

## Sumario

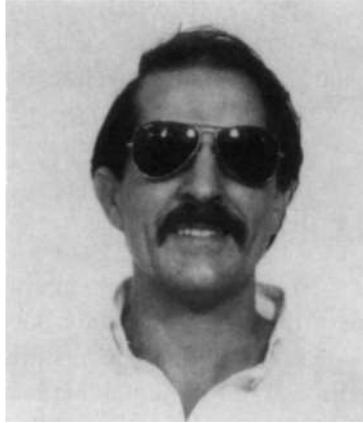
<b><u>Ensayo-La música en España, hoy (XX)</u></b>	<b>3</b>
<i>La ópera en España</i> , por Carlos Ruiz Silva	3
<b><u>Arte</u></b>	<b>17</b>
La Exposición «Monet en Giverny», abierta hasta el 22 de diciembre	17
— Julián Gallego: «La trayectoria vital de Monet»	18
Fernando Zóbel y Cuenca	23
— Conferencias y exposición en homenaje al creador del Museo de Arte Abstracto Español, de Cuenca	23
<b><u>Música</u></b>	<b>25</b>
Biblioteca de Música Española Contemporánea: diversos actos en diciembre	25
— Estreno de una obra de Antonio E. Lauzurica, el 4 de diciembre	25
— Estreno de <i>Trío</i> , de Angel Oliver, el día 11	25
— Presentación del Catálogo <i>Joaquín Turina, a través de otros escritos</i> , de Alfredo Moran, y concierto con obras del compositor, el día 18	25
«Conciertos de Mediodía» de diciembre	26
La obra pianística de Enrique Granados	27
Ciclo «Mozart infrecuente», en «Conciertos del Sábado»	31
<b><u>Biología</u></b>	<b>32</b>
Encuentro sobre coevolución de virus, sus huéspedes y sus vectores	32
<b><u>Publicaciones</u></b>	<b>35</b>
«SABER/Leer»: en el número 50, trabajos de Carlos Seco, Sánchez del Río, Alberto Galindo, Enrique Llovet, Miguel Artola y Pedro Cerezo	35
— A lo largo de 1991 se publicaron 67 artículos de 58 colaboradores	35
<b><u>Ciencias Sociales</u></b>	<b>37</b>
Convocadas 8 becas del Instituto Juan March para el Curso 1992-93 en el Centro de Estudios Avanzados en Ciencias Sociales	37
Conferencias públicas de Edward Malefakis, en diciembre	38
— Hablará sobre «El Sur de Europa en los siglos XIX y XX»	38
Entregados los diplomas de «Maestro de Artes en Ciencias Sociales»	38
<b><u>Índice general del Boletín Informativo en 1991</u></b>	<b>39</b>
<b><u>Calendario de actividades en diciembre</u></b>	<b>45</b>

LA MUSICA EN ESPAÑA, HOY (XX)

# La ópera en España

La ópera en España ocupa un lugar muy modesto entre los espectáculos que se ofrecen. En sentido estricto, tan sólo hay un teatro de ópera, el Liceo de Barcelona, aunque existan otros en los que, ocasionalmente, se den también representaciones operísticas. Tal es el caso del Teatro de la Zarzuela de Madrid, el Arriaga de Bilbao, el Campoamor de Oviedo, el Principal de Valencia y algunos otros. El de la Maestranza de Sevilla abrió sus puertas el pasado mes de mayo y será sede también de conciertos y de otras actividades además de la ópera.

Algo, sin embargo, está cambiando. Si la música, en términos generales, ha tenido en estos últimos años un espectacular avance en España con la creación de nuevas orquestas —casi cada autonomía tiene una orquesta propia y de aceptables niveles de calidad, cosa que, evidentemente, no había antes— y de auditorios que, al margen de que se pueda discutir su belleza arquitectónica o las condiciones acústicas, responden a un plan, todavía



**Carlos Ruiz Silva**

Doctor en Filosofía y Letras, es colaborador de Radio 2. Ha publicado numerosos ensayos sobre la relación música-literatura, entre ellos «Othello-Otello» (1976), «La música en la obra de Luis Cernuda» (1978) y «Los poetas en la obra de Turina» (1982). Con este último obtuvo el Premio Nacional de Periodismo.

\* 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 marcha, que en un futuro próximo dotará a España de una infraestructura esencial para la difusión de la música. Pero un teatro de ópera es algo distinto y más complejo. Se necesita un teatro con foso amplio, con instalaciones modernas, con un escenario que permita el desenvolvimiento del coro y, en su caso, del ballet. Esto resulta excesivamente caro para la economía española. En Italia casi cada ciudad, aunque sea pequeña, tiene su viejo teatro de ópera de los siglos XVIII o XIX —algunos bellísimos—, y Alemania, sus teatros nuevos, ya que la Segunda Guerra Mundial destruyó las viejas salas, como lo destruyó casi todo. En Gran Bretaña y en Francia se han rehabilitado construcciones antiguas, no siempre teatros en origen, adaptándolos a las nuevas esencias de la ópera.

## **EL PUBLICO**

No hay espectáculo sin público. ¿Existe en España un público para la ópera? Vayamos por partes. Según estadísticas de 1990 —realizadas por el Ministerio de Cultura—, durante ese año tan sólo el 1,4% de la población adulta española había asistido alguna vez a la ópera, frente al 39% que había ido al cine o el 14% al teatro. Este público se concentra fundamentalmente en Barcelona y en bastante menor medida en Madrid, Bilbao, Oviedo, Las Palmas, Valencia y otras ciudades españolas que organizan pequeños festivales o funciones esporádicas. Es de suponer que, en el futuro, Sevilla con su flamante teatro de la Maestranza y, sobre todo, Madrid con el Real, hagan subir sustancialmente tan mezquina estadística.

La ópera —como los libros, el teatro, el ocio cultural— está íntimamente vinculada a la economía. En el mundo occidental donde hay una mayor afición es, precisamente, en los países más desarrollados, es decir, en los más ricos. Alemania, Francia, Italia, Gran Bretaña. Todos ellos, excepto el último, tienen una gran tradición operística y de hecho son esos tres países y Rusia los únicos que disponen de una gran ópera nacional, aspecto éste que me parece de gran importancia para la expansión «popular» de la ópera y que, por desgracia, no tenemos en España. Si hoy vamos a cualquier pueblo español y en su Plaza Mayor representamos un drama de Lope de Vega o de Calderón, la gente, aunque no haya estado nunca en un teatro, lo siente como algo propio. Yo he vivido esa experiencia. Nunca podría suceder esto con una ópera, pero sí sucedería en Italia, en Austria o en Alemania. La escasa demanda social que la ópera tiene en España se debe en gran parte a la difícil identificación de un pueblo con una forma teatral cuyo lenguaje no comprende. Hay, por

**LA OPERA EN ESPAÑA**

supuesto, otros factores, como la escasa implantación de la burguesía hasta hace relativamente poco tiempo —Barcelona es, de nuevo, la excepción—, la mala suerte en los políticos encargados de la cultura a lo largo de toda nuestra historia y, no menos, un conformismo fatalista, una especie de resignación casi abúlica que hasta a los mismos aficionados llevaba a ver en la ópera una causa perdida.

¿Cómo, si no, comprender el que Madrid, capital del reino, lleve sin teatro de ópera desde 1925? ¿Se puede imaginar una situación parecida en Viena, Berlín, Londres, Roma o París? Decididamente no. Incluso cuando, con toda justicia, se decidió devolver al Teatro Real su primitivo destino —recordemos que se cerró en 1988 para abrirlo en el 91 ó 92— las cosas se empezaron a tomar con tanta calma que se habla ya de la temporada 94-95 para su inauguración: ¡6 años para arreglar un teatro! Si hubiese que haber remodelado el estadio de fútbol Santiago Bernabéu o el Vicente Calderón, ¿se habrían tomado las cosas con tanta parsimonia?

La ópera, como espectáculo, nació en los ambientes aristocráticos; luego fue la burguesía la que la tomó como emblema —la Scala, el Liceo y el Metropolitan fueron durante el siglo XIX la consecuencia lógica del orgullo burgués en ciudades donde no estaba el gobierno de la nación—. Es decir, la ópera ha estado vinculada siempre al poder y al dinero. La ópera es cara. Alimentar un gran teatro en una temporada —no especialmente larga— cuesta varios miles de millones de pesetas. Orquesta, coro, ballet, divos, menos divos, comprimarios, directores de orquesta y escena, decorados, vestuario, luces..., todo ello cuesta mucho dinero y ya no hay una clase social que pueda sostenerla. Es necesaria la ayuda del Estado, de las Comunidades Autónomas, de los Ayuntamientos y Diputaciones y también de las grandes empresas que se conviertan en patrocinadoras de eventos culturales. Todavía en España esto sucede en muy pequeña medida en relación con otros países europeos y los Estados Unidos, aunque es previsible un sustancial aumento cuando se haya aprobado una ley de reducciones fiscales para las ayudas a la cultura.

Los viejos y preciosos teatros del siglo XIX en forma de herradura y con pisos —que simbolizaban también las clases sociales— suntuosos y centro de la vida social e incluso económica desempeñaban una función que ni siquiera el democrático siglo XX en sus postrimerías ha podido cambiar del todo. Los tres últimos lustros han visto subir en España una extraordinaria transformación social. Hoy, cuando un obrero especializado, que incluso puede ser un «chapuzas», gana bastante más que un profesor de universidad, y cuando las clases medias se han ampliado de manera notable,

queda el problema de la cultura. Una familia con ingresos, pero procedente de clases iletradas, antes de comprarse un abono para la ópera tiene que pasar por otras etapas que en las clases acomodadas de tradición se adquieren de manera simultánea. Es decir, un fontanero, solador, o maestro de obras con ingresos mensuales de medio millón o más pasa por la fase del gran automóvil, las cenas en marisquerías, el chalet en las afueras —playas o sierra— y otros aspectos de la sociedad de consumo. La cultura necesita más tiempo, entre otras cosas porque requiere una preparación para su disfrute que la mayoría de la gente no posee, no porque sea tonta o bruta —que también la hay, por supuesto—, sino porque no ha tenido oportunidad para ello.

Las clases bajas, cuando tienen posibilidad de subir, tienden a imitar los comportamientos de las altas. Esto da lugar muchas veces a lo que en España llamamos lo hortera —imitación de mal gusto, exageración del modelo— pero, a veces, puede dar un buen resultado. Se habla con frecuencia en los últimos años del gran auge de la ópera... Habría que matizarlo. Los medios de comunicación social, en especial el disco y la televisión, han hecho populares algunas voces, singularmente de tenor, que antes estaban exclusivamente reservadas a los aficionados a la música clásica. Nombres como Plácido Domingo, José Carreras o Luciano Pavarotti se han convertido en familiares para muchos millones de personas en todo el mundo. Y aunque estas tres grandes voces han llegado a ese público mayoritario a través de canciones de carácter popular —algunas muy hermosas, otras no tanto— mezcladas con arias de ópera fácilmente asequibles —«Recondita armonia» y «E lucevan le stelle» de *Tosca*, «Una furtiva lágrima» de *L'elisir d'amore* y otras semejantes, generalmente de títulos italianos— una parte de ese público ha sentido la curiosidad de ir más lejos y ha querido tener la experiencia de asistir a una ópera en el teatro.

Pero no nos engañemos. La inmensa mayoría del público potencial de ópera no tendrá nunca oportunidad de asistir a una representación. Si eso es incluso difícil en los países con una infraestructura aceptable —además de los ya citados habría que incluir a casi todos los países del Este— más lo es en España, donde, como ya indicamos, estamos todavía con un gran retraso. Sinceramente no creo que la ópera se convierta algún día en un espectáculo popular, ni siquiera medianamente popular. Una cosa es que la gente tararee «La donna è mobile» y otra que disfrute asistiendo a una representación de *Le nozze di Figaro*, una de las más grandes obras maestras de la «commedia per musica». A los que amamos el canto y el

**LA OPERA EN ESPAÑA**

teatro nos es difícil comprender que ciertos títulos de ópera, como éste u otros de Mozart, no gusten a todo el mundo, puesto que de la primera a la última nota de la partitura están tocados de genialidad y desde el punto de vista teatral son divertidos, variados y amenos. Y aquí nos encontramos ante otro de los aspectos clave del público y la ópera: la necesidad de ofrecer títulos asequibles —lo que no quiere decir de poca calidad— para ampliar la base de aficionados, hoy muy pequeña en España. Este factor depende de lo que los teatros puedan ofrecer, el número de representaciones, el aporte económico; en suma, los recursos de que se dispongan y cómo se dispongan. En la interrelación entre oferta y demanda está la cuestión. Se trata de conseguir, a la vez y con todos los mecanismos posibles, incluido el de la moda, que la gente quiera asistir a la ópera y que pueda asistir porque haya espectáculos a su alcance.

En España estos mecanismos están todavía en fase rudimentaria. El Liceo de Barcelona vuelve a ser la excepción. Pero en Madrid con sólo 35 representaciones anuales y un teatro, el de la Zarzuela, de muy pequeño aforo —1.100 localidades— (pensemos que en un solo partido de fútbol en un gran estadio concurre más gente que en tres temporadas de ópera juntas), se ofrecen el mismo número de sesiones, y al mismo precio, de una ópera tan difundida como *Otello* de Verdi con un divo de la fama de Plácido Domingo que de un título de ópera moderna absolutamente desconocido para la inmensa mayoría de los aficionados, como *Peter Grimes*, de Benjamín Britten (que era estreno en España). ¿Resultado? Colas inmensas para *Otello*, formadas incluso dos días antes de que abriesen la taquilla y asientos libres para todas las representaciones de la ópera inglesa. Esto no quiere decir que una temporada de ópera deba nutrirse exclusivamente de títulos taquilleros ignorando las obras menos populares, pero de gran mérito. Sólo que hay que sopesar con cuidado los factores de calidad, difusión, asequibilidad y presencia de cantantes con gancho para lograr una base lo más grande posible, sin olvidar los títulos minoritarios. Si se programan cinco funciones de *Wozzeck* o de *Pelléas et Mélisande*, habría que ofrecer diez de *Tosca* o de *Aída*.

Durante muchos años las asociaciones de Amigos de la Opera, distribuidas en muchos puntos de España —incluido Madrid— han venido salvaguardando el cultivo de la ópera con un tesón y entusiasmo en muchos casos heroico y admirable. Con medios económicos generalmente escasos, estas asociaciones lograron realizar en unos años de economía muy restringida algunos festivales e incluso pequeñas temporadas de muy aceptable nivel. Fue ésta una siembra que no ha resultado baldía y puede decirse que la mayor parte de

los espectadores y aficionados actuales a la ópera se hicieron en estas sociedades, desde las más modestas de La Coruña o Vigo a las más ambiciosas de Bilbao o Las Palmas. Ampliar decididamente la labor de los Amigos de la Opera con toda clase de apoyos posibles será ampliar la base de ese público que la ópera necesita para vivir.

Esa ampliación de las bases debe realizarse, sobre todo, a través de las óperas de repertorio. Con toda mi admiración y amor por el *Tristan* de Wagner, *Les Troyens* de Berlioz o *Der Rosenkavalier* de Strauss, no son éstos títulos apropiados para empezar una relación con la ópera. Antes habrá que «captar adeptos» con *Rigolettos*, *Trovatores* y *Cármenes* en abundancia. Es importante no perder nunca de vista que la ópera es teatro, que no es sólo música y canto sino también una historia, unos personajes y unos conflictos que se desarrollan sobre un escenario. El que el público comprenda lo que está pasando en cada momento es muy importante para el interés de la ópera. Ahí entra el problema del lenguaje. En Londres, por ejemplo, se ha llegado a un equilibrio que me parece muy apropiado. Por una parte está el Covent Garden, que da las óperas en versión original y con las figuras del canto más importantes del mundo. Pero también está el Coliseum, un teatro con mayor aforo, que ofrece más representaciones y a precios más bajos que su ilustre vecino y en el que todas las óperas se cantan en lengua inglesa. Esto es, al menos por ahora y me temo que por mucho tiempo, absolutamente imposible que suceda en España, ya que ni siquiera Madrid y Barcelona podrían mantener dos grandes teatros de ópera, aunque sí uno de ópera y otro de zarzuela.

Las obras hay que cantarlas en su versión original, pero estimo muy conveniente que se den con supertítulos —tal y como viene sucediendo en muchos teatros importantes del mundo— porque iluminan, a veces de manera sorprendente, todo lo que está sucediendo en la escena. El teatro Arriaga de Bilbao y el Liceo se han incorporado ya desde hace algunas temporadas a este sistema —en la temporada 91-92 el Liceo ofrecerá diez de los doce títulos con sobretitulación—. El Teatro de la Zarzuela ha llegado muy tarde y la primera experiencia no ha tenido lugar hasta 1991 con *Peter Grimes*. Mis preferencias por las óperas en versión original no indican que rechace alguna versión en castellano si las circunstancias lo aconsejan. Por ejemplo, creo que sería muy conveniente que se pudiese ofrecer así *La flauta mágica* —que tiene además abundantes diálogos— y que sería asequible de ese modo a un público infantil y juvenil que, a no dudarlo, se deleitaría con este genial y maravilloso cuento de Mozart.

**LA OPERA Y LOS COMPOSITORES ESPAÑOLES**

Uno de los aspectos más abandonados a lo largo de nuestra historia operística es el de la creación de una ópera nacional. No es éste el lugar para tratar un tema tan complejo y que plantea muchos más problemas de los que, en principio, pudiera parecer. El que el libro de Peña y Goñi *La ópera española* (1881), en el que se estudian sus aspectos más negativos y sus causas, siga hoy vigente muestra ya lo secular de sus problemas. Me voy a referir solamente a la política que hoy se establece en relación con la ópera de compositores españoles, del pasado y del presente y casi me atrevería a decir del futuro. Permítaseme, sin embargo, una breve digresión.

Aunque casi siempre los operistas han escrito en su lengua original, sobre todo a partir del s. XIX, hay bastantes casos —y algunos muy importantes— en los que la lengua empleada no corresponde a la materna del compositor. Las óperas italianas de Haendel, Haydn, Mozart y Martín y Soler; las francesas de Cherubini, Gluck, Rossini, Donizetti, Verdi, Offenbach y Meyerbeer; las inglesas de Gerhard, Stravinsky y Menotti son sólo algunos ejemplos. El *Don Carlos* de Verdi ¿es una ópera francesa o italiana? Se podría decir que es francesa en su letra e italiana en su espíritu, pero eso tampoco aclararía del todo la cuestión. Si Krzysztof Penderecki llegase a terminar su ópera *Divinas palabras* y lo hiciese en castellano —suponiendo que el futuro Teatro Real se interesase en este fascinante proyecto—, ¿sería una ópera española o polaca? Sea como fuere, habría que favorecer la composición de un melodrama sobre el genial texto de Valle-Inclán por uno de los más grandes músicos de la segunda mitad del siglo XX. ¿Han hecho algo las autoridades del Ministerio de Cultura en este sentido o ni siquiera saben de la existencia de ese proyecto? ¿No sería de particular interés ofrecerlo con las *Divinas palabras* que García Abril compone para la reapertura del Real?

La verdad es que los compositores españoles de ópera han estado habitualmente marginados. Lo fueron durante la época del rego coliseo y lo continúan siendo hoy. Los datos cantan. Por ejemplo, un operista de la talla de Vicente Martín y Soler jamás subió al escenario del Teatro Real. En este coliseo y durante sus 75 años de vida el número de representaciones de autores españoles fue tan sólo de 171 frente a las 8.025 que se ofrecieron en total. El que la gerencia del teatro exigiese en ocasiones que los libretos estuviesen en italiano y que rechazase *La vida breve* de Falla, que por esa razón tuvo que estrenarse en Francia ¡y en francés!, nos puede dar

una idea cabal de esa marginación y de las dificultades de nuestros autores para estrenar allí.

Durante la época de Juan Antonio Pamias en el Liceo de Barcelona —que cubre desde la postguerra a los primeros años ochenta— cada temporada se representaba un título de autor español, costumbre que luego se perdió. En ese largo período, en el que se escenificaron más óperas pero menos veces de lo que se hace hoy, subieron al escenario del gran teatro catalán óperas tan distintas e infrecuentes como *Una cosa rara*, de Martín y Soler, *María del Carmen*, de Granados o *La Dolores*, de Bretón. Pero también hay datos significativos. En una época de oro de las grandes voces españolas no recuerdo ningún título de nuestros compositores que hubiese estado protagonizado por alguno de nuestros divos o divas; en general, los repartos de óperas españolas se encomendaban a cantantes de segunda fila, lo cual, unido a la más bien escasa calidad de la orquesta y el coro del Liceo en aquellos años, además de las casi siempre modestas puestas en escena, hacía que los títulos españoles no fuesen precisamente atractivos.

En el Liceo las cosas han cambiado a mejor, pese a lo que opine la gran Montserrat Caballé —la diva por excelencia del coliseo de las Ramblas durante los años 60 y 70—. Los elementos estables del teatro —coro y orquesta— han mejorado considerablemente —no así el ballet— y los montajes suelen ser bastante mejores. En lugar de dar muchos títulos, éstos se han reducido a, más o menos, doce por temporada, pero se han ampliado considerablemente el número de representaciones —de las tres habituales se ha pasado a un mínimo de cinco que, en algunos títulos llegan a ser de ocho— *Il barbiere di Siviglia* o *Tosca* en la temporada 90-91, *La bohème* o *La traviata* en la 91-92. Por desgracia, las óperas de autores españoles no se prodigan en el Liceo en los últimos años. En 1981 se escenificó *Edipo y Jocasta* (en latín), de Josep Soler y en 1988 el *Livre vermell*, del mismo autor; *Cristóbal Colón*, de Leonardo Balada sobre texto de Antonio Gala se estrenó en 1989 esta vez con dos grandes divos, José Carreras y la Caballé, en un montaje con amplios medios debido, sobre todo, a que las representaciones no las sufragó el Liceo sino la Sociedad Estatal para el V Centenario del Descubrimiento de América. Durante el curso 90-91 se repuso, con bastante éxito, *Una cosa rara* con un plantel de solistas sólo discreto pero encomendado a un director hoy de gran prestigio internacional en el campo de la música antigua, Jordi Savall, y una orquesta con instrumentos de época: la Capilla Reial de Catalunya. Para la temporada 91-92 se

**LA OPERA EN ESPAÑA**

ha programado un estreno de gran interés: *The Duenna*, del gran maestro catalán Roberto Gerhard, obra de 1947 dada a conocer en 1959 en versión de concierto y que también será escenificada en Madrid.

El Teatro de la Zarzuela, por su parte, y a partir de 1964 —año en el que se inician las temporadas de ópera— ha ofrecido un número pequeño pero relativamente aceptable de obras españolas dadas las escasas representaciones que habitualmente programa, aunque en los últimos años esta presencia española ha sido más infrecuente. Bastantes de los títulos pertenecen a óperas cortas —*Goyescas*, *La vida breve*, *Jardín de Oriente* (Turina), *La mona de imitación* (Arteaga), *Selene* (Marco), *El giravolt de maig* (Toldrá), *Una voz en off* (Montsalvatge) y *El pirata cautivo* (Esplá)—. De los estrenos habidos cabe resaltar *Pepita Jiménez*, de Albéniz, en versión arreglada por Sorozábal en 1964, con Lorengar y Kraus de protagonistas, que tuvo un destacado éxito y que nunca más se ha vuelto a representar. *El poeta* de Moreno Torroba, en 1980, escrita para Plácido Domingo y que resultó un justificado fracaso; *Kiu*, de Luis de Pablo, con libreto del compositor sobre *El cero transparente*, de Alfonso Vallejo, dada a conocer en 1983 con discreto aplauso y, finalmente, otra nueva ópera del mismo autor, *El viajero indiscreto*, sobre un texto de Molina Foix, llevada a la escena en 1990, sin mucha aceptación por parte del público. Conviene señalar, sin embargo, una radical diferencia entre los tres últimos estrenos ofrecidos en la Zarzuela. Mientras la obra de Torroba carecía de todo interés —era abiertamente trasnochada y de escasa calidad— los dos títulos de Luis de Pablo, sin ser obras maestras y con problemas de índole dramática y de manejo de las voces, supusieron un positivo intento de renovar un género que, en la práctica, estaba moribundo o incluso muerto. En el 92 se estrenará *Belisa* de Miguel Angel Coria y libreto de Antonio Gallego sobre la preciosa aleluya erótica de Lorca *Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín*.

Desde hace cinco años, tres organismos estatales, el Teatro de la Zarzuela, el Centro de Nuevas Tendencias Escénicas y el Centro para la Difusión de la Música Contemporánea, llevan a cabo una interesante propuesta: estrenar cada temporada una ópera encargada a un compositor joven. Esta idea, que en un principio hay que aplaudir con calor, se ve lastrada en la práctica por varios inconvenientes. En primer lugar, la sala donde se realizan los estrenos, la Olimpia, carece de la infraestructura adecuada para el montaje de una ópera. Es fea, destartalada, cutre, de escenario pequeño

y no tiene foso. Luego hay que decir que los compositores y libretistas están muy condicionados por el encargo: la ópera no puede tener coro, la orquesta tiene que ser de cámara y el número de cantantes no debe exceder de cuatro o cinco. Como es lógico, los intérpretes que se contratan no son precisamente nuestros grandes divos, sino voces, en general, más bien modestas que acceden a aprenderse un papel nuevo sabiendo que será muy difícil que esa ópera vuelva a representarse algún día

En 1987 se abrió la serie con *Sin demonio no hay fortuna*, de Jorge Fernández Guerra, sobre un libreto de Leopoldo Alas, que recreaba el mito de Fausto; en el 88 se estrenó *Fígaro*, de José Ramón Encinar, autor también del texto sobre el famoso personaje de Beaumarchais, llevado inmortalmente a la ópera por Mozart y Rossini. Este título se escenificó al año siguiente en la Zarzuela sustituyendo a la inicialmente prevista *Atlántida*, de Falla, caída del cartel por falta de dinero para el montaje —lo cual es harto significativo de la precariedad de medios que todavía padece la ópera en España—. *Francesca o El infierno de los enamorados*, de Alfredo Aracil, sobre un poema dramático de Luis Martínez de Merlo, fue la ópera de 1989; el famoso episodio de Paolo y Francesca de *La divina comedia* sirvió de pre-texto. Al año siguiente, el estreno fue *El bosque de Diana*, de José García Román, sobre un trabajo literario de Muñoz Molina, un intento de hacer ópera policíaca mezclada con un tema clásico. La última obra ofrecida hasta ahora ha sido *Luz de oscura llama* —protagonista San Juan de la Cruz—, de Enrique Pérez Maseda y libreto de Clara Janes. La próxima temporada se estrenará una nueva ópera, esta vez de Jacobo Duran Loriga y con texto de Luis Carandell, sobre el drama de Shakespeare *Timón de Atenas*.

Aunque todos estos títulos responden, lógicamente, a las distintas personalidades que los crearon, hay algunos puntos de contacto entre todos ellos. En general, las partes instrumentales resultan muy superiores a las vocales, para las que estos maestros —incluido Luis de Pablo— no han encontrado la vía adecuada de expresión. También se ha manifestado una carencia de sentido teatral, uniformidad en el desarrollo de la acción y cierta pesantez en el resultado final. Se ha venido repitiendo por parte de los interesados —y desde hace ya muchos años— que el lenguaje de la música contemporánea o de vanguardia era rechazado por el público por falta de costumbre. Creo que esto no es sostenible. En los últimos treinta años las oportunidades de los vanguardistas han sido enormes tanto en los conciertos como en la radio y otros medios

**LA OPERA EN ESPAÑA**

de difusión. Y el público los sigue rechazando. ¿No será también que, en la mayoría de los casos, lo que falta es calidad?

Yo estuve presente en los estrenos de todos esos títulos citados y la reacción del público fue, en general, de rechazo, de aburrimiento o de aceptación resignada. El que la gente abandonase —en ocasiones masivamente— la sala no fue una cosa excepcional, y eso contando con un público, al menos en parte, adicto. El que para ninguna representación se hubiesen agotado las localidades y que la sala registrase, a veces, muy poca entrada indica también una falta de interés a priori sobre estas sesiones.

El público es, en ópera, como en casi todo el mundo artístico, conservador, pero siempre ha habido una minoría atenta a la renovación y a la novedad. Tampoco he observado el entusiasmo sincero de esa supuesta minoría capaz de valorar una buena obra aunque no sea popular. Creo, con toda sinceridad, que ninguna de estas óperas pasará la prueba del tiempo, aunque en el caso de *El viajero indiscreto* algunas partes instrumentales tengan una indudable belleza. Naturalmente esto es una opinión, y me consta que alguno de los compositores mencionados está convencido de haber escrito una partitura de gran importancia.

¿Quiere todo esto decir que la labor de estrenos ha sido baldía? En absoluto. Sabemos por experiencia que para que haya una ópera valiosa han tenido que escribirse muchísimas mediocres o malas. Por decreto no se pueden crear obras maestras, pero sí se pueden dar las circunstancias favorables para que surjan y que de otro modo jamás se crearían. El camino está abierto.

Un párrafo aparte merece el vergonzoso suceso ocurrido con *Juan José*, la ópera de Pablo Sorozábal que, finalizada en 1968, todavía no se ha estrenado. Esto es algo que retrata, casi de modo esperpéntico, la situación de la ópera en España en relación con los compositores españoles. Que Sorozábal es uno de los principales maestros de toda la historia de la zarzuela es evidente. Títulos como *La tabernera del puerto*, *Katiuska* o *La del manojo de rosas* son ya clásicos. Pues bien, que un hombre cargado de glorias y de años haya muerto bien cumplidos los 90 y sin ver su ópera representada es una especie de canallada que debería cubrir de rubor a todos los que, habiendo tenido en sus manos el poder y el deber de hacerlo, no lo han hecho. Que Sorozábal fuese un viejo cascarrabias no justifica en lo más mínimo la negativa de las autoridades musicales a estrenarle su ópera. No conozco *Juan José* —basada en el drama de Dicenta— pero aun suponiendo que fuese mala —su autor, que desde luego no era tonto y entendía algo de mú-

sica, opinaba que era su mejor obra— constituía un deber moral el haberla estrenado en vida de su autor. Dudo mucho, muchísimo, que *Juan José* sea inferior a *El poeta* de Moreno Torroba; *Fígaro*, de Encinar o el futuro *Timón de Atenas*, de Durán Loriga. ¿Por qué esas obras sí y la de Sorozábal no? ¿Porque el músico vasco no inclinó nunca la cabeza ante el poder, dijo algunas inconveniencias molestas hacia las instituciones y las personas en cuya mano estaba el estrenar la obra y éstas se vengaron mezquinamente castigándole con la marginación? ¿Y si, después de todo, *Juan José* resulta que es una excelente ópera (o drama lírico popular como quería su autor)? El caso Sorozábal continúa siendo, sencillamente, una vergüenza nacional.

### **ALGUNAS DIRECTRICES**

Para mejorar la mala situación de la ópera en España hay que partir de datos reales y tener en cuenta la generalizada ignorancia sobre esta forma teatral —incluida la de los estudiantes universitarios, que es atroz— y considerar que sólo poco a poco y con una política a medio y largo plazo pueden cambiar las cosas. Esa política debe dirigirse, simultáneamente, en dos direcciones. Una, en la creación de estructuras para poder representar ópera en condiciones aceptables —no lujosas— y otra, en el intento de hacer una auténtica ópera española. En el primer caso es necesario aprovechar lo que hay —teatros o salas y orquestas— y hacer lo que no hay —exactamente lo mismo, teatros o salas y orquestas—. Por ejemplo, la Autonomía canaria posee dos excelentes orquestas —la Sinfónica de Tenerife y la Filarmónica de Las Palmas— pero carece de una sala de conciertos y de teatro de ópera. Hacer un auditorio y un teatro en ambas ciudades sería lo mejor, pero la idea resultaría muy cara. Se puede hacer un edificio que sirva para ambos fines, tal y como sucede con el Palacio de los Festivales de Santander; lo que pasa en la capital cántabra es que no hay orquesta, de modo que las posibles representaciones que se lleven a cabo deberían contar con una orquesta de fuera. Hay pues, que crear una orquesta que sirva a la vez para conciertos sinfónicos y para ópera y ballet. Otro punto importante para la difusión de la ópera es la creación de compañías estables —probablemente sin voces de primera línea, pero sí muy aceptables— que puedan ensayar a conciencia y ofrecer representaciones de buen nivel conjunto. Si en la comunidad de turno hay ciudades con teatros apropiados, el centro o capital operística debería hacer giras con sus obras de repertorio, sin que esto suponga

**LA OPERA EN ESPAÑA**

que el futuro Teatro Real o el Liceo no puedan llevar también sus montajes a estos teatros de provincias. Otro punto importante sería fomentar las representaciones en los centros históricos al aire libre, como Mérida, Itálica o el Teatro Griego de Barcelona, pues atraen a mucha gente, tal y como sucede en la Arena de Verona —el teatro de ópera al aire libre por antonomasia— el Teatro Antiguo de Orange o el de Herodes Aticus en Atenas.

En cuanto a la ópera de autores españoles, la política debería dirigirse en dos sentidos: el primero, en recuperar las óperas olvidadas que sean dignas de representarse hoy. Quizá el establecer una comisión de expertos dedicada a estudiar las partituras de nuestro pasado —incluidas las abundantísimas zarzuelas del siglo XIX— sería un paso apropiado para exhumar posibles títulos de interés: del tantas veces citado Martín y Soler, de José Melchor Gomis, Bretón, Chapí, Albéniz, Granados y otros autores menos conocidos. El otro sentido es el de los estrenos, absolutamente necesarios para tratar de crear un posible repertorio español. Y esto, a su vez, debería darse en dos aspectos complementarios: el encargo y el concurso libre y permanente, es decir, que un compositor tenga la seguridad —o casi, pues siempre existe un riesgo— de que si escribe una buena ópera, ésta será aceptada para su representación.

Complemento a todo ello debería ser una política discográfica y de video que fijase el esfuerzo realizado. Si, pongamos por caso, el Teatro Real se decidiese a montar *Margarita la tornera*, de Chapí, una obra de 1909 que alcanzó gran éxito en su tiempo —se dieron 19 representaciones, cosa insólita para una ópera española—, lo lógico sería realizar su grabación discográfica y su recogida en video, tanto para su posible distribución comercial como para el necesario archivo de obras líricas españolas.

Por lo que respecta a los intérpretes, las voces españolas se encuentran hoy en una etapa de transición. La edad de oro de la que disfrutamos en los años 60 y 70 —e incluso en parte de los 80— ha llegado a su fin y la mayoría de los grandes cantantes, algunos entre los más grandes que ha dado el siglo XX, y no soy en absoluto patriotero, están en evidente y lógica decadencia dada su edad. Me gustaría mucho equivocarme, pero no se advierten entre los jóvenes voces que puedan recoger la herencia de gloria que tienen o han tenido Victoria de los Angeles, Teresa Berganza, Montserrat Caballé, Pilar Lorengar, Jaime Aragall, José Carreras, Plácido Domingo y Alfredo Kraus, o facultades tan extraordinarias —que luego, por motivos adversos, no llegaron a cuajar en lo que merecían— como las de Angeles Gullín. Hay, sí, algunos jóvenes

cantantes que prometen ser buenos o incluso excelentes profesionales, pero ninguno que parezca dar la talla de divo.

Entre los directores de orquesta, prácticamente todos los que están en activo se han dedicado también a la ópera, aunque la escasez de teatros en España ha impedido una mayor presencia de estos maestros. Alguno se ha negado incluso a dirigir aquí argumentando, creo que injustamente, las malas condiciones de trabajo. Tal es el caso de López Cobos, muchos años director en la Ópera de Berlín. Otros nombres, como Gómez Martínez, Collado o García Navarro han venido desarrollando una gran actividad fuera de España, aunque también han dirigido en la Zarzuela con cierta frecuencia. No así en el Liceo, teatro que ha dado muy escasas oportunidades a los maestros españoles. Especial referencia merece Ros Marbá, que será director del Teatro Real cuando se inaugure y que ha tenido una trayectoria en firme ascenso en sus relaciones con la ópera; es un músico de gran talento.

Sobre las orquestas ya se indicó que excepto en los casos de los teatros verdaderamente operísticos —Liceo, Real— tendrán que atender tanto sus labores en el foso como los conciertos. ¿Y el coro? ¿Y el ballet? Aparte de los dos teatros mencionados, las temporadas o festivales de ópera deberían contar con coros semi-profesionales, es decir, que cobrasen por su trabajo, pero que no se dedicasen exclusivamente a ello, pues de ser así los presupuestos se elevarían hasta cifras prohibitivas. El ballet es otro problema. Sólo el Liceo y el Real podrán tener, en principio, cuerpos estables. Y deberán surtir a los otros teatros.

En cuanto a los encargados del escenario —de los decorados, vestuario, luces, etc.— tenemos en España buenos profesionales y solamente deberían importarse en caso de una decidida y especial calidad. Más difícil es encontrar directores de escena —tanto aquí como fuera—, aunque la tradición teatral de España desempeñará, sin duda, un papel beneficioso en la formación de estos artistas que, en los últimos años, han venido desarrollando una actividad de creciente importancia en el espectáculo operístico. Justo es decir que en ninguno de estos campos últimamente citados los españoles hemos alcanzado la categoría de nuestros grandes cantantes.

La ópera puede ser un espectáculo muy hermoso. Refleja la vida y los sueños, hace pensar y emociona, causa pasión y llega a purificar con una catarsis como quizás no alcance ningún otro espectáculo. Darla a conocer y ayudar a crearla es una obligación de todas las naciones para las que la cultura significa también una razón fundamental para existir.

*Éxito del impresionista francés*

# Hasta el día 22, todavía Claude Monet

105.000 visitantes en la Fundación Juan March durante el primer mes

Durante el primer mes de exhibición al público, 105.000 personas visitaron la muestra «Monet en Giverny», que con veinte obras del impresionista francés Claude Monet está ofreciendo la Fundación Juan March desde el 1 de octubre. Este muestrario de la parte de su obra inspirada en su casa y en los jardines de Giverny, pequeña localidad situada en las proximidades del río Sena, al noroeste de París, permanecerá aún abierta en la Fundación hasta el próximo día 22 de diciembre.

Con la intención de ofrecer a los estudiantes de BUP, FP y COU una herramienta auxiliar para la contemplación de la exposición, en grupo o a título individual, la Fundación Juan March, como ya ocurriera con las recientes exposiciones dedicadas a Andy Warhol o a Picasso, ha realizado un tríptico que pretende ser una guía didáctica para jóvenes.

Por otro lado, coincidiendo con la apertura de la exposición (que fue inaugurada con una conferencia de Arnaud d'Hauterives, director del Museo Marmottan, de París, de donde provienen las obras, y con cuya colaboración ha organizado la muestra la Fundación Juan March), se programó un ciclo, «Música para una exposición Monet», de dos conciertos, dedicado a obras de compositores franceses contemporáneos de Monet, como Debussy, Ravel, Fauré, Chausson y Saint-Saëns.

Y además unas conferencias, «Cuatro lecciones sobre Monet»; la primera la dio, el día de la inauguración, **Arnaud d'Hauterives**, y de ella ya se informó en el Boletín anterior, y las otras tres las pronunció **Julián Gállego**, profesor emérito de Historia del Arte y académico de Bellas Artes de San Fernando, quien habló, el jueves 3 de octubre, de «Monet. Juventud (1840-1877)»; el martes 8 de octubre, de «Monet. Madurez (1877-1900)»; y el jueves 8 de octubre, de «Monet en Giverny (1900-1926)».

De las tres conferencias se ofrece, a continuación, un resumen.

Afluencia de público para contemplar la exposición «Monet en Giverny».



*Julián Gállego*

## *Trayectoria vital de Monet*

No es inútil, para llegar a la etapa de Giverny, que es la que recoge la exposición, referirme, repasando la biografía de Monet, al período juvenil, que va desde su nacimiento, en 1840, hasta 1877, que es una fecha importante, porque hay en ese año, en la obra de Monet,



un cambio bastante grande, al iniciar sus series de un mismo tema visto a distintas horas; una segunda parte que va desde 1877 a 1900; y una tercera, desde 1900 a 1926, año de su muerte, y que es la que he titulado 'Monet en Giverny', puesto que la mayor parte de esos veintiséis años Monet vive en esa finca, de la cual son muestra los veinte espléndidos cuadros de esta exposición.

Oscar Claude Monet nació el 14 de noviembre de 1840 en París, en una calle moderna, cercana a los grandes bulevares, y era hijo de un comerciante de ultramarinos que tenía su tienda en esa calle.

Es curioso que por esos años nazca una pléyade de pintores, todos muy seguidos. En 1839, nace Cézanne; en 1840, Monet; en 1841, Renoir. Poco antes, en 1830, Pissarro, que será el hermano mayor de los pintores impresionistas. En 1832, Eduard Manet, que sirve de eslabón entre el realismo y el impresionismo. En 1834, Edgar Degas; en 1848, Paul Gauguin; en 1853, Van Gogh; en 1864, Lautrec, y en 1883, Signac, que es la terminación del impresionismo.

De momento, es decir, en 1840, no hay nada de impresionismo; estamos en los comienzos del realismo, que todavía no se ha inventado siquiera la palabra (la palabra se «inventará» en 1857). Es una disyuntiva que aparece

como superación del romanticismo de un Delacroix, que todavía sigue pintando.

A los cinco años, la familia Monet decide trasladarse, porque van mal los negocios en París, a El Havre, en donde vive una tía de Claude, que va a ser muy importante en su vida,

puesto que al morir su madre, esta tía le ayudará en sus primeros pasos.

El mar de El Havre se va a convertir en un elemento muy importante para Monet. Sin duda, si la familia no se hubiera ido a El Havre, no hubiéramos tenido el Claude Monet que conocemos. El mismo lo reconocería años después, en una entrevista, recordando su rebelde juventud, cómo aprendió lo que pudo en su casa, cómo jamás se le pudo doblegar, cómo el colegio le parecía una cárcel y nunca se resolvió a vivir dentro y siquiera a pasar cuatro horas por día..., cuando el sol estaba incitante, el mar estaba hermoso y era tan agradable correr por los acantilados, al aire libre, o chapotear en el agua...

A los quince años todo El Havre le conocía como caricaturista y le llovían los encargos; con ellos empezó a ganar sus primeros francos y a disfrutar de la «fama». En una tertulia conoce al pintor Boudin, un hombre sincero, bienintencionado, pero Monet no digería su pintura. Cuando le invitaba a ir con él a pintar al aire libre, Monet se negaba, pero en verano no tenía excusa, así que se resignó, cansado de discutir.

Boudin, de esta forma, con una bondad y una paciencia inagotables, empezó la educación pictórica de Monet.

«Mis ojos, por fin, se abrieron y

comprendí verdaderamente la pintura». Es ésta una frase muy hermosa de Monet. Aprendió a amarla también. Así, después de seis meses de trabajo natural, experimenta el deseo de completar esta enseñanza en un taller de París.

Y con el dinero de las caricaturas se va a París; tras haber convencido, eso sí, a su padre y a su tía, quien incluso le recomienda a algún pintor. Monet entra en la Académie Suisse, en donde se dibujaba del natural, que es lo que le interesó a Monet. Allí conoció a Pissarro, que fue su primer contacto con los pintores que utilizaban tonos claros.

Frecuenta también una cervecería de la calle de los Mártires, en donde se reunían literatos y pintores. Realmente perdía mucho el tiempo, así que su padre le envió a hacer su servicio militar, y lo hizo en Argelia, descubriendo una luz más fuerte y un cielo más azul, como les ocurriría a otros muchos artistas.

A los seis meses, por problemas de salud, regresa a Francia y vuelve a casa de su tía, cerca de El Havre. Allí se soltó pintando sus primeros ensayos de «marinas», aconsejado por Boudin, y allí tuvo la suerte de conocer a un holandés, Jongkind, que era de Rotterdam y que había venido desde Holanda andando, pintando «marinas» a todo lo largo del Atlántico.

Su impresionismo nace en Normandía y luego va a crecer en la Isla de Francia. Pero esta preocupación del color en relación con el sol ya estaba en algunos artistas italianos. A Monet le atrae París, evidentemente; así que vuelve e ingresa en el taller de un suizo, Gleyre. Allí conoce a varios de los que después formarán la escuela impresionista: Bazille, Renoir, Sisley...

A Monet le gustaba mucho Manet, era el eslabón entre el natural visto un poco con ojos de pintor de tipo tradicional, pero con pinceladas sueltas. Precisamente en 1861, Manet había pintado un cuadro importantísimo

para la historia del impresionismo, que es el *Concierto en las Tullerías*; la primera escena al aire libre del pre-impresionismo francés. En 1864 pinta el famoso cuadro *El almuerzo en la hierba*, uno de los cuadros más conocidos de Manet.

En 1865, en París, está en casa de su amigo y protector Bazille. Dos años después Monet pinta uno de sus cuadros más hermosos, *Mujeres en el jardín*, su obra maestra, sin duda, de su juventud, y casi diría de su madurez.

### *La madurez de Monet*

A causa de la guerra franco-prusiana, Monet se traslada a Londres, después está en Holanda, en 1871, y más tarde en El Havre, donde, en una fecha que se discute, entre 1872, que es la que aparece en el cuadro, y 1873, que es la que dicen los eruditos, pinta un cuadro que es *Impression, soleil levant*, el sol levantándose en el puerto de El Havre, y que va a dar origen, cuando se exponga en París, en 1874, a la palabra «impresionismo».

En 1876-77 empieza la serie de la Estación de San Lázaro, y trata de demostrar que la pintura no es algo que derive directamente de la arquitectura, y que la arquitectura no es una cosa inmóvil, sino que depende de la luz, del día, de la temperatura, de muchas cosas.

Por entonces, Monet ya se ha casado con su antigua amante y modelo, Camille. La mala salud de Camille le acarrea cuantiosos gastos; en este aspecto —las penurias económicas son una constante en su vida— Monet siempre tuvo dos amigos extraordinarios: Bazille, que por entonces ya había muerto, y Manet, que le ayudó siempre que fue necesario.

Así, pues, Manet ayuda a Monet en este momento de crisis y después tiene la suerte o la desgracia de conocer a un nuevo cliente, a un hombre de negocios, que se llamaba Ernest

Hoschedé y que tenía un palacete, una casa de campo importante, donde permanecen una temporada los Monet.

Pasa el tiempo, por lo demás, decorando los muros de su salón con una especie de paneles con cacerías y jardines. Allí conocerá a Alice, la esposa de Hoschedé, una amistad que se va a consolidar: es el sino de los mecenas de la época, cuyas esposas, casi siempre, se enamoran del artista.

Este «château» estaba cerca de París, en un paisaje muy limitado de perspectivas, muy pequeño; es decir, hay siempre colinas, árboles alrededor. Esto influye, indudablemente, en su manera de pintar, aunque es cierto que siempre que ha podido, al contra-

rio que Renoir, por ejemplo, ha intentado evadirse de este paisaje pequeño, casi de jardín cerrado.

Los Hoschedé le compran varias vistas de la Estación de San Lázaro, esa serie en la que demuestra hasta qué punto le interesa la relación entre el tiempo y el espacio; es decir, marcar el tiempo a través de la pintura.

En 1878 Camille da a luz su segundo hijo, Michel, que es precisamente quien legaría los Monet al Museo Marmottan. Mientras, Hoschedé se arruina y tiene que subastar varios cuadros, de Monet y de otros, entre ellos el célebre *Impression, soleil levant*, que le había costado ochocientos francos-oro, y por el que no saca más que 210.

Monet vuelve a dejar París, y se establece en Vétheuil, cerca del Sena, con su familia y con la de Alice. Allí no había ni tren, ni chimeneas, sólo es el campo. Como despedida de esa civilización parisiense finaliza la serie de la Estación de San Lázaro.

En septiembre de 1879 muere Camille, dejándole con sus dos hijos. Se prepara una exposición colectiva, que a Monet no le interesa especialmente; así que pinta bodegones, pinta flores; pero, y esto es importante, al llegar el invierno, pinta la nieve, el hielo del Sena y, sobre todo, el deshielo, es decir, el momento en que el hielo empieza a fundirse y empiezan a flotar los islotes de hielo por el agua. Pinta muchos cuadros así en Vétheuil.

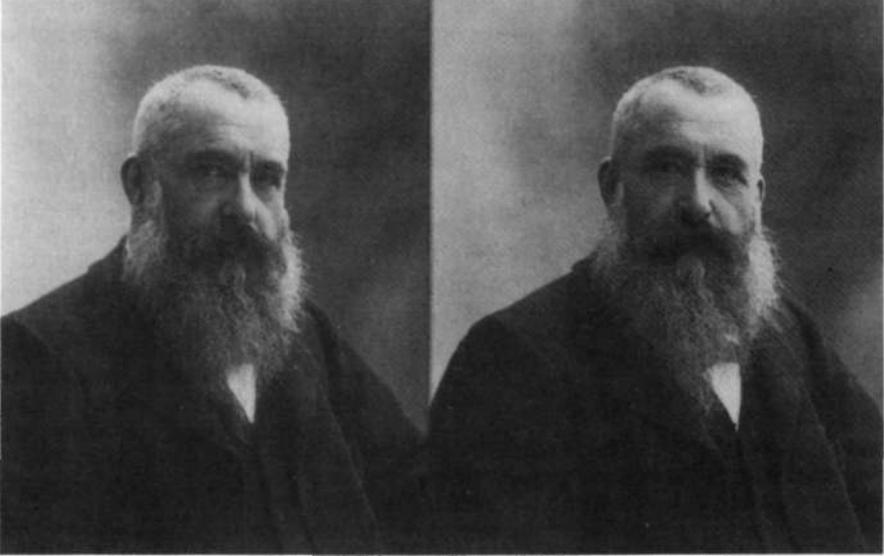
Colabora en el Salón Nacional con un paisaje, lo cual le separa aún más del grupo impresionista. Monet tiene 40 años y se pone a pintar con insistencia los «Deshielos»; hasta ochenta llega a hacer. A Monet le interesa más que el descubrimiento de un tema distinto, la manera de concebirlo, de captarlo con luces y composiciones especiales.



Monet en su estudio pintando.



El sauce llorón, 1918-1919.



Monet, retratado por P. Nadar en 1901.

La primera exposición individual que hace Monet es en los salones de una revista, *La Vie Moderne*, de Charpentier, que será uno de sus mecenas. Monet expone 18 cuadros, y obtiene gran éxito de crítica y de venta. A vueltas con los cuadros y los niños, propios y ajenos, pinta en verano, en Pourville, su serie de acantilados y casetas de aduaneros.

Por esta época descubrirá Giverny, a unos 80 kilómetros de París, un poco en la frontera, podríamos decir, entre la Isla de Francia y Normandía. En Giverny le visitará el poeta Mallarmé, a quien regala un cuadro, y Mallarmé le escribirá una de sus cartas con sus célebres cuartetos, que él llamaba «ocios del correo», y que utilizaba en los sobres como dirección, y lo asombroso es que las cartas llegaban...

### *Monet en Giverny*

En 1890 decide comprar Giverny y poco después se casa con Alice Hoschedé, que se había quedado viuda. Giverny es un paisaje muy húmedo, con el cercano Epte y su pequeño

afluente, el Ru, y Monet se dedica no sólo a pintar, sino a transformar su finca. Allí compone, con flores y agua, como ha visto en las estampas, un paisaje japonés, alejándose así del impresionismo y comenzando a hacer la serie de «Ninfeas», palabra que me gusta más que «nenúfares».

A Monet «ninfeas» le evoca las «ninfas», y nenúfar realmente no evoca nada. Está, pues, apartándose del impresionismo más puro, que era la captación de la visión de un natural sin afeites, sin arreglos, con colores puros y con pinceladas sueltas y empieza a trabajar la materia pictórica de una manera totalmente distinta; así para él la materia pictórica se convierte en un modo de expresión.

Sus «ninfas» me recuerdan a la poesía de su amigo Mallarmé, y a la música de Debussy, *La siesta del fauno*, por ejemplo. Dentro de esta mentalidad bastante simbólica hay que situar esta casi interminable serie de cuadros que Monet pinta en Giverny, desde 1900 hasta su muerte, en 1926.

Entre finales del XIX y su muerte, Monet pinta 42 puentes japoneses, un total de 142 cuadros de «ninfeas», más

unos doce sauces llorones, algo así como once cuadros de hierbas, de rosas, etc.; tres cuadros de arcos con glicinas, siete cuadros de glicinas sueltas, cuatro cuadros de lirios amarillos...

Su marchante Durand-Ruel organizó, en vida de Monet, cuatro exposiciones de «ninfeas», la primera en París, en 1900, con 25 cuadros, la segunda en Nueva York, en 1901, con otros 25 cuadros, la tercera en París, en 1909, con 48, y la última en Nueva York, en 1924, con 10 cuadros. Luego vinieron otras dos exposiciones importantes, ya con Monet muerto, una en 1956 y la otra en 1957, las dos en París.

Es curiosa esta insistencia de Monet de no querer salir, en principio, de este tema, y de inventarse un paisaje «japonés». El consiguió desplazar el curso del río, él plantó los lirios, las rosas, las glicinas, etc., todo aquello que le interesaba. El, en realidad, se organizó un mundo propio, que apenas tenía nada que ver con la rea-

lidad corriente y apenas tenía nada que ver con el puro impresionismo.

Serán los pintores de nuestro siglo, a partir de la segunda mitad, quienes se acerquen a esta especie de abstracción figurativa, por decirlo así, que cultiva Monet de forma tan permanente. Influye en la escuela americana, también en algunos franceses.

Han menudeado, en estos años, las exposiciones importantes. En 1978 el Metropolitan de Nueva York dedicó una enorme, inmensa, exposición a los años de Monet en Giverny. Allí se reunieron todas las «ninfeas» y los «puentes japoneses» que el Metropolitan pudo conseguir.

Después ha habido otras muchas exposiciones como la muy hermosa del Museo de Arte Moderno de Madrid, de tan grato recuerdo, en la cual se había dejado a las «ninfeas» una parte muy importante.

Pero todavía debemos volver a Monet, una pincelada más. Este viaja con cierta frecuencia a Londres, que le atrae mucho, aquella niebla, especialmente. Son viajes cortos; toma notas o se fia de su memoria y esos cuadros del Támesis los pinta en realidad en Giverny.

Esto es bastante extraño si pensamos que los impresionistas tenían que estar durante horas delante de un motivo para pintarlo y que no admitían la pintura de taller.

Con Monet esto cambia totalmente; el tema es quizá un pretexto; no hace falta adaptarse de una manera literal, óptica, al tema que se está pintando; se puede influir en él, incluso se puede terminar estando lejos del tema. Es esa pintura que con el realismo y el impresionismo es una cosa casi, casi óptica, y que se convierte en lo que Bernini llamaba, imitando a Leonardo, «una cosa mental».

Esta manera de trabajar de Monet le da una libertad total; nadie le va a reprochar más rojo, más verde, más amarillo; él puede decir: es mi puente y el día que yo lo pinté había puesto flores amarillas, que yo había encargado...» •



Monet en su jardín.

## En el XXV aniversario del Museo de Arte Abstracto

# Fernando Zóbel y Cuenca

## Exposición y conferencias en homenaje al creador del Museo

Para conmemorar el XXV aniversario de la creación del Museo de Arte Abstracto Español, de Cuenca, la Fundación Juan March organizó el pasado mes de septiembre, en Cuenca, un ciclo de conferencias y una exposición sobre su creador, Fernando Zóbel, y Cuenca, la ciudad por él elegida para instalar la colección de obras que alberga el Museo desde que se abriera al público el 1 de julio de 1966.

La exposición, que estuvo abierta en el antiguo Convento de Carmelitas, de Cuenca, del 23 de septiembre hasta el 25 de octubre, se titulaba *Fernando Zóbel. Cuadernos de apuntes y porfolios. Una visión de Cuenca*, y mostraba, por vez primera al público, algunos de los libros de apuntes que forman parte del legado que el propio Zóbel donó a la Fundación Juan March en 1980, junto con su colección del Museo de Arte Abstracto. «Series como *La vista, El río, Las orillas, Los hocinos* tienen su origen en el paisaje de Cuenca, que Fernando Zóbel tan bien supo entender y asimilar en su pintura», señala el comisario de la exposición, **Rafael Pérez-Madero**.

Fernando Zóbel (Manila, Filipinas, 1924-Roma, 1984) se afincó definitivamente en España al final de los años cincuenta y formó una colección personal de pintura y escultura con el propósito, entre otros, de reunir lo más representativo de la obra de sus compañeros artistas de la llamada «Generación abstracta» española de entonces. El conquinse Gustavo Torner le propuso instalar la colección en Cuenca y así nació el Museo de Arte Abstracto Español, situado en las Casas Colgadas, que sería ampliado más tarde en 1978. En 1980, Zóbel donó



su colección a la Fundación Juan March, confiándole para el futuro no sólo la propiedad de las obras, sino también la responsabilidad de la gestión del Museo. Más de medio millón de visitantes han pasado por el mismo en los diez años que esta institución lleva al frente del Museo.

La Fundación Juan March realiza desde entonces una intensa labor divulgadora de los fondos del mismo, mediante la edición de serigrafías y postales de muchas de las obras. Con motivo de este XXV aniversario de la creación del Museo, ha editado

una carpeta con 7 serigrafías, numeradas y firmadas por otros tantos artistas con obra en el mismo; y acaba de editar en su colección «Serie universitaria» un extracto de la tesis doctoral sobre Fernando Zóbel, realizada por **María Angeles Villalba**, con una ayuda de la Fundación.

Organizado conjuntamente por la Universidad Internacional Menéndez y Pelayo, la Diputación Provincial de Cuenca y la Fundación Juan March, se celebró, en la sede de la primera, un ciclo de cuatro conferencias que impartieron los días 23, 24, 25 y 26 de septiembre, respectivamente, **Julián Gállego**, académico de Bellas Artes y profesor emérito de la Universidad Complutense; **Juan Manuel Bonet**, crítico de arte; **Miguel Fernández-Cid**, crítico de arte y profesor de Bellas Artes en Salamanca; y **José Luis Barrio-Garay**, profesor de Historia del Arte de la Universidad de Western Ontario (Canadá). El día 27, el pintor y escultor **Gustavo Torner** impartió una conferencia magistral en la UIMP, de Cuenca, con la que se inauguraba el Curso de Otoño 1991 de dicha Universidad, y que trató de «La creación del Museo de Arte Abstracto Español de Cuenca».

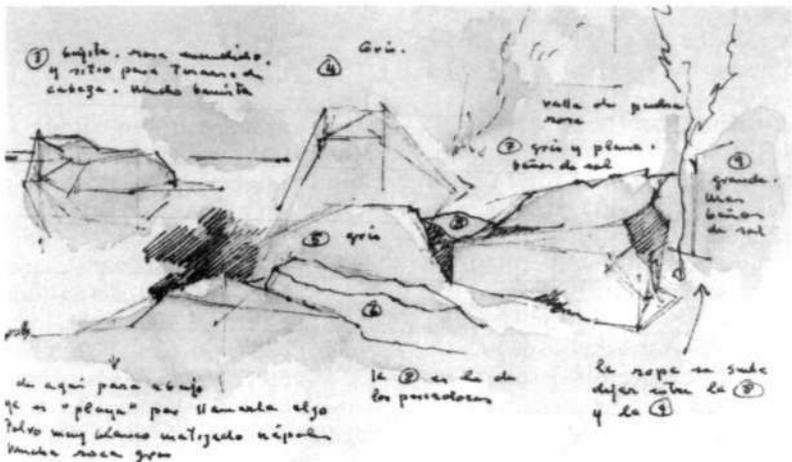
En su intervención, **Julián Gallego**

evocó «el descubrimiento por Zóbel de las Casas Colgadas de Cuenca, un foco de luz que atrae a estudiosos y aficionados de todos los países».

Sobre «La abstracción española y el Museo de Cuenca» habló **Juan Manuel Bonet**. Comentó que internacionalmente es el escaparate número uno de la Generación abstracta del cincuenta y que «todo el sector abstracto de los ochenta le debe bastante».

En su intervención, **Miguel Fernández-Cid** apuntó que «este Museo, que nadie parecía poder exigir, lleva veinticinco años siendo imprescindible. Y las Casas Colgadas, ese punto suspendido entre el equilibrio y el misterio, aparecen como metáforas del hogar del arte».

Por último, **José Luis Barrio-Garay** abordó en su charla los contextos, impactos y repercusiones que el Museo de Arte Abstracto Español ha tenido en España y en el extranjero, haciendo un repaso a los reportajes y artículos que le han dedicado las más destacadas revistas de arte extranjeras. «No puede negarse que a la restauración de las Casas Colgadas y su transformación en museo ha seguido un gran número de edificios así transformados en todo el mundo.»



Apunte de los cuadernos de trabajo de Zóbel.

*Actos de la Biblioteca de Música Española Contemporánea*

# El 18, presentación de un catálogo de Joaquín Turina

Otros conciertos, con estrenos de autores españoles, los días 4 y 11 de diciembre

La Fundación Juan March ha organizado en diciembre, para sus miércoles musicales, que habitualmente se dedican a un ciclo monográfico, tres actos diferentes, dentro de los que suele programar a través de su Biblioteca de Música Española Contemporánea.

Así, el 4 de diciembre, en el Aula de Estrenos, se ofrece una obra, del compositor vasco **Antonio E. Lauzurica**, «El movimiento de los astros», y en este mismo concierto, dentro del Aula de Reestrenos, se presentarán obras de **Blanes, Bertomeu y García Román**.

El 11 de diciembre se presentará una nueva sesión del Aula de Estrenos, con «Trío», un homenaje a César Franck en el centenario de su muerte, del que es autor **Angel Oliver** y que será interpretado por el **Trío Mompou**.

Por último, el día 18 se presentará el Catálogo *Joaquín Turina a través de otros escritos*, del que es autor **Alfredo Morán**, que será acompañado de un concierto, con obras de Turina, a cargo del grupo **Incontro Musicale**.

El miércoles 4, el **Cuarteto Orpheus** de saxofones, compuesto por **Manuel Miján** (saxofón soprano), **Angel L. de la Rosa** (saxofón alto), **Rogelio Gil** (saxofón tenor) y **Andrés Gomis** (saxofón barítono) y los percussionistas **Francisco Tello** y **Jesús Fernández** darán un concierto con el estreno absoluto de la obra de Antonio E. Lauzurica, y en el que se interpretarán, además: «Tres impresiones», de Luis Blanes; «Cuarteto Romántico», de Agustín Bertomeu; y «Música para el oído», de José García Román.

El **Cuarteto Orpheus** nace en

1982, fundado por Manuel Miján con algunos de sus alumnos más aventajados del Conservatorio de Madrid. Desde su creación, el grupo ha puesto especial empeño en estimular a los compositores a través de audiciones de obras nacionales y universales, con el propósito de incentivar la música destinada a estos instrumentos.

**Antonio Lauzurica** nació en Vitoria en 1964, ciudad en la que se ha formado musicalmente, estudiando piano, armonía y composición con Carmelo Bernalola en la Escuela de Música Jesús Guridi. En este mismo año su obra «Criptograma» representó a España en la Tribuna Internacional de Compositores de la UNESCO (París).

El miércoles 11 el **Trío Mompou**, compuesto por **Luciano G. Sarmiento** (piano), **Joan Lluís Jordá** (violín) y **Mariano Melguizo** (violonchelo), interpretará, dentro del Aula de Estrenos, «Trío», un homenaje a César Franck en el centenario de su muerte, original del compositor aragonés **Angel Oliver**.

Sobre esta obra escribe el propio autor en el programa de mano: «'Trío' está escrito en homenaje a César Franck. En sus tres movimientos: 'moderato assai', 'tranquillo con espressione' y 'rondino finale', intervienen diversos temas o motivos que el compositor belga utilizó en algunas de sus obras. Es ésta la primera vez

que empleo material ajeno, unas veces como elemento de 'collage', otras sirviéndome del mismo para elaborar el discurso sonoro».

**Angel Oliver** es aragonés y tras iniciar sus estudios musicales en su tierra, los prosigue en el Conservatorio Superior de Madrid. De 1957 a 1965 es el organista de la Iglesia Universitaria de Madrid, y de 1966 a 1969, de la Iglesia Española de Montserrat en Roma. Además de compositor, ha desarrollado una amplia actividad docente.

**El Trío Mompou** se fundó en Madrid en 1981 con el objetivo de divulgar fiel y cuidadosamente la música española. Ha estrenado, por ello, gran número de obras de compositores españoles de este tiempo, muchos de los cuales han escrito y han dedicado sus obras al grupo.

Por último, el 18 de diciembre se

celebrará un concierto, en el acto de presentación del Catálogo *Joaquín Turina a través de otros escritos*, del que es autor **Alfredo Morán**. El Grupo **Incontro Musicale**, formado por **Salvador Puig y Gilles Michaud** (violines), **Gregorio Salazar** (viola), **José María Mañero** (violonchelo), **Miguel Angel González** (contrabajo) y **Gerardo López** (piano), dará un concierto basado en obras del propio Joaquín Turina.

Estas son: «La oración del torero, op. 34, para dos violines, viola, violonchelo y contrabajo»; «Rapsodia sinfónica, para dos violines, viola, violonchelo, contrabajo y piano»; y «Círculo, fantasía para piano, violín y violonchelo».

**Incontro Musicale** está formado por músicos de la Orquesta Nacional de España, con amplia experiencia en música de cámara y como concertistas.

## «Conciertos de Mediodía»:

**Piano, y canto y piano son las modalidades de los dos «Conciertos de Mediodía» que ha programado la Fundación Juan March en sendos lunes de diciembre, a las doce horas. La entrada a los mismos es libre, pudiéndose acceder o salir de la sala entre una pieza y otra.**

### LUNES, 2

RECITAL DE PIANO, por **Teresa Borrás**, con obras de Debussy, Bertolotti, Borrás, Scarlatti, Ferrer, Halfiter y Casella.

Borrás estudió en el Conservatorio Superior del Liceo de Barcelona y perfeccionó estudios en distintas escuelas y academias. Ha sido

profesora de piano y guitarra y de piano y armonía. Es también compositora y su obra comprende música para piano, guitarra, arpa, orquesta de cámara, violonchelo, etc.

### LUNES, 16

RECITAL DE CANTO Y PIANO, por **Snezana Bulj** (soprano) y **Rogelio Gavilanes** (piano), con obras de Scarlatti, Handel, Mozart, Schumann, Musorgski y Tchaikowsky.

Bulj es yugoslava y estudió en la Escuela de Música de Belgrado y en el Conservatorio; con una beca Enrico Caruso perfeccionó sus estudios de lied alemán y óperas de Mozart, y desde 1988 estudia en la Escuela de Canto de Madrid. Gavilanes cursó sus estudios en el Real Conservatorio de Madrid y es profesor en la Escuela Superior de Canto de Madrid.

En el 75 aniversario de su muerte

# La obra pianística de Enrique Granados

Finalizó el ciclo ofrecido por Miquel Farré,  
Antoni Besses y Carme Vilà

Un repaso a la casi totalidad de la música pianística de Enrique Granados, coincidiendo con el 75 aniversario de su muerte, en 1916, ofreció el ciclo dedicado al compositor leridano que organizó la Fundación Juan March en su sede el pasado mes de noviembre, así como en Cultural Albacete y Cultural Rioja. Tres pianistas —**Miquel Farré, Antoni Besses y Carme Vilà**— ofrecieron sendos recitales con las principales obras pianísticas de Granados, entre ellas las colecciones más célebres: las *Danzas españolas* y *Goyescas*.

En la presentación del programa de mano se recordaba que está aún por estudiar seriamente el piano español del siglo XIX y comienzos del XX. «Son innumerables las obras conservadas, y muy a menudo editadas, pero rara vez se escuchan en concierto. Algunos de los ciclos de la Fundación Juan March han querido subsanar esta laguna, como los dedicados al piano romántico español o al piano nacionalista español. Por lo poco que sabemos, el papel que jugaron en los años finales del siglo pasado y en los comienzos del presente los pianistas-compositores Isaac Albéniz y Enrique Granados fue fundamental en la superación de la música de salón hacia formas pianísticas de validez universal. La suite *Iberia* y *Goyescas* son hitos de nuestra música, pero fueron conseguidos a través de un esfuerzo constante e inteligente que sigue siendo sistemáticamente preterido».

Reproducimos seguidamente un extracto del estudio que dedica a Granados y a su obra pianística el crítico y académico de Bellas Artes **Antonio Fernández-Cid**, publicado en el folleto editado para el ciclo.

Antonio Fernández-Cid

## «Granados, compositor romántico»

El 24 de marzo de 1916 murió, abrazado a su esposa, debatiéndose entre las olas, Enrique Granados. Con sangre cubana y montañesa en sus venas, Enrique nació en Lérida el 27 de julio de 1867. El muelle sensualismo, la claridad de trazo peculiares en la obra quizá surjan de esa fusión de herencias. Su instinto musical se advierte sin tardanza. Los primeros estudios en Lérida tienen continuidad en la barcelonesa Escolanía de la

Merced, cuando se produce el traslado a la Ciudad Condal.

Si en el caso de Isaac Albéniz su personalidad funde la condición de pianista muy activo y compositor impulsado, en gran parte, por la necesidad de alimentar con obras nuevas sus propios conciertos, en el de Enrique Granados ha de sumarse a esos campos de intérprete y creador uno de más alta significación y relieve: el de pedagogo eficaz y prestigioso. Todos

los informes coinciden en resaltar la calidad, fineza de toque, encanto expresivo y fuerza comunicativa que poseía Granados como intérprete. Son muy raros los documentos directos, las grabaciones que recogieron su arte pianístico. Me impresionó la versión de una danza que pude oír en un viejo, muy gastado y borroso disco. Pese a ello, resplandecía la distinción, la gracia «cantabile» era indudable y algo dejaba en nosotros la sensación de hallarnos ante una demostración artística de primer orden.

Alguien tan calificado como Frank Marshall, conocedor profundo y él mismo gran pianista, hablaba de la natural intención expresiva, la suavidad, el triunfo de un criterio siempre musical por encima del puro alarde virtuosista, ya que el concepto básico rebasaba lo instrumental para penetrar en el latido artístico encerrado en las partituras.

Y si son bastantes las referencias ajenas a memorables conciertos con Jacques Thibaud, el mismo Granados hace referencia muy gráfica al éxito de sus actuaciones. Así cuando escribe: «Ayer toqué y causé un verdadero delirio. Figúrate que se logró que callaran las señoras... que no se callan nunca».

Gozaba de la admiración de colegas, intérpretes y compositores. Rislér, Bauer, Cortot, Malats admiran su calidad artística. «Al descifrar al piano su música, he reproducido inconscientemente los matices de su interpretación», confiesa Falla.

### *El pedagogo y el compositor*

En resumen, queda la impresión de un artista en el fraseo, antes que un ejecutante de arrolladora técnica; de un *mejor*, antes que de un *más*. Y la certeza de un vasto repertorio, aunque la preferencia clara se incline por lo romántico, en especial por Chopin, Schubert, Schumann y sus más poéticos logros. Tales peculiaridades habían de reflejarse en su actividad pedagógica.

Granados se halla en los antípodas del profesor rutinario, que pone en práctica un método invariable. El tiene bien presente la peculiaridad de cada alumno. En primer término, ceda por una formación cultural lo más amplia posible. A veces afirma sobre determinados intérpretes: «Son buenos ejecutantes, pero escriben amor con H». El busca una base con la que se pueda moldear en lo artístico. Sigue una norma: para los mejores guarda las obras de aparente sencillez; aquellas que han de enriquecerse con el personal aliento del artista para que cobren nueva dimensión. Para los menos dotados artísticamente se empeña en el logro de una brillantez mecánica por la que se compense la menor inspiración. «Yo no puedo responder —dice— del talento de mis alumnos, pero sí debo hacerlo de su pulcritud».

Curioso: intenta evitar que, sin estar plenamente maduros, elijan su propia música. Lo justifica: «A Bach, Beethoven, Mozart, Schubert, ya no les hacen daño; a mí, sí». En la selección de repertorio para el trabajo es ecléctico. En la forma de realizarlo, según quienes lo vieron actuar, se producía como poeta, psicólogo, músico.

Su afán máximo, forjar personalidades y darles medios para que fructificasen, contrastaba con ese empeño de tantos para los que el ideal es conseguir crear alumnos a su imagen y semejanza.

La Academia Granados —la Marshall, su continuidad ininterrumpida— deja bien alto su pabellón por la serie de buenos pianistas que de allí surgieron. Sirva de testimonio el concluyente de Alicia de Larrocha y el de Rosa Sábater.

El Granados compositor lleva muy dentro de sí la necesidad de reflejar sus sentimientos y expresarlos musicalmente. Granados, que da su primer concierto público en 1886, viaja a París al año y no ingresa en su Conservatorio por culpa de las importunas fiebres tifoideas. Cuando regresa y se



música es de sentimiento. Lo peor en Albéniz, la reminiscencia del XIX, es en Granados lo mejor, porque su música muestra una voluntad continuadora de aquella corriente.

Más: en Albéniz pueden advertirse tres períodos: el de conexión total a los dictados de la música de salón, el ya más personal que él califica de «música con sabor de aceitunas» y el de la eclosión sorprendente, en muchos aspectos genial y revolucionaria, de las *Iberias*. En Granados cabría hablar de una línea ininterrumpida, claro es que ascensional, cada vez más depurada y trascendente, que lleva de las *Danzas* hasta la espléndida floración de las *Tonadillas* y las *Goyescas*.

En su música siempre se disfruta una particular distinción, morbidez, calidad y algo que no siempre cabe aplaudir: la identidad del espíritu melódico-armónico. Un día Casals resumirá su admiración en una frase: «Granados es nuestro Schubert». Para Massenet, es el Grieg español. Por su parte, alguien tan sensible como Gabriel Miró le escribe: «Venturoso usted, que puede retirarse en sí mismo».

Las *Danzas españolas* son, junto a *Goyescas* y, en lo vocal, las *Tonadillas*,

afirma en Barcelona, vive épocas de muy acusados imperios: del triunfo abierto del género chico, la zarzuela, el teatro musical de España; de la forja del catalanismo y el ambiente cultural en torno; del culto *in crescendo* a Wagner; de, en fin, la supremacía de un influjo andalucista que parece querer imponer como prototipo del más representativo léxico español. Ante todo ello, Granados, que no rehuye conocimientos y contactos, vive fiel a sí mismo, sincero con el personal sentimiento por el que alcanza primacía el reflejo de sus anhelos románticos. «Estimo a Cataluña. La quiero como el que más, pero mi música nace por el temperamento. La fantasía del artista es como el crisol al que llegan todos los motivos para que, una vez unificados, surja la obra.»

Granados es un compositor romántico español. Diríamos que aquí el orden de factores sí altera el producto, porque mientras en Albéniz lo que impera es el sello nacional, la fuerza rítmica y colorista de lo español, en Granados la esencia permanente y base es la de un romanticismo, eso sí, ejercido por alguien nacido en España, conocedor de su manantial popular e instintivamente próximo en espíritu a él. Su



base máxima para la popularidad y el reconocimiento artístico de Enrique Granados como compositor. Granados no armoniza melodías «folklóricas». Sus motivos son originales, pero nacen en espíritu de lo popular. Surge así el fruto personal, de proximidad popular. Sin que nos hallemos ante la obra redonda, madura, sí cabe referirse a una colección de calidad, atrayente, cuidada, al margen de, con los años, buscar un lenguaje más ambicioso.

Podría considerarse el porqué de la no utilización de temas populares. Quizá surja de un deseo mayor de libertad por parte del autor, que de otra forma podría ver limitado su vuelo. Y por eso mismo tampoco emplea literarios programas. Quiere —dentro de la filiación romántica española— hacer simplemente buena música, sin españolada, con delicadeza antes que brillantez, sin afectaciones, aunque algún trasplante o arreglo posterior —jesea *Quinta* incorporada al mundo vocal!, jesos empleos con misiones coreográficas!— hagan tambalear el propósito noble.

La colección se distribuye en cuatro cuadernos, a tres danzas por cuaderno. Como las «Iberias» albenizianas, aunque la prioridad cronológica de Granados resulta evidente. Señalemos, todavía, que en ellas se hace compatible el espíritu popular —en el estilo popular— y el aristocratismo, la distinción espontáneos.

*Goyescas* tiene asegurado un puesto primerísimo, en unión de las «Iberias», de Albéniz, en la historia del pianismo español de altura. Tenemos la confesión de su autor: «*Goyescas* es una obra para siempre. Soy un convencido». Si pensamos en la medida proverbial del artista y establecemos la comparación, podrá captarse hasta qué extremo es un firmísimo creyente en el valor de su obra. Bien justificado. El tratamiento pianístico es de máxima madurez. Recoge el fruto de experiencias y trabajos anteriores, depura las calidades, consigue la mayor flexibilidad en las

frases libres, originalidad en las curvas melódicas, encanto en el fondo armónico. Y poesía. Poesía a raudales. Vuelo innovador. Brillantez que nace del carácter mismo de lo escrito.

«No olvidaré jamás —dice Manuel de Falla— mi lectura de la primera parte de *Goyescas*; aquellas frases tonadillescas traducidas con tal sensibilidad; la elegancia de ciertos giros melódicos, unas veces impregnados de ingenua melancolía; otras, de alegre espontaneidad, pero distinguidos y sobre todo evocadores, como si expresaran visiones interiores del artista.»

*Goyescas* se distribuye en dos cuadernos y un número independiente, *El Pelele*. Desde el estreno del primero, en 1911, ha constituido alimento de centenares de programas pianísticos y constituye la más gloriosa herencia de la moderna música española de teclado. Su primera parte fue escrita entre 1909 y 1910. Entre el 13 y el 14, la segunda.

Granados se entusiasma con los sainetes de don Ramón de la Cruz, los cuadros goyescos. Forma y fondo, continente y contenido derivan de esa vibración. El virtuosismo se pone al servicio del arte. La inspiración es superior, fruto de experiencias y trabajo. Las frases nos parecen libres, flexibles; nuevas las curvas melódicas, ricas las armonías, de gran perfección la escritura instrumental, de una «dificultad tentadora», en expresión de Ernest Newman.

Las indicaciones —recuerda José Subirá— son múltiples; profusas las advertencias. Adolfo Salazar habla del color local conseguido. No deja de ser pintoresco el hecho de la censura, por parte de algún crítico neoyorquino, por falta de color local, que recibe la obra, cuando se estrena, convertida en ópera. Si bien puede ser bueno este momento para decir que muchas de las páginas tienen más fuerza descriptiva y ambiental con sólo el piano de origen que llevadas a la orquesta, las distintas voces y animadas por luces, vestuario, decorados en la representación.

## «Conciertos del Sábado» de diciembre

### Ciclo «Mozart infrecuente»

Con un ciclo titulado «Mozart infrecuente» finalizan los «Conciertos del Sábado» de la Fundación Juan March en 1991, que ha sido el año conmemorativo del compositor austríaco, al cumplirse el segundo centenario de su muerte. Los días 7, 14 y 21 de diciembre, tres conciertos ofrecerán un repertorio mozartiano menos conocido y programado habitualmente: las *Sonatas de Iglesia* (para órgano y cuerda), en el primero, a cargo de **Víctor Arriola** y **Manuel Guillén** (violines), **Miguel Jiménez** (violonchelo) y **Miguel Angel Tallante** (órgano positivo); *Lieder y Arias de concierto*, en el segundo, que interpretarán la soprano **Ana Fernaud** y el pianista **Sebastián Mariné**; y las *Sonatas para flauta travesera y pianoforte*, en el tercero, a cargo de **Jaume Cortadellas** y **Jordi Reguant**.

Los «Conciertos del Sábado» se celebran a las doce de la mañana y son de entrada libre.

Con este ciclo son varios los monográficos dedicados a la música de Mozart que desde hace nueve años ha organizado la Fundación en su sede, en Madrid, y en otras ciudades españolas: la integral de Sonatas para piano, las Sonatas para violín y piano, los Quintetos de Cuerda, los Tríos y Cuartetos con piano, la Integral de la obra para dos pianos y piano a cuatro manos y los Divertimentos y serenatas para viento.

El pasado mes de junio, en esta misma serie de «Conciertos del Sábado», se ofreció en cinco conciertos la integral de sonatas para piano, interpretadas por **Mario Monreal**.

**Víctor Arriola**, nacido en Lima y actualmente ciudadano español, es miembro de la Orquesta Sinfónica de Madrid, de la Orquesta de Cámara

«Reina Sofía» y del Ensemble de Madrid. **Manuel Guillén** es profesor de violín del Conservatorio de Amaniel, de Madrid, y miembro de la Orquesta de Cámara «Reina Sofía». **Miguel Jiménez** es actualmente profesor de la Orquesta Nacional de España. **Miguel Angel Tallante**, madrileño, estudió en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid.

**Ana Fernaud** estudió en el Conservatorio de Caracas y fundó la Schola Cantorum de esta capital. **Sebastián Mariné**, granadino, estudió en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, centro del que es profesor desde 1979.

**Jaume Cortadellas** forma parte, desde 1982, del equipo musical de la Compañía de Danza de Lindsay Kemp. Colabora asiduamente con la Orquesta de Cámara del Palau de la Música catalana, y es miembro fundador de la Orquesta del Teatre Lliure de Barcelona. Actualmente es profesor de flauta en el Conservatorio Profesional de Música de Badalona. **Jordi Reguant** es profesor de clavecín en los Conservatorios de Música de Badalona y Terrassa.



En diciembre, en la Fundación Juan March

# Encuentro sobre coevolución de virus, sus huéspedes y sus vectores

Trece reuniones internacionales sobre temas relacionados con la Biología en todos sus aspectos ha organizado la Fundación Juan March a lo largo de 1991, siendo este workshop, que tendrá lugar entre los días 9 y 11 de diciembre, el último que organiza esta Fundación por lo que a este año se refiere.

A lo largo de 1991 se han celebrado reuniones sobre las poliaminas como moduladoras del desarrollo de plantas; sobre el campo del desarrollo de flores; sobre el control de expresión génica y síntesis de RNA, *in vitro* o *in vivo*; sobre la reacción en cadena de la polimerasa (PCR); sobre la biología molecular de la simbiosis *Rhizobium*-leguminosa; sobre receptores de adhesión en el sistema inmune; sobre la regulación de la traducción de células animales infectadas por virus; de los dos «workshop» que tuvieron lugar el 16-18 y entre el 30 de septiembre y el 3 de octubre, ya se informa más abajo; sobre los derivados glicosilados del inositol se trató entre el 21 y el 23 de octubre; sobre la tolerancia a la sal en microorganismos y plantas (11-13 de noviembre); y sobre el control neural del movimiento en vertebrados (27-30 noviembre).

Este encuentro de diciembre sobre coevolución de virus, sus huéspedes y sus vectores está organizado por los doctores **A. Gibbs**, de la Universidad Nacional de Australia en Canberra; **F. García Arenal**, de la ETSI de Agrónomos de Madrid, y **C. H. Calisher**, del Center for Disease Control en Colorado (EE.UU.).

Además de los organizadores ya citados intervendrán J. M. Coffin (EE.UU.), E. Domingo (España),

F. Fenner (Australia), A. E. Gorbalenya (URSS), T. Hunkapiller, T. Lentz (EE.UU.), R. H. May, D. McGeoch (Reino Unido), N. Nathanson, R. R. Rueckert, R. E. Shope (EE.UU.), E. Stackebrandt (Australia), D. Stuart (Reino Unido), R. G. Webster y E. Zimmer (EE. UU.). Los participantes no superarán los treinta.

En este encuentro se tratarán las últimas informaciones sobre coevolución de virus, huéspedes y vectores, así como el papel del estudio de los virus en el entendimiento de los procesos de evolución molecular, discutiéndose aspectos que incluyen filogenia de virus, bases moleculares de la variación viral, la genética y dinámica de poblaciones virales, y las conexiones moleculares entre virus, huéspedes y vectores, vistas en el contexto de la evolución de organismos no virales.

## *Sistemas de transporte en levaduras*

Como ya se recogió en su momento en este *Boletín Informativo*, la Fundación Juan March organizó en septiembre y primeros días de octubre dos «workshops» más, dentro de su Plan de Reuniones Internacionales sobre Biología.

Se ofrece a continuación un resu-

men científico de lo que se trató en aquellas dos reuniones.

Entre el 16 y el 18 de septiembre se celebró un encuentro sobre los sistemas de transporte en levaduras y los mecanismos energéticos asociados, organizado por los doctores **A. Rodríguez-Navarro**, de la Escuela Técnica Superior de Ingenieros Agrónomos de Madrid, y R. Lagunas, del Instituto de Investigaciones Biomédicas del CSIC, también en Madrid.

Comenzando por las propiedades que diferencian los seres vivos de aquellos no vivos, muchas veces es fácil olvidarse de una sin la cual la vida no existiría: los procesos físicos y químicos que generan y perpetúan a los organismos se producen en un ambiente nítidamente separado del ambiente exterior.

Separación que viene dada por una estructura común a todos ellos, membranas lipídicas que discriminan dos entornos hidrofílicos, con el resultado de una química biológica en el interior de la célula y una química abiótica en el exterior.

Las membranas actúan como barreras que mantienen un interior celular lo menos variable y más independiente posible de las condiciones externas, pero a la vez son filtros que permiten la entrada de determinadas moléculas que aportan energía y recambian las estructuras de la célula.

Fundamentalmente, la célula necesita tres tipos de elementos: carbono como fuente energética, nitrógeno para sintetizar proteínas y ácidos nucleicos e iones para mantener un ambiente salino homogéneo. Y para cada una de estas sustancias presenta sistemas de transporte específicos mediante los cuales puedan atravesar la barrera lipídica.

Por varias razones, las levaduras son uno de los sistemas biológicos preferidos para el estudio de estos transportadores. En primer lugar, son organismos eucarióticos de fácil manejo (se comportan casi como una bacteria), en que el estudio bioquímico se complementa con el análisis genético.

Por otro lado, son responsables de muchas fermentaciones para la producción de alimentos, procesos que, en definitiva, se resumen en la captación de moléculas que son transformadas en el interior y exportadas al exterior.

De manera simplificada se puede decir que los sistemas de transporte son moléculas proteicas con gran afinidad por los sustratos a transportar, acoplados generalmente a algún sistema de aporte energético que les permite salvar la inercia que supone transportar moléculas en contra de los gradientes electroquímicos.

Dependiendo del aporte energético se clasifican en difusores, ATPasas y cotransportadores (simpportadores y antiportadores). Los primeros consiguen vencer el gradiente electroquímico modificando el sustrato mediante la adición de un grupo químico energético que hace irreversible el transporte; los segundos se aprovechan de la energía de hidrólisis del ATP y los cotransportadores utilizan los propios gradientes para introducir los sustratos.

Existe, por tanto, una clara relación entre el transporte y la energía, y, en consecuencia, no se transportará aquello que no sea necesario en un momento determinado o que suponga un excesivo gasto energético. Ni que decir tiene que si no hay fuente energética no habrá transporte.

Estas consideraciones implican una estricta regulación de estos sistemas, ya sea en su expresión o en su funcionamiento, y además exigen un primer sensor que dictamine la presencia de energía, y con ella la posibilidad de transportar moléculas al interior de la célula.

El estudio de los sistemas de transporte en levaduras muestra que, en general, están sometidos a regulación por glucosa. La glucosa, fuente de energía primaria, es la primera llave del engranaje; si este azúcar está presente en el medio externo disparará la síntesis de sistemas para transportar iones (potasio,

calcio, protones) y aminoácidos, y suprimirá los transportadores de otras fuentes de carbono (maltosa, lactosa, ácidos carboxílicos de cadena corta, etc.).

Además de todos estos aspectos de la biología molecular de los transportadores, en la reunión se trataron ciertos temas prácticos de las fermentaciones relacionados con el tema de la reunión, tales como la acidificación de los cultivos fermentativos y la caracterización de especies mutantes con posible aplicación a la deacidificación de los mostos de uva.

### *Innovaciones en proteasas y sus inhibidores*

En la misma sede de la Fundación Juan March, y entre el 30 de septiembre y el 3 de octubre, tuvo lugar la reunión sobre innovaciones en proteasas y sus inhibidores, cuyo organizador fue el doctor **F. X. Avilés**, de la Universidad Autónoma de Barcelona, y a la que acudió, entre otros especialistas, el Premio Nobel alemán **R. Huber**.

Las proteasas y sus inhibidores tienen un papel relevante en muchos procesos biológicos. Dado su carácter potencialmente destructor, la actividad enzimática de las proteasas debe estar estrictamente regulada.

Las dos vías principales de regulación son activación de zimógenos (un zimógeno es una forma inactiva de la proteasa que, tras un procesamiento proteolítico, se convierte en funcional) y la interacción proteasa-inhibidor.

Uno de los temas que se han analizado con más énfasis en esta reunión es la coagulación sanguínea, quizá el ejemplo más claro de una cascada de proteasas. La iniciación de la coagulación se dispara por el denominado factor tisular, que, tras una lesión vascular, se pone en contacto con el factor VII, activándolo y convirtiéndolo en una proteasa que comienza la cascada de proteasas continuada por el factor X y la trombina. Esta última

convierte el fibrinógeno en fibrina y activa el factor XIII, responsable de entrecruzar los monómeros de fibrina para formar el coágulo.

Menos espectaculares, aunque no menos importantes, son otras actividades proteicas que han sido presentadas: su intervención en los procesos inflamatorios, el papel que algunas tienen en la transducción de señales mediadas por calcio, la regulación de la actividad de receptores quinasa por una metaloproteasa que elimina la zona del receptor con actividad quinasa, el papel de enzima clave que tiene la carboxipeptidasa E en la producción de hormonas peptídicas y neurotransmisores y la implicación de las proteasas en la germinación de semillas de cereales.

Además de estar reguladas en su actividad, también la expresión génica de estos productos está finamente controlada. En el caso de las proteasas del tracto intestinal, se observa que tanto la especie proteica como su cantidad están controladas por el tipo de dieta a que se somete el organismo en estudio, aunque todavía no se han identificado los factores transcripcionales que activan estos genes.

Respecto a los inhibidores de las proteasas, los estudios presentados se encaminan a su posible utilización como agentes terapéuticos, como sería en las respuestas inflamatorias agudas, la coagulación o las infecciones por retrovirus.

Un caso realmente curioso es el de la cistatina, un inhibidor de cisteína proteasa: existe una enfermedad hereditaria caracterizada por hemorragias cerebrales, relacionada con la presencia de una versión mutada del gen de esta cistatina.

Por último, en cuanto a la búsqueda de nuevos inhibidores, las investigaciones se dirigen hacia el diseño de productos basándose en la estructura tridimensional de las proteasas, analizando la disposición de los centros activos y de los restos aminoácidos implicados en la catálisis.

Revista de libros de la Fundación

# Número 50 de «SABER/Leer»

En 1991 se publicaron 67 artículos de 58 colaboradores

Artículos de **Carlos Seco Serrano**, **Carlos Sánchez del Río**, **Alberto Galindo**, **Enrique Llovet**, **Miguel Artola** y **Pedro Cerezo Galán** se incluyen en el número 50, correspondiente al mes de diciembre, de «SABER/Leer», revista crítica de libros que publica la Fundación Juan March.

Además de los trabajos de los autores citados, este número último del año contiene el índice de 1991, en donde, ordenados por el campo de especialización, aparecen los artículos publicados, el nombre del autor del mismo y el libro o libros objeto del comentario.

*En 5 años  
350 artículos*

A lo largo de 1991 se publicaron diez números con 67 artículos (lo que hace un total de 350 artículos publicados en estos cinco años), que firmaron 58 colaboradores de la revista. Acompañaron a estos trabajos 85 ilustraciones encargadas de forma expresa a 17 ilustradores.

Sobre *Arquitectura* escribió: Antonio Fernández Alba. Sobre *Arte*: Francisco Ayala, Julián Gállego, Juan José Martín González y Alfonso E. Pérez Sánchez.

Sobre *Biología*: Pere Alberch, José Antonio Campos-Ortega, Enrique Cerda Olmedo, Carlos Gancedo y Juan Ortín. Sobre *Ciencia*: Miguel Beato, Alberto Galindo, Francisco García Olmedo y Carlos Sánchez del



Río. Sobre *Comunicación*: Francisco Ayala.

Sobre *Cultura*: José-Carlos Mainer. Sobre *Economía*: Juan Velarde Fuertes. Sobre *Filología*: Agustín García Calvo, Gregorio Salvador y Manuel Seco.

Sobre *Filosofía*: Pedro Cerezo Galán, Emilio Lledó y José María Valverde. Sobre *Física*: Ramón Pascual. Sobre *Geografía*: Antonio López Gómez.

Sobre *Historia*: Gonzalo Anes, Eloy Benito Ruano, Antonio Blanco Freijeiro, Antonio Domínguez Ortiz, Vicente Palacio Atard, Carlos Seco Serrano, Francisco Tomás y Valiente y Gabriel Tortella.

Sobre *Lingüística*: Xesús Alonso

Montero y Manuel Alvar. Sobre *Literatura*: Domingo García-Sabell, Ricardo Gullón, Eduardo Haro Tecglen, Enrique Llovet, Francisco Márquez Villanueva, Carmen Martín Gaité, Francisco Rodríguez Agradados, Carlos Seco Serrano, José María Valverde y Francisco Ynduráin.

Sobre *Matemáticas*: Sixto Ríos. Sobre *Música*: Claudio Prieto y Josep Soler. Sobre *Pensamiento*: José Luis Pinillos. Sobre *Política*: Miguel Artola, Guido Brunner, Elias Díaz, M<sup>a</sup> Carmen Iglesias, Pedro Martínez Montávez, Miguel Siguán e Ignacio Sotelo.

Sobre *Química*: Miguel Angel Alario. Sobre *Semiología*: Antonio García Berrio. Sobre *Sociedad*: Vicente Verdú. Sobre *Teología*: Olegario González de Cardedal y José Luis López Aranguren.

Se publicaron ilustraciones de José Antonio Alcázar, Juan Ramón Alonso, Fuencisla del Amo, Tino Gatagán, J. L. Gómez Merino, Antonio Lancho, Marina Llórente, Angeles Maldonado, Victoria Martos, M<sup>a</sup> L. Martín Verdugo, Miguel Angel Moreno, Arturo Requejo, Alfonso Ruano, Alfonso Sánchez Pardo, Francisco Solé, Jorge Werffeli y Stella Wittenberg.

### *El número de diciembre*

El último número del año se abre con un artículo del historiador **Carlos Seco Serrano**, en el que se ocupa de las relaciones, vecinales y tradicionalmente difíciles, entre Marruecos y España, dos países vecinos condenados a entenderse, y el motivo se lo da la publicación de un libro que se refiere a los contactos habidos a principios de este siglo entre la diplomacia española y Marruecos.

El científico **Carlos Sánchez del Río** ha escrito un artículo sobre la fotosíntesis, ese fenómeno por el que una pequeña parte de la energía luminosa que nos llega del sol es atrapada y al-

macenada en forma de materia vegetal y oxígeno molecular, y que es, en realidad, un artículo sobre la luz y la vida.

Desde siempre se ha venido hablando del divorcio, por falta de entendimiento y de comprensión mutuos, entre las humanidades y la ciencia. Un libro destinado a salvar distancias y a limar asperezas y dirigido tanto a físicos como a filósofos es escogido para su comentario por **Alberto Galindo**.

El escritor y hombre de teatro **Enrique Llovet**, a partir de un ensayo de Jean-Claude Carrière y Pascal Bonitzer, analiza el arte de contar historias, un arte vivo, necesario, que arranca con la verbalización de los cuentistas callejeros y llega a las expresiones modernas con sus refinados soportes para la imagen y el sonido.

El arte de la política se ha definido de muchas maneras; **Miguel Artola**, al ocuparse de la figura de Manuel Azaña y de un tipo de política que él encarnó, reflexiona sobre los límites de aquélla, sobre el marco de la práctica política y a lo que conduce dicha práctica.

**Cerezo Galán**, al comentar la última obra de Laín Entralgo, se adentra por el pensamiento de éste respecto al cuerpo humano, reflexión antropológica a la que ha dedicado Pedro Laín buena parte de su afán ensayístico, logrando así modelar, desde el punto de vista corporalista, la entera melodía de la cultura, desde la sociología a la ética, desde la pedagogía a la política..

Los artículos de este mes han sido ilustrados por **Stella Wittenberg**, **Angeles Maldonado**, **Victoria Martos**, **Francisco Solé**, **Miguel Angel Moreno** y **Jorge Werffeli**.

### Suscripción

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

Para el curso 1992-93

# Convocadas ocho becas del Instituto Juan March

## Se destinan al Centro de Estudios Avanzados en Ciencias Sociales

El Instituto Juan March de Estudios e Investigaciones convoca ocho becas con destino a su Centro de Estudios Avanzados en Ciencias Sociales para el Curso 1992/93, que dará comienzo en el mes de septiembre de 1992. Esta es la sexta convocatoria de becas del citado Instituto, que inició sus actividades en 1987, y que fue reconocido en noviembre de 1986 por el Ministerio de Educación y Ciencia como Fundación docente privada de interés público.

Podrán optar a estas becas todos los españoles que estén en posesión del título superior obtenido con posterioridad al 1 de enero de 1989. Se admitirán también las solicitudes presentadas por estudiantes del último curso de las carreras universitarias, aunque la concesión de la beca estará condicionada, en tal caso, a la obtención del título de Licenciado en la convocatoria de junio de 1992. Los candidatos a estas becas habrán de tener un buen conocimiento del idioma inglés, tanto oral como escrito.

La dotación de cada beca es de 110.000 pesetas mensuales brutas, aplicables a todos los meses del año. Estas becas se conceden inicialmente por un período de seis meses, prorrogable en sucesivas etapas hasta completar, a tenor de los resultados alcanzados, dos cursos académicos en el Centro. Tras completar estos dos años de estudios, podrán acceder a prórrogas ulteriores de hasta dos

años adicionales de duración, conducentes a la obtención del título de Doctor.

La beca obligará a sus titulares a una dedicación intensa, incompatible con cualquier otra beca o actividad remunerada, salvo autorización expresa. Los becarios habrán de asistir, participando activamente, a las distintas clases, seminarios, coloquios o conferencias organizados por el Centro durante el año académico, así como preparar los trabajos escritos que formen parte de los requisitos de cada curso.

Los cursos del Centro de Estudios Avanzados en Ciencias Sociales son impartidos por profesores españoles y extranjeros y están constituidos primordialmente por temas de Sociología y Ciencia Política, con un contenido analítico, empírico y comparativo. En ellos se incluyen también asignaturas de Estudios Internacionales, Economía, Historia Contemporánea y Derecho Público.

Las solicitudes y documentación para estas becas habrán de ser remitidas al Centro de Estudios Avanzados en Ciencias Sociales, del Instituto Juan March (calle Castelló, 77, 28006 Madrid), hasta el 28 de febrero de 1992.

El Comité encargado de seleccionar a los alumnos del Centro está integrado por Miguel Artola Gallego, Andrés González Alvarez, Víctor Pérez Díaz, Francisco Rubio Llorente y José Luis Sureda Carrión.

## Conferencias de Edward Malefakis, sobre el Sur de Europa

El profesor de la Universidad de Columbia en Nueva York, **Edward Malefakis**, impartirá, en la sede de la Fundación Juan March, los días 10, 12, 17 y 19 de diciembre, un ciclo de conferencias sobre «Southern Europe in the 19th and 20th centuries», organizado por el Centro de Estudios Avanzados en Ciencias Sociales del Instituto Juan March de Estudios e Investigaciones. Estas conferencias son públicas, a diferencia de otros actos, como seminarios o almuerzos-coloquio, que organiza regularmente el citado Centro.

Las conferencias (con traducción simultánea) tratarán sobre los siguientes temas: «Traumatic beginnings (1814-1870S)», el día 10; «Defective consolidat (1870s-1914)», el 12; «Conflict and collapse» (1915-1950s), el 17; y «Transcendence and redemption? (1950s-1990s)», el 19. Sobre este tema —la historia comparada de los países del sur de Europa desde 1800 hasta hoy— el profesor Malefakis imparte actualmente un curso a los alumnos de primero y segundo cursos del Centro.

## Entrega de diplomas de «Maestro de Artes en Ciencias Sociales»

El 24 de octubre se celebró en la sede del Centro de Estudios Avanzados en Ciencias Sociales el acto de entrega de diplomas de «Maestro de Artes en Ciencias Sociales» a cinco alumnos de la tercera promoción de estudios de este Centro: **Berta Alvarez Miranda, Elisa Chuliá Rodrigo, Salvador Durán Tomás, Pilar Gargas Peiró y Ana Rico Gómez**. Con ellos son ya 19 los alumnos que han recibido este diploma del Centro.

En el acto, que abrió el director del

Centro, **Víctor Pérez Díaz**, el Presidente del Instituto, **Juan March**, felicitó a los nuevos Maestros «que váis reforzando —dijo— el número de jóvenes sociólogos que nuestro Centro está ayudando a formar. Para mí, como Presidente del Instituto, es una satisfacción comprobar que el Centro va adquiriendo la masa crítica y la calidad de trabajo que necesita para que su presencia en la vida académica y social española sea cada vez más notoria».



El Presidente del Instituto Juan March hace entrega de uno de los diplomas.

# Diciembre

2, LUNES

**12,00 CONCIERTOS DE  
MEDIODÍA**

**Recital de piano.**

Intérprete: **Teresa Borrás.**

Obras de D. Scarlatti,

M. Ferrer, C. Debussy, G.

Bertolotti, T. Borrás,

R. Halffter y A. Casella.

3, MARTES

**11,30 RECITALES PARA  
JÓVENES**

**Recital de violín y piano.**

Intérpretes: **Víctor**

**Ardelean** (violín) y

**Almudena Cano** (piano).

Comentarios: **Jacinto**

**Torres.**

Obras de G. Tartini,

J. S. Bach, L. v. Beethoven,

C. Saint-Saëns, N. Paganini

y P. Sararate.

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

**19,30 CURSOS**

**UNIVERSITARIOS**

«**MONET EN GIVERNY**»,

**HASTA EL 22 DE**

**DICIEMBRE**

Hasta el 22 de diciembre puede verse en la Fundación Juan March la Exposición «Monet en Giverny» (Colección Museo Marmottan, de París), integrada por 20 óleos realizados por el pintor francés de 1903 a 1926, año de su muerte. Horario de visita: de lunes a sábado, de 10 a 14 horas y de 17,30 a 21 horas. Domingos y festivos: de 10 a 14 horas.

«**Sociología de la música**»  
**(III).**

**Ramón Barce:** «El espejismo de la historia».

4, MIÉRCOLES

**19,30 BIBLIOTECA DE  
MUSICA ESPAÑOLA  
CONTEMPORANEA**

**AULA DE**

**REESTRENOS:** «Tres impresiones», de **Luis**

**Blanes;** «Cuarteto

romántico», de **Agustín**

**Bertomeu;** y «Música para

el Otoño», de **José García**

**Román.**

**AULA DE ESTRENOS:**

«El movimiento de los

astros», de **Antonio**

**E. Lauzurica** (encargo de

la Fundación Juan March),

con presentación a cargo del autor.

Intérpretes: **Cuarteto**

**Orpheus (Manuel Miján,**

saxofón soprano; **Angel**

**L. de la Rosa,** saxofón alto;

**Rogelio Gil,** saxofón tenor;

y **Andrés Gomis,** saxofón

barítono), y **Francisco Tello**

**Galarza y Jesús**

**Fernández Fernández**

(percusión).

5, JUEVES

**11,30 RECITALES PARA  
JÓVENES**

**Recital de órgano.**

Intérprete: **Miguel del**

**Barco.**

Comentarios: **Javier**

**Maderuelo.**

Obras de J. B. Cabanilles,

J. de Torres y Vergara,

P. A. Soler, J. S. Bach,  
E. Torres y M. Castillo.  
(Sólo pueden asistir grupos  
de alumnos de colegios e  
institutos, previa solicitud).

- 19,30 CURSOS  
UNIVERSITARIOS**  
«Sociología de la música»  
(y IV).  
**Ramón Barce:** «Política y  
música».

## 7, SÁBADO

- 12,00 CONCIERTOS DEL  
SÁBADO**  
**CICLO «MOZART  
INFRECUENTE» (I).**  
**Intérpretes: Víctor Arriola**  
**y Manuel Guillen**  
(violines), **Miguel**  
**Jiménez** (violonchelo) y  
**Miguel Angel Tallante**  
(órgano positivo).  
Programa: *Las Sonatas de*  
*Iglesia: n° 13, 5, 3, 10, 8, 9,*  
*15, 2, 1,6, 11, 7, 4 y 17.*

## 10, MARTES

- 11,30 RECITALES PARA  
JÓVENES**  
**Recital de violín y piano.**  
**Intérpretes: Víctor**  
**Ardelean** (violín) y  
**Almudena Cano** (piano).  
**Comentarios: Jacinto**  
**Torres.**  
(Programa y condiciones de  
asistencia idénticos a los del  
día 3).
- 19,30 INSTITUTO JUAN  
MARCH-CENTRO  
DE ESTUDIOS  
AVANZADOS EN  
CIENCIAS SOCIALES  
CURSOS  
UNIVERSITARIOS**  
«Southern Europe in the  
19th and 20th Centuries» (I).  
**Edward Malefakis:**

«Traumatic beginnings  
(1814-1870s)» (traducción  
simultánea).

## 11, MIÉRCOLES

- 19,30 BIBLIOTECA DE  
MUSICA ESPAÑOLA  
CONTEMPORANEA**  
**AULA DE ESTRENOS:**  
«Trío» (Homenaje a César  
Franck en el centenario de  
su muerte), de **Angel Oliver**  
(obra encargada por la  
Fundación Juan March).  
**Intérpretes: Trío Mompou.**  
Presentación a cargo del  
autor.

## 12, JUEVES

- 11,30 RECITALES PARA  
JÓVENES**

### LOS GRABADOS DE GOYA, EN PAU (FRANCIA) Y EN SANTIAGO DE COMPOSTELA

Durante todo el mes de diciembre  
seguirá abierta en el Museo de  
Bellas Artes de **Pau** (Francia) la  
Exposición de 218 grabados de  
Goya (de la colección de la  
Fundación Juan March). La  
muestra se presenta en esa ciudad  
francesa con la colaboración de la  
Federación de Obras Laicas de los  
Pirineos Atlánticos y el  
Ayuntamiento de Pau.  
Otra serie de 222 grabados de  
Goya se presenta el 17 de  
diciembre en **Santiago de**  
**Compostela**, en el Auditorio de  
Galicia y con su colaboración y la  
del Ayuntamiento de Santiago. En  
ambas muestras, los grabados  
pertenecen a las cuatro grandes  
series de *Caprichos*, *Desastres de*  
*la guerra*, *Tauromaquia* y  
*Disparates* o *Proverbios*.

**Recital de órgano.**

Intérprete: **Miguel del**

**Barco.**

Comentarios: **Javier**

**Maderuelo.**

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

- 19,30 INSTITUTO JUAN MARCH-CENTRO DE ESTUDIOS AVANZADOS EN CIENCIAS SOCIALES CURSOS UNIVERSITARIOS.**  
«Southern Europe in the 19th and 20th Centuries» (II).  
**Edward Malefakis:**  
«Defective consolidation (1870s-1914)»  
(traducción simultánea).

**13, VIERNES**

- 11,30 RECITALES PARA JÓVENES**  
**Recital de piano.**  
Intérprete: **Jorge Otero.**  
Comentarios: **Antonio Fernández-Cid.**  
Obras de J. S. Bach, J. Brahms, C. Debussy, M. Ravel y M. de Falla.  
(Sólo pueden asistir grupos de alumnos de colegios e institutos, previa solicitud).

**14, SÁBADO**

- 12,00 CONCIERTOS DEL SÁBADO**  
**CICLO «MOZART INFRECUENTE» (II).**  
Intérpretes: **Ana Fernaud** (soprano) y **Sebastián Mariné** (piano).  
Programa: *Lieder y Arias de concierto.*

**16, LUNES**

- 12,00 CONCIERTOS DE MEDIODÍA**  
**Recital de canto y piano.**  
Intérpretes: **Snezana Bulj** (soprano) y **Rogelio R. Gavilanes** (piano).  
Obras de A. Scarlatti, G.F Haendel, W. A. Mozart, R. Schumann, M. P. Musorgski y P. I. Tchaikowsky.

**17, MARTES**

- 11,30 RECITALES PARA JÓVENES**  
**Recital de violin y piano.**  
Intérpretes: **Víctor Ardelean** (violin) y **Almudena Cano** (piano).  
Comentarios: **Jacinto Torres.**  
(Programa y condiciones de asistencia idénticos a los del día 3).
- 19,30 INSTITUTO JUAN MARCH-CENTRO DE ESTUDIOS AVANZADOS EN CIENCIAS SOCIALES CURSOS UNIVERSITARIOS.**  
«Southern Europe in the 19th and 20th Centuries» (III).  
**Edward Malefakis:**  
«Conflict & collapse (1915-1950s)»  
(traducción simultánea).

**18, MIÉRCOLES**

- 19,30 BIBLIOTECA DE MUSICA ESPAÑOLA CONTEMPORANEA**  
Presentación del libro de **Alfredo Moran,**  
«**JUAQUIN TURINA, A TRAVÉS DE OTROS**

**ESCRITOS»**

**Conferencia de Enrique Franco.**

**Concierto monográfico de Joaquín Turina :**

La Oración del torero, Op. 34; Rapsodia Sinfónica; y Círculo, fantasía para piano, violín y violonchelo.

Intérpretes: **Incontro Musicale (Salvador Puig y Gilles Michaud,** violines; **Gregorio Salazar,** viola; **José M<sup>a</sup> Mañero,** violonchelo; **Miguel Angel González,** contrabajo, y **Gerardo López,** piano).

«Transcendence & redemption? (1950s-1990s)» (traducción simultánea).

19, JUEVES

**11,30 RECITALES PARA JÓVENES**

**Recital de órgano.**

Intérprete: **Miguel del Barco.**

Comentarios: **Javier Maderuelo.**

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

**19,30 INSTITUTO JUAN MARCH-CENTRO DE ESTUDIOS AVANZADOS EN CIENCIAS SOCIALES CURSOS**

**UNIVERSITARIOS.**

«Southern Europe in the 19th and 20th Centuries» (y IV).

**Edward Malefakis:**

21, SÁBADO

**12,00 CONCIERTOS DEL SÁBADO**

**CICLO «MOZART INFRECUENTE» (y III).**

Intérpretes: **Jaume Cortadellas** (flauta travesera) y **Jordi Reguant** (pianoforte).

Programa: *Sonatas para flauta travesera y pianoforte:* en Fa mayor KV 376, en Si bemol mayor KV 378, en Fa mayor KV 13, en Do mayor KV 14 y en La mayor KV 12.

**«ARTE ESPAÑOL CONTEMPORANEO», EN CARTAGENA**

El 31 de diciembre se clausura en **Cartagena** (Murcia), en la sala de exposiciones de la Asamblea Regional de Murcia en esa ciudad, la Exposición «Arte Español Contemporáneo» (Fondos de la Fundación Juan March), integrada por 23 obras de otros tantos artistas españoles. La exposición se ha organizado con la colaboración de la citada Asamblea Regional de Murcia y la Caja de Ahorros del Mediterráneo.

Información: Fundación Juan March

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