

Un total de 41  
 óleos integran  
 la exposición de  
 Lovis Corinth  
 que abre la  
 temporada  
 artística de la  
 Fundación  
 Juan March.



Nº 293  
 Octubre  
 1999  
 S Sumario

**Ensayo - La filosofía, hoy (XXVII)**

*La evolución de la filosofía analítica*, por Carlos J. Moya 3

**Arte**

Exposición Lovis Corinth en la Fundación 17  
 — Desde el 8 de octubre, se ofrecen 41 óleos realizados de 1883 a 1925 17  
 — Thomas Deecke: «Corinth, un artista entre dos épocas» 18  
 Exposición «Fernando Zóbel: obra gráfica», en el Museo de Arte Abstracto  
 Español, de Cuenca 23  
*La Suite Vollard*, de Picasso, en Múnich desde el 14 de octubre 23

**Música**

Ciclo «Tradición y progreso: el pasado en la música del siglo XX»,  
 en octubre 24  
 «Conciertos del Sábado»: «Música de cámara del siglo XX», a cargo  
 del LIM 25  
 «Conciertos de Mediodía» en octubre 26

**Aula abierta**

«La Paz y la Guerra en el Arte y la Música del siglo XX» (I) 27  
 — Conferencias de Santiago Martín Bermúdez 28  
 «La Monarquía de España», nueva «Aula abierta» en octubre 32  
 — La imparte en ocho sesiones Miguel Artola, con la colaboración de Julio  
 Pardos 32

**Publicaciones**

«SABER/Leer» de octubre: artículos de Mario Camus, Miguel Artola,  
 Javier Muguerza, José María Mato, Campos-Ortega, García Calvo  
 y Francisco Rico 33  
*Lecciones sobre el Museo del Prado* 34  
 — La Fundación Juan March publica el ciclo de conferencias de diez expertos 34

**Biología**

Centro de Reuniones Internacionales sobre Biología 36  
 «Relojes moleculares» 36  
 — Michael Menaker: «Relojes biológicos: de las moléculas al hombre» 37  
 Nuevos *workshops* en octubre, sobre «Especificidad en señales mediadas  
 por Ras y Rho» y «La interfaz entre transcripción y reparación de ADN,  
 recombinación y remodelación de cromatina» 38

**Ciencias Sociales**

Centro de Estudios Avanzados en Ciencias Sociales 39  
 Curso 1999/2000: nuevos alumnos y actividades 39  
 Serie «Tesis doctorales» 41  
 — *Descentralización y reforma sanitaria en España (1976-1996)*, por Ana  
 Rico Gómez 41

**Calendario de actividades en octubre**

43

LA FILOSOFÍA, HOY (XXVII)

---



---

# La evolución de la filosofía analítica

El tratamiento de la cuestión sobre la que versa el presente trabajo presenta algunas dificultades notables. La primera de ellas afecta al propio concepto de filosofía analítica. No hay en la actualidad un acuerdo sobre el contenido de este concepto. Michael Dummett considera a Frege como el fundador de esta corriente filosófica, en la medida en que hizo de la filosofía del lenguaje la disciplina filosófica fundamental, desplazando la teoría del conocimiento del lugar de privilegio que había ocupado en la modernidad a partir de Descartes. La primacía de la filosofía del lenguaje sería, pues, para Dummett, la característica distintiva de la filosofía analítica. En una línea semejante, aunque de modo más cauto, Milton Munitz sostiene que el rasgo diferenciador de este movimiento filosófico reside en su interés predominante por cuestiones de carácter lógico-lingüístico, frente a la preocupación por cuestiones epistemológicas propio de la filosofía moderna. Thomas Baldwin, por su par-



**Carlos J. Moya** (Alcoy, 1952) es Profesor Titular de Filosofía en el Departamento de Metafísica y Teoría del Conocimiento de la Universidad de Valencia. Entre sus publicaciones se cuenta *The Philosophy of Action* (Polity Press, Cambridge, 1990), así como numerosos artículos, en revistas especializadas nacionales e internacionales, sobre filosofía de la mente, filosofía de la acción, teoría del conocimiento y metafísica. En la actualidad es presidente de la Sociedad Española de Filosofía Analítica.

---



---

\* 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 Ciencia.

te, considera tendenciosa la tesis de Dummett, tanto en lo que respecta a la primacía de la filosofía del lenguaje como rasgo distintivo de la filosofía analítica como en lo que se refiere a su fundador. Baldwin pone el acento en el análisis lógico y epistemológico desarrollado por filósofos como Moore y Russell, más que en la filosofía del lenguaje, y asigna a estos filósofos el papel fundacional que Dummett concede a Frege.

No hay, sin embargo, en nuestra opinión, una incompatibilidad real entre las tesis de Dummett y Baldwin, salvo en lo que concierne al protagonismo que atribuyen a distintas figuras. De hecho, gran parte de la filosofía fregeana del lenguaje se desarrolla en conexión con su investigación sobre la lógica y responde a problemas relacionados con el análisis de las oraciones, destinado a poner de manifiesto su estructura lógica profunda, el pensamiento realmente expresado por ellas. De este modo, y dejando a un lado los vínculos históricos de influencia efectiva, la preocupación de Frege por el lenguaje se halla estrechamente conectada con el interés de Russell por el análisis, que a su vez conduce a este autor hacia problemas de filosofía del lenguaje, como la relación de denotación o referencia y la semántica de determinadas expresiones.

Sin embargo, aun cuando las tesis de Dummett y de Baldwin no sean incompatibles, el criterio resultante de su combinación, cercano al enunciado por Munitz, no parece adecuado para caracterizar buena parte de la producción analítica, sobre todo a partir de los años sesenta. El planteamiento de diversos problemas filosóficos adopta en muchos casos una perspectiva claramente ontológica, y varios de los filósofos que consideraríamos como analíticos serían muy reacios a aceptar que las cuestiones que les preocupan puedan resolverse mediante el análisis lógico-lingüístico o conciernan a la filosofía del lenguaje.

¿Es, pues, la expresión 'filosofía analítica' un rótulo filosóficamente vacío, cuya extensión vendría determinada, en su caso, por criterios puramente sociológicos o quizá geográficos, o cuya aplicación quedaría restringida a una época ya pasada? No creemos que ésta deba ser la conclusión, sobre todo si advertimos que existe una continuidad de carácter *internamente filosófico* entre aquella pro-

→

Lenguaje. Arte. Historia. Prensa. Biología. Psicología. Energía. Europa. Literatura. Cultura en las Autonomías. Ciencia moderna: pioneros españoles. Teatro español contemporáneo. La música en España, hoy. La lengua española, hoy, y Cambios políticos y sociales en Europa. 'La filosofía, hoy' es el tema de la serie que se ofrece actualmente. La Fundación Juan March no se identifica necesariamente con las opiniones expresadas por los autores de estos Ensayos.

## LA EVOLUCIÓN DE LA FILOSOFÍA ANALÍTICA

ducción a la que estrictamente no serían aplicables los criterios de Dummett y Baldwin y la obra de filósofos, como Frege, Russell o Wittgenstein, que satisfacen con claridad tales criterios. Proponemos, pues, considerar la filosofía analítica como aquel movimiento filosófico que se desarrolla de modo interno, es decir, a través de la propia dinámica de la argumentación filosófica, a partir de la obra de aquellos filósofos que, como Frege, Russell y (el primer) Wittgenstein, hicieron del análisis lógico, y de la reflexión sobre el lenguaje vinculada al mismo, un instrumento central de la investigación filosófica. Sin duda este concepto genético de la filosofía analítica no carece de problemas, pero creemos que abarca, mediante un criterio filosófico, el grueso de la producción filosófica que, inicialmente, tenderíamos a considerar como analítica.

Una segunda dificultad que afecta al presente trabajo es la enorme amplitud de su objeto. La filosofía analítica ha sido y es en la actualidad un movimiento de gran vitalidad, en cuyo seno han sido y siguen siendo cultivadas todas las disciplinas filosóficas clásicas, además de la filosofía del lenguaje, y que ha generado, además, nuevos campos de investigación. No podemos, pues, abordar su desarrollo sin adoptar una perspectiva que necesariamente habrá de ser parcial. En nuestro caso, y en consonancia con lo dicho hasta aquí, tomaremos el análisis y la reflexión sobre el lenguaje como hilo conductor de la evolución de la filosofía analítica, pero llevaremos a cabo, sobre todo en relación con sus últimas etapas, incursiones eventuales en otros campos, como la filosofía de la mente, la teoría del conocimiento y la metafísica. La imagen resultante habrá de ser inevitablemente esquemática y dejará de lado propuestas y problemas significativos, pero no vemos cómo podría esquivarse este inconveniente en un trabajo de esta naturaleza y extensión sin convertirlo en una crónica superficial.

### *1. El análisis clásico: Frege*

El interés de Frege por la filosofía del lenguaje es, sobre todo, semántico, un interés por conceptos como los de significado, denotación y verdad. Una contribución fundamental de Frege a la filosofía del lenguaje es la relación que establece entre significado y verdad. El significado de una oración, el pensamiento o proposición que expresa, debe distinguirse con toda claridad de su verdad o falsedad. Sin embargo, hay una relación entre estas dos nociones que puede enunciarse diciendo que comprendemos el significado de una ora-

ción cuando sabemos en qué condiciones es verdadera y en cuáles falsa. Claramente, podemos saber esto último sin saber si es verdadera o falsa. La distinción entre condiciones de verdad y valor de verdad es una aportación esencial de Frege a la teoría del significado. Hay otros sentidos, como el emotivo, en los que hablamos del significado de una oración, pero es el significado entendido en términos de condiciones de verdad el que interesa a la lógica y el que resulta pertinente para el proceso de investigación y de búsqueda de la verdad.

La oración, y no la palabra aislada, es para Frege la unidad mínima del significado. Sólo la oración tiene condiciones de verdad, expresa un pensamiento por cuya verdad o falsedad podemos preguntar inteligiblemente. Una palabra sólo tiene significado en el contexto de una oración. Éste es el llamado 'Principio del Contexto'. Así, el significado de una palabra es su contribución a las condiciones de verdad de la oración en la que interviene. Estas ideas informan *Die Grundlagen der Arithmetik*, una obra central en el pensamiento fregeano. La obra contiene análisis y distinciones de extraordinaria importancia para los problemas del significado y, en particular, para la formulación correcta de las condiciones de verdad de las oraciones. Una de estas distinciones es la que se da entre concepto y objeto, a la que corresponde, en el lenguaje, la distinción entre expresiones conceptuales (predicativas) y nombres propios. Frege analiza esta distinción por analogía con la distinción matemática entre función y argumento. Una expresión conceptual (como una función) es una expresión esencialmente no saturada o incompleta, y sólo al ser completada con un nombre (argumento) expresa un pensamiento completo, cuyo valor es un valor de verdad. Así, el predicado (o función proposicional) 'es un filósofo', al ser completado con el nombre 'Aristóteles' expresa un pensamiento completo y da como resultado el valor Verdadero.

La diferencia entre conceptos y objetos es tajante. Ningún objeto puede desempeñar el papel de un concepto, ni éste el de aquél. Aunque, desde el punto de vista gramatical, una oración como 'los mamíferos son vertebrados' parece contradecir esta afirmación, el análisis correcto de esta oración, al poner de manifiesto su forma lógica real (el pensamiento que expresa), muestra que 'mamíferos' no es el nombre de un objeto. Lo que la oración dice en realidad es que, si algo es un mamífero, es vertebrado, es decir, que cualquier objeto que caiga bajo el concepto *mamífero* cae también bajo el concepto *vertebrado*. Vemos que, en la forma lógica real de la oración, 'mamífero' tiene una función predicativa. Hay, sin embargo, conceptos de se-

## LA EVOLUCIÓN DE LA FILOSOFÍA ANALÍTICA

gundo orden, conceptos que son verdaderos, no de objetos, sino de otros conceptos. Éste es el caso del concepto *tener ejemplares*. Este concepto es verdadero del concepto *mamífero* y de muchos otros, pero es falso de otros conceptos. Frege sostuvo que conceptos como *número* y *existencia* eran conceptos de segundo orden, y entendió también en estos términos la noción de generalidad, la cuantificación universal y existencial. La aplicación de estas distinciones contribuye a la clarificación de las condiciones de verdad de nuestros enunciados, que se ven oscurecidas muchas veces por su forma gramatical. Así, aunque 'existir' y 'correr' son gramaticalmente análogos, expresan conceptos de tipos completamente distintos, y las condiciones de verdad de los enunciados en que figuran tienen también un carácter dispar.

Para Frege, los nombres no incluyen únicamente los nombres propios del lenguaje común. Una expresión predicativa precedida por un demostrativo ('esta mesa') o por el artículo determinado singular ('la mesa de mi habitación') es también un nombre. Es tentador pensar que el (único) significado de un nombre es el objeto denotado por él. Pero si aceptamos esto, no podremos explicar la diferencia cognoscitiva que se da entre determinados enunciados de identidad. Por utilizar el conocido ejemplo de Frege, mientras que 'el lucero del alba es el lucero del alba' es una perogrullada, 'el lucero del alba es el lucero del atardecer' no lo es; que el lucero del alba era el lucero del atardecer constituyó un importante descubrimiento astronómico. Debe haber, pues, una diferencia en el significado de ambos nombres, por lo que su significado no puede consistir únicamente en el objeto que denotan. La propuesta de Frege consiste en distinguir entre el sentido y la denotación (o referencia) de los nombres. La diferencia en el valor cognoscitivo de los dos enunciados anteriores se debe a que, aun cuando la denotación de los nombres sea la misma, su sentido es distinto. El sentido constituye un criterio de identificación del objeto denotado, un modo en que éste puede presentárenos. Frege extendió la distinción entre sentido y denotación a otros tipos de expresiones lingüísticas, como los términos predicativos y las oraciones. En este último caso, el sentido de una oración es el pensamiento que expresa, mientras que su denotación es un valor de verdad, lo Verdadero o lo Falso. Esta extensión a las oraciones de la distinción anterior presenta importantes dificultades y será abandonada por distintos pensadores influidos por Frege, como el Wittgenstein del *Tractatus* o Carnap.

La obra de Frege ha tenido una extraordinaria importancia. Aunque sus preocupaciones filosóficas fueron limitadas, los campos en

los que concentró su atención fueron profundamente modificados por sus reflexiones.

## 2. *El análisis clásico: Russell, Wittgenstein y el positivismo lógico*

Russell y el Wittgenstein del *Tractatus* compartieron con Frege una concepción del análisis según la cual es tarea del mismo poner al descubierto la forma lógica real de las oraciones, que con frecuencia es enmascarada por su forma gramatical. Russell, sin embargo, a diferencia de Frege, desarrolló las consecuencias metafísicas del análisis en el sistema del atomismo lógico. Otro tanto cabe decir de Wittgenstein en el *Tractatus*. Se trataría de determinar cómo debe estar constituida la realidad si las oraciones tienen la forma lógica que revela el análisis. Tanto Russell como Wittgenstein se apartan de Frege al sostener que, si las oraciones han de tener un sentido determinado, debe haber componentes de las mismas cuyo significado se reduce a su denotación, al objeto denotado por ellos. Russell denominó estos componentes 'nombres lógicamente propios' y Wittgenstein 'nombres' o 'signos simples'. Wittgenstein fue más allá de Russell al sostener que, en el análisis de las oraciones, debemos llegar al final a oraciones (proposiciones) elementales, formadas exclusivamente por una combinación articulada de nombres. El sentido de una proposición elemental debe estar perfectamente determinado por el significado de los nombres y su articulación en la proposición. De otro modo, si no hubiera proposiciones de este tipo, el sentido de cualquier proposición dependería siempre del sentido o del valor de verdad de otras proposiciones, por lo que ninguna proposición tendría un sentido o condiciones de verdad determinadas.

Según Russell, para entender el significado de un nombre no necesitamos sino conocer (de modo directo) el objeto particular que denota; ninguna información general nos permitiría entender mejor ese significado, ni sustituir la comprensión del significado que obtenemos de aquella forma. La relación del nombre con la cosa particular denotada por él no está mediada por un conocimiento de tipo general o descriptivo, a diferencia de lo que Frege había sostenido. Para Russell, el significado de un nombre es independiente del significado de cualquier otra palabra. Para Frege, en cambio, era necesario comprender los términos generales incluidos en su sentido. Es claro, sin embargo, que en el lenguaje ordinario empleamos nom-

## LA EVOLUCIÓN DE LA FILOSOFÍA ANALÍTICA

bres carentes de referente, en oraciones que, aparentemente, tienen sentido. Un caso especialmente difícil lo constituyen oraciones como 'Rómulo no existió'. Si Rómulo no existió, el nombre 'Rómulo' no tiene significado, de modo que la oración no tendría tampoco sentido. Pero parece tenerlo. La respuesta de Russell es que 'Rómulo' no es realmente un nombre. La forma lógica de la oración no incluye un término que denota un particular. Lo que significa la oración es lo siguiente. Reunamos las propiedades que Tito Livio atribuyó a Rómulo y formemos la función proposicional 'x tiene tales propiedades'. Cuando decimos que Rómulo no existió, lo que esto significa es que ningún valor de x hace verdadera esa función. La oración es realmente general, a pesar de su apariencia: su forma lógica incluye el cuantificador existencial, no un término denotativo singular.

Los nombres propios ordinarios serían, para Russell, descripciones encubiertas. No funcionan realmente como nombres en sentido lógico. Russell rechaza también la tesis fregeana según la cual lo que él llama 'descripciones definidas' serían asimismo nombres, términos que denotan particulares. Pensemos en la oración 'el autor de *La Ilíada* nació en Grecia'. Esta oración adscribe, aparentemente, una propiedad (nacer en Grecia) a un individuo particular (el autor de *La Ilíada*). Sin embargo, la forma lógica de la oración es realmente general. Su análisis correcto es la conjunción de las tres proposiciones siguientes: hay al menos alguien que escribió *La Ilíada*; a lo sumo una persona escribió *La Ilíada*; y (tal persona) nació en Grecia. Si una de estas proposiciones es falsa, la oración es falsa, pero tiene sentido. En este análisis, 'el autor de *La Ilíada*' ha desaparecido como un supuesto término denotativo componente de la oración. Por eso tiene también sentido afirmar 'el autor de *La Ilíada* no existió' u 'Homero no existió'. Ni 'Homero' ni 'el autor de *La Ilíada*' son nombres, y aceptar que esas oraciones tienen sentido no nos compromete a aceptar la existencia del autor de *La Ilíada* o de Homero (o, para el caso, del actual rey de Francia) para poder afirmar que no existen. Lo que realmente significa 'el autor de *La Ilíada* no existió' es que la función proposicional 'x escribió *La Ilíada*', o bien no es satisfecha por ningún valor de la variable o lo es por más de uno.

Para Wittgenstein (en el *Tractatus*), siguiendo a Frege, el sentido de una oración está constituido por sus condiciones de verdad. Esto supone que las proposiciones de la lógica (tautologías y contradicciones) no tienen propiamente sentido, porque carecen de condiciones de verdad. Las tautologías son incondicionalmente verda-

deras; las contradicciones son incondicionalmente falsas. Se trata, para Wittgenstein, de casos límite de proposiciones: tautologías y contradicciones señalan los límites extremos entre los cuales se mueven las proposiciones con sentido, aquellas que establecen un contraste entre las condiciones de su verdad y las de su falsedad.

Para el positivismo lógico, frente a Frege y Wittgenstein, el significado de una oración ha de concebirse más bien como el método de su verificación. Se trata de una diferencia muy importante. Conocer las condiciones en que una proposición es verdadera (y aquellas en las que es falsa) no supone disponer de un método que permita verificar si esas condiciones se dan o no; el sentido de una proposición no depende de la posibilidad de su verificación. En cambio, para el positivismo lógico, una oración es cognoscitivamente significativa sólo en el caso de que sea verificable.

Hay un conjunto de oraciones (que constituyen la lógica y las ciencias formales) cuya verificación no requiere el recurso a la experiencia, sino únicamente el examen del significado de sus componentes o de su estructura lógica. En cuanto al resto de oraciones significativas, su verificación depende de la experiencia. Cada una de estas oraciones implica un conjunto de enunciados de observación o protocolares, que registran datos empíricos. El significado de estas oraciones es el método de su verificación empírica, de acuerdo con el conjunto de observaciones que se deducen de cada una de ellas. En palabras de Carnap, 'el hecho de que sea factible tal deducción de proposiciones protocolares... constituye el contenido de una proposición; si una proposición no permite dicha deducción, no tiene *contenido*, carece de sentido'.

La principal tarea de la filosofía consiste en el análisis lógico y epistemológico de las oraciones significativas, una tarea que incluye, además del análisis de su forma lógica, la determinación de los enunciados protocolares que se deducen de ellas y mediante los cuales son verificadas, así como el estudio de las relaciones de dependencia lógica entre las diversas proposiciones de las teorías científicas.

El positivismo lógico incorpora al análisis, así entendido, el instrumental de la nueva lógica simbólica desarrollada por Frege y Russell, pero introduce en la teoría del significado y del conocimiento un sesgo empirista extraño a Frege y al Wittgenstein del *Tractatus*. Una de las consecuencias metafísicas de la concepción verificacionista del significado, desarrollada por Carnap y Hempel, es la concepción conductista de la mente: un enunciado sobre los estados mentales de un sujeto tiene el mismo contenido que un enun-

**LA EVOLUCIÓN DE LA FILOSOFÍA ANALÍTICA**

ciado sobre su comportamiento, en la medida en que ambos enunciados son verificados por el mismo conjunto de observaciones.

### 3. *La crisis del análisis clásico: Wittgenstein y Quine*

Un supuesto común a los representantes del análisis clásico es un atomismo semántico moderado, entendido como la tesis según la cual la unidad mínima del sentido es la oración. Por otra parte, la comprensión del significado de un término era concebida, de acuerdo con un segundo supuesto, como la aprehensión de su definición, que establece un conjunto de condiciones necesarias y suficientes para su aplicación correcta en juicios. Así, por ejemplo, el significado de 'gato' comprende un conjunto de notas que delimitan la extensión del término y fijan su aplicación.

El primer supuesto adopta en el *Tractatus* la forma de una tesis sobre la posibilidad del sentido: el análisis de las oraciones significativas debe llegar en último término a proposiciones elementales, cuyo sentido está perfectamente determinado por el significado de los nombres que las componen y su articulación. Una característica esencial de las proposiciones elementales es su recíproca independencia lógica. Wittgenstein advirtió, en un momento dado, que este requisito no podía ser realmente satisfecho. Proposiciones que, aparentemente, no pueden ser analizadas en otras más simples, como 'a es rojo' y 'a es verde', son incompatibles entre sí: la verdad de una de ellas excluye la verdad de la otra. Y lo mismo sucede en muchos otros casos. La reflexión sobre las consecuencias de este hecho llevó a Wittgenstein al abandono progresivo de las doctrinas del *Tractatus*. Las proposiciones sobre el color de un objeto (y también sobre su forma, medida, movimiento, etc.) constituyen un sistema cuyos miembros no son lógicamente independientes entre sí. Comprender una proposición como 'a es rojo' exige comprender otras proposiciones sobre colores. Así, la unidad mínima del sentido no es una proposición, sino sistemas enteros de proposiciones.

Wittgenstein se vio llevado así a revisar drásticamente su concepción anterior de la relación entre el lenguaje, el pensamiento y la realidad. La relación de denotación nombre-objeto no puede ya explicar el sentido del lenguaje, su capacidad para representar la realidad. Wittgenstein radicaliza la separación estricta, ya presente en el *Tractatus* (y en la obra de Frege), entre cuestiones relativas al sentido y cuestiones relativas a los hechos empíricos. La gramática, el sistema de representación vinculado al lenguaje, es autónomo frente a cual-

quier realidad externa al mismo. Las definiciones de las palabras, incluso las de carácter ostensivo, no las conectan con el mundo, sino con otras partes del lenguaje, como las muestras, que constituyen también, como las palabras, medios de representación, y no objetos representados.

Con respecto al segundo supuesto, Wittgenstein advierte que la comprensión del significado no descansa en la aprehensión de reglas que establecerían condiciones necesarias y suficientes de la aplicación de los términos. El intelectualismo aún presente en el *Tractatus* es abandonado en favor de una conexión estrecha entre el significado y la conducta no lingüística. La noción de juego de lenguaje añade esta dimensión práctica a la noción de sistema de proposiciones. Cualquier regla o instrucción admite una multitud de interpretaciones racionalmente posibles, de modo que la comprensión del lenguaje y la comunicación lingüística no puede descansar en la aprehensión intelectual de reglas o definiciones, sino en una tendencia natural, no racional, a considerar determinados juicios como aplicaciones correctas de una regla.

Esta concepción, fuertemente antirrealista y antiintelectualista, del significado modifica radicalmente la concepción del análisis filosófico e influye en pensadores como Ryle, Austin o Strawson, cuyas relaciones con las posiciones de Wittgenstein deberían ser, sin embargo, cuidadosamente matizadas. Para Wittgenstein, frente al análisis clásico, no se trata ya de llegar a los componentes últimos del significado y de buscar, por detrás del lenguaje común, la forma lógica real de las oraciones, sino de lograr una 'visión sinóptica' del marco conceptual incorporado al lenguaje, poniendo de manifiesto las conexiones de dependencia entre diversas proposiciones y entre ellas y los contextos prácticos en los que son aprendidas y usadas, pues son estas conexiones las que determinan el significado del lenguaje. Las consecuencias de todo ello se dejan notar en un tratamiento nuevo de los problemas relativos a la filosofía de la mente, la teoría del conocimiento y la metafísica. Diversos autores de orientación no wittgensteiniana, como Putnam y Kripke, han puesto de relieve la importancia y profundidad de determinados aspectos de la filosofía de Wittgenstein, aunque sus implicaciones distan mucho de haber sido plenamente exploradas y asimiladas por el pensamiento analítico contemporáneo.

Otro hito importante en la crisis del análisis clásico lo constituye la obra de Quine. Desde una perspectiva distinta de la adoptada por Wittgenstein, Quine pone también en cuestión los dos supuestos indicados al comienzo del presente apartado. La crítica quiniense de estos supuestos adopta la forma de una crítica a dos principios centrales del

## LA EVOLUCIÓN DE LA FILOSOFÍA ANALÍTICA

positivismo lógico. El primero de ellos es la existencia de una distinción nítida entre enunciados analíticos, cuya verdad depende únicamente del significado de los términos que los componen, y enunciados sintéticos, cuya verdad depende de la experiencia (el positivismo lógico no acepta la existencia de juicios sintéticos a priori). De acuerdo con el segundo principio, vinculado al atomismo semántico, cada enunciado sintético implica un conjunto determinado de enunciados de observación, que constituyen su contenido o significado. Ambos principios fueron cuestionados por Quine. Son las teorías en su conjunto, y no las proposiciones aisladas, las que tienen consecuencias empíricas y se someten al tribunal de la experiencia. Esta concepción holista de la confirmación involucra el rechazo del atomismo semántico. El significado de un enunciado no puede reducirse a un conjunto de proposiciones de observación. No es posible verificar un enunciado aisladamente, con independencia de sus relaciones con otros enunciados que constituyen una teoría. Pero si es la teoría en su conjunto la que posee significado cognoscitivo, ello conduce a sospechar también del primer principio. Ahora bien, la distinción nítida entre enunciados analíticos y sintéticos depende del supuesto según el cual hay reglas precisas que establecen, para cada término, condiciones necesarias y suficientes de su aplicación y fijan su significado. Más allá de estas reglas, cuyo dominio implícito permite captar el significado de un término, tendríamos también determinadas creencias fácticas sobre las cosas a las que el término se aplica. Los enunciados sintéticos expresarían estas creencias fácticas, cuya verdad o falsedad no afecta al significado del término, mientras que los enunciados analíticos expresarían las reglas que fijan el significado. Quine ofrece importantes razones para pensar que esta distinción no puede establecerse con claridad: no hay ninguna distinción de principio entre conocer verdades en virtud del significado y conocer verdades en virtud de la experiencia.

La crítica de Quine pone en cuestión el concepto mismo de significado y otros relacionados con él, como el de sinonimia, y representa una ruptura, no sólo con el positivismo lógico, sino también con el resto de representantes del análisis clásico. Por otra parte, se distancia también de la obra madura de Wittgenstein. Las *Investigaciones filológicas* mantienen una distinción tajante entre cuestiones relativas al significado y a la gramática, por un lado, y cuestiones relativas a los hechos empíricos, por otro, y con ello entre la filosofía, que trata de las primeras, y la ciencia, que se ocupa de las segundas. Pero para Quine no existe una diferencia cualitativa, sino sólo gradual, entre las ciencias y la filosofía, dado que no existen tampoco fronteras claras

entre afirmaciones sobre el significado y afirmaciones sobre los hechos. La filosofía se distingue de las ciencias por un mayor grado de generalidad en las cuestiones de las que se ocupa, no por contener un tipo de saber cualitativamente distinto del de las ciencias. Quine sostiene esta tesis en el marco de la teoría del conocimiento, defendiendo así la 'naturalización' de esta disciplina, pero en realidad la tesis en cuestión supone una concepción naturalizada de la filosofía en general. No es posible entender amplias zonas de la filosofía analítica contemporánea sin la influencia decisiva del naturalismo quiniiano.

#### 4. *Panorama de la filosofía analítica actual*

En el marco de la filosofía del lenguaje, que hemos tomado como hilo conductor de nuestra exposición, las teorías llamadas de la referencia directa, que tienen su origen en las reflexiones de Kripke y Putnam sobre la semántica de los nombres propios y de los términos de género natural, han supuesto el nacimiento de una alternativa (parcial) a la semántica fregeana, en cuyo marco la referencia de una expresión viene determinada por su sentido. Las teorías de la referencia directa retoman la tesis, ya presente en Russell y en el *Tractatus* de Wittgenstein, según la cual el significado de un nombre se reduce a la entidad denotada por él, aunque, a diferencia de Russell y Wittgenstein, la aplican a los nombres propios y términos de género natural del lenguaje común. Dicha entidad sería la contribución del nombre a las condiciones de verdad de la oración en la que figura. Esto supone una modificación importante del concepto fregeano de condiciones de verdad, pues para Frege estas condiciones nunca incluyen el referente de una expresión, sino sólo su sentido. Sin embargo, las teorías neofregeanas mantienen hoy una importante presencia en pugna con las teorías de la referencia directa.

Otro importante campo de investigación, relacionado con el anterior, es la semántica de los términos demostrativos y de los llamados 'índices' ('aquí', 'ahora'...). Por otra parte, una interesante alternativa a la aproximación primordialmente semántica a la filosofía del lenguaje la constituyen las teorías pragmáticas inspiradas en la obra de Grice, cuyas relaciones con la concepción del significado en el Wittgenstein maduro, teniendo en cuenta la importancia que adquiere en ésta el concepto de expresiones comportamentales de la intención, constituye, en nuestra opinión, un campo de investigación de alto interés.

En el campo de la filosofía de la mente, al conductismo lógico,

## LA EVOLUCIÓN DE LA FILOSOFÍA ANALÍTICA

surgido de la concepción verificacionista del significado en el positivismo lógico, han sucedido aproximaciones alternativas al problema de la naturaleza de la mente y su relación con el cuerpo, como la teoría de la identidad de las propiedades mentales y físicas y, posteriormente, el funcionalismo, para el cual las propiedades mentales son una subclase de las propiedades funcionales. El funcionalismo es una de las bases filosóficas de la llamada ciencia cognitiva, que, con su carácter marcadamente interdisciplinar, testimonia la influencia actual de la naturalización quiniana de la filosofía. Frente a las teorías anteriores, el materialismo eliminativo propugna, no la reducción de los conceptos mentales a conceptos de otro tipo (comportamentales, neurofisiológicos o funcionales), sino su eliminación. Por su parte, el monismo anómalo, propuesto originalmente por Davidson, constituye una concepción materialista de la mente de carácter no reductivo ni eliminativo. Un aspecto del problema de la relación entre la mente y el cuerpo es la cuestión clásica de la interacción psicofísica, el problema conocido hoy como la causalidad mental.

Otra parte significativa de la investigación actual en la filosofía analítica de la mente está dedicada al problema de la intencionalidad y del contenido intencional de las actitudes mentales, como la creencia o el deseo. Algunas raíces de esta investigación pueden hallarse ya en Frege, Russell y el Wittgenstein de las *Investigaciones*, pero la preocupación actual por estas cuestiones adquiere una amplitud no alcanzada anteriormente. Compiten en el tratamiento de esta cuestión las teorías de carácter internista, según las cuales el contenido intencional está determinado exclusivamente por factores internos al individuo, y las teorías externistas, que niegan el supuesto anterior, subrayando la importancia de las relaciones con el entorno físico y social. Este debate se halla estrechamente relacionado con las investigaciones en la teoría del significado y de la referencia.

La teoría del conocimiento ha visto el surgimiento, en conexión con la naturalización quiniana de esta disciplina, de teorías externistas de la justificación epistémica y del conocimiento; estas teorías se enfrentan al internismo tradicional (compartido por el positivismo lógico) según el cual los factores pertinentes para la justificación o el conocimiento han de ser accesibles al horizonte cognoscitivo del sujeto. Hay diferencias y relaciones sutiles entre la teoría del conocimiento y la filosofía de la mente en lo que se refiere a la distinción entre internismo y externismo. El externismo, en uno y otro campo, tiene consecuencias en el tratamiento del problema tradicional del escepticismo, aunque no resulta claro todavía cuál es el verdadero alcance de las mismas. El concepto de la justificación epistémica, una

condición esencial del conocimiento, es considerado en la actualidad por muchos autores como el concepto central de la teoría del conocimiento, en la medida en que el desafío escéptico a la justificación de nuestras creencias se percibe como una amenaza más inquietante que el desafío a su verdad o a su carácter de conocimiento.

A la disputa entre internismo y externismo en la teoría de la justificación se superpone asimismo la disputa tradicional entre el fundamentismo y el coherentismo, tanto acerca de la justificación como de la verdad, una disputa que podemos ya encontrar en el seno del positivismo lógico.

Finalmente, en el campo de la metafísica, las concepciones realistas de la relación entre el lenguaje, el pensamiento y la realidad se oponen a las concepciones antirrealistas en un debate iniciado por Dummett, pero cuyas raíces pueden hallarse en la teoría del significado de Frege, Wittgenstein y el positivismo lógico. Un punto crucial en esta disputa es la naturaleza epistémica o no epistémica de la verdad, pero esta cuestión se relaciona estrechamente con la de la naturaleza del significado. Una concepción verificacionista del significado, como la sostenida por el positivismo lógico, da lugar a una forma de antirrealismo acerca de la verdad y de la relación entre el lenguaje y la realidad, en tanto que una concepción del significado en términos de condiciones de verdad tiende a generar posiciones de carácter realista.

La investigación sobre nociones como la de substancia, propiedad e identidad, que, como vimos, son abordadas por los representantes del análisis clásico desde el punto de vista de la filosofía del lenguaje, sigue siendo central en la filosofía analítica actual, aunque la discusión de estas cuestiones se ha visto enriquecida por sus relaciones con problemas tratados sobre todo en la filosofía de la mente, donde estos conceptos son empleados con profusión. La metafísica de orientación analítica se ocupa asimismo de problemas tradicionales como el libre albedrío (un campo en el que contienden posiciones compatibilistas e incompatibilistas), la causalidad y la vaguedad. La investigación en torno a estas cuestiones guarda complejas relaciones con la investigación en otros campos de la filosofía.

La filosofía analítica actual, con su exigencia de claridad y de argumentación explícita, su preferencia por la precisión frente a la grandilocuencia, por la discusión reflexiva frente a la adhesión o la adulación, constituye un movimiento intelectual que enlaza con la gran tradición crítica de la filosofía occidental y la desarrolla en nuevas direcciones, preservando el compromiso de dicha tradición con la razón y la búsqueda racional de la verdad. □

*Desde el 8 de octubre, en la Fundación*

# Exposición Lovis Corinth

La integran 41 óleos realizados de 1883 a 1925

Un total de 41 óleos del pintor alemán Lovis Corinth (1858-1925) integran la exposición que abre, desde el 8 de octubre, la temporada artística de la Fundación Juan March en Madrid. Esta muestra, organizada conjuntamente con el Von der Heydt Museum, de Wuppertal, ofrece pinturas realizadas por Corinth a lo largo de 42 años, de 1883 a 1925, año de su muerte, y estará abierta en la sede de la Fundación Juan March hasta el 19 de diciembre del presente año. Las obras proceden del citado museo de Wuppertal y de más de veinte museos y galerías europeos, además de coleccionistas privados.

Es la primera vez que se ofrece en España una muestra retrospectiva de este artista nacido en Tapiau, Prusia, y muerto en Zandvoort, Holanda (cuyo verdadero nombre era Franz Heinrich Louis, que cambió a «Lovis» en 1888), y considerado, con Max Beckmann y Oskar Kokoschka, como uno de los más destacados pintores figurativos de comienzos del siglo XX.

Firmemente arraigado en la tradición realista del siglo anterior y gran admirador de Rubens, Rembrandt, Frans Hals y Velázquez, Corinth cultivó principalmente motivos clásicos, tanto históricos y mitológicos como religiosos. Aunque no se adhirió a las corrientes vanguardistas de su tiempo, supo integrar las influencias de la modernidad en un arte siempre vinculado a la tradición.

En 1986 la Fundación Juan March incluyó cuatro obras de Corinth en la exposición «Obras maestras del Museo de Wuppertal: de Marées a Picasso», muestra que ofrecía también cuadros de otros 37 destacados nombres de la vanguardia histórica europea. Para Sabine Fehleemann, directora del Von der Heydt Museum, de Wuppertal y autora de uno de los textos del catálogo, «el voluntarioso prusiano oriental que siempre estuvo nadando a contracorriente fue, no obstante, el príncipe sin corona de la pintura alemana (...). Se le consideró como conservador porque en un tiempo en que los temas literarios e históricos habían dejado de ser modernos, él pintaba imágenes con faunos y ninfas, con San Antonio, Cristo, caballeros medievales y desnudos, y seguía siendo un pintor figurativo. Sin embargo, él transformó lo tradicional en nuevos moldes (...)».

Asimismo, el catálogo incluye un estudio sobre Corinth a cargo de Thomas Deecke, del que en páginas siguientes se ofrece un extracto.



«La violinista», 1900

Thomas Deecke

## Un artista entre dos épocas

Lovis Corinth nació en 1858 en la pequeña ciudad de Tapiau, en Prusia Oriental, en el extremo noroeste del Reich alemán, un lugar que distaba de tener una cultura centenaria de la pintura, y llegó a formar parte de esa generación que fue acompañando el cambio. Su situación como artista «entre



A la izquierda,  
«Retrato del Dr.  
Arthur Rosin»,  
1924. Abajo,  
«Regresando de la  
bacanal», 1898

dos épocas» puede servir para ilustrar una actitud característica en Corinth. En 1911, Gustav Pauli, por aquel entonces director de la Kunsthalle de Bremen, adquirió una de las primeras obras de Vincent van Gogh para la colección del museo. Protestaron la mayoría de los artistas alemanes de la época, encabezados por Carl Vinnon, que procedía del pueblo de artistas Worpsswede, pintor al que merecidamente sólo se recuerda en su región, y redactaron un panfleto con tintes nacionalistas contra el comprador y contra el arte «extranjero» (francés) del ya fallecido holandés Vincent van Gogh. Entre los pocos artistas relevantes de Alemania que no firmaron, en clara señal de protesta, esta declaración de guerra se encontraba Lovis Corinth, a pesar de no pertenecer a la vanguardia del nuevo arte. Su espíritu abierto frente a lo ajeno y diferente, unido a una actitud de admiración, no exenta de crítica, frente a lo nuevo, se pone de manifiesto en las anotaciones de su *Autobiografía*. Allí se lee: «Cézanne fue el último gran francés, el padre de las corrientes modernas, el creador. Gracias a la novedad de su proposición ha logrado un fuerte arraigo en el corazón de los artistas».

Lovis Corinth, hijo de un curtidor de la provinciana ciudad de Tapiau, nació en el seno de una familia de la pequeña burguesía. Su gran empeño y el decidido apoyo de su padre contribuyeron a mejorar su situación, al tiempo que sus estu-



dios en las academias de Königsberg, Múnich, Amberes y París le convirtieron

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

—después de arduos y largos rodeos— en un artista de espíritu cosmopolita y tolerante, algo nada usual en los tiempos posteriores a la guerra franco-alemana de 1870-71. Todos los indicios, incluida su procedencia y su formación en las academias, hacían presagiar que este provinciano, aspirante a mayores logros, iba a seguir inicialmente el mismo camino que muchos artistas de su época. Éstos se dedicaban a satisfacer los gustos de la burguesía de la llamada «Gründerzeit» alemana.

En las academias de Arte de Königsberg y Múnich tuvo como maestros a Löffz y al pintor costumbrista Defregger, artistas con razón prácticamente olvidados en la actualidad. Ejercían un academicismo rígido, de estudio, que giraba primordialmente en torno a la correcta ejecución pictórica. La creación artística se centraba temáticamente en los cuadros de historia, idealizados y pintados de forma realista, o en amenas pinturas de género y composiciones de paisajes y vistas. Aquí probablemente fue surgiendo la predilección de Corinth, tan ligada al siglo XIX, por los llamados grandes temas de la mitología griega y la historia bíblica, una afición que le acompañaría toda su vida. Educado en el Gymnasium de Königsberg conforme a los ideales escolásticos de la época y convertido en un alemán culto, leyó a lo largo de su vida, como recalca una y otra vez, la *Odisea* y la *Iliada* de Homero en su versión original griega y se sentía muy orgulloso de sus conocimientos burgueses. Su otra gran predilección iba enfocada hacia los temas cristianos.

### *Arte vinculado a la tradición*

Enmarcar la obra de Lovis Corinth en la historia del arte no es tarea fácil, porque el cambio del eclecticismo de

la segunda mitad del siglo XIX a la modernidad, que se produce simbólicamente

con el fin de siglo, no llega a aflorar de forma nítida en su obra. Corinth siempre se consideró deudor de las ideas de ambos siglos y no participó en la auténtica revuelta de la modernidad. Corinth nunca se adhirió a las corrientes vanguardistas siempre cambiantes, por lo que tampoco le resultó difícil imponerse en el mundo artístico y en el mercado burgués del arte a comienzos del siglo XX. Su pintura recogía las influencias modernas integrándolas en su arte siempre vinculado a la tradición. Fue a lo largo de toda su vida un conservador, un burgués preocupado por lograr un lugar en la sociedad y no sólo entre los artistas, ansioso por alcanzar el reconocimiento de la crítica y el prestigio social. No obstante, y ahí reside su singularidad artística, siempre observaba con espíritu abierto y gran atención las nuevas tendencias del arte, aun sin estar necesariamente de acuerdo con ellas. Así ocurrió, sobre todo, con el expresionismo alemán, con el que se enfrentó críticamente en su época como presidente de la *Sezession*, lo que dio lugar a duras disputas, incluso a una confrontación generacional con el joven Max Beckmann. No se le conoce, sin embargo, ningún comentario despectivo sobre el arte de esos jóvenes. Con todo, Corinth siempre siguió manteniendo la actitud de un pre-expresionista.

Durante sus años de aprendizaje en París en la Académie Julien (1884-1887) tuvo como maestros a Adolphe William Bouguereau y Tony Robert-Fleury, los dos académicos por excelencia de la época del Segundo Imperio. Allí aprende que lo fundamental de un cuadro reside en el dibujo, no en el color ni en la impresión ni en el colorido de la luz. De ahí que no estuviese ni preparado ni dispuesto a aceptar y entender la nueva perspectiva y la modernidad de las obras impresionistas que probablemente conocía.

Un rasgo característico de su desarrollo personal consistía en que tanto las impresiones nuevas como el estudio del arte de los maestros antiguos en Amsterdam y Amberes (1884)—donde conoció y estudió a Rembrandt, Rubens y Jordaens—tardarían un tiempo en dar sus frutos, como ocurriría con el *Retrato del pintor Eugène Gorge* (1884) o con el cuadro *Othello*, del mismo año.

A pesar de su posterior admiración por el impresionismo nunca intentó seguir sus tendencias directamente. De ahí que el concepto de «impresionismo alemán», acuñado a partir de 1900 para designar a la tríada formada por Max Liebermann, Lovis Corinth y Max Slevogt, resulte engañoso y diste de ser correcto. Ninguno de los tres artistas, por diferentes que fuesen, había seguido en su pintura directamente a los precursores franceses. No obstante, los tres habían aprendido de ellos la forma de cuidar la luz, sobre todo Max Slevogt, el más joven. Sus paletas fueron adquiriendo más luminosidad, al tiempo que iba desapareciendo el estilo de estudio de clara influencia holandesa. Pero a diferencia de los franceses, los tres mantuvieron su vinculación con lo real. La escasa influencia que ejerció París sobre el joven artista se observa al retornar a continuación, durante tres años, al provincianismo artístico de Königsberg, donde surgen nuevos retratos y paisajes.

Los años siguientes transcurren en Múnich y vuelven a ser momentos de inseguridad y de prudente búsqueda de sí mismo. Existen intentos por acercarse al modernismo, por estudiar la pintura de Ferdinand Hodler y Edvard Munch, cuyas obras llega a conocer Corinth en Múnich. La estilización del modernismo—que se manifiesta en su retrato del artista y amigo Eckmann (1897)—no dejaría grandes huellas. En la obra de Corinth el modernismo no pasaría de ser un episodio sin consecuencias, porque no concuerda con su temperamento. A pesar de todo, la exposición de Edvard Munch en el casi-

no de los artistas de Berlín, clausurada por el Kaiser Guillermo II a instancias de su asesor artístico Anton von Werner, iba a ejercer precisamente una influencia decisiva sobre la vida y obra de Corinth.

En Berlín comienzan a dar sus frutos las experiencias pictóricas y es aquí donde logra sacar provecho a las influencias que había experimentado durante su estancia en Múnich. El ambiente abierto y cosmopolita de Berlín, que por aquel entonces no pasaba por ser una ciudad de renombre artístico en comparación con Múnich, supuso una liberación para Corinth. En 1903 se casó con su primera alumna, Charlotte Berend, que había entrado en 1901 en la Escuela de Pintura de Desnudos y Retratos (en la que más tarde incluso tendría como alumno, por breve tiempo, al pintor expresionista August Macke).

Para el artista, que ya había superado los cuarenta, se abrió una nueva etapa en su vida. Su forma de pintar no cambió bruscamente, ya que la obra de Corinth desconoce las transformaciones rápidas, tan ajenas a su carácter prusiano. Pero es ahora cuando el artista forja su propio lenguaje pictórico cada vez más inconfundible, que enmarca su trayectoria artística dentro de la historia del arte de la pintura alemana.

Hay un acontecimiento externo, muy ligado todavía al mundo artístico del siglo XIX, que resultaría decisivo para el cambio más trascendental en su vida. Corinth recibe en 1895—al mismo tiempo que su amigo el pintor modernista Otto Eckmann—la Medalla de Oro de la exposición celebrada en el Glaspalast de Múnich y logra vender su primer cuadro. Se trata de *El descendimiento de la Cruz*, de 1895, por el que le pagan 1.350 marcos, como relata lleno de orgullo, una venta que se menciona tres veces en su *Autobiografía* y que sirvió para ensalzar su autoestima.

Pero cuando la *Sezession* de Múnich rechaza su obra *Salomé con la cabeza de San Juan Bautista* (1900) deci-

de corresponder a la llamada de su amigo el pintor Walter Leistikow, que le instaba a trasladarse a Berlín e integrarse en la *Sezession* de esa ciudad, abandonando definitivamente Múnich. En Berlín logra un enorme éxito con la misma pintura *fin-de-siècle* (Klaus Schuster) de su época de Múnich. Leistikow le abre las puertas de ese Berlín nuevo y espiritual. Gracias a su apoyo, Corinth se convierte rápidamente en un importante retratista en dicha ciudad.

### Berlín: años de éxito y progreso

Durante la primera década en Berlín, colmada de éxitos por doquier, la pintura de Corinth se aleja considerablemente de los contenidos tradicionales y de los convencionalismos formales tan ligados al siglo anterior y desarrolla, sin cesar, un lenguaje pictórico inconfundible. No obstante, se trata de un lenguaje que no encaja con precisión en ninguno de los tópicos de la historia del arte de su época o de la actual. A pesar de todo, estos últimos grandes cuadros de carácter mitológico o bíblico y su evidente recurso a las enseñanzas académicas —tanto en la composición como en el aspecto pictórico— demuestran lo complejo que resultaba ese proceso interior de distanciamiento de una tradición a la que se sintió vinculado durante mucho, puede que incluso demasiado, tiempo.

A partir de aquí Corinth volvería a retomar de vez en cuando estos grandes temas, como por ejemplo en su obra tardía *El caballo de Troya* (1924), pero lo haría con un claro predominio de la pintura sobre el sujeto. En su composición metafórica *Sansón* (1912), pintada después de recuperarse de una apoplejía que estuvo a punto de costarle la vida, estamos ante un cuadro que es más

bien reflejo de su propia situación y menos un mensaje de fe en el sentido del Antiguo Testamento.

En todas las biografías sobre el artista se considera el año 1911, en el que sufrió la apoplejía, como un momento crucial de cesura en su trayectoria artística. A partir de 1933, las pinturas de Corinth posteriores a 1911 fueron eliminadas de los museos alemanes, destruidas o vendidas al extranjero. Charlotte Berend Corinth, cuya vida peligraba al ser judía, logró emigrar a tiempo con su colección a los Estados Unidos, donde hay importantes cuadros en las colecciones de diversos museos. Gracias a ello, sólo se han perdido pocas obras de Corinth.

Cuando se analiza la evolución pictórica de Lovis Corinth en la primera



«Rudolf Rittner en el papel de Florian Geyer, I», 1906

década en Berlín, se observa que su obra progresa lentamente en justa correspondencia con el carácter del artista. En ningún momento se produce una ruptura abrupta en la obra de Corinth. Cada nueva conquista en su pintura se realiza con la prudencia del prusiano oriental y recurriendo de vez en cuan-

do, rasgo típico de un desarrollo tardío, a características que ya se daban por superadas. Contemplando el conjunto de sus obras resulta, sin embargo, totalmente desmesurado concederle esa relevancia artística a la influencia externa que pudiese ejercer la grave enfermedad que amenazaba su vida. El año 1911 es, desde luego, decisivo en la vida de Corinth. La apoplejía se convirtió en una especie de *memento mori* y alteró su vida «reduciendo al mínimo el alcohol y muchas otras cosas». Pero lo que no cambió fue su pintura, como queda demostrado en el *Autorretrato con sombrero tirolés* (1913) o en el *Autorretrato con sombrero de paja*, del mismo año.

Con el *Autorretrato sin cuello*, del fructífero año 1900, da comienzo una serie, que continuaría hasta su muerte, de autorretratos críticos y analíticos desde el punto de vista pictórico (y gráfico). Estas contemplaciones introspectivas, entre las que también figuran sus retratos anuales de cumpleaños, constituyen –junto con las posteriores pinturas dedicadas al lago Walchensee– el legado más importante del artista y dan pie a su fama. Corinth y el más joven Max Beckmann han alcanzado con sus retratos –y, sobre todo, con sus autorretratos– un nivel artístico que desafortunadamente no se ha vuelto a dar en Alemania.

Ello también se pone de manifiesto en los retratos de su mujer Charlotte y su familia que surgirían en rápida secuencia. Su esposa se convierte en su modelo favorito: con afán posesivo la pinta en *Autorretrato con su esposa y una copa de champán* (1902), a continuación en *Donna gravida* (1908) y luego en casi todas las situaciones de la vida: en desnudos, embarazada y con todo tipo de disfraces.

En la *Sezession*, de cuyo comité directivo siguió formando parte incluso en momentos difíciles, se logró imponer el respeto hacia los artistas más importantes de la modernidad: los impresionistas franceses, Paul Cézanne, Paul Gauguin y Vincent van Gogh, pero

también los «fauvistas», Henri Matisse y los jovencísimos Pablo Picasso y Georges Braque. En 1915, después de la escisión de Max Liebermann y de casi todos los de su generación que habían creado la *Sezession*, se convierte en presidente de ese grupo de artistas, ahora menos influyente que en el pasado.

Con la adquisición de un terreno y la construcción de una casa de madera en el lago Walchensee bávaro comienza, en 1919, el período artístico más feliz de Corinth. Su talento creador, liberado ya de vestigios del convencionalismo, se desata en los paisajes que surgen en los largos meses en Urfeld, con sus vistas sobre el profundo lago rodeado de altas montañas, y se refleja a la vez en sus numerosos bodegones de flores. La pintura misma, la aplicación del color, las composiciones casi abstractas de las manchas de color hacen que el contenido del cuadro, el tema, quede relegado a un segundo plano. Incluso en los retratos de familiares y amigos –como por ejemplo en el retrato del pintor y amigo *Leonid Pasternak* (1923) o del *Poeta Herbert Eulenberg* (1924)– predomina ahora con toda claridad la pintura y crece su capacidad de compenetración psíquica con sus modelos, un don que había adquirido a través de los retratos.

Corinth muere de forma repentina en un viaje que hace a Holanda para admirar la obra de sus grandes maestros Rembrandt y Frans Hals. Sin embargo, muere como un artista consumado que culmina su obra con una profunda reflexión ante el espejo, su *Último autorretrato* (1925). Un mes antes, como si de un legado se tratase, había terminado su composición bíblica *Ecce Homo*, probablemente la más importante, para cuyo Cristo posó como modelo su alumno y acompañante en el viaje a Holanda, Leo Michelson. El día 31 de marzo de 1925, año de su muerte, Corinth anotaría en su diario: «He descubierto algo nuevo: el verdadero arte consiste en experimentar la irrealidad. ¡Es lo sumo!». □

*Desde el 22 de octubre, en Cuenca*

## Exposición «Fernando Zóbel: obra gráfica»

Cuarenta y nueve obras del creador del Museo de Arte Abstracto Español

Una selección de 49 grabados —en diferentes estados hasta reunir 77 estampas— integran la exposición «Fernando Zóbel: obra gráfica» que se exhibe en la sala de exposiciones temporales del Museo de Arte Abstracto Español (Fundación Juan March), de Cuenca, desde el 22 de octubre. Organizada coincidiendo con la edición, por la Diputación Provincial de Cuenca, de un catálogo de la obra gráfica completa del que fuera fundador y primer director del citado Museo, esta muestra estará abierta hasta el 9 de enero del año 2000 y posteriormente se exhibirá en el Museu d'Art Espanyol Contemporani, de Palma. Fernando Zóbel (1924-1984) fue el creador del Museo de Arte Abstracto Español, cuya colección donó en 1980 a la Fun-

dación Juan March, entidad que desde entonces gestiona el museo.

Las obras seleccionadas muestran diferentes técnicas: aguafuertes, aguaintas, tallas dulces, puntas secas, heliogramas, linóleos, fotogramas, litografías, serigrafías y estarcidos, en los que combina el trabajo artesanal y los métodos más tradicionales, de carácter manual, con los avances técnicos e industriales.

Zóbel emprendió en 1954 su tarea como grabador, paralela y complementaria a su labor pictórica, y no la abandonó hasta su muerte, en 1984.

Otra exposición de Fernando Zóbel, la titulada *Zóbel: río Júcar*, inauguró en diciembre de 1994 la sala que para exposiciones temporales habilitó en el Museo la Fundación Juan March.

*Desde el 14 de octubre, en la Academia Bávara de Bellas Artes*

## La «Suite Vollard», en Múnich

La *Suite Vollard*, de Picasso, colección de grabados de la Fundación Juan March, se exhibirá desde el 14 de octubre en Múnich (Alemania), en la Bayerische Akademie der Schönen Künste. La muestra permanecerá abierta hasta el 30 de enero del 2000.

En esta misma Academia la Fundación presentó en 1987 su colección de 218 grabados de Goya (de las series de *Caprichos*, *Desastres de la guerra*, *Tauromaquia* y *Disparates* o *Prover-*

*bios*), que posteriormente se exhibió en otras nueve ciudades de Alemania.

La *Suite Vollard*, una de las series más importantes de la historia del arte, toma su nombre del marchante Ambroise Vollard, para quien grabó Picasso estos cobres entre septiembre de 1930 y junio de 1936. Cuatro temas se aprecian en el conjunto: *El taller del escultor*, *El Minotauro*, *Rembrandt* y *La batalla del amor*, completados con tres retratos de Vollard, realizados en 1937.

*Comienzo del curso académico*

# Ciclo «Tradición y progreso: el pasado en la música del siglo XX»

«Tradición y progreso: el pasado en la música del siglo XX» es el primer ciclo de música programado por la Fundación Juan March en su sede para el nuevo curso académico; se ofrece los días 6, 13, 20 y 27 de octubre y 3 de noviembre, a las 19,30 horas.

Este mismo ciclo, con iguales intérpretes, programa de mano, estudios críticos, notas y otras ayudas técnicas de la Fundación Juan March, se celebrará también en Logroño, dentro de «Cultural Rioja», los días 2, 8, 15, 22 y 29 de noviembre.

El programa del ciclo en Madrid, que se retransmite en directo por Radio Clásica, de Radio Nacional de España, es el siguiente:

– *Miércoles 6 de octubre*

**Miguel Ituarte**, piano

16 Mazurcas, op. 50, de Karol Szymanowski; y Doce Estudios, de Claude Debussy

– *Miércoles 13 de octubre*

**Joaquín Torre**, violín, y **Sebastián Mariné**, piano

Suite en estilo antiguo, de Alfred Schnittke; Sonata en Sol menor, para violín y piano, de Claude Debussy; Suite Op. 6, para violín y piano, de Benjamin Britten; Sonata Op. 115, para violín solo, de Sergei Prokofiev; y Suite italiana, de Igor Stravinsky

– *Miércoles 20 de octubre*

**Guillermo González**, piano

Danza de la pastora, Danza de la gitana, Homenaje a Scarlatti, Homenaje a Turina, Homenaje a Rodolfo Halffter y Sonata per piano forte, de Ernesto Halffter; Homenaje a Arthur Rubinstein y Preludio, diferencias y toccata, de Manuel Castillo; y Sonatine pour Ivette, de Xavier Montsalvatge

– *Miércoles 27 de octubre*

**Ángel García-Jermann**, violonchelo, y **Kennedy Moretti**, piano

Suite for cello, Op. 87, de Benjamin Britten; Sonata nº 1 en Re menor, para

violonchelo y piano, de Claude Debussy; Drei Stücke, Op. 8, de Paul Hindemith; y Sonata, Op. 119, de Sergei Prokofiev

– *Miércoles 3 de noviembre*

**Ramón Coll**, piano

Images (1<sup>er</sup> libro), de Claude Debussy; y Pavane pour une Infante défunte, Valses nobles et sentimentales, Menuet antique y Le tombeau de Couperin, de Maurice Ravel

**Miguel Ituarte** ha actuado como solista con diversas orquestas de Europa. **Joaquín Torre** es profesor en el Real Conservatorio de Música de Madrid. **Sebastián Mariné** es profesor de este mismo Conservatorio. **Guillermo González**, Premio Nacional de Música 1991, es catedrático del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid. **Ángel García-Jermann** es violonchelo solista de la Orquesta Sinfónica de RTVE. **Kennedy Moretti** es profesor pianista acompañante en la cátedra de canto en la Escuela Superior de Música Reina Sofía, de Madrid. **Ramón Coll** es catedrático de piano en el Conservatorio Superior Municipal de Barcelona. □

«Conciertos del Sábado» de octubre

## Ciclo «Música de cámara del siglo XX»

Con el ciclo «Música de cámara del siglo XX» se reanuda en octubre los «Conciertos del Sábado» de la Fundación Juan March. Los días 2, 9, 16, 23 y 30 de dicho mes, el LIM

**Laboratorio de Interpretación Musical** ofrece otros tantos conciertos de carácter monográfico. Desde octubre, los «Conciertos del Sábado» de la Fundación Juan March serán retransmitidos por Radio Clásica, de Radio Nacional de España.

El programa del ciclo es el siguiente:

— *Sábado 2 de octubre*

**LIM: Antonio Arias** (flauta), **Rafael Tamarit** (oboe), **Jesús Villa Rojo** (clarinete), **Salvador Puig** (violín), **José María Mañero** (violonchelo) y **Gerardo López Laguna** (clave y piano)

*Alrededor de Manuel de Falla.* Obras de E. Halffter, M. de Falla, J. Villa Rojo, R. Aponte-Ledée, G. de Olavide y C. Cruz de Castro. (Retransmitido el martes 5 de octubre, a las 20 horas)

— *Sábado 9 de octubre*

**LIM: Antonio Arias** (flauta), **Jesús Villa Rojo** (clarinete), **Salvador Puig** (violín), **José María Mañero** (violonchelo) y **Gerardo López Laguna** (piano)

*Alrededor de la Escuela de Viena.* Obras de J. Strauss, E. Krenek, J. Homs, P. Boulez, A. Berg y A. Schönberg. (Retransmitido el martes 12 de octubre, a las 20 horas)

— *Sábado 16 de octubre*

**LIM: Antonio Arias** (flauta), **Jesús Villa Rojo** (clarinete), **Salvador Puig** (violín), **José María Mañero** (violonchelo) y **Gerardo López Laguna** (clave y piano)

*Alrededor del LIM.* Obras de A.

Blanquer, A. Gentilucci, A. Bertomeu, M. Aurrekoetxea, A. Oliver y J. Eguiguren. (Retransmitido el martes 19 de octubre, a las 20 horas)

— *Sábado 23 de octubre*

**LIM: María José Suárez** (voz); **Jesús Villa Rojo** (clarinete), **Gerardo López Laguna** (piano) y **Alfredo Anaya** (percusión).

*Aspectos estilísticos.* Obras de J. Paineau-Couture, J. I. Bilbao Iturburu, E. Denisov, F. Cano, B. Porena y T. Marco. (Retransmitido el martes 26 de octubre a las 20 horas)

— *Sábado 30 de octubre*

**LIM: Antonio Arias** (flauta), **Rafael Tamarit** (oboe), **Jesús Villa Rojo** (clarinete), **Salvador Puig** (violín), **José María Mañero** (violonchelo) y **Gerardo López Laguna** (clave y piano)

*Aspectos de la música norteamericana.* Obras de M. Felfman, Ch. E. Ives, M. Barnes, F. Schwartz, S. Joplin y G. Gershwin. (Retransmitido el martes 2 de noviembre a las 20 horas)

El LIM (**Laboratorio de Interpretación Musical**), creado por **Jesús Villa Rojo**—su director—, se presentó en el otoño de 1975 en el Instituto Alemán de Madrid y ha participado desde entonces en las principales salas de conciertos—entre ellas las de la Fundación Juan March— y en los principales festivales musicales nacionales e internacionales. Grabaciones suyas han obtenido el Premio Nacional del Disco del Ministerio de Cultura (1986) y el de la revista «Ritmo» (1995). Sus interpretaciones abarcan desde la tradicional música de cámara hasta los más avanzados experimentos de la electrónica, con vídeo y ordenadores. □

## «Conciertos de Mediodía»

Oboe y piano; canto y piano; guitarra; y música de cámara son las modalidades de los cuatro «Conciertos de Mediodía» que ha programado la Fundación Juan March para el mes de octubre los lunes a las doce horas. La entrada es libre, pudiendo acceder a la sala entre una y otra pieza.

### LUNES, 4

#### RECITAL DE OBOE Y PIANO

por el **Dúo Goen** (**Juan Sanz**, oboe, y **M<sup>a</sup> Ángeles Fernández**, piano), con obras de G.F. Haendel, X. Montsalvatge, F. Poulenc, J. Cervelló, A. Delgado, E. Bozza, S. Brotons y P. Hindemith.

Juan Sanz es valenciano y miembro de la Orquesta Clásica Setabense y miembro del Dúo Ébano de Guitarra y oboe con Rubén Parejo; es profesor de oboe en el Conservatorio de Tarazona (Zaragoza). M<sup>a</sup> Ángeles Fernández inició los estudios en los Conservatorios de Almería y Murcia y los continuó en el de Zaragoza; es profesora de piano en el Conservatorio de Tarazona.

### LUNES, 11

#### RECITAL DE CANTO Y PIANO

por **Aurora Serna** (soprano) y **Félix Lavilla** (piano), con obras de G. B. Pergolesi, G. Verdi, G. Fauré, F. Poulenc, E. Granados, A. García Abril, J. Obradors y C. Guastavino.

Aurora Serna nació en Alicante y estudió en el Conservatorio

Nacional de Murcia; ha ampliado estudios con Félix Lavilla, su acompañante habitual en los recitales. Félix Lavilla es navarro y ha estudiado en San Sebastián y Madrid; ha sido catedrático de repertorio estilístico-vocal en la Escuela Superior de Canto de Madrid y es profesor de música de cámara y piano en la Joven Orquesta Nacional de España.

### LUNES, 18

#### RECITAL DE GUITARRA

por **Alirio Camacaro**, con obras de G. Sanz, F. Sor, F. Tárrega, I. Albéniz, M. Llobet, F. Moreno Torroba, J. Turina, J. Rodrigo y R. Sáinz de la Maza.

Alirio Camacaro es venezolano y ha estudiado en su país y en el Conservatorio Superior de Música de Madrid, donde reside desde 1980; ha intervenido en diferentes festivales de guitarra clásica en Gran Bretaña, España, Italia y Venezuela.

### LUNES, 25

#### RECITAL DE MÚSICA DE CÁMARA

por **María Espada** (soprano), **Frigyes Fogel** (violonchelo) y **Kennedy Moretti Santinho** (piano), con obras de O. Messiaen, G. Fauré, F. Poulenc, C. Debussy, F. Schubert y F. Mendelssohn.

María Espada ha perfeccionado sus estudios en la Escuela Superior de Música Reina Sofía con Alfredo Kraus. Frigyes Fogel es húngaro y cursa estudios de perfeccionamiento en la Escuela Superior de Música Reina Sofía en Madrid. Kennedy Moretti es brasileño y ha estudiado en San Paulo, en Budapest y Viena.

*En colaboración con la Orquesta y Coro de RTVE*

# «La Paz y la Guerra en el Arte y la Música del siglo XX» (I)

Bajo el título *La Paz y la Guerra en el Arte y la Música del siglo XX* la Fundación Juan March y la Orquesta Sinfónica y Coro de RTVE organizaron durante el pasado mes de abril un ciclo conjunto de conferencias y conciertos. En años anteriores estos ciclos se han dedicado al cincuentenario de la muerte de Manuel de Falla (1996), a la figura de Sergei Diaghilev (1997) y al centenario de la Generación del 98, el pasado año.

Con este nuevo ciclo se ha querido ofrecer, según se apuntaba en el programa de mano, «una imagen musical y artística de los cambios de rumbo que las guerras, tanto las dos mundiales como las más localizadas en áreas y países concretos, provocaron en las artes del diseño y en las musicales. Fenómenos como ‘vueltas al orden’, ‘época de los retornos’, ‘neoclasicismos’, ‘fin o muerte de las vanguardias’ y otros muchos tienen en las terribles contiendas sufridas a lo largo del siglo XX algunas claves que explican –aunque no predeterminan– muchas cuestiones».

Las ocho conferencias sobre «La Paz y la Guerra en el Arte y la Música del siglo XX» se encuadraron dentro de «Aula abierta», y fueron impartidas por Santiago Martín Bermúdez, escritor y crítico musical (6, 8, 20 y 22 de abril); y Guillermo Solana, profesor titular de Estética y Teoría de las Artes en la Universidad Autónoma de Madrid (13, 15, 27 y 29 de abril).

Además de las conferencias, se celebraron ocho conciertos –cuatro de cámara y cuatro sinfónicos– en la sede de la Fundación Juan March y en el Teatro Monumental de Madrid.

A continuación se ofrece un resumen de las cuatro conferencias de Santiago Martín Bermúdez («Testimonios y resistencias», «Ópera y subversión», «Ópera y terror» y «Priez pour paix»).

El «Aula abierta» es una nueva modalidad de ciclo de conferencias que se añade a los «Cursos universitarios» y los «Seminarios públicos». Está integrada al menos por ocho sesiones en torno a un mismo tema. Una primera parte es de carácter práctico (con lectura y comentario de textos previamente seleccionados), y sólo asisten a ella profesores de enseñanza primaria y secundaria (previa inscripción en la Fundación Juan March), que pueden obtener créditos, de utilidad para fines docentes. Sigue una segunda parte abierta al público, consistente en una conferencia o lección magistral. Como todas las actividades de la Fundación Juan March, «Aula abierta» es de carácter gratuito.

Anteriormente se han celebrado «Aulas abiertas» sobre «La Odisea y su pervivencia en la tradición literaria», dirigida por Carlos García Gual; y «La economía española del siglo XX: perfil económico de una centuria», a cargo de José Luis García Delgado.

Santiago Martín Bermúdez

## Testimonios y resistencias

¿En qué medida la música refleja la sensibilidad de los compositores y de su público hacia la guerra y hacia la paz cuando ésta es amenazada? El mundo de la creación musical en lo que se refiere a la guerra sirve mucho menos de testigo que, por ejemplo, las artes plásticas y, desde luego, la literatura en cualquiera de sus formas, sea la lírica, la dramática o la narrativa. La música, en la medida en que es un arte bastante abstracto, tiene una predisposición a no hablar directamente de las cosas. Tenemos compositores que son muy directos en su mensaje, pero que pueden ser interpretados de una u otra manera. Pensemos, por ejemplo, en las grandes purgas que hubo en 1948 en la Unión Soviética, y veremos que los músicos salieron mucho mejor librados que los literatos. Veamos algunos ejemplos de compositores que han reflejado la guerra en sus obras.

### Martín y la «Misa de campaña»

El año 1938 es muy importante en la vida y en la obra del compositor checo Bohuslav Martinu. Es el año en que estrena una de sus óperas más importantes, *Juliette o la clave de los sueños*, así como piezas orquestales como los *Tres Ricercari*, el *Cuarteto de cuerda nº 5* o el *Doble concierto*. Martinu residía en París desde 1923 y era un inmigrante que había acudido a la capital de Francia para estudiar. Nacido en 1890, en 1918, cuando la independencia de su país, unido a Eslovaquia, tenía ya veintiocho años y se abría ante él una carrera muy prometedora. Martinu desdeñó esa posibilidad, desdeñó



convertirse en un compositor oficial, y todavía más en portavoz de chauvinismos y autocomplacencias de nuevo cuño.

De manera que después de componer una *Rapsodia checa* que le podría haber abierto los círculos oficiales, abandonó la vida cómo-

da en Praga y se marchó a París donde durante muchos años lo pasó bastante mal. Allí se enamoró de una encantadora francesa, Charlotte, con la que se casó. En 1938, cuando le sorprendemos en el momento anterior a componer la *Misa de campaña*, ese matrimonio está en crisis. Martinu se ha enamorado de una joven compositora compatriota suya, Vitezslava Kapralová, hija de su colega Václav Kápral e inspiradora del *Cuarteto nº 5*.

Martinu no ve a Vitka Kapralová hasta febrero de 1939. Está desesperado. Aquella muchacha de veinticuatro años le ha cambiado la vida. Muy pronto, la guerra se la volverá a cambiar, a él y a millones de seres más. En marzo de 1939 el Tercer Reich ocupa Checoslovaquia. De la noche a la mañana, Bohuslav Martinu y sus compatriotas se convierten en súbditos del Tercer Reich. Bohemia y Moravia se convierten en protectorado y a Eslovaquia se le concede una irrisoria independencia. Francia se llena de exiliados, buena parte de los cuales no eran hasta el momento sino emigrantes, como el propio Martinu. Vitka se compromete con Jirí Mucha, hijo del pintor Alphons Mucha. La guerra es inminente, el desánimo del inoportuno pacifismo francés augura una rápida victoria alemana. Ya no es posible seguir en Europa.

La guerra estalla en septiembre de 1939. Inglaterra y Francia no pueden

seguir haciendo concesiones a Alemania, concesiones sangrientas y dolorosas como España, abandonada a su suerte, y Checoslovaquia, que ahora forma parte del Tercer Reich. Pero la campaña es fulgurante. En menos de un mes ha desaparecido Polonia, dividida entre Alemania y la Unión Soviética en virtud del inesperado y decepcionante pacto germano-soviético. Martinu toma cada vez más clara conciencia de la precariedad de su situación en Francia, en especial si se produce el desenlace de la guerra que todos temen. Intenta alistarse en la Legión de voluntarios checos, pero es rechazado por su edad, cuarenta y ocho años. Todavía tiene tiempo en esos dramáticos meses de componer la *Misa de campaña*, en la que le ayudó mucho Vitka, que en ese momento mantiene una relación triangular con Martinu y con Jirí Mucha. Esta Misa es su aportación a los voluntarios checoslovacos en cuyas filas no le es permitido combatir. El texto es, precisamente, de Jirí Mucha.

La *Misa de campaña* es en realidad una cantata que recuerda determinadas aportaciones tardías de Janáček. Es una obra nacionalista, en un momento en que la patria estaba ocupada por fuerzas extranjeras y, desde luego, es de neto carácter antigermánico. Es un canto lleno de angustia, el canto del exiliado que clama contra el sometimiento de su pueblo al proyecto de esclavitud destinado a los pueblos eslavos por la insania de los dirigentes del Tercer Reich. Compuesta para barítono solista, coro masculino y orquesta, no se estrenó hasta después de la guerra, en Praga, bajo la dirección de Rafael Kubelík; Kubelík se convertiría poco después en otro exiliado, ahora debido a un régimen totalitario de distinto signo.

Podemos decir que el grito de angustia y de protesta de Vitka, de Jirí, de Martinu, de todos los checos, no se escuchó hasta que las causas que lo motivaron hubieron desaparecido por completo. Queda, sin embargo, como

una de las obras más tensas, dramáticas y perfectas de un autor que a menudo practicó la distancia y el humor, pero nunca la indiferencia.

### Ópera y subversión

La guerra puede ser entendida como subversión de los valores, como una de las mayores oportunidades que tienen las sociedades para desintegrarse. No hay que olvidar, sin embargo, que hay teorías –ideologías, quién sabe si convicciones– según las cuales la guerra acelera el progreso.

El *Edipo* de Stravinski, *Oedipus Rex*, ópera estática, hierática, de texto latino, es de 1927. En ella ensaya Igor Stravinski (1882-1971) un clasicismo a ultranza, una huida del *pathos* y del romanticismo como nunca se había visto hasta entonces. También huye Stravinski. Huye de *La consagración de la primavera*, obra de 1913 en la que coqueteó con la barbarie. Pero la barbarie había asolado Europa entre 1914 y 1918. En 1920 necesita tierra en la que sustentarse, suelo firme que pisar. Y comienza a regresar a la fe de sus mayores, olvidada. No es una conversión repentina, como será la de Poulenc, sino que viene por sus pasos contados; es la que necesita este que ahora es exiliado, peregrino (como cantará en la *Sinfonía de los Salmos*, de 1930). Stravinski crea una estética nueva para enfrentarse al horror de la historia de Edipo. No pretende apelar a nuestros sentimientos, sino a nuestra inteligencia. El resultado es una ópera ajena a cualquier estética vigente, y sin embargo inserta en la tradición diatónica. Es hermana de su ballet *Apolo y las Musas* y de esa otra obra de difícil clasificación, *Perséfone*, de 1933, con texto de André Gide. *Oedipus Rex* sigue la trama de Sófocles, pero con un texto de Cocteau traducido al latín por Jean Baniellou; el latín, lengua muerta, es un elemento más de distancia, distancia en un sentido muy distinto al de *Vertfrendung* que está a punto de teorizar Ber-

tolt Brecht.

Escúchese el momento en que Edipo, a través de las inconscientes palabras de su madre-esposa, queda aterrorizado por el comienzo de la revelación. Y compárese con la manera en que resuelven ese mismo momento decisivo otros compositores más o menos contemporáneos que tocan idéntica tragedia. Como el rumano Georges Enesco (1881-1955), demasiado conocido como virtuoso del violín y como pedagogo para que el público y, sobre todo, las instituciones, se tomaran en serio la obra de su vida, *Oedipe*, compuesta a lo largo de veinticinco años, entre 1910 y 1935. La terrible revelación no lo es para el público, que en esta versión de la tragedia ha asistido en actos anteriores a la trama familiar, desde el nacimiento de Edipo. Lo es para los personajes. Y hay en su base un recitativo *cantabile* que nada tiene que ver con la melopea de Stravinski.

En cambio, Carl Orff (1895-1982), en su *Edipo Tyrannos* vuelve a la situación única, con el texto de Sófocles traducido por Hölderlin, de manera semejante a otras dos óperas griegas suyas, *Antígona* y *Prometeo*. Mezcla el canto, el recitativo, la melopea, y el puro y simple recitado sin música. En ambos casos, el horror se expone de modo paralelo, pero diferente, al de Stravinski. Son tres rostros del miedo, de la subversión. Son tres anuncios de destrucción, de guerra y de hundimiento de los valores. Con Enesco, además, asistimos a la consecuencia de esa guerra, al retiro de Edipo, a la manera de Sófocles, trágico que trató mejor a este personaje que como lo hizo Eurípides en *Las fenicias*.

Escenas de guerra en tanto que devastación y subversión las encontramos en la defensa revolucionaria de Danton frente a otros más revolucionarios que él, en *Dantons Tod* (La muerte de Danton), de 1946, de Gottfried von Einem. O en el pavoroso incendio de Moscú, con su detalle de humor y de horror, en *Guerra y paz*, de Sergei Prokofiev. O en una obra que no trata

de la guerra, sino de sus profesionales, y de la guerra cotidiana de la *arme Leute*, de la pobre gente, *Soldados*, de Bernd Alois Zimmermann (1918-1970), obra de simultaneidad, de circularidad, ópera vanguardista de enorme fuerza y aportación de posibilidades teatrales, cuya riqueza no se agota, ni mucho menos, en la escucha, porque es preciso verla.

Por lo demás, hasta la tortura ha sido tratada en ópera, desde el tormento impuesto por Scarpia a Cavaradossi (*Tosca*, de Puccini, 1903), hasta la terrible escena de tortura de *Intoleranza 1960*, de Luigi Nono, en la que un argelino es sometido a tortura por unos franceses, como éstos lo fueron por el ejército de ocupación nazi menos de dos décadas antes (con la colaboración entusiasta de bastantes franceses, todo hay que decirlo). Más que ironía, es sarcasmo ese resonar durante la tortura de los versos de Paul Éluard que fueron bandera de libertad durante la Ocupación.

### Ópera y terror

Antes que nada, hagamos una aclaración: el concepto de 'terror' no tiene nada que ver con la novela gótica ni con Drácula, está claro; se trata de otra cosa distinta. Se trata de esa paralización que se da en una población o en un grupo, a partir del momento en el que están sometidos a una situación no ya estresante, sino que bordea la posible pérdida de la existencia. Empecemos, pues, con una ópera que es muy conocida: la *Tosca*, de Puccini. En el segundo acto hay una escena de tortura, que se desarrolla fuera, aunque asistimos en directo, eso sí, a la tortura psíquica, moral de Tosca, que está compelida a hablar por parte de Scarpia, a revelar su secreto; si no seguirán torturando a Cavaradossi. Los gritos de éste nos llegan en forma de canto que hoy resulta bastante bello y que, en ese momento, pudo resultar para el nivel de conciencia musical posible de la

época algo más estridente. En todo caso se trataba de un tema muy poco acomodaticio para el público tan tremendamente conservador de la época.

De entre las óperas de Leos Janáček podemos citar ahora *La casa de los muertos*, que está basada en esa narración autobiográfica de los recuerdos de Dostoievsky cuando estuvo en Siberia. Esta ópera se desarrolla en Siberia, apenas tiene una acción propiamente dicha. Dura algo menos de dos horas y en ella vemos un pequeño hálito de esperanza dentro de la brutalidad que hay en esa especie de campo de concentración. Es probablemente la primera vez, y una de las pocas veces, en las que algo parecido a un campo de concentración aparece en ópera.

El *Wozzeck* de Alban Berg no tiene relación directa con la guerra ni con este tipo de sevicias, pero sí trata de un grupo militar en el que está incluido un pobre hombre que es *Wozzeck*, una víctima en el sentido estricto de la palabra. Hasta el punto de que no tiene más posibilidad que dar muerte a su propia mujer por celos. Es una de las grandes óperas del siglo XX porque es la primera vez que, a través de la suspensión de la tonalidad, se consigue una ópera de gran formato. Los protagonistas están sometidos aquí de forma clara al terror, mediante la denuncia social. En *Moisés y Aaron*, de Schönberg, hay un terror más metafísico. Hay dos personajes enfrentados que debían ser complementarios: Moisés que habla, que nunca canta, y Aaron que canta y que nunca habla.

Uno de los grandes operistas del siglo XX es Richard Strauss, un hombre al margen de modas, un espíritu que pasa de una rebeldía juvenil a un cierto conservadurismo en música, con obras de una gran belleza. Una de sus obras menos conocidas es *Día de paz*, en un momento en que parece claro que va a estallar la Segunda Guerra Mundial. Strauss permaneció en la Alemania del Tercer Reich, se hizo querer, pero salvó a muchas personas. *La muerte de Danton*, de Von Einem, está basada co-

mo *Wozzeck* en la obra de Büchner y se refiere a ese período de Terror de la Revolución francesa. Esta obra tiene unos procedimientos bastante tradicionales, no es desde luego un compositor de vanguardia, ni mucho menos; y es curioso que esta obra fuese estrenada en el más conservador de los festivales, el de Salzburgo, en 1948, cuando Von Einem era todavía un hombre muy joven. *Diálogos de carmelitas*, de Poulenc, se desarrolla también durante la Revolución Francesa y fue estrenada en 1958 en Milán. Poulenc se inspiró en el guión de Georges Bernanos para una película que se haría posteriormente.

### *Priez pour paix*

Quiero referirme ahora a una obra que aunque no tiene relación directa con la guerra, sí la tiene con la desolación humana. Su autor es Charles Ives, el primer gran compositor norteamericano que no sigue las tendencias europeas. Es un gran intelectual y un hombre de negocios (experto en seguros) y una de sus obras más complejas es la Sonata para piano nº 2 —*Concord Massachusetts*—, conocida como Sonata «Concord», en 4 movimientos. Ives compone cuatro sinfonías. Es también autor de un díptico de obras muy cortas, de 1906, tituladas *The Unanswered Question* y *Central Park in the Dark*. Charles Ives es, junto con Elliot Carter y algún otro, el más grande compositor en la historia de Estados Unidos.

Una obra verdaderamente relacionada con la guerra es el *Cuarteto para el fin del tiempo*, que compuso Oliver Messiaen en cautividad, en Silesia, en un campo de prisioneros. En la primavera de 1940 se desencadena lo que conocemos como la «guerra relámpago», que conduce a que todas las fuerzas francesas sean capturadas por el Tercer Reich y muchas de ellas llevadas a campos de prisioneros. Uno de estos soldados era el músico Oliver Messiaen, que había nacido en 1908, y

que tenía por tanto entonces apenas 22 años. En Silesia compuso y tocó ante un impresionante público formado por prisioneros de guerra y por militares el *Cuarteto para el fin del tiempo*. Profundamente católico, dejó tres grandes obras: una ópera, *San Francisco de Asís*; una obra para órgano, el *Libro del Santísimo Sacramento*; y una obra orquestal, *Visiones del más allá*, en la que utiliza a los pájaros como elemento percutivo rítmico (Messiaen era también ornitólogo).

El *Réquiem por un joven poeta*, de Zimmermann (1918-1970), es casi la última obra de este compositor. El movimiento final, *Dona nobis pacem*, no pertenece al Ordinario de la misa de réquiem, sino al de la misa normal.

Mientras el coro entona el Ordinario, se escuchan al mismo tiempo frases de Hitler y también frases de Konrad Adenauer. Era Zimmermann un hombre muy sensible al dolor de su tiempo y pocas obras lo reflejan con tanta expresividad como ésta de ultravanguardia, de 1969 o 1970, inmediatamente anterior a su muerte.

Rogad por la paz, *Priez pour paix*, dice el poema de Charles d'Orléans, que sirve de texto a la obra de ese nombre, de Francis Poulenc. Cuando compuso esta obra en 1938, cabría preguntarse si el compositor estaba rogando por la paz que se edificaba sobre la derrota de la República española, el dominio de Austria o la invasión de Checoslovaquia. □

*Del 5 al 28 de octubre, nueva «Aula Abierta»*

## «La Monarquía de España»

El historiador y académico Miguel Artola la imparte en ocho sesiones

Del 5 al 28 de octubre la Fundación Juan March ha programado en su sede un «Aula abierta» sobre «La Monarquía de España», que imparte, en ocho sesiones, los martes y jueves, a las 19,30 horas, **Miguel Artola**, emérito de Historia Contemporánea de la Universidad Autónoma de Madrid y académico de número de la Real Academia de la Historia, con la colaboración de **Julio Pardos**, profesor de Historia Moderna de esta misma Universidad.

**Miguel Artola** (San Sebastián, 1923) es emérito de Historia Contemporánea de la Universidad Autónoma de Madrid. Es Premio Nacional de Historia 1992, Premio Príncipe de Asturias de Ciencias Sociales y Académico Numerario de Historia. Ha sido presidente del Instituto de España. Entre sus obras pueden citarse *Los orígenes de la España contemporánea*, *An-*

*tigo régimen y revolución liberal y La monarquía de España*.

El programa es el siguiente:

- **Martes 5** : «Monarquía y reinos».
- **Jueves 7** : «La gobernación en la Edad Media».
- **Jueves 14** : «Constitución de la Monarquía de España».
- **Martes 19** : «Corona y Corte».
- **Jueves 21** : «Procedimiento legislativo y leyes».
- **Lunes 25** : «La gobernación real».
- **Martes 26** : «La gobernación virreinal».
- **Jueves 28** : «El Reino de España e Indias».

La inscripción previa —obligatoria para la obtención de 3 créditos— en la Fundación Juan March se puede realizar hasta el 4 de octubre de 1999. Las conferencias abiertas a todo el público comienzan a las 19,30 horas.



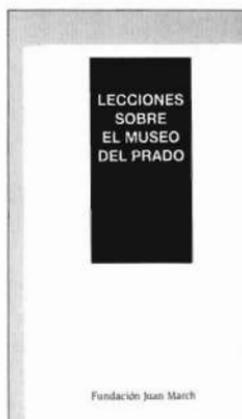
# Publicación del libro «Lecciones sobre el Museo del Prado»

Recoge las conferencias de diez expertos en la Fundación Juan March

El ciclo de diez conferencias que sobre el Museo del Prado impartieron otros tantos expertos, entre ellos el director actual y dos anteriores, en la Fundación Juan March, entre el 4 de febrero y el 6 de marzo de 1997, ha sido recogido por esta institución cultural en un volumen con el título de *Lecciones sobre el Museo del Prado*. Aquel ciclo, del que se informó en su momento en este *Boletín Informativo*, se organizó a los veinte años de la publicación de otro libro, que sigue siendo punto de referencia en la reciente bibliografía sobre la primera pinacoteca española: *Pasado, presente y futuro del Museo del Prado*, y que a su vez recogía las cuatro conferencias que había pronunciado en la Fundación el profesor Alfonso Emilio Pérez Sánchez.

El grupo de expertos está compuesto por dos ex directores del Museo: **José Manuel Pita Andrade**, catedrático de Arte, académico de Bellas Artes, director honorario y vicepresidente del Patronato del Museo, y **Alfonso E. Pérez Sánchez**, catedrático de Arte, director honorario y miembro del Patronato; el director actual, **Fernando Checa**; y varios catedráticos, pintores y arquitectos como **Antonio Fernández Alba**, catedrático de Arquitectura y miembro del Patronato, **Carlos Sambricio**, catedrático de Arquitectura, **Rafael de La-Hoz**, arquitecto y académico de Bellas Artes, **Antonio Bonet Correa**, catedrático de Arte y académico de Bellas Artes, **Gustavo Torner**, pintor y académico de Bellas Artes, **Pedro Moleón**, profesor de la Escuela de Arquitectura de Madrid, y **Gonzalo Anes**, catedrático y miembro del Patronato del Museo del Prado.

Este volumen de 164 páginas recoge las diez conferencias, ordenadas en dos



partes diferenciadas: en la primera se incluyen las conferencias que tuvieron como objetivo el análisis del edificio y de las colecciones que acoge; y en la segunda, las reflexiones sobre el pasado inmediato, la actualidad y el futuro. Y dado que en estas conferencias se expresan opiniones muy diferentes, es obvio que la Fundación Juan March no defiende ni unas ni otras: sólo se ha pretendido ser un foro adecuado para su exposición.

**Pedro Moleón** («El Museo del Prado: biografía constructiva») describe el Museo de Villanueva, su consolidación y recomposición, sus primeras y posteriores ampliaciones, las nuevas reformas hasta llegar a la operación más reciente y de mayor trascendencia, el proyecto en vías de ejecución de Hernández Gil y Olalquiaga.

**Carlos Sambricio** se ocupa del más importante arquitecto que tuvo el Museo, cuyo nombre va ligado al mismo: Juan de Villanueva, quien tuvo ense-

guida claro qué quería hacer: un edificio «que debía ser eterno, y tal cual se requería una Nación gloriosa y rica en descubrimientos naturales, pues no creí que ésta pudiera contentarse en el reinado de Carlos III con un edificio común, cual pudiera imaginarse por el albañil de una aldea».

**Gonzalo Anes** detalla las colecciones reales de pintura y escultura y la fundación del Museo con el fin de acogerlas. «Gracias a este afán de coleccionismo —escribe— hoy no existe en el mundo otro museo equiparable al Prado en pintura de los siglos XVI-XVIII. De ella podemos disfrutar hoy todos los españoles, por ser patrimonio de la nación.»

**Antonio Bonet Correa** compara el Museo del Prado, su importancia y contenido con el de otros museos; el del Prado «siempre ha querido estar a la altura de los museos de los demás países cultos y avanzados. Al comparar el Museo del Prado con los demás museos, podemos darnos cuenta de su verdadero valor y personalidad.»

**José Manuel Pita Andrade** pretende «mostrar la cara y la cruz de una serie de cuestiones que afectan de un modo esencial a la vida del Museo». Su muestrario lo divide en apartados que hacen referencia al espacio, fondos expuestos, fondos dispersos o almacenados, catalogación e investigación, adquisiciones, exposiciones temporales, actividades culturales, Fundación Amigos del Prado, gobierno del Museo e imagen externa.

**Alfonso E. Pérez Sánchez**, teniendo en cuenta las conferencias dadas por él sobre la situación en ese momento del Museo del Prado, repasa, veinte años después, el estado de la cuestión en lo que hace referencia a la conservación, investigación científica y labor educativa; y encuentra todavía «cuestiones pendientes; todavía dramáticamente pendientes».

**Gustavo Torner** se detiene en ese gran problema del Prado que es cómo colocar los cuadros y esculturas y cuáles y por qué, «pues es evidente que es

imposible e indeseable colocar todos». Torner expone su vía a seguir para «conseguir un maravilloso Museo del Prado», un museo de futuro. «En el siglo XXI no se visitará el Prado para estudiar la historia del arte, sino para que cada espectador se sienta orgulloso de ser persona nada más que por estar entre todas esas obras de arte.»

**Rafael de La-Hoz** ve el Prado como una sinfonía incompleta. «Pocos edificios más enigmáticos que el Museo del Prado», exclama de entrada. «Tres son las ideas rectoras fundamentales a las que debe su composición arquitectónica tan marcado carácter: la más imaginativa fue retranquear el edificio principal; la segunda, componer dicho edificio como una dramática secuencia de cinco cuerpos axialmente dispuestos; y la tercera, la brillante respuesta de alojar diversos elementos dispares en una caja espacial única.»

**Antonio Fernández Alba** en «El Prado posible» encuentra que éste «es el resultado de las tensiones suscitadas a lo largo de su historia entre el contexto cultural y el político; que ha sufrido en su propia morfología el abandono y la abulia que lleva consigo la terciarización de los espacios de la cultura en la ciudad. El crecimiento que sufre el Prado para transformarse en museo moderno crea una serie de tensiones no sólo conceptuales, sino estructurales: adecuación de espacios hacia la modernidad espacial y aplicación de nuevas técnicas museográficas.»

Por último, el director actual del Museo, **Fernando Checa**, opina que «el nervio y el hilo conductor de cualquier Plan para el Prado ha de estar fundamentado en el respeto a la historia y en la comprensión del pasado y orígenes de la colección. Otro punto capital de cualquier programa de ordenación de las obras de arte es el alto valor estético y artístico de la colección. En este nuevo plan de ordenación del Prado se trata de hacer expresivas sus obras de arte como si se tratara de un espectáculo en el que combinan arte e historia.» □

*Reuniones Internacionales sobre Biología***«Relojes moleculares»**

Entre el 10 y el 12 de mayo se celebró en el Centro de Reuniones Internacionales sobre Biología, del Instituto Juan March de Estudios e Investigaciones, y con la colaboración de European Molecular Biology Organization, EMBO, el *workshop* titulado *Molecular Clocks*, que fue organizado por los doctores P. Sassone-Corsi (Francia) y J. R. Naranjo (España). Hubo 18 ponentes invitados y 34 participantes. La relación de ponentes, agrupados por países, es la siguiente:

– Estados Unidos: **Marina P. Antoch**, Northwestern University, Evanston; **Jay C. Dunlap**, Dartmouth Medical School, Hanover; **Paul E. Hardin**, Universidad de Houston; **Michael Menaker**, Universidad de Virginia, Charlottesville; **Steven M. Reppert** y **Charles J. Weitz**, Harvard Medical School, Boston; **Michael Rosbash**, Brandeis University, Waltham; **Solomon H. Snyder**, Johns Hopkins Medical School, Baltimore; y **Michael W. Young**, The Rockefeller University, Nueva York.

– Gran Bretaña: **Russell G. Fos-**

**ter**, Imperial College of Science, Londres; **Michael H. Hastings**, Universidad de Cambridge; y **Martin Raff**, University College London, Londres.

– Francia: **Nicholas S. Foulkes** y **Paolo Sassone-Corsi**, IGBMC-CNRS, Estrasburgo.

– Holanda: **Jan H. J. Hoeijmakers**, Erasmus University, Rotterdam.

– España: **José R. Naranjo**, Instituto Cajal, Madrid.

– Suiza: **Ueli Schibler**, Universidad de Ginebra.

– Alemania: **Ralf Stanewsky**, Universität Regensburg.

Se define «ritmo circadiano» como cualquier proceso fisiológico o metabólico cuya intensidad oscila con una frecuencia de aproximadamente 24 horas; son conocidos numerosos ejemplos, como el movimiento diario de la inflorescencia del girasol o los ciclos de sueño y vigilia en los animales. Este tipo de ciclos tiene como función ayudar a los seres vivos a adaptarse a las variaciones diarias de luz y temperatura que se producen en el ambiente. Pese a ser conocidos desde hace mucho tiempo, los mecanismos moleculares y genéticos en los que se basan, eran hasta hace poco tiempo, completamente desconocidos. Sin embargo, la aplicación sistemática de técnicas de Biología molecular ha dado un gran impulso a este área de investigación en la última década. Todo ritmo circadiano consta de tres com-

ponentes, los cuales interaccionan y se retroalimentan mutuamente: 1) Un «reloj» biológico endógeno, capaz de generar señales oscilantes; 2) mecanismos de ajuste, mediante los cuales distintos estímulos ambientales –luz, temperatura– pueden «poner en hora» el reloj; y 3) mecanismos «de salida», los cuales canalizan la información temporal del reloj hacia sistemas efectores, lo que dará lugar a los efectos rítmicos finales, por ejemplo, la actividad locomotora o el movimiento de hojas en vegetales. De acuerdo con los modelos más recientes, el núcleo del oscilador que controla el reloj está compuesto por un conjunto de genes «clock», que constituyen un bucle de retroalimentación, basado en mecanismos de regulación a nivel de transcripción y modificación post-traduccional.

La luz es uno de los factores que más influencia tienen sobre los relojes biológicos, aunque nuestro conocimiento de los mecanismos fotorreceptores sea bastante limitado. En la mayoría de los vertebrados, los fotorreceptores están situados fuera de la retina, no así en los mamíferos, donde todos parecen hallarse en la retina (seguramente debido a la existencia de un antecesor común de hábitos nocturnos). Parece probable que estos fotorreceptores circadianos difieran de los empleados en el sistema visual. La identificación de tales células está siendo objeto de una activa investigación. Un buen número de pruebas indica que la glándula pineal constituye el principal órgano «interfaz», a través del cual los ciclos de luz y oscuridad regulan los diversos ritmos biológicos. El efecto de la luz llega a la glándula pineal mediante la denominada ruta retino-hipotalámica; a su vez, la principal repuesta de esta glándula se basa en la regulación de la sín-

tesis de melatonina, a través de la enzima serotonina-N acetil transferasa. El estudio de esta ruta de regulación, y en particular de los promotores de los genes implicados, abre nuevas vías para el conocimiento de los relojes moleculares. Naturalmente, uno de los objetivos principales es la identificación y caracterización de los genes responsables del funcionamiento de los relojes moleculares. Este objetivo está siendo abordado por diversas técnicas de escrutinio de mutantes, algunas basadas en la fusión de genes de lazo a promotores de genes cuya transcripción está sujeta a oscilaciones. Esto ha permitido la identificación del gen Clock como uno de los reguladores principales de ritmos circadianos. La proteína correspondiente es un nuevo miembro de la familia de factores de transcripción «hélice básica-bucle-hélice». Este gen se encuentra conservado entre especies tan distantes como el ratón y la mosca del vinagre.

*Michael Menaker*

## «Relojes biológicos: de las moléculas al hombre»

El lunes 10 de mayo tuvo lugar una sesión pública en la que intervino el doctor **Michael Menaker**, quien habló de *Biological clocks: from molecules to man*. El estudio de los relojes biológicos se remonta a más de 50 años. El zoólogo Karl von Frisch describió en los años 20 que las abejas podían orientarse por el sol. Esta observación implica la existencia de un reloj biológico, necesario para compensar el movimiento aparente del sol. De hecho, este reloj podía explicar numerosos ritmos observados en la naturaleza, como el sue-



ño o los ciclos de actividad o reproducción.

El gorrión común es un buen modelo experimental para estudiar el reloj biológico. La actividad de este animal dentro de la jaula puede registrarse automáticamente. De este modo, se observa un desplazamiento progresivo del ciclo de actividad tras 1-4 días en oscuridad. Si se aplica un ciclo de luz, la actividad se ajusta a este ciclo. El reloj biológico debe existir en prácticamente todos los organismos: plantas, insectos, hongos y, por supuesto, el ser humano. El reloj tiene

tres propiedades básicas: 1) oscila con un periodo de aproximadamente 24 horas en ausencia de señales; 2) está poco afectado por la temperatura ambiente; y 3) se sincroniza en condiciones cíclicas de luz y oscuridad. Este mecanismo tiene las propiedades típicas de los osciladores no lineales, que son modelos desarrollados para estudiar osciladores físicos, pero que tienen un alto poder predictivo para osciladores biológicos y permiten plantear algunas preguntas que requieren explicaciones en términos moleculares.

De una forma algo simplista, podemos describir este fenómeno como una concatenación de elementos: el pulso de luz, la activación de fotorreceptores, el mecanismo circadiano propiamente dicho, y la señal de salida que puede ser observada como una conducta o respuesta oscilatoria. El reloj biológico regula la temperatura corporal, así como muchos aspectos de la conducta, biología celular y bioquímica de los organismos. Por ejemplo, en animales se han descrito periodos cíclicos donde se da una mayor sensibilidad a enfermedades o factores

de estrés. En humanos, experimentos con voluntarios que han permanecido largo tiempo en oscuridad, demuestran que se produce una desincronización entre el ciclo de sueño y el de temperatura corporal.

El reloj biológico se localiza en estructuras concretas; principalmente la glándula pineal, la retina y el hipotálamo. Por ejemplo, la eliminación y restauración por trasplante de la glándula pineal restaura el ciclo con las características del donante. Por otra parte, el oscilador principal en mamíferos radica en el sistema nervioso central y los fotorreceptores de la retina son especialmente importantes. Ello implica que los ojos nos permiten percibir la luz de otras formas distintas a las visuales, lo cual tiene algunas implicaciones prácticas, ya que está recomendada la extirpación de los globos oculares en ciertos casos de ceguera. En otros vertebrados no mamíferos, deben existir fotorreceptores adicionales fuera de la retina, ya que sigue observándose actividad oscilatoria después de eliminarse todos los fotorreceptores conocidos. □

## NUEVOS «WORKSHOPS» EN OCTUBRE

Entre el 4 y el 6 de octubre tiene lugar el *workshop* titulado *Specificity in Ras and Rho-Mediated Signalling Events* («Especificidad en señales mediadas por Ras y Rho»), organizado por los doctores **J. L. Bos** (Holanda), **A. Hall** (Gran Bretaña) y **J. C. Lacal** (España). Ras y Rho son los miembros más importantes de dos familias de GTPasas de pequeño tamaño. En los últimos años se ha descubierto que estas proteínas tienen un papel importante en el control de la transcripción y del ciclo celular.

Entre el 18 y el 20 de octubre tiene lugar el *workshop* titulado *The Interface Between Transcription and DNA Repair, Recombination and Chromatin Remodelling* («La interfaz entre transcripción y reparación de ADN,

recombinación y remodelación de cromatina»), organizada por los doctores **A. Aguilera** (España) y **J. H. J. Hoeijmakers** (Holanda). La transcripción del ADN constituye un mecanismo de regulación durante la diferenciación y el desarrollo, así como en otras redes reguladoras que controlan la respuesta a señales exógenas y endógenas. En los últimos años se ha producido un avance considerable en nuestra comprensión de los mecanismos basales de la iniciación de la transcripción y las relaciones entre la maquinaria de transcripción y los circuitos reguladores. El propósito de esta reunión es la de integrar todos estos conocimientos e identificar las cuestiones comunes, que permitan mejorar nuestro conocimiento en este campo.

*En el Centro de Estudios Avanzados*

# Curso 1999/2000: nuevos alumnos y actividades

Se han reanudado las clases en el Centro de Estudios Avanzados en Ciencias Sociales, del Instituto Juan March de Estudios e Investigaciones, para el curso 1999/2000. Hasta finales de mayo del año 2000 se desarrollarán en el Centro diversos cursos, impartidos por especialistas españoles y extranjeros, en los que participan los seis nuevos alumnos que fueron becados por el Instituto Juan March de Estudios e Investigaciones en la convocatoria para el Curso 1999/2000, más los que llevan realizando sus estudios en el Centro procedentes de convocatorias anteriores.

Los seis nuevos alumnos que fueron seleccionados el pasado mes de junio para incorporarse al Centro en el curso que ahora se inicia son los siguientes: **Ignacio Lago Peñas**, **Sandra León Alfonso**, **Ferrán Martínez i Coma**, **Rubén Ruiz Rufino**, **Leyre Salazar Vález** y **Andrés Santana Leitner**. Fueron elegidos entre un total de 97 solicitantes, en la décimotercera convocatoria de plazas del citado Instituto, que inició sus actividades en 1987. La dotación de estas becas es de 135.000 pesetas mensuales brutas, aplicables a todos los meses del año.

El *Comité de selección* estuvo integrado por los profesores permanentes del Centro de Estudios Avanzados en Ciencias Sociales **José María Maravall**, también director académico del Centro, **José Ramón Montero**, **Andrew Richards**; y **Belén Barreiro**, Doctora Miembro del Instituto Juan March; así como por **Javier Gomá**, secretario general del Centro.

El número total de alumnos con beca en este curso es de 23.

Los profesores y temas de los nuevos cursos para el primer semestre son:

– *Resultados económicos e instituciones políticas*, por **José María Maravall**, Universidad Complutense de Madrid (1<sup>º</sup> y 2<sup>º</sup>).

– *Institutions and Democracy in the European Union*, por **Gianfranco Pasquino**, The Bologna Center of the Johns Hopkins University (1<sup>º</sup> y 2<sup>º</sup>).

– *Economía I*, por **Jimena García Pardo**, Universidad Complutense de Madrid (1<sup>º</sup>).

– *Introducción al análisis cuantitativo*, por **Ignacio Sánchez-Cuenca**, Centro de Estudios Avanzados en Ciencias Sociales (1<sup>º</sup>).

– *Métodos cuantitativos de investigación social I*, por **Modesto Escobar**, Universidad de Salamanca; e **Ignacio Sánchez-Cuenca** (1<sup>º</sup>).

– *Teoría de la elección racional*, por **Ignacio Sánchez-Cuenca** (2<sup>º</sup>).

– *Research Seminar*, por **José Ramón Montero**, Universidad Autónoma de Madrid; **Andrew Richards**, Centro de Estudios Avanzados en Ciencias Sociales; **Gianfranco Pasquino**; y **Martha Peach**, Directora de la Biblioteca del Centro de Estudios Avanzados en Ciencias Sociales (2<sup>º</sup>).

– *Research in Progress*, por **Andrew Richards** y **Gianfranco Pasquino** (3<sup>º</sup> y 4<sup>º</sup>).

*Tesis doctorales*

# Descentralización y reforma sanitaria en España (1976-1996)

Investigación de Ana Rico Gómez

*Descentralización y reforma sanitaria en España (1976-1996). Intensidad de preferencias y autonomía política como condiciones para el buen gobierno* es el título de una de las tesis doctorales publicadas por el Centro de Estudios Avanzados en Ciencias Sociales, del Instituto Juan March de Estudios e Investigaciones. Su autora es Ana Rico Gómez, Doctora Miembro de este último Instituto y profesora titular de Políticas Públicas del departamento de Ciencias Políticas y Sociales de la Universidad Pompeu Fabra, de Barcelona. La tesis, realizada en el Centro bajo la dirección de José María Maravall, catedrático de Sociología Política de la Universidad Complutense de Madrid y director académico del Centro, se presentó el 30 de septiembre de 1997 en la Facultad de Ciencias Económicas y Empresariales de la Universidad Autónoma de Madrid y fue aprobada con la calificación de «Apto *cum laude*» por unanimidad. La propia autora resume a continuación el contenido de su trabajo.

El objetivo general de la tesis es estudiar las causas y consecuencias del proceso de descentralización sanitaria en España. La relevancia del caso de estudio se deriva de sus conexiones con dos debates teóricos de importancia central para la Ciencia Política contemporánea: la cuestión de la estructura territorial del Estado y de sus consecuencias sobre el funcionamiento de los regímenes democráticos contemporáneos, de un lado; y, de otro, el problema de las transformaciones del Estado del Bienestar en el último cuarto del siglo XX y de las estrategias para garantizar su viabilidad política. El punto de partida de la investigación es que la descentralización sanitaria responde en España a causas propiamente políticas, y no simplemente a un deseo de aumentar la eficiencia en la gestión de las políticas de bienestar, como ocurre en otros países europeos. Estas circunstancias políticas particulares contribuyen a

explicar las especificidades del modelo institucional de reparto del poder en el ámbito sanitario, que presenta además importantes inconvenientes desde el punto de vista de la eficiencia. Ello supone que las consecuencias de la descentralización sanitaria no pueden comprenderse adecuadamente sin estudiar primero los procesos de reforma que dan origen a los modelos institucionales de devolución de poderes y de Estado del Bienestar sanitario durante el período democrático.

El argumento principal de la tesis es el siguiente: La descentralización sanitaria constituye un cambio institucional sustantivo del Estado español, que genera una redistribución importante del poder de gobierno de la sanidad. Un factor crucial dentro del proceso causal que da origen a la descentralización es la intensidad relativa de las preferencias por el cambio de los diferentes actores políticos y sociales que participan

en el proceso de formulación de políticas. La existencia en España de una serie de minorías intensas que favorecen la descentralización de los servicios sanitarios contribuye decisivamente a explicar que el proceso de cambio tenga éxito, así como el modelo institucional asimétrico de devolución del poder por el que finalmente se opta.

Estos factores político-institucionales específicos ayudan a entender los efectos, tanto positivos como negativos, que la descentralización ejerce sobre el funcionamiento del Sistema Nacional de Salud. Entre los efectos positivos hay que destacar el aumento de la capacidad de innovación y de respuesta a las necesidades de los ciudadanos del sector sanitario público, que se deriva principalmente del liderazgo ejercido por las Comunidades con competencias en el proceso de formulación e implantación de las políticas sanitarias. Estos efectos resultan en general coherentes con las expectativas teóricas desarrolladas desde la Economía y la Ciencia Política: la devolución de poderes promueve un manejo más eficiente de la información sobre las preferencias de los ciudadanos y los costes de los proveedores, agiliza y diversifica la toma de decisiones, fomenta la competencia interterritorial en la formulación e implantación de innovaciones, y permite que el poder de decisión y la responsabilidad política estén en las mismas manos, con lo que aumentan los incentivos para el buen gobierno.

Entre las consecuencias negativas de la descentralización, hay que mencionar las siguientes. El modelo asimétrico de descentralización, junto con la intensidad de preferencias por la sanidad de los gobiernos autonómicos, parecen aumentar los problemas para controlar el gasto sanitario público y para avanzar hacia una distribución interterritorial más igualitaria de los recursos. El propio modelo asimétrico, además, introduce importantes obstáculos para la aplicación adecuada de las reformas sanitarias iniciadas en 1986 en las Comunidades sin competencias,

debido a que genera en definitiva un aumento considerable de los costes de coordinación de la sanidad, y una falta de claridad en la asignación de responsabilidades políticas, lo que disminuye los incentivos para afrontar los costes políticos que se derivan de la implantación de las reformas.

Desde un punto de vista empírico, el análisis de las reformas sanitarias en España durante los últimos veinte años pone de manifiesto que el sistema sanitario español ha experimentado cambios importantes durante el período democrático. De la asistencia sanitaria de la Seguridad, heredada del período franquista, que limitaba el acceso al sistema a los cotizantes, basada en un sistema regresivo de financiación y fuertemente centralizada en cuanto a su organización y gestión, se pasa a un Sistema Nacional de Salud descentralizado, financiado con cargo a impuestos, y en el que el acceso a los servicios públicos se considera un derecho irrenunciable de todos los ciudadanos españoles. Estos cambios se ejecutan plenamente durante los años 80 y 90. Durante esta última década, además, el sector sanitario público español muestra un considerable dinamismo en la introducción de las propuestas internacionales de reforma más innovadoras, lo que supone una ruptura con respecto a la pauta histórica predominante en el pasado, caracterizada por el considerable retraso con el que se introducen en España las reformas adoptadas por los países avanzados de su entorno.

Los logros conseguidos a lo largo de este proceso, iniciado a raíz de los movimientos de oposición al franquismo dentro del propio sistema sanitario, son en parte resultado del impulso político que un sector del partido socialista en el poder imprime a los intentos previos de reforma. Sin embargo, no hay que olvidar el papel jugado por los partidos comunistas PCE y PSUC, que son los primeros en introducir el sector sanitario en el orden del día de las reformas políticas durante los años de la transición, y los únicos en defender una universa-

lización plena del derecho de acceso gratuito al sistema sanitario público en el debate parlamentario de la Ley General de Sanidad. Un grupo influyente de técnicos procedentes de estos dos partidos, además, participa directamente en el desarrollo de las reformas sanitarias durante los años 80, a raíz de su integración en los equipos de gobierno de la Generalitat de Cataluña, la Junta de Andalucía y el propio Ministerio. Por último, tampoco debe olvidarse la importante labor de estudio, documentación y debate sobre la reforma realizada durante el período de la UCD.

En cuanto a la ejecución de las reformas, los gobiernos autonómicos, y en menor medida, los sindicatos, son dos actores políticos clave para entender la rapidez y la profundidad con las que se aplican los cambios aprobados por el gobierno socialista, cuyo papel durante el período consiste principalmente en diseñar estrategias reactivas en respuesta a las iniciativas autonómicas. En concreto, la labor realizada por las autoridades sanitarias del País Vasco y Navarra durante la segunda mitad de los años 80 resulta especialmente destacada, en tanto ambas Comunidades muestran una capacidad de reforma superior a la del resto de Comunidades y a la del Estado central, y ejercen por ello un papel de liderazgo en la ejecución e implantación de las reformas. Hay que tener en cuenta, en cualquier caso, que el sistema de cupo permite a estas dos Comunidades mante-

ner niveles de gasto sanitario per cápita sustancialmente superiores a la media a lo largo de la última década.

El caso de Cataluña también requiere una mención aparte, en cuanto a la importante capacidad de innovación de los responsables autonómicos en el gobierno de la sanidad. El nuevo paradigma de organización y gestión de los servicios sanitarios públicos predominante a nivel internacional desde el inicio de los años 90 se aplica en Cataluña tan sólo unos meses después de introducirse por primera vez en Europa. Los profesionales y los técnicos sanitarios catalanes desarrollan además una labor de difusión de estas innovaciones que explica en gran medida su extensión posterior a otras partes del territorio del Estado.

En resumen, la descentralización política de las competencias sanitarias a las Comunidades Autónomas emerge del análisis como un factor de considerable importancia para entender la trayectoria de las reformas sanitarias en España durante los últimos veinte años. El aumento sustantivo de la capacidad de reforma y de innovación del Estado español en el ámbito sanitario parece depender en gran medida de la capacidad de presión y el dinamismo mostrado por las minorías en las Comunidades nacionalistas, lo que abre una serie de preguntas de considerable interés para la investigación futura sobre el Estado del Bienestar y la estructura territorial de los Estados democráticos contemporáneos. □

*La serie «Tesis doctorales» ofrece a los sectores académicos ediciones limitadas de las tesis doctorales elaboradas por los estudiantes del Centro, una vez que han sido leídas y aprobadas en la universidad pública correspondiente. Los alumnos del Centro realizan la tesis doctoral a lo largo de dos cursos, tras haber estudiado en el mismo durante otros dos años y obtener el diploma de Maestro de Artes en Ciencias Sociales, de carácter privado. Una vez leída y aprobada oficialmente la tesis doctoral, el estudiante autor de la misma obtiene el título, igualmente privado, de Doctor Miembro del Instituto Juan March de Estudios e Investigaciones, entidad especializada en actividades científicas que complementa la labor cultural de la Fundación Juan March.*

# Octubre

## 2, SÁBADO

- 12,00** **CONCIERTOS DEL SÁBADO/CICLO «MÚSICA DE CÁMARA DEL SIGLO XX» (I)**  
**LIM: Antonio Arias** (flauta), **Rafael Tamarit** (oboe), **Jesús Villa Rojo** (clarinete), **Salvador Puig** (violín), **José María Mañero** (violonchelo) y **Gerardo López Laguna** (clave y piano)  
 Programa: **Alrededor de Manuel de Falla**. Obras de E. Halffter, M. de Falla, J. Villa Rojo, R. Aponte-Ledée, G. de Olavide y C. Cruz de Castro (Retransmitido en diferido por Radio Clásica, de RNE, el martes 5 a las 20 horas)

## 4, LUNES

- 12,00** **CONCIERTOS DE MEDIODÍA**  
**Oboe y piano**, por el dúo «Goen» (**Juan Sanz**, oboe, y **M<sup>a</sup> Angeles Fernández**, piano)  
 Obras de G. F. Haendel, X. Montsalvatge, F. Poulenc, J. Cervelló, A. Delgado, E. Bozza, S. Brotons y P. Hindemith

## 5, MARTES

- 11,30** **RECITALES PARA JÓVENES**  
**Música de cámara**, por **Adolfo Garcés-Sauri** (clarinete), **Jacobo López Villalba** (violonchelo) y **Ana Álamo Orellana**

(piano)  
 Comentarios: **Carlos Cruz de Castro**  
 Obras de Bruch, Beethoven, Brahms y Mendelssohn (Sólo pueden asistir grupos de alumnos de colegios e institutos, previa solicitud)

- 19,30** **AULA ABIERTA «La Monarquía de España» (I)**  
**Miguel Artola**, con la colaboración de **Julio Pardos**  
 «Monarquía y reinos»

## 6, MIÉRCOLES

- 19,30** **CICLO «TRADICIÓN Y PROGRESO: EL PASADO EN LA MUSICA DEL SIGLO XX» (I)**  
**Miguel Ituarte** (piano)  
 Programa: Obras de K. Szymanowski y C. Debussy (Retransmitido en directo por Radio Clásica, de RNE)

## 7, JUEVES

- 11,30** **RECITALES PARA JÓVENES**  
**Oboe y piano**, por **Cayetano Castaño** (oboe) y **Francisco Luis Santiago** (piano)  
 Comentarios: **Javier Maderuelo**  
 Obras de Telemann, Beethoven, Schumann, Bach, Debussy y Kalliwoda (Sólo pueden asistir grupos de alumnos de colegios e institutos, previa solicitud)

- 19,30** **AULA ABIERTA**

«La Monarquía de España» (II)  
**Miguel Artola**, con la colaboración de **Julio Pardos**  
 «La gobernación en la Edad Media»

## 8, VIERNES

**11,30 RECITALES PARA JÓVENES**  
**Piano**, por **Juan Carlos Garvayo**  
 Comentarios: **José Luis Pérez de Arteaga**  
 Obras de Beethoven, Schubert, Schumann, Prokofiev, Granados y Ginastera  
 (Sólo pueden asistir grupos de alumnos de colegios e institutos, previa solicitud)

**19,30 Inauguración de la EXPOSICIÓN «LOVIS CORINTH»**  
 Conferencia inaugural a cargo de **Sabine Fehlemann**, directora del Von der Heydt Museum, de Wuppertal

## 9, SÁBADO

**12,00 CONCIERTOS DEL SÁBADO/CICLO «MÚSICA DE CÁMARA DEL SIGLO XX» (II)**  
**LIM: Antonio Arias** (flauta), **Jesús Villa Rojo** (clarinete), **Salvador Puig** (violín), **José María Mañero** (violonchelo) y **G.López Laguna** (piano)  
 Programa: **Alrededor de la Escuela de Viena**. Obras de J. Strauss, E. Krenek, J. Homs, P. Boulez, A. Berg y A. Schönberg  
 (Retransmitido en diferido por Radio Clásica, de RNE, el martes 12, a las 20 horas)

## 11, LUNES

**12,00 CONCIERTOS DE MEDIODÍA**  
**Canto y piano**, por **Aurora Serna** (soprano) y **Félix Lavilla** (piano)  
 Obras de A. Scarlatti, G. Verdi, G. Fauré, F. Poulenc, E. Granados, A. García Abril, J. Obradors y C. Guastavino

## 13, MIÉRCOLES

**19,30 CICLO «TRADICIÓN Y PROGRESO: EL PASADO EN LA MÚSICA DEL SIGLO XX» (II)**  
**Joaquín Torre** (violín) y **Sebastián Mariné** (piano)  
 Programa: Obras de A. Schnittke, C. Debussy, B. Britten, S. Prokofiev

### EXPOSICIÓN LOVIS CORINTH EN LA FUNDACIÓN

Desde el 8 de octubre está abierta en la Fundación Juan March, en Madrid, una exposición con 41 óleos del pintor alemán **Lovis Corinth** (1858-1925). Organizada conjuntamente con el Von der Heydt Museum, de Wuppertal, la muestra ofrece pinturas realizadas por Corinth a lo largo de 42 años, de 1883 a 1925, año de su muerte, y estará abierta en la sede de la Fundación Juan March hasta el 19 de diciembre del presente año. Las obras proceden del citado museo de Wuppertal y de más de veinte museos y galerías europeos, además de coleccionistas privados.

La conferencia inaugural, el 8 de octubre, corre a cargo de **Sabine Fehlemann**, directora del Von der Heydt Museum, de Wuppertal.

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.

e I. Stravinsky.  
(Retransmitido en directo  
por Radio Clásica, de RNE)

## 14, JUEVES

- 11,30 RECITALES PARA JÓVENES**  
Oboe y piano, por  
Cayetano Castaño (oboe)  
y Francisco Luis Santiago  
(piano)  
Comentarios: Javier  
Maderuelo  
(Programa y condiciones de  
asistencia como el día 7)

- 19,30 AULA ABIERTA**  
«La Monarquía de  
España» (III)  
Miguel Artola, con la  
colaboración de Julio  
Pardos  
«Constitución de la  
Monarquía de España»

## 15, VIERNES

- 11,30 RECITALES PARA JÓVENES**  
Piano, por Juan Carlos  
Garvayo  
Comentarios: José Luis  
Pérez de Arteaga  
(Programa y condiciones de

### LA TAUROMAQUIA, DE GOYA, EN VALLADOLID

En octubre sigue abierta en Valladolid, en el Palacio Villena, la exposición de cuarenta grabados de Goya de la serie *Tauromaquia* (de la colección de la Fundación Juan March). La muestra, abierta hasta el 21 de noviembre, se ha organizado con la colaboración del Museo Nacional de Escultura de Valladolid, con motivo de la presentación pública de sus nuevas adquisiciones de esculturas sobre temas taurinos.

asistencia como el día 8)

## 16, SABADO

- 12,00 CONCIERTOS DEL SÁBADO/CICLO «MÚSICA DE CÁMARA DEL SIGLO XX» (III)**  
LIM: Antonio Arias (flauta), Jesús Villa Rojo (clarinete), Salvador Puig (violín), José María Mañero (violonchelo) y Gerardo López Laguna (clave y piano)  
Programa: **Alrededor del LIM.** Obras de A. Blanquer, A. Gentilucci, A. Bertomeu, M. Aurrekoetxea, A. Oliver y J. Eguiguren  
(Retransmitido en diferido por Radio Clásica, de RNE, el martes 19, a las 20 horas)

## 18, LUNES

- 12,00 CONCIERTOS DE MEDIODÍA**  
Guitarra, por Alirio Camacaro  
Obras de: G. Sanz, F. Sor, F. Tárrega, I. Albéniz, M. Llobet, F. Moreno Torroba, J. Turina, J. Rodrigo y R. Sáinz de la Maza

- 19,00 INSTITUTO JUAN**

### LA «SUITE VOLLARD», DE PICASSO, EN MÚNICH

El 14 de octubre se presenta en la Bayerische Akademie der Schönen Künste, de Múnich, la exposición de la *Suite Vollard*, de Picasso. La integran 100 grabados realizados por el artista malagueño entre 1930 y 1937.  
Abierta hasta el 30 de enero del 2000.

**MARCH DE ESTUDIOS  
E INVESTIGACIONES/  
CENTRO DE  
REUNIONES  
INTERNACIONALES  
SOBRE BIOLOGÍA**

Conferencia pública con motivo del *workshop* «THE INTERFACE BETWEEN TRANSCRIPTION AND DNA REPAIR, RECOMBINATION AND DNA REMODELLING»  
J.H.J. Hoeijmakers:  
«Cancer, aging and the condition of our genes».  
Presentador: **Andrés Aguilera**.  
(En inglés)

**Villalba** (violonchelo) y **Ana Álamo Orellana** (piano)  
Comentarios: **Carlos Cruz de Castro**  
(Programa y condiciones de asistencia como el día 5)

**19,30 AULA ABIERTA**  
«La Monarquía de España» (IV)  
**Miguel Artola**, con la colaboración de **J. Pardos**  
«Corona y Corte»

**20, MIERCOLES**

**19,30 CICLO «TRADICIÓN Y PROGRESO: EL PASADO EN LA MUSICA DEL SIGLO XX» (III)**  
**Guillermo González** (piano)  
Programa: Obras de R. Halffter, E. Halffter, J. Rodrigo y M. Castillo.  
(Retransmitido en directo por Radio Clásica, de RNE)

**19, MARTES**

**11,30 RECITALES PARA JÓVENES**  
Música de cámara, por **Adolfo Garcés-Sauri** (clarinete), **Jacobo López**

**MUSEO DE ARTE ABSTRACTO ESPAÑOL (FUNDACIÓN JUAN MARCH), DE CUENCA**

*Casas Colgadas, Cuenca*

Tfno.: 969 21 29 83 - Fax: 969 21 22 85

Horario de visita: de 11 a 14 horas y de 16 a 18 horas (los sábados, hasta las 20 horas). Domingos, de 11 a 14,30 horas. Lunes, cerrado.

● «**Kurt Schwitters y el espíritu de la utopía**»

Hasta el 10 de octubre está abierta la exposición «Kurt Schwitters y el espíritu de la utopía», integrada por 27 obras del artista alemán Kurt Schwitters (1887-1948); y 19 obras de diversos autores (entre otros Picasso, Arp, Moholy-Nagy, Paul Klee, Kandinsky) de la Colección Ernst Schwitters, hijo del pintor.

● «**Fernando Zóbel: obra gráfica**»

El 22 de octubre se inaugura la exposición «Fernando Zóbel: obra gráfica», integrada por 77 ejemplares de 49 obras procedentes de la colección de la Fundación Juan March y de colecciones particulares. Abierta hasta el 9 de enero del año 2000.

● **Colección permanente del Museo**

Pinturas y esculturas de autores españoles contemporáneos componen la exposición permanente que se ofrece en el Museo de Arte Abstracto Español, de Cuenca, de cuya colección es propietaria y responsable la Fundación Juan March.

**21, JUEVES**

- 11,30 RECITALES PARA JÓVENES**  
 Oboe y piano, por **Cayetano Castaño** y **Francisco Luis Santiago**  
 Comentarios: **J. Maderuelo**  
 (Programa y condiciones de asistencia como el día 7)
- 19,30 AULA ABIERTA**  
 «La Monarquía de España» (V)  
**Miguel Artola**, con la colaboración de **Julio Pardos**  
 «Procedimiento legislativo y leyes»

**22, VIERNES**

- 11,30 RECITALES PARA JÓVENES**  
 Piano, por **Juan Carlos Garvayo**  
 Comentarios: **J. L. Pérez de Arteaga**  
 (Programa y condiciones de asistencia como el día 8)

**23, SÁBADO**

- 12,00 CONCIERTOS DEL SÁBADO/CICLO**  
 «MÚSICA DE CÁMARA

**DEL SIGLO XX» (IV)**  
**LIM: María José Suárez** (voz); **Jesús Villa Rojo** (clarinete); **Gerardo López Laguna** (piano); y **Alfredo Anaya** (percusión)  
 Programa: **Aspectos estilísticos**. Obras de **J. Papineau-Couture**, **J.I. Bilbao Iturburu**, **E. Denisov**, **F. Cano**, **B. Porena** y **T. Marco**.  
 (Retransmitido en diferido por Radio Clásica, de RNE, el martes 26 a las 20 horas)

**25, LUNES**

- 12,00 CONCIERTOS DE MEDIODÍA**  
 Música de cámara, por **María Espada** (soprano), **Frigyes Fogel** (violonchelo) y **Kennedy Moretti** (piano)  
 Obras de **O. Messiaen**, **G. Fauré**, **F. Poulenc**, **C. Debussy**, **F. Schubert** y **F. Mendelssohn**
- 19,30 AULA ABIERTA**  
 «La Monarquía de España» (VI)  
**Miguel Artola**, con la colaboración de **J. Pardos**  
 «La gobernación real»

**MUSEU D'ART ESPANYOL CONTEMPORANI (FUNDACIÓN JUAN MARCH), DE PALMA**

*cl Sant Miquel, 11, Palma de Mallorca*  
 Tfno.: 971 71 35 15 - Fax: 971 71 26 01

Horario de visita: de lunes a viernes, de 10 a 18,30 horas. Sábados, de 10 a 13,30 horas. Domingos y festivos, cerrado.

## ● «Miquel Barceló: cerámicas 1995-1998»

En octubre sigue abierta la exposición «Miquel Barceló: cerámicas 1995-1998», integrada por 51 piezas procedentes de diferentes colecciones particulares. Está organizada por la Fundación Juan March con la colaboración del Museu de Ceràmica de Barcelona. Abierta hasta el 8 de enero del 2000.

## ● Colección permanente del Museu

Un total de 58 obras, de otros tantos autores españoles del siglo XX, de los fondos de la Fundación Juan March, se exhiben con carácter permanente.

**26, MARTES****11,30 RECITALES PARA JÓVENES**

Música de cámara, por **Adolfo Garcés-Sauri** (clarinete), **Jacobo López Villalba** (violonchelo) y **Ana Álamo Orellana** (piano)

Comentarios: **C. Cruz de Castro**

(Programa y condiciones de asistencia como el día 5)

**19,30 AULA ABIERTA «La Monarquía de España» (VII)**

**Miguel Artola**, con la colaboración de **J. Pardos** «La gobernación virreinal»

(Programa y condiciones de asistencia como el día 7)

**19,30 AULA ABIERTA «La Monarquía de España» (y VIII)**

**Miguel Artola**, con la colaboración de **J. Pardos** «El Reino de España e Indias»

**29, VIERNES****11,30 RECITALES PARA JÓVENES**

Piano, por **Juan Carlos Garvayo**

Comentarios: **José Luis Pérez de Arteaga**

(Programa y condiciones de asistencia como el día 8)

**27, MIÉRCOLES****19,30 CICLO «TRADICIÓN Y PROGRESO: EL PASADO EN LA MÚSICA DEL SIGLO XX» (IV)**

**Ángel García Jerman** (violonchelo) y **Kennedy Moretti** (piano)

Programa: Obras de **B. Britten**, **C. Debussy**, **P. Hindemith** y **S. Prokofiev**

(Retransmitido en directo por Radio Clásica, de RNE)

**30, SÁBADO****12,00 CONCIERTOS DEL SÁBADO/CICLO «MÚSICA DE CÁMARA DEL SIGLO XX» (y V)**

**LIM: Antonio Arias** (flauta), **Rafael Tamarit** (oboe), **Jesús Villa Rojo** (clarinete), **Salvador Puig** (violín), **José María Mañero** (violonchelo) y **Gerardo López Laguna** (clave y piano)

Programa: **Aspectos de la música norteamericana.**

Obras de **M. Felfman**, **Ch. E. Ives**, **M. Barnes**, **F. Schwartz**, **S. Joplin** y **G. Gershwin**

(Retransmitido en diferido por Radio Clásica, de RNE el martes 2 de noviembre, a las 20 horas)

**28, JUEVES****11,30 RECITALES PARA JÓVENES**

Oboe y piano, por **Cayetano Castaño** y **Francisco Luis Santiago**

Comentarios: **J. Maderuelo**

**Información: Fundación Juan March**

Castelló, 77. 28006 Madrid. Teléfono: 91 435 42 40 - Fax: 91 576 34 20

E-mail: [webmast@mail.march.es](mailto:webmast@mail.march.es) Internet: <http://www.march.es>