

Nº 206
Enero
1991

Sumario

ENSAYO-La música en España, hoy (XI)	3
<i>La musicología española</i> , por Ismael Fernández de la Cuesta	3
NOTICIAS DE LA FUNDACIÓN	17
Arte	17
Exposición «Picasso: retratos de Jacqueline», en la Fundación	17
— Se inaugura en febrero, con más de cien obras	17
Warhol, visto por la crítica	18
— La muestra se clausura el 5 de enero	18
Otras exposiciones formadas con fondos de la Fundación	23
Música	24
Mozart, para dos pianos y piano a cuatro manos	24
— Ciclo de tres conciertos, en Madrid, Valencia, Logroño y Albacete	24
«Conciertos del Sábado»: Tres tríos, en enero	25
«Conciertos de Mediodía» en enero	26
Mauricio Kagel y su teatro de sonidos	27
— Presentó en España <i>Acústica</i> , con el Kölner Ensemble für Neue Musik	27
Estreno de <i>Doce tríos para dos violines y percusión</i> , de Ramón Barce	30
— El autor habló sobre la obra, encargo de la Fundación	30
Cursos universitarios	32
José María Azcárate: «Singularidad del patrimonio artístico español»	32
Plan de Reuniones Internacionales sobre Biología	37
Ciclo sobre «Neurofisiología de la visión», en febrero y marzo	37
— Nueva serie de conferencias, desde el 18 de febrero	37
— Desde 1982 han intervenido en estos ciclos 39 científicos, de ellos 16 Premios Nobel	38
Publicaciones	39
«SABER/ <i>Leer</i> »; el número de enero contiene artículos de Gregorio Salvador, Rodríguez Adrados, Ynduráin, Ayala, Prieto, Brunner y Blanco Freijeiro	39
<u>INSTITUTO JUAN MARCH DE ESTUDIOS E INVESTIGACIONES</u>	<u>40</u>
Seminarios del Centro de Estudios Avanzados en Ciencias Sociales	40
— Robert Fishman: «Intelectuales, trabajadores y determinantes del debate democrático»	40
— Mauro Guillén: «Estados, profesiones y paradigmas organizativos»	42
Calendario de actividades en enero	44

LA MUSICA EN ESPAÑA, HOY (XI)

La musicología española

Para comprender el grado de vitalidad de la musicología española hoy es preciso comprender su pasado, del que hereda sus aciertos, sus errores, sus lagunas. La musicología surge en Europa durante el siglo XIX como ciencia histórica, notablemente influida también por la filología románica y germánica. Desde entonces, y por más que en los últimos tiempos vuelva a surgir con fuerza la llamada musicología sistemática, no ha cesado de ser considerada así, aunque con matices. En efecto, la historia, en sentido pleno, abarca la música y todas las artes, por la misma razón que los hechos políticos, sociales y culturales de la humanidad a través de los siglos. Como objeto historiable, la música ofrece un conjunto de singularidades que la hacen diferir de las otras ar-



Ismael Fernández de la Cuesta

Catedrático del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, es actualmente presidente de la Sociedad Española de Musicología. Especialista en música medieval, entre sus múltiples libros cabe destacar *Las cançons dels trobadors*, (1979) e *Historia de la música española desde los orígenes hasta el ars nova* (1983).

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

El tema desarrollado actualmente es «La Música en España, hoy». En números anteriores se han publicado ensayos sobre *La música española y la prensa*, por Antonio Fernández-Cid, crítico musical y académico de Bellas Artes; *La enseñanza profesional de la música*, por Daniel Vega Cernuda, catedrático del Conservatorio Superior de Música de Madrid; *La*

tes y demás productos del ingenio humano. Se distingue, en efecto, de las artes plásticas porque en ella el actor creador no termina en un objeto duradero, perceptible en el espacio, como es, por ejemplo, un cuadro, antes bien parece en el mismo momento de su realización, esto es, no trasciende de la categoría tiempo a la categoría espacio. La partitura o documento gráfico musical no debe entenderse, en consecuencia, como una obra de arte, sino como el artificio, signo o vehículo que permite la comunicación entre el compositor y el intérprete, en cuyas actuaciones, dos realidades que no aparecen separadas sino muy tardíamente en la historia del hombre consiste propiamente la obra musical. Por eso mismo, la historia que se ocupa de ella necesita una epistemología distinta, capaz de conseguir la autonomía y propiedad de una ciencia nueva que llamamos musicología.

La musicología tiene por objeto el estudio de la música del pasado y del presente en su dimensión más amplia y profunda. Por lo que se refiere a la música del pasado, su estudio no es posible sino a través de las huellas que ésta ha dejado en la vida de los hombres y su entorno, fundamentalmente a través del documento gráfico musical, o partitura, y a través de la tradición oral. En cualquier caso, el objeto material de esta ciencia, hablando en términos escolásticos, será ineludiblemente la obra musical. En ella podrán descubrirse los códigos, sistemas y recursos técnicos que perfilan la naturaleza de su arte, definen intrínsecamente su forma, su estética, su estilo, y deciden sobre su pertenencia a tal o cual escuela, país, época, etc.

Ciencia o teoría de la música

Hasta el siglo XIX, la ciencia sobre la música había sido fundamentalmente especulativa. Se hablaba de música teórica, por oposición a la música práctica, y se discutía sobre las excelencias de una y de otra. Grandes maestros en ambas disciplinas no cesaban de ponderar la superioridad de aquélla frente a ésta. La musicología sistemática actual sería la heredera de esta ciencia espera-

▷ *música en la escuela*, por Elisa María Roche, profesora de Pedagogía Musical en el Conservatorio Superior de Música de Madrid; *Sobre los derechos de autor*, por Claudio Prieto, compositor; *La iniciativa privada en la música*, por Antonio Aponte, licenciado en Ciencias Económicas y Sociología, y María del Carmen Palma, licenciada en Filosofía y Letras; *Música y nuevos medios electroacústicos*, por Gabriel Bmcic, compositor; *Ser intérprete hoy en España*, por Alvaro Marías, flautista, director del conjunto «Zarabanda»; *El pasado en la música actual*, por Miguel Angel Coria, compositor; *El folklore musical*, por Miguel Manzano Alonso, profesor especial de Folklore Musical en el Conservatorio de Salamanca; y *Música española en la radio*, por Carlos Gómez Amat, ensayista y crítico musical.

La Fundación Juan March no se identifica necesariamente con las opiniones expresadas por los autores de estos Ensayos.

LA MUSICOLOGIA ESPAÑOLA

lativa tradicional. Un rápido recorrido por los tratadistas teóricos españoles pone de manifiesto, ya desde la Edad Media, el prestigio de la especulación frente al conocimiento meramente práctico y hasta cierto punto mecánico de quien únicamente se dedica a la interpretación o ejecución musical. Son notables, empero, las excepciones, como la de Francisco de Salinas (m. 1590). Ya en el primer capítulo de su gran tratado *De Musica libri septem* sentencia así:

«La música considerada desde el punto de vista del intelecto es propia de los filósofos y astrónomos. La que se percibe únicamente por los sentidos, por ser irracional, la dejamos para los irracionales. En cambio, la que impresiona tanto a los sentidos como al entendimiento, no sólo por lo agradable de sus sonidos, sino también por sus consonancias y números armónicos, es lo que constituye el objeto de nuestro estudio». (*Siete Libros sobre la Música*, primera versión castellana por I. Fernández de la Cuesta, Madrid, Alpuerto, 1983, pág. 35).

Cómo no ver aquí una reminiscencia, pero también un afán corrector del famoso axioma formulado en el siglo XIII por el Seudo-Aristóteles :

«Musicorum et cantorum magna est distantia:
Isti dicunt, illi sciunt, quae componit musica,
Nam qui canit quod non sapit diffinitur bestia.»

(Ch. E. H. de Coussemaker, *Scriptorum de musica medii aevi*, nova series. Vol. I, Paris, 1864. Hildesheim, 1963, pág. 252).

El sentido crítico que anima a ciertos escritores del fin del renacimiento no debe entenderse como fruto de una preocupación historiográfica. La mirada que éstos dirigen hacia los tratadistas antiguos debe explicarse no sólo como un recurso al tradicional argumento de autoridad, sino también como un afán erudito de informar sobre las opiniones verdaderas y falsas de los más ilustres autores. En el prólogo del libro ya citado, Francisco de Salinas anuncia esta intención crítica, puesta ciertamente en práctica a lo largo de su tratado: «Hemos recogido y analizado, con la mayor diligencia y fidelidad, ciertas afirmaciones de griegos y latinos, así antiguos como modernos. Algunas de ellas nos parecen ciertas, otras cercanas a la verdad. En fin, hemos procurado hacer la crítica, según nuestro entender y sentir, de los que han opinado» (ibíd., 30-31).

Así, pues, durante el renacimiento y barroco, las noticias proporcionadas por los tratadistas sobre teóricos y músicos antiguos no son reflejo de una preocupación por exponer la historicidad del hecho musical en épocas pretéritas, sino más bien responder al viejo imperativo escolástico de apoyar, con argumentos de autori-

dad, las propias teorías, impugnando las de los autores que parecieran menos acertadas.

Historiografía y ciencia musical en el siglo XIX

Desde la segunda mitad del siglo XVIII, como es bien conocido, asistimos al nacimiento de la historiografía musical española, gracias, sobre todo, a la labor de los jesuitas expulsos, y en especial al polémico libro del jesuita valenciano, instalado en Roma después de su expulsión, Antonio Eximeno, *Del origen y Reglas de la Música con la historia de su progreso, decadencia y restauración*, traducida al castellano por Francisco Antonio Gutiérrez, maestro de capilla de la Encarnación, Madrid, 1796. La aparición de esta obra parece señalar el fin de una era y el inicio de otra. No está muy claro, sin embargo, que el propio Eximeno pertenezca del todo a la nueva era, porque, si bien es verdad que el osado ex jesuita se desmarca de los tratadistas precedentes y contemporáneos suyos, no le vemos encaminarse hacia la nueva ciencia musical propia de un Romanticismo que contempla el pasado sin ataduras, con un espíritu extraordinariamente creativo.

El Romanticismo manifiesta, en efecto, un gran interés por un pasado que sirve de estímulo, materia y hogar de una creatividad indiscutiblemente nueva y poderosa. Este interés es el que anima a Hilarión Eslava a emprender su monumental *Lira Sacro-Hispana*. Tal empresa, que no es fruto del proyecto particular de un solo individuo, antes bien está patrocinada por una asociación de quince profesores, entre los que aparece en último lugar Eslava, es bastante significativa para comprender el cambio sustancial que se ha venido produciendo durante toda la primera mitad del siglo XIX sobre la ciencia musical. En un sustancioso trabajo, comentado por Samuel Rubio («Eslava musicólogo. Lira Sacro-Hispana» en *Monografía de Hilarión Eslava*, Pamplona, Institución Príncipe de Viana, 1978, págs. 151-175), Eslava expone los motivos que han originado la aparición de dichos volúmenes, en consonancia con el espíritu romántico que hemos señalado: «El mal estado de la música religiosa en nuestras catedrales y el descuido y abandono de sus archivos musicales hacían temer la desaparición y pérdida de obras que merecían duradera gloria. Añádase a esto que esas excelentes obras, especialmente las antiguas, aunque se conservasen en los archivos, se hallan en libros de atril o en papeles separados sin particiones, lo que hacía imposible su estudio» (H. Eslava, *Breve Memoria de la Música religiosa en España*, Madrid, 1860, pág. 1).

LA MUSICOLOGIA ESPAÑOLA

Claramente se ve en este texto el juicio de Eslava sobre el pasado, no como un hecho musical obsoleto, cuya recuperación carece de utilidad, sino como una realidad de tal importancia artística que merece su revitalización. En las palabras del gran compositor se advierte, al menos implícitamente, el objeto de la ciencia musicológica en su concepción moderna, a saber, el estudio o investigación sobre la música a través de los tiempos. El objeto es exactamente la música en sí y no la teoría que la sustenta y, menos aún, los acontecimientos históricos que la encuadran, si bien, para mejor entenderla, será preciso conocerlos. En última instancia, no tiene razón de ser el estudio y la rehabilitación de la música del pasado según la versión original de sus fuentes, si no es para escucharla y dignificar la que se crea en el presente. Esta visión de la ciencia musicológica, que sigue aún vigente, convierte a Eslava en el primer musicólogo español en el sentido moderno de la palabra y hace de él un gran músico que, junto a sus colegas patrocinadores del proyecto de la Lira Sacro-Hispana, supo comprender los grandes horizontes que se abrían ante sus ojos de compositor moderno.

Frente a la musicología de índole crítico-textual, representada por Eslava y sus colegas profesores que patrocinan la Lira Sacro-Hispana, para quienes lo importante es restablecer la música pretérita a partir de sus fuentes, aparece otra musicología erudita, biográfica e histórica, en el sentido tradicional y común de esta palabra. Uno de sus máximos representantes fue Baltasar Saldoni, cuyo *Diccionario Biográfico-Bibliográfico de Efemérides de Músicos Españoles*, publicado en Madrid, 1860 y 1868-1881, en cuatro volúmenes, refleja una preocupación por la verdad histórica basada en fuentes documentales sometidas a crítica. El *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las bellas artes en España*, de Ceán Bermúdez, publicado en 1800, no se había ocupado de los músicos. Y la obra de Saldoni cumple la función de llenar esa laguna y la que se advierte, relativa a los músicos españoles, en la gran obra de F. J. Fétis (*Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique*, Bruselas, 1835-44). Saldoni fue también profesor de canto y de solfeo en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid y un sólido compositor.

El siguiente eslabón, a caballo entre los siglos XIX y los XX, aparece ante nosotros como un compromiso entre las dos tendencias señaladas. Sus principales representantes son Francisco Asenjo Barbieri y Felipe Pedrell. Ambos son extraordinarios músicos, deudores, en su obra, de las tendencias románticas sobre la recuperación del pasado. Barbieri llegó a acumular un ingente número de docu-

mentos y datos sobre la música antigua española, y cuando no pudo hacerse con los originales mandó hacer copia. Su afán documentalista situó en segundo plano su investigación sobre la música misma, pero no le impidió componer las excelentes zarzuelas que todos conocemos.

Pedrell, por el contrario, se preocupó más, sin duda, por la música misma del pasado. Publicó transcripciones sobre diversos géneros de música (fue el editor de las obras de T. L. de Victoria) que, en cierto modo, todavía no han sido superadas, y sobre todo introdujo en España la metodología editorial que ya se practicaba en otros países. Se ocupó, asimismo, de la música de tradición oral, tan rica en España. Más allá de la mera recopilación de las canciones populares, amalgamadas en diversos cancioneros durante el siglo XIX, Pedrell presenta las mismas de manera pretendidamente orgánica, intentando descubrir el fondo antropológico y social que las sustenta. Es esta visión de la música del pasado, así de tradición oral como escrita y documentada, la que justificará, a sus ojos, el nacionalismo musical del que se constituyó mentor (*Por nuestra música*, Barcelona, 1912), poniendo como lema la frase atribuida a Eximeno por Marcelino Menéndez Pelayo: «Sobre la base del canto nacional debía construir cada pueblo su sistema».

La música sacra

La recuperación de la música antigua en pleno romanticismo aparece estrechamente ligada al estudio y recomposición de la música litúrgica y en especial del canto gregoriano. En la primera mitad del siglo XIX se inicia en la Abadía de Solesmes (Francia), fundada en 1833 por un gran monje romántico, Don Próspero Guéranger, una escuela de paleografía musical. Su objetivo era el de restaurar el canto llano según los más antiguos manuscritos, conservados en las bibliotecas que habían recogido los fondos expoliados por la Revolución o se guardaban en los lugares de origen. La trascendencia que la creación de esta escuela tuvo para la configuración de la ciencia musicológica está siendo puesta más y más de relieve, toda vez que se trata del primer esfuerzo por aplicar al estudio de la música el método histórico-crítico-filológico, probado con gran eficacia en el estudio de la lengua, de la literatura y de los documentos históricos antiguos. El esfuerzo de los eclesiásticos por descubrir las primitivas formas de canto llano y de la polifonía clásica para ser interpretadas en la Iglesia sería extraordinariamente productivo en toda Europa.

La escuela de Solesmes llega a España cuando en 1880 los monjes de esta célebre abadía francesa se instalan en Silos y restauran el viejo monasterio castellano, dejado desierto en 1835, tras la desamortización de Mendizábal. El mismo año de la llegada de los monjes franceses a España veía la luz pública en Solesmes el importante libro de J. Pothier *Les mélodies grégoriennes*, y once años más tarde, en 1891, publicaría el agustino de El Escorial, P. E. Uriarte, su *Tratado teórico-práctico de canto gregoriano*, basado en el maestro solesmense. Los monjes de Silos, y en especial el benedictino francés M. Férotin, se dedicarían al estudio y publicación de los textos de la liturgia hispánica con una abundancia crítica inusitada en España, pero relegaron para el último lugar el estudio de su música. También los monjes de Montserrat, donde la tradición musical había sido intensa en siglos anteriores, dedicaron grandes esfuerzos al estudio de la música litúrgica, cuyo exponente más visible son las investigaciones paleográficas de Dom G. Suñol.

La importancia de los estudios sobre la música sacra en la primera mitad del siglo XX ha sido proporcional al extraordinario prestigio de que gozaron los grandes maestros de esta música, sobre la que se crearon diversas especialidades en algunas facultades universitarias de Europa. A esta realidad europea hay que atribuir el que entre los títulos de grado superior que recoge el Reglamento de los Conservatorios de España de 1966 aparezca el de música sacra.

Higinio Anglés (1888-1969)

En este medio surge la figura más relevante de la musicología del siglo XX en España, H. Anglés. Este hombre vino a representar en España, como lo fueron otros en diversos países, la figura del musicólogo completo, «homo musicologus», en un momento en que la especialización sobre un determinado género musical o período histórico no impedía una asombrosa erudición en otros terrenos. Anglés se siente discípulo de Pedrell y defensor de la musicología como ciencia pura, pero al mismo tiempo, incluso cuando se dedica a recoger materiales sobre la música popular catalana, es fiel sumiso a los postulados de la reforma de la música sacra, impulsada por el «motu proprio» firmado y publicado por el Papa Pío X (22 de noviembre de 1903) para dignificar la liturgia cristiana. De ahí la deuda que siempre reconoció tener el maestro catalán con los monjes de Montserrat, y en especial con Dom Gregorio Suñol, y con los monjes de Solesmes (si bien al fin de su

vida fue crítico con la escuela solesmense de Dom Mocquereau, menos positivista y más teorizante que la preconizada por sus predecesores del siglo XIX). Por esta razón, sin duda, sus primeros trabajos, los más importantes de su actividad musicológica, se centraron en la música medieval. La música de este período no sólo era, dentro de la mentalidad romántica aún reinante, la más estrechamente relacionada con la música sacra, sino también la que más atención recibía en los centros pioneros de las universidades germánicas por su especial dificultad y porque las demás ciencias humanas, y entre ellas las de más prestigio, como la filología, también tenían preferencia por el medievo. Anglés recorre estos centros y depura su metodología, probada ya en los trabajos realizados en España.

El influjo del gran maestro catalán en la musicología española no se debe menos a su aportación personal como infatigable investigador que a su tarea como docente y como presidente del Pontificio Instituto de Música Sacra de Roma, cuyo alto prestigio llegó a su cénit durante su mandato de largos años, hasta su muerte. La presidencia de Anglés atrajo gran número de clérigos españoles hacia el Pontificio Instituto, para obtener allí una titulación altamente apreciada, inexistente en España. Una gran parte de los que han sido y son hoy los maestros de la musicología española han recibido de Anglés su magisterio: José M.^a Lloréns, José López-Calo, que fueron colaboradores directos del maestro; padre Samuel Rubio, Dionisio Preciado, José Climent, Carmelo Solís y otros más jóvenes. La importante obra de los discípulos de Anglés ha creado una imagen de la musicología española orientada casi exclusivamente hacia la música eclesiástica. Hay que reconocer, no obstante, que la que se comenzó a practicar en Europa en el siglo XIX tenía en gran medida la misma orientación. A caballo entre los dos siglos, recuérdense nombres como P. Ludwig, Peter Wagner, Amédée Gastoué, etc. Y, en efecto, comoquiera que la secularización no se había llevado realmente a cabo sino a finales del siglo XVIII, cuando cae el antiguo régimen, la música que aparecía ante los ojos de los investigadores era en gran parte religiosa.

Los maestros de la crítica musical

En la Península se practicó, entre tanto, una musicología con menos ataduras académicas, humanista, voluntariosa y autodidacta, pero bastante eficaz, monográficamente centrada, por lo general, en temas y autores españoles. En ella podemos apreciar dos

orientaciones, encarnadas a veces en un mismo autor: una, historicista, de espectro más universal, y otra, más técnica, tendente a la recuperación y estudio de la propia música.

La primera surgió del cultivo de la crítica musical. Esto permitió a los autores aunar conocimientos sobre música antigua y moderna. Como ejemplo podemos citar a Adolfo Salazar, cuya opinión, vertida especialmente en sus artículos publicados en el diario «El Sol» durante la II República (1931-1936), fue más influyente en sus contemporáneos que la sistematizada en los importantes libros que vieron la luz pública después de la guerra civil, en el exilio. La cualificada obra de Federico Sopena, que se ve reflejada en sus artículos, sus libros, de variada temática (en especial la relativa a la música, española y europea, del siglo XIX), y su magisterio como catedrático de Estética, Historia de la Música, de la Cultura y del Arte en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid hasta el año 1987, debe ser encuadrada dentro de esta concepción humanista de la musicología.

Entre los maestros cuyos estudios estuvieron de alguna manera más orientados hacia la propia música y sus formas contamos con personalidades de muy distinto signo y procedencia: investigadores de archivos y bibliotecas madrileñas, como José Subirá y Emilio Cotarelo y Mori, o de archivos musicales eclesiásticos, como José Artero, Aníbal Sánchez-Fraile, Casiano Rojo y Germán Prado, monjes de Silos estos últimos, estudiosos del canto mozárabe; compositores de gran inspiración, como el padre José Antonio Donostia o el padre Nemesio Otaño; arabistas, como Julián Ribera, discutido transcriptor de las Cantigas de Santa María y defensor a ultranza de su procedencia árabe; filósofo, como se proclama a sí mismo el sucesor de Higinio Anglés en la dirección del Instituto Español de Musicología, Miguel Querol, etc.

Soportes institucionales

La ausencia en España de un marco institucional y académico adecuado para la investigación musicológica propició la variedad y desigualdad de enfoque y de valor científico en los trabajos publicados por los autores ya citados y otros muchos que no hemos podido reseñar.

Cada autor trataba de encontrar el lugar más adecuado para difundir su propia investigación, por lo general muy rica de contenido y de datos sueltos, pero también desposeída muchas veces del necesario fundamento epistemológico propio de una ciencia mo-

derna. Revistas de humanidades, o revistas eclesiásticas de diversa índole, en especial de liturgia y de música sacra, abrieron sus páginas a interesantes trabajos de investigación musicológica, con más generosidad que las orientadas a la divulgación y a la actualidad musical (consúltense a este propósito las reseñadas por Jacinto Torres [1987: 358-361], pertenecientes al período 1900-1939). Podemos destacar, entre todas, las revistas *Música sacro-hispana* (Valladolid, a partir de 1907) y *Tesoro sacro-musical*, editada por los padres claretianos (a partir de 1925).

Los trabajos de mayor envergadura apenas encontraban la colección adecuada para ver la luz pública. La pobre infraestructura editorial española, en general, y muy particularmente en temas de música, no propició tampoco la aparición de transcripciones de obras antiguas, de acuerdo con las modernas técnicas de edición. Los libros de este tipo publicados en España hasta los años cuarenta, e incluso después, aparecen con pies de portada variados y hasta inverosímiles. Destáquese, sin embargo, la labor de la Sección de Música de la Biblioteca de Cataluña, con la publicación de las primeras obras de H. Anglés y la de Rojo Prado sobre el canto mozárabe, y la utilidad de algunas pequeñas y esporádicas empresas de ediciones de música como la de las Sonatas del padre Soler, a cargo del padre Samuel Rubio, por la Unión Musical Española, que sin embargo realizó un notable esfuerzo para publicar la música de los autores contemporáneos; los libros de variados temas musicales de la Editorial Labor o los repertorios publicados por los editores de la revista *Tesoro sacro-musical*.

Ante panorama tan poco alentador surge, en el seno del recién creado Consejo Superior de Investigaciones Científicas, de la mano de Higinio Anglés, el Instituto Español de Musicología. Con sede en Barcelona y sin intención de absorber, como reconoce su creador (H. Anglés, *La música en la corte de los Reyes Católicos*, vol. I, 1960, pág. 5), la actividad de la Sección de Música de la Biblioteca de Cataluña, llamada entonces Biblioteca Central de la Diputación Provincial de Barcelona, ni la de la abadía de Montserrat, que había orientado sus esfuerzos a la recuperación de la música de su importante escuela, este nuevo organismo pretendía ser la plataforma institucional de la investigación musicológica en España, a través de ayudas para postgraduados a cargo de un director, y sobre todo creando un órgano periódico para la publicación de trabajos cortos, el *Anuario Musical*, y una gran colección de libros con música española, bien

editada y estudiada, bajo el epígrafe *Monumentos de la Música Española*.

La fuerte personalidad de su primer director perpetuo, Higinio Angles, apenas propició, mientras duró su mandato, la publicación de obras de otros investigadores, pero también contribuyó a que los trabajos editados por el Instituto de Musicología fuesen altamente estimados en el mundo entero. Aquí trabajaron hombres de gran prestigio internacional, como Marius Schneider y Macario Santiago Kastner, además de los españoles, que fueron sucesivamente directores del mismo hasta su jubilación, Miguel Querol y José María Lloréns. En la actualidad, después de la nueva estructuración del Consejo Superior de Investigaciones Científicas, el Instituto, rebautizado con el lamentable nombre de Unidad Estructural de investigación (U.E.I.) de Musicología, está dirigido por José Vicente González-Valle, de cuya preparación musical y humanística, propia de quien ha recibido una sólida formación académica en el Real Conservatorio de Madrid y en la Universidad de Munich, hemos de esperar los mejores frutos.

Fuera del Instituto Español de Musicología, la actividad musicológica en España ha estado sostenida por un voluntariado inquebrantable y por la firme vocación de grandes profesionales, formados dentro o fuera de España. La iniciativa puntual de algunas instituciones locales ha paliado, de manera poco satisfactoria, es cierto, la notable escasez de medios destinados a la investigación musicológica. Hemos de destacar, no obstante, algunas iniciativas excepcionales, como la de la Institución Fernando el Católico de la Diputación de Zaragoza, cuya sección de Música, además de publicar en su importante colección de libros los estudios y transcripciones de música de Pedro Calahorra, entre otros, edita, desde 1985, *Nasarre: Revista Aragonesa de Musicología*. También podemos reseñar positivamente el esfuerzo de la Diputación de Cuenca al financiar la importante colección de obras de investigación dentro del marco de las Semanas de Música Religiosa (incomprensiblemente suprimida hace dos años), o la buena iniciativa de la Fundación Juan March de crear la beca que permitió al padre José López-Calo la elaboración de los catálogos de música de las catedrales de Castilla y León, cuya publicación, empero, no se está llevando a cabo sino después de incontables peripecias sufridas por el autor para convencer a las instituciones locales de su utilidad. Peripecias similares han debido padecer las publicaciones de tan notables musicólogos como Samuel Rubio, Dionisio Preciado, José Climent, Lothar Siemens, etc.

La Sociedad Española de Musicología

De la iniciativa particular de diversas personalidades, encabezadas por el padre Samuel Rubio, nació el 14 de julio de 1977, fecha de su presentación en el Registro de Asociaciones, la Sociedad Española de Musicología (SEdM), con la vocación de servir de punto de encuentro de todos los musicólogos españoles e hispanistas y facilitar una mayor permeabilización, entre todos los interesados, de las investigaciones hasta entonces realizadas en un clima de irremediable aislacionismo. La finalidad señalada en sus estatutos es la de «promover toda clase de tareas musicológicas en España, tales como organizar congresos o jornadas de estudio, fomentar la investigación musicológica, ayudar en la manera posible a publicaciones de índole musicológica y cualesquiera otra actividad que parezca conveniente o necesaria». La buena acogida que esta iniciativa ha tenido entre los musicólogos queda de manifiesto en el número creciente de socios que la integran, siendo hoy, entre las de ámbito nacional o estatal, la más nutrida, después de la Sociedad Americana de Musicología. La SEdM realiza una labor editorial humilde, pero sólida, en consonancia con sus escasos recursos, alimentados por la cuota social y las subvenciones oficiales, en especial del INAEM, del Ministerio de Cultura. Su publicación más destacada, sin duda, es la *Revista de Musicología*, inicialmente dirigida por Samuel Rubio y Antonio Gallego, posteriormente por Dionisio Preciado y en la actualidad por Lothar Siemens. Los trabajos publicados en ella y la completa y bien elaborada información bibliográfica, realizada por Liliana Barreto, marcan el pulso de una actividad musicológica en España con signos de evidente madurez, reconocida ya internacionalmente en hechos como el de haber elegido a España como sede del XV Congreso de la Sociedad Internacional de Musicología para 1992 en Madrid.

Centros de enseñanza

La organización académica de los estudios de Musicología en España no refleja, aún hoy, la madurez que hace suponer el grado de progreso de las ciencias musicales en nuestro país. La especialidad en Musicología aparece, por vez primera, en la Reglamentación General de los Conservatorios de España, de fecha 10 de septiembre de 1966. Era ésta una novedad interesante, que podía haber dado magníficos frutos, si la Reglamentación en cuestión hubiera establecido la necesaria conexión entre la enseñanza musical propiamente dicha y la enseñanza reglada de tipo general. En

LA MUSICOLOGÍA ESPAÑOLA

efecto, la musicología exige tales conocimientos técnicos que muy difícilmente pueden alcanzarse fuera del ámbito profesional de la música. Pero la falta de conocimientos humanísticos, apenas contemplados en los estudios musicales, puede producir, en los titulados por los conservatorios, ciertas lagunas, si bien justo es reconocer que la falta de base humanística es más fácilmente subsanable que la base técnica, la cual exige largo tiempo de dedicación y, a veces, un aprendizaje precoz.

A partir de 1975 se iniciaron en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid los estudios de Musicología, reglados por el Decreto 1966 en tres cursos con diversas materias específicas y complementarias. El padre Samuel Rubio, primer catedrático de la especialidad, puso en práctica el plan de estudios, dando prioridad a los aspectos técnicos e internos de la propia música en su diacronía, más que a los estudios puramente históricos o externos, los cuales, desglosados en las asignaturas de Estética, Arte, Música propiamente dicha y Cultura en general, estaban ya suficientemente representados en el nivel precedente de la especialidad. Las severas condiciones y el alto nivel, en cuanto a estudios técnicos musicales, que el propio Reglamento y el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid exigen para iniciar la especialidad de Musicología, hacen que ésta sea cursada muy minoritariamente.

La Universidad, sin embargo, carecía de los estudios de Musicología. La especialidad de Historia del Arte, dentro de la Facultad de Geografía e Historia, comprendía una historia de la música como asignatura complementaria. Bien es verdad que ciertos profesores como don Francisco José León Tello, catedrático de Estética de la Universidad Complutense de Madrid y gran estudioso de la Teoría musical en España, se habían preocupado de inculcar en los futuros historiadores del arte unos sólidos, aun siendo generales, conocimientos de música. En 1984, el Ministerio de Educación y Ciencia faculta a la Universidad de Oviedo para que en ella se imparta la especialidad de Historia de la música independiente de la de Historia del Arte. Un plan de estudios con muy pocas materias específicas, ya que una de las condiciones que señala el decreto es no añadir gastos nuevos al presupuesto de la Facultad, apenas deja lugar para los temas puramente técnicos y, por ello, pueden acceder a esta carrera personas que carecen por completo de estudios musicales.

La urgencia de titulados para cubrir las plazas de profesores de Música en las enseñanzas medias, a las que también acceden titu-

lados superiores de los Conservatorios, está propiciando la creación de esta especialidad en varias universidades y su configuración según un nuevo plan de estudios actualmente en debate. Mientras llega la aprobación de dicho plan, además de la ya citada de Oviedo, que ya imparte titulaciones, la Universidad Autónoma de Barcelona y la de Salamanca (que inició su andadura en el curso 89-90) desarrollan una actividad académica para la concesión de la licenciatura correspondiente. Precisamente la creación de este nuevo título universitario ha dado origen a una polémica tan viva como estéril sobre el lugar idóneo para llevar a buen término la preparación de buenos profesionales en la ciencia musical. La cerrazón con que se plantea hoy la bondad de la enseñanza de la musicología en el ámbito de la Universidad frente a la del Conservatorio está agravando la temida endogamia que padece buena parte de la enseñanza académica superior en España. Es de desear que los defensores de ambas posiciones vengan a un clima de colaboración donde, por encima de intereses particulares o corporativistas, impere la racionalidad, para que las enseñanzas en uno y otro ámbito académico puedan llegar a una necesaria permeabilización de materias y de profesores y a la consiguiente identificación de titulaciones.

En fin, la investigación musicológica en España se enfrenta hoy a un reto que no dudaría en calificar de histórico. La ambigua realidad de los estudios académicos en materia de ciencias musicales no nos hace olvidar que la riqueza patrimonial de España está atravesando, aún hoy, serio peligro de desaparición. La música del pasado no es, en absoluto —ya lo hemos dicho—, la partitura o el documento escrito, pero éste es, ciertamente, el vehículo más importante que nos trae la música del pasado. Urge, como primera providencia, conservar esta documentación en archivos y centros regidos por personas cualificadas y poner su música a disposición de compositores e intérpretes en ediciones dignas. La Sección de Música de la Biblioteca Nacional, el Archivo Musical del País Vasco, Eresbil, con sede en Rentería, o el Centro de Documentación Musical de Andalucía, con sede en Granada, con proyectos para la preservación y recuperación de los archivos musicales en las catedrales andaluzas y otros, son dignos de imitación. Este es el punto de partida indispensable para poder realizar una musicología que no se deje atrapar por los hilos epistemológicos innecesarios en los que muchas veces se enredan las ciencias, para llenarse de contenido, al servicio siempre de la cultura del propio país. •

Se inaugura en febrero, en la Fundación

Exposición «Picasso: Retratos de Jacqueline»

Más de 100 obras de los últimos veinte años del artista

Más de 100 obras, entre óleos, dibujos, esculturas y obra gráfica, integrarán la Exposición «Picasso: Retratos de Jacqueline», que se podrá ver en la Fundación Juan March desde el próximo 4 de febrero. La muestra, que hasta el 27 de enero está exhibiéndose en el Museo Picasso de Barcelona, ofrece la producción del pintor dedicada a su última mujer, Jacqueline, con la que vivió durante los últimos veinte años de su vida.

Las obras fueron realizadas por Picasso desde 1954, poco después de conocer a Jacqueline, con la que se llevaba 47 años de diferencia de edad, hasta 1971, dos años antes de morir el pintor: una rica etapa que se desarrolló en las tres residencias que compartió la pareja: la villa «La Californie», en Cannes; el castillo de Vauvenargues y el caserón de Notre Dame de Vie, en Mougins, donde murió Picasso en 1973 y donde, trece años después, el 15 de octubre de 1986, se suicidó ella.

La muestra que trae ahora a Madrid la Fundación Juan March ha sido organizada con la colaboración de la hija de Jacqueline, Catherine Hutin-Blay, y el Museo Picasso de Barcelona. Las obras —muchas de las cuales son relativamente desconocidas en los circuitos internacionales— proceden de colecciones privadas y de museos como el citado Museo Picasso de Barcelona, el Museo de Arte Moderno de Nueva York, la Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, de Düsseldorf; Museo Picasso de París, y Detroit Institute of Arts, entre otros.



La exposición, que permanecerá abierta en la Fundación Juan March hasta el 28 de abril próximo, ofrece una amplia panorámica de los recursos técnicos y estilísticos del artista en torno a un mismo tema —los retratos de Jacqueline— desde el famoso retrato de cuello estilizado, de 1954, hasta otras pinturas en las que el modelo se va metamorfoseando y que el artista trata en series («Les femmes d'Argel» de Delacroix o «Las Meninas» de Velázquez inspiraron muchos de estos retratos). Otra serie destacada de Picasso es «El artista y la modelo», casi obsesiva desde 1963. •

«Cars» se clausura el 5 de enero

Warhol visto por la crítica

Tres meses han permanecido aparcados, en la sede de la Fundación Juan March, los «coches» del miembro más conocido del «pop-art» norteamericano, Andy Warhol. Todavía hasta el 5 de enero puede visitarse la exposición «Cars», 47 obras en total, entre cuadros y dibujos de gran formato, que Warhol realizó, antes de morir en febrero de 1987, por encargo de la empresa automovilística alemana Daimler-Benz, que quiso de esta manera celebrar el centenario del automóvil. Como conclusión a las distintas informaciones que se han ido publicando en este Boletín Informativo en los meses anteriores, se incluye a continuación un amplio resumen del eco que despertó esta muestra entre los periodistas culturales y críticos de arte.

Coches del «pop art»

«No es una novedad repetir que la obra plástica de Warhol carece de emoción y que no se caracterizó ni por la crítica ni por la ironía, como otros de sus contemporáneos. Pero eso no obsta para que podamos contemplarlo con el mismo placer que muchos adultos esquivos descubren cuando llevan a sus niños a Disneylandia.»

Marcos R. Barnatán («Metrópoli», Guía de «El Mundo», 12-X-90).

Una innegable fascinación

«Los coches de Warhol restallan de color, sorprendentes, en las paredes blancas. Como todas sus obras, molestan un poco. Y, sin embargo, ahí están. Y quien se propusiera a estas alturas negarles el derecho a colgar en cualquier sala o museo tendría, de antemano, la batalla perdida. Por eso, y porque ejerce una innegable fascinación, Warhol presumiblemente va a ser la estrella del otoño madrileño.»

Enriqueta Antolín («El Sol», 5-X-90).

La esencia de lo posmoderno

«Lo que interesa y emociona delante de estos «Coches» terminales

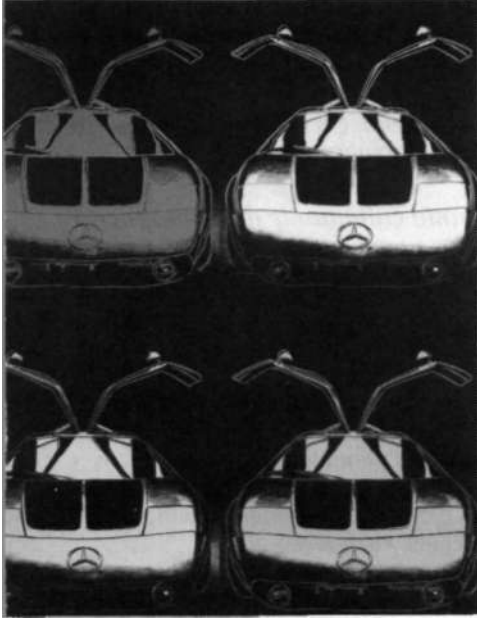
del artista es su capacidad épica, de cronista formidable, refinado y fulgurante, distante y frío, definitivo, de la sociedad desarrollada finisecular. Recurriendo a imágenes usadas, descargándolas de su magia originaria y tratándolas con técnicas de la publicidad gráfica, ordenándolas en series repetitivas, las dota de una rara ambigüedad, para describir con ellas una especie de lema lapidario sobre la esencia de lo posmoderno.»

José Marín-Medina («El Independiente», 15-X-90).

Estereotipos congelados

«Aunque es evidente que la obra que llevó a cabo en los sesenta tuvo una potencia artística que después perdió, la leyenda de Andy Warhol siguió plenamente operativa hasta hoy mismo, cuando de nuevo los artistas jóvenes vuelven a mirar su obra por el lado de su perfecto acoplamiento a lo que tienen las imágenes de estereotipos congelados de la realidad. El gesto y la imagen tuvieron para Warhol tanta fuerza artística como cualquiera de sus productos. El mismo era un *producto Warhol*, una marca de éxito garantizado.»

Francisco Calvo Serraller («El País», 6-X-90).



Estricto sistema sintáctico

«El conjunto introduce una serie de extrañas novedades en el trabajo de Warhol: es la primera vez que los motivos no son americanos, utiliza elementos no ya banales y al alcance de cualquiera, sino auténticas piezas de coleccionista, como los coches de siglo, todo ello sometido, con más pena que gloria, a un estricto sistema sintáctico.»

Pablo Jiménez («ABC», 4-X-90).

La mirada historicista

«Con esta serie última en torno a los coches introdujo un factor nuevo en su obra: la progresión temporal y la mirada historicista, pues en lugar de mostrar una instantánea estática de un objeto, señala la progresión cronológica de los automóviles Mercedes. Algunos señalan que de esta manera indicaba el origen europeo del encargo y marcaba distancias con la cultura norteamericana, más ligada al presente.»

Pablo Llorca («Diario 16», 3-X-90).

Sin idea de velocidad

«Los coches de Andy Warhol no ofrecen ninguna idea de velocidad. Son productos tan estáticos como las latas de sopas Campbell y las cabezas de Marilyn, y como éstas, con su característica repetición de imágenes casi idénticas de emulsiones fotográficas sobre el lienzo.»

Octavio Zaya («Cambio 16», 1-X-90).

Una forma de supervivencia

«(...) la repetición —decía, citando a Man Ray— es la única forma posible de supervivencia en una sociedad que destruye todo, todo así teóricamente multiplicado al infinito, pero reabsorbido enseguida como mercancía de alta distinción y vendido después, con aura sobreañadida, a precios carísimos y extremadamente minoritarios...»

José Angel Valente («Cambio 16», 1-X-90).

Un enjambre de símbolos

«Ícono del horror o estereotipo de la admiración, el automóvil concentra un enjambre de símbolos: velocidad, peligro, poder. Era inevitable que el proteico e inquieto Andy Warhol —tan fascinado por los objetos de deseo— sumara ese gran fetiche a sus series de zapatos, sillas eléctricas, cuchillos, pistolas, botes de sopa, detergentes, burbujas, estrellas...»

José María Bermejo («El Independiente», 5-X-90).

Detractores e incondicionales

«Warhol, el artista por excelencia, es una de las figuras más representativas de la cultura de la segunda mitad de nuestro siglo. Su obra no es de las que despierten la unanimidad. Más bien, todo lo contrario. A un lado, los incondicionales, los «fans», para los cuales cualquier hecho o dicho suyo

está cargado de valor y merece ser conservado como reliquia. A otro lado, los detractores, que consideran que exaltó la banalidad y que era un genio loco sólo en el terreno de la aut-promoción y de las relaciones públicas.»

Juan Manuel Bonet («Blanco y Negro» de «ABC», 30-IX-90).

Mito de nuestra era industrial

«Warhol trata aquí sobre el mito por excelencia de nuestra era industrial, uno de los que más emblematisan en nuestra mentalidad la sociedad del confort y el progreso; pero acaso ahora es difícil percibir en este trabajo de Warhol la banalización e ironía de sus creaciones pop de los años 60, quizá también porque ese optimismo del capitalismo, cuya época involucraron, hoy hace crisis.»

«*Descartes*» («Las Artes-Crónica 3», octubre 1990).

La imagen encontrada

«Agotada ya la abstracción pictórica que coleaba en Estados Unidos de América desde finales de la segunda guerra mundial, la nueva figuración, el nuevo realismo emergía en los 60 como una reacción convencida y sin pretensiones. Warhol, como buen heredero del gurú Marcel Duchamp, utilizó como él el objeto encontrado o, más exactamente, la imagen encontrada en la cotidianeidad más liviana, la banal y trivial que servía cada día la pequeña pantalla.»

José Antonio Lisbona («Formas Plásticas», noviembre 1990).

Quitarse la máscara

«La alternancia de lo positivo y lo negativo, el estudio de los colores, la ambigüedad de las técnicas empleadas, la ruptura de las líneas estructurales de algunas composiciones con la intromisión azarosa o accidental de retazos, vienen a enriquecer las imá-

genes finales de un Warhol que quiso quitarse la máscara e insistir y profundizar en los aspectos más plásticos de su propia obra.»

Concha Casajús («Crítica de Arte», noviembre 1990).

Punto culminante de su propuesta

«Con esta serie, a la vista está, parece que Warhol alcanzó el punto culminante de la propuesta del artista pop, trascendiendo el amplio pero casi unívoco plano americano de la comercialización de la imagen, para convertir su propuesta en expresión de su capacidad para atender a otros datos y productos de la vida moderna nacidos en otros lejanos aunque análogos ambientes y latitudes.»

Luis Alonso Fernández («Re-seña», noviembre 1990).

Objectes banals i molt divulgats

«Altres característiques d'aquesta sèrie son que Warhol va escollir com a tema un producte no nord-americà i, a mes a mes, va presentar un tema que havia refusat anteriorment: la mutabilitat d'un producte. Per elegir els objectes es fixava sempre en aquells que estaven per tot arreu, com ara les llaines, els pots de sopa, etcètera. Es a dir, en objectes banals i molt divulgats.»

Joan Cantavella («Avui», 14-IX-90).

Automóviles en el aire

«El mismo día que Mir echaban a andar los «Coches» de Andy Warhol, que probaban la autopista mejor dotada para el arte contemporáneo, las salas de la Fundación Juan March de Madrid, demostrando la versatilidad de los diseños y la amplia gama cromática con que dotó el artista «pop» a estos lujosos modelos de automóviles, que flotan en el aire a punto de desmaterializarse.»

Carlos García-Osuna («El Independiente», 7-X-90).

Escrupulosa confección

«Es una preciosa colección de cuadros que nos permite admirar tanto su personal gama cromática, que él convertiría en propia de su país, como la escrupulosa confección de cada una de sus obras. (...) Además de revolucionarias son las obras de un profesional conservador que no se permitía ningún error.»

Victoria Erausquin («Expansión», 12-X-90).

Una nueva manera de entender el arte

«Considerado por muchos como un gran comerciante y el mejor publicitario de sí mismo, pocos pueden discutirle a Andy Warhol haber sabido provocar una nueva manera de entender el arte.»

Angeles García («Guía» de «El País», 11-X-90).

Icono básico

«El automóvil no aparece como uno de los desastres de la vida moderna (como lo hizo en sus series sobre accidentes), sino como icono básico del devenir del siglo.»

J. Olivares («Vivir en Madrid», octubre 1990).

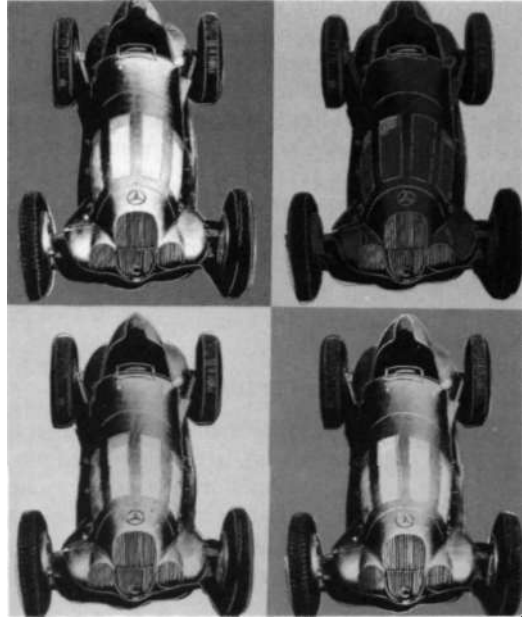
Ausencia de sombras

«Las paredes de la Fundación se cubren de serigrafías y acrílicos sobre lienzos y lo hacen de un modo irreal; los colores elegidos por Warhol, la ausencia de sombras, hacen de sus «cars» algo inmaterial, intangible, como si flotaran en el aire.»

(«Autopista», 11-X-90).

Un testamento espléndido

«'Coches', que como todas las obras del artista es más satisfactoria en una buena reproducción que al natural, sirve como recordatorio de una



tendencia y una figura cuyo legado atraviesa aún hoy el panorama artístico y es un testamento espléndido para quien soñaba con reencarnarse en forma de un gran anillo en el dedo de Pauline Rothschild.»

Felipe Hernández-Cava («Villa de Madrid», 1/15-X-90).

Perfecta máquina soltera

«(Cuando) Daimler-Benz le encargó el proyecto (...) (Warhol) estaba alcanzando su sueño, ser sustituido por una máquina. En realidad su cuerpo ya casi lo era: su aspecto artificial, causado por las más variopintas pelucas, y las hundidas mejillas lo habían convertido, ya cercana su muerte, en una perfecta máquina soltera.»

M^a José Bueno («Elle», octubre 1990).

Hasta la saciedad, no hasta el aburrimiento

«'Cars', a primera vista, como todas las variaciones sobre un mismo

tema, atrae sobre sí el peligro de la monotonía o la monocordia (...). Ha habido grandes creadores que han acertado a repetir la materia artística hasta el límite de la genialidad. Ese es el caso de Warhol: la repetición como método; repetir hasta convencer. Coches y coches repetidos hasta la saciedad, pero nunca hasta el aburrimiento. Todo lo contrario.»

José Pérez Gallego («Heraldo de Aragón», 14-X-90).

Sagrado recinto del arte

«Nadie mejor que él supo filtrar con trazo suelto, ligero y vivo los profanos y profanadores principios que rigen el consumo de las multitudes en el sagrado recinto del arte.»

Juana Vera («Metrópoli» de «El Mundo», 5-X-90).

Icono intangible y vacío

«El mundo del consumo, los medios de comunicación y la publicidad son las tres fuentes en las que Warhol recoge sus temas constantes, los anuncios y el culto a estrellas. No es extraño, pues, que Warhol dedicara a los coches la última de sus series, pues el coche —diversidad de materiales, colores, funciones y formas— se le aparecía como un múltiple y a la vez único diseño, como una síntesis mágica de la era de la producción en masa, como perfecto icono, intangible y vacío.»

Luis Sastre («Mensaje y Medios», octubre 1990).

Piezas de un gran escaparate

«Fue directo al corazón no de la cultura, sino de la vida que le rodeaba; vivió veloz como los coches que se realizaba, y a la postre se burló y desmitificó todo, porque vino a demostrar que discursos intelectuales, objetos fabricados y mitos culturales son piezas de un gran escaparate.»

(«Lanza», 28-X-90).

Antítesis del artista romántico

«En cierto sentido, Warhol representa la antítesis del artista romántico y proteico que encarnaban los expresionistas abstractos. La expresión de Warhol no se revela en la obra, sino en la encarnación de su personaje: vende imágenes, pero sobre todo su propia imagen.»

S. B. Olmo («Diario de Menorca», 9-XI-90).

Matices inusitados

«La serie es absolutamente variada y rica por la elección de los colores, alcanzando matices inusitados a base de contrastes entre colores complementarios y del protagonismo ocasional de los tonos de los fondos. (...) En última instancia, la serie resulta atractiva igualmente por la gran variedad de puntos de vista con que Warhol plasma los coches.»

Pilar Bravo («Comunidad Escolar», 31-X-90).

Prisioneros de su existencia

«El resultado es, en definitiva, ese melancólico sabor de boca que deja el arte pop en esas expresiones límites que no excluyen el talento a la hora de diseñar la historia de una forma de vida. En este caso, los "Coches" prisioneros de su propia existencia limitada, sometidos a la más feroz de las publicidades, condenados a la identificación de quien los consume.»

Nelson Marra («Sístole», 26-X-90).

Su testamento artístico

«(...) Pueden contemplarse dos obras que el artista norteamericano finalizó dos semanas antes de su muerte. Por ello, "Cars" puede considerarse el testamento definitivo de Warhol en el Pop Art Americano.»

(«Economics», octubre 1990).

Otras exposiciones

Además de la Exposición «Andy Warhol/Coches», que seguirá abierta en la sede de la Fundación Juan March hasta el 5 de enero, esta Fundación ofrece durante dicho mes fuera de Madrid otras exposiciones con fondos pertenecientes a su colección artística.

LA COLECCIÓN de Grabados de

Goya, integrada por un total de 218, de las cuatro grandes series de *Caprichos*, *Desastres de la guerra*, *Tauromaquia* y *Disparates* o *Proverbios*, se clausura el 6 de enero en **París**, en el Museo Marmottan, donde se ha exhibido desde el pasado 11 de octubre, con la colaboración de dicho Museo. Por otra parte, 222 grabados de la misma colección, también de las citadas cuatro series del pintor, se exhiben hasta el 20 de enero en **Badajoz**, en la sala de exposiciones de la Casa de la Cultura, con la colaboración de la Junta de Extremadura. A partir del 25 de enero y hasta el 24 de febrero, esta muestra se ofrecerá en **Mérida**, en la sede de la Asamblea de Extremadura y en colaboración con la citada Junta.

«ARTE ESPAÑOL

CONTEMPORANEO» (Fondos de la Fundación Juan March), muestra integrada por 23 obras de otros tantos autores españoles —cada uno representado por una—, estará abierta hasta el 13 de enero en **La Coruña**, en el Palacio Municipal de Exposiciones, Kiosko Alfonso. La muestra se presenta con la colaboración del Ayuntamiento de la ciudad y Caixavigo.

Con la ayuda de esta última entidad citada, «Arte Español Contemporáneo» se ofrecerá después, desde el 17 de enero, en **Vigo**, en el Centro Cultural Caixavigo.

Los artistas con obra en la muestra son Sergi Aguilar, Alfonso Albacete, Frederic Amat, Gerardo Aparicio, Miquel Barceló, José Manuel Broto, Miguel Angel Campano, Gerardo Delgado, Luis Gordillo, Xavier Grau, Eduardo Gruber, Eva Lootz, Mitsuo Miura, Luis Martínez Muro, Juan Navarro Baldeweg, Enríe Pladevall, Santiago Serrano, Soledad Sevilla, José María Sicilia, Susana Solano, Juan Suárez, Jordi Teixidor y José María Yturralde.

PICASSO, DALI, Miró, Juan Gris, Barceló y Tàpies figuran entre los 36 artistas españoles representados en la **Col·leccio March. Art Espanyol Contemporani**, que desde el pasado 14 de diciembre se exhibe de forma permanente en Palma de Mallorca. Siete salas y diferentes dependencias en la primera planta del edificio de la calle San Miguel, 11, albergan la colección, formada principalmente con fondos de la Fundación Juan March, todos de artistas del siglo XX, y que gestiona y promueve la citada Fundación.

UN TOTAL DE 800 obras (pinturas, esculturas, obra gráfica, dibujos y otros trabajos) de 150 artistas españoles, la mayoría de la generación abstracta de los años cincuenta, integran la colección del **Museo de Arte Abstracto Español de Cuenca**, que pertenece a la Fundación Juan March desde 1980.

Los días 9, 16 y 23, en la Fundación

Mozart, para dos pianos y piano a cuatro manos

Intervienen los dúos Zanetti-Turina,
Uriarte-Mrongovius y Solé-Cuixart

Tres parejas de pianistas, dos de ellas en piano a cuatro manos y la otra en dúo de pianos, intervendrán en un ciclo de tres conciertos que ha programado la Fundación Juan March con el título de «Mozart: integral de la obra para dos pianos y piano a cuatro manos». Los conciertos se darán en Madrid los días 9, 16 y 23 de enero; los mismos, en diferentes días y en diferente orden, se darán también en Logroño y Albacete, dentro del Cultural Rioja y Cultural Albacete, respectivamente, y en Valencia, en el Palau de la Música.

El programa es el siguiente:

Miguel Zanetti y Fernando Turina darán un recital de piano a cuatro manos, basado en «Sonata en Do mayor KV. 19 d», «Sonata en Sol mayor KV. 497 a», «Fantasía en Fa menor KV. 594», «Fuga en Sol menor KV. 375 e» y «Sonata en Fa mayor KV. 497», según este calendario: miércoles 9 de enero, a las 19,30 horas, en Madrid; lunes 7 de enero, a las 20,30 horas, en Logroño; lunes 28 de enero, a las 20,30 horas, en Albacete; y martes 29 de enero, a las 20,15 horas, en Valencia.

Begoña Uriarte y Karl-Hermann



Mrongovius darán un recital de dúo de pianos, basado en «Fantasía en Fa menor para el mecanismo de un reloj KV. 608», «Duetto concertable KV 459/III en Fa mayor», «Adagio y Fuga en Do menor KV. 546/426», «Larghetto y Allegro en Mi bemol mayor» y «Sonata en Re mayor KV. 448», según este calendario: miércoles 16 de enero, a las 19,30 horas, en Madrid; lunes

14 de enero, a las 20,30 horas, en Logroño; lunes 21 de enero, a las 20,30 horas, en Albacete; y martes 22 de enero, a las 20,15 horas, en Valencia.

Eulalia Solé y Judit Cuixart darán un recital de piano a cuatro manos, basado en «Sonata en Re mayor KV. 381 (123 a)», «Sonata en Si bemol mayor KV. 358 (186 c)», «Ein orgel-stück für eine uhr KV. 608», «Andante con variaciones KV. 501» y «Sonata en Do mayor KV 521», según este calendario: miércoles 23 de enero, a las 19,30 horas, en Madrid; lunes 21 de enero, a las 20,30 horas, en Logroño; lunes 14 de enero, a las 20,30 horas, en Albacete; y martes 15 de enero, a las 20,15 horas, en Valencia. •

«Conciertos del Sábado»

Tres tríos, en enero

«Tres Tríos» es el título del ciclo de «Conciertos del Sábado» que se celebrará en la Fundación Juan March en enero. Los días 12, 19 y 26 actuarán, respectivamente, el trío formado por Javier Bonet (trompa), Juan Limares (violín) y Aníbal Bañados (piano); el Trío de Bilbao, integrado por Nicolai Duca (violín), Richard Vandra (violonchelo) y Javier Hernández (piano); y el Trío Syrinx, que forman Alfonso Pecina (piano), Luis Amaya López (flauta) y Andrés Ruiz (violonchelo). Los «Conciertos del Sábado» se celebran por la mañana, a las doce, y son de entrada libre.

Javier Bonet colabora con Jordi Savall en la Capella Reial de Catalunya. Tras pertenecer a la Joven Orquesta Nacional de España y a la Orquesta del Liceo de Barcelona, es desde 1987 profesor titular de la ONE. **Juan Llinares**, violinista valenciano, ha sido miembro fundador del Klavier Quartett de Barcelona, profesor del Conservatorio Superior de Barcelona y actualmente es catedrático de violín del Conservatorio Superior de Valencia. **Aníbal Bañados**, chileno, forma actualmente dúo como pianista con Javier Bonet y trío con éste y con Juan Llinares. Fue profesor asistente en la cátedra de piano de la Universidad de Indiana.

Nicolai Duca, de origen rumano, residió en Caracas desde 1982, donde fue concertino de la Sinfonietta de Caracas, y lo es actualmente de la Orquesta Sinfónica de Bilbao; y es profesor del Conservatorio Superior de Música de esta ciudad.

Richard Vandra, checo, ha sido miembro de importantes agrupaciones de cámara de ese país. Desde 1986 es violonchelo solista de la Orquesta Sinfónica de Bilbao y profesor del Conservatorio Superior de esa ciudad.

Javier Hernández estudió en Bilbao, Madrid, Italia y Suiza. Miembro fundador del Festival Internacional de Música «Verano Musical de Zumaia», donde colabora con diversas orquestas y grupos de cámara, es desde 1981 catedrático de piano del Conservatorio Superior de Música de Bilbao.

Alfonso Pecina es profesor de piano en el Conservatorio Jacinto Guerrero, de Toledo. **Luis Amaya** (flauta) obtuvo el Premio de Honor Fin de Grado Profesional del Real Conservatorio de Madrid y colabora con la Orquesta de este centro y con el grupo de cámara «Ars Nova». **Andrés Ruiz**, malagueño, ha pertenecido a la Orquesta Sinfónica de su ciudad natal, a la Orquesta Bética de Sevilla y a la Municipal de Córdoba. Actualmente es miembro de la Orquesta Sinfónica de Madrid (Orquesta Arbós).

PROGRAMA

12 DE ENERO

Javier Bonet (trompa y trompa natural), **Juan Llinares** (violín) y **Aníbal Bañados** (piano). Tríos n- 2 Op. 40, de Herman Schröder, y Op. 4, de J. Brahms.

19 DE ENERO

Trío de Bilbao.

Tríos en Do menor Op. 1, n° 3, de Beethoven, y Op. 50, de Granados.

26 DE ENERO

Trío Syrinx (**Alfonso Pecina**, piano; **Luis Amaya**, flauta, y **Andrés Ruiz**, violonchelo).

Trío en Sol Mayor, de J. Haydn; Sonata de Camera Op. 48, de G. Pieme; y Trío en Fa Mayor, Op. 22, de B. Martinu.

«Conciertos de Mediodía»:

violín y piano, piano, guitarra, y canto y piano son las modalidades de los «Conciertos de Mediodía», que ha programado la Fundación Juan March para el mes de enero, los lunes a las doce horas. La entrada a los mismos es libre, pudiéndose acceder o salir de la sala entre una pieza y otra.

LUNES, 7

RECITAL DE VIOLIN Y PIANO, por **Anabel García del Castillo** (violín) y **Agustín Serrano** (piano), con obras de Beethoven, Bartok y Debussy.

A. García del Castillo estudió en el Conservatorio Superior de Música de Madrid, y tiene el Master en su especialidad, concedido por la Juilliard School, de Nueva York. Ha sido solista en varias orquestas y ha obtenido plaza en la Sinfónica de RTVE. Agustín Serrano es profesor de piano en el Conservatorio Superior de Música de Madrid desde 1979 y pianista titular de la Orquesta de RTVE.

LUNES, 14

RECITAL DE PIANO, por **Miguel Baselga**, con obras de Rachmaninoff, Liszt, Chopin y Ravel.

Baselga nació en Luxemburgo y realizó su formación musical en el Conservatorio Superior de Música de la ciudad belga de Lieja, obteniendo en 1985 el Primer Premio de Piano. A partir de

entonces emprende una intensa actividad como solista que le ha llevado a actuar en varios países y a grabar en distintas emisoras de radio. En 1988 fue invitado a participar en las «Master Classes» del II Festival Internacional de Sofía (Bulgaria).

LUNES, 21

RECITAL DE GUITARRA, por **Margarita Escarpa**, con obras de Giuliani, Kleyjnans, Britten, Rak, Bobrowicz y Rodrigo.

Margarita Escarpa comenzó sus estudios de guitarra en el Conservatorio de Madrid, obteniendo en 1986 el Premio Extraordinario Fin de Carrera, en 1988 la beca Rosa Sabater, siendo galardonada además en el Concurso Jóvenes Intérpretes de Juventudes Musicales (1988) y en el Concurso Internacional Alhambra(1990).

LUNES, 28

RECITAL DE CANTO Y PIANO, por **Carmen Rodríguez Aragón** (soprano) y **Xavier Parés** (piano), con obras de Haydn, Schubert, Wolf, De la Torre, Fuenllana, Mompou y Guridi.

Carmen R. Aragón estudió en el Conservatorio Superior de Madrid y en la Escuela de Canto. Forma parte, desde su fundación, del Cuarteto de Madrigalistas, grupo al que dedica buena parte de su actividad vocal; es profesora de Técnica de Canto en la Escuela Superior de Canto. Xavier Parés estudia en Barcelona y en Ginebra; es profesor de Repertorio Vocal en la Escuela Superior de Canto de Madrid.

Se estrenó «Acústica» en la Fundación

Mauricio Kagel y su teatro de sonidos

Actuó con el Kölner Ensemble für Neue Musik

La Biblioteca de Música Española Contemporánea de la Fundación Juan March organizó el pasado 5 de noviembre, en colaboración con el Instituto Alemán de Madrid, un concierto, en la sede de la Fundación, con el estreno en España de *Acústica*, obra para generadores experimentales de sonido y altavoces, del compositor argentino Mauricio Kagel. El concierto, que fue ofrecido por el propio Kagel y el Kölner Ensemble für neue Musik, fue precedido de una presentación del autor, quien habló sobre *Acústica* y los instrumentos empleados.

Además del estreno de *Acústica* en la Fundación Juan March, el Instituto Alemán organizó en los días sucesivos, en su sede, una proyección de videos y de películas de Mauricio Kagel, con una presentación del mismo.

Mauricio Kagel y este conjunto coloniense fueron invitados por la Fundación Juan March y el Instituto Alemán en 1975, en Madrid y en Barcelona, para ofrecer la obra *Táctil*, y dar sendas conferencias.

«Música absoluta puesta en escena»

Acústica fue creada en los años 60 y refleja ese interés que después de la segunda guerra mundial se ha venido produciendo en la investigación de fuentes sonoras y la creación de nuevos instrumentos y combinaciones de sonidos. Cuando se empieza a grabar música en cinta magnética y se descubre que ésta se puede manipular hallando diversas velocidades, variando las diferentes alturas o filtrando el sonido, la música adquiere una corporeidad diferente. Así se llega a la música concreta y a la electrónica, en la que en lugar de instrumentos se usan osciladores, hoy ordenadores y toda una variada y rica gama de instrumentos electrónicos. Ello supone que el compositor, por primera vez en la historia de la música, tiene la posibilidad de introducir su pensamiento *después* de que la composición ha sido fijada sobre el papel. Es decir, grabar su música no significa una fijación y conservación



definitiva, sino un nuevo punto de partida. Este hecho nuevo ha traído consecuencias importantes para los compositores, quienes enriquecen su pensamiento gracias a la grabación del sonido, lo cual no ocurría en épocas anteriores.

En *Acústica* hay una serie de nuevos instrumentos, algunos de los cuales nada tienen que ver con los sonidos musicales (el bastón de madera o el ventilador para pasar páginas, por ejemplo), pero el ruido que de ellos resulta produce una fascinación escénica. Los instrumentos de *Acústica*, en mi opinión, son la negación de la ideología del Stradivarius.

Es muy importante que en ellos se dé un movimiento escénico. Toda mi vida me ha preocupado la relación entre el teatro de la palabra y la música pura, ese ámbito intermedio que yo he llamado teatro instrumental y que también podría llamarse música absoluta puesta en escena. Hay, pues, una mezcla entre teatro y sonido: un teatro al servicio de la producción del sonido. Toda la obra tiene un marcado acento visual, escénico, pero conjugado siempre con el sonido en una nueva dimensión.

Acústica no tiene forma. Cuando compuse la obra me interesaba trabajar en el concepto de la improvisación que, en mi opinión, siempre está codificada en cierto modo. No existe nunca una libre y total improvisación. Aunque cada acción de los intérpretes está fijada minuciosamente, la manera de tocar juntos no está prescrita. Los músicos deciden siempre el momento de sus entradas. Pueden juzgar por sí mismos si en una determinada «performance» de la obra van a utilizar o no ciertos instrumentos. Esa libertad requiere, sin embargo, un dominio perfecto del texto y el contexto. Así los músicos van más allá de una mera lectura de sus particellas incluyendo la escucha de los otros en su interpretación como si fueran oyentes de los mismos.

La obra consta de dos planos —casi separados—: uno se constituye por la reproducción de una banda

magnética de cuatro pistas con serie de secuencias fijas, mientras que el otro se crea durante la actuación de dos a cinco músicos y que puede variar según el material acústico y por la manera de reaccionar los músicos entre sí, como hemos dicho. He evitado deliberadamente la interpenetración de los dos planos, porque tenía siempre la impresión —y eso también con otras obras mías de semejantes características— de que esta fusión aspirada entre música electrónica e instrumental se basaba más bien en el deseo del oyente que en una realidad sonora. (Dicha fusión, en cambio, se puede obtener fácilmente si la suma proviene del altavoz).

La banda magnetofónica de cuatro pistas fue realizada en el invierno de 1969 en el Estudio de música electrónica de la radio Westdeutscher Rundfunk. El registro consiste en material

Nuevos instrumentos, nuevos sonidos

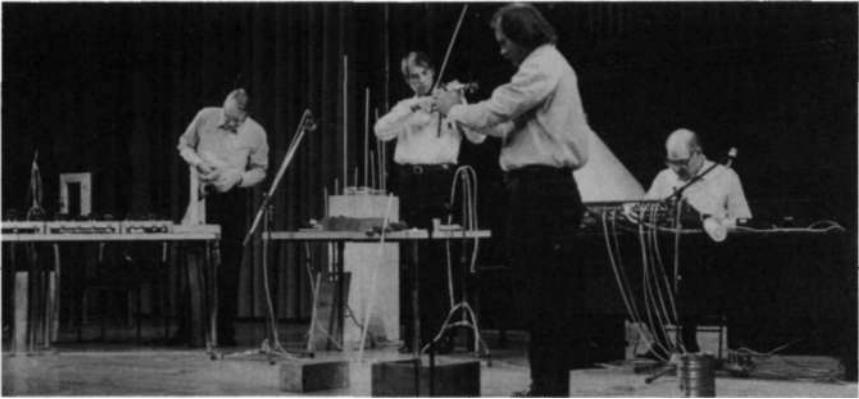
Ya en la invención de las fuentes sonoras —apuntaba Kagel— se expresa una de las ideas fundamentales de esta composición: la de crear instrumentos nuevos como complemento evidente de los habituales generadores de sonidos. Algunos ejemplos de estos instrumentos usados en *Acústica* son el *teclado de castañuelas*, cuyo ataque puede ser «afinado» mediante una clavija de contrabajo; el *violín de clavos*, una derivación del instrumento idiofónico de fricción, inventado a mitad del siglo XVIII, provisto de 16 clavos de hierro del mismo grueso pero de diferentes longitudes; o el *violín de clavos redondos*, variación del anterior, con nueve varillas de madera; la *scabella*, sandalias para zapatear de los antiguos corifeos romanos, pero provistas de una

puramente electroacústico, así como en grabaciones de sonidos vocales e instrumentales no manipulados (aparte de los instrumentistas pueden oírse las voces de Alfred Feussner —mi amigo fallecido prematuramente y en memoria del cual escribí la obra— y William Pearson).

El punto de partida para esta composición para cinta era la combinación más homogénea posible entre dos categorías de sonidos tan diferentes por su condición de producción (una combinación que me parecía de-

masiado simple si se utilizaba la transformación por filtraje, modulación en anillo y transformación de la reproducción magnetofónica). Más bien se tenía que conseguir a través de una utilización análoga de los sonidos instrumentales y electrónicos.

La semejanza entre el procedimiento utilizado en la composición de material electrónico y la manera como hago servir los instrumentos y su función hacían innecesaria la transformación mecánica (eléctrica pero manual) de las grabaciones sonoras.»



charnela en medio de la suela para que el intérprete obtenga resultados perceptibles; el *ventilador* para pasar las páginas de un libro y para modificar el timbre de las páginas; el *mechero de soldador de gas*, para generar vibraciones en tubos cuya frecuencia básica se consigue cambiando la longitud total de la tubería; y otros.

Mauricio Kagel nació en Buenos Aires en 1931. De formación autodidacta, en 1949 fue asesor artístico de la Agrupación Nueva Música y en 1950 cofundador de la Cinemateca argentina. En ese mismo año empezó sus primeras composiciones. Tras su actividad desde 1955 como maestro de estudios en la Opera de Cámara y director en el Teatro Colón de Buenos Aires, Kagel se afincó en Colonia (Alemania) desde 1957, donde sigue viviendo.

Su obra abarca piezas escénicas, música de cámara, vocal e instrumental, películas y radioteatros. Alrededor de 1960 fundó el «teatro instrumental» e investiga nuevos espacios sonoros, fuentes de sonido e instrumentos inusuales. Desde 1960 es Profesor en los Cursos Internacionales para Nueva Música, de Darmstadt, y desde 1974 es profesor de Nuevo Teatro Musical en el Conservatorio de Colonia.

El Kölner Ensemble für Neue Musik está integrado por Wilhelm Brück, profesor de la Escuela Superior de Música de Karlsruhe; Christoph Caschel, profesor de percusión en la Escuela Superior de Música de Colonia; y Theodor Ross, actor musical que ha colaborado con Kagel, Pierre Boulez, Stockhausen y otros.

Compuestos por encargo de la Fundación

Estreno de «Doce tríos para dos violines y percusión»

El propio Ramón Barce presentó su obra

El pasado 14 de noviembre se celebró en la sede de la Fundación Juan March el estreno de *Doce tríos para dos violines y percusión*, del compositor español **Ramón Barce**, en un concierto ofrecido por los violinistas **Polina Kotliarskaya** y **Francisco Javier Comesaña** y el percusionista **Javier Benet**.

Este estreno se inscribía en los actos que organiza la Biblioteca de Música Española Contemporánea de esta institución, consistentes en encargar o patrocinar obras de compositores españoles para ser estrenadas en un concierto público en la Fundación, con explicaciones previas del propio autor.

Ramón Barce nació en Madrid en 1928. Doctor en Filosofía, en 1956 realizó sus estudios musicales en el Conservatorio de Madrid y siguió diversos cursos en Alemania y Francia. En 1958 fundó, con otros compositores jóvenes, el grupo Nueva Música. En 1964 colaboró en la fundación del Grupo Zaj. De 1967 a 1974 dirigió los conciertos Sonda y la revista del mismo nombre, dedicada a la música contemporánea.

Es creador de un nuevo sistema armónico, el «sistema de niveles», que

utiliza en todas sus composiciones desde 1965 y que ha ejercido un influjo dentro y fuera de España. Sus obras se han escuchado en casi todos los países de Europa y América.

Crítico musical y ensayista sobre estética, técnica y sociología de la música, Ramón Barce es desde 1982 subdirector de la Revista *Ritmo*. Obtuvo el Premio Nacional de Música en 1973. Fue uno de los fundadores y primer presidente (1976-1988) de la Asociación de Compositores Sinfónicos Españoles.

Los intérpretes

Polina Kotliarskaya nació en Kiev (URSS) y reside desde 1974 en España. Es profesora de violín del Conservatorio «Padre Antonio Soler», de El Escorial.

Francisco J. Comesaña es profesor del mismo Conservatorio y, desde 1974, miembro de la Orquesta Sinfónica de RTVE.

Javier Benet es miembro de la Orquesta de RTVE y profesor del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid.

El autor habla sobre la obra

El utilizar dúos (e incluso tríos) de instrumentos iguales es una constante en toda mi obra. Aparecen ya de manera sistemática y con valor constructivo en el Libro I de *Nuevas polifonías* (1971) y luego en el Libro II (1985); un trío de flautas solistas se encuentra en el *Concierto de Lizara IV* (1976), y un trío de

oboes en el *Concierto de Lizara VII* (1985). Hay otros muchos casos (también en mis *Sinfonías 11 y III*) en que dos o tres instrumentos iguales crean una textura autónoma.

Creo que la razón de esta tendencia es manejar el sutil placer de una polifonía que en muchos momentos se emborriona o se desvanece en unísono.



nos u octavas por la homogeneidad tímbrica de las voces: como si una materia tímbrica común se dispersara y se fundiera de nuevo alternativamente. Obedece también a mi preocupación por integrar el color instrumental en la estructura formal y no utilizarlo como cobertura ornamental, como halago sensorial.

El año pasado escribí, dentro de este tipo de estética, *18 Dúos para dos violas*. Mientras trabajaba en la obra me parecía sentir de vez en cuando la necesidad imperiosa de un tercer elemento percusivo y coloreado que completase la polifonía. Así, para la obra siguiente, estos *12 Tríos para dos violines y percusión*, encargo de la Fundación Juan March, mantuve un dúo de instrumentos iguales y añadí ese tercer elemento.

Hay diversos modelos formales en

estas doce piezas. Pero en ningún caso poseen desarrollos redundantes; quiere decirse que despliegan su material mínimamente; por ello todas quedan en cierto modo abiertas, incompletas. El material es luego recogido parcialmente en otra u otras piezas, variado o literalmente; de manera que, por decirlo así, el desarrollo tiene lugar de modo fraccionado y a lo largo de toda la obra. Creo que puedo invocar aquí el precedente ilustre de Schumann en algunas de sus colecciones pianísticas, donde los fragmentos, incompletos y abiertos, se retoman a veces ulteriormente.

En estos Tríos se ha institucionalizado dicho procedimiento, que tiene la ventaja de admitir una caprichosa arbitrariedad —las reapariciones no son sistemáticas, ni simétricas, ni regulares— frente a las variaciones o a cualquier forma cerrada. Un elemento que en una pieza no pudo desarrollarse encuentra quizá terreno más idóneo en otra, y allí se desenvuelve mejor, y lleva a término su despliegue vital, como diría Schenker.

Armónicamente se utiliza el sistema de niveles. No hay un 'plan tonal' general, sino que la reaparición de los niveles depende de la reaparición de los núcleos melódicos correspondientes. El impulso melódico es el que domina completamente toda la textura.» •

José María Azcárate

Singularidad del patrimonio artístico español

Sobre la «Singularidad del patrimonio artístico español» impartió un ciclo de conferencias, del 16 al 25 de octubre pasado, José María Azcárate, profesor emérito de Historia del Arte. A lo largo de las cuatro sesiones, el profesor Azcárate habló del «Patrimonio monumental», «Las artes figurativas», «Arte popular» y «La conservación del Patrimonio». Seguidamente se ofrece un resumen del ciclo.

La situación geográfica de la Península Ibérica determina que en ella confluyan dos grandes corrientes culturales: una en relación con Europa y otra que la vincula al mundo mediterráneo, es decir, a las culturas orientales que nos llegan bien por el norte de África, o bien, por mar, vehículo de comunicaciones más que de aislamiento. Estas dos corrientes constituyen unas constantes en las manifestaciones de nuestro patrimonio cultural, caracterizándolas.

España no es sólo transmisora de culturas foráneas, como puente entre Europa y África, sino que estas formas son interpretadas libremente, lo que fundamenta su originalidad definitiva que es preciso valorar y conservar como signo de nuestra historia y de nuestra mentalidad. España asimila lo que recibe y lo integra en su propia cultura al transformar estos elementos en su interpretación, creando formas peculiares en su singularidad.

Estas características ya se registran en el alborar de la cultura humana, advirtiéndose el dualismo que es nota singular de nuestra cultura. Si de una parte, Altamira y las culturas prehistóricas del norte cantábrico se relacionan con las culturas del norte europeo, es indudable que las culturas prehistóricas levantinas enlazan con los ejemplos africanos. Sucesivamente se registra en la Península la introducción de la cultura de los metales de diverso

origen y cronología, destacando la almenense de Los Millares, que procede del Mediterráneo oriental y que da origen a la cueva de Menga en Antequera; mientras que los Castros nos hablan de Europa y de la cultura del hierro. Como hemos indicado, este dualismo es perfectamente perfectible en los períodos protohistóricos, de los que son buenos ejemplos tres obras magistrales, sin paralelo en Europa: las Damas del Cerro de los Santos, de Baza y de Elche, en relación con tres culturas diversas.

Roma unifica la cultura de los diversos pueblos de España, aunque en sus obras se puede percibir la influencia local. Más claramente en el paleocristiano España enlaza con las culturas norteafricanas, y más tarde con el mundo germánico visigodo, aportando una fuerte influencia oriental, según se percibe en los edificios y obras artísticas conservadas; dándose la paradoja de que en el extremo occidental de Europa existen testimonios de una cultura que evoca el cristianismo oriental.

Aún más tarde, el arte asturiano, que se relaciona con el arte carolingio europeo, sirve de contrapunto al arte mozárabe que nos relaciona con las comunidades coptas y orientales, a lo que contribuye en buena parte la presencia islámica en nuestro territorio desde el principio del siglo VIII. No obstante, hay que tener presente que estas formas islámicas evolucionan en



José María Azcárate ha sido catedrático de la Universidad Complutense y actualmente es profesor emérito. Académico de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, conservador del Museo de la Real Academia y organizador del Servicio de Información Artística en la Dirección General de Bellas Artes para la elaboración de los Inventarios del Patrimonio artístico. Autor, entre otras obras, de *Monumentos españoles* (tres volúmenes), *Castilla* (dos volúmenes), dentro de la colección «Tierras de España», y *El arte gótico en España*.

España con cierta independencia al integrarse con los vestigios de las culturas romana y visigoda.

El descubrimiento de la tumba de Santiago en Galicia es nota esencial en tanto en cuanto el estilo románico se desarrolla en torno a las peregrinaciones a Santiago, lo que justifica las modalidades e importancia en nuestros monumentos en los siglos XI y XII, con multitud de edificaciones románicas en las que se reconocen diversas influencias hasta alcanzar la síntesis de la catedral de Santiago de Compostela.

A través de los monumentos medievales conservados puede seguirse

la importancia de nuestro patrimonio monumental. Son importantes los monasterios protogóticos y la evolución del estilo gótico con la influencia francesa en Castilla y los modelos de raigambre mediterránea del gótico en los dominios de la Corona de Aragón, señalando de nuevo este dualismo en la España mediterránea y la atlántica. La evolución de nuestro arte gótico se funde con la influencia de la estética de los monumentos mudéjares, dando origen a la más peculiar interpretación del goticismo con la creación del estilo hispano-flamenco de fines de la Edad Media. Este estilo ha de servir de fundamento para la interpretación hispánica del Renacimiento italiano sentando las bases del plateresco hasta que se corta la evolución estilística en el siglo XVI con la magistral traza de la construcción del Monasterio de El Escorial. De este edificio arranca la orientación estética de nuestro barroco, aunque no obstante afloran aspectos originales que enlazan con nuestro arte medieval en las diversas escuelas regionales del barroco. Aún todavía pueden registrarse ejemplos de este dualismo cultural en obras de nuestro tiempo, como puede advertirse en la arquitectura de Gaudi.

Esta sucinta exposición de las directrices fundamentales que se perciben en los ejemplos de nuestro patrimonio cultural es testimonio de la importancia de nuestro pasado histórico.

Las artes figurativas

Paralelamente se pueden seguir las características e importancia de nuestro patrimonio artístico, aunque sea someramente, observando la evolución de las obras de arte de carácter figurativo que nos ofrecen análoga coherencia, tanto respecto a las obras monumentales como a las derivadas de su propia evolución.

Es característica la tendencia al realismo y a la representación del movimiento, como observamos en los co-

nocidos bisontes de la cueva de Altamira y en el jabalí corriendo, de la misma cueva, o bien en la lucha de guerreros de Morella o en la recolectora de miel en la cueva de la Araña en Bicorp, de escuela levantina.

Este realismo con tendencia a la majestuosidad, que siglos después ha de caracterizar el arte de Zurbarán, se significa en la escultura de las damas e inclusive en las esculturas romanas hechas por artistas hispánicos, cuyos gustos en algún caso muestran características que también se pueden encontrar en obras de arte contemporáneo, como las de Julio Antonio.

Este idealismo majestuoso romano da paso al expresionismo germánico de influencia bizantina en su iconografía, como vemos en el arte visigodo y asturiano, mostrando una vez más nuestras relaciones con el arte de la Europa sur-oriental; y aún más esta influencia de las escuelas orientales se hace patente en el sorprendente mundo de las miniaturas mozárabes.

En el período románico son evidentes las conexiones con el mundo romano, tal como percibimos en la influencia que ejerce el sarcófago de Husillos, aparte de los abundantísimos ejemplos de la pintura románica, ejemplos excepcionales en los que es clara la influencia bizantina recibida generalmente a través de Italia.

En la evolución de las artes figurativas románicas, partiendo del conjunto de la Puerta de Platerías, hemos de destacar el carácter representativo de la transición al gótico en el monumental Pórtico de la Gloria de Santiago de Compostela. Se señala una tendencia hacia el realismo naturalista, como se percibe en numerosos relieves como el referente a la despedida del caballero y la doncella en el claustro de Santillana del Mar.

La nota más distintiva del característico realismo hispánico de este período gótico la tenemos en el gran conjunto de sepulcros castellanos, sin paralelo en Europa. En ellos se representan crudamente, a veces, las esce-

nas funerarias con un concepto del realismo que se desliga del concepto religioso de la muerte para entrar en la anécdota del hecho histórico concreto, es decir, de la muerte física del personaje. En esta misma línea han de situarse los paneles de la sillería baja del coro de la Catedral de Toledo, con escenas dedicadas a la guerra de Granada en la que se siguen las notas distintivas de cada escena conforme al relato histórico. Por último, hay que destacar, en la etapa final del gótico, la expresión de la melancolía que vemos en las figuras de Jaime Huguet, en los pajes llorosos que acompañan a los sepulcros castellanos o en la famosa estatua del Doncel de la Catedral de Sigüenza.

En el siglo XVI hemos de destacar la utilización sistemática de la madera policromada como material escultórico. Policromía y dorado que en cierta manera desrealizan la figura, fundamentalmente expresiva, como las de Alfonso Berruguete, y que tanto por el material como por la expresión que valoriza el contenido suponen una característica singular de nuestro Renacimiento. A partir del Concilio de Trento, España participa de los principios estéticos que se establecen en las artes figurativas. En las imágenes de devoción se siguen las dos vías conducentes para despertar o mantener la fe, en todo caso manteniendo la directriz del realismo. Por una parte se excita la devoción con imágenes patéticas y dramáticas como las figuras de Gregorio Fernández y las de la escuela de Valladolid y sus seguidores, o bien se despierta este sentimiento de la devoción mediante la belleza, como ocurre con las imágenes andaluzas de Montañés o Alonso Cano, en las que la melancolía es nota distintiva, como las numerosas imágenes de niños que se conservan en muchos monasterios españoles y que sirven de contraste con las frecuentes cabezas de santos degollados, manteniéndose así este dualismo en la interpretación de la imagen religiosa.

Estas características se han de mantener repetidamente, de lo que es ejemplo la obra de Goya, en el cotejo de la estética de los tapices con las pinturas negras, como en nuestro tiempo la belleza de las pinturas del período rosa de Picasso con el expresionismo del período del Guernica.

Vemos, en suma, cómo las artes figurativas son testimonio de una cultura integrada, al unísono con la arquitectura, y cómo en la singularidad de sus rasgos se atestigua la personalidad de la cultura española a través del tiempo y cómo en su lenguaje mudo nos habla de su peculiar originalidad dentro de la común cultura europea.

El arte popular

Las obras hechas por el pueblo o para el pueblo constituyen uno de los ejemplos más característicos de la cultura de un país, pues responden a una cultura común con características que reflejan el sentido popular, sin intelectualismos. Se utilizan materiales vulgares y su difusión y cantidad justifican en cierta forma unos análogos criterios estéticos. Son obras que pueden ser elaboradas por artistas conocidos que tienen presente el gusto popular, como obras elaboradas concienzudamente para estratos sociales cultivados que pasan a ser populares por su difusión. En estas obras generalmente se tiene muy presente la preocupación por la técnica, es decir, por el oficio, valorándose lo que se considera la obra bien hecha. No tienen necesariamente un carácter funcional, sino que están hechas según el gusto del público y generalmente conforme a una tradición, por lo que son muy representativas del carácter del patrimonio de un pueblo, que es percibido en su carácter distintivo respecto a las obras populares de otras culturas.

El arte popular atraviesa un período de crisis por su escaso valor económico y por una serie de factores que afectan a su mantenimiento. Los nue-

vos materiales, fundamentalmente los plásticos y materiales sintéticos, así como las nuevas técnicas y útiles de trabajo, sobre todo la electricidad, el motor eléctrico, han transformado profundamente su elaboración. Otro factor que determina la crisis de la obra de arte popular es el que se deriva del valor del producto en relación con el valor actual del tiempo empleado para su ejecución. Los medios de comunicación y las relaciones de los grupos sociales favorecen la desaparición de los rasgos populares de las obras de cada región. A ello contribuye en buena manera el abandono del medio rural y la emigración a la ciudad, lo cual influye en la crisis de los talleres familiares, así como la carencia de espacio en las viviendas urbanas.

Asimismo la difusión del sistema de fabricación en serie, si bien unifica la cultura y da paso al establecimiento de los grandes almacenes, contribuye a la desaparición de obras singulares. Por otra parte, el aumento de la clientela supone una degradación de estas obras, que repiten incansablemente los modelos inspirados en el arte popular.

Dentro del concepto de arte popular hemos de incluir la tipología de la vivienda como edificio característico de la arquitectura popular de cada región. En su estructura y construcción influyen poderosamente el clima, los materiales disponibles a pie de obra y las formas sociales. Son muy características las viviendas vascas, el «case-río», los balconajes, las casas montañesas pirenaicas y las de los pueblos blancos andaluces, entre otras. Es también esencial en el arte popular el ajuar, es decir, los enseres y la ropa de uso común: armarios, bargueños, muebles de labores, etc., que están desapareciendo a causa del mueble moderno, aunque se utilicen por su interés decorativo y con otra finalidad en las viviendas modernas. También están los enseres de cocina, las cerámicas y el bronce, que tienen una importancia capital como representativos de la cultura popular española, así

como los vidrios o la riquísima variedad de joyas populares; las artes textiles, las imágenes de devoción; todo ello constituye uno de los capítulos fundamentales de nuestro patrimonio cultural por cuanto se relaciona muy estrechamente con la forma de ser y de pensar y el sentimiento estético de los españoles a través del tiempo, y que es preciso conservar como testimonio de nuestra cultura dentro de la diversidad regional española.

El riquísimo patrimonio artístico que se conserva en España y la complejidad de su cultura posee una gran singularidad y es preciso que se procure conservar en lo posible. El pasado se actualiza en nuestro tiempo y constituye no sólo una plataforma para observar nuestro acontecer histórico, sino también ha de considerarse como fundamento de futuro. Todo pasa, pero paradójicamente permanece, pues en la forma de nuestro presente se contiene nuestro ayer unificándose en la coherencia de una cultura integrada. Desde este punto de vista es lamentable que por razones estrictamente económicas se plantee la destrucción de un conjunto artístico. No hay que olvidar tampoco que el monumento se valoriza por el contexto ambiental en el que se ubica, por lo que es necesaria la conservación de este contexto.

Esta necesidad de la conservación del patrimonio, aparte de ser precepto constitucional, es repetidamente recomendada por el Consejo de Europa, al igual que por el Concilio Vaticano, y se recoge en la Ley de 1985. En todo caso se ha de evitar un cambio no deseable y encauzar el progreso conjugando éste con la conservación del patrimonio.

Así pues hay que encauzar el progreso conjugando la conservación del patrimonio actualmente en grave peligro por la contaminación atmosférica, del agua y del paisaje; la contaminación sonora derivada de la proliferación de transistores que impiden la tranquila contemplación de un monumento o de un paisaje; el desarrollo en vertical de las nuevas construccio-

nes urbanas rompiendo la armonía del conjunto, y tantos otros factores que intervienen en la degradación de los monumentos, como la destrucción de las murallas delimitadoras de espacios, los anuncios luminosos y la profunda transformación de la red viaria derivada de la intensidad del tráfico. Todos estos aspectos deben ser tenidos presentes para que el progreso sea racional y en lo posible armónico, sin destruir nuestro pasado.

También hemos de tener en cuenta la importancia que tiene el comercio de arte para la valoración de nuestro patrimonio de una forma consciente. En el caso del arte popular, el escaso interés artístico de cada obra considerada individualmente favorece su traslado y su posible desaparición. Es urgente la elaboración de inventarios, ya que para proteger hay que conocer previamente.

En la conservación del patrimonio artístico, los museos han de desarrollar una misión fundamental y junto al museo, la escuela, pues ambos han de ser los pilares básicos en sus fundamentos. El museo no ha de limitarse a conservar y almacenar, sino que mediante la exposición de sus obras ha de contribuir a una verdadera educación popular. Son fundamentales las exposiciones rotativas en centros de población, aunque no sean obras de primerísima importancia.

Hemos de destacar, por último, la enorme función que ejerce la escuela en la formación humana de los jóvenes. La visita a los museos y a los monumentos es fundamental para que el adolescente los considere como expresión de la cultura del pasado que se proyecta en nuestro presente del cual participa. Todo ello hace necesario llamar la atención sobre la importancia que tiene la conservación del patrimonio y la obligación no sólo de mantenerlo para su goce, sino de transmitirlo a las generaciones venideras. El mundo no acaba en nuestros días; somos un eslabón de una cadena interminable. •

Con la presencia de dos Premios Nobel

Ciclo sobre Neurofisiología de la visión

Desde 1982 han intervenido 39 científicos, de los que 16 eran Premios Nobel

Los Premios Nobel de Medicina de 1981, Torsten N. Wiesel, del Laboratorio de Neurobiología de The Rockefeller University, y David H. Hubel, del Departamento de Neurobiología de la Harvard Medical School, además de los científicos Jeremy Nathans y Alberto J. Aguayo, participarán en el ciclo de conferencias que ha organizado la Fundación Juan March, del 18 de febrero al 11 de marzo, en torno al tema «Neurophysiology of vision», dentro del Plan de Reuniones Internacionales sobre Biología de esta institución cultural. Como es habitual en estos ciclos de conferencias, que viene organizando la Fundación Juan March desde 1982, las intervenciones de los conferenciantes van precedidas de una presentación a cargo de un científico conocedor de los trabajos de dichos ponentes, en la que, además de aportar algunos datos biográficos sobre ellos, explican el panorama general del tema tratado.

PROGRAMA

18 DE FEBRERO

Dr. Torsten N. Wiesel.
Laboratorio de Neurobiología,
The Rockefeller University,
New York, N. Y. (EE.UU.).
Premio Nobel de Medicina 1981.
Brain Mechanisms in Vision.

Presentación: **Carlos Belmonte.**

25 DE FEBRERO

Dr. Jeremy Nathans.
Howard Hughes Medical
Institute Research Laboratories,
Baltimore, Ma. (EE.UU.).
*Molecular Genetic Studies of
Human Color Vision.*

Presentación: **Francisco Rubia.**

4 DE MARZO

Dr. David H. Hubel.
Departamento de Neurobiología,
Harvard Medical School,
Boston, Ma. (EE.UU.).
Premio Nobel de Medicina 1981.
*Color and Depth Perception in
Monkeys and Humans.*

Presentación: **Carlos Acuña.**

11 DE MARZO

Alberto J. Aguayo.
The Montreal General
Hospital Research Institute.
*Regeneración y Sinaptogénesis en
el Sistema Visual del Mamífero
Adulto.*

Presentación: **José M. Delgado.**

Todas las conferencias darán comienzo a las 19,30 horas. Entrada libre.
Asientos limitados. Traducción simultánea.

Diez ciclos internacionales sobre Biología

Los ciclos de conferencias sobre Biología que vienen celebrándose todos los años en la Fundación Juan March desde 1982 nacieron del Plan de Biología Molecular y sus Aplicaciones, que se puso en marcha hace ahora diez años. En este tiempo han intervenido 39 científicos, presentados por otros tantos investigadores; de los 39 invitados, 16 eran Premios Nobel. Se ofrece a continuación un sucinto balance, año por año:

—**1982:** Ciclo «La nueva Biología», entre el 10 y el 31 de mayo, con **Antonio García Bellido**, **Rodney Porter**, Premio Nobel de Medicina; **César Milstein**, que posteriormente obtendría el Premio Nobel; y **Sidney Brenner**, que fueron presentados por **Federico Mayor Zaragoza**, **José M^a Kreisler**, **Julio Rodríguez Villanueva** y **Carlos Asensio**.

—**1983:** Ciclo «La nueva Neurobiología», entre el 2 y el 23 de mayo. Intervinieron: **David H. Hubel**, Premio Nobel de Medicina 1981; **Roger Guillemin**, **A. Claudio Cuello** y **Leslie L. Iversen**, que fueron presentados por **Antonio Gallego Fernández**, **José Manuel Rodríguez Delgado**, **Galo Ramírez** y **David Vázquez**.

—**1984:** Ciclo «ADN y cáncer», entre el 6 y el 27 de febrero. Intervinieron: **Frederick Sanger**, Premio Nobel de Química en 1958 y 1980; **Aaron Klug**, Premio Nobel de Química 1982; **George Klein** y **Manuel Perucho**, que fueron presentados por **Juan Antonio Subirana**, **Eladio Viñuelas**, **José María Segovia de Arana** y **Carlos Vicente Córdoba**.

—**1985:** Ciclo «DNA y expresión genética», entre el 15 de abril y el 13 de mayo. Intervinieron: **Margarita Salas**, **John Bertrand Gurdon**, **Walter Gilbert**, Premio Nobel de Química 1980; **Piet Borst** y **Yuri A. Ovchinnikov**, que fueron presentados por **Francisco García Olmedo**, **Joan Modolell**, **Enrique Cerdá**, **Antonio Sillero** y **Severo Ochoa**, Premio Nobel de Medicina.

—**1986:** Ciclo «Medicina Molecular» entre el 5 y el 26 de mayo. Intervinieron: **Max Ferdinand Perutz**, Premio Nobel de Química 1962; **Eladio Vihuela**, **Christian De Duve**, Premio Nobel de Medicina 1974; y **David J. Weatherall**, que fueron presentados por **José A. López de Castro**, **Antonio García-Bellido**, **Manuel Serrano Ríos** y **César Milstein**, Premio Nobel de Medicina 1984.

—**1987:** Ciclo «Receptores celulares y señales químicas», entre el 2 de marzo y el 6 de abril. Intervinieron: **Michael Berridge**, **Jean Pierre Changeux**, **Pedro Cuatrecasas**, **Miguel Beato**, **Leo Sachs** y **Gerald M. Edelman**, Premio Nobel de Medicina 1972, que fueron presentados por **Severo Ochoa**, Premio Nobel de Medicina 1959; **José A. Hedo**, **Antonio G. García**, **Alberto Sols**, **Gabriela Morreale** y **Manuel N. Fernández**.

—**1988:** Ciclo «La nueva Inmunología», entre el 29 de febrero y el 21 de marzo. Intervinieron **Brigitte A. Askonas**, **Roberto Poljak**, **Susumu Tonegawa**, Premio Nobel de Medicina 1987, y **Baruj Benacerraf**, Premio Nobel de Medicina 1980, presentados por **Michael Parkhouse**, **Carlos Martínez Alonso**, **Antonio Arnáiz** y **Fernando Ortiz**.

—**1989:** Ciclo «Membranas y compartimentos celulares», entre el 13 de febrero y el 13 de marzo. Intervinieron: **Nigel Unwin**, **George E. Palade**, Premio Nobel de Medicina 1974; **H. Gobind Khorana**, Premio Nobel de Medicina 1968; y **Gottfried Schatz**, presentados por **José López Carrascosa**, **Fernando Díaz de Espada**, **Severo Ochoa**, Premio Nobel de Medicina 1959, y **Margarita Salas**.

—**1990:** Ciclo «Teoría actual de la evolución», entre el 19 de febrero y el 12 de marzo. Intervinieron: **John Maynard Smith**, **Manfred Eigen**, Premio Nobel de Química 1967; **Leslie E. Orgel**, y **Pere Alberch**, que fueron presentados por **Antonio Fontdevila**, **Esteban Domingo**, **Juan Ortín** y **Emiliano Aguirre**. •

Revista de libros de la Fundación

Número 41 de «SABER/Leer»

Con artículos de Salvador, Adrados, Ynduráin, Ayala, Prieto, Brunner y Blanco Freijeiro

Artículos de **Gregorio Salvador**, **Rodríguez Adrados**, **Francisco Ynduráin**, **Francisco Ayala**, **Claudio Prieto**, **Guido Brunner** y **Antonio Blanco Freijeiro** componen el sumario del número 41, del mes de enero, de «SABER/Leer», revista de libros de la Fundación Juan March.

Dos libros sobre el español de Canarias sirven de base al académico **Gregorio Salvador** para traer a estas páginas la investigación dialectológica de las Islas Canarias. Existen multitud de definiciones sobre la tragedia, sin haberse obtenido una definición rigurosa y aceptada por todos. Tal vez, escribe **Rodríguez Adrados**, porque la tragedia, a partir de los griegos, se da en condicionamientos históricos muy diversos.

En España, a pesar de que Guinea Ecuatorial ha sido colonia durante siglos, apenas se ha tratado el tema de las relaciones entre literatura y «negritud» en el que se adentra, en esta ocasión, **Francisco Ynduráin**. **Francisco Ayala** escribe acerca de una obra que llama la atención sobre los cambios impuestos a la vida política por la imperiosa presencia de la televisión hoy.

Yehudi Menuhin lleva años dedicado a la interpretación y a la pedagogía musical; es además un hombre que muestra por la Humanidad la misma entrega que por la música. **Claudio Prieto** comenta esta obra, en la que se recogen artículos y reflexiones suyas.

El actual embajador alemán en España, **Guido Brunner**, recrea la atmósfera en la que se gestó el sorprendente pacto de no agresión entre Hitler y Stalin. La viuda del filólogo



Antonio Tovar revisó el tercer volumen de la que es considerada como una de las obras de más empeño de Tovar: el estudio de la geografía y la etnografía antiguas de la Península Ibérica; en esta obra está, como resalta **Blanco Freijeiro**, el pensamiento de Tovar de sus últimos años.

Los artículos están ilustrados por **Antonio Lanzo**, **Victoria Martos**, **Stella Wittenberg**, **Fuencisla del Amo** y **Alfonso Ruano**.

Suscripción

SABER/Leer se envía a quien la solicite, previa suscripción anual de 1.500 ptas. para España y 2.000 para el extranjero. En la sede de la Fundación se puede encontrar al precio de 150 ptas. ejemplar.

En el Centro de Estudios Avanzados en Ciencias Sociales

Seminarios de los profesores Fishman y Guillén

Los profesores Robert Fishman y Mauro Guillén, de la Universidad de Harvard y de la de Yale, respectivamente, impartieron el pasado octubre sendos seminarios en el Centro de Estudios Avanzados en Ciencias Sociales. El 9 de octubre, Robert Fishman habló sobre «Intelectuales, trabajadores y determinantes del debate democrático», y el 25 del mismo mes, Mauro Guillén lo hizo sobre «Estados, profesiones y paradigmas organizativos: el caso alemán en perspectiva comparada». Estos Seminarios del Centro se destinan a alumnos, profesores e investigadores del mismo. Seguidamente se ofrece un resumen de ambas intervenciones.

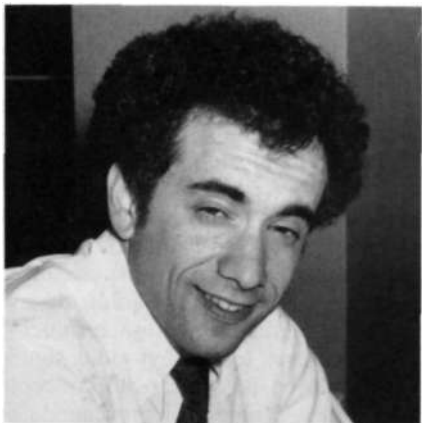
Robert Fishman

«Intelectuales, trabajadores y determinantes del debate democrático»

En la investigación que estoy realizando actualmente hay dos puntos de partida fundamentales. En primer lugar, la observación de que en todos los países de la Europa «latina» se ha producido un distanciamiento entre, por un lado, un sector importante de la clase trabajadora y las organizaciones obreras y, por otro lado, un sector intelectual que hasta hace poco daba a los trabajadores un papel privilegiado en la historia y en el debate político. Este distanciamiento se ha producido no sólo por el abandono de esos planteamientos políticos y teóricos, sino también por la disminución de las puras relaciones personales y sociales. Este fenómeno puede situarse en España en la última década y algo antes en otros países.

En segundo lugar, anima este proyecto de investigación la preocupación por el peligro de una reducción

de la calidad en el debate público de las democracias, por la desaparición de verdaderos debates interesantes para el público. Precisamente uno de los factores que contribuyen a la viveza y a la intensidad del debate político es que la clase trabajadora y la izquierda puedan seguir haciendo propuestas a la sociedad, que tomen parte en los debates democráticos y sigan ofreciendo alternativas globales. De hecho, en los años en los que realicé mi tesis doctoral (en los primeros ochenta) observé que los líderes sindicales de empresa no dirigían solamente a los trabajadores de su centro de trabajo, sino que de alguna manera se dirigían a toda la sociedad. Esta actitud no se observa en la actualidad, y su desaparición ha coincidido precisamente con la reducción de las relaciones entre los sindicatos y los intelectuales.



Robert Fishman es doctor en Sociología por la Universidad de Yale desde 1985 y actualmente Profesor Asociado de la Universidad de Harvard. Miembro de la American Political Science Association y de la American Sociological Association. Es autor de diversos trabajos sobre temas políticos y sociales españoles, entre ellos un volumen, recientemente publicado, titulado *Working Organization and the Return to Democracy in Spain*.

Partiendo de estas reflexiones, cabe plantearse las siguientes cuestiones: 1. ¿Cuáles son las consecuencias políticas del distanciamiento entre intelectuales y trabajadores? 2. ¿Pueden seguir aportando algo los trabajadores y sus representantes para que se generen desacuerdos políticos interesantes y para que siga habiendo debate democrático? 3. ¿Cuál es la relación entre los dos puntos anteriores, esto es, en qué medida y de qué manera la aportación de los trabajadores al debate democrático se ha visto afectada por los cambios en la relación con los intelectuales? y 4. ¿Qué otras circunstancias influyen en la capacidad de trabajadores y sindicatos de participar en el debate político?

Un marco de referencia para el estudio de estas cuestiones puede encontrarse en ideas sugerentes de dos

teóricos muy distintos, como son Gramsci y Tocqueville. Estos dos autores han sido normalmente evocados por personas con visiones científicas y políticas muy distintas, pero ambos tienen en común el ser teóricos de la diversidad, de la contestación en las sociedades democráticas.

Tocqueville se preocupa especialmente por los determinantes locales y pragmáticos del debate político. No es un entusiasta de los intelectuales, pero sí le interesa que haya alternativas a las opiniones mayoritarias y al poder central. Para él, las fuentes básicas del debate democrático rico y vital estarían en las asociaciones voluntarias y en los gobiernos locales.

Gramsci, en cambio, se preocupa por la contestación a las ideas y posiciones globales de una sociedad, por los proyectos generales de un sistema político o de un país. De ahí que para él sea muy importante el papel de los intelectuales, los únicos capaces de dar visiones globales sobre el conjunto de la sociedad. Los intelectuales, para Gramsci, han de estar presentes no sólo en la vida intelectual o cultural, sino en muchos otros ámbitos, como en la vida local o en los partidos políticos.

Ambas visiones son diferentes, pero no totalmente contrapuestas, de manera que se pueden complementar.

El estudio se ha concretado en la realización de una encuesta a líderes sindicales e intelectuales locales. La elección como entrevistados de los líderes locales fue defendida no porque éstos sean los únicos determinantes de la posición e impacto de los trabajadores en el debate democrático. Sin embargo, su papel es importante, puesto que tienen más autonomía de la que habitualmente se suele pensar y en gran medida pueden modelar la orientación de las organizaciones a las que pertenecen. Además, en cuanto a la relación con los intelectuales, su posición es la más problemática y reveladora.

Los miembros de base del movi-

miento sindical tienen siempre poca relación con el mundo intelectual, mientras que los líderes nacionales tendrán habitualmente bastantes contactos con ellos. En cambio, es en el nivel de los líderes locales donde mejor puede verse el cambio en las relaciones entre intelectualidad y movimiento obrero. Ellos son los que en unos casos tendrán relaciones con los intelectuales, y en otros no las tendrán.

Aunque aún no se ha realizado ningún análisis estadístico, ya que todavía se están haciendo las entrevistas, cabe ofrecer algunas impresiones aunque sea en forma de ligeros apuntes: el deterioro en los contactos entre intelectuales y líderes sindicales es mayor en el mundo comunista que en

el socialista; el estado de ánimo en el área comunista (en relación con los cambios internacionales) es bastante peor que lo anticipado, y más entre los políticos que entre los sindicalistas; los vínculos con los intelectuales parecen favorecer el que los líderes locales tengan una orientación más nacional que local; también favorecen la existencia de mayor disposición al debate y mayor aprobación de ese método de planteamiento y resolución de conflictos; los entrevistados siguen creyendo en la validez del concepto de «la clase obrera», pero cuando se les pide que señalen a quién consideraran parte de la misma, puede verse que prácticamente es equivalente para ellos al conjunto de la sociedad.

Mauro Guillén

«Estados, profesiones y paradigmas organizativos»

La investigación que hemos realizado está inspirada en las teorías que el sociólogo americano R. Bendix desarrolla en su libro *Work and Authority in Industry* (1956), que hemos tratado de aplicar a la comprensión del caso alemán, en un contexto comparativo que incluye en principio a los Estados Unidos y Gran Bretaña, y que será posteriormente ampliado con la inclusión de Francia, Italia, Brasil, Japón y la URSS.

El diseño de la investigación define como elementos de la variable dependiente (éxito ideológico de los paradigmas organizativos en un determinado país) tres paradigmas o sistemas de ideas organizativas de amplia difusión e implantación en el mundo occidental:

- 1) *La organización científica del trabajo* (Taylor, Fayol, Münsterberg);
- 2) *Las relaciones humanas* (Mayo,

Roethlisberger, Homans, Lewin, Likert); y 3) *El análisis estructural* (March, Simon, Selznick, Blau, Woodward, Lawrence, Etzioni, Pugh, Thomson, Perrow).

Seis son las variables independientes que pueden explicar el mayor o menor éxito de los diferentes paradigmas organizativos en su implantación en el mundo empresarial: 1) *los cambios en las estructuras económicas* (tipo de industrialización y expansión del sector servicios, diversificación, burocratización, modernización tecnológica); 2) *las presiones internacionales* (industrialización temprana o tardía, dependencia del mercado internacional, aislamiento político y económico); 3) *el sistema de relaciones industriales* (modelo de negociación colectiva, sindicalismo, conflictos industriales); 4) *el papel de los agentes e intereses profesionales* (in-



Mauro Guillen nació en León en 1964. Doctor en Sociología por la Universidad de Yale, es, desde 1988, Profesor Ayudante en la Yale School of Organization and Management. Autor de *Análisis de regresión múltiple* (Madrid, CIS, 1990) y *The AIDS Disaster: The Failure of Organizations in New York and the Nation* (New Haven; Yale University Press, 1990).

genieros, psicólogos, sociólogos y economistas de empresa); 5) *la cultura de la élite intelectual y artística* (tradicción y modernidad, programas de bienestar y catolicismo social); y 6) *el papel del Estado* (organizaciones, entes o institutos que favorecen la adopción).

Hemos estudiado la relación concreta entre estas variables explicativas y el grado de implantación de los tres paradigmas organizativos basándonos en el análisis de contenido de publicaciones periódicas relevantes en el mundo empresarial nacional, y concretamente, en el caso alemán, en *Zeitschrift für Betriebswirtschaft*.

Se concluye que dos de los tres paradigmas organizativos estudiados (la organización científica y el análisis estructural) tuvieron un alto grado de implantación en el mundo empresa-

rial alemán, mientras que el paradigma de las relaciones humanas tuvo un nivel de implantación relativamente bajo. Entre las variables explicativas que podrían justificar estas diferencias en el nivel de implantación de los diferentes paradigmas cabe destacar como especialmente relevantes la actitud de los sindicatos, la existencia o no de profesionales relevantes en el campo empresarial que promocionen y defiendan un determinado paradigma, y el apoyo y fomento desde el Estado de la implantación de estos paradigmas en el mundo empresarial alemán.

Como conclusión, hay una serie de ideas y aprendizaje extraídos del caso alemán que pueden ser interesantes para el debate académico sobre organización empresarial y para la teoría sociológica al respecto. Conviene destacar que la relación entre el proceso tecnológico y la organización empresarial no puede ser reducida a una serie de etapas lineales y regulares de desarrollo tecnológico a las que corresponda una determinada organización. En segundo lugar, el estudio del caso alemán ofrece evidencia suficiente para afirmar que el campo sociotécnico y el cultural no evolucionan independientemente, sino que están estrechamente relacionados en su desarrollo. En tercer lugar, es necesario considerar la importancia sustantiva de las presiones internacionales, mediadas por la percepción que de las mismas tienen los agentes nacionales capaces de lanzar los cambios en el contexto organizativo.

En este sentido, el papel de las élites intelectuales y profesionales es importante a la hora de importar técnicas, modelos y estructuras organizativas ensayadas con éxito en otros países. Además, contra lo que frecuentemente se afirma, los sindicatos no siempre se oponen a las innovaciones empresariales, como demuestra el apoyo del sindicalismo alemán a los paradigmas de organización científica y análisis estructural. •

Enero

7, LUNES

Antonio Truyol Serra: «La Europa de Yalta».

12,00 CONCIERTOS DE MEDIODÍA

Violín y piano.
por **Anabel García del Castillo** (violín) y **Agustín Serrano** (piano).
Obras de Beethoven, Debussy y Bartok.

9, MIÉRCOLES

19,30 CICLO «MOZART: INTEGRAL DE LA OBRA PARA DOS PIANOS Y PIANO A CUATRO MANOS» (I)

Intérpretes: **Miguel Zanetti** y **Fernando Turina** (piano a cuatro manos).
Programa: Sonata en Do mayor KV. 19 d; Sonata en Sol mayor KV. 497 a; Fantasía en Fa menor KV. 594; Fuga en Sol menor KV. 375 e; Andante en Fa mayor (Für eine Orgel walze) KV. 616; y Sonata en Fa mayor KV. 497.

8, MARTES

11,30 RECITALES PARA JÓVENES

Flauta y piano, por **Juana Guillem** y **Graham Jackson**.

Comentarios: **Víctor Pliego**.
Obras de W. A. Mozart, J. S. Bach, G. Fauré, A. Honegger, F. Poulenc y A. Oliver Pina.
(Sólo pueden asistir grupos de alumnos de colegios e institutos, previa solicitud).

10, JUEVES

19,30 CURSOS UNIVERSITARIOS «El fin de Yalta» (I)

COL-LECCIO MARCH. ART ESPANYOL CONTEMPORANI

Con 36 obras, de otros tantos artistas españoles del siglo XX, entre ellos Picasso, Dalí y Miró, permanece abierta en Palma, en el antiguo edificio de la calle San Miguel, 11 (primera planta), la *Col·lecció March. Art Espanyol Contemporani*, formada principalmente con fondos de la Fundación Juan March.
La entrada para visitar la colección es gratuita para los nacidos o residentes en las Islas Baleares. Horario: de lunes a viernes: de 10 a 13,30, y de 16 a 19 horas; sábados, de 10 a 13,30. Domingos y festivos, cerrado.

11,30 RECITALES PARA JÓVENES

Viola y piano, por **Emilio Mateu** y **Menchu Mendizábal**.

Comentarios: **Luis Carlos Gago**.

Obras de A. Vivaldi, M. Marais, J. Ch. Bach, L. V. Beethoven, R. Schumann, J. Brahms, M. de Falla y M. Sancho.

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

19,30 CURSOS UMVERSLTARIOS «El fin de Yalta» (II)

Antonio Truyol Serra: «La 'perestroika' y el

derrumbamiento de los regímenes de la Europa del Este».

11, VIERNES

11,30 RECITALES PARA JÓVENES

Piano, por **Agustín Serrano**.

Comentarios: **Antonio Fernández-Cid**.

Obras de D. Scarlatti. A. Soler, L. V. Beethoven, F. Schubert, F. Mendelssohn, A. Scriabin y G. Gershwin. (Sólo pueden asistir grupos de alumnos de colegios e institutos, previa solicitud).

12, SÁBADO

12,00 CONCIERTOS DEL SÁBADO CICLO «TRES TRIOS» (I)

Intérpretes: **Juan Llinares** (violín), **Javier Bonet** (trompa y trompa natural) y **Aníbal Bañados** (piano).
Obras de H. Schroder y J. Brahms.

14, LUNES

12,00 CONCIERTOS DE MEDIODÍA

Recital de piano, por **Miguel Baselga**.

Obras de Rachmaninoff, Liszt, Chopin y Ravel.

15, MARTES

11,30 RECITALES PARA JÓVENES

Flauta y piano, por **Salvador Espasa y Gonzalo Manzanares**.

Comentarios: **Víctor Pliego**.

CICLO «MOZART: INTEGRAL DE LA OBRA PARA DOS PIANOS Y PIANO A CUATRO MANOS», EN VALENCIA, LOGROÑO Y ALBACETE

El Ciclo «Mozart: integral de la obra para dos pianos y piano a cuatro manos» se celebrará, además de en Madrid, en la sede de la Fundación, en Valencia, en el Palau de la Música, los días 15, 22 y 29 de enero, a las 20,15 horas; en Logroño, dentro de Cultural Rioja, en la Sala Gonzalo de Berceo, los lunes 7, 14 y 21 de enero, a las 20,30 horas; y en Albacete, dentro de Cultural Albacete, los días 14, 21 y 28 de enero, a las 20,15 horas.

Son intérpretes de este ciclo los dúos formados por **Eulalia Solé y Judit Cuixart** (piano a cuatro manos), **Begoña Uriarte y Karl-Hermann Mrongovius** (dúo de piano), y **Miguel Zanetti y Fernando Turina** (piano a cuatro manos).

INTEGRAL DE SONATAS PARA PIANO DE MOZART, EN CACERES

La integral de sonatas para piano de Mozart será ofrecida por el pianista **José Francisco Alonso**, en cinco conciertos, en el auditorio del Complejo Cultural de San Francisco, de Cáceres, en colaboración con la Institución Cultural «El Brocense». El programa es el siguiente: El 8 de enero: Sonatas K. 279, 280, 281 y 282.

El 15 de enero: Las 283, 284, 309 y 311.

El 22 de enero: Las 310, 330 y 331.

El 29 de enero: Las 332, 333 y 457.

El 5 de febrero: Las 533, 545, 570 y 576.

**ANDY WARHOL,
«COCHES». COLECCIÓN
DAIMLER-BENZ DE
STUTTGART**

El 5 de enero se clausura en la Fundación Juan March, la Exposición *Andy Warhol, «Coches»*, de la Colección Daimler-Benz AG de Stuttgart, compuesta por 35 cuadros y 12 dibujos de gran formato. Horario de visita: de lunes a sábado: de 10 a 14 horas, y de 17,30 a 21 horas. Domingos y festivos: de 10 a 14 horas.

La muestra se presentará desde el 18 de enero en el Palau de la Virreina del Ayuntamiento de Barcelona, con una conferencia del profesor **Werner Spies**, a las 18,00 horas.

**LOS GRABADOS DE
GOYA, EN PARÍS Y
EXTREMADURA**

Hasta el 6 de enero seguirá abierta la colección de 218 grabados de Goya, de la Fundación Juan March, en el Museo Marmottan de París. Por otra parte, 222 grabados de esta colección se exhiben hasta el 20 de enero, en Badajoz, en la Casa de la Cultura, y desde el 25 de enero, se ofrecerán en Mérida, en la sede de la Asamblea de Extremadura, con la colaboración de la Junta de Extremadura.

**«ARTE ESPAÑOL
CONTEMPORÁNEO», EN
LA CORUNA Y VIGO**

El 13 de enero se clausura en La Coruña, en el Palacio Municipal de Exposiciones, Kiosko Alfonso, la muestra «Arte Español Contemporáneo (Fondos de la Fundación Juan March)», con 23 obras de otros tantos autores y organizada con la colaboración del Ayuntamiento de La Coruña y Caixavigo. El 17 de enero la exposición se inaugurará en Vigo (Pontevedra), en el Centro Cultural Caixavigo y con la colaboración de Caixavigo.

Obras de G. F. Haendel, G. Donizetti, F. Doppler, A. Roussel y O. Messiaen. (Sólo pueden asistir grupos de alumnos de colegios e institutos, previa solicitud).

**19,30 CURSOS UNIVERSITARIOS
«El fin de Yalta» (III)**

Antonio Truyol Serra: «La reunificación de Alemania y su impacto».

16, MIÉRCOLES

**19,30 CICLO «MOZART:
INTEGRAL DE LA OBRA
PARA DOS PIANOS Y
PIANO A CUATRO
MANOS» (II)**

Intérpretes: **Begoña Uriarte** y **Karl-Hermann Mrongovius** (duo de piano). Programa: Fantasía en Fa menor para el mecanismo de un reloj KV. 608; Duettino concertante KV. 459/III en Fa mayor; Adagio y Fuga en Do menor KV. 546/426; Larghetto y Allegro en Mi bemol mayor; y Sonata en Re mayor KV. 448.

17, JUEVES

**11,30 RECITALES PARA
JÓVENES**

Viola y piano, por **Emilio Mateu** y **Menchu Mendizábal**.

Comentarios: **Luis Carlos Gago**.

(Programa y condiciones de asistencia, como el día 10).

**1930 CURSOS UNIVERSITARIOS
«El fin de Yalta» (y IV)**

Antonio Truyol: «El nuevo horizonte europeo y mundial».

18, VIERNES

- 11,30 RECITALES PARA JÓVENES**
Piano, por **Agustín Serrano**.
 Comentarios: **Antonio Fernández-Cid**.
 (Programa y condiciones de asistencia como el día 11).

19. SÁBADO

- 12,00 CONCIERTOS DEL SÁBADO**
CICLO «TRES TRIOS» (II)
Trío de Bilbao (Nicolai Duca, violín, **Richard Vandra**, violonchelo y **Javier Hernández**, piano).
 Obras de L. V. Beethoven y E. Granados.

21, LUNES

- 12,00 CONCIERTOS DE MEDIODÍA**
Recital de guitarra, por **Margarita Escarpa**.
 Obras de M. Giuliani, F. Kleinjans, B. Britten, S. Rak, J. N. Bobrowicz y J. Rodrigo.

22, MARTES

- 11,30 RECITALES PARA JÓVENES**
Flauta y piano, por **Salvador Espasa y Gonzalo Manzanares**.
 Comentarios: **Victor Pliego**.
 (Programa y condiciones de asistencia como el día 15).

- 19,30 CURSOS UNIVERSITARIOS**
«Sobre la realidad de la ficción» (I).
Antonio Muñoz Molina:
 «El argumento y la historia».

23, MIÉRCOLES

- 19,30 CICLO «MOZART: INTEGRAL DE LA OBRA PARA DOS PIANOS Y PIANO A CUATRO MANOS» (y III)**
 Intérpretes: **Eulalia Solé y Judit Cuixart** (piano a cuatro manos).
 Programa: Sonata en Re mayor KV. 381 (123 a); Sonata en Si bemol mayor KV. 358 (186 c); Fantasía en Fa menor para el mecanismo de un reloj KV. 608; Andante con variaciones KV. 501; y Sonata en Do mayor KV. 521.

24, JUEVES

- 11,30 RECITALES PARA JÓVENES**
Viola y piano, por **Emilio Mateu y Menchu Mendizábal**.
 Comentarios: **L. C. Gago**.
 (Programa y condiciones de asistencia como el día 10).

MUSEO DE ARTE ABSTRACTO ESPAÑOL, DE CUENCA

Un total de 800 obras (pinturas, esculturas, obra gráfica, dibujos y otros trabajos) de 150 artistas españoles, la mayoría de la generación abstracta de los años cincuenta, integran la colección del *Museo de Arte Abstracto Español, de Cuenca*, que pertenece y gestiona la Fundación Juan March. El Museo permanece abierto todo el año con el siguiente horario: de 11 a 14 horas, y de 16 a 18 horas (sábados, de 16 a 20 horas). Domingos, de 11 a 14,30 horas). Lunes, cerrado. Precio de entrada: 200 pesetas. Descuento a estudiantes y grupos numerosos. Gratuito para nacidos o residentes en Cuenca.

19,30 CURSOS UNIVERSITARIOS
«Sobre la realidad de la
ficción» (II).
Antonio Muñoz Molina:
«El personaje y su modelo».

Guillem (flauta) y **Graham
Jackson** (piano).
Comentarios: **Víctor Pliego**.
(Programa y condiciones de
asistencia como el día 8).

25, VIERNES

**11,30 RECITALES PARA
JÓVENES**
Piano, por **Agustín
Serrano**.
Comentarios: **Antonio
Fernández-Cid**.
(Programa y condiciones de
asistencia como el día 11).

19,30 CURSOS UNIVERSITARIOS
«Sobre la realidad de la
ficción» (III).
Antonio Muñoz Molina:
«La mirada y la voz».

30, MIÉRCOLES

26, SÁBADO

**12,00 CONCIERTOS DEL
SÁBADO**
CICLO «TRES TRIOS» (y III)
Trío Syrinx (**Alfonso
Pecina**, piano, **Luis Amaya
López**, flauta y **Andrés
Ruiz**, violonchelo).
Obras de J. Haydn, G.
Pieper y B. Martinu.

**19,30 BIBLIOTECA DE
MUSICA ESPAÑOLA
CONTEMPORÁNEA.**
**«NUEVAS SONATAS PARA
GUITARRA»**
Intérpretes: **Gabriel
Estarellas** (guitarra).
Programa: Sonata poética,
de Gabriel Fernández
Alvez; Sonata de las
Soleares, de Valentín Ruiz;
Sonata nº 9 (Canto a
Mallorca), de Claudio
Prieto; Sonata, de Tomás
Marco; y Sonata para
guitarra, de Antonio José.

28, LUNES

**12,00 CONCIERTOS DE
MEDIODÍA**
Canto y piano, por
**Carmen Rodríguez
Aragón** (soprano) y **Xavier
Parés** (piano).
Obras de J. Haydn, F.
Schubert, H. Wolf, F. de la
Torre, M. de Fuenllana y F.
Mompou.

31, JUEVES

**11,30 RECITALES PARA
JÓVENES**
Viola y piano, por **Emilio
Mateu y Menchu
Mendizábal**.
Comentarios: **L. C. Gago**.
(Programa y condiciones de
asistencia como el día 10).

29, MARTES

**11,30 RECITALES PARA
JÓVENES**
Flauta y piano, por **Juana**

19,30 CURSOS UNIVERSITARIOS
«Sobre la realidad de la
ficción» (y IV).
Antonio Muñoz Molina:
«La sombra del lector».