

Nº 218  
Marzo  
1992

## Sumario

<b><u>Ensayo-La música en España, hoy (v XXII)</u></b>	<b>3</b>
<i>La música de cámara, hoy en España</i> (y 2), por Juan Manuel Romani	3
<b><u>Arte</u></b>	<b>13</b>
Exposición de Alexej Jawlensky, en la Fundación	13
— Desde el 27 de marzo, 121 obras del pintor ruso	13
— Jawlensky: vida y obra	14
Los 52 óleos de Diebenkorn, hasta el 8 de marzo, en Madrid	18
— Catherine Lampert: «La fascinación de un pintor independiente»	18
Monet en Barcelona: la crítica	21
<b><u>Música</u></b>	<b>22</b>
Homenaje a Xavier Montsalvatge, en su ochenta aniversario	22
Ciclo «Música galante», en marzo	24
El 4 de marzo, finaliza el ciclo «Schumann y el piano»	25
— Félix Palomero: «El piano de Schumann, la quintaesencia romántica»	26
«Conciertos del Sábado»: «Darius Milhaud en su centenario»	28
«Conciertos de Mediodía»	29
<b><u>Cursos universitarios</u></b>	<b>30</b>
José Luis Sánchez: «La escultura contemporánea vista por un escultor»	30
<b><u>Publicaciones</u></b>	<b>35</b>
«SABER/Leer»: artículos de Julián Gállego, Luis G. Berlanga, Antonio Fontán, Carmen Castro, García Olmedo, Elías Díaz, Martínez Cachero y García Velarde	35
<b><u>Instituto Juan March de Estudios e Investigaciones</u></b>	<b>36</b>
Ampliado el Patronato del Instituto Juan March	36
<b><u>Biología</u></b>	<b>37</b>
XI Ciclo de Conferencias Juan March sobre Biología	37
— «Alteraciones del genoma»	37
— Intervendrán cinco científicos, entre ellos dos Premios Nobel	37
Control neural del movimiento en vertebrados	38
<b><u>Ciencias Sociales</u></b>	<b>39</b>
Centro de Estudios Avanzados en Ciencias Sociales	39
— Nuevos profesores en el segundo semestre	39
— Edward Malefakis: «El Sur de Europa en los siglos XIX y XX»	39
<b><u>Calendario de actividades en marzo</u></b>	<b>44</b>

LA MUSICA EN ESPAÑA, HOY (y XXII)

# La música de cámara, hoy en España (y 2)

**E**n cuanto a compositores, resulta haber más creación de la que parece a primera vista. Se están escribiendo bastantes obras de cámara, sea con ocasión de concursos —como los Ciutat de Girona o los de la Generalitat valenciana, y entre los no específicos para cámara, los premios Reina Sofía de la Fundación Ferrer Salat, el del Centro para la Difusión de la Música Contemporánea, y la Tribuna de Jóvenes Compositores de la Fundación Juan March, en Madrid; y los de Jóvenes Compositores, de Juventudes Musicales y el «Eduard Toldrà», en Barcelona—, sea por encargo de Instituciones o de los propios intérpretes. Las obras «suenan» poco, porque, en el mejor de los casos —encargos y obras premiadas—, se consigue una sola audición. Las excepciones quedan para unos poquísimos consagrados, entre los que podríamos destacar a Xavier Montsalvatge, felizmente ante las merecidas conmemoraciones de su 80 aniversario, en plena labor creadora.



**Juan Manuel Romani**

Músico y musicólogo; doctor en ciencias, ingeniero y diplomado en dirección de empresas; profesor universitario en Madrid y Barcelona, Juan Manuel Romani es un profundo estudioso e intérprete de la música de cámara.

\* 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 que se ha venido desarrollando desde enero de 1990 ha sido «La Música en España, hoy».

Concluye la serie con este ensayo sobre «La música de cámara, hoy en España», cuya primera parte se publicó en el anterior número de este Boletín.

## Los intérpretes

En lo que se refiere a intérpretes, hemos recibido la grata sorpresa de que existe bastante más actividad de la que se percibe desde Madrid y Barcelona. El problema mayor que se detecta es la falta de movilidad entre comunidades autónomas, originalmente pensada, suponemos, para proteger a los músicos propios, pero que se ha vuelto en contra de los presuntos protegidos, que, en lógica reciprocidad, ven casi cerradas las «fronteras» de las demás comunidades.

Este parece ser el mayor problema con que se enfrentan hoy los grupos de cámara, que después de preparar cuidadosamente un programa, no consiguen «exportarlo» más allá de su campanario.

El tremendo empobrecimiento que ello representa para los intérpretes sólo es comparable con el correlativo del público, al que se priva de la deseable alternancia y variación de versiones. ¿Tan difícil sería substituir esta falsa protección por un intercambio más racional?

Un matiz interesante que hemos anotado en nuestra consulta es la creciente presencia de grupos que no precisan de piano. A pesar de las importantes campañas para colocar pianos de concierto en el mayor número de puntos de España —acciones del Ministerio de Cultura, varias comunidades autónomas, unos pocos ayunta-

En números anteriores se han publicado ensayos sobre *La música española y la prensa*, por Antonio Fernández-Cid, crítico musical y académico de Bellas Artes; *La enseñanza profesional de la música*, por Daniel Vega Cernuda, catedrático del Conservatorio Superior de Música de Madrid; *La música en la escuela*, por Elisa María Roche, profesora de Pedagogía Musical en el Conservatorio Superior de Música de Madrid; *Sobre los derechos de autor*, por Claudio Prieto, compositor; *La iniciativa privada en la música*, por Antonio Aponte, licenciado en Ciencias Económicas y Sociología, y María del Carmen Palma, licenciada en Filosofía y Letras; *Música y nuevos medios electroacústicos*, por Gabriel Brncic, compositor; *Ser intérprete hoy en España*, por Alvaro Marías, flautista, director del conjunto «Zarabanda»; *El pasado en la música actual*, por Miguel Angel Coria, compositor; *El folklore musical*, por Miguel Manzano Alonso, profesor especial de Folklore Musical en el Conservatorio de Salamanca; *Música española en la radio*, por Carlos Gómez Amat, ensayista y crítico musical; *La musicología española*, por Ismael Fernández de la Cuesta, catedrático del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid; *Revistas y medios especializados sobre música*, por Andrés Ruiz Tarazona, crítico musical; *Televisión y música contemporánea*, por Ramón Barce, compositor; *Iniciativa pública de la música*, por Tomás Marco, compositor y director del Centro para la Difusión de la Música Contemporánea; *Los archivos musicales en España*, por José López-Calo, catedrático emérito de Historia de la Música en la Universidad de Santiago; *La música española en el extranjero*, por Arturo Tamayo, director de orquesta; *La documentación musical, luces y sombras*, por Jacinto Torres Mulas, catedrático de Musicología en la Escuela Superior de Canto de Madrid; *Sobre la dirección de orquesta en España*, por José Ramón Encinar, director de orquesta y compositor; *El nuevo mapa de las orquestas sinfónicas españolas*, por José Luis García del Busto, director adjunto del Centro para la Difusión de la Música Contemporánea; *La ópera en España*, por Carlos Ruiz Silva, crítico musical; y *Los Festivales de Música*, por Leopoldo Hontañón, crítico musical.

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

**LA MUSICA DE CÁMARA, HOY EN ESPAÑA**

mientes y la inestimable colaboración de algunas firmas comerciales—, todavía son muchos los lugares que «absorberían» música de cámara, si ésta no precisase de piano. Ante esta situación, debemos congratularnos del incremento de esta oferta alternativa de grupos de cámara sin piano. Naturalmente que lo deseable es que en paralelo se continúe trabajando por la máxima difusión del piano, pero siempre quedarán espacios en escuelas, centros cívicos y núcleos de población menores, que seguirán siendo terreno exclusivo para los grupos sin piano.

Dada la enorme dificultad del cuarteto de cuerda —en nuestra opinión, la más difícil entre todas las posibilidades de hacer música—, los nuevos grupos tienden a formarse a base de instrumentos de viento, guitarra y otras combinaciones igualmente «móviles».

Nos parece oportuno señalar aquí lo importante que es que estos grupos sepan evitar la tentación de los «arreglos» —que en general deberían llamarse desarreglos—. Si no existe suficiente obra original, ahí están nuestros compositores esperando su oportunidad para aportar su propia obra, o, en el límite, «creando» algo a partir de una obra anterior, que no es precisamente un arreglo de circunstancias, mera transcripción de partituras. Nadie puede negar la genialidad de Ravel al re-pensar los *Cuadros de una exposición*, originalmente escritos para piano por Mussorgsky, y que en gran orquesta suenan a obra nueva.

*Las entidades organizadoras*

Finalmente, desde el ángulo de las entidades organizadoras de conciertos, el panorama es evidentemente mejorable.

Nos encontramos en primer lugar cronológicamente con el venerable tejido de las antiguas «Filarmónicas», asociaciones sin fin lucrativo, que durante muchos años fueron el reducto propio y casi exclusivo de la Música de Cámara en la España de las capitales de provincia, y que hoy viven de milagro, cuando lo consiguen.

La solución más inteligente que han puesto en práctica algunas de ellas ha sido la combinación de esfuerzos con alguna de las grandes Cajas de ahorros o con el sector público. ¿Y los antiguos asociados, que sienten su entidad como cosa propia, pero son insuficientes en número para mantenerla por sí solos? La mejor solución, que nos gustaría ver más difundida en provecho de los que

malviven, ha sido transformar los socios en «Patronos», manteniendo igual cuota y con derechos más simbólicos que otra cosa —a veces, unos asientos reservados son suficiente compensación moral—, y la financiación básica a cargo de Ayuntamiento, Consejería autonómica o Caja, con la gestión de los conciertos compartida entre Asociación y entidad financiadora.

El sector que está ofreciendo más y mejor música de cámara es el privado no lucrativo constituido por Cajas de Ahorro y Fundaciones, entre las que destacan Caja Madrid y la «Caixa» entre las primeras y la Fundación Juan March entre las segundas.

El sector público, aunque realiza un cierto esfuerzo en esta línea, peca básicamente de falta de coordinación entre sus diferentes niveles —central, autonómico y municipal—, y aún dentro de cada uno de ellos, en general de una falta de criterios coherentes y mantenidos a lo largo de un cierto tiempo para hacerlos útiles. Echa-mos en falta políticas claras de apoyo a nuestros músicos, intérpretes y compositores; de difusión en ámbitos de futuro: escuelas, universidad, ambientes jóvenes; de oferta a precios simbólicos a los sectores más necesitados: tercera edad, cinturones de grandes ciudades, España rural.

Finalmente, el sector privado lucrativo (bancos, grandes almacenes, eléctricas, seguros) no acaba de encontrar una lógica posición en la Música de Cámara, con el obvio planteamiento de la ecuación «Música de la máxima calidad presentada por empresa de la máxima calidad», que tanto éxito está cosechando en los países más avanzados de la Comunidad Europea.

\* \* \* \*

No quisiera cerrar estas notas sin aportar mi punto de vista personal acerca de lo que podría ser un «escenario» apetecible, un objetivo a perseguir como situación global deseable de la Música de Cámara en España.

Para que un «escenario» —definido como conjunto coherente de hechos futuros posibles— pueda considerarse seriamente un objetivo, es indispensable que tales hechos sean realmente posibles a partir de los medios existentes hoy. Otra cosa serían meras fantasías, de escasa utilidad. Así por ejemplo, cualquier proyecto de mejora de la enseñanza de la Música de Cámara debe tener como base los Conservatorios y Escuelas existentes —acaso pen-

## LA MUSICA DE CÁMARA, HOY EN ESPAÑA

sando en la creación de alguna más—, pero no imaginando que disponemos de lo que no disponemos, o que los Conservatorios se transforman de repente por arte de magia en lo que no han sido nunca. Otro tanto diríamos de los profesores, que son los que son y no otros, tomando, pues, en todo caso como punto de partida la realidad de lo que de hecho existe.

Así podríamos revisar sucesivamente intérpretes, compositores, comentaristas, managers, entidades organizadoras y patrocinadoras, sector público directamente implicado: Ministerios y Consejerías Autonómicas de Cultura y Educación, Concejales de Cultura municipales.

### *El papel del sector público*

Examinaremos en primer lugar el papel que entendemos debería corresponder al sector público. Partimos de la hipótesis prudente de que difícilmente éste aportará más dinero total para la promoción de la música culta. Desde esta premisa, pensamos que la política que mejor optimizaría estos recursos sería la *coordinación* de los esfuerzos existentes, persuadiendo a los representantes de las diferentes administraciones públicas de que no tienen nada que perder y mucho que ganar en eficacia, si de una vez deciden sentarse juntos a *dialogar* y coordinar sus actuaciones.

Al fin y al cabo, todo el sector público está pagado por el mismo dinero, por el mismo bolsillo del mismo contribuyente. ¿Qué sentido tiene que insistan en trabajar ignorándose mutuamente?

Nada más lejos de mi ánimo que propugnar una planificación centralizada a nivel ministerial o algo parecido. La coordinación que propugnamos es la de la *información* mutua, a partir de la cual y en escalones sucesivos podrían irse mejorando los contactos y las posibles acciones de cooperación.

Hemos visto en otros países un servicio llamado «anti-clash», al que cualquier organizador de un concierto comunica las fechas, intérpretes, programas y demás circunstancias del acto, no sin antes consultar allí mismo lo que sus colegas tienen ya programado. En concreto hemos visitado personalmente en Londres este servicio, que parece funcionar estupendamente. El equivalente que estamos proponiendo, entendemos que debería apoyarse en un foro informal, al menos inicialmente, constituido por técnicos —no po-

líticos—, de las Administraciones Públicas implicadas. El nivel técnico evitaría bastante el enfrentamiento «de oficio» entre políticos pertenecientes a partidos frecuentemente enfrentados.

Después de una primera fase de éxito fácil y seguro —el registro «anti-clash»—, este foro debería crear una amplia información cruzada, no sólo de actos y conciertos puntuales, sino muy especialmente de acciones globales, o líneas generales de actuación, en las que las posibles colaboraciones que irían surgiendo generarían una importante economía y asignación más racional de recursos.

Ello, que es verdad para cualquier sector musical, es especialmente relevante cuando se refiere a la Música de Cámara.

En efecto, la multiplicidad y dispersión geográfica de los conciertos de cámara hacen mucho más probable el conflicto de fechas y programas que si se trata de ópera —no suele haber dos teatros de ópera próximos— e incluso conciertos sinfónicos.

### *El sector privado*

Más difícil parece, al menos conceptualmente, la coordinación en el ámbito del sector privado, constituido por empresas en principio competitivas entre sí, y que pueden desear no informar a sus colegas de sus planes, que suelen formar parte de acciones bastante más amplias de relaciones públicas y de mejora de imagen de la entidad promotora, en las que cada uno se supone que intenta hacer las cosas mejor que los demás.

Sin embargo, aún así, al menos el servicio anti-coincidencias de actos concretos parece totalmente posible y deseable. Lo más sencillo sería simplemente abrir al sector privado el acceso al que se propone sea creado por el sector público.

¿Cuál sería, a partir de aquí, la política a sugerir al sector privado? Aquí la regla que prima es el interés económico a largo plazo de los patrocinadores. La voz a la que es sensible este sector es el de sus intereses como empresa: patrocina lo que ayuda a difundir una mejor imagen del promotor, tanto si se trata de un banco, de una compañía de seguros, una gran empresa eléctrica o cualquier otro servicio.

Me parece claro que en este caso la línea de argumentación debe pasar por la noción subliminal que identifique la Música de Cámara con *Música de alta calidad*, proyectando a su vez esta tan deseada imagen en el patrocinador: «alta calidad de

**LA MÚSICA DE CÁMARA, HOY EN ESPAÑA**

servicio» es hoy la idea central de las mejores campañas publicitarias.

Ello lleva naturalmente a un cierto diseño específico en las actuaciones para este sector: se requiere la máxima calidad asequible en el mercado, buscando los mejores intérpretes obtenibles dentro del presupuesto disponible, y ofreciendo programación especialmente grata al oyente culto.

En cambio, entendemos que el sector público debería realizar una labor complementaria a partir de planteamientos más amplios: nos parece esencial en este caso la reserva de una parte substancial de la programación pública a los *intérpretes del propio país* y a sus *compositores*, tanto contemporáneos como a los tan injustamente olvidados que ya no están entre nosotros, aunque, intérpretes y compositores puedan no representar siempre un óptimo de calidad objetiva, en comparación con ofertas alternativas disponibles en el mercado internacional.

Muy particularmente, nos parece necesaria la reserva sistemática de una sub-parcela para intérpretes y compositores jóvenes, que verían así facilitada su difícil incorporación a la vida profesional, hoy prácticamente en manos de beneméritas instituciones como Juventudes Musicales, la «Caixa» y los conciertos de jóvenes intérpretes de la Fundación Juan March.

A nuestro juicio, la oferta de audición pública de Música de Cámara debería articularse en dos grandes sectores complementarios, claramente diferenciados en sus objetivos y tratamiento artístico y económico, conectados por un servicio «anti-clash» promovido por la Administración pública y abierto a todos.

Los responsables de imagen y relaciones públicas de los grandes promotores del sector lucrativo (bancos, seguros, eléctricas, grandes almacenes) convencidos como están hoy sin excepción de que su mensaje óptimo converge siempre en el concepto *calidad*, deberían incorporar claramente la noción de que la música «de calidad» por excelencia es la Música de Cámara, la música que nació con la realeza, con los selectos, con la intimidad de la propia cámara, etc. Creo que es una línea muy prometedora la que vaya trabajando la mente colectiva en la identificación de la Música de Cámara con la alta calidad de los servicios de la empresa que la promociona.

La regla de juego en este sector es obvia: supuesto un presupuesto disponible, contratar los mejores intérpretes asequibles en el mercado y proponer programas que no desdigan de la imagen de

calidad que se pretende, pero que al mismo tiempo sean de general aceptación entre el gran público.

No se contradice con esta óptica, sino que aún refuerza la buena imagen social del patrocinador, la reserva de un cierto número de localidades para estudiantes, la apertura para ellos a precio simbólico del ensayo general, la oferta de una «master class» para estudiantes de música a cargo de los invitados más conspicuos, etc.

Sin embargo, la acción verdaderamente social de amplia base debería provenir del sector público, una vez adecuadamente auto-coordinado en sus tres niveles, gobierno central, autonomías y ayuntamientos.

El sector público es el que debería programar Música de Cámara accesible a todos, a precios simbólicos y con amplia distribución geográfica. Técnicos de los tres estamentos deberían ponerse de acuerdo en un plan de ámbito estatal que predetermine, siempre por vía de consenso y nunca de recíprocas imposiciones, qué porcentaje se decide reservar a intérpretes y a compositores españoles; dentro de estos porcentajes, cuáles deben reservarse para los de la propia comunidad autónoma y eventualmente para el ámbito municipal.

Este planteamiento conlleva que *otro* porcentaje quede reservado para españoles *no* pertenecientes a la Comunidad Autónoma en cuestión, restableciéndose una movilidad hoy casi perdida y realmente añorada por todos. Naturalmente cada entidad debería seguir programando con sus propios criterios. La simple información de las respectivas líneas de actuación en reunión frecuente de los técnicos implicados, sin restar nada de la libertad de acción de cada cual, llevaría de manera natural a coordinaciones de hecho, extremadamente favorables en lo económico —economía de escala, diez conciertos de igual programa son más baratos que uno—, y en lo artístico —un concierto repetido en fechas próximas— «sale» mucho mejor.

A caballo entre ambos sectores, el privado-lucrativo y el público, aparece la amplia franja de las entidades privadas sin fin lucrativo, que participa en parte de las características de uno y otro.

Aquí se ubican de modo destacado las grandes Cajas de Ahorros, las Fundaciones —entre las que destaca por méritos propios la Fundación Juan March, que acoge este trabajo—, y las pequeñas y beneméritas Asociaciones, repartidas por toda la geografía española, no sólo planteadas legalmente como «sin fin lucrativo», sino con enormes dificultades para cerrar sin excesivos agujeros

**LA MUSICA DE CÁMARA, HOY EN ESPAÑA**

sus presupuestos. A título de ejemplo, entre tantos que lo merecen, nos parece de justicia destacar a la Asociación Española de Música de Cámara, una de las «históricas» (fundada en 1951), que tan generoso apoyo nos ha brindado en la preparación de este texto.

En términos relativos, pensamos que este sector (Cajas-Fundaciones-Asociaciones) es el que más eficazmente está hoy actuando en favor de la Música de Cámara. Es en él donde aparecen los ciclos más interesantes, verdaderos instrumentos de cultura. En él se editan programas de apoyo, muchas veces de contenido más valioso que muchos libros y enciclopedias. En él se ofrecen a menudo comentarios preparatorios a la audición, siempre convenientes, pero del todo necesarios si el auditorio es juvenil.

La única objeción que haríamos a este sector es, una vez más, la falta de coordinación. Las entidades de verdadero nivel en este sector son desgraciadamente pocas: ¿tan difícil sería autoconvocarse para un par de reuniones anuales y comentar entre sí los proyectos? ¿A quién favorece que todas estén programando Mozart los mismos días?

No queremos terminar estas líneas sin poner un serio acento en lo que nos parece el elemento básico del futuro de la Música de Cámara entre nosotros: la adecuada formación de los intérpretes del mañana inmediato.

Una vez más el realismo nos impide atrevernos a sugerir lo que nos parecería un ideal, posiblemente teñido de subjetivismo: que toda la enseñanza profesional de la música coloque en su epicentro a la Música de Cámara. No es desde luego ninguna utopía. Escuelas del máximo prestigio mundial parten de este concepto: Menuhin en Inglaterra y en Suiza; en parte, Julliard en Nueva York.

Pero es demasiado pedir esto aquí, a corto y aún a medio plazo. ¿Qué es lo posible? A nuestro juicio, la solución debe partir de las más prestigiosas cátedras *de instrumento*. Lamentablemente no vemos manera de apoyar esta acción en las poco prestigiadas cátedras de Música de Cámara. (Perdón, si en algún lugar de España hay alguna que funciona bien y en nuestra limitación no las hemos detectado. Enhorabuena para ellos y adelante.)

Se trata de que los grandes profesores de piano, violín, viola y violonchelo pongan el acento en sus programas, en obras para *varios* instrumentos solistas (= Música de Cámara) y exijan en sus cátedras más sonatas, aún en detrimento de algunos conciertos. Ya desde los cursos elementales y, desde luego, en los medios y supe-

riores debería exigirse desde el principio el conocimiento serio de todas las partes musicales de las obras, no permitiendo en ningún caso que el alumno se limite a su propia partícula. Incluso el estudio de la técnica pura, siempre necesaria, se hace más llevadero si se estudia como apoyo y como pretexto para resolver pasajes de obras de valor musical intrínseco.

En nuestra opinión, la formación del joven músico orientada de este modo conduce a un profesional mucho más completo, también cuando deba ejercer en campos distintos a la Música de Cámara: solista, orquesta o docencia.

Un movimiento en este sentido, y las líneas de acción sugeridas para los sectores público —apoyo a lo español—, privado empresarial —figuras— y privado no lucrativo —ciclos comentados—, entendemos que puede acercarnos a otra edad de oro de la Música de Cámara entre nosotros. Que así sea.

**Nota del autor.**—Agradecemos vivamente las informaciones aportadas por: Ibercámara, Madrid-Barcelona; Fundació Caixa de Pensions, Barcelona; Caja de Madrid, Madrid; Associació Catalana de Compositors, Barcelona; Centre de documentado i difusió de la Música contemporánea, Barcelona; Juventudes Musicales de España, Barcelona; Juventudes Musicales de Tarragona; Juventudes Musicales de Almuñécar; Juventudes Musicales de Vinaroz; Amics de la Música de Barcelona; Sociedad Filarmónica de Pontevedra; Fundación Banco Exterior, Madrid; Fundación Marcelino Botín, Santander; Fundación Pública Municipal, Córdoba; Club de Música y Jazz San Juan Evangelista, Madrid; Associació F. Chopin, Valldemosa (Mallorca); Sociedad Filarmónica de Burgos; Fundación Jacinto e Inocencio Guerrero; Centro Difusor del Canto Coral en Aragón, Borja; Juventudes Musicales de Granada; Fundación Germán Sánchez Ruipérez, Peñaranda de Bracamonte; Casa Municipal de Cultura de Avilés (Asturias); Fundació Joan Miró, Barcelona; Sociedad Musical Linense, La Línea de la Concepción; Sociedad Filarmónica de Bilbao; Sociedad Artística Riojana, Logroño; Fundación Archivo Manuel de Falla; Sociedad Filarmónica de Monforte de Lemos (Lugo); Centro Cultural Manuel de Falla, Granada; Sociedad de Conciertos de Alicante; Sociedad Cultural Donosti Ereski, San Sebastián; Centro Cultural y Deportivo Mierense, Mieres (Asturias); FUSIC, Barcelona; Pro Música Antigua, Madrid; Grupo Enigma, Zaragoza; Grupo Eleftheria, Logroño; Cuarteto de clarinetes de Sober (Lugo); Asociación Cultural Ricercare, Madrid; Trío «La Gocosa Fantasia», San Sebastián; Dúo Giuliani, Málaga; Conjunto Barroco de San Sebastián; Quintet de Vent Francesc Cuesta, Valencia; Cuarteto CEMS, Alcázar de San Juan (Ciudad Real); Francisco Gamallo-José Ignacio López, Dúo de Guitarras, Vigo; Dúo Versus, León; Albada Madrigalistas, San Sebastián; Quinteto de metales Al-Andalus, Sevilla; Taller Ziryab, Sevilla; Laboratorio de Interpretación Musical (LIM), Madrid; Trío Mompou, Madrid; Grupo de percusión del Conservatorio municipal, San Sebastián; Francesc Taverna-Bech; Joan Guinjoan; Fundación Pública de les Balears per a la Música.

En particular agradecemos la labor de recogida de información realizada por la Asociación Española de Música de Cámara, de Madrid, personalizada en doña Regina Zolniski, responsable de la Gestión de Conciertos.

Desde el 27 de marzo

# Exposición de Alexej Jawlensky en la Fundación

Incluye 121 óleos realizados por el artista ruso de 1893 a 1937

Un total de 121 pinturas del pintor ruso Alexej Jawlensky (1864-1941) podrán verse desde el próximo 27 de marzo en la Fundación Juan March, en una exposición retrospectiva del artista. La muestra, que ha sido organizada con la colaboración del Archivo Alexej von Jawlensky, de Locarno (Suiza), estará abierta en la sede de la Fundación Juan March hasta el próximo 14 de junio.

Las 121 obras que ofrece esta retrospectiva proceden de diversos museos y galerías de Europa y Estados Unidos, y abarcan desde 1893 hasta 1937, tres años antes de su muerte: 44 años de trabajo de este pintor ruso, afincado en Alemania y en contacto con los principales artistas del expresionismo alemán, quien hizo del color su más poderoso medio de expresión y para quien «el auténtico gran arte sólo puede ser creado con un sentimiento religioso».

La exposición presenta algunas obras de su primer período académico, de la etapa de 1904-1905 en Munich; los paisajes, naturalezas muertas y retratos de 1908 a 1913, en estrecha relación con el expresionismo alemán; así como un gran número de obras de la etapa más personal del artista: las *Variaciones*, *Cabezas místicas*, *Cabezas abstractas* y *Meditaciones*, que hacen de Jawlensky un pintor personal e independiente en el arte de su época. Jawlensky ha sido habitualmente relacionado con los pintores expresionistas alemanes por su trabajo con los artistas de *Die Brücke*, y el



*Blaue Reiter* entre los años 1908 y 1913. Sin embargo, falta en su pintura el espíritu pesimista y agónico que suele caracterizar el expresionismo de esos movimientos. «Las cabezas de mujer que pintó Jawlensky entre 1910 y 1913 emanan una sensibilidad y un lirismo que descartan totalmente la morbosidad de *Die Brücke*», según señalan Shirley Hopps y John Coplans en un trabajo sobre Jawlensky. Su amistad con Kandinsky, creador del *Blaue Reiter*, y su participación en la Nueva Asociación de Artistas de Munich, en los primeros años de nuestro siglo, han contribuido a esa vinculación con los pintores alemanes de ese movimiento.

# Jawlensky: vida y obra

Alex von Jawlensky nace el 26 de marzo de 1864 en Torsok, perteneciente a una familia de la aristocracia rusa, con nobleza de sangre. A los trece años ingresa en la rígida Escuela de Cadetes de Moscú. Allí visita la Exposición Universal de 1880, en la que ve por vez primera obras pictóricas que le impresionan profundamente. Al morir su padre dos años más tarde, la situación económica de la familia le imposibilita su proyectada asistencia a una escuela de pintura. Jawlensky ingresa en la moscovita Escuela Militar Alexander. En 1884 obtiene el grado de Teniente de Infantería y forma parte del Regimiento de Granaderos de Samogitia, en Moscú. Por esos años conoce a los pintores Golutsheff y Grigori Jarcev. Con este último pasa Jawlenski sus vacaciones de verano pintando paisajes.

En 1869 consigue ser trasladado a San Petersburgo, al Regimiento Alejandro Nevski, y en septiembre es aprobado en el examen de ingreso en la Academia de Artes. A través del pintor Kuindshi conoce Jawlensky algo de la pintura de los impresionistas, especialmente Manet y Sisley. En 1891 conoce a Marianne von Werefkin, pintora con cierto renombre, con la que viajará durante los años siguientes por Europa, y que a lo largo de los treinta años siguientes habría de ejercer una gran influencia tanto en su vida artística como personal, convirtiéndole en su «protegido». A través de ella Jawlensky conocerá a su futura mujer, Helene Nesnakomoff (1881-1965). En 1896, con 32 años, se despide del Ejército y se dedica a la pintura. Ese mismo año, se traslada con Marianne y Helene a Munich donde ambos prosiguen su formación pictórica en la afamada escuela de pintura y dibujo de Anton Azbé. En esta escuela Jawlenski conoce a su compatriota Wassili Kandinsky, que también había llegado de Rusia en ese año y con el que mantendrá una amistad fraternal



El pintor, en 1924.

toda su vida. Jawlensky no se siente muy impresionado por lo que artísticamente le ofrece la escuela Azbé y la abandona en 1899 para dedicarse a pintar por su cuenta naturalezas muertas.

## *1904-1913, la primera gran etapa creativa*

Los paisajes, retratos y bodegones que pinta entre 1905 y 1907 reflejan una cierta influencia del impresionismo en cuanto al empleo del color, aunque con un claro sentido de la composición. Jawlensky conoce bien las obras de Gauguin y de los pintores *fauves* y comienza a dar relevancia al contorno de las figuras. Su amistad con Gabriele Münter, que se había instalado en Murnau con Kandinsky, y que invitaba frecuentemente a Jawlensky a su estudio, le pone en contacto con un grupo de artistas que fundaría la *Nueva Asociación de Artistas de Munich*, cuyo primer presidente era

Kandinsky, y que organizaba exposiciones por diversas ciudades alemanas. En 1911, Kandinsky deja esta asociación para crear poco después, con Franz Marc y otros artistas, el *Blaue Reiter* (El Jinete Azul). También Jawlensky y Werefkin dejaron la Nueva Asociación de Artistas de Múnich al año siguiente. Había un propósito común en la voluntad artística de estos pintores: el rechazo de la figura representativa de la Naturaleza que aportaba el impresionismo y una tendencia a captar el «interior», la esencia; un deseo de *síntesis*, como concepto teórico clave. Los paisajes de Jawlensky de este período de Murnau revelan una fuerte preocupación por la superficie, el área pictórica y los efectos del color. Los contornos de las figuras parecen vibrar y todo le sitúa ya como artista independiente en el ambiente artístico de su época.

La obras que siguen a 1911 ganan en intensidad de colorido. El mismo consideraba esta fase de su obra como un punto clave de su evolución artística. Emoción y sublimación, sensualidad y abstracción convergen en una síntesis en estas obras.

Jawlensky había expuesto en el Salón de Otoño de París en 1905 y 1906 y había conocido a Matisse y analizado la obra de Cézanne, cuyo influjo en la obra del ruso se rastreaba todavía en 1907. También ha conocido la teoría estética de Gauguin y los textos del teósofo francés Edouard Schuré.



◀ «Campo de trigo», 1905,

En Wiesbaden, en 1936. ▶

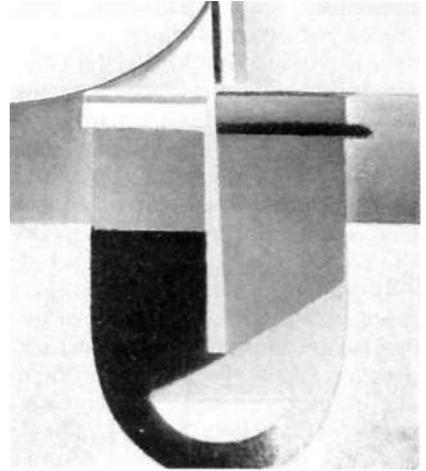
En 1909 conoce a Rudolf Steiner, fundador de la antroposofía.

En el verano de 1911, Jawlensky pasa una temporada en la costa del mar Báltico con su familia (tenía ya un hijo —el único— de Helene, Andrej) y allí pinta sus mejores paisajes y grandes obras de figura, como *La joroba, I*, en colores muy fuertes y cálidos. Ese tiempo, dice el propio Jawlensky, supuso «un giro en mi arte». El año 1912 es un año de extraordinaria fecundidad para el artista. Realiza sus poderosos y sensuales retratos en el característico formato cuadrado. Conoce a Paul Klee y a Emil Nolde con quienes establece una fuerte amistad. Al año siguiente participa con cuatro pinturas en el primer «Salón alemán de Otoño» de Herwalt Waiden, en Berlín.

### *El exilio y las Variaciones*

Al estallar la guerra, en 1914, Jawlensky ha de salir de Alemania, y con su familia y Marianne Werefkin se instala en un pueblecito a orillas del Lago de Ginebra. Aquí, en el exilio, Jawlensky se plantea dar una nueva orientación a su arte y empieza las pinturas en series: las *Variaciones sobre un tema paisajístico*, que le ocupan hasta 1921 y abarcan de 350 a 400 obras. Parecen pinturas hechas desde la ventana de su es-





«Sol, color, vida», 1926. ▲

◀ «Ascona», 1918

tudio; recuerdan a Delaunay y a Matisse; no son paisajes en el sentido tradicional, sino paisajes que han sido reducidos a sus signos esenciales, con una marcada verticalidad y una constelación de formas y colores.

### *Encontrar una forma para el rostro*

Pero además de las «Variaciones», Jawlensky siente la necesidad de «encontrar una forma para el rostro», según escribía a Verkade en 1938. Sería la artista Emmy Scheyer, a quien conoció en Lausanne en 1915, quien le motivaría para pintar una serie de retratos suyos. Ella se dedicaría a vender y a exponer los cuadros de Jawlensky en Alemania y más tarde en Estados Unidos.

En 1917, al estallar la Revolución en Rusia, muere la madre de Jawlensky. Se traslada a Zurich y comienza a pintar la serie de las *Cabezas místicas* y las *Visiones del Mesías*. En el invierno de ese mismo año enferma gravemente de gripe y los médicos le aconsejan una temporada de restablecimiento en el Sur. En

abril de 1918 va a Ascona. Allí comienza la serie de las *Cabezas abstractas*, que terminará en 1935.

Son cabezas geométricas, en las que se equilibran las áreas de color y las constelaciones de líneas, y se produce una tensión entre la disposición horizontal de la boca y los ojos y la verticalidad de la cabeza y la nariz.

Al año siguiente ha de ser internado, aquejado de una dolencia pulmonar y cólicos. En Ascona, Jawlensky siente nostalgia de Alemania, pero no acepta el puesto de profesor de la Bauhaus de Dessau que le ha sido ofrecido. El cree que el arte no se puede «enseñar». En 1921 decide volver a Alemania y se instala en Wiesbaden, dejando a Helene y a Andrej en Ascona. Rompe definitivamente con Marianne von Werefkin. Pinta sus últimas *Variaciones*.

Al año siguiente Alexej y Helene se casan. Por esta época tiene noticia de la trágica muerte de su hermano Dimitri y la familia de éste durante la Revolución de Octubre. A lo largo de los años siguientes Jawlensky se dedica principalmente a pintar las *Cabezas abstractas*. En 1924 Emmy Scheyer reúne en el grupo *Los Cuatro Azules* a Jawlensky, Kandinsky, Paul Klee y Feininger.

### *Última etapa: las Meditaciones*

En 1929 se le manifiestan los primeros síntomas de la artritis deformante, dolencia que le paralizará más tarde totalmente y que le producirá la muerte en 1941. La rigidez de los dedos le obliga desde 1934 y hasta 1937, a pintar cabezas en pequeño formato: son los trabajos abstractos que él llama *Meditaciones*.

Escoge un formato único —aproximadamente de 18 x 13 centímetros— que pinta sobre papel especial con estructura de lienzo. Leemos en sus memorias: «Vengo sufriendo desde 1929 una dolorosa enfermedad (*arthritis deformans*), que cada año es peor. Mis manos y mis brazos se vuelven progresivamente rígidos y curvados y el dolor es muy agudo. Como estoy incapacitado por la rigidez de mis codos y mis manos, he necesitado descubrir una nueva técnica. Mi último período de trabajo está lleno de obras en pequeño formato, pero las pinturas son más profundas y espirituales, y hablan solamente con el color. Desde que comprendí que por mi enfermedad llegaré un día en el que seré incapaz de pintar, he trabajado como un obseso con esas pinturas, mis pequeñas *Meditaciones*. Y ahora dejo al futuro y a aquellos que aman el arte estas obras pequeñas, aunque tan importantes para mí».

En 1929 Hanna Beller vom Rath, con otros amantes de las artes, funda la Sociedad Jawlensky, para ayudar económicamente al artista. Al año siguiente Kandinsky visita a Jawlensky en Wiesbaden, con su mujer, Nina. Jawlensky pasa tres meses en una clínica antroposófica de Stutt-

gart y su estado de salud se agrava con rapidez.

En el verano de 1932 hace una cura en Bad Wörishofen, donde pinta paisajes. Los elevados costos de la atención médica y la cada vez menor frecuencia en la venta de cuadros empeoran la situación económica del artista.

En las horas en que remite el dolor, vuelve a los formatos grandes para pintar sus últimas y animadas naturalezas muertas, aunque en la mayoría de los casos escoge las flores como tema.



Jawlensky, en su estudio, en 1936.

Se siente deprimido y su situación económica es precaria. En los museos públicos alemanes son confiscadas hasta 72 pinturas de Jawlensky y algunas de estas obras se muestran en la exposición de «Arte degenerado» de Munich, en 1937. Entre 1934 y 1937 ha pintado unas 700 *Meditaciones*.

Sus últimos años los pasa postrado en la cama y ha de dictar a Lisa Kümmel las cartas a los amigos y conocidos. Muere el 15 de marzo de 1941, a los 77 años de edad, y es enterrado en el cementerio ortodoxo ruso de Wiesbaden. •

### **HORARIO DE VISITA DE LA EXPOSICIÓN**

**La Exposición de Alexej Jawlensky estará abierta en la sede de la Fundación Juan March (Castelló, 77, Madrid), hasta el 14 de junio próximo, de lunes a sábado, de 10 a 14 horas y de 17,30 a 21 horas. Domingos y festivos, de 10 a 14 horas.**

Abierta hasta el 8 de marzo

# Exposición de Richard Diebenkorn

Fue presentada por la directora de la Whitechapel Art Gallery de Londres

Hasta el 8 de marzo estará abierta en la sede de la Fundación Juan March la Exposición de 52 óleos del pintor norteamericano Richard Diebenkorn, que desde el pasado 10 de enero viene ofreciendo una selección de su obra de 1949 a 1985. La muestra está organizada conjuntamente por la Fundación Juan March, la Whitechapel Art Gallery de Londres y la Frankfurter Kunstverein, de Frankfurt, y tras su paso por Madrid la exposición se exhibirá en la citada ciudad alemana.

Al acto inaugural de la exposición asistió el hijo del artista, Christoph Diebenkorn, y la directora de la Whitechapel Art Gallery de Londres, Catherine Lampert, quien pronunció una conferencia de presentación de la muestra, de la que seguidamente ofrecemos un resumen.

Catherine Lampert

## «La fascinación de un pintor independiente»



Me voy a referir aquí a dos aspectos de la obra de Diebenkorn que me parecen fundamentales para entender la fasci-

cinación que produce su pintura: una se centra, principalmente, en el *proceso*, un aspecto que solemos tender a olvidar y que los artistas saben que es complejo y sofisticado, y el otro es el aspecto psicológico en que Diebenkorn ha empleado las cualidades herméticas, restringidas de la pintura tradicional para hablar de su propia

relación con el ambiente en el que ha trabajado, la bella y sofisticada California, tan rica en oportunidades.

El artista se basa en el equívoco y en el matiz, frente al espíritu de la edad postmoderna, que supone que con decir el nombre de un artista y mencionar una de sus series, inmediatamente recordamos una imagen concreta que nos recuerda cada década. Así nos ocurre con las banderas de Jasper Johns, los botes de sopa de Warhol y los objetos cubiertos de lonchas de tocino de Beuys, y a veces hemos de excusar los objetos, exentos de interés, que sobreviven en los museos. Con Diebenkorn, la idea de *Urbana, interior con flores* u *Ocean Park 136* es pedestre y la realidad mucho más rica.

No deja de ser irónico que Diebenkorn, nacido en 1922, alcanzase la madurez en un momento en el que los Estados Unidos producían por vez primera un movimiento artístico autóctono de ámbito internacional: el Expresionismo Abstracto. Se trataba de un movimiento cuyas raíces hay que buscarlas en el paso a América del arte europeo de los años precedentes, especialmente las últimas etapas del cubismo y el surrealismo que desarrollaron Picasso y Miró, y que llevaron a la autoexpresión desinhibida, practicada tanto por artistas americanos de nacimiento como por otros artistas emigrados, como De Kooning, Rothko y Gorky. Aunque Diebenkorn se educó en San Francisco y en la Costa Oeste, fue al Este en dos ocasiones, y podría haber sido asimilado por la Escuela de Nueva York, como Pollock y Still. Su primer contacto con la pintura moderna, en 1943-45, cuando visitó las Colecciones Gallatin y Phillips, fue muy positivo y en 1946-47, viviendo en Woodstock, al norte de Nueva York, entró en contacto con Robert Motherwell, Baziotés y Rothko.

Cuando decidió regresar a San Francisco empezó pintando cuadros agresivos y amorfos. Hasta mediados de los años 50, Diebenkorn nos anticipó su arte respondiendo a distintos paisajes cercanos a los lugares donde vivía, primero en Sausalito y más tarde en Bahía; posteriormente en las llanuras de Albuquerque en Nuevo México; después en Urbana y el Medio Oeste y, por fin, en Berkeley, de nuevo en la Bahía. Desde esta perspectiva, vemos que es natural que su interpretación de la naturaleza sea muy personal: sus composiciones se elevan hasta una zona superior del cielo y están hechas de un campo compacto de manchas y de zonas suaves rotas por trazos serpenteantes y retorcidos.

Después de un memorable viaje en aeroplano por el desierto, en 1951, las formas de sus cuadros se empezaron a desperdigar por el lienzo como si colgaran de una línea superior. Pero

mientras en la Costa Este, a finales de los años 50 y animados por Greenberg, los artistas de su generación como Barnett Newman, Morris Louis, Frankenthaler y Olitski se dedicaban con energía a ensalzar un formalismo dependiente del método físico, arrojando pintura sobre la tela sin preparar y haciendo bandas, Diebenkorn nunca llegó a estos extremos.

A mediados de los cincuenta, Diebenkorn se iba sintiendo cada vez más incómodo con la autocomplacencia y la cerrazón del Expresionismo Abstracto, llegando por primera vez a la naturaleza muerta y al paisaje para pasar después a la figura. Esta le proporcionó algo que le permitía enfrentarse contra «la forma representada, cargada de sentimientos psicológicos».

Creo que es justo afirmar que Diebenkorn consiguió su primera obra maestra en los años 1957-60, cuando consolidó su respuesta instintiva al mundo a través de unas imágenes mundanas, domésticas y suburbanas que revelan influencias como las de Edward Hopper y Matisse. Pero en vez de crear un estilo compatible con el modo de contar historias de Hopper o con la utopía de Matisse, en la que se suspende la acción, Diebenkorn neutraliza simplemente lo familiar, de modo que la pintura y la luz que constituyen el cuchillo o la flor o la colina igualan al fondo y al cielo. Diebenkorn utilizaba la información reunida en las sesiones que trabajaba con un modelo, que tenían lugar en el estudio de Elmer Bischoff y a las que asistía David Park. Después, en su estudio, empleaba los esbozos y las imágenes que recordaba para pintar sus figuras, a veces haciendo posar a su mujer, que después aparecía con una presencia más metafórica que descriptiva.

Es interesante observar cómo en sus pinturas de Ocean Park, a partir de 1967, y después de las de Santa Mónica, que duran por lo menos hasta 1978, el mundo exterior empieza a ser menos interesante que el interior. Si vemos un dibujo de 1978,

nos damos cuenta de que los componentes del mundo exterior, los bloques geométricos de edificios en estilo español, las líneas de las carreteras, la playa, el océano, los cables de teléfono, los campos que se ven por la ventana, todo es algo trivial y pintoresco, y, sin embargo, lo que nos atrae del cuadro es la pared vacía del estudio. Ahí es donde tenemos la libertad de soñar e inventar.

Un dato significativo que surge a principios de los años setenta es el personalismo del color. La idea básica viene de la tradición del «fauvismo» y sobre todo de Matisse: dos amarillos, dos rojos, dos azules, como ha señalado el crítico californiano Wayne Thiebaud, con variantes de cada color que, como neblina o humo, oscurecen ligeramente las zonas más amplias, apareciendo el pigmento puro en los huecos y/o en las superficies o en los brazos. Nada es demasiado delicado: la pintura de una zona pasa a otra, se mezcla, se superpone, se entrelaza; no hay nada forzado o grandilocuente; no hay «tours de force» como en Tàpies o en Richter.

Diebenkorn se acostumbró, además, a dejar registrado lo que sucedía durante el proceso, a crear una nueva superficie de modo que hiciera contacto con una de las divisiones del dibujo, con un borde recto, con un corte, no pegado, sino como si fuera a ir cor-

tando las distintas capas con una cuchilla, dejando que fueran las cerdas de la brocha las que hicieran el dibujo, con líneas cerca del borde del plano y en varias direcciones.

Dibujar para delimitar la superficie del cuadro, carreteras, ríos, colinas, árboles oscuros sobre el fondo rojo del atardecer. Elderfield llama a estas invenciones de Diebenkorn «viajes por la imaginación» y recuerda su sentimiento íntimo contra la pintura, el dominio de un juego privado por encima del dominio de lo pictórico. La trama del gráfico se inscribe en la superficie como sobre una barra y se extiende por ella como un decorado abstracto que nos recuerda una visión de la luz de Santa Mónica.

Recordaba el artista que cuando tenía el estudio en su casa de Berkeley, «solía estar allí por la mañana temprano, con una taza de café. Miraba por la ventana y veía a toda aquella gente con el periódico, esperando el autobús, esperando ir a algún sitio importante, mientras yo pensaba en... que el aislamiento ayuda a crear excitación. La ausencia de signos e interpretaciones potentes es en cierto modo intimidatoria. Descubrí que es necesario retrasar nuestras respuestas y buscar el equilibrio natural de la obra, la melancolía de la lluvia en el campo, para descubrir lo mejor de estas pinturas. El encuentro cuáquero con el silencio, mejor que un sermón o una serie de televisión».



## Durante un mes se ha visto en Barcelona

# «Monet en Giverny», según la prensa catalana

Se montó en el Palau de la Virreina, en colaboración con el Ayuntamiento

**Durante un mes, desde el 3 de enero hasta el 2 de febrero, y tras su paso por Madrid, se ha podido ver, en el Palau de la Virreina, en Barcelona, la Exposición «Monet en Giverny», organizada por la Fundación Juan March con la colaboración del Ayuntamiento de esa ciudad, tal como ya se ha informado en anteriores números de este Boletín. La muestra ha sido visitada por 50.000 personas.**

**Se recoge a continuación una selección de los comentarios que suscitó la exposición en la prensa catalana.**

«Las obras presentes en la Virreina —escribía Julieta Martialay, en *El Observador*— muestran a un artista únicamente condicionado por la expresión más íntima de su concepción pictórica. Libre de todo tipo de dependencias y con la plena certeza de que la pintura en sí misma tiene un sentido de expresión artística.» En *Avui*, M.F.C., subrayaba que «aprofitant que l'espai 2 de la Virreina és prou gran per acollir vint teles, s'ha instal·lat només una peça a cada paret»; y Abel Figueres escribía que «Monet és un d'aquells personatges capaços de transmetre emocions i sensacions a través del mitjà pictòric». En la edición catalana de *El País* Erika Bornay escribía: «Monet, inmerso en aquel jardín acuático y floral, se fue dejando seducir más y más, tanto pictórica como emocionalmente, por la constante metamorfosis cromática de la naturaleza».

En *La Vanguardia*, Olga Spiegel señalaba que «pinceladas nerviosas, gestuales, completan este recorrido desigual, pero siempre sensual y palpitante, por los últimos años de un artista de prodigiosa y emotiva percepción que cultivó y halló en su jardín la esencia de lo que pretendía expresar con su arte».

En *El Periódico*, Josep Maria Ca-

dena acababa su reportaje así: «Había de pasar el tiempo, que sirve de criba para lo accidental y proyecta luces de justicia sobre lo auténtico. Y ahora el maestro Monet ya no es sólo el impresionista que rompió con lo académico, sino el pintor de Giverny que anunció la nueva era de la expresión pura a través del color». Dolors Massot, en la edición catalana de *ABC*, señalaba que «Giverny ha sido considerado en el mundo de la historia de la pintura como uno de los espacios de mayor inspiración pictórica de nuestro tiempo». A Giverny se refería igualmente Rosario Fontova, en *El Periódico*: «Actualmente, Giverny es una casa-museo, muy frecuentada, donde se conserva el inmenso estudio en el que trabajaba Monet y una serie de objetos personales, como el sofá donde descansaba cuando le molestaba el reumatismo».

Isidre Estévez escribía en *Diari de Barcelona*: «La Hum, el color, la magia i la Sensibilitat de l'autèntic abanderat de l'impressionisme s'han instal·lat a Barcelona durant un mes exacte». En este mismo diario, fechas más tarde escribía Marie-Claire Uberquoi: «Es tracta d'una mostra específica que, tot i aplegar un nombre reduït d'obres, no deixa de ser excepcional per l'impacte del seu contingut».

En su 80 aniversario

# Homenaje a Xavier Montsalvatge

Se ofreció la integral de obras para canto y piano del compositor catalán

El pasado 5 de febrero la Fundación Juan March celebró en su sede un concierto en homenaje al compositor catalán Xavier Montsalvatge, con motivo de su ochenta aniversario. Este concierto, organizado dentro del «Aula de Reestrenos» que organiza esta institución a través de su Biblioteca de Música Española Contemporánea, ofreció la integral de las obras para canto y piano, interpretada por la soprano Atsuko Kudo y el pianista Alejandro Zabala.

Hace ahora diez años que la Fundación Juan March celebró otro concierto-homenaje a Montsalvatge con motivo de su setenta cumpleaños, en el que actuaron el **Conjunto Instrumental de Madrid**, dirigido por **José María Franco Gil**, y la soprano **Carmen Bustamante** y la pianista **Ana María Gorostiaga**.

«En estos diez años —se decía en la Introducción del programa de mano de este segundo homenaje—, Montsalvatge no ha estado ocioso: cuatro obras para piano, otras tantas de cámara, la importantísima *Sinfonía de Requiem*, la *Metamorfosis de concierto para guitarra y orquesta*, una obra para banda (*Música per a un Diumentge*), canciones... El mérito no es, pues, llegar a los ochenta, sino llegar en pleno dominio de sus facultades, produciendo obras excelentes y, como el Goya de Burdeos, aún aprendiendo.»

«Hemos programado para este concierto, resumen de una vida, la totalidad de su obra para canto y piano. No hemos conseguido localizar una canción primeriza, "No te abandonaré", con texto de Joan Teixidor, compuesta cuando Xavier era estudiante: ni él mismo la conserva. Pero sí tenemos una sorpresa incluso para su mismo autor. A raíz del éxito de las *Canciones negras*, y en especial de la *Canción de*

*cuna*, Montsalvatge compuso otra *Nana* con texto del cubano Emilio Ballagas. Montsalvatge la había olvidado, pero hemos localizado para nuestra Biblioteca de Música Española Contemporánea un ejemplar de una reciente edición americana: todos la hemos oído ahora por vez primera en Madrid.»

En el programa de mano del concierto se reproducía un extracto de diversos comentarios del propio Montsalvatge sobre las obras que integraban el programa, tomados de su libro *Papeles autobiográficos. Al alcance del recuerdo* (Madrid, Fundación Banco Exterior, 1988). A propósito de las *Canciones para niños* de Federico García Lorca, escribe: «Aparte de las obras sinfónicas o de cámara realizadas sobre la marcha a tenor de las proposiciones o encargos que recibía, consideré que mi primera incursión en el campo del *lied* con las *Canciones negras* podía tener una continuidad, y barajando posibilidades, releendo textos poéticos de varios autores, di con uno que me pareció intencionadamente destinado a la música, las *Canciones para niños* de Federico García Lorca. (...) El destino de estas *Canciones para niños* ha sido irregular. Montserrat Caballé las cantó una sola vez, pero las grabó en disco y fueron editadas».

*Paisatge del Montseny*, para so-

prano y orquesta de cuerda, fue la composición que aportó Montsalvatge en 1961 para un concierto estival organizado por la Orquesta de Cámara de Barcelona en la ermita de Riells. La cantó Anna Ricci y la dirigió él mismo. El 18 de marzo de 1945 se celebró en el Ateneo barcelonés un recital de tres partes, como era entonces costumbre: «En la parte central incluyó entre otras obras mi *Canción de cuna para dormir a un negrito* (...), en primera audición absoluta. Yo no había calculado que podía escribir otras melodías sobre el mismo tema, pero en vista del éxito, del que tuve sinceras y convincentes pruebas, decidí que la *Nana* podía ir precedida y seguida de otras piezas para formar un todo orgánico. Influido por el *Mapa de la poesía negra americana*, reuní tres canciones relacionándolas, considerando que la 'berceuse' exigía una melodía preparatoria vigorosa y otra para terminar viva y alegre. (...) Del libro de Emilio Ballagas escogí, en principio, las rimas de Nicolás Guillen (...) Y me atrajo especialmente un texto, el de *Chévere*, que en el vocabulario antillano significa matón elegante, considerándose como una corruptela del francés 'chevalier' (...) Apliqué un coral luterano análogo a un negro espiritual que me había dado a conocer, interpretándolo al armónium, mi amigo Ramón Masramón. El tema, más o menos reconocible o sublatente en el transcurso del tiempo, lo he repetido en varias obras,

hasta en el *Agnus Dei* de la *Sinfonía de Requiem*, estrenada en 1986. (...)»

Además de las citadas *Canciones para niños* (de F. García Lorca), *Paisatge del Montseny* (1961) y *Cinco canciones negras*, el programa del concierto incluyó *Cançó amorosa* (Tomás Garcés), 1948; *Nana* (Emilio Ballagas), c. 1946; «Deshecha de romance que cantaron los seraphines» (Fray Iñigo de Mendoza), 1956; *Meus irmans* (Ramón Cabanillas), 1951; *Vocaliso* (de la ópera *Una voce in off*), 1962-1976; *Pastor hacia el puerto* (Vicente Aleixandre), 1988; *Soneto a Manuel de Falla* (Lorca), 1973; *Oração* (anónimo portugués), 1956; y *Quatre rimes breus* (Josep Carner), 1985.

**Xavier Montsalvatge** nació en Gerona, en 1912. Estudió violín y composición en Barcelona. De 1945 data su *Canción de cuna para dormir a un negrito*, incluida al año siguiente en sus *Canciones negras*, su obra más conocida. Galardonado en diversas ocasiones (Premio de la Escuela Superior de Música de París a su *Sinfonía Mediterránea*, en 1949, o el «Samuel Ros» al *Cuarteto indiano*, en 1952), en 1960 se estrena el *Cant espiritual*, por el Orfeó Catalá. Desde 1962 ejerce la crítica musical en *La Vanguardia*, actividad que sigue realizando actualmente. En 1965 ingresa en la Academia de Bellas Artes de San Jorge y en 1970 es nombrado Catedrático de Composición del Conservatorio Superior de Música de Barcelona.

El compositor y los intérpretes, al término del concierto.



## En marzo, en la Fundación Juan March

# Ciclo de «Música galante»

## Los miércoles, música de cámara, en cuatro conciertos

La Fundación Juan March ha programado para los miércoles, a partir del 11 de marzo, un ciclo de cuatro conciertos titulado «Música galante», que igualmente será ofrecido en fechas próximas, en Logroño y en Albacete, dentro de los respectivos Cultural Rioja y Cultural Albacete, que cuentan con la colaboración técnica de la Fundación.

Esta institución cultural programa en su sede de Madrid todos los días un concierto con la excepción de los domingos. Así los lunes y los sábados ofrece conciertos al mediodía; los miércoles, por la tarde; y martes, jueves y viernes, por la mañana, exclusivamente para estudiantes de bachillerato, previa solicitud de sus centros, tienen lugar los «Conciertos para jóvenes», que están acompañados de comentarios a cargo de críticos musicales.

El ciclo de «Música galante» se desarrollará en Madrid con arreglo al siguiente orden:

— *Miércoles 11 de marzo:* El **Ensemble Barroco «Sans Souci»**, compuesto por **Agostino Cirillo** (traverso barroco), **Ian Grinbergen** (oboe ba-

rroco), **Renée Bosch** (viola de gamba) y **Olga Careta** (clave y bajo continuo), interpretará obras de Quantz, C.Ph.E. Bach, Kleinknecht, Schaffrath y Galuppi.

— *Miércoles 18 de marzo:* El grupo **La Stravaganza**, formado por **Mariano Martín** (travesera barroca), **Inés Fernández Arias** (clave) y **Francisco Luengo** (viola de gamba), interpretará obras de Quantz, Kirnberger, Federico El Grande, C. Ph. E. Bach, Oliver y Astorga y Rodil.

— *Miércoles 25 de marzo:* El grupo **El Buen Retiro**, compuesto por **Agostino Cirillo** (traverso), **Ian Grinbergen** (oboe barroco), **Isabel Serrano** (violín barroco), **Renée Bosch** (viola de gamba) y **Olga Careta** (clave y bajo continuo), interpretará obras de Juan y/o José Pla, José Herrando, Ximénez y J. Ch. Bach.

— *Miércoles 1 de abril:* El grupo **Zarabanda**, integrado por **Alvaro Marías** (flauta), **Raúl Herrera** (violín), **Damien Launay** (violonchelo) y **Rosa Rodríguez** (clave), interpretará obras de Telemann, C. Ph. E. Bach, Haydn y J. Ch. Bach.

### Los intérpretes

El conjunto barroco **Sans Souci** es una agrupación estable de músicos profesionales dedicados a la interpretación de la música de cámara del período barroco con instrumentos originales.

En 1979 surge **La Stravaganza**. La flexibilidad del número de sus componentes permite al grupo abordar tanto programas monográficos muy concre-

tos como programas que recogen una panorámica de los diversos estilos.

El conjunto **Zarabanda**, creado en 1985 por Alvaro Marías, pretende, a través del estudio directo de las fuentes de la época, así como de las aportaciones de la musicología, lograr una interpretación lo más fiel posible al estilo y espíritu de la música que interpreta. El repertorio se centra, fundamentalmente, en el período barroco.

El 4 de marzo concluye el ciclo dedicado  
al compositor alemán

# Romanticismo y piano, inseparables en Schumann

Fernando Puchol interpretará el último concierto

Con las obras *Fantasia op. 17* y *Carnaval op. 9*, que interpretará **Fernando Puchol**, concluye, el miércoles 4 de marzo, el ciclo «Schumann y el piano», que se ha venido ofreciendo, desde el 12 de febrero, en la Fundación Juan March.

El ciclo, que constaba de cuatro conciertos, ofrecidos por **Ana Bogani** y **Fernando Puchol** (piano a cuatro manos), **Guillermo González, Almudena Cano** y **Puchol**, se ha celebrado también en Logroño y Albacete, dentro de los respectivos Cultural Rioja y Cultural Albacete, que cuentan con la colaboración técnica de la Fundación Juan March.

«El piano —se dice en una nota previa en el programa de mano del ciclo—, tal como hoy ha llegado hasta nosotros, es un invento organológico del siglo XVIII al que los compositores neoclásicos dieron contenidos y los románticos dotaron de un nuevo lenguaje. Convertido en instrumento predilecto de confesión personal, en sus cuerdas acabaron disolviéndose poco a poco las grandes estructuras formales del clasicismo para dar paso a nuevas armonías, nuevos timbres y colores, un nuevo virtuosismo.»

«En la definición del pianoforte como instrumento moderno, la figura frágil y potente a la vez de Robert Schumann es capital. Como Chopin, como luego Brahms, Schumann compone al piano la mayor parte de su obra, y sólo las canciones —mucho más tardías, aunque no menos



Robert y Clara Schumann, 1850.

maravillosas— pueden compararse en amplitud y densidad poéticas.»

«Basta decir que sus primeras 23 obras catalogadas son obras pianísticas, y que el piano posterior, que abarca hasta el trágico final de sus días, no logró más que reiterar la calidad de lo ya previamente hecho.»

Por su parte, el crítico musical **Félix Palomero** es el autor de la introducción y de las notas al programa de mano, y a su introducción pertenece este texto que a continuación se incluye.

Félix Palomero

## «El piano de Schumann, la quintaesencia romántica»

Este ciclo de conciertos está dedicado al piano de Robert Schumann, pero bien podría haber estado dedicado al piano de Robert y Clara Schumann, o incluso a la música que marcó la relación de estos dos personajes, pues todas las obras que aquí se interpretan, a excepción de las que están escritas para piano a cuatro manos, fueron compuestas entre los años 1832 y 1838, período en el que se fundamenta el futuro matrimonio Robert y Clara.

Y es que la historia de los amores y desamores de los dos músicos es algo más que una anécdota. Obras como la trascendental *Fantasia en Do mayor* o las *Davidsbündlertanze* nacen en momentos muy concretos y a partir de vivencias personales muy intensas, y en ellas se reflejan los sentimientos que poblaban la vida de Schumann. En cualquier caso, y prescindiendo de las obras para dúo pianístico, las que aquí se recogen son testigo de la formación del compositor, de su juventud, ese período tras el cual hemos de ver al músico en su plenitud.

Robert Schumann (1810-1856) vivió como un perfecto romántico, empapándose del espíritu literario del *Sturm und Drang*, leyendo a Goethe, a Heine y a Jean Paul, viajando, enfrentándose al deseo familiar de convertirlo en abogado... Y todo eso en los dieciocho primeros años de su vida, en los cuales dudó entre dedicarse al piano o a la literatura.

Conoció la música de Hummel y Moscheles y escuchó a Paganini, lo que le animó a seguir el camino del teclado, aunque pronto se percataría de que su futuro no era el de un gran virtuoso. Fue alumno de Friedrich Wieck en Leipzig, se enamoró de la

hija de este pianista y así se inició un período (toda la década de los años treinta del siglo XIX) de grandes convulsiones personales.

Fundó una especie de sociedad secreta, los «Davidsbündler» y creó personajes (Eusebius, Florestán, Meister Raro...), que personificaban sus estados de ánimo, y con todos estos elementos construyó un mundo lleno de fantasía, a veces intimista, a veces exultante, en cuyos algodones vivió durante diez años.

Después de 1840, casado ya con Clara, olvidados los pecados de juventud, el intimismo se manifestó en las más grandes colecciones de *Lieder* de todo el Romanticismo; pero con el tiempo, deseoso de puestos oficiales y entregado a la composición de óperas y sinfonías, Schumann volvería a su ser maniaco-depresivo, esta vez en forma patológica, y ya sólo sería compositor en los cada vez más escasos momentos de lucidez.

Este período de casi diez años, entre el inicio de sus estudios con Friedrich Wieck y su matrimonio con Clara Wieck, ve nacer las obras más convulsas y personales de Schumann, y así, desde los *Intermezzi, opus 4* hasta la *Fantasia, opus 17*, asistimos a la definición de su pianismo; tras esta última obra seguirán otras muchas en el catálogo de Schumann, pero todo habrá sido dicho ya y sólo la experiencia «liederística» de los años cuarenta y la cercanía de los hijos (la música "para niños") será capaz de añadir más emoción a esa quintaesencia romántica que caracterizan este ciclo.

Esta quintaesencia romántica es el piano de Schumann. Son conceptos indisolubles en el autor: romanticismo y piano. Es decir, la cita biográfica no es

gratuita en nuestro caso, no es un mero ornamento; las obras que escucharemos nacen de situaciones concretas y manifiestan estados de ánimo concretos. Schumann era el eterno viajero a Itaca que siempre volvía al lugar de origen y cuyo reposo era el piano.

Schumann es un arquetipo romántico y participa de todas y cada una de las circunstancias del siglo romántico. Por lo pronto, inicia su carrera como compositor con algunas canciones que, si bien no publica, reelabora para futuras obras pianísticas. Además, recurre con frecuencia a Schubert y a Beethoven, tanto a la búsqueda de material temático (especialmente en el caso del primero) como de ideas formales (en este caso, de Beethoven). Su relación con los poetas de su siglo, además de ser fuente para la composición de canciones, sugiere obras musicales, no como programas literarios sino como verdaderas estructuras (E.T.A. Hoffmann en *Phantasiestücke*, Jean Paul en *Papillons*). Y por eso el estudio de su catálogo es el estudio de su propia vida, su música es tan elocuente como su vida y cobra sentido ese binomio.

Piano como diario que nos lleva a otra de las circunstancias románticas de las que participa Schumann, la de la inclinación por las formas pequeñas, o más bien, la disolución de las grandes formas clásicas. Es una constante romántica, pero en Schumann adquiere gran protagonismo; Schumann es el autor de las formas pequeñas, de la música rapsódica, de la sucesión de pequeños episodios.

Esto, en principio, forma parte de la nueva música de ese período, pero en Schumann eso oculta, además, una cierta dificultad personal por las grandes formas. Cuando, pasados los años, decida componer sus sinfonías, esa dificultad dejará su impronta. Para su expresión, independientemente de la habilidad técnica, las pequeñas formas son las que expresan las ideas agitadas, inconexas, que surcan su cabeza.

El piano era el elemento de difusión musical de un autor en la Europa del

XIX. Schumann no pudo ser un gran virtuoso pero tenía a su mujer, Clara, y a sus amigos, Liszt y Brahms, para que tocasen sus obras. Curiosamente, sus colecciones no eran bien aceptadas por el público porque el aspecto poemático las hacía incomprensibles.

Schumann no tenía obras en formas clásicas, y por ello desarrolló ese género intermedio que constituye la *Fantasia en Do mayor*, y que se une a la lista de otras obras románticas que mezclan formas clásicas con inspiración romántica. Otras obras de Schumann tendrían mayor suerte con el público y se convertirían, a finales del siglo pasado, en la partitura obligada sobre los atriles de los estudiantes: el *Album para la Juventud* constituyó la más célebre de ellas.

Y esto fue así porque el piano de Schumann, aun dentro de su complejidad y dificultad, no es un piano de virtuosismo. Es un piano denso en su expresión, plagado de intenciones melódicas y armónicas ocultas en una escritura que hay que desentrañar.

Es un piano «cantabile» porque ésa es la intención del compositor: o se manifiesta con ironía y desparpajo, y entonces nos sorprende con sus figuraciones rítmicas (sencillas, generalmente pero de gran efectividad) o es intimista y entonces nos sorprende con sus dibujos melódicos; o es Eusebio o es Florestán, sus personajes más emblemáticos.

Este último piano, el que hace cantar el compositor, será el que a partir de 1840 tiene los pentagramas de las colecciones de *Lieder*. Para entonces, Schumann habrá despojado su escritura de todo lo que resulte banal y habrá dejado la expresión más sencilla de la que es capaz: es el piano comentario de las canciones, el piano que sigue sonando después de la finalización de los poemas, el epílogo de *Amor y vida de mujer*, imposible de concebirse si antes no hubiesen existido páginas como la *Fantasia en Do mayor*, el tiempo lento de la *Sonata en Sol menor* o los *Intermezzi*, *Op. 4*.»

## «Conciertos del Sábado» de marzo

# Darius Milhaud en su centenario

A «Darius Milhaud en su centenario» estarán dedicados los «Conciertos del Sábado» de la Fundación en el mes de marzo.

En cuatro conciertos, los días 7, 14, 21 y 28, se ofrecerá una selección de música de cámara del compositor francés, con la actuación de un dúo de clarinete y piano (**Oriol Romani y Julius Drake**), el **Quinteto Rossini**, un dúo de percusión y piano (**Juan José Guillén y Jesús Amigo**) y el **Ensamble de Madrid**, con **Víctor Ardeleán** (violín), **Tony Goig** (clarinete) y **Miguel Ortega** (piano), como artistas invitados.

El programa será el siguiente:

### — **Sábado 7 de marzo:**

**Oriol Romani** (clarinete) y **Julius Drake** (piano).

Duo concertant, Op. 351; Sonatine, Op. 100; Caprice Op. 335a; y Scaramouche, Op. 165b, de Darius Milhaud; y Sonata, de Francis Poulenc.

### — **Sábado 14 de marzo:**

**Quinteto Rossini** (**Víctor Ardeleán**, **José Enguídanos**, **Emilian Jacek Szczygiel**, **Paul Friedhoff** y **Andrzej Karasiuk**).

Cuarteto nº 6 Op. 77 en Sol Mayor; Cuarteto nº 16 Op. 303; y Jacob's Dreams (Sueños de Jacob), de Milhaud, Op. 294.

### — **Sábado 21 de marzo:**

**Juan José Guillén** (percusión) y **Jesús Amigo** (piano).

Scaramouche (arr. marimba y piano); Concerto pour batterie et petite orchestre (red.piano); y Concerto pour marimba et vibraphone et orchestre (red.piano), de Milhaud.

### — **Sábado 28 de marzo:**

**Ensamble de Madrid** (**Carmen Mezei**, **Victor Ariola**, **Alan Ko-**

**vacs** y **Paul Friedhoff**; y **Fernando Poblete**, contrabajo y dirección musical). Artistas invitados: **Víctor Ardeleán**, violín; **Tony Goig**, clarinete; y **Miguel Ortega**, piano.

Sonatine à trois; Quinteto para cuerdas; Sonatine, Op. 226; Les quatre visages, Op. 238; y Suite nº 2 (Trío), de Milhaud.

## LOS INTERPRETES

**Oriol Romani**, barcelonés, fue cofundador y co-solista de la JONDE. **Julius Drake**, inglés, está considerado como uno de los mejores pianistas de cámara de su país. El **Quinteto Rossini** se presentó en la Fundación Juan March en 1987 y está integrado por el violinista rumano **Víctor Ardeleán**, concertino segundo de la Orquesta Sinfónica de Madrid; el violinista **José Enguídanos**, miembro de la ONE y de la Orquesta Clásica de Madrid; los polacos **Emilian Jacek Szczygiel**, viola de la Orquesta Sinfónica de Madrid; **Andrzej Karasiuk**, contrabajista de la ONE, y **Paul Friedhoff**, norteamericano, actualmente violonchelo solista de la Orquesta Sinfónica de Madrid. **Juan José Guillén**, valenciano, es profesor de esta última orquesta citada. **Jesús Amigo** es profesor pianista acompañante del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid. El **Ensamble de Madrid** se formó en 1984 con cinco concertistas de la Orquesta Sinfónica de Madrid (Orquesta Arbós): **Carmen Mezei** y **Víctor Ariola** (violines); **Alan Kovacs** (viola); **Paul Friedhoff** (violonchelo) y **Fernando Poblete** (contrabajo y director musical).

## «Conciertos de Mediodía»:

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

### LUNES, 2

RECITAL DE CANTO Y PIANO, por **Elisabete Matos** (soprano) y **Manuel Burgueras** (piano), con obras de Rossini, Fauré, Poulenc, Brahms y Dvorak.

Elisabete Matos es portuguesa y actualmente, becada por la Fundación Gulbenkian de Portugal, perfecciona sus estudios en la Escuela Superior de Canto de Madrid. Burgueras es acompañante habitual de Montserrat Caballé y alterna los recitales con la enseñanza en el Conservatorio Provincial de Música de Guadalajara.

### LUNES, 9

RECITAL DE VIOLONCHELO Y PIANO, por **Catherine García** (violonchelo) y **M<sup>a</sup> Elena Barrientos** (piano), con obras de Schubert, Cassadó, Schumann, Granados y Brahms.

Catherine García nació en Luxemburgo, y consiguió allá el título de violonchelo a los 12 años, obteniendo en los Conservatorios de Sevilla y Madrid los títulos de profesor de violonchelo a los 14 y 15 años respectivamente. Elena

Barrientos, mexicana, ha sido primera arpista de la Orquesta Sinfónica de la Universidad de México y es profesora de la Escuela Superior de Canto de Madrid.

### LUNES, 16

RECITAL DE PIANO, por **Angel Gago Badenas**, con obras de Schumann, Chopin, Debussy y Albéniz.

Angel Gago comenzó sus estudios musicales a los ocho años en el Conservatorio de su ciudad natal, Madrid, continuándolos en el Conservatorio Nacional Superior de París. Posee varios premios internacionales.

### LUNES, 23

RECITAL DE GUITARRA, por **Manuel González**, con obras de Milán, Mudarra, Narváez, Villalobos, Ruiz-Pipó, Brouwer, Myers, Rodrigo, Morel, Albéniz y Ginastera.

González nació en Barcelona y becado por la Generalitat de Cataluña perfeccionó estudios en Nueva York, ciudad en la que da recitales con frecuencia; colabora, a menudo, con grupos de cámara y como solista ha intervenido con la Orquesta de Cámara de Freiburg.

### LUNES, 30

RECITAL DE PIANO, por **Martín Zehn**, con obras de Gubaidulina, Chopin, Stravinsky, Beethoven y Albéniz.

Martín Zehn es alemán y ha estudiado en los conservatorios de Colonia y Munich. En 1990 obtuvo la beca de la «Yamaha Foundation of Europe».

José Luis Sánchez

# La escultura contemporánea vista por un escultor

Con el título de «La escultura contemporánea vista por un escultor», el escultor y académico de Bellas Artes Jose Luis Sánchez impartió en la Fundación, del 12 al 21 de noviembre pasado un ciclo de conferencias. En sus cuatro charlas, apoyadas en la proyección de diapositivas, José Luis Sánchez quiso «huir de tratamientos eruditos e historicistas e insistir en la múltiple materialidad de la escultura y en la descripción y comentarios de la variada "cocina" que conlleva la realización de un arte tan complejo». Los títulos de las conferencias fueron: «Rodin y los pintores-escultores»; «De Picasso a Duchamp»; «Materiales y procesos»; y «La escultura española: Ferrant, Oteiza y Chillida». Estas charlas se completaron con unas posteriores visitas a los Talleres de Reproducciones Artísticas de la Real Academia de Bellas Artes y a los Talleres Magisa. Reproducimos seguidamente un extracto del ciclo.

Dos frases nos pueden servir para abrir este ciclo: una *pintada* en una tapia suburbial de Gijón, motivada por la inauguración de una gran escultura de Chillida, en la que se leía «Más cultura y menos escultura», lo que nos sirve aquí para conectar con la cuestión de si la escultura es o no es cultura; y la definición con la que Manuel Vicent encabezaba una de sus columnas en *El País*: «La escultura propiamente dicha es el aire que desplaza la materia trabajada por el artista», que está en coincidencia poética con la teoría del «aroma» del propio Chillida.

La primera de estas frases nos lleva directamente al meollo de todos los problemas que la escultura ha suscitado a lo largo de la historia. De ellos no es el menor su difícil lectura social, su discriminación con respecto a la pintura, sus orígenes como arte necesario, material o espiritualmente útil, circunstancias éstas que, en mi opinión, no han sido suficientemente explicadas, lo que ha originado un desconocimiento acumulativo, causa

de la relegación de la escultura en beneficio de la pintura. Esta, en efecto, es la reina de las artes plásticas, un arte que seduce con la traslación mágica del volumen al plano, eterno *trompe-l'oeil* o *trampantojo*, esencialmente metafísico, frente a la grosera fisicidad de la realización escultórica. Hay que considerar, además, en la escultura, las dificultades de ubicación para su serena contemplación: así basta con pensar en la secundaria colocación de la escultura en los museos o salas de exposiciones, donde suele ocupar lugares secundarios, mal iluminados, con inexistente rotulación, y por si fuera poco, el eterno «no tocar» que contradice su naturaleza.

Pensemos además en la principal consideración de la escultura como arte público, en su convivencia forzosa con la sociedad, confundándose con la arquitectura o soportando entornos hostiles, sin ningún cuidado urbano y sufriendo en sus carnes la oscura venganza social del gamberrismo. Lo peor es que todas estas genéricas dificultades se amplifican cuando nos referi-



**José Luis Sánchez** (Almansa, 1926) se licenció en Derecho en Madrid y estudió con Angel Ferrant en la Escuela de Artes y Oficios de Madrid. En los años cincuenta viajó a Roma, Milán y París, ciudad esta última donde expone regularmente. Ha sido profesor en la Escuela Superior de Bellas Artes de Madrid e imparte cursillos monográficos en distintas universidades. Es académico de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

mos a lo que se ha dado en llamar escultura moderna contemporánea, en la que los antiguos asideros de la representación real, que aún podían ejercer cierto encanto contemplativo, quedan transformados, abolidos tantas veces en las nuevas modalidades de interpretación de los volúmenes y en el empleo de nuevos materiales, sin que nadie ayude a la sociedad a interesarse por esta característica expresión del arte de nuestro tiempo, y sin ni siquiera trasladar las crípticas interpretaciones que se emplean en exposiciones, frecuentes ahora por fortuna, a la difícil realidad de un arte con vocación esencialmente pública.

Todo ello nos llevaría, sin salimos de las dos cortas frases que hemos

querido que encausen nuestros propósitos, a referirnos a alguna de las definiciones con que diccionarios y enciclopedias pretenden esclarecernos. Así vemos cómo la mayoría de ellos siguen estancados en una concepción estatuaría de la escultura, otorgándole una autoridad que como poco debemos calificar de desorientadora. Veamos: el diccionario de uso del español de María Moliner define la escultura como «representación de una figura humana o animal, completa. Por ejemplo, las que se colocan como decoración en las calles y en las plazas». El *Litttré*, más explícito, nos dice que es «una figura entera de pleno relieve, representando un hombre o una mujer, una divinidad, un animal, un dios, un caballo, un león». Y el Diccionario de la Real Academia de la Lengua habla de «figuras de bulto labradas a imitación del natural» para añadir en una de sus acepciones: «quedarse hecho una estatua: quedarse paralizado por el espanto o la sorpresa», y terminar añadiendo que algunas personas son «frías como estatuas».

Ha habido que esperar a que la última edición del Diccionario de la Real Academia de la Lengua nos facilitase una definición correctora de las limitaciones antiguas y diese cabida a un amplio y actual concepto de la escultura, al añadir a la bastante completa enumeración de «arte de modelar, tallar, esculpir en barro, piedra, metal, madera u otra materia consistente, representando de bulto figuras de personas, animales u otros objetos de la naturaleza» la consideración de «o el asunto y composición que el ingenio concibe». A partir de este punto podremos considerar como ortodoxa la reflexión de Picasso cuando asegura que él no pinta lo que ve, sino lo que piensa, y en poder establecer las diferencias entre escultura y estatuaría, siguiendo los conceptos establecidos por Margit Rowell en el catálogo de la exposición que, bajo el ambicioso título de «¿Qu'est-ce-que la

sculpture moderne?», se organizó en el Centro Pompidou de París en 1986. Este fue seguramente el intento más serio para hacernos entender los complejos vericuetos del tema que aquí nos ocupa.

Ante todas las anteriores definiciones que irónicamente he reflejado, mejor será acudir a la intuición de los poetas y a dar por buenas las palabras de Vicent que encabezan estas líneas, alejándonos de la general tendencia de mirar la escultura con «ojos del siglo XIX».

### *Rodin y los pintores-escultores*

Intentemos establecer las bases de una correcta interpretación de esa realidad que han puesto ante nuestros atónitos ojos las vanguardias artísticas y mentales que genera el nacimiento del siglo que está a punto de finalizar. Desde mi punto de vista estas vanguardias ya históricas —impresionismo, cubismo, surrealismo, dadaísmo, etc.— han desplazado el antiguo concepto de la belleza; y expresiones consideradas como exabruptos como la de Marinetti al preferir la belleza de un automóvil a la de la Victoria de Samotracia, se han convertido en verdades generalizadas. Así Franco María Ricci puede asegurar que hoy en día «los artistas ya no pintan madonnas; están construyendo coches, motores y máquinas». Creo que está bien claro que aquel trémulo fulgor de la belleza, que antes nos prendía en la contemplación de Atenas, de Egipto, Roma o la Mesopotamia, lo podemos hoy vislumbrar en la pasarela, en la moda, en el diseño.

Auguste Rodin representa un punto de inflexión en la historia de la escultura; es un artista que en la bisagra de los dos siglos es capaz de atraer la atención hacia un arte momificado por cerca de trescientos años de hueca monumentalidad. Rodin es capaz de combatir la inercia que frenaba a la escultura y entroncar con el movi-

miento impresionista, todo ello partiendo de su admiración por Miguel Ángel, del que recoge, con gran retraso, la bandera de la genialidad.

Pero la gigantesca figura de Rodin, cuya influencia es patente en la mayoría de los escultores del siglo XX, no nos serviría para comprender los derroteros de nuestro arte si no recurriéramos a la consideración de la labor pionera desarrollada por algunos pintores destacados de esta época, contemporáneos de Rodin, que tantean la escultura desde la ignorancia de las complicadas técnicas que la misma genera, y cuya importancia en la evolución de este arte creo que no ha sido debidamente estudiada. Me refiero, sobre todo, a Gauguin, a Matisse, a Picasso, deslumbrados por el arte negro, que una situación colonial propició, y por las artes primitivas, que una gran época de excavaciones arqueológicas va colocando en los museos de Centroeuropa. Estos objetos de otras culturas, con sus soluciones plásticas simplificadas, esquemáticas, subyugan a unos artistas que en su obra pictórica ya habían roto muchos lazos con la percepción real. Empieza así a afirmarse la dicotomía de naturaleza y cultura, dicotomía que en gran parte determina el arte de nuestros días, y que incluso explica sus movimientos ondulatorios y aparentemente encontrados.

### *De Picasso a Duchamp*

En el citado Catálogo del Centro Pompidou, el director del Centro, Dominique Bozo, señalaba en el prefacio que la *Guitarra* realizada en 1912 en chapa de hierro por Picasso es el punto de partida de la escultura moderna, «obra de pintor que intenta verificar un problema de pintura, instituyendo, por así decirlo, un nuevo vocabulario formal, una libertad de formas y procedimientos, una invención de nuevos signos que nos hacen

ver que los antiguos conceptos de bloque, talla, modelado quedan sobrepasados; que los nuevos materiales acaban con el tabú del mármol, el bronce o la madera, que constreñían las expresiones tradicionales. A partir de ahora todos los materiales van a ser válidos, desde los más delezna- bles hasta lo inmaterial, el vacío». Este es el punto de inflexión, la contemplación de la escultura con una nueva mirada que nada tiene que ver con el siglo XIX. «La escultura deja de ser un objeto que se mira para convertirse en una investigación de lo real», añade Bozo.

Es difícil hacer un repaso de la obra de aquellos escultores inmersos en esta corriente: desde el juego y la preocupación del propio Picasso por este tema al reflejo en su obra pictórica que, por lo general, oscurece o aplasta cualquier referencia a su importancia como pionero de una nueva expresión artística; obras de otros escultores cubistas, como Laurens, cuyas esculturas de esta época son muy difíciles de distinguir de las de Picasso, aunque se adivine en ellas una mayor seguridad de oficio, o como Archipenko y Zadkine, escultores que pasan al cubismo antropofomas clásicas, hasta llegar a la fructífera colaboración de Picasso y Julio González, al que se considera padre de la escultura en hierro, o simplemente de la escultura moderna.

Un repaso somero de los escultores que más se han distinguido en la evolución de la escultura moderna nos muestra que no hay una línea continua sino corrientes entrelazadas que son el reflejo de las diversas corrientes mentales, sociales, políticas e incluso económicas de la época en que nuestra vida se ha instalado. Y así van pasando ante nuestra curiosidad, después de las diversas guitarras de Picasso, la escultura en hierro de Julio González, los escultores cubistas, Pablo Gargallo y su dominio de la chapa metálica, los constructivistas Tatlin, Pevsner y su hermano Gabo,

con sus primeras formas en plexiglás; Giacometti, dentro del surrealismo y en sus formas despojadas, Arp, Henry Moore, el escultor más significativo del siglo por su influencia en todos los que se inician en la escultura y por su dominio del espacio en que sus obras se sitúan, los grandes modeladores italianos, Marini, Manzu y Martini; Calder, señor del aire en movimiento, hasta llegar a Marcel Duchamp, genio primero de la «no pintura, del no arte», o de lo que Michel Tapié llamó *arte otro*, punto de partida de una expresión artística en la que estamos inmersos, que rompe las barreras con las clasificaciones tradicionales. Y no podemos olvidar al gran tallador rumano Constantino Brancusi, que con su *Pájaro en el espacio*, de 1936, nos adelanta el diseño del superavión Concorde, paradigma del arte de nuestro tiempo.

### *La escultura española: Ferrant, Oteiza, Chillida*

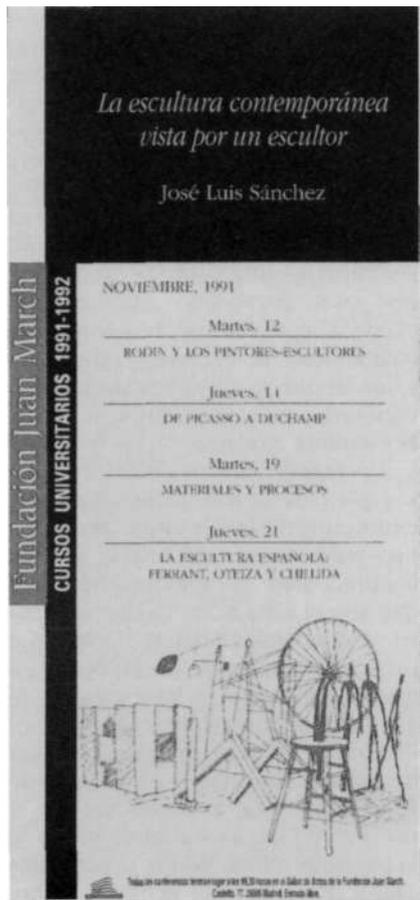
Habría que reseñar de forma estelar a estos tres españoles, y añadir a ellos los nombres de Miró, Manolo Hugué, Lobo, Condoy, Mateo Hernández. Señalemos que su obra florece lejos de nuestros lares. Escalofría pensar qué hubiera sido del arte contemporáneo si a Picasso se le hubiera ocurrido no salir de Málaga. Los que trabajan en España, según viajen o no fuera, van recibiendo paso a paso un tardío y desfasado influjo de las corrientes centroeuropeas. Aquí, en la primera mitad del siglo, generalmente se hace una escultura que procede por inercia del siglo anterior, inercia que prolonga la complejidad material del oficio. Aparte de las clásicas corrientes del Mediterráneo (Ciará, Benlliure, Marinas, Querol, Blay) que a su vez acusan la influencia de Maillol y Rodin, podemos resumir en la efímera presencia de Julio Antonio, que resucita conceptos romanos entroncados con el expresionismo literario de la generación del 98, y en la aislada

personalidad de Alberto Sánchez, modesto panadero toledano, sostenido por la corriente surrealista del primer Benjamín Palencia, el escuálido panorama de la escultura dentro de España. Los movimientos que acusan la tardía llegada de las vanguardias (Artistas Ibéricos, Adíán, Gatepac), son arrollados por la explosión de nuestra guerra civil, y ahogados los pocos supervivientes que no emigran en el pozo negro cultural que sigue a tan triste circunstancia.

Sin olvidar a una figura como Victorio Macho, representante de un modernismo centroeuropeo caracterizado por Mestrovic, a Planes o a Cristino Mallo, la escultura española de la postguerra la vamos a concentrar en tres acusadas personalidades: *Angel Ferrant*, que fue mi maestro y el de una generación sumida en la perplejidad de la amargura cultural de nuestra postguerra, superviviente de los Artistas Ibéricos. Representa el reflejo del arte internacional con interesantes aportaciones de movilidad, de combinatoria, del uso de materiales «no definitivos»; *Jorge de Oteiza*, personaje polémico, patriarca de la escultura vasca, que nos remite en sus comienzos a Moore para pasar más tarde a una investigación (su laboratorio de tizas) que nos acerca a Tatlin y Malevich, a su «desocupación del espacio», creando unas formas de refinada y a la vez brutal belleza; y, finalmente, *Eduardo Chillida*, nuestro escultor más internacionalmente reconocido, que partiendo de las Cicladas y de Julio González ha sabido llevar el hierro a su expresión más trascendente, logrando una densidad matérica unida a un marcado lirismo.

Todo este sucinto y apresurado repaso al apasionante y complejo mundo de las formas quedaría incompleto sin explicar las vicisitudes materiales por las que el artista ha de pasar para conseguir la materialización de sus sueños. Hay que hablar del taller del escultor, de arcillas, yesos, piedras, mármoles, maderas, metales,

y de los principales procedimientos que modifican los materiales: moldeado, moldeado, talla, fundición a la cera perdida o en cajas de arena; de las distintas clases de soldadura y de la mecanización de las piezas desmembradas; todos ellos procesos dinámicos y de larga y compleja realización. Un ejemplo nos lo brindan las esculturas que entonan la Fundación Juan March, tanto en sus materiales como en las técnicas empleadas: fundiciones en bronce de Pablo Serrano y Miguel Berrocal, composición mecánica y dinamizada en varillas de acero pulido de Eusebio Sempere, encofrado de hormigón de Eduardo Chillida, estructura de acero cortén de Gustavo Torner y hierro forjado de Martín Chirino.



*Revista de libros de la Fundación*

## Número 53 de «SABER/Leer»

Con artículos de Gállego, Berlanga, Fontán, Carmen Castro, García Olmedo, Elías Díaz, Martínez Cachero y García Velarde

En el número 53, correspondiente al mes de marzo, de «SABER/Leer», revista crítica de libros de la Fundación Juan March, escriben **Julián Gállego**, **Luis G. Berlanga**, **Antonio Fontán**, **Carmen Castro de Zubiri**, **Francisco García Olmedo**, **Eliás Díaz**, **José María Martínez Cachero** y **Manuel García Velarde**.

**Julián Gállego** saluda la aparición del primer catálogo de una serie de tres con los dibujos de arquitectura y ornamentación que posee la Biblioteca Nacional. **Luis G. Berlanga** se sorprende, leyendo la autobiografía de la actriz Katharine Hepburn, de que no sea aquélla un filón de confidencias jugosas, de anécdotas divertidas de la época dorada de Hollywood.

**Antonio Fontán** comenta un libro de uno de los «padres» de la Constitución, Miguel Herrero y R. de Miñón, en el que se ocupa su autor de los derechos históricos de los territorios forales. No dejará de sorprender que un mismo libro, una novela de Delibes, sea encarado desde dos puntos de vista tan dispares: **Carmen Castro de Zubiri** da su versión de lectora amiga, hallando vivencias del escritor; y **García Olmedo** reaviva la memoria de unos hechos reflejados en la ficción, y que tienen relación con el biólogo Miguel Odriozola.

**Eliás Díaz** se adentra en ese trágico laberinto en el que vivió Unamuno en sus últimos meses de vida, primeros de la guerra civil, a partir de un cuaderno, que permanecía inédito y que se acaba de editar. **Martínez Cachero** comenta la biografía que Pérez Villanueva ha dedicado a los



casi cien años de Ramón Menéndez Pidal y, por su parte, **García Valverde** comenta otra biografía, la del científico Michael Faraday, a quien tanto debe la prestigiosa Royal Institution, dedicada al progreso científico.

Grabados, fotografías e ilustraciones encargadas de forma expresa para este número a **Victoria Martos**, **Juan Ramón Alonso** y **Stella Wittenberg** acompañan los textos de este número.

### 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.

# Ampliado el Patronato del Instituto Juan March

Por acuerdo tomado en el Consejo de Patronato del Instituto Juan March de Estudios e Investigaciones, el citado Consejo ha quedado constituido de la siguiente forma: *Juan March Delgado* (Presidente), *Carlos March Delgado* (Vicepresidente), *Leonor March Delgado*, *Alfredo Lafita* y *Antonio Rodríguez Robles* (Vocales) y *Jaime Prohens* (Secretario). Es Director Gerente del Instituto Juan March *José Luis Yuste Grijalba*; *Andrés Berlanga* es Director de Comunicación; y *Andrés González*, Director Administrativo. Todos ellos pertenecen a la Fundación Juan March.

Creado como fundación privada en 1986, el Instituto Juan March de Estudios e Investigaciones, de ámbito nacional, carácter privado y finalidad no lucrativa, fue creado por Juan y Carlos March, quienes también son Presidente y Vicepresidente, respectivamente, de la Fundación Juan March, entidad que impulsa inicialmente el Instituto en su vertiente investigadora. Su objeto es el fomento de estudios e investigaciones de postgrado, en cualquier rama del saber, mediante la creación de diversos centros de estudios, cada uno de ellos dedicado a la enseñanza, formación e investigación en una determinada área.

El primero de ellos fue el *Centro de Estudios Avanzados en Ciencias Sociales*, con sede en la calle Castelló, 77, de Madrid, en el mismo edificio que la Fundación Juan March, y que inició sus actividades en 1987; y acaba de crearse el *Centro de Reuniones Internacionales sobre Biología*, también dependiente del citado Instituto y con sede en la Fundación Juan March, que tiene como objeto promover la cooperación entre los científicos españoles y extranjeros que trabajan en el área de la Biología.

Continuando así una tradición familiar de apoyo a la cultura, las artes y las ciencias en España, el objetivo de los fundadores es que el Instituto desarrolle su tarea «en un marco de rigor intelectual y de participación internacional», según se recoge en la escritura notarial de constitución, realizada el 23 de octubre de 1986. En esta escritura los fundadores señalan su convencimiento de que en esa tarea deben concurrir las iniciativas privadas junto con las públicas, a fin de conseguir conjuntamente el progreso de la ciencia y de la técnica españolas, en beneficio de la mayor presencia de España en el mundo.

Entre ellos, los Premios Nobel Berg y Temin

# Cinco científicos hablarán sobre «Alteraciones del genoma»

## A partir del 9 de marzo, en lunes sucesivos

Sobre «Alteraciones del genoma» tratará el XI Ciclo de Conferencias Juan March sobre Biología que ha organizado el Centro de Reuniones Internacionales sobre Biología, dependiente del Instituto Juan March de Estudios e Investigaciones, en cinco lunes sucesivos, a partir del 9 de marzo.

Cinco científicos, entre ellos los Premios Nobel de Química, **Paul Berg**, y de Fisiología y Medicina, **Howard M. Temin**, mostrarán sus últimos trabajos en torno al tema general objeto del ciclo, presentados a su vez por científicos españoles.

El 9 de marzo, **Paul Berg**, Premio Nobel de Química 1980, del Arnold and Mabel Beckman Center for Molecular and Genetic Medicine, de la Universidad de Stanford (EE.UU.), abrirá el ciclo con una conferencia titulada «Recombination as a Means for Modifying and Repairing Mammalian Genes». Será presentado por **Felipe Moreno**, de la Unidad de Genética Molecular, del Hospital Ramón y Cajal, de Madrid.

El 16 de marzo, **Howard M. Temin**, Premio Nobel de Fisiología y Medicina 1975, del Departamento de Oncología, del McArdele Laboratory for Cancer Research, de la Universidad de Wisconsin, Madison (EE.UU.), hablará de «Retrovirus Genetics and Reverse Transcription». Será presentado por **José Antonio Melero**, del Centro Nacional de Microbiología, Virología e Inmunología Sanitarias, de Majadahonda (Madrid).

El 23 de marzo, **Ralph L. Brinster**, del Laboratorio de Fisiología Reproductiva, de la Universidad de Pennsylvania, Filadelfia (EE.UU.), hablará de «Transgenic Animals: Creating New Animal Models». Será presentado por **José Luis Jorcano**, del CIEMAT, de Madrid.

El 30 de marzo, **Oliver Smithies**, del Departamento de Patología, de la University of North Carolina, Chapel Hill (EE.UU.), hablará de «Making Human Genetic Models of Common Human Genetic Diseases». Será presentado por **José María Mato**, del Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

El ciclo, por último, se cierra con la conferencia que tendrá lugar el 6 de abril y que dará **Francisco García Olmedo**, del Departamento de Bioquímica, de la E.T.S. de Ingenieros Agrónomos, de la Universidad Politécnica de Madrid. Presentado por **Margarita Salas**, del Centro de Biología Molecular, de la Universidad Autónoma-CSIC, de Madrid, hablará sobre «Ingeniería de la Resistencia a Enfermedades en Plantas».

A excepción de esta última conferencia, el ciclo se desarrollará en inglés (con traducción simultánea).

Este es el undécimo ciclo de conferencias sobre Biología que vienen teniendo lugar desde 1982 en la Fundación Juan March.

A lo largo de estos años han intervenido en estos ciclos 42 científicos, presentados por otros tantos investigadores. De los 42 invitados, 17 eran Premios Nobel.

# *Control neural del movimiento en vertebrados*

Entre el 27 y el 30 de noviembre del año pasado se reunieron en Madrid, en la sede de la Fundación Juan March, 21 especialistas de Estados Unidos, Canadá, Francia, Suecia, Italia, Bélgica, Japón y España, que discutieron sus investigaciones sobre el control que el sistema nervioso central ejerce sobre la realización de los movimientos corporales, ante una audiencia de estudiantes postgraduados y jóvenes doctores en Biología y Medicina.

La reunión científica estaba organizada por los doctores **José María Delgado García** y **Robert Baker**, de las Universidades de Sevilla y Nueva York, respectivamente. Se recoge a continuación un resumen de lo que allí se trató.

La comprensión de cómo los vertebrados son capaces de mantenerse contra la gravedad y moverse oponiendo fuerzas visco-elásticas es un objetivo básico de la neurociencia actual. Posiblemente, ya que la manera en que hablamos, andamos y organizamos nuestra conducta nos parece tan obvia, no es muy sorprendente que tanto desde un punto de vista científico como cultural no se preste excesiva atención a los mecanismos neurales que subyacen al control motor.

Sin embargo, y asumiendo que nuestra conducta es en definitiva el resultado de nuestra actividad cerebral, debe resaltarse que, en palabras de Sherrington, «aún podemos aplicar el viejo adagio de que mover cosas es todo lo que la especie humana puede hacer, y para ello el único ejecutante es el músculo, ya sea susurrando una sílaba o talando un bosque».

La aplicación de varias disciplinas científicas está siendo necesaria para arrojar luz en estas intrigantes cuestiones. El conocimiento del control y

la génesis neuronal del movimiento ha aumentado considerablemente en los últimos años con la ayuda de diversas técnicas experimentales, que van desde la determinación eléctrica de la actividad neuronal en animales en movimiento, al uso de colorantes para trazar las vías motoras y promotoras en el sistema nervioso central.

Posteriores mejoras también se han obtenido usando análisis cinemáticos del movimiento, análisis cuantitativos de los datos motosensoriales, y modelos informáticos de los resultados experimentales. Además, estudios comparativos han permitido conocer detalles de las peculiares estrategias seguidas por las diferentes especies para mantener y/o cambiar su posición en el espacio.

La intención de la reunión fue ofrecer un fórum en el que científicos de diferente formación pudiesen discutir sobre los recientes descubrimientos y proponer direcciones futuras de investigación. Para comenzar, se discutió la organización de la médula espinal en vertebrados primitivos y en mamíferos. Dos sesiones estuvieron dedicadas al estudio del sistema oculomotor en vertebrados. Las dos primeras presentaciones versaron sobre la organización cerebral de los centros motores y premotores en relación con el control de los movimientos oculares.

Las bases funcionales del sistema que mantiene la mirada, el papel del colículo superior en la mirada y una perspectiva general de los movimientos de orientación también fueron objeto de discusión.

Las dos sesiones finales de la reunión se dedicaron al estudio de estructuras corticales y subcorticales en relación con la génesis y control del movimiento. •

Centro de Estudios Avanzados en Ciencias Sociales

# Nuevos profesores en el segundo semestre

En marzo se inicia el *Semestre de Primavera* correspondiente al Curso 1991/92 del Centro de Estudios Avanzados en Ciencias Sociales. Los nuevos profesores y cursos que se impartirán hasta julio próximo son los siguientes:

- *Comparative Public Policies*, por **Peter Cowhey**, de la Universidad de California en San Diego (para alumnos de primero y segundo).
- *Derecho Constitucional*, por **Francisco Rubio Llorente**, de la Universidad Complutense de Madrid (primero y segundo).
- *Economía 11: Macroeconomía*, por **Jimeña García-Pardo** (Universidad Complutense) y *Política económica*, por **José Antonio Herce**

(Universidad Complutense) (alumnos de primero).

- *Métodos de Investigación Social*, por **Francisco Alvira** (Universidad Complutense) (alumnos de primero).
- *Advanced Writing in English*, por **Gillian Trotter** (alumnos de primero).
- *Research Seminar*, por **Vincent Wright**, de la Universidad de Oxford (Inglaterra), y **Modesto Escobar**, de la Universidad Complutense (alumnos de segundo).
- *Research in Progress*, por **Vincent Wright**, **Víctor Pérez Díaz**, director del Centro, **Modesto Escobar** y **Joaquín López Novo**, de la Universidad Complutense (alumnos de tercero y cuarto).

Edward Malefakis

## «El Sur de Europa en los siglos XIX y XX»

Sobre «El Sur de Europa en los siglos XIX y XX» el profesor de la Universidad de Columbia en Nueva York Edward Malefakis impartió en la Fundación Juan March, del 10 al 19 de diciembre pasado, un ciclo de conferencias públicas, organizadas por el Centro de Estudios Avanzados en Ciencias Sociales. Sobre el mismo tema —la historia comparada de los países del sur de Europa desde 1800 hasta hoy— el profesor Malefakis impartió en el citado Centro, de octubre a diciembre del pasado año, un curso a los alumnos del mismo. Ofrecemos seguidamente un resumen de las cuatro conferencias del ciclo.

En 1970 quedó acuñado el concepto de «Europa del Sur» que, refiriéndose a España, Portugal, Grecia e Italia, supuso el reconocer la existencia de unos rasgos comunes entre estos países, así como admitir su divergencia respecto a la norma euro-

pea. De ahí que frente a la llamada Europa Occidental (Francia, Alemania, Gran Bretaña, Países Escandinavos y Países Bajos) y la Europa del Este, Europa del Sur surja como una nueva categoría. Varios son los rasgos que unen a los cuatro países que in-

cluimos bajo este concepto. Entre ellos podemos destacar el hecho de que su historia haya sido ignorada, especialmente en los dos últimos siglos, así como la negativa percepción que tienen estos países de sí mismos. Basta hacer referencia a Cánovas cuando afirma que «los españoles son los que no pueden ser otra cosa», si bien han sido los portugueses los más pesimistas respecto a su propia imagen. Otro rasgo importante lo constituye el hecho de que hayan sido naciones aisladas, especialmente entre ellas. Ahora bien, este panorama ha cambiado en los últimos años y podemos afirmar que ahora estos países han recobrado confianza, especialmente España e Italia y, aunque en menor medida, también puede decirse lo mismo respecto de Portugal y Grecia.

### *Comienzos traumáticos (1814-1870)*

Para entender bien el período incluido entre 1814 y 1870 en la historia de los países del Sur de Europa, tenemos que referirnos a la época comprendida entre 1789 y 1824. Las guerras napoleónicas representan un importante punto de arranque cuando nos referimos a la Europa del Sur, y esto en un doble sentido, pues si bien supusieron unas enormes pérdidas materiales y humanas, especialmente para España y Portugal, también significaron el comienzo de una serie de cambios políticos y sociales de tal envergadura que marcaron para estos cuatro países el inicio de la era moderna (en el caso español, por ejemplo, estos cambios quedaron reflejados en la Constitución de Cádiz de 1812).

El primer período objeto de nuestro análisis se caracteriza por la lucha entre liberalismo y conservadurismo que, si bien es norma común en toda Europa, se da de una forma muy peculiar en los cuatro países que nos conciernen. Claro que, dentro de lo

que es la Europa del Sur, debemos también hacer distinciones de un lado entre España y Portugal, y de otro, entre Italia y Grecia.

La lucha entre liberalismo y conservadurismo tuvo en España y Portugal un carácter marcadamente violento. Portugal siguió durante estos años un camino paralelo de golpes militares y guerras civiles entre liberales y fuerzas tradicionales.

En el caso español, los pronunciamientos militares, en nombre de la ideología liberal, comenzaron en Cádiz en el año 1820, pero supusieron una de las pautas que iban a caracterizar varias décadas del siglo. Por otro lado, las Guerras Carlistas (1833/1839-1845/1848-1872/1876) fueron otra de las características importantes del período.

Italia muestra cierto parecido con los casos anteriores, si bien con una importante diferencia, que también debe extenderse al caso griego, pues ambos países comparten durante estos años un mismo objetivo: la unificación.

El caso griego presenta rasgos propios de la Europa del Sur, aunque también numerosas peculiaridades, debidas fundamentalmente al hecho de representar una sociedad menos desarrollada. De ahí que la lucha entre el conservadurismo y el liberalismo tenga un significado distinto. Por otro lado, la independencia respecto del Imperio Otomano fue posible gracias al apoyo de las fuerzas extranjeras.

En definitiva, las aspiraciones de la Europa del Sur durante el siglo XIX son las mismas que las de Europa Occidental, si bien las pautas son distintas, así como también los regímenes que surgen, pues son mucho menos estables. Por otro lado, respecto a la Europa del Este, los cuatro países estudiados también muestran diferencias, pues su lucha contra el absolutismo empieza mucho antes y resulta mucho más amarga.



**Edward Malefakis** es profesor del Departamento de Historia de la Universidad de Columbia y, desde 1982, miembro del Comité directivo del Spanish Institute, de Nueva York. Entre sus publicaciones figuran *Agrarian Reform and Peasant Revolution in Spain: Origins of the Civil War* (1970); e *Indalecio Prieto* (1975) y *La Guerra de España, 1936-1939* (1986), estas dos últimas como director. En 1971 obtuvo el Premio Herbert Baxter Adams por el mejor libro sobre historia europea publicado en los Estados Unidos en 1970.

### *Consolidación problemática: 1870-1914*

Tras un período de conflictos, los países del Sur de Europa entraron desde la década de 1870 en una fase de paz y de consolidación en términos políticos y económicos, pero ésta fue problemática y débilmente fundamentada. La Primera Guerra Mundial dejó al descubierto los problemas de estos regímenes políticos, que si bien no colapsaron brutalmente como en Rusia, sí iniciaron un período de inestabilidad con catastróficas consecuencias a largo plazo. A partir de 1870 los países del Sur de Europa, España, Italia, Grecia y Portugal, consolidaron

sus regímenes políticos y vivieron una fase de paz constitucional. El intervencionismo militar, antes tan frecuente, desapareció durante largo tiempo. El papel de la Iglesia se transformó, y ésta empezó a influir menos en las áreas rurales, cuyo aislamiento tendía a reducirse. Los cambios de gobierno y de primeros ministros fueron menos frecuentes y, sobre todo, más pacíficos.

Sin embargo, la eliminación del conflicto entre las élites se hizo a costa del mantenimiento de altas cotas de corrupción en todos los niveles de la sociedad. Fenómenos como el caciquismo en España o el transformismo en Italia ayudaron a mantener la paz social y política a través de la manipulación electoral por parte de notables locales.

El período de 1870 a 1890 fue de crecimiento y consolidación económica para el sur de Europa, frente a la relativa depresión de Inglaterra y Francia. La década de 1890 fue, sin embargo, de crisis económica en el sur de Europa y comenzó con la guerra comercial entre Francia e Italia en 1887. Una consecuencia importante del desarrollo económico fue la transformación de las estructuras económicas de los países considerados. Si antes de 1870 los movimientos obreros habían sido esporádicos y débiles, a partir de esa fecha crecieron en importancia, especialmente a partir de 1889. En Italia y en España había una fuerte tradición anarquista, que empezó a ser sustituida por movimientos socialistas desde 1880. Por otro lado, ambos países fueron los únicos en los que se desarrollaron movimientos obreros fuertes, tanto en zonas rurales como urbanas. En España, además, se produjo el fenómeno del regionalismo.

La década de 1890 fue testigo de sucesivos desastres exteriores en cada uno de los países del sur. Primero vino la humillación de los portugueses frente al ultimátum inglés en Africa en 1890; después la derrota

de los italianos en Etiopía en 1896, la derrota griega ante los turcos en 1897, y el desastre español en Cuba y Filipinas de 1898. Estos desastres aceleraron las actividades de la oposición y de los movimientos sociales, y favorecieron el incremento del conflicto político, como en Italia durante los años 1896-1900, o en España durante la Semana Trágica en 1909. Los partidos políticos plantearon alternativas políticas que pueden clasificarse en dos grupos. Por un lado, se plantearon soluciones neo-autoritarias de tipo bismarckiano, como la de Maura en España; por otro, hubo propuestas democratizadoras y liberales como la de Canalejas. Ambas propuestas, la autoritaria y la liberal, fracasaron. El estallido de la Primera Guerra Mundial no supuso el colapso inmediato de los países del sur de Europa, pero sí una profunda crisis que, finalmente, les llevó a grandes cambios en sus regímenes políticos.

### *Conflicto y colapso (1915-1950)*

La decisión sobre la conveniencia o no de participar en la Primera Guerra Mundial (1914-1919) produjo en la sociedad y en las élites gobernantes profundas divisiones.

Las naciones de Europa del Sur presenciaron en su interior, tras la conflagración, enormes conflictos sociales, protagonizados por campesinos y trabajadores, lo que no sucedió en el resto de los estados vencedores del mundo occidental.

A lo largo de este período, todos estos países experimentaron, además, regímenes dictatoriales (Mussolini en Italia; Primo de Rivera y después Francisco Franco en España; Sidonio Pais, pronunciamientos sucesivos y después Salazar en Portugal; y el general Metaxas en Grecia) con unas características comunes a todos ellos: primero, no fueron regímenes de dominación totalitaria sino «autoritaria con pluralismo limitado»; segundo, el

corporativismo fue uno de sus elementos definitorios esenciales; y tercero, fueron aceptados por amplios sectores de la población. Dentro de estas líneas políticas comunes España vive una experiencia excepcional, la *Segunda República* (1931-1936). En 1936 estalla la Guerra Civil, el episodio más traumático de la historia española desde la invasión napoleónica a comienzos del siglo XIX. En Grecia, en 1922, el ejército es derrotado en Asia Menor y ve terminado su sueño expansionista. La década de los cuarenta se cierra en Grecia con el final de una guerra civil. En esta década Italia abandona, definitivamente, las experiencias dictatoriales y se convierte en una nación democrática. Portugal, bajo el mandato de Salazar, goza de estabilidad y de prosperidad económica.

### *¿Transcendencia y redención? (1950-1990)*

Desde 1950 se produjeron grandes cambios en la evolución de estos países, en dos etapas distintas: una primera, desde 1950 hasta 1975, y la segunda, desde 1975 hasta 1986. En la primera de estas etapas hay cuatro grandes factores que protagonizan la historia de Europa: 1. Un compromiso sin precedentes con la democracia, que se convierte en el ideal europeo tras la Segunda Guerra Mundial.

2. Un prolongado y profundo *boom* económico sin precedentes en Europa, que tiene gran influencia sobre las inversiones que se producen en países como España.

3. Este desarrollo y crecimiento económico adoptó unas formas específicas que tampoco tenían precedente; afectó a mucha más gente que otros períodos de similares características y favoreció la aparición de un nuevo capitalismo. El turismo europeo se dirigió al sur de Europa en los años 60; hay un fenómeno migratorio de carácter laboral que parte de estos

países hacia otros más ricos y constituye una importante correa de transmisión de las ideas entre el norte y el sur.

Y 4. Finalmente, observamos un desarrollo espectacular de los medios de comunicación de masas, al tiempo que asistimos a la conversión de sociedades rurales en sociedades urbanas. Así, se produce una revolución cultural en todos estos países, especialmente en la sociedad española, que se convierte en una sociedad moderna.

En Grecia, la situación anterior (ocupación alemana y guerra civil) había marcado profundamente a la sociedad creando un trauma de efectos extraordinariamente duraderos; nadie en Grecia aceptaba totalmente el Parlamento ni el libre juego democrático, y la inestabilidad del sistema era alarmante. Vinieron los gobiernos de Karamanlis y Papandreu, y la coyuntura interna se radicalizó aún más. El rey siguió jugando un papel activo y funesto en la política. En 1967 los militares dieron un golpe de Estado que al principio apoyó el rey Constantino, pero este nuevo régimen nunca se consolidó en la sociedad.

En Italia tuvieron que lidiar con los legados del fascismo que aún permanecían en las instituciones estatales, en la policía y entre los jueces, por ejemplo. El desarrollo económico vino a mejorar las cosas, abundaba el turismo, se aportaba la energía más barata de Europa. El sector laboral permanece tranquilo y se producen muy pocas huelgas. En 1960 se produce el milagro económico. En 1969 comienzan los conflictos con el llamado «otoño caliente» y comienzan las actividades terroristas de las Brigadas Rojas.

Portugal era el país que estaba en la mejor situación tras la Segunda Guerra Mundial, pero esto no duraría mucho. Salazar promovió la idea de la «felicidad rural» y no incentivó el desarrollo económico. En 1959 se produce una crisis política. Umberto

Delgado lleva a cabo una campaña contra Salazar que es aplastada por el régimen. En 1961 comienzan las revueltas en las colonias, problema que Salazar nunca supo afrontar con senatesz.

España atraviesa en este período una crisis menos importante que los otros tres países. Tras 1957 la importancia del crecimiento económico es crucial, tanto que en 1975 el nivel de desarrollo económico será el que haga inevitable la transición hacia la democracia. El turismo fue también extraordinariamente importante, ya que favoreció el sector servicios y la creación de pequeñas empresas. Además, contribuyó a que se relajaran las prácticas represivas. La emigración laboral también supuso un alivio y una mejora para la economía. La riqueza se distribuye y se produce un bienestar económico bastante amplio. Los empresarios obtienen importantes beneficios y aceptan una cierta «europeización» de sus empresas, como la existencia de sindicatos (el mayor de los cuales fue Comisiones Obreras). En los setenta, España es el país que tiene más huelgas, exceptuando al Reino Unido y a Italia. A finales de los años sesenta y principios de los setenta, la situación en el País Vasco se endurece.

En la segunda etapa (desde 1975), vemos que en un tiempo récord de 18 meses caen las dictaduras griega, portuguesa y española. En abril de 1974 se produce en Portugal, tras el golpe de Estado militar, una revolución izquierdista que dio esta orientación ideológica a la Constitución de 1976. Fue una revolución de escasa violencia política. En Grecia recurren al carismático líder Karamanlis para que lleve a cabo la transición; tanto éste como Andreas Papandreu vuelven del exilio. En 1981 el PASOK sube al poder con una retórica anticuada de populismo, demagogia y lucha de clases, haciendo que Grecia, ya geográficamente más alejada de Europa que España y Portugal, se separe aún más.

# Marzo

2, LUNES

**12,00 CONCIERTOS DE  
MEDIODÍA**

**Canto y piano**, por  
**Elisabete Matos** (soprano) y  
**Manuel Burgueras** (piano).  
Obras de G. Rossini, Fauré,  
Poulenc, Brahms y Dvorak.

3, MARTES

**19,30 CURSOS  
UNIVERSITARIOS**

«**Poesía y vida**» (I).  
**Antonio Colinas**: «Fray  
Luis de León, la música  
razonada».

4, MIÉRCOLES

**19,30 CICLO «ROBERT  
SCHUMANN Y EL  
PIANO» (y IV)**

**Intérprete: Fernando  
Puchol** (piano).

## **EXPOSICIÓN DE ALEXEJ JAWLENSKY, EN MADRID**

El 27 de marzo se inaugura en la Fundación Juan March una Exposición con 121 obras del pintor ruso **Alexej Jawlensky** (1864-1941). La muestra presenta obras realizadas por el artista desde 1893 hasta 1937, tres años antes de su muerte.

La exposición, organizada con la ayuda del Archivo Alexej von Jawlensky, de Locarno (Suiza), permanecerá abierta en la Fundación hasta el próximo 14 de junio, con el siguiente horario: de lunes a sábado, de 10 a 14 horas, y de 17,30 a 21 horas; domingos y festivos, de 10 a 14 horas.

Programa: Fantasía Op. 17  
y Carnaval Op. 9.

5, JUEVES

**11,30 RECITALES PARA  
JÓVENES**

**Flauta y piano**, por **José  
Oliver y Nora Pinilla**.  
Comentarios: **Javier  
Maderuelo**.

Obras de Mozart, Quantz,  
Borne y Vivaldi.  
(Sólo pueden asistir grupos  
de alumnos de colegios e  
institutos, previa solicitud).

**19,30 CURSOS  
UNIVERSITARIOS**

«**Poesía y vida**» (II).  
**Antonio Colinas**: «La  
palabra esencial de María  
Zambrano».

6, VIERNES

**11,30 RECITALES PARA  
JÓVENES**

**Piano**, por **Eulalia Solé**.  
Comentarios: **Antonio  
Fernández-Cid**.

Obras de A. Soler, J. S.  
Bach, Mozart, Schubert,  
Chopin y Granados.  
(Sólo pueden asistir grupos  
de alumnos de colegios e  
institutos, previa solicitud).

7, SÁBADO

**12,00 CONCIERTOS DEL  
SÁBADO**

**CICLO «DARIUS  
MILHAUD EN SI  
CENTENARIO» (I).**

**Oriol Romani** (clarinete) y  
**Julius Drake** (piano).

Programa: Dúo concertante

Op. 351, Sonatine Op. 100,  
Caprice Op. 335a y  
Scaramouche Op. 165b, de  
D. Milhaud; y Sonata, de  
F. Poulenc.

## 9, LUNES

**12,00 CONCIERTOS DE  
MEDIODÍA**  
**Violonchelo y piano.**  
**Catherine García y Maria  
Elena Barrientos.**  
Obras de F. Schubert,  
G. Cassadó, R. Schumann,  
E. Granados y J. Brahms.

**19,30 XI CICLO DE  
CONFERENCIAS JUAN  
MARCH SOBRE  
BIOLOGÍA:  
«ALTERACIONES DEL  
GENOMA» (I)**  
**Dr. Paul Berg:**  
«Recombination as a Means  
for Modifying and  
Repairing Mammalian  
Genes» (*con traducción  
simultánea*).  
Presentador: **Dr. Felipe  
Moreno.**

## 10, MARTES

**11,30 RECITALES PARA  
JÓVENES**  
**Violín y piano.**  
Intérpretes: **Manuel  
Guillén y Chiky Martin.**  
Comentarios: **J. Torres.**  
Obras de A. Vivaldi,  
W. A. Mozart, A. Dvorak,  
M. Ravel y P. Sarasate.  
(Sólo pueden asistir grupos  
de alumnos de colegios e  
institutos, previa solicitud).

**19,30 CURSOS  
UNIVERSITARIOS**  
**«Poesía y vida» (III).**  
**Antonio Colinas:** «Poesía y  
vida: Una teoría».

## 11, MIÉRCOLES

**19,30 CICLO «MUSICA  
GALANTE» (I)**  
Intérpretes: **Ensemble  
Barroco «Sans Souci»**  
Programa: Obras de J. J.  
Quantz, C. Ph. E. Bach,  
J. F. Kleinknecht,  
C. Schaffrath y B. Galuppi.

## 12, JUEVES

**11,30 RECITALES PARA  
JÓVENES**  
**Flauta y piano, por José  
Oliver y Nora Pinilla.**  
Comentarios: **Javier  
Maderuelo.**  
(Programa y condiciones de  
asistencia como el día 5).

**19,30 CURSOS  
UNIVERSITARIOS**  
**«Poesía y vida» (y IV).**  
**Antonio Colinas:** «Poesía y  
vida: una lectura».

## 13, VIERNES

**11,30 RECITALES PARA  
JÓVENES**  
**Piano, por Eulalia Solé.**  
Comentarios: **Antonio  
Fernández-Cid.**  
(Programa y condiciones de  
asistencia como el día 7).

## 14, SÁBADO

**12,00 CONCIERTOS DEL  
SÁBADO**  
**CICLO «DARIUS  
MILHAUD EN SU  
CENTENARIO» (II).**  
**Quinteto Rossini: Víctor  
Ardelean y José  
Enguíanos, violines;  
Emilian Jacek Szczygiel,  
viola; Paul Friedhoff,  
violonchelo; y Andrzej  
Karasiuk, contrabajo.**

Programa: Cuarteto nº 6 Op. 77 en Sol mayor; Cuarteto nº 16 Op. 303; y Jacob's Dreams Op. 294, de D. Milhaud.

## 16, LUNES

### 12,00 CONCIERTOS DE MEDIODÍA

**Piano**, por **Angel Gago Badenas**.

Obras de R. Schumann, F. Chopin, C. Debussy e I. Albéniz.

### 19,30 XI CICLO DE CONFERENCIAS JUAN MARCH SOBRE BIOLOGIA:

«ALTERACIONES DEL GENOMA» (II)

**Dr. Howard M. Temin:**

«Retrovirus Genetics and Reverse Transcription» (*con traducción simultánea*).

Presentador: **Dr. José A. Melero**.

## 17, MARTES

### 11,30 RECITALES PARA JÓVENES

**Violín y piano**, por **Manuel Guillén y Chiky Martín**.

Comentarios: **J. Torres**.  
(Programa y condiciones de asistencia como el día 10).

### LOS GRABADOS DE GOYA, EN RENNES

Prosigue el itinerario por diversas localidades francesas de la Colección de **Grabados de Goya** de la Fundación Juan March.

Desde el 12 de marzo, la exposición, con 218 grabados, se presenta en el Museo de Bellas Artes de **Rennes**, en colaboración con este museo.

**19,30 CURSOS UNIVERSITARIOS**  
**«Tres lecciones sobre arte y tradición clásica» (I).**  
**Víctor Nieto Alcaide:**  
«Tradición clásica y renovación en la Edad Media».

## 18, MIÉRCOLES

### 19,30 CICLO «MUSICA GALANTE» (II)

**La Stravaganza.**

Obras de J. J. Quantz, J. Ph. Kirnberger, Federico el Grande, C.Ph.E. Bach, J. Oliver y Astorga, A. Rodil.

## 20, VIERNES

### 11,30 RECITALES PARA JÓVENES

**Piano**, por **Eulalia Solé**.

Comentarios: **Antonio Fernández-Cid**.

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

## 21, SÁBADO

### 12,00 CONCIERTOS DEL SÁBADO

**CICLO «DARIUS MILHAUD EN SU CENTENARIO» (III)**

Intérpretes: **Juan José Guillem** (percusión) y

**Jesús Amigo** (piano).

Programa: Scaramouche; Concerto pour Batterie et petite orchestre; y Concerto pour Marimba et Vibraphone et Orchestre, de D. Milhaud.

## 23, LUNES

### 12,00 CONCIERTOS DE MEDIODÍA

**Guitarra**, por **Manuel González**.

Obras de L. de Milán, A. de Mudarra, L. de Narváez, H. Villalobos, A. Ruiz-Pipó, L. Brouwer, S. Myers, J. Rodrigo, I. Albéniz, J. Morel y A. Ginastera.

**19,30 XI CICLO DE CONFERENCIAS JUAN MARCH SOBRE BIOLOGIA:**

**«ALTERACIONES DEL GENOMA» (III)**

**Dr. Ralph L. Brinster:**

«Transgenic Animals: Creating New Animal Models» (*con traducción simultánea*).

Presentador: **Dr. José Luis Jorcano.**

**24, MARTES**

**11,30 RECITALES PARA JÓVENES**

**Violín y piano, por Manuel Guillen y Chiky Martín.**

Comentarios: **J. Torres.**  
(Programa y condiciones de asistencia como el día 10).

**19,30 CURSOS UNIVERSITARIOS «Tres lecciones sobre arte y tradición clásica» (II).**

**Víctor Nieto Alcaide:**  
«Modelo clásico y modelo italiano en el Renacimiento español».

**25, MIÉRCOLES**

**19,30 CICLO «MUSICA GALANTE» (III) El Buen Retiro.**

Obras de J. Pla, J. Herrando, J. Pia, N. Ximénez, J. Ch. Bach.

**26, JUEVES**

**11,30 RECITALES PARA JÓVENES**

**Flauta y piano, por José Oliver y Nora Pinilla.**

Comentarios: **J. Maderuelo.**  
(Programa y condiciones de asistencia como el día 5).

**19,30 CURSOS UNIVERSITARIOS «Tres lecciones sobre arte y tradición clásica» (y III).**

**Víctor Nieto Alcaide:**  
«Picasso y el clasicismo».

**27, VIERNES**

**11,30 RECITALES PARA JÓVENES**

**Piano, por Eulalia Solé.**

Comentarios: **Antonio Fernández-Cid.**  
(Programa y condiciones de asistencia como el día 6).

**19,30 Inauguración de la EXPOSICIÓN «JAWLENSKY»**

Conferencia de **Angelica Jawlensky** (nieta del pintor).

**28, SÁBADO**

**12,00 CONCIERTOS DEL SÁBADO CICLO «DARIUS MILHAUD EN SU CENTENARIO» (y IV).**

**Ensemble de Madrid**

**«ARTE ESPAÑOL CONTEMPORANEO», EN ELCHE Y MURCIA**

Hasta el 15 de marzo podrá verse en **Elche**, en la sala de exposiciones de la Caja de Ahorros del Mediterráneo, la Exposición **«Arte Español Contemporáneo»** (Fondos de la Fundación Juan March)), con 23 obras de otros tantos artistas españoles. Desde el 26 de marzo se presenta en **Murcia**, en la citada Caja de Ahorros en dicha capital.

(Carmen Mezei, violín; Víctor Arrióla, violín; Alan Kovacs, viola; Paul Friedhoff, violonchelo; y Fernando Poblete, contrabajo).

Artistas invitados: **Víctor Ardelean**, violín; **Tony Goig**, clarinete; y **Miguel Ortega**, piano.

Programa: Sonatine à trois para violin, viola y violonchelo; Quinteto para cuerdas; Sonatina Op. 226 para violin y viola; Les quatre visages Op. 238 para viola y piano; y Suite nº 2 (Trío) para violín, clarinete y piano, de D. Milhaud.

### 30, LUNES

#### 12,00 CONCIERTOS DE MEDIODÍA

**Piano**, por **Martín Zehn**.  
Obras de Gubaidulina, Chopin, Stravinsky, Beethoven y Albéniz.

#### «MUSICA GALANTE», EN ALBACETE Y LOGROÑO

Organizado por Cultural Albacete y Cultural Rioja, con la colaboración técnica de la Fundación Juan March, se celebrará en Albacete (los lunes 9, 16, 23 y 30 de marzo) y en Logroño (los lunes 16, 23 y 30 de marzo y 6 de abril) el Ciclo «Música galante», interpretado por los grupos **Ensemble Barroco «Sans Souci»**, **La Stravaganza**, **El Buen Retiro** y **Zarabanda**.

#### 19,30 XI CICLO DE CONFERENCIAS JUAN MARCH SOBRE BIOLOGIA: «ALTERACIONES DEL GENOMA» (IV)

**Dr. Oliver Smithies**:  
«Making Animal Models of Common Human Genetic Diseases» (*con traducción simultánea*).  
Presentador: **Dr. José M<sup>a</sup> Mato**.

### 31, MARTES

#### 11,30 RECITALES PARA JÓVENES

**Violín y piano**, por **Manuel Guillén** y **Chiky Martín**.  
Comentarios: **J. Torres**.  
(Programa y condiciones de asistencia como el día 10).

#### 19,30 INSTITUTO JUAN MARCH DE ESTUDIOS E INVESTIGACIONES CURSOS UNIVERSITARIOS

«Reshaping State-Market relations: some lessons from recent European Experience» (I).  
**Vincent Wright**:  
«Explaining relance in the European Community: implications for state-market relations».

#### DIEBENKORN, HASTA EL 8 DE MARZO

Hasta el 8 de marzo sigue abierta en la Fundación Juan March la Exposición de 52 óleos de **Richard Diebenkorn**.

Información: Fundación Juan March

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