

Sumario

ENSAYO

<i>La energía hidráulica en España. Situación actual y perspectivas</i> , por Alejandro del Campo Aguilera	3
--	---

NOTICIAS DE LA FUNDACION

16**Arte**

16

La exposición de Julio González, hasta finales de marzo	16
Algunos juicios de Julio González	17
Opiniones de Sempere, Aguilera Cerni, Pierre Descargues, Jean Cassou y Roberta González	17
Exposición Braque en Sevilla	19
Comentarios de Carmen Laffón, Gerardo Delgado, Juan Suárez y Vicente Lleó	19
Crítica y proyección del Arte Contemporáneo. Conferencia de Eduardo Westerdahl en la V Exposición de Becarios	25
La Fundación y el arte en 1979. Balance de las exposiciones, conferencias, publicaciones, becas y ayudas	29

Música

36

Conciertos de Mediodía, en febrero	36
------------------------------------	----

Literatura

37

Recitales para jóvenes sobre «Quevedo y la sociedad de su tiempo». A cargo de Carmen Heymann y Servando Carballar, en el IV centenario del escritor	37
---	----

Publicaciones

38

<i>La obra poética completa de Ausias March</i>	38
<i>Azorín íntegro</i>	39
<i>Corpus documental de Carlos V</i>	40

Estudios e investigaciones

41

López Piñero: <i>Ciencia y técnica en la sociedad española de los siglos XVI y XVII</i>	41
Formación continuada en asistencia sanitaria	42
Trabajos terminados	43
Nuevos secretarios de los Departamentos de Historia (Antonio Domínguez Ortiz) y Creación Literaria (Victor García de la Concha)	44

Calendario de actividades en febrero

45

LA ENERGIA HIDRAULICA EN ESPAÑA. SITUACION ACTUAL Y PERSPECTIVAS

Por Alejandro del Campo Aguilera

Condiciones naturales

La climatología y la geomorfología de la Península Ibérica son los factores determinantes para el aprovechamiento energético de los ríos españoles.

Las precipitaciones que se reciben en forma de lluvia o de nieve, se reparten con gran irregularidad, tanto en el espacio, dentro de España, como en el tiempo. Una estrecha faja del territorio que vierte al Cantábrico, Galicia y las Cordilleras más elevadas, reciben precipitaciones abundantes, mientras en el resto de España la lluvia que se recoge es escasa y en muchas regiones es insuficiente para satisfacer las necesidades de agua para fines agrícolas, para abastecimientos urbanos y, en los últimos años, también para diversas aplicaciones industriales.

Las precipitaciones en la mayor parte de las regiones españolas se reparten con gran irregularidad según las es-



ALEJANDRO DEL CAMPO AGUILERA es Ingeniero de Caminos. Ha trabajado en la Confederación Hidrográfica del Duero y en la empresa Saltos del Sil y actualmente es Subdirector Técnico en Iberduero, S. A. Ha colaborado con el Centro de Estudios Hidrográficos del Ministerio de Obras Públicas y ha sido profesor de «Proyecto y construcción de presas» en la ETS de Ingenieros de Caminos de Madrid.

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

En números anteriores se han publicado *Materia y energía en el universo*, por Federico Goded Echeverría, Catedrático de Tecnología Nuclear en la Escuela Técnica Superior de Ingenieros Industriales de Madrid; *El petróleo en España: posibilidades, prospecciones, suministros exteriores*, por José Borrell Fontelles, Director de Investigación Operativa de la Compañía Española de Petróleos; *La energía solar en España*, por Feliciano Fúster Jaume, Jefe del Programa Solar del Instituto Nacional de Industria; y *El carbón, sus posibilidades de utilización en España*, por J. R. García-Conde Ceñal, Catedrático de Combustibles de la Escuela Técnica Superior de Ingenieros de Minas, de Oviedo.

taciones del año, siendo también muy importantes las desviaciones que, con respecto a la media anual, se registran en las alturas de agua recibidas anualmente. Debido a la impermeabilidad de muchas de las cuencas hidrológicas que reciben mayores precipitaciones y a la relativamente uniforme cantidad de agua perdida por evaporación, intercepción, filtraciones y consumos de agua, la irregularidad estacional e interanual en los caudales de los ríos es aún superior a la registrada en las precipitaciones. La región Occidental de la Península Ibérica, incluida la meseta central, está sometida a un régimen climatológico Atlántico, produciéndose en invierno y primavera las precipitaciones más abundantes con vientos del SO, mientras las lluvias son escasas en verano, dando lugar a prolongados períodos de estiaje. La región Cantábrica recibe frecuentes precipitaciones en todas las estaciones del año, con vientos N y NO; sin embargo, por ser relativamente estrecha la franja comprendida entre la Cordillera Cantábrica y el mar, las cuencas de los ríos son, en general, reducidas, lo que no permite que se formen corrientes de agua permanentes de cierta importancia. Las cuencas mediterráneas están sometidas a precipitaciones muy irregulares, que determinan, a veces, riadas catastróficas, a continuación de prolongados períodos de sequiaje. En los Pirineos, gran parte de las precipitaciones se reciben en forma de nieve, por lo que los caudales más importantes, como consecuencia del deshielo, se registran durante la primavera y la primera parte del verano.

La irregularidad hidrológica de los ríos españoles hace necesario construir grandes embalses, que regulen los caudales de los ríos, a fin de utilizar una proporción importante de su potencial energético y garantizar, en parte, la continuidad del suministro de energía. La escasez de agua en la mayor parte de las regiones españolas determina que parte de las aportaciones de los ríos deban reservarse para usos consuntivos, especialmente para regadíos, restando recursos disponibles para la producción energética, pero haciendo viables aprovechamientos hidráulicos de usos múltiples, especialmente embalses, cuya construcción no hubiera sido económicamente viable, exclusivamente para usos energéticos.

Gran parte de la Península Ibérica está ocupada por una altiplanicie central que es surcada por los ríos que vierten hacia el océano Atlántico y alguno, como el Júcar, hacia el Mediterráneo. El perfil de estos ríos, con unos tramos de cabecera relativamente cortos y pendientes, largos tramos en meseta con pendientes suaves y con el descenso más o menos brusco en los bordes de la meseta, antes de recorrer los tramos finales hacia el litoral, es favorable para la producción de energía eléctrica, aunque de las aportaciones naturales han de restarse las dotaciones necesarias para riegos y consumos urbanos en las mesetas.

En resumen, puede afirmarse que España no puede considerarse desfavorecida en recursos energéticos fluviales, con respecto a otros países de Europa. Sin embargo, su aprovechamiento es, en gran parte, más costoso por la necesidad de embalses destinados a regularizar las aportaciones de los ríos y por los grandes aliviaderos que han de disponerse en las presas para dar paso a los caudales de avenidas. En los ríos más importantes de España los caudales en grandes avenidas llegan a pasar de doscientas veces los caudales normales de estiaje. En el río Duero, próximo a su desembocadura, se han registrado caudales de avenidas próximos a los 22.000 m³/seg., superiores a los conocidos en todos los ríos de Europa Occidental, incluido el Danubio, cuyos caudales medios son muy superiores a los de todos los ríos españoles. La presa de Aldeadávila, construida sobre el río Duero, puede dar paso a un caudal de avenidas de 14.500 m³/seg.

En cambio, el régimen hidrológico de gran parte de los ríos españoles, con el período de aguas altas coincidente con los meses invernales, es favorable por aumentar la producción de energía eléctrica precisamente en la época del año en la que es mayor el consumo de energía eléctrica.

Evolución de la utilización de la energía hidráulica

La energía del agua que circula por los cursos fluviales se ha utilizado desde hace muchos siglos en molinos, aceñas, batanes y serrerías; y, a partir del comienzo del desarrollo industrial en el siglo pasado, numerosas industrias

se han emplazado en las márgenes de los ríos, para disponer de energía mecánica capaz de mover las máquinas.

Sin embargo, la utilización masiva de la energía potencial de los ríos no hubiera sido posible sin la aplicación de la electricidad, que mediante líneas eléctricas en corriente alterna, funcionando a tensiones elevadas, permite transportar a grandes distancias la energía.

Durante la primera parte de este siglo se construyeron numerosas centrales hidroeléctricas de pequeña potencia que, utilizando los caudales fluyentes de los ríos o mediante una regulación diaria de las aportaciones, suministraban energía a poblaciones de comarcas próximas.

Más adelante, al utilizarse tensiones más elevadas para el transporte de la energía, se construyeron saltos hidroeléctricos más importantes, cuya energía se transportaba a las grandes ciudades o a zonas industriales en las que la demanda de energía eléctrica crecía incesantemente. Para hacer frente a la irregularidad hidrológica de los ríos utilizados e incrementar la energía garantizada permanentemente, se construyeron algunos grandes embalses destinados exclusivamente a fines hidroeléctricos, mientras en otras cuencas los mismos embalses destinados a regular los caudales para riegos se utilizaban para producir energía eléctrica en centrales situadas a pie de presa y en los tramos de los ríos comprendidos entre los embalses reguladores de las zonas regables.

Antes de la Guerra Civil, la mayor parte de la energía eléctrica procedía de centrales hidráulicas y las posibilidades de producción de energía superaban el consumo de energía eléctrica, cuya demanda había crecido por debajo de las previsiones.

Las dificultades en el suministro de materiales y maquinaria y la escasez de capitales durante la segunda Guerra Mundial y los años posteriores demoraron la construcción de nuevas centrales eléctricas, no incrementándose la capacidad de producción de energía, mientras crecía incesantemente la demanda. El desequilibrio entre la demanda y la producción de energía eléctrica se agravó por la sucesión de algunos años con condiciones hidrológicas extremadamente desfavorables, produciéndose dificultades en el

suministro de energía eléctrica en España durante casi todo el período que abarca los años 1944 a 1955.

Para superar el déficit en el suministro de energía eléctrica y hacer frente a la creciente demanda de energía, se emprendió un ambicioso programa de construcción de aprovechamientos hidroeléctricos, que se mantuvo durante los decenios correspondientes a los años 1950 a 1970, desarrollándose una tecnología en presas y en aprovechamientos hidroeléctricos que podía competir con las más avanzadas del mundo. Con ello se consiguió satisfacer la acelerada demanda de energía necesaria para el desarrollo industrial en aquella etapa, utilizando la mano de obra y recursos nacionales y dejando unas instalaciones de larga vida capaces de aportar una energía renovable.

En el cuadro I se indica la evolución de la potencia instalada en las centrales hidráulicas durante los últimos cuarenta años, pudiendo observarse que se ha multiplicado por diez este plazo.

En el cuadro II figura la producción anual de energía hidroeléctrica a partir del año 1940 y su comparación con la producción total de energía eléctrica. La irregularidad de las aportaciones hidrológicas determina que se manifiesten discontinuidades en el avance de la producción hidroeléctrica. Hasta, aproximadamente, el año 1970, la energía de origen hidráulico predominaba en la aportación de energía eléctrica, situación que no hubiera podido mantenerse permanentemente, debido a la limitación de los recursos hidroeléctricos y a la creciente demanda de energía eléctrica.

Los programas de construcción de aprovechamientos hidroeléctricos se deceleraron, debido no sólo a haberse utilizado los emplazamientos más económicos, sino también a que, como consecuencia de las mejoras tecnológicas en las centrales térmicas y en su economía de escala y al abaratamiento relativo hasta el año 1970 de los combustibles derivados del petróleo, resultaba difícil competir económicamente con la energía eléctrica producida a partir de combustibles importados.

Después de la drástica subida de los precios del fuel-oil a partir del año 1973 se intentó lanzar un programa de construcción de nuevos aprovechamientos hidroeléctricos

mediante una «Acción Concertada». Las centrales incluidas en la Acción Concertada sumaban una potencia adicional de 11 millones de Kw, con una producción media anual de 12.700 millones de kWh. Sin embargo, sólo en muy pequeña proporción se han realizado estos programas, debido a que los escasos alicientes ofrecidos inicialmente se fueron recortando y no llegaron a contrapesar los obstáculos económicos, sociales y administrativos que se oponen a la realización de los aprovechamientos hidroeléctricos posibles.

Situación actual en la producción de energía eléctrica

Funcionan actualmente en España unas 1.000 centrales hidroeléctricas con una potencia instalada de 13.500.000 Mw, que representa poco menos de la mitad de la potencia instalada en centrales eléctricas, que suma 28.200.000 Mw. En el cuadro III se indica el reparto de la potencia instalada entre grupos de centrales con diversas potencias unitarias.

Se estima que la capacidad media anual de producción de las centrales hidráulicas (incluidos autoprodutores), pueda ser de 35.000 millones de kWh, que representa aproximadamente la tercera parte del consumo bruto actual de energía eléctrica en España. Debido a la irregularidad interanual de las aportaciones de los ríos españoles, la producción de energía hidráulica varía mucho de unos años a otros y está repartida con bastante desigualdad entre las regiones españolas. En el cuadro IV se recogen las producciones hidráulicas por cuencas hidrográficas, correspondientes a los años 1974, 1976 y 1977, que respectivamente se consideran representativas de condiciones hidrológicas ligeramente inferiores a la media seca y abundante, pudiendo observarse la gran diferencia entre la energía hidráulica aportada en ambas situaciones.

Como hemos indicado, en España se desarrolló una avanzada tecnología en el proyecto y construcción de aprovechamientos hidroeléctricos, construyéndose algunos que

por su producción figuran a la cabeza de las centrales hidroeléctricas existentes en Europa Occidental, como son los Saltos de Aldeadávila y de Oriol (Alcántara). En el cuadro V figuran las producciones de energía durante el año 1977 en las diez centrales españolas que mayor cantidad de energía produjeron aquel año que, como hemos dicho, fue abundante en aportaciones.

Para regular los caudales de los ríos se han debido construir grandes embalses que por su capacidad, como Oril (Alcántara) con 3.137 millones de m³, o por su reserva energética, como Almendra que puede retener 3.100 millones de kWh, se sitúan a la cabeza de los embalses hidroeléctricos de Europa Occidental. Los embalses, destinados inicialmente a hacer frente a las irregularidades hidrológicas, integrados en un sistema mixto de producción de energía eléctrica, se utilizan para hacer frente a cualquier contingencia que pueda desnivelar el equilibrio entre demanda y producción de energía, por causa de sequía, por indisponibilidad de equipos térmicos, por aumentos excepcionales de la demanda, etc.

Las centrales hidráulicas fueron equipadas inicialmente para cubrir toda la demanda de energía de cada mercado. En la actualidad predomina la producción de energía térmica, la cual por motivos técnicos y económicos debe funcionar con la mayor continuidad posible (energía en base) mientras que con las centrales hidroeléctricas provistas de embalse se atienden las variaciones en la demanda de potencia y permanecen en reserva, para hacer frente a incrementos bruscos de la demanda o a la pérdida accidental de otros medios de producción o de transporte. Las centrales hidroeléctricas, en ciertas condiciones, tienen un coste por KW adicional disponible inferior al de las centrales térmicas, pueden ponerse en servicio en tiempos mucho menores y son capaces de variar su carga rápidamente, por lo que son adecuadas para atender a puntas de demanda de moderada duración a lo largo del año, o para hacer frente a rápidas variaciones de la carga. Por ello tienden a sobreequiparse las nuevas centrales hidroeléctricas alimentadas por embalses o a incrementar la potencia instalada en aprovechamientos hidráulicos ya existentes.

Recursos hidroeléctricos. Perspectivas para su aprovechamiento

Los recursos hidroeléctricos aún sin utilizar en España son considerables, pero para desarrollarlos totalmente existen diversos condicionantes, que analizaremos a continuación y que probablemente diferirán o impedirán la realización de parte de los aprovechamientos hidroeléctricos técnicamente factibles.

Del potencial hidroeléctrico teórico bruto, correspondiente al agua que anualmente fluye por los ríos españoles, es sólo utilizable cierta proporción, debido a las pérdidas de energía en conducciones hidráulicas y en la maquinaria eléctrica y mecánica, a la limitación de la capacidad de conducciones y maquinaria para utilizar caudales excesivos, a la imposibilidad de aprovechar tramos de río en los que el agua o el territorio está ya utilizado para otros usos y a la dificultad de derivar caudales en ciertos tramos de río con cauce divagante, que presentan dificultades geológicas, tienen escasas pendientes o que permanecen secos durante parte del año.

El potencial hidroeléctrico técnico, que resulta al restar del potencial bruto las pérdidas de energía por diversos conceptos y prescindir de los tramos inutilizables, se estima que, para España, es del orden de 60.000 millones de KWh por año, aunque esta cifra no puede determinarse con exactitud, por poderse discutir la factibilidad del aprovechamiento de numerosos tramos fluviales.

Quedan en consecuencia por utilizar aprovechamientos hidroeléctricos, cuya producción media anual sería del orden de 24.000 millones de KWh, lo que no quiere decir que sea económicamente conveniente el desarrollo de la totalidad de este potencial energético, existiendo, por otra parte, diversos condicionantes que pueden obstaculizar su desarrollo. Debe considerarse que, debido a la irregularidad de las aportaciones hidrológicas, sólo una parte de esta producción posible estaría garantizada en años secos.

Una parte no demasiado importante de este potencial energético tendría que ser utilizado mediante pequeñas centrales, comprendiendo en esta denominación aquellas

cuya potencia fuera inferior a 5.000 KW. Debido al encarecimiento de la obra civil no es probable que sea económico construir muchas nuevas centrales de pequeña potencia. Sin embargo, se conservan presas y canales de numerosos antiguos molinos y pequeñas centrales que se han abandonado por haberse deteriorado la maquinaria o por no ser económicamente soportables los gastos del personal necesario para mantenerla. Existen en España unas 500 centrales, cuya potencia suma sólo 130.000 KW, actualmente sin producción.

Existe preocupación en muchos países por la producción de energía eléctrica con pequeñas centrales hidráulicas pues, aunque no añadirían una cantidad importante de energía, su producción quedaría repartida por todo el territorio y se daría la sensación de la necesidad de utilizar la energía de cualquier procedencia.

En concordancia con este criterio, parece conveniente modernizar y automatizar las pequeñas centrales hidroeléctricas en servicio, evitando su abandono por resultar antieconómica su explotación, al mismo tiempo que se estudia la posibilidad de reequipar con maquinaria normalizada viejos aprovechamientos hidroeléctricos cuya obra civil se conserve en condiciones aceptables.

Durante los últimos años, las dificultades para la expropiación de los terrenos, que han de ocupar los embalses y en general toda clase de obras, han sido crecientes, temiéndose que pueda persistir esta situación, que haría imposible la realización de gran parte de los nuevos aprovechamientos hidroeléctricos. Por ejemplo, han transcurrido cinco años desde que se terminó la presa de Las Portas hasta que, por dificultades en la expropiación, ha podido procederse al llenado del embalse.

En algunos tramos de río puede darse preferencia a la utilización del agua o de los tramos que habrían de ocupar las obras hidroeléctricas para otros fines, interfiriendo en su utilización energética.

En los casos en que el aprovechamiento hidroeléctrico de una cuenca haya de estar coordinado con otros usos del agua, dentro de un plan de aprovechamiento para fines múltiples, la demanda de agua para otros usos y las

posibilidades de financiación pueden obligar a posponer la realización del aprovechamiento hidroeléctrico.

Los nuevos aprovechamientos hidroeléctricos tendrían diversas funciones que cumplir dentro del equipo conjunto de producción de energía eléctrica, por lo que no pueden adoptarse unas reglas generales para la evaluación económica de dichos aprovechamientos.

La energía aportada por algunos aprovechamientos hidroeléctricos de agua fluyente o con regulación para otros fines, que no garanticen la continuidad de la producción, debería valorarse por el ahorro del combustible que requerirían las centrales térmicas para producir la misma cantidad de energía.

Las centrales hidroeléctricas de alta utilización, que puedan garantizar la producción de energía durante más de 5.000 ó 6.000 horas al año, podrían valorarse por comparación con los costos y gastos anuales de centrales nucleares o con térmicas de carbón, incluyendo los costos de los combustibles.

Como hemos indicado, la aplicación más interesante de algunos nuevos aprovechamientos hidroeléctricos regulados por embalses es proporcionar potencia para suministrar energía en horas de punta o para atender a las variaciones rápidas de cargas, función en la que, juntamente con las centrales de bombeo y las ampliaciones de potencia en aprovechamientos hidroeléctricos en servicio, creemos que pueden competir económicamente con cualquier otra alternativa. Sin embargo, los programas de construcción de centrales destinadas a este fin deben ajustarse a las previsiones de demanda de potencia, siendo conveniente aplazar la construcción de algunos de los aprovechamientos para dicha función, frente a la alternativa de infraequiparlos en potencia, dificultando su utilización en el futuro para una misión más interesante.

Con las desorbitadas elevaciones que han sufrido los costos de los combustibles durante los últimos años, parece que estaría justificada económicamente la construcción de numerosos aprovechamientos hidroeléctricos, cuya posibilidad de desarrollo se consideró hace años. Sin embargo, si comparamos a largo plazo la evolución de los precios de la energía con la de los factores que deter-

minan el coste de los aprovechamientos hidroeléctricos, comprobaríamos que los precios de la energía no se han despegado de los índices generales de costes y que los precios de la energía eléctrica se han mantenido, en parte, mediante subvenciones y compensaciones por consumo de combustible, con lo que la energía de procedencia hidroeléctrica no queda valorada a los precios actuales de la energía, y esto puede hacer antieconómico su desarrollo.

En resumen, los recursos hidroeléctricos aún sin utilizar, aunque considerables, no pueden resolver por sí solos el abastecimiento energético de España, pero pueden contribuir a reducir la importación de combustibles y especialmente a proporcionar la potencia necesaria para asegurar la cobertura de las variaciones de la demanda. Para el desarrollo de los recursos hidroeléctricos debería prepararse un plan a largo plazo, que tomase en consideración la evolución de la demanda de potencia del mercado eléctrico, las demandas de agua para otros usos y las posibilidades de financiación.

En el Plan Energético Nacional se prevé que, durante el plazo considerado, la potencia instalada en aprovechamientos hidroeléctricos debería incrementarse en 5.700.000 kW, con una producción media anual de 8.000 millones de kWh.

Cuadro I

POTENCIA HIDROELECTRICA INSTALADA
Miles de kW

Año	Potencia	Año	Potencia	Año	Potencia	Año	Potencia
1940	1.350	1950	1.906	1960	4.600	1970	10.883
1941	1.355	1951	1.986	1961	4.768	1971	11.057
1942	1.376	1952	2.192	1962	5.190	1972	11.136
1943	1.408	1953	2.527	1963	5.895	1973	11.470
1944	1.412	1954	2.553	1964	7.020	1974	11.841
1945	1.458	1955	3.200	1965	7.193	1975	11.954
1946	1.500	1956	3.659	1966	7.680	1976	12.497
1947	1.662	1957	3.900	1967	8.227	1977	13.096
1948	1.756	1958	4.195	1968	8.543	1978	13.504
1949	1.890	1959	4.436	1969	9.335	—	—

Cuadro II
PRODUCCION ANUAL DE ENERGIA ELECTRICA

Año	Producción total Millones de kWh	Producción hidráulica Millones de kWh	%	Año	Producción total Millones de kWh	Producción hidráulica Millones de kWh	%
1940	3.617	3.353	93	1960	18.614	15.625	84
1941	3.890	3.659	94	1961	20.879	15.981	78
1942	4.438	4.065	92	1962	22.905	16.073	70
1943	4.818	4.385	91	1963	25.897	21.139	82
1944	4.720	4.016	85	1964	29.526	20.646	70
1945	4.173	3.180	76	1965	31.724	19.687	62
1946	5.411	4.587	85	1966	37.699	27.278	72
1947	5.951	5.178	87	1967	40.637	22.680	56
1948	6.111	5.172	85	1968	45.851	24.428	53
1949	5.568	3.965	71	1969	52.124	30.691	59
1950	6.853	5.017	73	1970	56.490	27.959	49
1951	8.224	6.869	83	1971	62.516	32.747	52
1952	9.342	7.722	83	1972	68.904	36.458	53
1953	9.622	7.411	77	1973	76.272	29.524	39
1954	10.071	7.128	71	1974	80.857	31.347	39
1955	11.836	8.937	75	1975	82.482	26.448	32
1956	13.673	11.182	82	1976	90.822	22.508	25
1957	14.523	9.670	67	1977	93.804	40.742	43
1958	16.350	11.285	69	1978	99.345	41.625	42
1959	17.353	14.256	82				

Cuadro III
AGRUPACION DE LA POTENCIA POR CAPACIDAD DE LAS CENTRALES EN EXPLOTACION EN EL AÑO 1977

Potencia (MW)	MW totales	N.º centrales	% s. potencia total
P>100	7.100	29	54,31
100>P>50	2.438	36	18,65
50 >P>20	1.771	53	13,55
20 >P>10	901	62	6,89
10 P>5	356	51	2,72
P<5	507	791	3,88
Total	13.073	1.022	100,00

Cuadro IV**PRODUCCION DE ENERGIA HIDROELECTRICA EN ESPAÑA
Años 1974, 1976 y 1977. Millones de kWh**

Cuenca hidrográfica	Producción anual			Potencia instalada. Miles kW
	1974	1976	1977	
Norte	8.828	7.482	11.848	3.493
Duero	7.782	3.750	8.747	2.596
Tajo	2.859	2.025	5.766	2.526
Guadiana	212	40	566	161
Guadalquivir	697	555	752	577
Sur	169	190	203	172
Segura	193	214	248	75
Júcar	1.369	939	1.310	490
Pirineo oriental	527	521	732	212
Ebro	8.531	6.833	10.641	2.898
Total	31.167	22.549	40.813	13.200

Cuadro V**PRODUCCION DE ENERGIA HIDRAULICA
Año 1977**

Centrales	Rio	Potencia MW	Producción GWh
Adeadávila	Duero	718,2	3.251
Oriol (Alcántara)	Tajo	915,2	2.448
Villarino	Tormes	810,0	1.409
Saucelle	Duero	285,0	1.346
San Esteban	Sil	265,5	1.265
Ribarroja	Ebro	262,8	1.006
Mequinenza	Ebro	324,0	996
Cedillo	Tajo	440,0	953
Belesar	Miño	225,0	906
Puente Bibey	Bibey	328,8	790

Hasta finales de marzo

111 OBRAS DE JULIO GONZALEZ

■ Exposición de esculturas y dibujos

Hasta finales de marzo permanecerá abierta en la sede de la Fundación Juan March la Exposición de Julio González que se exhibe en esta institución desde el pasado 21 de enero. La muestra ofrece un total de 111 obras del escultor, pintor y orfebre catalán, realizadas de 1910 a 1942, año de su muerte: 66 esculturas y 45 dibujos, procedentes de los Museos de Arte Contemporáneo de Madrid, Arte Moderno de Barcelona, Museo Nacional de Arte Moderno (Centro Pompidou) y Galerie de France, de París y de coleccionistas privados, con cuya colaboración se ha realizado la exposición.

Julio González (1876-1942) está considerado como una figura clave en la escultura española contemporánea. El redescubrimiento del hierro, el dibujo en el espacio y las deformaciones sintéticas de las formas materiales son algunas de sus principales aportaciones a la plástica del presente siglo. Nacido en Barcelona el 21 de septiembre de 1876, Julio González perteneció a una familia de artesanos. Estudia, con su hermano Juan, en la Escuela de Bellas Artes de la Lonja de Barcelona. Cuando muere su padre, Concordio González, Juan, ocho años mayor que Julio, se hace cargo de la dirección del taller familiar. En 1900 la familia González se traslada a París y tres años más tarde expone en el Salón de la «Société Nationale des Beaux-Arts».

La muerte de Juan en 1908 sume a Julio en tan honda amargura que le hace abandonar prácticamente el arte durante casi tres años. Al estallar la guerra del 14, Julio está en París, donde expone en el Salón de los Independientes y en el Salón de Otoño; y en 1918 trabaja como aprendiz soldador en los talleres de «La Soudure Autogène Française», donde aprende técnicas que después aplicaría en la realización de sus esculturas en hierro. De 1920 a 1926 realiza varias exposiciones individuales y colectivas en diversas galerías de París, más tarde en Bruselas y en el Salón de Otoño de Madrid (con el «Grupo de Arte Constructivo») y en 1936 en los «Cahiers d'Art», con Picasso, Miró y otros artistas. Al declararse la guerra civil española se instala, con su fami-



El sueño, 1931-1934

lia y con Hans Hartung, quien se casa con su hija Roberta, en un pueblecito de Lot y, al año siguiente, en Arcueil. Julio se casa en ese año con Marie-Thérèse Roux. Participa en el Pabellón de España de la Exposición Universal de París con *La Montserrat*, una de sus obras maestras. Seguirán otras exposiciones, hasta que en 1942 Julio González muere repentinamente en su casa de Arcueil el 27 de marzo de 1942.

Ofrecemos a continuación algunas opiniones del propio Julio González, aparecidas en la revista «Guadalimar» en 1976 (n.º 14) con ocasión del centenario del artista catalán, y diversos juicios sobre su figura y su obra a cargo de varios críticos y artistas.

ALGUNOS JUICIOS DE JULIO GONZALEZ

«La edad de hierro empezó hace siglos, produciendo (desgraciadamente) armas, algunas muy hermosas. En nuestros días permite, además, la construcción de puentes, edificios industriales, railes de ferrocarril, etc. Ya es hora de que el hierro deje de ser mortífero y simple material de una ciencia mecanizada: la puerta está completamente abierta hoy, para que ese material, penetrando en el dominio del Arte, sea batido y forjado por pacientes manos de artistas.»

* * *

«Proyectar y dibujar en el espacio con la ayuda de nuevos medios, aprovechar este espacio y construir con él, como si se tratase de un material recientemente adquirido, he ahí toda mi tentativa.»

* * *

«Las deformaciones sintéticas de las formas materiales, del color, de la luz, las perforaciones, la ausencia de planos compactos, dan a la obra un aspecto misterioso, fantástico, casi diabólico. El artista, al trasponer las formas de la naturaleza, infundiéndoles una nueva vida, colabora al mismo tiempo con el espacio que las diviniza.»

* * *

«En la quietud de la noche, las estrellas parecen indicarnos puntos de esperanza en el cielo; esta flecha inmóvil nos indica también un número infinito. Estos puntos en el infinito han sido los precursores de este arte nuevo: dibujar en el espacio. La importancia del problema a resolver aquí, no es solamente obtener una obra armoniosa, un parecido perfectamente equilibrado. No, sino obtener este resultado por la unión de la materia y del espacio, por la unión de las formas reales con las formas imaginadas y sugeridas por los puntos establecidos, o bien, por perforaciones. Estas formas deben ser confundidas e indivisibles unas de otras, como lo son el cuerpo y el espíritu.»

Opiniones sobre el artista

■ «BAJO EL SIGNO DE LA DUDA»

«El proceso de la evolución artística de Julio González se desarrolló bajo el signo de la duda. Esa duda —gracias a la cual ha llegado a figurar en las más altas jerarquías del arte contemporáneo— era consecuencia de un exigente sentido de la propia responsabilidad, ante los demás y ante sí mismo. Pero también fue resultado de una personalidad externamente sencilla e interiormente atormentada y compleja.

Desde nuestra perspectiva histórica, en la que vemos su nombre ya definitivamente consagrado, sorprende comprobar cómo tardó hasta la cincuentena en hallar el camino que le encumbraría, máxime cuando estaba dentro de círculos donde se fraguaban constantes innovaciones y proyectos destina-

dos a transformar la faz artística de nuestro tiempo.»

Vicente Aguilera Cerni
(en Julio González, 1973, pág. 134)

■ «UN SOLITARIO, DELIBERADAMENTE»

«Fue un solitario. Deliberadamente. Concibió su duda como una piedra en la que poder afilar su espíritu. Alta voz de una generación cuyo camino fue arduo en un trance de completa mutación, trabajó con una exigencia que le sitúa al nivel de los mejores artistas; ese nivel en el que deja de aparecer la historia humana, tal como la vivimos, como una sucesión de rupturas y combates, para aparecer como una armoniosa continuidad.»

Pierre Descargues,
(en Julio González, 1971, pág. 80)

■ «EL MATERIAL, SOLO UN INSTRUMENTO»

«Fue con alegría, tengámoslo presente, como González trabajó el hierro; con una alegría que, sin embargo, estaba teñida con la nostalgia de no poder utilizar otros metales (...). El hierro no le era indispensable; lo indispensable era el material, cualquier material, con tal de que poseyera, al mismo tiempo, la rigidez y la elasticidad necesarias para la creación de obras etéreas, filiformes y resistentes a la acción del tiempo. El hierro, poco costoso, estaba totalmente indicado.

(...) De todos modos, lo esencial no fue para mi padre la utilización de uno u otro material, pues en definitiva no le daba a éste más que una importancia secundaria; para él, lo esencial fue la creación de formas y la posibilidad de expresarse en calidad de escultor. El material no fue más que un instrumento, y no lo contrario.»

Roberta González,
«Algunas notas sobre González,
escultor», *Guadalimar*, 1976, n.º 14

■ «SENTIMIENTO DEMIURGICO MUY ESPAÑOL»

«Monstruos afilados y erizados, las criaturas de González son fru-



Montserrat gritando, 1936.

to de ese sentimiento demiúrgico que reina con tanta frecuencia en el corazón de los españoles convirtiéndolos naturalmente en inventores. Ellos están inclinados más particularmente que otros a la independencia frente a las técnicas rituales y a estimar que todas las técnicas son posibles, incluso esas técnicas obreras y esos oficios que se reservan a determinadas aplicaciones y que se consideran auxiliares o secundarias: al contrario, tenderán a aplicarlas arbitrariamente a los sujetos más nobles. Todo es arte para quien tiene el corazón puro y animado por el genio de la curiosidad. Un primitivismo inalterable puede recomenzar de repente la experiencia de la creación e imprimir a dicha creación un estilo nuevo.»

Jean Cassou, Paris 1952

■ «UN SER ACENDRADAMENTE MISTICO»

«Julio era un ser acendradamente místico. La encarnación de la antiteoría. Tal vez por eso fue abandonando paulatinamente los círculos de intelectuales brillantes. ¿Qué papel podía jugar él entre gente que basaba todo su discurso en la brillantez, aunque fuera brillantez sensata e inteligente? Se fue recluyendo. Incluso la manera de comportarse era la de un místico, con sus expiaciones y penitencias, con su trabajo y su relación con la obra. Dicen que tenía mucho genio y que repentinamente era injusto con quienes vivían con él. Pero, sabes, en seguida se daba cuenta de la injusticia cometida y a sí mismo se imponía la penitencia que pudiera expiar la falta. Durante una semana no hablaba con nadie. Ocurría lo mismo con su trabajo. Vivió toda la vida en la miseria. Ni siquiera tuvo en ningún momento de su vida conciencia de pobreza, de miseria. La aceptaba como parte de una vida en la que tenía que trabajar.»

Eusebio Sempere,
Guadalimar, 1976, n.º 14

EXPOSICION BRAQUE EN SEVILLA

■ Carmen Laffón, Gerardo Delgado, Juan Suárez y Vicente Lleó, en el acto inaugural

El acto inaugural de la exposición de Georges Braque, tuvo lugar el 14 de diciembre en el Museo de Arte Contemporáneo de Sevilla. La muestra ha sido organizada por la Fundación Juan March en colaboración con la Fundación Maeght, de Saint-Paul-de-Vence (Francia) y el citado Museo sevillano. Los directores de las tres instituciones citadas asistieron al acto, que se inició con unas palabras del director gerente de la Fundación Juan March, quien destacó que la celebración de exposiciones es una línea permanente de trabajo de la Fundación, como lo prueba el hecho de que en ese momento tuviera abiertas simultáneamente cuatro en toda España y el que a lo largo de 1979 se hubieran ofrecido veintiuna (dos de ellas documentales) de las cuales 12 se exhibieron fuera de Madrid. Subrayó que con la búsqueda de un grado máximo de participación se trata, al mismo tiempo, de mantener una oferta cultural activa, viva y de calidad que llegue al común de los españoles para intentar borrar las diferencias que todavía perduran en este campo. Por último, insistió en que la obra de Braque que se exponía respondía a una selección de los trabajos que el autor realizó en los últimos cuarenta años de su vida, siendo, por tanto, mayoritariamente de carácter postcubista.

La muestra, que se había ofrecido anteriormente en Madrid, donde fue visitada por 56.700 personas durante un mes de exhibición, se exhibirá seguidamente en Valencia y, por último, en Barcelona, antes de volver a Francia. Los grabados, óleos, guaches y relieves en bronce se han organizado por temas, ofreciéndose así con un claro carácter didáctico. En la inauguración y tras las palabras del director gerente, intervino la pintora sevillana Carmen Laffón, quien presentó a los tres pintores y profesores que analizaron diferentes aspectos de la obra de Braque, como preámbulo a una mesa organizada posteriormente para juzgar a fondo la citada obra desde la perspectiva de nuestros días. Ofrecemos a continuación un extracto de las opiniones de Gerardo Delgado, pintor y profesor de la Escuela de Arquitectura de Sevilla, Juan Suárez Avila —pintor y profesor de dibujo— y Vicente Lleó —profesor de arte—; juicios que fueron expuestos en el citado acto inaugural.

JUAN SUAREZ: «EL CUBISMO Y PICASSO/BRAQUE»

Picasso afirmó alguna vez: «de no firmar las obras, los dos dudáramos».

Se estaba refiriendo a la posible indiferenciación entre su obra y la de su gran amigo Georges Braque.

Efectivamente, se nos pueden plantear dificultades a la hora de distinguir si un cuadro de la época cubista pertenece a Braque o a Picasso. Esquemas y técnicas son en apariencia de absoluta identidad. Si recibimos la información, no a través de sus obras sino por medio de catalogaciones, fechas de realización y localización, desaparece el problema.

No obstante se podría realizar un acercamiento en base al análisis, muchas veces subjetivo, de la pintura, tratando de agrupar factores que, de un modo constante o al menos frecuente, se dan en ambos pintores.

Acercamiento que podríamos también hacerlo, no sólo mediante los resultados pictóricos, obras en sí, sino teniendo en cuenta los factores del hombre, comportamientos, anécdotas de trabajos en común, mostrando la disparidad de caracteres, que por esa misma razón de existencia se dan en las vinculaciones entre los dos.

De otra forma estos puntos en común no existirían, y de hecho no existen con otros pintores cubistas como Jacques Villon (1875-1963), Léger (1881-1955), Roger de la Fresnaye (1885-1955), Delaunay (1885-1963); queriendo conscientemente hacer de Juan Gris un caso aparte, por su importancia y aportaciones que hace al movimiento y quizás también movido por preferencias personales.

Para situarnos de algún modo, cronológicamente, en lo que podría ser



«... una cierta analogía de 'Nu' (Braque 1907) con las figuras de 'Las señoritas de Aviñón' (Picasso, 1907)...»

la aparición de lo que posteriormente se denominaría «cubismo», podríamos fecharlo en 1907.

Pablo Picasso se encuentra totalmente enfrascado en la realización de ese gran cuadro, «Las señoritas de Aviñón».

Invierte muchas horas de su trabajo en ello y casi de repente, llevado por esos impulsos que le caracterizan, decide resolver unos problemas que se plantea. Representar el rostro femenino, contemplándolo en toda su extensión. Pintando todas las posibles facetas del mismo, simultáneamente de frente y de perfil.

Georges Braque se encuentra trabajando con similares postulados. Llega a conclusiones parecidas, casi al mismo tiempo. Y entonces es cuando precisamente se produce el encuentro: 1907. Hubiera quedado en un hecho aislado si este encuentro no se produce. Braque visita por esas fechas a Picasso, llevado por la amistad que les une a los dos con Guillaume Apollinaire, y el impacto que le produce el cuadro es tanto que Picasso lo recibe como amigo.

Se entabla a partir de ahora una larga amistad y colaboración con frutos tan importantes que suponen, para lo que llamamos pintura moderna, sus orígenes.

Es cierto, y no hay que olvidarlo, que Braque llega al cubismo analítico a través de Cézanne, afirmándolo con Picasso.

Louis Vauxcelles, refiriéndose a las obras presentadas por G. Braque en su exposición de 1908, y en el n.º 14 de noviembre de la revista «Gil Blas», habla por vez primera de «cubos».

«Maisons à L'Estaque» 1908, «La Terrasse à l'Estaque» 1908, «Nu» diciembre 1907. Obras que muestran una cierta analogía con los picassos de «Horta de S. Juan» 1909, y el «Nu» con las figuras de las «señoritas». Todas estas coincidencias nos llevan a reflexionar sobre la gestación del cubismo. Fechas y cuadros se suceden sin que exista un hecho concreto que determine su nacimiento. Es resultado de una colaboración estrecha. De esta relación de trabajo surgen los primeros indicios de nacimiento.

Dentro de los escándalos, manifiestos y teorías, actitudes que sostienen a otros movimientos de vanguardia muy cercanos al cubismo, sorprende como éste aparece. Algo así como cumpliendo lo que Picasso afirmaba como único objetivo del movimiento que encabezan él y Braque, «pintar y nada más».

La responsabilidad y llamemosle dirección recaen y la asumen Picasso y Braque indistintamente, a los que se unen posteriormente otros.

Los presupuestos del cubismo analítico, en resumen, estriban en el desdoblamiento en planos de cuantas diferencias de volúmenes pueden coexistir en la superficie de un cuerpo.

Si somos rigurosos, existen pocos cuadros en los que el análisis llega a extremos de cartesianismo. Yo diría que en el caso de Picasso/Braque, pocos, por la fuerza de ruptura del primero y el rigor sensible del segundo. «Amo la regla que corrige la emoción» había dicho Braque; pero, posteriormente fruto de unas conversaciones con Juan Gris, afirma y añade: «amo la emoción que corrige la regla» y «el arte está hecho para turbar, la ciencia tranquiliza».

Todo esto oculta un poco el rigor del mismo método, y ganan en esa extraña y mágica relación de objetos/fondo, figura/figura, color/espacio.

Aun partiendo de figuras humanas y paisaje, llegan a centrar los temas casi exclusivamente en el bodegón,

naturalezas muertas calladas, silenciosas, capaces de dejarse adivinar, fáciles de mostrar lo que ocultan. Se prestan al análisis pormenorizado. Los trabajos pueden concentrarse en una retícula, su ordenación es flexible... botellas, vasos, platos, papeles, sonidos, color y texto.

El color llega a ser casi único en los cuadros, los tonos medios lo dominan; monocromía aparente de neutros, pero con las vibraciones suficientes para que no lo sean. Colores cargados de matices sensibles que seducen dentro de su aparente frialdad matemática.

Pinceladas cortas casi puntuales sobre planos rigurosamente geométricos.

Es el método del cual se valen.

GERARDO DELGADO: «EL PENSAMIENTO DE BRAQUE»

En una conferencia pronunciada ante el «Grupo de Estudios Filosóficos y Científicos» el 15 de mayo de 1924, Juan Gris decía:

«... para hacer pintura es preciso conocer las posibilidades de la pintura. Un pintor amigo mío escribió: 'no se hace un clavo con un clavo, sino con hierro'. Siento contradecirle pero creo justamente lo contrario. Se hace un clavo con un clavo, pues si la idea de la posibilidad del clavo no fuera previa habría el peligro de fabricar un martillo o unas tenacillas. No basta tomar telas, pinceles, colores para hacer pintura. Se hará un paisaje, una mujer desnuda, cacerolas que brillen, triángulos o cuadrados; no se hará pintura si la idea de pintura no existe a priori.»

Este pintor amigo de Gris, tan opuesto a su pensamiento, que quería hacer un clavo solamente con hierro era Georges Braque.

Intentaremos ahora a través de sus escritos, ante sus cuadros, vista su trayectoria vital y artística, delinear su pensamiento.

Braque era hijo de un pintor decorador, su formación fue eminentemente artesanal y no se dedicó a la pintura hasta pasados los veinte años. Esta formación será la base de toda la actitud vital de Braque, de la importancia que en su obra tendrá el oficio y de su obsesión por la perfección material técnica de sus cuadros.

«Tener la mente libre: el concepto de la ofusca. No fue a consecuencia de una meditación como el hombre aprendió a beber en el hueco de la

mano (de la mano al vaso pasando por la concha)». «No es el fin lo que nos interesa sino los medios para llegar a él». Y pasando al terreno concreto del arte, de la pintura, Braque nos dice: «No podría hacer otra cosa de lo que hago. La pintura nace sola del pincel. Insisto sobre este punto. No se deben tener ideas preconcebidas. No me figuro jamás un cuadro en mi mente antes de comenzar a pintar. Muy al contrario, pienso que un cuadro está terminado solamente cuando se ha anulado por completo la idea que de él se tenía al principio.» «Para mí la realización de una obra supera siempre los resultados previstos.»



Perfil griego, 1960.

Esta posición ante la pintura como un hacer práctico, técnico, artesanal, que se realiza solamente a partir de sus propios medios sin contacto o incluso en oposición a ideas previas (él distinguirá el espacio visual, el espacio táctil y el espacio manual) encierra en profundidad su concepción del arte como opuesta a la de la ciencia.

«El arte está hecho para turbar, la ciencia para dar seguridad. La ciencia es una conquista de la idea de repetición. La ciencia no está exenta de supercherías: para resolver un problema basta haberlo planteado bien.»

«Nunca he conseguido distinguir un principio de un final.» «Conviene siempre tener dos ideas, la una para destruir a la otra.»

En el fondo, Juan Gris tiene una mente científica. Sabe que de una idea, con unos medios, se consigue un fin. Braque opta por oponer arte y ciencia. Las ve como dos formas opuestas de acercarse a la realidad. En la ciencia, el método, la repetición, el apoyo en las conquistas o conocimientos anteriores serán la base de actuación. El terreno del arte es el de lo incierto, lo gratuito, lo momentáneo, lo que carece de fin. Para Braque lo importante será trabajar, tocar, manosear el hierro y no el que salga un clavo, un martillo o unas tenacillas.

«Lo que coloca al artista en situación heroica es la condición precaria de la obra.»

La idea de un sistema y la sensación de poder quedar prisionero de él le horrorizaba, declarando: «el día en que supe lo que era el cubismo, dejé de interesarme». Al hablar sobre las pretensiones de Metzinger y Gleizes de aplicar un método cubista, de crear un sistema pictórico, nos dice: «no he aplicado jamás esta teoría, ni seguido código alguno».

Otro problema que afectaba a todos los pintores de la época, sobre todo a los cubistas, es el que emanaba de la relación arte-realidad. «Lo que me urge es ponerme al unísono con la naturaleza, mucho más que copiarla».

Sus representaciones, próximas y hasta idénticas a las de Picasso y Gris, poseen, sin embargo, características propias. «No se trata de partir del objeto: vamos hacia el objeto. Es el camino que tomamos al ir hacia el objeto lo que tiene importancia para nosotros». «Para mí los objetos no cuentan. Me preocupan, sin embargo, sus relaciones recíprocas y aquellas que se establecen entre mí,

y cada uno de ellos». Para Braque, los objetos no tienen más que un valor táctil, material, sin digresiones metafísicas: «No pinto más que objetos que sirven para recrear una sensación de espacio material. No es el instrumento lo que cuenta sino su utilidad».

Si estas ideas son casi idénticas a las expresadas por Picasso y Gris, su posición al plasmarlas en los cuadros es completamente opuesta.

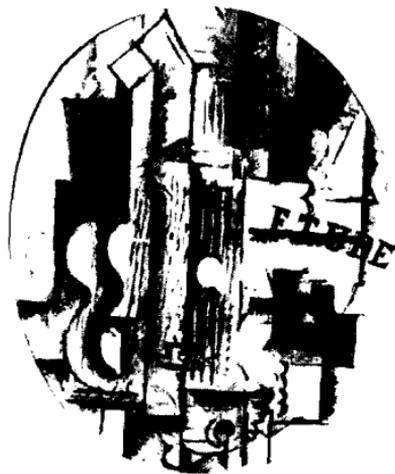
Gris, en contra de lo que dice Cézanne, partía del cilindro para pintar una botella; «Cézanne —dice Gris— va hacia la arquitectura; yo parto de ella». A Gris, la matemática pictórica le conduce a la física representativa. Dice también Gris: «la cualidad o la dimensión de una forma o de un color me sugieren el nombre o el adjetivo de un objeto».

Picasso y Braque estarán en campos completamente opuestos. Sus cuadros nacerán de las emociones, de la experiencia ante las cosas. Pero Braque, a la vitalidad y expresividad picassiana contrapondrá «una regla que corrige la emoción» y no tanto «la extensión de los límites como el profundo conocimiento de los mismos». La nobleza nace para él de la emoción contenida. «La emoción no debería traducirse en un temblor agitado; tampoco puede añadirse ni imitarse. Es el germen: la obra es el fruto».

Tres palabras: «Impregnación. Obsesión. Alucinación» nos definen su sentido del arte. Una concepción pesimista, no idealista de la realidad se filtra por todo su pensamiento.



Resurrección del pájaro. 1959.



La guitarra, 1912.

«La naturaleza no da el goce de la perfección: no podemos concebirla ni mejor ni peor de lo que es». «Toda época limita sus aspiraciones. De este hecho, con la propia complicidad, nace la ilusión del progreso». «A toda adquisición corresponde una pérdida igual, es la ley de la compensación». «Contentémonos con reflejar, no pretendamos convencer».

Estas ideas, tan contrarias al sentido que la vanguardia de su tiempo daba al arte, como un progreso cierto, sin fin, donde su descubrimiento

lleva directa e inequívocamente a otros, se ven explicitadas en su trayectoria artística. Braque, uno de los creadores del cubismo, de los *papiers collés*, del cuadro objeto (puntos claves, como sabemos en la transformación y posterior evolución del arte moderno) se encierra en terrenos más limitados. Obsesionado por la materia pictórica se opondrá al informalismo por irracional. Paso a paso irá abandonando todos sus descubrimientos: «no soy un pintor revolucionario, no busco la exaltación, me basta el fervor»; «no hago lo que quiero, hago lo que puedo». Estas cortas frases están escritas en su diario. El se limita a exponer sus ideas, a colgar sus cuadros en la pared; no pretende defenderlos ni convencernos de sus verdades. «No se puede tener siempre el sombrero en la mano, por eso se ha inventado el colgador. Yo he descubierto la pintura para poder colgar de un clavo mis ideas; esto me permite cambiarlas y evitar así las ideas fijas».

Al enunciar que «el detalle es lo que distrae» e inmediatamente añadir «y es lo que nos hace vivir», está planteando una dualidad sobre la que siempre oscila Braque y su obra: lo general y lo particular; el mundo de la idea y la realidad; el pensar y el hacer; concibe la ciencia (la certeza) y opta por el arte (la turbación, la incertidumbre) para el sinónimo de vida.

«No saquemos conclusiones: el presente, lo fortuito nos liberará.»

VICENTE LLEO: «PROBLEMAS DE UNA EXPOSICION»

Una exposición como la que hoy se inaugura de Georges Braque no puede decirse que sea un acontecimiento corriente en la vida artística de Sevilla. Poder ver colgadas de las paredes del Museo un centenar largo de obras de uno de los protagonistas de la vanguardia histórica sería un acontecimiento importante en cualquier lugar, pero mucho más en una ciudad como la nuestra que queda fuera de los circuitos habituales de difusión artística.

Ahora bien, al enfrentarnos físicamente con un volumen cuantitativamente importante de obras de un pintor como Braque del que, en la mayoría de los casos, sólo se conocen las reproducciones de sus obras más significativas por las páginas de libros y revistas, y alguna que otra obra dispersa vista al azar en museos y gale-

rias fuera de España, supone una experiencia cuantitativamente distinta.

Las palabras que siguen pretenden ser una reflexión sobre el Braque que puede deducirse a través de la exposición y sobre la exposición misma. Pero antes quizás convendría señalar algunas circunstancias. Los fondos que se exhiben provienen de la fundación del que fuera último marchante de Braque, Aimé Maeght; es decir, de una persona que entró en contacto con el artista en una época ya relativamente tardía, en 1947, después de que Braque hubiese pasado por las galerías de Kahnweiler y Leonce y Paul Rosenberg. Esto se nota evidentemente en la relativa escasez de obras tempranas, tan solo un paisaje, aunque espléndido y vibrante, de su periodo *fauve* y tan solo grabados de su etapa cubista. Sor-

prendentemente, sin embargo, se incluye un retrato de su madre de 1902, una de las primeras obras conocidas del artista y de la mayor rareza por haber destruido el propio Braque la mayor parte de sus cuadros de esa época impresionista.

Estas circunstancias deben ser tenidas en cuenta al repasar el catálogo, pues aunque aparentemente las fechas que se reseñan cubren casi todo el ciclo de la obra de Braque, llegando incluso al último cuadro que pintó, la calidad no es siempre uniforme. Por lo tanto, sería erróneo interpretar la secuencia de obras expuestas como fruto de una evolución orgánica, en la que cada cuadro, dibujo o grabado enlazaría de modo natural con el siguiente, peligro que el montaje, afortunadamente contribuye a soslayar. Quizás, por el contrario, una de las más interesantes enseñanzas que pueden deducirse de esta exposición, del poder ver juntas obras verdaderamente espléndidas, como el proyecto de cartel de 1956, la «Compotera» elaborada desde el 38 hasta el 53 o la «Tetera y limones» del 48, junto a obras menores e incluso en alguna ocasión flojas, como para mí particularmente el «Nido en el follaje» del 58 o el «Arado grande» del 60, sea la de constatar cómo, lejos de una progresión uniforme y lineal, la trayectoria de un artista se teje sobre un complejo entramado de dudas y vacilaciones, de avances y retrocesos. En este sentido resulta verdaderamente fascinante contemplar la pequeña «Naturaleza muerta cubista» que, pese a su aspecto que la señala como obra de los años 15 ó 20, es en realidad una obra de 1959, cuatro años antes de la muerte de Braque, es decir, contemporánea de la serie de los «arados», tan absolutamente distinta de concepto y de técnica. Braque, con su pequeña «Naturaleza muerta cubista» vuelve a los esquemas de cuarenta años atrás y pinta «un Braque».

Otra reflexión que creo que puede sacarse de esta exposición es el comprobar la voluntad de trabajo casi obsesiva de Braque. Ya en uno de sus herméticos aforismos había escrito el pintor: «Impregnación. Obsesión. Alucinación», que comenta Lara Masini en su monografía sobre el pintor. «Es casi una sigla, todo un programa, una progresión que resume su proceso operativo: la alucinación es para Braque el resultado de una larga impregnación y de un continuo, obsesivo y lúcido repensar». Series como la de los pájaros, tan di-

versa y desigual en calidad, subrayan ese carácter obsesivo del quehacer artístico en Braque, que vuelve una y otra vez a la imagen como si quisiera explorar hasta la última de sus posibilidades expresivas, como si para él fuese de importancia secundaria que el resultado sea unas veces espléndido y otras pobre. Para un pintor como Braque, constantemente emparejado con Picasso, creo que no puede señalarse una diferencia mayor: frente a la explosión vital de Picasso que va quemando etapas vertiginosamente, que va no buscando sino encontrando y que llega a aturdirnos por su capacidad para hacer arte en todo lo que toque, Braque revela una morosidad, un continuo repensar y volver sobre lo andado que, a veces, resulta conmovedor. Y en esto también resulta Braque característicamente distinto, dentro de lo que fue la vanguardia histórica, por la ausencia de carácter dogmático, por su renuncia a cualquier actitud declamatoria, a la retórica de manifiestos y proclamas, tan de la época, y por concentrarse en el hacer pictórico de manera absoluta.

Hay un riesgo que encierra esta exposición en mi opinión, pero que, de cualquier modo, hubiera sido imposible de eludir: y es el que muchos pintores mediocres que la vean van a creer legitimada su pintura, su práctica pictórica, precisamente por los aspectos más «de época» y menos atractivos de la pintura última de Braque. Me refiero a esa materia densa, superlaborada, negruzca y vagamente expresionista que contrasta absolutamente con la limpidez y claridad, con la sensibilidad de colorido de la mayor parte de su obra.

Pero, aparte de estas consideraciones, me parece que una exposición de la importancia de la de Georges Braque, tan inusitada en el panorama artístico de nuestra ciudad, debe estimularnos a otros interrogantes. Por ejemplo, ¿cuál podría ser la exposición ideal de Braque?; como en los «museos imaginarios» soñados por Malraux, ¿qué obras quisiéramos ver colgadas y cuáles no? O, yendo más lejos y planteando un tema para debate, ¿cuál puede ser la finalidad de una exposición: informar o hacernos gozar, aumentar nuestros conocimientos a afinar nuestra sensibilidad? Siendo conscientes de los riesgos que ambas opciones comportan —fría erudición por un lado, esteticismo por otro— ¿es preferible una actitud omnicompreensiva a una selección rigurosa, y cuáles podrían ser los criterios de ésta?

CRITICA Y PROYECCION DEL ARTE CONTEMPORANEO

V Exposición de Artes Plásticas
Diciembre 1974 - Enero 1980

ASINS	MORALES
CANELO	MUNTADAS
GRAU	PÉREDA
LECHUGA	PLANES
MOLINA	ZUSH

■ Conferencia de Eduardo Westerdahl, en la V Exposición de Becarios de Artes Plásticas

«Decir que el arte ha muerto o que las vanguardias han muerto me parece un juicio de una gran miopía histórica. La proyección del arte tendrá nuevos ejecutores y nueva crítica; se estrenarán nuevas vanguardias y el arte seguirá un nuevo proceso», señaló el crítico de arte Eduardo Westerdahl, en la conferencia inaugural de la V Exposición de Becarios de Artes Plásticas, muestra que se ofreció en la sede de la Fundación del 11 de diciembre al 5 de enero pasados.

Esta exposición, quinta de las ofrecidas por la Fundación en esta modalidad, estuvo integrada por un total de 32 obras de 10 artistas, cuyo trabajo —objeto de la beca— fue terminado a lo largo de los dos últimos años y aprobado por el Jurado correspondiente de la Fundación. Los artistas representados en la colectiva fueron Elena Asins, Luis Canelo Gutiérrez, Xavier Grau Masip, David Lechuga Esteban, Ramón Molina Albentosa, Sinforosa Morales, Antonio Muntadas-Prim, Javier Pereda Piquer, Carmen Planes y Alberto Porta Muñoz (Zusch). Fueron seleccionados por un Jurado compuesto por el pintor Pablo Palazuelo, Alexandre Cirici Pellicer, profesor de la Universidad de Barcelona, y Gustavo Torner, pintor y escultor, como Secretario.

Ofrecemos seguidamente un extracto de la conferencia de Eduardo Westerdahl sobre el tema «Crítica y proyección del Arte Contemporáneo.»



Foto: J. J. Martí

La estética ya no sirve

Los problemas que se le presentan a la plástica contemporánea, en sus aspectos de crítica y proyecto o proyección, son temas tan oscuros que ponen siempre en entredicho una toma de postura, una posición concreta. Los críticos de arte han acertado algunas veces, pero se han equivocado muchas. ¿Qué es, quién es un crítico de arte? El término me parece nefasto. Creo más en el de tratadista, en el que hace trato o relación con el arte. Un crítico es simplemente una persona que opina, que escribe y que puede salvarse, si se unen en él una sensibilidad despierta, un

conocimiento histórico evolutivo, un acuerdo con su tiempo, es decir, siendo hijo de su tiempo, no viviendo en el recuerdo de tiempos pasados. Es obvio decir que hablo del arte contemporáneo.

El arte ha engañado tanto a la crítica, que la crítica no puede extrañarse ya ante cualquier manifestación absurda o sorprendente. Hemos llegado a darle categoría a la obra mal hecha, dentro de principios automáticos o surreales. La Estética, o lo que entendíamos por sus reglas, por su Estatuto, ya no nos sirve: los juicios sobre lo bello y lo feo, sobre lo agradable y desagradable, ya no nos sirven.

Solamente nos quedan dos recursos: comprender la obra o al menos intentar comprenderla, observar las razones de su aparición o propuesta; o sentirla, establecer una comunica-

ción. La primera actitud comprensiva sería la de un observador intelectual; la segunda sería una actitud poética, una actitud sensible. Unas líneas astilladas, de colores puros o sucios, pueden desagradar, como agradar una obra reposada en su construcción. Un rosa o un azul se pueden enfrentar a un rojo, a un amarillo o a un verde esmeralda. Pero esto no dará razón para juzgar a una obra como buena o mala. Posiblemente esto lo saben todos, pero muchos críticos lo han olvidado. Todos sabemos también que cuando apareció una nueva tendencia siempre ha sido denostada, combatida.

El devenir ha probado la equivocación crítica. Y esta posición la hemos tenido con el Barroco, con el Impresionismo, con el Expresionismo, con el Cubismo, con el Surrealismo, con el arte construido, con el Informalismo y así hasta los últimos movimientos que se sitúan en la destrucción del arte, tal como fuera entendido anteriormente. Y así llegamos a la muerte de las vanguardias y a la muerte del arte.

¿Una crítica apasionada?

Queda claro que una crítica apasionada tiene un comportamiento positivo hacia el espíritu del artista. La crítica ciertamente pasa a ser parcial, y esta fusión de intereses entre artista y crítica ayuda a esclarecer una tendencia determinada. Todos los movimientos han tenido sus críticos positivos. Pero también sus destructores. Y si lo que fue vanguardia, en su momento, pasa al inventario histórico, los que cuentan en la crítica son, naturalmente, los enrolados en la aventura.

Actualmente el crítico de arte es más sagaz y pisa con precaución un terreno que sabe que es movedizo, por las experiencias anteriores. Pero hay que tener cuidado, pues aparecen nuevos movimientos que la crítica engloba en la muerte del arte, por salirse de unos criterios que dentro de la modernidad han pasado a ser clásicos. Nada parece asombrarnos ya,



y esto puede significar la muerte de nuestro propio espíritu. Yo mismo puedo declarar con sinceridad que me sentí confuso cuando hace años ví por primera vez, en una Bienal de Venecia, los cuadros de Rothko, para admirarlo más tarde como uno de los grandes pintores de nuestro tiempo. Tuve que leer que se trataba de la inocencia del arte. La comunicación se convirtió en cosa fácil.

René Berger, uno de los últimos presidentes de la Asociación Internacional de Críticos de Arte, ha dicho que el término «conocimiento», referido al objeto, implica complejas operaciones. Los artistas sólo guardan un mediano aprecio por los críticos, en su opinión incompetentes e inútiles. El público no suele mostrarse más tierno, a pesar de que el crítico se obstina, con la mayor honradez, en darle razones varias. Artistas, críticos y marchantes pasan entonces a ser sospechosos.

Este desprecio lo tenemos en Coleridge cuando decía: «Los críticos son generalmente gente que hubieran sido poetas, historiadores, biógrafos, si hubieran podido; probaron sus talentos de una u otra manera y no tuvieron éxito, en consecuencia se hicieron críticos».

Estos ataques carecen de valor, pero en su momento fueron juicios de escritores importantes. Pero posiblemente la crítica se los merecía. Recordemos que Baudelaire censuraba a un pintor que hacía las delicias y la gloria de la ciudad de Lyon, porque el color de las frutas que representaba era de un amarillo meado —decía— dado que los frutos de la Naturaleza tenían otro aspecto. Bien sabemos que todas estas apreciaciones están actualmente fuera de lugar, desplazadas en el tiempo. Pero son recientes y nos pueden servir de lec-

ción para juzgar las obras en su devenir, si ello es posible dentro de una exploración del futuro. Claro está que esta exploración pertenece a determinadas mentes excepcionales, fáciles de descubrir en el panorama planetario de las artes. ¡Que la crítica contemporánea forme tropa con estos trabajos de vanguardia, que tratan de construir un nuevo mundo para un futuro próximo!

Vamos a detenernos un momento en una de las aportaciones más importantes del siglo XIX, que ya ha entrado en el territorio de las artes. Me refiero a la fotografía. Dentro de las artes visuales tenemos actualmente como vanguardia el vídeo. La fotografía ha quedado establecida y ya nadie duda de su trascendencia. Hace justamente siglo y medio, con Nicéphore Niepce y con Daguerre, hace su espectacular aparición discutida como instrumento diabólico. Fue aceptada y negada a continuación por gente ilustre. En 1815 Schopenhauer haría esta declaración: «La invención de Daguerre es cien veces más ingeniosa que el descubrimiento tan admirado del planeta Urano por Leverrier sobre la base del cálculo». Lamartine, que había sido su destructor, afirmaría luego: «... que no se trata de un oficio: se trata de un arte; más que un arte es el fenómeno solar mediante el cual el artista colabora en el sol». En cambio el pintor Ingres protestó diciendo que la fotografía no tenía nada que ver con el arte. Delacroix también se mostró en contra. Claro está que existía un proceso en cadena. La representación de la persona —el retrato— estaba en manos de pintores y grabadores. La aparición de la máquina fotográfica hacía presentir un golpe mortal para los artistas, como de hecho lo fue para los grabadores. Pero la humanidad pedía la representación de su imagen y la fotografía se puso al alcance económico de la burguesía.

Me he detenido en lo que concierne a la fotografía por ser un hecho relativamente reciente. Su última manifestación viene a ser el vídeo. Los temores de Ingres, de Delacroix, de Baudelaire sobre la destrucción del arte no tuvieron confirmación, por fortuna. Las especulaciones artísticas se han ampliado con nuevas téc-

nicas, con nuevos procedimientos de expresión, dentro de una evolución normal. No se trata de destruir el pasado, como pregonaban futuristas y dadaístas. Pero, si queremos vivir el presente, tenemos que ser hijos sinceros, honestos, de nuestro propio tiempo, como lo fueron nuestros antecesores.

Seguimos siendo testigos de planteamientos de destrucción y de construcción en el arte contemporáneo. El fenómeno de llegar a la nada como respuesta a una sociedad, a un estado social considerado absurdo, pareció tener su expresión más alta en el movimiento Dada. Todo parecía consecuencia de una crisis espiritual, producto de la guerra del 14. Pero ya venía anunciada por los expresionistas. El arte recurría a la expresión de la angustia y la tristeza: Van Gogh, Toulouse-Lautrec, Ensor, Munch, Rouault, Nolde, Soutine, Dix, Grosz, Beckmann, Solana, levantaban sus obras como pancartas de denuncia. El Dadaísmo recogió este estado crítico y dentro de un juego genial, atemperó la protesta en su acción lúdica, o no, llevando el arte a una gratuidad en el mensaje. Ese fue su acto revolucionario.

El arte, apresado en el compromiso

El arte parece no poder liberarse del compromiso. La crítica reacciona muchas veces contra esta situación. Por ejemplo, Pierre Restany, en el «Libro Rojo de la Revolución Pictural», llega a esta diatriba: «En Occidente/el destino de la pintura comprometida/es terminar en los salones burgueses (...). La pintura de los buenos sentimientos socialistas/que sirve para adornar los *boudoirs* capitalistas./Es uno de los más despreciables signos de nuestro tiempo... su lujo es escupir moralmente/sobre los habitantes de los bellos barrios/que son sus clientes, esperando por ser sus vecinos... La sociedad evoluciona/y el arte cambia de sentido y de función/el paria de ayer/el bufón de antes/será mañana/el ingeniero de nuestro ocio/el poeta del tiempo libre». Has-

ta aquí los aforismos de Pierre Restany, el niño terrible de los congresos de arte.

He aquí el mundo problemático en que se encuentran artistas y críticos. Nos encontramos ciertamente, quiérase o no, apresados en el compromiso. Seguimos todos dentro del juego ancestral. Dura siglos. Y cuando se dice que el arte ha muerto o que las vanguardias han muerto, tal juicio me parece de una gran miopía histórica, creyéndonos, envanecidos, cúspide de las edades. ¿Cómo se entiende tal olímpico privilegio de asesinar al arte? Ni siquiera esta idea es nueva, puesto que ha sido intentada sin resultado. No nos encontramos ante ningún cometa que pueda destruir la Tierra. En todo caso la destrucción pudiera ser obra de nuestra ciencia. Pero ahí, también, tiene su operación el arte, dentro del ecologismo o de la destrucción de poderes perniciosos.

Estamos aquí comprometidos en hacer el *continuo*, en salvar al hombre, no para propagar la muerte o el suicidio colectivo. Se ha dicho que se puede vivir sin arte, pero que se vivirá peor. Sin las artes visuales y auditivas, sin pintura, sin música, ausentes del color, de la línea, del sonido, del matiz y de la gracia, de una comunicación sensible, más allá de una simple urgencia material, liquidando todo lo que consideramos la riqueza de nuestro espíritu, haciendo la gran parada de una función humana, sin todo esto, ¿qué civilización tendríamos?

No. El proyecto, la proyección del arte, tendrá nuevos ejecutores y nueva crítica. No nos podemos evadir de un continuo. Estaremos siempre pendientes de la sorpresa, dispuestos a comunicarnos con lo inédito, con el estreno de nuevas cuestiones. Y entonces se estrenarán vanguardias y el arte seguirá un nuevo proceso. Los términos Arte y Ciencia se vienen relacionando desde hace tiempo. La tecnología ofrecerá, sin duda, un amplio campo al arte como proyecto. Nuevos materiales, amparados por ella, han aparecido y aparecerán en el futuro, llevando a cabo antiguas utopías. Como una fiera enjaulada, la humanidad buscará nuevos espacios y las artes tienen que contribuir

a darle un clima a este natural deseo de evasión. El arte se unirá a la ingeniería y al diseño y encontrará nuevos medios de expresión dentro de ritmos, formas y colores, dentro de la construcción.

Se pensó que la máquina diera lugar al ocio y, si a esto se llegara, la persona tendría más libertad para ampliar su vida. El arte, naturalmente dentro de otro proyecto, tendría un desarrollo urbano, una expansión. El hombre-urgente tendrá horas de descanso. Ciertamente no sabemos en qué las empleará. Lo que sabemos es que tiene que liberarse, porque sabe donde se encuentra la opresión. No tratamos de presentar un nuevo mundo feliz. Pero a base de errores anteriores se puede buscar una situación mejor. Nuevos problemas se presentarán en el futuro. Ciertamente. ¿Qué destino tendrá el cuadro de caballete en la arquitectura inflable, por ejemplo? Parece cómica la respuesta.

Dentro de la prisa, de la velocidad, del deseo de conocimientos, hemos exigido del artista que sea un adelantado de su tiempo. La sociedad, buena o mala, le ha dado libertad de expresión. Hemos llegado a conceder al artista su falta de identidad en el grupo social, dentro de una sociedad de clases. El artista no es un apartado, sino un participante, un ser fuera del contexto. Por el momento sigue siendo su gloria. Pero también su responsabilidad. El artista está fuera de todo Estatuto. Le hemos concedido una amplia libertad. Pero, atención, esta libertad concedida por los hombres tiene sus dictados y riesgos: la fidelidad a su tiempo y la difícil premonición del futuro.

Eduardo Westerdahl, tinerfeño, fue el fundador y director de la «Gaceta de Arte», revista internacional que se publicó de 1932 a 1936. En 1935 organizó la II Exposición Internacional de Surrealismo en Tenerife y fundó la Extensión del Grupo ADLAN (Amigos de las Artes Nuevas) de Barcelona. Miembro de la Asociación Internacional de Críticos de Arte, es desde 1978 Presidente de la Asociación Canaria de Amigos del Arte Contemporáneo. Autor de numerosos trabajos monográficos sobre artistas españoles y extranjeros.

LA FUNDACION JUAN MARCH Y EL ARTE EN 1979

■ 19 exposiciones y 24 conferencias es el balance de la labor realizada en Madrid y en otras 13 ciudades españolas

Un total de 19 exposiciones y 24 conferencias de arte resumen la labor desarrollada por la Fundación Juan March en el ámbito artístico durante 1979, dentro del Programa de Actividades que realiza esta institución en Madrid y en otras capitales españolas. De enero a diciembre la Fundación organizó siete exposiciones en su sede de Madrid y doce en Sevilla, Alicante, Badajoz, Zamora, La Bisbal (Gerona), Salou (Tarragona), Gerona, Lérida, Toledo, Talavera de la Reina, Alcalá de Henares y Burgos. El total de visitantes a las mismas fue superior a 200.000 personas. En cada ocasión, estas exposiciones fueron inauguradas con conferencias a cargo de destacados profesores y críticos de arte.

Estas exposiciones se encuadran en tres modalidades principales: muestras monográficas de grandes artistas, españoles o extranjeros, que por diversos motivos no han sido hasta ahora suficientemente conocidos en nuestro país (como las de Kandinsky, De Kooning, «Maestros del Siglo XX. Naturaleza muerta» o la más reciente, de Braque); exposiciones con una finalidad esencialmente didáctica, destinadas principalmente a escolares, como la muestra de grabados de Goya que, tras su exhibición en Madrid, se ofrece con carácter itinerante por diversas localidades españolas más alejadas de los circuitos culturales habituales; y las colectivas de artistas españoles contemporáneos, como la itinerante de «Arte Español Contemporáneo» (colección de la Fundación Juan March) y la que anualmente se exhibe en Madrid de becarios de Artes Plásticas de esta institución.

A ello se añade la actividad realizada por la Fundación a través de su Programa de Ayudas y Becas que desde 1955 ofrece para realizar trabajos de investigación o creación artística, tanto en España como en el extranjero, a través de sus Departamentos de Artes Plásticas. En este capítulo se concedieron ocho nuevas becas, todas ellas para la realización de obras de creación, y de las cuales cinco correspondieron a trabajos en España y tres a trabajos en el extranjero. Asimismo se aprobaron durante el año 1979 doce trabajos, objeto de becas anteriores, siete de ellos de Creación. De la labor que en el campo del arte desarrolló la Fundación en 1979 ofrecemos seguidamente un resumen.

EXPOSICIONES

ARTE ESPAÑOL CONTEMPORANEO

La Exposición de Arte Español Contemporáneo (colección de la Fundación Juan March) prosiguió en 1979 su itinerario por diversas ciudades españolas, exhibiéndose sucesivamente en Badajoz, Madrid, Zamora,

La Bisbal (Gerona), Salou (Tarragona), Gerona, Lérida y Burgos. Esta exposición está concebida como colección viva que se va modificando mediante sustituciones y nuevas incorporaciones de obras, conjugando siempre diversos autores, estilos, técnicas y materiales dentro del panorama del arte español contemporáneo.

Los artistas representados en «Arte Español Contemporáneo» en su recorrido por las citadas ciudades en 1979 fueron los siguientes: Miguel Berrocal, Antonio Clavé, Modesto Cuixart,

Eduardo Chillida, Martín Chirino, Francisco Ferreras, Luis Feito, Amadeo Gabino, Juan Genovés, Julio González, José Guerrero, José Guinovart, Carmen Laffón, Antonio López García, Julio López Hernández, Manuel Millares, Joan Miró, Manuel Mompó, Lucio Muñoz, Jorge de Oteiza, Pablo Palazuelo, Joan Ponç, Manuel Rivera, Gerardo Rueda, Antonio Saura, Eusebio Sempere, Pa-

blo Serrano, Antoni Tapies, Gustavo Torner y Fernando Zóbel.

• En Badajoz

Del 23 de enero al 23 de febrero de 1979, la muestra se ofreció en Badajoz, en la Sala de Exposiciones del Monte de Piedad y Caja General de Ahorros de esta provincia. La exposición incluyó cinco nuevas incorporaciones a la colección —tres esculturas y dos óleos— de Martín Chirino, Pablo Serrano, Jorge de Oteiza, Manuel Mompó y Luis Feito.

En la presentación de la exposición en Badajoz pronunció una conferencia el crítico de arte José de Castro Arines.

• En Madrid

Desde el 20 de marzo y durante el mes de abril, «Arte Español Contemporáneo» se exhibió en Madrid, en la sede de la Fundación Juan March, con la incorporación, por vez primera en esta capital, de las cinco obras anteriormente mencionadas, recientemente incorporadas a la colección.

• En Zamora

Organizada en colaboración con la Casa de Cultura y la Caja de Ahorros Provincial de Zamora, la muestra prosiguió su itinerario por Zamora, donde se exhibió del 17 de mayo al 30 de junio en la Iglesia de San Cipriano. La presentación de la exposición corrió a cargo del crítico de arte José Hierro, y en la clausura de la misma pronunció una conferencia el crítico Julián Gállego.

• En Cataluña

Organizada en colaboración con la «Caixa» de Pensiones para la Vejez y de Ahorros de Cataluña, «Arte Español Contemporáneo» se exhibió de julio a octubre en varias ciudades catalanas. Del 20 de julio al 10 de agosto se ofreció en El Castillo de LA BISBAL (Gerona), durante la segunda quincena de agosto, en SALOU (Tarragona), en la sala municipal de Torre Vella; del 6 al 22 de septiembre, en GERONA, en el antiguo Instituto de Enseñanza Media; y, por último, del 1 al 14 de octubre, en LÉRIDA, en el edificio El Roser. En La Bisbal y en Lérida la muestra fue presentada por el profesor agregado de Sociología del Arte de la Universidad de Barcelona, Alexandre Cirici Pellicer, y en Salou y Gerona lo fue por el profesor de la misma Universidad y director de la revista «Batik», Daniel Giralt-Miracle.

Arte Español Contemporáneo
colección de la FUNDACION JUAN MARCH

ENERO/FEBRERO 1980

Clavé/Cuixart
Chirino/Ferreras
Feito/Gabino/Genovés
Julio González/
Guerrero/Guinovart
Laffón/Antonio López
López Hernández
Millares/Miró
Mompó/Lucio Muñoz
Ponç/Rivera
Rueda/Sempere
Serrano/Tapies
Torner/Zobel

El patrocinio de este evento es de la FUNDACION JUAN MARCH. Los derechos de reproducción de esta obra pertenecen a la FUNDACION JUAN MARCH. No se permite la explotación económica ni la transformación de esta obra. Queda permitida la impresión en su totalidad.

GOYA

Caprichos-Desastres-Tauromaquia-Disparates



Fundación Juan March
Junio 1979

Horario: Lunes a sábado, 10-14/18-21. Festivos, 10-14. Caseta, 77. Madrid-6

● En Madrid

Con el mismo número de obras, la Exposición De Kooning se exhibió en Madrid, en la sede de la Fundación Juan March, del 19 de enero al 14 de marzo. La conferencia inaugural de la muestra corrió a cargo del pintor y fundador del Museo de Arte Abstracto de Cuenca, **Fernando Zóbel**.

Durante el tiempo en que permaneció abierta la exposición, se proyectó en la sede de la Fundación, los lunes, una película sobre el artista, titulada «De Kooning at the Modern», de veintiséis minutos de duración y en versión original inglesa; producción de Hans Namuth y Paul Falkenberg.

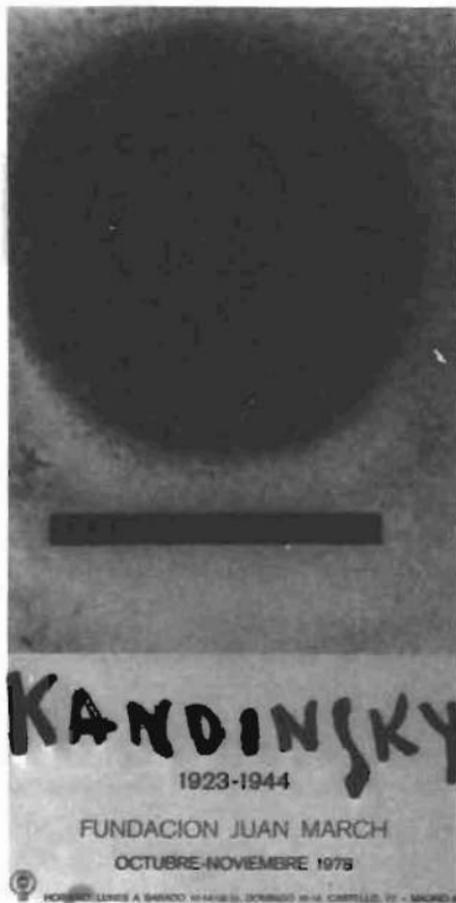
IV EXPOSICION DE BECARIOS DE ARTES PLASTICAS

Como en años anteriores y con el mismo criterio de dar a conocer los trabajos de artistas becados últimamente por la Fundación, del 11 de diciembre de 1978 al 11 de enero de 1979 se exhibió en la sede de esta institución la IV Exposición de Becarios de Artes Plásticas, integrada por un total de 45 obras pertenecientes a ocho artistas españoles, becarios de la Fundación, cuyos trabajos —objeto de la beca— fueron terminados y aprobados el curso anterior por el Jurado correspondiente de la Fundación.

Los ocho artistas representados en esta colectiva fueron Alvaro Segovia, Miguel Angel Argüello, Juan Bordes Caballero, Clara Gangutia, Pancho Ortuño, Miguel Peña, Javier Sánchez Bellver y José Sanjurjo. En la apertura de la exposición, **Juan Bordes Caballero**, uno de los artistas con obra en la muestra, pronunció una conferencia sobre «El material como vehículo de expresión».

«MAESTROS DEL SIGLO XX. NATURALEZA MUERTA»

Dedicada al tema de la Naturaleza Muerta se organizó en la sede de la Fundación, en abril y mayo de 1979, una Exposición de «Maestros del siglo XX», con 79 obras de 32 destacados artistas de los principales movimientos y escuelas del presente siglo, todas ellas en torno a la «naturaleza muerta». Entre los artistas representados en esta exposición figuraban Bonnard, Braque, Chagall, Dubuffet, Giacometti, Klee, Kokoschka, Matisse, Picasso, etc. La muestra, que



estuvo organizada en colaboración con la Galería Beyeler de Basilea, presentó una variada selección de 72 pinturas y 7 esculturas. De los 32 artistas representados once viven todavía y cuatro son españoles —Picasso, Miró, Tapies y Juan Gris—; la exposición fue presentada por el crítico y profesor agregado de la Universidad Autónoma de Madrid, **Julián Gállego**. Asimismo el 18 de abril se organizó en la sede de la Fundación, una Mesa Redonda en torno al tema de la Naturaleza muerta y diversas cuestiones del arte del siglo XX, en la que intervinieron el escultor Eusebio Sempere, el pintor José Guerrero y el crítico y escenógrafo Francisco Nieva, actuando como moderador Julián Gállego.

GRABADOS DE GOYA. EXPOSICION ITINERANTE

El 12 de junio de 1979 se inauguró en Madrid en la sede de la Fundación Juan March la Exposición de Grabados de Goya, integrada por 222 grabados pertenecientes a las cuatro grandes series del pintor aragonés

—*Caprichos, Desastres de la guerra, Tauromaquia y Disparates*—, de diferentes ediciones de 1868 a 1937. Esta colección, reunida tras dos años de trabajo y en la que ha trabajado un equipo encabezado por el Subdirector del Museo del Prado, Alfonso Emilio Pérez Sánchez y los artistas españoles Gustavo Torner y Fernando Zóbel, fue presentada con una conferencia del profesor **Pérez Sánchez**.

La muestra de grabados de Goya ha sido organizada con un criterio esencialmente didáctico —incluye paneles explicativos y un audiovisual— y está pensada para recorrer aquellas poblaciones españolas más alejadas de los circuitos culturales habituales.

● En Toledo y Talavera de la Reina

La primera etapa del itinerario que recorrió la muestra de Grabados de Goya fue Toledo. Del 5 al 30 de octubre se exhibió en esta capital, en la Iglesia de San Vicente, organizada en colaboración con el Ayuntamiento de Toledo; para pasar posteriormente a Talavera de la Reina, donde se exhibió del 8 al 25 de noviembre, en la Casa Municipal de Cultura, organizada con el Ayuntamiento de Talavera. En ambas ocasiones pre-

sentó la muestra la directora de la Casa-Museo del Greco, en Toledo y del Museo Romántico de Madrid, **María Elena Gómez-Moreno**.

● En Alcalá de Henares

A partir del 4 de diciembre, la Exposición de Grabados de Goya se exhibió en Alcalá de Henares (Madrid), en el Antiguo Palacio Arzobispal, donde permaneció abierta hasta el 23 de diciembre. Organizada en colaboración con el Ayuntamiento de esta localidad madrileña, la exposición también fue inaugurada con una conferencia de la profesora **María Elena Gómez Moreno**.

EXPOSICION DE GEORGES BRAQUE

Una exposición del célebre pintor francés Georges Braque (1882-1963), uno de los principales exponentes, junto con Picasso y Juan Gris, del cubismo, fue ofrecida por la Fundación en su sede del 27 de septiembre al 2 de diciembre. Integrada por un total de 128 obras realizadas por Braque de 1902 a 1963, año de su muerte, la muestra ofreció 70 grabados, 39 óleos, 14 gouaches y 5 relieves en bronce.

La exposición fue organizada con un carácter esencialmente didáctico, por temas: junto a obras propiamente cubistas se incluyeron otras en las que los campos o el arado eran el motivo recurrente, o flores, bodegones y naturalezas muertas, pájaros y la figura humana, a fin de ofrecer al público la obra menos conocida del célebre artista francés. La exposición se organizó con la colaboración de la Fundación Maeght de Saint-Paul-de-Vence (Francia).

En el acto inaugural de la muestra pronunció una conferencia sobre «Braque y la vanguardia» el crítico de arte y profesor de la Universidad Complutense, **Francisco Calvo Serraller**.

● En Sevilla

Organizada en colaboración con el Museo de Arte Contemporáneo de Sevilla, la Exposición Braque se ofreció en esta capital y en el citado Museo del 14 de diciembre de 1979 al 31 de enero de 1980, con el mismo contenido y ordenación por temas. Las conferencias de presentación de la muestra corrieron a cargo de **Carmen Laffón, Gerardo Delgado, Juan Suárez y Vicente Lleó**.



V EXPOSICION DE BECARIOS DE ARTES PLASTICAS

El 11 de diciembre se inauguró en la sede de la Fundación la V Exposición de Becarios de Artes Plásticas. Organizada con el mismo criterio que las cuatro anteriores, de dar a conocer los trabajos de artistas plásticos becados últimamente por la Fundación, esta colectiva estuvo integrada por un total de 32 obras pertenecientes a 10 artistas españoles, becarios de la Fundación, cuyos trabajos —objeto de la beca— fueron terminados a lo largo de los dos últimos años y aprobados por el Jurado correspondiente de la Fundación.

Los diez artistas representados en la muestra fueron los siguientes: Elena Asíns, Luis Canelo Gutiérrez, Xavier Grau Masip, David Lechuga Esteban, Ramón Molina Albentosa, Sinfrosa Morales Caballero, Antonio Muntadas-Prim, Javier Pereda Piquer, Carmen Planes y Alberto Porta Muñoz.

En la apertura de la exposición, el crítico de arte **Eduardo Westerdahl** pronunció una conferencia sobre el tema «Crítica y proyecto del arte contemporáneo».

«EXTREMADURA», NUEVO VOLUMEN DE «TIERRAS DE ESPAÑA»

En 1979 se editó *Extremadura*, nuevo volumen de la colección «Tierras de España», que edita la Fundación Juan March y Noguera, y cuyo contenido fundamental es el estudio del arte de las distintas regiones españolas, precedido de amplias introducciones de carácter geográfico, histórico y literario. Esta colección, iniciada en 1974, constará de 16 volúmenes, y ha sido preparada por una Comisión Coordinadora. Los textos los redactan más de 60 especialistas. Cuenta con alrededor de 8.000 ilustraciones, en color y blanco y negro, en su mayoría expresamente realizadas para estos volúmenes. Hasta hoy son diez los títulos aparecidos, dedicados a Aragón, Asturias, Baleares, Castilla la Vieja y León (dos volúmenes), Cataluña (dos volúmenes), Galicia, Murcia y el último publicado, dedicado a Extremadura.

Extremadura, consta, al igual que los demás volúmenes de la colección, de un cuerpo doctrinal de Arte, que ha sido redactado por Julián Álvarez

Villar, profesor agregado de Historia del Arte de la Universidad de Salamanca; y de Introducciones Literaria, Histórica y Geográfica, que han corrido a cargo, respectivamente, de Cristóbal Cuevas García, catedrático de Literatura Española de la Universidad de Málaga, Julio González, catedrático de Historia Medieval de España de la Universidad Complutense, y Ángel Cabo Alonso, catedrático de Geografía de la Universidad de Salamanca.

El volumen consta de un total de 380 páginas, con 422 ilustraciones en color y blanco y negro, más 8 mapas y gráficos, notas y bibliografía.

Extremadura fue presentado el 5 de diciembre en Cáceres, en el aula de Cultura de la Caja de Ahorros y Monte de Piedad de esta capital, con una conferencia del profesor agregado de Historia del Arte de la Universidad de Salamanca, **Julián Álvarez Villar**, autor del estudio de Arte del volumen, quien habló sobre «Algunas peculiaridades del arte en Extremadura».

CONFERENCIAS

Un total de 24 conferencias sobre Arte organizó la Fundación a lo largo de 1979. De ellas, 19 fueron conferencias con motivo de la inauguración de las distintas exposiciones artísticas ofrecidas en Madrid y otras ciudades españolas; cuatro fueron pronunciadas por el Director de la Academia de la Historia, don Diego Angulo, del 13 al 22 de febrero, en un Curso Universitario sobre Murillo; y la restante, correspondió a la presentación del ya citado volumen *Extremadura*.

RESTAURACION DEL RETABLO DE LA CATEDRAL DE SEVILLA

En octubre de 1979 concluyeron los trabajos de restauración del Retablo del Altar Mayor de la Catedral de Sevilla, en cuya realización la Fundación ha participado con una ayuda económica —aproximadamente la cuarta parte del costo total—, que se concedió en 1977. La Fundación formó parte de la Comisión de Restau-

ración, representada por el catedrático de Historia del Arte de la Universidad Autónoma de Madrid, subdirector del Museo del Prado y entonces secretario del Departamento de Artes Plásticas (Estudios) de esta institución, Alfonso E. Pérez Sánchez.

El Retablo del Altar Mayor de la catedral sevillana, extraordinaria obra de arte de finales del siglo XV, el de mayores dimensiones de toda la historia del gótico y con esculturas de una notable calidad y riqueza, precisaba una restauración urgente, dado el precario estado de conservación en que se encontraba: el entablamento de apoyo estaba carcomido, con riesgo de hundimiento, y las diversas figuras y piezas que lo componen estaban también en un mal estado de conservación.

BECARIOS DE ARTE EN 1979

Dentro del Programa de Becas que a través de sus departamentos convoca anualmente la Fundación para España y el extranjero, fueron concedidas por el Jurado correspondiente a Artes Plásticas, ocho becas para Creación Artística, de ellas cinco para España y tres para el extranjero. Los beneficiarios y temas de dichas becas fueron Guillermo García Lledó (Realización de una obra artística), Luis Martínez Muro («Nueva abstracción. Obra pictórica»), Guillermo Pérez Villalta («Nuevo viaje romántico por tierras de España. Obras pictóricas»), Soledad Sevilla Portillo («Análisis perceptivo y desarrollo de una red bimorfa compuesta por dos cuadrados proporción Fibonacci»), Gonzalo Tena Brun («Pintura y collage»), para España; y Clemente Javier Díaz Roiz («La pintura como manifestación y estudio del 'ser'»), a realizar en The Sufi Foundation of America, Dobson, Carolina del Norte (Estados Unidos); José Carlos León Escudero, para proseguir y desarrollar en el campo de las ciencias humanas y las artes plásticas sus trabajos pictóricos, en París (Francia); y Jorge Teixidor de Otto, para la «Realización de serie de pinturas. Aprendizaje del arte gráfico», en el Departamento de Arte Gráfico de la Universidad de Nueva York (Estados Unidos), en la convocatoria de becas en el extranjero.

Asimismo iniciaron los trabajos los becarios beneficiarios de la convocatoria de 1978 para Estudios y Creación, en España y en el extranjero, con los temas siguientes:

Estudios

a) *En España*: José Manuel Cruz Valdovinos («El marcaje de la plata madrileña»); María Angela Franco Mata («Escultura gótica española en el siglo XIV y sus relaciones con la Italia trecentista»); Rosa López Torrijos («La mitología en la pintura española de los siglos XVI y XVII»); Manuel Manzorro Pérez («Técnicas tradicionales y actuales del grabado»); Restituto Martín Gamo («Conservación de las obras de arte en piedra»); y José Luis Morales Marín («La pintura aragonesa en el siglo XVII»). b) *En el extranjero*: Alvaro Armero Alcántara («Españoles en Hollywood, 1930-1935»), a realizar en el American Film Institute, California (Estados Unidos).

Creación

a) *En España*: Gerardo Aparicio Yagüe («Desarrollo y construcción de maquetas de diseños»); Elena Asins Rodríguez («Estudio del estructuralismo plástico»); Ignacio Farreras Casanovas («Esculturas mínimas y su entorno»); Roberto Luna Fernández («Sevilla: la destrucción de la ciudad»); Carlos Sevilla Corella («La generación del espacio arquetípico. Dibujo de trazados generativos sobre los polígonos regulares básicos y la posterior experimentación de posibilidades expresivas»); y José Ramón Sierra Delgado («Modificación por la pintura de un espacio real. Incorporación de una tercera dimensión en la pintura que el artista realiza actualmente»). b) *En el extranjero*: José Luis Álvarez Vélez («Fundamentos e intenciones de mi escultura») a realizar en Murano, Venecia (Italia); Leopoldo Irrigüible Celorrio («Por una nueva semiótica de los elementos pictóricos») a realizar en la Escuela de Altos Estudios en Ciencias Sociales y UER de Ciencias, Textos y Documentos, de París (Francia); Antonio Miralda Bou («La estética del ritual»), a realizar en el Centro Avanzado de Estudios Visuales, del Massachusetts Institute of Technology (Estados Unidos); y Carmen Planes Lastra («La geometría primordial: recuperación e instauración»), a realizar en la Biblioteca Nacional, Centro Pompidou y Museo de Artes Decorativas, de París (Francia).

«Conciertos de mediodía», en febrero

RECTALES DE LAUD Y GUITARRA, PIANO, ORGANO Y DUO DE PIANO Y FLAUTA

El laúd, la guitarra, el piano, el órgano y un dúo de flauta y piano serán las modalidades de los «Conciertos de Mediodía» de febrero. Los días 4, 11, 18 y 25 actuarán, respectivamente, en la sede de la Fundación Juan March: José Miguel Moreno, con un recital de laúd y guitarra; Pilar Gallo, con otro de órgano; la pianista Ana María Guijarro, con un recital para este instrumento; y el dúo Casasempere con un concierto para flauta y piano. Los Conciertos de Mediodía se celebran los lunes a las 12 y su duración aproximada es de una hora, pudiéndose salir o entrar a la sala durante los intervalos entre pieza y pieza.

Catorce piezas para laúd renacentista, de Alonso Mudarra, Luys de Narváez, John Dowland y Anónimos del siglo XVI; y cuatro obras para guitarra (dos *Preludios*, de J. S. Bach; y *Variaciones y Gran Solo* Op. 14, de Fernando Sor), integran el programa que interpretará el 4 de febrero el concertista **José Miguel Moreno**. Entre otros galardones, José Miguel Moreno ha obtenido el Primer Premio de Interpretación de Gargnano (Italia), y en 1979, el Segundo Premio en el Concurso Nacional de Interpretación de Juventudes Musicales en Sevilla. Ha dado recitales en Francia, Italia, Suiza y España.

El día 11 **Pilar Gallo** ofrecerá un recital de órgano con las siguientes obras: *Sonata de órgano*, de Larrañaga; *Diferencias sobre la Gallarda Milanese*, de Cabezón; *Tiento XVI y Gallardas*, de Cabanilles; *Partita «O Gott, du frommer Gott»*, de Bach; *Toccata*, de Widor; *Fantasia para un libro de órgano*, de Castillo; y *Alegria y claridad de los cuerpos gloriosos*, de Messiaen.

Pilar Gallo nació en Bilbao en 1948. Cursó los estudios de piano en el Conservatorio Vizcaíno de Música, bajo la dirección de Pilar Iturburu, con Premios de Música de Cámara y Fin de Carrera, y los perfeccionó en el Conservatorio de Madrid, con Pedro Lerma. En este centro estudió armonía y órgano. Entre otros galardones, ha obtenido el premio de la Dirección General de Bellas Artes y el primer premio nacional «Taboada». Fue becaria de la Fundación Juan March en 1971.

El 18 de febrero la concertista de piano **Ana María Guijarro** ofrecerá un recital para este instrumento con un programa integrado por obras de Chopin: *2 Nocturnos, Op. 48; Scherzo n.º 4, Op. 54 en Mi Mayor; Preludio Op. 45 en Do sostenido Menor; y Sonata Op. 58 en Si Menor*. Nacida en Madrid en 1955, Ana María Guijarro realizó sus estudios de piano en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid bajo la dirección de Antonio Lucas Moreno y de Carmen Díez Martín, obteniendo los siguientes galardones: Premio de Honor de Música de Cámara y Premio de Honor Fin de Carrera.

El dúo de flauta y piano compuesto por **Rafael Casasempere Jorda** y **Rafael Casasempere Juan**, actuará el 25 de febrero con un programa integrado por la *Sonata en Do Mayor* de Bach; la *Sonata en Si bemol Mayor*, de Mozart; *Sonata en Do Mayor*, de Donizetti; *Ocho piezas para flauta sola*, de Hindemith; *Danza de «Cantos de antaño»*, de Oscar Esplá; *Romanza Op. 37*, de Saint-Saëns; y *Vals*, de Godard.

Alicantino de 18 años, Rafael Casasempere Jorda estudia actualmente en el Conservatorio «Oscar Esplá» de Alicante. Sus maestros han sido López del Cid y Francisco Casanovas.

Rafael Casasempere Juan es catedrático del Instituto Oscar Esplá de Alicante. Estudió piano con el maestro Frank Marshall, en cuya academia completó estudios y se diplomó con las máximas calificaciones. Es director fundador de la Orquesta Sinfónica Alcoyana, cuyo veinticinco aniversario se conmemoró recientemente.

Recitales de poesía para jóvenes

«QUEVEDO Y LA SOCIEDAD DE SU TIEMPO»

■ A cargo de Carmen Heymann y Servando Carballar, en el cuarto centenario del escritor

Desde el 17 de enero y en sucesivos jueves por la mañana, se celebrarán en la sede de la Fundación Juan March, recitales de poesía para jóvenes sobre «Quevedo y la sociedad de su tiempo», a cargo de Carmen Heymann y Servando Carballar. Organizados con motivo de cumplirse en 1980 los 400 años del nacimiento de Francisco de Quevedo, estos recitales de poesía se inscriben dentro de la serie de Conciertos y recitales para Jóvenes que desarrolla la citada Fundación en Madrid y en otras capitales españolas, y a los que asisten alumnos de los últimos cursos de bachillerato, procedentes de colegios e institutos.



célebre poeta español y un fragmento de su novela más conocida, *El Buscón*.

El programa se ha estructurado con un criterio temático, en torno a varios aspectos —la crítica social, el dinero, el barroco, la sátira personal, el amor y el hambre—, con objeto de que los jóvenes estudiantes puedan apreciar mejor a uno de nuestros escritores más universales y comprender los problemas de la España del siglo XVII. Un poema sirve de ilustración a cada uno de estos temas, habiéndose escogido para el del barroco dos sonetos dedicados al tema de Dafne y Apolo, de Garcilaso de la Vega y del propio Quevedo, a fin de mostrar el contraste entre dos poetas clásicos del XVI y del XVII al tratar un motivo mitológico.

Programa

La crítica social: *«Epístola satírica y censoria contra las costumbres presentes de los castellanos, escrita a don Gaspar de Guzmán, conde de Olivares, en su valimiento».*

El dinero: *«Letrilla satírica: poderoso caballero es don Dinero».*

El barroco: *Dafne y Apolo. Soneto XIII, de Garcilaso de la Vega y Soneto «A Dafne, huyendo de Apolo», de Francisco de Quevedo.*

Sátira personal: *«A un hombre de gran nariz».*

El amor: *«Amor constante más allá de la muerte».*

El hambre: *dómine Cabra: Capítulo III de El Buscón. «De cómo fui a un pupilaje por criado de don Diego Coronel».*

Carmen Heymann y Servando Carballar actuaron en ocasiones anteriores dentro de los Conciertos para Jóvenes de la Fundación Juan March en Madrid, con recitales de poesía y teatro en homenaje a la Generación del 27, y el pasado año, con recitales de poesía sobre el tema de «Jorge Manrique y la poesía española sobre la muerte». Este matrimonio ha consagrado varios años a investigar los orígenes del teatro español, especializándose en la poesía y teatro medievales en su doble vertiente fonético-filológica y literario-teatral. Estas experiencias desembocaron en la creación de un Teatro Popular de Muñecos y Máscaras que sintetiza el concepto primitivo con una visión crítica actual.

Con una explicación oral previa, que realiza **Elena Catena**, profesora adjunta numeraria de la Facultad de Filología de la Universidad Complutense y Vicedecana de la misma, Carmen Heymann y Servando Carballar recitarán algunos poemas del

Desde 1962 forman pareja artística. Destacan entre otras, sus actuaciones con el «Poema del Mio Cid», «Los Milagros de Nuestra Señora», de Gonzalo de Berceo; «El retablillo de don Cristóbal», de García Lorca; «Los cuernos de don Friolera», de Valle-Inclán; «Entremeses del siglo XVII», etc.

OBRA POÉTICA COMPLETA DE AUSIAS MARCH

■ Versión bilingüe de Rafael Ferreres

Editada por Castalia y la Fundación Juan March, se ha publicado en dos volúmenes la *Obra Poética Completa* de Ausias March (v. 1397-1459), poeta considerado como el primer cultivador de la literatura en lengua valenciana. El trabajo, realizado con una ayuda de la Fundación Juan March, ha corrido a cargo del académico y catedrático de Literatura Española en Valencia, **Rafael Ferreres**, quien ha publicado anteriormente, entre otros títulos, ediciones de *El cancionero antequerano* (1950), *Soledades* (1968), *Campos de Castilla* (1970), de Antonio Machado; y *Aproximación a la poesía de Dámaso Alonso* (1976).

Ferreres, en esta edición bilingüe de la poesía de Ausias March, ha seguido una ordenación cronológica y ha partido del texto fijado por A. Pagès, que, con considerables variantes, es el establecido por Pere Bohígas. Ferreres ha tenido en cuenta gran parte de estas variantes, así como las rectificaciones hechas por Ramírez i Molas a la citada edición de Bohígas.

En el estudio preliminar, analiza el autor las influencias petrarquistas y de la poesía provenzal sobre Ausias March. En este sentido, Ferreres sostiene que hay una evidente influencia provenzal en la obra del poeta valenciano y no tanta del maestro italiano. Mientras Petrarca, opina Ferreres, profesó un culto a la forma muy acusado, Ausias March se caracteriza, sobre todo, por su irregularidad: «de-



finitivos aciertos y muy lamentables caídas tanto en lo que se refiere a la lengua poética como a la reiteración de los temas que producen monotonía. Ausias March, como don Miguel de Unamuno, que tanto le admiró, son poetas de ideas más que de formas, más de contenido que de continente (...). Petrarca y Ausias son dos poetas que se complementan, no que van por el mismo camino lírico. No hay, creo, la posibilidad de establecer las categorías de maestro y discípulo». Con respecto a la influencia de la poesía trovadoresca provenzal, señala Ferreres que se da, sobre todo, en los temas.

Un estudio sobre la versificación, la rima, y una relación de las traducciones que en castellano existen sobre la obra de Ausias March, de los manuscritos conocidos y ediciones, y una bibliografía selecta sobre el poeta, completan el estudio preliminar de Ferreres.

* *Obra poética completa* de Ausias March. Edición, introducción, traducción y notas de Rafael Ferreres. Dos volúmenes. Madrid, 1979. Fundación Juan March. Editorial Castalia.



EDITADO «AZORIN INTEGRO»

■ El estudio de Santiago Riopérez y Milá, realizado con ayuda de la Fundación

Con el título de *Azorin Integro*, la Editorial Biblioteca Nueva ha publicado un amplio estudio biográfico, crítico, bibliográfico y antológico sobre el escritor alicantino, original de Santiago Riopérez y Milá, trabajo publicado con ayuda de la Fundación Juan March. El estudio, de más de 750 páginas, constituye un intento de reconstruir la vida y la obra de Azorin con un tono esencialmente autobiográfico: el propio Azorin va comentando experiencias, emitiendo juicios sobre sus preocupaciones literarias y figuras de su época. Una novedad de este trabajo es el epistolario inédito que el propio Azorin confió al autor, integrado por cartas de escritores destacados de su época: Clarín, Maeztu, Unamuno y otros.

Siguiendo un criterio cronológico Riopérez analiza la vida, obras y evolución del pensamiento azoriniano, basándose en un notable fondo documental: artículos y referencias en la prensa coetánea, extractos de cartas y diarios y notas. Se aclaran muchos aspectos de la juventud y madurez creadoras de José Martínez Ruiz.

Como ilustración de la vida de Azorin, el volumen ofrece las primeras fotografías del escritor, de niño y de estudiante, en su mayoría inéditas; otras en las que aparece con importantes escritores, artistas y políticos; los lugares más entrañables para él que, con su imagen, han sido inmortalizados por Sorolla, Vázquez Díaz y otros artistas; y una colección de fotografías, inéditas hasta ahora, en su casa de Madrid, en los últimos años de su vida, así como de su Casa-Museo de Monóvar, su ciudad natal.

RENOVACION DRAMATURGICA

«El mito Azorin —escribe Riopérez en la Introducción— dista mucho del Azorin esencial, resumido en su verdadera biografía, palpitante en la profundidad inadvertida de su vasta creación literaria». Tras el Azorin combativo, el periodista creador de una tarea testimonial y crítica, llega



el Azorin de la madurez, el cantor emocionado de las raíces hondas de su pueblo y pintor de la cotidianidad de su provincia. «Nace el Azorin legendario, la superposición de su personaje —protagonista en *La Voluntad* y en *Antonio Azorin*— a su propia personalidad. Desde entonces, Azorin será el escritor del paraguas rojo, el monóculo y la taba-

quera de plata» (p. 12).

Sus novelas cinematográficas, escueta sucesión de imágenes y primeros planos que aparecen, desaparecen y vuelven a aparecer son, en opinión de Riopérez «un alarde de singular tecnicismo literario, al margen de la peripeicia. El mismo ha destacado este carácter elíptico y esencial, que menosprecia lo superfluo e insinúa más que dice, como primordial en la historia de la novela contemporánea: *La verdadera aportación de los tiempos modernos al género novelesco es la novela donde no pasa nada*». Por otro lado, subraya el autor, la renovación estética que supone Azorin en la dramaturgia española tiene una importancia fundamental: «incluso hoy, las formas dramáticas del teatro extranjero más avanzado traspasan la extravagancia que significó, en su época, el superior intento azoriniano» (p. 13).

Completan este amplio estudio biográfico unas tablas sinópticas con la biografía y la producción de Azorin y una bibliografía general sobre el escritor.

SANTIAGO RIOPEREZ Y MILA obtuvo en 1963 el Premio «Azorin» convocado por Prensa Española, por su ensayo «España en Azorin». Abogado en ejercicio y publicista, ofrece en este trabajo, además del fruto de una labor de investigación sobre el escritor alicantino, un conocimiento humano y personal del biografiado, fruto de diez años de amistad.

Santiago Riopérez y Milá: *Azorin Integro* (estudio biográfico, crítico, bibliográfico y antológico). Madrid, Biblioteca Nueva, 1979. 747 páginas, ilustr. (Edición patrocinada por la Fundación Juan March).

EDICION DEL CORPUS DOCUMENTAL DE CARLOS V

Se ha publicado recientemente el IV tomo del Corpus Documental de Carlos V, edición crítica dirigida, prologada y anotada por Manuel Fernández Alvarez, Catedrático de Historia Moderna de la Universidad de Salamanca, y patrocinada por la Fundación Juan March, el Consejo Superior de Investigaciones Científicas y la citada Universidad salmantina. Tras los tomos precedentes dedicados, respectivamente, a los periodos 1516-1539, 1539-1548 y 1548-1554, el tomo IV representa la última etapa del Corpus, correspondiente al periodo que se abre con el viaje de Felipe II a Inglaterra (1554) y se cierra con la muerte del Emperador (1558) y cuyas partes fundamentales son las siguientes: el establecimiento del gobierno de Juana de Austria, el viaje de Felipe II a Inglaterra, la abdicación de Carlos V, el recrudecimiento de la guerra y las jornadas de Yuste.*

Así, a lo largo de toda la documentación se encuentran toda la serie de instrucciones y poderes que Carlos V envía a Juana de Austria para el buen gobierno de los reinos de la Monarquía Católica, detalles sobre el engranaje de la máquina administrativa, noticias sobre las Indias o los consejos e instrucciones relativos al matrimonio de Felipe II con María Tudor y su nueva situación de rey consorte de Inglaterra.

Asimismo se encuentran las preocupaciones de Carlos V a propósito de la guerra en los Países Bajos y, sobre todo, de la ocupación de Siena, república cuyas inclinaciones hacia Francia inquietaban extremadamente a los responsables del gobierno de la Monarquía.

También son acontecimientos importantes dos muertes que conmueven a la Monarquía Católica: la de Juana la Loca, que aceleró la vieja determinación de Carlos V de abandonar el poder, y la del Papa Julio III que movió a la diplomacia imperial de cara a las perspectivas de un nuevo Pontífice. Otros temas importantes son, asimismo, las relaciones con el Mediterráneo Occidental, pues el poderío militar español se contrae en el Norte de Africa, las crecientes dificultades económicas de la corona —financiación de guerras, costes de guardias y fronteras, remesas a las Indias y los salarios—.

Viene finalmente el retiro del Emperador a Yuste, a propósito del cual los documentos obligan a descartar la tesis del Emperador convertido en asceta y desligado de los asuntos del

mundo. Muy al contrario, dichos documentos dan testimonio de su preocupación por los asuntos nacionales e internacionales.

A continuación de toda esta serie de documentos se recogen en el tomo IV del Corpus las *Memorias* de Carlos V, según la traducción y edición crítica publicada por el mismo profesor Fernández Alvarez en 1960. Se han incluido estas *Memorias*, ya que esta obra documental quedaría incompleta sin la incorporación de un texto que refleja fielmente una importante faceta de la personalidad de Carlos V: la militar.

Pese a las publicaciones existentes y a los esfuerzos de algunos eruditos, el hecho es que la documentación principal, como era la correspondencia cruzada entre Carlos V y los miembros de su propia familia, se mantenía inédita casi en su totalidad. De ahí el interés de una investigación, iniciada ya en los años cincuenta por el profesor Fernández Alvarez, que pretende dar a la luz la correspondencia completa, transcrita y comentada, de Carlos V; material que no sólo es útil para una historiografía tradicional, sino además para fijar la historia de las instituciones y para proporcionar referencias de primera mano y de gran interés al historiador vinculado a las corrientes de historia económica y social.

* *Corpus documental de Carlos V*. Edición dirigida, prologada y anotada por Manuel Fernández Alvarez. Tomo IV (1544-1558). Apéndice: Las memorias del Emperador. Ediciones Universidad de Salamanca, 1979, 576 páginas.

LA CIENCIA ESPAÑOLA EN LOS SIGLOS XVI Y XVII

■ Investigación del profesor López Piñero

*Realizada con ayuda y por encargo de la Fundación Juan March, se ha publicado la obra **Ciencia y Técnica en la sociedad española de los siglos XVI y XVII***, original de José María López Piñero, Catedrático de Historia de la Medicina de la Universidad de Valencia, que actualmente encabeza también un equipo de investigadores españoles y extranjeros que trabaja en la elaboración de un Diccionario histórico de la Ciencia Moderna en España, patrocinado también por la Fundación Juan March.*

La obra del profesor López Piñero ofrece una imagen de conjunto de la actividad científica desarrollada en los siglos XVI y XVII, núcleo fundamental de la llamada «polémica de la ciencia española» y objeto también de una serie de investigaciones históricas de carácter muy heterogéneo. Pretendiendo superar el planteamiento de dicha polémica, que fue sobre todo un enfrentamiento de posturas ideológicas, y haciendo frente a las dificultades con que se ha encontrado la investigación histórica sobre la ciencia en España —falta de institucionalización de estos estudios, carencia de información y ausencia de una enseñanza universitaria de esta disciplina— el profesor López Piñero investiga esa actividad desde la perspectiva de la «historia total» y con un rigor científico que queda ilustrado por una exhaustiva bibliografía.

Para el autor, la integración de la investigación histórica de la ciencia en la historia «total» sólo puede realizarse en forma de una compleja red articulada de conexiones que ligan sus resultados a los de todas las demás disciplinas historiográficas, aspecto que es muy difícil para la historia de la ciencia. Por ello procura que la imagen de conjunto pretendida se apoye, en primer término, en los trabajos que han dedicado a diferentes aspectos de la actividad científica española de la época autores procedentes de muy variadas disciplinas, períodos y países. Por otra parte, la exposición se basa en los estudios sobre el tema que el profesor

López Piñero y su grupo de trabajo vienen realizando a lo largo de los últimos quince años, basados en un contacto directo con el mayor número posible de fuentes para lograr una síntesis adecuada.

Además de un capítulo introductorio dedicado a los estudios históricos sobre la actividad científica en la España de los siglos XVI y XVII, la obra comprende dos partes que corresponden a dichas centurias.

La primera parte intenta estudiar la integración de todas las vertientes de la actividad científica en las condiciones socioeconómicas reales vigentes en España durante el período de su hegemonía política y militar. A lo largo de cuatro capítulos —dedicados respectivamente a la delimitación de las áreas de actividad científica, la posición social de los cultivadores de la ciencia, la organización de la actividad científica y los distintos saberes científicos— se muestra la inserción de las variadas vertientes de actividad científica en grupos sociales concretos, sus instituciones y organización, así como la forma en la que los grupos dominantes la favorecieron y dificultaron. Considera la producción científica como discurso acerca de la realidad, su difusión y sus aplicaciones prácticas, desde los diferentes ritmos que en cada área tuvo la dialéctica entre tradición y renovación. Esta parte del libro está centrada en el siglo XVI, aunque se extiende a las centurias vecinas siempre que resulta conveniente, sin límites cronológicos rígidos.

La segunda parte de la obra, mucho más breve, versa sobre «La nueva ciencia en la sociedad española del siglo XVII» y responde a un enfoque algo distinto. Recapitula la trayectoria que condujo a la desarticulación de la actividad científica en la sociedad española del siglo XVII y a su aislamiento de la europea, para examinar la tardía repercusión en nuestro país de la llamada «Revolución científica». Analiza en detalle el movimiento renovador que la introdujo plenamente a finales de la centuria, rompiendo de modo abierto con el saber tradicional y sus supuestos y denunciando el atraso científico español.

Al final de su estudio el profesor López Piñero trata de la revolución científica y técnica en el ámbito de las ciencias matemáticas y físicas y sus aplicaciones, y termina con una consi-

deración sobre el olvido de la gran tradición española en el arte de la navegación, que se extrapola a ámbitos más extensos.

Este olvido no es fortuito, sino que pertenece a la más profunda entraña del movimiento *novator* español. A partir de entonces fue imposible que la actividad científica desarrollada en la España del siglo XVI pesara como una tradición propia y viva. Se convirtió en objeto de rebusca erudita o, lo que es peor, en motivo de interesadas interpretaciones que han impedido conocer honestamente esta parcela de la realidad histórica de nuestro pueblo.

* José María López Piñero, *Ciencia y técnica en la sociedad española de los siglos XVI y XVII*. Barcelona, Labor, 1979. Colección Labor Universitaria. Manuales. 511 páginas.

Coordinados por la Acadèmia de Ciències Mèdiques de Catalunya i de Balears

CURSOS DE FORMACION EN ASISTENCIA SANITARIA PRIMARIA

Organizados por la Acadèmia de Ciències Mèdiques de Catalunya i de Balears, y bajo el patrocinio de la Conselleria de Sanitat de la Generalitat de Catalunya, se desarrollan en diversos centros hospitalarios de Cataluña y las Islas Baleares, una serie de Cursos de Formación Continuada para postgraduados en Medicina, con el objetivo de su puesta al día en los conocimientos sobre los nuevos medios diagnósticos y terapéuticos. La Fundación Juan March ha contribuido con una subvención a la realización de estos cursos de reciclaje.

Estos Cursos de Formación Continuada consisten en conferencias y Mesas Redondas sobre temas de Medicina general y especializada, estructurados en dos series —Pediatria y Medicina Interna—; y van especialmente dirigidos al médico de Asistencia Primaria, tanto en el ámbito rural como en el urbano, considerándose que es esta rama de la Medicina, la asistencia sanitaria primaria, la que debería ser objeto de atención prioritaria en la

reforma asistencial médica española.

Iniciado en el curso 1974-75, el Programa de Formación Continuada lo organiza la Academia en colaboración con sus distintas filiales y centros hospitalarios de Cataluña y Baleares. Durante el período 1978-79 se desarrollaron un total de 18 cursos —diez de Medicina Interna y ocho de Pediatria— en 15 centros hospitalarios catalanes y asistieron a los mismos más de 430 alumnos.

TRABAJOS TERMINADOS

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

LITERATURA Y FILOLOGIA

EN ESPAÑA:

Pedro Juliá Masagué.
Reflexiones sobre modelos explicativos en lingüística.

Lugar de trabajo: Barcelona.

EN ESPAÑA:

José Contreras Gay.
Problemática militar en el interior de la península durante el siglo XVII. El modelo de Granada como organización militar de un municipio.

Centro de trabajo: Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Granada.

Centro de trabajo: Instituto de Química-Física «Rocasolano» del C.S.I.C., de Madrid.

GEOLOGIA

(Secretario: *Carmina Virgili Rodón. Catedrática de Estratigrafía y Geología Histórica de la Universidad Complutense*)

ECONOMIA

(Secretario: *José Luis Sureda Carrión. Catedrático de Economía Política y Hacienda Pública de la Universidad de Barcelona*)

EN EL EXTRANJERO:

Carlos Escribano Sáez.
On resource allocation mechanisms yielding Walrasian allocations at equilibrium messages.

Centro de trabajo: University of Minnesota. Minneapolis (Estados Unidos).

QUIMICA

(Secretario: *José Font Cierco. Catedrático de Química Orgánica de la Universidad Autónoma de Barcelona*)

EN ESPAÑA:

José García García.
Relaciones conformación molecular-actividad biológica.

EN ESPAÑA:

Mario Vendrell Saz.
Propiedades ópticas de minerales absorbentes y su relación con las propiedades eléctricas.

Centro de trabajo: Facultad de Ciencias Geológicas de la Universidad de Barcelona e Instituto «Jaime Almera» del C.S.I.C. de Barcelona.

HISTORIA

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

ESTUDIOS E INVESTIGACIONES EN CURSO

ULTIMAMENTE se han dictaminado por los Secretarios de los distintos Departamentos 9 informes sobre los trabajos que actualmente llevan a cabo los becarios de la Fundación. De ellos 8 corresponden a becas en España y 1 a una beca en el extranjero.

CIENCIAS AGRARIAS

(Secretario: Francisco García Olmedo. Catedrático de Bioquímica y Química Agrícola de la Universidad Politécnica de Madrid)

EN ESPAÑA:

Fernando García-Arenal Rodríguez.

Acumulación de fitoalexinas en la judía común (Phaseolus Vulgaris) como respuesta a la infec-

ción por Botrytis Cinerea y a la acción de agentes abióticos.

Centro de trabajo: Escuela Técnica Superior de Ingenieros Agrónomos de Madrid.

NUEVOS SECRETARIOS DE HISTORIA Y DE CREACION LITERARIA

Por haberse cumplido el plazo prefijado han cesado en el ejercicio de sus funciones José Cepeda Adán y José María Martínez Cachero, Secretarios de los Departamentos de Historia y de Creación Literaria, respectivamente.

Para sustituirles en estos puestos han sido designados por el Consejo de Patronato de la Fundación: Antonio Domínguez Ortiz (Departamento de Historia) y Víctor G. de la Concha (Literatura y Filología. Creación).

Departamento de Historia

ANTONIO DOMINGUEZ ORTIZ

Natural de Sevilla. Doctor en Historia por la Universidad Complutense. Ha ejercido la docencia como Catedrático de Institutos de Enseñanza Media y como profesor de Historia en las Universidades de Sevilla, Granada y Madrid. Es miembro de la Real Academia de la Historia. Además ha sido colaborador del C.S.I.C. y es autor de varios libros y de numerosos trabajos de investigación, por los que ha sido premiado en distintas ocasiones.



Departamento de Creación Literaria

VICTOR GARCIA DE LA CONCHA

Natural de Villaviciosa (Asturias). Doctor en Filosofía y Letras por la Universidad de Oviedo. Ha ejercido la docencia como Catedrático de Institutos de Enseñanza Media y como profesor en las Universidades de Valladolid, Murcia y Zaragoza, siendo actualmente Catedrático de Literatura Española de la Universidad de Salamanca. En el ámbito de los estudios literarios se ha especializado en las relaciones entre literatura y espiritualidad en la Edad Media y el Renacimiento y en la poesía española contemporánea.



VIERNES, 1

11,30 horas

CONCIERTOS PARA JOVENES.

Recital de piano por Rogelio R. Gavilanes.

Comentarios: A. Fernández-Cid.

Programa:

Obras de Beethoven, Schubert, Chopin, Granados y Albéniz.

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

LUNES, 4

12,00 horas

CONCIERTOS DE MEDIODIA.

Recital de laúd y guitarra por José Miguel Moreno.

Programa:

Obras de Mudarra, Narváez, anónimos ingleses, Bach y Sor.

MARTES, 5

11,30 horas

CONCIERTOS PARA JOVENES.

Recitales de Música Barroca por la Camerata de Madrid.

Director: Luis Remartínez.

Solista: Polina Katliarskaia.

Comentarios: Tomás Marco.

Programa:

Obras de Bach y Vivaldi.

(Condiciones de asistencia idénticas a las del día 1.)

19,30 horas

CURSOS UNIVERSITARIOS.

«La Institución Libre de Enseñanza en la España Contemporánea» (III).

Francisco J. Laporta:

«El programa educativo de la Institución Libre de Enseñanza».

MIÉRCOLES, 6

19,30 horas

HOMENAJE A RODOLFO HALFFTER CON MOTIVO DE SUS 80 AÑOS.

Obra completa de piano de Rodolfo Halffter (I).

Intérprete: Perfecto García Chornet.

Programa:

Once bagatelas, Tres hojas de álbum, Laberinto, Homenaje a A. Machado y Tercera sonata.

Presentación: Tomás Marco y Rodolfo Halffter.

JUEVES, 7

11,30 horas

RECITALES PARA JOVENES.

«Quevedo y la sociedad de su tiempo».

Intérpretes: Carmen Heymann y Servando Carballar.

Comentarios: Elena Catena.

Programa:

Textos en verso y prosa de Quevedo.

(Condiciones de asistencia idénticas a las del día 1.)

CONCIERTOS PARA JOVENES, EN ZAMORA Y ZÁRAGOZA

Los viernes 1, 8, 15, 22 y 29 de febrero, por la mañana, tendrán lugar los Conciertos para Jóvenes en:

- ZAMORA (Salón de Actos de la Casa de Cultura). Organizados en colaboración con la Casa de Cultura y la Caja de Ahorros Provincial de Zamora. Pianista: **María Victoria Martín**. Comentarios: **Miguel Manzano**. Programa: Obras de Soler, Mozart, Chopin y Albéniz.
- ZÁRAGOZA (Salón de Actos de la Caja de Ahorros de la Inmaculada). Organizados en colaboración con la Caja de Ahorros de la Inmaculada de Zaragoza. Pianista: **Pedro Carboné**. Programa: Obras de Beethoven, Chopin y Granados.

19,30 horas**CURSOS UNIVERSITARIOS.**

«La Institución Libre de Enseñanza en la España Contemporánea» (y IV).

Ellas Díaz:

«La incidencia de la Institución en la vida social y política española».

VIERNES, 8**11,30 horas****CONCIERTOS PARA JOVENES.****Recital de piano por Julián L. Gimeno.**Comentarios: **A. Fernández Cid.**

Programa:

Obras de Beethoven, Chopin, Albéniz y Granados.

(Condiciones de asistencia idénticas a las del día 1.)

EXPOSICION DE GRABADOS DE GOYA, EN MURCIA

Del 8 al 29 de febrero se exhibirá en el Colegio Jesús María de Murcia la Exposición de Grabados de Goya, en colaboración con la Caja de Ahorros de Alicante y Murcia.

Integran la muestra un total de 222 grabados, pertenecientes a las cuatro grandes series del pintor español: los *Caprichos*, *Los Desastres de la guerra*, *La Tauromaquia* y *Los disparates o Proverbios*.

La muestra incluye paneles explicativos y un audiovisual.

«ARTE ESPAÑOL CONTEMPORANEO», EN LOGROÑO Y VALLADOLID

La Exposición Arte Español Contemporáneo (colección de la Fundación Juan March), que se mostró en Logroño durante el mes de enero, se clausura el día 3 de febrero.

Esta Exposición se traslada seguidamente a Valladolid donde se inaugurará el 22 de febrero, en el Museo Nacional de Escultura (calle de La Pasión).

LUNES, 11**12,00 horas****CONCIERTOS DE MEDIODIA.****Concierto de órgano por Pilar Gallo.**

Programa:

Obras de Larrañaga, Cabezón, Cabanilles, Bach, Widor, Castillo y Messiaen.

MARTES, 12**11,30 horas****CONCIERTOS PARA JOVENES.****Recital de Música Barroca por la Camerata de Madrid.**Director: **Luis Remartínez.**Solista: **Polina Katliarskaia.**Comentarios: **Tomás Marco.**

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

19,30 horas**CURSOS UNIVERSITARIOS.****Joaquín Casaldueiro:**

«Sentido y forma de la obra cervantina» (I).

«El teatro de Cervantes».

MIÉRCOLES, 13**19,30 horas****HOMENAJE A RODOLFO HALFFTER CON MOTIVO DE SUS 80 AÑOS.****Obra completa para piano de Rodolfo Haiffter (y II).**Intérprete: **Perfecto García Chornet.**

Programa:

Nocturno homenaje a A. Rubinstein, Primera sonata, Face-

*tas, Dos sonatas de El Escorial,
Segunda sonata y Secuencia.*
Presentación: **Rodolfo Halffter.**

JUEVES, 14

11,30 horas

RECITALES PARA JOVENES.

«Quevedo y la sociedad de su tiempo».

Intérpretes: **Carmen Heymann y Servando Carballar.**

Comentarios: **Elena Catena.**

(Programa y condiciones de asistencia idénticos a los del día 7.)

19,30 horas

CURSOS UNIVERSITARIOS.

Joaquín Casalduero:

«Sentido y forma de la obra cervantina» (II).

«El Quijote de 1605».

VIERNES, 15

11,30 horas

CONCIERTOS PARA JOVENES.

Recital de piano por **Julián L. Gimeno.**

Comentarios: **A. Fernández-Cid.**

(Programa y condiciones de asistencia idénticos a los del día 8.)

LUNES, 18

12,00 horas

CONCIERTOS DE MEDIODIA.

Concierto de piano por **Ana María Guijarro.**

Programa:

Obras de Chopin.

MARTES, 19

11,30 horas

CONCIERTOS PARA JOVENES.

EXPOSICION DE ROBERT MOTHERWELL, EN BARCELONA

El día 19 de febrero se inaugura la Exposición de Robert Motherwell en el Centro Cultural de la Caixa en Barcelona.

Recital de Música Barroca por la Camerata de Madrid.

Director: **Luis Remartínez.**

Solista: **Polina Katliarskaia.**

Comentarios: **Tomás Marco.**

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

19,30 horas

CURSOS UNIVERSITARIOS.

Joaquín Casalduero:

«Sentido y forma de la obra cervantina» (III).

«El Quijote de 1615».

MIÉRCOLES, 20

19,30 horas

CICLO «LA EVOLUCION DEL CUARTETO DE CUERDA» (I).

Cuarteto Hispánico Numen.

Programa:

Obras de Haydn y Mozart.

JUEVES, 21

11,30 horas

RECITALES PARA JOVENES.

«Quevedo y la sociedad de su tiempo».

Intérpretes: **Carmen Heymann y Servando Carballar.** →

EXPOSICION DE GEORGES BRAQUE, EN VALENCIA

El día 12 de febrero se inaugura en la sala de exposiciones del Ayuntamiento de Valencia la Exposición de Georges Braque, en colaboración con el citado Ayuntamiento. La muestra está integrada por un total de 127 obras realizadas por el pintor francés de 1902 a 1963, año de su muerte.

Se exhiben 69 grabados, 34 óleos, 19 guaches y 5 relieves en bronce. La muestra ha sido organizada con un carácter didáctico, por temas: el campo y el arado, flores, bodegones y naturalezas muertas, pájaros y la figura humana.

Comentarios: **Elena Catena.**
(Programa y condiciones de asistencia idénticos a los del día 7.)

19,30 horas

CURSOS UNIVERSITARIOS.

Joaquín Casaldueiro:

«Sentido y forma de la obra cervantina» (y IV).

«El Persiles».

VIERNES, 22

11,30 horas

CONCIERTOS PARA JOVENES.

Recital de piano por Rogelio R. Gavilanes.

Comentarios: **A. Fernández-Cid.**

(Programa y condiciones de asistencia idénticos a los del día 1.)

LUNES, 25

12,00 horas

CONCIERTOS DE MEDIODIA.

Intérpretes: **Rafael Casasempere Jordá** (flauta) y **Rafael Casasempere Juan** (piano).

Programa:

Obras de Bach, Mozart, Donizetti, Hindemith, Esplá, Saint-Saëns y Godard.

MARTES, 26

11,30 horas

CONCIERTOS PARA JOVENES.

Recitales de Música Barroca por la Camerata de Madrid.

Director: **Luis Remartínez.**

Solista: **Polina Katliarskaia.**

Comentarios: **Tomás Marco.**

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

19,30 horas

CURSOS UNIVERSITARIOS.

«Problemas actuales de la psicología científica» (I).

Mariano Yela:

«Conductismo y psicología cognitiva».

MIÉRCOLES, 27

19,30 horas

CICLO «LA EVOLUCION DEL CUARTETO DE CUERDA» (II).

Cuarteto Hispánico Numen.

Programa:

Obras de Beethoven.

JUEVES, 28

11,30 horas

RECITALES PARA JOVENES.

«Quevedo y la sociedad de su tiempo»

Intérpretes: **Carmen Heymann** y **Servando Carballar.**

Comentarios: **Elena Catena.**

(Programa y condiciones de asistencia idénticos a los del día 7.)

19,30 horas

CURSOS UNIVERSITARIOS.

«Problemas actuales de la psicología científica» (II).

Cándido Genovard:

«Psicología educativa y disciplina escolar».

VIERNES, 29

11,30 horas

CONCIERTOS PARA JOVENES.

Recital de piano por Rogelio R. Gavilanes.

Comentarios: **A. Fernández Cid.**

(Programa y condiciones de asistencia idénticos a los del día 1.)

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

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