia, ni el federalismo, ni la actitud científica ante la naturaleza, ni el Estado

mismo —enumeración en que creo que todos nosotros estaríamos dispuestos a cifrar la definición histórica de nuestra Europa occidental— son concebibles sin la referencia a unos remotos modelos de inmensa (y, ciertamente, de desigual) virtualidad. Bien sabemos que, desde finales del XVI, el mundo mediterráneo quedó, por repetir la plástica expresión de Braudel, «fuera de la gran historia».

Comenzó entonces una era atlántica en la historia de la Humanidad a cuya plenitud estamos asistiendo o hemos asistido; y pongo en duda la cronología de su apogeo porque, como dijo hace tres siglos y medio uno de los más grandes expertos en Europa que ha tenido España, «en llegando las cosas a lo sumo es preciso caer», y habría que ser un Saavedra Fajardo para vislumbrar el momento en que la flecha lanzada al cielo se vuelve hacia la tierra. Lo que parece evidente es que, de la misma manera que a la era mediterránea siguió una era atlántica en los destinos del mundo, a ésta ha de seguir, o está siguiendo, una era planetaria, mundial.

En esta perspectiva, nuestro Mediterráneo no es algo que se llevó la historia; sino la tierra y el agua de nuestras raíces. Por bajo de su insigne debilidad, de su reticente e inseguro compromiso en las grandes luchas por el poder que han acabado, a lo largo del ciclo de guerras mundiales, con la hegemonía mundial de los europeos; por bajo de su desmaña para traducir en términos de historia atlántica su propio legado cultural y humano; por bajo de sus dificultades de adaptación a un mundo cuya jerarquía real de valores no le inspira confianza, conviene que no perdamos de vista en la construcción de la Europa del futuro, no sólo al conjunto de europeos meridionales, parientes pobres en el marco de una familia rica, carne de jornaleros, de emigrantes, y —tantas y tantas veces— de cañón; sino también la medida amplia en que la Europa occidental «es», precisamente, por el legado de aquellos pueblos. Si perdiéramos conciencia de nuestra común filiación mediterránea —más o menos directa o inmediata— habríamos perdido una de las claves insustituibles de nuestra identidad. Tales son, me parece, las coordenadas más elementales y firmes para una definición histórica de Europa occidental.

La Exposición, hasta el 21 de marzo

## CUATRO LECCIONES SOBRE MONDRIAN



*Hasta el 21 de marzo permanecerá abierta, en la sede de la Fundación Juan March, la Exposición de 70 obras de Piet Mondrian que se viene exhibiendo en esta institución desde el pasado enero. La muestra incluye 49 óleos, 15 dibujos y 6 acuarelas, que realizó el pintor holandés de 1897 a 1944, año de su muerte. En esta exposición están representadas las principales etapas seguidas por el creador del Neoplasticismo, a lo largo de 47 años de actividad artística: sus primeras obras —paisajistas—, el período de influencia cubista y otras que reflejan la trayectoria del neoplasticismo, hasta la última producción del pintor, en Nueva York. Las obras proceden del Museo de Arte Moderno, Galería Sidney Janis y Galería Pace, de Nueva York; Van Abbemuseum, de Eindhoven; Stedelijk Museum, de Amsterdam; Geemente Museum, de La Haya; Staatsgalerie, de Stuttgart; y coleccionistas particulares.*

Al acto inaugural de la muestra, que contó con una gran afluencia de público, asistió la Ministra de Cultura, Soledad Becerril y el director general de Bellas Artes, señor Tusell. Entre los asistentes figuraba también Sidney Janis, creador de la galería de arte del mismo nombre, de donde proceden gran número de obras de esta muestra. Janis está considerado como uno de los mejores cono-

cedores del arte contemporáneo, como lo atestiguan sus numerosos estudios y conferencias de arte.

El acto se inició con unas palabras de presentación a cargo del director gerente de la Fundación Juan March, José Luis Yuste, quien se refirió a los diversos actos culturales —conferencias y conciertos— que ha organizado la Fundación como complemento de la muestra,

«dentro del propósito de informar y divulgar los movimientos artísticos contemporáneos y su continua interrelación». El señor Yuste agradeció la ayuda de cuantos han hecho posible la realización de esta primera exposición de Mondrian en España y presentó al profesor Harry Holtzman, artista y editor de las obras teóricas de Mondrian, que fue muy amigo del pintor, a quien llevó a Estados Unidos en los últimos años de su vida.

La conferencia de Harry Holtzman sobre «Mi amigo Piet Mondrian» fue la primera de un ciclo de cuatro dedicadas al artista holandés, pronunciadas por otros tantos especialistas extranjeros los días 21, 26 y 28 de enero: Karin Frank von Maur, conservadora de la Staatsgalerie, de Stuttgart, abordó el tema de «Mondrian y la música»; el escultor y arquitecto Max Bill trató de «Mondrian y el espacio»; y R. H. Fuchs, director del Van Abbemuseum, de Eindhoven, cerró el ciclo con una conferencia sobre «Mondrian, pintor holandés». Del contenido de este ciclo de conferencias ofrecemos un resumen en páginas siguientes. Del estudio de Karin von Maur, se publicó, en el n.º 112 de este Boletín, un amplio resumen con el título «Mondrian y la música».

Asimismo, la Fundación organizó tres conciertos musicales en el marco de esta exposición, sobre «jazz» y otras variedades de la llamada «música ligera», a la

que Mondrian fue tan aficionado durante toda su vida, y de los que se informa en este mismo Boletín.

PIET MONDRIAN, creador del Neoplasticismo, es una de las figuras claves del arte contemporáneo. Nacido el 7 de marzo de 1872 en Amersfoort (Holanda), vivió en su país natal hasta 1912; año en que se trasladó a París. En 1917, creó, con otros artistas, el grupo de la revista *De Stijl*, dirigida por Theo Van Doesburg, principal vehículo del Neoplasticismo, y en la que Mondrian publicó muchos de sus principales trabajos teóricos sobre esa nueva estética plástica: un estilo geométrico basado en el descubrimiento del equilibrio dinámico puro, mediante la exploración de líneas y planos concebidos como elementos plásticos independientes, sin ninguna referencia al objeto o tema.

En 1938 se trasladó a Nueva York, última etapa de su actividad creadora, en la que lleva el Neoplasticismo a sus últimas consecuencias: total ausencia de referencias al tema, en un arte que busca la universalidad de expresión mediante líneas, formas y colores primarios. De esta última etapa neoyorquina es *Victory Boogie Woogie*, una de sus más célebres composiciones; que dejó inacabada. Piet Mondrian murió, a la edad de 72 años, en el Murray Hill Hospital, de Nueva York, el 1 de febrero de 1944.

En la inauguración de la Exposición aparecen, de izquierda a derecha: Gustavo Torner, asesor artístico de la Fundación; José Luis Yuste, Director Gerente de la Fundación; Soledad Becerril, Ministra de Cultura; y Carlos March, Vice-Presidente de la Fundación.





*Harry Holtzman:*

**«EL SER MÁS LÚCIDO  
QUE HE CONOCIDO»**

Es imposible concebir la pintura, escultura y arquitectura del siglo XX sin la obra de Mondrian. ¿Cómo era realmente Piet Mondrian? Situémonos en París, 1934. Época de gran depresión y de profundo pesimismo, en la que amenazaban oscuros nubarrones, el nazismo, el fascismo. La agonía de España... Sin embargo, yo había llegado a París con un gran entusiasmo. Estaba obsesionado por dos cuadros de Mondrian que había visto dos años antes en el Museum of Living Art (la colección de A. E. Gallatin, que hoy se encuentra en el Museo de Arte de Filadelfia). No conocía a nadie en Europa. Fui a París con la única intención de conocer personalmente a Mondrian y decidí llamar a su puerta en el n.º 26, rue du Départ. Así de fácil.

Nos hicimos en seguida buenos amigos, a pesar de la diferencia de edad. Por aquel entonces Mondrian tenía 62 años, y yo, 22. Nos veíamos a menudo durante los cuatro meses que duró mi estancia en París, y a través de él conocí a Léger, Gabo, Pevsner, Duchamp, Le Corbusier y muchos otros. Mondrian y Jean Hélion influyeron mucho en mejorar mis entonces escasos recursos económicos. Pero una nueva guerra mundial parecía inevitable. En 1938 se firma el Pacto de Munich.

Escribí a Mondrian desde Nueva York, instándole encarecidamente a que abandonase París y viniese a Estados Unidos; le dije que mi economía, recientemente incrementada, me permitía financiarle el viaje. Pero Ben Nicholson, Barbara Hepworth, Naum Gabo y otros artistas del grupo «English Circle» le convencieron de que Londres estaba más cerca. Sólo cuando estalló una bomba en

las ventanas de su estudio, en Hempstead, Mondrian me escribió comunicándome que estaba preparado para venir a Nueva York. Llegó en octubre de 1940...

Fue un placer para mí, la misma noche en que llegó, introducirle por vez primera en el piano Boogie-Woogie. Cuando le conocí, Mondrian no era lo que se dice «un vidador». Su estilo de vida estaba en consonancia con su trabajo. Cada uno de sus cuadros le exigía una gran concentración de tiempo y de energía y nunca cesaba de tomar apuntes para futuros escritos. Tardó un año en terminar el *Broadway Boogie-Woogie*, y aún mucho más, el *Victory Boogie-Woogie*, que dejó inacabado a su muerte. El Mondrian que yo conocí era gentil, educado, de ademán apacible, muy raramente hostil o brusco. Un hombre directo, espontáneo, sensible, vital, sencillo, nada «kitsch» ni snob. Un hombre eternamente optimista, siempre con infinita curiosidad e interés por todo lo que significara cambio, progreso.

La época en la que vivió Mondrian (1872-1944) fue de radicales y vertiginosos cambios para el arte y para la vida. Mondrian pertenecía a la misma generación que Einstein, Freud, Bergson, Russell, Whitehead, Picasso, Léger, Matisse, Kandinsky, Klee, Le Corbusier y Kafka... La vanguardia de las luces e instrumentos cruciales de la transformación cultural.

La carrera artística de Mondrian se inició en la escuela de su padre, un «calvinista estricto», director de una escuela en Amersfoort. Mondrian fue el primero de cinco hermanos y el único de ellos en llegar a ser artista. En 1892 se trasladó a Amsterdam y allí hizo pronto amistad con muchos artistas. Su asociación con Theo van Doesburg, director de *De Stijl*, revista que publi-

có su primer número en 1917, fue de la mayor importancia para Mondrian. Más tarde, a comienzos de los años treinta, en París, colaboró también con *Abstraction-Création* y con *Cercle et Carré*; en Inglaterra, con *Circle* y en Nueva York con el grupo *American Abstract Artists*. En 1912, cuando se trasladó a París, Mondrian tenía 40 años. Quizá sentía una necesidad acuciante de un entorno más urbano y más cosmopolita. París, la «ciudad de la luz», el centro del mundo artístico, de tan próspera modernidad intelectual y material, era la elección inevitable. Allí, con su inmediata respuesta al Cubismo, empezó la odisea intelectual fundamental del Neoplasticismo.

En cuanto terminó la guerra, en 1919, Mondrian, que se había instalado en Holanda —país neutral— (período de *De Stijl*) regresa a París e inicia su célebre ensayo *Le Néoplasticisme: Principe général de l'équivalence plastique*. Fue por entonces cuando empezó a realizar sus cuadros de madurez, tan característicos de su estilo; y al mismo tiempo, cuando instaló su primer y famoso estudio. Permaneció en París hasta 1938. A pesar de que en Francia recibió poca atención y reconocimiento —nunca realizó en este país ninguna exposición individual ni los franceses adquirieron ninguna de sus obras— su reconocimiento internacional aumentaba notablemente. El período más importante de la Bauhaus fue muy influido por la obra de Mondrian.

## LOS ESTUDIOS DE PARÍS Y NUEVA YORK

Son célebres los estudios de Mondrian, sobre todo, el del n.º 26 de la rue du Départ, en París, y el último, en Nueva York, en el 15 de East 59th Street; ambos fueron demolidos por razones de «remodelación urbanística» e inspiraron mucho a las generaciones de artistas y arquitectos que los llegaron a ver. Alexander Calder escribió sobre la gran impresión que le había causado el de París, que le inspiró para sus «móviles». Willem De Kooning, que vio solamente el de Nueva York, me dijo en una ocasión que era «co-



Desnudo, 1900.

mo pasear por uno de sus cuadros». El último estudio de Nueva York había pertenecido antes a un artista amigo mío, que se lo cedió a petición mía.

Mondrian solía ser tachado peyorativamente de hombre rígido, ascético, una especie de recluso o eremita, un utópico. Lo absurdo de tal prejuicio salta a la vista. En Nueva York, a menos que tuviera que salir de la ciudad, nos solíamos ver todos los días en nuestros respectivos estudios, y charlábamos sobre arte y otros temas.

Un día le pregunté por qué no se había casado. «Bueno, me respondió, si he de decirte la verdad, nunca he podido hacerlo». Cuando murió, la prensa holandesa publicó artículos de tres mujeres que se auto-proclamaban, orgullosas, haber sido íntimas de Mondrian. El afirmaba que las mujeres solían decirle siempre que era un «¡hombre tan puro!». Otra etiqueta que se le endosaba era la de «disciplinario disciplinado», lo cual le disgustaba profundamente. «¡Pero si estoy contra todo tipo de disciplina!», decía indignado. Lo que quería decir en realidad era que el refinamiento expresivo en su obra no era resultado de una idea superficial de perfección o de un dogma,

sino que se basaba en una necesidad interior de inequívoca claridad; en una percepción estructural, plástica; en la unidad, totalidad y consistencia interna. El método pictórico de Mondrian, que él denominaba «pura intuición», era una aproximación directa al espacio del lienzo.

Su forma de vida, su moralidad, no podían ser confundidas con el «puritanismo del pasado», para usar una frase del propio Mondrian. El Mondrian que yo conocí era delgado, se estaba quedando calvo, de mediana estatura, con nariz grande y gafas gruesas. Su sentido del humor solía confundirse, a veces, con la seriedad.



Bosque de abedules, 1898-1900.

Veamos ahora, cuál es, en líneas generales, la aportación de Mondrian al arte de su época. Limitándonos a los dos últimos milenios, desde la época bizantina, y ciñéndonos al arte occidental, y al concepto de *espacio*, se percibe cómo desde ese período hasta el post-impresionismo de Cézanne, el cubismo de Picasso y el neoplasticismo de Mondrian, la expresión espacial de la pintura estuvo francamente dominada por los diversos tipos de simbolismo correspondientes a las cambiantes funciones sociales del arte: simbolismo religioso, simbolismo fantástico, simbolismo mimético; y formas ornamentales descriptivas. La imagen simbólica siempre dominaba. La obra de arte bizantina era esencialmente inseparable de sus funciones religiosas. Las formas y colores eran simbólicos. Las representaciones del primer Renacimiento también estaban formalizadas ritualmente. Después del espa-

cio icónico bizantino, el espacio renacentista se hace claramente una extensión del espacio de la habitación, se convierte en proscenio, en ventana. En el Renacimiento pleno —con la transformación de la magia en ciencia y con la creciente secularización de la cultura—, la representación del espacio visual se intensifica mucho, y se codifica mediante la geometría de la perspectiva. Este énfasis naturalista y descriptivo es mantenido por el progreso de la secularización durante el Siglo de las Luces y en los períodos neoclásico, romántico, realista, expresionista e impresionista.

En el post-impresionismo de Cézanne se ve ya la casi total aniquilación del tema-objeto, al revelarse la estructura plana (planos, color, movimiento, ritmo de la composición, como elementos fundamentales). El cubismo de Picasso va aún más allá en la creciente destrucción del dominio de la imagen naturalista; la animación plástica consciente del plano pictórico, el ritmo dinámico de la composición de formas en el espacio.

De este modo, el Neoplasticismo de Mondrian, la determinación del espacio mismo, más que la expresión de formas en el espacio; el movimiento, el ritmo, el equilibrio, la *estructura plástica misma* se hace completamente icónica. *Arte plástico puro*, pura estructura; inseparabilidad y unidad de contenido y forma. Mondrian exploró los límites del arte como función del entorno total.

Piet Mondrian fue el ser humano más lúcido que jamás he conocido. Su personalidad gustaba del lujo como continuo movimiento productivo. Había una consistente unidad entre sus valores filosóficos y la vida que realmente llevó, y su forma de trabajar, así como en su relación con los demás y con el mundo. Su vida interior y exterior fue extraordinariamente rica, libre de lo superfluo, como lo es su pintura. Era muy optimista, estaba plenamente convencido del inexorable progreso de la humanidad hacia la humanización de la sociedad, a pesar de los aparentes obstáculos. Vio su arte y a sí mismo como instrumentos hacia ese fin.



### Karin von Maur:

## «PREOCUPACION POR LA MUSICA»

Tanto la concepción pictórica de Mondrian como su pintura estuvieron profundamente marcadas por su preocupación por la música, si bien sus obras, a primera vista, apenas permiten sospecharlo.

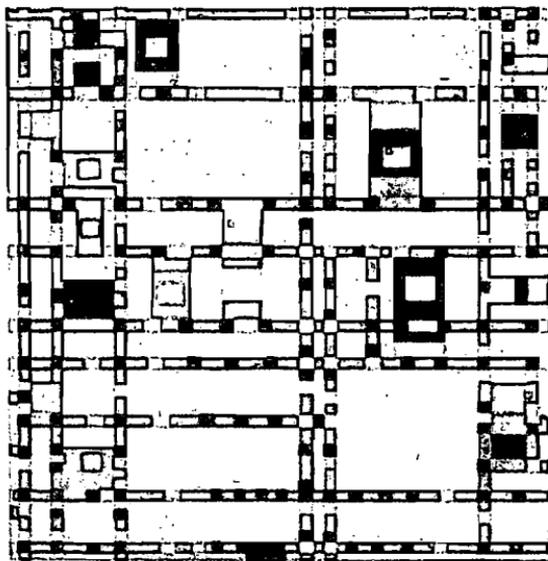
En la primera parte de su conferencia, la doctora Karin von Maur —autora de un denso estudio sobre «Mondrian y la música» que se ofreció resumido ampliamente en el Boletín Informativo de febrero— analizó el trato de Mondrian con algunos compositores contemporáneos y su concepción teórica de una futura música del «Nuevo Plasticismo», poniendo de relieve que Mondrian, estimulado por los conciertos «bruitistas» (con ruidos) del futurista italiano Russolo, desarrolló ideas muy progresivas acerca de la renovación artística musical. De esta manera Mondrian no sólo rechazó la armonía tradicional, basada en la escala tonal de la octava en favor de una secuencia tonal libre combinada con ruidos, sino que también tomó en consideración la producción sintética de sonidos y las representaciones audiovisuales.

Mondrian afirmaba que al carácter transitorio y abierto de la nueva música debe corresponder una nueva forma de la composición y de la espacialidad, que incida en la propia estructura de la sala de conciertos y en su acústica.

Analizó también la conferenciante la predilección de Mondrian por el jazz, como música y como baile. Para Mondrian —afirmó— el jazz significaba mucho más que una música de entretenimiento. En él veía más bien la expresión perfecta del moderno sentimiento de la vida y el modelo de una nueva forma de sociedad, libre de coacciones y violen-

cias, en la cual los contrastes puedan hacer sentir libremente sus efectos, aunque a la vez se mantenga el equilibrio entre ellos. El carácter modélico del jazz, con su intercambio dialéctico de «beat» y «off beat», así como el ritmo sincopado correspondían igualmente de modo especial a la estructura total de su pintura.

Mondrian buscaba continuamente ligar las fuerzas centrífugas —las acentuaciones sincopadas de los colores y los desplazamientos de las líneas divisorias— a las fuerzas continuistas de la superficie, el no-color y el módulo rectangular, sin qui-



Broadway Boogie Woogie, 1942-43.

tarles, por ello, su propio dinamismo. Esta lucha, renovada en cada cuadro, por equilibrar fuerzas opuestas permite producir un ritmo total sincopado y, sin embargo, ponderado; hecho que se corresponde con la esencia de la música de jazz.

Naturalmente, también había elementos que contradecían la concepción pictórica de Mondrian, como, por ejemplo, los «breaks» solistas de instrumentos como el saxofón o la trompeta. No obstante, el modelo de composición que inspira el jazz, dualista en su ejecución por su constante construcción y destrucción, colaboración y enfrentamiento de los distintos elementos, fue para Mondrian la expresión musical casi perfecta, no sólo de su concepción pictórica sino también de su ideal ético y social.

Asimismo, Karin von Maur explicó cómo el principio rítmico, tal como se refleja, por ejemplo, en la polirrítmica de la música de jazz, jugó un papel central en el desarrollo pictórico de Mondrian, ilustrando esto con ayuda de diapositivas de algunos de sus cuadros. Según la conferenciante ese papel central del jazz no sólo se manifiesta en los cuadros «Boogie-Woogie» que pintó en Nueva York, sino que también puede rastrearse hasta los comienzos de su discusión con el cubismo. De todas formas Mondrian estaba dentro de una corriente general de vanguardismo que, bajo la impresión de una conciencia de época transformada por el «tempo» acelerado de la civilización contemporánea, se interesaba en gran medida por los fenómenos rítmicos y los integraba en su producción artística.

El impetu musical de Nueva York se hizo tan vehemente que produjo en el ya septuagenario artista una última diferenciación de su lenguaje pictórico. Los rectángulos de sus enrejados negros se disolvieron en un mosaico de superficies policromas rectangulares que, diferentes en tamaño y agrupadas distintamente, convertían todo el lienzo en un ritmo de danza, de forma que el efecto pictórico era completamente comparable al modelo musical básico del «boogie-woogie».

Mondrian se concentró, sobre todo, en el análisis de las relaciones rítmicas para configurarlas finalmente como elementos autónomos, y numerosas expresiones en sus escritos documentan el papel central que juega el concepto de ritmo en su teoría pictórica.

Mondrian —concluyó la doctora Von Maur— registró exactamente, y reflejó en sus obras, la transición del ritmo biológico-natural al ritmo mecánico-artificial, tal como se dibujaba también en el campo de la danza, por ejemplo, en la «revista teatral» o en el teatro «Bauhaus». Con sus diagramas formales, Mondrian encontró la expresión más pura y más universal para la dinámica compleja y motora y para el sentimiento colectivo que caracterizan al hombre moderno de la gran ciudad.



Molino, 1906.



Max Bill:

«MONDRIAN Y EL ESPACIO»

**A**nte todo hay que establecer que los primeros cuadros de Mondrian, contruidos geoméricamente y pintados con colores primarios, surgieron bajo el influjo de las abstracciones que Bart van der Leck pintó en los colores amarillo-rojo-azul-negro-gris-blanco, y que al principio el campo de la imagen no estaba estructurado mediante líneas oscuras. Pero esto cambió cuando Theo van Doesburg fundó la revista «De Stijl».

La conjunción de los colores elementales con la estructura horizontal-vertical culminó en Mondrian con sus concepciones teosóficas sobre un principio de configuración, que utilizó de forma decisiva durante 35 años, esto es, la mitad de su vida.

**UN NUEVO PRINCIPIO DE CONFIGURACION**

Todo esto muestra de forma resumida el comienzo de un nuevo principio de configuración que a partir de 1918 produjo un gran influjo. Al principio fueron los colaboradores de la revista «De Stijl» quienes se ocuparon de tales principios; pero mientras la mayoría de ellos abandonó o modificó después la estructura horizontal-vertical, Mondrian la conservó como medio pictórico característico. Y así lo mostró el conferenciante mediante la comparación de tres obras —de Van Doesburg, Vantongerloo y Mondrian, respectivamente— del mismo año 1918, cuando predominaban los intentos de tratar el cuadro lo más posible como superficie homogénea, esto es, de alcanzar una armonía en sentido original utilizando nuevos medios de configuración y precisamente aquellos que caracterizaron al movimiento «Stijl».

A partir de dicho año Mondrian construyó sus medios de expresión: los espacios que originalmente atravesaban superficies grises se hicieron más claros, las superficies de color se volvieron más pequeñas, la estructura negra sobre campo blanco dominó más cada vez, y «el equilibrio dinámico» que Mondrian pretendía se produjo cada vez más mediante colores elementales claros, hasta que el blanco se convirtió en el color dominante, penetrado por la estructura negra. Es aquí donde hay que situar la cuestión de «Mondrian y el espacio».

Cuando se contempla un cuadro de cerca, las estructuras negras aparecen más profundas que las superficies blancas; y lo mismo ocurre con los acentos de color, pues estamos acostumbrados a percibir los acentos oscuros como situados detrás. En el caso de Mondrian la tensión surge porque sus estructuras las percibimos como siluetas, como signos delante de un fondo blanco. Y esto sucede también porque los cruzamientos de las líneas no permiten ninguna orientación hacia delante y hacia atrás. En cierta medida aparecen como sombra de una construcción. Tanto la estructura como los campos blancos que la rodean aparecen como recortes. Y en general los colores que acentúan el cuadro tienen también la misma propiedad. Esta impresión queda reforzada por el hecho de que Mondrian colocaba sus cuadros delante de su marco, de forma que esto no actuara como limitación de la imagen.

Esta apariencia la empleó Mondrian conscientemente, como lo demuestran los cuadros cuya forma externa consiste en un cuadrado colocado sobre un vértice. Su significación es grande, pues 20 de las 200 obras que Mondrian compuso

desde 1918 tienen dicha forma de cuadrados inclinados  $45^\circ$  que, por otra parte, tienen una tradición en las iglesias holandesas.

Solemos ver los cuadros como rectángulos formados por horizontales y verticales que son paralelas a las líneas que limitan los espacios y las ventanas. Según eso, cuando Mondrian hizo de este rectángulo el tema fundamental de su pintura, muchos pensaron que el pintor quería hacer rectángulos. Pero esos cuadrados inclinados muestran que del ritmo horizontal-vertical no surgen rectángulos sino distintas formas, desde el triángulo hasta el pentágono. Lo especialmente importante en esto es que un cuadro tal, con sus esquinas hacia arriba, abajo, derecha o izquierda, señala e indica en el espacio. Sus líneas y superficies pueden desarrollarse libremente en el espacio. El cuadro se convierte en un campo de fuerzas que sale del lienzo pintado. Y como este efecto lo pretendió Mondrian en todas sus otras obras, sin mencionarlo nunca, hay que suponer que produjo inconscientemente esos efectos pictóricos.



Composición en azul A, 1917.

El efecto espacial descrito demuestra que el blanco es visto por Mondrian, sobre todo, en las obras posteriores a 1925, propiamente como un espacio ilimitado que adquiere ritmo mediante su estructuración y que se acentúa mediante las superficies de color. Pues es manifiesto que

los colores son, para Mondrian, acentos, tanto por su peso como por su aparente distancia del observador. Se encuentran entre la estructura negra y el campo blanco sin querer representar en perspectiva un espacio; pero, en cambio, para el observador normal es inevitable la ilusión de un efecto espacial.

## EL ENTORNO

En cuanto al influjo que Mondrian ejerció sobre su entorno —ésta es otra vertiente del tema «Mondrian y el espacio»—, habría que recordar cómo Mondrian proclamó el fin de la pintura y su disolución en la vida cotidiana, entendiéndolo con ello la pintura que se desarrolla en el espacio como arquitectura o al menos como pintura de muros y paredes. Los primeros intentos en este sentido, las esculturas horizontales-verticales de Vantongerloo o las ventanas-vidrieras de Van Doesburg no fueron otra cosa que la aplicación del Neoplasticismo a la arquitectura y la mezcla de forma y color. También Mondrian se ocupó de la configuración de espacios interiores, como el proyecto de dormitorio de la coleccionista Ida Bienert en Dresde, si bien éste muestra claramente que el principio «De Stijl» aplicado a la configuración del espacio puede provocar resultados inutilizables.

La disolución de la pintura proclamada por Mondrian no se ha realizado. Precisamente con Mondrian el cuadro ha mostrado tener una función específica como objeto para el uso espiritual. Al mismo tiempo se ha confirmado la imposibilidad de trasplantar el Neoplasticismo a la arquitectura en su funcionalidad específica. Una aplicación ornamental-estilística, como la que apareció en la ropa de mujer tras la muerte de Mondrian, o una configuración ornamental de fachadas según el sistema Mondrian, como se ha utilizado en el nuevo edificio del Museo de Arte Moderno de Nueva York, son signos manifiestos de la superación del arte mediante su dilatación decorativa, es decir, mediante su aplicación sin espíritu.



Rudi H. Fuchs:

«MONDRIAN, PINTOR  
HOLANDES»

Piet Mondrian es un pintor muy enraizado en la tradición artística holandesa. Puede decirse que todas las cualidades típicas de ésta refuerzan incluso el estilo abstracto posterior de Mondrian. Sin embargo, Mondrian, al igual que todos sus contemporáneos, no se vio a sí mismo como artista local o perteneciente a una escuela nacional, sino que preconizaba un estilo internacional nuevo. No hay que olvidar, sin embargo, que en nuestra época el arte sólo puede tener éxito cuando se expresa en su propio idioma y no en un lenguaje internacional. Lo mismo ocurre con la poesía: los poemas de Lorca, por ejemplo, no son traducibles. La aportación de este gran poeta a la historia literaria es absolutamente española, en sus sentimientos e imágenes. Lo mismo ocurre en pintura. Frente a un Velázquez, que creó en un momento en el que se daba una gran unidad en la cultura europea —el internacionalismo italianizante del barroco—, Goya, en mi opinión, es, en cambio, profundamente español. Y en nuestra época, la identificación de un artista con la cultura propia no sólo no es malo sino necesario. Mondrian, aunque quiso ser un artista internacional, siguió integrado, sin embargo, en la pintura holandesa, y es por ello, precisamente, por lo que fue un gran artista.

Hay en el arte holandés dos formas de visión de la realidad pintada que son muy específicas y que en Mondrian se dan combinadas: la visión de cerca y la visión a distancia. Ese intento de conjugar en una especie de síntesis ambos enfoques o planos y verlo todo al mismo tiempo, es algo muy característico de la pintura holandesa a lo largo de los

siglos. Remontándonos al Renacimiento, se observa que mientras en cuadros de artistas italianos, españoles y aún franceses, el espacio de la pintura se articula a través del movimiento ilusionista de las figuras que en ella aparecen, y producen, por tanto, una impresión dramática, de movimiento, no ocurre lo mismo en los cuadros de artistas holandeses, en los que apenas hay acción. Parece que esos paisajes o esos bordes —temas recurrentes del arte holandés— estuvieran como detenidos. En el siglo XVII Holanda buscaba su propio camino en la historia y la cultura y se volvió a su tradición y a su paisaje, con una voluntad de reafirmación. Tierras llanas, agua por todas partes, ausencia de montañas... Así es la tierra en Holanda. Y así pintarán los artistas de este país. Una excepción la constituye Rembrandt, el único pintor de ese siglo que intentó salirse de esa tradición, y trató de organizar los elementos del cuadro desde otra perspectiva más dramática, más al estilo de un Velázquez o de un Rubens, en un estilo más internacional.

Pensemos, volviendo a Mondrian, en la gran diferencia que existe entre Picasso y el pintor holandés. En *Mujer sentada* (1909), del artista mallagueño, se ve clara la tendencia a concentrar todas las formas hacia el centro del cuadro, donde se resuelve y se ve el resultado del rostro de esa mujer. En cambio en una obra cubista de Mondrian apenas hay formas, es espacio casi en su totalidad; líneas que se solapan unas a otras y cortan el espacio, se dibujan por encima casi sin tocarlo. Se trata de planteamientos y resultados pictóricos distintos. Y es que en la pintura de Picasso hay toda una tradición española en la que los distintos elementos de la forma se unen

de modo parecido a como Picasso ensambla los distintos planos o facetas que componen el rostro de la mujer sentada. En cambio, Mondrian se ha inspirado en una tradición pictórica holandesa, de paisajes limpios y transparentes.

Los cuadros abstractos más tardíos de Mondrian se suelen interpretar casi en su mayor parte a la luz de sus trabajos teóricos. Creo que el modo en que Mondrian se proyectó en sus escritos, refleja una acusada capacidad de análisis visual. Mondrian se nos muestra como un analista. Cada nuevo paso adelante en su investigación pictórica va casi siempre acompañado de un gran florecimiento de escritos teóricos sobre el arte.

Mondrian empezó siendo un pintor de paisaje romántico, tranquilo y convencional (paisajes de agua, de árboles que se reflejan en ella). Si en los años de la primera guerra mundial no hubiera comenzado a desarrollar la abstracción, se habría quedado en un mero paisajista mediocre. Si observamos cada uno de los cuadros que integran la serie de *Arboles* (1909-1912), vemos que cada una de estas obras es un poco más abstracta.

Esa cualidad analítica, de observación es muy característica del arte holandés contemporáneo y contrasta con la imaginación y dinamismo que veíamos en la pintura italiana o española, desde Tiziano, y en Picasso. Observación *versus* imaginación. Incluso en un *Descendimiento de la Cruz* como el de Vander Weiden, en el que el artista ha tratado de plasmar una escena en movimiento, se trata de un movimiento detenido, las manos de las figuras no llegan a tocarse, parece como si se tratase de una película en la que la cámara se quedara fija de pronto.

En los dibujos preparatorios de Mondrian se percibe muy claramente la minuciosidad en los detalles, en la ropa. En las flores, Mondrian trataba de captar la totalidad y, a la vez, la minuciosidad de los pétalos, que aparecen todos con gran detalle. En los *Arboles*, también junto a esa visión de totalidad, está la plasma-

ción del elemento particular: el color y textura del árbol, cada rama saliendo de otra...

Cada cuadro o dibujo de Mondrian es resultado no de una especulación teórica en torno a lo vertical y horizontal, sino de un análisis de su trabajo anterior. A diferencia de Picasso, que solía hacer aseveraciones que muchas veces asombraban al mundo entero, Mondrian no solía realizar afirmaciones definitivas o determinantes sobre su estilo. Mondrian era un holandés, muy lento en su trabajo. Tenía cuarenta y tantos años cuando descubrió el arte abstracto y no olvidemos que, por ejemplo, el proceso de su serie de *Arboles* le llevó cuatro años.

En las *Composiciones* se ve una relación con el paisaje tradicional reflejado por la pintura holandesa en las proporciones y formas. Esa sugerencia de viento, amenaza de tempestad que puede aparecer en un paisaje marino tradicional, por ejemplo, aparece también en un cuadro abstracto de Mondrian a base de líneas verticales y horizontales, si lo observamos atentamente. Dos líneas que se cruzan parecen iguales a primera vista, pero si se observan con detalle pueden percibirse entre ellas pequeñas diferencias. Y es que para Mondrian la pintura no debía servir sólo para admirar la belleza objetiva física, sino que era en sí misma una fuerza moral que nos enseña a mirar mejor el mundo que nos rodea. La pintura abstracta, precisamente por ser abstracta, quizá tenga más potencia en este sentido.

La cultura del siglo XX tiene un gran defecto: ya no se presta atención al detalle. En urbanismo y arquitectura se piensa siempre en grandes dimensiones, y no, por ejemplo, en cómo se relaciona una ventana con una puerta, o su marco con el cristal. El gusto por el detalle que caracterizaba a la arquitectura gótica o renacentista se ha perdido hoy. Si observamos los cuadros de la última etapa de Nueva York de Mondrian, el *Broadway Boogie-Woogie*, por ejemplo, vemos cómo el artista ha sabido conjugar la composición global con lo minucioso.

# «CICLO MUSICAL PARA UNA EXPOSICION»

*Como actividad paralela a la Exposición Mondrian e ilustrativa de la misma se celebró en la Fundación un «Ciclo de música para una Exposición Mondrian», en el cual intervinieron en sendos conciertos el Cuarteto de Pedro Iturralde (20 de enero), la soprano Esperanza Abad y la pianista Soledad Bordás (27 de enero) y el pianista Alberto Giménez-Attenelle (3 de febrero).*

Esta ha sido la tercera vez que la Fundación Juan March ha organizado un ciclo de música en torno a una exposición de pintura. El primero, en 1975, giró en torno a Oscar Kokoschka. El segundo, en 1981, fue a propósito de la exposición de Henri Matisse. Ahora la ocasión ha sido Mondrian. Con ello se ha intentado poner de relieve la identidad de las cuestiones estéticas que preocupan a todos los artistas de una misma época, lo que explica, además, la muy frecuente e intensa relación personal entre ellos. En el libro-programa editado por la Fundación para este ciclo se explica que en el caso de Mondrian, se ha enfocado el programa en torno al gusto especial del pintor por la música «ligera», especialmente el jazz y el cabaret. El amplio estudio de Karin von Maur sobre «Mondrian y la música», preparado para su inclusión en el citado libro-programa ahonda suficientemente en la justificación teórica de ese gusto de Mondrian.

Frente a la aparente homogeneidad del consumo musical nace con el siglo XX una poderosísima corriente musical por presión de un público cada vez más amplio que ya no se reconoce del todo en la música culta y en su entorno un tanto envarado, y que tampoco se sacia con el sucedáneo de la opereta o la revista musical, espectáculos excesivamente aburguesados. A ejemplo del ya tradicional café-concierto, florece un nuevo tipo de espectáculo sin representación dramática, basado en «números» no siempre musicales, como el cabaret, el music-hall, las variedades en suma que, sorprendentemente, empiezan a interesar a literatos y artistas como un elemento decisivo de ruptura con la tradición romántica y la sacralidad del arte oficial.

En este contexto, la aparición del jazz tuvo caracteres de verdadero acontecimiento. Si a ello se añade que fueron estos tipos de música los principalmente difundidos por el dis-

co y el cine, y se conectan estos hechos con la arrolladora superioridad del capitalismo americano respecto al europeo, se tienen ya algunas de las claves que explican cómo un arte menor pudo tener tanta influencia en la estética contemporánea. Y aunque es, tal vez, más interesante perseguir su sombra en los escritos teóricos, dio lugar también a piezas artísticas de alto interés.



·Cuarteto de Pedro Iturralde.

---

## INTERPRETES DEL CICLO

---

Para iniciar el ciclo se programó una sesión de jazz. Aunque se comenzó con la música de uno de los discos favoritos de Mondrian, tomada la pieza del ejemplar que poseyó el pintor, inmediatamente se pasó el testigo a cuatro músicos de nuestros días que representan el jazz habitual de hoy. El segundo concierto se dedicó a la influencia del cabaret a través de dos músicos bien diferentes, Satie y el colaborador de Brecht, Kurt Weill. En el tercero se pretendió ofrecer un reflejo de la influencia del jazz en el piano culto de nuestra época.

**Pedro Iturralde** cursó la carrera de Saxofón en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, es-



La soprano Esperanza Abad, con Soledad Bordás al piano.

tudiando también clarinete, violín y armonía. Después de una gira de varios años por el extranjero, regresó a España, actuando regularmente en el W. Jazz Club con importantes jazzistas americanos y europeos. Ha actuado en varias ocasiones para la UER con la «All Star Big Band» europea y participado en festivales y concursos internacionales. Ha colaborado como solista con la Orquesta Nacional de España y la Sinfónica de RTV. Actualmente es profesor de Saxofón del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid y solista de Jazz en activo.

Jean Luc Vallet, francés, formó parte en los Estados Unidos de los conjuntos de Albert Ayler y trabajó mucho tiempo con el saxofonista alto Gary Bartz. En el año 1971 empieza a tocar en el W. Jazz Club de Madrid, para luego recorrer todos los clubs de jazz de la capital. Desde hace dos años actúa con su propio trío.

Horacio Fumero, argentino, estudió en el Conservatorio Municipal de Buenos Aires y paralelamente formó parte de distintos grupos con Gato Barbieri, y realizó giras por el país. Viajó a Ginebra, en cuyo Conservatorio cursó estudios superiores de contrabajo, armonía, etc. Desde 1980 reside en España y a principios de 1981 se integró en el cuarteto de Pedro Iturralde.

Peer Wyboris, alemán, comenzó sus estudios con el percusionista de la Filarmónica de Berlín H. Ladenthin y tocó la batería en los clubs de jazz de Berlín, donde se encontró con grandes figuras del jazz americano. Con Pedro Iturralde ha trabajado en Alemania, España, Grecia y Turquía. Ha actuado en el W.

Jazz Club de Madrid y, en Barcelona, forma parte del trío de Tete Montoliu.

Esperanza Abad estudió en el Real Conservatorio de Música de Madrid, amplió sus conocimientos en Italia y posteriormente comenzó una labor de investigación en la música vocal, trabajando junto a grupos como Cannon y LIM. Ha cultivado desde la música antigua hasta las estéticas más vanguardistas, estrenando más de sesenta obras de autores españoles y extranjeros y realizando grabaciones radiofónicas y discográficas. Ha actuado en festivales y conciertos en varios países europeos, y en los Estados Unidos con recitales de poesía y música.

Soledad Bordás realizó estudios de piano en el Real Conservatorio de Madrid, en Lucerna con Horowitz y, posteriormente, en Madrid con Emmanuele Ferrer. Ha sido encargada de cátedra en el Conservatorio de Orense. Da conciertos tanto de música clásica como de contemporánea y ha realizado grabaciones para Radio Nacional. En la actualidad se dedica a la música de cámara que alterna con la labor pedagógica.

Alberto Giménez-Attenelle cursó sus estudios musicales con Frank Marshall, ampliándolos posteriormente con Marcel Ciampi en el Conservatorio de París. Actúa como concertista desde muy joven, y ha realizado diversas grabaciones. Ha sido premiado en diversos concursos



El pianista A. Giménez Attenelle.

internacionales y ha dado numerosos conciertos por España, Europa y Sudamérica, actuando como solista con varias Orquestas españolas y europeas. En España su labor como solista es incesante, colaborando, además, con el violinista Gonçal Comelles y formando dúo con el violoncelista Luis Claret. También es profesor de piano en la Escuela de Música de Barcelona.

Hasta el 3 de marzo, en el Palau Solleric

## «ARTE ESPAÑOL CONTEMPORÁNEO», EN PALMA

■ La muestra ofrece 48 obras de 33 artistas

*Hasta el 3 de marzo permanecerá abierta en el Palau Solleric de Palma de Mallorca, la Exposición de Arte Español Contemporáneo integrada por fondos de las colecciones de las Fundaciones Juan March y Bartomeu March. Un total de 48 obras de 33 artistas españoles ofrece esta muestra, inaugurada el pasado 3 de febrero, que ha sido organizada por el Ajuntament de Palma, la Fundació Juan March y la Fundació Bartomeu March, de la capital mallorquina. De las 48 obras que integran esta colectiva, 30 son de la colección itinerante de la Fundación Juan March, y 18 de la citada Fundación palmesana: en total, son 35 cuadros y 13 esculturas.*

En el acto inaugural de la muestra, tras unas palabras de bienvenida por parte del Concejal de Cultura del Ajuntament de Palma, Joan Nadal, intervino, en nombre de las dos Fundaciones, Juan March Delgado, Presidente de la Fundación Juan March, quien señaló que era la primera vez que esta institución efectuaba una exposición artística en el Palau Solleric. Al hablar del contenido de la exposición, explicó que «sin que la selección sea exhaustiva, trata de ser representativa de la creatividad de un destacado conjunto de artistas españoles. A los más jóvenes, que en su mayor parte se encuentran todavía en periodo de plena creatividad, hay que unir los nombres ilustres de Julio González, Pablo Gargallo, María Blanchard, Juan Gris y Joan Miró, maestros destacados del arte español contemporáneo, cuyas obras figuran también en esta exposición». Seguidamente el profesor de Historia del Arte de la Universidad Complutense Julián Gállego pronunció la conferencia inaugural de la muestra. Cerró el acto el alcalde de Palma, Ramón Aguiló Muner, quien se congratuló por la fructífera colaboración del Ayuntamiento con las dos Fundaciones citadas y subrayó lo importante que es poder ofrecer al público de Palma una colectiva del arte español de nuestro tiempo como ésta.

Los 33 pintores y escultores representados en esta colectiva son: Ma-

### ART ESPANYOL CONTEMPORANI

PALAU SOLLÈRIC, PALMA Febrer-Marc 1982



Berocall / Blanchard / Clavé / Cuixart / Chillida / Chirino  
Equipo Crónica / Ferreras / Feito / Gabino / Gargallo  
Genovés / Julio González / Gris / Guerrero / Guinovart  
Laffón / Antonio López / López Hernández / Millares / Miró  
Mompó / Lucio Muñoz / Palazuelo / Ponç / Rivera / Rueda  
Saura / Sempere / Serrano / Tapiés / Torner / Zobel

AJUNTAMENT DE PALMA  
FUNDACION JUAN MARCH FUNDACIÓ BARTOMEU MARCH

ria Blanchard, Antoni Clavé, Modesto Cuixart, Eduardo Chillida, Martín Chirino, Equipo Crónica (Rafael Solbes y Manuel Valdés), Francisco Ferreras, Luis Feito, Amadeo Gabino, Pablo Gargallo, Juan Genovés, Julio González, Juan Gris, José Guerrero, Josep Guinovart, Carmen Laffón, Antonio López García, Julio López Hernández, Manuel Millares, Joan Miró, Manuel Mompó, Lucio Muñoz, Pablo Palazuelo, Joan Ponç, Manuel Rivera, Gerardo Rueda, Antonio Saura, Eusebio Sempere, Pablo Serrano, Antoni Tapiés, Gustavo Torner y Fernando Zóbel.

Julían Gállego:

**«LA MADUREZ DE LO  
CONTEMPORANEO»**



**E**l profesor de historia del arte de la Universidad Complutense, **Julían Gállego**, comenzó su intervención refiriéndose a la creación de la Fundación Juan March en 1955, y a su especial interés por la difusión de la cultura contemporánea, sobre todo, pintura y escultura españolas, organizando desde 1973 exposiciones itinerantes de arte contemporáneo, muestras de los trabajos de sus becarios de creación artística y exposiciones monográficas de grandes artistas modernos, pero ya clásicos, como los españoles Picasso o Julio González, o los extranjeros Matisse, Klee, Dubuffet, Kandinsky, Bacon, Braque, Kokotschka, etc., y actualmente, Mondrian. En Palma de Mallorca esta institución presentó hace algunos años una gran exposición del pintor ruso-francés Marc Chagall.

«Esta actividad se complementa —explicó— con la adquisición de obras plásticas, de garantizada calidad, que forman una excelente colección, tanto a nivel de Fundación, como a nivel privado. En esa elección han coincidido con las tendencias de la 'generación abstracta' (1950-60), del Museo de Cuenca, inaugurado en 1966 y cuyo fundador y propietario, el pintor Fernando Zobel, las ha cedido recientemente a la Fundación March.»

Al preguntarse el conferenciante si ha existido alguna vez una escuela española pictórica, señaló que «a diferencia de otros países, con un nivel medio de artistas-artesanos de aceptable calidad, España pasa de las cimas del genio a la mediocridad inexperta o adocenada; nuestros grandes creadores (El Greco, Velázquez, Goya, Picasso...), no tuvieron discípulos propiamente dichos. Y tradicionalmente, ya desde fines de la Edad Media, el artista que ha podido, ha salido de España para completar su formación profesional. Flandes, Italia, Francia han sido sucesivamente sus escuelas, sin renunciar por ello a su ibérico individualismo. En especial, París atrae desde el siglo XIX a oleadas sucesivas de artistas desde Goya hasta Picasso.»

«Pero en el siglo XX —explicó—, y en especial después de la guerra civil, se aprecian síntomas de estabilización: los artistas, si viajan, como todo el mundo, ya no emigran. Una serie de hechos (Salón de los Once, Grupo de Vallecas, Grupo Pórtico, Dau al Set, Escuela de Altamira, Grupo Parpalló, El Paso, etc.), preparan la eclosión de una escuela que se da a conocer a través de las exposiciones internacionales, como la XXIX Bienal de Venecia. A partir de ese momento, numerosas salas y galerías se inauguran en todo el país, con fórmulas o invenciones tan imaginativas y audaces como en otro país cualquiera. Pero, ¿tenemos una escuela?: El arte es universal, aunque formado por individualidades de diversas patrias. Sin moverse de Mallorca, el ampurdanés Joan Miró es un artista universal.»

El profesor Gállego comentó seguidamente la personalidad de los 33 artistas representados en esta gran exposición, que hace honor a las Fundaciones Juan March y Bartomeu March y al Ayuntamiento de Palma de Mallorca, que la ha patrocinado, agrupándolos en «variadas tendencias con un común denominador: la calidad, la madurez de lo contemporáneo».

**JULIAN GALLEGO**, zaragozano, es Doctor en Derecho y en Historia. Ha sido Profesor de Historia del Arte en la Universidad Autónoma de Madrid desde su fundación, en 1968, en el Institut d'Etudes Hispaniques de la Sorbona y en la Ecole des Hautes Etudes, de París. Desde 1980 lo es en la Universidad Complutense donde actualmente imparte cursos sobre arte de los siglos XIX y XX. Ha pronunciado conferencias en numerosas capitales de Europa y América y publicado un gran número de trabajos, tanto de historia del arte como literarias. Es colaborador de destacadas revistas como «Revista de Occidente», «Goya», «Insula», «Batik», etc., y autor de numerosos estudios para diferentes exposiciones.

## «CONCIERTOS DE MEDIODÍA», EN MARZO

*Recitales de piano, música barroca y vocal y un dúo de flauta y piano serán las modalidades de los «Conciertos de Mediodía» del mes de marzo, en Madrid. Cinco conciertos, en total, se celebrarán los lunes 1, 8, 15, 22 y 29, ofrecidos, respectivamente, por la soprano Ifigenia Sánchez y Fernando Turina, al piano; el pianista Amador Fernández Iglesias, que ofrecerá un recital de ese instrumento; el dúo formado por José Moreno (flauta) y Rogelio Gavilanes (piano); el Grupo de cámara Barroco «Gaudeamus», bajo la dirección de Justino García del Vello; y Almudena Cano, con un recital de piano.*

Obras de Scarlatti, Vivaldi, Verdi, Turina y Obradors integrarán el programa que ofrecerán Ifigenia Sánchez y Fernando Turina, el día 1, en un recital para canto y piano. **Ifigenia Sánchez**, canaria, ha obtenido el Primer Premio del Concurso de la Asociación de Amigos de la Opera de Madrid y ha actuado bajo la dirección de prestigiosos directores de orquesta. **Fernando Turina** es desde 1978 Profesor de Repertorio Vocal y Estilístico en la Escuela Superior de Canto de Madrid.

El recital de piano que el lunes 8 dará el pianista asturiano **Amador Fernández Iglesias** incluirá obras de Debussy, Castillo, Schumann, Falla, Albéniz y Chopin. Profesor de Música en la Escuela Universitaria del Profesorado de EGB, de Oviedo, y Licenciado en Filosofía y Letras, este pianista ha obtenido entre otros galardones, el Premio Especial de Interpretación de la Música Impresionista del Concurso Internacional «José Iturbi» en 1981. La música de cámara será la modalidad de los dos conciertos del 15 y 22 de marzo. El dúo José Moreno-Rogelio Gavilanes ofrecerá un recital de flauta y piano con obras de Schubert, Chaminate y Demersseman. **José Moreno** es Profesor de la Orquesta Sinfónica de RTVE desde su fundación. En 1968 obtuvo por oposición la plaza de Flauta Solista, cargo que desempeña actualmente. El pianista **Rogelio Gavilanes** cuenta entre otros premios con el Extraordinario de Música de Cámara del Real Conservatorio Su-

perior de Música de Madrid y el Nacional «Alonso» de Valencia.

Obras de Charpentier, Byrd, Farnaby, Enrique VIII Tudor y Vivaldi serán interpretadas, en un concierto de música barroca, por el **Grupo de Cámara «Gaudeamus»**, de la Universidad Complutense, creado en 1980 por su director, **Justino García del Vello**, para difundir la música barroca. Este conjunto está compuesto por un coro de 25 voces, solistas y 12 instrumentistas.

El último concierto de la serie durante el mes de marzo corresponderá a la pianista madrileña **Almudena Cano**, quien el día 29 ofrecerá un recital de piano con piezas de Mozart, Debussy, Albéniz y Chopin. Almudena Cano, que ha actuado en varios países europeos, ha sido galardonada en diversas ocasiones. En 1981 obtuvo el Premio Nacional del Disco, del Ministerio de Cultura, por su grabación de 12 sonatas de José Ferrer.

---

### CONCIERTOS EN VALENCIA

---

Con sendas actuaciones, los días 5 y 12 de marzo, del **Quinteto de Viento del Conservatorio Superior de Música de Valencia**, con **Perfecto García Chornet**, al piano, y del dúo integrado por **Rafael Casasempere** (flauta) y **Ana Flori** (piano), finalizan los «Conciertos de Mediodía» que, organizados por la Fundación Juan March y el citado Conservatorio valenciano, se han venido celebrando en dicha capital desde el pasado enero.

## NUEVOS TITULOS EN «SERIE UNIVERSITARIA»

Diez nuevos títulos se han incorporado últimamente a la Colección «Serie Universitaria» editada por la Fundación, 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 distintos Departamentos.

Los resúmenes son realizados por los propios becarios a partir de las memorias originales de sus trabajos, las cuales se encuentran en la Biblioteca de la Fundación.

Los nuevos títulos de esta Serie, que se reparten gratuitamente a investigadores, bibliotecas y centros especializados de toda España, son:

158. **Jesús Alvarez Fernández-Represa.**  
*Reimplantación experimental de la extremidad posterior en perros.* 46 págs.  
(Beca España, 1979. Medicina, Farmacia y Veterinaria.)
159. **Lorenzo Amigo Espada.**  
*El léxico del Pentateuco de Constantinopla y la Biblia Medieval Romanceada Judeoespañola.* 52 págs.  
(Beca extranjero, 1978. Literatura y Filología.)
160. **José Patricio Merino Navarro.**  
*Hacienda y Marina en Francia. Siglo XVIII.* 66 págs.  
(Beca extranjero, 1978. Historia.)
161. **José María Tomás Ferré.**  
*Secreción y reutilización de trifosfato de adenosina (ATP) por sinaptosomas colinérgicos.* 40 págs.  
(Beca España, 1979. Medicina, Farmacia y Veterinaria.)
162. **Francisco J. Vanaclocha Bellver.**  
*Prensa político-militar y sistema de partidos en España (1874-1898).* 55 págs.  
(Beca España, 1977. Ciencias Sociales.)
163. **José Manuel Ferrándiz Leal.**  
*Estudio analítico del movimiento de rotación lunar.* 44 págs.  
(Beca España, 1979. Matemáticas.)
164. **Manuel Rubió Lois, M.<sup>a</sup> Jesús Uriz y M.<sup>a</sup> Antonia Bibiloni.**  
*Contribución a la fauna de esponjas del litoral catalán. Esponjas córneas.* 54 págs.  
(Beca España, 1977. Biología.)
165. **Victor Ramón Velasco Rodríguez.**  
*Propiedades dinámicas y termodinámicas de superficies de sólidos.* 54 págs.  
(Beca España, 1977. Física.)
166. **Isabel Moreno Castillo.**  
*Ciclo anual de zooplancton costero de Gijón.* 58 págs.  
(Beca España, 1977. Biología.)
167. **Maximiano Trapero Trapero.**  
*Pervivencia del antiguo teatro medieval castellano: la pastorada leonesa.* 54 págs.  
(Beca España, 1980. Literatura y Filología.)

## EL TORO DE LIDIA ESPAÑOL

### ■ Investigación biológica dirigida por el profesor Zarazaga

*Un equipo de investigación dirigido por Isaías Zarazaga Burillo, Catedrático Director del Departamento de Genética y Mejora, de la Facultad de Veterinaria de la Universidad de Zaragoza, ha desarrollado durante tres años en el citado Departamento un estudio sobre «Situación genética y conservación del toro de lidia español». De la memoria final de esta investigación, apoyada por la Fundación dentro del Plan Especial de Biología, ofrecemos a continuación un amplio resumen.*

En la introducción de la Memoria, tras una recopilación de lo expuesto por diversos autores sobre los antecedentes filogenéticos de los bovinos, los autores estudian la evolución de los bovinos españoles y, después de un comentario sobre la concepción del toro como rito y mito en las antiguas religiones, pasan a estudiar los orígenes de las ganaderías bravas, con una breve reseña de las castas más importantes, de las que derivan las ganaderías actuales sobre las cuales se han realizado las investigaciones.

---

#### La situación genética del ganado de lidia

---

Los trabajos de investigación sobre la situación genética del ganado de lidia comienzan con la elaboración de la estructura genética del mismo, detallando las labores realizadas mediante marcadores genéticos y complementando la mencionada estructura mediante parámetros del esqueleto cefálico. A ello se añade un estudio de la utilización de nasogramas y una exposición de los trabajos sobre la aplicación de las técnicas de citogenética al estudio de la estructura genética del toro de lidia.

La primera aproximación al estudio inmunogenético se hace a partir de material lidiado en plaza —373 animales—, agrupado en castas (Jijona, Gallarda, Vazqueña, Vistahermosa y Varias). Los resultados, que se exponen en un análisis paralelo a otras nueve razas autóctonas ibé-

ricas analizadas por el equipo investigador, se refieren en primer lugar a la heterogeneidad genética del toro de lidia sobre las otras razas. Inicialmente se manifiestan las castas Jijona y Vazqueña diferenciadas genéticamente del resto. Además, las castas Vistahermosa y «Varias» forman otro conjunto, presentando la Gallarda una situación intermedia. En general, el toro de lidia se manifiesta muy alejado de la Frisona y más cercano a la Tudanca, Retinta y Alentejana.

El estudio inmunogenético detallado se realiza «intra» y «entre» 16 ganaderías de lidia (con la colaboración en los trabajos de campo de la Asociación de Investigación sobre el Toro de Lidia), con un total de 1.079 animales. Los resultados se estiman en forma de *estructura genética* de cada ganadería y de *relaciones genéticas* entre las diversas líneas puestas en evidencia. Se confirma de nuevo la heterogeneidad genética del toro de lidia y se destaca el valor de ciertas ganaderías por su fuerte identidad genética sobre el resto de las poblaciones, lo que les confiere el carácter de agrupaciones genéticas muy particulares.

Otros resultados se refieren a la situación extrema en que se encuentran otras agrupaciones con respecto a las anteriores y a la situación intermedia de otras que se citan exhaustivamente en el texto.

Se ha estudiado asimismo la estructura genética mediante parámetros del esqueleto cefálico utilizando

como material animal 54 esqueletos cefálicos, agrupados en castas.

Los resultados logrados, entre los que hay que contar un Programa original, se refiere en primer lugar a las mediciones. Mediante la utilización de cinco variables se obtiene una ordenación significativa con sólo un error del 22 por 100. Con 17 variables el error estimado ha sido únicamente del 2,7 por 100. La variable con más alta discriminación coincide con la evaluada en el ratón doméstico por otros autores.

En cuanto a las relaciones filogenéticas, se afirma la independencia de las castas Jijona y Gallarda, que se presentan muy alejadas entre ellas y respecto al resto de las agrupaciones, y la influencia de la casta Vistahermosa sobre las Vazqueña y Varias, observándose una cierta similitud entre las tres, aunque en ningún caso exista superposición entre las áreas de confianza de las medias en los respectivos casos.

La estructura genética se ha investigado también mediante la utilización de nasogramas, debido a la importancia que el sistema de crestas presenta en la zona nasal de los bóvidos, ya que permite una segura identificación animal y es una garantía en la diferenciación de gemelos univitelinos y bivitelinos, además de potenciar en gran medida el conocimiento sobre la filogenia de las diferentes razas.

Se han estudiado 280 toros lidia-dos, pertenecientes a las castas Gallarda, Jijona, Vazqueña, Vistahermos y Varias, siguiendo la clasificación de Hering en tres grupos de pliegues (irregular, angular y leporino) y se ha observado que el tipo más frecuente de nasograma es el angular, que no baja del 50 por 100 en ninguna de las castas, excepto en la Vazqueña, siguiéndole el irregular, que nunca alcanza el 40 por 100. El tipo leporino es el que se obtiene con menor frecuencia, con la salvedad de la casta Vazqueña, donde alcanza el 100 por 100.

En el trabajo se exponen también diversas técnicas citogenéticas aplicadas al estudio de los cromosomas somáticos del toro de lidia, basadas en la experiencia del equipo investi-

gador. Mediante nuevas metodologías se han obtenido resultados relativos, entre otros extremos, a la realización de los diversos cariotipos, pudiéndose determinar en la raza de Lidia la presencia de anomalías cromosómicas.

Se ha determinado la primera anomalía para esta raza (traslocación 1/29), presumible en las restantes autóctonas españolas, así como el aislamiento y mantenimiento en cultivo de una línea celular procedente de muestras de riñón de toro lidia-do, cuyas aplicaciones futuras se estiman de gran importancia.

El análisis de la consanguinidad mediante genealogías, utilizando como material animal cinco exploraciones con 2.274 genealogías evaluadas, con un mínimo de 6 antecesores conocidos (1.136) lleva a la conclusión de que no se observan efectos significativos (camada y sexo), sobre la consanguinidad y de que no se manifiesta asociación entre consanguinidad y puntuación en la tiente; datos que en opinión de los autores son totalmente nuevos en esta clase de investigación y que deberán ser ampliados y corroborados por otros autores y en otras ganaderías.

---

### **La conservación del toro de lidia**

---

Otro gran tema de la investigación es la conservación del toro de lidia. Después de analizar el concepto de conservación, se comenta la bibliografía y las distintas alternativas de conservación y se detallan las castas y ganaderías con las que se debería actuar prioritariamente en una concepción integral de rescate, salvaguarda y elección de las ganaderías adecuadas, contrastadas con los trabajos del equipo investigador llevados a cabo mediante distintas técnicas laboratoriales (marcadores sanguíneos, nasogramas, morfología cefálica y citogenética).

Tras estudiar la diagnosis y conservación de la diversidad genética y discutir la metodología de la conservación biológica de gametos y embriones, con sus diversas modalidades y aplicaciones que pueden desarrollarse en las ganaderías de lidia,

se expone la organización de la conservación que podría responder a las líneas generales que defienden los especialistas, paralelamente a las líneas específicas expuestas para el toro de lidia y extraídas de todas las investigaciones anteriores.

La investigación realizada se recoge en 4 volúmenes. El primero contiene el estudio estrictamente dicho, con una amplísima bibliografía sobre el tema; los tres restantes incluyen documentación diversa: fotogra-

fías, historiales de ganaderías, listado de programas de ordenador, resultados de laboratorio en polimorfismo bioquímicos de análisis de muestras de sangre y coeficientes de consanguinidad evaluados.

---

Isalás Zarazaga Burillo (en equipo), *Situación genética y conservación del toro de lidia español. Plan Especial de Biología 1976. Estudio de Especies y Medios Biológicos Españoles. Memoria aprobada el 6-10-81.*

---

## **ORGANIZACION INDUSTRIAL, ESTRUCTURA SALARIAL Y ESTABILIDAD DE LA INVERSION**

■ **Análisis del caso español, por  
Fernando Maravall Herrero**

*Con una ayuda de la Fundación, Fernando Maravall Herrero, Doctor y Master en Economía por la Universidad Complutense y de Oxford, respectivamente, ha llevado a cabo en el Departamento de Teoría Económica de la Facultad de Ciencias Económicas y Empresariales de la mencionada universidad madrileña, una investigación sobre «Organización industrial, estructura salarial y estabilidad de la inversión: Un análisis del caso español», de la cual ofrecemos seguidamente un resumen.*

A juicio del autor, los trabajos realizados en España sobre organización industrial son muy escasos y un tema apenas tratado es en qué medida esta organización que se plasma en unos tipos específicos de comportamiento y funcionamiento de las empresas influye sobre objetivos de la política económica. Variables que definen la estructura de una industria, tales como el grado de concentración industrial, el grado de integración vertical y las economías de escala, por ejemplo, pueden jugar un papel importante a la hora de explicar la variabilidad de la inversión entre industrias, la diferenciación salarial o el comportamiento de los precios a lo largo del ciclo económico.

A este respecto se señala como propósito de la investigación el de profundizar en ciertos aspectos de la estructura industrial española que

puedan ser relevantes para la elaboración de una política económica a corto plazo.

La presente investigación analiza concretamente cómo la evolución a lo largo del ciclo económico de la estructura salarial y la inversión industrial está condicionada por algunas variables características de la estructura competitiva de los sectores, estudiando principalmente el grado de concentración como indicador de la capacidad potencial de una industria para observar un comportamiento monopolista.

---

**Influencia del grado de concentración sobre las diferencias salariales interindustriales**

---

Habiendo estudiado la evolución, entre 1969 y 1975, de las retribuciones por hora trabajada para cua-

tro categorías de cualificación de la mano de obra en quince sectores industriales, el autor ha observado, para las cuatro categorías, una clara tendencia hacia la apertura de la diferenciación salarial a medida que la recesión producida por la crisis energética se consolidaba. Durante el período de auge anterior, el comportamiento de la estructura salarial no es uniforme entre las categorías, tendiendo la diferenciación de salarios a cerrarse en dos casos y a abrirse en otros dos (aunque esta tendencia a la apertura se produce con menos fuerza que en el período posterior de crisis).

Se han buscado justificaciones teóricas de este comportamiento de la estructura salarial, haciendo especial hincapié en aquéllas que establecen la existencia de una relación positiva entre niveles salariales y grado de concentración de las industrias. Si esta relación se caracteriza por no ser lineal, concretamente si se presenta con más fuerza (es decir, una mayor pendiente en la función que relaciona ambas variables), en épocas recesivas, entonces se deriva de ello la tendencia de la estructura salarial a abrirse en estas épocas.

El procedimiento seguido para la contrastación de esta relación entre grado de concentración y retribuciones salariales ha consistido en unas regresiones «cross section» de ambas variables entre los quince sectores, en dos momentos opuestos del ciclo económico: 1972 y 1975. A este respecto el autor señala como conclusiones principales las tres siguientes: En primer lugar, para cada una de las cuatro categorías laborales existe una relación positiva entre concentración y salarios en los dos años. En segundo lugar, la pendiente de la función es siempre mayor en el año de recesión (1975) que en el año de auge (1972), con lo cual parece confirmarse la tendencia aperturista de la estructura salarial durante la recesión. Por último, cuanto mayor es la sensibilidad de los salarios respecto del grado de concentración (entre categorías de empleo) menor es la variabilidad de estos salarios como consecuencia de las fluctuaciones cíclicas de la economía.

---

### **Influencia del grado de concentración sobre la estabilidad de la inversión y del producto potencial**

---

En la segunda parte del trabajo se investiga en qué medida la inestabilidad que muestra la evolución del producto potencial a lo largo del tiempo en distintas industrias españolas puede relacionarse con el grado de concentración de éstas, exponiendo primeramente el tipo de relación que cabe esperar y sus fundamentos teóricos.

En este estudio se han calculado series de producto potencial para quince sectores industriales españoles, durante un período de trece años (1965-1977); y, a partir de estas series se han elaborado dos indicadores alternativos de la variabilidad del proceso de crecimiento de los productos potenciales. Bajo determinados supuestos, la sendas de crecimiento de estos productos aproximan los flujos de inversión neta en las distintas industrias.

El propósito del trabajo consiste en este punto en investigar si las industrias caracterizadas por estructuras oligopolistas tienden a mostrar sendas de crecimiento potencial en el tiempo con mayores oscilaciones que las industrias competitivas. Habiendo realizado regresiones «cross-section» entre las dos medidas de variabilidad y los coeficientes de concentración industrial, los resultados del estudio indican una relación positiva entre variabilidad del producto potencial y concentración, mostrando, pues, los sectores competitivos unas sendas de crecimiento potencial más estables en el tiempo.

Esta información puede ser importante, bien a la hora de instrumentar medidas de política económica, dirigidas a actuar sobre la inversión, bien a la hora de juzgar los efectos globales sobre el sistema económico de estructuras industriales oligopolistas.

---

Fernando Maravall Herrero, *Organización industrial, estructura salarial y estabilidad de la inversión: un análisis del caso español*. Beca España 1979. Departamento de Economía. Memoria aprobada el 10-1-81.

# TRABAJOS TERMINADOS

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

## QUIMICA

EN ESPAÑA:

**Antonio Ballester Pérez.**

*Desarrollo de un reactor para la lixiviación del cinabrio con ácido bromhídrico.*

Centro de trabajo: Facultad de Ciencias Químicas de la Universidad Complutense.

## BIOLOGIA

EN ESPAÑA:

**Rafael Martínez Pardo.**

*Estudio del mecanismo de secreción de hormona juvenil en «Oncopeltus Fasciatus».*

Centro de trabajo: Facultad de Ciencias Biológicas de la Universidad de Valencia.

## MEDICINA, FARMACIA Y VETERINARIA

EN ESPAÑA:

**Gregorio García Herdugo.**

*Control del inicio de mitosis en células meristemáticas.*

Centro de trabajo: Facultad de Ciencias de la Universidad de Córdoba.

EN EL EXTRANJERO:

**María Estrella Matutes Juan.**

*Estudio citoquímico ultraestructural de la beta-glucuronidasa alfa-naftil-acetato esterasa y purín nucleótido fosforilasa en individuos normales y en síndromes linfoproliferativos crónicos.*

Centro de trabajo: Laukaemia Unit del Hammersmith Hospital, de Londres (Inglaterra).

## DERECHO

EN ESPAÑA:

**Antonio Merchán Alvarez.**

*El arbitraje. Estudio histórico-jurídico.*

Centro de trabajo: Facultad de Derecho de la Universidad de Sevilla.

## INGENIERIA

EN ESPAÑA:

**Jaime Aldama Caso.**  
*El transporte y los usos del suelo.*

Centro de trabajo: E.T.S. de Ingenieros de Caminos, de Madrid.

**Juan Mata Alvarez.**

*Estudio cinético de depuración de aguas en planta piloto.*

Centro de trabajo: Universidad de Barcelona.

## CREACION LITERARIA

EN ESPAÑA:

**María Lourdes Ortiz Sánchez.**

*Urraca* (novela).

Lugar de trabajo: Madrid.

**Luis Antonio de Villena García.**

*Huir del invierno* (poesía).

Lugar de trabajo: Madrid.

## CREACION ARTISTICA

EN ESPAÑA:

**Domingo Martín Antoranz.**

*Necesidad de resultados para un aprendizaje.*

Lugar de trabajo: Madrid.

**Vicente Orti Mateu.**

*La expresión dinámica en la forma y en el espacio.*

Lugar de trabajo: Torrente (Valencia).

**Manuel Quejido Villarejo.**

*Realización de cuadros.*

Lugar de trabajo:  
Madrid.

EN EL EXTRANJERO:

**José Carlos León Escudero.**

*Proseguir y desarrollar, en el campo de las ciencias humanas y las artes plásticas, trabajos pictóricos.*

Lugar de trabajo:  
París (Francia).

---

## CIENCIAS SOCIALES

EN ESPAÑA:

**Jesús Ignacio Martínez Paricio.**

*La profesionalización militar en España.*

Lugar de trabajo:  
Madrid.

---

## LITERATURA Y FILOLOGIA

EN ESPAÑA:

**José Romera Castillo.**

*La poesía de Hernando de Acuña. Estudio y edición crítica.*

Centro de trabajo:  
Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Educación a Distancia.

**María del Rosario Rojo Martín.**

*Evolución del movimiento vanguardista:*

*Estudios basados en «La Gaceta Literaria» (1927-1932).*

Centro de trabajo:  
Facultad de Filología de la Universidad Complutense.

---

## MUSICA

EN EL EXTRANJERO:

**Luis Martín Diego.**

*Guitarra de diez cuerdas y nuevo lenguaje musical (banda magnética).*

Centro de trabajo:  
Ecole Normale de Musique de París (Francia).

---

## MATEMATICAS

EN EL EXTRANJERO

**Jaime Aguadé Bover.**

*Realizability of cohomology algebras: a survey.*

Centro de trabajo:  
Escuela Técnica Superior Confederada de Zurich (Suiza).

EN ESPAÑA:

**Agustín Reventós Tarrida.**

*Integración a lo largo de las hojas en foliaciones Hansdorff compactas.*

Centro de trabajo:  
Facultad de Ciencias de la Universidad Autónoma de Barcelona.

---

## ECONOMIA

EN ESPAÑA:

**Jaime Rodríguez Pascual.**

*La edificación residencial en España, 1954-1980. (La crisis del modelo de acumulación de capital en el sector).*

Centro de trabajo:  
Facultad de Derecho de la Universidad de Barcelona.

EN EL EXTRANJERO:

**Ana María Birulés Bertrán.**

*Estudios de graduación en Economía Matemática.*

Centro de trabajo:  
Universidad de California en Berkeley (Estados Unidos).

---

## ESTUDIOS E INVESTIGACIONES EN CURSO

ULTIMAMENTE se han dictaminado por los asesores de los distintos Departamentos 10 informes sobre los trabajos que actualmente llevan a cabo los becarios de la Fundación. De ellos 9 corresponden a becas en España y 1 a becas en el extranjero.

# TRABAJOS REALIZADOS CON AYUDA DE LA FUNDACION, 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.

- **J. L. Carrascosa** (y otros).  
*Structural Organization of «Bacillus subtilis» Phage Ø 29. A model.*  
«Virology» (1981), n.º 111, págs. 401-413.  
(Beca España 1975. Biología.)
- **V. J. Herrero, F. J. Aoiz y González Ureña.**  
*Molecular beam study of the  $K + C_2H_5I - KI + C_2H_5$  reaction cross section from 0.17 eV to 0.55 eV (c.m.).*  
«Chemical Physics» (1981), n.º 59, págs. 61-73.  
(Beca España 1979. Química.)
- **Estela Matutes** (y otros).  
*Megakaryoblastic Leukemia Presenting as Acute Myelofibrosis. A Study of Four Cases with the Platelet-Peroxidase Reaction.*  
«Blood», vol. 58, n.º 2, August 1981, págs. 206-213.  
(Beca extranjero 1979. Medicina, Farmacia y Veterinaria.)
- **Concha Zardoya.**  
*Diotima y sus edades. (Autobiografía en cuatro tiempos).*  
Barcelona, Ambito Literario, 1981, 208 págs.  
(Beca España 1979. Creación Literaria.)
- **Vicente Aleixandre.**  
(Número monográfico dedicado al escritor).  
«Litoral», Torremolinos, Málaga, n.º 103-104-105, 100 págs.  
(Operación Especial Científica y Cultural, 1981.)
- **Juan J. Aragón** (y otros).  
*Replenishment of Citric Acid Cycle Intermediates by the Purine Nucleotide Cycle in Rat Skeletal Muscle.*  
«Current Topics in Cellular Regulation», 1981, vol. 18, págs. 131-149.  
(Beca extranjero 1977. Medicina, Farmacia y Veterinaria.)
- **E. Oset** (y W. Weise).  
*Photon-nucleus scattering and coherent  $\pi^0$  Photoproduction in the  $\Delta$ -hole model.*  
«Nuclear Physics», A368 (1981), págs. 375-393.  
(Beca España 1979. Física.)
- **Francisco J. Vanaelochá.**  
*La opinión militar española ante el movimiento obrero (1874-1898).*  
Separata de la tesis doctoral «La opinión militar española ante el sistema político (1874-1898)», Universidad Complutense, Facultad de Ciencias Políticas y Sociología, págs. 399-411.  
(Beca España 1977. Ciencias Sociales.)

**LUNES, 1**

12,00 horas

CONCIERTOS DE MEDIODIA.

Recital de canto y piano.

Intérpretes: **Ifigenia Sánchez** (soprano) y **Fernando Turina** (piano).

Programa:

•Obras de Scarlatti, Vivaldi, Verdi, Turina y Obradors.

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

19,30 horas

CURSOS UNIVERSITARIOS.

«La ciencia en España» (I).

**Pedro Lain Entralgo:**

«Nuestra ciencia hasta Cajal».

19,30 horas

CICLO «EUROPA, HOY» (y V).

Conferencia de **François X. Ortolí**, Vicepresidente de la Comisión de las Comunidades Europeas: «L'apport de l'Europe face à la crise».

(Traducción simultánea).

Presentación: **Luis Angel Rojo**.

**MIÉRCOLES, 3**

19,30 horas

CICLO DEL CENTENARIO IGOR STRAVINSKY (III).

Dúo de pianos: **Angeles Rentería** y **Jacinto Matute**.

Programa:

*Sonata, Concierto y Consagración de la Primavera.*

**MARTES, 2**

11,30 horas

RECITALES PARA JOVENES.

Recital de violín y piano.

Intérpretes: **Pedro León** (violín) y **Julián López Gimeno** (piano).

Comentarios: **A. Ruiz Tarazona**.

Programa:

Obras de Mozart, Sarasate, Franck, Bartók y Falla.

**JUEVES, 4**

11,30 horas

RECITALES PARA JOVENES.

Recital para orquesta de cámara.

Intérpretes: **Orquesta de Cámara «Santa Cecilia»**.

Directora: **Mercedes Padilla**.

Comentarios: **Jacinto Torres**.

**EXPOSICION DE GRABADOS DE GOYA, EN CUENCA Y LA RIOJA**

El día 7 se clausura la Exposición de los Grabados de Goya en Cuenca. La exposición ha permanecido abierta desde el día 19 de febrero en la Antigua Iglesia de San Miguel. Para la organización se contó con la colaboración de la Caja Provincial de Ahorros de Cuenca.

Desde el día 12 al 24 de marzo, la Exposición estará abierta al público en Calahorra (La Rioja), en el edificio situado en la Avenida del Pilar, 5. En esta ocasión colaboran el Colegio Oficial de Aparejadores de la Rioja, la Caja Provincial de Ahorros de la Rioja y el Ayuntamiento de la localidad. Siguiendo el recorrido por la Rioja, el día 30 de marzo se inaugura la Exposición en Logroño, en el Salón Oeste de la Antigua Tabacalera; se podrá visitar la muestra hasta el día 18 de abril inclusive. Colaboran el Colegio Oficial de Aparejadores de la Rioja y el Ayuntamiento de Logroño.

Programa: ,  
Obras de Vivaldi, Telemann y  
Mozart.  
(Sólo pueden asistir grupos de alum-  
nos de colegios e institutos previa  
solicitud.)

**19,30 horas**  
**CURSOS UNIVERSITARIOS.**  
«La ciencia en España» (II).  
**Pedro Laín Entralgo:**  
«Nuestra ciencia en el siglo XX».

## **VIERNES, 5**

**11,30 horas**  
**RECITALES PARA JOVENES.**  
**Recital de piano.**  
Intérprete: **Ricardo Requejo.**  
Comentarios: **A. Fernández-Cid.**  
Programa:  
Obras de Chopin, Mendelssohn  
y Liszt.  
(Sólo pueden asistir grupos de alum-  
nos de colegios e institutos previa  
solicitud.)

## **LUNES, 8**

**12,00 horas**  
**CONCIERTOS DE MEDIODIA.**

### **RECITALES PARA JOVENES EN BADAJOZ**

Los días 3, 10, 17, 24 y 31 de  
marzo se celebrarán en Badajoz  
Recitales para Jóvenes, en co-  
laboración con el Conservatorio  
Profesional de Música. Tendrán  
lugar a las 11,30 en el Salón de  
Actos de la Caja de Ahorros.

**Esteban Sánchez** (piano) in-  
terpretará obras de Soler, Mo-  
zart, Beethoven, Chopin, Gra-  
nados y Albéniz. Hará los co-  
mentarios **Emilio González Ba-**  
**rrero.**

**Recital de piano.**  
Intérprete: **A. Fernández-Iglesias.**  
Programa:  
Obras de Debussy, Castillo, Schu-  
mann, Falla, Albéniz y Chopin.

## **MARTES, 9**

**11,30 horas**  
**RECITALES PARA JOVENES.**  
**Recital de violín y piano.**  
Intérpretes: **Pedro León** (violín) y  
**Julián López Gimeno** (piano).  
Comentarios: **A. Ruiz Tarazona.**  
(Programa y condiciones de asis-  
tencia idénticos a los del día 2.)

**19,30 horas**  
**CURSOS UNIVERSITARIOS.**  
«La ciencia en España» (III).  
**Pedro Laín Entralgo:**  
«El problema de la ciencia en Es-  
paña».

## **MIÉRCOLES, 10**

**19,30 horas**  
**CICLO CENTENARIO IGOR  
STRAVINSKY (y IV).**  
Intérpretes: **Victor Martin** (violín)  
y **Miguel Zanetti** (piano).  
Programa:  
*Suite italiana, Divertimento.*

## **JUEVES, 11**

**11,30 horas**  
**RECITALES PARA JOVENES.**  
**Recital para orquesta de cámara.**  
Intérpretes: **Orquesta de Cámara**  
«**Santa Cecilia**».  
Directora: **Mercedes Padilla.**  
Comentarios: **Jacinto Torres.**  
(Programa y condiciones de asis-  
tencia idénticos a los del día 4.)

**19,30 horas**  
**CURSOS UNIVERSITARIOS.**  
«La ciencia en España» (y IV).  
**Pedro Laín Entralgo:**  
«Nuestra ciencia, hoy y mañana».

**VIERNES, 12** 

---

---

**11,30 horas****RECITALES PARA JOVENES.****Recital de piano.**Intérprete: **Ricardo Requejo.**Comentarios: **A. Fernández-Cid.**

(Programa y condiciones de asistencia idénticos a los del día 5.)

**Recital de violín y piano.**Intérpretes: **Wladimiro Martín** (violín) y **J. A. Alvarez Parejo** (piano).Comentarios: **A. Ruiz Tarazona.**

Programa:

Obras de Vivaldi, Mozart, Paganini, Sarasate, Bartók y Falla. (Sólo pueden asistir grupos de alumnos de colegios e institutos, previa solicitud.)

**LUNES, 15** 

---

---

**12,00 horas****CONCIERTOS DE MEDIODIA.****Recital de flauta y piano.**Intérpretes: **José Moreno** (flauta) y **Rogelio Gavilanes** (piano).

Programa:

Obras de Schubert, Chaminade y Demersseman.

**19,30 horas****CURSOS UNIVERSITARIOS.**«**Cultura española de postguerra en el exilio americano**» (I).**Ramón Xirau:**«**Los españoles en América**».**MARTES, 16** 

---

---

**11,30 horas****RECITALES PARA JOVENES.****MIÉRCOLES, 17** 

---

---

**19,30 horas****CICLO COMPLETO DE TRIOS CON PIANO DE BEETHOVEN (I).**Intérpretes: **A. Giménez-Attenelle** (piano), **Gerard Claret** (violín) y **Lluís Claret** (violoncello).**ARTE ESPAÑOL CONTEMPORANEO,  
EN PALMA DE MALLORCA Y VALENCIA**

El día 3 de marzo se clausura en Palma de Mallorca la exposición de Arte Español Contemporáneo (colecciones de las Fundaciones Juan March y Bartomeu March), que ha sido organizada por el Ayuntamiento de Palma y estas dos instituciones. La muestra fue inaugurada el 3 de febrero pasado y se ha venido exhibiendo en el Palau Solléric de Palma.

Un total de 48 obras de 33 artistas españoles integran esta colectiva. Treinta de las obras han sido seleccionadas de los fondos propios de la Fundación Juan March, y las 18 restantes pertenecen a la Fundació Bartomeu March, de Palma.

A partir del 17 de marzo, «Arte Español Contemporáneo» se ofrecerá en Valencia, en la sala de exposiciones del Ayuntamiento, donde permanecerá abierta hasta el 12 de abril, organizada con la colaboración de esa entidad. «Arte Español Contemporáneo» presentará, en Valencia, 43 obras de treinta y cuatro artistas, procedentes de los fondos de la colección de la Fundación Juan March, que se muestra con carácter itinerante por España, más trece obras del Museo de Arte Abstracto, en Cuenca, donado hace un año a la Fundación Juan March.

Programa:

*Tríos Op. 1, n.º 1; Op. 70, n.º 1;*  
*y Op. 97 («El Archiduque»).*

## JUEVES, 18

11,30 horas

RECITALES PARA JOVENES.

Recital para orquesta de cámara.

Intérpretes: Orquesta de Cámara  
«Santa Cecilia».

Directora: Mercedes Padilla.

Comentarios: Jacinto Torres.

(Programa y condiciones de asistencia idénticos a los del día 4.)

19,30 horas

CURSOS UNIVERSITARIOS.

«Cultura española de la postguerra en el exilio americano» (II):

Ramón Xirau:

«El pensamiento».

## LUNES, 22

12,00 horas

CONCIERTOS DE MEDIODÍA.

Intérpretes: Grupo Barroco Gaudeamus.

Director: J. García del Vello.

Programa:

Obras de Charpentier, Byrd, Farnaby, Enrique VIII Tudor y Vivaldi.

## MARTES, 23

11,30 horas

RECITALES PARA JOVENES.

Recital de violín y piano.

Intérpretes: Pedro León (violín) y J. López Gimeno (piano).

Comentarios: A. Ruiz Tarazona.

(Programa y condiciones de asistencia idénticos a los del día 2.)

19,30 horas

CURSOS UNIVERSITARIOS.

«Cultura española de postguerra en el exilio americano» (III).

Ramón Xirau:

«Ciencias naturales y ciencias sociales».

## MIÉRCOLES, 24

19,30 horas

CICLO COMPLETO DE TRIOS CON PIANO DE BEETHOVEN (II).

Intérpretes: A. Giménez-Attenelle (piano), Gerard Claret (violín) y Lluís Claret (violoncello).

Programa:

*Tríos Op. 1 n.º 2; n.º 8 Op. Post; y Op. 11.*

## JUEVES, 25

11,30 horas

RECITALES PARA JOVENES.

### EXPOSICION MONDRIAN, EN MADRID

Hasta el 21 de marzo permanecerá abierta, en la sede de la Fundación Juan March, la Exposición de Piet Mondrian. La muestra incluye un total de 70 obras del artista holandés, creador del Neoplasticismo, realizadas de 1897 a 1944, año de su muerte: 49 óleos, 15 dibujos y 6 acuarelas.

Las obras de esta exposición proceden de diversos museos, como el de Arte Moderno, la Galería Sidney Janis y la Galería Pace, de Nueva York; la Staatsgalerie, de Stuttgart (Alemania); el Van Abbemuseum, de Eindhoven (Holanda), Stedelijk Museum, de Amsterdam y Geemente Museum, de La Haya, así como de coleccionistas particulares.

La exposición Mondrian puede visitarse de lunes a sábado, de 10 a 14 horas, y de 17,30 a 21; y los domingos y festivos, de 10 a 14 horas. La entrada es libre.

**Recital para orquesta de cámara.**  
Intérpretes: **Orquesta de Cámara «Santa Cecilia».**

Directora: **Mercedes Padilla.**  
Comentarios: **Jacinto Torres.**  
(Programa y condiciones de asistencia idénticos a los del día 4.)

**19,30 horas**  
**CURSOS UNIVERSITARIOS.**  
«**Cultura española de postguerra en el exilio americano**» (y IV).  
**Ramón Xirau:**  
«**Poesía, literatura y crítica**».

## VIERNES, 26

**11,30 horas**  
**RECITALES PARA JOVENES.**  
**Recital de piano.**  
Intérprete: **Josep Colom.**  
Comentarios: **A. Fernández-Cid.**  
Programa:  
Obras de **Blasco de Nebra, Mendelssohn, Chopin y Liszt.**  
(Sólo pueden asistir grupos de alumnos de colegios e institutos previa solicitud.)

### CONCIERTOS DE MEDIODIA EN VALENCIA

En colaboración con el Conservatorio Superior de Música de Valencia y en el Museo Nacional de Cerámica (Palacio del Marqués de Dos Aguas) continúa la serie de «Conciertos de Mediodía» en esa capital.

El viernes 5 intervendrán el **Quinteto de Viento** de dicho Conservatorio, y el pianista **Perfecto García Chornet**, con obras de **Beethoven y Poulenc.**

El viernes 12 habrá un recital de **flauta y piano**, a cargo de **Rafael Casasempere y Ana Flori**, con obras de **Bach, Schubert, Berio y Bartók.**

## LUNES, 29

**12,00 horas**  
**CONCIERTOS DE MEDIODIA.**  
**Recital de piano.**  
Intérprete: **Almudena Cano.**  
Programa:  
Obras de **Mozart, Debussy, Albeniz y Chopin.**

## MARTES, 30

**11,30 horas**  
**RECITALES PARA JOVENES.**  
**Recital de violín y piano.**  
Intérpretes: **Wladimiro Martín (violín)** y **J. A. Alvarez Parejo (piano).**  
Comentarios: **A. Ruiz Tarazona.**  
(Programa y condiciones de asistencia idénticos a los del día 16.)

**19,30 horas**  
**CURSOS UNIVERSITARIOS.**  
«**Violencia y criminalidad en la sociedad contemporánea**» (I).  
**Manuel López-Rey:**  
«**La violencia en nuestro tiempo**».

## MIÉRCOLES, 31

**19,30 horas**  
**CICLO COMPLETO DE TRIOS CON PIANO DE BEETHOVEN (y III).**  
Intérpretes: **A. Giménez-Attenelle (piano), Gerard Claret (violín) y Lluís Claret (violoncello).**  
Programa:  
*Trios Op. 1, n.º 3; n.º 9, Op. Post; y Op. 70, n.º 2.*

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: 435 42 40 - Madrid-6**