

2 OBRAS DE UNA COLECCIÓN

Toledo, de Rafael Canogar, por Federico López Silvestre

7 EL CEREBRO HUMANO: UNA PERSPECTIVA CIENTÍFICA Y FILOSÓFICA

Dirigida por Javier DeFelipe, participan, además, Eudald Carbonell, Jesús Mosterín y José Antonio Marina

12 «ROY LICHTENSTEIN: DE PRINCIPIO A FIN»

«Un proceso cuidadosamente calibrado», por Ruth Fine
Lichtenstein, paso a paso.- Edición española de la tesis del artista

17 EXPOSICIONES EN LOS MUSEOS

Último mes de la exposición *Equipo Crónica: Crónicas Reales*, en Palma.- Gary Hill: *imágenes de luz*, hasta el 22 de abril, en Cuenca

21 FINALIZA EL CICLO DE CUARTETOS DE HAYDN Y MOZART

En abril actúan el Cuarteto Saravasti y el Cuarteto Granados
«Lunes temáticos»: La cantata barroca.- «Conciertos de Mediodía»

25 EN RECUERDO A NICANOR ZABALETA

Ciclo en el centenario del arpista vasco, en «Conciertos del Sábado»

27 NUEVA SESIÓN DEL «AULA DE (RE)ESTRENOS»

Concierto del Grupo Tactum, con obras de compositores catalanes

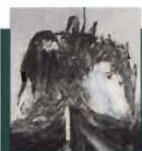
29 LOS DOCTORES Y EL CEACS

Entrevista con Sandra León

32 PUBLICADOS LOS ANALES 2006 DE LA FUNDACIÓN

ACTIVIDADES EN ABRIL

Más información: www.march.es



OBRAS DE UNA COLECCIÓN

31

Rafael CANOGAR

Toledo, 1935

Toledo

1960

Óleo sobre lienzo

250 x 200 cm.

Museo de Arte Abstracto Español,
Cuenca

Federico López Silvestre

Profesor de Historia del Arte de la Universidad de Santiago de Compostela

Toledo es una obra importante. Su puesta de largo tuvo lugar en la exposición *New Spanish Painting and Sculpture* celebrada en el MoMA de Nueva York en 1960. Como algunos otros lienzos de Canogar realizados en estos años, nos recuerda por qué sigue teniendo sentido la pintura. Admiro profundamente la valentía de este hombre, un artista capaz de seguir evolucionando toda su vida a pesar de haber triunfado joven. Sea como fuere, de Canogar me quedo con su etapa realista comprometida y, sobre todo, con los experimentos informales de 1959 y 1960. Como digo y como trataré de mostrar, obras como *Toledo* nos recuerdan por qué en el mundo de hoy, en el universo de la imagen, sigue teniendo sentido la pintura.

Vivimos en la iconosfera, en el mundo de la imagen, pero en el mundo de la imagen digital, que es como decir extraplana. Nada está más fuera del sistema, del sistema plano, limpio y aséptico, que cierto tipo de pintura. Norman Bryson nos ha explicado que cierta tradición pictórica en Occidente dio pie al nacimiento del sistema plano: lo que él llama el estilo aorístico. Los artistas en el siglo XV se decantaron por este estilo sin huellas de pincel para retratar «objetivamente» la realidad. Frente al mismo, el estilo déctico sería aquel caracterizado por la presencia del narrador, por la conservación y el respeto de la huella y de la textura. El informalismo madrileño, el de los miembros del grupo *El Paso* (vigente de 1957 a 1960), explotará el drama-

En «Obras de una colección» un especialista en arte analiza una pintura o escultura expuesta en el Museo de Arte Abstracto Español, de Cuenca, o en el Museu d'Art Espanyol Contemporani, de Palma de Mallorca, ambos de la Fundación Juan March. Los trabajos se reproducen en la página web de esta institución (www.march.es).



Toledo, 1960
250 cm x 200 cm

tismo mejor que cualquier movimiento abstracto anterior pudiendo identificarse con una corriente gestual deducida de las lecciones de la Escuela de Nueva York. Entre estos pintores gestuales de *El Paso* destaca Canogar, especialmente el Canogar de los años 1959 a 1960.

La clave de la *deixis* pictórica está en el gesto y en la huella del gesto. La temporalidad de la pintura figurativa o de la pintura abstracta occidentales anteriores a la Segunda Guerra Mundial rara vez fue la que marcaba la *deixis*, la de la pintura como proceso: ese tiempo real se sustituyó durante siglos por el tiempo aorístico del hecho representado o por la estática negación del tiempo de la abstracción plana. Ahora la profunda y amplísima viscosidad del óleo de Canogar le da una dimensión al gesto que pocas obras poseen y lo capacita para «fossilizar» el instante concreto. Buena prueba del carácter deíctico de *Toledo* es que se puede reconstruir su historia. Canogar, probablemente, empezó soñando con su tamaño. En 1960 ya había realizado algunas obras de este calibre, pero pocas y todas posteriores a 1958. Cuando eligió el lienzo de 2,50 x 2 m. comenzó pintando con brocha la base negra, que todavía se ve abajo, en todo o casi todo el cuadro. Luego aplicó en amplias zonas del lienzo pintura blanca lisa que se ve arriba. A continuación, le dio la vuelta al enorme cuadro e hizo manchas negras en el centro sobre la zona blanca con brocha –eso explica que escurran gotas negras sobre el blanco hacia arriba–. Con la pintura al revés lanzó carga matérica de óleo blanco directamente desde el tubo sobre el centro de la tela. Sobre esa materia viscosa aplicó una espátula o cualquier objeto e hizo grandes gestos que forman líneas violentas, círculos, rayos, una gran flecha... Por fin, devolvió el cuadro a la posición original, dejó secar la masa viscosa y sobre ella aplicó una gran mancha de color blanco intenso a la derecha y golpes de *dripping* a la izquierda arriba en blanco y a la derecha abajo en negro. La mancha recta blanca del centro inferior y el leve toque rojo debió dejarlos para el final. Como se ve, el arte deíctico facilita la stratigrafía. Con el análisis formal de los gruesos empastes podemos rescatar el proceso, el movimiento y el tiempo: el «aquí» y el «ahora» reales vividos por el artista. Resulta imposible semejante reconstrucción en los cuadros figurativos occidentales de tradición aorística y en muchas de las obras de las vanguardias abstractas del siglo XX.

Las huellas violentas de Canogar obligan a hablar de *deixis*. En todo caso, cabe preguntarse por el significado de ese dramatismo. En la España de 1960 se vivía en dictadura, una dictadura en proceso de apertura, pero dictadura al fin. ¿*Toledo* y obras como *Toledo* constituyen modos de huir de esa realidad o de posicionarse en ella?

He aquí otro de los grandes debates sobre el Informalismo. Lasse Söderberg, pensando en los artistas de *El Paso*, no lo duda: «La nueva pintura en España no es una aventura estética: es el testimonio de un verdadero drama moral» (*Cahiers du Musée de Poche*, París, nº2, junio 1959, pp. 63-74). Desde luego, la relación del grupo con el pensamiento del crítico Michel Tapié parece confirmar esta teoría. El existencialismo de este último incidió directamente sobre el compromiso del grupo. En este sentido, de *Toledo* cabe destacar su bicromía. Su renuncia al color es un modo de mostrar la importancia de cuestiones ajenas a la estética anterior. Partiendo de esa bicromía y de esa pasión, llama la atención la facilidad con la que la crítica de la época vinculó las tendencias cromáticas y el dramatismo de *El Paso* –y, concretamente, de Canogar– con la tradición pictórica y con el casticismo. Creo que hay mucho tópico en todo esto. Sea como fuere, el propio Canogar, en carta escrita a Juan-Eduardo Cirlot en diciembre de 1960, lo aceptaba: «Estoy completamente de acuerdo contigo en que no he roto con una tradición pictórica española y esto me recuerda la famosa frase de «lo que no es tradición es plagio» (*De la crítica a la filosofía del arte. Correspondencia con Canogar...* [et alt.], Barcelona, *Quaderns Crema*, 1997, pág. 44). Otros comentarios reproducidos por Enrico Crispolti en 1959 pueden ofrecernos una explicación acerca de lo que el artista pensaba cuando hablaba de tradición: «Cuando tengo frente a mí la pureza de una tela blanca se establece un mutuo diálogo. [...] A veces sucede que, después de minutos, horas, no se establece esta comunicación, o bien que la visión global de su estructura se me escapa. Ello provoca en mí una irritación y una rabia difíciles de explicar y me siento insatisfecho». He ahí el vínculo de Canogar con la tradición, la tradición estructural del arte occidental vigente desde que en el siglo XV Leon Battista Alberti aplicó el concepto retórico de *compositio* a la pintura.

Efectivamente, en *Toledo* hay mucha estructura. Cualquiera que se dedique a la pintura lo ve enseguida. Unos años antes, en 1954, Canogar había expuesto en la Galería Altamira de Madrid una serie de cuadros figurativos entre los que se encontraba una vista de *Toledo* de 1948. Contemplando esta obra descubrimos el Alcázar, las agujas de la Catedral... (*Canogar. Exposición antológica*, Madrid, Comisaría General de Exposiciones, 1972). Cuando en 1960 comenzó a intuir otra vista de *Toledo* en uno de los cuadros abstractos que estaba realizando no quedaba nada de todo aquel despliegue monumental. Sin embargo, seguía presente la misma carga estructural. Insto al lector a comparar esta obra abstracta con cualquier vista de *Toledo* tomada desde las orillas del río a la altura de la Bajada del Barco. Se descubrirá entonces la relación y la lección condensada de Canogar. ♦



RAFAEL CANOGAR (Toledo, 1935) da sus primeros pasos con la ayuda de Daniel Vázquez Díaz, formándose en las coordenadas del neocubismo figurativo. A los veinte años su pintura comienza a evolucionar hacia el informalismo, lo que lo llevará en 1957 a convertirse en uno de los jóvenes fundadores de *El Paso*. Comienzan entonces los viajes y el éxito internacional. Seguirá vinculado al expresionismo abstracto hasta 1963, momento en que dará paso a un arte figurativo próximo al realismo comprometido. A mediados de los setenta retomará una abstracción que, desde entonces, lo ha llevado de las formas próximas al cubismo, al collage y al retorno a la gestualidad. Ha recibido importantes galardones como el Gran Premio de la Bienal de Venecia (1971) o el Premio Nacional de Artes Plásticas (1982).

BIBLIOGRAFÍA

NIETO ALCAIDE, Víctor: *Canogar 1957-1997*, [exposición celebrada en el Museo de Santa Cruz de Toledo, mayo-jul. 1997, Museo de Ciudad Real, sept.-oct. 1997 y Museo de Albacete, nov.-dic. 1997], Toledo, Servicio de Publicaciones, Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha, Colección «Arte e

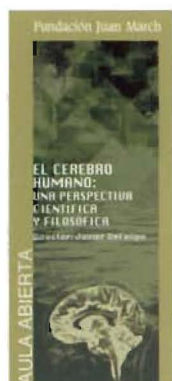
imagen», 1997.

NIETO ALCAIDE, Víctor: *Rafael Canogar: El paso de la pintura*, Madrid, Editorial Nerea, Colección «Formato Grande», 2006.

O'HARA, Frank: *New Spanish painting and sculpture*, New York, The Museum of Modern Art, 1960.

TOUSSAINT, Laurence (traducción, Monique Planes): «*El Paso*» y el arte abstracto en España, Madrid, Cátedra, Colección «Cuadernos de Arte Cátedra», 1983.

VV.AA.: *Canogar. Catálogo general*, Barcelona, Ediciones Ibérico 2 Mil, 1992, 2 volúmenes.



EL CEREBRO HUMANO

Una perspectiva científica y filosófica

Director: Javier DeFelipe

El cerebro es el órgano más interesante y enigmático del ser humano, ya que sirve no sólo para gobernar nuestro organismo, sino que controla nuestra conducta y nos permite comunicarnos con otros seres vivos. Aunque parezca sorprendente, todavía no tienen respuestas algunas de las principales preguntas de la neurociencia, y no las tienen a pesar de los grandes avances científicos actuales. En esta Aula Abierta, que dirige Javier DeFelipe, se presentan y se van a discutir algunos aspectos de este largo camino del conocimiento del órgano más misterioso y apasionante del ser humano: el cerebro.

ABRIL

Martes 10

Eudald Carbonell: Evolución cerebral y socialización homínida

Jueves 12

Eudald Carbonell: Los grandes hitos de la evolución humana

Martes 17

Javier DeFelipe: Viaje al interior del cerebro a través de Cajal

Jueves 19

Jesús Mosterín: Abriendo la caja negra

Martes 24

José Antonio Marina: El cerebro que aprende (I)

Jueves 26

José Antonio Marina: El cerebro que aprende (y II)

MAYO

Jueves 3

Javier DeFelipe: El hombre es el escultor de su propio cerebro

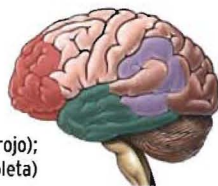
Martes 8

Jesús Mosterín: El lugar de la cultura

♦ **18-19,30 horas. Sesión dirigida a docentes.** Entrada restringida previa inscripción gratuita. Plazo hasta el 9 de abril.

♦ **19,30-21 horas. Conferencia.** Entrada libre.

Las distintas funciones cerebrales: inteligencia, juicio y comportamiento (rojo); memoria (verde); y lenguaje (violeta)



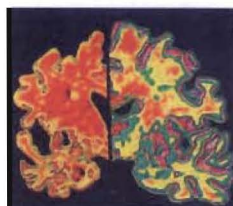
Eudald Carbonell *Cerebro y sociabilidad*

El cerebro ha contribuido de forma específica a la construcción de la inteligencia operativa. Este órgano y su estructura son producto de la evolución biológica, etológica y tecnológica del género *Homo*. Los elementos que contribuyen al aumento de la complejidad de nuestro tejido cerebral, aparte de la evolución biológica, son la sociabilidad genérica, que tenemos como familia de los homínidos, además de nuestra capacidad de adaptación extrasomática a través de las herramientas que concebimos y producimos con nuestras extremidades superiores. La retroalimentación neuromecánica que se produce en el transcurso de los tres últimos millones de años entre cerebro y extremidades superiores es, según nuestra opinión, la responsable de la morfología y estructura de nuestro cerebro. Por lo tanto la coevolución cerebro-herramientas, y la posterior conversión de la capacidad técnica en tecnología, han configurado un ser con capacidades de las que no disponen otros animales mamíferos.

Junto a la producción de herramientas, el lenguaje constituye una capacidad adaptativa que no se da de manera tan consistente en otros grupos de primates. Es, por lo tanto, desde la perspectiva de la asociación de pro-

piedades como debemos entender cómo ha sido seleccionado el cerebro humano. A diferencia de otros, la contribución específica de la neuromecánica, la habilidad y el lenguaje constituyen elementos fundamentales para una interpretación del cerebro social de nuestro linaje. La evolución del género *Homo* a través de diferentes especies hasta constituir un árbol filogenético en el que solamente ha quedado nuestra rama, representada por *Homo sapiens*, nos plantea interrogantes evolutivos sobre el tamaño y uso social del cerebro y futuro de nuestra especie. Los cerebros de los homínidos de nuestro género han aumentado desde los 500 centímetros cúbicos de media en el Plioceno, hace cerca de 3 millones de años en la sabana africana, hasta el cerebro de *Homo neanderthalensis* (1600 c.c.) y *Homo sapiens* (unos 1500 c.c.). Excepto *Homo floresiensis*, con una capacidad de 350 centímetros cúbicos, un epifenómeno, el aumento cerebral ha sido fundamental en nuestro desarrollo social. Esperemos que la socialización de la ciencia permita aprovechar las ventajas de un cerebro grande, bien estructurado, y que facilite la solución de problemas que antes la selección natural solucionaba, y que ahora la selección cultural ha matizado en forma de cultura tecnológica provocando situaciones sociales que nunca antes se habían dado.

Efectos de muerte celular en el cerebro de un enfermo de Alzheimer (izquierda)



Javier DeFelipe *Mariposas del alma*

Uno de los objetivos fundamentales de la neurociencia es comprender los mecanismos biológicos responsables de la actividad mental humana. No cabe duda de que el cerebro es el órgano más interesante y enigmático del ser humano, ya que sirve no sólo para gobernar nuestro organismo, sino que controla nuestra conducta y nos permite comunicarnos con otros seres vivos. En particular, el estudio de la corteza cerebral constituye el gran reto de la ciencia en los próximos siglos, ya que representa el fundamento de nuestra humanidad; es decir, la actividad de la corteza cerebral está relacionada con las capacidades que distinguen al hombre de otros mamíferos. Gracias al notable desarrollo y evolución del cerebro somos capaces de realizar tareas tan extraordinarias y sumamente complicadas y humanas como escribir un libro, componer una sinfonía o inventar el ordenador. Ciertamente, la ciencia ha avanzado de un modo espectacular en las últimas décadas, permitiendo el estudio del cerebro desde todos los ángulos posibles –molecular, morfológico, fisiológico y genético–, si bien tan sólo hemos comenzando a desentrañar algunos de los misterios que encierra. Aunque parezca sorprendente, todavía no tenemos respuesta a algunas de

las principales preguntas de la neurociencia, por ejemplo: ¿Cuál es el substrato neuronal que hace que las personas sean humanas? ¿Cómo se altera el cerebro y por qué se produce la esquizofrenia, la enfermedad de Alzheimer o la depresión? ¿Cómo integra el cerebro simultáneamente la información procesada en distintas áreas corticales para producir una percepción unificada, continua y coherente? Entre los temas favoritos de Cajal estaban el estudio de la neocorteza humana y las *mariposas del alma*, como tan bellamente denominó metafóricamente a las células piramidales. Actualmente se sabe que las células piramidales constituyen la principal fuente de sinapsis excitadoras corticales y que son virtualmente las únicas células de proyección de la corteza cerebral. Es decir, la información que se procesa en una región dada de la corteza sale de ella a través de los axones de las células piramidales para alcanzar otras áreas corticales o centros subcorticales. Además, son elementos clave en la organización columnar de la corteza cerebral y en el mecanismo del enlace global de la percepción sensorial.

Jesús Mosterín *Descubrimiento del cerebro*

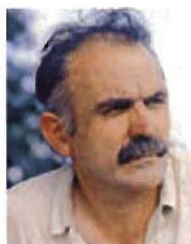
El cerebro es un sistema más complejo que el genoma, con más grados de libertad. Por eso no es de extrañar que sea más difícil de conocer. Hasta ahora

hemos tenido más éxito en la exploración del genoma que en la del cerebro; hemos logrado conocer mejor los mecanismos fundamentales del genoma que los del cerebro. De todos modos, el descubrimiento y la elucidación funcional de cada uno de los genes implicados en el desarrollo del cerebro y de las circunstancias bioquímicas de su activación y desactivación ofrecerá nuevas avenidas al estudio de los mecanismos y sistemas cerebrales. En cualquier caso, el triunfo en el descubrimiento del genoma es un triunfo del cerebro, una etapa decisiva en el tortuoso camino hacia el autoconocimiento de sí mismo.

La naturaleza humana, la natura, está inscrita en nuestro genoma, como la cultura está inscrita en nuestro cerebro. La naturaleza es estática durante nuestra vida: nuestros genes no cambian; morimos con los mismos genes con los que nacimos e incluso con los mismos con los que fuimos concebidos en el momento de la fecundación (la fusión de medio genoma procedente del padre con otro medio genoma procedente de la madre para formar un nuevo e inédito genoma individual). La cultura es dinámica, va cambiando continuamente. Cada día aprendemos y olvidamos cosas. La natura se transmite genéticamente.

La cultura se transmite por aprendizaje social. Nuestra natura, nuestro ge-

noma, procede sólo de nuestros ancestros, mientras que la cultura nos llega de otros muchos individuos que no son ancestros nuestros. El estudio fundamental de la dinámica cultural está a la espera de un mejor conocimiento de la plasticidad funcional del cerebro, de cómo se codifica la información cultural en detalle, de cómo se añade, se borra y se cambia. El fenómeno cultural se da en numerosas especies animales. Desde hace cinco mil años asistimos a una formidable explosión de la cultura humana, posibilitada por la introducción de soportes artificiales y extracerebrales de la información cultural. La invención de la escritura permitió registrar los datos, recuerdos y fantasías fuera de nuestra cabeza, sobre un ladrillo de arcilla o una lámina de papiro prensado. Empezó a haber contenidos culturales fuera del cerebro. La invención de la imprenta no hizo más que acelerar el proceso.



Eudald Carbonell

Catedrático de Prehistoria en la Universidad Rovira i Virgili de Tarragona y director del Instituto de Paleoecología Humana y Evolución Social. Se doctoró en Geología en la Universidad

Pierre et Marie Curie y en Historia por la Universidad de Barcelona. Ha des-

arrollado trabajos de investigación en Francia, EE UU, Argelia y Tanzania, entre otros países. Es co-director del programa de investigación multidisciplinar en Atapuerca. Ha publicado numerosos libros y unos 300 artículos científicos y de divulgación. Colabora además con prestigiosos centros de investigación españoles y extranjeros.



Javier DeFelipe

Profesor de Investigación del Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC). Se doctoró en Ciencias Biológicas en la Universidad Complutense.

Desarrolla su actividad investigadora en el Instituto Cajal en Madrid. Ha colaborado, además, con numerosas universidades americanas. Sus publicaciones científicas suman más de un centenar, a las que hay que añadir libros, colaboraciones en monografías y volúmenes colectivos, y publicaciones de divulgación. Su actividad científica

se centra actualmente en la organización anatómica y química de la corteza cerebral humana.



José Antonio Marina

Filósofo y ensayista. Ha dedicado su labor investigadora al

estudio de la inteligencia, en especial a los mecanismos de la creatividad artística, científica, tecnológica y económica. Colabora en «El Mundo», «El Semanal» y en otras publicaciones. Es autor, entre otros muchos ensayos, de *Elogio y refutación del ingenio*, *Ética para náufragos*, *Dictamen sobre Dios*, *El rompecabezas de la sexualidad*, *La inteligencia fracasada* y, recientemente, *Por qué soy cristiano* y, en colaboración con María de la Válgoma, *La lucha por la dignidad*. Entre otros premios, posee el Anagrama y el Nacional de Ensayo.



Jesús Mosterín

Filósofo. Profesor de Investigación en el Instituto de Filosofía del CSIC (Madrid). Catedrático de Lógica y Filosofía de la Ciencia en la Universidad de Barcelona. Miembro titular

del Institut International de Philosophie y de la Academia Europea, *fellow* del Center for Philosophy of Science (Pittsburgh). Autor de numerosos artículos especializados y de divulgación, así como de 25 libros, entre otros: *¡Vivan los animales!*, *Los Lógicos*, *Conceptos y teorías en la ciencia*, *Ciencia Viva*, *Diccionario de Lógica y Filosofía de la Ciencia*, *El pensamiento arcaico*, *La Hélade*, *Aristóteles y los judíos* y *La naturaleza humana*. ♦

■ Una visión completa de la obra del artista *pop*

ROY LICHTENSTEIN DE PRINCIPIO A FIN

Cómo pensaba y trabajaba Roy Lichtenstein; la pasión que ponía en su obra. Cómo el arte de este pintor neoyorquino, aparentemente sencillo, encierra un complejo proceso de creación. Presentar este proceso desde la idea inicial hasta el resultado final es el propósito de la exposición *Roy Lichtenstein: de principio a fin*, abierta en la Fundación Juan March hasta el 20 de mayo.

Casi un centenar de obras de Roy Lichtenstein (1923-1997), en su mayoría de colecciones privadas norteamericanas, ofrece esta muestra, organizada en colaboración con la Roy Lichtenstein Foundation, de Nueva York. En ella se exhiben desde recortes de cómics, anuncios publicitarios, ilustraciones artísticas o fotografías, en los que Lichtenstein se inspiraba y plasmaba en di-

bujos preliminares y series de apuntes de figuras, repetidos y recogidos en cuadernos, hasta trasladarlos a *collages*, de mayor tamaño, más definidos y precisos, auténticos patrones de las obras terminadas, algunas de las cuales también están presentes en la exposición.

«La forma de trabajo de Roy Lichten-



tein siempre fue la misma, explicaba su viuda, **Dorothy**, en la presentación de la exposición a la prensa. «Era un tipo curioso hacia todo, aunque especialmente le inte-



resaba la ciencia. Siempre fue tremendamente disciplinado. Pintaba el día entero y era feliz en el estudio escuchando música, sobre todo a Charlie Parker y *be bop*, jazz, siempre jazz.».

UN PROCESO CUIDADOSAMENTE CALIBRADO

Las imágenes que hicieron famoso a Lichtenstein a comienzos de la década de 1960 parecen «simples» réplicas de iconos comerciales. La mayor parte del considerable volumen de su obra posterior, sin embargo, no encaja en ese molde, y una visión tan limitada y falaz continúa saboteando la posibilidad de comprender que la práctica de este artista es cualquier cosa menos simple y sencilla. Se basa, por el contrario, en un proceso cuidadosamente calibrado, que generalmente toma una imagen o idea impresa y de origen publicitario, imagen que, a través de varias fases de dibujo y *collage*, derivará en pinturas o esculturas acabadas.

En los *composition books* («cuadernos de composición») de Lichtenstein aparecen motivos cotidianos comercialmente viables, estereotipos y tópicos, presentados esquemáticamente o en fotografías *kitsch*; viñetas de cómics sa-

cadadas de publicaciones banales como *Girls Romances*, *Heart Throbs*, *Young Romance* y *Secret Hearts*; tiras cómicas como *Blondie* (Dagwood era uno de los favoritos de Lichtenstein); y el Ratón Mickey y el Pato Donald.

A través de una elección de objetos muy personal y de combinaciones y materiales, Lichtenstein creó una iconografía irónica comprensible dentro de diversos contextos, tanto históricos como contemporáneos, desde las tradicionales naturalezas muertas holandesas del siglo XVII, pasando por el género norteamericano de la soledad existencial –propugnada, por ejemplo, por Edward Hopper–, hasta la cultura popular contemporánea con la que se asocia, justa e inextricablemente, la obra artística de Lichtenstein.

(Extracto de «Tu maquillaje es tu libertad; tu intención es tu control», por **Ruth Fine**, publicado en el catálogo)

LICHTENSTEIN PASO A PASO

«¿Cuántas posibilidades hay de que este dibujo termine en un cuadro, Roy?», preguntó a Lichtenstein uno de sus muchos entrevistadores: «No lo sé... el cien por cien, o algo así...», respondió con humor el artista. **James dePasquale**, su veterano ayudante, cuenta a **Cassandra Lozano**, directora gerente de la Roy Lichtenstein Foundation, ayudado por las imágenes de un documental de estudio inédito, filmado en 1995, uno de esos procesos tan seguros y tan claramente lichtenstenianos.



DIBUJO

1 Roy Lichtenstein comenzaba su trabajo con un dibujo a lápiz de color. El papel de calco se empleaba a menudo como herramienta para estudiar el color, repasar o corregir.



COLLAGE

2 El dibujo original se fotografiaba en formato de diapositiva de 35mm. Ésta se proyectaba sobre un cartón hasta la mitad de la escala del cuadro. Los puntos y diagonales se hacían a escala y se dibujaban líneas al azar para lograr la ubicación de la

imagen sobre el cartón. Después, Lichtenstein volvía a dibujar y «volvía a sentir» la imagen hasta convertirla en un dibujo a lápiz.

Después de rehacer el dibujo sobre el cartón se adherían líneas negras para crear el contorno de la imagen o se rellenaba con la cinta negra. El papel de calco se utilizaba para trasladar las zonas dibujadas a los papeles de colores del collage. Las superficies de papeles de colores se pegaban provisionalmente por detrás del dibujo sobre el cartón. Lichtenstein hacía esto para ver el collage terminado y hacer cambios antes de adherirlo definitivamente. A veces cortaba la misma forma en varios colores para probar cuál funcionaba mejor en la composición y qué efecto producía. Entonces encababa los papeles recortados en la forma creada por la línea de cinta negra y los

adhería de modo permanente utilizando cinta adhesiva de doble cara.

3 LIENZO

Los ayudantes tensaban y montaban el lienzo. Aplicaban varias capas de yeso y de pintura blanca al lienzo tensado. El lienzo preparado se colocaba de forma que se pudiera proyectar el collage acabado, que previamente se había fotografiado en un formato de diapositiva de 35mm.



4 TRANSFERIR Y VOLVER A DIBUJAR

Con frecuencia Lichtenstein proyectaba por la tarde, transfiriendo la imagen del collage en la oscuridad con un lápiz de grafito. Volvía a dibujar y «volvía a

sentir» la imagen, empleando el lápiz, borrando y rehaciendo las líneas. Utilizaba un plumero para retirar los restos de goma de borrar del lienzo. A menudo, durante todo el proceso, Lichtenstein contemplaba el lienzo extendido desde todas las orientaciones empleando un caballete de diseño propio que podía girar completamente. También utilizaba un espejo para desarrollar su composición examinando el lienzo al revés y desde «el doble de distancia».



S VOLVER A DIBUJAR CON CINTA

ADHESIVA

Lichtenstein empezaba el cuadro pegando los contornos negros con cinta adhesiva. Empleaba una hoja de afeitar de un filo para cortar la cinta fotográfica y una púa de guitarra para fijar los bordes en el lienzo.



E PUNTOS

Después, las plantillas de puntos se colocaban en zonas específicas. Se cortaban con un bisturí para obtener detalles precisos y se unían con cinta de pintor de 1/8 de pulgada. A menudo se empleaban dos papeles a la vez para registrar el grano de los puntos. Lichtenstein indicaba a sus ayudantes dónde debía ir el centro del punto más grande o dónde se debía colocar el punto más pequeño. Entonces Lichtenstein dibujaba y marcaba la zona que se iba a pintar. Cuando la plantilla estaba lista, se rociaba el dorso con pegamento en aerosol. Después, aplicaba cinta de pintor sobre las zonas con cinta negra para evitar que el tinte de la cinta negra se corriera y mezclara con los colores. La plantilla de puntos se fijaba en el lienzo (detrás del lienzo se había colocado un tablero a

modo de soporte para lograr que la superficie fuera rígida) y después se pulía con la púa de guitarra. Para evitar los restos de pintura bajo los bordes de la plantilla, trabajaban con el mínimo de pintura posible. Una vez aplicado el óleo a través de la plantilla, ésta se retiraba y se dejaba secar la pintura.



OCULTAMIENTO

Lichtenstein marcaba las zonas para obtener el color deseado. Para estos colores siempre se empleaba pintura acrílica. La capa blanca subyacente y la pintura al óleo eran mates. Las líneas de pintura negra eran brillantes y se diluían con medio acrílico brillante al 100%.



COLOR

En general se empleaban múltiples capas de pintura acrílica. La primera capa se diluía con la mitad de medio acrílico y la mitad de aguarrás. La segunda capa (es decir, Mars Black) se diluía con medio acrílico al 100% para que brillara. Si se necesitaba una tercera capa, se diluía con medio acrílico al 100%. Roy Lichtenstein empleaba normalmente de 2 a 3 capas de color acrílico con una capa de barniz acrílico entre cada capa. Se empleaban protectores antigoteo. Generalmente se aplicaban

de 2 a 3 capas de color con una capa de barniz Magna entre cada capa de acrílico.

**CONTORNOS**

S Lichtenstein también empleaba cinta sobre el óleo y el acrílico. Después se aplicaba el acrílico al borde de esa cinta de pintor con el color correspondiente (para evitar que la pintura negra goteara bajo la cinta de

pintor). La cinta de pintor sobre el color conseguía un borde nítido. Se aplicaban varias capas de pintura acrílica negra a las zonas tapadas con los contornos con una capa de barniz Magna entre cada capa de color. La cinta colocada anteriormente se retiraba para revelar el nítido contorno negro y, si había zonas de filtración bajo la cinta, se retocaban con un pincel pequeño. Finalmente, Lichtenstein firmaba y fechaba el lienzo en su reverso con un carboncillo Vine y rociaba la zona con fijador de carboncillo.

(Extracto del catálogo)

EDITADA EN ESPAÑOL LA TESIS DE LICHTENSTEIN

Casi sesenta años después de que un jovencísimo Roy Lichtenstein presentara, en 1949, su tesis para la obtención del Máster en Bellas Artes en la Universidad Estatal de Ohio, la Fundación Juan March la publica en español como complemento a la exposición y al libro-catálogo editado para esta ocasión. El prólogo se ocupa de la dificultad de dar a entender el arte por medio de palabras. Lichtenstein presenta una serie de poemas en prosa «haiku-

like» (en expresión de Jack Cowart), llenos de sugerentes adversativas y atinadas referencias a grandes maestros del arte universal (algunos de los cuales serían después sus preferidos); 20 ilustraciones –pinturas, dibujos y pasteles– con una breve introducción y una selección bibliográfica de doce títulos.

Se han reproducido las 11 páginas mecanografiadas del texto original inglés.

■ Último mes de *Equipo Crónica: Crónicas Reales*, en Palma

«LAS MENINAS», VISTAS POR EL EQUIPO CRÓNICA

Hasta el 28 de abril sigue abierta, en las salas de exposiciones temporales del Museu d'Art Espanyol Contemporani, de Palma de Mallorca, la muestra *Equipo Crónica: Crónicas Reales*, que reúne más de veinte obras realizadas entre 1969 y 1982 por los artistas valencianos Manolo Valdés y Rafael Solbes, integrantes del Equipo Crónica, en torno a *Las Meninas*, de Velázquez.

La muestra toma como referencia el cuadro *La salita*, de 1970, de la colección permanente del citado Museu d'Art Espanyol Contemporani, para presentar, por primera vez reunida, una selección de obras que interpretan y reinventan, analizan y descodifican, con su propio lenguaje plástico, la célebre pintura velazqueña, que, además, el Equipo Crónica toma como referencia para interpretar la cultura dominante del siglo XX y la sociedad de consumo. Las obras proceden, en su mayoría, de colecciones privadas en España, del Museo Municipal de Arte del siglo XX, Casa de la Asegurada, Alicante, y del Museu d'Art Espanyol Contemporani, Fundación Juan March, Palma. Las técnicas abarcan desde óleo, acrílico y serigrafía sobre lienzo, guache sobre cartón y pintura sobre cartón piedra o poliéster. Con la exposición *Equipo Crónica: Crónicas Reales* prosigue la Fundación Juan



La salita, 1970

March la investigación sobre sus propios fondos, organizando muestras en torno a un tema o motivo recurrente de un autor representado en su colección de arte. Las obras reunidas para esta exposición pertenecen a tres series, *La Re-*

cuperación (1967-1969), *Autopsia de un oficio* (1970-1971) y *Crónica de transición* (1980-1981). Sobre ellas escribe en el catálogo **Michèle Dalmace**, responsable del catálogo razonado de pintura del Equipo Crónica y autora también del ensayo y de otros textos que recoge esta monografía, editada en español y en inglés con motivo de la exposición. En el número anterior de esta Revista se reproducía un extracto de los comentarios a las tres series citadas. A continua-

ción, se ofrece el comentario a las tres serigrafías sobre lienzo de 1971.

En 1971, Equipo Crónica realizó cuatro serigrafías sobre lienzo, al igual que otros artistas *pop* como Warhol, y habría que esperar hasta 1976, con la serie *La trama*, para que volvieran a utilizar dicho procedimiento asociado al acrílico. Obras de Velázquez como *Las Meninas* y *Felipe IV* se emparejan, así, con el *pop*. Las serigrafías suelen funcionar como

EL SALÓN, 1971



La serigrafía sobre lienzo desempeña un papel desmitificador. Cuestiona la ambigüedad de una «reproducción», concretamente de una reproducción sobre un soporte noble, reservado habitualmente a una obra original. Por otra parte, las tintas mate serigráficas proponen una marcada intensidad de negros y grises para contrarrestar los colores vivos. Los mates contribuyen a crear un fuerte impacto y un fenómeno de retroceso, y por lo tanto de distanciamiento.

El salón reúne parejas: el interior de *Las Meninas* y la *Seated Figure* (1961) de Francis Bacon (recordemos las versiones del *Papa Inocencio X* del pintor inglés), aislado en un espacio ambiguo cuya geometrización en perspectiva modifica la sensación espacial; dos perros de Velázquez, el del cuadro de referencia y el de *El Cardenal Infante Don Fernando de Austria*. Se proponen, por tanto, dos maneras de romper con lo convencional, la de Bacon, a partir de la distorsión y la de Equipo Crónica, a favor de la distanciación.

«mini-series». Cada mini-serie está relacionada, visual o conceptualmente, con otra: con un múltiple, con un cuadro o con una serie de cuadros, aunque puedan adquirir vida propia al margen de la obra pintada sobre tela. Cada una de las serigrafías presenta a un personaje aislado que, con excepción de la *Infanta*, se define por el lugar en el que se encuentra: *El salón*, *La escalera*, *La factoría* y yo.

LA ESCALERA, 1971

La bufona Mari Bárbola se encuentra aislada y encerrada en el *trompe-l'oeil* del marco pintado, procedimiento que Solbes y Valdés volverían a emplear en la serie *Retratos*, *Bodegones* y *Paisajes*, de 1972-1973. Se ha sacado de su contexto al personaje destinado a divertir en la Corte para integrarlo en el mundo despreocupado del dibujo animado de Walt Disney, cuya misión también es divertir al espectador.



La ironía asoma con la escalera que se parece a una caricatura de pastel y que sintoniza con la subida/bajada de las estrellas.



INFANTA, 1971

Infanta se relaciona con *La visita* (1969), en primer lugar porque remite al interior de un museo y además porque alude a la imagen, sacada de la prensa, de la visita de la reina Isabel de Inglaterra al museo. Ciertos elementos remiten a otros lienzos; la navaja remite a *Juegos peligrosos* (1970) de la serie *Guernica*, y al mismo tiempo a otro retrato de Velázquez, *El infante Don Carlos*, también trasladado a un interior marcadamente del siglo XX. Las huellas de sangre en el suelo se relacionan con *El perro*. Se ha conservado la perspectiva convencional y el fondo de tonos neutros para retratar la crueldad del poder, que empieza ya con la educación.

■ Prorrogada la muestra hasta el 22 de abril

GARY HILL: IMÁGENES DE LUZ, EN CUENCA

Hasta el 22 de abril está abierta en el Museo de Arte Abstracto Español, de Cuenca, la exposición *Gary Hill: imágenes de luz. Obras de la Colección del Kunstmuseum Wolfsburg*, que presenta algunas de las obras más significativas de uno de los creadores de imágenes videográficas más destacados del panorama internacional.

Son 17 obras –vídeos e instalaciones– realizadas entre 1977 y 2002 por **Gary Hill**, artista estadounidense nacido en Santa Mónica, California, en 1951, y residente en Seattle, Washington.

Las obras de Gary Hill que componen el itinerario de *Imágenes de luz* parecen participar de una estrategia común: sus obras «interfieren» en el bombardeo continuo de representaciones rutinarias y de signos e imágenes que ya no significan nada, algo tan propio del mundo actual (y del que la televisión es, quizá, el máximo exponente).

«Gary Hill –señala **Holger Broecker**, comisario de la muestra y autor del ensayo sobre Gary Hill y de los comentarios a las obras que recoge el catálogo– empezó a trabajar con el vídeo en los años setenta y ha investigado los decursos de la percepción y de la conciencia. A este respecto, sus reflexiones sobre la

visión y el habla desempeñan un papel tan esencial como las investigaciones sobre el potencial de los nuevos medios y el desarrollo de nuevas posibilidades técnicas. Imagen en movimiento y lenguaje, sonido y texto, espacio y tiempo constituyen los parámetros, ensamblados entre sí, de un sistema de referencia con el que Hill analiza los mecanismos de la percepción cotidiana –sobre todo de las imágenes creadas gracias a la técnica, como las de la televisión– para ejercer una crítica de la imagen y del medio.»

Como complemento de la exposición, el pasado mes de marzo se programó en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Castilla-La Mancha en Cuenca, un curso organizado por la Fundación Juan March sobre *Arte y nuevas tecnologías*, en el que participaron **Claudia Giannetti**, **David Cuartielles**, **Sylvia Molina**, **Santiago Ortiz** y **Ana Navarrete**. ♦

■ Finaliza el ciclo «A mi querido amigo Haydn»

CUARTETOS DE HAYDN Y MOZART



Con la actuación del Cuarteto Saravasti y del Cuarteto Granados, finaliza el 11 y el 18 de abril, respectivamente, el ciclo «A mi querido amigo Haydn» (Cuartetos de Haydn y Mozart) que viene ofreciéndose en los ciclos monográficos de los miércoles, desde el pasado 7 de marzo.

Entre junio y noviembre de 1781, **Joseph Haydn** compuso seis prodigiosos cuartetos de cuerda: los Cuartetos op. 33 que Hoboken catalogaría con los números 37 al 42. En la circular que Haydn envió en diciembre de 1781 a los posibles suscriptores de la serie escribió una frase que ha sido muy analizada por los estudiosos: «Son de un género decididamente nuevo y especial, puesto que no los había escrito desde hacía diez años». Las numerosas ediciones en vida del autor y las múltiples veces que fueron interpretados tanto en privado como en público, hicieron de estos cuartetos algo muy familiar en los círculos musicales de la Ilustración europea. Uno de sus máximos defensores fue el joven **Wolfgang Amadeus Mozart**, quien decidió componer una serie de seis cuartetos tomando como modelos los de su admirado Haydn que acababa de conocer. Mozart legó a la posteridad media do-



cena de obras maestras que pueden y deben ser comparadas con las de su modelo.

De los cuatro conciertos del mes de marzo se dio cuenta en el número anterior de esta Revista. El miércoles 11 de abril, el **Cuarteto Saravasti** (**Gabriel Lauret**, violín I; **Diego Sanz**, violín II; **Pedro Sanz**, viola; y **Enrique Vidal**, violonchelo) interpreta Cuarteto nº 33 H. III, 42 Op. 33, 6 en Re mayor, de Haydn, y Cuarteto K. 464 en La mayor, Op. X, 5, de Mozart. Clausura el ciclo, el 18 de abril, el **Cuarteto Granados** (**David Mata**, violín I; **Marc Oliu**, violín II; **Andoni Mercero**, viola; y **Aldo Mata**, violonchelo), ofreciendo Cuarteto nº 34 H. III, 40 Op. 33, 4 en Si bemol mayor, de Haydn, y Cuarteto K. 458 en Si bemol mayor, Op. X, 3 (La caza), de Mozart.

♦ Salón de Actos. 19.30 horas.

Estos conciertos se transmiten en directo por Radio Clásica, de RNE.

■ Música barroca en los «Lunes temáticos»

LA CANTATA BARROCA

Un nuevo concierto barroco, el día 2 de abril, dentro de los «Lunes temáticos» del presente curso, propone un recorrido por la cantata barroca.

Bajo el epígrafe de *Lunes temáticos* se inició una nueva línea de conciertos que se ofrecen a lo largo del curso, los primeros lunes de cada mes a las 19 horas, con sesenta minutos de duración y sin descanso.

PROGRAMA

Itziar Álvarez, soprano
Jan J. M. Grimbergen, oboe barroco
Renée Bosch, viola da gamba
Tony Millán, clave

Georg Philipp Telemann
 Cantata 51 para soprano, oboe y continuo
 Sonata metódica nº 3 en Mi menor
 Cantata 55 para soprano, oboe y continuo

Georg Friedrich Haendel
 Sonata en Fa mayor para oboe y continuo
 Cantata para soprano, oboe y continuo

❖ **Salón de actos, 19,00 horas.**

Itziar Álvarez inicia sus estudios musicales en el Real Conservatorio Superior de Madrid, finalizando los estudios superiores de canto en la especialidad de Oratorio y Canción de Concierto. Paralelamente completa su formación en la Escuela Superior de Canto de dicha ciudad, especializándose como solista de Canción de Concierto y Teatro. Su labor concertística se desarrolla en distintos campos; música antigua, lied y canción de concierto, oratorio, ópera, música contemporánea, jazz y espectáculos multidisciplinares. Ha colaborado en los estrenos mundiales de obras barrocas y contemporáneas. Actualmente colabora con La Compañía Café Cantante, que combina la música y la danza clásica española.

Jan J. M. Grimbergen estudió oboe moderno y oboe barroco en el Real Conservatorio de La Haya (Holanda),

obteniendo el diploma de solista en ambos instrumentos.

Ha sido solista de oboe y corno inglés en la Orquesta Ciudad de Valladolid y Castilla y León y en la Orquesta Santa Cecilia de Navarra. Durante varios años ha sido profesor de oboe barroco en el curso de Música Barroca y Rococó de El Escorial, de Música de cámara en el Conservatorio Pablo Sarasate de Pamplona y de Oboe en el Conservatorio de Irún, Barañain y San Martín de Valdeiglesias y Conservatorio Profesional Espinillo de Madrid. Lleva varios años impartiendo un curso permanente de oboe histórico en la academia «Maese Pedro» de Madrid.

Renée Bosch comenzó los estudios de viola da gamba a los doce años. Ha actuado como solista, o en grupos de cámara, en Holanda, Bélgica, Alemania, Dinamarca, Suecia, Inglaterra, Portugal, Italia, Francia, y Puerto Rico. Ha acompañado a músicos del prestigio de Max von Egmond, Teresa Berganza, Peter Lika, Don Smithers, James Bowman, Winfried Michel, Nigel Rogers o Guy de Mey. Ha actuado con orquestas sinfónicas interpretando los solos



de viola da gamba en las Pasiones de J. S. Bach. Ha participado en muchas producciones de radio y televisión.

Tony Millán, como solista o en diversas formaciones de cá-

mara, ha ofrecido conciertos en los festivales de Música Antigua de Barcelona, de Música y Danza de Granada, Internacional de Santander, Verano Musical de Segovia, Quincena Musical de San Sebastián, Semana de Música Religiosa de Cuenca y Musikaste de Rentería, entre otros. Asimismo, ha actuado en el de Música Antigua de Utrecht (Holanda), Música Antigua de Stuttgart (Alemania), Roma-Europa 2003 y en diversos escenarios de Holanda, Bélgica, Reino Unido, Alemania, Francia, Italia, Portugal y Marruecos. Ha sido profesor de clave en el Real Conservatorio de Madrid, en el Conservatorio Superior de Música de las Palmas de Gran Canaria, en cursos de especialización de diversos conservatorios españoles, encuentros de la JONDE y diversos cursos de verano. Actualmente es profesor de clave en el conservatorio de Arturo Soria de Madrid. ♦



CONCIERTOS DE MEDIODÍA

LUNES, 9

RECITAL DE VIOLÍN Y PIANO

Janos Nagy (violín)
y **Ángel Zarzuela**
(piano)

Obras de César Franck, Piotr Ilich Chaikovsky, Johannes Brahms, Astor Piazzolla, Pablo Sarasate, y Manuel de Falla

LUNES, 16

RECITAL DE VIOLONCHELO Y PIANO

Dúo Assai (**María Alcaide**, violonchelo; y **Mª Lourdes Cabrero**, piano)

Obras de Johann Sebastian Bach,

Ludwig van Beethoven, Frédéric Chopin, Maurice Ravel, Astor Piazzolla y Manuel de Falla

LUNES, 23

RECITAL DE MÚSICA DE CÁMARA

Cuarteto Pandora (**Vitor Vieira**, violín; **Juan Carlos Maggiorani**, violín; **Jano Lisboa**, viola; y **Marco Fernandes**, violonchelo)

(Escuela Superior de Música Reina Sofía)
Obras de Wolfgang Amadeus Mozart y Felix Mendelssohn

❖ **Salón de actos,**
12,00 h.

Janos Nagy, húngaro nacionalizado español, es catedrático de violín en el Real Conservatorio Superior de Música «Victoria Eugenia» de Granada. **Ángel Zarzuela** es catedrático de música de cámara del mismo Conservatorio.

El **Dúo Assai** posee un amplio repertorio en cuanto a épocas y estilos. **María Alcaide** es profesora de violonchelo en el Conservatorio Profesional de Música de Sabiñánigo (Huesca). **Mª Lourdes Cabrero** es profesora de piano en el Conservatorio Profesional de Música de Huesca.

El **Cuarteto Pandora** se formó en la Academia Nacional Superior de Orquesta de Lisboa. Sus integrantes son alumnos del Instituto Internacional de Música de Cámara de Madrid, perteneciente a la Escuela Superior de Música Reina Sofía.

■ «Conciertos del Sábado»

EN RECUERDO A NICANOR
ZABALETA

Un recorrido por el repertorio de arpa

En enero de este año se cumplieron los cien años del nacimiento de Nicanor Zabaleta, internacionalmente reconocido como un gran intérprete de arpa, y con este motivo la Fundación Juan March inició el último sábado del mes de marzo un ciclo en su recuerdo en el que cuatro arpistas, en solitario o en compañía de otros instrumentos, repasan el repertorio de arpa, desde el Renacimiento hasta nuestros días. El ciclo, tras el paréntesis de Semana Santa, continúa en este mes de abril.

El sábado 31 de marzo, **Javier Sáinz** dio un recital de música escocesa y española del siglo XVII, con obras de J. Skene de Hallyards, R. G. de Straloch, M. Wemyss, W. M. de Rowallan, L. Ruiz de Ribayaz, D. Fernández de Huete, B. de Zala y Galdiano y F. de Tejada. Javier Sáinz estudió en el Conservatorio de Música Ataúlfo Argenta, de Santander y en 1980 comenzó el estudio de las arpas antiguas, especializándose en los repertorios para arpa española y británica de los siglos XVI y XVII. Reside en Dublín, donde imparte clases



Nicanor Zabaleta en la Fundación, en 1978

de arpa antigua irlandesa, así como de arpas históricas.

SÁBADO 14 DE ABRIL

Jie Zhou interpreta de **Carl Philipp Emanuel Bach** (1714-1788), Sonata en Sol mayor para arpa, Wq. 139; de **Paul Hindemith** (1895-1963), Sonate, para arpa; de **Félix Godefroid** (1818-1897), Estudio de concierto; de **Henriette Renié** (1875-1956), Danse de Lutins; de **Elias Parish Alvars** (1808-1849), Senerata; y de **Pierre Sancan** (1916), Thèmes et Variations.

SÁBADO 21 DE ABRIL

M^a Rosa Calvo-Manzano interpreta, de **Joseph Dubez** (1875-1945), Dos canciones sin palabras; de **Alphonse Hasselmans** (1845-1912), Prière; de **Camille Saint-Saëns** (1835-1921), Fantasía, Op. 95; de **Marcel Tournier** (1879-1951), Tema y variaciones para el arpa; de **Isaac Albéniz** (1860-1909), Piezas características, Op. 92: 12 Torre Bermeja (*) y Recuerdos de viaje: 6 Rumores de la caleta (*); de **Joaquín Turina** (1882-1949), Ciclo plateresco: I. Tema y variaciones, Op. 100 (*); de **Jesús Guridi** (1886-1961), Viejo zortzico; de **José María Franco** (1894-1971), Aria triste y Tocata; de **Gerardo Gombau** (1906-1971) Apunte bético (*); y de **María Rosa Calvo-Manzano**, Dos piezas para arpa. (*Obras revisadas con estudios críticos dentro de la colección «La Biblioteca del Arpista» realizada por María Rosa Calvo-Manzano.)

SÁBADO 28 DE ABRIL

Mickaele Granados, arpa, **M^a Antonia Rodríguez**, flauta, y **Fatum String Trio** (**Yulia Iglina**, violín, **Julia Málkova**, viola, y **Antón Gakkel**, violonchelo), interpretan, de **Claude Debussy** (1862-1918), Arabesque n.º 1 (vers. para arpa) y Sonata para flauta, viola y arpa, Op. Posth.; de **Marcel Tournier** (1879-1951), Suite para flauta, violín, viola, cello y arpa, Op. 34; y de **Jean Françaix** (1912-1997), Quinteto n.º 2, para flauta, trío de cuerdas y arpa.

Jie Zhou inicia sus estudios musicales en su ciudad natal Shanghai (China). Es profesora de arpa en el Tamnak Prathon Harp Centre de Bagkok (Tailandia) y en la Universidad de Artes Escénicas de Rostock (Alemania).

María Rosa Calvo-Manzano es catedrática de Arpa del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, miembro fundador y arpa solista de la orquesta de RTVE y académica.

María Antonia Rodríguez es profesora de flauta y música de cámara desde 1985 en el cuerpo de Profesores de Música y Artes Escénicas. Desde 1990 es flauta solista de la Orquesta Sinfónica de RTVE.

Mickaele Granados es arpa solista de la Orquesta Sinfónica de Madrid y profesora en el Conservatorio Superior de Música de Aragón.

Fatum String Trio está formado por tres virtuosos instrumentistas rusos establecidos en Madrid: **Yulia Iglina** (violín), solista Ayuda de Concertino de la Orquesta Sinfónica de la RTVE; **Julia Málkova** (viola), solista en la Orquesta Sinfónica de Madrid (Teatro Real); y **Antón Gakkel** (violonchelo), Profesor de la Orquesta Sinfónica de RTVE.

■ Biblioteca Española de Música y Teatro Contemporáneos

«AULA DE (RE)ESTRENOS» N° 61

Una antología de la música catalana

El miércoles 25 de abril la Fundación Juan March ofrece en concierto una nueva sesión del «Aula de (Re)estrenos», la n° 61, a cargo del **Grupo Tactum** (Joan Morera, violín; Mario Bugliari, viola; Jordi Gendra, flauta; Frederic Miralda, clarinete; Vasil Nikolov, fagot; Josep Pazos, violonchelo; Jordi Castellà, piano; y Enric Ferrer, dirección), que es casi una antología de música catalana reciente.

❖ Salón de actos, 19,30 horas

Este concierto se transmite en directo por Radio Clásica, de RNE.

La presente sesión del «Aula de Reestrenos» añade al indudable interés que todas ellas tienen, el incentivo de poder escuchar una antología de la música catalana reciente fijándose en autores que pertenecen a una generación reciente o que, desarrollando una labor de interés, no son de los más conocidos en los conciertos habituales. Ciertamente que se incluye una obra de Albert Sardá, un autor bien difundido y ya clásico de la vanguardia catalana y que como compositores «invitados» para no hacer una sesión exclusiva-

mente de Cataluña, se integran el vallesolletano Jesús Legido y la navarra Teresa Catalán, nombres también con gran peso específico en el panorama de la actual música española. Pero el núcleo central de la sesión se desarrolla en torno a una serie de compositores del área catalana que representan la última hora en las tendencias compositivas no sólo en el aspecto cronológico sino también en cuanto a la diversidad de estilos, tendencias y estéticas. Todo ello servido por un conjunto que, pese a su relativa bisonñez, ya que está fundado dentro del siglo XXI puesto que nace en 2001, se ha destacado muy claramente como uno de los más interesados en interpretar música contemporánea en las mejores condiciones de cuantos actualmente actúan en o desde Barcelona.

Tactum es una agrupación de cámara que representa también un proyecto estético, prácticamente una proclama vital para la vigencia de las actuales músicas en toda su diversidad y sin perder de vista a los grandes clásicos de la música del siglo XX mostrando una proclividad especial por la música

escénica, ya que han participado en el montaje de varias óperas de cámara, género que gustan de frecuentar y de donde tienen incluso su propio origen. Su director y creador es **Enric Ferrer** que es también un distinguido compositor como podrá comprobarse al escuchar la obra que cierra el programa y que es de su autoría.

El programa es además una muestra de la variedad de pensamiento que vertebra la actual música, ya que está lejos de ofrecer una uniformidad estética o técnica, antes bien, muestra cómo la postmodernidad ha servido, cuando menos, para dinamitar antiguos dogmas y para mostrar que los caminos de la creación sonora pueden discurrir por los más impensados veri-

cuetos y, sin necesidad de sistemas predominantes, dar origen a músicas que son de interés. Todas las que figuran en el programa lo tienen, y además lo hacen por muy distintos caminos. En realidad, se puede decir que no es fácil encontrar hoy día grupos que muestren una tal apertura mental, en relación a las tendencias compositivas, a la hora de exponer sus repertorios. Por eso, la visita de Tactum me parece importante, ya que permite conocer en Madrid un trabajo interpretativo que es muy digno y una serie de músicas que, cuando menos, merecen la oportunidad de ser conocidas.

Tomás Marco

*De la Real Academia de Bellas Artes
de San Fernando*

El «Aula de (Re)estrenos» se inició en 1986, en la línea de apoyo a la música española contemporánea, consistente en conciertos en los que se ofrecen las obras de compositores españoles que, por las razones que fuere, no son fácilmente escuchables después de su estreno, provocando en ocasiones la práctica «desaparición» de muchas composiciones que probablemente no lo merezcan. El «Aula de (Re)estrenos» no se limita solamente a la reposición de obras más o menos antiguas, sino que también se presentan por primera vez en Madrid composiciones recientes ya estrenadas en otros lugares, o incluso no estrenadas.

Todas las obras interpretadas en estos conciertos forman parte de los fondos de la Biblioteca Española de Música y Teatro Contemporáneos de la Fundación Juan March.

LOS DOCTORES Y EL CEACS

El Centro de Estudios Avanzados en Ciencias Sociales (CEACS) promueve, desde su puesta en marcha, en 1987, la formación al más alto nivel de investigadores españoles en sociología y ciencia política. Gran parte de los estudiantes que han cursado estudios en él son profesores en diversas universidades españolas; otros enseñan o investigan en centros extranjeros; y algunos ocupan o han ocupado en algún momento de su carrera puestos de asesoramiento en la administración o han trabajado en el sector privado.

Sandra León (Barcelona, 1977) es licenciada en Ciencias Políticas por la Universidad Pompeu Fabra. Formó parte de la decimotercera promoción de estudiantes del Centro de Estudios Avanzados en Ciencias Sociales del Instituto Juan March, donde obtuvo el título de Master en 2002. Becada por la Fundación La Caixa, fue estudiante visitante durante dos cursos académicos en el Departamento de Gobierno de la Universidad de Harvard (MA). Realizó en el Centro su tesis doctoral, titulada «The Political Economy of Fiscal Decentralization. Bringing Politics to the Study of Intergovernmental



Transfers» (*La economía política de la descentralización fiscal: el papel de la política en el estudio de las transferencias intergubernamentales*) y dirigida por **José María Maravall**, catedrático de Sociología de la Universidad Complutense de Madrid y director de este Centro. La tesis fue leída en la Universidad Autónoma de Madrid el 15 de junio de 2006 y está publicada en la serie *Tesis Doctorales* del CEACS. Actualmente trabaja como investigadora en la Unidad de Investigación de la Escola Galega de Administración Pública. Sandra León habla de las conclusiones de su tesis y opina sobre el proceso de refor-

mas estatutarias y de articulación territorial que se está viviendo en España.

¿Podría resumirnos las principales conclusiones de su tesis doctoral?

La principal conclusión de mi tesis es que el diseño de la descentralización fiscal responde a una lógica política. La descentralización fiscal engloba los mecanismos de financiación de los gobiernos subnacionales, como los impuestos cedidos o las transferencias del gobierno central. Tradicionalmente ha sido estudiada desde teorías económicas normativas en las que los políticos son representados como actores orientados exclusivamente hacia la eficiencia económica o la maximización del bienestar social. En mi tesis, en cambio, parto del supuesto de que el principal objetivo de los políticos es mantenerse en el poder. Las actuaciones de los políticos en general y el diseño de las transferencias intergubernamentales en particular son el resultado de estrategias para la supervivencia política. Éstas varían según el contexto institucional en el que los políticos tomen sus decisiones. En mi tesis planteo dos contextos diferentes: uno centralizado, en el que el poder se concentra principalmente en el gobierno central, y otro descentralizado, en el que las regiones tienen importantes poderes sobre el gasto y los ingresos. Las hipótesis principales de la tesis tratan sobre cómo la estructura de incentivos de cada uno de esos contextos determina la manera

en la que el gobierno central debe repartir las transferencias para maximizar su permanencia en el poder.

Los datos para el caso español muestran que el diseño del sistema de financiación autonómica responde a estrategias electorales que varían a medida que el Estado Autonómico se descentraliza. El reparto de las transferencias incondicionadas en el contexto más centralizado (1986-1991) favoreció a las regiones donde la competencia electoral era más ajustada. En cambio, en el período en que el modelo territorial está más descentralizado (1997-2001), son las regiones del mismo color político que el gobierno central las que se benefician de mayores transferencias.

¿Cuál es su valoración del proceso de reformas estatutarias que estamos viendo en España?

La reforma de los Estatutos de Autonomía no ha venido precedida de un amplio debate sobre la evolución del modelo de organización territorial entre las Comunidades y el gobierno central. En mi opinión, esto ha hecho que el gobierno central haya perdido cierta capacidad de dirigir las transformaciones que se están produciendo en el sistema. Son las Comunidades Autónomas las que impulsan los cambios de abajo a arriba y el modelo resultante no siempre puede generalizarse en todo el territorio sin que el gobierno central quede atado de manos. Por ejemplo, la

cláusula sobre inversiones territorializadas recogida en algunos estatutos no puede extenderse al resto, pues la articulación del sistema resultaría inviable para la hacienda central. En segundo lugar, creo que la ampliación de competencias que recogen los nuevos estatutos se está asumiendo como si tuviera un valor en sí misma, y así se pierde una oportunidad para que las administraciones reflexionen sobre cuál es el ámbito más adecuado para la regulación y prestación de algunos servicios.

¿Qué reformas institucionales serían, a su juicio, necesarias para conseguir una articulación territorial del Estado que sea estable y no esté en proceso de revisión cada poco tiempo?

La primera fuente de estabilidad se encuentra precisamente en el ritmo y extensión que tenga el proceso de reformas estatutarias. El camino hacia un sistema más estable será más llano cuantas más Comunidades decidan renovar sus estatutos en la actual ola de reformas y menos se alargue el período en el que el sistema permanece abierto y asimétrico. Las medidas orientadas a la estabilidad serán poco viables si el modelo territorial está en proceso de revisión o si las reformas en algunas Comunidades quedan pendientes.

La estabilidad del modelo territorial que resulte de las reformas estatutarias pasa necesariamente por el establecimiento de un sistema definitivo de fi-

nanciación autonómica. Para que esto sea posible sería conveniente, por un lado, aumentar la corresponsabilidad fiscal de las Comunidades Autónomas y eliminar así los incentivos que actualmente les lleva a reclamar la revisión del sistema de transferencias cada vez que se encuentran con problemas de insuficiencia financiera. Además, esto reduciría el agravio comparativo respecto al régimen de financiación foral que ha funcionado como un potente motor de revisión del sistema. Por otro lado, la puesta en marcha del acuerdo de financiación debería estar menos sujeto a la ratificación bilateral por cada Comunidad Autónoma y más vinculado a una decisión de amplia mayoría. Se trataría de reforzar un verdadero acuerdo de conjunto y de reducir espacios de negociación bilateral en los que suele imponerse el cortoplacismo de las demandas particulares de cada gobierno autonómico. El peso de la bilateralidad en las relaciones intergubernamentales ha menoscabado una visión general y a largo plazo del modelo territorial. Por eso es absolutamente necesario que se amplíen y consoliden los mecanismos de coordinación y cooperación multilateral. Conseguir que se hagan efectivos algunos de esos beneficios es una buena manera de que los gobiernos autonómicos centren sus esfuerzos no tanto en ampliar sus competencias sino en profundizar en el ejercicio de su autonomía y hacer de éste un ejemplo en términos de eficiencia e innovación. ♦

■ Más de 435.500 personas en los actos de 2006

EDITADOS LOS ANALES DE LA FUNDACIÓN



Se han publicado los *Anales* de la Fundación Juan March correspondientes a 2006. Un total de 435.535 personas asistieron a los 228 actos culturales organizados por esta institución a lo largo de ese año, que incluyeron exposiciones, conciertos, conferencias y otros actos, según se desprende de la Memoria.

En Madrid, hasta mediados de enero siguió abierta la exposición *Celebración del Arte. Medio siglo de la Fundación Juan March*, muestra conmemorativa del 50º aniversario de la Fundación Juan March. Se da cuenta de otras muestras ofrecidas tanto en Madrid (*Otto Dix*, primera gran exposición dedicada al pintor alemán en España; y *La destrucción creadora. Gustav Klimt, el Friso de Beethoven y la lucha por la libertad del Arte*) como en los Museos de Cuenca y de Palma (*Lichtenstein, en proceso; Rostros y máscaras. Fotografías de la Colección Ordóñez-Falcón* –en ambos museos–; y *Gary Hill: imágenes de luz* –en Palma–; y *La ciudad abstracta. 1966: el nacimiento del Museo de Arte Abstracto Español*, en Cuenca, para celebrar el 40º aniversario de la creación de dicho museo).

En Música se puso en marcha una nueva modalidad de conciertos de tarde, los *Lunes temáticos*, dedicados a lo largo del curso 2006/2007 a la música barroca; y siguieron celebrándose ciclos monográficos, Conciertos del Sábado, Recitales para Jóvenes y Conciertos de Mediodía, así como las Aulas de (Re)estrenos dedicadas a compositores españoles.

Asimismo se da cuenta de nuevas sesiones de *Poética y Poesía* y *Seminarios de Filosofía* y de una nueva modalidad iniciada en 2006, *Poética y Narrativa*.

En el ámbito científico se informa del Centro de Estudios Avanzados en Ciencias Sociales (CEACS), al que en 2006 se incorporaron cinco nuevos becarios. ♦

2, LUNES 19,00	LUNES TEMÁTICOS: La música barroca (7)	«La cantata barroca» Itziar Álvarez (soprano), Jan J. M. Grimbergen (oboe barroco), Renée Bosch (viola da gamba) y Tony Millán (clave)	Cantata 51; Sonata metódica nº 3 en Mi menor; y Cantata 55, de G. Ph. Telemann; y Sonata en Fa mayor para oboe y continuo; y Cantata para soprano, oboe y continuo, de G. F. Haendel
9, LUNES 12,00	CONCIERTOS DE MEDIODÍA Violín y piano	Janos Nagy (violín) y Ángel Zarzuela (piano)	Obras de C. Franck, P. I. Chaikovsky; J. Brahms, A. Piazzolla, P. Sarasate y M. de Falla
10, MARTES 19,30	AULA ABIERTA «El cerebro humano: una perspectiva científica y filosófica» (I)	Eudald Carbonell	«Evolución cerebral y socialización homínida»
11, MIÉRCOLES 19,30	CICLO «A MI QUERIDO AMIGO HAYDN» (CUARTETOS DE HAYDN Y MOZART) (V) (Transmitido en directo por Radio Clásica, de RNE)	Cuarteto Saravasti (Gabriel Lauret, violín I; Diego Sanz, violín II; Pedro Sanz, viola; y Enrique Vidal, violonchelo)	Cuarteto nº 33 en Re mayor, Op. 33, 6, H. III, 42 de J. Haydn; y Cuarteto en La mayor, Op. X, 5, K. 464, de W. A. Mozart
12, JUEVES 19,30	AULA ABIERTA «El cerebro humano: una perspectiva científica y filosófica» (II)	Eudald Carbonell	«Los grandes hitos de la evolución humana»
14, SÁBADO 12,00	CONCIERTOS DEL SÁBADO «En recuerdo a Nicanor Zabaleta» (II)	Jie Zhou (arpa)	Obras de C. Ph. E. Bach, P. Hindemith, F. Godefroid, H. Renie, E. Parish Alvars y P. Sancan
16, LUNES 12,00	CONCIERTOS DE MEDIODÍA Violonchelo y piano	Dúo Assai (María Alcaide, violonchelo y M ^a Lourdes Cabrero, piano)	Obras de J. S. Bach, L. v. Beethoven, F. Chopin, M. Ravel, A. Piazzolla y M. de Falla
17, MARTES 19,30	AULA ABIERTA «El cerebro humano: una perspectiva científica y filosófica» (III)	Javier DeFelipe	«Viaje al interior del cerebro a través de Cajal»
18, MIÉRCOLES 19,30	CICLO «A MI QUERIDO AMIGO HAYDN» (CUARTETOS DE HAYDN Y MOZART) (y VI) (Transmitido en directo por Radio Clásica, de RNE)	Cuarteto Granados (David Mata, violín I; Marc Oliu, violín II; Andoni Mercero, viola; y Aldo Mata, violonchelo)	Cuarteto nº 34 en Si bemol mayor, Op. 33, 4, H. III, 40, de J. Haydn; y Cuarteto en Si bemol mayor, Op. X, 3 (La caza), K. 458, de W. A. Mozart
19, JUEVES 19,30	AULA ABIERTA «El cerebro humano: una perspectiva científica y filosófica» (IV)	Jesús Mosterín	«Abriendo la caja negra»
21, SÁBADO 12,00	CONCIERTOS DEL SÁBADO «En recuerdo a Nicanor Zabaleta» (III)	María Rosa Calvo-Manzano (arpa)	Música francesa y española del siglo XX: Obras de J. Dubez, A. Hasselmans, C. Saint-Saëns, M. Tournier, I. Albéniz, J. Turina, J. Guridi, J. M. Franco, G. Gombau y M. R. Calvo-Manzano
23, LUNES 12,00	CONCIERTOS DE MEDIODÍA Música de cámara	Cuarteto Pandora (Vitor Vieira, violín; Juan Carlos Maggiorani, violín; Jano Lisboa, viola; y Marco Fernandes, violonchelo)	Obras de W. A. Mozart y F. Mendelssohn
24, MARTES 19,30	AULA ABIERTA «El cerebro humano: una perspectiva científica y filosófica» (V)	José Antonio Marina	«El cerebro que aprende I»

25, MIÉRCOLES 19,30	AULA DE (RE)ESTRENOS (61) (Transmitido en directo por Radio Clásica, de RNE)	Grupo Tactum (J. Morera, violín; M. Bugliari, viola; J. Gendra, flauta; F. Miralda, clarinete; V. Nikolov, fagot; J. Pazos, violonchelo; J. Castellà, piano; y E. Ferrer, dirección)	Diagnóstico: Maníaco-depresivo*, de E. Diago; Quintet torroellenc, de D. González de la Rubia; Endechas*, de J. Legido; Tlaloc, de A. Sardá; Las Moiras*, de T. Catalán; Fantasía Operística*, de E. Ferrer. *(estrenos)
26, JUEVES 19,30	AULA ABIERTA «El cerebro humano: una perspectiva científica y filosófica» (VI)	José Antonio Marina	«El cerebro que aprende II»
28, SÁBADO 12,00	CONCIERTOS DEL SÁBADO «En recuerdo a Nicanor Zabaleta» (y IV)	Mickaele Granados (arpa), María Antonia Rodríguez (flauta) y Fatum String Trío (Yulia Iglina, violín; Julia Málkova, viola; y Antón Gakkel, violonchelo)	Obras de C. Debussy, M. Tournier y J. Francaix

Roy Lichtenstein: de principio a fin

2 de febrero – 20 mayo 2007

Selección de 97 obras realizadas entre 1966 y 1997 por **Roy Lichtenstein** (1923-1997), uno de los máximos exponentes, junto con Andy Warhol, del arte pop americano. Organizada en colaboración con la Roy Lichtenstein Foundation de Nueva York y comisariada por Jack Cowart, esta muestra ofrece, por primera vez, una visión completa e inédita de las diferentes etapas del proceso de trabajo del artista. Las obras proceden de la Roy Lichtenstein Foundation, de Nueva York, y de otras entidades y colecciones privadas norteamericanas

Fundación Juan March

❖ Horario de visita

Lunes a Sábado: 11.00 a 20.00 h.

Domingos y festivos: 10.00 a 14.00 h.

Visitas guiadas y de grupos



RECITALES PARA JÓVENES

A lo largo del curso 2006/2007, se han programado «Recitales para Jóvenes», los martes y viernes por la mañana, a las 11,30 horas, en las modalidades de percusión y música de cámara.

❖ Percusión, por Juan José Guillem / Rafael Gálvez

Obras de N. J. Zivkovic, J. S. Bach, T. Marco, C. Cruz de Castro, Anónimo (tema de jazz estándar americano), I. Stravinsky, S. Reich, A. Díaz de la Fuente y J. Torres (**Juan José Guillem**); y N. J. Zivkovic, J. S. Bach, A. Díaz de la Fuente, S. Brotons, J. Kosma, T. Marco, C. Cruz de Castro, S. Reich y J. Guinjoan (**Rafael Gálvez**). Comentarios: **Carlos Cruz de Castro**.

❖ Música de cámara, por Trío Bellas Artes / Trío Arbós

Obras de J. S. Bach, G. Cassadó, G. F. Haendel-J. Halvorsen, F. Chopin, F. J. Haydn, D. Shostakovich (**Trío Bellas Artes**); y J. S. Bach, C. Debussy, A. Honegger, Z. Kodaly, F. J. Haydn, R. Schumann, F. Mendelssohn, J. Torres y A. Piazzolla (**Trío Arbós**). Comentarios: **Tomás Marco**

(Sólo pueden asistir grupos de alumnos de colegios e institutos, previa solicitud. Teléfono: 91 435 42 40 / webmast@mail.march.es)

MUSEO DE ARTE ABSTRACTO ESPAÑOL, CUENCA



Casas Colgadas, Cuenca

Tfno.: 969 21 29 83 - Fax 969 21 22 85

Horario de visita: 11-14 h. y 16-18 h.

(los sábados, hasta las 20 h.)

Domingos, 11-14.30 h. Lunes, cerrado.

Visitas guiadas: Sábados, 11-13 h.

www.march.es/museocuenca

❖ Gary Hill: imágenes de luz

Obras del Kunstmuseum Wolfsburg (Alemania)

12 enero - 22 abril 2007

Exposición con 17 obras realizadas entre 1977 y 2002 por **Gary Hill** (Santa Mónica, California, 1951), uno de los creadores de imágenes videográficas más destacados del panorama internacional.

❖ Colección permanente

(Visita virtual en la página web)

Pinturas y esculturas de autores españoles contemporáneos, en su mayor parte de la generación de los años cincuenta.

MUSEU D'ART ESPANYOL CONTEMPORANI, PALMA



c/ San Miquel, 11, Palma de Mallorca

Tfno.: 971 71 35 15 - Fax 971 71 26 01

Horario de visita: Lunes a viernes: 10-18,30 h.

Sábados: 10-14 h. Domingos y festivos: cerrado.

www.march.es/museopalma

❖ Equipo Crónica:

Crónicas reales

23 enero - 28 abril 2007

Exposición con cerca

de 30 obras realizadas

por el **Equipo Crónica**

(**Rafael Solbes** y

Manuel Valdés) entre

1969 y 1982 en torno al

tema de *Las Meninas*

de Velázquez.

❖ Colección permanente del Museo

(Visita virtual en la página web)

69 pinturas y esculturas de 51 autores españoles del siglo XX.

