

Sumario

ENSAYO	3
<i>Juan de la Cierva Codorníu, inventor del autogiro (1895-1936)</i> , por Ricardo de la Cierva y de Hoces	3
NOTICIAS DE LA FUNDACION	17
Arte	17
Exposición « <i>El Paso</i> después de <i>El Paso</i> », en la Fundación	17
— Desde el 22 de enero, 44 obras de 10 artistas	17
La Fundación Juan March adquiere la Exposición Cahan	18
— Está integrada por 90 obras	18
«Zero, un movimiento europeo (Colección Lenz Schönberg)»	20
— Desde el 29 de enero, exposición en Barcelona	20
Conferencias sobre Mark Rothko	21
— Angel González: «Hacia la claridad de lo invisible»	21
— La Exposición se clausura el 3 de enero	21
Música	28
Ciclo de Música para dos violines, desde el 13 de enero	28
— Tres conciertos de Polina Kotliarskaya y Francisco J. Comesaña	28
Finalizó el ciclo sobre Lied Coral Romántico	29
— Actuó el Grupo «Mozart» de Opera en Concierto	29
«Conciertos de Mediodía», en enero	31
Cursos universitarios	32
Juan José Linz: «Democracia y sociedad: legitimidad y eficacia»	32
Reuniones científicas	40
Conferencias del doctor Sydney Brenner en España	40
— Habló sobre «El genoma humano» en Andalucía y Valencia	40
Publicaciones	41
Nuevo volumen de la Colección «Tierras de España», dedicado al País Vasco	41
— Incluye trabajos de Manuel Ferrer, Luis Suárez, Luis Michelena, Elías Amézaga y Salvador Andrés Ordax	41
«SABER/Leer»: editado el número 11	44
— Artículos de Artola, Domínguez Ortiz, Carballo Calero, Gullón, Pinillos, Pita Andrade y Pascual	44
Calendario de actividades culturales en enero	46

JUAN DE LA CIERVA CODORNIU, INVENTOR DEL AUTOGIRO (1895-1936)

Por Ricardo de la Cierva y de Hoces

Ricardo de la Cierva y de Hoces (Madrid, 1926) es catedrático de Historia Contemporánea Universal y de España en la Universidad de Alcalá de Henares y ha publicado treinta y un libros sobre su especialidad. Periodista en activo, posee los premios Cavia, Luca de Tena y Víctor de la Serna.



Juan de la Cierva Codornú, una de las grandes personalidades no sólo de la técnica aeronáutica, sino también de la ciencia española en nuestro siglo (aunque esta última relevancia se conoce y proclama menos entre nosotros, supongo que más por ignorancia que por malicia), nació en Murcia en 1895. Era el hijo mayor de Juan de la Cierva Peñafiel, abogado murciano y político liberal-conservador que había evolucionado al partido de Cánovas a partir de orígenes más radicales dentro del liberalismo y que, de acuerdo con varios antecedentes familiares, había simpatizado con el republicanismo e incluso se había vinculado a la Masonería en su juventud, por más que una profunda reflexión sobre el caos provocado en España por la «Gloriosa» revolución de 1868 y sus consecuencias —sobre todo la primera República de 1873— le fue apartando del liberalismo progresista, que aban-

* 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

donó tras la muerte de su hermano mayor, que había influido mucho sobre él para que abrazase tales ideas. Juan de la Cierva Peñafiel abandonó la Masonería, se aproximó a los hombres de Cánovas en Murcia y pronto se adhirió al grupo de notables que dirigían en la región al partido liberal-conservador. A Manuel Azaña le divertían los orígenes radicales de Juan de la Cierva, quizás porque Azaña había seguido una evolución de sentido contrario.

Cuando nació su hijo mayor, Juan de la Cierva Codorníu, el joven político conservador iniciaba su carrera pública en el Ayuntamiento de Murcia, mientras afianzaba su bufete, que se convirtió pronto en el más prestigioso de una región con grandes abogados. Famoso por su eficacia electoral —o electorera, como se decía entonces— y por su gestión como Alcalde de Murcia, Juan de la Cierva Peñafiel aceleró su carrera política, que pronto le llevó a Madrid con su esposa, María Codorníu Bosch, y sus dos hijos, Juan y Ricardo. Se instalaron en la calle de Alfonso XII, junto al Retiro, donde cambiaron varias veces de casa hasta la definitiva, que don Juan construyó, gracias a un crédito del Banco Hispano, en el número 30. Juanito estudió allí por libre el Bachillerato hasta 1911, aunque también se relacionó en sus estudios con el Colegio del Pilar, que le considera como a uno de sus

de Ciencias; a *Jorge Juan y Santacilia*, por Juan Vernet Ginés, catedrático de árabe de la Universidad Central de Barcelona; a *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; 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 *Andrés Manuel del Río, químico y geólogo*, por Eugenio Portela Marco, profesor de la Universidad de Valencia; a *Isidoro de Antillón (1778-1814)*, por Horacio Capel Sáez, catedrático de Geografía Humana de la Universidad de Barcelona; a *La personalidad científica de Tomás Vicente Tosca (1651-1723)*, por Víctor Navarro Brotóns, profesor titular de Historia de la Ciencia de la Universidad de Valencia; a *Pascual Madoz*, por Miguel Artola Gallego, catedrático de Historia Contemporánea de España de la Universidad Autónoma de Madrid; a *José Celestino Mutis (1732-1808)*, por Thomas F. Glick, catedrático de Historia y Geografía de la Universidad de Boston; a *Agustín de Betancourt (1758-1824)*, por Antonio Rumeu de Armas, director de la Real Academia de la Historia; a *Lanz, el sabio romántico*, por José A. García-Diego, ingeniero e historiador; a *Miguel Catalán*, por Diego Catalán, director del Instituto Universitario Interfacultativo «Seminario Menéndez Pidal», de la Universidad Complutense; a *A. J. Cavanilles, naturalista de la Ilustración (1745-1804)*, por Vicenç M. Rosselló, catedrático de Geografía Física de la Universidad de Valencia; a *Ignacio Bolívar y Urrutia*, por Rafael Alvarado Ballester, catedrático de Zoología de la Universidad Complutense; y a *José Comas Solá (1868-1937)*, por Julio Samsó, catedrático de Árabe de la Universidad de Barcelona.

primeros alumnos, junto con su hermano. Durante aquella primera década del siglo XX Juan de la Cierva Codorniu seguía con atención la carrera política de su padre, que culminó en el Ministerio de la Gobernación durante el célebre Gobierno Largo de Antonio Maura, entre 1907 y 1909. Pero le apasionaban mucho más los balbuceos de la aviación, que se iniciaron en 1903 con el primer vuelo de los hermanos Wright. En 1909 Blériot atravesaba el Canal de la Mancha por el aire y Juanito, como siempre le llamaban en casa y sus amigos, decidió consagrar su vida a la aviación. Con sus amigos construyó aviones de papel, planeadores y helicópteros elementales sobre la base del «trompo chino» y gracias al estupendo surtido de la ferretería Igartua —en la calle Atocha, que les suministraba materiales e ideas—, testimonios de entonces apuntan que Juanito intuía ya que la resistencia de planos al descenso podría utilizarse como fuerza de sustentación para un aparato más pesado que el aire.

En 1910 llegaba la aviación a España y Juan de la Cierva, con sus amigos Barcala y el notable artesano de la carpintería Díaz (con quienes creó la sociedad BCD, por sus iniciales), construyeron un planeador tripulado que hicieron volar en los altos del Hipódromo, con Ricardo, el hermano menor de Juan, como piloto. Un inesperado turbión elevó al artilugio y lo volcó en el aire, con caída que pudo ser mortal y que quedó, por fortuna, en conmoción cerebral y susto mayúsculo. Juanito Cierva estaba entre los centenares de personas que esperaban en 1911 en Getafe la llegada de la carrera aérea París-Madrid; decidido a estudiar a fondo matemáticas, pensó en la carrera de Ciencias Exactas, pero su madre le convenció de que, por razones de prestigio, eligiera la de Ingeniero de Caminos. Ingresó a los dos años y siguió con normalidad los duros cursos en la Escuela. No ingresó, hasta bastante después, en el Cuerpo de Ingenieros correspondiente, lo que entonces resultaba excepcional, y aunque se consideraba por encima de todo un ingeniero (prefería llamarse así mejor que *inventor*), ejerció su profesión «por libre»; en su dedicación a las aeronaves y en la solución, muchas veces admirable, a los problemas técnicos de la gran fábrica de conservas vegetales montada por su padre en Lorquí, junto al Segura, donde creó varias máquinas de notable originalidad, como una deshue-

sadora que se conocía como «máquina submarino» por su tamaño y forma.

Durante sus estudios de ingeniería Juanito Cierva construyó con sus amigos varios aviones. El BCD-1 «cangrejo» fue seguramente el primer avión español que consiguió volar efectivamente, aunque duró poco por su fragilidad. El BC-2, monoplano, capotó en 1912. Al ingresar al año siguiente en la Escuela de Caminos, Juanito estaba ya convencido de que la invención no sobrevenía como una intuición genial espontánea, sino que en el fondo consistía en un efecto del proceso lógico en busca de un objetivo prefijado. Su inteligencia intuitiva, su formidable tenacidad y capacidad de trabajo, su don para interpretar matemáticamente la realidad física y para plasmar físicamente las deducciones matemáticas, revelaban ya durante los cursos de la carrera sus dotes de científico notable, que en varios momentos de su vida le llevaron a una conjunción genial entre el análisis y la síntesis, entre los procesos a priori y a posteriori del pensar científico. Más o menos ésta era la descripción de Juan de la Cierva como ingeniero y como hombre de ciencia que expuso una vez ante el autor de estas líneas un insigne matemático español, el jesuita profesor Enrique de Rafael Verhulst, quien estimaba sobre todo la capacidad del inventor para resolver matemáticamente un problema dado antes de convertir la solución teórica en realidad tangible. Una vez orientado matemáticamente, Juan de la Cierva ensayaba sus aparatos personalmente, sobre todo desde que logró el título de piloto, con rigor y maestría, y con un tesón que era el alma de sus empresas y el ejemplo permanente para sus colaboradores, que, cuando él faltó, no pudieron prolongar por mucho tiempo su obra.

En 1913 el Ejército español, en vísperas de la Gran Guerra, utilizó por primera vez, en Marruecos, a la aviación como arma de combate. Durante los cursos de la carrera no abandonó sus aficiones aéreas, pero las tuvo que reducir, hasta que en 1918 fabricó un avión de bombardeo —un gran trimotor biplano—, que se deshizo en el segundo vuelo; este fracaso fue decisivo para que Juan de la Cierva emprendiese su propio camino en el aire. En 1919 conoció a su mujer, María Luisa Gómez-Acebo, de noble familia santanderina, y por impulso, más que ejemplo de su

padre, inició una breve carrera política que le mantuvo como Diputado a Cortes por Murcia hasta la dictadura de Primo de Rivera. En el Congreso coincidió con su padre y con su hermano Ricardo, que ganó en 1921 un acta de diputado por Albalácer en la provincia de Castellón. Su actividad parlamentaria no resultó descollante: le interesaba bien poco. Una vez, junto con su hermano, saltó el escaño en defensa de su padre, a quien creían atacado por el político catalán Francisco Cambó después de un durísimo duelo verbal. Cambó no disimuló nunca su permanente hostilidad contra el ministro murciano, y los dos la mantienen en sus memorias.

Hacia el año 1920, cuando Juan de la Cierva tenía veinticinco años, concibió la idea y el objetivo del autogiro, tras el ya citado fracaso de su gran trimotor, que fue el último de sus aviones. El objetivo era eliminar el peligro de entrar en pérdida por reducción de la velocidad de un avión y mediante un sistema de alas móviles. Los testimonios de sus amigos revelan que Juanito se inspiró en la sustentación por alas batientes, como hacen los pájaros, y trataron de imitar los diversísimos intentos de *ornitópteros*, cuyo precedente más venerable es el mito de Icaro. Leonardo da Vinci diseñó varios aparatos de este género, pero ninguno de ellos llegó a volar. El segundo antecedente de inspiración fue el helicóptero, que consigue la sustentación por una hélice vertical; el mismo principio del trompo chino, que llegaba a volar unos centímetros, y que también aplicó Leonardo. En 1784 dos inventores franceses hicieron un intento estimable, que trató de revivir el inventor americano Thomas Alva Edison.

Juan de la Cierva conocía estos precedentes, pero se apartó de ellos por la complejidad de su realización; él buscaba una solución más sencilla y elegante. Su idea —el autogiro— consistía, según la admirable definición de José Warleta, cuyo libro *Autogiro: Juan de la Cierva y su obra*, editado por el Instituto de España en 1977, es definitivo como investigación y como referencia en un sistema de alas giratorias sin necesidad de motor. El problema era que la resultante de las fuerzas aerodinámicas sobre cada ala sustentara al aparato e impulsara a la propia ala. Las alas o palas se montaban sobre un eje casi vertical. Al contrario que el helicóptero, cuyas palas son las de una hélice vertical y,

por tanto, propulsada por el motor, las alas de Juan de la Cierva no estaban conectadas a un motor: *autogiraban*. El viento relativo debería incidir sobre el disco en que se insertaban las palas con cierta componente vertical hacia arriba. De esta forma se conseguía el descenso vertical suave sin motor, el ascenso prácticamente vertical; y el vuelo lento, prácticamente estacionario si se deseaba. Un gran técnico español en aeronáutica, Emilio Herrera, dijo del autogiro que era una auténtica creación; Juan de la Cierva no lo observó en modelos reales, sino que lo creó mediante la matematización y realización de un modelo teórico.

El problema número uno que debería resolver Juan de la Cierva era la asimetría del rotor en vuelo horizontal. La pala que avanza contra el viento produce mayor inclinación que la que retrocede y el aparato cae del lado de ésta. Juan de la Cierva pensó que la solución sería un rotor compensado, es decir, doble; dos rotores sobre el mismo eje, pero con giro contrario. El 1 de julio de 1920 presentó la correspondiente patente; la historia del autogiro puede seguirse a través de una larga historia de patentes en España e Inglaterra. El nombre del autogiro fue también patentado como marca en el año 1923.

El primer autogiro fue el C-1, construido en el taller de Pablo Díaz. Se ensayó en Getafe en octubre de 1920, con el capitán Felipe Gómez Acebo, cuñado del inventor, como piloto. Fue a medias un éxito y un fracaso; los rotores entraron en autorrotación —autogiraron—, pero el inferior lo hizo a velocidad más reducida, que no suprimió la tendencia a volcar. Sin embargo, Juan de la Cierva, que decidió volver al rotor único y compensarle por otros métodos, estaba tan seguro de su invento que envió ese mismo año una comunicación a la Real Academia de Ciencias, que, en cierto sentido, dio estado oficial a la innovación. En 1921 el autogiro tiene su primer éxito en la práctica. Juan de la Cierva hizo volar muy satisfactoriamente un modelo reducido en la explanada de la Chopera, en el Retiro de Madrid, en presencia de don Emilio Herrera, convertido desde entonces en entusiasta defensor y promotor del autogiro. Ese mismo año el teniente José Rodríguez y Díaz de Lecea pilotó el segundo autogiro, que fue el C-3, que logró despegar, pero se inclinó en todos los ensayos a la derecha, lo que fue objeto de chistes en la Aviación militar espa-

ñola, donde el inventor —cuyo padre fue de nuevo en ese año, tras el desastre de Annual, Ministro de la Guerra— vio acogida con simpatía eficaz la idea y evolución del autogiro. En 1922 voló el tercer autogiro, que fue el C-2, cuya construcción se había retrasado. Por la rigidez de las palas el rotor no lograba la compensación y el aparato se seguía inclinando a la derecha, aun bajo el experto pilotaje de otro aviador militar, Alejandro Gómez Spencer. Durante ese año Juan de la Cierva, que, como dijimos, era parlamentario, actuó como secretario de su padre en el Ministerio de Fomento.

Juan de la Cierva se concentró en averiguar por qué el modelo de la Chopera había funcionado tan bien mientras que los dos autogiros de tamaño real, el C-3 y el C-2, no lograban la estabilidad. Encontró la respuesta correcta: las palas del modelo resultaron ser flexibles, mientras que las de los aparatos grandes seguían siendo muy rígidas. Entonces decidió unir cada una de las palas al rotor mediante una articulación de eje horizontal, idea calificada por los especialistas en aeronáutica como genial, que abrió paso definitivamente no sólo al autogiro sino al futuro helicóptero, y que fue intuida por el inventor durante una representación de la opera *Aida*, de Verdi; Juan de la Cierva pensaba mucho mejor con música clásica. El C-4 fue el autogiro real que consiguió ya un éxito decisivo.

Dotado de palas articuladas, logró una estabilidad plena cuando, aunque al inventor le desagradaba, le fueron instalados unos alerones, de los cuales no paró hasta prescindir en modelos siguientes. El 10 de enero de 1923 fue uno de los días grandes en la vida de Juan de la Cierva Codornú. Con Alejandro Spencer como piloto, el C-4 despegó y voló con plena normalidad y control; y aterrizó casi verticalmente de acuerdo con las estimaciones teóricas. El 31 de enero siguiente el C-4 voló en círculos unos cuatro kilómetros a más de 25 metros de altura. El invento estaba cuajado y la fama de Juan de la Cierva saltó a todo el mundo.

Ese mismo año voló, pero se destrozó el C-5 al rompersele una de las palas. Juan de la Cierva superaba cada nueva dificultad con un nuevo progreso teórico y una nueva demostración práctica. Su energía y su tenacidad no conocían límites. Tras la

aceptación por el Rey don Alfonso XIII del régimen militar, en septiembre de 1923, la aviación militar se hizo cargo del autogiro, lo que echa por tierra la difundida leyenda de que el Estado español no hizo nada por el invento; el túnel aerodinámico diseñado por Emilio Herrera fue factor clave para el gran éxito del siguiente modelo de autogiro, el C-6, construido por la Aviación militar española, que entonces era una rama del Ejército. El capitán Joaquín Lóriga voló el C-6 en febrero de 1924, subió hasta doscientos metros, se mantuvo 25 minutos en el aire y logró de nuevo un aterrizaje vertical perfecto. La película que se tomó sobre este vuelo causó honda impresión en la Exposición Universal de París.

El Estado español, gracias al entusiasmo de las Fuerzas Armadas, sí que ayudó al desarrollo del autogiro, que hasta el C-6 dependió económicamente de don Juan de la Cierva y Peñafiel. Pero quien jamás ayudó al inventor fue el capital español, muy retraído entonces ante cualquier innovación tecnológica por prometedora que pareciera. En vista de ello Juan de la Cierva, aprovechando las amplias relaciones de su padre con la Banca internacional, buscó y halló financiación primero en Inglaterra y luego en los Estados Unidos. En la primavera de 1925 apareció en Madrid un millonario idealista norteamericano, Harold Fredrick Pitcairn, que buscaba desde varios años antes lo que ya había hallado el inventor español, quien, al principio, le recibió amablemente pero no aceptó sus ofertas de constituir una sociedad constructora de autogiros en los Estados Unidos. Mientras tanto la aviación militar española construyó el segundo de sus autogiros, el C-6 bis, que fue presentado con éxito al rey Alfonso XIII en julio de 1925; el gobierno de la Dictadura Militar votó un crédito de doscientas mil pesetas para proseguir el desarrollo del invento. En octubre de ese mismo año, unas semanas después de la gran victoria del Ejército español y la Marina en el desembarco de Alhucemas —que dejó prácticamente sentenciada la guerra de Africa—, el C-6 bis voló en el festival británico de Farnborough, y Juan de la Cierva fue aclamado en la prestigiosa Royal Aeronautical Society. Con un grupo bancario inglés fundó pronto en Londres la compañía *La Cierva Autogiro*, a la que el Ministerio del Aire británico encargó varios aparatos. Esto ocurría ya en

1926, cuando el inventor español alcanzó un gran éxito científico y popular en Francia tras las exhibiciones del autogiro en Villacoubray, cerca de París. Era el mismo año del histórico vuelo del *Plus Ultra* y todo el mundo vibraba con las hazañas y las empresas del aire.

La serie de autogiros ingleses empezó a construirse con éxito desde 1926 y el primer modelo voló cerca de Londres ante los reyes de Inglaterra y de España. La Aviación militar española construía ese mismo año su autogiro C-7. Al año siguiente Juan de la Cierva elaboró una convincente teoría sobre el autogiro —con algunas anticipaciones que luego se hicieron realidad—, pero su trabajo no fue publicado, aunque se difundió en copias mecanográficas por los círculos más interesados y comprometidos en el invento, tanto en Inglaterra como en España y los Estados Unidos. Los ingenieros soviéticos empezaron ese mismo año a construir una serie de autogiros sin la menor licencia, pero en esta ocasión no se atribuyeron, como era su costumbre, el invento, sino que reconocieron la paternidad del ingeniero español. Desde el año anterior, Juan de la Cierva era piloto de aeroplano y se dispuso a probar sus propios aparatos personalmente, con lo que logró dar un nuevo impulso al desarrollo del autogiro, del que se convirtió bien pronto en el primer conocedor práctico. Así, en 1928 pudo realizar un viejo sueño: cruzar el canal de la Mancha a bordo de uno de sus autogiros, el C-8 Mark-II, construido en Inglaterra y pilotado por el propio inventor. La resonancia de este vuelo fue enorme y Juan de la Cierva emprendió con el mismo autogiro una verdadera vuelta triunfal a Europa. Ante este hecho, el entusiasta Harold Pitcairn compró un autogiro a la compañía británica y se lo llevó a los Estados Unidos para probarlo allí —lo que hizo con felicidad— y preparar la creación de otra compañía constructora. Así se creó, al comenzar el año 1929, la Pitcairn Cierva Autogiro Company, que preparó al inventor español un viaje espectacular por los Estados Unidos; allí esbozó una teoría del autogiro más avanzada, que tampoco vería la luz. La Aviación militar española construyó por entonces el C-12, último de la serie nacional. España ya entraba en crisis política y económica, que cancelaría las posibilidades futuras del autogiro en su patria.

El 13 de marzo de 1930, Juan de la Cierva logró un nuevo triunfo en Londres ante la Royal Aeronautical Society. Ya apuntaba hacia el autogiro-aeroplano y el autogiro-helicóptero. Voló a España desde Inglaterra a bordo del C-19 Mark II A, con el que fue recibido en su ciudad de Murcia con entusiasmo. Trató de constituir en España la tercera compañía del autogiro, pero el horizonte estaba ya demasiado sobrecargado para permitirlo. La compañía norteamericana puso a punto un lanzador mecánico del rotor, que eliminaba uno de los inconvenientes, un tanto arcaicos, del autogiro. El octogenario inventor americano Edison y la famosa aviadora Amelia Earhart se convierten en entusiastas del autogiro: «He aquí la respuesta», dijo Edison. En noviembre de 1930 el inventor español es recibido apoteósicamente en el puerto de Nueva York y la Pitcairn navega viento en popa.

Durante el siguiente bienio, 1930-31, tan dramático para España, Juan de la Cierva consigue nuevas profundizaciones en la teoría del autogiro. Alfonso XIII le recibe en audiencia poco antes de abandonar el trono. Pitcairn, que vive su gran año, construye y vende dos series de autogiros: uno gigante, de 300 CV, otro pequeño y manejable, que impresiona al Presidente Herbert Hoover. La compañía británica puso a punto el rotor tripala articulado, que será vital para el futuro del helicóptero. Se funda una tercera compañía constructora de autogiros, ahora en Alemania.

El inventor no cejaba en el perfeccionamiento de su idea. En 1932 logró el primer autogiro con mando directo: el C-19 Mark V, sin alerones ni timón de altura. Ese mismo año le fue concedida la máxima distinción científica norteamericana: la medalla de oro Daniel Guggenheim, y la Royal Society británica le concede la de plata. Al año siguiente, 1933, la compañía inglesa construye el más famoso y perfecto de los autogiros, el C-30, que consigue un triunfo espectacular poco después en Hanworth. Juan de la Cierva emprende su cuarto viaje a los Estados Unidos, donde la gran Depresión hará sentir sus efectos en la Pitcairn. Mientras España vive su año dramático de 1934, el de la revolución de Asturias (donde el jefe de las fuerzas de Africa, teniente coronel Yagüe, fue trasladado de León a Gijón a bordo de un autogiro), el inventor consigue, a fines de ese año, el despegue directo, sin rodar un centímetro; a bordo de su G-ACIO demuestra las cuali-

dades del autogiro en una gran fiesta aeronáutica en Barajas, ante el Presidente de la República, don Niceto Alcalá Zamora (que había sido gran amigo de su padre), y el jefe del Gobierno don Alejandro Lerroux. El C-30 se posa poco después en la cubierta de un navío de la Marina, el *Dédalo*, y el inventor recibe la Banda de Caballero de la Orden de la República, pese a que jamás desmintió su fidelidad monárquica. El Gobierno de la República decide la adquisición de seis autogiros C-30.

Al apuntar el año 1936 Juan de la Cierva Codorníu se muestra cada vez más preocupado por la degradación de la República española. Pertenecía, como su hermano Ricardo, al partido monárquico Renovación Española, en cuyos ámbitos ideológico, político y militar se preparaba activamente el alzamiento contra el Frente Popular después de las elecciones de febrero de 1936. Durante esos primeros meses febriles de 1936 Juan de la Cierva, que se desentendía cada vez más de sus actividades científicas y técnicas, viajó varias veces a España desde Londres, que era su base. Estuvo en Madrid y Barcelona en enero. En marzo viajó a Madrid, donde pasó la Semana Santa. En junio voló en Inglaterra con el rey exiliado don Alfonso XIII, que le había pedido subir al autogiro. En ese mismo mes viajó a Navarra para entrevistarse en Pamplona con el general Emilio Mola, director de la gran conspiración; probablemente ya estaba comprometido en ella. A primeros de julio gestionó, por encargo de Juan March y de Juan Ignacio Luca de Tena, director de *ABC*, el envío de un gran avión a Canarias para recoger al general Franco y llevarle a tomar el mando del ejército de Africa; el corresponsal de *ABC* en Londres, Luis Bolón, amigo de Juan de la Cierva, actuó de intermediario y el inventor español consiguió el avión y lo envió a Las Palmas con una tripulación y pasaje de amigos y amigas suyos. Luis Bolón ha contado con todo detalle la aventura, que ya comprometía irreversiblemente a Juan de la Cierva Codorníu con los militares que se sublevaron en julio de 1936 contra el Frente Popular.

El 23 de julio, apenas una semana después de estallar la guerra civil en España, Juan de la Cierva participa aún en una demostración sobre los progresos de los últimos modelos de autogiro en Inglaterra, el C-30 Mark IV y el W-3. Pero por entonces ya estaba totalmente entregado a diversas misiones secretas por

Europa en favor de los generales sublevados —Mola y Franco—, sobre las que hay indicios importantes, aunque no demasiados datos concretos. Durante el mes de agosto hace un viaje a Pamplona y a Burgos. A fines de septiembre consigue que su familia se evada de Santander a bordo de un destructor británico que les conduce sanos y salvos a Francia. Vuelve a la España nacional, donde sufre un tremendo accidente de automóvil arrastrado por un tren sobre un paso a nivel de Venta de Baños; pero queda milagrosamente ileso.

Durante esos primeros meses de la guerra civil, Juan de la Cierva Codornú despliega una intensa actividad secreta en favor de los nacionales. No han quedado, que sepamos, muchas huellas ni menos documentos sobre esa actividad. Pero hay indicios más que suficientes. Jesús Salas Larrazábal, notable investigador de la aviación y la política exterior durante la guerra de España, apunta en su libro *La guerra de España desde el aire* que el ingeniero español envió varios aviones (además del *Dragón*, que trajo a Franco hasta Tetuán desde Canarias) gracias a sus relaciones aeronáuticas en Inglaterra. Sin embargo, la referencia más interesante es la del almirante Cervera, Jefe del Estado Mayor de la Armada en Salamanca desde mediados de octubre de 1936. En sus *Memorias de guerra* el almirante llama a Juan de la Cierva «nuestro gran agente en Alemania», e informa de que le fue asociado un teniente coronel de ingenieros de la Armada, Augusto Miranda, en sus trabajos, que se referían a la compra de armas, al espionaje y contraespionaje y al envío de diversos suministros militares, por ejemplo, carbón para los barcos de Franco y pólvora para el crucero *Baleares*, que se preparaba ya en el arsenal del Ferrol. Al lamentar su pérdida, el almirante Cervera llama al inventor del autogiro «agente de prestigio que sirvió a la Marina con afán y competencia». Juan de la Cierva tuvo mucho cuidado de que sus actividades no fueran públicas, para no perjudicar a su padre y a su hermano, que se habían refugiado con sus familias en la Legación de Noruega. En efecto, doña María Codornú, madre del inventor, y su nieta Pilar lograron huir en avión desde Barajas, pero Ricardo de la Cierva Codornú fue detenido y encarcelado; murió en Paracuellos del Jarama el 7 de noviembre.

Don Juan de la Cierva Peñafiel pudo regresar desde Barajas a la Legación, donde murió en 1938 sin saber que sus dos hijos le habían precedido.

El 3 de diciembre de 1936 Juan de la Cierva Codornú condujo a su familia desde Francia a San Sebastián y al día siguiente salió para Londres. A primeros de diciembre preparaba un viaje a Checoslovaquia y Alemania dentro de sus misiones secretas encargadas por el Cuartel General. Precisamente por entonces Alemania compraba a veces armamento en Checoslovaquia para enviarlo a la España nacional. La primera escala del vuelo, que se emprendería en un seguro avión americano de la línea KLM Douglas DC-2, era Amsterdam, en Holanda. El 9 de diciembre, pese a la niebla que amenazaba al aeródromo de Croydon, donde Juan de la Cierva había probado antaño el autogiro, el DC-2 se elevó a las diez y media de la mañana. Casi inmediatamente se estrelló contra una casa vacía; la azafata saltó milagrosamente y salvó la vida, como otro de los pasajeros, herido gravemente. Los demás, incluido Juan de la Cierva y el piloto, perecieron en la bola de fuego que se produjo al capotar y chocar el avión. Una circunstancia que Juan de la Cierva había tratado de evitar casi desde su adolescencia mediante su invento.

La reina Victoria Eugenia de España asistió al día siguiente al funeral por el inventor español en Londres. El 29 de octubre de 1944 sus restos regresaron a Madrid, y en 1954 le fue concedido el condado de La Cierva.

Los autogiros se utilizaron modesta, pero efectivamente, durante la segunda guerra mundial, sobre todo para calibrar las vitales instalaciones de radar. Pero la trágica ausencia del inventor frenó y pronto paralizó el desarrollo de su invento, que, con toda seguridad, hubiera sobrevivido con él al mando. De momento algunos fabricantes de autogiros, como Focke, y algunos constructores que conocían perfectamente el invento de Juan de la Cierva, como Sikorski, lograron el rápido predominio del helicóptero a partir del gran éxito de Focke en 1937, al año siguiente de morir Juan de la Cierva, que había confiado a su mujer varias veces su propósito de construir un helicóptero. El de Focke logró aterrizar en 1937 a motor parado, es decir, que se comportó en su des-

censo como un autogiro clásico. Al fin de la segunda guerra mundial el helicóptero había desplazado al autogiro, que ya no se construía más, pero Sikorski, para ahorrarse problemas, adquirió las licencias de la compañía americana del autogiro, varias docenas de patentes. Los últimos autogiros se utilizaron también con buenos resultados en la detección de submarinos enemigos en torno a Inglaterra durante la guerra. Los equipos de Juan de la Cierva se dispersaron: Emilio Herrera, que durante la República había conspirado contra la misma en Acción Española junto a Juan de la Cierva, se quedó luego con el bando republicano y llegó a simbólico presidente de la República en el exilio, aunque era monárquico. Los pilotos del autogiro se dividieron: Ureña con los nacionales, Spencer con el Frente Popular.

En total, hasta la muerte del inventor se construyeron unos cuatrocientos autogiros. Pero en los años sesenta y setenta el autogiro resucitó. La edición 73-74 del catálogo *Jane* sobre aeronaves del mundo se refería a veinte tipos diferentes de autogiros en servicio, generalmente aparatos muy pequeños, aunque el Fairy Potodyne, de 1957, era un heli-autogiro gigante de quince toneladas, capaz de avanzar a más de trescientos kilómetros por hora, como había predicho Juan de la Cierva.

En sus últimos meses de actividad aeronáutica el ingeniero español había realizado su último trabajo teórico sobre el *stress* en las palas del autogiro. Vivió lo suficiente para interesarse por los primeros avances de la televisión desde que su amigo Guillermo Marconi le regalara un receptor elemental. Su compañía americana había logrado un prototipo fiable de autogiro-automóvil capaz de andar por una carretera normal con aspas plegadas y luego elevar el vuelo con facilidad; a Juan de la Cierva le ilusionaba esta evolución del autogiro, de la que hablaba en familia y sobre la que se proponía trabajar a fondo cuando creyó su deber patriótico entregarse a la causa española contra el Frente Popular. Su nombre seguirá siempre vinculado a la gran historia de la aviación y de la ciencia aeronáutica. Dos de sus hijos, que quisieron seguir su camino, murieron muy jóvenes. Pero en su familia y en su patria no se ha desvanecido su recuerdo y su semilla.

Con fondos de la Fundación Juan March

EL PASO DESPUES DE EL PASO

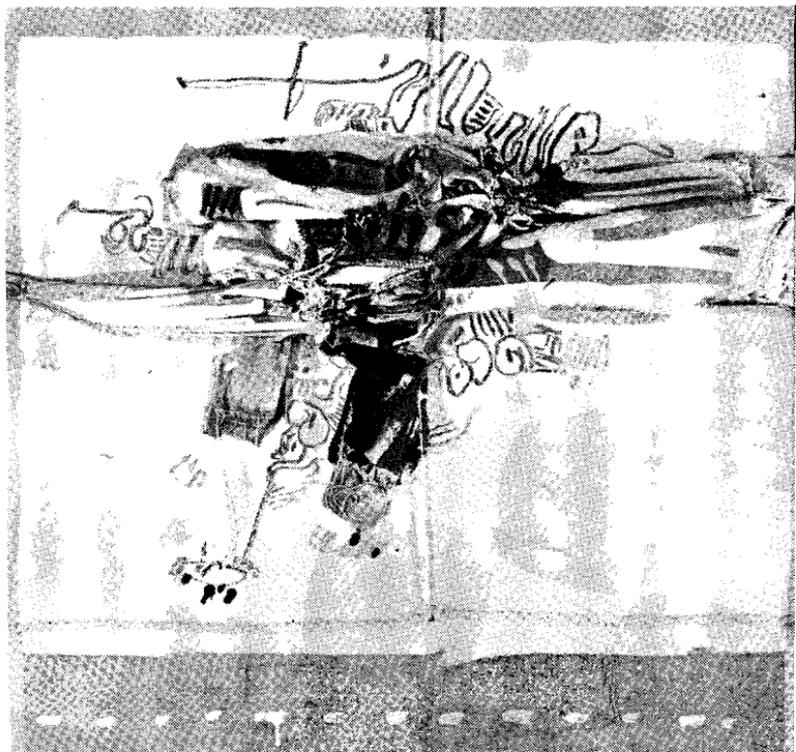
■ Desde el 22 de enero, exposición con 44 obras de diez artistas

Cuarenta y cuatro obras seleccionadas de la colección de la Fundación Juan March se ofrecerán en la exposición «*El Paso después de El Paso*», que se inaugurará el 22 de enero en la sede de la Fundación. Han sido realizadas por los diez autores que a fines de los años cincuenta formaron en Madrid el grupo «El Paso». La fecha de realización de estas obras arranca de la etapa final del citado grupo —1959— y llega hasta el año 1984. La muestra se clausurará el 16 de marzo. Los diez autores representados en la exposición son los siguientes: Rafael CANOGAR (Toledo, 1935), Martín CHIRINO (Las Palmas de Gran Canaria, 1925), Luis FEITO (Madrid, 1929), Juana FRANCES (Alicante, 1928), Manuel MILLARES (Las Palmas de Gran Canaria, 1926-Madrid 1972), Manuel RIVERA (Granada, 1927), Antonio SAURA (Huesca, 1930), Pablo SERRANO (Crivillén, Teruel, 1910-Madrid, 1985), Antonio SUAREZ (Gijón, 1923) y Manuel VIOLA

(Zaragoza, 1919-El Escorial, Madrid, 1987).

Las obras proceden de la colección de la Fundación Juan March, tanto de sus fondos del Museo de Arte Abstracto Español de Cuenca como de diferentes adquisiciones, como la recientemente llevada a cabo de la colección del doctor norteamericano Amos Cahan.

«Antropofauna», 1970, de Manuel Millares.



LA FUNDACION JUAN MARCH ADQUIERE LA EXPOSICION CAHAN

■ Desde 1986 se exhibe por toda España

La Fundación Juan March acaba de adquirir las obras que integran la exposición de Amos Cahan, médico estadounidense fallecido en California en diciembre de 1986, dos meses después de que asistiese en Madrid, en la sede de la citada Fundación, a la inauguración de la muestra de estas obras suyas.

Reunida a lo largo de los años 60 y 70, esta colección ofrece obras de artistas españoles, en su mayoría de la denominada Generación de los Cincuenta. Pinturas de Canogar, Clavé, Millares, Mompó, Ponç, Rueda, Saura, Sempere, Tàpies, Torner, Viola, Zóbel y otros, hasta un total de 35 artistas, realizadas en su mayor parte entre 1950 y 1970, incluye esta colectiva, primera colección norteamericana de pintura española de los cincuenta.

«De las piezas reunidas por Cahan se desprende una visión muy coherente y completa de esa generación artística», apuntaba el crítico de arte **Juan Manuel Bonet** con ocasión de la presentación de la muestra en Madrid. «Los nombres representados lo están en todos los casos con obras de gran calidad. A diferencia de otros coleccionistas, su propietario las eligió él mismo». Además de gran parte de los miembros de los grupos «Dau al Set» y «El Paso» y de los principales nombres representantes del expresionismo abstracto de los años cincuenta y sesenta, la colección se abre a tendencias posteriores, ofreciendo obras de artistas como Brinkmann, Burguillos, Balagueró y el Equipo Crónica.

Desde su presentación en Madrid, en la Fundación Juan

Vista parcial de la Exposición Cahan en la Fundación Juan March en 1986.



March, en septiembre de 1986, la exposición —compuesta por 90 obras— se ha exhibido con el nombre de «Arte Español en Nueva York (1950-1970). Colección Amos Cahan» en Barcelona, Gerona, Zaragoza, Palma, Vigo, Cuenca, Sevilla y Valencia.

Enamorado del arte español

El doctor Amos Cahan (nacido en Nueva York en 1914) abandonó la Medicina, después de participar en la Segunda Guerra Mundial, y orientó su trabajo hacia la investigación, hasta fundar un laboratorio farmacéutico propio, del cual abrió una filial en España. De este modo pudo entrar en contacto directo con el arte español del momento, que le impresionó por su calidad. «Enamorado de este arte, que reflejaba el *alma* española», según señaló el propio Cahan durante su estancia en Madrid en la inauguración de la exposición, empezó a reunir su colección, que conservaría en Nueva York, guiado por su gusto estético, intuición y aprecio por el arte de nuestro país, cuando todavía no se había creado el Museo de Arte Abstracto Español, de Cuenca. En julio de 1987, con ocasión de la presentación en el citado Museo de las Casas Colgadas, de Cuenca, de la exposición Cahan, la Fundación Juan March rendía homenaje al coleccionista norteamericano con un acto al que asistieron su viuda y su hija.

El precio pagado a los herederos del doctor Cahan por toda su colección ha sido de 1.200.000 dólares. Las obras, recuperadas definitivamente para nuestro país por la Fundación Juan March, se añaden al fondo propio de arte español contemporáneo que esta institución exhibe de forma itinerante por toda España, a través de sus colectivas

«Arte Español Contemporáneo» y «Grabado Abstracto Español»; así como a las más de 800 obras —entre pinturas, esculturas, dibujos, obra gráfica y otras originales— que componen la colección que alberga el Museo de Arte Abstracto Español, de Cuenca, que, por donación de Fernando Zóbel, su creador y anterior propietario, posee la Fundación Juan March desde 1981, y que va incrementando mediante nuevas adquisiciones.

Además de este fondo artístico sobre arte español contemporáneo, la labor de promoción en el ámbito del arte que, desde su creación, en 1955, ha venido desarrollando la Fundación Juan March se ha concretado en más de 500 ayudas para estudios o trabajos de creación, restauraciones y otras promociones. En cuanto a las exposiciones, iniciadas a comienzos de los años 70, la Fundación ha organizado 292 (tanto en su sede, en Madrid, como en otros puntos de España y de otros países), que han sido visitadas por más de dos millones y medio de personas.



A partir del 29 de enero, en Barcelona

«ZERO, UN MOVIMIENTO EUROPEO (COLECCION LENZ SCHÖNBERG)»

■ Ofrecerá 52 obras de 22 artistas

Un total de 52 obras —pinturas y esculturas— componen la Exposición que, con el título de «Zero, un movimiento europeo (Colección Lenz Schönberg)», se presentará en Barcelona, en la Sala Sant Jaume de la Fundació Caixa de Barcelona, a partir del próximo 29 de enero. La exposición, que estará abierta en esta capital hasta el 23 de marzo, vendrá seguidamente a Madrid, a la sede de la Fundación Juan March.

La muestra, organizada por la Fundación Juan March, incluye obras de 22 artistas de diferentes países europeos, que en un espacio de seis años —de 1958 a 1964, aproximadamente— llegaron a crear un movimiento artístico vanguardista propiamente europeo, de rango internacional y abierto a nuevas orientaciones y un nuevo lenguaje estético.

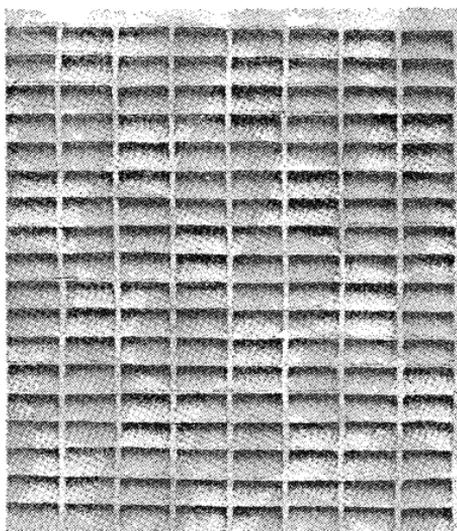
Una cincuentena de artistas de tendencias análogas convergentes en el predominio de la no-objetividad pura, como Klein, Fontana, Manzoni, Uecker, Verheyen, Opalka, Graubner, Bury, Tinguely y muchos otros, organizan grandes exposiciones en las metrópolis del arte, redactan manifiestos, crean galerías y publican revistas donde expresan sus credos estéticos: reducción de la pintura a la luz y al color puros, arte basado en una conciencia intemporal, ajeno a toda reproducción de la realidad y evocador de espacios ilimitados, de zonas sensibles de calma, de un estado de medita-

ción y contemplación y una radical desmaterialización de la existencia.

Las obras exhibidas en esta exposición forman parte de la Colección Lenz Schönberg, de Munich, que abarca un total de 150 obras representativas de movimientos vanguardistas europeos nacidos a mediados del presente siglo, tales como la Pintura Monócroma, el Nuevo Realismo, Zero, el Arte Cinético, Arte Concreto y Arte Programmata, y que, transcurridos ya veintiún años desde que empezase a ser formada (en 1956), constituye un valioso Museo de las tendencias artísticas contemporáneas propiamente europeas.

Los 22 artistas representados en la exposición son los siguientes: Arman, Bury, Dorazio,

«Relieve 62-1», 1962, de Jan J. Shoonhoven.



Lucio Fontana, Graevenitz, Graubner, Yves Klein, Kolibal, Heinz Mack, Piero Manzoni, Morellet, Opalka, Otto Piene, Karl Prantl, Arnulf Rainer, Shoonhoven, Jesús Rafael Soto, Tàpies, Tinguely, Uecker, Vasarely y Verheyen. ■

A PROPOSITO DE MARK ROTHKO

■ Ciclo de conferencias sobre el pintor

El 3 de enero se clausura en Madrid, en la sede de la Fundación Juan March, la Exposición de 54 obras de Mark Rothko, que a fines de noviembre había sido visitada por un total de 41.221 personas. Organizada con la colaboración de la Tate Gallery, de Londres, la familia Rothko y diversos museos e instituciones norteamericanos y europeos, la muestra, tras ofrecerse en Madrid, se presentará en el Museo Ludwig de Colonia (Alemania).

La Fundación Juan March ha organizado en su sede otros actos relacionados con la Exposición: la proyección de dos videos sobre Rothko y sobre la

Escuela de Nueva York, y un ciclo de «Cuatro lecciones sobre Rothko», que impartieron del 17 al 26 de noviembre Angel González, profesor de Historia del Arte de la Universidad Complutense, y Jack Cowart, conservador y jefe del Departamento de Arte del Siglo XX, de la National Gallery of Art, de Washington.

Ofrecemos seguidamente un amplio extracto de las dos primeras conferencias del ciclo, impartidas por Angel González. En un próximo número de este Boletín Informativo se dará información sobre el resto del ciclo.

Angel González

«HACIA LA CLARIDAD DE LO INVISIBLE»



«**E**s Nueva York la ciudad más hermosa del mundo?», se preguntaba Ezra Pound en *Patria mía*. Rothko llegó a Nueva York a fines de 1923. Hasta entonces había vivido en Portland y Yale. Me pregunto si la vida de Rothko en Nueva York no habrá sido una especie de «saison dans l'enfer». En una *Escena callejera* del pintor, de los años treinta, se ve que, desde luego, no parece que Rothko quedara muy impresionado por aquella poesía grandiosa de la que hablaba Pound. No se trata de la ciudad satánica de los expresionistas y dadaístas ale-

manes; ni siquiera de la ciudad hipostasiada de los metafísicos italianos. Esta es todavía la ciudad de las «pobres gentes» de Picasso, Rouault. Triste, sombría incluso, nunca sórdida. Una ciudad interior, ciudad hecha de «interiores». De un modo más explícito: ciudad subterránea... La *Escena en el metro*, de 1938, no es un cuadro irrelevante. La mayoría de los críticos han destacado su buena construcción: construcción del color, casi al modo de Matisse. Pero hay algo más y algo que no puede explicarse por com-

pleto recordando las convicciones políticas de Rothko o su presumible simpatía por ciertos temas de la vida americana contemporánea. Simpatía, en cualquier caso, harto dudosa a juzgar por el texto del catálogo de la exposición de «Los disidentes del Whitney» en la Mercury Gallery (noviembre 1938), texto firmado por Bernard Braddon y Mark Rothko, en el que se arremete contra «el símbolo del siglo».

Sería vano, sin embargo, pretender que *Los Diez* preferían el símbolo del suburbano al símbolo del silo; la vida en las grandes ciudades a la vida rural. Este descenso al metro de Nueva York es, sin embargo, una huida de la ciudad, un «descensus ad infernos»: «un descenso al mito». Pero la renuncia de Rothko a las grandiosas imágenes de la ciudad no conlleva el olvido de la vida de las «pobres gentes» que la habitan. Como Turner en Venecia, Rothko en Nueva York persigue un secreto; y en la persecución de ese secreto, de ese misterio, se apartará con horror del «neoclasicismo» de Sheeler para explorar sus entrañas míticas; y abominará de la «representación de los mitos» para descender todavía más: hasta los fundamentos mismos de la pintura...

Como Turner en Venecia, Rothko querrá ir siempre más allá de lo visible: trascender la apariencia de las cosas. Como Turner, también Rothko se volverá ciego. Pero ¿cuál era el secreto que Rothko perseguía? Tal vez pueda responder con la extraña, asombrosa explicación que da Ruskin de los desvelos del joven Turner: «Sus trabajos, sus aflicciones y su muerte...». Es ciertamente una extraña explicación de la pintura «fantástica» («féérique») de Turner, pero cuadra muy bien con las

intenciones declaradas por Rothko en los últimos y desesperados años de su vida: «Sólo me interesa expresar las emociones humanas elementales». ¿Qué pretendía decir Rothko con eso de *elementales*? Elementales, ¿por comunes o también por *fundamentales*? «Tragedia, éxtasis, destino...», contesta enigmáticamente.

En 1950 le escribe a Barnett Newman que está avergonzado de las cosas que ha escrito en el pasado. ¿También se avergüenza de lo que ha pintado? Hace bien Rothko en arrepentirse de sus escritos mitológicos de los años cuarenta. Son pura palabrería junguiana; más aún: un inútil «tour de force» con los surrealistas...

Rothko ha abandonado la «ciudad» para descender al «mito»; es un descenso lleno de peligros, porque los rostros del mito son tan engañosos como los de la ciudad. Los mitos hablan en forma de enigmas, pero esos enigmas no son «lo que los mitos dicen». En 1950 Rothko comienza a desconfiar de las palabras. Mala cosa: lo que en 1943 llamaba «símbolos eternos» ahora lo llama «emociones humanas elementales». «Tragedia, éxtasis, destino...». 'Lo que dice el mito'.

Rothko se ha librado del mito para enredarse en lo 'elemental'. Las palabras salen por las puertas para regresar por las ventanas. Eso es lo que dice el mito. ¡Si en vez de leer a Jung hubiera leído a Freud...! Aunque lo de «expresionismo abstracto» ha caído en desuso y ahora se prefiere hablar púdicamente de «Escuela de Nueva York», no me cabe duda que el primero que calificó de expresionistas abstractos a pintores como Pollock, Gottlieb, Still, Newman o Rothko sabía muy bien lo que se decía. Sabía

incluso que expresionismo no es necesariamente un modo de pintar sucio y airado, sino un modo de concebir el mundo; una firme creencia en lo «elemental», en la existencia de fuerzas poderosísimas que el pintor puede llegar a conocer y hacer visibles.

A mí me parece que los pintores de Nueva York sabían muy bien que para ser *expresionistas* no es necesario desencadenar violentamente esas tremendas fuerzas elementales, originales, radicales...; por eso no se llamaron «Los airados», sino «Los irascibles»; y la verdad es que nos miran como si quisieran decirnos: «Andaos con cuidado...».

Es el año 1950 y la mayoría ha recorrido ya el doloroso camino que lleva del furor del mito al furor de lo elemental; ha recorrido el ciclo completo del expresionismo: de Kirchner a Kandinsky. Cuando este último escribe *De lo espiritual en el arte*, sabe muy bien de lo que habla. El mismo ha pintado durante años cuentos de hadas; los personajes fantásticos de los mitos y las leyendas populares son, a menudo, obstáculos, más que caminos, para descender a las profundidades del «espíritu».

Como los expresionistas de «El Puente», como Kandinsky incluso, Rothko y Gottlieb han creído seriamente en la mediación de «monstruos, híbridos, dioses y semidioses» para «hacer posible la experiencia trascendental» del arte: «Sin dioses ni monstruos —escribió Rothko, cuando ya esos dioses y monstruos habían desaparecido de su pintura—, el arte no puede 'interpretar nuestro drama': los momentos más profundos del arte expresan esa frustración. Cuando se abandonaron como supersticiones insostenibles, 'el arte se hundió en la melanco-

lia'. Se rodeó de oscuridad y envolvió los objetos con las imitaciones nostálgicas de un mundo iluminado a medias».

Dos años más tarde, sin embargo, Rothko se avergüenza de sus escritos de mitología, de esas «narraciones» que exteriorizan la «experiencia trascendental» de su pintura, ese «efecto profundo del color», como dice el avergonzado Kandinsky, y le confiesa orgullosamente a Newman que lo que ahora pinta 'ya no puede ser defendido con palabras'.

¿Quiere decir con eso que ha renunciado a los «símbolos eternos» o simplemente a exteriorizarlos bajo la forma de mitos? Como Kandinsky a partir de 1910, Rothko se desentiende de los «efectos feéricos» del mito y la leyenda para conservar intacto lo que dicen: «tragedia, éxtasis, destino...». *Antígona* se convierte así en una *Visión horizontal*: en una sola mirada inexplicable... La indecibilidad de esa mirada le hará creer a Rothko, durante casi veinte años, que ha alcanzado «el significado espiritual subyacente en todas las obras antiguas»; pero ¿por qué hemos de avergonzarnos nosotros de lo que Rothko había escrito? ¿Por qué su silencio de 1950 habría de ser más elocuente que su locuacidad mitológica de los cuarenta? Y si, en efecto, «el arte se hunde en la 'melancolía' cuando abandona los dioses y los monstruos...»

Creo que fue Jünger el que imaginó este desenlace inesperado y grotesco para la parábola de las vírgenes fatuas y las vírgenes prudentes: pasa la noche y el esposo no llega... ¿Quiénes fueron las prudentes y quiénes las fatuas? Cuando veo a Rothko frente a sus cuadros silenciosos, esperando prudentemente la revelación indecible de «lo más puro, profundo, interior», yo

▷ también me pregunto si su silencio no será el disimulo de su melancolía: la engréida ocultación de una pérdida irreparable... O dicho de un modo más benévolo y con las palabras que Ruskin le dedicó a Turner: la dolorosa demostración de la «falsedad de la esperanza».

El descrédito de lo visible

El 27 de diciembre de 1942 Oskar Schlemmer anotó en su Diario: «En ciernes de la primera guerra mundial estaba el 'expresionismo' (y las demás corrientes) y estuvo activo legalmente hasta 1933; en ciernes de la segunda guerra mundial estaba, ilegalmente, el 'surrealismo'. ¿Seguirá teniendo sus 'efectos'?» (Cito por la pedestre traducción de Paidós). El hecho de que Schlemmer se refiera expresamente a la situación en Alemania (persecución del Expresionismo, clandestinidad del Surrealismo) no resta pertinencia, una sorprendente pertinencia sin duda, a la pregunta de quien tuvo muy poco de expresionista y casi nada de surrealista.

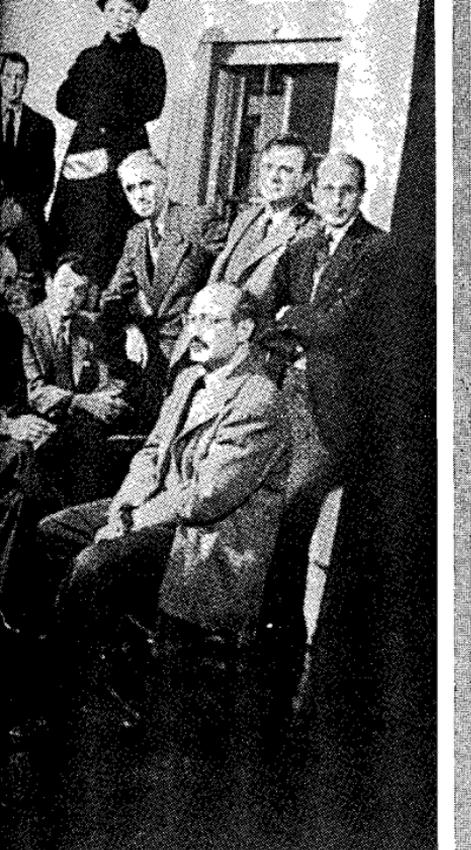
De hecho, el surrealismo no sobrevivió como tal, si exceptuamos a sus antiguos partidarios y a un número incalculable y, a menudo, intrascendente, de imitadores más jóvenes, pero sus «efectos» han sido grandes, mucho mayores de lo que pueda parecer a primera vista. Mucho mayores, por ejemplo, de lo que pueda hacernos creer la simpatía de Pollock, Motherwell, Gottlieb o Rothko por los maestros surrealistas exiliados en Nueva York, o la polémica entre Motherwell y Greenberg a propósito de las «innovaciones formales» de esos mismos maestros, cuando el propio Motherwell se lamentaba de la «tiranía del inconsciente».



Los Irascibles,
1950,
fotografiados
por Nina Leen,
acompañando
un artículo en
Life, 15-1-1951.
©Time Inc.

Yo no quisiera, sin embargo, hablar de esa influencia maniifiesta y fecunda —algo de razón llevaba Motherwell—, sino de un efecto menos notorio: el descrédito de lo 'visible'; el descrédito, en definitiva, de la pintura retiniana; un descrédito paradójico en el caso de la pintura americana de los años cincuenta, dividida entre su deseo de explorar lo desconocido, aquel universo en sombras descubierto por los surrealistas, y su resistencia al «nihilismo anti-estético, anti-formal y anti-institucional» del que, según decía Greenberg en 1944, habían alardeado los surrealistas. «Peleo con el arte surrealista y abstracto —escribió Rothko en 1945— como se pelea uno con su padre o su madre».

«Para nosotros —había escrito antes con Gottlieb—, el arte es una aventura en un mundo desconocido que pueden soportar solamente quienes estén dispuestos a correr riesgos». O



si hay otros mundos, han de estar en éste. Rothko, por el contrario, ha llegado mucho más lejos: si hay una pintura de lo invisible, debo encontrarla en la pintura de lo visible; más aún: en esa pintura que dice serlo sólo de lo visible. Así entiendo yo el 'homenaje' de Rothko a Matisse de 1954: como un 'descenso a la pintura'. El, que abandonó la *ciudad* visible para descender a la 'oscuridad del mito', desciende todavía más: hasta la clara visibilidad de la pintura. ¿Es que ya no le interesan las tinieblas donde se presume que habita lo invisible? ¿No será, pues, que lo invisible está hecho de claridad?

Hay más: la cuarta de las «creencias estéticas» manifestadas por Gottlieb y Rothko en 1943 («New York Times», 19 de junio) constituye un buen resumen de algunas de las opiniones de Matisse, que aparecen en sus *Notas de un pintor*: «Estamos a favor de la 'simple expresión de pensamientos complejos'. A favor de las grandes formas, porque tienen el impacto de lo inequívoco. Queremos 'reafirmar la pintura plana'. Estamos a favor de las formas planas porque 'destruyen ilusiones y revelan la verdad'». Indudablemente, no se trata aquí de la verdad que Matisse perseguía y de las ilusiones que combatía. La verdad de Matisse es la de «lo visible» y las ilusiones, las de la perspectiva «ilusionística» tradicional. En el caso de Rothko, sin embargo, las ilusiones que se combaten son las que se manifiestan en «la decoración de interiores, las pinturas para el hogar, para encima de la chimenea; pinturas de escenas americanas, pinturas sociales, etc.»; y la verdad que se persigue es la del *mito*. Pero ¿por qué habría de revelar la pintura plana la verdad del mito? ¿Es

dicho de otro modo: la exploración de lo desconocido es un asunto demasiado grave como para dejarla en manos de los surrealistas. Pero volvamos por un momento a su «efecto» principal: el 'descrédito de lo visible'.

En la mayoría de los grandes pintores abstractos americanos de la generación de Rothko, y en éste tal vez sobre todo, «lo visible» no constituye un fin sino un medio: aquello que envuelve y esconde «lo invisible»; de ahí que Rothko llamara 'fachadas' a sus cuadros. «No basta con ilustrar los sueños», le dice Gottlieb a Rothko en 1943. En efecto: una cosa es ilustrarlos y otra muy distinta soñarlos. ¿Está la pintura hecha de la misma materia de la que están hechos los sueños? ¿Será visible lo invisible? Los surrealistas eran demasiado perezosos como para intentar adivinarlo y, de hecho, sus pinturas no parecen haber tomado en cuenta o en serio la convicción de que,

▷ que el mito se manifiesta en la superficie? Algo así podría haber dicho Nietzsche, y ya sabemos que Rothko había leído a Nietzsche. Sea como sea, la pretensión de que la verdad del mito sólo llega a revelarse en la superficie del cuadro sugiere una cierta contrariedad entre mito y pintura; es como si la revelación del mito la pusiera en peligro o propiamente la convirtiera en superficie de inscripción de su verdad; papel mojado por las lágrimas de la tragedia, el éxtasis y el destino.

A partir de 1950, cuando «las figuras no servían ya a sus propósitos» (a Dave Ashton en 1958), Rothko ha vivido obsesionado por la habitabilidad de sus cuadros: por la posibilidad de penetrar en ellos; de 'estar dentro' (1951). Por eso pinta cuadros grandes. Siete años más tarde, en 1958, vuelve sobre ese mismo asunto, pero Rothko no habla ya de 'penetración', sino de 'absorción'. Uno está, pues, dentro del cuadro, porque es absorbido por él.

Durante veinte años Rothko se ha debatido dolorosamente entre una pintura que no fuera

sino la superficie de inscripción de lo que primero llamó mito y luego «experiencia religiosa» —o visión, o revelación incluso— y una pintura envolvente, habitable; escenario de una verdadera transformación interior, más que de un trance o arrebato momentáneos. Sus proyectos para el restaurante «Cuatro Estaciones», del Seagram; sus murales de la Universidad de Harvard, la instalación de la Tate Gallery o la Capilla de Houston demuestran que el conflicto entre 'secciones murales' —que es como llamó a los estudios para la decoración del «Four Seasons»— y un espacio envolvente entre pintura y habitación fue desgarrador. En cualquier caso, la habitación se convirtió en una perífrasis, cuando no en una flagrante suplantación de la habitabilidad de los cuadros que la decoraban.

Dos fotografías de 1949, que nos muestran a Rothko en Betty Parsons, vienen a ilustrar ese conflicto de que les hablo; nos dicen cuáles son las dos únicas 'posiciones' posibles y contrarias que Rothko había imaginado para el observador: a) en

Mark Rothko, a principios de 1950.



medio de la habitación, rodeado de pintura, en un espacio real y, sin embargo, fingido; y b) junto al cuadro y contra la pared.

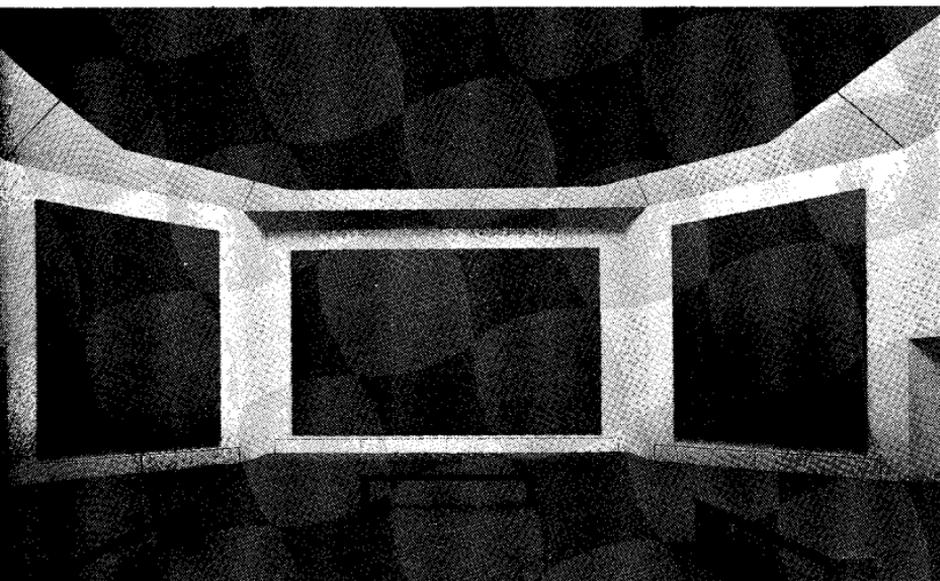
Rothko fue uno de esos artistas que confían en que algún día les será revelada sin mediaciones la Obra única, completa y definitiva que perseguían en cada una de sus obras; que creen incluso no haber hecho otra cosa que versiones defectuosas de esa «Obra» gloriosa, término y justificación de todos sus trabajos y todos sus desvelos... Figura inconfundible de la melancolía moderna, círculo vicioso alrededor del orden ausente de la representación... Tal vez precisamente por haberse convertido en melancólico testimonio de esa ausencia, el sueño de una obra única, completa y definitiva no resulte ya tan desastroso. Rothko no ha sido el único artista de este siglo en soñarla, aunque a diferencia de Malevitch, por ejemplo, su melancolía aparece doblada de nostalgia. Un cuadro de Malevitch no representa más que la ausencia de aquel orden de representación; pero es una ausencia

corpórea, como una huella en el barro. Los cuadros de Rothko son sólo sombras proyectadas por una poderosa y secreta fuente de luz. «Tienen —decía— su propia luz interior, oculta, al otro lado de su sombra visible»...

Los que sueñan con la 'luz' se conforman con el 'color'. Algo así le ocurrió a Turner, aunque Ruskin no quisiera reconocerlo. En cuanto a Rothko, ese culpable conformarse con el color, ese devanar el color mientras se espera el milagro improbable de la luz, le trajo una merecida y nunca deseada fama de pintor decorador.

La reducción decorativa de la pintura de Rothko no es cosa que a mí me preocupe. El se quejaría de ello con frecuencia y por ello tal vez decidió matarse. «No existe la buena pintura de nada», había escrito en 1943; y 'nada' es, en efecto, lo que hay más allá de las apariencias de las cosas: más allá de lo visible; nada, al menos, que pueda pintarse... Rothko debiera haberse ocupado más de pintura y menos de los 'trabajos, aflicciones y muerte' de los hombres. ■

Pinturas de la Capilla Rothko, 1965-66, en Houston.



A partir del miércoles 13

MUSICA PARA DOS VIOLINES

■ Tres conciertos de Polina Kotliarskaya y Francisco J. Comesaña

El miércoles 13 de enero se inicia en la Fundación Juan March un ciclo de tres conciertos con el título de «Música para dos violines», que será interpretado por Polina Kotliarskaya y Francisco J. Comesaña. El primer concierto está dedicado al clasicismo vienés; el segundo al romanticismo, y el tercero, al siglo XX. Este ciclo continúa el repaso a la música para este instrumento que inició la Fundación el pasado año con el ciclo de «Música para violín solo». El programa será el siguiente:

● Miércoles 13 de enero:

Dúo en Re Mayor Op. 27 de Carl Stamitz.

Doce Pequeños Dúos, KV 487 de Wolfgang Amadeus Mozart.

Seis Dúos de Leopold Mozart.

Dúo en Fa Mayor Op. 102 de Joseph Haydn.

● Miércoles 20 de enero:

Dúo Concertante en Re Mayor Op. 29 de Viotti. Dúo en Sol Mayor Op. 67 de Ludwig Spohr.

Dúo Concertante en La Mayor Op. 14 de Fiorillo. Dúo Concertante en Sol Menor Op. 57 de Charles de Beroit.

● Miércoles 27 de enero:

Kanonisches Vortragsstück de Paul Hindemith.

Quince Dúos de Luciano Berio (estreno en España).

Sonata en Do Mayor Op. 56 de Sergio Prokofiev.

Diez Dúos de Bela Bartok.

Los intérpretes

Polina Kotliarskaya inició sus estudios musicales en su ciudad natal, Kiev, y desde 1974 reside en España. Forma dúo de violines con Francisco J. Comesaña y ha actuado también con la pianista María Manuela Caro y con el Cuarteto Hispánico Numen, con el que participó en el estreno del concierto para flauta y sexteto de Cristóbal Halffter, en el Palacio Real, con la colección de Stradivarius de Palacio. Es profesora de vio-

lín del Conservatorio «Padre Antonio Soler», de El Escorial.

Francisco J. Comesaña estudió en el Conservatorio Nacional de México y fue becado para realizar estudios en el Conservatorio «Tchaikowsky», de Moscú. Desde 1974 es miembro de la Orquesta Sinfónica de RTVE. Ha colaborado también con el Cuarteto Hispánico Numen y es profesor del Conservatorio profesional «Padre Antonio Soler», de El Escorial.

SE CELEBRO EL CICLO DE «LIED CORAL ROMANTICO»

■ Actuó el Grupo «Mozart» de Opera en Concierto

Del 11 al 25 del pasado mes de noviembre se celebró en la Fundación Juan March un ciclo de tres conciertos sobre «El Lied Coral Romántico», que ofreció el Grupo «Mozart» de Opera en Concierto, bajo la dirección de **Juán Hurtado** y la actuación de los solistas **Sebastián Mariné** y **Elena Aguado**, al piano. En el ciclo pudo escucharse una selección de lieder corales de algunos de los más destacados compositores del romanticismo alemán, como Schumann, Schubert, Mendelssohn y Brahms.

«Junto a los *lieder* para una o más voces solistas y piano —los más numerosos y, hay que reconocerlo, los más importantes—, se apuntaba en el folleto-programa del ciclo, los compositores del Romanticismo alemán cultivaron también un género de canción destinada a pequeños coros, generalmente de aficionados y, por tanto, menos complicado a veces en lo que a técnica vocal se refiere. Junto a determinadas formas cortas pianísticas, pretendieron ennoblecer la cultura de la burguesía alemana en una época en que la música no sólo se consumía, sino que se *hacía* en las casas, en las asociaciones de barrio, en pequeños grupos de las pequeñas ciudades. Muchas veces para voces solas —coros femeninos, masculinos o mixtos—, otras para voces y piano, con algunas intervenciones solistas en ocasiones, estos *lieder* de

compositores tan famosos como Schubert, Mendelssohn, Schumann o Brahms rara vez se interpretan, e incluso muy rara vez se graban en disco.»

El *lied* en Schumann, Schubert, Mendelssohn y Brahms

«Cuando Schumann se acerca al mundo del *lied* —según palabras de **Federico Sopena** en un estudio sobre el género recogido en el libro-programa del ciclo—, está en esa juventud que, abocada ya a la madurez, estrena los caracteres de ésta —el desencanto como fundamental— a través de una pasión todavía corporalmente muy fuerte. Entonces ocurre algo parecido y distinto a lo de Schubert: es el instinto del dolor el que escoge, pero no instinto espontáneo sin más, no empujado por un destino desde afuera —demonio ángel—, sino amasado entre dolores lúcidamente vividos, entre lecturas hechas carne de la memoria (...).»

Para Sopena, los *lieder* de Schubert «van corriendo como fuente inexhausta, como arroyo vivo siempre —el símbolo que tanto quiso Schubert—, hasta pasar de seiscientos (...). Los *lieder* no son sólo lo más perfecto de la obra, sino lo que por su misma capacidad semántica nos indica claramente la riqueza fabulosa de ese temario que va a ser la fuente declarada y oculta de una gran parte del

romanticismo y de su solemne y trágica clausura con Mahler».

En la edición completa de la obra de Mendelssohn, de Julius Rietz, las corales ocupan solamente dos volúmenes, uno de 28 obras para voces mixtas y otro de 21 obras para coro masculino. El autor de los grandes oratorios como *Paulus* o *Elías* se acercó a estas obras más humildes, obras de circunstancias en el mejor sentido del término, con ánimo de divertirse y divertir a sus cantantes: en el ensayo de algún oratorio importante, en excursiones para ser *cantadas al aire libre*: así rezan los títulos de las tres primeras colecciones, *im freien zu singen*, título que sólo se aplicó en su época a la primera de ellas, la Op. 41. Apenas queda rastro de ellas en las biografías sobre el autor, y cuando aparecen son para subrayar el carácter festivo, espontáneo y poco formal: *Los coros op. 48 son consecuencia de la feliz vida social en Franckfurt, donde el*

maestro pasó el verano de 1839 (Ernst Wolff).

«Nunca se produce en Brahms —afirma Sopena—, por falta de formación y por falta de instinto (...), esa unión de creación y de crítica de Schumann (...). Se trata de una especie de brega continua desde la música hasta la poesía, una brega desde la *materia* de la música para alcanzar la estructura de la poesía. Hay además otro dato: en Brahms se extreman al máximo las dudas y, por fin, la incapacidad para el teatro, sublimado después por los *brahmines* como símbolo también de positivo antiwagnerianismo. Su desdén por la literatura le ha impedido decir sobre sí mismo lo que me parece cierto: que la riqueza musical acumulada, el heredar todas las esencias del romanticismo, al encarnarse por él en estructura, rechazan todo intermedio, y por eso la unión con la poesía en el *lied* de Brahms es, a la vez, conservadora y avanzada.»



EL GRUPO «MOZART» DE OPERA EN CONCIERTO actuó por primera vez en Madrid en marzo de 1985 en la Escuela Superior de Canto. El principal objetivo de este grupo es llevar la ópera a todos los sectores de la población española. En el ciclo de Lied Coral Romántico el grupo estuvo compuesto por 6 sopranos, 7 tenores, 4 mezzosopranos y 4 bajos. Actuaron asimismo los pianistas **Sebastián Mariné** y **Elena Aguado**. **Juan Hurtado**, fundador y director del Grupo Mozart, cordobés, ha dedicado casi plenamente su actividad a la música vocal. Ha dirigido, entre otros, el Coro de Opera de Madrid.

«CONCIERTOS DE MEDIODÍA», EN ENERO

El 11 de enero se reanudan, tras el paréntesis navideño, los «Conciertos de Mediodía», que organiza la Fundación Juan March los lunes a las doce horas.

En esta ocasión las modalidades son: piano, guitarra y canto y piano. La entrada es libre y se permite acceder o salir de la sala en los intervalos entre cada pieza.

Lunes 11

RECITAL DE PIANO, por **Mercedes Ildefonso Abad.**

Obras de Schubert, Beethoven, Chopin, Ravel, Mompou y Albéniz.

Mercedes Ildefonso es madrileña y ha estudiado en el Conservatorio Superior de Música de Madrid. Ha continuado estudios en el Conservatorio de Viena y es profesora auxiliar de Conservatorios de Música. Es primer premio del II Concurso Nacional de Piano «Ciudad de Melilla».

Lunes 18

RECITAL DE GUITARRA, por **Ricardo Ramírez Aranda.**

Obras de Mudarra, Weiss, Bach, Mertz, Aguado, Giuliani, Tárrega, Ponce, Lauro, Rodrigo y Yocoh.

Ricardo Ramírez es madrileño y ha estudiado en su Conservatorio. Ha asistido a varios cursos de perfeccionamiento y ha obtenido diversos galardones. En la actualidad investiga sobre nuevos conceptos de técnica guitarrística y en la composición de estudios para este instrumento.

Lunes 25

RECITAL DE CANTO Y PIANO, por **María Lluisa Muntada** (soprano) y **Aníbal Bañados** (piano).

Obras de Toldrá, Granados, Mompou, Montsalvatge, Copland y Villa Lobos.

María Lluisa Muntada ha sido becada por la Universidad de Indiana, en donde realizó un master. Aníbal Bañados es chileno y ha estudiado en la Universidad de Indiana, donde trabajó en la cátedra de piano.

Fundación Juan March
CONCIERTOS DE MEDIODÍA
DICIEMBRE 1987

Lunes 11
Mercedes Ildefonso Abad
Obras de Schubert, Beethoven, Chopin, Ravel, Mompou y Albéniz.

Lunes 18
Ricardo Ramírez Aranda
Obras de Mudarra, Weiss, Bach, Mertz, Aguado, Giuliani, Tárrega, Ponce, Lauro, Rodrigo y Yocoh.

Lunes 25
María Lluisa Muntada y Aníbal Bañados
Obras de Toldrá, Granados, Mompou, Montsalvatge, Copland y Villa Lobos.

La entrada es libre y se permite acceder o salir de la sala en los intervalos entre cada pieza.

«DEMOCRACIA Y SOCIEDAD: LEGITIMIDAD Y EFICACIA»

■ Conferencias del sociólogo Juan José Linz

«Hoy por hoy no existe ningún modelo alternativo válido a la democracia, que en este momento tiene una fuerza muy superior a la que ha tenido a lo largo de su historia y un futuro esperanzador. Incluso los sistemas autoritarios que quedan en el mundo se hallan en vías de caminar hacia una transición a la democracia». Son palabras del sociólogo y catedrático de la Universidad de Yale **Juan José Linz** en el ciclo de conferencias que sobre el tema «Democracia y sociedad: legitimidad y eficacia» impartió del 20 al 27 de octubre del pasado año en la Fundación Juan March.

En el presente curso académico, el profesor Linz ha dado, además, un curso sobre «Regímenes democráticos (Problemas de estabilidad y cambio)» en el recientemente creado Centro de Estudios Avanzados en Ciencias Sociales del Instituto Juan March de Estudios e Investigaciones; centro que, según apuntaba en la presentación del ciclo arriba citado **Víctor Pérez Díaz**, director del mismo, «tiene por objeto, de un lado, el desarrollo de la investigación, especialmente en los campos de la sociología política, la sociología económica y los estudios internacionales, con una consideración de la historia contemporánea y el derecho público y de los problemas de la política económica; y de otro, la formación rigurosa en estos campos de un conjunto de



JUAN JOSE LINZ nació en Bonn (Alemania) en 1926. A los cinco años vino con su madre, española, a Madrid, donde hizo sus estudios. Licenciado en Ciencias Políticas y en Derecho por la Universidad de Madrid y doctor (Ph.D.) en Sociología por la Universidad de Columbia en Nueva York. Actualmente reside en EE.UU. Desde 1977 es Pelatiah Perit Professor de Sociología y Ciencia Política en la Universidad de Yale. Premio Príncipe de Asturias de Ciencias Sociales 1987, Doctor «honoris causa» por la Universidad de Granada y miembro de la American Academy of Arts and Sciences y de otras asociaciones.

postgraduados españoles a lo largo de cuatro o cinco años».

A continuación se ofrece un resumen de las cuatro conferencias de Juan José Linz: «Del autoritarismo a la democracia», «Tipos de sistemas democráticos», «Los límites de la democracia» y «El futuro de la democracia».

Empecemos por precisar el concepto de democracia política, pues al hablar de gobiernos democráticos nos referimos a aquellos que han obtenido el poder mediante unas elecciones libres, con la participación política de los ciudadanos, directa o indirecta, y con un sistema de partidos políticos que reflejan una variedad de opciones. Es decir, ha de haber un sistema de representación de la voluntad de los ciudadanos, un sistema de protección de los derechos de las minorías, una garantía de la libre competencia para la libre elección de un gobierno que va a gobernar por un tiempo limitado, transcurrido el cual queda la posibilidad de votar a otro gobierno. Sin esa limitación de tiempo no hay democracia.

Del autoritarismo a la democracia

Por otro lado, como veremos al hablar de la eficacia y de la legitimidad de la democracia, un régimen no democrático puede gobernar para el bienestar del pueblo con eficacia, pero ello no lo hace democrático, y una democracia puede fallar en resolver los problemas, no ser eficaz. De ahí que la función de la democracia política sea fundamentalmente garantizar la existencia de una sociedad que pueda decidir libremente qué gobierno quiere tener; y la autoridad de este gobierno viene *legitimada* por la expresión libre de una voluntad colectiva. Es, pues, la *legitimidad* lo que caracteriza a la democracia.

Lo decisivo para que se produzca una transición a la democracia es que se dé una convergencia de procesos de democratización y de procesos de liberalización. Los regímenes con ca-

racterísticas totalitarias, de partido único con presencia en todos los sectores de la sociedad, tienen muy pocas probabilidades de transición a la democracia, aunque pudieran tenerlas de liberalización.

Los cauces y pasos hacia la instauración o restauración de la democracia varían mucho según los casos y países. Es más fácil la vuelta a la democracia en países que han tenido una tradición de libertades (el Sur de Europa y los países del Cono sur de América) que en otros que no han tenido una experiencia democrática previa. Además, la transición es un concepto que se presta a equívocos. ¿Cuándo empieza? ¿Cuándo acaba? La fase de pretransición no garantiza el proceso de transición, que sólo se dará con la aceptación por parte del gobierno de celebrar unas elecciones libres. La transición terminaría, en principio, cuando, tras esas elecciones, un Presidente elegido asume el poder o se constituye un gobierno parlamentario. En el caso español, podría fijarse el fin de la transición una semana después de constituirse las Cortes elegidas el 15 de junio de 1977; o puede decirse que terminó con la aprobación de la Constitución de 1978, ya que antes había un gobierno democrático, pero no constitucional. Porque la Constitución es la piedra angular de toda democracia; ésta opera dentro de los límites que dicta la Constitución, punto de consenso de los ciudadanos. Y, en realidad, la transición terminó en España con la aprobación de los Estatutos de Autonomía de Cataluña y Euskadi, que constituyen, con la Constitución, la base de nuestro sistema político.

La base más sólida de la democracia es, así pues, la legitimidad, no la eficacia.

▷ Pero analicemos un poco el modelo de la transición española, que fue un modelo de reforma pactada-ruptura pactada complejo, que exige un proceso que precisa tiempo, unas fases que no se pueden forzar aunque tampoco posponer mucho. En general, una reforma pactada suele ser más fácil si las posiciones extremas son débiles, si los que están en el Gobierno desean realizar una reforma, como fue el caso del Presidente Suárez. A veces es mejor, para crear una continuidad legal, que exista un gobierno de gestión de origen autoritario hasta que se elija el gobierno democrático. De esta forma se mantiene mejor el orden y no hay vacío de poder.

También en estos procesos de transición, los líderes a veces han de mostrarse ambivalentes en sus declaraciones, que expresan una fidelidad mínima a personas, instituciones y símbolos del pasado y, al mismo tiempo, buscan una legitimidad hacia el futuro en su compromiso con el cambio. Esa ambigüedad hace difícil el papel de los líderes en la transición. La situación es dinámica: personas o grupos muy progresistas en un principio se hacen con el paso del tiempo más conservadores. Pero este proceso es preferible al modelo del Gobierno Provisional, siempre tentado a hacer reformas sin esperar a ser autorizado a ello por el electorado, generando una oposición más fuerte y con riesgos mayores de involución, además de dimisiones o conflictos en el seno mismo del Gobierno, presiones de los grupos más movilizados y la tentación de posponer las elecciones hasta después de logrado el cambio social.

En el mundo en lo que va de

siglo ha aumentado el número de democracias, aunque algunas que lo eran han caído y otras se han restaurado. Incluyen las democracias desde países tan poblados como la India o Estados Unidos, a microestados, a países ricos y países pobres, algunos de ellos casi primitivos (Papúa, Nueva Guinea), porque no existe una relación muy directa entre el nivel social o de desarrollo económico y democracia, como tampoco es un factor determinante el factor cultural o étnico, pues si bien es cierto que hay una preponderancia de democracias en el mundo occidental, tenemos también las democracias de la India o de Japón.

En los países nórdicos, los del Benelux y en el Reino Unido las democracias nacieron y se desarrollaron dentro del marco de monarquías constitucionales. La Monarquía ha sido un símbolo de continuidad, un elemento «dignificador» de la autoridad, no partidista, con el que se identifican todos los ciudadanos. De ahí que las repúblicas parlamentarias busquen, a veces, un presidente (el caso de Pertini en Italia) con esa imagen de independencia y ecuanimidad, que represente no a un partido, sino a la nación en su totalidad.

Tenemos, pues, diversos tipos de sistemas democráticos: democracias parlamentarias monárquicas y repúblicas de dos tipos, presidenciales y parlamentarias. El modelo presidencialista es, en cierto sentido, heredero del sistema monárquico. El Presidente tiene un doble papel o doble imagen: es el Jefe de la nación y también de un partido o coalición, lo que puede estar en contradicción con su papel de Presidente de la nación. Aun-

que el término «presidente» se utilice para Jefe de Gobierno, Primer Ministro y Presidente del Consejo de Ministros, lo característico de un sistema presidencialista es que el Presidente es elegido directamente por el pueblo, que no puede ser sustituido (salvo en casos de grave delito) porque su política fracase antes de la expiración de su mandato, mientras que un Primer Ministro que fracasa sí puede ser sustituido por su partido o una coalición parlamentaria. El otro modelo, el parlamentario, se caracteriza por tener sólo una fuente de legitimidad: la elección libre del Parlamento ante el cual el Gobierno es responsable. En los sistemas presidenciales existe una dualidad de poder (el Presidente y el Congreso), con dos electorados diferentes y dos fuentes de legitimidad que pueden entrar en conflicto. Existe un árbitro jurídico, el Tribunal Constitucional. En el sistema presidencial, el hecho de tener que optar entre dos candidatos supone que, a veces, se sumen fuerzas muy contradictorias en una coalición. El modelo presidencial habría hecho más difícil la transición española, en mi opinión. Aparentemente, el sistema presidencial asegura un gobierno democrático estable y fuerte, pero no es así en la realidad: a partir de un determinado momento, el Presidente ya no tiene tanto poder; y, además, en caso de conflicto, el Congreso puede tener una composición y la Presidencia, otra posición política y ambas pueden no coincidir.

El sistema presidencial es por un tiempo fijo, limitado, con lo que en ocasiones el Presidente no puede llevar a término el programa de gobierno que prometió, tiene la sensación de que

el tiempo se le va, se ve rodeado de personas que ya piensan en su sucesión, factor que generalmente va unido al principio de no reelección. En un sistema parlamentario no hay ese temor, pues si la labor del Presidente es positiva, puede prolongarse su mandato. El sistema parlamentario tiene mayor flexibilidad para sustituir la cabeza del Ejecutivo por otra persona, en caso de muerte; los Presidentes, como Perón en Argentina, tienden a imponer su candidato a la vicepresidencia que les sucede automáticamente. Las diferencias entre democracias presidenciales y parlamentarias no han sido objeto del necesario estudio en la ciencia política y es importante, ya que, de hecho, casi todos los regímenes presidenciales han sido inestables y han tendido a convertirse en autoritarios.

El caso de Estados Unidos es un modelo presidencial y democrático sin ninguna duda, aunque de características muy específicas. Hay un Congreso cuyos miembros tienen relación directa con sus electores y, a la vez, son independientes en sus posiciones. Constituye el Congreso el último legado del parlamentarismo de debate y sus miembros no dependen tanto de los partidos políticos. El Congreso tiene un poder considerable y el Presidente es elegido por el pueblo. ¿Cómo funciona esto sin que haya conflictos graves? Porque existe una gran flexibilidad, no se da la disciplina de partido. El gabinete de hombres del Presidente incluye también a personas que no son de su partido, que representan diversos intereses de la sociedad. Y por la misma heterogeneidad de los partidos políticos, los representantes demócratas pueden ser

conservadores y a la inversa. Existe, además, un respeto casi sagrado a lo jurídico, a la Constitución y al papel que desempeña el Tribunal Supremo (Supreme Court) como árbitro potencial. Contribuye también el propio sistema federal y la reproducción del sistema presidencial en cada uno de los Estados. La Presidencia no es tan omnipotente como lo pueda ser, por ejemplo, en muchos países hispanoamericanos de régimen presidencial. El enorme respeto que hay en Estados Unidos a la autonomía de los poderes locales se une a la existencia de todo un «estilo» del electorado norteamericano: se puede votar por un presidente, un senador y un alcalde que son de distintos partidos.

Hay también otros modelos básicos de democracias: por un lado, el llamado modelo «de Westminster», sin Constitución escrita, basado en un sistema de bipartidismo o de coaliciones que tienden a una mecánica bipartidista, con un gobierno generalmente unitario y centralizado. El otro modelo es el gobierno de consenso, que se basa en grandes coaliciones, con un sistema multipartidista, con representación proporcional y descentralizado (sistema federal o de autonomías), con una Constitución escrita y de difícil reforma.

También cabe aquí hablar de la democracia consociacional, que tiende a la coalición, incluyendo el máximo número de fuerzas políticas, y que tiene muy en cuenta a las minorías. Este tipo de democracias se caracteriza por la proporcionalidad, que a veces, lleva a extremos de una sociedad fragmentada y a procesos de negociación muy com-

plejos para llegar a formar gobiernos. Es éste un modelo de democracia que, aunque quizá no sea demasiado eficaz y aun estable, es el único viable en sociedades multinacionales, multi-étnicas, multi-lingües, religiosamente segmentadas. Creo que el futuro de la democracia en muchos países del «Tercer mundo» radica en cierta medida en muchas de las características de la democracia consociacional y no puramente mayoritaria.

Los límites de la democracia

Uno de los problemas y limitaciones iniciales de la democracia radica en qué medida ese gobierno democrático es capaz de conseguir la suficiente legitimidad para toda la colectividad, ya que, como hemos visto, la legitimidad es el supuesto básico para la estabilidad y el funcionamiento de los sistemas políticos democráticos.

La legitimidad es lo que hace innecesario o limita el uso de la fuerza, de la coacción. Los ciudadanos, aunque les afecten negativamente determinadas decisiones, han de aceptarlas como legítimas, lo que no quiere decir que no traten de modificarlas o protestar por ellas. Hay distintas posiciones con respecto a la legitimidad y la obediencia. Ni la legitimidad asegura siempre la obediencia ni ésta es prueba de que los ciudadanos consideren legítimo un régimen; pero sí, naturalmente, la legitimidad hace más fácil la solución del problema de cómo gobernar una sociedad, reduce el costo de la represión y favorece la tolerancia y la convivencia.

La relación eficacia-legitimidad es muy compleja: hay un pro-

ceso de retroalimentación (*feedback*) entre ambas, una influencia recíproca. Un régimen democrático con legitimidad puede permitirse un margen mayor de ineficacia. Por otra parte, al igual que en la medicina, en las ciencias sociales hay que plantearse que hay situaciones que no tienen cura, si acaso algún alivio, y que existen determinados problemas que no se pueden resolver o sólo difícilmente. La eficacia está también en función del conocimiento que tienen los gobiernos sobre la realidad económica, social, cultural, etc.; y de su capacidad de organización y administración.

Y está también el problema de la efectividad, variable distinta, cuando un gobierno no tiene los recursos (policiales, etc.) necesarios para hacer efectiva su autoridad ante una oposición desleal que recurre a la violencia.

La democracia no es más que una forma de sistema político y, como tal, tiene las limitaciones del poder político. Ningún sistema político, como ninguna religión, puede hacer a los hombres buenos y benéficos, ni lograr por sí solo que una sociedad tenga una gran creatividad cultural, artística, científica, ni crear un gran desarrollo económico. No es función exclusiva del poder político. Hay regímenes democráticos con éxito económico, pero también los hay autoritarios. Además de los políticos, hay otros factores en la sociedad con capacidad de desarrollar bienestar económico y social y que escapan al control del poder. La sociedad es un factor independiente. ¿Para qué sirve entonces la democracia? Para hacer posible una sociedad con libertades en la que el ciudadano pueda parti-

cipar de algún modo en las decisiones. No hay por qué dudar de la legitimidad del sistema o régimen democrático, sino, si acaso, cuestionar a un determinado gobierno. El régimen democrático se basa en una cierta autonomía de la sociedad.

Lo que está claro es que hoy existe un amplio consenso en torno a la legitimidad del orden social y económico, aunque el disenso y conflicto en torno a él es mayor que en torno de la democracia política. Es éste un problema complejo en el que intervienen factores que tienen que ver con la comparación relativa de la propia sociedad y otras más desarrolladas, llevando a veces a una deslegitimación de las propias instituciones económicas o sociales y de los agentes principales. Siempre se ve a la propia sociedad como menos eficaz y legítima.

¿Qué límites tiene el principio democrático? Hay los que dicen: la democracia política puede no ser suficiente, habría que democratizar todos los sectores de la sociedad, todas las instituciones. Mi opinión en este tema es que la expansión del principio democrático a todas las instituciones de la sociedad produciría fácilmente una homogeneidad de valores y de principios que haría muy difícil un auténtico pluralismo de alternativas a la sociedad. Habría un dominio de todas las esferas de la vida social por parte de los partidos políticos. Si todas las instituciones se politizaran, no sería fácil la convivencia civilizada en que se basan nuestras instituciones democráticas. La garantía de la resistencia (como alternativa) de instituciones sociales al poder del gobierno es imprescindible en la democracia. El pluralismo institu-

cional y social es uno de los límites que, en mi opinión, debe tener una democracia.

Las ciencias sociales son únicamente probabilísticas, no deterministas, pero las perspectivas actuales en el mundo permiten sacar algunas conclusiones simples respecto al futuro de las democracias o de los sistemas en vías de transición a ella. Las democracias consolidadas en el mundo, es decir, en los países que han sido democráticos antes de la Primera Guerra Mundial, y las democracias que se consolidaron después de la Segunda Guerra Mundial, continuarán siendo democracias a pesar de crisis o tensiones. Tenemos, por otro lado, procesos de redemocratización en países que no han tenido una evolución continuada y progresiva y que sufrieron —en los años 30, como España, y después de los 20, como Portugal o Grecia— regímenes autoritarios y que han vuelto a restablecer la democracia. Lo mismo cabe decir de los países del Cono Sur de América, con la trágica excepción de Chile. En estos países con democracia recientemente consolidada o en vías de consolidación creo que las perspectivas de afirmación de la democracia son positivas, aunque haya dificultades.

El futuro de la democracia

¿Qué sociedades hay hoy en el mundo con perspectivas favorables a la transición? Entre los países que han tenido una tradición democrática arraigada está Chile. Pese a las dificultades actuales, creo y espero que a medio plazo habrá alguna vía a la transición. Las posibilidades de redemocratización de países

hispanoamericanos con una vieja tradición democrática o liberal es más fácil y próxima. El caso de Centroamérica presenta problemas más graves: además de regímenes autoritarios han tenido estos países pseudodemocracias, con alta corrupción y clientelismo, grupos incontrolados ejerciendo el terror, etc. Las situaciones de casi guerra civil en estos casos hacen más difícil la transición pacífica a la democracia.

Hoy no existe otra alternativa más atractiva capaz de hacer competencia a la democracia y que pueda atraer a políticos, jóvenes, intelectuales, militares..., como la que hubo en la Europa de los años 20 y 30: el modelo fascista italiano o el modelo de la Alemania nazi. El fascismo está muerto y bien muerto. Y también han cambiado mucho las cosas en el mundo comunista. El nasserismo, un socialismo árabe que era un nacionalismo reformista populista, pudo en un determinado momento servir para países no industrializados, pero a la muerte de Nasser, en el período de Sadat y posterior, dejó de ser tal modelo.

En general, hay una desaparición de modelos de ideologías o experiencias políticas que pudieran servir de alternativa a la democracia. Una excepción la constituye el mundo islámico, donde hay una experiencia nueva que no se puede conceptualizar adecuadamente y que ha generado un extraordinario entusiasmo popular en Irán. Basado en un fundamentalismo religioso, ejerce actualmente una gran influencia y presión en otros países islámicos.

Hay también en potencia una crítica a la democracia que se plantea desde unos supuestos de

la relatividad de lo político y de las instituciones políticas con respecto a los problemas de justicia en la sociedad, desde una perspectiva fundamentalista cristiana radical, que a veces se fusiona con interpretaciones del proceso histórico económico-social de origen marxista (algunas fórmulas de la Teología de la Liberación, en Hispanoamérica), que puede poner en cuestión democracias de eficacia limitada.

En este mundo de vacío de alternativas, la democracia posee sin duda una oportunidad histórica extraordinaria. Centrándonos en las democracias occidentales avanzadas, podemos decir que, dentro de su estabilidad básica y de su consolidado futuro, no podemos ignorar que vaya a haber crisis, tensiones y problemas.

Cada vez hay una mayor conciencia de los supuestos morales de la sociedad democrática. ¿En qué medida la solidaridad es lo suficientemente importante como para que ese proceso de redistribución por el sector público no se convierta en un constante pujar entre los distintos grupos para conseguir el máximo de beneficios, en detrimento de sectores menos privilegiados? Habría que procurar evitar los egoísmos excesivos y nunca olvidar que la democracia se basa en la articulación de distintos intereses, pero a la vez en un sentimiento de solidaridad.

En el mundo moderno la democracia de un país tiene la inevitable limitación de la soberanía nacional. Las economías del mundo occidental están interconectadas y las decisiones escapan a la voluntad del gobierno de un país. Cada vez surgen más centros de decisión supranacionales; las limitaciones han de imponerse por unidades

mayores que el gobierno de un estado-nación. Y estos colectivos están representados por autoridades cuya legitimidad democrática no está clara, deriva de acuerdos entre gobiernos y no del voto de los ciudadanos.

En cuanto a los partidos políticos, se ha perdido en gran parte el modelo de participación activa heredado del pasado. Esto plantea grandes problemas para la calidad de la democracia. Los hombres en la sociedad de consumo tienden a la privatización. La televisión permite el contacto directo con los líderes en campañas electorales y, por todo ello, ya no se da la misma afiliación a los partidos, la asistencia masiva a mítines; los partidos no se financian con las cuotas de los afiliados, sino con financiación pública, y todo ello conduce a la creación de partidos de articulación débil con la sociedad. ¿En qué medida esos partidos, a la vez que pretenden ocupar los puestos claves del poder, van a tener miembros capacitados y suficientemente representativos de la sociedad para ejercer las funciones públicas?

Pero, por muchos augurios pesimistas que oigamos sobre el futuro de la democracia, hemos de tener cuidado con generalizar sobre el régimen democrático en sí mismo. La democracia es un ideal normativo y, en parte, utópico, y el éxito o fracaso de una democracia depende también de su sociedad, de la calidad de sus funcionarios, sindicatos, empresarios, escritores, artistas, académicos, etc. La calidad de la democracia reflejará la calidad de cada sociedad. Se necesita cada vez más un orden moral de solidaridad, dignidad y responsabilidad y una sociedad viva y activa. ■

Celebradas con ayuda de la Fundación

CONFERENCIAS DE SYDNEY BRENNER EN ESPAÑA

■ El científico habló sobre «El genoma humano»

El científico británico **Sydney Brenner**, destacado investigador en el área de la Genética Molecular, que actualmente trabaja en la Unidad Genética Molecular del Medical Research Council, de Cambridge (Inglaterra), vino a España recientemente, invitado por la Fundación Juan March, para participar en el Simposio que en homenaje al doctor García Bellido se celebró el pasado 10 de noviembre en la sede de esta institución, organizado por iniciativa de la misma.

Este Simposio, en el que participaron otros cinco destacados científicos extranjeros, entre ellos el Premio Nobel de Medicina 1965, François Jacob, versó sobre «Estrategias genéticas del desarrollo» y fue presentado por el también Premio Nobel español Severo Ochoa. Del contenido de esta reunión científica se dará información más detallada en un próximo número de este *Boletín Informativo*.

Dentro de la atención especial que la Fundación Juan March viene prestando a la Biología desde sus comienzos, y más concretamente desde que en 1981 se puso en marcha el Plan de Biología Molecular y sus Aplicaciones, figura la promoción de estancias en centros o laboratorios españoles de científicos de esta especialidad, extranjeros o españoles residentes en el extranjero, para que impartan cursos o seminarios, promuevan el aprendizaje de nuevas técni-

cas y participen en proyectos de investigación que se llevan a cabo en España.

Con ocasión de su estancia en España, el doctor Sydney Brenner impartió cuatro seminarios sobre «El genoma humano» en otras tantas universidades españolas, que fueron patrocinadas por la Fundación Juan March y organizadas por los correspondientes centros universitarios: el 3 de noviembre, en la Facultad de Far-

macia de la Universidad de Granada; el 5 de noviembre, en la Facultad de Ciencias de la Universidad de Córdoba; el 6 de noviembre, en la Facultad de Biología de la Universidad de Sevilla; y el 9 de noviembre, en la Facultad de Farmacia de la Universidad de Valencia.

Brenner habló sobre la aplicación de las nuevas técnicas de DNA recombinante en el estudio del genoma humano y de las consecuencias derivadas de los conocimientos que se pueden obtener especialmente en el diagnóstico precoz y de la posible corrección de enfermedades congénitas. ■



Coedición de la Fundación Juan March y Noguer

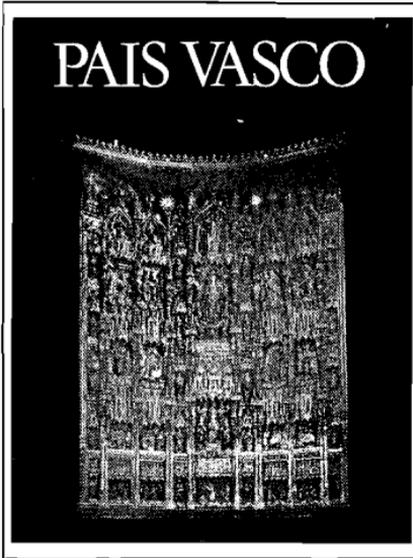
VOLUMEN SOBRE EL PAIS VASCO

A finales de 1987, dentro de la colección «Tierras de España», que publica la Fundación Juan March en coedición con la Editorial Noguer, apareció el volumen dedicado al País Vasco y que hace el número 17 de la colección; ésta concluirá con la publicación del volumen dedicado a Navarra. «Tierras de España», que se inició en 1974, recoge el arte de las distintas regiones españolas, encuadrándolo en su historia, geografía y literatura. Los textos son redactados por expertos en cada área y se presentan acompañados de numerosas ilustraciones, 447 en esta ocasión, en color y en blanco y negro.

En este volumen, que tiene 384 páginas, han colaborado **Manuel Ferrer Regales**, profesor ordinario de Geografía de la Universidad de Navarra, que ha redactado la Introducción geográfica; **Luis Suárez Fernández**, catedrático de Historia Medieval de la Universidad Autónoma de Madrid, que ha escrito la Introducción Histórica;

de la Introducción Literaria se han encargado **Luis Michelena Elissalt**, recientemente fallecido, que era profesor emérito de la Universidad del País Vasco y se ocupó de la literatura en lengua vasca, y el escritor **Elías Amézaga**, que se ocupó de la literatura en lengua española; del Arte ha tratado el catedrático de Historia del Arte **Salvador Andrés Ordax**.

Del contenido del libro, siguiendo cada apartado, se ofrece a continuación un resumen.



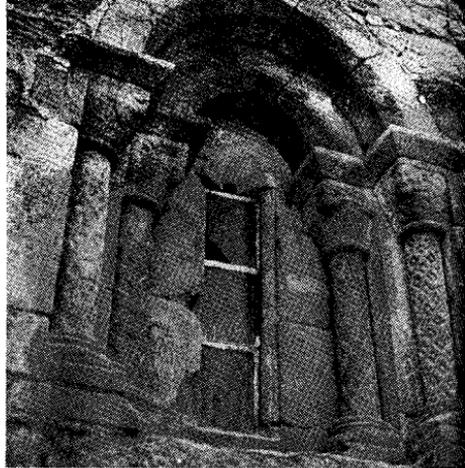
El profesor **Ferrer** se ocupa de los aspectos humanos, deteniéndose en la evolución de la población, que de ser inferior al crecimiento medio de España pasará a ser casi el doble a partir de la segunda mitad del XIX, que es cuando se produce la industrialización moderna, en la que tan destacado papel desempeñó el País Vasco; tendencia

ésta que se consolida en el primer tercio del siglo XX. En la segunda mitad de la centuria, el tirón demográfico y el aumento de la emigración hacen que el crecimiento sea muy grande, consolidándose el País Vasco como la región peninsular de mayor densidad (186,5 habitantes por km²).

Luis Suárez Fernández, en su Introducción histórica, trata de realizar una síntesis que explique cómo se constituyó, dentro de la pluralidad característica de la Península Ibérica, el fenó-



Estela discoidea de Iruña. Museo de Alava, Vitoria.



Ventanal del ábside de la Ermita de San Miguel, en Zumétxaga, Vizcaya.

▷ meno singular del País Vasco. Singularidad que hay que buscar, señala, en el primer milenio a. de J.C., cuando una población epipaleolítica, que habitaba una zona de tierra entre lo que hoy es España y Francia y que se dedicaba a la construcción de megalitos, se ve arrinconada en los valles del Pirineo Occidental y comarcas inmediatas como consecuencia de las invasiones ibéricas y célticas.

A este pueblo, que habla una lengua preindoeuropea, la romanización apenas le afectará. Tampoco la invasión árabe parece afectarle. Los árabes crearon una línea fronteriza que dejaba el norte sin conquistar. Por eso en Asturias comenzaría la Reconquista, que se extendería por toda la cornisa cantábrica.

Los avatares históricos y el predominio castellano alterarán la situación del País Vasco, aunque no se perdieran sus caracteres distintivos, siendo este territorio objeto de litigio entre la monarquía navarra y castellana.

La parte dedicada a la Literatura se ha dividido en dos apartados. Del primero, que corresponde a la literatura en lengua vasca, se ocupó **Luis Michelena**,

y del segundo, correspondiente a la literatura en lengua española, se ocupa el escritor **Elías Amézaga**.

La peculiaridad de la lengua euskara ha hecho que lo impreso no sea mucho, aunque la cantidad haya crecido con el paso del tiempo, habiendo predominado tradicionalmente la literatura oral. Las primeras muestras del euskara que apenas llegan a ser testimonios de la lengua, por no hablar de su literatura, consisten en nombres propios.

La renovación se producirá a finales del XIX con las figuras del sacerdote Resurrección M.^a de Azkue y de Sabino Arana, fundador real, en teoría y práctica, del nacionalismo vasco. La literatura aumenta de forma considerable, sobre todo a finales de la dictadura de Primo de Rivera. El término de la guerra civil lleva al exilio a la literatura en euskara, hasta que ésta, no sin dificultades, podrá regresar y empezará a aumentar el número de originales en euskara.

Elías Amézaga en su apartado va repasando la presencia de vascos en la literatura, encontrando huellas aquí y allá,



Bóvedas de la iglesia de San Vicente, Vitoria.



Relieve de Hércules. Basamento de la portada de la Universidad de Oñate.

hasta llegar a nuestros días; cuya nómina incluye.

Del arte vasco se ocupa **Salvador Andrés Ordax**, catedrático de Historia del Arte. El arte rupestre presenta ciertas dificultades de datación al carecer casi por completo de referencias que fijen al menos una cronología relativa, si bien no faltan superposiciones que auxilian en las sistematizaciones conocidas.

El País Vasco fue una de las zonas peninsulares menos romanizadas, como consecuencia de lo cual los testimonios materiales y su cultura artística no alcanzan la riqueza y diversidad de otros territorios, pero el propio perfil de esas huellas es el exponente de las peculiaridades del proceso histórico. Es difícil ofrecer una sistematización de las manifestaciones artísticas del País Vasco durante los siglos que discurren entre la disolución del poder imperial romano y el brote arquitectónico del románico. En realidad lo es también para otras zonas, pero aquí se acentúa por una mayor ausencia de testimonios plásticos y aun literarios. Y si escasa es la información para toda la época altomedieval, el silencio

es casi absoluto sobre los tiempos de la monarquía hispanovisigoda.

Factores históricos determinan un desarrollo artístico gótico. Durante los siglos del gótico se levantan en varias comarcas una serie de edificaciones de carácter defensivo, con cierta identificación ideológica que les hará permanecer formalmente en tiempos siguientes, aunque transformadas. Son las casas-torre o casas fuertes, de carácter defensivo, que erigen los nobles.

Durante el siglo XVI, el artista vasco está presente en los mejores proyectos artísticos que los cabildos catedralicios, las Ordenes Militares, las parroquias, particulares o la misma Corona llevan a cabo en toda España.

Diversas circunstancias históricas explican el relativo declive histórico perceptible durante los siglos del Barroco. Lo más notable, dentro de la disminución del ritmo, se puede encontrar en la arquitectura y, en menor grado, en la escultura. A partir de la segunda mitad del XIX, el País Vasco evoluciona hacia la modernidad y la toma de conciencia de unas señas concretas de identidad. ■

APARECE EL NUMERO 11 DE «SABER/Leer»

■ Con artículos de Artola, Domínguez Ortiz, Carballo Calero, Gullón, Pinillos, Pita Andrade y Pascual

Con un artículo de **Miguel Artola**, catedrático de Historia Contemporánea de España de la Universidad Autónoma de Madrid, que trata de las relaciones entre Cataluña y el político republicano Alejandro Lerroux, se abren las páginas del número 11, correspondiente a este mes de enero, de la revista crítica de libros, que edita la Fundación Juan March, «SABER/Leer». Los otros comentarios los firman **Antonio Domínguez Ortiz**, **Ricardo Carballo Calero**, **Ricardo Gullón**, **José Luis Pinillos**, **José Manuel Pita Andrade** y **Ramón Pascual**.

Como es habitual en esta publicación mensual dedicada al comentario de libros aparecidos, dentro de los distintos campos del saber, tanto en España como en el extranjero, éstos aparecen ilustrados. En esta ocasión han colaborado, con trabajos encargados expresamente, **Fuencisla del Amo**, **José Antonio Alcázar**, **Asun Balzola**, **Tino Gatagán**, **Alfonso Ruano**, **Francisco Solé** y **Alberto Urdiales**.

El profesor **Artola**, al comentar una tesis doctoral, original de Joan B. Culla i Clarà, sobre el republicanismo lerrouxista en Cataluña en el período 1901-1923, se acerca a la figura del polémico político republicano, que aunque —en su opinión— haya soportado mal el paso del tiempo histórico, ha sido objeto, en los últimos años, de dos estudios importantes, uno de ellos el que comenta en estas páginas. «El primer mérito de



Culla —escribe Artola— es la declarada voluntad de no dar por bueno ninguno de los juicios que han pasado a la historiografía desde la lucha política».

Antonio Domínguez Ortiz, con el título de «Masonería española, un secreto desvelado», se ocupa de la obra de la catedrática de la Universidad de Salamanca María Dolores Gómez Molleda, *La Masonería en la crisis española del siglo XX*. Gracias a la excepcional acumulación de material del Archivo de la Masonería de Salamanca y a la capacidad de trabajo e interés de la profesora Gómez Molleda se cuenta, subraya Domínguez Ortiz, con una visión globalizadora de lo que representó la masonería en la vida política española durante el primer tercio del siglo XX.

El profesor **Carballo Calero**, tras trazar unos rasgos esenciales de lo que él mismo denomina «azarosa vida de la moderna literatura gallega», centra su comentario en una antología, *Desde a palabra, doce voces: nova poesía galega*, de Luciano Rodríguez Gómez, y que recoge una muestra de la producción y la manera de pensar de doce jóvenes poetas, nacidos entre 1950 y 1962, y que cultivan un tipo de poesía muy influida por autores extranjeros y con un claro contenido antirrealista, curada esta poesía, además, de regionalismos, pintoresquismos y populismos, «aunque —escribe Carballo— enérgicamente comprometida con la lengua propia del país».

Ignacio Prat fue un joven profesor e investigador que murió cuando estaba trabajando en un estudio exhaustivo sobre la estancia del joven Juan Ramón Jiménez en Francia. El libro, publicado póstumamente, lleva por título *El muchacho despatriado. Juan Ramón Jiménez en Francia (1901)*, y es objeto del comentario de **Ricardo Gullón**. Gullón, en su artículo, analiza la estancia del poeta en el país vecino y, por extensión, su relación, en aquellos años de iniciación poética, con varias mujeres que conoció en ese tiempo. «La aportación de Ignacio Prat —concluye Gullón— nos acerca a una juventud natural en que Juan Ramón Jiménez experimentó la atracción de la belleza».

El italiano Gianni Vattimo es el autor de *El fin de la modernidad. Nihilismo y hermenéutica en la cultura posmoderna*, que le ha dado ocasión a **José Luis Pinillos** para reflexionar acerca de la «Muerte y transfiguración de lo moderno», que así titula su trabajo. Dentro de una tendencia, apreciable en los

últimos tiempos, a ocuparse por escrito de la decadencia de Occidente, destaca, a juicio de Pinillos, esta obra de Vattimo, que trata del fin de la modernidad desde una perspectiva filosófica. El profesor Pinillos recorre las teorías allí expuestas, encontrando al final, en las propuestas de Vattimo, «susurros de esperanza».

Fernando Marías ha dedicado varios años al estudio de la Arquitectura renacentista en Toledo en el período que va entre 1541 y 1631, fruto del cual es una monumental obra en cuatro tomos que el profesor **Pita Andrade** ha escogido para su comentario. En su opinión, Marías plantea unas cuestiones previas que incitan a revisar una serie de conceptos sobre el significado del arte del siglo XVI en España.

El contenido del número 11 de la revista se cierra con el trabajo de **Ramón Pascual**, catedrático de Física Teórica de la Universidad Autónoma de Barcelona y rector de la misma, que se titula «Los electrones, los átomos y los núcleos». El profesor Pascual piensa que es positivo el intento de aproximación de las dos culturas, la humanista y la científica, que tradicionalmente aparecen divorciadas, como lo es el llevar la Ciencia Moderna, y en este caso la Física, a públicos más amplios. En esta línea se encuentra la obra del Premio Nobel de Física Steven Weinberg, *Partículas subatómicas*.

ENVIO DE «SABER/Leer»

«SABER/Leer» se distribuye ya a todos los destinatarios de este Boletín Informativo. Cualquier otra persona, centro cultural o institución que desee recibirlo, puede solicitarlo por escrito a «SABER/Leer». Fundación Juan March, Castelló, 77 - 28006 Madrid.

LUNES, 11

12,00 horas

CONCIERTOS DE MEDIODIA
Recital de piano, por **Mercedes Ildefonso Abad**.

Obras de F. Schubert, L. V. Beethoven, F. Chopin, M. Ravel, F. Mompou e I. Albéniz.

MARTES, 12

11,30 horas

RECITALES PARA JOVENES
Quinteto de viento **Mediterráneo**.

Comentarios: **Arturo Reverter**.
Obras de Haydn, Mozart, Ibert, Pierne, Beethoven y Boccherini.

(Sólo pueden asistir grupos de colegios e institutos, previa invitación).

19,30 horas

CURSOS UNIVERSITARIOS
«Prólogos al *Libro de Buen Amor*» (I).

Francisco Rico: «El primer amor de Juan Ruiz».

MIÉRCOLES, 13

19,30 horas

CICLO «MUSICA PARA DOS VIOLINES» (I).

Clasicismo Vienés.

Intérpretes: **Polina Kotliarskaya** y **Francisco J. Comesaña**.

Programa: Dúo en Re Mayor Op. 27, de C. Stamitz; Doce

Pequeños Dúos, KV 487, de W. A. Mozart; Seis Dúos, de L. Mozart; y Dúo en Fa Mayor Op. 102, de J. Haydn.

JUEVES, 14

11,30 horas

RECITALES PARA JOVENES
Violín y piano, por Manuel Villuendas y **Almudena Cano**.
Comentarios: **Jacobo Durán-Lóriga**.

Obras de Mozart, Beethoven, Brahms, Sarasate y Falla.

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

19,30 horas

CURSOS UNIVERSITARIOS
«Prólogos al *Libro de Buen Amor*» (II).

Francisco Rico: «Juglares, trovadores, clérigos».

VIERNES, 15

11,30 horas

RECITALES PARA JOVENES
Recital de piano, por **Diego Cayuelas**.

Comentarios: **Antonio Fernández-Cid**.

Obras de Mozart, Chopin, Granados y Debussy.

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

LUNES, 18

12,00 horas

CONCIERTOS DE MEDIODIA
Recital de guitarra, por **Ricardo Ramírez Aranda**.

Obras de A. Mudarra, S. L. Weiss, J. S. Bach, J. K. Mertz, D. Aguado, M. Giuliani, F. Tárrega, M. Ponce, A. Lauro, J. Rodrigo y Y. Yocoh.

CLAUSURA DE LA EXPOSICION ROTHKO, EL 3 DE ENERO

El 3 de enero será clausurada la Exposición de Mark Rothko en la sede de la Fundación Juan March. La muestra ofrece 54 obras del artista norteamericano.

MARTES, 19

11,30 horas

RECITALES PARA JOVENES
Quinteto de viento Mediterráneo.

(Programa y condiciones de asistencia, como el día 12).

19,30 horas

CURSOS UNIVERSITARIOS
«Prólogos al *Libro de Buen Amor*» (III).

Francisco Rico: «Las voces del Arcipreste».

MIÉRCOLES, 20

19,30 horas

CICLO «MUSICA PARA DOS VIOLINES» (II).

El Romanticismo.

Intérpretes: Polina Kotliarskaya y Francisco J. Comesaña.

Programa: Dúo Concertante en Re Mayor Op. 29, de G. B. Viotti; Dúo en Sol Mayor Op. 67, de L. Spohr; Dúo Concertante en La Mayor Op. 14, de F. Fiorillo, y Dúo Concertante en Sol Menor Op. 57, de Ch. de Bériot.

JUEVES, 21

11,30 horas

RECITALES PARA JOVENES
Recital de violín y piano.

Intérpretes: Manuel Villuendas y Almudena Cano.

Comentarios: Jacobo Durán-Lóriga.

(Programa y condiciones de asistencia, como el día 14).

19,30 horas

CURSOS UNIVERSITARIOS
«Prólogos al *Libro de Buen Amor*» (y IV).

Francisco Rico: «Yo, Juan Ruiz».

VIERNES, 22

11,30 horas

RECITALES PARA JOVENES
Recital de piano, por Jorge Otero.

Comentarios: Antonio Fernández-Cid.

Obras de Bach, Brahms, Liszt, Mompou, Albéniz y Ravel.

(Condiciones de asistencia, como el día 15).

19,30 horas

Inauguración de la Exposición
«*El Paso* después de *El Paso*».

Conferencia de Juan Manuel Bonet.

LUNES, 25

12,00 horas

CONCIERTOS DE MEDIODIA

Recital de canto y piano, por María Muntada y Aníbal Bañados.

Obras de Toldrá, Granados, Mompou, Montsalvatge, Copland y Villa Lobos.

MARTES, 26

11,30 horas

RECITALES PARA JOVENES

Intérpretes: Quinteto de viento Mediterráneo.

Comentarios: Arturo Reverter.

«**EL PASO DESPUES DE EL PASO**», EN LA COLECCION DE LA FUNDACION JUAN MARCH

El 22 de enero se inaugurará en la Fundación Juan March la Exposición «*El Paso* después de *El Paso*», integrada por 44 obras realizadas por los diez artistas que a fines de los años cincuenta formaron el grupo «El Paso».

(Programa y condiciones de asistencia, como el día 19).

19,30 horas

CURSOS UNIVERSITARIOS
«La romanización de Hispania» (I).

Antonio Blanco Freijeiro: «Los pueblos hispánicos a raíz de la conquista».

MIÉRCOLES, 27

19,30 horas

CICLO «MUSICA PARA DOS VIOLINES» (y III).

LOS GRABADOS DE GOYA

Hasta el 6 de enero permanecerá abierta en la Academia de Bellas Artes de Munich (Alemania) la Exposición, con 218 grabados, de las cuatro series de *Caprichos*, *Desastres de la guerra*, *Tauromaquia* y *Disparates* (de la colección de la Fundación Juan March). Se presentará a partir del 15 del mismo mes en Wuppertal, en el Museo Von der Heydt-Museum der Stadt de Wuppertal.

222 grabados, también de las cuatro series citadas, podrán contemplarse en Crevillente (Alicante), del 7 al 20 de enero, en el Museo Municipal Monográfico «Mariano Benlliure», de dicha localidad; con la colaboración de la Caja de Ahorros de Alicante y Murcia y el Ayuntamiento de Crevillente; y desde el 27 de enero en Alora (Málaga), en la Casa de la Cultura, en colaboración con la Fundación para el Desarrollo Económico, Social y Cultural de Alora y el Ayuntamiento de la localidad.

El siglo XX.

Intérpretes: Polina Kotliarskaya y Francisco J. Comesaña.

Programa: Kanonisches Vortragsstück, de P. Hindemith; Quince Dúos, de L. Berio; Sonata en Do Mayor Op. 56, de S. Prokofiev, y Diez Dúos, de B. Bartok.

JUEVES, 28

11,30 horas

RECITALES PARA JOVENES
Recital de violín y piano.

Intérpretes: Manuel Villuendas y Almudena Cano.

Comentarios: Jacobo Durán-Lóriga.

(Programa y condiciones de asistencia, como el día 14).

19,30 horas

CURSOS UNIVERSITARIOS
«La romanización de Hispania» (II).

Antonio Blanco Freijeiro: «Acogida y respuesta».

VIERNES, 29

11,30 horas

RECITALES PARA JOVENES
Recital de piano, por Diego Cayuelas.

Comentarios: Antonio Fernández-Cid.

(Programa y condiciones de asistencia, como el día 15).

«ZERO, UN MOVIMIENTO EUROPEO» (COLECCION LENZ SCHONBERG), EN BARCELONA

El 29 de enero se presentará en Barcelona la Exposición «Zero, un movimiento europeo», de la Colección Lenz Schönberg, de Munich, en la Sala Sant Jaume, de la Fundació Caixa de Barcelona.