

Sumario

ENSAYO	3
<i>El romancero, hoy</i> , por Diego Catalán	3
NOTICIAS DE LA FUNDACION	15
Programa de acción cultural en Albacete	15
— Juan March: «Revertir la experiencia»	16
— Resumen de actividades de la Fundación fuera de Madrid	16
— Ministro de Cultura: «Igualdad y descentralización»	17
— Realizaciones en marcha en Cultural-Albacete	17
Arte	19
La exposición sobre Almada Negreiros, se clausura el 14	19
José Augusto Franca: «Negreiros entre Lisboa y Madrid»	20
La exposición Bonnard, en la «Caja de Barcelona», hasta el 24	22
Visita de una delegación de la Federación Americana de Artes	22
Cursos universitarios	24
Sobre la «Escuela de Viena»	24
— Federico Sopena: «Viena entre dos siglos»	24
— Ramón Barce: «Arnold Schönberg»	26
— Josep Soler: «Alban Berg»	28
— Tomás Marco: «Anton von Webern, en su centenario»	30
«La ingeniería española en el siglo XX»	32
Gregorio Millán: «Nuestra ingeniería: Esteban Terradas»	33
Enrique Sánchez-Monge: «La ingeniería agronómica: Miguel Odriozola»	35
Carlos Benito: «La construcción civil: Eduardo Torroja»	37
José Warleta: «La ingeniería aeronáutica: Juan de la Cierva»	39
Reuniones científicas	41
II Coloquio Hispano-Soviético de Historiadores	41
Calendario de actividades en enero	45

EL ROMANCERO, HOY

— Por Diego Catalán —

Ha desarrollado su actividad docente e investigadora (sobre Poesía oral, Dialectología, Lingüística diacrónica e Historiografía) alternando entre España y la emigración (USA, Alemania). Es académico de la «American Academy of Arts and Sciences» y dirige el Instituto Universitario Interfacultativo «Seminario Menéndez Pidal».



Raro es el español que no conoce la existencia del romancero. Unos, por vía letrada, a través de libros escolares y de clases de literatura en el bachillerato o, incluso, en la Universidad; otros, porque los han oído cantar a cantantes de «folk», y otros, en fin, porque han sido testigos de su transmisión oral como parte de la cultura popular local. Pero, a pesar de esa familiaridad del español con los romances, siguen siendo hoy dominantes ideas sobre el romancero que se corresponden muy poco con la realidad de su ser. Y son, precisamente, los más «cultos» —según los patrones oficiales— quienes más confundidos están en su valoración del romancero; son, por lo general, los especialistas en la historia y crítica literaria quienes propagan las más desenfocadas ideas acerca de los romances. Habitados al examen de los textos fijos

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

En números anteriores se han publicado: *Literatura e ideología*, por Francisco Yunduráin, Catedrático de Lengua y Literatura Españolas de la Universidad Complutense; *La novela actual*, por José María Martínez Cachero, Catedrático de Literatura Española de la Universidad de Oviedo; *Tres modelos de supranacionalidad*, por Claudio Guillén, Catedrático de Literatura Comparada en la Universidad de Harvard; *Lectura ingenua y disección crítica del texto literario: la novela*, por Francisco Ayala, novelista, ensayista y crítico literario; *Espacio y*

y datables a que la literatura impresa nos tiene acostumbrados desde tiempos de Gutenberg, los eruditos letrados hallan difícil la comprensión de la especial problemática de los poemas elaborados por la «artesania literaria» tradicional.

Para una mayoría de estudiosos de la literatura española, la palabra «romancero» evoca, de inmediato, la Edad Media (en su período final); otros, más atentos a los datos bibliográficos, recuerdan que el corpus clásico de romances nos lo proporcionaron los impresores de «pliegos sueltos» y de cancionerillos de bolsillo en la primera mitad del s. XVI y clasifican el romancero como un género «conservador» dentro del Renacimiento. Pero unos y otros, al tratar de encasillar al romancero en el tiempo, al colocarlo en la cadena secuencial de productos literarios de que se ocupa la historia de la literatura, ignoran la propiedad esencial del objeto artístico estudiado: su tradicionalidad. Y si no ignoran esa propiedad, no la comprenden.

En estos años 80 del siglo XX el más rico archivo del romancero no lo constituye ninguna biblioteca, pública o privada, sino la memoria colectiva de los cantores de romances esparcidos a todo lo ancho del mundo lingüísticamente hispano. Ni los avances realizados por la investigación bibliográfica en esta segunda mitad del siglo, ni la acelerada expansión de la cultura escolar y de la cultura de consumo a costa de las modalidades de cultura tradicionales han podido modificar esa realidad que los historiadores de la literatura olvidan. Desde la Edad media hasta hoy, los romances han venido siendo poemas que se archivan en la memoria de los portadores de cultura tradicional y que se

▷ *espacialidad en la novela*, por Ricardo Gullón, Profesor en el Departamento de Lenguas Románicas de la Universidad de Chicago; *Literatura e Historia Contemporánea*, por José-Carlos Mainer, Profesor de Literatura Española en la Universidad de Zaragoza; *España-fla-extranjero: un matrimonio de conveniencia*, por Domingo Pérez-Minik, escritor y crítico literario; *Literatura e Historia de la Literatura*, por Francisco Rico, Catedrático de Literaturas Hispánicas Medievales de la Universidad Autónoma de Barcelona; *Precedentes de la poesía social de la postguerra española en la anteguerra y guerra civil*, por Guillermo Camero, escritor y director del Departamento de Literatura Española de la Universidad de Alicante; *Lengua coloquial y literatura*, por Manuel Seco Reymundo, miembro de la Real Academia Española y director de su Seminario de Lexicografía; *La literatura infantil en la actualidad*, por Carmen Bravo Villasante, escritora y crítica literaria; y *La poesía española actual*, por Víctor García de la Concha, Catedrático de Literatura Española de la Universidad de Salamanca; *Literatura y periodismo*, por Lorenzo Gomis, Doctor en Derecho y profesor de Ciencias de la Información.

transmiten, por medio de la voz (con apoyatura musical, las más de las veces), de una generación en otra sin necesidad de acudir a la escritura.

El reconocimiento de este hecho nos obliga a una redefinición del romancero. Los romances, como objeto de investigación de la crítica literaria, no pueden encerrarse entre los límites cronológicos que les imponen las historias de la literatura. Su existencia y su valor como creaciones artísticas no dependen de que en tiempos de Alfonso V, Enrique IV o los Reyes Católicos fueran cantados por damas y caballeros y sirvieran de pretexto a músicos de vihuela y poetas de cancionero para lucir sus habilidades creativas; o de que los impresores y libreros de los primeros dos tercios del s. XVI los utilizaran como lucrativo negocio editorial en vista de la existencia de un amplio mercado consumidor para impresos fácilmente comprensibles y baratos. No hay duda de que estos «éxitos» del género son condiciones determinantes de nuestra posibilidad de reconstruir diacrónicamente el romancero, pues, de no haberse producido, nada sabríamos de los romances cantados en tan lejanos tiempos (piénsese en la penuria de testimonios hoy existentes sobre el canto gitano de sólo antes de ayer); y, evidentemente, esos «éxitos» deben ser objeto de estudio en cualquier visión histórica de la literatura o de la cultura españolas. Pero su importancia no justifica el abuso de confundir unos hechos sociológicos o culturales, como son la penetración del romancero en ciertos «mercados» o grupos de consumidores, con el más perdurable y esencial fenómeno de la creación, transmisión, retención y recreación de un «discurso» organizado artísticamente por un amplísimo número de «hablantes» capaces de utilizar ese «lenguaje» poético que llamamos romancero. Ignorar a finales del s. XX la «artesanía literaria» es tan absurdo como desterrar de las historias del arte la «arquitectura sin arquitectos» y la orfebrería, la alfarería o la imaginería populares.

Es preciso, por tanto, rescatar el romancero de manos de una crítica que cierra los oídos al poema-canción y que sólo considera poetas a los pedantes de otros tiempos (cuya poesía habrá ganado, quizá, interés con el paso de los siglos, pero no, desde luego, calidad). El poema-canción no debe confundirse con cualquier documento que nos lo manifieste convertido en poema

escrito, fijado por la escritura o la letra de molde y encuadrado en una Poética circunstancial, dependiente de una moda literaria perteneciente a un determinado tiempo.

Los «modelos» tradicionales —trátese de creaciones poéticas o de creaciones de la alfarería de la orfebrería, de la arquitectura o de la cocina populares— se caracterizan por ser trans-tempora (lo que no quiere decir ahistóricos), por perdurar a través de las edades. Ello es posible gracias al carácter «abierto» de sus estructuras, gracias a su capacidad de adaptarse al ambiente en que se reproducen, en que se re-crean; «abertura» que no debe confundirse con «libertad» en la creación, pues todo artesano, aunque innove, pretende, por encima de todo, ser fiel transmisor de la herencia cultural de que se siente depositario.

Cada romance no es un fragmento clausurado de «dircurso» (como los poemas o relatos de la literatura no tradicional), sino un modelo virtual, que se realiza sucesivamente (y sumultáneamente, en espacios diversos) en romances-objeto o versiones particulares siempre distintas. Pero los cantores que van alterando, poco a poco, una estructura no crean «su» versión libremente (como crean los críticos «oralistas») a partir de un «esqueleto» narrativo, sino que reproducen, aunque con originalidad, el modelo recibido, con todos sus detalles tradicionales. Las varias realizaciones de un romance difieren entre sí como difieren las cambiantes realizaciones del modelo alfarero «botijo» o del modelo culinario «gazpacho» o del modelo de habitación rural «masía». Es la distancia temporal y espacial entre las manifestaciones del modelo lo que hace posible una creciente variedad. De esta forma, a través de pequeñas tentativas individuales, confirmadas o corregidas por otros cantores sucesivos, la narración va adaptándose —estética y éticamente— a los sistemas de valores cambiantes de los grupos sociales que utilizan los romances para expresar su cultura, la más enraizada, local e íntima. Gracias a la variabilidad inherente al romancero de transmisión oral, los romances conservan para sus cantores una eterna actualidad.

Esta apertura, que hoy podemos observar si nos acercamos a escuchar el romancero cantado, no es un fenómeno exclusivamente moderno. Viene desde los tiempos lejanos en que la cul-

tura de los pueblos aún no estaba sometida al proceso de «textualización» que, hasta hace muy poco nos parecía a nosotros, hombres de cultura libresca, la única forma de guardar saber, pero que hoy empezamos a comprender que representó sólo una importante etapa en el almacenamiento de conocimiento de la humanidad. Hasta los últimos decenios, nos hallábamos tan inmersos en el mundo textualizado, tan habituados al consumo de «discurso» clausurado por el poder fijador de la imprenta, que nos costaba reconocer las peculiaridades del «discurso» tradicional abierto, adaptable en cada memoria que lo archiva a la presión modificadora de la experiencia personal o de grupo; y, sin embargo, no era difícil constatar que la transmisión de saber organizado, pero no fijado, a través de los archivos vivos, humanos, encargados de conservarlo y pasarlo a otros, es una realidad esencial para la cultura de la humanidad, en general, y del mundo hispánico, en particular, que preexiste a y coexiste con la fijación de «discurso» mediante el A, B, C. La revolución electrónica ha venido últimamente a despojar al «discurso» estructurado trans-lingüístico (esto es, organizado en unidades sémicas superiores a la frase) de su tradicional clausura textual. Las pantallas de los terminales y los print-outs coinciden con la voz de los transmisores de literatura oral en ofrecernos sólo realizaciones evanescentes o, todo lo más, provisionales del «discurso» memorizado; la información archivada en las memorias electrónicas ha perdido la rigidez textual propia del documento escrito, asemejándose al «discurso» tradicional transmitido de memoria humana en memoria humana sin recurso a la letra. La obligada familiaridad, de los investigadores más atentos a la moderna tecnología, con mecanismos de transmisión de saber no textualizado, no clausurado por la escritura y la imprenta, está permitiendo al arte archivado (y recreado) en la memoria humana abrirse un hueco en la estructura oficial de las ciencias humanísticas, hasta hace poco hostiles a todo saber no «bíblico», no libresco, no dignificado por la «littera», por la letra. La problemática del «discurso tradicional» interesa cada día más por lo que tiene, precisamente, de extraño al «discurso literario» (en el sentido más restringido de la palabra, a que apunta la etimología): su variabilidad, su dinamismo.

El estudio del romancero, como el de otras creaciones de la cultura «popular», exige de nosotros, los hombres crecidos en la civilización urbana, oficial, un grande y humilde esfuerzo de adaptación, si queremos llegar realmente a comprender el «lenguaje» que esas creaciones utilizan y no meramente coleccionar objetos extraños. Al apropiarnos, como colectores y lectores de romances, el papel de receptores o destinatarios de los mensajes que esos romances expresan (no siéndolo realmente, puesto que estamos fuera de la cadena de transmisión constituida por los sucesivos portadores de saber tradicional), nuestro objetivo debe ser intentar reproducir, simular, la actividad reconocitiva, descodificadora, de los consumidores-productores del romancero. Pero debemos hacerlo con una clara conciencia de que estamos aprendiendo un «lenguaje» ajeno, que, en cambio, sus «hablantes» usan (pasiva y activamente, escuchándolo y hablándolo) como parte de un saber adquirido naturalmente.

Los artesanos de la canción narrativa oral no son productores despersonalizados de objetos poéticos, inconscientes del modelo que reproducen: al actualizar (cantándolas o recitándolas) las estructuras virtuales recibidas por tradición, no las desemantizan; la transmisión de los mensajes romancísticos presupone un conocimiento, aunque no necesariamente completo, del «lenguaje» en que esos mensajes se hallan codificados. Incluso los más apasionados saboreadores de poesía tradicional caen, a menudo, en la contradicción de considerar a los portadores de romances como incapaces de comprender plenamente el significado de las maravillosas creaciones que transmiten, como si esas creaciones estuvieran aguardando al crítico literario para adquirir todo su sentido. Es verdad que la experiencia recolectora pone, a veces, de manifiesto que un individuo cantor de un romance malentiende el poema que transmite; pero, si su incapacidad de comprensión no fuera inmediatamente corregida por la capacidad interpretativa de otros cantores, su «error» generaría una variante del poema que conduciría a la eliminación de lo incomprensible. Si en una estructura dinámica, en un poema abierto, sobreviven imágenes, simbolismos, mensajes, que el lector literato considera extraños al saber de los transmisores habituales del poema, es porque esas imágenes, simbolismos, mensajes, son comprendidos por buena

parte de los depositarios de la tradición, esto es, forman efectivamente parte del «vocabulario» poético de la comunidad cantora.

A diferencia de los «hablantes» naturales del romancero, nosotros nos vemos obligados a intentar aprender ese «lenguaje» sin hablarlo, sin participar en actos de transmisión re-creadores, acudiendo al estudio de su «gramática», descubierta por medio del análisis de muestras textualizadas del «discurso» romancístico. De ahí la importancia que para lograr una lectura completa de los romances tiene la variante: gracias a la confrontación de las manifestaciones múltiples y variadas que una estructura ofrece podemos nosotros, los estudiosos del «lenguaje» romancero, reconocer las invariantes semánticas que hay detrás de los motivos y expresiones particulares. Es la variación de las versiones-objeto la que nos capacita para descubrir las unidades que maneja la singular Poética del romancero tradicional.

Estas consideraciones están en la base de los esfuerzos recientes más sistemáticos por recobrar para la historia cultural de los pueblos hispánicos el romancero.

La primera y más urgente tarea que el romancero hoy nos «propone» es la creación de un «Archivo audio-visual del romancero pan-hispánico (a través de un esfuerzo internacional) que conserve para el mañana, debidamente organizadas, las más y más variadas manifestaciones posibles de los romances que todavía se cantan en el mundo de habla española, portuguesa, gallega, catalana y judeo-española. Ese archivo sonoro deberá enriquecerse, año tras año, mediante campañas sistemáticas de recolección, como las organizadas desde 1977 por el «Seminario Menéndez Pidal» de la Universidad Complutense de Madrid, en España, y desde 1981 por el centro «Leite de Vasconcellos» de la Universidade de Lisboa, en Portugal, así como por el esfuerzo de investigadores individuales o grupos de investigadores dedicados a la exploración intensiva de una determinada rama de la tradición pan-hispánica o del saber romancístico de una comarca particular. Aunque toda aportación al conocimiento del romancero ha de considerarse bienvenida, conviene formar apropiadamente a los colectores, si no queremos que su abundancia represente una amenaza a la tradición oral. Es preciso salvar al romancero de manos de los coleccionistas de artesanía literaria que, en su indis-

criminada valoración de lo «popular» o lo «antiguo», meten en el mismo saco cualquier pieza que les sale al paso, actuando no muy disimilarmente a como actúan los anticuarios expoliadores de la cultura rural, siempre dispuestos a comercializar cualquier informe cacharro, cualquier clavo herrumbriente. El colector debe adquirir un conocimiento, lo más completo posible, de la tradición regional que pretende investigar, crearse un manual de recolección en que los romances se hallen debidamente jerarquizados en niveles de menor y mayor rareza, de menor y mayor interés para la reconstrucción del «mapa romancístico» del mundo hispánico. Sólo así podrá competir ventajosamente con los depositarios naturales de saber romancístico, acercarse a ellos con un conocimiento de la «lengua» que trata de aprender y atraer su respeto y su colaboración para profundizar en el conocimiento del corpus romancístico local.

También es preciso que el colector tenga clara idea de la diferencia entre la transmisión oral del romancero («viejo» o «vulgar», la distinción aquí no importa) y la difusión comercial de «pliegos de cordel» poéticos, distribuidos en España (hasta hace pocos decenios) por ciegos, que los cantaban y vendían con ayuda de un lazarillo (y en otros países por diversos cantores profesionales). La coexistencia en la memoria de las mujeres y hombres de los pueblos de España (y de otros países hispánicos) de poemas procedentes de estos «pliegos de cordel» con los poemas abiertos del romancero no supone que esos «romances de ciego» puedan ser considerados «poesía oral». Ni los editores que abastecían el mercado popular se interesaban por la existencia del romancero oral (salvo en casos muy raros), ni se preocupaban de ajustar su producto a la estética ni a la ética de la cultura tradicional que ese romancero oral expresaba. Por su parte, los consumidores rurales de «pliegos de cordel» capaces de memorizar los largos relatos de ciego, los han venido reproduciendo sin hacerlos propios, respetando el lenguaje «artificial» de sus versos, conservando la modalidad estrictamente narrativa (ajena a la concepción dramática de los romances tradicionales) en que se cuentan los «sucesos» y repitiendo sus simplistas moralizaciones (también alejadas de la complejidad ideológica del romancero oral). Puesto que se memorizan como poemas «cerrados», no sujetos a

recreación colectiva, sólo interesa anotar respecto a ellos el hecho sociológico de su aceptación, no su texto invariable (recordado con más o menos lagunas e incomprensiones léxicas y sintácticas).

La recolección intensiva de romances nos guarda aún extraordinarias sorpresas. De una parte, temáticas. En los años 70 y 80 han surgido estupendas versiones de romances que nadie esperaba recoger: *Lanzarote y el ciervo del pie blanco* (de Jaén), *Marquillos*, *Valdovinos sorprendido en la caza*, *La mujer de Arnaldos*, *El alabancioso*, *Don Manuel y el moro Muza*, *Gaiferos rescata a Melisendra* (en León), *Durandarte envía su corazón a Belerma*, *El moro que reta a Valencia y al Cid* (en Asturias), *Espinelo*, las *Quejas de doña Urraca* (en Zamora), el *Sacrificio de Isaac*, *Isabel de Liar* (en Orense), *Isabel de Liar*, *La caza de Celinos* (en Lugo), la *Merienda del moro Zaide* (en Palencia), las *Mocedades de Gaiferos*, la *Muerte del Príncipe don Juan* (en Segovia), *Rodriguillo venga a su padre* continuado con el *Destierro del Cid* y las *Quejas de doña Urraca* continuadas con *Afuera, afuera*, *Rodrigo* (en Madeira), *Virgilio* (en El Hierro), etc. Y, junto a ellas, versiones varias (o múltiples) de la mayoría de los más raros romances cuya existencia en la tradición oral moderna se había atestado desde que se comenzó su exploración en 1825.

Pero el interés de acudir al archivo viviente de las memorias populares no se reduce a la posibilidad, siempre fortuita, de que suja un tema indocumentado o casi indocumentado. El carácter abierto de los relatos romancísticos supone que la tradición guarda tesoros inagotables de poesía nunca recogida, creaciones «inéditas», en cualquiera de las regiones o lugares donde se cantan romances. Junto a versiones «vulgatas» de gran difusión y escasa variabilidad, viven aún y siguen creándose versiones regionales, comarcales o lugareñas de extraordinaria personalidad. Es en ellas, examinando sus variantes, como podemos comprender los mecanismos de la creación colectiva, el arte poética de la tradición.

Tal labor de análisis exige, sin embargo, previamente que podamos disponer de corpus completos de versiones, convenientemente transcritas y organizadas. Para que los archivos sonoros sean útiles y manejables se requiere la edición de las versiones en ellos atesoradas, ya sea en forma convencional impresa, ya

sea transcritos en un «Archivo electrónico» que permita su reorganización y consulta siempre que se requiera. En ambas direcciones se viene trabajando activamente en los años 70 y 80.

Desde sus años fundacionales, el «Seminario Menéndez Pidal» ha venido aspirando a reunir en una colección básica, el *Romancero tradicional de las lenguas hispánicas*, todos los testimonios adsequibles (en el momento de publicación del volumen correspondiente) de cada romance atestiguado en la tradición antigua o moderna. Hoy están en publicación los volúmenes XII a XV de esa colección. Pero la complejidad y lentitud de esa tarea ha propiciado la simultánea adopción, por parte del propio Seminario, de otros modelos de edición de romances, como son las «Fuentes para el estudio del romancero», en sus varias series «Sefardí», «Luso-brasileira», «Ultramarina», etc., y, últimamente, el recurso a las computadoras, creando un «Archivo Internacional Electrónico del Romancero» (AIER), con su correspondiente serie de publicaciones (iniciada con *Voces nuevas del romancero castellano-leones*, 2 vols.).

Fuera del ámbito del «Seminario Menéndez Pidal» la labor editora de grandes colecciones de romances, fruto de encuestas sistemáticas individuales o colectivas, ha adquirido en estos últimos años un ritmo insospechado. Baste recordar, por lo reciente y ricas, las de Madeira y Gran Canaria, realizadas respectivamente por P. Ferré, W. Anastácio, J. Dias Marques y A. M. Martins y por M. Trapero, L. Siemens, et al y, junto a ellas, la nueva serie de romances sefardíes patrocinada por la University of California Press (de S. G. Armistead, J. H. Silverman e I. Katz).

La tercera actividad que los poemas transmitidos de memoria en memoria reclaman de los estudiosos del romancero es la descripción de su «lenguaje» poético, de las peculiaridades de su arte. Esta tarea, no menos fundamental que la recogida y edición de manifestaciones orales, exige comprender bien la complejidad significativa de las fábulas del romancero. Tarea no fácil, según he comprobado por experiencia personal. Aunque desde la infancia he sido lector de romances, sólo al intentar analizar sistemática y exhaustivamente corpus tras corpus de romances para el *Catálogo general descriptivo del romancero pan-hispánico (CGR)*, en compañía de un grupo de colaboradores (J. A. Cid, B. Mariscal, F.

Salazar, A. Valenciano, S. Robertson, especialmente), me fui percatando recientemente de lo muy simples que suelen ser las lecturas que los hombres de letras hacemos de los romances tradicionales, y de la riqueza y profundidad significativa de la mayor parte de las estructuras tradicionales. La existencia, en las versiones-objeto de cada romance, de variantes expresivas a niveles diferentes de organización del relato nos permite reconocer las invariantes que se esconden tras ellas, asegurándonos de que nuestros análisis semánticos de esos varios niveles no van descarriados. Gracias a la variación podemos ir descubriendo en los relatos poéticos dramatizados del romancero una pluralidad de estructuras mediadoras entre los signos netamente lingüísticos (cuyo nivel superior de integración es la frase) y las estructuras semánticas primarias que a través de ellos se manifiestan, estructuras simuladoras de los sistemas sociales, económicos e ideológicos del referente (y, en ese aspecto, posible objeto de disciplinas extra-semiológicas).

El primer nivel de articulación poética lo constituye un discurso actualizador de un contenido, de una intriga. En el corpus de un romance, un mismo segmento de intriga puede y suele manifestarse, en las distintas versiones, con un «discurso» variable (tanto en su modalidad, como en las unidades figurativas que lo componen). Tal diversidad aclara la función meramente expresiva que esas formas de «discurso» tienen respecto a los contenidos semánticos invariables de la intriga. La apertura del «discurso» de un romance es, en principio, ilimitada; pero, en la práctica, está sujeta a la presión selectivo-restrictiva del género. Los «hablantes» del «lenguaje» romancero utilizan un «discurso» tradicional, basado en un «léxico» y una «gramática» (al nivel figurativo), que pueden ser objeto de descripción.

El análisis del corpus hace asimismo patente que la intriga, la narración artísticamente organizada, es a su vez el significante, la expresión particularizada que adopta la fábula o serie lógico-causal de sucesos cardinales que se suceden encadenadamente apoyándose en el discurrir natural del tiempo. Basta ver cómo en el conjunto de las versiones de un romance pueden alternar, en un determinado contexto sintagmático, varios segmentos de intriga fabulísticamente equivalentes, cómo unas versiones complican el

relato de un suceso con especificaciones que otras ignoran, o cómo los datos que permiten al oyente reconstruir las secuencias lógico-temporales de la fábula se nos ofrecen unas veces incorporados a la narración y otras meramente a través de informes o de vagas sugerencias (indicios) trasladados a otras secuencias. La exposición de una fábula, esto es, la intriga, puede romper con el *ordo naturalis* narrativo y complicar la trama con incidentes secundaris; pero, sobre todo, constituye una concreción de la estructura fabulística, una representación particularizada, entre las varias posibles, de lo significado por la fábula. Por ello, las fábulas del romancero pueden manifestarse y de hecho se manifiestan en las versiones-objeto de la tradición oral mediante intrigas varias. El estudio de la estructuración artística de las ábulas del romancero, con su lógica de comportamientos humanos y de interrelaciones variables de los personajes, constituye otro ámbito inevitable al tratar de describir los romances.

La fábula misma, a un nivel interpretativo más «profundo» (o «superior», si se prefiere usar otro meta-lenguaje), se nos presenta también, a su vez, como una expresión particular de unas estructuras funcionales en que los papeles de las *dramatis personae* y el «hacer» de los personajes se integran para ofrecer al receptor mensajes unificados. En este nivel de organización del relato, las fábulas, tan vinculadas al referente a través de la simulación de comportamientos humanos, no son sino manifestaciones «históricas», circunstanciales, de estructuras más generales y abstractas (modelos actanciales o funcionales) que organizan sintagmáticamente contenidos «míticos» atemporales; en ellas los personajes se despojan de sus valores semánticos para quedar identificados meramente con los grandes papeles de la «gramática» de la narrativa.

La aplicación de un método analítico que distinga rigurosamente estos tres niveles de signos, a la lectura de cada versión (por separado) y del conjunto de las versiones de un romance, creo que puede dotar a las descripciones del «lenguaje» poético del romancero de una coherencia y una profundidad que se echan en falta en los estudios de las narraciones de creación «colectiva» carentes de un soporte teórico que tenga presente las especiales características de la literatura «abierta» artesanal.

Plan piloto de dos cursos

PROGRAMA CULTURAL EN ALBACETE



Lo realizan el Ministerio de Cultura, la Fundación Juan March y otras instituciones

Un programa de acción cultural en Albacete está siendo llevado a cabo desde el pasado mes de septiembre por iniciativa del Ministerio de Cultura, Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha, Diputación Provincial, Ayuntamiento de Albacete y Fundación Juan March. Esta acción conjunta para mantener en esa provincia una oferta cultural de calidad, intensa y continuada será llevada a cabo durante dos cursos, según el acuerdo de colaboración firmado el pasado 3 de diciembre en un acto celebrado en Albacete con asistencia del ministro de Cultura Javier Solana.

Este proyecto de intensificación cultural tendrá un carácter experimental y aspira a que pueda ser una experiencia piloto generalizable a otros lugares de España, gracias a la información directa y pormenorizada que puede proporcionar sobre técnica de gestión cultural: organización de actividades, economía, difusión pública, etc.

La finalidad última del Programa es que, al término de los dos cursos previstos para el mismo, quede, tanto en la capital como en la provincia, un engranaje de acción cultural susceptible de funcionamiento autónomo.

Respecto a la elección de Albacete, hecha por el Ministerio de Cultura y la Fundación Juan March, como lugar para realizar este Programa, se ha basado en criterios objetivos, de tipo sociológico, geográfico, económico, demográfico y de equipamiento cultural.

Para llevar a cabo este Programa se ha formado un Consejo Rector integrado por representantes de las cinco entidades mencionadas, bajo la presidencia del Subsecretario del Ministerio de Cultura.

En cuanto a la puesta en marcha, se ha establecido el citado Programa «Cultural Albacete» en dependencias de la Dirección Provincial de Cultura, con aportaciones (tanto de elementos humanos como materiales) de las entidades participantes. La urgente constitución de un equipo de trabajo —formado por 9 personas— ha permitido poner en marcha ya de manera paulatina diferentes líneas de acción de las que existe un seguimiento y una evaluación profunda, con una rendición de cuentas que, pública y periódicamente informará tanto de los gastos realizados como de la procedencia de los ingresos utilizados para la financiación de este Programa.

Juan March:

«REVERTIR LA EXPERIENCIA»

Durante el acto de la firma del convenio sobre el Programa Cultural Albacete, **Juan March Delgado**, presidente de la Fundación, pronunció unas palabras para resaltar el hecho de que instituciones públicas y privadas concierten sus esfuerzos en un objetivo común. Después de resumir las actividades culturales desarrolladas por la Fundación Juan March durante los últimos 10 años en 85 poblaciones españolas, añadió: «Esas actividades nos han llevado a la convicción de que la renovación cultural española ha de comenzar por todas estas provincias y localidades si de verdad queremos hacer más consistente y estable la cultura en nuestra patria.»

«La Fundación no quiere guardar en su interior esta preciosa experiencia, sino que, por el contrario, quiere revertirla al mismo pueblo de donde la ha aprendido. Nosotros sabemos que hay en muchas capitales españolas grupos de personas vocacionalmente atraídas por la cultura que están deseosos de participar en proyectos de animación como el que tiene por objeto este convenio. Las muchas docenas de colaboraciones institucionales que la Fundación ha obtenido en sus actividades culturales en las provincias españolas, nos hacen también estar seguros de que esas colaboraciones —y el acto de hoy es una primera prueba de ello— se van a obtener también en la provincia de Albacete. Entre todas las entidades que hoy firmamos este convenio vamos a tratar de probar, en suma, que es posible crear centros de cultura viva en las provincias españolas en los que se ofrezcan actividades culturales de calidad.»

RESUMEN DE ACTIVIDADES CULTURALES DE LA FUNDACION FUERA DE MADRID

De octubre 1973 a octubre 1983

NUMERO DE CAPITALS DE PROVINCIA DONDE HA HABIDO ACTOS	42
OTRAS LOCALIDADES	43
TOTAL	85
NUMERO DE ACTOS CULTURALES (*)	433
ENTIDADES COLABORADORAS (**)	104

(*) De los 433 actos culturales, 224 corresponden a conciertos para jóvenes; 23 a conciertos de mediodía; 51 al número de exposiciones de Grabados de Goya y 42 a la exposición de Arte Español Contemporáneo, entre otros actos.

(**) De las entidades colaboradoras en la organización de actos de la Fundación Juan March fuera de Madrid, 27 son Ayuntamientos, 22 Cajas de Ahorros, 7 Casas de Cultura, 5 Fundaciones, 6 Diputaciones Provinciales, Consell y Cabildo y 10 Colegios y otras Instituciones educativas y culturales.

Ministro de Cultura:

«IGUALDAD Y
DESCENTRALIZACION»

El ministro de Cultura, **Javier Solana**, intervino durante el acto de firma del Cultural-Albacete para subrayar que el citado convenio suponía uno de los acontecimientos importantes de su año al frente del Departamento por contener tres de los objetivos ministeriales que consideraba claves: «la lucha por la igualdad de los ciudadanos ante la cultura, la descentralización administrativa en materia cultural, y la colaboración eficaz con la propia Administración de sectores de la sociedad, como la Fundación Juan March. Sin la ayuda de esta institución, que ofreció la idea del programa, no sería posible la realización del mismo».

Por último, el ministro subrayó que «la cultura no debe ser elitista o minoritaria, sino asequible para todos, sin pérdida de su calidad. A la energía cultural que supone la cultura no se le puede aplicar el principio

de la termodinámica por el cual al pasar de un sitio a otro se deteriora: la cultura se enriquece».

Con anterioridad el presidente de la Diputación de Albacete, **Juan Francisco Fernández**, en nombre de la institución que preside y del Alcalde de la capital, **José Jerez**, también asistente al acto, se congratuló de la puesta en marcha del programa, «primer intento serio de coordinación entre instituciones tan diversas, con competencia en la cultura». Aludió a la respuesta que podía suponer a la gran demanda cultural existente y a la esperanza en que tuviera continuidad al término de los dos cursos previstos.

Cerró el acto el presidente de la Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha, **José Bono**, quien resaltó la «lealtad entre las Administraciones», que suponía este convenio, haciendo patente «el agradecimiento profundo, con palabras de presente y de futuro, a una institución tan prestigiosa como la Fundación Juan March». Finalmente definió el programa como «un catalizador de cómo se puede sacar el mayor rendimiento social a la cultura».



REALIZACIONES EN MARCHA

«Cultural Albacete» ha iniciado este curso diversas actividades, que se irán intensificando hasta mantener una oferta cultural en la que la música, las exposiciones, el teatro, las conferencias y coloquios, el contacto con los grandes creadores, la edición de un Boletín Cultural, etc., adquieren un carácter continuado.

El Programa se inauguró con la presentación, en el Museo Provincial de Albacete, el pasado 27 de octubre, de la Exposición

de Grabados de Goya que, en los primeros veinte días de apertura al público fue visitada por más de 5.500 personas, y que a lo largo de seis meses recorrerá diversas localidades de la provincia de Albacete. La muestra ofrece 222 grabados originales del pintor, en ediciones de 1868 y 1937, pertenecientes a las cuatro grandes series (Caprichos, Desastres de la guerra, Tauromaquia y Disparatres o Proverbios). Además de los grabados, la muestra incluye diversos pane-

les explicativos y un audiovisual. La exposición fue inaugurada con una conferencia del Director del Museo del Prado, Alfonso Emilio Pérez Sánchez.

En música, se han puesto en marcha dos iniciativas: los «Recitales para Jóvenes», destinados a chicos y chicas de colegios, institutos y otros centros docentes de Albacete y su provincia, de 15 a 17 años de edad. Estos recitales se iniciaron el pasado 3 de noviembre, y se celebran cada jueves por la mañana, con el mismo programa e intérprete. Dedicados al piano y ofrecidos por Isidro Barrio, durante el primer trimestre del curso, estos recitales continuarán con nuevas modalidades e intérpretes en los siguientes trimestres. En cada concierto un especialista realiza una explicación oral previa a las diversas obras del programa. En la actualidad ofrece recitales de guitarra Pablo de la Cruz.

Para el público en general se iniciaron, el pasado 15 de noviembre los ciclos musicales de tarde, con el dedicado a la Integral de Violoncello y Piano de Beethoven y Brahms, que ofrecieron, en tres martes sucesivos, Pedro Corostola y Manuel Carra. Los conciertos se celebran en el salón de actos de la Dirección Provincial de Cultura y son de entrada libre. A este ciclo ha sucedido otro de cinco conciertos sobre instrumentos de viento: la madera.

Las primeras reacciones ante la puesta en marcha de este Programa, planteado sobre bases

de alta calidad, han sido muy positivas, tanto por parte de las autoridades e instituciones albacetenses como del público en general, que ha respondido con una afluencia masiva a todos los actos hasta ahora realizados. La intensificación cultural que supone este Programa no trata de sustituir ni de interferir otras iniciativas culturales, tanto ya existentes como de futura realización, sino de ampliar una oferta que establezca un clima cultural múltiple, continuado y permanente.

Edición de un Boletín Informativo

Además de las modalidades normales de difusión —noticias, programas de mano, carteles, etc.— el programa Cultural-Albacete edita desde enero de 1984 un «Boletín Informativo» de 36 páginas que no se limitará a ser una memoria de rendición de cuentas, sino que recogerá como una revista cultural los contenidos de las actividades, con el preámbulo, cada mes, de un ensayo de un especialista sobre un aspecto geográfico, histórico, literario, etc. relacionado con Albacete. Será difundido a los interesados en la capital y provincia, y a las personas, centros y entidades vinculados con la cultura en toda España. Asimismo, se proyecta la edición, al término de cada uno de los dos cursos, de una Memoria que recoja las realizaciones llevadas a cabo.

BOLETIN INFORMATIVO DE «CULTURAL-ALBACETE»

Las personas o centros relacionados con el mundo cultural que estén interesados en recibir cada mes el «Boletín Informativo. Cultural Albacete» pueden dirigirse a «*CULTURAL-ALBACETE*», Avenida de la Estación, 2. Albacete.

Triple exposición hasta el día 14

ALMADA NEGREIROS, ENTRE LISBOA Y MADRID

José-Augusto França inauguró los actos culturales

Cuatro conferencias, la presentación de un libro y la proyección de una película sobre Almada Negreiros acompañaron la triple exposición (de óleos y dibujos, documentos teatrales y bibliográficos) ofrecida en la Fundación Juan March sobre el poeta-pintor portugués. En la organización de estos actos han colaborado los Ministerios de Asuntos Exteriores y Cultura portugueses, la embajada de Portugal en Madrid y la propia Fundación. Se abrieron con la conferencia del catedrático de la Universidad Nova de Lisboa, José-Augusto França, titulada «Almada Negreiros entre Lisboa y Madrid», de la cual ofrecemos un resumen. Presentó los actos el Presidente de la Fundación, Juan March.

La triple exposición que se puede visitar en la sede de la Fundación los días laborables hasta el próximo día 14 del actual mes de enero, consta de una primera parte compuesta por 15 óleos realizados entre 1913 y 1957, 12 gouaches, pertenecientes a los años comprendidos entre 1930-1948, 25 dibujos de 1911 a 1950 y 2 tapices. El comisario de este conjunto de obras ha sido el arquitecto José de Sommer Ribeiro, Director de Exposiciones de la Fundación Gulbenkian. La segunda parte de la exposición recoge documentos sobre la actividad del artista en el mundo del teatro, de la que ha sido comisario el pintor Lima de Freitas, que contó con la colaboración del Teatro Nacional D. María II. La tercera está dedicada a bibliografía de obras escritas por el artista.



«ALMADA, ENTRE LISBOA Y MADRID»



Almada vivió en París un año, el comprendido entre 1919 y 1920, pero no encontró lo que buscaba: la compañía de gente afín para llevar a cabo sus sueños, y un espacio para pensar o pensarse. A su vuelta escribió *Histoire du Portugal par coeur* y, más profundamente, *A invenção do Dia Claro*, donde comenzó a expresar su necesidad de conocimiento.

Tras algo más de 7 años en Portugal (en los que escribió el manuscrito de *Nome de Guerra*, primer romance moderno portugués, publicado en 1938), decidió partir de nuevo, no se sabe bien si con la idea de desplazarse finalmente a París. La verdad es que se detuvo en Madrid después de pasar por Sevilla (donde escribió un artículo protestando por la falta de integración de los «nuevos» en la vida nacional).

En el Madrid artístico

Eligió Madrid, como primera etapa, después de una reciente estancia de Ramón Gómez de la Serna en Lisboa. Con él había convivido y es fácil imaginar que éste le invitara. En marzo de 1927, Almada se presentó en la tertulia de Pombo y fue recibido con los brazos abiertos, e inmediatamente se le aceptó en la *Gaceta Literaria*, lo que dio lugar a una exposición de dibujos que Antonio Espina apreció en un texto que se cuenta entre las mejores críticas que sobre el artista se han hecho. La pieza

principal era un admirable retrato a lápiz, casi de tamaño natural, de otro portugués expatriado, el periodista Novais Teixeira, su mujer y su hijo.

La convivencia de Almada en Madrid con el grupo de Gómez de la Serna y de Luis Buñuel fue larga. El era «el portugués Almada» y Gómez de la Serna le puso nombre con un juego de palabras simbólico: «el alma de Almada».

Almada realizó la decoración de cines, teatros y murales como el de San Carlos, en Atocha, y otros trabajos como el realizado en el Muñoz Seca o el Barceló, además de una larga colaboración de ilustrador en *El Sol, Blanco y Negro, ABC* y en la colección de piezas de teatro *La Farsa*. Realizó también un conjunto escenográfico de feria, *La ciudad mágica portuguesa*, que Gómez de la Serna elogió.

En abril de 1932 decide regresar a Portugal. Durante su estancia en Madrid su talento de dibujante se afirmó definitivamente, tras una primera consagración en el salón de los Independientes, en 1930, con piezas que envió a España.

Después de su llegada, a propósito de la experiencia parisiense, se le pidió una conferencia sobre «*O Dia Claro*», pero Almada prefirió otra titulada *Direção Unica* que tuvo ambigüas implicaciones políticas—nacionalistas, a propósito de un slogan que parecía común a la

nueva situación política ditactorial portuguesa, instituida por Salazar, de un modo algo heterodoxo, que sobrepasaba las intenciones oficiales en las que desconfiaba como «hombre de arte».

Sentido ibérico

La propuesta de Almada es el resultado de la meditación de años, y sobre todo de años de exilio, del pensamiento nacional hecho de fuera para adentro, y del que extrajo en otro plano, lo que fue tema y título de un díptico teatral: *El Uno, tragedia de la unidad*, en el que retoma la fórmula inventada en 1921: I+I=I.

Hizo distintas lecturas, en cenas, de dos piezas de teatro, a Cipriano Rivas Cherif, director artístico de la Compañía de Margarita Xirgu, del Teatro Español, que dio como resultado la puesta en escena de *Deseje-se mulher* que había terminado (y que se publicó en Lisboa en 1959).

Todos estos trabajos constituyen un complejo conjunto que se tradujo, en 1935, al publicarse en los números 1 y 2 de los cuadernos *Suroeste*, donde Almada recogió los principios de algunos de los ensayos que no terminaría nunca.

Sudoeste es una posición geo-



gráfica, geocultural, y por eso también de consecuencias geopolíticas en las que incluía a Portugal en la necesaria integración de la península ibérica en la Europa Occidental. De ahí sacará Almada consecuencias y especulará en trabajos futuros tendentes a la mitificación nacional en relación con el Mediterráneo y con su carácter determinante y capital en el mundo.

«El Portugués Almada» estaría siempre ligado a este entendimiento ibérico que fue también grato a España, y donde encontró, de 1926 a 1932, un aprecio que jamás tendría en su país. Eso mismo declaró en 1938 cuando recibió de España y de parte de Eugenio d'Ors, la invitación para formar parte de la representación española en la bienal de Venecia, que no aceptó por patriotismo.

En 1942 se vio abortado el proyecto de una gran exposición de pintura de Almada, que debía realizarse oficiosamente en Lisboa y después en Madrid y Barcelona. El impacto de esta obra hubiera tenido consecuencias importantes para el arte ibérico, como se puede suponer desde la perspectiva de estos cuarenta años.

José-Augusto Franca es doctor en Letras e Historia por la Universidad de París, y diplomado en Ciencias Sociales-Sociología del Arte por la Ecole Pratique des Hautes Etudes, de París. En la actualidad es catedrático de la Universidad Nova de Lisboa, donde se le invitó, en 1974, a crear el Departamento de Historia del Arte. Miembro de la Academia de Ciencias, de Historia de las Bellas Artes y del Comité Internacional de Historia del Arte, es autor de numerosas obras y ensayos.

Abierta en la «Caja de Barcelona»

EXPOSICION BONNARD, HASTA EL DIA 24

Hasta el 24 de enero se podrá visitar en Barcelona la exposición de Pierre Bonnard que se exhibe en la nueva sala de la «Caja de Barcelona», de la plaza de Cataluña, desde el pasado 6 de diciembre. La muestra ha sido organizada por la citada Caja de Barcelona y la Fundación Juan March, en colaboración con Museos, galerías y coleccionistas particulares.

El horario de visitas es de 11 a 14 y de 17 a 21 horas los días laborales, y de 10 a 14 horas los domingos y festivos.

Con la muestra de Bonnard en el centro de Barcelona se inauguraba la sala de exposiciones de la indicada Caja, acondicionada en 550 metros cuadrados de un edificio de un siglo de antigüedad.

La muestra recoge 62 óleos del pintor francés, considerado como uno de los maestros de la vanguardia artística de la primera mitad del siglo. Durante su exhibición en la sede de la Fundación Juan March en Madrid fue visitada por 50.000 personas.



VISITA DE LA FEDERACION AMERICANA DE ARTES

Diversos miembros de la Federación Americana de Artes, encabezados por su directora Margot Linton, visitaron detenidamente la exposición de Bonnard en Madrid durante su exhibición en la Fundación Juan March. La citada delegación se hallaba en nuestro país recorriendo diversas localidades dentro de un programa denominado «Arte y arquitectura en España» que comprendía la visita a diferentes catedrales, conventos, monumentos, museos y exposiciones.

Sentido de su pintura

A las numerosas referencias críticas que esta exposición ha originado, y cuyo extracto publicamos en el anterior número de este «Boletín Informativo» con ocasión de su exhibición en Madrid, se siguen sumando otras muchas de indudable interés. En «La Vanguardia» el crítico **Fernando Gutiérrez** ha señalado la búsqueda de Bonnard por el gusto de las cosas: «Bonnard estaba siempre en ese lado sensible de la realidad donde, en el interior de las cosas, la vida alienta con una secreta fuerza de intensidad y ternura. Consideraba la luz como el espíritu que las anima, y desde su espejo lo veía todo: el amor, la amistad y la nobleza de su mundo y de sus cosas. No conoció otros sentimientos. El gusto de las cosas. ¿A qué sabía la luz? —se preguntaría, sin duda—, la luz que era parte de sus sentimientos, y todos esos infinitos azules, verdes y amarillos transfigurados por su espejo mágico».

Por su parte **Javier Olivares** ha subrayado en la revista mensual de artes «Lápiz», recordando una referencia de Argan, que «la pintura de Bonnard es comparable, en literatura, a la labor que desempeñó Marcel Proust, y en filosofía, a Bergson, centrado en los procesos de la vida interior y el sentido profundo del tiempo». Añade que «inmerso en una generación a caballo entre el impresionismo y el cubismo, Bonnard parece encontrar razones de peso para aislarse en la continua búsqueda de lo inédito a través de lo cotidiano, para convertirse en un punto de referencia inamovible dentro de la agitación artística de la época».

Con el título de «Bonnard, una idea de la pintura», el crí-



tico **Mariano Navarro** ha escrito en «El Socialista» que «en sus cuadros la pintura dice la mentira con que ahora, entonces, se deletrea la verdad, pronunciándola, sin embargo, de acuerdo a un alfabeto que todavía conserva cerrados sus misterios». Añade que «el pintor, frente a la tela directamente cortada y sujeta contra la pared del estudio, parte de la nada, fiado sólo de la posibilidad de sus medios y temeroso de la tangible «presencia del modelo, del tema, porque son un estorbo para el pintor mientras pinta. El punto de partida es simplemente una idea, la presencia del objeto durante el trabajo es una tentación...».

En el mismo semanario **Ramón Mayrata** escribe que «todo es posible en sus cuadros. Precisamente, eso es su gran descubrimiento, que en los cuadros se puede pintar y contemplar lo que no existe en la naturaleza. Pero nunca violenta a la naturaleza. La respeta como un lienzo más, blanco y surcado de forma dibujadas, en el que verter sus colores».

«LA ESCUELA DE VIENA»

Conferencias de Sopena, Ramón Barce, Josep Soler y Tomás Marco

Coincidiendo con el ciclo de conciertos programados sobre autores pertenecientes a la Escuela de Viena, se celebró los días 18, 20, 25 y 27 del pasado mes de octubre, el curso universitario que bajo el mismo título reunió al profesor Federico Sopena, al compositor Ramón Barce, al director del Conservatorio de Badalona Josep Soler y al crítico y compositor Tomás Marco, que hablaron, respectivamente, de «Viena entre dos siglos», «Arnold Schönberg», «Alban Berg» y «Anton von Webern, en su centenario».

Un extracto de cada una de estas conferencias se incluyen a continuación.

Federico Sopena

«VIENA ENTRE DOS SIGLOS»

El mundo anterior a la Revolución Francesa aparece simbolizado por el minueto, y el anterior a la guerra del catorce por el vals. ¿Qué determina esa nostalgia de la Viena anterior a la guerra del catorce? ¡Tantas cosas! Una fundamental: la etiqueta serenísima en la corte temperada por la alegría de vivir. En lo religioso, unión íntima del trono y del altar. En lo político, como en el caso de la reina Victoria de Inglaterra, se encuentra la venerable figura de Francisco José. En lo social-económico un espectacular crecimiento industrial daba una clara sensación de poderío. Artísticamente, esa época de seguridad hace de Viena un paraíso del teatro y de la música sinfónica.

No es azar la aparición y el triunfo de esta época, en Viena,



FEDERICO SOPEÑA nació en Valladolid en 1917. Catedrático de Estética e Historia de la Música del Real Conservatorio Superior de Madrid, y ex-director del Museo del Prado.

Ha sido director del Conservatorio de Madrid, etapa en la que funda y dirige la revista «Música»; Comisario General de Música y Director de la Academia Española de Bellas Artes de Roma.

Crítico musical y autor de numerosos trabajos sobre la historia de la música.

del patetismo de Tchaikowsky. En una palabra: lo amoroso es

como obligatorio en la juventud para su ejercicio y después para su nostalgia: «juventud divino tesoro, que te vas para no volver». A ese romanticismo funcional corresponde el eclecticismo en la arquitectura. Por dentro, gran pintura de historia; en las casas retratos a lo Rembrandt y paisajes bien dulces.

El poderío que surge del rápido crecimiento industrial tiene como tremendo contrapunto el surgimiento de las clases obreras. La Viena de la delicia tiene al lado la miseria del suburbio y sus nuevas avenidas conocen cada primero de mayo la invasión de los proletarios.

Bajo la influencia de Nietzsche, un grupo de artistas pelean contra todo, pero, especialmente, contra lo que yo llamo religión mundana. Es conmovedor leer lo siguiente: «hay que escoger entre el fuego de la redención o el frío de la muerte, hay que escoger —tremenda cadencia, amigos míos— entre el milagro o el suicidio» y, como he dicho, varios escogen el suicidio: es una especie de anarquismo y de cierta actitud terrorista. Mahler vive una de las más hondas tragedias que puede encarnar el hombre: ser hondamente religioso y no profesar ninguna religión positiva con su dogma, con su moral, con su fe abastecida. Si yo he definido la obra de Mahler como estructura de la desolación es por lo siguiente: abierto al misterio como muy pocos, pero nadie tan deseoso de encarnar ese misterio. No podía ser nacionalista y tuvo que sentir los ataques del antisemitismo. Mahler hacía muy poca vida social, pero tenía amistad con ciertos profesores socialistas. Era pacifista, sensibilísimo al sufrimiento de las pobres gentes y vivió de la

doble profesión de creador e intérprete.

Pero ¿cómo llenar el misterio de contenido? No olvidemos que si Mahler rechaza los argumentos para sus sinfonías —desde Beethoven no se escribe música sin mensaje— es porque parte de la gran novedad de la inspiración tímbrica. Además, Mahler arranca de la soledad, del abandono del mundo, y empieza a engranar el misterio partiendo de esa radical soledad. Ese abandono del mundo está patente, de alguna manera, en el uso que Mahler hace de los ritmos bailables, del vals con presión de fondo. Es demasiado sencillo decir que Mahler frente a Bruckner, frente a Richard Strauss, hiciera de ese ritmo algo conscientemente vulgar.

La nada expresada de Mahler no es cero ni lejanía de Dios. Su octava sinfonía es una cumbre del estallido, y el concierto sin descanso es un paso del concierto-espectáculo al acontecimiento del espíritu.

Todo ese mundo que Mahler quiere realizar es un imposible, que supone la necesidad de romper con la pasividad al escuchar, hace que la audición sea un verdadero compromiso y no el vago tópico de que la música nos haga más buenos sin más, sino en el sentido de que nos revuelva, de que nos de paz sin haber sufrido antes. Hay una continua lucha por hacer del público comunidad para otro mundo, herencia de lo que Wagner quiso para el teatro. En ese esfuerzo mahleriano se juntan la vocación del creador y la vocación del intérprete. Esa postura supone, inicialmente, un sacrificio por lo que respecta a la creación.

Mahler era un excelente pianista y no deja obra de piano, sus canciones más importantes tienen marco de orquesta, no hay música de cámara. Algo parecido ocurre con Wagner, pero en el caso de Mahler es más arriesgado, porque no es lo mismo haber preparado la peregrinación a Bayreuth que captar al público de los conciertos. Bien sabido es lo que Mahler quería y que nuestro tiempo

realiza ya en parte del repertorio: concierto con una sola obra y sin descanso, y lo de la supresión del descanso es un poco decisivo para pasar de la música como espectáculo a la música como acontecimiento y, en esa línea, el arranque de la octava sinfonía es una verdadera cumbre. El humanismo en la música rechaza la pasividad, el espectáculo: intentar eso con el gran público es una hazaña.

Ramón Barce

«ARNOLD SCHONBERG»

El problema que se me plantea al hablar de Schönberg es que no sé a qué nivel está asimilada la obra del compositor. Hay muy buenas biografías y algunos estudios bastante completos sobre su obra. Por eso creo que lo que se debería hacer es reflexionar sobre él en esta conferencia. Hace 20 años, los que entonces éramos jóvenes estábamos muy preocupados por conocerlo, hoy ese lenguaje está cristalizado de tal modo que de Schönberg no hay nada que discutir para mí, aunque para el público pueda continuar siendo una figura conflictiva.

Entre los compositores contemporáneos hay pocos serialistas schonberianos, acaso Homs, Soler... Yo personalmente no puedo dejar de sentirme lejos de Schönberg y no me encuentro con ánimos para contarles el dodecafonismo o la vida del compositor que es objeto de esta conferencia.

Thomas Mann escribió la historia de Adrian Leverkühn, per-



RAMON BARCE nació en 1928. Hizo estudios en el Conservatorio y se doctoró en Filosofía. Amplió estudios en Alemania y Francia. Es creador de un nuevo sistema armónico que utiliza en todas sus composiciones desde 1965. Premio Nacional de Música en 1973 es Presidente de la Asociación de Compositores Sinfónicos Españoles.

Fundó, en 1958, junto a otros jóvenes compositores, el grupo Nueva Música y colaboró en la creación del grupo ZAJ, en 1964. Crítico musical y autor de numerosos ensayos sobre el tema.

sonaje que inventa un sistema nuevo para componer música, y se lo envió a Schönberg, quien al leerlo recibió un gran disgusto. ¿En qué sentido responde el compositor al protago-

nista de la obra de Mann? ¿Qué elementos ha tomado el escritor, de Schönberg, para su novela? ¿Qué semejanza o realidad profunda hay entre ambos?

Primero, toda la novela está dominada por elementos místicos. Decía yo que nosotros no teníamos nada que ver con Schönberg. No sé lo que pueden pensar algunas personas respecto de que parte de sus ideas son absolutamente místicas. Schönberg fue influido durante los años 1910-12 por el pintor Kandinsky y el famoso grupo del *Caballero azul*. Como se sabe Schönberg pintaba y lo hacía muy bien, y el grupo del *Caballero azul*, sobre todo a partir de 1910, influyó en muchos artistas.

Schönberg y Kandinsky se entusiasmaron mutuamente, y los dos vinieron a decir aproximadamente lo mismo: que lo que hay que ver no es, naturalmente, lo accidental. La pintura es algo que va más allá de las figuras y la música también puede ir más allá de los sonidos, aseguraba Kandinsky.

También en la época hay flotando ideas como que la humanidad está construyendo una pirámide del espíritu, que era otra de las ideas místicas. Se decía, asimismo, que hay que tender a que contacten todas las artes, y que la música y la pintura deben tender a confundirse. A propósito de esto Kandinsky habla en su libro *Punto y línea sobre el plano* de que hay muchos expertos en pintura y música —menciona a Scriabin—, y de las relaciones entre color y sonido al tiempo que explica y anuncia terminantemente la próxima aparición de una ley científica entre las relaciones del color y del sonido, que permita saber a cuáles de

estos últimos corresponden los colores. Finalmente se esfuerza en explicar los valores sentimentales y experimentales de cada color.

La influencia de Kandinsky en el compositor se recoge en el trabajo de éste publicado con el título de *El tratado de armonía*. Seguramente el entorno vienés fue muy importante, pero también el berlinés lo fue para Schönberg, sobre todo por el primer viaje que hizo a Berlín, a los 27 años. Allí se ganó la vida en una orquestina de cabaret. Se ha dicho que fue muy importante el cabaret berlinés de la entreguerra, de los años 19 al 25, pero lo cierto es que es mucho más antiguo. En cualquier caso era algo muy especial y había un cierto refinamiento musical. A los 27 años, Schönberg, que era un músico de excelente formación, escribía para el cabaret con ciertas pretensiones.

Entre tanto, el cabaret berlinés de la época era el reflejo de aquella sociedad extraña y nerviosa, que tenía aspectos vitalistas y otros negativos dentro de un ambiente social violento y, poco a poco, represivo.

Volviendo al protagonista del *Doctor Fausto* de Thomas Mann, habría que mencionar que se desenvuelve a niveles metafísicos. La existencia del protagonista, Adrian Leverkühn es casi metafísica. Pero antes de seguir hay que decir que Thomas Mann era músico y wagneriano. Lo posterior a Wagner se salía de lo que a él le llenaba por completo, no creía posible hacer algo distinto por la reflexión sino por alguna complicidad con el diablo, y el elemento transformante era la locura.

En un momento del *Doctor Fausto* el diablo se materializa

y señala el conflicto y la locura. De alguna manera Thomas Mann piensa que el arte ha llegado a un punto de agotamiento y por la vía espontánea no se puede hacer nada más que epigonismo.

Por el contrario, Schönberg no piensa que el arte esté en decadencia y no adopta, por tanto, una postura morbosa como sí le sucede al escritor.

Josep Soler

«ALBAN BERG»

Imagino que sonará el nombre de Alban Berg como el autor de «Woyzeck». Alban Berg nació a finales de siglo, un par de años después de la muerte de Wagner, y murió en 1935. Aunque fue un poco más prolífico que Webern, escribió muy poca música. No obstante es uno de los más grandes compositores de la historia. La manera como domina el material dramático y la orquesta, es realmente única o casi única. Pocos compositores tendrán su capacidad organizadora.

Aparece a finales de siglo en un contexto cultural muy particular. Afortunadamente nace en el centro de Europa. Su obra se desarrolla alrededor de Viena y en Berlín. Quizá por un amor fracasado, tuvo un intento de suicidio. Se casó con una mujer que al parecer era hija ilegítima del Kaiser y mantuvo relaciones con otra que influyó en su obra y le trajo problemas graves.

Berg se encuentra con un mundo en que el aspecto emocional de la música y la pintura sería llevado a un grado extremo. Por aquellos años estaban

Pero hay un último paso de la novela de Thomas Mann, que no le gustó a Schönberg, sobre el dodecafonismo. El escritor, al final de la obra dice que esta música es para exquisitos, para profesionales, para gente que está cansada de escuchar a los clásicos. Schönberg de ninguna manera creía que su música se quedara en un juego para minorías selectas.



JOSEP SOLER nació en Villafraanca del Penedés en 1935. Es Catedrático de Composición del Conservatorio de Barcelona y director del Conservatorio de Badalona.

Trabajó con René Leibowitz, en París y, desde 1960, con Cristóbal Talabull, en Barcelona.

*Su interés por la ópera y por la música de cámara, se muestra en las composiciones **Agamemnon** (1960) y **Edipo y Yocasta**, óperas, y **Harmonices Mundl** (1977-80).*

trabajando Einstein, Joyce, Freud y Proust, que influirían en su música y en el arte de principios de siglo.

En el siglo XVIII se produce el renacimiento del drama griego. La tragedia musical de Esquilo, Sófocles y Eurípides, que era músico, es el equivalente de lo

que llamamos ópera. Hoy, si hay algo que no es cristiano e incluso anti-cristiano es la ópera, ya que, excepto en algunos momentos, sigue los caminos mitológicos o dramáticos no católicos. Verdi, con *La traviata* o *La dama de las camelias* trata como nadie lo había hecho antes los temas cotidianos, pero no tomó los argumentos cristianos.

Berg recibe la herencia de la ópera y, especialmente la obra de Wagner que aún esta abierta. Se encuentra con Wagner y con Strauss, que tendrá una importancia excepcional.

En mi juventud era casi imposible hablar de Strauss, se le consideraba el autor de los valsés y se desconocía el resto de su obra.

Salomé será una pieza básica para muchos compositores posteriores. Sin ella no existiría Schönberg y, sin él, Alban Berg. Este asistió 6 veces a la representación de esta ópera. Hoy, la partitura de *Salomé* sigue aportándonos datos. Tiene además un libreto extraordinario que Strauss condensó en una hora y media.

Salomé es hija y heredera de los personajes femeninos que Wagner ha llevado a la escena, elegidos todos por sus equívocos peculiares: porque nunca fueron rectilíneos. Bajo la influencia de *Salomé* Schönberg escribió *La espera* y bajo la influencia de éste, Berg escribió *Woyzeck*.

Freud ha comenzado sus estudios y se ha editado parte de su obra, incluida la del Marqués de Sade. Y por otra parte subían a la escena los personajes de Electra, Salomé o la princesa Durandot, y allí desarrollaban sus pasiones y sus equívocos.

Pocas obras hay más emocio-

nales que *Woyzeck* o *Lulú*. Berg había asistido varias veces a representaciones de la obra de Georg Büchner en Berlín y entusiasmado con el texto, escogió una serie de escenas y comenzó a escribir esta obra, que ha quedado como uno de los pilares de la música del siglo XX, y continúa siendo una espectáculo apasionante.

¿Qué sentido tienen estas grandes tragedias con las que no podemos decir que nos lo pasamos bien? En este aspecto la ópera continúa siendo fiel a aquel retorno al clasicismo griego que se propuso en el Renacimiento, cuando nace el género.

Alban Berg nos deja dos óperas de las que se habla mucho y nunca se interpretan. Creo que no se han montado nunca en Madrid y dos veces en Barcelona, aunque he de decir que pésimamente. También nos ha dejado su concierto para violín que es lo más popular de todos los autores de la Escuela de Viena, y algunas de sus canciones se interpretan. Es uno de los autores más conocidos de la trinidad vienesa. Después de la muerte de Schönberg y Stravinsky los compositores se ocuparon, sobre todo, de su obra. En ella puede percibirse, porque es evidente, que la estructura formal de la música de Berg es paralela a la fuerza emocional.

La ópera, que como dije aparece en el Renacimiento como una especie de protesta de los intelectuales contra el cristianismo, no trata, por consiguiente, este tema.

Murió de una infección cuando tenía 50 años y no es posible responderse a la pregunta de cómo habría evolucionado el teatro musical después de «Lulú». Alban Berg se atrevió a escribir

obra cristiana: *Woyzeck*, que es el drama de la pobre gente —«nosotros, la pobre gente, tenemos siempre que callar»— y, dentro de ello, María es el personaje que tiene conciencia de aquello a lo que el cristianismo llama pecado.

Otro elemento que aparece en el cine expresionista de la época es la luna, que en «Salomé» asiste a la acción, lo mismo que al final de *Lulú*, y que puede considerarse como un exceso más de romanticismo, ya que si

algo ha sido la Escuela de Viena es romanticismo, y Alban Berg es el más histérico de ellos, llevando al límite la emoción.

Murió dejando *Lulú* inacabada. La música estaba totalmente finalizada, pero dejó un fragmento del tercer acto sin completar. Schönberg no se atrevió a terminarla porque incluía un personaje judío en el texto y sintió reparos motivados por afinidad de raza.

Tomás Marco

«ANTON VON WEBERN, EN SU CENTENARIO»

Anton Von Webern es, en cierto modo, el compositor más admirado y menos conocido de los que componen este ciclo de conferencias. Sus obras se programan con parquedad a pesar de ser breves y el público se desconcierta con él porque está acostumbrado al seguimiento psicológico de las obras y, las de Webern, por su brevedad, exigen una considerable atención.

Webern es muy diferente de los compositores Schönberg y Berg, aunque estoy convencido de que él pensaba que su línea de pensamiento no era tan diferente a la de ellos. Por otra parte, Schönberg fue un compositor combatido y admirado, Berg conoció al final de su vida el éxito, pero Webern pasó casi inadvertido en vida, aunque fue muy admirado a partir de su muerte.

Su biografía es poco conocida,



TOMÁS MARCO nació en Madrid en 1942. Estudió violín y composición simultáneamente al bachillerato y licenciatura, y amplió estudios musicales en Francia y Alemania.

Premio Nacional de Música en 1969 y de Radiodifusión en 1971. Es, desde 1981, director-gerente del Organismo Autónomo Orquesta y Coro Nacionales de España y asesor del departamento de música de la Fundación Juan March. Crítico de música en distintos medios de comunicación es autor de numerosos estudios musicales y compositor

aunque nos pueda explicar bastante sobre su obra. Nació en 1833. Hijo de un Ingeniero de Minas, pertenecía a la burgue-

sía medio-alta. Su madre era pianista aficionada y de ella recibió las primeras lecciones de piano. Vivió fuera de Viena en sus primeros años y estudio piano y violoncello, aunque nunca se dedicó profesionalmente a él, y sintió una gran admiración por Mahler a pesar de que la música de Webern está en las antípodas de este compositor.

Empezó a trabajar de corista, conoció a Mahler y vivió en parte de la dirección de orquesta. Por aquella época es cuando empieza a estudiar a Schönberg y coincide con Alban Berg. En 1906, se gradúa con un trabajo sobre la polifonía flamenca y empieza sus tareas como director de orquesta y como arreglador de música, incluso ligera y de opereta. Se casó con su prima en 1911, y durante la segunda guerra mundial, ingresó en servicios auxiliares. Fue entonces cuando promovió una campaña para evitar que fuera Schönberg a la guerra, por considerar que su persona era muy importante para la humanidad, pero se estrelló contra la burocracia del ejército austriaco y no consiguió su propósito.

En 1923 crea el coro de los trabajadores de Viena que dura hasta 1924, año en que es suprimido por el nazismo. Por aquella fecha consigue un premio de la Universidad de Viena. En 1927 hace la primera salida de Austria como director de orquesta y es nombrado director de la orquesta de la radio de Austria, con la que se le encargan conciertos matinales. Dentro de esta línea de trabajo del músico, la orquesta que más dirigió fuera de Viena fue la BBC, y es de destacar que estrenó en Barcelona el concierto de Berg.

El nazismo prohibió su música

y le quitaron la dirección de la orquesta de la radio austriaca. Entonces, como los derechos de autor le eran escasos, se dedica a dar clases a los pocos que se atreven a estudiar con él.

Muere de tres disparos el 15 de septiembre de 1945. Su yerno se dedicaba al mercado negro con productos americanos y un soldado, que estaba investigando en los alrededores de la casa, sobresaltado al oír el ruido de Webern que salía de la misma a fumarse un cigarrillo, disparó. Momentos antes de salir, Webern había dicho: «¿Sabéis que hoy va a ser un día histórico?». Se refería a que después de las privaciones de la guerra iba a poder fumar.

Hay autores que han dividido su obra con distintos criterios. Yo encuentro 7 etapas que podrían reducirse a 5. Una preetapa con las obras que ahora se están descubriendo, la 1.^a compuesta por el Opus 1 y 2 en la que Webern está todavía con la música tonal.

Una segunda compuesta por los Opus 3, 4 y 5. Es la etapa de la extensión de la tonalidad y en la que el clima expresionista va a ser menos crispado y evidente que en Berg. La tercera, atonal, coincide con la de Schönberg y estarían incluidos los Opus 7 al 12. Es el momento de la pequeña forma concentrada.

La cuarta etapa es la predodecafónica. En ella encontramos atonalismos y, del Opus 12 al 19, constructivismo. La quinta sería la dodecafónica. Es en ésta en la que Webern compone sus Opus 24 y 25, que puede considerarse la cumbre de la perfección de la forma.

Finalmente habría una etapa de cierre en la que se encontrarían obras maestras instrumentales y grandes obras corales.

«LA INGENIERIA ESPAÑOLA EN EL SIGLO XX»

Intervenciones de Gregorio Millán, Sánchez Monge, Carlos Benito y José Warleta

El pasado día 8 de noviembre dio comienzo el curso universitario dedicado a diversas vertientes de *La Ingeniería Española en el siglo XX* y en el que han intervenido **Gregorio Millán**, que habló sobre *Un siglo de Ingeniería española: Esteban Terradas*, **Enrique Sánchez-Monge** que lo hizo sobre *La ingeniería agronómica: Miguel Odriozola*; **Carlos Benito**, que habló sobre *La ingeniería de la construcción civil: Eduardo Torroja*; **José Warleta** intervino sobre *La ingeniería aeronáutica: Juan de la Cierva*; **Eduardo Alastrué**, que disertó sobre *La ingeniería minera y geológica: Lucas Mallada*; **Rodolfo Urbistondo** habló sobre *La ingeniería hidráulica: Manuel Lorenzo Pardo* y **Gregorio Millán** que lo hizo a propósito de *Las tecnologías del futuro: Leonardo Torres Quevedo*.

Las conferencias, presentadas todas ellas por el académico **Carlos Sánchez del Río**, Catedrático de Física Atómica y Nuclear de la Universidad Complutense, Consejero de la Junta de Energía Nuclear y miembro de la Comisión Asesora de la Fundación Juan March, fueron precedidas de unas breves palabras del director gerente de la Fundación Juan March, José Luis Yuste, quien destacó la importancia de la ingeniería española en nuestro siglo.

Por su parte, el profesor Carlos Sánchez del Río señaló que el ciclo, organizado por dicha Fundación y la Real Academia de Ciencias Exactas, Físicas y Naturales, tenía el objetivo de «tratar de hacer ver el nivel de la ingeniería española, que puede parangonarse a la de Europa», y añadió: «la formación de los ingenieros en nuestro país ha sido muy cuidada, y ha ido más allá de lo que era frecuente en otros países».

A continuación se incluye un extracto de las cuatro primeras conferencias del ciclo. De las tres restantes se informará en un próximo Boletín Informativo.



CARLOS SANCHEZ DEL RIO nace en 1924, en Borja (Zaragoza). Doctor en Ciencias Físicas por la Universidad Complutense. Actualmente es Catedrático de Física Atómica y Nuclear en dicha Universidad Complutense y Consejero de la Junta de Energía Nuclear.

Ha sido Presidente de la C.S.I.C. y Director General de Política Científica. Fue Secretario del Departamento de Física de la Fundación Juan March de 1975 a 1978 y, desde 1981, miembro de la Comisión Asesora.

Gregorio Millán

«UN SIGLO DE INGENIERIA ESPAÑOLA: ESTEBAN TERRADAS»

Ortega califica nuestro tiempo, al igual que lo hace Jaspers, como la «edad de la técnica» y recogiendo el sentir de la época piensa que sus posibilidades se muestran ilimitadas. Como es sabido, en 1956 se inauguró la «era espacial» con la colocación de un satélite soviético en torno a la tierra y en 1969 un norteamericano puso sus pies en la luna. Uno de los aspectos del proceso técnico contemporáneo que produce mayor sensación de desorientación y angustia es el sentimiento de que ese desarrollo transcurre de modo autónomo, de acuerdo con sus propias leyes que escapan al control del hombre.

El agente de las realizaciones de la técnica es el ingeniero; profesión de muy antiguo abolengo que deriva del verbo latino «in-generare»: engendrar; crear, cuya aplicación inicial, en su sentido técnico, se refiere al realizador de «ingenios» bélicos o máquinas de guerra. A lo largo de su historia, los ingenieros militares, primeros en organizarse corporativamente, han contribuido también muy notablemente, en todos los países, al desarrollo y la aplicación de tecnologías no bélicas. Un ejemplo clásico bien conocido es el del coronel Francisco Sabatini, realizador en tiempos de Carlos III, entre muchas otras, de obras tan no-



MILLAN BARBANY. Ingeniero Aeronáutico en 1945 con el número uno de su promoción. Fue Catedrático de Aerodinámica Racional de la Escuela Técnica Superior de Ingenieros Aeronáuticos y Director del Seminario de Mecánica de Fluidos anejo a su Cátedra.

De 1956 a 1961 fue Director General de Enseñanzas Técnicas en el Ministerio de Educación Nacional, período en el que llevó a cabo la reforma de las Enseñanzas Técnicas. Fue Director General de la Sociedad Española de Construcciones Babcock & C.A., y actualmente es Consultor de la Empresa de Ingeniería española SENER.

tables, como la Puerta de Alcalá, el Hospicio General, la Iglesia de San Francisco el Grande, los servicios de alumbrado, gas y de limpieza del Ayuntamiento, el palacio de Aranjuez, la Fábrica de Armas de Toledo, etc.

España reconoció pronto la necesidad de organizar académica y profesionalmente la formación y el ejercicio de la ingeniería civil, al amparo del clima de renovación cultural y económica que trajeron al país la instauración de los Borbones y el espíritu de la Ilustración. Hombres como Jerónimo Feijoo o Melchor Pascual de Jovellanos, entre los intelectuales; el

Marqués de la Ensenada y el Conde de Floridablanca entre los políticos; Jorge Juan y Agustín de Betancourt entre los ingenieros, representan, junto a otros muchos, el espíritu de renovación que recorre la nación y sus colonias.

Es bajo ese clima de la Ilustración y como parte del esfuerzo global cuando se establecen en España las primeras Escuelas de Ingeniería, empezando por la Naval, cuya Escuela de Ingenieros de la Armada fue creada por Carlos III en 1770 e inició su funcionamiento, en Cádiz, dos años más tarde.

Una de las más expresivas manifestaciones de la forma de trabajar en la moderna Ingeniería la constituyen probablemente las llamadas Sociedades de Ingeniería. Dedicadas al ejercicio de la Ingeniería en su sentido más puro, estas empresas agrupan cientos o miles de especialistas en las diversas ramas de la técnica, junto a otros «generalistas» que combinan el esfuerzo de aquellos para el estudio y la ejecución de proyectos complejos, como centrales de potencia, industrias, obras públicas, etc. Pero en la actualidad y a diferencia de lo que ocurrió en los orígenes, todas las Escuelas de Ingeniería están integradas en el Ministerio de Educación, agrupadas en Universidades Politécnicas.

El ejercicio de la Ingeniería, está condicionado por dos factores básicos: el nivel del desarrollo tecnológico disponible y el de la situación socio-económica del país. El siglo XX es el del desarrollo de la energía, cuya utilización tiene sus orígenes en el precedente, pero se generaliza en el nuestro, que aporta además nuevas fuentes como la nuclear y la foto-

voltaica, esta última indispensable en las aplicaciones espaciales; nuevos motores, como la turbina de gas y esa maravilla de la técnica que es el motor de reacción, o los grandes motores cohete.

Por otro lado, la demanda española de energía primaria se multiplica por un factor superior a 20 entre 1900 y 1975. Su estructura se diversifica y evoluciona además de tal modo que el carbón, que en la primera fecha proporcionaba el 97% del total, se reduce a menos del 20% en 1975, cediendo la primacía al petróleo. El otro aspecto a considerar en relación con la energía es el de la evolución de la estructura del consumo entre las demandas industrial, doméstica, para el transporte, etc.

Nuestro siglo es también el de los nuevos materiales, tales como el aluminio y sus derivados; los aceros especiales; el magnesio; el titanio; los materiales sintéticos, tales como las fibras, los plásticos y el caucho.

Esteban Terradas

Si quisiéramos sintetizar en una persona los conocimientos científicos y técnicos y las demás aptitudes que más cumplidamente reflejan el concepto de la moderna Ingeniería, creo que no podríamos encontrar mejor representante que Esteban Terradas e Illa. Einstein dijo de él: «He descubierto un hombre extraordinario: Terradas».

La obra del Prof. Terradas se proyecta en la triple dimensión de la Ciencia, la Enseñanza y la Ingeniería.

En 1915, desarrolló el proyecto de la Red telefónica de Cataluña, modelo en su momento, que le valió, en 1927, la Dirección de la Compañía Telefónica.

Enrique Sánchez-Monge

«LA INGENIERIA AGRONOMICA: MIGUEL ODRIOZOLA»

La ingeniería agronómica abarca un espectro de tecnologías, que creo que están bien clasificadas en las cinco especialidades que forman el actual plan de enseñanza en la Escuela Técnica Superior de Ingenieros Agrónomos de Madrid, y que son: Fitotecnia, Zootecnia, Industrias Agrícolas, Ingeniería Rural y Economía Agrícola.

En líneas generales y como primer dato, puede estimarse el aumento de la tecnología agronómica en lo que va de siglo, utilizando como índice el número de Ingenieros Agrónomos en relación con el número de agricultores.

Este índice es de uno por 10.000 en 1917, 1,2 en 1955 y 16,7 en 1980. La cifra resulta seguramente exagerada por la disminución del número de agricultores que ha ido desde 1 por cada cinco habitantes en 1919, a 1 por cada quince en 1980.

Dentro de la modificación de la capacidad productiva de la tierra está la implantación de nuevos regadíos, la obra de mayor interés y rendimiento dada la escasa y anómala distribución de la pluviometría en muchas regiones españolas. En la redistribución de la tierra, las actuaciones más importantes son las de la Reforma Agraria y la Concentración Parcelaria. Dejando a un lado la Reforma Agraria con su importante componente política, los trabajos de Concentración Parcelaria, encomenda-



SANCHEZ-MONGE Y PERELLADA. Doctor Ingeniero Agrónomo; Profesor de Investigación del Consejo Superior de Investigaciones Científicas; Catedrático de la Escuela Técnica Superior de Ingenieros Agrónomos y numerario de diversas Academias.

Fue Premio Nacional de Investigación Agraria 1955 y Premio Nacional de Publicaciones Agrarias 1980.

dos actualmente al Instituto para la Conservación de la Naturaleza (ICONA), se iniciaron en 1952 con el fin de asegurar un coto redondo a cada propietario, aumentar el tamaño de las parcelas para hacer más económico su cultivo y dar accesos y comunicación a las nuevas parcelas. Pues bien, para 1981 se había solicitado la concentración de millón y medio de hectáreas, estaban en marcha los trabajos en otras 900.000 y se habían finalizado en 5.200.000 hectáreas.

En el campo de la lucha contra enfermedades y plagas son muchos los éxitos conseguidos, desde la introducción de patrones resistentes a la filoxera de la vid. Asimismo el cultivo de la caña de azúcar en la zona de Málaga se salvó de la desaparición por los ataques virales gracias a la introducción de las variedades de caña POJ cuya

resistencia al virus del mosaico procedía de cruzamientos con cañas silvestres, especialmente *Saccharum spontaneum*.

No se puede hablar de lucha contra enfermedades y plagas en España sin mencionar al Académico, Profesor e Ingeniero Agrónomo Miguel Benlloch. El fue el que formó el Inventario Fitopatológico Nacional y creó un servicio de consultas que ya ha sobrepasado con creces la cifra de las 10.000.

Personal cualificado lo tenemos, así, llanamente, sin triunfalismos, y titulados Ingenieros Agrónomos y de Montes, veterinarios, biólogos, químicos, matemáticos y farmacéuticos se han formado para conseguir resultados en investigación agraria a poco que se les facilite la labor en el Instituto Nacional de Investigaciones Agrarias, en el Consejo Superior de Investigaciones Científicas, en las Universidades o en empresas privadas. La planificación nos ha fallado en muchas ocasiones, unas veces por falta de coordinación entre distintas agencias, otras por motivos políticos y otras por un exceso de burocratización que, como afirma Borlaugh, premio Nobel de la Paz y artífice de la Revolución Verde, está ahogando la investigación en muchos países. Creo que la planificación debe hacerse por el Ministerio de Agricultura con intervención de los propios agricultores, que propondrían que se les resuelvan problemas. El mayor fallo de la investigación está en la financiación, ya que todo programa necesita de un nivel mínimo de fondos para que sea rentable, por debajo del cual es ineficaz, y hay que confesar que los presupuestos para investigación son escasísimos en nuestro país.

Miguel Odriozola

Ingeniero Agrónomo e investigador en el campo de la Zootecnia y, ocasionalmente, en el de la Mejora Genética Vegetal. Nacido en Vitoria, el 10 de diciembre de 1903, terminó su carrera de Ingeniero Agrónomo y se licenció en Derecho en el año 1928.

Comenzó su formación de postgraduado, pensionado por la Misión Biológica de Galicia, en la School of Agriculture de Cambridge en 1929, especializándose en alimentación animal. A finales de 1929 pasó al Rowett Research Institute donde estudió Bioquímica y Metabolismo animal, enfocado este último sobre todo al ganado porcino. En los años 1930 y 1931 volvió a la School of Agriculture de Cambridge y trabajó allí en el Departamento de Calorimetría.

La segunda etapa de su especialización, de 1931 a 1933, tuvo lugar en Alemania en el Institut für Fütterungstechnik de Tachechnitz y en el Tyerphysiologisches Institut de la Landwirtschaftliche Hochschule de Berlin, estudiando calorimetría, digestibilidad y nutrición mineral.

En 1933 realizó uno de sus trabajos más importantes, el de la pira cerrada de la raza Large White que estableció en la Misión con la idea de proveer de reproductores Large White a Galicia y, en la medida posible, a toda España.

Desde 1966 hasta su jubilación en 1973 fue Catedrático de la E.T.S.I.A. de Madrid impartiendo la asignatura de «Fisiogenética animal» y me atrevería a afirmar que fue uno de los pocos docentes capaces de explicar esta materia.

Carlos Benito

«LA INGENIERIA DE LA CONSTRUCCION CIVIL: EDUARDO TORROJA»

En primer lugar vamos a ocuparnos de las Obras Hidráulicas tomando como referencia los canales de conducción de agua para el abastecimiento de poblaciones o para el riego, y las presas de embalse. La necesidad de almacenar el agua de lluvia para riego y para el abastecimiento de poblaciones, ha desarrollado de antiguo una técnica propia de construcción de presas de embalse y de canales de distribución. Según el Inventario de Presas Españolas, en 1900 había en explotación 57 presas, la mayoría de mampostería y el resto, de tierra. Su altura estaba entre los 10 y 20 metros, aunque una tercera parte superaba esta última cota y se alcanzaban los 50 metros en la Presa del Villar, en el río Lozoya y los 69 metros en la Presa de Puentes en el río Guadalentín. Algunas, además de atender al riego o al abastecimiento, servían para la producción de energía eléctrica. Conviene recordar que aunque la primera central eléctrica española, instalada en 1875, funcionaba con un motor de gas, en 1900, sólo 25 años más tarde, había 800 centrales en explotación, de las que más de 300, cerca del 40%, utilizaban energía hidráulica.

Los puertos, a comienzos de 1900 y durante bastantes años fueron los lazos de unión entre



CARLOS BENITO. Doctor Ingeniero de Caminos, Canales y Puertos. En 1961 fue nombrado Director del Laboratorio Central de Ensayo de Materiales de Construcción, Catedrático desde 1955 de la Escuela de Ingenieros de Caminos, Canales y Puertos de Madrid, de la que fue director, así como del Centro de Estudios y Experimentación de Obras Públicas. Es presidente del Consejo de Obras Públicas y Urbanismo.

los transportes terrestres y marítimos.

Los actuales puertos comerciales ya estaban en funcionamiento al empezar este siglo y algunos con varios miles de años a sus espaldas. La importancia de sus instalaciones: diques de abrigo, muelles, astilleros, etc. era consecuencia directa del grado de desarrollo de la industria y del comercio locales.

Las carreteras a finales del siglo pasado eran unos caminos de tierra afirmada en algunas partes de mayor tráfico con piedra partida y apisonada, que servían para facilitar en su inmensa mayoría la circulación de vehículos de tracción animal. Las carreteras españolas en 1900 podían agruparse, fundamentalmente, en dos categorías. Las de primer orden que enlazaban Madrid con las capitales de provincia y puntos importantes del

litoral o de las fronteras, de las que había unos 7.000 kilómetros; y las de segundo orden, que servían para unir dos capitales de provincia o enlazar una estación de ferrocarril con una carretera de primer orden; su longitud superaba los 9.000 kilómetros.

El panorama ofrecido por nuestra red ferroviaria en aquellos años, es totalmente distinto. Las grandes arterias, que son las mismas que funcionan en la actualidad, respondían, igual que sucedía con las carreteras, a una red de estructura radial. Eran y siguen siendo las que partiendo de Madrid, se dirigían a las fronteras y a los puertos, aunque durante su recorrido, cambiara algunas veces la Compañía concesionaria.

Cerramos así esta ojeada al comienzo del siglo actual, que ha de servirnos de punto de partida para destacar la evolución seguida desde entonces hasta nuestros días por las construcciones civiles. Su desarrollo depende, en líneas generales, de tres factores importantes: del nivel de los conocimientos técnicos relacionados con este tipo de construcciones; de la situación económica del país en cada época y por último, y con parecida importancia, de nuestras relaciones con el exterior.

La colaboración internacional en los años 50 resulta muy fructífera para el intercambio de conocimientos y es época en la que se observa un importante desarrollo en diversas especialidades de la ingeniería civil, y muy especialmente en las Mecánicas del Suelo y de las Rocas, cuyos primeros pasos se habían dado entre los años 30 y 40. La situación económica en España cambia al firmarse en 1953 el

Convenio de Bases con los Estados Unidos de Norteamérica en que, entre otras, se estipula una ayuda técnica por la que se facilita a los especialistas españoles la posibilidad de estudiar las realizaciones americanas y en particular las de carreteras y obras hidráulicas.

Eduardo Torroja

La evolución de la técnica española de la Construcción Civil, entre los años 20 y 60, especialmente en el campo de las estructuras metálicas y del hormigón armado o pretensado, estuvo marcada por la personalidad creadora del Profesor Eduardo Torroja. Nace en Madrid en 1899, acabó brillantemente su carrera de Ingeniero de Caminos, Canales y Puertos en enero de 1923. Su destacada actuación como alumno de la Escuela hizo que se fijara en él José Eugenio Ribera, Profesor de la asignatura «Puentes de Fábrica» y Director aquellos años de la Compañía de Construcciones Hidráulicas y Civiles, en la que empezó a ejercer su profesión.

En 1935 consigue dos de los mayores triunfos de su vida: los proyectos de las cubiertas del Frontón Recoletos y de los graderíos del Hipódromo de La Zarzuela. Como investigador cubrió los dos campos clásicos: el teórico y el experimental. La experimentación sobre el conocimiento de los materiales y de las estructuras la realiza como Director del Laboratorio Central de Ensayo de Materiales de Construcción del Ministerio de Obras Públicas y como Director del Instituto Técnico de la Construcción y del Cemento que desde su muerte lleva su nombre.

José Warleta

«LA INGENIERIA AERONAUTICA: JUAN DE LA CIERVA»

Hablar de la ingeniería aeronáutica en el siglo XX supone una limitación muy ligera, ya que el primer vuelo de un aeroplano tuvo lugar en 1903 y los primeros dirigibles relativamente maduros aparecieron en el primer decenio de este siglo. No obstante, la aerostación había aparecido ya en el siglo de las luces.

Nueve años después de aquellos históricos eventos, aparece el primer globo construido en España de que tengamos noticias. En noviembre de 1792 se realizaron en Segovia las primeras experiencias de un globo cautivo específicamente destinado a la observación militar. Los constructores y experimentadores de este aerostato fueron los oficiales del Real Colegio de Artillería bajo la dirección del capitán don Luis Proust.

Aunque la idea de dotar a los aerostatos de medios de propulsión y de mando para poder desplazarse con ellos a voluntad del aeronauta, librándose de la esclavitud del viento, estuvo presente desde la invención del globo, su realización presentaba problemas importantes. En 1884, los franceses Renard y Krebs consiguieron realizar un vuelo con regreso al punto de partida (demostración de cierto grado de dirigibilidad) con su aerostato «La France» de envuelta fusiforme dotado de un motor eléctrico y una hélice.

En 1897 apareció en Alema-



WARLETA CARRILO. Doctor Ingeniero Aeronáutico. Trabajó en la empresa Construcciones Aeronáuticas, S. A., para pasar después al Instituto Nacional de Técnica Aeroespacial Esteban Terradas (INTA) donde fue Jefe de la Sección de Duración y Comportamiento, responsable de los ensayos de aviones en Fase III, encargado de las actividades de Fiabilidad y Calidad en el Instituto, Jefe de la Sección de Experimentación en Vuelo y en 1982 es nombrado Director del Departamento de Aerodinámica y Navegabilidad del citado INTA.

nia el primer dirigible de envuelta rígida (Schwarz), cuya forma exterior no dependía de la presión del gas sustentador. El conde Ferdinand von Zeppelin hizo volar en 1900 su primer modelo rígido, que suponía un enorme avance. Por su parte, los franceses comenzaron, a partir de 1902, a lanzar diferentes tipos de dirigibles semirrígidos (Lebaudy) o flexibles (Astra y otros) con ciertos visos ya de aplicación práctica.

La construcción del primer dirigible sistema Torres se inició a mediados de 1905 en los talleres del Parque de Aerostación de Guadalajara, siendo ayudado el inventor por el capitán de Ingenieros don Alfredo Kindelnán.

En 1910, Samaniego trabajó con Astra en el proyecto del segundo dirigible Torres, llamado Astra-Torres No. 1, que tenía una capacidad de 1.600 metros cúbicos e iba propulsado por un motor Chenu de 55 CV. En los primeros meses de 1911, la aeronave fue ensayada con gran éxito. Poco después ganó la Copa Deperdussin y el 14 de julio de aquel año participó en la revista militar de Longchamp. En España jamás se volvería a construir un dirigible del sistema Torres Quevedo. Por el contrario, las marinas de guerra de Francia y Gran Bretaña utilizaron durante la Primera Guerra Mundial gran cantidad de ellos (unos veinte los franceses y más de cincuenta los británicos) en servicios de patrulla sobre el mar, acompañamiento de convoyes y lucha antisubmarina.

En el último decenio del siglo XIX, el alemán Otto Lilienthal logró realizar vuelos en forma sistemática con sus planeadores. Muerto en accidente en 1896, su obra fue continuada por el británico Pilcher (que también se mató) y el franco-norteamericano Chanute. Entre 1900 y 1902, los hermanos norteamericanos Wilbur y Orville Wright ensayaron planeadores a los que genialmente dotaron de mando lateral por alabeo de las alas. Este fue el camino hacia los históricos vuelos del 17 de diciembre de 1903 con el primer aeroplano con motor que fue realmente controlable. Mientras tanto, la aviación con motor había hecho progresos considerables y era sensación mundial.

En julio de 1909 Blériot cruzó en vuelo el Canal de la Mancha y, en agosto, los aparatos concurrentes a la Semana de Aviación de Reims lograron marcas

relevantes en velocidad (77 km/h), altura (155 m), duración (3 horas 5 minutos) y distancia (180 km en circuito cerrado).

En cuanto a la trayectoria de la ingeniería aeronáutica española desde el fin de la primera guerra mundial, hay que referirse al Laboratorio Aerodinámico de Aviación Militar, establecido en Cuatro Vientos por encargo hecho en 1918 al comandante de ingenieros Emilio Herrera; la creación en 1928 de la Escuela Superior Aerotécnica, la fabricación de prototipos, la participación en los programas espaciales europeos, así como la colaboración tecnológica con otros países.

Juan de la Cierva

Juan de la Cierva Codorníu nació en Murcia el 21 de septiembre de 1895. Siendo estudiante de ingeniería de Caminos (1911-12) construye con sus amigos Barcala y Díaz, en la carpintería del padre de este último, un biplano con motor Gnome de 50 CV, probablemente el primer aeroplano proyectado y construido por españoles que voló bien durante un período sustancial. Tras un fracaso con un trimotor que fabrica en 1918, Juan de la Cierva investiga en la posibilidad de obtener un sistema de alas que se moviera en relación a la estructura de la aeronave y mantuviera este movimiento sin necesidad de recibir energía del motor. El «nuevo aparato de aviación», que registra De la Cierva en 1923 con el nombre de autogiro, fue mejorado en sucesivos modelos y exportado a Inglaterra en 1926. Su último logro fue el principio de despegue por salto, que ya expuso el inventor en Roma en 1929.

Se celebró en la Fundación del 7 al 9 de noviembre

II COLOQUIO HISPANO-SOVIETICO DE HISTORIADORES

El II Coloquio Hispano-Soviético de Historiadores celebró sus dos primeras sesiones en la sede de la Fundación Juan March los días 7 y 8 de noviembre, para continuar posteriormente en Toledo y Sevilla. Asistieron 60 historiadores de los dos países y estuvo dedicado a *La ciudad y el desarrollo comercial, en España y en Rusia, durante los siglos XIV y XV; Rusia y España ante Napoleón; Las relaciones hispano-rusas e hispano-soviéticas de 1830 a 1936.*

El Coloquio estuvo organizado por el Instituto de Historia «Jerónimo Zurita», del Consejo Superior de Investigaciones Científicas, con la colaboración de la Sociedad Española de Estudios Medievales y la Asociación Española de Ciencias Históricas.

En la sesión inaugural, el director del citado instituto, profesor Espadas Burgos, se congratuló de que el convenio de colaboración firmado en 1980 entre el C.S.I.C. español y la Academia de Ciencias de la URSS hubiera dado ya como frutos tangibles estos Coloquios, iniciados en 1981 con el celebrado en Moscú y Leningrado. Tras unas palabras de bienvenida del director gerente de la Fundación Juan March, el director del Museo del Ermitage y presidente de la delegación soviética, señor Piotrouski, subrayó la necesidad de estudiar profundamente el papel histórico de ambos países. El embajador de la URSS en España destacó el interés despertado por este Coloquio en amplios círculos científicos,

A continuación ofrecemos un extracto de algunas de las ponencias presentadas en el Coloquio.



De izquierda a derecha, el director del Ermitage, señor Piotrouski, y el Embajador de la URSS en España, señor Dubinin.

Dos embajadas extraordinarias en Rusia: la del Duque de Osuna (1856) y la del Duque de Montpensier (1883), es el tema que trató Manuel Espadas Burgos, del Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Destacó que después del largo apoyo que la Corte y el gobierno de San Petersburgo prestaron a la opción carlista en España, con motivo de la ascensión al trono del Zar Alejandro II envió a Madrid a su ayudante de campo el general conde de Benckendorff con cartas de reconocimiento y amistad a Isabel II. A partir de entonces se suceden las dos embajadas que refiere el historiador. «Como respuesta a esa visita», señaló, «el gobierno español envió una misión extraordinaria presidida por el Duque de Osuna, al que acompañaban al coronel Quiñones de León y el escritor Juan Valera». Se subraya más adelante el interés de las Cartas de Valera en lo que tienen de visión de la Rusia de la época y de la presencia de lo español en aquel lejano país, y se considera importante las notas sobre sus entrevistas con figuras relevantes del gobierno y de la Corte, empezando por el propio príncipe Gortchakoff, canciller del Imperio, así como las páginas dedicadas a asuntos internos de Rusia. La segunda embajada extraordinaria a la que se hace referencia es la de 1883, con motivo de la coronación del Zar Alejandro III, cuando en España reinaba ya Alfonso XII, quien designó a su tío Antonio de Orleans, infante de España y duque de Montpensier.

Alberto Gil Novales habló sobre *La época de Riego y Pestel*, según la expresión que Fran-

co Venturi empleaba para referirse a las revoluciones liberales desde la española de 1820 hasta la decembrista rusa de 1825. El autor destacó los acontecimientos de 1808 como los que renovaron en Rusia el interés por los temas españoles que dejan de derivarse de simpatía cultural para pasar a ser de similitud de las situaciones entre los dos países en aquel momento.

Rusia y España en los años de las guerras napoleónicas (1808-1812) fue el tema del que trató el miembro del Instituto de Historia Universal de Moscú, S. P. Posharskaya. Este historiador recoge la importancia de las relaciones entre los dos países en aquella época, llegando incluso a circular anónimos de San Petersburgo dirigidos a Alejandro I, en los que se le reprochaba haber dejado sin apoyo a España ante la invasión francesa. A continuación, el historiador hizo un repaso sobre las relaciones entre los dos países en la época previa y durante la guerra de la Independencia, para entrar después en los contactos con el Consejo de Regencia, a finales de 1810, a través de un canal secreto que estaba a cargo de R. A. Koshelev. Estas relaciones concluyeron al suscribirse en Veliki Lugi, en 1812, el Tratado de Alianza Ruso-Español, en el que se decía, en el artículo tercero, que «Su Majestad el Emperador de Toda Rusia reconoce como legales las Cortes Generales y Extraordinarias, que en la actualidad se encuentran reunidas en Cádiz, lo mismo que la Constitución por ellas promulgada y aprobada».

Sobre esta misma época habló María Victoria López Cordón bajo el título *La doble diplomacia española en Rusia durante la Guerra de la Independencia*, destacando la alianza nórdica en la política exterior

española del siglo XVIII, la crisis de la Monarquía y la doble representación en San Petersburgo, cuando la delegación española se dividió a partir de que Alejandro I reconoció a José Bonaparte, poniéndose una parte al servicio del gobierno intruso y otra al servicio de la Junta Central.

Las Ferias de Castilla en los siglos XII al XV fueron objeto de exposición por Miguel-Angel Ladero Quesada. «Mi trabajo ha consistido», explicó el catedrático de Historia de la Edad Media, «en realizar una encuesta sobre las ferias medievales de las tierras de Castilla, fundada sobre la bibliografía y sobre algunas fuentes de archivo». Tras un análisis referido a los ámbitos regionales de Galicia y las tierras del norte, la cuenca del río Duero y la del Ebro, Castilla la Nueva y Extremadura, la cuenca del Guadiana y Andalucía, y el suroeste murciano, en las que el investigador señaló que las ferias jugaron un papel diferente en cada una de ellas, y los motivos que dieron lugar a las mismas, concluyó diciendo que «las ferias y mercados semanales fueron elementos del sistema económico» por «su capacidad distributiva y de intercambio que condiciona muchísimos aspectos de la actividad productiva de bienes, sustenta un régimen monetario y fluido, permite diversificar las fuentes de renta y hace, por lo tanto, más complejas y móviles las relaciones sociales y de poder en la baja Edad Media castellana».

Viajes a Rusia

Asimismo, Julio Arostegui expuso sus conclusiones sobre el trabajo realizado sobre *El viaje*

a la URSS de dirigentes del movimiento obrero español: Angel Pestaña y Fernando de los Ríos. Partiendo de la repercusión que tuvo la revolución rusa de noviembre de 1917, en los medios de proletariado mundial, el autor hace una valoración de este viaje dentro del impacto que produjo la revolución y la fundación de la Internacional Comunista en las organizaciones del proletariado español en el período 1919-1921. Dentro de ello destaca los relatos legados por alguno de sus más importantes líderes, como Angel Pestaña, Joaquín Maurín y Fernando de los Ríos. En este trabajo se destaca el origen político de los viajes, según los Congresos que en 1919 celebran la Conferenciación Nacional del Trabajo y el Partido Socialista Obrero, en los que se debatió la adhesión a la Internacional Comunista, que fue aprobada por la CNT «provisionalmente». Fueron designados tres delegados para ir al Segundo Congreso de la organización, en 1920, de los que sólo Pestaña consiguió su destino. Fernando de los Ríos y Daniel Anguiano consiguieron entrar en aquel país en diciembre de 1920, viaje que, a consecuencia de las resoluciones adoptadas en el Congreso extraordinario del Partido Socialista, tuvo un carácter distinto al de la CNT.

El historiador concluyó que «Pestaña y De los Ríos, por razones bien distintos, ciertamente, extrajeron consecuencias negativas de sus viajes a la Rusia soviética. Ambos disuadieron a las organizaciones a que pertenecían de prestar su adhesión al nuevo internacionalismo que se apuntaba, y ello también con argumentos distintos. La explicación histórica debe valorar estos episodios de relación directa del proletariado español

con la realidad rusa para hacer comprensible la trayectoria posterior del bolchevismo en España».

Emilio Sáez habló sobre *Wladimiro Piskorski en España*. Historiador e hispanista, del que se tradujeron, en 1929 y 30, dos de sus más importantes obras sobre nuestra Edad Media, Piskorski era conocido en este país como historiador, pero «apenas sabemos nada de su vida y de su figura humana», asegura Emilio Sáez, quien tras una relación de datos biográficos (nació en Odesa, en 1867, realizó sus estudios en Kiev y, muy pronto, empezó a interesarse por la Edad Media española), hasta de los manuscritos hallados en archivo, al parecer inéditos, y destaca un cuaderno sobre la reglamentación del trabajo en Castilla a partir de la peste de 1348.

Ciudades y desarrollo medieval

Las ciudades de Castilla y León en los siglos XIV y XV: desarrollo urbano y diversificación social es el título del estudio realizado por Julio Valdeón Baroque y Asunción Esteban Recio, y en el que se habla de la expansión de las principales ciudades de esta región y de la polarización de las mismas determinada por los sectores dominantes de los resortes económicos y político. Por su parte, Melikishvili, del Instituto de Historia Universal de Moscú, habló del *Desarrollo de las Ciudades en Georgia durante la Edad Media*, y destacó las características específicas de la Georgia oriental y de Tbilissi, en la que, en los siglos XI y XII, existía una comuna urbana de tipo occidental.

Udaltsova destacó los valores intelectuales creados por el Imperio Bizantino y el nacimiento de la economía urbana europea

en los siglos XI al XV, en el trabajo *Las ciudades Bizantinas y las de los países de la Europa Occidental en la Edad Media (observaciones tipológicas)*. Por su parte V. L. Yanin habló sobre *El comercio en el Novgorod medieval*, centrándose en los descubrimientos arqueológicos de los años 1932-1982, y destacó el factor de concentración de la jerarquía superior del Estado como determinante en el nacimiento de la misma.

A estas ponencias se sumaron las de Olga Varjas, que disertó sobre *El problema de las relaciones entre la ciudad y el campesinado en los siglos XIV y XV, según la historiografía soviética. Representatividad social en la organización municipal castellana a fines de la Edad Media*, por Juan Ignacio Gutiérrez Nieto; *Un embajador español en Rusia desconocido*, por Vicente Palacio Atard; *La guerra de la Independencia española en la opinión pública rusa*, por V. Shilov; *Efectos de la guerra española en la caída de Napoleón*, de Miguel Artola Gallego, *Influencia española en la revolución decembrista*, por Ana María Schop Soler; *Las relaciones culturales entre España y Rusia y España y la URSS*, por B. B. Piotrovski; *La literatura española clásica en la Unión Soviética*, por Kim; *Rusia ante la primera guerra carlista*, por José Ramón de Urquijo de Goitia; *El establecimiento de relaciones diplomáticas entre España y la Unión Soviética*, por Angel Viñas y *La actividad mercantil en Toledo durante la Baja Edad Media*, por Eloy Benito Ruano. Cristina Segura, de la Universidad Complutense habló sobre *El desarrollo urbano de Andalucía en la Baja Edad Media*, y Luis Alvarez Gutiérrez, sobre *Actitud rusa ante la revolución española de 1868*, así como Kukushkin y otros historiadores.

LUNES, 9

12,00 horas
CONCIERTOS DE MEDIODIA.
Recital de órgano.
 Intérprete: **Marcos Vega.**
 Programa: Obras de Rameau, Frescobaldi, Händel, Andreu, Bach, Franck, Mendelssohn y Rachmaninoff.

MIÉRCOLES, 11

19,30 horas
CICLO DE SONATAS PARA VIOLIN Y PIANO DE MOZART (I).
 Intérpretes: **Wladimiro Martín,** violín y **Juan Antonio Alvarez Parejo,** piano.
 Programa: Sonatas de Mannheim K. 296, 301, 302 y 303.

LUNES, 16

12,00 horas
CONCIERTOS DE MEDIODIA.
Recital de violín y piano.

EL ARTE DEL SIGLO XX EN UN MUSEO HOLANDES: EINDHOVEN

El viernes día 27 de enero se inaugura, en la sede de la Fundación Juan March, la exposición «El arte del siglo XX en un museo holandés: «Eindhoven»». La muestra contará con 72 obras procedentes del Van Abbemuseum de Eindhoven y ha sido organizada con la colaboración del Ministerio de Cultura de los Países Bajos.

Intérpretes: **Francisco Martín,** violín y **Elisa Ibáñez,** piano.
 Programa: Obras de Fauré, Marco y Stravinsky.

MARTES, 17

11,30 horas
RECITALES PARA JOVENES.
Recital de órgano.
 Intérprete: **Felipe López.**
 Comentarios: **Federico Sopena.**
 Programa: Obras de Cabezón, Frescobaldi, Daquin, Pachelbel, Bach, Franck y Vierne. (Sólo pueden asistir grupos de alumnos de colegios e institutos, previa solicitud).

19,30 horas
CURSOS UNIVERSITARIOS.
 «El Amadís y la novelística medieval» (I).
Juan Bautista Avalor Arce:
 «Algo de nomenclatura y de historia literaria».

MIÉRCOLES, 18

19,30 horas
CICLO DE SONATAS PARA VIOLIN Y PIANO DE MOZART (II).
 Intérpretes: **Manuel Villuendas,** violín y **Josep Colom,** piano.
 Programa: Sonatas de Mannheim, París, Salzburgo K. 304, 305, 306 y 378.

JUEVES, 19

11,30 horas
RECITALES PARA JOVENES.
Recital de piano.
 Intérprete: **Joaquín Soriano.**
 Comentarios: **Antonio Fernández-Cid.**
 Programa: Obras de Mozart, Chopin y Bela Bartok.

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

19,30 horas

CURSOS UNIVERSITARIOS.
«El Amadís y la novelística medieval» (II).

Juan Bautista Avalor Arce:
«El Amadís primitivo».

VIERNES, 20

11,30 horas

RECITALES PARA JOVENES.
Intérpretes: **Grupo de Metales de RTVE.**

Comentarios: Eduardo Pérez Maseda.

Programa: Obras de Susato, Clarke, Farnaby, Stefani, Scheidt, Mozart y Howarth.

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

LUNES, 23

12,00 horas

CONCIERTOS DE MEDIODÍA.
Cuarteto español de Saxofones.

Programa: Obras de R. Clerisse, J. B. Singelée, R. Díaz, E. Granados, R. Groba y L. Florenzo.

PROGRAMA CULTURAL EN ALBACETE

Dentro del Programa Cultural en Albacete y en el área de ARTE se inaugura, el próximo día 12, en el Museo de Albacete, la exposición de Grabado Abstracto Español, compuesta por 85 obras de 12 artistas españoles contemporáneos. El pintor y creador del Museo de Arte Abstracto Español, de Cuenca, **Fernando Zóbel** pronunciará la conferencia inaugural sobre «La abstracción en el arte».

El día 15 de enero se clausura la exposición de Grabados de Goya en la Casa Municipal de Cultura de Almansa (Albacete), que pasará al Centro de Educación Especial de Hellín, donde se inaugurará el día 20.

En el área de MÚSICA, los días 12, 19 y 26 de enero, a las 11,30 horas y en el Salón de Actos de la Dirección Provincial de Cultura, se celebrarán los *conciertos para jóvenes*. Obras de Narváez, Bach, Sor, Tárrega, Villalobos y Rodrigo componen el programa de dichos conciertos que serán interpretados por **Pablo de la Cruz** y presentados por **José María Parra**.

En el mismo salón de actos de la Dirección Provincial de Cultura y a las 20 horas, tendrán lugar los conciertos de tarde los días:

Martes 3, Ciclo *Los instrumentos de Viento: «La Madera»* (y V).

Intérpretes: Quinteto de Viento del Conservatorio de Madrid.

Programa: Obras de Mozart, Balay, Gorostiaga, Vivaldi, Bozza y Reicha.

MARTES, 24

11,30 horas

RECITALES PARA JOVENES.

Recital de órgano.

Intérprete: **Felipe López.**

Comentarios: **Federico Sopena.**
(Programa y condiciones de asistencia idénticos a los del día 17).

19,30 horas

CURSOS UNIVERSITARIOS.

«El Amadís y la novelística medieval» (III).

Juan Bautista Avale Arce:
«El Amadís primitivo y el de Montalvo».

MIÉRCOLES, 25

19,30 horas

CICLO DE SONATAS PARA VIOLIN Y PIANO DE MOZART (III).

Intérpretes: **Polina Katliarskaia,** violín y **María Manuela Caro,** piano.

Programa: Sonatas de Viena K. 376, 377 y 379.

JUEVES, 26

11,30 horas

RECITALES PARA JOVENES.

Recital de piano.

Intérprete: **Joaquín Soriano.**

Lunes 9, Ciclo de *Sonatas para Violín y Piano de Mozart* (I).

Intérpretes: **Wladimiro Martín,** violín y **Juan Antonio Alvarez Parejo,** piano.

Programa: Sonatas de Mannheim K. 296, 301, 302 y 303.

Lunes 16, Ciclo de *Sonatas para Violín y Piano de Mozart* (II).

Intérpretes: **Manuel de Villuendas,** violín y **Josep Colom,** piano.

Programa: Sonatas de Mannheim, París, Salzburgo K. 304, 305, 306 y 378.

Lunes 23, Ciclo de *Sonatas para Violín y Piano de Mozart* (III).

Intérpretes: **Polina Katliarskaia,** violín y **María Manuela Caro,** piano.

Programa: Sonatas de Viena K. 376, 377 y 379.

Lunes 30, Ciclo de *Sonatas para Violín y Piano de Mozart* (IV).

Intérpretes: **Gonçal Comellas,** violín y **Antoni Besses,** piano.

En el área del TEATRO proseguirán las representaciones teatrales comenzadas en el pasado mes de diciembre, y en la de LITERATURA, en la segunda quincena de enero se iniciará un ciclo sobre *Literatura Española Actual*, que contará con primeras figuras de la novela, la poesía, el teatro y el pensamiento.

Comentarios: **Antonio Fernández-Cid**.

(Programa y condiciones de asistencia idénticos a los del día 19.)

19,30 horas

CURSOS UNIVERSITARIOS.
«El Amadís y la novelística medieval» (y IV).

Juan Bautista Avalle-Arce: «El Amadís de Montalvo».

VIERNES, 27

11,30 horas

RECITALES PARA JOVENES.
Intérpretes: **Grupo de Metales de RTVE.**

Comentarios: **Eduardo Pérez Maseda.**

(Programa y condiciones de asistencia idénticos a los del día 20.)

19,30 horas

Inauguración de la Exposición
«El arte del siglo XX en un museo holandés: Eindhoven».
Conferencia inaugural de Ru-

PIERRE BONNARD EN BARCELONA

La exposición de Pierre Bonnard, que desde el pasado 6 de diciembre se viene mostrando en la Sala de la Caixa de Barcelona, en la Plaza de Cataluña, se clausurará el día 24. Esta muestra ha sido organizada por la citada Caixa de Barcelona y la Fundación Juan March.

di Fuchs. Director del Museo de Eindhoven.

LUNES, 30

12,00 horas

CONCIERTOS DE MEDIODIA.
Recital de guitarra.

Intérprete: **Nicolás Daza.**

Programa: Obras de Brouwer, Mertz, Ohana, Tárrega, Guerrero y Regondi.

MARTES, 31

11,30 horas

RECITALES PARA JOVENES.
Recital de órgano.

Intérprete: **Felipe López.**

Comentarios: **Federico Sopena.**
(Programa y condiciones de asistencia idénticos a los del día 17.)

19,30 horas

CURSOS UNIVERSITARIOS.
«El Estado español en su historia» (I).

Miguel Artola: «El Estado medieval».

ALMADA NEGREIROS

Compuesta de óleos, guaches, dibujos y tapices, la exposición del portugués Almada Negreiros que se inauguró el pasado 2 de diciembre, en la Fundación Juan March, se clausura el sábado 14 de enero.

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

**Información: FUNDACION JUAN MARCH, Castelló, 77
Teléfono: 435 42 40 - Madrid-6**