

Sumario

ENSAYO	3
<i>Andrés Manuel del Río, químico y geólogo</i> , por Eugenio Portela	3
NOTICIAS DE LA FUNDACION	13
SABER/ <i>Leer</i> , nueva publicación de la Fundación	13
— Revista crítica de libros, con comentarios de destacadas personalidades	13
Arte	14
Abierta la Exposición «Obras maestras del Museo de Wuppertal»	14
— Ofrece 78 obras de 38 figuras de la vanguardia histórica, de De Marées a Picasso	14
— El Museo Von der Heydt, un ejemplo de coleccionismo privado	15
La Exposición «Arte Español en Nueva York (1950-70). Colección Amos Cahan», en Barcelona	20
Música	21
Estreno de <i>Ricercare</i> , de Gonzalo de Olavide, el 3 de diciembre	21
— Es un encargo del Centro de Documentación de la Música Española Contemporánea	21
«Aula de reestrenos», nueva iniciativa musical de la Fundación	21
Finalizó el Ciclo de Música del siglo XX para dos pianos	22
— Enrique Franco: «El piano, instrumento de sonidos complejos»	22
«Conciertos de Mediodía», en diciembre	25
El 31 de diciembre finaliza el plazo de solicitudes para la «Tribuna de Jóvenes Compositores»	25
Cursos universitarios	26
Antonio Fernández Alba: «La Arquitectura en la sociedad del cambio»	26
Pedro Laín Entralgo: «Viaje hacia Unamuno»	34
Teatro	40
Ciclo y exposición sobre «Humor en el teatro español del siglo XX», desde el 2 de diciembre	40
— La Fundación edita el Catálogo de obras del siglo XIX de su Biblioteca teatral	40
Índice general del Boletín Informativo en 1986	41
Calendario de actividades culturales en diciembre	46

ANDRES MANUEL DEL RIO, QUIMICO Y GEOLOGO

— Por Eugenio Portela Marco —

Doctor en Ciencias Químicas, Vice-Director del Instituto de Estudios Documentales e Históricos sobre la Ciencia, centro mixto del Consejo Superior de Investigaciones Científicas y de la Universitat de València. Profesor de Metodología e Historia de la Química en la citada Universidad.



La evolución de la ciencia española desde la época moderna pone de manifiesto unos altibajos muy sensibles, con períodos de brillantez cortados de forma abrupta, tras la que debe producirse una recuperación más o menos larga y penosa. Estas discontinuidades son peculiares de la historia de la ciencia española y no obedecen a crisis internas en el cultivo de las ciencias, sino a situaciones políticas directamente responsables de dichos truncamientos. En líneas generales el crecimiento de la ciencia es acumulativo y no cabe esperar que por su propia dinámica experimente retrocesos dignos de mención.

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

En números anteriores se han publicado los Ensayos dedicados a *Severo Ochoa*, por David Vázquez Martínez; a *Blas Cabrera Felipe (1878-1945)*, por su hijo, el profesor Nicolás Cabrera; a *Julio Rey Pastor, matemático*, por Sixto Ríos García, catedrático de la Universidad Complutense; a *Leonardo Torres Quevedo*, por José García Santesmases, catedrático de Física Industrial y Académico de número de la Real Academia de Ciencias; *Jorge Juan y Santacilia*, por Juan Vernet Ginés, catedrático de árabe de la Universidad Central de Barcelona; *Cajal y la estructura del sistema nervioso*, por José María López Piñero, catedrático de Historia de la Medicina de la Universidad de Valencia; a *Gaspar Casal (1680-1759)*, por Pedro Laín Entralgo, director de la Academia Española y catedrático jubilado de Historia de la Medicina de la Universidad Complutense; y a *Don Lucas Mallada, pionero de la Geología Española*, por Eduardo Alastrué y Castillo, catedrático jubilado de la Facultad de Ciencias Geológicas de la Universidad Complutense.

A grandes rasgos y con todos los riesgos que implican las simplificaciones, cabe afirmar que a un siglo XVI pletórico sigue una centuria gris por completo, al final de la cual se denuncia el atraso científico español y se inicia una recuperación que comenzará a dar sus frutos a mediados del siglo XVIII. El reinado de Fernando VII significaría una nueva caída que vería pasar casi una nueva centuria hasta la reinstauración, en lo que cabe, de un cultivo normal de la ciencia. Esta situación ha vuelto a repetirse en el siglo en que vivimos.

No merecería la pena aludir a las generalidades expuestas, bien conocidas, si no fuera por la conveniencia de introducir una reflexión raras veces explícita. Me refiero a la disparidad de las situaciones vividas en la Península y en las colonias americanas. A lo largo de los estudios que he realizado sobre determinadas actividades técnicas en la América española, vinculadas en general con la química y la geología, y más concretamente con la minería, he podido detectar un dinamismo residual notable aún en las épocas de mayor crisis en la metrópoli. Su mejor exponente se encuentra en la publicación del *Arte de los Metales*, de Alvaro Alonso Barba, en 1640, un momento de auténtico desierto en la ciencia española. La circunstancia, en las disciplinas a que me he referido, vuelve a repetirse al coincidir en México durante el reinado de Fernando VII personalidades tan destacadas como Fausto de Elhuyar y Andrés Manuel del Río.

UNA POLITICA DE RECUPERACION CIENTIFICA

Como ha puesto de manifiesto en varias ocasiones López Piñero, en los últimos años del siglo XVII se produjeron los primeros síntomas de que la ciencia española comenzaba a salir de su letargo. Destacaremos dos de entre ellos: en primer lugar, la aparición de la *Carta filosófica médico-chymica* (1687), de Juan de Cabriada, en la que se recogían las innovaciones científicas de su campo y al mismo tiempo se hacía una condena explícita del atraso científico español en relación con Europa; en segundo lugar, la creación en 1697 de la primera institución científica moderna española, la Regia Sociedad de Medicina y otras Cien-

cias, de Sevilla, a imagen de las que cuatro décadas antes se habían consolidado en Londres y París.

La influencia del movimiento *novator* que dinamizó dichos cambios fue dispar en las distintas disciplinas y en los diversos ámbitos geográficos españoles, pese a lo cual significó el punto de arranque de la renovación; los núcleos intelectuales de la América española no quedaron al margen de este espíritu que se esforzó en incorporar los conocimientos y la mentalidad de la llamada Revolución Científica.

A lo largo del siglo XVIII, la dinastía borbónica y las minorías dirigentes ilustradas desarrollaron un serio esfuerzo para limar las diferencias que separaban a España de los países europeos más adelantados. Desde nuestra perspectiva, el esfuerzo tuvo una especial dimensión en la promoción de las actividades científicas y técnicas.

Esta trascendental tarea se inició ya bajo el mandato de Felipe V y alcanzó su punto culminante en el reinado de Carlos III, pudiéndose observar un sensible decrecimiento con Carlos IV. Como es natural, los frutos obtenidos a partir de esa actitud política se dieron con un cierto retraso en relación con la adopción de las medidas que los determinaron, de modo que el mayor florecimiento científico-técnico se produjo al final de la centuria y al comienzo del siglo XIX.

Entre las medidas a que se ha aludido, fue de especial relevancia la ruptura del aislamiento que se había producido, mucho tiempo atrás, con motivo de la Contrarreforma. Se levantó la prohibición de realizar estudios fuera de España y se concedieron ayudas que permitieron la formación científica de los estudiosos españoles junto a los mejores maestros europeos. Al propio tiempo se favoreció un flujo que atrajo hacia España a destacados científicos y técnicos extranjeros. En los campos a que estamos dedicando nuestra atención cabe citar a los químicos Luis José Proust y Francisco Chavaneau y a los técnicos en minerometalurgia Tadeo de Nordenflicht y Federico Sonneschmidt; junto a ellos convendría colocar al grupo de expertos que fue encargado de montar y dirigir Reales Fábricas correspondientes a diversas industrias.

Son de gran interés las iniciativas encaminadas a lograr unas bases institucionales para el cultivo de la ciencia, tal como han

expuesto diversos estudiosos. La enseñanza científica en las universidades no alcanzó altas cotas, pero la química y la metalurgia fueron cultivadas con un elevado nivel por la Junta de Comercio, de Barcelona; por el Seminario Patriótico de Vergara, fundado por la Sociedad Económica de Amigos del País, de Vascongadas; por la Real Academia de Ciencias y Artes, de Barcelona; por la Academia de Artillería, de Segovia, y por otras instituciones nacidas al calor de la iniciativa pública o privada.

ANDRES MANUEL DEL RIO: PERIODO DE FORMACION

Andrés Manuel del Río nació en Madrid, en la calle del Ave María, el 10 de noviembre de 1764. Hizo sus primeros estudios en el Instituto de San Isidro de Madrid y en la Universidad de Alcalá de Henares. Cursó física experimental junto a José Solano; realizó exámenes públicos tan brillantes que le merecieron ser nombrado en 1781 alumno pensionado de la Real Academia de Minas de Almadén, institución que venía funcionando desde 1777, donde recibió enseñanzas del experto alemán Enrique Cristóbal Storr; tanto esta institución como la presencia de este maestro extranjero son buenas muestras de la política expuesta.

También lo es el hecho de que a la vista de su excelente aprovechamiento el ministro de minas Diego Gardoqui le seleccionara para ampliar estudios en diversos países europeos. Como primera etapa, permaneció cuatro años en París dedicado al estudio de la medicina, la historia natural y la química, esta última junto a Jean Darcet; durante este período realizó investigaciones en torno a la porcelana en el Colegio de Francia.

A continuación pasó a la Escuela de Minas de Freiberg, donde siguió las enseñanzas de mineralogía de Abraham G. Werner y tuvo como condiscípulos, entre otros, a Humboldt y a Saussure; fue en Freiberg donde Del Río se adhirió a las corrientes antiflogísticas que auguraban la nueva química. Coincidió de nuevo con Humboldt en la Academia de Schemnitz (Hungría, hoy Checoslovaquia) en la que prosiguió su especialización en química y metalurgia. Tras visitar las industrias metalúrgicas inglesas del área de Cornwall, volvió a París para trabajar en el Laboratorio del Arsenal que dirigía Lavoisier; los acontecimientos rela-

cionados con la Revolución Francesa que llevaron a la muerte al ilustre químico francés obligaron a Del Río a huir a Inglaterra, desde donde volvió a España en 1793.

COLEGIO DE MINERÍA DE MEXICO

En las Ordenanzas de Minería de Nueva España hechas públicas en 1783 se decidió la creación en México de un Real Seminario de Minería, en la misma línea de fortalecimiento institucional de la ciencia que imperaba en la metrópoli. Se daba cima así a un viejo proyecto auspiciado por la mayor parte de quienes habían practicado la ciencia en la América colonial.

El Colegio de Minería fue la primera institución del Nuevo Mundo dedicada a las enseñanzas técnicas, muy anterior a las que después surgirían en Estados Unidos y Canadá. Sus alumnos cursaban un completo plan de estudios de cuatro años, al que seguían otros dos de prácticas en uno o más establecimientos mineros. En principio, quienes allí se graduaban estaban destinados a cubrir plazas de inspectores de minas en América Central, en Filipinas y en el propio México.

Fue nombrado director del Seminario Fausto de Elhuyar, quien ofreció a Del Río un puesto docente en la institución. Del Río había tenido diversas proposiciones de trabajo en los países en que había realizado su especialización, pero aceptó la oferta de Elhuyar. Llegó a México en 1794, comenzando su labor docente sobre un programa que incluía la mineralogía, la geognosia y la paleontología.

Del Río compaginó su labor de cátedra con la investigación y el asesoramiento técnico a lo largo de casi cincuenta años, siendo el auténtico animador científico del Colegio de Minería.

Su carrera científica no quedó libre de los avatares políticos de la turbulenta época que le tocó vivir. En las primeras agitaciones por la independencia mexicana, algunos de sus mejores discípulos fueron fusilados, lo que le llevó a viajar a Guatemala, so pretexto de un viaje de estudios, para capear el temporal. Esta circunstancia radicalizó su conducta y le convirtió en un partidario ferviente de la independencia. Mantuvo esta postura en Madrid, al ser elegido diputado por Nueva España a las Cortes

españolas de 1821, período en el que también puso de manifiesto su carácter liberal.

Durante su estancia en España se le ofreció la dirección de las minas de Almadén y del Museo de Ciencias Naturales, de Madrid, ofrecimientos que declinó para volver a México, ya independiente. Se reincorporó allí a sus tareas hasta que en 1829 se promulgó el decreto de expulsión de los españoles. Aunque excepcionalmente el decreto no le afectaba, Del Río actuó en solidaridad con sus compatriotas y se exiló voluntariamente en Estados Unidos, viviendo durante seis años en Washington, Filadelfia y Boston; en este período participó en las actividades de la American Philosophical Society.

De nuevo en México, se reintegró a su puesto en el Seminario de Minería, del que se jubiló en 1847, para morir dos años después.

LA MODERNIZACION DE LA ENSEÑANZA

La magnífica preparación de Del Río le hizo adscribirse al sistema de Werner, que presentaba la indudable ventaja de ser el primer sistema geológico universal propiamente dicho, con una visión científica, y despojada de reminiscencias bíblicas, de los períodos geológicos. En cuanto a la mineralogía se refiere, el tema preferido por Del Río, convino éste con Werner en la necesidad de atender al mismo tiempo a las características químicas y cristalográficas de los minerales. Mantuvo Del Río, sin embargo, su independencia de criterio y no dudó en rectificar a Werner cuando lo creyó necesario, apoyándose, sobre todo, en las aportaciones de René Just Häüy en el campo de la cristalografía.

En cuanto se puso al frente de su cátedra, recibió Del Río el encargo de escribir un libro de texto para su asignatura, lo que dio lugar a la edición de la primera entrega de sus *Elementos de Orictocnosia* (1795), que completaría diez años más tarde. Se trata, por supuesto, de la primera obra de mineralogía escrita en castellano y también de la primera editada en América. Constituyó un hito en la introducción de la moderna ciencia e ingeniería en aquella área geográfica. Una segunda edición de la *Orictocnosia*, muy ampliada, se dio a la stampa en Filadelfia en

1832, viendo los años venideros nuevas versiones y adiciones que la mantuvieron al día. Cerraremos este capítulo reseñando la edición en México de un *Manual de Geología* aparecido en 1841, en el que se describen la flora y fauna fósiles, en especial sobre la base de especímenes hallados en México.

En conexión con su labor docente hay que considerar las traducciones, anotadas y ampliadas, de diversas obras científicas de interés, entre las que cabe citar las *Tablas mineralógicas* (1804) de L. G. Karsten; la *Geometría subterránea* (1809), de Lempi; el *Nuevo sistema mineral* (1827), de Berzelius y un extracto ampliamente comentado del *Resumen de los distritos de minas de la República [de México]* (1841), de J. Burkart. Es innecesario subrayar la trascendencia de esta labor editorial de Del Río, que permitió mantener en México un nivel de conocimientos científico-técnicos poco común en la España deprimida de la época.

La labor didáctica del Seminario de Minería y, en especial, la de Del Río y sus libros de texto, fueron ampliamente alabados por quienes llegaron a conocerla y, en particular, por Humboldt, quien, como veremos, la visitó en 1803.

INGENIERIA Y PRACTICA MINEROMETALURGICAS

Es difícil aplicar a los trabajos de Del Río esa división tantas veces arbitraria entre investigaciones puras y aplicadas. Para no caer en esa falacia nos limitaremos en este apartado a reseñar algunas de las actividades que Del Río desarrolló a lo largo de su carrera.

En razón de su cargo y dedicación recorrió muchas veces el territorio mexicano con objeto de reconocer *in situ* los yacimientos de minerales. El fruto de esas visitas e inspecciones fue doble: por una parte, pudo describir por vez primera diversos minerales en comunicaciones publicadas en revistas científicas europeas; por otra, avaló la explotación de minerales rentables, como diversos criaderos de mercurio. También estas expediciones le permitieron completar una buena colección mineralógica para uso en la docencia, que completaba a la adquirida a Sonneschmidt.

Entre otras realizaciones cabe señalar también que cuando, a consecuencia de la derrota de Trafalgar, el poderío naval inglés puso en peligro los envíos procedentes de la metrópoli, se encargó a Del Río el establecimiento en el estado de Michoacán de la primera fundición de hierro y acero de Latinoamérica, aprovechando los minerales de la región, lo que le mantuvo en Coalcomán durante más de tres años.

Una bomba para el desagüe de las minas que había diseñado y puesto en funcionamiento, al estilo de las que se empleaban en Hungría, mereció también los elogios de Humboldt, si bien recibió críticas internas. Digamos, por último, que durante algún tiempo desempeñó de forma interina la dirección de las casas de moneda que se establecieron en México en 1814.

LA LABOR INVESTIGADORA

Al margen de los citados trabajos descriptivos de nuevos minerales, Del Río escribió artículos sobre el laboreo de minas, el empleo de barrenos, vulcanología, instalaciones fabriles y otros varios temas. En sus traducciones y comentarios a obras de otros autores, puso de manifiesto su gran preparación y dio a conocer hallazgos propios.

No obstante, el tema que ha llevado a Del Río a ocupar lugares destacados en las historias de la química es su participación en el descubrimiento del vanadio.

En el año 1801, en el transcurso de un análisis rutinario de una mena de plomo procedente de Zimapán, Del Río encontró un porcentaje notable de un óxido de un metal desconocido por el momento. Según las exigencias habituales en la época, la prioridad en el descubrimiento de un elemento químico no implicaba el aislamiento del mismo y la determinación de sus propiedades, por lo que Del Río lo llamó inicialmente «pancromo», por lo variado de los colores de sus sales, y más tarde «eritronio» (de *erythos*, rojo), a causa de la coloración que adquiría al calentarlo o al tratarlo con ácidos.

El relativo aislamiento de México con respecto a los centros europeos de la química, en especial de París, impidió un rápido

reconocimiento del hallazgo de Del Río. Según su decir, transcurría un lapso de diez a doce años antes de recibir las noticias científicas de Europa, aunque esto no siempre era cierto: el propio Del Río afirmaba en una obra de 1804 que había sabido del descubrimiento del cromo no por conocimiento directo del trabajo de Vauquelin (1797), sino a través de una obra de Fourcroy editada en 1800, sólo cuatro años antes de que él la estudiara.

El «pancromo» o «eritronio» siguió un camino tortuoso. En principio, la noticia de Del Río apareció en los *Anales de Ciencias Naturales de Madrid* (1803), según comunicación que había remitido a Antonio José de Cavanilles. En aquel mismo año, comunicó su descubrimiento a Humboldt, a la sazón de visita en México. Le facilitó muestras del mineral de Zimapán y una nota para su publicación en Europa. Las muestras estaban destinadas al Instituto de Francia y a Jean Antoine Chaptal; esta segunda se perdió en un naufragio sin que Del Río llegara a tener noticia de ello.

Humboldt no estaba muy convencido de la novedad del descubrimiento y el propio Del Río, tras conocer la descripción del cromo, también comenzó a dudar. La muestra que llegó al Instituto de Francia fue analizada por Hippolyte Collet-Descotils, afamado analista, quien concluyó equivocadamente que se trataba de un cromato. La analogía entre algunas características químicas del vanadio y del cromo, junto a las limitaciones de los sistemas analíticos, indujo a la confusión y llevó el desánimo a Del Río. Ante el veredicto de Descotils, los químicos europeos se desentendieron de las notas impresas al respecto, ya que el número de falsos descubrimientos en la época era muy elevado.

Años después, en 1830, el químico sueco Nils Gabriel Sefström descubría el vanadio en una magnetita procedente de una mina de hierro de su país. Las experiencias finales de Sefström tuvieron lugar en los laboratorios de Berzelius.

Enterado Humboldt de esta circunstancia, quiso deshacer el equívoco e hizo llegar a Friedrich Wöhler una muestra del mineral de Zimapán que todavía obraba en su poder. Wöhler, que había estado a punto de descubrir por sí mismo el vanadio y que se vio privado de ello por una inoportuna enfermedad, pudo dictaminar que en los casos de Del Río y de Sefström se trataba de

un mismo metal. De todos modos ha prevalecido el nombre de vanadio, que procede de una diosa de la mitología escandinava.

Cuando Del Río se enteró del descubrimiento de Sefström, tuvo una reacción violenta contra Humboldt, a quien consideró responsable de que no se hubiera reconocido en Europa su prioridad. De hecho quizá la única culpa de Humboldt consistió en no haber hecho partícipe a Del Río del extravío de parte de las muestras, sin el cual es posible que el análisis por varios químicos del mineral de Zimapán hubiera permitido dilucidar la existencia del «eritronio» con treinta años de antelación. En este caso, el error de Descotils y su gran renombre causaron un perjuicio irreparable al químico español, quien de todos modos disculpó la actuación de Humboldt unos años más tarde.

La historia del vanadio se cerró en 1869 cuando Sir Henry Roscoe dio lectura en la Royal Society de Londres a un documento en el que se anunciaba el aislamiento del vanadio metálico, después de largos años de investigaciones en las que había descubierto y descrito un buen número de los compuestos de este metal.

BIBLIOGRAFIA

El marco general de la ciencia española en el siglo XVIII ha sido expuesto por J. M. López Piñero, V. Navarro y E. Portela en el capítulo «La actividad científica y tecnológica», del *Diccionario de Historia de España*, Madrid, Alianza Editorial (en prensa).

Sobre la actuación de los *novatores* y su significado, puede verse J. M. López Piñero (1979), *Ciencia y técnica en la sociedad española de los siglos XVI y XVII*, Barcelona, Labor.

La biografía básica sobre Del Río es la de Santiago Ramírez, Biografía del Sr. D. Manuel del Río, *Boletín de la Sociedad de Geografía y Estadística Mexicana*, 2 (1890), 205-251; algunos aspectos complementarios se encuentran en Arturo Arnaiz y Freg, *Revista de Historia de América*, 25 (1948), 27-68. Modesto Bargalló ha centrado su figura en el contexto de la minerometalurgia americana en Homenaje a Andrés Manuel del Río, *Ciencia (México)*, 10 (1950), 270-278, y en *La minería y la metalurgia en la América española durante la época colonial*, México, Fondo de Cultura Económica, 1955. Puede considerarse insuficiente e imprecisa la noticia que da William T. Holser en el artículo correspondiente de Ch. C. Gillispie (ed.) (1975), *Dictionary of Scientific Biography*, vol. XI, New York, Scribner, 464-465. Mi primer acercamiento a Del Río tuvo lugar en J. M. López Piñero, T. Glick, V. Navarro, E. Portela (Dir.) (1983), *Diccionario histórico de la ciencia moderna en España*, Barcelona, Península, vol. II, 229-231, en el que redacté el artículo a él dedicado.

Las publicaciones de Del Río quedan suficientemente recogidas en R. Aguilar y Santillán, Bibliografía geológica y minera de la República Mexicana, *Boletín del Instituto Geológico de México*, 10 (1898), 101-102 y 17 (1908) 202-205; fueron completadas por J. M. Nickles en Bibliography of Geology of North America, *Bulletin of the United States Geological Survey*, 746 (1923), 878.

Finalmente, en torno al descubrimiento del vanadio, puede verse M. E. Weeks (1954), *Descubrimientos y conquistas de la química*, Barcelona, Manuel Marín, 181-191 y 209-219.

APARECE LA REVISTA «SABER/Leer»

■ Destacadas personalidades publican
comentarios críticos de libros

La Fundación Juan March va a comenzar a editar una revista mensual que, con el título de «SABER/Leer», recogerá comentarios originales y exclusivos sobre libros editados recientemente en las diferentes ramas del *saber*. Los autores de estos trabajos son distintas personalidades españolas en los campos científicos, artísticos, literarios o de cualquier otra área; quienes, tras leer la obra por ellos seleccionada, ofrecen una visión de la misma, aportando también su opinión sobre el estado del asunto abordado en el libro comentado.

En el número 1, que aparecerá con fecha de enero de 1987, escriben Gonzalo Sobejano, Francisco Rodríguez Adrados, Ricardo Gullón, Juan Benet, Javier Muguerza, Miguel Artola, Guido Brunner y Carlos Sánchez del Río.

En este primer número se abordan temas como el del cultivo de la parodia; la visión actualizada de la antigüedad clásica; la proyección de la obra juvenil de Lorca; la última novela de Eduardo Mendoza; la teoría del contrato social; la historia de Vizcaya; los diarios del secretario particular de Churchill y la edición española de diversos textos del famoso filósofo de la ciencia Karl Popper. Las ilustraciones originales de este primer número se deben a José Antonio Alcázar, Fuencisla del Amo, Asun Balzola, Justo Barboza, Tomás Expósito y Francisco Solé Romeo.

En números sucesivos aparecerán colaboraciones de destacados estudiosos como Grande

Covián, Carmen Martín Gaité, Juan Marichal, Alberto Sols, Francisco Ayala, Luis de Pablo, Claudio Prieto, Ferrater Mora, José Luis Sampedro, Ignacio Sotelo, Antonio Domínguez Ortiz y otros.

Con formato semejante al de un diario, «SABER/Leer» tiene 12 páginas, ilustradas por diferentes dibujantes, pintores y fotógrafos, acompañadas con una biografía del comentarista y un breve resumen de su artículo. Cada número ofrecerá trabajos de distintas áreas. Los libros comentados pueden haberse editado en España o en el extranjero, y la revista no admite publicidad. La revista está realizada por el Servicio de Información y Prensa de la citada Fundación Juan March.

«SABER/Leer» se distribuirá a todos los destinatarios de este Boletín y a cualquier otro interesado que lo solicite por escrito a la Fundación Juan March, Castelló, 77 - 28006 Madrid.

Exposición con 78 obras de 38 artistas

OBRAS MAESTRAS DEL MUSEO DE WUPPERTAL

■ De Marées a Picasso, un repaso a la vanguardia histórica

Durante el mes de diciembre seguirá abierta en la sede de la Fundación Juan March la Exposición «Obras maestras del Museo de Wuppertal: De Marées a Picasso», integrada por un total de 78 obras pertenecientes a 38 artistas, todos ellos máximas figuras de los principales estilos y movimientos que jalonan la vanguardia histórica desde finales del siglo pasado.

La muestra, organizada con la colaboración del Museo Von der Heydt, de Wuppertal (Alemania), de donde proceden los fondos, se inauguró en la Fundación el pasado 17 de noviembre con una conferencia de Sabine Fehleemann, directora del citado Museo y autora de la selección de obras que integran la muestra. Esta exposición, con la denominación de «De Marées a Picasso», ha sido mostrada ya en Ascona y Berna y, tras su exhibición en Madrid, donde permanecerá abierta hasta el 25 de enero de 1987, se ofrecerá en Barcelona, en el Museo Picasso, para viajar posteriormente al Museo de Tel Aviv y por último, a la National Gallery de Washington.

La relación de artistas con obra en la muestra abarca nombres como Cézanne, Degas, Monet, Toulouse-Lautrec, Picasso —con cinco obras—, Dalí, Kandinsky, Gauguin, Bonnard, Léger, Kokoschka, De Chirico; así como una representación de los grupos expresionistas germánicos «Die Brücke» (El Puente), «Der Blaue Reiter» (El Jinete Azul) y «Los Cuatro Azules» (Corinth, Feininger, Heckel, Kirchner, Liebermann, Jawlensky, Marc, Nolde...) y de la «Nueva Objetividad» alemana, como Beckmann, Otto Dix, Schad y otros.

Entre las obras exhibidas, las más antiguas son «El pescador», c.1862, de Edouard Manet, y «Escena pastoril», c.1868-1869, de Hans von Marées.

De cinco de los artistas representados, la Fundación Juan March ha organizado en los últimos años muestras monográficas: Bonnard, Kandinsky, Kokoschka, Léger y Picasso.

Reproducimos a continuación un extracto de las palabras de Sabine Fehleemann sobre la historia del Museo de la ciudad de Wuppertal y de la colección que alberga. Sabine Fehleemann estudió Historia del Arte en las Universidades de Colonia, Munich y en la Sorbona, de París. Ha sido Consejera de Administración en el Museo Municipal de Mönchengladbach, Conservadora del Museo Abeiberg desde la creación del mismo en 1982 y, desde abril de 1985, directora del Museo Von der Heydt, de Wuppertal.

«EL MUSEO DE WUPPERTAL, EJEMPLO DEL COLECCIONISMO PRIVADO»

«El Museo de la Ciudad de Wuppertal, que desde finales de 1961 lleva el nombre de Von der Heydt, el mayor de sus mecenas e impulsores, puede contemplar tras de sí una vivaz y accidentada evolución a lo largo de más de ochenta años de existencia. En medida superior a otras instituciones análogas de nuestro país, los destinos de este Museo estuvieron determinados en sus comienzos por la iniciativa privada.

Pese a que la colección cambió de rostro varias veces durante su historia, y en particular después de la última guerra, puede decirse que el actual estado de sus fondos, impresionante en realidad —y del que la presente exposición constituye un extracto—, enlaza de muchos modos con intereses y empeños artísticos muy concretos. Esos empeños e intereses estuvieron vivos, desde finales de la pasada centuria y comienzos de la presente, en las dos antiguas ciudades de Elberfeld y Barmen, que vendrían a fusionarse luego en la de Wuppertal.

Ya en la primera fase de la historia del Museo, es decir, antes de 1914, la colección pudo incorporar diez cuadros de Hans

von Marées, nacido en Elberfeld, que eran, en parte, donaciones del Barón August von der Heydt y del consejero privado Jung. De Hans von Marées posee hoy día el Museo 24 pinturas, además de 36 dibujos y un voluminoso cuaderno de apuntes.

De la creación correspondiente al siglo XIX, la colección del Museo Von der Heydt posee también obras artísticas de Blechen, Waldmüller, Constable, Courbet, Daubigny, Rousseau, Degas, Redon, Gauguin, Toulouse-Lautrec, Spitzweg, Leibl, Liebermann y Corinth. Pero en la fase anterior a 1914 se sumaron ya a nuestros fondos pinturas de los impresionistas y de los postimpresionistas. Subrayemos también que en 1911 se compró un Picasso, el primero de este artista que era adquirido para un museo. La obra, por desgracia, dejó de pertenecer a la colección en 1937, al aplicársele en esa fecha el consabido anatema nacionalsocialista de «arte degenerado»; en 1939 fue subastada en Lucerna y actualmente se halla en Berna y es de propiedad particular.

La mayor parte de las esculturas y pinturas de artistas mo-

Una sala del Museo de Wuppertal.



▷ dernos la debemos a la generosidad del Barón von der Heydt, que se dedicó también, con renovado ahínco, a coleccionar arte de la entonces joven generación.

Barmen, la otra parte de la ciudad de Wuppertal, alcanzó especial celebridad por sus exposiciones. En 1907, Richard Reiche se hizo cargo allí de la dirección de la Asociación de Arte (*Kunstverein*). Gozó Reiche de gran fama por su gerencia de la notable exposición del «Sonderbund» (Federación Independiente) en Colonia. Bajo la dirección de Reiche, se inició en Barmen una época de exposiciones realmente prometedora. Ya en 1910 se presentaron allí exposiciones de la «Nueva Asociación de Artistas de Munich» (que plasmaría después «El Jinete Azul»), así como de jóvenes franceses, y muestras individuales de Marc, Jawlensky, Koskoschka, Nolde —todas ellas en 1911—, de Munch y Klimt (1912) y de Macke y Vlaminck (1913). Favorecida por la abierta mentalidad cosmopolita de algunas familias de Barmen, aquella actividad tuvo, naturalmente, su reflejo en las colecciones particulares, cuyos fondos, andando el tiempo, vendrían, en parte, a enriquecer los propios fondos del Museo.

En los últimos años de la década de los veinte, los fondos de esa galería de la Asociación de Arte de Barmen figuraban entre las más importantes y prestigiosas colecciones europeas de arte moderno. El año 1929 se unen las dos ciudades, que en 1930 reciben el nombre de Wuppertal. Pero las colecciones y las actividades artísticas de ambos núcleos de población permanecen separadas hasta el fin de la segunda guerra mundial. Des-

pués de 1933, fecha de la toma del poder por los nacionalsocialistas, la situación fue difícil para el espíritu progresista de una y otra colección. Debido a la acción del Reich contra el «arte degenerado», fueron confiscadas en Barmen 83 obras de arte moderno (de Chagall, Dix, Heckel, Jawlensky, Kandinsky, etcétera).

Para sustraer a tal intervención las obras que habían llegado a la colección en calidad de donaciones, se acuerda devolverlas provisionalmente a sus respectivos donantes. Pero como hubo familias que se empobrecieron durante los años de la guerra, el Museo, al término de la conflagración, al querer recuperar las obras, se encontró con que habían sido vendidas. En cuanto a las obras requisadas siguen perdidas, en su mayor parte, hasta hoy. Además, en 1943, los dos edificios que albergaban las colecciones, tanto el de Barmen como el de Elberfeld, resultaron gravemente dañados por los bombardeos aéreos.

El mecenazgo de los Von der Heydt

La ulterior evolución del Museo quedaría determinada, de forma decisiva, por el mecenazgo del Barón Eduard von der Heydt, ciudadano de Elberfeld. Ya su padre había donado al Museo de la Ciudad no sólo el primero de los cuadros, sino otros muchos también, y él mismo fue desde 1903 presidente de la Asociación del Museo, habiendo dispuesto que las obras artísticas de su propiedad pasaran a poder del Museo después de su muerte, como así ocurrió. No obstante, esas obras fueron devueltas en 1937, por precaución, a la familia Von



Eduardo Von der Heydt,
impulsor del Museo de
Wuppertal.

der Heydt; infortunadamente, todo ello ardió cuando la destrucción de la residencia de esa familia en Elberfeld. Entre las pérdidas figuraban magníficas obras de Picasso, Daumier, Courbet, Modersohn-Becker y muchos otros.

August Freiherr von der Heydt fue un gran promotor del arte y la cultura. Su hijo Eduard, nacido en 1882, seguiría el ejemplo paterno. Elberfeld era un terreno propicio. La ciudad, antes de la primera guerra mundial, fue una de las más ricas de Alemania, y hacia 1910 contaba ya con 170.000 habitantes. Al Barón Eduard von der Heydt debe Wuppertal, según criterio unánime, un nuevo impulso de su Museo. Un edificio destruido, obra de un discípulo del gran arquitecto Schinkel, fue levantado de nuevo y acondicionado. En 1952 Von der Heydt hizo entrega de una parte de su donación al Museo. En el verano de 1954 pudieron inaugurarse, además, hasta 15 salas de la segunda planta de la antigua Casa Consistorial, que quedarían destinadas a exposiciones. Entre 1949 y 1964, el Barón Eduard von der Heydt donó al Museo Municipal 67 obras, entre pinturas y esculturas.

Este gran mecenas ocupa un lugar de excepción en la historia del coleccionismo de arte. El

fue uno de los primeros en hacer de la idea del «arte universal» la base de sus actividades dentro de aquella dedicación. Supo descubrir también, paralelamente al arte europeo, la categoría estética del arte de los llamados «pueblos naturales», así como de la India y del Lejano Oriente, el africano, el precolombino... Su nada común complacencia en hacer participar a otros muchos de la propia actividad del coleccionismo despertó en gran número de museos el gusto de mostrar aspectos diversos de las colecciones que eran de su propiedad. Esa magnánima idea ha inspirado la iniciativa de nuestro «viaje por el mundo» con estas obras maestras del arte, viaje que cubre en Madrid su tercera etapa —bajo los auspicios de la Fundación Juan March—.

La colección de Eduard Freiherr von der Heydt estuvo repartida en 40 museos europeos y de otros países. Las obras de arte no europeas las donó Von der Heydt a la ciudad de Zurich en 1952. Estas obras constituyeron el grueso de los fondos del Museo Rietberg de dicha ciudad.

Eduard von der Heydt murió el 3 de abril de 1964 en Ascona. El 6 de mayo tuvo lugar en Wuppertal un homenaje póstumo en memoria del gran «filántropo, hombre de finanzas, coleccionista de arte y mecenas, ciudadano de honor de Wuppertal, Zurich y Ascona, galardonado con la Gran Cruz del Mérito de la República Federal de Alemania». Su sepulcro se halla en el panteón familiar de Wuppertal. El Museo de Wuppertal le rinde homenaje al ser portador de su nombre, y al realizar en su honor la presentación de esta colección.»



«Transfiguración»,
de Hodler,
c.1906-1907.



«Mujer desnuda
jugando con un gato»,
de Picasso, 1964.



«Los tres músicos»,
de Léger,
1930.

«Naturaleza muerta,
con aves exóticas»,
de Gauguin, 1902.

«Pintura metafísica»,
de De Chirico,
1917.



«Autorretrato
en traje
de clown», de
Beckmann, 1921.



Hasta el 20 de enero, en Barcelona

LA COLECCION AMOS CAHAN DE ARTE ESPAÑOL

Hasta el 20 de enero permanecerá abierta en Barcelona, en la sala de la Caixa de Barcelona (Plaça Sant Jaume), la exposición «Arte Español en Nueva York (1950-1970). Colección Amos Cahan», que anteriormente se exhibió en Madrid, en la sede de la Fundación Juan March. La muestra, compuesta por 78 obras de 35 pintores, forma parte de una colección más amplia de pintura española contemporánea, de la que es propietario el norteamericano Amos Cahan.

De esta exposición se hizo eco la prensa. Así, el crítico **Javier Rubio** opinaba: «No podemos olvidar el momento en que fueron adquiridas las obras, que corresponde en muchos casos a la etapa más juvenil de los artistas, cuando rompían los moldes tradicionales y se aventuraban por sendas desconocidas sin saber, en muchos casos, a dónde habría de conducirlos la aventura. Hoy, casi treinta años después, ya podremos juzgar con una cierta serenidad lo que fue más valioso de la experiencia y lo que no era, en definitiva, más que el primer paso de una carrera hacia la gloria» («ABC», 30-X-86).

«Es sorprendente —se escribía en «Crítica de Arte», de octubre de 1986— que un arte que un día supuso en nuestro país poco menos que el escándalo, podemos hoy contemplarlo como una exposición cuyas obras parecen estar insertas dentro del más sobrio clasicismo. (...). La agresividad ha perdido su virulencia conservando toda su fuerza expresiva la audacia cromática».

José Ramón Dánvila, en «El Punto» (3-X-86), destacaba la coherencia de la selección: «Refleja, en primer lugar, coherencia desde el punto de vista de que viene a ser una panorámica completa y exacta del momento y además significa el acierto a la hora de elegir unas piezas que en muchos casos son fundamentales».

También **Rosa Figuerola**, en «Elle» (octubre 1986), se refería al criterio de Cahan: «Reunió su colección movido únicamente por su sentido estético y su intuición, impresionado por la calidad de las obras, en las que veía reflejada el alma de nuestro país».

«La muestra —en opinión de **Pilar Bravo**, en «Comunidad Escolar», 20/26-X-86— tiene la gran virtud de permitir una lectura hilvanada, coherente y suficientemente completa de lo que ha sido la evolución del arte español durante la década de los cincuenta y de los sesenta. (...). Aporta una panorámica histórica que no se debe desaprovechar. Sólo la colección de Fernando Zóbel, reunida en el Museo de Arte Abstracto de Cuenca, representa un exponente equiparable a la colección de Amos Cahan.»

Rubén Suárez, en «La Nueva España» (12-X-86), se fijaba en algunos autores: «Piezas magníficas de Tàpies, Lucio Muñoz, Saura, Millares, también de Viola cuya obra demuestra que sus fáciles reiteraciones posteriores no deben hacer olvidar al gran pintor, y en fin, de los artistas de «El Paso» o «Dau al Set», además de otros como Guerrero y Sempere...».

El día 3 de diciembre

ESTRENO DE UNA OBRA DE GONZALO DE OLAVIDE

■ Continúan los encargos del Centro de Documentación de la Música Española Contemporánea

El miércoles 3 de diciembre se estrenará una obra del compositor madrileño **Gonzalo de Olavide**, en un concierto organizado por el Centro de Documentación de la Música Española Contemporánea, de la Fundación Juan March, y que será interpretado por **Javier Benet** (percusión), **Adolfo Garcés** (clarinete), **Rosa María Calvo Manzano** (arpa) y **Rafael Ramos** (violonchelo). El propio **Gonzalo de Olavide** presentará su obra antes del concierto.

La obra, que lleva por título *Ricercare*, es un encargo de la Fundación, dentro de su línea de apoyo a la producción musical de compositores españoles, a

través de su Centro de documentación musical.

Gonzalo de Olavide nació en Madrid en 1934. Fue discípulo de Echevarría y, más tarde, de Stockhausen y Pousseur. Desde hace años reside en Ginebra. Sus obras *Composición I*, *Sistemas II*, *En siete límites*, *Quatre sons*, el *Cuarteto* (1971) «se plantean la composición —señala Tomás Marco en su 'Historia de la Música Española. Siglo XX'— desde una sucesiva conquista de lenguaje y desde un profundizar en los propios medios constructivos y expresivos, utilizando las raíces seriales en un contexto propio y de muy considerable belleza sonora».

Concierto del Quinteto Mediterráneo, el 10 de diciembre

«AULA DE REESTRENOS», NUEVA INICIATIVA MUSICAL DE LA FUNDACION

Con un concierto del **Quinteto Mediterráneo**, el miércoles 10 de diciembre comenzará en la Fundación Juan March el Aula de Reestrenos, nueva iniciativa del Centro de Documentación de la Música Española Contemporánea de la Fundación, que ofrecerá periódicamente conciertos con obras de compositores españoles contemporáneos poco difundidas desde su estreno.

El programa de este primer concierto incluirá las siguientes obras y compositores: «Preludio y Scherzo para instrumentos de viento», de **Julio Gómez**; «Divertimento a 5», de **José Muñoz Molleda**; «Diferencias agógicas», de **Francisco Cano**; «Interpelaciones», de **Angel Oliver**; «A veces», de **Claudio Prieto**; y «Kukulcan», de **Tomás Marco**.

MUSICA DEL SIGLO XX PARA DOS PIANOS

■ Actuación de los dúos Rentería-Matute, Uriarte-Mrongovius, Frechilla-Zuloaga y Alfonso-De los Angeles

En cuatro conciertos, entre el 29 de octubre y el 19 de noviembre pasados, los dúos formados por **María Angeles Rentería y Jacinto Matute, Begoña Uriarte y Karl-Hermann Mrongovius, Miguel Frechilla y Pedro Zuloaga y Javier Alfonso y María Teresa de los Angeles** dieron en la Fundación Juan March un repaso a la música del siglo XX para dos pianos. Si en los tres primeros conciertos se hacía un recorrido por el repertorio

extranjero de esta modalidad pianística, en el último, con la presencia del autor, se hace un homenaje a **Javier Alfonso**, en un recital compuesto por obras propias y de otros compositores españoles, como Francisco Calés y Joaquín Rodrigo.

El crítico **Enrique Franco** se encargó de redactar la introducción general y las notas al programa de este ciclo y de su trabajo entresacamos los siguientes párrafos:

Enrique Franco:

«EL PIANO, UN INSTRUMENTO DE SONIDOS COMPLEJOS»

«**S**uperadas las prácticas musicales del romanticismo e inaugurada la modernidad, más de un 'catastrofista' lanzó el grito: 'El piano está en su crepúsculo'. Como es frecuente, los pronosticadores de ocasos se equivocaron una vez más, pues los músicos de nuestro siglo utilizaron el piano hasta la saciedad.

Se comprende que un instrumento sobre el que alzó su monumento virtuosista el romanticismo hasta alcanzar las cumbres lisztianas, pudiera parecer 'inservible' en el momento inicial de una evolución que mudaba no sólo el 'ideal sonoro' y el lenguaje, sino también los supuestos fundamentales de la música. Pero entonces, ¿por qué no decretar la muerte de los viejos violines, los agridulces fagotes, los gruesos trombo-

nes hijos de los antiguos sacabuches, o el batiante timbal?

El piano, durante bastante tiempo, simbolizaba la intimidad, los gustos y los hábitos de la sociedad burguesa a la que se ponía en cuestión. ¡Qué culpa tenía el instrumento de Cristofori! Bien iba a demostrar su capacidad para ceder a nuevas instancias, para responder a nuevos estirones, para servir de vehículo a un nuevo imaginar los timbres, los ataques, la explotación de los pedales, todo cuanto pidieron al piano los creadores contemporáneos desde el poético y atmosférico Debussy hasta el distorsionador John Cage.

En 1961, Pierre Boulez dicta una conferencia en Estrasburgo a fin de explicar su 'segunda improvisación sobre Mallarmé'. Como el compositor francés re-

visó el texto en 1981, ha de suponerse que no había rectificado sus ideas sobre el piano: 'Tratamos hoy el piano de un modo totalmente distinto de como lo hacían, por ejemplo, Debussy, Ravel, Stravinsky —en *Bodas*— y Bartok —en el *Allegro bárbaro*— que lo consideraban esencialmente como un instrumento de percusión. No hemos olvidado sus lecciones, pero el piano nos interesa más aún como instrumento de sonidos complejos, que pueden producirse mediante efectos armónicos'.

El piano multiplicado

Uno de los caminos primeros de toda evolución es el crecimiento, la ampliación en varias direcciones de unas posibilidades dadas e incluso ya desarrolladas considerablemente. La idea de un piano mayor que el piano cuajó en lo que, acudiendo al título de una obra original del brasileiro Marlos Nobre, podríamos denominar 'el piano multiplicado'. Se multiplicaron los ejecutantes y se duplicaron, triplicaron o cuadruplicaron los instrumentos.

No alcanzará nunca, sin embargo, auténtico rigor artístico la sola voluntad aumentativa si no sirve a originales ideas y formas de expresión. Entonces

los recursos vanidosos y espectaculares ceden paso a valores más hondos del espíritu, a creaciones de verdadera entidad estética. Pensemos en Brahms, en Debussy, en Ravel, en Stravinsky, en Poulenc, Milhaud, Messiaen, Boulez, Lutoslawski o Halffter: su música para dos pianos responde a un pensamiento sonoro específico. No hay ya simple 'piano multiplicado', sino vehículo de comunicación musical que necesita dos instrumentos y dos ejecutantes, el modo que el pensamiento sinfónico, tan unitario, ha de realizarse a través de un centenar de intérpretes servidores de una sola finalidad.

Sucede que el piano, por sus posibilidades de resumir incluso lo escrito para orquesta y por su 'prestigio personal' altamente individualizado, cuando se presenta doblado o en grupo llama la atención, lo que no ocurre con otros instrumentos habitualmente escuchados en combinaciones múltiples, desde el trío y el cuarteto hasta la gran formación orquestal. Así se tomó como insólita y hasta 'rara' una unión mucho más lógica que la de violín y piano o violoncello y piano, por ejemplo. En un caso se trata de dos fuentes sonoras perfectamente homogéneas; en otros, tan heterogéneas en todos los aspectos —incluso



▷ tan contradictorias— que sólo el talento de los compositores, cuando existe, ha podido, contra toda lógica, realizar con éxito semejante suma de contrarios.

Práctica casera

El piano a cuatro manos —más que la combinación de dos pianos— constituyó, durante años, una práctica casera y familiar, un uso social de especial atractivo que permitía revivir —en tiempos anteriores al disco y la radio— las emociones experimentadas en la ópera y los conciertos. De ahí que naciera un largo repertorio de 'transcripciones' (al que contribuyeron, entre nosotros, un Barbieri o un Bretón), esas 'Fantasías' a lo Talberg o, descendiendo peldaños, a lo Leybach, con mayor voluntad reproductora que creativa, esto es, lejanas de las geniales transmisiones de un Liszt o un Busoni.

Este género gozó de la atención, a principios de siglo, de los fundadores de la Sociedad Filarmónica y sus amigos: Los Ronda, los Salvador, los Ramírez. Sin perjuicio de disfrutar con obras directamente escritas para piano sólo o para violín y piano —y Fernández Bordas era elemento imprescindible en las soirées, como lo era Blanco Recio—, se 'leían' con asiduidad las oberturas de Wagner —la transcripción de *El buque fantasma* alineaba dos pianistas en cada piano que eran los Roda, Dampierre y Miguel Salvador—, las sinfonías de Beethoven, la entonces sorprendente *Danza macabra*, de Saint-Saëns, o la suite de *La Arlesiana*, de Bizet.

No existían entonces demasiados dúos pianísticos estables, y en la mayoría de los casos la juntura se producía con carácter

pasajero ante la necesidad o el deseo de programar determinadas obras. En este punto, pienso que pueda tener algún interés recordar los principales 'dúos de piano' españoles, de ayer a hoy, salvedad hecha de los inevitables olvidos.

Circunstancialmente se unieron los profesores Balsa y Fúster, Pura Lago y Risler y, alternando el 'dúo' con sus brillantes carreras individuales, Amparo y José Iturbi. En los sesenta, Conchita Rodríguez —discípula de Balsa— y Pedro Espinosa —que fue alumno de Javier Alfonso—, hicieron dúo para llevar en 'tournee' las *Visiones del Amén*, de Olivier Messiaen. Duró algunos años el dúo Manuel Carra-Félix Lavilla, y accidentalmente tocaron juntos Emma y Joaquín Achúcarro.

Permanecen, tras biografías más o menos largas, los dúos de las gaditanas Josefina y Agustina Palaviccini, Javier Alfonso y María Teresa de los Angeles, Angeles Rentería y Jacinto Matute, los vallisoletanos Miguel Frechilla y Pedro Zuloaga, Francisco y Emilio Baró, María Esther Vives y Margarita Palou, María Tamayo y Divina Cots, Pepita Cervera y Teresina Jordá.

A partir de Chabrier y de Fauré, el repertorio para dos pianos creció notablemente, y obedeció, en cada caso, a la estética específica del compositor que lo cultivaba, por lo que no son pocos los dúos representativos. Citar *Lindaraja* y *En blanco y negro*, de Debussy; el *Concierto*, de Stravinsky; la *Sonata*, de Poulenc, y así sucesivamente hasta anotar *Formantes*, de Cristóbal Halffter; *Tableaux vivants*, de Bussotti; *Mantra*, de Stockhausen; *Estructuras*, de Boulez, o *Experiencias*, de Cage, nos exime de mayores explicaciones.» ■

«CONCIERTOS DE MEDIODÍA», EN DICIEMBRE

Por el carácter festivo del lunes 8 de diciembre y la proximidad de las vacaciones navideñas, en este mes la Fundación Juan March ha programado tan sólo dos «Conciertos de Mediodía», que se celebran los lunes a las doce horas, siendo la entrada libre y permitiéndose acceder o salir de la sala en los intervalos entre las distintas piezas del programa.

Lunes 1

RECITAL DE FLAUTA Y GUITARRA, por Vicente Martínez (flauta) y Pablo de la Cruz (guitarra).

Obras de C. Fürstenau, D. Cimarosa, M. Giuliani y F. Carulli.

Vicente Martínez, valenciano, es profesor de flauta del Real Conservatorio de Música de Madrid y flauta solista de la Orquesta Sinfónica de RTVE. Pablo de la Cruz, madrileño, es profesor en la «Escuela Profesional de Música Soto Mesa».

Lunes 15

PIANO A CUATRO MANOS, por Mercedes Alonso y Pierre Frédéric Proteau.

Obras de C. Franck, F. Schubert, C. Debussy y J. Brahms.

Mercedes Alonso, becada por la Fundación Juan March, amplió estudios en París, en «l'École Normale de Musique», en donde se encuentra con Pierre Frédéric Proteau con quien forma el dúo Alonso de Proteau dando numerosos recitales en todo el mundo.

VI TRIBUNA DE JOVENES COMPOSITORES

El 31 de este mes finaliza el plazo de presentación de partituras para la VI Tribuna de Jóvenes Compositores, que viene convocando cada año la Fundación Juan March a través de su Centro de Documentación de la Música Española Contemporánea, para estimular la creación de músicos que no hayan cumplido 30 años al finalizar 1986. Las obras seleccionadas, por un Comité de Lectura formado por Manuel Castillo, Cristóbal Halffter y Antón Larrauri, serán estrenadas en un concierto público que organizará la Fundación en la próxima primavera. Igualmente se realizará una grabación del mismo y se hará una edición facsimilar de las partituras elegidas, que serán inéditas y no estrenadas con anterioridad al día del concierto.

Las obras presentadas deberán atenerse a una plantilla instrumental o vocal constituida, como máximo, por una voz, un piano, dos violines, una viola, un violonchelo, un contrabajo, una flauta, un clarinete, un oboe, un fagot, una trompa, percusión (un intérprete), magnetófono o sintetizador (un intérprete) y un instrumento (o voz) a elegir por el compositor.

«LA ARQUITECTURA EN LA SOCIEDAD DEL CAMBIO»

■ Conferencias de Antonio Fernández Alba

«La arquitectura en la sociedad del cambio» fue el tema de un ciclo de conferencias que impartió en la Fundación Juan March, del 7 al 16 de octubre, el catedrático de la Escuela de Arquitectura de Madrid Antonio Fernández Alba. Con este ciclo se abría la serie de «Cursos universitarios» que la Fundación viene organizando en su sede desde 1975.

Los títulos de las cuatro conferencias de Antonio Fernández Alba fueron «Nuevo discurso de la figura cúbica», «El espacio de la memoria», «La condición del proyecto moderno en la arquitectura» y «Construir, habitar y pensar (Memorial de epígonos)». A continuación ofrecemos un extracto del ciclo.

El debate arquitectónico contemporáneo, ya sea crítico o historiográfico, no deja de hacer patente el interés puramente formalista de sus análisis. Suele aislarse el fenómeno del formalismo de su vinculación a otros factores como los económicos, las circunstancias sociológicas, los avances tecnológicos que inciden sobre el espacio de la arquitectura. Esta disociación acompañará todo el proceder de la Arquitectura contemporánea, en un itinerario a veces confuso y ambiguo por esclarecer los términos del binomio *forma-realidad*: usos, contenidos, utilidad del espacio, función social de la arquitectura, Imagen, Forma, Significado.



ANTONIO FERNANDEZ ALBA nació en Salamanca en 1927. Es catedrático de la Escuela de Arquitectura de Madrid. Formó parte del Grupo El Paso. Premios Nacionales de Arquitectura (1963) y Restauración (1980), ha realizado exposiciones en España y otros países. Como arquitecto, parte del Movimiento Moderno, ligado al expresionismo wrightiano y a la poética orgánica de Alvar Aalto. Concibe la Arquitectura como «una interrelación unitaria de espacio, tiempo y materia, siendo la *materia* la que confiere al *espacio-tiempo* su estructura».

Hay que entender la arquitectura como un *proceso de mediaciones*, de acciones objetivas y subjetivas que se formalizan en la ficción geometrizada del proyecto, en transición hacia la realidad edificada. La arquitectura como exploración del arte y la ciencia, como medida del espacio y del tiempo, hace patente que los elementos arquitectónicos que constituyen la

trama de su espacialidad surgen del mundo de la experiencia, del entorno de la realidad, y no sólo del mundo de las ideas.

Las propuestas arquitectónicas en los años treinta de este siglo se presentan como un debate integrador por hacer compatibles los descubrimientos realizados por el mundo del arte con los avances de una ciencia acelerada ya por entonces en sus innovaciones. Tal síntesis se pretendió realizar desde la plataforma formal de la plástica. Los protagonistas de tal operación integradora en torno a los «descubrimientos visuales» y «avances científicos» alumbrarán, bajo el signo de una «Nueva espacialidad», un epígrafe significativo: el Movimiento Moderno en la Arquitectura (M.M.A.). El arquitecto tiene ante sí el proyecto de construir los espacios para el «nuevo humanismo».

Nuevo discurso de la figura cúbica

El arte nuevo, no sólo modificaba la tradicional forma de expresar y representar el mundo de los objetos, sino su contemplación. A ello se añadirá una nueva concepción del *lugar* (la morada como estancia continuada en un sitio). Pero, ¿cómo integrar la dualidad de los dos espacios, el *espacio-artístico* y el *espacio-físico*, que fundamentan la existencia del lugar? Será en el acontecer que encierra el «nuevo discurso de la figura cúbica» donde tendrá que explorar el arquitecto.

Cambio y Repetición serán los condicionantes ideológicos intrínsecos a la nueva arquitectura, desarrollados mediante los instrumentos de una técnica sobria y racional. Así pues, se trata de dominar la *nueva realidad* que reproduce el proceso

industrial, con las tensiones que provocaba la crisis del individualismo y la recuperación del «arquitecto-artista». Se intentaba recuperar la originalidad como un factor a potenciar dentro de esa crisis del individualismo, en una sociedad que se proclamaba colectivista.

En su esfuerzo por hacer solidario el espacio con la función a través de la forma, el arquitecto recurrió a la estética de la forma, no desde una mirada naturalista, sino desde la «racionalidad funcional». El nuevo discurso de «la Figura Cúbica» se nos va a presentar como un método de validez universal. Uno de sus más significativos exégetas, Le Corbusier, intenta con gran elocuencia asumir el papel del «profeta urbano» en la era de la máquina y desde las motivaciones espaciales que plantea la pequeña vivienda. Con su *modulor*, Le Corbusier intenta transformar la realidad objetiva de un espacio físico como es la casa en realidad objetual en el contexto de la ciudad.

El «nuevo discurso de la Figura Cúbica», superados los primeros lustros del siglo, se presentaba hermético en sus prerrogativas y difuso en las respuestas de sus cometidos. No se daba una respuesta homogénea a cuestiones como la relación de la arquitectura con la naturaleza, la función que debía asumir la construcción en el proceso arquitectónico, los cometidos sociales y la producción cuantitativa de objetos arquitectónicos. A partir de los años 60, el discurso de la Figura Cúbica se deformaba en todos sus contenidos.

No resulta hoy aventurado considerar cómo el Movimiento Moderno se presenta en Europa hasta la década de los 50 con la pretensión de transformarse en

un «axioma universal» del habitar, más que como una serie de tendencias en la interpretación del espacio. Los maestros constructores tienen que realizar el proyecto del edificio en una época ligada no sólo a una economía en crisis, sino a la convulsión de un «cambio social» de dimensiones desconocidas. La arquitectura europea que en sus orígenes se plantea como una propuesta moral de transformación del medio físico, se verá mediatizada por la ideología de una «tecnología salvaje», que surgía de los desajustes de la nueva sociedad industrial, supeditando su papel renovador a una función de representación sintética y homogénea, para concluir en un exhibicionismo tecnológico.

A la incorporación de técnicas constructivas modernas, Wright añadirá la concepción del *espacio continuo*, rompiendo las fronteras de la fachada arquitectónica que de alguna manera separaban el interior del exterior, en un gesto de armonizar el artificio de la arquitectura con la naturaleza. Romántico decepcionado del frío discurso de la razón colectivista y de la vida ultra-urbana, Wright se encerró entre las cuatro paredes de la caja espacial, para encontrar la nueva *cualidad del espacio* que no dejaba de ser otra que la vieja verdad simple y esquemática: que la interpretación de la vida es la verdadera función del espacio de la arquitectura.

Estados Unidos heredará el papel hegemónico que había sustentado la Alemania debilitada por los desastres acaecidos en las disputas bélicas entre los años 20 al 45. Será a partir de

este año 45 y en un clima desolado por las ruinas, cuando se inician las reconstrucciones de las sociales-democracias europeas y comienza la reedificación del patrimonio destruido, con unos códigos arquitectónicos propios de una economía de guerra. El proyecto del Movimiento Moderno se encontraba «hibernado» ante el fracaso y la decepción que había experimentado la utopía del «espíritu de la razón».

La arquitectura se diluía en el proceso de recuperación y restitución de la ciudad europea. El espacio adquiere un sentido transitorio donde no tienen cabida los gestos visionarios. Arquitecturas transitorias para unos tiempos de supervivencia. Este esfuerzo restaurador se realiza en la Europa postbélica dentro de una estructura económica de carácter monopolista. El espacio de la arquitectura será asimilado por las estructuras de producción dentro de las modalidades que presenta su desarrollo capitalista.

Arquitectura para el consumo

Así, de unos espacios requeridos por la *emergencia*, se va a pasar al diseño de una arquitectura para el *consumo*. El espacio de la arquitectura en los países de las democracias europeas pasará a formar parte de una valoración mecanicista finalista y, como tal, vendrá configurado y formalizado por la norma que rige el valor del espacio como *objeto de mercado*. La relación entre «producción mercantil del espacio» y tejido social quedaría patente en la reconstrucción de la ciudad europea y en el crecimiento

Fundación Juan March

CURSOS UNIVERSITARIOS 1986/87

La arquitectura en la sociedad del cambio

ANTONIO FERNÁNDEZ ALBA



OCTUBRE 1986

Mañana 7
NUEVO DISCURSO DE LA FIGURA CÚBICA

Mañana 9
EL ESPACIO DE LA MEMORIA

Mañana 11
LA CONDICIÓN DEL PROYECTO MODERNO
EN LA ARQUITECTURA

Mañana 16
CONSERVAR, HABITAR Y PENSAR: EL MORTAL
DE LOS EPÍGONOS

9

abusivo e incontrolado que posteriormente ha de soportar la trama urbana al tener que incorporar el impacto de los contenedores, burocráticos y comerciales. La inteligencia tecnocrática que reside en las estructuras de la sociedad moderna refleja con meridiana claridad cómo las *categorías económicas* son las que determinan y condicionan unos ítem en la conducta, unos comportamientos de homogeneidad, tanto del grupo como del individuo. La ciudad moderna en el contexto europeo reseña de manera precisa su fragmentación y es reflejo de la alienación de sus ciudadanos. El deterioro de los valores formales de su arquitectura es su corolario explícito.

En unas circunstancias en las que la «razón ilustrada» daba paso a la «racionalidad tecnocrática», no era de extrañar que Estados Unidos se incorporara como protagonista de un panorama desdichado como el que presentaba la arquitectura europea. Su presencia en el debate del pensamiento arquitectónico moderno llegaba retrasado respecto al desarrollo de la teoría y la práctica arquitectónicas realizadas en Europa.

El espacio en la concepción de los maestros constructores europeos había pretendido borrar la «memoria» y con decisión tan radical excluía la «historia». La ambivalencia producida por el derrocamiento de la «razón» y la ruptura con la «historia» sume al arquitecto europeo en un escepticismo abierto al extravío. ¿A qué recurrir? ¿A la filigrana de la forma? ¿Recuperar los modelos preindustriales? ¿Encerrarse en los relatos de la historia?

A la muerte de F.L.L. Wright, será L. Kahn el arquitecto llamado a resolver los desórdenes de tanto desvarío. Emigrado a Estados Unidos en 1905, profesor universitario y reflexivo arquitecto, podría asumir sin el menor escrúpulo el liderazgo de la arquitectura norteamericana. En él encontraría ésta el hombre hecho a su medida. Como señalan sus biógrafos, poseía Kahn la palabra del poeta, la cadencia del músico, la concepción del artista, los pensamientos de un filósofo, los conocimientos de un metafísico y la manera de razonar de un lógico. Con él surgía una nueva «ética arquitectónica», que ya se había desarrollado en el pasado europeo durante la época de las buenas y bellas artes, que con

tanto sarcasmo habían sido repudiadas por los pioneros del Movimiento Moderno. El «espacio de la memoria» se recreaba en sus obras.

La condición del proyecto moderno

Determinadas formas de expresión que subyacen en la arquitectura de hoy se hallan condicionadas por la moral de una sociedad cuya máxima y principio es el de la *utilidad*. Según este principio, el proyecto de tales arquitecturas se organiza y desarrolla con unos modelos *paradigmáticos* para construir el espacio en las sociedades del cambio, ligando a su naturaleza utilitaria el requisito del *éxito* como única mediación entre el proyecto y la realidad edificada. La arquitectura, como la ciencia, está vinculada de manera elocuente a la economía en el Estado tecnocrático moderno y asume un papel de soporte *visual* y *simbólico* en los nuevos espacios de la sociedad de consumo. La forma arquitectónica en este contexto no tiene por qué responder a una determinada función, ni tiene sentido el valorarla como «falsa» o «verdadera», en su relación con su racionalidad técnica o constructiva. Su finalidad debe responder únicamente a su «rol» de servir como *mediador simbólico del simulacro espacial*. Los frontones y columnas que incorporan los post-modernos responden a las necesidades de connotación de un sistema que vacía el lenguaje, tanto verbal como simbólico, para hacer de la *imagen* arquitectónica un *valor de cambio*.

El pragmatismo subyace en

todo el proyecto moderno y tardomoderno del pensamiento arquitectónico y no sólo de la arquitectura. Una breve lectura de los rasgos filosóficos del pragmatismo, desde pensadores como Peirce a W. James y Dewey, evidencian una componente idealista de corte subjetivo junto a un marcado carácter positivista. Las características metodológicas del pensamiento pragmático (y del proyecto moderno de la arquitectura) recogen como aspectos más singulares los siguientes rasgos: *empirismo* (se busca más la apología de la forma que el conocimiento del espacio); el *individualismo* (cada experiencia formal es particular y única); *espontaneidad* (las presiones de una sociedad de consumo solicitan del arquitecto la *novedad* en la imagen arquitectónica); *improvisación* y espontaneidad serían el correlato a esa demanda; y el *oportunismo* (¿con qué criterio evaluar la diversidad de tendencias, fragmentos y colección de simulacros por los que pueden discurrir las propuestas figurativas del proyecto de la Arquitectura sin una teoría sólida y una crítica aguda?). Esta «metodología» desemboca en ese cajón de sastre alterado y disperso que se conoce con el nombre de *eclecticismo* y explica en parte el «discurso polisémico» de la arquitectura desde los finales de los 50 a los 80. La alternativa a la falta de método es la negación a toda planificación. El eclecticismo ofrece simulación al poder y notoriedad personal y profesional al arquitecto. La oferta sigue a la demanda. La forma de la arquitectura se convertía en un medio para acelerar las demandas en el mercado del espacio. Cualquier medio

hacia el fin previsto, señala H.K.Wells, es la esencia del método pragmático.

La alienación que la civilización actual impone a nuestro comportamiento en el espacio es consecuencia de la disociación que en su conciencia ha experimentado el hombre moderno. Un sistema *homogeneizador* se encarga de *disecar el significado vital* de nuestra existencia y de otorgarle un *significado cultural*, significado y valoración que se establecen al margen de los límites de la persona. El espacio de la arquitectura hoy recibe su «significado» y «sentido» en la «intersección de lo artificial», sin que exista mediación posible con el usuario; siendo ésta una de las razones por las que el arquitecto moderno ha dejado de participar en la formalización y redacción del proyecto como sujeto individual. Sus decisiones se alejaron hace ya algún tiempo de los intereses inmediatos de sus semejantes, para servir a los postulados y finalidades de un sistema que ha cosificado los específicos valores humanos. Ante esta descomunal fractura entre objetivos y resultados cabe preguntarnos: ¿por qué tanta referencia al pasado en estas arquitecturas de la sociedad del cambio?

Nos encontramos ahora en los últimos episodios del fin de siglo con un cúmulo de tendencias eclécticas no todas de signo esperanzador. ¿Dónde se encuentra el Proyecto de la Arquitectura? Si la arquitectura es una forma del pensamiento que opera en la construcción del espacio, una mediación *técnica* entre el hombre y su medio, una adecuación *simbólica* entre su razón

compositiva y su expresión material, resulta evidente que la expresión de sus edificios, el diseño de sus proyectos reproduzcan la heterogeneidad de hipótesis impuestas al espacio por la *universal estructura pragmática* de la sociedad actual y los cambios intrínsecos de las técnicas y materiales que lleva implícito.

Las dificultades más relevantes en el proyecto moderno no radican en cómo superar las servidumbres del historicismo, sino en cómo resolver la contingencia plural que se solicita del proyecto arquitectónico, al tener que *ordenar* los materiales conceptuales; tener que servir a las *condiciones de usos*, cuando éstos han sido trastocados en valores de cambio; transformarse en acontecimiento espacial, dotado de fruición plástica y el conseguir reproducir y producir en gran escala una obra de características técnicas y artísticas por los mecanismos de producción tecnológica. Esta reelaboración continua e interacción heterogénea de usos, formas y funciones en el contexto de la experiencia y la acción, sitúa al proyecto de la arquitectura en un campo intelectual de indudable *ambigüedad*, connotación que caracteriza a la arquitectura contemporánea más significativa. Resolver los problemas del proyecto moderno en arquitectura requiere una síntesis aún por realizar entre las *formas de pensamiento* y las *formas de expresión material*, y en tan significativa ruptura reside su fracaso.

En 1954 Heidegger publicaba el ensayo *Construir, edificar, pensar*, en el que señalaba la necesidad de concebir un *lugar*

delimitado para la propia supervivencia del ser. El concepto de *lugar* frente a la abstracción que encierra el concepto de *espacio*. Junto a esta interpretación del *lugar* como afirmación de su propia presencia donde pueda habitar el ser, describe el término construir, que, de acuerdo con la etimología germana, resulta sinónimo de *ser*, *cultivar* y *habitar*. Este debate espacio *versus* lugar, latente en toda la evolución colateral del pensamiento crítico de la arquitectura contemporánea se hace patente de manera muy explícita en la crisis que sufre la economía norteamericana en los setenta.

Repliegue hacia lo privado

La «ciudad racional» no llega a ser bella, ni aceptable en sus usos, ni habitable en sus espacios. ¿Por qué no dejar entonces en manos de la ingeniería social el canalizar los programas, las demandas políticas sobre la ciudad, su ideología alternativa, y reducir el proyecto de los arquitectos a modestas intervenciones parciales, liberándolo de sus cometidos sociales y devolviendo el trabajo del arquitecto a la autonomía de lo arquitectónico? La ruptura se hace evidente en la década de los 70, y de ella surgirá una revisión y acotación de cuál es el papel que debe asumir el arquitecto en la intervención urbana. Así pues, la arquitectura moderna se habría retirado hacia lo privado, haciéndose patente la disociación entre el «proyecto planificador», el diseño urbano y el proyecto de los arquitectos. La falta de ese diálogo hace incomprendible el espacio de la ciudad.

La presión inmobiliaria, las construcciones de los crecimientos acelerados y la especulación del suelo han logrado crear una tramoya ambiental agresiva y banal, reflejando una secuencia de fragmentos indiferenciados donde resulta difícil encontrar algún rasgo de entidad urbana y menos aún habitar una arquitectura de los espacios cualificados. Por ello, no debe resultar extraña la actitud de algunos arquitectos que intentan un repliegue a campos más reducidos para redescubrir en los vacíos de la ciudad el *lugar* heideggeriano donde pensar y rememorar la *utopía limitada* que a la arquitectura le queda en el contexto de la ciudad moderna. Se hace imprescindible superar la idea neopositivista de seguir entendiendo la arquitectura como un fenómeno a-histórico.

Esta *actitud revisionista* se ha llegado a catalogar como el fin de la modernidad o la muerte de la arquitectura, desenlace que se realiza precisamente en el marco institucional de una sociedad cada vez más decidida a homologar personas y cosas, y donde sólo se permite la presencia de pequeñas diferencias. Tal vez tan significativa muerte no sea más que el síntoma de la resurrección de una «modernidad reciclada». Por otra parte, erosionada en sus fundamentos la ideología tecnocrática, el pensamiento más agudo de la arquitectura se iniciaba en una aproximación a las investigaciones de los trabajos desarrollados por la filosofía lingüística junto con las aportaciones «de la teoría de la acción comunicativa», y que en pensadores como Habermas dejaba muy explícito en sus análisis lingüísticos el principio de utilidad de los signos.

En la arquitectura de estos últimos años se perfila lo que podríamos llamar una *estética de la recepción*, entendiendo la recepción como «la historia de los efectos», según la acotación de Gadamer: una estética que permita proyectar el edificio como un objeto narrativo, en el que, en sus datos compositivos, en la geometría de sus espacios, pueda aparecer la «historia de los efectos».

Los arquitectos encuadrados en los movimientos POST optaron por acogerse a los vínculos de una «estética de la recepción». La condición postmoderna de la arquitectura intenta ser más ambiciosa, al añadir a la componente del ornamento el carácter *significativo* y monumental del mismo. El edificio se inscribe en la ciudad como hito reconocible, identificable, como un gesto iconográfico fácilmente recordado e interiorizado.

Nostalgia del pasado

Sobre el fondo y la forma de estas arquitecturas empeñadas en hacer legible y reconocer a través de la imagen lo que no resulta explícito para la mirada, se pueden descubrir los restos de una estética del XIX, dedicada a proclamar el arte como una actividad subjetiva, aceptando, eso sí, que los encargos del Príncipe han cambiado de mecenas y han sido sustituidos por las necesidades culturales de los colectivos modernos, siendo las mass-cult bien programadas las que ahora formulan sus demandas artísticas que deben ilustrar las arquitecturas de hoy.

Las explicaciones epigonales que con tanta pasión verbal nos ofrecen las manifestaciones ar-

quitectónicas tardo-modernas, neo-modernas, reproducen los rasgos de la «nostalgia»; por eso sus espacios necesitan integrar en la escena los «mitos del pasado», la «historia de los efectos» que señala Gadamer (columnas, frontones, arcos y todo el elenco de geometrías truncadas). Con tal cúmulo de recortes, al parecer pretenden «transformar el presente».

La arquitectura urbana se abre a una nueva dimensión espacio-temporal, al *espacio-tiempo tecnológico*. La escenografía para los nuevos ritos del «nómada telemático» de nuestras sociedades avanzadas no necesita de soportes rígidos y de una larga durabilidad. Los *inmateriales* se transforman en los elementos especiales que configuran el monumento de nuestra época.

El ejercicio que realizan estos arquitectos postmodernos refleja con nitidez la crisis provocada por este penúltimo episodio de la revolución industrial acelerada, por eso el proyecto que reflejan los dibujos de estas arquitecturas puede ser alterado en su imagen, mediante yuxtaposiciones, analogías, contrastes, adulteraciones formales y distorsiones espaciales, porque todo es intercambiable en la nueva realidad *espacio-temporal* de la telemática: materiales, texturas y toda suerte de formas aleatorias.

La demanda de representación gráfica por la que discurre hoy el proyecto arquitectónico señala la dificultad del *pensar* en arquitectura y también la de *expresarse* por medio de la materia. A la arquitectura le queda la certeza de encontrar y construir los *lugares* de nuestro tiempo en el *espacio* de la época. ■

PEDRO LAIN ENTRALGO: VIAJE HACIA UNAMUNO

El 31 de este mes se cumplen 50 años de la muerte, en Salamanca, de Miguel de Unamuno. Con este motivo **Pedro Lain Entralgo**, director de la Real Academia Española, impartió en la Fundación Juan March un curso universitario, entre los días 21 y 30 de octubre, con el título genérico de «Viaje hacia Unamuno». Las cuatro conferencias que pronunció fueron las siguientes: «La palabra de Unamuno», «La España de Unamuno», «La persona de Unamuno: vidas complementarias» y «La persona de Unamuno: el hombre de secreto».

Se incluye a continuación un amplio resumen de las cuatro conferencias.

Lo que como hablador y decidor fue don Miguel de Unamuno, lo que la palabra significó en su vida debe indagarse según los dos modos en que esa significación cobró efectiva realidad: la palabra *en* Unamuno, lo que para él, en tanto que poeta, pensador y despertador de España, fue la palabra, y la palabra *de* Unamuno, lo que para nosotros, en tanto que lectores sensibles, es el empleo unamuniano de ella. Unamuno como teórico de la palabra y como ejerciente de la expresión verbal, como usuario de ella.

Salvo en las últimas semanas de vida, cuando el sangriento drama de España le había forzado al silencio y le hacía ver muy próximo su fin, todo en Unamuno se realizó a través de la palabra. Con su palabra fue profesor y escritor, sólo con su



PEDRO LAIN ENTRALGO (Urrea de Gaén, Teruel, 1908) ha sido catedrático de Historia de la Medicina de la Universidad Complutense de Madrid y es director de la Real Academia Española, así como miembro de número de las Reales Academias Nacionales de Medicina y de la Historia. Entre sus libros pueden destacarse: «La generación del 98», «España como problema», «A qué llamamos España» y «Antropología de la esperanza».

palabra quiso reformar a España.

Aunque rebelde a la paciente disciplina del trabajo científico, Unamuno, docente de Filología, fue a su modo filólogo. Pero más que filólogo, más que estudioso de la palabra, Unamuno fue logófilo, amante de ella. Acaso no haya existido un escritor más lúcido y patéticamente enamorado de su vocacional condición de hablante. Para nuestro gran logófilo, la palabra es la clave secreta de la realidad del hombre, misteriosa razón de nuestro ser.

Tanto valor da Unamuno a la palabra, que no vacila en poner al puro hablar por encima del decir. Hablar es proferir palabras prescindiendo de su significación, hacer patente en forma pura el componente órfico y musical del lenguaje.

Es cierto que el hablar y el decir no pueden ser tan tajantemente deslindados y contrapuestos entre sí. Quien habla, quien profiere palabras, aunque el sentido de ellas sea problemático, llama, dice y nombra; y así, algo de puro hablar tiene siempre el decir y algún decir concreto contiene siempre el hablar.

Hablando hago palabra mi realidad de hombre y de persona; diciendo, doy expresión social y personal a mi experiencia del mundo. Con su deliberada extremosidad, esto es lo que quería «decir» la profunda intuición poética y antropológica de Unamuno.

Cuatro notas principales pueden señalarse en la palabra de Unamuno: sinceridad (hombre adentro, la sinceridad lleva en su seno la intención secreta o la patente voluntad de expresarse según uno a sí mismo se siente); popularismo (expresión léxica y estilística de su íntima fe en el pueblo español); inquietud semántica (ordinariamente de carácter etimológico, voluntad de desentrañar el carácter polisémico de una palabra); y carga cordial (abundancia de corazón, en este caso, en el texto escrito, sentido último de la sinceridad). Todo lo cual nos pone ante la segunda vía de nuestro viaje hacia Unamuno: su modo de sentirse español.

La España de Unamuno, lo que para él fue la España que veía —y por tanto la historia que había hecho ser a España como ante sus ojos era— y lo que Unamuno quiso —o soñó—

que fuera España. Pero la España real y la España ideal, ¿fueron siempre lo mismo para el español Miguel de Unamuno? Evidentemente, no.

Cuatro ideas de España

Un examen detenido de su biografía obligaría a distinguir en ella hasta cuatro ideas de España:

1.^a La España del vascófilo y católico adolescente que Unamuno fue. La que llevaba en su mente aquel Unamuno joven al que, ya varón adulto, él miraba «como se mira a los extraños».

2.^a La España del Unamuno inmediatamente posterior a su primera crisis religiosa, la que él como socialista y spenceriano veía y deseaba. Es la España de *En torno al casticismo*.

3.^a La España del Unamuno que, tras su segunda crisis religiosa, la de 1897, pareció cobrar forma definitiva. Es la que en primer término aparece en nuestra mente cuando hablamos de «la España de Unamuno».

4.^a La que acaso resultó, y ya no pudo alcanzar expresión escrita, de la dramática revisión que de sí mismo hizo entre el 12 de octubre de 1936 y el día de su muerte.

Todas ellas deberíamos tener en cuenta para dar una respuesta diacrónicamente cabal al título de esta conferencia. Quiero limitarme, en esta ocasión, a exponer los rasgos esenciales de la tercera —la que transcurre entre el mes de marzo de 1897 y el 12 de octubre de 1936—, a la luz de un singular acontecimiento de la vida de don Miguel y acaso el más decisivo en la configuración unamuniana de su actitud ante España: su dis-

curso en el Teatro de la Zarzuela, de Madrid, el 6 de febrero de 1906.

Tres temas principales se articulan en ese discurso: el ejército y el patriotismo; proposición de una nueva idea de la patria y el patriotismo; e Iglesia y religión.

Unamuno niega el militarismo en España: ha habido ocasionales intervenciones del ejército en la vida política, pero no militarismo propiamente dicho. En la visión de Unamuno, el patriotismo del ejército tiene cuatro notas: disciplina rígida frente a libre examen y libre competición; la patria y el patriotismo deben ser discutidos; centralismo uniformador, que Unamuno no admite; y fusión entre él y la religiosidad tradicional.

Para Unamuno los militares «no sienten más vivamente la patria que nosotros, los civiles». Dice además: «También da su vida por la patria el que la consume día a día al servicio de su cultura y su prosperidad». Es necesario, pues, una nueva idea de la patria y el patriotismo, que debe partir de unos presupuestos inexcusables: libertad de conciencia y de crítica; firme convicción de que la España castellanizada, grande antaño, a que se refiere el patriotismo tradicional, ha perdido su realidad y su vigencia; y no menos firme convicción de que la verdad nos hará libres.

Unamuno propone, pues, un nuevo significado de ambos términos. La existencia de dos raíces y de dos modos en el patriotismo: una sentimental (la patria que se ve) y una intelectual (la patria que se aprende en los libros). Es necesario integrar esas dos patrias. La nueva patria

resultará de la mutua fecundante oposición de las diversas «castas» peninsulares, tras la irremisible declinación de la «casta» castellana.

Por lo que respecta a la Iglesia, Unamuno ve necesario desvirtualizar y hacer más íntima la religión. No, pues, al clero como monopolizador y dictador de la religiosidad y, por otra parte, entendimiento del patriotismo como religión laica, secular y no dogmática ni teocrática. Este fue, en esquema, el ideario español de Unamuno en aquellos años. Algo habría que revisar desde 1986, pero sí son necesarias una nueva idea y una nueva praxis del patriotismo. O nos salvamos todos o nos hundimos todos. Y hoy más que en 1906. Ahora o nunca, tal vez. Pero más que suponer futuros, debo exponer y glosar lo que fue la España de Unamuno. Saber, en nuestro viaje hacia Unamuno, qué nos dice respecto de él su vida de español y su destino como español, cómo por el español Unamuno podemos acceder al hombre Unamuno.

Vidas sucesivas y complementarias

Unamuno no fue un hombre de una vez, ni de una pieza. Hasta su muerte vivió haciéndose a sí mismo y varias fueron en todo momento las piezas que en ella se integraron. En la descripción biográfica de la vida de un hombre hay que distinguir sus vidas sucesivas y sus vidas complementarias. Llamo «vidas sucesivas» a las etapas de la biografía de un hombre dotadas de cierta unidad interna y descriptivamente diferenciables entre sí. En cada una de sus vidas

Viaje hacia Unamuno

PEDRO LAÍN ENTRALGO



OCTUBRE 1986

Martes, 21 - 19,30 horas
LA PALABRA DE UNAMUNOJueves, 23 - 20 horas
LA ESPAÑA DE UNAMUNOMartes, 28 - 19,30 horas
LA PERSONA DE UNAMUNO: VIDAS COMPLEMENTARIASJueves, 30 - 20 horas
LA PERSONA DE UNAMUNO: EL HOMBRE DE SECRETO

Todas las conferencias tendrán lugar en el Salón de Actos de la Fundación Juan March.
Carrilero, 77. 28004 MADRID. Entrada libre.

sucesivas, y con simultaneidad más o menos perceptible, el hombre es hombre y es él mismo realizándose en un conjunto de «vidas complementarias», vocacionalmente determinadas unas, porque la vocación de una persona puede no ser única, y social o profesionalmente condicionadas otras.

A mi modo de ver, en la biografía de Unamuno pueden ser discernidas hasta «cinco vidas sucesivas»: 1.^a Desde el despertar de su conciencia personal hasta su primera crisis religiosa (1881). 2.^a Desde su primera crisis hasta los tormentosos días de la segunda crisis religiosa (1899). 3.^a Desde entonces hasta su regreso del exilio en Francia (1930). 4.^a Desde entonces hasta los días que preceden al 12 de octubre de 1936. 5.^a Desde esta fecha hasta su muerte, el 31 de diciembre del mismo año.

Hasta sus 17 años, Unamuno es un muchacho ingenuo, cre-

yente fervoroso, empapado de infantil amor a su tierra vasca. La primera crisis religiosa convierte al adolescente vascófilo y piadoso en un joven descreído y moderno. Es el Unamuno que compone los ensayos integrantes de *En torno al casticismo*.

Pero este Unamuno incipiente no iba a ser el Unamuno definitivo. Su segunda crisis religiosa (1897) llevaba en su entraña tres claves: quiebra de la fe en el mundo como realidad verdaderamente subsistente; descubrimiento, mediante la experiencia íntima, de que la subsistencia de la propia persona sólo puede ser subjetivamente segura por obra de la fe y la esperanza en una realidad absoluta y fundamentante, que para él no puede ser sino el Dios Padre; y como consecuencia, lucha por conquistar esa fe.

Hasta 1930, en una nueva etapa, dos sucesos modularán la anterior: el cese como rector de Salamanca y su destierro a Fuerteventura. Con la República parece haber llegado su hora y aunque ésta le declare «ciudadano de honor» aquella no es «Su Majestad España», que él había soñado. La última de las vidas sucesivas se inicia con el acto universitario del 12 de octubre de 1936. Recluso en su domicilio, revisa en silencio su vida, y de cuando en cuando añade algunos poemas a su *Cancionero*. Siente aproximarse la muerte.

Desde que Unamuno cobró clara conciencia de su vocación y de su misión, hasta cinco «vidas complementarias» se constituyeron en la concreta realidad de su persona: el hombre agónico; el pensador poeta; el reformador de España; el universitario; y el hombre familiar.

Unamuno fue, ante todo, un «hombre agónico» en el sentido etimológico de «agonía» como lucha y angustia en el alma. El pensador-poeta o, si se quiere, el poeta-pensador, fue el más inmediato intérprete de su agonía: un pensador que necesitaba de la poesía para expresarse y un poeta que lo era buscando en lo que pensaba y sentía.

¿En qué medida el Unamuno reformador de España —la más aparatosa y discutida de sus vidas complementarias— fue expresión del hombre agónico que en él había? Sustantiva, biológica o estilísticamente ligado con su personal intimidad, la pugna por la reforma de la sociedad española fue, en todo caso, otra de las vidas complementarias de este varón de muchas almas. Y junto a ella, estrechamente ligada a la vida histórica y social de España, es preciso tener en cuenta al Unamuno universitario. Egregio y fervoroso universitario fue el hombre a quien en toda España era tópico llamar «el Rector de Salamanca».

Pero hubo en Unamuno también un hombre familiar: el Unamuno aficionado a jugar y bromear con sus hijos, el esposo filial y conyugalmente enamorado de su mujer. La existencia, pues, de estas vidas sucesivas y complementarias nos hace preguntarnos: ¿qué dio al conjunto de todas ellas su radical unidad? Intentando responder a ello daremos término a nuestro viaje hacia él.

El hombre de secreto

En el alma de cada hombre —nos dirá Unamuno autor del ensayo *El secreto de la vida*— hay plantado, como una semi-

lla, un secreto personal, el suyo, tanto más profundo y tanto más fecundo cuanto más dolorosamente haya llegado él a sentir su condición humana.

El secreto de cada hombre no pueden verlo los demás y de ordinario sólo parcialmente lo conoce la persona a quien pertenece. Los amigos muestran serlo de veras vivificando en nosotros «cabos sueltos espirituales, rincones del alma, escondrijos y recovecos de ésta que yacen en ella inactivos e inertes...».

La temporalidad de nuestra existencia se halla integrada por dos corrientes contrapuestas: una va del ayer al mañana, la corriente de ir haciendo nuestra vida; la otra del mañana al ayer, la corriente que debe seguir el empeño de conocer la vida según lo que ella es, el paso del hecho resultante al acto libre que le hizo existir.

Hace más de cuarenta años, Julián Marías y yo, cada uno por su cuenta y a su manera, tuvimos la idea de contraponer dos modos de concebir el conocimiento de un hombre; no del hombre en general, sino de cada hombre en particular: el modo de Unamuno y el de Zola. Unamuno y Zola no escriben novelas para divertir al lector, sino para mostrarle lo que es la vida humana, cuando mediante una ficción novelesca se explora su individual y concreta realidad.

Frente a Zola, Unamuno tiene su modelo en el poeta, tal como él vive y entiende lo que el poeta es: un hombre que mediante la palabra metafórica trata de expresar lo que para él es aquello en que últimamente consiste la realidad de las cosas, su misterio.

Ante el hombre, ante un hombre, Zola quiere ser fisiólogo, y Unamuno, poeta. Al naturalismo a ultranza de aquél opone éste un personalismo a ultranza. Entre la actitud de Zola y la de Unamuno, extremadas las dos, ¿existe un «tertium quid», que asuma unitariamente lo que de las dos puede y debe ser asumido? Pienso que sí, y hacia el logro de esa meta se ha movido más de una vez mi reflexión.

En la vocación de una persona se funden la «vocación de ser hombre», ente humano *in genere*, y la «vocación de ser tal hombre», la singular persona que uno es. Pero, a todo esto, ¿qué es en la vida del hombre esa íntima, silenciosa llamada a ser «él mismo»? Varias respuestas pueden ser dadas, según el punto de vista desde el cual se la considere: el psicológico, el metafísico, el ético, el estético, el médico, el social. Desde un punto de vista psicológico, la vocación es la vía más idónea para alcanzar ese gozoso acabamiento de la realidad propia que solemos llamar felicidad. Por necesidad habrá de ser, éticamente vista, la vía hacia aquello por cuya consecución limpiamente somos capaces de sufrir, lo cual también por necesidad ha de realizarse según los cauces que cada sociedad ofrece a quienes en ella viven.

Se trata, pues, de conocer a Unamuno, al hombre singular. ¿Qué vemos en él? Orgánicamente lo que su cuerpo le obligó a ser o le permitió ser. Socialmente, ¿qué fue? Todos lo sabemos: profesor, pensador, poeta, vasco salmantizado, aspirante a reformador de España, escritor que hablaba de sí mismo y de su íntima agonía, etc. Pero haciéndose y deshaciéndose

a sí mismo a lo largo de ese múltiple manojo de caminos y vidas, ¿qué quiso ser él? ¿Cuál fue su vocación como hombre y como persona? ¿Cómo entendió su posible y tan pocas veces lograda felicidad personal? ¿Qué fue aquello por lo cual estuvo dispuesto a sufrir, acaso a morir?

La vocación más profunda y central de Unamuno fue la posesión de una fe viva en la inmortalidad de su propia persona, para luego, desde esa fe, ser todo lo feliz que la existencia terrena le permitiera ser, en el ejercicio de las diversas actividades a que por suyo y por su circunstancia él se sintió llamado.

Como todo hombre, Unamuno hizo su vida para ser él mismo y para poseerse a sí mismo. ¿Lo logró? No, no pudo lograrlo porque él, hombre radical, no tenía en sí mismo lo que para poseer de veras, para ser de veras poseedor de algo, es condición necesaria: suelo en que asentar aquello que se posee.

La conmemoración del quincuagésimo aniversario de su muerte debe consistir, por supuesto, en el ejercicio de leerle y estudiarle conforme a lo que él esperaba de sus lectores. Pero tanto como en eso, debe consistir en un ambicioso empeño cotidiano, la construcción de una España en la cual, si él volviese a vivir, pudiese ser sin conflictos ni sobresaltos el hombre que quiso y no pudo ser. Cada uno en lo suyo, hagamos, entre todos, la España que pudiera dar a don Miguel, si a ella volviera, esa hierba fresca y verde. Si entre todos lo logramos, ése será nuestro mejor homenaje. ■

Desde el 2 de diciembre, ciclo y exposición

EL HUMOR EN EL TEATRO ESPAÑOL DEL SIGLO XX

■ Editado el catálogo de obras del siglo XIX de la Biblioteca teatral de la Fundación

El 2 de diciembre se inaugurará en la Fundación Juan March una exposición documental sobre «El humor en el teatro español del siglo XX», y se presentará el Catálogo de obras de Teatro Español del Siglo XIX, de la Biblioteca de Teatro Español Contemporáneo de la Fundación. Ese mismo día dará comienzo un ciclo de conferencias en torno al «Humor en el teatro español del siglo XX», a cargo de cinco especialistas en el tema. Estas actividades continúan la exposición gráfica y el ciclo sobre teatro que celebró la Fundación Juan March a finales del pasado año, coincidiendo con la aparición del Catálogo de obras del siglo XX de la referida Biblioteca teatral de esta institución.

La Exposición, abierta en el vestíbulo del salón de actos hasta el 13 de diciembre, consta de paneles y vitrinas con fotografías, figurines, bocetos de decorados y otros materiales relativos al teatro español de humor de nuestro siglo. De la organización de esta muestra se ha ocupado el crítico y profesor **Andrés Amorós**.

El Catálogo de obras del siglo XIX de Teatro Español, recoge, de forma esquemática y completa, las fichas bibliográficas del teatro de esa centuria, que se conservan en la biblioteca a disposición del público, inclu-

yendo tanto autores de primera fila como secundarios u olvidados con el paso del tiempo.

Treinta y cinco mil documentos posee el fondo de Teatro Español Contemporáneo de la Fundación Juan March, situado en la segunda planta del edificio. Se compone de libros, folletos, archivo fotográfico, bocetos de figurines y decorados, discos y casetes, carteles, programas de mano y cualquier documentación de interés para el estudioso de nuestro teatro contemporáneo.

Ciclo sobre humoristas españoles

Los temas y conferenciantes del ciclo serán los siguientes: el día 2 el académico de la Lengua **Manuel Seco** hablará sobre «Arniches y el sainete»; el día 4, **Andrés Amorós**, catedrático de Literatura Española de la Universidad Complutense, tratará de «Muñoz Seca y el astracán»; el día 9, el dramaturgo **José López Rubio** hablará de «Humoristas españoles en Hollywood»; el día 11, el novelista y académico **Gonzalo Torrente Ballester** tratará de «Jardiel y el humor del absurdo»; y el día 12, el dramaturgo **Joaquín Calvo Sotelo** cerrará el ciclo con una conferencia sobre «Mihura: el hombre y su teatro».

LUNES, 1

12,00 horas
CONCIERTOS DE MEDIODIA
Recital de flauta y guitarra.
 Intérpretes: **Vicente Martínez**
 y **Pablo de la Cruz.**
 Obras de C. Fürstenau, D. Ci-
 marosa, M. Giuliani y F. Ca-
 rulli.

MARTES, 2

11,30 horas
RECITALES PARA JOVENES
Recital de violonchelo y piano.
 Intérpretes: **Pedro Corostola**
 y **Manuel Carra.**
 Comentarios: **Federico Sopeña.**
 Obras de F. Couperin, L.v.
 Beethoven, G. Fauré y M. de
 Falla.
 (Sólo pueden asistir grupos de
 alumnos de colegios e institu-
 tos, previa solicitud a la Fun-
 dación).

19,30 horas
CURSOS UNIVERSITARIOS
«Humor en el teatro español
del siglo XX» (I).
Manuel Seco: «Arniches y el
 sainete».

MIÉRCOLES, 3

19,30 horas
CENTRO DE DOCUMENTA-
CION DE LA MUSICA ES-
PAÑOLA CONTEMPO-
RANEA
Presentación de la obra «RI-
CERCARE», por su autor, **Gon-**
zalo de Olavide.
Concierto estreno de dicha
obra.
 Intérpretes: **Javier Benet** (per-
 cusión), **Adolfo Garcés** (clari-
 nete), **Rosa M.ª Calvo Manza-**
no (arpa) y **Rafael Ramos** (vio-
 lonchelo).

JUEVES, 4

11,30 horas
RECITALES PARA JOVENES
Recital de saxofón y piano.
 Intérpretes: **Pedro Iturralde** y
Agustín Serrano.
 Comentarios: **Enrique Franco.**
 Obras de M. Moussorgsky, M.
 Ravel, A. Jolivet, J. F. Gur-
 bindo, W. Benson y P. Itu-
 rralde.
 (Sólo pueden asistir grupos de
 alumnos de colegios e institu-
 tos, previa solicitud a la Fun-
 dación).

19,30 horas
CURSOS UNIVERSITARIOS
«Humor en el teatro español
del siglo XX» (II).

OBRAS MAESTRAS DEL
MUSEO DE WUPPERTAL:
DE MAREES A PICASSO

Durante el mes de diciem-
 bre seguirá abierta en la Fun-
 dación Juan March la Expo-
 sición «Obras maestras del
 Museo de Wuppertal: De Ma-
 rées a Picasso», integrada por
 78 pinturas de 38 artistas,
 procedentes del Museo Von
 der Heydt, Museo de la
 Ciudad de Wuppertal. La
 muestra, organizada con la
 colaboración del citado mu-
 seo alemán, ofrece una va-
 riada selección de la van-
 guardia histórica europea des-
 de finales del siglo pasado:
 Cézanne, Manet, Degas, Gau-
 guin, Picasso, Dalí, Bonnard,
 Kandinsky, etc.

La exposición está abierta
 de lunes a sábado: de 10 a 14
 horas y 17,30 a 21 horas.
 Domingos y festivos: de 10 a
 14 horas. Horario especial en
 vacaciones de Navidades.

Andrés Amorós: «Muñoz Seca y el astracán».

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

VIERNES, 5

11,30 horas

RECITALES PARA JOVENES

Recital de piano.

Intérprete: **Almudena Cano.**

Comentarios: **Antonio Fernández-Cid.**

Obras de W. A. Mozart, L.v. Beethoven, F. Chopin, C. Debussy, I. Albéniz y B. Bartok.

(Sólo pueden asistir grupos de alumnos de colegios e institutos, previa solicitud a la Fundación).

MARTES, 9

11,30 horas

RECITALES PARA JOVENES

Recital de violonchelo y piano.

Intérpretes: **Pedro Corostola y Manuel Carra.**

Comentarios: **Federico Sopena.**

19,30 horas

CURSOS UNIVERSITARIOS

«Humor en el teatro español del siglo XX» (III).

José López Rubio: «Humoristas españoles en Hollywood».

MIÉRCOLES, 10

19,30 horas

CENTRO DE DOCUMENTACION DE LA MUSICA ESPAÑOLA CONTEMPORANEA. AULA DE REESTRENOS

Intérpretes: **Quinteto Mediterráneo.**

Programa: Preludio y Scherzo para instrumentos de viento, de **Julio Gómez;** Divertimento a 5, de **José Muñoz Molleda;** Diferencias agógicas, de **Francisco Cano;** Interpelaciones, de **Angel Oliver;** A veces, de **Claudio Prieto;** Kukulcan, de **Tomás Marco.**

ARTE ESPAÑOL CONTEMPORANEO. COLECCION DE LA FUNDACION JUAN MARCH (NUEVAS ADQUISICIONES), EN PALMA

Durante el mes de diciembre seguirá abierta en Palma en la sala de exposiciones de la Banca March (Nuredduna, s/n), la Exposición de «Arte Español Contemporáneo. Nuevas adquisiciones. Colección de la Fundación Juan March». La muestra está compuesta por 20 obras de otros tantos artistas españoles, todas ellas adquisiciones recientes de la Fundación Juan March, fechadas en su mayor parte en los últimos años y en la década de los setenta.

«ARTE ESPAÑOL EN NUEVA YORK (1950-1970). COLECCION AMOS CAHAN», EN BARCELONA

La Exposición «Arte Español en Nueva York (1950-1970). Colección Amos Cahan» permanecerá abierta durante el mes de diciembre en Barcelona en la Caixa de Barcelona (Plaza de San Jaime). Un total de 78 pinturas de 35 artistas españoles integran esta muestra, parte de la colección de arte español contemporáneo que el doctor Cahan formó en España en los años sesenta.

JUEVES, 11

11,30 horas

RECITALES PARA JOVENES

Recital de saxofón y piano.

Intérpretes: **Pedro Iturralde** y **Agustín Serrano**.

Comentarios: **Enrique Franco**.

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

20,00 horas

CURSOS UNIVERSITARIOS

«Humor en el teatro español del siglo XX» (IV).

Gonzalo Torrente Ballester: «Jar-diel y el humor del absurdo».

VIERNES, 12

11,30 horas

RECITALES PARA JOVENES

Recital de piano.

Intérprete: **Almudena Cano**.

Comentarios: **Antonio Fernández-Cid**.

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

GRABADO ABSTRACTO ESPAÑOL, EN GIJÓN

El 4 de diciembre se inaugurará en Gijón, en la sala de exposiciones de la Caja de Ahorros de Asturias, la muestra «Grabado Abstracto Español» (colección de la Fundación Juan March), integrada por 85 obras de 12 artistas españoles. La exposición, que está organizada con la colaboración de la citada Caja de Ahorros, permanecerá abierta hasta el día 23 del mismo mes.

19,30 horas

CURSOS UNIVERSITARIOS

«Humor en el teatro español del siglo XX» (y V).

Joaquín Calvo Sotelo: «Mihura: el hombre y su teatro».

LUNES, 15

12,00 horas

CONCIERTOS DE MEDIODÍA

Dúo de pianos **Alonso de Proteau**.

Obras de **C. Franck**, **F. Schubert**, **C. Debussy** y **J. Brahms**.

LOS GRABADOS DE GOYA, EN ONTENIENTE Y GANDÍA

Prosigue durante el mes de diciembre el itinerario por la Comunidad Valenciana de la Exposición de Grabados de Goya: 222 grabados originales, en ediciones de 1868 a 1937, pertenecientes a las cuatro grandes series de *Caprichos*, *Desastres de la guerra*, *Tauromaquia* y *Disparates*. Hasta el día 13 la muestra podrá verse en la localidad de Onteniente, en las salas del Hotel Pou Clar, donde se presenta en colaboración con la Caja de Ahorros de Valencia y el Ayuntamiento de la ciudad.

A partir del día 18 se ofrecerá en Gandía, en el Salón de Coronas del Palacio Ducal de Gandía, con la colaboración de la citada Caja de Ahorros, la Compañía de Jesús y el Ayuntamiento de Gandía.

Información: FUNDACION JUAN MARCH, Castelló, 77
Teléfono: 435 42 40 - 28006-Madrid