

Una exposición de 64 obras de la pintora portuguesa Vieira da Silva se ofrece desde el 17 de mayo en la Fundación Juan March.



Nº 210
Mayo
1991

Sumario

ENSAYO-La música en España, hoy (XV) 3

Los archivos musicales en España, por José López-Calo 3

NOTICIAS DE LA FUNDACIÓN 17

Arte 17

Exposición de Vieira da Silva, en la Fundación, desde el 17 de mayo 17
 — Ofrecerá una selección de 64 obras, realizadas de 1934 a 1986 17
 — Biografía de la artista 18
 — «Vieira da Silva: la ciudad y el sueño», por Fernando Peines 20
 — «Centelleos y soles», por María João Fernandes 22
 Otras exposiciones 24

Música 25

Ciclo «Piano ruso del siglo XIX», desde el 22 de mayo 25
 Presentación del *Catálogo de libretos españoles del siglo XIX*, el 8 de mayo 25
 «Conciertos del Sábado»: «El fortepiano en Viena: Haydn, Mozart, Schubert y Beethoven», ciclo ofrecido por Manuel Carra 26
 III Ciclo de Órganos Históricas de Valladolid 26
 «Conciertos de Mediodía» en mayo 27

Cursos universitarios 28

Antonio Muñoz Molina: «Sobre la realidad de la ficción» 28

Plan de Reuniones Internacionales sobre Biología 34

Dos nuevos cursos en mayo, en Madrid y en Cuenca 34
 Ciclo «Neurofisiología de la visión» 35
 — Intervenciones de Torsten Wiesel, Carlos Belmonte, Jeremy Nathans, Francisco Rubia, Alberto J. Aguayo y José M. Delgado 36

INSTITUTO JUAN MARCH DE ESTUDIOS E INVESTIGACIONES 42

Maravall, en el Centro de Estudios Avanzados en Ciencias Sociales: 42
 — «Reformas en nuevas democracias del sur de Europa» 42
 Conferencias públicas y seminarios de los profesores Daalder, Schmitter y Streeck, en mayo 43

Calendario de actividades en mayo 44

LA MUSICA EN ESPAÑA, HOY (XV)

Los archivos musicales en España

*Dum vixi divina laus mihi
unica cura;
Post obitum sit mihi divina
laus unica merces.*
(Mientras viví las alabanzas
divinas fueron mi único
cuidado;
Ojalá que después de mi
muerte sean las alabanzas
divinas mi único premio).
(Dístico anónimo del siglo
XVIII escrito en un cantoral
polifónico de la catedral de
Burgos, probablemente por un
cantor de la catedral).



Por José López-Calo

Catedrático Emérito de Historia de la Música en la Universidad de Santiago. Ha catalogado los archivos musicales de unas veinte catedrales españolas, además de publicar diversas monografías. En 1972 obtuvo una ayuda de investigación musical de la Fundación Juan March.

1. La formación de los archivos musicales españoles

España puede gloriarse, con toda razón, de poseer el tesoro más rico del mundo en archivos musicales. Nuestras catedrales guardan un número de composiciones musicales sen-

* 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 Cemuda, catedrático del Conservatorio Superior de Música de Madrid; *La*

cillamente asombroso y que no tiene parangón con ninguna otra nación del mundo. Este tesoro de arte ha sido creado por nuestras catedrales y cuidadosamente custodiado, a lo largo de los siglos, en sus archivos musicales.

Es un producto de la fe. Y sólo desde la óptica de la fe se puede comprender esa imponente creación musical y esa admirable conservación de un tal tesoro. En ese sentido el dístico anónimo de la catedral de Burgos es la mejor expresión de la fe que movía a nuestros compositores a crear aquella música, a nuestros cantores e instrumentistas a interpretarla, a los cabildos a promoverla y conservarla, y a los fieles a vivirla. Pues en verdad se trata, en primer lugar, de un tesoro de fe, aunque también un tesoro de arte. Un tesoro, verdaderamente escondido durante siglos, pero que hoy comienza a desvelarse y darse a conocer, y esto no solamente en los círculos musicológicos nacionales e internacionales, a través de publicaciones especializadas, sino también al gran público, a través de conciertos y grabaciones discográficas y magnetofónicas.

La riqueza de creación de tanta música en las catedrales españolas fue motivada por el hecho de que, desde aproximadamente la mitad del siglo XVI una de las obligaciones primordiales de sus maestros de capilla era la de componer nueva música para el uso diario de la liturgia solemne en la misma catedral. En realidad, esta obligación siempre había existido, de alguna manera, desde que, en los albores del Renacimiento —es decir, para España, durante la primera mitad del siglo XV o, lo más tarde, mediados de ese siglo, según se trate de una u otra catedral—, se reorganizó la música en nuestras catedrales, pasándose de la música medieval a

▷ *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; *Música española en la radio*, por Carlos Gómez Amat, ensayista y crítico musical; *La musicología española*, por Ismael Fernández de la Cuesta, catedrático del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid; *Revistas y medios especializados sobre música*, por Andrés Ruiz Tarazona, crítico musical; *Televisión y música contemporánea*, por Ramón Barce, compositor; e *Iniciativa pública de la música*, por Tomás Marco, compositor y director del Centro para la Difusión de la Música Contemporánea.

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

LOS ARCHIVOS MUSICALES EN ESPAÑA

la plenamente renacentista; pero en los primeros decenios no estaba tan codificada esta parte de las obligaciones de los maestros de capilla, mientras que, desde la mitad del siglo XVI, esa obligación fue ya universal.

Este proceso evolutivo se intensificó a partir de finales de ese siglo. Por una parte, esa obligación del maestro de capilla de componer música para el uso de la propia catedral fue, a partir de entonces, llevada con todo rigor, con lo que se tendía, en todas las catedrales, a cantar la música de los propios maestros. Y por otra, comenzó por entonces la costumbre, que pronto se hizo universal en toda España, de que, si bien la música en latín —misas, salmos, motetes, himnos...— se podía repetir, y de hecho se repetía periódicamente, la música en español no se repetía de ordinario, sino que el maestro tenía que componer las obras nuevas cada vez. Y esas obras fueron muy numerosas: al comienzo eran sólo para la fiesta de Navidad —unas ocho, en lugar de los ocho responsorios litúrgicos en latín—, pero pronto se les agregaron las que se componían para las «estaciones» o «altares» de la procesión del Corpus y luego para otras fiestas varias.

No debe extrañar esta práctica en España, que era, aproximadamente, la misma que vigía en algunos lugares de Alemania —piénsese en Bach...— y aun en otras naciones, aunque ninguna conservó tanta música religiosa de los tiempos pretéritos como España.

En cierto sentido resulta incomprensible esta actitud de las autoridades religiosas españolas de conservar su música con tanta fidelidad. Y esto ni siquiera refiriéndose a la música en latín, pues fuera de las composiciones llamadas «de atril» o «de facistol» (por estar copiadas en grandes libros corales que se leían, por toda la capilla de cantores, directamente de aquellos libros colocados sobre el facistol en medio del coro), y que era la propia del siglo XVI y cuyo estilo se mantuvo básicamente a lo largo de casi tres siglos; fuera de esa música, digo, las composiciones variaron considerablemente según fueron variando los estilos musicales, por lo que las obras de un determinado maestro casi se convertían en anticuadas a la muerte del propio compositor. Pero más todavía sorprende esto respecto de la música en español, a causa de aquella irrepitibilidad de las composiciones.

Y, sin embargo, el hecho se dio, y se dio en todas las catedrales. Con matices, es verdad, pero se dio. Parece ser que los responsables de nuestras catedrales eran conscientes de que aquellas partituras representaban un bien de la propia catedral, y como tal se sentían obligados a conservarlo y guardarlo. Y conservarlo y guardarlo como algo intocable. Hasta el punto de que cada vez que se nombraba nuevo maestro de capilla se le hacía entrega del archivo de música, previo inventario, que debía firmar y que quedaba en poder del administrador de la catedral, porque luego, si el maestro se iba, se le exigía devolver el archivo intacto, siempre en base al inventario firmado, con, además, las obras propias que él hubiera compuesto y que quedaban también propiedad de la misma catedral.

2. Los archivos musicales hasta los tiempos modernos

Así se fueron creando, y así fueron creciendo, año tras año, los archivos musicales españoles. El término *ad quem* de este crecimiento se puede establecer entre el 1930, o algo después, y el 1950, dependiendo de las catedrales. El crecimiento había sido continuo y homogéneo hasta la invasión napoleónica en 1808, en que las cosas empezaron a cambiar: el rey José Bonaparte («el rey Pepe, digo el Emperador», que dice sarcásticamente un acta capitular de la catedral de Palencia) promulgó varias leyes y decretos mermando la autoridad de los cabildos catedralicios y aun despojándolos de muchas de sus posesiones, que eran su única base de subsistencia y de su posibilidad de mantener la capilla de cantores y de instrumentistas; y si bien es cierto que las mismas circunstancias del efímero reinado hicieron que muchas de sus disposiciones tuviesen escaso efecto, la realidad fue que a partir de entonces las cosas ya nunca volvieron a ser del todo como habían sido, y que desde ese momento las dificultades económicas están presentes, casi constantemente, en las actas de las reuniones capitulares de casi todas las catedrales españolas.

Aún peor sería lo que iba a venir: el espíritu anticlerical que flotaba en el ambiente de los «liberales» que redactaron la Constitución de 1812 se impuso, dando origen a variadas leyes y decre-

LOS ARCHIVOS MUSICALES EN ESPAÑA

tos que tendían a desposeer a las catedrales —lo mismo que a los conventos y, en general, a todas las comunidades religiosas y clericales— de sus posesiones y bienes. Esto se manifestó de modo muy violento en el «trienio liberal» (1820-1823), cuyas disposiciones anticlericales afectaron profundamente a nuestras catedrales, aunque los gobiernos de los años siguientes, cuando los «regalistas» recuperaron el poder y que los «liberales» subsiguientes llamaron «la década ominosa», trataron de corregir esos atropellos, sin poder lograrlo en todos los casos.

Todo esto suponía una inestabilidad en la administración de las catedrales, que impedía una vida musical pujante como habían conocido en los siglos anteriores.

Tal vida musical se vino abajo, definitivamente, con los gobiernos liberales que se sucedieron en España tras la muerte de Fernando VII en 1833 y que alcanzaron su momento supremo en las leyes desamortizadoras de Mendizábal y en el arreglo sancionado por el Concordato de 1851 y en la actitud de algunos de los gobiernos sucesivos, sobre todo los de la Primera República.

Paradójicamente, estos hechos, que, en definitiva, dejaron a las catedrales sin posibilidad de tener nutridas capillas de cantores e instrumentistas, no fueron tan negativos para la música religiosa como pudiera parecer. Es verdad que la producción musical de los maestros de capilla bajó vertiginosamente respecto al siglo XVIII. Pero no es menos verdad que hubo otras compensaciones, y si bien es cierto que los oficios solemnes disminuyeron notablemente en número, quedando reducidos a unas pocas fiestas, y que las capillas de cantores y las orquestas de las catedrales no eran ni la sombra de lo que habían sido, también lo es que los cabildos supieron arreglárselas para reclutar para aquellas pocas fiestas cantores e instrumentistas de fuera, de modo que las composiciones del siglo XIX, aunque mucho menos numerosas que las del XVIII, no desmerecen de éstas y hasta, en algunos aspectos, las superan. Por supuesto, hubo catedrales que, por una razón o por otra, lograron continuar con unas capillas de música de gran calidad y bastante numerosas. En otras muchas las capillas y sus actuaciones van disminuyendo, de año en año, según el siglo se acercaba a su fin.

La Segunda República consumió este proceso. Y causa impre-

sión encontrarse en los archivos, en las portadas de muchas composiciones, anotaciones como «se cantó hasta el año 1932»... Y después de la guerra última las capillas de las catedrales quedaron reducidas a muy contados elementos, que sólo en las fiestas más solemnes podían cantar una misa de Perosi o algo así, por lo general ayudados por la «Schola Cantorum» del Seminario de la diócesis respectiva.

El Concilio Vaticano II, con su polémica «reforma litúrgica», acabó, y esta vez sí que definitivamente y con toda probabilidad para siempre, con la rica música litúrgica de nuestras catedrales, que, incluso en medio de los avatares históricos enumerados, tantos momentos de esplendor y de gloria había conocido a lo largo de más de cuatro siglos.

Así que cuando, en 1953, el que esto escribe, que fue el primero que, con un plan orgánico y que se extendía a todo el territorio nacional, comenzó a catalogar archivos musicales y a recoger la documentación básica de las Actas Capitulares y demás fuentes históricas de nuestras catedrales, encontró, en todas las catedrales en que estudió, y que se extienden desde Granada hasta Bilbao y desde Barcelona hasta Tuy y Ciudad Rodrigo, los archivos perfectamente custodiados por los cabildos catedralicios, con las composiciones ordenadas según el uso litúrgico, y con secciones «antiguas» que guardaban sus obras recogidas en legajos. En muchos de los archivos que él catalogó pudo hacer una nueva ordenación de los materiales, por autores o secciones, pensando en un uso «musicológico» de los mismos; en otros hubo de mantener la ordenación tradicional, aunque en todos agrupó las composiciones en «legajos» numerados correlativamente, con un número de orden de las composiciones dentro de cada legajo, de modo que en los catálogos la localización de una determinada composición sea rápida y fácil.

3. La música de nuestros archivos musicales en la actualidad

Por un fenómeno histórico, cuyas causas nunca he logrado descubrir, pero que es real, la música conservada en nuestros archivos presenta altibajos según las diversas épocas históricas, pero con unas mismas características en casi todas las catedrales. Ha-

LOS ARCHIVOS MUSICALES EN ESPAÑA

ciendo una generalización, que, como todas las generalizaciones, admite excepciones de vario tipo, pero que, en su conjunto, es perfectamente válida, se puede decir que en todos los archivos existe una buena representación de música «clásica» o «de facistol», a cappella, generalmente copiada en grandes cantorales, con la música escrita «en partitura de facistol», es decir, con las cuatro —o muy poco más— voces distribuidas en las dos páginas visibles en cada momento con el libro abierto, según una disposición que se hizo universal desde mediados del siglo XV. Mucha de esa música data del siglo XVI y representa tanto a la producción de maestros locales como a la que se hizo general en toda España, casi siempre porque pertenecía a obras publicadas por maestros españoles o, excepcionalmente, por algún extranjero. Otra es del siglo XVII e incluso del XVIII, aunque según avanza el tiempo este tipo de música se componía más raramente, si bien siempre siguió cultivándose; en cambio, con el tiempo se fueron haciendo más frecuentes las obras de los maestros locales.

Fuera de ese tipo de música existe un gran vacío, que alcanza a todo el siglo XVII y que se extiende tanto a la música en latín como a la compuesta sobre textos castellanos. Un gran número de catedrales, incluidas algunas de las más importantes, como Sevilla y Toledo, no conservan prácticamente ninguna música del siglo XVII, o a lo sumo alguna que otra composición suelta.

Sólo existen, en toda España, cinco excepciones verdaderamente importantes: El Escorial, Montserrat, Segovia, Valencia y Valladolid. La más importante es Segovia, con prácticamente toda la producción musical de los maestros de la catedral en la segunda mitad del siglo XVII conservada, sobre todo de Miguel de Irizar (f. 1684) y Jerónimo de Carrión (f. 1721), más un gran número de composiciones de otros músicos de ese siglo, y aun de maestros foráneos. En cambio, para la primera mitad de ese siglo es más rica Valencia, que conservó muchas de las composiciones de Juan Bautista Comes (t1643). Montserrat es importante para los maestros propios, algunos de los cuales fueron muy prolíficos y grandes compositores. También El Escorial tiene mucha música de maestros propios, pero también alguna de los de otras iglesias. Valladolid, además de música de sus maestros y de otros de fuera, contiene una gran cantidad de anónimos, pero que llenan un vacío considerable. Otras catedrales, como

Burgos, Salamanca o Santiago de Compostela, tienen también algunas obras del siglo XVII, pero en menor número que los cinco archivos citados.

Es una de las grandes lagunas que presentan los archivos musicales españoles. Y es una pena, porque se trata de un período histórico del máximo interés. Ni se pueden intuir las causas de esta desaparición, que, como ya queda dicho, se extiende a prácticamente toda la nación.

En cambio, del siglo XVIII se conserva una gran parte de la música compuesta y utilizada en nuestras catedrales, sobre todo de la segunda mitad. Esto es todavía más cierto respecto del siglo XIX, cuya música llegó a nosotros en casi su totalidad.

Si fuéramos a hacer una consideración globalizadora, habría que dividirla en dos constataciones de matiz contrapuesto: la primera, que no he encontrado, en toda España, un solo archivo musical que no haya deparado sorpresas agradables y notables alegrías (debo hacer dos únicas salvedades: dos archivos, en los que no me ha sido permitido estudiar, porque se me ponían tales condiciones que hacían inviable el trabajo); otra, de signo contrario, que hay algunos archivos de catedrales cuyo contenido actual está muy lejos de corresponderse con la importancia de esas catedrales, entre las que deben mencionarse tres en particular, por ser de las más ricas de España, mientras que sus archivos son inferiores a los de cualquier catedral mediana: las de León, Sevilla y Toledo. Toledo es notable por su riqueza, verdaderamente única, en cantorales de polifonía de los siglos XV y XVI, que la convierten en una de las fuentes básicas de la polifonía del primer Renacimiento, y esto no solamente para España, sino a nivel internacional; pero en cambio no conserva prácticamente una sola composición del siglo XVII, y aun en la música de la primera mitad del XVIII es pobre.

4. Problemática de nuestros archivos musicales

Hasta hace unos años los archivos musicales estaban a cargo de los maestros de capilla, según era tradicional en nuestras catedrales. En los últimos años la situación ha ido cambiando: por una parte, hay muchas catedrales que no tienen cubierta la plaza de

LOS ARCHIVOS MUSICALES EN ESPAÑA

maestro de capilla y otras más numerosas todavía en las que, aunque existe el cargo y la persona que lo desempeña, en realidad la actividad específica del maestro de capilla es mínima, y, desde luego, su vinculación con el archivo de música apenas si existe en modo alguno. Por otra parte, los archivos de música, por los hechos apuntados en el primer capítulo de este estudio, han perdido todo su carácter, que mantuvieron hasta el Concilio Vaticano II o muy poco antes, de servir de lugar donde se guardaban las obras musicales usadas en el culto solemne de la catedral, habiendo quedado reducidos a su mera función histórica de custodiar la música que la catedral ha ido creando o adquiriendo a lo largo de los siglos.

Por eso, el que esto escribe ha procurado, ya desde que en 1953 catalogó el archivo de música de la catedral de Granada, hacer que los archivos de música pasasen a ser una sección del archivo general de la catedral, a cargo del señor canónigo archivero, con resultados siempre positivos, sin que en tantos años y en tantas catedrales haya encontrado una sola consecuencia negativa a esta práctica.

Respecto del uso que un investigador puede hacer de los archivos catedralicios españoles, hay que hacer, ante todo, una doble constatación: primera, que todos esos archivos, en todas sus secciones, incluida la de música, son privados, propios de la catedral respectiva y su Cabildo, y, en consecuencia, que ningún investigador, sea quien sea, puede alegar derecho alguno a exigir que los canónigos responsables de la catedral le abran las puertas de los mismos. Esto debe quedar claro como la luz del día. Sucede exactamente lo mismo que con una biblioteca privada de uno de nosotros, por muchos tesoros que albergue: es propia de cada uno, y cada uno permite a otra persona, o no le permite, la utilización de sus fondos; o lo mismo que el duque de Alba con los tesoros de su biblioteca, archivo y museo. No importa la riqueza que albergue un determinado archivo: se trata de un conjunto de documentos, o de partituras, creado por la propia catedral, pagado por ella y, por lo tanto, propiedad exclusiva de ella.

La segunda, que, por el contrario, los cabildos de las catedrales, y en su nombre los archiveros, suelen estar dispuestos a dar todas las facilidades que estén en su mano, pero que frecuente-

mente no pueden hacer tanto como quisieran por los investigadores, pues los archiveros no pueden atender el archivo muchas horas al día, ya que no cobran nada por desempeñar ese cargo, que es interno de la catedral, por lo que necesitan ganarse la vida por otros medios (clases, otros empleos...)- Haciendo una generalización, que esta vez sí es casi universal, se puede decir que el archivero de una determinada catedral —generalmente un canónigo— suele ir por las mañanas al coro, que suele durar unos cuarenta minutos, más o menos, después del cual tiene que salir a prisa a cumplir con sus otros deberes, por lo que no puede atender al archivo. (Aparte de que en las catedrales se exigen las adecuadas garantías de seguridad para sus archivos, justificadas no solamente por la responsabilidad de administrar bien tan precioso, sino por la triste experiencia causada por investigadores desaprensivos, y hasta carentes de la necesaria conciencia moral, que abusaron gravemente de la confianza que a lo mejor un determinado Cabildo o archivero puso en ellos, ocasionando disgustos, a veces gravísimos).

Esa es la norma, aunque hay excepciones de varia índole. Una de las más notables es la de Burgos, en la que hay un archivero profesional, enteramente dedicado al archivo; mejor dicho, a los archivos: por las mañanas atiende el archivo diocesano, que está en el arzobispado, y por las tardes el de la catedral, que está en la propia catedral; todo ello con un horario razonable, que se observa con precisión. Las condiciones más generosas se dan en la catedral de Segovia, cuyo archivero, ya jubilado de sus otras ocupaciones, está enteramente dedicado al archivo, mañana y tarde. También el archivo de la catedral de Barcelona —el de mejores instalaciones que conozco de toda España, verdaderamente modélicas—, tiene un horario amplio y ofrece unas condiciones de trabajo ideales. Otros, dentro de una organización metódica y a su manera bien concebida, no lo son tanto; por ejemplo, Toledo, donde no se puede trabajar más que tres horas escasas cada día, y no todos los días, si bien con condiciones bastante buenas, aunque muy rigurosas. Se dan casos como el de la catedral de Santiago, cuyo archivero, en su afán de servicio y ayuda a los investigadores, ha establecido un horario, de mañana y tarde, a horas distintas cada día, según le dejan libre sus ocupaciones, para facilitar al máximo la utilización del archivo. La casuística podría

LOS ARCHIVOS MUSICALES EN ESPAÑA

multiplicarse en gran número, aunque la tónica general es la dicha.

Pero hay que advertir que la situación está cambiando, y con cierta rapidez, y para bien, de modo que lo que a comienzos de 1990 es la tónica general no lo será, ciertamente, dentro de unos pocos años, seguramente que dentro de muy pocos. Porque las autoridades eclesiásticas están tratando, por todos los medios, de facilitar el uso de sus archivos a los estudiosos y, como medio para ello, están, se podría decir, profesionalizando, cada vez más, el cargo y las actividades del archivero catedralicio. De hecho, los archiveros eclesiásticos han constituido, desde hace unos años, una Asociación nacional, con reuniones periódicas, para estudiar sus propios problemas y buscarles soluciones, generalmente con ayuda de entidades locales, provinciales y aun nacionales (aunque éstas casi han desaparecido, en favor de las Autonomías).

Y así se puede decir que, en general, los archivos catedralicios están experimentando una transformación rápida, con notables mejoras en sus condiciones de trabajo. Quien esto escribe no puede menos de mostrar su admiración y entusiasmo cuando, en estos últimos años, al volver a algunos archivos, donde durante años trabajó en condiciones a veces pobres, incluso paupérrimas, se encuentra con magníficas instalaciones, hasta con calefacción —ya son mayoría los que la tienen, cuando antes uno tuvo que comprarse un radiador eléctrico, cuando el archivo tenía electricidad, cosa que no siempre sucedía, o hasta comprar carbón para alimentar una vieja estufa— y, desde luego, con cómodas salas, mesas y sillas, buena luz y hasta con servicio de fotocopiadora prácticamente gratuito...

Hay una solución, de las varias que en toda España se han ido adoptando en estos últimos años, que parece deba ser propuesta aquí como modelo, y que ojalá encuentre muchos imitadores: la de Andalucía. La Comisión Episcopal andaluza hizo un amplio convenio de colaboración con la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía. El convenio tiene varios capítulos. Entre los que aquí se debe mencionar está el que se refiere a los archivos musicales. En su virtud, la Junta se compromete, en una primera fase, a subvencionar la catalogación de todos los archivos musicales de todas las catedrales de la Autonomía y a publicar esos catálogos; en una

segunda fase se compromete a microfilmear todos esos archivos, haciendo dos copias de seguridad del microfilm: una para el archivo respectivo y otra para el «Centro de Documentación Musical de Andalucía», que es el encargado de la realización y coordinación de todos estos proyectos; cada archivo, además del «Centro de Documentación Musical», que tiene su sede en Granada, cuenta con un lector de microfilm adecuado; de este modo queda garantizada la preservación de todos los archivos musicales de Andalucía, a través de las copias de seguridad, de modo que aunque por cualquier accidente se perdieran los originales, se conservaría la música en esas copias; además, se tiene una considerable ventaja ulterior: que los investigadores no utilizarán los originales, salvo en casos necesarios, sino las copias, con lo que se aseguran todavía más esos originales. En etapas sucesivas se harán los vaciados de las actas capitulares, etc., recogiendo todos los datos de interés musical de los archivos.

Este ambicioso proyecto es ya más que proyecto: es realidad. Pues en los pocos años que lleva de existencia ha llevado ya a cabo la catalogación de varios archivos musicales catedralicios y está en marcha la microfilmación de algunos de ellos; de modo que se espera que en pocos años esas dos primeras fases queden completadas. Hay luego el plan de crear una base de datos con toda la información que se vaya obteniendo, etc.

En fin: que si otras regiones españolas contaran con archiveros tan clarividentes como el de la catedral de Córdoba, alma de todo este proyecto, y con unos obispos y cabildos con la visión de futuro de los andaluces, y, finalmente, con una colaboración tan generosa como la de la Junta de Andalucía, los problemas básicos de los archivos musicales españoles quedarían resueltos en pocos años.

5. La documentación musical

Es un complemento indispensable a todo trabajo en el archivo musical. Y precisamente porque los archivos musicales forman ya, en casi todas las catedrales, parte del archivo general, el estudio de las fuentes documentales, como parte de la investigación musical, se facilita considerablemente.

La principal de esas fuentes documentales la constituyen las Actas Capitulares, en que están recogidos los acuerdos del Cabildo de cada catedral. Fuera de casos del todo excepcionales, como el de la catedral de Astorga, en el que faltan todas las Actas Capitulares anteriores a la Guerra de la Independencia, porque sus volúmenes fueron quemados, como otros tesoros históricos y artísticos de la catedral, por los soldados franceses para hacer fuego, en general todas las catedrales conservan íntegras, y casi siempre en muy buen estado de conservación, todas sus Actas Capitulares. Estas Actas comienzan en torno a la mitad del siglo XV, cuando se llevó a cabo una profunda reestructuración de los cabildos y de la vida de las catedrales, en particular de la musical. Y aun en los casos, como Burgos y Salamanca, en que existen las actas de los cabildos desde mucho antes, las anteriores a la mitad del siglo XV apenas si ofrecen datos de interés musical, mientras que por esa fecha comienzan a aparecer estos datos, en todas las catedrales y en gran número, a causa de la entrada, con fuerza potente, de la música del Renacimiento en nuestras catedrales y de una nueva manera de celebrar los cabildos que por entonces se inició.

Ese estudio de las Actas Capitulares es en sí lento y cansado, pues hay que ir leyendo todos los acuerdos, la mayor parte de los cuales versan sobre asuntos administrativos, jurídicos, económicos, etc., y sólo de tarde en tarde se trataban por los cabildos temas musicales. Pero es indispensable, pues todos los acuerdos importantes de los cabildos pasaban por las reuniones capitulares y están recogidos en las actas. Los demás fondos —cuentas de fábrica, legajos con documentos varios, como correspondencia, etc.— pueden servir de complemento; pero el punto de partida y la base fundamental tienen que ser siempre las Actas Capitulares.

Hay catedrales, como la de Calahorra o la de Tuy, que han conservado íntegros los expedientes de oposiciones a maestros de capilla, organistas, etc., de muchos siglos, incluso desde el siglo XVII. Cuando un investigador encuentra tales legajos puede considerarse afortunado, porque esos expedientes suelen incluir «curriculum vitae», bastante amplios y detallados, de cada opositor y datos tan importantes como fes de bautismo, los certificados que expedían los secretarios capitulares de otras catedrales

donde hubieran servido, además de, en muchos casos, los dictámenes de los jueces de las oposiciones, con la opinión que cada opositor y sus ejercicios les merecía. A veces estos datos están también recogidos en las Actas Capitulares, pero no es lo normal.

Hay catedrales que tienen otros fondos documentales de notable importancia, que, sin embargo, no es habitual encontrar. Por ejemplo, los expedientes de limpieza de sangre. Una de las más completas en este punto es la de Santiago, que conserva los de muchos de sus maestros de capilla, a causa de que en Santiago el maestro solía ser canónigo y, por tanto, debía hacerse el expediente de limpieza de sangre. Caso más notable es el de la catedral de Plasencia, en que se formaba expediente a todos los mozos de coro, y todos esos expedientes se conservan, perfectamente encuadrados —también los de los canónigos de Santiago están encuadrados—, con lo que es muy fácil la reconstrucción de datos fundamentales de muchos músicos. La casuística es ilimitada. Mencionaré solamente un caso notable: la catedral de Burgos conserva, en los llamados (no sé por qué) «libros redondos», todas las hojas de asistencia a coro, desde el siglo XIII hasta entrado el XX, por lo que se puede saber con toda precisión la fecha de comienzo del servicio de un maestro de capilla, organista, cantor, instrumentista, etc., así como la de su muerte o cese de servicio. Burgos conserva también, y también es excepción, una abundante documentación de algunas «capillas», que, aunque estaban dentro de la catedral, no pertenecían al Cabildo, por lo que no suelen encontrarse en los archivos capitulares, sino que cada uno de esos otros «cabildos» o agrupaciones los tenía por su cuenta; en Burgos pasaron, al menos los de algunas «capillas», al archivo capitular, y allí se hallan datos notabilísimos; de los más interesantes que he encontrado en una de ellas son los que se refieren al gran teórico español del siglo XV Gonzalo Martínez de Bizcargui, que no fue, como suele decirse en historias, diccionarios y aun monografías sobre él, maestro de capilla de la catedral —no encontré su nombre ni una sola vez en las Actas Capitulares—, sino capellán de una de las «capillas» de la catedral, que tenía su propio coro y su propia capilla de música, además de haber sido músico del obispo de Burgos. •

Desde el 17 de mayo

Exposición de Vieira da Silva

Ofrece 64 obras realizadas de 1934 a 1986

Una amplia selección de la obra de la pintora portuguesa Maria Helena Vieira da Silva (Lisboa, 1908), uno de los artistas plásticos portugueses más singulares de este siglo, ofrecerá la Exposición que se exhibe en la Fundación Juan March desde el 17 de mayo. Un total de 64 cuadros, realizados de 1934 a 1986, incluirá esta muestra, organizada por la Fundación Juan March y la Secretaría de Estado para la Cultura de Portugal, con la colaboración de la Fundación Serralves de Oporto, bajo el patrocinio de GALP.

Han colaborado asimismo en la realización de la exposición la Embajada de Portugal en España y la Galería Jeanne Bucher de París, entre otras instituciones y coleccionistas que han prestado sus fondos. Con esta muestra finaliza la temporada artística del presente curso en la Fundación.

Maria Helena Vieira da Silva, radicada en París desde 1928, está considerada como el mayor nombre portugués en el arte internacional del siglo XX. En toda su obra Vieira da Silva refleja Lisboa, su luz, sus azulejos y sus suelos empedrados, la Lisboa laberíntica de sus calles estrechas y empinadas. Sus cuadros se caracterizan por esas manchas que a veces toman la forma de cuadraditos o pequeños rectángulos, a modo de un prisma óptico y centelleante.

Para **Maria João Fernandes**, «los espacios cotidianos y objetos de sus obras —bibliotecas, puentes, ciudades, jardines—, sólo sugeridos por los trazos, líneas y colores, poseen la profundidad del sueño y del pensamiento, del pensamiento del sueño, enriquecidos por los miles de recursos de la fantasía plástica de Vieira».



En opinión de **Fernando Pernes**, comisario de la exposición, «Vieira conjuga la geometría de la herencia cubista con el informalismo atmosférico surgido del impresionismo; casa el urbanismo épico de un Léger con el intimismo de los Nabis; incluso interpenetra lo vertiginoso y alucinante de la sensibilidad surrealista con la ascesis plástica del abstraccionismo».

La exposición de Maria Helena Vieira da Silva permanecerá abierta en la Fundación hasta el próximo 7 de julio, de lunes a sábado, de 10 a 14 horas y de 17,30 a 21 horas. Domingos y festivos, de 10 a 14 horas.

En páginas siguientes se ofrecen algunos datos biográficos de Vieira da Silva, así como un extracto de los textos que para el catálogo de la exposición han redactado Fernando Pernes y Maria João Fernandes.

Algunos datos biográficos

Maria Helena Vieira da Silva nació el 13 de junio de 1908 en Lisboa, en el seno de una familia burguesa culta. En 1919 estudia Dibujo con Emilia Santos Braga y a lo largo de ocho años pinta con Armando de Lucena, profesor en la Escuela de Bellas Artes de Lisboa, y practica también la escultura. En 1928 va a trabajar a París y se inscribe en la Academia de la Grande Chaumière, donde sigue cursos de escultura con Bourdelle. Ese mismo año viaja a Italia.

En 1929 abandona definitivamente la escultura. Frecuenta la Academia de Fernand Léger y sigue cursos con Bissière. En 1930 se casa con el pintor húngaro Arpad Szenes. En 1933, Jeanne Bucher organiza su primera exposición individual, en la que presenta Vieira un libro para niños con dibujos suyos. En 1935 el artista portugués Antonio Pedro organiza su primera exposición en Lisboa. Al año siguiente, Maria Helena y Arpad exponen pinturas abstractas en su estudio de la capital portuguesa.

Estancia en Brasil

En 1940 marchan a Río de Janeiro, donde entablan relaciones con los poetas y escritores brasileños y su estudio se convierte en centro de reunión de jóvenes artistas. El Museo de Bellas Artes de Río expone sus obras. En 1946, la Galería Marian Willard presenta la primera exposición individual de Vieira en Nueva York, organizada por Jeanne Bucher. Al año siguiente regresa a Francia. Siguen continuas exposiciones en París. El Estado francés adquiere cuadros suyos. Es premiada en 1953 en la Bienal de Sao Paulo y en la Bienal de Caracas (1955), al tiempo que expone en diversas ciudades europeas. En 1956 María Helena y Arpad obtienen la nacionalidad francesa.



En 1961 obtiene el Gran Premio Internacional de Pintura en la Bienal de Sao Paulo, y dos años después, el Gran Premio Nacional de las Artes de París. En 1969-70 se organiza una retrospectiva de sus obras en el Museo Nacional de Arte Moderno de París, así como en Rotterdam, Oslo, Basilea, y en la Fundación Gulbenkian, de Lisboa. Importante fue también la retrospectiva de su obra, completada con una selección de grabados, que en 1971 organiza el Museo Fabre de Montpellier. En 1976, Maria Helena y Arpad hacen una importante donación de dibujos al Museo Nacional de Arte Moderno, Centro Georges Pompidou, de París. Al año siguiente se celebra en el Museo de Arte Moderno de la Ciudad de París la primera exposición retrospectiva dedicada a las pinturas al temple; muestra que también se presenta ese año en Lisboa por la Fundación Gulbenkian. Un conjunto de pinturas al temple de Vieira es expuesto en 1980 en la Galería Joan Prats de Barcelona. Por su parte, tres años más tarde, el Museo de Bellas Artes de Bilbao presentaría su obra grabada.

En 1984 Maria Helena es elegida miembro de la Academia das Ciências, das Artes e das Letras, de Lisboa. El 16 de enero de 1985 muere Arpad Sze-



nes en su estudio. Ese mismo año le es encargado a Vieira el guache en azulejos *O Metro*, para la estación de metro de la Ciudad Universitaria de Lisboa. En 1986 la UNESCO le confía la elaboración del cartel conmemorativo del Año de la Paz. La Academia de Bellas Artes le concede el Gran Premio Florence Gould.

Durante una estancia en Lisboa, en 1988, la Cámara Municipal de esta ciudad le concede la Medalla de la Ciudad. Una importante exposición de Vieira es organizada por el Centro de Arte Moderno de la Fundación Gulbenkian y el Centro Nacional de Artes Plásticas de París, primero en Lisboa, en la citada Fundación portuguesa, y después en el Grand Palais

de París. El Presidente de la República Portuguesa concede a Vieira la Orden de la Libertad. También le es otorgada la Orden del Mérito, de Francia y es elegida Miembro de Honor de la Royal Academy of Arts, de Londres, y de la Art Gallery, de Ontario (Canadá).

En 1989 se firma el acuerdo para la creación en Lisboa de la Fundación Arpad Szenes-Vieira da Silva, con la creación de un Museo dedicado a ambos artistas y un centro de documentación e investigación sobre su obra. Los estatutos de esta Fundación son aprobados al año siguiente. En 1989 se inaugura el panel de azulejos, *Lisboa*, en la estación del metro de la Ciudad Universitaria de Lisboa.

Entre las últimas grandes exposiciones dedicadas a su obra destacan la dedicada a «Vieira da Silva/Arpad Szenes en las Colecciones Portuguesas», presentada en 1989 en la Casa de Serralves, de Oporto, y la de grabados que ese mismo año organiza la XX Bienal Internacional de Sao Paulo (Brasil). En 1991 Maria Helena Vieira da Silva ha sido galardonada con las insignias de Oficial de la Legión de Honor del Gobierno francés.

Fernando Pernes

«Vieira da Silva: la ciudad y el sueño»

Pintora de la célebre Escuela de París desarrollada durante la segunda posguerra, Maria Helena Vieira da Silva es también el mayor nombre portugués en el arte internacional del siglo XX. De hecho, con ella encontró traducción iconográfica la tradición poética lusitana de presencia-ausencia, de ósmosis sufrida entre lo próximo y lo lejano, lo real sensible y lo imaginario nostálgico, de acuerdo con lo que nos depara toda la literatura que va desde el platonismo del quinientos a las páginas de Texeira de Pascoais o Fernando Pessoa.

Y si Vieira le debe a Francia la posibilidad de una madurez cultural y una conciencia profesional forjadas en el encuentro con nombres que fueron para ella auténticos maestros (Bourdelle y Léger, Matisse y Bonnard, Klee y Bissière), y el conocer en París a Arpad Szenes, su marido y cariñoso crítico a lo largo de casi sesenta años de vida en común, Portugal y Lisboa fueron siempre para ella presencia latente en el espacio y en el tiempo mítico, en los cuales se hace eco la indecible voz de la infancia, reconocible en la obra de los mayores artistas.

Así como el entendimiento de Mondrian o Kandinsky se esclarece mejor con el recuerdo del ascetismo puritano nórdico y de las llanuras holandesas y con la evocación de los cálidos cromatismos de las imágenes religiosas o folklóricas eslavas, así en Vieira da Silva persisten, en mil y una metamorfosis, recuerdos subyacentes de los azulejos lisboetas, algo ya reencuentrado en los rectángulos lumi-

nosos visibles en los manteles y tejidos de Bonnard, mientras que el espacio de colinas ascendentes de su ciudad natal, la fluidez azul y blanca de los horizontes que contempló de niña, se funden en su obra adulta en decantadas visiones de cielos grises parisienses, de brumas británicas o de albores mediterráneos.

Toda su pintura nos habla de constantes nupcias entre la memoria y el paisaje. Por eso también en las antípodas de cualquier naturalismo, las flexiones paisajísticas que en ella reconocemos no son nunca transcripciones del mundo exterior, sino más bien el flujo liberador de una interioridad sensible que hace emerger el tiempo vivido en el momento creativo, cristalizando a veces, en perceptivos laberintos urbanos, fijados por el vértigo y el alejamiento en la distancia.

Así, según lo que anotó oportunamente Claude Roy, muchos de sus cuadros pueden sugerir vistas aéreas, perspectivas distanciadoras, zambulléndose súbitamente en un cruce urbano de calles indeterminadas, urdidas mágicamente en una especie de *abstracción realista* capaz de registrar igualmente centelleos de nieve, neones nocturnos, tonalidades sonrosadas o crepusculares, inundando campos y bosques, la espuma del mar y del tiempo.

No obstante, de acuerdo también con el citado escritor, «la astucia del trabajo desarrollado por Vieira da Silva reside en que esos cuadros de grandes distancias nos dejan también dudosos en cuanto a sus ángulos de visión: ¿se tratará de una biblioteca

vista desde el lejano planeta Marte o de la trama de un tejido, de una tela diáfana observada muy de cerca?» Sólo que las ciudades y las bibliotecas son, en definitiva, ordenaciones de la inteligencia y de la experiencia humana, sedimentadas a lo largo de sucesivas generaciones sobre el caos del mundo original, en el continuo tejer de un destino colectivo que se abre sobre el vacío de la muerte o misteriosas infinidades, constituyendo todo ello superposiciones mnemotécnicas, múltiples vivencias laberínticas, cruzadas de sueños pasados, ocultos en el interior de las casas, en las páginas cerradas de libros olvidados.

y alucinante de la sensibilidad surrealista con la ascesis plástica del abstraccionismo.

Complementariamente, en su obra, la evidencia bidimensional de superficies, la conciencia del cuadro-objeto, se desdobra hacia horizontes visuales de insospechada profundidad. En constante ambigüedad, el color es utilizado en continuo dualismo transparencia-densidad, mientras que la línea evidencia unas veces planos y estructuras ortogonales, y otras, se transmuta en nervaduras caligráficas que borran las formas con manchas evanescentes, con filamentos etéreos y resplandecientes,



«El metro», 1942 (gouache).

En plena singularidad expresiva, la pintura de Vieira da Silva se envuelve con esa universalidad, mientras que su sentido más actual se arraiga en el descubrimiento de esa otra verdad intemporal. De modo análogo, todo su proceso evolutivo transcurrió en el contrapunto polifónico de vectores aparentemente contradictorios, conjugando la geometría de la herencia cubista con el informalismo atmosférico surgido del impresionismo, o casando el urbanismo épico de un Léger con el intimismo de los Nabis, incluso interpenetrando lo vertiginoso

transformados en construcciones arquitectónicas, apariciones inmatéricas y suspensas que sugieren una clara imagen de ciudad en el corazón de la noche y del sueño.

En el espacio ambiguo de Vieira da Silva renace, pues, el lirismo manierista del *ser* y *no ser*, evocando los versos de Camões que nos hablan *del fuego que arde sin ser visto/del dolor que duele y no se siente = amor*. De inequívoca modernidad, su imaginería transpira una ancestralidad de signo portugués, remoto y profundo.»

Maria João Fernandes

«Centelleos y soles»

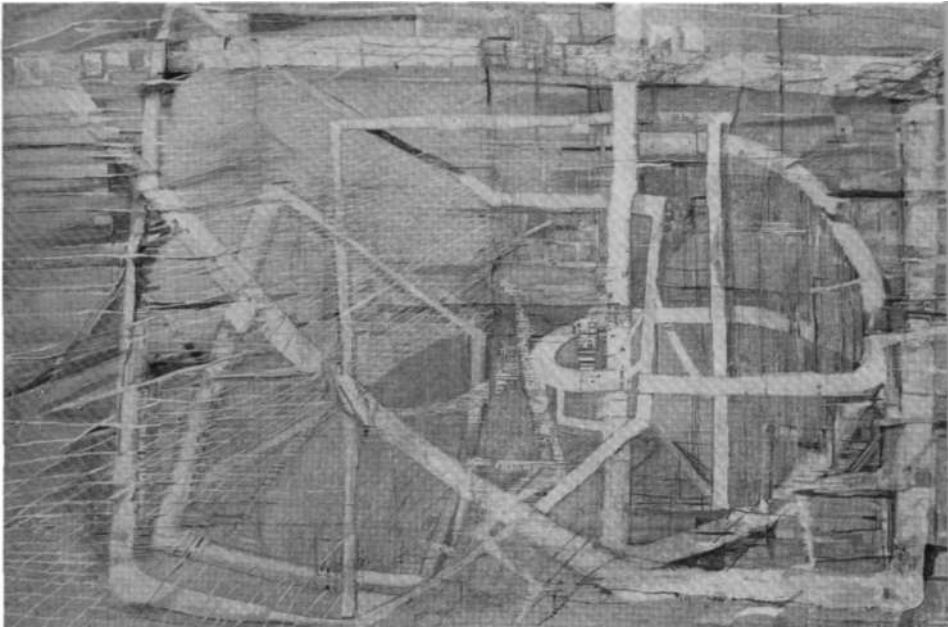
La pintura de Maria Helena Vieira da Silva provoca el encantamiento y una reflexión sobre su arte y sobre el propio arte. Maria Helena se encuentra entre esos guardianes de secretos, esos distribuidores de prodigios que establecen una relación con la tradición y al mismo tiempo nos abren de nuevo los horizontes del sueño y de la felicidad, ese *Reino de la infancia* que lo es también del esplendor de la inocencia original, del hombre primitivo y de los poetas. Su universo también nos pertenece. Es un universo de luz, de centelleos y de soles, donde repercuten a la vez los esplendores y la nostalgia de la realidad y el encantamiento ante una lejanía que encuentra expresión en un lenguaje mucho tiempo amado, cultivado, un lenguaje de detalles que construye sensaciones de universos,

intuiciones sobre mundos escondidos en lo visible, manifestándose la poetisa que también es Vieira da Silva.

Vieira es, sobre todo, una pintora-poetisa que reasume en nuestros días esa estirpe de artistas cuya intención plástica es acompañada de una profunda intención poética y metafísica.

Mientras, artista moderno, Vieira ha creado su propio lenguaje único, un lenguaje abstracto y simbólico que ha recibido y ultrapasado las influencias del Impresionismo, del Fauvismo, del Cubismo y de la Abstracción, como ha dicho muy bien Dora Vallier en un libro que le ha dedicado. La mezcla de elementos figurativos, un proceso frecuente en la pintora que encontramos en épocas distintas en cuadros como *L'Atelier* (1940), *Le Métro* (1942), *Rouen II* (1968), *Petit Théâtre de Verdure* (1972), u *O Cronista* (1986), esto

«Los tejedores», 1946-1948.



sólo por citar algunos, nos recuerda su unión con la realidad, la de sus objetos, sus espacios cotidianos: las bibliotecas, los puentes, las ciudades, los jardines. Pero esos objetos, esta realidad que muchas veces es sugerida tan sólo por los trazos, las líneas y los colores, poseen la profundidad del sueño y del pensamiento, del pensamiento del sueño, enriquecidos por los miles de recursos de la fantasía plástica de la pintora.

Vieira da Silva, en el eterno diálogo con el mundo que es el del artista, *desmaterializa* lo real poetizándolo, dándole otro rostro, y simultáneamente, en una acción progresiva que tan magníficamente vemos realizarse en la fase más reciente de su obra, *materializa* los contenidos abstractos del pensamiento y de lo imaginario en el cuerpo de la belleza sensual y mágica de las imágenes.

Encontramos por eso en su pintura tendencias contrarias pero complementarias, la búsqueda de un equilibrio tan perfecto que nos parece ligado a la regla de oro del Renacimiento, evocado a menudo por la importancia que el artista atribuye a la perspectiva, o por la irradiación luminosa de tantas obras suyas.

El arte de Vieira da Silva es abstracción en su sentido más noble: presenta el despojamiento de lo esencial no sólo en el plano de la forma y de la estructura de tendencia geométrica, sino y sobre todo, al nivel de su tra-

yecto interior, de su travesía de mundos, donde ella busca y encuentra lo que nos dicen sus cuadros y que nosotros no podemos resumir, esa luz inmensa, esa luz del mundo que realiza el deseo del amor que, por encima de todo, ha orientado sus pasos.

En sus más recientes pinturas, la acumulación laberíntica de pequeños detalles nos lleva al encuentro de referencias reales: el torbellino que nos rodea, rostros de mundos conocidos donde nos parece posible vivir entre los libros, las casas, el dédalo umbrío de las calles pobladas de presencias anónimas que el sol ilumina, explotando repentinamente en miles de fragmentos de luz y color. Vieira es el cronista del destino humano, desde sus orígenes y de sus propios orígenes. Ella nos habla de la sombra y de la incandescencia de la luz, una luz dulce y caliente, de una fragmentación, de una separación, de una herida y de un regreso.

Centelleos y soles, realización poética de la pintura de Maria Helena Vieira da Silva, donde encontramos, como en toda auténtica obra de arte, según Jean Bazaine, *un juego de espejos hasta el infinito, que quedará más rico con todas las miradas futuras* y que se nos aparece como un *comienzo, un nacimiento, una nueva esperanza de vida. Un reflejo original portador de la energía primera, un eco del nacimiento del mundo.* •

Catálogos disponibles

Ante las numerosas peticiones de catálogos editados por la Fundación Juan March sobre las exposiciones que organiza, informamos que se encuentran agotados todos, excepto los de las exposiciones en curso y los de Andy Warhol («Coches») y «Cubismo en Praga», así como los de «Grabados de Goya». Estos tres últimos se pueden adquirir al precio de 750 pts. ejemplar, tanto en la sede de la Fundación en Madrid, como en el Museo de Arte Abstracto Español en Cuenca y en la Col-leccio March. Art Espanyol Contemporani, en Palma, centros que gestiona la Fundación. También se remiten contra reembolso, por el mismo precio de 750 pts., más los gastos de envío. El catálogo de «Andy Warhol» ofrece un estudio de Werner Spies y una biografía-memoria de Christoph Becker; el de «Cubismo en Praga» publica un trabajo del que fue director de la Galería Nacional de Praga Jiri Kotalik; y el de Goya, un texto del ex-director del Museo del Prado. Alfonso E. Pérez Sánchez.

Otras exposiciones

Además de la Exposición de 64 obras de Maria Helena Vieira da Silva, que se ofrece en la Fundación Juan March a partir del 17 de mayo, esta institución exhibe durante este mes otras exposiciones en diversas ciudades españolas y en Luxemburgo.

DURANTE TODO el mes de mayo seguirá abierta en la Villa Vauban-Galerie d'Art Municipale de Luxemburgo la exposición de **218 grabados de Goya**, pertenecientes a las cuatro series de *Caprichos*, *Desastres de la guerra*, *Tauromaquia* y *Disparates o Proverbios*, que se presenta en esta capital en colaboración con la Ville de Luxembourg-Administration Communale. La exposición, inaugurada el pasado 17 de abril, estará abierta hasta el 3 de junio próximo.



«Autorretrato» de Goya.

LA COLECTIVA «Arte Español Contemporáneo» (Fondos de la Fundación Juan March), integrada por 23 obras de otros tantos autores españoles, está abierta hasta el 2 de mayo en Santiago de Compostela (La Coruña), donde se presenta en colaboración con Caixavigo y el Ayuntamiento de la ciudad. Desde el 7 de mayo, la exposición se podrá ver en Lugo, en el Museo Provincial, organizada con la colaboración de la Diputación Provincial y Caixavigo.

EN EL MUSEO de Arte Abstracto Español de Cuenca, que pertenece a la Fundación Juan March desde 1981, se exhiben pinturas, esculturas, obra gráfica y otros trabajos de autores españoles, la mayoría de la generación abstracta de los años cincuenta. El Museo permanece

abierto todo el año, de 11 a 14 horas, y de 16 a 18 horas (sábados, hasta las 20 horas), y domingos, de 11 a 14,30 horas. Lunes cerrado. El precio de entrada es de 200 pesetas, con descuentos a estudiantes y grupos, y gratuito para nacidos o residentes en Cuenca.

TREINTA Y SEIS obras de otros tantos artistas españoles del siglo XX, entre ellos Picasso, Dalí y Miró, integran la **Col·lecció March. Art Espanyol Contemporani**, en el antiguo edificio de la calle San Miguel, 11, de Palma. Formada por fondos de la Fundación Juan March, esta colección puede visitarse con el siguiente 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.

A partir del 22 de mayo, en la Fundación

Se inicia el ciclo «Piano ruso del XIX»

Actuarán, entre mayo y junio, cuatro pianistas

A partir del miércoles 22 de mayo, se presentará en la Fundación Juan March, dentro de los habituales ciclos monográficos de música de los miércoles por la tarde, el que lleva por título «Piano ruso del XIX», y que constará de cuatro conciertos (dos de ellos ofrecidos en el mes de mayo y los otros dos en junio). Los pianistas son **Alma Petchersky, Agustín Serrano, Jorge Otero y Diego Cayuelas.**

El miércoles 22 de mayo, con limitación de asientos, **Alma Petchersky** interpretará «Las estaciones Op. 37b» y la Sonata Op. 37, ambas de Tchaikovsky. El miércoles siguiente, el día 29, intervendrá **Agustín Serrano**, que interpretará dos mazurcas, dos nocturnos, Tocata, Polka, En el Jardín, Vals nº 6 e «Islamey», de Balakirev.

Alma Petchersky nació en Buenos Aires, donde inició sus estudios musicales, que completó en Londres, ciudad en la que reside. Habiendo actuado en diversas salas de conciertos y en la radio y televisión de su país, así como en otros países americanos y europeos, ha grabado un disco con música de Albéniz, Granados y Falla, y es licenciada por el Royal College of Music, de Londres.

Agustín Serrano nació en Zaragoza y se formó en el Conservatorio Superior de Música de Madrid. Ha obtenido varios premios y ha actuado como solista con numerosas orquestas. Es profesor titular de piano en el Conservatorio Superior de Madrid desde 1979 y es pianista titular de la Orquesta de Radio Televisión Española.

Catálogo de libretos del XIX

Dentro de la política que lleva la Biblioteca de Música Española Contemporánea de publicar Catálogos de obras, tanto generales como monográficos, dedicados a un compositor español concreto, el miércoles 8 de mayo se presentará un nuevo catálogo, esta vez el *Catálogo de Libretos Españoles del siglo XIX*. En el acto dará una conferencia el compositor y crítico musical **Ramón Barce** y tendrá lugar, además, un recital a cargo de la soprano **María José Sánchez** y el tenor **Ricardo Muñiz**, acompañados al piano por **Sebastián Mariné**, quienes interpretarán romanzas y dúos de Barbieri, Bretón, Chueca y Chapí.

Hasta ahora la Fundación Juan March, a través de su Biblioteca de Música Española Contemporánea, ha publicado y presentado los Catálogos de obras de 1984, 1985, 1986, 1988 y 1990, además de Catálogos monográficos de obras de compositores como el de Conrado del Campo, en 1986; el de Julio Gómez, en 1987; el de Joaquín Homs, en 1988; el de Jesús Guridi, en 1989; y el de Salvador Bacarisse, en 1990.

«Conciertos del Sábado», de mayo

«El fortepiano en Viena: Haydn, Mozart, Schubert y Beethoven»

Manuel Carra interpretará todo el ciclo

«El fortepiano en Viena: Haydn, Mozart, Schubert y Beethoven» es el título del ciclo de «Conciertos del Sábado» del mes de mayo. Los días 4, 11, 18 y 25, el pianista **Manuel Carra** ofrecerá al pianoforte una selección de sonatas de cuatro de las figuras más destacadas del clasicismo vienes de finales del siglo XVIII y principios del XIX, desde el estilo «galante» de Haydn y Mozart al pianismo romántico de Schubert y Beethoven.

El programa del ciclo será el siguiente:

- Sábado 4: Sonata nº 13 en Sol Mayor H XVI-6 y Sonata nº 33 en Do menor H XVI-20, de Joseph Haydn.
- Sábado 11: Sonata en La Menor KV 300d (310) y Sonata en La Mayor KV 300i (331), de Wolfgang Amadeus Mozart.



- Sábado 18: Sonata en La Mayor, Op. 120 D.664 y Sonata en La menor, Op. 143 D.784, de Franz Schubert.
- Sábado 25: Sonata nº 21 en Do Mayor, Op. 53 «Aurora» y Sonata nº 31 en La bemol Mayor Op. 110, de Ludwig van Beethoven.

Todos los conciertos darán comienzo a las 12 de la mañana. Entrada libre. Asientos limitados.

Desde el 18 de mayo

III Ciclo de Órganos Históricos de Valladolid

Los sábados 18 y 25 de mayo y 1 y 8 de junio, se celebrará en Valladolid y provincia el III Ciclo de Órganos Históricos de Valladolid, organizado por la Fundación Juan March con la colaboración de la Asociación «Manuel Marín» de Amigos del Organo,

de dicha capital. El ciclo, que será ofrecido por los organistas **Jordi Figueras**, **Presentación Ríos**, **Felipe López** y **Lucía Riaño**, se celebrará en Valladolid capital —dos de los conciertos— y los otros dos en La Seca y en Medina de Rioseco.

«Conciertos de Mediodía»:

piano, guitarra, y violín y piano son las modalidades de los «Conciertos de Mediodía» que ha programado la Fundación Juan March para el mes de mayo, 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, 6

RECITAL DE PIANO, por **Michel Mañanes**, con obras de Schumann, Chopin y Liszt.

Hijo de españoles, Mañanes inició sus estudios en Francia. Ha estudiado en París, en Santander y, becado por la Fundación Marcelino Botín, en el Conservatorio Superior de Madrid con Joaquín Soriano. Becado por el Ministerio de Asuntos Exteriores, perfecciona sus estudios en la «Hochschule» de Viena.

LUNES, 13

RECITAL DE GUITARRA, por **Agustín Maruri**, con obras de Scarlatti, J. S. Bach, Giuliani, Moreno Torroba, Ponce, Ayala y Piazzolla.

Maruri inició sus estudios en Bilbao y a partir de 1979 estudia en Madrid con Ernesto Bitetti, siendo seleccionado entre estudiantes de todo el mundo para asistir al primer curso inaugural de

la cátedra de guitarra en la Universidad de Indiana (USA). En 1987 inicia su actividad concertística.

LUNES, 20

RECITAL DE PIANO, por **José María de Eusebio Rojas**, con obras de Mozart, Schumann y Albéniz. De Eusebio es madrileño y ha estudiado piano en el Conservatorio Superior de Música de su ciudad natal con Guillermo González. Ha ampliado estudios en París, con Germaine Mounier; en Viena, con Dianko Iliew; y en Budapest, en la Academia Franz Liszt, con Peter Solymos y P. Nagy.

LUNES, 27

DUO DE VIOLIN Y PIANO, por **Karl Hummel** (violín) y **Pilar Gallo** (piano), con obras de Haendel, Dvorak y Brahms.

Hummel nació en Munich, en cuya Escuela Superior de Música ingresó a los 15 años. Actúa como solista con la Orquesta de Cámara Pro Arte y el Bach Collegium de Munich. En 1983 creó la Orquesta del Colegio Alemán de Madrid. Pilar Gallo nació en Bilbao, en donde estudió piano, y perfeccionó sus estudios en el Conservatorio Superior de Madrid, en donde también estudió órgano. Ha sido profesora de órgano en el Conservatorio de Vitoria y de piano en el de San Sebastián. Actualmente es profesora de Repertorio Vocal en la Escuela Superior de Canto de Madrid.

Antonio Muñoz Molina

Sobre la realidad de la ficción

«Hasta hace no mucho tiempo, las reflexiones o las divagaciones que a lo largo de este curso voy a formular en público no se me habían pasado por la imaginación. Durante las tres cuartas partes de mi vida, leer, contar, escuchar y escribir han sido en mí pasiones tan poderosas que casi nunca me detuve a pensar en ellas». El resultado de estas reflexiones o divagaciones fueron las cuatro conferencias que dio —seguidas todas ellas de animado coloquio— Antonio Muñoz Molina, uno de los representantes más sólidos y con mejor recepción crítica y de lectores de la narrativa española actual, Premio Nacional de Literatura y Premio de la Crítica. El ciclo se titulaba «Sobre la realidad de la ficción» y lo dio en la Fundación Juan March los días 22 de enero («El argumento y la historia»), 24 («El personaje y su modelo»), 29 («La mirada y la voz») y 31 («La sombra del lector»). Se ofrece a continuación un amplio resumen de las cuatro intervenciones:

Quando me preguntan en qué momento empecé a escribir o decidí ser un escritor, no sé encontrar una fecha ni recuerdo siquiera las trazas de una voluntad consciente. No creo, por lo demás, que nadie resuelva hacerse escritor. Si no supiéramos que existen los libros y que hay hombres extravagantes que se dedican a escribirlos puede que no se nos ocurriera ser escritores, pero es seguro que esa ignorancia no sería un obstáculo para que cultiváramos el gusto por la ficción. La mayor parte de las personas no leen ni escriben, pero salvo unos pocos imbéciles casi nadie carece del instinto de saber y de las ganas de contar. Y no es casualidad que la época de nuestra vida en que esas dos aficiones alientan más poderosamente en nosotros sea la primera infancia, cuando los libros aún no han tenido tiempo de tocarnos.

Yo me educé oyendo contar historias a mis mayores, y amé y amo tanto ese oficio y me bastaba de tal modo que nunca tuve tiempo ni ganas de reflexionar sobre él: quería tan sólo que me contaran buenas histo-

rias, quería contarlas yo mismo. Como el novelista apócrifo Jacinto Solana, yo me decía que no importa que una historia sea verdad o mentira, sino que uno sepa contarla. Pero hubo un momento, no muy antiguo en mi vida, en que me di cuenta de que en esa pasión podía esconderse un veneno y empecé a recelar parcialmente de ella. Había amado y exaltado siempre la imaginación, pero de pronto no estuve seguro de que mi incondicionalidad fuera del todo legítima. Había leído y escrito los libros, escuchado y contado e imaginado las historias, como si ellas bastaran, como si su sola existencia fuera beneficiosa, pero empecé a advertir sus efectos secundarios, y a sospechar que no siempre me habían hecho bien.

Y fue a partir de entonces cuando hice o intenté hacer, de manera desordenada y más bien instintiva, un análisis de la vinculación no sólo entre mi vida y la literatura, sino entre la realidad y la ficción: en qué medida y por qué lo real puede importarnos menos que lo imaginario, por qué caminamos una rigurosa invención se



Antonio Muñoz Molina (Ubeda, Jaén, 1956) estudió periodismo en Madrid y es licenciado en Historia del Arte por la Universidad de Granada. Es autor de las novelas *Beatus ille*, *El invierno en Lisboa* (Premio de la Crítica y Nacional de Literatura) y *Beltenebros*; otros libros suyos son *El Robinson Urbano*, *Diario del Nautilus*, *Otras Vidas* y *La Córdoba de los Omeyyas*. Sus novelas se han traducido o se están traduciendo al francés, italiano, alemán, holandés, portugués, sueco, danés y griego.

vuelve verdadera, qué hay en el interior de una experiencia vulgar que lo convierte de pronto en el punto de partida para una narración memorable.

No se trata de una sofisticada preocupación literaria, sino de un estupor tan compartido que se trasluce en el habla común. Cuando ocurre algo inesperado o sorprendente decimos que nos parece mentira. Oímos hablar de un amor de novela, de una casa de película, de personajes de la literatura o del cine que parecen reales. Algunas veces alguien nos dice: «Si yo contara mi vida sería una novela».

Si uno se para a pensarlo, una parte muy considerable de las novelas trata de la influencia de las novelas en la vida de los lectores. Algunos de ellos,

cuando se encuentran ante un escritor, lo primero que hacen es preguntarle qué parte de verdad hay en sus libros, en qué se parece el novelista a los héroes de sus novelas, de dónde procede cierta historia que se relata en alguna de ellas.

La pregunta del lector fascinado y receloso que desea saber en qué medida el novelista ha vivido los hechos que cuenta y en qué se parece a los protagonistas de sus libros tiene mucho que ver con la posición del novelista principiante: ambos creen en el fondo que la legitimidad de la literatura reside en su parecido con lo real, y, como el poeta adolescente, creen que el escritor ha de ser sobre todo *sincero*.

Puede que el aprendizaje más severo y difícil del novelista sea éste: el modo de manipular la experiencia para convertirla en ficción. En cualquier parte, en nuestra casa, en nuestra vida diaria, en el interior de cada uno de nosotros, existen historias que merecen ser contadas y que pueden convertirse en una magnífica ficción. El escritor no anda a la busca de historias: escribe porque las ha encontrado y está seguro de que vale la pena contarlas.

El personaje y su modelo

En el acto de escribir, como en la conciencia diaria de cualquiera, inventar y recordar son tareas que se parecen mucho y que de vez en cuando se confunden entre sí. La memoria está inventando de manera incesante nuestro pasado. La memoria común inventa, selecciona y combina, y el resultado es una ficción más o menos desleal a los hechos, que nos sirve para interpretar las peripecias casuales o inútiles del pasado y darle la coherencia de un destino: dentro de todos nosotros hay un novelista oculto que escribe y reescribe a diario una biografía torpe o lujosamente novelada.

Pero el ejercicio de la ficción no se limita al ámbito del pasado, aunque es cierto que prefiere usar como materiales los que proceden de la memoria más antigua, entre otras cosas porque es la más fragmentaria y la más fácilmente manejable. Hay quien trama sin descanso la novela de su primera infancia, y quien se dedica a la novela de su adolescencia o de su primer amor.

Los buenos personajes, como las buenas historias, no se buscan: se encuentran, o mejor dicho, se aparecen, se le presentan al escritor como me contaban de niño que se presentaban los fantasmas, sin explicación, sin saber de dónde vienen ni por qué han llegado. En sus *Aspectos de la novela*, E. M. Forster clasifica a estas criaturas en dos especies, personajes planos y redondos, según el grado de complejidad o ambigüedad del que su autor sepa dotarlos, pero en mi divagación me interesa más clasificarlos por su origen, por el modo en que aparecieron y por las dosis de realidad y de ficción que puedan averiguarse en ellos.

La convicción de que todo personaje literario es el trasunto o la máscara de una persona real puede llegar a extremos delirantes: a un amigo mío que escribe novelas una mujer de la que había estado enamorado, años atrás, estuvo a punto de ponerle una denuncia por difamación, porque se sintió gravemente vejada por un personaje femenino de un libro suyo recién publicado, que consideró un retrato infamante. Lo que sorprendió a mi amigo no fue la amenaza de denuncia, provocada más por la vanidad que por la indignación, sino por la falta de perspicacia de su antigua amante: era verdad que en esa novela había un personaje que se parecía vagamente a ella, pero no era el mismo por el que esta mujer se había sentido aludida.

Pero no seré yo quien se declare ofendido porque el lector sospeche el carácter autobiográfico de los li-

bro. Tiene razón, mucho más de la que suelen concederle por lo común los escritores, que son tímidos y también embusteros, pero no toda la razón, y para explicarlo hay que recordar de nuevo la tan repetida confesión de Flaubert: Madame Bovary era él, y el gran Gatsby es Scott Fitzgerald, y Philip Marlowe es Raymond Chandler, y don Quijote es Cervantes. Pero el escritor verdadero también es cada uno de sus demás personajes, con la misma intensidad y con la misma mentira, y si es escritor no es porque sepa trazar un retrato fiel de sí mismo, sino porque se retrata al inventar y dibujar a otros y porque tiene a veces la extraña cualidad de ser él mismo y ser cualquiera.

La máxima fuente de verdad y mentira que posee el escritor es él mismo: inventando a sus personajes celebra un solitario examen de conciencia, se conoce y se desconoce, descubre recuerdos que ignoraba y facetas de su carácter que por ningún otro camino se le habrían revelado. Se sueña escribiendo, pero no siempre es agradable lo que ve, y algunas veces inventa personajes que van creciendo a costa de rasgos suyos que jamás aceptaría como propios.

Por lo común no es él quien los elige: son como visitantes asiduos que un buen día se instalan en el libro sin pedir permiso a nadie, a veces con timidez y ocupando un pasillo o un desván, y otras con un descaro que los lleva a tomar posesión de las mejores habitaciones de la casa. Los hay de dos tipos: los que aparecen cuando el edificio ni siquiera está construido y se instalan confortablemente en el solar vacío y los que llegan a mitad de las obras y dan órdenes a los albañiles y hasta nos obligan a modificar los planos para ofrecerles un alojamiento adecuado. Es decir: los que constituyen el núcleo de una historia y los que aparecen en ella en el curso de la escritura.

Habitualmente los primeros son protagonistas y los otros son personajes secundarios o episódicos, pero no siempre ocurre así.

Quien haya leído mi novela *El invierno en Lisboa* recordará sin duda a un personaje llamado Floro Bloom, que ocupa una posición lateral, aunque privilegiada, en el desarrollo de la historia. La novela fue escrita entre marzo o abril de 1986 y febrero de 1987, pero entre mis papeles he encontrado bocetos de narraciones escritas seis o siete años antes en los que ya se habla de este Floro Bloom, que es ya un personaje mucho más poderoso y definido que los conatos de ficción en los que se le incluye. El personaje pasó años viviendo como realquilado en mi imaginación, ocupando transitoriamente tentativas de relatos que no llegaban a cuajar, y por fin, cuando hice una novela, ocupó en ella el lugar de privilegio que le estaba destinado, y que en parte él mismo originó.

En el mismo libro hay otro personaje que pertenece a la segunda categoría. Se trata del trompetista Billy Swann, que apareció cuando la historia ya estaba tramada y los otros protagonistas definidos, y que la modificó y sin duda la mejoró con su influencia.

La mirada y la voz

Si recordamos nuestros primeros encuentros con la ficción, lo que aparece ante nosotros no es la página silenciosa de un libro, sino el sonido de una voz. Las primeras historias que el niño empieza a descifrar son las nanas que le canta su madre y luego las narraciones y las conversaciones de los mayores, a las que él, que sólo domina parcialmente las palabras e ignora todo sentido que no sea literal, otorga siempre un carácter entre fantástico y ambiguo. Faulkner hablaba con gratitud de las criadas negras de su casa, que fueron

para él las primeras portadoras de historias. García Lorca atribuía siempre el origen de su vocación poética a las coplas y cuentos populares que oía de labios de las mujeres de la Vega de Granada. Imaginemos a Proust escuchando en la cama las voces de su madre o de su abuela que le leen a la luz de una bujía un relato de George Sand. Y una de las imágenes más vividas de mi niñez no procede de un recuerdo visual, sino de la voz profunda de mi abuelo materno contándome la historia de una mujer a la que enterraron viva en el cementerio de mi ciudad, y que cuando abrieron el ataúd tenía los ojos en blanco y los dedos rotos de arañar el terciopelo y la madera de la tapa. Durante una parte de nuestra vida, justo aquella en la que la imaginación es más poderosa y más ávido el deseo de saber, nos alimentamos exclusivamente de narraciones orales, igual que les ha ocurrido hasta no hace mucho tiempo a casi todos los hombres.

A nosotros el acto de escribir nos parece sagrado, y por eso veneramos a nuestros escritores preferidos y buscamos con avaricia sus palabras exactas. Pero una gran parte de las mejores historias que se han inventado y contado en el mundo no tienen un autor conocido, y muchos de los más grandes narradores eludieron o desdeñaron el acto de escribir. Ni Homero ni Sócrates lo hicieron nunca. Platón desconfiaba de la escritura, porque imaginaba que induciría a los hombres a descuidar el ejercicio de la memoria. A Shakespeare lo sabemos tan negligente por la perduración de su trabajo que no parece que se ocupara de hacer copiar o imprimir con fidelidad sus propias obras. En los diccionarios de literatura buscaremos en vano el nombre de una de los mayores narradoras que han existido: la admirable Sherezade, que recibía invariablemente cada amanecer el más valioso de los premios literarios a que podría aspirar

nunca un escritor: no morir decapitada para que a la noche siguiente continuara contando.

En la primera parte del Quijote, donde se trenzan tantas historias diversas, sólo dos de ellas surgen de la lectura directa, y nada más que una, la que dice descubrir Cervantes en el manuscrito de Cide Hamete Benengeli, es leída en solitario. Pero es que Cervantes, o ese personaje innominado que nos habla, ya es un adicto precoz a la palabra impresa, y la ama tanto y conoce tan profundamente su peligro que dedica un libro entero a contarnos el infortunio y la grandeza de un hombre enajenado por los libros, una de las primeras víctimas conocidas de la imprenta.

Hace muchos años que nos alejamos de la infancia y el mundo en el que las voces eran las depositarias soberanas de la ficción se ha extinguido; pero a pesar de todo, nosotros, lectores cultos que nos decimos en silencio las palabras escritas, lo que buscamos es escuchar una voz o una sucesión de voces que se entrelacen en nuestra imaginación como los sonidos de la música. Simétricamente, la tarea del escritor es encontrar la suya y aprender a usarla, y también oír las voces de los otros y hacer que suenen en las palabras de sus personajes. La atención del oído importa tanto como la atención de la mirada, pero éste no es sólo un ejercicio de perspicacia, sino también, y uso a propósito una palabra poco frecuente hoy, de humildad, o, como escribe Onetti refiriéndose a Faulkner, «respeto por la vida, por los seres que la pueblan y la hacen».

Los libros nos importan cuando escuchamos en ellos una voz singular que no hemos oído antes nunca, o cuando al cabo de una o dos relecturas ya la reconocemos tan inmediatamente como la voz querida de un amigo. Cuando se dice que el estilo

es el hombre, yo creo que suele entenderse al revés el sentido de esa afirmación: pues no se trata de que el estilo sea el don más valioso que un hombre, un artista, pueda poseer, sino que es una emanación y una expresión veraz de un carácter, de una vida y de una actitud que se manifiestan en él igual que en su manera de mirar o en el metal y en el tono de su voz.

Hay libros magníficos en los que escuchamos una sola voz. Algunas veces no sabemos de dónde procede, como cuando movemos al azar el dial de una radio y la voz surge de improviso viniendo de una emisora y de una ciudad desconocida. Oiganla conmigo: «Una mañana, al despertarse, Grigori Samsa se encontró convertido en un enorme insecto». Escuchen también ésta, que es más misteriosa porque alude a alguien que no tiene nombre: «Nadie lo vio desembarcar en la unánime noche». Ni en el relato de Kafka ni en el de Borges sabemos quién habla, pero eso no impide que la voz nos hipnotice desde la primera línea.

Pero la voz soberana, la que instaura y cuenta la ficción, desaparece en ocasiones o se difumina en otras voces, de tal modo que es posible que nos pase desapercibida, que no lleguemos a notarla. La voz del narrador de Proust es tan omnipresente como un bajo continuo, pero de vez en cuando, con una especie de cortesía irónica, con un talento de parodista que no suele celebrarse, deja paso a otras voces. Proust es uno de esos raros escritores que tienen al mismo tiempo una voz inconfundible y un oído magnífico. De otro excelente novelista, Henry James, se ha dicho que sólo tenía voz porque todos sus personajes hablan como él. Lo mismo suele ocurrirnos con Cortázar. De Galdós y Baroja podría decirse, con una cierta injusticia, que tienen sobre todo oído.

La sombra del lector

El escritor y el lector habitan dos soledades simétricas: la paz de esos desiertos a donde se retiró Quevedo, la de su torre de Juan Abad, se parece mucho a la que eligió Montaigne para leer y escribir, y también a esa habitación clausurada en la que vemos leer tan reflexiva y apaciblemente al Humanista de Holbein y en la que tampoco nos cuesta nada imaginar a Pascal, a Spinoza, a Descartes, escritores y lectores simultáneos, dueños soberanos de un espacio mínimo en el que, sin embargo, se contiene el mundo.

Para escribir, como para leer, hace falta una habitación propia, que esté situada al mismo tiempo fuera del universo y en su mismo centro, pero la ficción también va con nosotros cuando estamos solos en medio de una multitud y observamos las cosas, diría Baudelaire, como un príncipe que disfrutara siempre de su incógnito. A veces, el libro, la ficción, es nuestra habitación invisible y nuestra máquina en el tiempo: miro en la calle los ojos de la gente y descubro en algunas miradas que tras ellas está sucediendo una historia que nada tiene que ver con el mundo exterior.

Conozco un bar de Madrid donde hay siempre un hombre leyendo, acodado en la barra, sonriente y ajeno, con la felicidad extraña de los ciegos. De vez en cuando levanta los ojos del libro y es como si despertara. Yo iba a ese bar nada más que para verlo leer, para observar su presencia serena y admirable, y no tuve más remedio que convertirlo en protagonista y personaje único de un relato en el que sólo sucedía su actitud de lector. Desde luego que pensaba en él mientras escribía ese relato, y era inevitable que calculara la posibilidad de que lo leyera. Lo escribí a costa suya, pero no para él, pero si lo hubiera hecho así tampoco habría sido deshonesto. En literatura nunca

cuentan las intenciones, sino los resultados.

De modo que no es indecoroso escribir pensando en un solo lector. La poesía española de este siglo está llena de libros de versos que parecen escritos para darle la razón a esa maligna sentencia de Borges según la cual los españoles tienen una concepción acústica del estilo, pero dos o tres de los mejores, que para mi gusto pertenecen a Luis Cernuda, a Federico García Lorca y a Pedro Salinas, están escritos para una sola persona y provocados por ella. Sabemos los nombres de los destinatarios de «Un río, un amor» y de los sonetos del amor oscuro, pero podemos permitirnos el lujo de que eso no nos importe, porque esos poemas parecen estar escritos para nosotros, y nos explican mejor que todas las palabras que nosotros mismos podamos inventar la naturaleza de nuestros sentimientos.

Un libro es tantos libros como lectores tiene, pero el lector también se multiplica, y tan cierto como que no podemos bañarnos dos veces en el mismo río es que nunca leemos dos veces el mismo libro. Las palabras de Salinas se mantienen idénticas sobre el papel, pero no significan ahora lo mismo para mí que cuando las leía a los 16 años. El libro, inalterable, ha crecido y se ha modificado conmigo, se ha poblado de ecos de mis primeras lecturas, es otro y es idéntico, del mismo modo que yo, llamándome igual y teniendo una cara parecida, he llegado a ser otro. Mis experiencias le han hecho adquirir una significación que seguramente siempre estuvo en él, pero que yo no percibía las primeras veces. Pero también él, al formar parte de mi memoria y de mi imaginación, ha influido en mi vida. Las generaciones de lectores gastan y ennoblecen los libros igual que el tiempo las estatuas: y hay, en correspondencia, algunos libros que modifican las miradas de los hombres y los hacen más lúcidos y más libres.» •

En Cuenca y en Madrid

Dos nuevas reuniones sobre Biología

Tratarán de la reacción en cadena de la polimerasa y de la simbiosis *Rhizobium*-leguminosa

Dentro del Plan de Reuniones Internacionales sobre Biología programado por la Fundación Juan March, durante el mes de mayo se organizarán dos cursos, que versarán sobre «La reacción en cadena de la polimerasa (PCR)» y sobre «La biología molecular de la simbiosis *Rhizobium*-leguminosa», respectivamente.

El primero de ellos se celebrará en Cuenca, entre el 13 y el 15 de mayo, y está organizado por **Manuel Perucho**, del California Institute of Biological Research (CIBR), y por **Encarnación Martínez-Salas**, del Centro de Biología Molecular de Madrid.

El curso, además de los dos organizadores citados, contará con la presencia de otros cinco investigadores extranjeros, tres de ellos, **David Gelfand**, **Frank McCormick** y **John Sninsky**, de la empresa californiana de biotecnología CETUS; **Michael McClelland**, colega de Perucho en el CIBR; y **Kary Mullis**, de La Jolla (California). Estará dirigido, asimismo, a un máximo de 30 participantes, seleccionados entre científicos y estudiantes pre y postdoctorales, españoles y extranjeros.

La intención del curso es ofrecer tanto una descripción de la técnica de la PCR y de los mecanismos moleculares en que se basa como de sus aplicaciones, entre ellas el análisis genético y la diagnosis del cáncer y de enfermedades infecciosas.

El otro curso tendrá lugar en Madrid, en la sede de la Fundación Juan March,

los días 27 y 28 de mayo, y lleva por título «La biología molecular de la simbiosis *Rhizobium*-leguminosa».

El curso está organizado por Tomás Ruiz-Argüeso, de la Universidad Politécnica de Madrid, y tendrá como ponentes, además del organizador, a **T. Bisseling** (Wageningen, Holanda), **M. David** (Castanet-Tolosan Cedex, Francia), **J. A. Downie** (Norwich, Reino Unido), **J. Olivares** (Granada), **B. J. J. Lugtenberg** y **J. Kijme** (Leiden, Holanda), **D. W. Emerich** (Columbia, Estados Unidos) y **F. Sánchez** (Cuernavaca, México). El número de participantes como máximo será de 25, principalmente postdoctorales y doctorandos avanzados, españoles y extranjeros.

El principal objetivo de la reunión es difundir los conocimientos científicos del campo de la biología molecular de la fijación del nitrógeno por el sistema simbiótico *Rhizobium*-leguminosa e impartir un espíritu crítico en este área de investigación. Los temas a tratar incluirán los procesos de reconocimiento e infección de la planta por parte de la bacteria *Rhizobium*, el desarrollo de los nodulos infectivos y su funcionamiento, el metabolismo del carbono en la simbiosis, la eficiencia energética de la fijación del nitrógeno y las proteínas de la planta que intervienen en los nodulos.

Ambas reuniones serán de carácter cerrado y en inglés (sin traducción simultánea). •

Tres aportaciones a la Neurofisiología de la visión

El Premio Nobel de Medicina 1981, *Torsten Wiesel*, del Laboratorio de Neurobiología de la Universidad Rockefeller; *Jeremy Nathans*, de los Howard Hugues Medical Institute Research Laboratories, de Baltimore; y *Alberto J. Aguayo*, del Montreal General Hospital Research Institute, participaron en el Ciclo sobre «Neurofisiología de la visión», que organizó la Fundación Juan March en su sede del 18 de febrero al 11 de marzo pasados. En esta serie de conferencias públicas estaba programada la intervención del también Premio Nobel de Medicina 1981 *David H. Hubel*, quien no pudo asistir al ciclo por enfermedad.

Como es habitual en estos ciclos, cada conferenciante fue presentado por un científico especialista en el área de trabajo objeto de la sesión. **Carlos Belmonte** (Instituto de Neurociencias de la Universidad de Alicante) presentó a Torsten Wiesel; **Francisco Rubia** (Facultad de Medicina de la Universidad Complutense), a Jeremy Nathans; y **José M. Delgado** (Facultad de Biología de la Universidad de Sevilla), a Alberto J. Aguayo. La presentación del doctor Hubel, prevista por **Carlos Acuña** (Facultad de Medicina de Santiago de Compostela), fue asimismo cancelada.

En páginas siguientes se ofrece un resumen de las seis intervenciones.

Torsten N. Wiesel nació en Uppsala (Suecia) en 1924. De 1955 a 1959 investigó en la John Hopkins University Medical School de Baltimore (Estados Unidos) y de 1960 a 1974 fue profesor en la Harvard Medical School. De 1973 a 1982 ha sido presidente del Departamento de Neurobiología de dicha Escuela y «Robert Winthrop Professor» de esa disciplina científica. Desde 1983 dirige el Laboratorio de Neurobiología de la Rockefeller University de Nueva York. Además de numerosos galardones que le han sido otorgados por prestigiosas academias y sociedades

científicas, en 1981 obtuvo el Premio Nobel de Medicina.

Jeremy Nathans nació en Nueva York en 1958. Tras estudiar en el Massachusetts Institute of Technology, se doctoró en Bioquímica por la Stanford University School of Medicine en 1985. Desde 1987 es profesor ayudante en los Departamentos de Biología y Genética Molecular y de Neurociencia de la John Hopkins University School of Medicine, de Baltimore, e investigador en el Howard Hugues Medical Institute. Entre otros premios ha obtenido la «Initiatives in Research Award» (1987) de la National Academy of Sciences y la Golden Brain Award de la Minerva Foundation (1989).

Alberto J. Aguayo nació en Argentina y se trasladó en 1960 a Canadá, donde se especializó en Neurología y Neurobiología. Es director del Centro de Investigación en Neurociencia de la Mc Gill University y del Montreal General Hospital Research Institute. Es también co-director del Canadian Network of Centers of Excellence from the Study of Neural Regeneration and Functional Recovery. Profesor en la Mc Gill University, es Fellow de la Royal Society de Canadá y miembro electo del Instituto de Medicina de la National Academy of Sciences (Estados Unidos).

Torsten N. Wiesel:

«Mecanismos cerebrales de la vision»



El sentido de la vista permite discriminar, en un ambiente visual extraordinariamente rico, la forma tridimensional y el color de los objetos, logrando distinguir cada uno de ellos por evaluación de sus más finos detalles. El problema fundamental es cómo la información visual se transforma, codifica y descodifica hasta llegar a la región cerebral que constituye la corteza visual. Una primera inspección del proceso plantea otras cuestiones. La retina, que es donde se produce la transformación de la luz en un impulso eléctrico, no es un órgano continuo, sino que está compuesto de células individuales y, por tanto, debe originar una versión discontinua de la imagen. De alguna forma el mecanismo visual ofrecería una imagen similar conceptualmente a las pinturas de los artistas puntillistas e impresionistas, con un campo visual dividido en porciones. La cuestión entonces es cómo se integra y cuál es la mínima información que permite activar o no esas porciones del campo, de forma que se puedan apreciar contornos precisos y distinguibles de lo que se denominaría fondo.

Anatómicamente la corteza visual está conectada con el ojo por diversas estructuras. Del ojo parte el nervio óptico, cuyos axones conectan con neuronas en el cuerpo geniculado lateral. Finalmente, los axones de estas células llegan a la corteza visual estableciendo conexiones con las neuronas de esta parte del cerebro. La estructura de la retina es a su vez otro mundo de interconexiones que ya fueron analizadas por Cajal con la famosa tinción de Golgi. Las células re-

ceptoras de la luz, conos y bastones, a través de las células bipolares engarzan con las células ganglionares, siendo los axones de estas últimas las que conforman el nervio óptico. Además, entre las capas que forman estos tres tipos celulares existen otras células que establecen conexiones horizontales entre la red vertical, muy importantes para originar señales inhibitorias. El resultado de este entramado es que a partir de un gran número de células receptoras se pasa a un número menor de células ganglionares, de tal forma que cada una de éstas abarca un campo receptivo concreto.

La manera en que las células ganglionares integran las señales procedentes del campo receptivo ya fue establecida por S. W. Kuffler en los años cincuenta. Las células ganglionares, y también las del cuerpo geniculado, responden a una zona circular de luz de un tamaño concreto y situada en una zona determinada del campo. Sin embargo, la configuración de este campo, y por tanto, la de cada célula ganglionar, puede ser de dos tipos, unas con una región central estimuladora y una zona circundante inhibitoria, y las otras con la configuración inversa. Este comportamiento está relacionado con la idea de comparar el nivel de luz en un área con la existente en los alrededores, aspectos muy importantes para definir contrastes y contornos. También hay que apuntar aquí que en los cuerpos geniculados los estímulos procedentes de los dos ojos, aunque se refieran al mismo objeto, no se mezclan, sino que se mantienen en capas independientes, algo que explicará en parte el

comportamiento de las células de la corteza.

En las células de la corteza se produce la transformación de las señales emitidas por las células geniculadas. Sin embargo, estas células ya no responden a zonas circulares de luz, sino más bien a segmentos lineales con una orientación definida e incluso algunas prefieren una de las dos direcciones de cada orientación. De nuevo esta propiedad debe ser esencial para la definición de contornos. Otro tipo de transformación es la que se refiere a las señales procedentes de cada uno de los dos ojos. Al igual que en el cuerpo geniculado, donde la señal de cada ojo se mantiene independiente, las células de la corteza presentan un fenómeno de preferencia o dominancia ocular, de tal forma que aproximadamente cada mitad de la corteza responde a un ojo distinto. Estas células no están arbitrariamente mezcladas en

la corteza, sino que se agrupan en columnas alternadas, que a su vez se extienden en una segunda dimensión, de manera que formarían una especie de huella digital: una huella que responde preferencialmente a un ojo y la huella negativo (utilizando un símil fotográfico) respondiendo al otro.

Otro aspecto interesante de la corteza cerebral es su desarrollo en relación con los estímulos externos. Se ha determinado que, aunque las células del neonato responden a la orientación y tienen preferencia «genética» por un ojo, pueden aprender a responder al ojo contrario si hay privación del suyo. Esto quiere decir que la experiencia puede modificar las conexiones cerebrales, de suerte que, aunque los primeros meses del nacido son extremadamente sensibles a la privación de un ojo, también lo son para modificar determinados defectos preexistentes.

Carlos Belmonte:

«Contribución esencial para el estudio del cerebro»



El trabajo del doctor Wiesel, realizado en colaboración con David H. Hubel, se ha dirigido a establecer los principios de operación de las redes neuronales que permiten el análisis por el cerebro del mundo visual. Su principal descubrimiento fue que en las sucesivas estaciones de relevo de las vías visuales hasta la corteza cerebral se trasmuta la información visual en abstracciones del mundo real. Los principios de funcionamiento celular, de conectividad y de interacción entre las distintas áreas corticales observados en el sistema visual por Wiesel y Hubel son extrapolables a otras funciones de la corteza cerebral.

La segunda contribución importante de ambos científicos ha sido el estudio de los efectos de la privación visual sobre el desarrollo de la corteza. Sus trabajos han permitido la prevención de problemas clínicos tales como la ambliopía (visión doble), así como establecer en qué período crítico del desarrollo postnatal es todavía posible modificar las conexiones entre áreas de la corteza. En definitiva, el doctor Wiesel ha contribuido decisivamente a establecer que el funcionamiento del cerebro no es sino un problema científico más, sometido a leyes biológicas y, como tal, susceptible de comprensión racional.

Jeremy Nathans:

«Genética molecular de la visión en color»



En la retina, que es la región del ojo donde se capta la luz y se transforma en impulsos nerviosos, existen dos tipos de células receptoras, bastones y conos, perfectamente distinguibles tanto en su morfología como en su función. Las estructuras intracelulares donde se produce el fenómeno de captura de luz son, sin embargo, muy similares: formas membranosas y apiladas en las que se embeben los pigmentos sensibles. Aquí se encuentra otra diferencia entre los tipos celulares. Los bastones contienen un pigmento denominado rodopsina, que es el que intervendrá en la visión nocturna o visión en blanco y negro, mientras que existen tres tipos de conos, cada uno con un pigmento distinto y sensible a cada uno de los tres colores fundamentales, rojo, verde y azul. Existen, pues, cuatro pigmentos, que se pueden distinguir biofísicamente por sus propiedades de absorción a una determinada longitud de onda y en conjunto copan todo el espectro. Por otro lado, la composición de los pigmentos es la misma en todos los casos: una proteína que se asocia covalentemente a un compuesto lipídico denominado retinal. Esta molécula es la encargada de absorber la energía luminosa, y el proceso es tan asombrosamente sencillo que resultaría hasta desesperante: en los cuatro pigmentos la absorción de luz conduce a la transformación de un único enlace en la molécula de retinal, y esta transformación no es más que un cambio en la distribución espacial de la molécula. Este cambio tan sutil desencadena una cascada de transformaciones, empezando por una alteración de la proteína del pigmento

que la dota de actividad enzimática. Obviamente, dado que el agente captor de la luz es el mismo, el componente proteico debe ser el responsable de que aquél tenga preferencia por una u otra longitud de onda del espectro visible, es decir, por uno de los colores en los que se descompone la luz blanca. Y efectivamente, cuando se compara la secuencia de aminoácidos de las cuatro proteínas, se observan sustanciales diferencias entre ellas, excepto en el caso de las que determinan la visión del verde y del rojo, que únicamente se diferencian en 15 aminoácidos de un total de unos 300.

Para analizar bioquímicamente los diferentes pigmentos se echa mano de la gran capacidad de manipulación que ofrece la tecnología del DNA recombinante. Con estas técnicas es posible producir las proteínas en sistemas definidos como los cultivos de células *in vitro* y además cambiar cada uno de sus aminoácidos por el que se desee para evaluar su importancia en la función de la proteína.

Otro aspecto por analizar es cómo se controla el que las células de la retina expresen únicamente un tipo de pigmento y no los demás. Un paso para desentrañar este enigma es el estudio de individuos con mon cromía azul. Estos pacientes, aparte de una progresiva degeneración de la retina, se caracterizan porque en ellos están ausentes los pigmentos para el verde y para el rojo, ausencias que no serían explicables según los mecanismos de recombinación genética que operan en las dicromías y tricromías. El análisis molecular de los genes verde y rojo de estos individuos muestra una am-

plia gama de variantes que en su mayoría son mutaciones de delección en la región que presumiblemente controla la expresión de estos genes, una deficiencia similar a la existente en los genes de globina de los afectados por β -talasemia. Estas regiones de control se han introducido con genes marcadores adecuados en el genoma de ratones (lo que se denomina ratones transgénicos), y así se ha observado que las que controlan la expresión de la rodopsina sólo inducen el gen marcador en los bastones y las que controlan el pigmento rojo sólo en un cierto número de conos.

Otra vía para estudiar el funcionamiento de los pigmentos visuales consiste en determinar si ciertas enfermedades congénitas de la retina, con una sintomatología perfectamente definida, están asociadas o son debidas a alguna modificación en los genes de los pigmentos. Lo importante

de este estudio, aparte de su posible valor clínico, es que se pueden analizar los efectos de pigmentos mutantes en los individuos y no en sistemas *in vitro*. Una de estas enfermedades es la retinitis pigmentosa, en la que se observa una progresiva degeneración de la retina que conduce finalmente a la ceguera. Utilizando recientes técnicas de análisis genético, se han descubierto diversas mutaciones en el gen de la rodopsina asociadas a esta enfermedad. Al menos el efecto de una de ellas, que constituye el 15% de las analizadas, es explicable en términos bioquímicos: la proteína mutante es incapaz de llegar a la membrana celular, acumulándose anormalmente en el interior de la célula, lo que llevaría a su degeneración. Otra de las mutaciones, menos caracterizada, provocaría una constante excitación en la célula al ser estimulada por la luz que conduciría a la muerte celular.

Francisco Rubia:

«Nathans, pionero en el estudio de pigmentos visuales del hombre»



Jeremy Nathans es actualmente profesor en los Departamentos de Biología Molecular y Genética y de Neurociencias de la Universidad John Hopkins. Ya con veinte años recibió su primer premio, John Asinari, a la investigación de pregraduados en ciencias de la salud por el Instituto de Tecnología de Massachusetts (MIT), al que le han seguido otros premios de investigación, entre ellos el de la Academia Nacional de Ciencias. Ha publicado sus trabajos en las más importantes revistas del mundo.

El doctor Nathans, a la edad de 32 años, está considerado como uno de los científicos más relevantes en la

bioquímica y genética de la visión de los colores en el ser humano. Sus trabajos sobre estructura, función y regulación del desarrollo de los pigmentos visuales en el ojo humano son pioneros en el mundo. El doctor Nathans pudo aislar los genes responsables de la síntesis de los pigmentos visuales y comparar su estructura con la de los genes de las personas afectadas en la visión de los colores. Ha descubierto, además, mutaciones genéticas en pacientes con retinitis pigmentosa, una enfermedad congénita en la que se produce una degeneración progresiva de la retina que lleva a la ceguera.

Alberto J. Aguayo:

«Regeneración y sinaptogénesis en el mamífero adulto»



Las conexiones que constituyen el entramado del sistema nervioso pueden considerarse como la repetición de una unidad constituida por dos neuronas, una que es la emisora de la señal y otra que actúa como receptora. En este modelo simplificado, la célula emisora proyecta una prolongación principal, denominada axón, que conecta con la célula receptora. Los fenómenos que suceden cuando el axón es dañado experimentalmente ya fueron estudiados por Cajal en el primer tercio de este siglo: se produce la desconexión entre las dos células y aparece un proceso degenerativo que progresa en los dos sentidos del axón, llegando incluso a producir la muerte de la célula emisora. Este suceso, característico de las células del sistema nervioso central (SNC), no se repite de igual manera en el sistema nervioso periférico (SNP), donde se observa que los axones son capaces de crecer y restablecer la conexión a través del cono de crecimiento axonal, donde se producen interacciones entre la parte neuronal y las células mielinizantes típicas del SNP, las células de Schwann. Estas producen factores proteicos que inducen y dirigen el crecimiento del axón hacia la célula blanco. Una inspección más detallada de lo que sucede en el SNC demuestra que el axón dañado sí origina primordios o retoños de crecimiento, pero son incapaces de progresar y de reinervar la célula receptora, dando lugar a la pérdida de función. Este bloqueo axonal podría estar relacionado con el tipo de células gliales presentes en el SNC, los oligodendrocitos, distintas de las células de Schwann del SNP, y no ser

una propiedad de las neuronas del SNC. Es decir, se plantea la hipótesis de que el ambiente celular donde la neurona esté inmersa sería el determinante de que fuese capaz de regenerar y crecer.

Los experimentos tendentes a verificar tal suposición consisten en injertar nervios del SNP en los daños producidos dentro del SNC. El modelo elegido es el sistema visual de la rata. Como ya se ha sugerido anteriormente, al producir cortes en el nervio óptico (constituido por los axones de las células ganglionares de la retina), hay una degeneración en dirección hacia la retina que conduce a la muerte de la mayor parte de las células neuronales y a la pérdida de la función visual. Experimentalmente, el nervio periférico se injerta en el punto donde se produce la lesión del nervio óptico, y por debajo del cuero cabelludo se extiende hasta la región cerebral del córtex visual en el colículo superior. Hay que tener en cuenta que los axones del nervio injertado degeneran muy rápidamente y en la práctica sólo queda la envuelta mielínica constituida por las células de Schwann, con lo que si se produce regeneración axonal debe proceder de las células ganglionares de la retina. En este experimento se plantean dos cuestiones: una, ¿existirá elongación axonal? Dos: si se produce, ¿se reconocerán adecuadamente las células blanco? La técnica fundamental para responder a estas preguntas consiste en el uso de marcadores o trazadores de tipo químico (rodamina y metabolitos marcados radiactivamente) y enzimático (peroxidasa) que se inyectan en distintos puntos del in-

jerto, analizándose si son transportados intracelularmente y dónde se localizan después del transporte. Así se ha visto que las células de la retina se marcan cuando se inyecta en el nervio injertado, indicando que los axones que han regenerado provienen de la retina, y también que al inyectar el agente en la retina, se observa mareaje de axones ramificados en el SNC. Por tanto, se demuestra que las células del SNC pueden regenerar y que la regeneración depende del ambiente que envuelve los axones. La pregunta inmediata es cuáles son los eventos moleculares que conducen a esta situación y qué moléculas intervienen en el proceso. En batracios se ha caracterizado una proteína, denominada GAP-43, que aumenta en su expresión cuando hay crecimiento axonal. En el SNC de mamíferos esto no sucede de forma natural, pero sí en los injertos procedentes del SNP, suponiéndose que actúa en el cono de crecimiento si existe el ambiente adecuado.

Otra cuestión es el estudio de la conexión sináptica de los axones regenerados con las células del córtex. También

empleando marcadores radiactivos y micrografías electrónicas, se han detectado conexiones sinápticas similares a las que aparecen en situaciones normales, esto es, conexiones con las dendritas de las células del córtex visual y no con células que están relacionadas con el procesamiento de estímulos procedentes de otros órganos sensoriales. Y no sólo anatómicamente se recupera la situación normal, sino que los estudios electrofisiológicos demuestran que la funcionalidad también se recupera. Así, al iluminar la retina se detectan respuestas en los axones injertados y en las células postsinápticas del córtex, equivalentes a las de una situación normal.

Así pues, las células del SNC tienen la capacidad para la extensión neuronal, pero está limitada por las células del ambiente, y, por tanto, permanece el problema del crecimiento dentro del SNC donde se supone deben existir elementos que lo bloquean. Identificar estas sustancias y caracterizar posibles antibloqueantes del crecimiento constituiría un gran paso para la regeneración neuronal dentro del SNC.

José M. Delgado:

«Esperanza en la regeneración del sistema nervioso»



La principal área de investigación del doctor Aguayo versa sobre el estudio de los efectos producidos en el sistema nervioso central (SNC) por diversos daños, y la capacidad de la retina, el cerebro y la médula espinal para recuperarse de ellos. Hasta hace muy poco un axioma de las enseñanzas neurofisiológicas era que el SNC de los adultos es incapaz de regenerar y recuperar las conexiones perdidas. Por esto se pensaba que cualquier investigación encaminada a la regeneración estaba

abocada al fracaso. Esta atmósfera de pesimismo se ha diluido en gran medida a causa de las investigaciones de Aguayo y sus colaboradores, que han demostrado que la regeneración del SNC también es posible.

Además, merece destacarse su aproximación multidisciplinar a la ciencia, que podría calificarse de «actuación al por mayor», ya que cubre aspectos que van desde la Biología Molecular hasta la Electrofisiología. •

José María Maravall, en el Centro de Estudios Avanzados en Ciencias Sociales

Sobre «Reformas en nuevas democracias: la experiencia del sur de Europa», José María Maravall, catedrático de Sociología Política de la Universidad Complutense, impartió un seminario el pasado 21 de marzo, en el Centro de Estudios Avanzados en Ciencias Sociales, para los alumnos, investigadores y profesores del mismo. Seguidamente ofrecemos un resumen.

Los primeros gobiernos democráticos en España, Portugal y Grecia se enfrentaron a la necesidad de solucionar la crisis económica para afianzar la democracia, dada la relación entre eficacia y legitimidad. Para ello afrontaron reformas económicas que perseguían, como todas, la eficacia en la producción, la satisfacción de demandas sociales y el bienestar de los ciudadanos. Se materializaron en programas de estabilización, esto es, reducción del déficit exterior y de la inflación, y en programas de cambio estructural. Estos últimos pretendían incrementar la eficiencia, ahorro, inversión y competitividad de la economía, integrarla en los mercados internacionales, reformar el papel del Estado y asegurar su solvencia y reestructurar la industria.

La manifestación de estos objetivos fueron los distintos paquetes de reformas que se llevaron a cabo en el sur de Europa. En Portugal se emprendieron políticas de nacionalización y redistribución que pronto tuvieron efectos negativos. Sin embargo, en España y en Grecia se recurrió al aplazamiento y «muddling through». En los años ochenta los tres países convergen hacia políticas de normalización con Europa occidental, abandonando voluntarismos. Las principales diferencias entre unos paquetes y otros radican en su impacto sobre la sociedad, la distribución de sus costes y la estra-



José María Maravall nació en Madrid en 1942. Doctor en Derecho por la Universidad Complutense de Madrid y en Sociología por la de Oxford, es actualmente catedrático de Sociología Política de la Universidad Complutense. Doctor honoris causa por la Universidad de Warwick y Honorary Fellow del St. Anthony's College, de la Universidad de Oxford, fue Ministro de Educación y Ciencia.

tegia pactista o decisionista que se adopte. En todos ellos se solapan cuatro «trade-offs»: reformas económicas/sociales, empleo/salarios, salarios/políticas sociales y Estado/mercado. Los factores que explican las

diferencias en los paquetes de reformas son, en primer lugar, las diferentes situaciones económicas de partida. En segundo lugar, la naturaleza de cada transición política, que podemos describir con siete dicotomías: presiones/reformas, corte/gradualismo, protagonismo militar/civil, tutela militar/civil, victoria derecha/izquierda en las primeras elecciones, política de consenso/de enfrentamiento, cambio meramente político/también económico.

En tercer lugar, cabe señalar la percepción de la CEE como guía en las reformas. En cuarto lugar, también la percepción de los gobernantes de la crisis como ineludible, como exigiendo una solución, explica el momento de las decisiones. En quinto, el contenido de las reformas depende de la evaluación de las

opciones alternativas como peores, en términos de costes sociales y políticos. Por último, el éxito de la iniciativa depende de la fuerza del gobierno, esto es, de sus apoyos, unidad y debilidad de las resistencias; del momento del mandato en que se toman las iniciativas, siendo el principio del mismo el momento más propicio para proponer las grandes reformas; y el tipo de estrategia adoptada, decisionista o pactista. Tal éxito o no de las reformas se juzgará de acuerdo con sus efectos y costes, clasificados como transitorios o finales y como agregados o distributivos. Cabe concluir que no se confirma la hipótesis de que las nuevas democracias basadas en transiciones por transacción tengan un menor margen de reforma que las basadas en otros tipos de transición.

Actos del Centro en mayo

Conferencias públicas y seminarios de Daalder, Schmitter y Streeck

A lo largo del mes de mayo el Centro de Estudios Avanzados en Ciencias Sociales ha organizado diversas actividades, además de los cursos habituales que siguen los alumnos del mismo. Los días 7 y 9 el profesor de Ciencia Política de la Universidad de Leiden (Holanda), **Hans Daalder**, impartirá en el salón de actos de la Fundación Juan March dos conferencias públicas sobre «Paths towards state formation in Europe: democratization, bureaucratization and politicization» y «The role of a small state in the European Communities: the case of the Netherlands» (traducción simultánea).

Otras dos conferencias públicas, también con traducción simultánea, dará los días 14 y 16 de ese mes **Phi-**

lippe Schmitter, profesor de Ciencia Política en la Stanford University (Estados Unidos). Los títulos son: «What Role will Organized Interests play in the Europe of 1992?» (día 14); y «What sort of Polity is the European Community likely to become?» (día 16).

Por su parte, **Wolfgang Streeck**, de la Universidad de Wisconsin, Madison, impartirá sólo para alumnos, investigadores y profesorado del Centro, dos seminarios, los días 20 y 22, sobre «Integration, negative integration and deregulation: the political economy of 1992»; e «Industrial relations in subnational political economies: union in European industrial districts». •

Mayo

4, SÁBADO

12,00 CONCIERTOS DEL SÁBADO
CICLO «EL FORTEPIANO EN VIENA: HAYDN, MOZART, SCHUBERT Y BEETHOVEN» (I).
Intérprete: Manuel Carra.
Programa: Sonata n.º 13 en Sol mayor H XVI-6 y Sonata n.º 33 en Do menor H XVI-20, de J. Haydn.

6, LUNES

12,00 CONCIERTOS DE MEDIODÍA
Recital de piano
Intérprete: **Michel Mañanes.**
Obras de R. Schumann, F. Chopin y F. Liszt.

7, MARTES

11,30 RECITALES PARA JÓVENES

EXPOSICIÓN DE VIEIRA DA SILVA, EN LA FUNDACIÓN

El 17 de mayo se inaugura en la Fundación una Exposición de 64 obras de Maria Helena Vieira da Silva (Lisboa, 1908), organizada con la colaboración de la Secretaría de Estado para la Cultura de Portugal y la Fundación Serralves de Oporto.

En el acto inaugural pronunciará una conferencia, a las 19,30 horas, el profesor **Julián Gallego.**

Horario de visita: de lunes a sábado, de 10 a 14, y de 17,30 a 21 horas. Domingos y festivos: de 10 a 14 horas.

Violonchelo y piano, por Dimitar Furnadjiev y Zdravka Radoilska.
Comentarios: **Víctor Pliego.**

Obras de A. Vivaldi, L. v. Beethoven, F. Schubert, M. Ravel, G. Fauré, P. Tchaikovsky y S. Joplin. (Sólo pueden asistir grupos de alumnos de colegios e institutos, previa solicitud).

19,30 CURSOS UNIVERSITARIOS

INSTITUTO JUAN MARCH DE ESTUDIOS E INVESTIGACIONES «European Politics: past and future» (I).
Hans Daalder: «Paths towards state formation in Europe: democratization, bureaucratization and politicization».
(Con traducción simultánea).

8, MIÉRCOLES

19,30 BIBLIOTECA DE MUSICA ESPAÑOLA CONTEMPORANEA
Presentación del CATALOGO DE LIBRETOS ESPAÑOLES DEL SIGLO XIX.

Conferencia de **Ramón Barce.**

Recital de M^a **José Sánchez** (soprano), **Ricardo Muñiz** (tenor) y **Sebastián Mariné** (piano).

Programa: Romanzas y dúos de Barbieri, Bretón, Chueca y Chapí.

9, JUEVES

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 UNIVERSITARIOS INSTITUTO JUAN MARCH DE ESTUDIOS E INVESTIGACIONES «European Politics: past and future» (II).

Hans Daalder: «The role of a small state in the European Communities: The case of the Netherlands».

(*Con traducción simultánea*).

10, VIERNES

11,30 RECITALES PARA JÓVENES

Piano, por Mariana Garkova.

Comentarios: Antonio Fernández-Cid.

Obras de J. S. Bach, W. A. Mozart, F. Chopin, I. Albéniz, A. Scriabin y S. Prokofiev.

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

11, SÁBADO

12,00 CONCIERTOS DEL SÁBADO

CICLO «EL FORTEPIANO EN VIENA: HAYDN, MOZART, SCHUBERT Y BEETHOVEN» (II).

Intérprete: Manuel Carra.

Programa: Sonata en La menor KV300d (310) y Sonata en La mayor KV 300 i (331), de W. A. Mozart.

13, LUNES

12,00 CONCIERTOS DE MEDIODÍA

Recital de guitarra

Intérprete: Agustín Maruri.

Obras de D. Scarlatti, J. S. Bach, M. Giuliani, F. Moreno Torroba, M. Ponce, H. Ayala y A. Piazzola.

14, MARTES

11,30 RECITALES PARA JÓVENES

Violonchelo y piano, por Dimitar Furnadjiev y Zdravka Radoilska.

Comentarios: Víctor Pliego.

LOS GRABADOS DE GOYA, EN LUXEMBURGO

Durante todo el mes de mayo seguirá abierta en Luxemburgo, en la Villa Vauban, Galerie d'Art Municipale, la colección de 218 grabados de Goya de la Fundación, integrada por grabados de las series *Caprichos*, *Desastres de la guerra*, *Tauromaquia* y *Disparates*. La muestra se presenta en colaboración con la Ville de Luxembourg-Administration Communale.

(Programa y condiciones de asistencia, como el día 7).

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

19,30 CURSOS UNIVERSITARIOS
INSTITUTO JUAN
MARCH DE ESTUDIOS
E INVESTIGACIONES
«European Politics: past
and future» (III).
Philippe Schmitter: «What
Role will Organized
Interests play in the Europe
of 1992?». *(Con traducción*
simultánea).

19,30 Inauguración de la
EXPOSICIÓN «VIEIRA
DA SILVA»
Conferencia de **Julián**
Gallego, académico de
Bellas Artes de San
Fernando.

16, 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 9).

18, SÁBADO

12,00 CONCIERTOS DEL
SÁBADO
CICLO «EL
FORTEPIANO EN
VIENA: HAYDN,
MOZART, SCHUBERT Y
BEETHOVEN» (III).
Intérprete: **Manuel Carra.**
Programa: Sonata en La
mayor Op. 120 D. 664 y
Sonata en La menor Op. 143
D. 784, de F. Schubert.

19,30 CURSOS UNIVERSITARIOS
INSTITUTO JUAN
MARCH DE ESTUDIOS
E INVESTIGACIONES
«European Politics: past
and future» (y IV).
Philippe Schmitter: «What
Sort of Polity is the
European Community likely
to become»? *(Con traducción*
simultánea).

20, LUNES

12,00 CONCIERTOS DE
MEDIODÍA

«ARTE ESPAÑOL CONTEMPORÁNEO», EN SANTIAGO Y EN LUGO

Prosigue en mayo el recorrido por Galicia de la exposición «Arte Español Contemporáneo (Fondos de la Fundación Juan March)», realizado con la colaboración de Caixavigo. El 2 de mayo se clausura la muestra en el Auditorio de Galicia, de Santiago de Compostela, donde se ha presentado con la ayuda del Ayuntamiento; y desde el 7 al 30 de mayo se exhibirá en el Museo Provincial de Lugo, con la ayuda de la Diputación Provincial, además de Caixavigo.

17, VIERNES

11,30 RECITALES PARA
JÓVENES
Piano, por Mariana
Gurkova.
Comentarios: **Antonio**
Fernández-Cid.

Recital de piano.

Intérprete: **José M^a de Eusebio Rojas.**

Obras de W. A. Mozart, R. Schumann e I. Albéniz.

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

21, MARTES

11,30 RECITALES PARA JÓVENES

Violonchelo y piano, por **Dimitar Furnadjiev** y **Zdravka Radoilska.**

Comentarios: **Víctor Pliego.**
(Programa y condiciones de asistencia, como el día 7).

25, SÁBADO

12,00 CONCIERTOS DEL SÁBADO

CICLO «EL FORTEPIANO EN VIENA: HAYDN, MOZART, SCHUBERT Y BEETHOVEN» (y IV).

Intérprete: Manuel Carra.

Programa: Sonata n^o 21 en Do mayor Op. 53 «Aurore» y Sonata n^o 31 en La bemol mayor Op. 110, de L.v. Beethoven.

22. MIÉRCOLES

19,30 CICLO «PIANO RUSO DEL XIX» (I)

Intérprete: **Alma Petchersky.**

Programa: Las estaciones Op. 37b y Sonata Op. 37, de P. Tchaikovsky.

27, LUNES

12,00 CONCIERTOS DE MEDIODÍA

Violin y piano, por **Karl Hummel** y **Pilar Gallo.**

Obras de G. F. Haendel, A. Dvorak y J. Brahms.

23, 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 9).

III CICLO DE ÓRGANOS HISTÓRICOS DE VALLADOLID

Los sábados 18 y 25 de mayo y 1 y 8 de junio, se celebrará el **III** Ciclo de Órganos Históricos de Valladolid, con la colaboración de la Asociación «Manuel Marín» de Amigos del Organo. Actúan **Jordi Figueras**, el 18 de mayo, en el Monasterio de las Huelgas Reales, de Valladolid; **Presentación Ríos**, el 25 de mayo, en la Iglesia de la Asunción de La Seca; **Felipe López**, el 1 de junio, en la Iglesia de Santa María de Medina de Rioseco; y **Lucía Riaño**, el 8 de junio, en la Catedral de Valladolid.

24, VIERNES

11,30 RECITALES PARA JÓVENES

Piano, por **Mariana Gurkova.**

Comentarios: **Antonio Fernández-Cid.**

28, MARTES

11,30 RECITALES PARA JÓVENES

Violonchelo y piano, por Dimitar Furnadjiev y Zdravka Radoilska.

Comentarios: **Víctor Pliego.**
(Programa y condiciones de asistencia, como el día 7).

29, MIÉRCOLES

19,30 CICLO «PIANO RUSO DEL XIX» (II)

Agustín Serrano.

Programa: Mazurcas, Nocturnos, Tocata, Polka, En el Jardín, Vals n° 6 e Islamey, de Balakirev.

30, JUEVES

11,30 RECITALES PARA JÓVENES

COL-LECCIO MARCH. ART ESPANYOL CONTEMPORANI, EN PALMA

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 con fondos de la Fundación Juan March. Entrada 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.

Viola y piano, por Emilio Mateu y Menchu Mendizábal.

Comentarios: L. C. Gago.
(Programa y condiciones de asistencia, como el día 9).

CICLO «MOZART: DIVERTIMENTOS Y SERENATAS PARA VIENTO», EN LOGROÑO

Organizado por «Cultural Rioja», con la colaboración técnica de la Fundación, los días 6, 13, 20 y 27 de mayo se celebrará en Logroño el Ciclo «Mozart: divertimentos y serenatas para viento», a cargo del **Pro-Musica Instrumentalis Ensemble**, dirigido por **Ramón Ramírez Beneyto**.

MUSEO DE ARTE ABSTRACTO ESPAÑOL DE CUENCA

Pinturas, esculturas, obra gráfica, dibujos y otros trabajos de autores españoles, la mayoría de la generación abstracta de los años cincuenta, se ofrecen en el *Museo de Arte Abstracto Español, de Cuenca*, que pertenece y gestiona la Fundación Juan March. El Museo permanece abierto todo el año, de 11 a 14 horas, y de 16 a 18 horas (sábados, hasta las 20 horas), y domingos, de 11 a 14,30 horas. Lunes, cerrado. El precio de entrada es de 200 pesetas, con descuentos a estudiantes y grupos, y gratuito para nacidos o residentes en Cuenca.

Información: Fundación Juan March

Castelló, 77. 28006 Madrid. Teléfono: 435 42 40 - Fax: 576 34 20