

---

**Ensayo - Economía de nuestro tiempo (y XXII)**

---

*Perfil económico de la España del siglo XX*, por José Luis García Delgado 3

---

**Noticias de la Fundación**

---

Concedida la Ayuda a la investigación básica a Jorge Moscat 15

---

**Arte**

---

Exposición «Matisse: Espíritu y sentido (Obra sobre papel)» 17

— La crítica ante la muestra 17

Se amplía el Museu d'Art Espanyol Contemporani (Fundación Juan March), de Palma 22

— Tras su reforma y mejora, se reabrirá en la primavera de 2002 22

«Mompó: Obra sobre papel», desde el 22 de enero en el Museo de Arte Abstracto Español (Fundación Juan March), de Cuenca 23

---

**Música**

---

Ciclo «El piano iberoamericano», en enero 24

— Es el primero de tres ciclos en torno a la música iberoamericana 24

Ciclo «Dos centenarios», en «Conciertos del Sábado» 25

«Conciertos de Mediodía» de enero 26

---

**Cursos universitarios**

---

«Jóvenes compositores», por Andrés Ruiz Tarazona y José Luis García del Busto 27

---

**Aula abierta**

---

«La pintura holandesa del siglo XVII y los orígenes del mundo moderno» (I), por Valeriano Bozal 33

«Montaigne, Cervantes, Shakespeare: La amistad o el amor», desde el 8 de enero 41

— Ocho conferencias de Claudio Guillén 41

---

**Publicaciones**

---

«SABER/Leer» de enero: artículos de Pedro Cerezo Galán, Darío Villanueva, Gabriel Tortella, Antonio Domínguez Ortiz, José Antonio Campos-Ortega y Miquel Siguan 42

---

**Biología**

---

Centro de Reuniones Internacionales sobre Biología 43

Calendario de encuentros organizados para 2002 43

---

**Ciencias Sociales**

---

Centro de Estudios Avanzados en Ciencias Sociales 44

Convocadas seis plazas de doctorado por el Instituto Juan March de Estudios e Investigaciones para el curso 2002/2003 44

---

**Calendario de actividades culturales en enero** 45

---

ECONOMÍA DE NUESTRO TIEMPO (y XXII)

## Perfil económico de la España del siglo XX

Ahora —no es la primera vez que lo escribo— es más fácil. El desenlace del siglo XX ha sido lo suficientemente generoso con los españoles como para contemplar todo su recorrido, una vez concluido, no sólo con mejor perspectiva, sino también con más ecuanimidad (y ojalá que también con más serenidad, a pesar de la contundencia con la que, también ahora, en el primer otoño del nuevo calendario secular, el fanatismo asesino nos recuerda, dentro y fuera de nuestras fronteras, que la historia no es un avance rectilíneo de la razón y de sus más nobles conquistas). Quiero decir, en síntesis, que culminado ya todo el curso del novecientos, y desde la adquirida prosperidad que su terminación ha deparado a España —un progreso que se extiende a otros órdenes del vivir colectivo, comenzando por el firme asentamiento de la democracia—, es momento adecuado y es situación propicia para observar la entera trayectoria que describe la economía española en esa centuria y para aquilatar mejor sus



**José Luis García Delgado** es catedrático de Economía Aplicada en la Universidad Complutense de Madrid. Desde 1995 es rector de la Universidad Internacional Menéndez Pelayo y, desde abril de 2001, académico electo de la Real Academia de Ciencias Morales y Políticas. Cofundador de las revistas *Investigaciones Económicas* y *Revista de Economía Aplicada*, es director de esta última. Sus principales trabajos están referidos a diversos aspectos del proceso de industrialización en la España contemporánea.

\* 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,

logros. Esto es, para reconstruir y valorar más ajustadamente el perfil económico de la España del siglo XX.

### *El crecimiento secular*

Si al comenzar el novecientos la renta por habitante en España era sólo alrededor del 55 por 100 del valor medio que entonces alcanzaba la de ingleses, franceses y alemanes, considerándolos conjuntamente, cuando el siglo termina aquélla ya supera holgadamente el 80 por 100 de ese exigente promedio, que reúne —nadie lo ignora— a las grandes potencias económicas de Europa occidental. No está nada

→

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, Cambios políticos y sociales en Europa, y La filosofía, hoy. El tema de la serie que se ha venido desarrollando desde diciembre de 1999 ha sido 'Economía de nuestro tiempo'.

En números anteriores se han publicado ensayos sobre *Empleo y paro: problemas y perspectivas*, por José Antonio Martínez Serrano, catedrático de Economía Aplicada en la Universidad de Valencia (diciembre 1999); *Crecimiento económico y economía internacional*, por Cándido Muñoz Ciudad, catedrático de Economía de la Universidad Complutense de Madrid (enero 2000); *Liberalización y defensa del mercado*, por Miguel Ángel Fernández Ordóñez, ex presidente del Tribunal de Defensa de la Competencia (febrero 2000); *Economía de la población y del capital humano*, por Manuel Martín Rodríguez, catedrático de Economía Aplicada en la Universidad de Granada (marzo 2000); *El subdesarrollo económico: rostros cambiantes*, por Enrique Viña Remis, catedrático de Economía Aplicada de la Universidad de Castilla-La Mancha (abril 2000); *Economía, recursos naturales y medio ambiente*, por Juan A. Vázquez García, catedrático de Economía Aplicada de la Universidad de Oviedo (mayo 2000); *La economía internacional, entre la globalización y el regionalismo*, por José María Serrano Sanz, catedrático de Economía Aplicada de la Universidad de Zaragoza (junio-julio 2000); *Finanzas internacionales y crisis financieras*, por Emilio Ontiveros Baeza, catedrático de Economía de Empresa en la Universidad Autónoma de Madrid (agosto-septiembre 2000); *Keynes, hoy*, por Antonio Torrero Mañas, catedrático de Estructura Económica en la Universidad de Alcalá de Henares (octubre 2000); *Política tributaria y fiscal en la Unión Europea*, por José Manuel González-Páramo, catedrático de Hacienda Pública en la Universidad Complutense de Madrid (noviembre 2000); *Economía y organizaciones*, por Vicente Salas Fumás, catedrático de Organización de Empresas en la Universidad de Zaragoza (diciembre 2000); *El sector público en las economías de mercado*, por Julio Segura, catedrático de Fundamentos del Análisis Económico de la Universidad Complutense de Madrid (enero 2001); *El horizonte económico iberoamericano*, por Juan Velarde Fuertes, profesor emérito de Economía Aplicada de la Universidad Complutense de Madrid (febrero 2001); *El empresario. Justificación y función*, por Alvaro Cuervo, catedrático de Economía de Empresa y director del departamento de Organización de Empresas de la Universidad Complutense de Madrid (marzo 2001); *La política monetaria de la Unión Europea*, por José Luis Malo de Molina, director general del Banco de España (abril 2001); *Las actividades de I+D y la innovación tecnológica*, por Carmela Martín, catedrática de Economía Aplicada de la Universidad Complutense de Madrid y catedrática Jean Monnet de la Comisión Europea (mayo 2001); *Hacia una nueva economía de los recursos energéticos*, por Juan Carlos Jiménez, profesor de Economía Aplicada en la Universidad de Alcalá (junio-julio 2001); *Ética y economía*, por José Antonio García Durán de Lara, catedrático de Teoría Económica en la Universidad de Barcelona (agosto-septiembre 2001); *Liberalismo y neoliberalismo en economía: pasado y presente*, por Antonio Argandoña, titular de la Cátedra Economía y Ética del IESE Business School de la Universidad de Navarra (octubre 2001); *Desarrollo y equidad social: nuevas visiones sobre la pobreza*, por José Antonio Alonso, catedrático de Economía Aplicada de la Universidad Complutense de Madrid (noviembre 2001); y *La industrialización: perspectivas temporales y espaciales*, por Albert Carreras, catedrático de Historia de Instituciones Económicas de la Universidad Pompeu Fabra de Barcelona (diciembre 2001).

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

## PERFIL ECONÓMICO DE LA ESPAÑA DEL SIGLO XX

mal, sobre todo si se considera que en el ochocientos la tendencia fue precisamente la contraria: al final del reinado de Carlos III, con toda probabilidad, el nivel de vida medio de los españoles estaba más cercano al de los ingleses que lo estaría cien años después. Y es que así como en el siglo XIX el crecimiento económico en España —como en todos los países del sur de Europa— es más lento que en el Reino Unido y otros países centroatlánticos, en el siglo XX se hace más rápido, no sólo en comparación con los propios ritmos decimonónicos sino también en relación con los países que marcharon en cabeza entonces.

Tres períodos se distinguen, en todo caso, con total nitidez a lo largo de la centuria que cierra el milenio, hasta el punto de poderse hablar de *tres Españas económicas* muy distintas en el siglo XX. La primera se extiende hasta la víspera de la guerra civil; la segunda abarca los tres quinquenios que desde la antesala de esa tragedia enlazan con los años cincuenta; la tercera, en fin, se superpone a la segunda mitad del siglo, por más que en ésta haya a su vez pasajes con muy diverso tono. Bastarán breves pinceladas para recordar lo más característico de cada una.

Durante la *primera*, a lo largo del tercio inicial del novecientos, se prolonga y afirma el ritmo de crecimiento conseguido en la segunda mitad del siglo XIX. La renta por habitante en términos reales aumenta a un ritmo medio anual del 1,1 por 100, es decir, una décima por encima de lo que lo había hecho entre la época de Narváez y los años finiseculares. No es mucho, pero tampoco, desde luego, despreciable. No servirá para recortar en lo esencial la gran distancia que separa a España de los niveles de vida medios de otros grandes países europeos occidentales —con Gran Bretaña, Francia y Alemania como obligados y lógicos términos de comparación—, distanciamiento que tiene su origen en la primera parte del ochocientos y que éste lega a su sucesor. Pero no dejará de ser meritorio que España, a la altura de los primeros años treinta, no haya perdido el paso de las grandes potencias industriales de Europa occidental. Además, esa afirmada continuidad de la expansión decimonónica se alcanza, desde el despertar del siglo XX, con una población que aumenta más rápidamente, doblando casi las modestas tasas de los decenios anteriores. Con cambios, igualmente, en no pocos planos de la actividad productiva y de la organización social. Y tanto durante el reinado de Alfonso XIII como durante la Segunda República: los ritmos de crecimiento, y más aún los cambios estructurales, aportan elementos comunes suficientes para hacer posible, en este sentido, la consideración unitaria de los tres primeros decenios y medio del siglo XX. Y también para una valoración que desdece tajantemente el muchas veces interesado lugar co-

mún que no ve sino «vieja» política y atraso económico en esos siete primeros lustros de la historia española del novecientos.

Es decir, hasta el umbral de la guerra civil. Ahí se produce la brutal discontinuidad, el desplome, el corte trágico: es la *segunda* España económica del siglo XX. Discontinuidad tanto en lo más cuantificable, con una tasa negativa de la evolución del producto real per cápita entre 1935 y 1950 –resultado final de la caída en picado de los años de guerra y de la lenta, lentísima recuperación de posguerra–, como en lo que resulta más difícilmente medible, con pérdida de capital humano, frustración de iniciativas empresariales y ruptura de líneas de investigación y proyectos formativos. Desplome de lo que ha sido una moderada pero tenaz ganancia de niveles de prosperidad en el primer tercio del siglo. Y corte de algunas tendencias de cambio anteriormente apuntadas, que sólo volverán a retomarse pasado el ecuador de la centuria, en algunos casos, y bastante más tarde, en otros.

Con el decenio de 1950 se abre, en cualquier caso, un panorama muy distinto para el crecimiento económico español contemporáneo: es el que enmarca la *tercera* España económica del siglo XX. Dada su amplitud temporal, dentro de ella, ocioso es señalarlo, habrá situaciones distintas y despliegue de sucesivos ciclos económicos, como también en el primer tercio del novecientos hay pasajes y coyunturas muy diversos. Pero, en una perspectiva de conjunto, toda la segunda parte del siglo compone una página brillante en la historia de la economía española. El crecimiento de la renta por habitante en términos reales –con una población que hasta los años ochenta ha arrojado los mayores aumentos conocidos en la historia demográfica española– alcanza un promedio anual entre 1950 y 2000 (3,8 por 100) que casi multiplica por cuatro el de cien años atrás y el del primer tercio del novecientos. Espectacular. Ciertamente que en el marco de un medio siglo en que también la prosperidad ha aumentado excepcionalmente en Europa occidental, pero no por ello menos digno de valorarse. La historia económica española en la segunda mitad del siglo XX es la historia de un éxito. Lo es durante los decenios de 1950 y 1960 cuando, al desbloquearse capacidades contenidas, hay una recuperación del desarrollo, que la guerra y la posguerra han aplazado, reanudándose a la vez tendencias de modernización truncadas. Lo es en aquellos dos decenios y en los últimos años del franquismo, como también durante el último cuarto de la centuria, con una España democrática que acaba el siglo participando plena y diligentemente en la construcción de la Unión Europea.

Por supuesto que el ritmo anual de crecimiento de la renta por habitante en España entre 1950 y 1975 es muy superior al que arroja el

## PERFIL ECONÓMICO DE LA ESPAÑA DEL SIGLO XX

último cuarto de siglo –bastante más del doble, incluso: un 5,3 por 100 frente a un 2,1 por 100–, al igual que en la mayor parte de los países desarrollados. Pero lo que cuenta para encuadrar a toda la segunda mitad del siglo en una única –la última de las tres distinguidas–. *España económica* es su significación en el proceso general de modernización económica. Ya que en esos cincuenta años, además de una expansión interanual media que supera con mucho a la de cualquier tramo anterior de la historia de la industrialización española, se concatenan, sin interrupción reseñable alguna, toda una suerte de cambios estructurales: los obligados acompañantes del crecimiento económico cuando éste alcanza altos y mantenidos avances. La aceleración máxima se produce, ciertamente, durante y a lo largo del tercer cuarto del siglo. Ahora bien, con la democracia la economía española consigue no sólo sostener un aumento apreciable de la renta por habitante, sino también ahondar en los surcos de las transformaciones estructurales: quizá porque las nuevas pautas culturales, sociales y políticas prevalecientes con un régimen de libertades, facilitan y estimulan cambios profundos en la estructura económica. A la economía española, desde luego, la democracia no le ha sentado mal, diciéndolo con términos coloquiales.

### *El proceso de modernización*

Bueno será, por consiguiente, volver ahora, una vez más, a recordar las principales transformaciones que en el curso de los últimos decenios han cobrado mayor relieve, partiendo de las metas que los propios españoles han anhelado en el curso de la centuria. El hilo conductor puede ser, dicho de otra forma, el contenido de la *agenda* de la modernización –la expresión es de José Varela– vigente para sucesivas generaciones en la España de todo el novecientos, que incluye cinco rúbricas capitales: escuela, despensa –el lema costista por antonomasia–, obra pública, industria y, como remate y síntesis final, europeización.

Primero, *escuela*. La mejora de los niveles formativos de la población española –y la cualificación creciente de lo que hoy se conoce como capital humano– no sólo ha erradicado las pavorosas tasas de analfabetismo de hace un siglo, a las que tanta significación debe atribuirse al tratar de explicar el retraso de entonces. Ha conseguido mucho más: una escolarización ya del todo generalizada, que se prolonga en un continuo aumento de la población universitaria, con más de millón y medio de estudiantes en el escalón de la enseñanza superior

—un tercio de todos los españoles comprendidos entre 18 y 23 años—, y con una cifra de doctorandos equivalente a la de todos los estudiantes universitarios de los años treinta.

Segundo, *despensa*. La escasa y poco diversificada dieta alimenticia de los españoles hasta bien entrado el siglo XX, y la penuria de la posguerra que se sufre hasta comienzos de los cincuenta, son al terminar la centuria tan sólo parte del lejano recuerdo de algunos. El avance en los niveles de prosperidad material durante la segunda mitad del siglo ha mejorado las condiciones de vida del conjunto de la población, no sólo en la alimentación, sino, igualmente, en las otras necesidades básicas, como el vestido y la vivienda, y en aquellas que, merced a las garantías de protección frente a la vejez, la enfermedad o la invalidez, conforman las «estructuras del bienestar». Como resultado quizá más visible, además del propio aumento de la renta per cápita y de su mejor distribución, debe subrayarse el espectacular aumento de una esperanza de vida media que, al superar con creces los setenta y cinco años, es más del doble que a comienzos de siglo.

Tercero, *obra pública*. Desde principios de siglo, conservadores y liberales, intelectuales y políticos, militares y civiles reclaman insistentemente realizaciones en el campo de las obras hidráulicas —«escuelas y regadíos», otra variante de la predicación regeneracionista—, de los transportes y, en general, de las infraestructuras, si bien los avances son lentos y limitados durante mucho tiempo, dada la proverbial penuria de la Hacienda española, carente de recursos para promover políticas ambiciosas que impulsen el desarrollo. Por eso el esfuerzo realizado en el curso del último cuarto de siglo es particularmente llamativo: la democracia legítima y consigue esfuerzos tributarios mayores, incrementando las disponibilidades del gasto público, que, ahora sí, ejerce como palanca del aumento de la prosperidad y el bienestar colectivos. Se ha hecho un formidable esfuerzo en mejorar las dotaciones de infraestructuras técnicas. Se han desterrado, merced a la extensión de algunas prestaciones sociales y a la provisión de bienes preferentes, situaciones extremas de pobreza. Y también la obra pública en materia de equipamientos urbanos y sociales ha conocido un despegue extraordinario, aunque su *stock* sea aún inferior al de otros países europeos con varias décadas de ventaja en la formación de capital social.

Cuarto, *industrialización*. Industrialización entendida como adecuación y modernización de la estructura productiva española, eliminando la «subordinación» de todo el sistema económico —por decirlo con Vicens Vives— a las fluctuaciones de la agricultura. En una palabra, el estímulo de lo fabril como símbolo reconocido de progreso. Y

## PERFIL ECONÓMICO DE LA ESPAÑA DEL SIGLO XX

es cierto que, pese a todas las insuficiencias, España termina el siglo con un tejido industrial tupido y articulado, y con creciente capacidad competitiva, como prueba el aumento gradual de la cuota en los mercados mundiales de las exportaciones industriales españolas, una novedad histórica en el panorama nacional del comercio exterior.

Pero industrialización también significa *desagrarización*, con todas sus connotaciones: pérdida de peso relativo del sector primario en las magnitudes que miden el conjunto de la actividad económica, y honda transformación productiva de las explotaciones agrarias, con un salto enorme en los niveles de productividad. Lo cual, no se ignore, al tiempo que aleja para siempre el espectro del «problema de los alimentos», cuando el campo español pugnaba por alcanzar unos niveles mínimos de suficiencia en el abastecimiento de productos, adentra a una agricultura cada vez más subsidiada —los fondos provienen ahora del presupuesto de la Política Agraria Común europea, pero subsidios son— en los problemas del despoblamiento y el deterioro del medio rural, otorgando con ello nuevas responsabilidades a los campesinos, en tanto que conservadores y garantes de ese patrimonio colectivo que es el territorio y el paisaje natural. No es sino una consecuencia derivada de la industrialización tal como aquí se está entendiendo, que implica, asimismo, creciente *terciarización* de la estructura productiva, con actividades de servicios cada vez abocadas a la competencia internacional, comenzando por las finanzas y las telecomunicaciones, sujetas, de un modo más intenso, a la creciente globalización de sus mercados.

Por último, colofón y resumen de todo lo anterior, *europización*. Una meta, un ideal, que lo ha resumido casi todo a lo largo de este siglo: acercamiento a niveles más elevados de bienestar, ambición en el campo de la creación intelectual y de la capacidad productiva, y parapeto frente a las pulsiones involucionistas o defensivas en el ámbito de la política económica. Aspiración europeísta muy mitificada, quién sabe si como reflejo de un complejo muy extendido de inferioridad, pero que ha actuado, en todo caso, como un elemento de permanente referencia: durante el primer tercio del siglo XX y bajo el influjo orteguiano —«España es el problema, Europa la solución»—, como exigencia de prosperidad y de eficacia; durante el franquismo, como contramodelo deseado y estimulante, frente a una realidad insatisfactoria; durante la transición y la democracia, como garantía, no sólo de la irreversibilidad de las libertades conquistadas, sino igualmente de disciplina económica y de progreso, de gestión económica eficaz. Pues bien, esa europización, aspiración compartida de sucesivas generaciones de españoles a lo largo del novecientos, se ha consumado al



concluir el siglo con la integración en la Unión Europea y la plena participación en el proyecto de Unión Económica y Monetaria, y con la apertura al exterior, tanto comercial y financiera como empresarial, lo que ha permitido una presencia creciente de capitales y empresarios españoles en otros países, una vez reafirmados en su crucial función emprendedora.

Cualquier recapitulación hecha desde el mirador que proporciona el cierre final del siglo XX en España, resulta, en consecuencia, alentadora. Es verdad que la vanidad de cada generación —como se ha dicho muchas veces— es tener la presunción de haberse quitado de encima el peso de la historia, pero se hace muy difícil no apreciar una aceleración inusitada de los acontecimientos. Con el resultado conjunto, en el orden económico, de ofrecer hoy una realidad que es casi contraimagen de lo que no hace tanto era característico: frente a una estructura productiva supeditada a las fluctuaciones agrarias, otra propia ya de una industrialización madura y con creciente peso de sectores tecnológicamente avanzados; frente a una economía que exhibía un alto grado de aislamiento e intervencionismo, otra plenamente integrada en Europa y crecientemente liberalizada; frente a un sector público que no podía disimular muy graves insuficiencias en infraestructuras técnicas, prestaciones sociales y bienes preferentes, la multiplicada capacidad de las Administraciones Públicas para atender amplias exigencias de gastos sociales y económicos, así como para renovar y ampliar la red de equipamientos colectivos y servicios públicos.

### *Un proyecto común*

Puede irse un poco más lejos y pensar que esa ganada prosperidad y ese avance en el proceso de modernización, constatables al cerrarse el siglo, han servido para superar las *fracturas* que recurrentemente en la historia contemporánea han impedido hacer de España —y de otro buen puñado de países europeos: repátese la lista de guerras civiles en el siglo XX— el «proyecto sugestivo de vida en común» que para Ortega decantaba cualquier realidad nacional viable.

Es ciertamente legítimo conjeturarlo así a tenor de los hechos comentados, y nada mejor que mirarse en el deforme espejo de los años treinta —como ha sugerido Eugenio Trías— o en el no menos deformante y malogrado de diversos episodios descollantes del reinado de Alfonso XIII, para advertirlo. Durante el primer largo tercio del novecientos, en definitiva, la suma de las tensiones que tenían su origen

**PERFIL ECONÓMICO DE LA ESPAÑA DEL SIGLO XX**

tanto en provocadoras desigualdades sociales –la fractura social–, como en enfrentados maximalismos ideológicos de amplia proyección –la fractura de creencias y actitudes–, cuanto en opuestas concepciones y vivencias del ser mismo de lo nacional –la fractura territorial, para entendernos–, abortaron todos los intentos, más o menos sinceros, más o menos consistentes, de proyectos compartidos con perspectiva de futuro. Las extremas desigualdades sin visos de superación, los encendidos radicalismos de signo opuesto, la incesante proliferación de *compartimentos estancos* –otra expresión orteguiana– entre las piezas del conjunto español, hicieron imposible, en efecto, una realidad nacional vertebrada –siempre Ortega–.

Ahora, en cambio, las condiciones parecen propicias. El crecimiento económico y el abarcador sistema de protección social han hecho de la España actual la sociedad menos desigual, posiblemente, de toda la historia moderna y contemporánea. Al tiempo, las mejores condiciones de vida, la erradicación del analfabetismo y el salto gigantesco en los niveles de escolarización y formativos de la población, junto a la permeabilidad de nuestras fronteras y a otros factores de índole cultural, han marginado las posiciones extremistas y más vehementes, siendo ampliamente mayoritarias las actitudes de moderación y tolerancia. Con el Estado de las autonomías, la democracia española, en fin, se ha dotado de una fórmula flexible y no poco original para encauzar constructivamente los deseos de autogobierno, tanto de las autonomías *históricas* como de las restantes, sobrepasándose con la nueva organización territorial del Estado la mera descentralización administrativa para acercarse a un esquema de corte federal. Así pues, las líneas de fragmentación que han cuarteado la construcción común de España, mermando sus capacidades de todo orden –también las de índole económica– estarían, por consiguiente, cerrándose simultáneamente.

No faltan, sin embargo, elementos que atentan contra la cohesión. Quizá en todos los planos antedichos. En el social, con los fenómenos de segmentación que tienden a perdurar en el mercado de trabajo y con ese actualizado rostro de la marginación y la pobreza que ahora se entiende como *exclusión*. En el de ideas y comportamientos cívicos, con las respuestas que suscita el creciente flujo de inmigrantes africanos, de Iberoamérica y de otras latitudes: un verdadero *test* para los valores morales en que se basa la proclamada convivencia en democracia. Y elementos disgregadores también, claro está, en el plano de la articulación de la administración y el gobierno territorial, sin duda los de mayor entidad: *el problema*, si hubiera que singularizar, que el siglo XX español traspasa a su sucesor.

Lo cual, en principio, no deja de ser paradójico. Cuando el Estado español —a diferencia de lo ocurrido durante el ochocientos y buena parte de la siguiente centuria— ha dispuesto de recursos suficientes para contribuir a *hacer nación*, esto es, para vertebrar territorial y socialmente el país, multiplicando obras de infraestructura y universalizando prestaciones sociales, es cuando algunas pulsiones disgregadoras han cobrado especial fuerza y, en un caso, inusitada violencia. Más aún: a medida que la democracia española ha dado pasos resueltos, durante los dos últimos decenios del siglo XX, en el campo de la administración autonómica y de autogobierno a esa escala, mayores parecen ser las tensiones que suscita un cambio sustancial —y no poco creativo— en la concepción del Estado que ha hecho de España uno de los países más descentralizados de Europa. Lo dicho: el *problema* de España al comenzar un nuevo recorrido secular; y en todos los dominios, también en el económico, donde vale lo predicable para cualquier otro: la fragmentación no se hará impunemente, acarreará cuantiosas pérdidas, implicará altos costes, pues la suma de las partes, en este supuesto, es menor que el todo. Desde la perspectiva económica, desde luego, el caso no ofrece dudas, cuando Europa integra sus mercados y las relaciones comerciales, tecnológicas y financieras se mundializan.

### *Dos reflexiones finales*

A modo de epílogo, acéptense unas pocas líneas más que tienen el común propósito de arrojar algo más de luz sobre el perfil económico dibujado. Atienden, por un lado, a una de las cuestiones más debatidas durante los últimos compases del siglo: la aportación del franquismo a la modernización económica; por otro lado, apuntar unas breves líneas de comparación entre los dos últimos fines de siglo españoles, aquél de *el 98* y el que ha cerrado el milenio.

Sobre el primer tema, se dispone ya de suficientes datos y estudios como para poder pronunciarse con rotundidad, saliendo al paso de algunos tópicos residuales. Si se sitúa correctamente la evolución de la economía española durante el franquismo en el curso secular del crecimiento, ese régimen dictatorial no puede ser identificado, desde luego, con la modernización económica y social de la España contemporánea. Ni sus comienzos ni sus estaciones terminales coinciden. Por lo pronto —vuélvase a repetir— dicho proceso había cobrado ritmo apreciable desde los años que están a caballo entre los siglos XIX y XX, y tanto en la estructura productiva como en la dinámica demo-

**PERFIL ECONÓMICO DE LA ESPAÑA DEL SIGLO XX**

gráfica y en el ámbito cultural, recorriendo durante todo el primer tercio del novecientos un tramo nada despreciable, ciertamente. El trecho laborioso y fluctuante, pero con innegables avances, que interrumpe la Guerra Civil y sus profundas, duraderas secuelas. Luego, es verdad, a partir de los años cincuenta, el crecimiento económico alcanzará un brío antes desconocido, ganando en velocidad lo que pierde en gradualismo, a modo de recuperación del tiempo y las ocasiones que el enfrentamiento civil y los primeros compases del régimen dictatorial han hecho perder. Pero la recuperación de posguerra, en todo caso, es en España más lenta que en los países beligerantes europeos al concluir la segunda conflagración mundial, con economías que alcanzan pronto los niveles de preguerra: en esto radica la mayor *anomalía* económica española en el marco de la Europa occidental del siglo XX.

La modernización económica y social en la España del siglo XX, en suma, no tiene su arranque en el franquismo, como tampoco su maduración puede circunscribirse al período de fuerte crecimiento de los años cincuenta, sesenta y primeros setenta. Más aún: sólo en el último cuarto del novecientos, al compás de la afirmación de la democracia, España irá completando un proceso que comenzó a despuntar cien largos años atrás. Con la Guerra Civil y el primer franquismo se colapsó lo entonces iniciado, y la rapidez difícilmente encauzable que después, entrada ya la segunda mitad del siglo, adquieren las mejoras en el nivel de vida y los cambios estructurales, invitan a pensar en la fuerza con que discurre una corriente de agua forzosamente represada durante un tiempo dilatado, sincronizándose tan sólo en los dos últimos decenios del siglo con el perfil cíclico de las economías europeas.

Concisa pero explícitamente enunciado, ésta es la conclusión a que conduce el análisis de toda la centuria ya culminada. Pudiéndose, en consecuencia, refutar tanto que el franquismo fuera el *Estado de obras* por excelencia —para expresar de otro modo lo arriba apuntado— como que el siglo XIX se prolongó en España hasta después de la Guerra Civil. Ambas proposiciones, todavía repetidas, no se atienen a la realidad. Una realidad que desconocían también quienes durante el franquismo sostuvieron, primero, que la dictadura haría imposible el crecimiento económico y, después, cuando éste era innegable y tangible, que el régimen dictatorial sería incompatible en el corto plazo con las exigencias organizativas e institucionales de una economía que se alejaba rápidamente de las situaciones de atraso y pobreza anteriores. Ojalá que el tiempo transcurrido desde entonces ayude también a desterrar esos vacíos lugares comunes.

Es hora, en todo caso, de poner punto final a estas páginas abordando la segunda reflexión epílogal anticipada: la comparación entre los dos últimos finales de siglo de España, en especial lo que concierne al clima, al ambiente que domina una y otra situación, y no sólo, aunque sí preferentemente, desde la óptica económica. No es difícil, desde luego, advertir las diferencias; lo fundamental se puede expresar con mucha brevedad. Y lo fundamental es que se está ante dos encrucijadas interseculares con horizontes casi radicalmente distintos: la España de la dramática desembocadura del ochocientos parece llegar sin aliento, después de todo un siglo difícil como pocos; por el contrario, la España que se asoma al siglo XXI, tras decenios provechosos, con progreso material e institucional, tiene sobradas razones para mirar el tiempo que viene con razonable esperanza. Aquella España sentía más el fardo del pasado que el aliciente del futuro; esta España, al contrario, tiene avidez de porvenir, y ha ahuyentado la tentación de hurgar en su pasado cercano —con pasajes tan trágicos—, aunque no lo desconozca. La humillación provocada por el *desastre* dio alas al movimiento de repliegue, de *recogimiento* de una España fatigada, pesimista respecto de sus propias capacidades; por el contrario, el siglo XX se ha despedido con una España de pulso recobrado y con una autoestima mayor acaso que en los cuatro siglos precedentes, una España que ahora se abre al mundo con una renovada ambición de influencia. Aquella España, por desgracia, parecía encogerse y, en cambio, la España de nuestro tiempo, por fortuna, tensa sus capacidades creativas y realizadoras.

Muy pronto, por lo demás, se tendrá ocasión de comprobar el alcance y la consistencia de estas apreciaciones. Una nueva generación de españoles, la primera de los que han nacido en la democracia, comienza a estar en sazón para incorporarse al quehacer colectivo; en pocos años, el futuro que ellos son —como se dice en un verso de Valente— estará en sus manos. □

### **Nota bibliográfica**

Las páginas que preceden enlazan con las que sirven de introducción por un lado, y de epílogo, por otro, a la obra del autor, en colaboración con J. C. Jiménez, *Un siglo de España. La economía* (Marcial Pons. Historia, Madrid, 2ª ed., 2001) y, asimismo, con las que abren el capítulo «La Economía» de *Franquismo. El juicio de la historia* (José Luis García Delgado, coord., Temas de Hoy, Madrid, 2000) y con las que cierran el artículo «Economía y democracia en la España del final del siglo XX», en: *Revista de Occidente*, nº 229 (junio, 2000). En una versión previa, se han ofrecido también en el volumen dedicado a «Las transformaciones económicas» de la obra *Las claves de la España del siglo XX* (Antonio Morales, coord., Sociedad Estatal España Nuevo Milenio, Madrid, 2001).

*Concedida por la Fundación y dotada con 150 millones*

# La Ayuda a la investigación básica para el científico Jorge Moscat

La Fundación Juan March concedió el 23 de noviembre pasado la II Ayuda a la investigación básica al científico Jorge Moscat. Creada para apoyar a un científico español menor de 50 años que desarrolle en España una investigación original y creativa, está dotada con 150 millones de pesetas.

Uno de los objetivos del laboratorio de **Jorge Moscat**, profesor de investigación en el Centro de Biología Molecular Severo Ochoa y director del Instituto de Biología Molecular, del Consejo Superior de Investigaciones Científicas y de la Universidad Autónoma de Madrid, es el estudio de las bases moleculares de los mecanismos de activación celular con el fin de contribuir a la identificación de nuevas dianas terapéuticas para el tratamiento de procesos patológicos, tales como el cáncer, la inflamación o los procesos neurodegenerativos, en los que las alteraciones de la transducción de señales desempeñan un papel destacado.

Desde el laboratorio, donde trabaja con su equipo formado por diez investigadores y cuatro técnicos, el profesor Moscat, al conocer la noticia de la Ayuda concedida, declaró a *El País* que «otros premios sirven para satisfacer el ego de los científicos» pero «el de la Fundación Juan March es una iniciativa mucho más inteligente. Más que un premio, es una subvención a la investigación. Y se concede a científicos que suelen estar en un buen momento como líderes de un grupo de investigación». El equipo del profesor Moscat trabaja en unas proteínas (*proteína quinasas atípicas*) esenciales en los procesos tumorales e inflamatorios



Jorge Moscat

y las está inactivando una a una en ratones, estudiando su regulación y determinando su estructura tridimensional. «Los 150 millones del premio —señaló— nos permitirán planificar nuestra investigación sin problemas durante los próximos cuatro años.»

El Comité de Selección estuvo integrado por **César Milstein** (Premio Nobel de Medicina 1984, Medical Research Council, Cambridge, Gran Bretaña); **Ginés Morata** (Centro de Biología Molecular Severo Ochoa, Madrid); **Erwin Neher** (Premio Nobel de Medicina 1991, Max-Planck-Institut

für Biophysikalische Chemie, Göttingen, Alemania); **Margarita Salas** (Centro de Biología Molecular Severo Ochoa, Madrid); **Ramón Serrano** (Instituto de Biología Molecular y Celular de Plantas, Valencia); y sir **John E. Walker** (Premio Nobel de Química 1997, Medical Research Council, Cambridge, Gran Bretaña). Todos ellos forman también el Consejo Científico del Centro de Reuniones Internacionales sobre Biología, con sede en la Fundación Juan March. El director gerente de la citada Fundación, **José Luis Yuste**, actuó como presidente del Comité de Selección y el director del Centro de Reuniones Internacionales sobre Biología, **Andrés González**, como secretario.

Esta Ayuda a la investigación básica se concede sin convocatorias ni concursos. No se trata de un premio o de un reconocimiento a una vida de trabajo, sino de potenciar la investigación de un científico, y de su equipo, que se encuentre en período pleno de producción en líneas creativas de alta calidad y con proyección de futuro. Esta Ayuda a la Biología da así continuidad al apoyo que realiza la Fundación Juan March en este campo, desde su creación en 1955.

La I Ayuda se concedió en septiembre de 2000 al doctor **José López-Barneo**, catedrático de Fisiología

de la Facultad de Medicina en la Universidad de Sevilla, en consideración a sus trabajos sobre los sensores de oxígeno en el cuerpo carotídeo, y el posible trasplante de este órgano para paliar los efectos patológicos de la enfermedad de Parkinson.

### *Jorge Moscat*

Jorge Moscat nació en Río de Janeiro (Brasil) en 1957 y es profesor de investigación en el Centro de Biología Molecular Severo Ochoa y director del Instituto de Biología Molecular del Consejo Superior de Investigaciones Científicas y de la Universidad Autónoma de Madrid. Ha trabajado anteriormente en el Departamento de Medicina Interna del Hospital Clínico San Carlos y en el Departamento de Medicina Experimental del Hospital Gregorio Marañón, ambos de Madrid, y en el Laboratorio de Biología Celular y Molecular del National Cancer Institute, en Bethesda (Estados Unidos), con una beca de la Fundación Juan March. Ha publicado numerosos artículos científicos en revistas especializadas, españolas y extranjeras, posee varias distinciones y en 1995 fue elegido miembro de la European Molecular Biology Organization (EMBO). □



Reunión del Comité de Selección.

*Se clausura el 20 de enero en la Fundación*

# La obra sobre papel de Matisse, según la crítica

81.200 visitantes en los dos primeros meses



Más de 80.000 personas (exactamente 81.200) han visitado en los dos primeros meses la exposición «Matisse: Espíritu y sentido», una selección de

123 obras sobre papel (acuarelas, pasteles, dibujos, guaches recortados, linograbados y litografías) realizadas por Henri Matisse entre 1900 y 1952, que se inauguró en Madrid, en la sede de la Fundación Juan March, el 5 de octubre del pasado año y que se clausura el 20 del presente mes de enero. La prensa cultural y la crítica especializada se ocuparon de la exposición, tal como se refleja en el siguiente resumen.

## «La urdimbre creativa de Matisse»

«Esta exposición nos revela la verdadera urdimbre creativa de Matisse, gracias, sobre todo, a la perspectiva elegida, pero también pone en evidencia su constante inquietud, su gusto por la experimentación y la amplitud de registro técnico, que es lo propio ciertamente de un gran artista 'inteligente', o, si se quiere, como se ha subrayado en el título de la convocatoria, de la grandeza de su espíritu, presente en todo lo que hizo y de la forma más incansablemente constante.»

**Francisco Calvo Serraller**  
(«Babelia»/«El País», 29-IX-2001)

## «Una curva vital y estética»

«De las encantadoras acuarelas de 1905 a los recortes de los guaches de

los 50, Matisse describió una curva vital y estética completa en la que lo fluido, lo sinuoso, lo femenino de las formas se mece en el líquido amniótico de un espacio nítido y transparente. Lo apacible y tranquilo de las algas –Dalí llamó a Matisse 'pintor de algas'–, de los cuerpos, es visto a la luz marina de un inédito clasicismo del sentido, un clasicismo físico al que el espíritu no impone la ley de una idea, sino en el que danzan ingravidos una luz y un color felices, sonrientes de estar ordenados y compuestos en un espacio inédito, en una arquitectura carnal, mullida, sin haber roto nada.»

**Enrique Andrés Ruiz**  
(«ABC Cultural»/«ABC», 6-X-2001)

## «Su hechizo incitante»

«Su contenido basta y sobra para que el hechizo incitante de Matisse nos



subyugue una vez más con la intensidad progresiva y creciente con la que contemplamos su obra quienes amamos la pintura. No se agota nunca, permanece rutilante y fecunda, ajena, sin duda, a las fechas de su realización y al hecho indubitable de proceder de un artista nacido poco más allá de la segunda mitad del siglo XIX.»

**Mariano Navarro**

(«El Cultural»/«El Mundo»,  
10-X-2001)

### «Eterna juventud creadora»

«Matisse sigue vivo. No sólo no se ha pasado de moda sino que su rastro es aún perceptible en tantos y tantos artistas contemporáneos que no han desdenado seguir su huella. (...) Un centenar largo de esas obras eternas, realizadas todas ellas sobre papel, llegan ahora a Madrid para demostrar la eterna juventud creadora del artista. Poco importa la leve fragilidad del soporte para admirar la portentosa fuerza creativa de las líneas y los colores que se manifiesta en las obras de Matisse.»

**J. Pérez Gállego**

(«Heraldo de Aragón», 15-X-2001)

### «Una obra antibiográfica»

«Austero, maduro, coherente, sensato, antepuso siempre el sentido común a los arrebatos emocionales haciendo una obra antibiográfica aunque no exenta de experimentación y sutil, aunque altamente sentida.»

**Pablo Sobisch**

(«Guía del Ocio», 5-X-2001)

### «Influencia posterior»

«...Y es tan influyente sobre el arte posterior como aquélla [su obra pictórica] lo fue, tal y como se demuestra al cotejar sus dibujos lineales con los realizados por Warhol o Hockney, o sus bodegones de silueta negra, realizados con tinta, tan parecidos a los de Donald Sultan. Pues como sucede en la obra de su gran amigo y rival Picasso, y aun de

una manera más aguda, su obra última no es menor. (...) La decadencia física no significó, en este caso, sino apogeo de la obra.»

**Pablo Llorca**

(«El Periódico del Arte», octubre 2001)

### «El color, desde otra perspectiva»

«Matisse —pensábamos— era la sensualidad hecha pintura. ¿Tan sólo? Hay algo más y éste es uno de los objetivos de la presente exposición, una relectura que va más allá del tópico del color y la amabilidad. Matisse —se ha dicho— es la celebración del color. Sin embargo, la comprensión de Matisse ha estado limitada por una idea preconcebida del color. (...) Hoy en día descubrimos un Matisse más complejo, un Matisse en blanco y negro e intentamos reflexionar sobre la idea de color desde otra perspectiva.»

**J. V. O.**

(«Arte y parte», octubre-nov. 2001)

### «Dialéctica entre lo sensorial y lo espiritual»

«En la selección de dibujos, acuarelas y guaches recortados que se incluyen en la exposición se observa una cierta dialéctica entre lo sensorial y lo espiritual, y a diferencia de los impresionistas que preferían captar la sensación inmediata, a Matisse le interesaba trabajar con la memoria, después de que los estímulos de viajes, visitas a museos y exposiciones, se hubieran sedimentado y de repente le surgían sensaciones que plasmaba en las superficies de telas y papeles como una representación certera de su espíritu.»

**Julián H. Miranda**

(«El Punto de las Artes»,  
5/11-X-2001)

### «Dibujar en el color»

«(...) El logro de la suprema y confesada aspiración en la que Matisse sintetiza la clave fundamental de su poéti-

ca espiritualista y sensual; intelectual y sensorial. Lo que este clásico llamaba 'dibujar en el color'. No es otro el objeto de la exposición.»

**Santos Amestoy**  
(«Tiempo», 15-X-2001)

«*La libertad de los colores*»

«Mención aparte merecen sus guaches recortados. Una explosión de color los invade. Hay colores que salieron de la paleta de Matisse y nunca han vuelto a verse. Como si con su muerte se apagasen para siempre. Estos collages de papeles de colores le permitían una libertad que no tenía con el pincel y el lienzo. Su imaginación y su sensibilidad se desbordaban en ellos.»

**Natividad Pulido**  
(«Guía de Madrid»/«ABC»,  
12-X-2001)

«*Con inocencia y fuerza*»

«Parece increíble –y, sin embargo, perfectamente explicable– que, con 83 años, pocos antes de su muerte, Matisse trabajase con más inocencia y fuerza que nunca, combinando tonos risueños, raspando la costra de rostros de mujer hasta encontrar la hermosura de unos ojos, de unos brazos alzados para contar estrellas...»

**Pilar Cambra**  
(«Actualidad económica»,  
22/28-X-2001)

«*Revolucionó la pintura académica*»

«Matisse fue un magnífico dibujante que revolucionó la pintura académica, al trabajar incansablemente para simplificar al má-

ximo sus trazos. Durante muchos años investigó el desnudo femenino utilizando siempre la misma modelo: una bailarina jovencita, que Matisse copiaba machaconamente hasta conseguir reducir su imagen a un simple garabato gestual.»

**Jorge Muñoz**  
(«Inversión», 26-X-2001)

«*Brillante selección de ejemplos*»

«La exposición tiene como aliciente principal mostrar mediante una brillante selección de ejemplos hasta dónde llegaron, en los trabajos del artista francés, esas tan deseadas autonomía e interrelación simultáneas del dibujo con respecto al resto de los elementos de su plástica, encontrándonos allí con un buen puñado de piezas maestras ineludibles a la historia de esta disciplina en el siglo XX.»

**Oscar Alonso Molina**  
(«La Razón», 2-XI-2001)

«*Una declinación de grandes temas*»

«La exposición propone al visitante, tomando como punto de partida la presentación del libro *Jazz*, una visión de conjunto de la obra gráfica de Matisse entendida como una declinación de grandes temas. Esta iniciativa pone de relieve lo importante que era para el artista trabajar una y otra vez sobre los mismos temas y motivos, encontrando para cada uno de ellos nuevas formas de expresión.»

**Luis Rubio Gil**  
(«Crítica de Arte»,  
octubre 2001)



«El panel de máscaras», 1947

«*Mismos temas y motivos*»

«... Se aprecia cómo Matisse, virtuoso del color, insistió durante toda su trayectoria sobre los mismos temas y motivos, pero con diferentes técnicas y modos de expresión.»

**Arantza Rodríguez**  
(«Deia», 4-X-2001)

«*El más maduro y esencial*»

«Se interesa esta muestra por el Matisse más maduro y esencial, el que más honda huella dejó en los artistas que le sucedieron, y lo hace a través de piezas fechadas entre 1900 y 1952 (...), piezas difíciles de reunir, dada la dispersión y la estelar cotización de estas obras de madurez.»

**Miguel Lorenci**  
(«Diario de Cádiz», 10-IX-2001)

«*Fascinación por el retrato*»

«A lo largo de cincuenta años, Matisse fue trabajando casi secretamente en cientos de cuadernos y papeles sueltos en los que dejó su hondo concepto del dibujo, su afán de experimentación y la fascinación por el retrato que le acompañó toda la vida.»

**Antonio Lucas**  
(«El Mundo», 4-X-2001)

«*Un paseo minucioso*»

«Ésta es una exposición que requiere un paseo minucioso para descubrir y redescubrir la riqueza y belleza del lenguaje plástico de una de las figuras clave del fauvismo; una creación, por tanto, que en cada obra se reinventa (...).»

**Celia Valenciano**  
(«Madrid LaNetro», 24-X-2001)

«*Paleta brillante y armónica*»

«(...) La muestra recoge cómo su paleta brillante, contrastada y a la vez armónica, se centra en la representación de interiores siempre iguales, con los vasos de flores y las naturalezas muer-

tas, las alfombras llamativas, las odaliscas y las bailarinas, que sugieren una familiaridad con el modelo que resulta de gran ventaja para el afinamiento formal.»

**Irene Porras**  
(«Artnewsdigital», octubre 2001)

«*Su virtuosismo*»

«(...) En los que se aprecia el virtuosismo de Matisse en el tratamiento del dibujo, las formas y, sobre todo, el color.»

**Miguel Ángel Trenas**  
(«La Vanguardia», 5-X-2001)

«*La suerte de contemplar su obra*»

«(...) [Matisse] ha bebido en Goya, en Delacroix y en Cézanne, y los ha olvidado tras comprenderlos. Ha madurado, como las uvas septembrinas de Francis Jammes, hasta convertirse en el néctar que ilumina el corazón de aquellos que tienen la suerte de contemplar su obra.»

**Xurxo Fernández**  
(«El Correo Gallego», 8-X-2001)

«*Un calmante cerebral*»

«Una vez Matisse, que en el fondo era un depredador, un revolucionario, emitió aquel célebre axioma de que la pintura debía ser como 'un calmante cerebral', pero quienes vemos al lobo bajo la piel del cordero sospechamos que esas y otras coartadas burguesas obedecían a una estrategia encubridora, a un disfraz.»

**Juan Bolea**  
(«El Periódico de Aragón», 3-XI-2001)

«*La unión de la vista y el tacto*»

«Resulta inquietante comprobar cómo al final de sus días Matisse encuentra en sus recortes la unión de la vista pictórica y del tacto escultórico, y cómo esa unión le proporciona un

sentimiento de plenitud...»

**Bernard Noël**

(«Guadalimar», noviembre 2001)

«*Universo creativo*»

«(...) nos recrean en sus conjuntos dibujísticos (...) y demás composiciones armonizadas tanto en forma como en color. Todo el universo creativo de Matisse queda al descubierto en esta muestra.»

**Francisco Vicent**

(«La Tribuna de Guadalajara»,  
7-X-2001)

«*Emoción y razón*»

«Dejando a un lado la noción acerca del espíritu, que queda ubicada en un plano superior trascendente, lo que sí sabemos, y Matisse plantea a su manera, es que emoción y razón son dos esferas del pensamiento que están interrelacionadas. Aquí Matisse supera la concepción clásica occidental de vincular el dibujo con la razón (y la abstracción), en cuanto que la línea sería como un número, es decir, dos conceptos abstractos. Matisse rompe este esquema al demostrar que es capaz de sentir con la línea y razonar con el color.»

**Mariano de Blas**

(«Reseña», diciembre 2001)

«*Vislumbrar con el alma*»

«Consideramos que el reino del espíritu, el que modela los sentidos a través de los que nos aturden sus tonos planos, el ritmo de sus arabescos, podría haber establecido una tácita complicidad con esta manifestación aparentemente plana, simple, impactante, en la que Matisse se halla inmerso hacia el final de su vida, posiblemente en un intento de atrapar sobre la forma lo que algunos vislumbran con el alma.»

**Rosalía Díez Celaya**

(«Arte y naturaleza», noviembre  
2001)



«Los veleros», 1905

«*Colores puros, vibrantes*»

«Superficies planas de colores puros, vibrantes e intensos, sin lugar a matices, dispuestos en arriesgadas combinaciones que nacen de la sensibilidad del pintor, de su experiencia.»

**Mónica Calle Wilson**

(«Articurius.com», 8-XI-2001)

«*El encanto de las cosas*»

«Es Matisse un artista que buscaba en su pintura no sólo el encanto de las cosas. Él analizaba e infundía algo más que el significado que los demás pueden ver en sus obras, en las que siempre se encuentran sensaciones de ligereza en los colores frescos.»

**María Luisa Aymá**

(«Mundo latino», noviembre 2001)

«*Simplicidad de la línea*»

«En esta exposición se pueden apreciar sus investigaciones sobre los problemas formales y estructurales en busca de expresar el sentimiento y la emoción a través de la simplicidad de la línea y el color.»

**María Luisa Dorado**

(«Noticias médicas», octubre 2001)

*Tras su reforma, reabrirá en la primavera de 2002*

# Se amplía el Museu d'Art Espanyol Contemporani (Fundación Juan March), en Palma

Para finales de la primavera de 2002 se prevé la reapertura del Museu d'Art Espanyol Contemporani de la Fundación Juan March en Palma, tras su reforma interior y ampliación, iniciada el pasado 1 de diciembre; fecha en la que se cerró al público. El volumen del edificio de la calle San Miguel 11 permanecerá inalterable, pero el Museu conseguirá un mayor espacio al pasar a formar parte del mismo el que ocupaba el Club Social Sa Banca, e incorporar parte de la oficina de la Banca March, colindante, primera dependencia de esta institución, creada en 1926, que cede también estos nuevos espacios. A un total de 838 m<sup>2</sup> de superficie construida afectará esta obra, que cuenta ya con el correspondiente permiso municipal.

Tras la reforma y ampliación, el Museu ocupará un total de 1.500 m<sup>2</sup> aproximadamente. Cuando se inauguró, en diciembre de 1990, con una primera planta, más la baja, ocupaba 300 metros; que se ampliaron al doble con la reforma de 1996, cuando se incorporó una segunda planta con sala de exposiciones temporales.

Con esta nueva ampliación, se dispondrá también de un salón de actos (para conferencias, presentaciones, conciertos de cámara, etc.), instalado en la *planta baja*, donde habrá un servicio de traducción y proyección. Se mejorará la accesibilidad y se adaptará una zona para tienda del Museu.

En la *planta primera* se ampliarán las salas de exposición de obras de arte con la incorporación de los espacios del antiguo club social.

En la *planta segunda* se reconvierte la tienda en una zona de almacén, además de aumentar los espacios para las exposiciones temporales. La reforma de la *planta tercera* hará posible la instalación de un ascensor e incorporará despachos y salas de juntas, además de

ser redistribuída la zona de almacén.

Las obras han sido proyectadas por el arquitecto mallorquín **Antonio Juncosa**, con la asesoría museística del pintor y escultor **Gustavo Torner**, participe en la creación del Museo de Arte Abstracto Español, de Cuenca, en 1966. Ambos son autores del proyecto inicial del Museo en 1990 y también de su anterior ampliación, hace cinco años. El edificio, de concepción regionalista, es una muestra de «gran empaque, solidez y elegancia», señala la historiadora **Ana Pascual**. El acceso principal da a un patio, con el esquema típico del palacio señorial mallorquín, de escalera de mármol, cubierto con un lucernario elíptico de gran interés. El edificio presenta también elementos clasicistas y algunos aspectos de inspiración modernista, como herrajes y decoraciones en balcones y puertas.

En sus 10 primeros años –1990 a 2000– el Museu ha sido visitado por 257.000 personas; de ellas una cuarta parte estudiantes. La entrada es gratuita para todos los nacidos o residentes en Baleares. □

*En el Museo de Arte Abstracto Español*

# Exposición «Mompó: Obra sobre papel», en Cuenca

Ofrece 58 obras del artista valenciano

«Mompó: Obra sobre papel» es la exposición que se ofrece desde el 22 de enero hasta el 5 de mayo próximo en las salas de exposiciones temporales del Museo de Arte Abstracto Español (Fundación Juan March), de Cuenca. Esta muestra incluye una selección de 58 obras en diversas técnicas sobre papel, realizadas entre 1956 y 1986 por el artista valenciano Manuel Hernández Mompó (1927- 1992). Las obras proceden de los hijos del artista, Galería Helga de Alvear, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía y colección de la Fundación Juan March.

«Desde el tejado de la Lonja valenciana —señala la historiadora **Dolores Durán** en el catálogo de la muestra— Mompó descubre los dos pilares de su obra futura: la luz y el bullicio. Ambos serán los protagonistas de esta muestra que, al cumplirse diez años de la muerte del artista, pretende retomar en forma de merecido homenaje una reflexión sobre los aspectos más destacados de su producción, a través de un importante número de obras a las que une su común realización sobre papel (...), uno de los medios en los que el artista afirmó sentirse más cómodo, y que quizá más fielmente representa su inquieto espíritu creativo.»

Manuel Hernández Mompó nace en Valencia en 1927. En 1950 pasa seis meses en París, donde hace amistad con los artistas españoles Juana Francés, Pablo Palazuelo y Eduardo Chillida. En 1954 reside en la Academia Española de Bellas Artes de Roma y pasa un año en Holanda, donde se casa y nace su primera hija. Al año siguiente de su regreso a Madrid, en 1958, obtiene una Pensión de Bellas Artes de la Fundación Juan March para estudiar la técnica del mosaico. En 1963, una estancia en Ibiza aporta el elemento definitivo a su obra, la luz. El blanco dominará a partir de enton-

ces los fondos de sus obras. Obtiene diversos premios y contacta con jóvenes artistas españoles como Saura, Millares, Pablo Serrano o Torner. En 1973 viaja a Estados Unidos, donde reside varios meses. Cuando regresa a España, fija su residencia en Mallorca.

En 1982 abandona Alaró, pueblo mallorquín en el que residía, para regresar a Madrid. Sufre una primera operación de corazón. Expone en la colectiva «Pintura Abstracta Española, 1960-1970», de la Fundación Juan March. Desde 1982 hasta su muerte, diez años más tarde, Mompó participa activamente en las exposiciones de arte que se realizan en España. En 1987 es nombrado académico de la Real Academia de San Carlos de Valencia, y en 1990 recibe el premio al Mérito Cultural de la Generalitat valenciana. Bajo el título «Mompó. Constelaciones, Representaciones, Signos», expone en el Instituto Valenciano de Arte Moderno (IVAM). Muere en Madrid, en 1992, a la edad de 65 años.

«El más figurativo de los artistas abstractos y el más abstracto de los figurativos», calificaba a Mompó el académico **Julián Gállego**. «Lo más paradójico de este artista, lo que le presta su mayor atractivo, es precisamente esa fusión inseparable de lo castizo y lo internacional.» □

*Primer ciclo de conciertos del año***«El piano iberoamericano»**

La Fundación Juan March comienza el año 2002 con un ciclo de música iberoamericana programada en tres grupos: «El piano iberoamericano» (los días 9, 16 y 23 de enero, a las 19,30 horas, ofrecido por Ángel Gago y José Gallego; Leonel Morales; y Francisco Álvarez); «El cuarteto iberoamericano» (los días 30 de enero y 6 y 13 de febrero); y «Guitarra iberoamericana» (los días 27 de febrero y 6 y 13 de marzo).

El primero de los tres programas, sobre **«El piano iberoamericano»**, que se transmite en directo por Radio Clásica, de Radio Nacional de España, es el siguiente:

— *Miércoles 9 de enero*

**Ángel Gago** y **José Gallego**, pianos

Romance del Plata para piano a cuatro manos y Cantilena nº 4, de Carlos Guastavino; Milonga del ángel, de Astor Piazzolla; Danza negra, de Ernesto Lecuona; Rondó sobre temas infantiles, Malambó, y Danza de la moza donosa, de Alberto Ginastera; Danza negra de Camargo-Guarneri; Tango brasileiro, de Alexandre Levy; Valsas d'esquina nº 1 y 3, Valsa Choro nº 11, Valsinha y Congada (para piano a cuatro manos), de Francisco Mignone; Brasiliana nº 4 (para piano a cuatro manos) de Osvaldo Lacerda; Odeón, Tango brasileiro y Batuque, de Ernesto Nazareth; y Danzas de salón, de Ignacio Cervantes.

— *Miércoles 16 de enero*

**Leonel Morales**, piano

4 Contradanzas, de Ignacio Cervantes; Variaciones y Fuga sobre un tema de Beethoven, de Pedro Sáenz; En tres por cuatro, de Ernesto Lecuona; y Sonata nº 1, Op. 22, de Alberto Ginastera.

— *Miércoles 23 de enero*

**Francisco Álvarez**, piano

Himno y danza, de Andrés Sás; Triste nº 2, de F. Eduardo Fabini; Toada triste, de Camargo-Guarneri; Sonatina venezolana, de Juan Bautista Plaza; Cuatro estudios: La Hiladora, de Enrique Soro; Bajo ostinato, de Honorio Siccardi; Allegretto mosso ma espressivo y Allegro non troppo, de Ma-

nuel M. Ponce; Sonata nº 3, de Alberto Ginastera; Tres Preludios, de Carlos Chávez; y Ciclo brasileño, de Heitor Villalobos.

**Los intérpretes**

**Ángel Gago** ha sido galardonado, entre otros, en los Concursos Nacionales de piano de Valladolid y de Juventudes Musicales. Es profesor en la Escuela Superior de Música «Reina Sofía» de Madrid y en el Conservatorio Profesional «Jacinto Guerrero» de Toledo. **José Gallego** ha sido galardonado con primeros premios en diferentes concursos nacionales e internacionales. Es profesor en el Conservatorio de Ferraz y colabora regularmente con la Orquesta Nacional de España.

**Leonel Morales** ha sido premiado, entre otros, en los Concursos Epinal, Teresa Carreño de Venezuela y en el Ciutat de Manresa, y ha obtenido el Premio Internacional Sommerakademie Mozarteum de Salzburgo al mejor solista de 1994.

**Francisco Álvarez** ha resultado ganador de primeros premios en diversos concursos de la geografía americana. Está en posesión de los títulos superiores de Piano y Música de Cámara del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, entre otros. Actualmente reside en Granada y es profesor titular de piano en el Conservatorio de dicha ciudad. □

«Conciertos del Sábado» de enero

## Ciclo «Dos centenarios»

Homenaje a Rafael Rodríguez Albert  
y Antonio José Martínez Palacios

*La Fundación Juan March inicia los «Conciertos del Sábado» del año 2002 con un homenaje a dos compositores españoles, de quienes se cumple el centenario del nacimiento: Rafael Rodríguez Albert (1902-1979) y Antonio José Martínez Palacios (1902-1936). Los días 12, 19 y 26 de enero interpretan obras suyas, respectivamente, Eugenio Tobalina (guitarra), Mercedes Díaz Chópíte (soprano) y David Ruiz Gayo (piano), y José Luis Bernaldo de Quirós (piano). Los «Conciertos del Sábado» de la Fundación Juan March se celebran a las doce de la mañana y son de entrada libre.*

*Consisten en recitales de cámara o instrumento solista que, sin el carácter monográfico riguroso que poseen los habituales ciclos de tarde de los miércoles, acogen programas muy eclécticos, aunque con un argumento común.*

*El programa del ciclo «Dos centenarios», que organiza la Fundación Juan March a través de su Biblioteca de Música Española Contemporánea, es el siguiente:*

— *Sábado 12 de enero*

**Eugenio Tobalina** (guitarra)

Introducción, recitado y marcha, Sonatina en tres duales y Cinco piezas antiguas (Homenaje a Ravel), de Rafael Rodríguez Albert; y Sonata para guitarra, de Antonio José Martínez Palacios.

— *Sábado 19 de enero*

**Mercedes Díaz Chópíte** (soprano)  
y **David Ruiz Gayo** (piano)

Tres Cantigas de Alfonso X, El molinero y Con el picotón, de Antonio José Martínez Palacios; y Tres Villancicos manchegos, Colección de canciones (sobre versos de Heine), Seis Canciones (sobre versos de A. Machado) y Voz última (Nana), de Rafael Rodríguez Albert.

— *Sábado 26 de enero*

**José Luis Bernaldo de Quirós**  
(piano)

Danzas Burgalesas nº 2 y 3, Evocaciones. Cuadros de danza campesina, y Sonata Gallega, de Antonio José Martínez Palacios; y La Muñeca (Miniatura para piano) y Homenaje a Falla (Estampa granadina para piano), de Rafael Rodríguez Albert.

**Eugenio Tobalina** es fundador de Synaulia Trío y ha colaborado con numerosos grupos de cámara, entre ellos, el Cuarteto Pro Arte, el Laboratorio de Interpretación Musical (LIM) y el Grupo Instrumental de la Orquesta de Córdoba.

**Mercedes Díaz Chópíte**, soprano venezolana, estudió en su país natal y en la Escuela Superior de Canto de Madrid. Ha impulsado la reciente creación del grupo «Carpe Diem».

**David Ruiz Gayo** es profesor Pianista Acompañante del Conservatorio Profesional de Música Ángel Arias Maceín, de Madrid.

**José Luis Bernaldo de Quirós** es desde 1987 profesor de piano en el Conservatorio Profesional de Madrid. Realiza una intensa carrera como solista y con orquestas y ha grabado la integral de la obra pianística de Rodolfo Halffter y la de Antonio José Martínez Palacios. □



## «Conciertos de Mediodía»

---

Canto y piano; piano; y violín y piano son las modalidades de los tres «Conciertos de Mediodía» que ha programado la Fundación Juan March para el mes de enero, los lunes a las doce horas.

Estos conciertos, de entrada libre, duran aproximadamente una hora.

---

### LUNES, 14

RECITAL DE CANTO Y PIANO, por **Luis Cansino** (barítono) y **Alberto Joya** (piano), con obras de G. F. Haendel, J. S. Bach-Galston, A. Scarlatti, F. Bianchi, J. S. Bach-Siloti y W. A. Mozart.

Luis Cansino (Madrid, 1967) inicia sus estudios musicales en Vigo a los nueve años y los prosigue en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, donde obtiene en 1988 el Premio de Honor Fin de Carrera y el Premio Extraordinario «Lucrecia Arana»; posee otros muchos galardones. Alberto Joya estudia en el Conservatorio Superior de Música de La Habana y cursa estudios de clavicémbalo en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid; desde 1989 vive en España, desde donde desarrolla su labor concertística.

---

### LUNES, 21

RECITAL DE PIANO, por **Daniel Ligorio**, con obras

de F. Schubert, A. Carbonell y M. de Falla.

Daniel Ligorio (Martorell, 1975) estudia piano y música de cámara en el Conservatorio Superior de Música de Barcelona y en el Royal College of Music de Londres. Desde que en 1993 fue seleccionado como solista de la «Jove Orquestra Simfònica de Catalunya» ha actuado con numerosas orquestas nacionales.

---

### LUNES, 28

RECITAL DE VIOLÍN Y PIANO, por **Farhad Sohrabi** (violín) y **José Ignacio Díaz** (piano), con obras de Ch. A. Bériot, J. Turina, E. Bloch, T. Vitali y P. de Sarasate.

Farhad Sohrabi nace en Teherán y comienza sus estudios de violín en el Conservatorio de la capital iraní; a los 16 años se incorpora a la orquesta de origen francés «Jones musical», y posteriormente forma parte de la Orquesta Sinfónica de Teherán y de la Orquesta de la Televisión de Teherán. Desde 1982 vive en España y se integra en la Orquesta Sinfónica de Madrid (Orquesta Arbós); pertenece al Cuarteto Ibérico como segundo violín. José Ignacio Díaz es madrileño y realiza sus estudios musicales en el Real Conservatorio Superior de Música de su ciudad natal.

Es profesor de piano de las Escuelas Municipales de Música del Ayuntamiento de Madrid y, desde 1994, es director de la Escuela Municipal de Música «Maestro Barbieri».

*Ciclo organizado con la Orquesta Sinfónica  
y Coro de RTVE*

## «Jóvenes compositores»

Conferencias de Andrés Ruiz Tarazona  
y José Luis García del Busto

Organizado en colaboración con la Orquesta y Coro de RTVE, los días 25 y 27 de septiembre y 1 y 2 de octubre pasados, se celebró en la Fundación Juan March un ciclo de conferencias sobre «Jóvenes compositores», que impartieron –dos cada uno– los críticos musicales Andrés Ruiz Tarazona y José Luis García del Busto. Este ciclo se acompañó de otro de conciertos –de cámara y sinfónicos–, con el título de «Jóvenes intérpretes».

Andrés Ruiz Tarazona, miembro numerario de la Academia de Artes y Letras de San Dámaso y asesor cultural de la Consejería de Cultura de la Comunidad de Madrid, habló los días 25 de septiembre y 1 de octubre, sobre «Jóvenes compositores en la historia»; y José Luis García del Busto, crítico musical de *ABC* y programador en Radio Clásica, lo hizo sobre «Jóvenes compositores en el siglo XX», el 27 de septiembre y 2 de octubre. A continuación se ofrece un resumen del curso.

*Andrés Ruiz Tarazona*

### *Jóvenes compositores en la historia*

Comencemos por referirnos a siete compositores no españoles que murieron jóvenes, escogidos de entre los más grandes de la música universal, de la música que llamamos clásica. El más antiguo de los elegidos es el romano Alessandro Stradella (1644-1682), que murió asesinado en Génova a los 37 años de edad. Es uno de los más grandes compositores del siglo XVII en Italia, y sus cantatas, oratorios y óperas fueron apreciadísimos por sus contemporáneos. En Génova escribió su precioso oratorio *Susana*, que es su obra maestra.

Con un año menos que Stradella, con 36, había fallecido Henry Purcell (1659-1695), otro de los míticos compositores del siglo XVII y, sin duda, uno de los más grandes que haya dado



Inglaterra en todos los tiempos. Su obra es enorme y de capital importancia, sobre todo en el plano escénico, en el que nos ha llegado *Dido y Eneas* y cinco pseudo-óperas, entre ellas el magnífico *Rey Arturo* y *La Reina de las Hadas*; además de 60 anthems. Sus odas para los aniversarios de personas de la casa real, la reina Mary, por ejemplo, son magníficas y anticipan el gran arte de Haendel.

*Dido y Eneas* es su creación más célebre. De *El sueño de una noche de verano*, de Shakespeare, extrajo el anónimo libretista el texto para *The Fairy Queen* («La Reina de las Hadas»), otra de las joyas de Purcell.

Giovanni Battista Draghi (1710-1736), conocido como Pergolesi por ser de familia oriunda de Pergolo (pro-

vincia de Pésaro), es, de los músicos que estamos tratando, el que muere más joven, a los 26 años. Fue un hombre siempre convaleciente, con serios problemas motrices a causa de una tuberculosis que le llevó a la tumba el 16 de marzo de 1736. La imagen de enclenque de Pergolesi, casi imposibilitado por su dolencia, mientras componía en el balneario de Pozzuoli, en una celda del convento de los capuchinos, su *Stabat Mater*, fue durante mucho tiempo causa de una desorbitada fama póstuma. Más fama le daría su intermezzo lírico *La serva padrona*.

Y llegamos al genial, inmenso Wolfgang Amadeus Mozart (Salzburgo, 27 de enero de 1756 - Viena, 5 de diciembre de 1791 - que, en sus 35 años de vida, nos ha proporcionado una obra tan grande como maravillosa en su belleza y perfección. Mozart no quiso revolucionar la música, pero lo hizo con un secreto que nadie ha logrado revelar: cómo es posible componer un concierto en una hora, un cuarteto en una noche, una ópera entera en unos cuantos días, y que sean obras maestras absolutas. «El genio más prodigioso le ha elevado por encima de todos los maestros, en todas las artes y en todos los tiempos», dijo de él Richard Wagner, quien aseguraba que Mozart era la Música personificada.

Aunque Mozart le allanó el camino con sus óperas *El rapto en el serrallo* y *La flauta mágica*, Carl Maria von Weber (Eutin, 1786-Londres, 1826) es el verdadero paladín de la ópera romántica alemana. Compositor, director de orquesta, pianista, crítico, Weber despertó el entusiasmo por la ópera alemana en 1821 con su *Der Freischütz*. Durante los diez últimos años de su vida compuso sus mejores óperas: además de la citada, nombremos *Euryanthe* y *Oberon*.

Franz Schubert (1797-1828) es el último de los grandes músicos nacidos en el siglo XVIII y falleció a los 31 años, el 24 de marzo de 1828. Resulta increíble que Schubert compusiera

cerca de mil obras, algunas de considerable magnitud (óperas, sinfonías, cuartetos, quintetos, sonatas de piano, música incidental para el teatro, coros y más de 600 canciones de concierto, música religiosa; una producción que, como en el caso de Mozart, nos lleva a pensar que todo él era música, y de la más bella e inspirada en la historia de este arte sublime.

Durante el primer tercio del siglo XIX, Italia alcanzó una Edad de Oro del drama lírico, surgido en Florencia a fines del siglo XVI. Rossini, partiendo de la ópera bufa dieciochesca, se adentra por los caminos del Romanticismo, mejorando la expresión dramática y acentuando el sentimiento. Es el llamado *bel canto*, que Mozart y algunos maestros italianos habían iniciado en el siglo XVIII. Es cierto que los belcantistas exageraron los elementos virtuosos del canto hasta lo inverosímil, pero impulsaron el desarrollo del mismo hasta hacer posible luego el arte del Verdi maduro y el verismo. El compositor que representa en mayor grado el belcantismo siciliano es Vincenzo Bellini (Catania, 1801-Puteaux, 1835), fallecido a los 33 años en las proximidades de París. El éxito en *La Scala* de su ópera *Il Pirata* (1827) se repetiría en otras posteriores como *La Straniera*, *La Sonámbula* y *Norma*, que hoy siguen representándose con gran entusiasmo del público. El mismo año de su muerte, 1835, el 24 de enero, daba a conocer en el Teatro de los Italianos de París su última ópera *I Puritani di Scozia*, con un libreto de Pepoli extraído de Walter Scott (*Old Morality*). La muerte de Bellini causó honda impresión. Los funerales se celebraron en Les Invalides e intervinieron en ellos grandes figuras del canto y de la música parisienne. Se le enterró en Père-Lachaise, pero en 1876 sus restos fueron exhumados y llevados a Catania, donde recibieron sepultura definitiva.

Otros grandes músicos que murieron jóvenes fueron Mendelssohn, Chopin y Schumann.

## Músicos españoles de los siglos XVIII y XIX

Hablemos ahora de algunos músicos españoles, anteriores al siglo XX, que murieron con menos de 50 años. Sin detenernos en los célebres Isaac Albéniz (1860-1909) y Enrique Granados (1867-1916), empecemos por citar al barcelonés Domingo Miguel Bernabé Terradellas (1717-1751). En 1739 estrenó en Roma su ópera *Astarté*. Pronto fue muy apreciado por su instinto dramático, compitiendo con los más grandes autores de la época y aproximando su estilo a los más notables maestros de la escuela napolitana. Su fama le llevó hasta Londres en 1746, cuando Haendel estaba en plena etapa oratoria. Allí presentó su *Anni-bale in Capua y Mitrídate*. En Turín, en 1750, dio a conocer su ópera *Dido-ne*, a la que siguió, en Venecia, *Ime-neo in Atene*. Durante el Carnaval de 1751 presentó en Roma la ópera *Sestrosi, re d'Egitto*, cuyo fracaso aceleraría su muerte, acaecida el 25 de mayo de 1751 en Roma.

José Herrando Yago (1720-1763) publicó en Madrid, en 1756, su *Tratado de violín* y pronto destacó como violinista y autor de música para la escena. A mediados de siglo llegó a ser primer violín de la capilla del Monasterio de la Encarnación, uno de los monasterios reales, y en 1760 ocupó el puesto de violinista en la Capilla Real. Si Herrando fue una gran figura del violín barroco, Sebastián de Albero, otro maestro joven (1722-1756), destaca en el profuso mundo del teclado español del siglo XVIII. Hallamos en las sonatas de Albero la originalidad armónica, los tristes acentos, la sensibilidad nórdica que caracteriza a su arte, lleno de inventiva propia, que lo aleja de los modelos italianos y españoles de la época. Las monumentales fugas del *Manuscrito de Madrid* otorgan a Albero un lugar muy especial en el panorama español del siglo XVIII. También sus *recercadas* ponen de manifiesto su independencia del

influjo scarlattiano y su entronque, en el caso de las fugas, con el sobrio contrapuntismo hispano de un José Elías, por ejemplo.

En cuanto a Manuel Canales (1747-1786), su fama proviene exclusivamente de sus cuartetos de cuerda, los primeros publicados por un autor español. Manuel Canales publica sus *Cuartetos para dos violines, viola y violonchelo Op. 3* el año 1778, en pleno reinado de Carlos III.

El catalán Carlos Baguer (1768-1808) fue un compositor alejado de los centros de producción de la música europea y también de la corte, pero con solidez técnica y un fino instinto de percepción para las nuevas corrientes. Al igual que Canales, no pudo llegar, por unos meses, a los 40 años de edad. Desde 1790 fue organista de la Catedral de Barcelona, donde realizó una labor admirable como pedagogo y compositor. Compuso en una gran variedad de géneros, desde la ópera (*La principessa filosofa*, basada en *El desdén con el desdén*, de Agustín Moreto), el oratorio (*La muerte de Abel*), la música religiosa, sonatas pianísticas, fugas para órgano y un gran número de sinfonías influidas por las de Haydn, como lo están sus sonatas. Tuvo entre sus discípulos a Ramón Carnicer, uno de los mejores rossinistas españoles y maestro del gran Barbieri.

Y llegamos ya al «summum» del genio precoz con la delicada figura de Juan Crisóstomo de Arriaga (1806-1826). Sus dos composiciones más célebres, la obertura de *Los esclavos felices* y la *Sinfonía en Re menor*, nos dan la medida de su inmenso talento. Cada una de ellas representa un momento feliz en dos etapas diferentes, la juvenil y la de madurez. Su legado musical, si nos atenemos a la edad que tenía cuando lo elaboró, es impresionante: desde su octeto *Nada y mucho*, compuesto a los 11 años con un encanto y una gracia similares al Rossini de las *Sonatas para cuerda*, hasta la trágica y desgarrada escena final de

Agar, su última obra, donde vibra el genio dramático de las mejores arias de concierto de Mozart o el ímpetu romántico del Weber de *Der Freischütz*. Su composición más grabada e interpretada en concierto, la *Sinfonía en Re menor*, está a la altura de cualquiera de las sinfonías londinenses de Haydn, de las dos primeras de Beethoven o de las cinco primeras de Schubert.

A finales de 1847 se creó en Madrid una sociedad de jóvenes compositores, libretistas, musicógrafos, actores y cantantes: *La España Musical*, cuyo fin era propiciar la incorporación de España a las corrientes operísticas europeas con todos los honores. A ella pertenecía, entre otros, Joaquín Gaztambide (1822-1870), uno de los autores menos conocidos del grupo, por lo poco que se ha oído su música

al no haber grabaciones de ella, pero fue en su época uno de los principales artífices de lo que Ramón Sobrino ha llamado «zarzuela romántica restaurada». Su primer gran éxito lo obtuvo en el Teatro Español con *La mensajera* (1849), pero luego vendrían muchos más, entre los que hay que destacar *Catalina*, *Los magyares* y *El juramento*. En 1868 llegó a ser director de la orquesta de la Sociedad de Conciertos, interpretando aquel mismo año, por vez primera en Madrid, la obertura de *Tannhäuser*.

Federico Olmeda (1865-1909) es, junto a Pedrell, uno de los primeros compositores importantes que estudiaron aspectos del folklore español desde un punto de vista científico. Su *Folklore de Castilla* (1902), conocido como *Cancionero de Olmeda*, hizo época.

*José Luis García del Busto*

## Jóvenes compositores en el siglo XX

¿Cómo es la música de los jóvenes compositores? Música fresca, espontánea, vigorosa, energética —con mucha fuerza interior—, alegre de expresividad, despreocupada, relajada, falta de prejuicios... Todos estos son conceptos que a menudo aplicamos, o creemos que son naturales en la creación primera, juvenil de un compositor. Pero todos estos conceptos casan a la perfección —yo diría que hasta la definen— con una obra como el *Falstaff* de Verdi: fresca, espontánea, vivaz... *Falstaff*, como es bien sabido, es la última ópera que estrenó Verdi cuando ya llevaba años retirado. Era 1893 y tenía el maestro 80 años, 80 años del siglo XIX. Podía ser ésta el prototipo de una música juvenil y fue la obra de un anciano: de hecho fue una sorpresa el estreno, pues nadie sabía siquiera



que Verdi estaba componiendo. En efecto, la música con todas estas características no tiene por qué ser de jóvenes y, al contrario, resulta que hay creaciones juveniles con el marchamo de la madurez.

Hoy el concepto de creador precoz está en desuso:

hay mucha gente con talento que lo manifiesta a edad temprana, pero hay pocos casos tan asombrosos como esos que a lo largo de la historia, aquí y allá, se han producido, y a los que ya se ha referido Andrés Ruiz Tarazona. Hoy día un joven músico en formación tiene a su disposición ante sí tal cantidad de información —prácticamente la música toda, impresa y grabada—, un abanico tan literalmente inabarcable, que creo que es lógico que ese proceso de asimilar por lo menos una parte —aquello con lo que más

sintonice uno— explica el que salten a la palestra, por así decirlo, de manera más tardía y más tímida. Además hay otros elementos que condicionan mucho esto: no son tiempos de compositor y a la vez intérprete; el grado de especialización que, en nuestros días, requiere cualquier actividad, claramente afecta a la música. Es complejo y largo el camino que el joven creador tiene que hacer hasta seducir, hasta convencer a intérpretes y luego a promotores de conciertos, de que ahí está él y de que esa obra merece ser escuchada. De ahí la vía de los concursos, que muchas veces es la posibilidad única —o él la vive como única— para el joven compositor desconocido. Son, pues, diversas las facetas y aspectos de la organización de la vida cultural y musical en la actualidad, que hacen que el acceso a los circuitos concertísticos sea hoy día algo más tardío de lo que históricamente venía sucediendo.

La audición de varios casos de compositores precoces nos ayudará a confirmar todas estas cosas que venimos señalando. Así, Alberto Ginastera (1916-1983), con la obra *Panambí* (1935-1937) o con *3 Danzas argentinas* (1937), que son una verdadera delicia y que tienen, además, ese rasgo que denota la madurez impropia de la edad. O Igor Stravinski (1882-1971), para muchos el más grande compositor del siglo XX; es asombroso por tantas cosas y lo es por el motivo que aquí nos interesa. En Stravinski encontramos, en edad muy temprana, esos tres monumentos que son *El pájaro de fuego* (1910), *Petruchka* (1911) —es un salto espectacular respecto a la obra anterior— y *La consagración de la primavera* (1913). O Serguei Prokofief (1891-1953), que tuvo una preparación académica más rigurosa que Stravinski y fue un músico todavía más precoz: fue un niño prodigio y accedió a la creación musical a una edad inusitada. Era un gran pianista y comenzó a componer obras pianísticas a la edad de cinco años, y

no una, ni dos, sino bastantes piezas notables y, además, compuso antes de la ópera *El jugador* (1917) cuatro o cinco óperas, la primera a los nueve años... O Benjamin Britten (1913-1976), el maestro británico por excelencia del siglo XX, un compositor al que el paso del tiempo le está viniendo muy bien, es una figura que se agranda. Murió relativamente joven, dejó una obra enorme en cantidad y calidad, y fue también un compositor precoz. Tenía 31 años cuando compuso *Peter Grimes*, una de las obras maestras de la historia moderna de la ópera. O Igor Markevitch (1912-1983), un compositor que hemos tenido durante muchos años en España como director de orquesta, y que en 1925 le mostró al gran pianista Alfred Cortot unas piezas para piano que había compuesto él; Cortot no acaba de creer que ese niño de 13 años las hubiera compuesto y le retó a que las tocara, y lo hizo. Cortot le animó a que siguiera por esa vía, y así se formó aquel niño que inició una carrera fulgurante de compositor y que dejó cuando tomó la opción de dedicarse por completo a la dirección orquestal. Pero fueron enormes su creatividad e inventiva musicales y produjo obras de envergadura en edad adolescente o muy juvenil.

### *Compositores españoles*

Ernesto Halffter (1905-1989) es seguramente el más deslumbrante compositor joven español del siglo XX. Halffter había nacido músico y a los 16 años, sin haber recibido una enseñanza reglada, se manifestaba ya como ideador de música con una intuición realmente formidable. Su evolución como compositor fue vertiginosa. Hay una obra compuesta a los 15, 16 años, que está editada, *Homenajes*, y que está escrita «a la manera de», como homenajes a Poulenc, Falla, Stravinski y Debussy. Después Halffter da a conocer su primera obra sinfónica,

orquestal: *Dos esbozos sinfónicos* (1923), donde hace ya música propia pero es perceptible alguna influencia. Pero la siguiente obra, de 1925, es ya objetivamente una obra maestra y una obra demostrativa de una personalidad creativa de primer orden: *Sinfonietta*. En este año 1925 se le concede el Premio Nacional de Música por esta obra.

Vayamos a otro caso un poco anterior, el del compositor vasco José María Usandizaga (1887-1915). Por su temprana muerte, toda su obra entra de lleno en nuestro tema: es obra de un primer tramo juvenil y, aparte, es obra notable e importante. Usandizaga estuvo en París entre 1901 y 1906, y en ese período de aprendizaje ya compuso obras de envergadura, como algún Poema Sinfónico (1904) o el admirable *Cuarteto en Sol mayor* (1905), sobre temas vascos. Usandizaga ha pasado a la historia con poca pero muy jugosa obra como autor de composiciones dramáticas, de música teatral, en un género que lamentablemente no pudo acabar de definir: ¿zarzuela, ópera? Desde el punto de vista musical, lo lamentable de su pérdida es que apuntó cosas, en la composición en el campo teatral, realmente propias y nuevas, que hubieran podido servir coyunturalmente como renovación de un género o definición del mismo. En ese momento, aparece *Las golondrinas* (1914), su obra maestra.

Joaquín Rodrigo (1901-1999) fue también de formación parisina y de voluntad nacionalista y es un caso de personalidad creativa y hasta «sonora» decididamente mostradas desde sus primeras obras. Con las *Cinco piezas infantiles* (1924), su tercera obra orquestal, optó el joven maestro valenciano al Premio Nacional de Música de 1925, que como ya hemos visto ganó (con toda justicia, se lo oí comentar al propio Rodrigo) Halffter. Adolfo Salazar, miembro de aquel jurado, escribió de esa obra de Rodrigo: «...espíritu lleno de juventud y de frescura, una ingenuidad de procedimientos a la

vez original y denotadora de influencias del mejor gusto, una claridad y alegría de alma llenas de atractivo...».

Pasemos ahora al grupo de los actuales maestros, a los que, referidos a los que operaban en Madrid, se aglutinaron a finales de los cincuenta en el entorno del grupo «Nueva Música»: Ramón Barce, Luis de Pablo, Cristóbal Halffter, Carmelo Bernaola... Todos ellos, al llegar al oficio de componer, se encontraron con una situación nueva y distinta, porque a los problemas y argumentos propios de todo arranque de carrera y de la composición a edad juvenil se juntaban otros muy específicos, que eran los de una necesidad, por así decirlo, de optar por una línea estética: si se trataba de continuar, los modelos ahí estaban: Ernesto Halffter, Rodrigo, Esplá, Guridi, etc.; pero había estallado la vanguardia musical europea y unos cuantos compositores intelectualmente inquietos decidieron que aquello lo tenían que conocer y, en su caso, alinearse a ello, lo que suponía ruptura, incompreensión.

El catálogo de Cristóbal Halffter ejemplifica mejor que ningún otro esta problemática transición: obras de espíritu nacionalista (*Jugando al toro*) en la estela de los ballets de Falla; obras según las formas clásicas y de filiación estética bartókiana (*Concierto para piano y orquesta*); obras de espíritu neoclasicista (*Partita para guitarra y orquesta*), en línea con la música que habían hecho los Halffter mayores... Todo esto hasta llegar a las *Microformas*, estallido del «nuevo» Cristóbal Halffter. Este problema de la doble evolución —la técnica y la estética— «normaliza» a partir de la generación siguiente en casos como el de Tomás Marco, que opta desde sus tempranísimos comienzos por la vía de la vanguardia. Empezó, pues, con la opción ya tomada y con los «boquetes» hechos por Luis de Pablo y Cristóbal Halffter, por donde se infiltró con obras juveniles, decididamente insertas en la vanguardia. □

*Valeriano Bozal*

# «La pintura holandesa del siglo XVII y los orígenes del mundo moderno» (I)

Del 17 de abril al 10 de mayo pasado, Valeriano Bozal, catedrático de Historia del Arte de la Universidad Complutense, de Madrid, impartió en la Fundación Juan March un «Aula abierta» sobre «La pintura holandesa del siglo XVII y los orígenes del mundo moderno». Este curso analizó el desarrollo de la pintura holandesa durante el siglo XVII con especial atención a sus tres grandes creadores, Hals, Rembrandt y Vermeer, y a los diferentes géneros en los que es maestra: el paisaje, las costumbres, el retrato, los interiores de iglesia, etc. La hipótesis expuesta sitúa a la pintura holandesa del siglo XVII en los orígenes del mundo moderno, allí donde y cuando se configura la noción de sujeto en el sentido más actual de este concepto. El punto de partida teórico es la idea de «vida corriente» tal como ha sido estudiada por Ch. Taylor en el marco de los cambios suscitados simultáneamente por el movimiento reformista y el singular desarrollo económico y social de los Países Bajos.

Los títulos de las ocho conferencias públicas fueron los siguientes: «Géneros y escuelas en la pintura holandesa»; «Paisajes y paisajistas en la pintura holandesa»; «Calles e interiores en la pintura holandesa»; «Interiores de iglesias y nuevas iglesias en la pintura holandesa»; «Corteses relaciones en la pintura holandesa»; «Johannes Vermeer de Delft»; «Retratos personales y de grupo en la pintura holandesa»; y «Rembrandt».

Se ofrece a continuación un extracto auténtico de las cuatro primeras conferencias. El de las restantes se incluirá en el próximo *Boletín Informativo*.

## *Géneros y escuelas*

¿Hasta dónde alcanzan los orígenes del mundo moderno? La idea que aquí deseo mantener –y hasta cierto punto verificar– es que aspectos básicos sin los cuales el proyecto moderno no puede definirse encuentran en el mundo holandés del siglo XVII, y muy concretamente en la evolución de su pintura, el punto de partida. Es en las imágenes de Hals, Rembrandt, Vermeer, etc. donde encontramos, cuando las miramos, la configuración de ese que solemos denominar sujeto moderno: interesado en la vida cotidiana y en la tensión que éste puede introducir en su existencia; desarrollando concepciones

profesionales nuevas y nuevas valoraciones de aspectos mundanos, el confort de su existencia y la condición de su trabajo que antes no habían sido valorados.

La «recuperación» de la pintura holandesa del XVII se produce en el siglo XVIII y, ante todo, en el siglo XIX, en el marco del interés por el realismo, del creciente interés por la verosimilitud y la vida corriente, allí donde el género de costumbres ocupa un lugar destacado.

No existe homogeneidad en nuestro modo de mirar la pintura holandesa. Hay una pintura de Vermeer, que me parece de las más hermosas del artista de Delft: *Mujer con balanza* (hacia 1664, Washington, The National Ga-



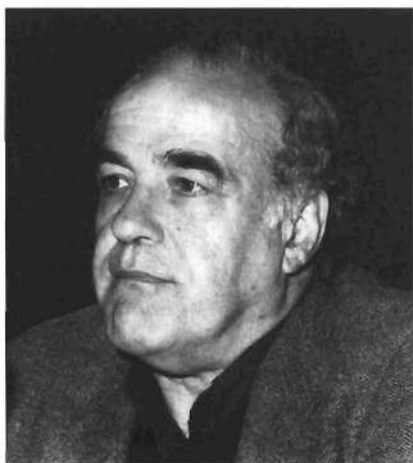
lery of Art), conocida también como *Mujer pesando perlas*. Este asunto —una mujer o un hombre que pesan perlas o monedas de oro— es habitual dentro de la pintura de género. Nada tiene, pues, de particular que situemos esta obra dentro de la pintura de costumbres. Pero esta interpretación no resulta por completo suficiente. Por una parte, hacer de *Mujer con balanza* una pintura de costumbres, una escena de género, reduce su significado y no parece tener en cuenta la especial atmósfera de quietud y serenidad que le es propia —y que es propia de todas las pinturas de Vermeer—. Por otra, introducir los elementos simbólicos de una forma convencional produce la sensación de que es un proceder extrínseco, un añadido a la imagen, más que un elemento de la imagen misma. Ambos recursos tienden a hacer de Vermeer un pintor entre otros, un autor de escenas de género con componentes simbólicos, con lo cual se pierde lo que es propiamente suyo y le diferencia de otros.

S. Alpers entiende las pinturas de Vermeer y, en general, la pintura holandesa como un «arte de describir» ligado al interés científico por la visualidad. Lo visual adquiere una relevancia que va más allá de la representación de escenas de costumbres; es un modo —el modo— de aproximarnos al mundo, conocerlo y reconocerlo. Creo que la hipótesis de Alpers tiene la virtud de invitarnos a penetrar en el mundo del arte holandés prescindiendo de los tópicos habituales y obligándonos a tener en cuenta un hecho que muchas veces no es suficientemente tenido en cuenta: la pintura es una creación que pertenece al ámbito de la visualidad, y las diferencias entre unos pintores y otros —así como sus calidades respectivas— son antes que nada diferencias de orden visual. Se trata así de poner en primer término la visualidad, de hacer de la pintura una forma de mirar... En definitiva, la visualidad es un modo de conocer la realidad, de procurarnos una imagen de ésta, una imagen consistente, diferente de la que nos ofrecen las narraciones de

acciones. Naturalmente, no parece posible prescindir por completo de la acción, al igual que las pinturas narrativas tampoco prescinden de la descripción. Creo que esa preocupación por la descripción, por la visualidad, que S. Alpers estudia con detenimiento en el desarrollo artístico y científico holandeses del siglo XVII, es uno de los rasgos que permite hablar de la modernidad de la pintura holandesa.

A lo largo del siglo XIX, y muy especialmente desde el impresionismo, la importancia de la visualidad no ha hecho más que crecer y la narración de acciones ha retrocedido —lo ha hecho en dos sentidos: en tanto que había menos acciones narradas y las acciones perdían importancia— hasta que con el cubismo y tras él la representación de acciones se ha situado de forma decidida en un segundo plano.

Sería necesario explicar cómo —y por qué— se ha pasado de la intensa actividad que ofrecen las obras de Bruegel —y antes de El Bosco— como en general las de todos aquellos artistas que se ocupan de temas de campesinos, a la falta de actividad, o a la actividad contenida de De Hooch, Vermeer, etc. Volviendo al cuadro de Vermeer que nos ocupa, *La mujer de la balanza*, cabe decir que la mujer está ajustando la balanza antes de iniciar el pesado de las perlas. Podemos decir, por ejemplo, que contempla reflexivamente la balanza, que el cuadro que hay tras ella llama la atención del espectador —no de la mujer— sobre el Juicio Final, creando un contexto para la reflexión; que las joyas son testimonio de lo acomodado de la dama, de lo burguesamente acomodado y, por eso mismo, una referencia a la vida mundana; mientras que el espejo está ahí para reflejarse y verse pero aquí, en una atmósfera mucho menos anecdótica de lo que podría ser habitual en una convencional pintura de costumbres. Concluimos entonces que es una pintura adecuada para la concepción protestante de la existencia tal como se plantea en Holanda en el siglo XVII: la responsabilidad de los propios actos y la reflexión.



Valeriano Bozal (Madrid, 1940) es Doctor en Estética por la Universidad Autónoma de Madrid, en la que ha sido profesor titular de esta disciplina. En la actualidad es catedrático de Historia del Arte en la Universidad Complutense. Ha sido miembro del Consejo Rector del Instituto Valenciano de Arte Moderno (IVAM) y presidente del Patronato del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (MNCARS). Dirige la colección de libros de ensayo «La balsa de la Medusa» y es miembro del consejo de redacción de la revista del mismo nombre. Entre sus últimas publicaciones cabe destacar: Goya y el gusto moderno (1994), Arte del siglo XX en España (1995), Il gusto (1996; edic. española, 1999) y Pinturas negras de Goya (1998). Ha dirigido la Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas (1996). Ha sido miembro de la Comisión Asesora de la Fundación Juan March.

---

la autoconciencia de la misma. Se trata, por tanto, de una interpretación histórica... ¿Es lo histórico lo que nos fascina en la pintura de Vermeer? Desde luego, hay una componente histórica de la que no podemos, ni debemos, prescindir, pero el efecto de la pintura de Vermeer sobre nosotros ahora va mucho más lejos de lo estrictamente histórico. En esa mujer con la balanza *descubrimos* al sujeto que reflexiona sobre sí mismo, des-

cubrimos la autoconciencia del sujeto... y éste es un rasgo de modernidad más fuerte —aunque complementario— que el anteriormente mencionado, la visualidad.

Cuando hablamos del sujeto moderno lo hacemos de ese sujeto que toma conciencia de sí. Cuando nos pronunciamos sobre sus valores morales, es a esta reflexión sobre su propia responsabilidad a la que nos referimos. Hemos dado un paso gigantesco respecto de las viejas alegorías, de los viejos sistemas de premios y castigos. Éstos tuvieron su tiempo en la pintura flamenca, en *El jardín de las Delicias*, de El Bosco, por ejemplo. Aquéllas no han perdido sus opciones, pero dejan paso a una concepción distinta. Todavía en 1568 pinta Bruegel su célebre *La parábola de los ciegos* (Nápoles, Capodimonte). Nada más contrario a esa ceguera que la lucidez de las mujeres de Vermeer. La visualidad se entiende ahora como conciencia de ser abandonadas las pautas de una alegoría que ilustraba el camino de la vida como el azaroso recorrido de los que no ven y son conducidos por los que no ven.

Las mujeres de Vermeer y de Rembrandt no componen una alegoría sobre la responsabilidad; *muestran* en personajes concretos, verosímiles y verídicos, los problemas que un momento dado plantea la responsabilidad. En las pinturas de Vermeer y de Rembrandt se han reunido dos mundos que son de orden distinto y que siempre se habían planteado en órdenes distintos y jerarquizados. ¿Cuál es el marco en el que la reunión de los dos mundos —«realidad» y «perfección», para emplear la terminología de Spinoza— se hace posible? Acudir a la noción de *vida corriente* y a la «afirmación de la vida corriente», tal como plantea Taylor que sucede en Holanda en el siglo XVII, facilitará las cosas. Taylor introduce el concepto de *vida corriente* para designar «los aspectos de la vida humana que conciernen a la producción y a la reproducción, es decir, el trabajo y la manufactura de las cosas necesarias para la vida, y nuestra

vida como seres sexuales, incluyendo en ello el matrimonio y la familia». El rasgo característico que introduce la Reforma es la afirmación de la vida corriente. Se opone en este punto a las tradiciones católico-romanas y a la herencia medieval, según las cuales el espacio sagrado es ocupado por instituciones específicas y modos de vida no corrientes: la iglesia, el monacato, el celibato... La Reforma impone un giro fundamental en todos estos aspectos. Rechaza la separación entre vida cotidiana y mundo sagrado; rechaza, o aminora, el papel mediador de la Iglesia y la superioridad de las formas de vida no corrientes. Lejos de eso, concibe la vida cotidiana como el ámbito en el que lo sagrado puede darse. El modelo que plantea la Reforma no consiste en escapar a la vida cotidiana, sino en santificarla: hombre y mujer piadosos son los que santifican la vida corriente.

El ser humano debe acoger todos los dones que Dios le ha dado, es decir, el mundo cotidiano, pero debe hacerlo de modo y manera que nunca dejen de ser dones de Dios que merece *disfrutar* con su piedad. El matrimonio y la sexualidad, la actividad productiva, el trabajo, la vida confortable deben ser santificados, aceptados y no rechazados. La existencia humana se desenvuelve en el seno de esa tensión: la santificación de lo corriente o, en términos spinozianos, la perfección de lo real en cuanto tal.

Me parece que el concepto de *vida corriente* que Taylor desarrolla para explicar la formación del *yo moderno*, facilita la comprensión de algunos aspectos centrales de la pintura holandesa del siglo XVII. En ella, la realidad cotidiana, la vida corriente, no es una realidad accesoria encaminada a la otra vida; es, por el contrario, la realidad en la que la perfección es posible, en la que, como diría Spinoza, puede encontrar el hombre todo aquello que le conduce a una perfección mayor. En ella es patente la tensión entre dos extremos que siempre han de estar presentes y unidos a pesar de su diferencia, lo corriente y lo santo.

La importancia que la vida corriente

adquiere marca la comprensión, recepción y fortuna de la pintura. Los géneros —el paisaje, la naturaleza muerta, el retrato, las historias bíblicas...— no son una simple cuestión de ejercicio pictórico; constituyen un modo de repertoriar el mundo. La existencia de escuelas locales de una importancia sin igual no sólo indica el papel que juega cada uno de los grandes núcleos urbanos, su burguesía, sus derechos y atribuciones; hablan de la existencia de gustos específicos que no se extrañan de la variedad.

Hasta cierto punto cabe decir que la pintura holandesa rechaza la existencia de un cánón universal, a diferencia de lo que hace la pintura italiana del barroco, y propone orientaciones que responden a gustos diferentes. Éste me parece ser un rasgo de modernidad, un rasgo que la aproxima a nuestra sensibilidad o, mejor dicho, que está en los orígenes de nuestra sensibilidad.

### *Paisajes y paisajistas*

En el marco del desarrollo de la pintura holandesa, el paisaje ocupa un lugar importante. Aumenta el número de cuadros con paisajes y paralelamente disminuye la pintura religiosa y la pintura de historia. Tan importante como el número es la calidad de las obras y la entidad del género. Muchos autores se inclinan a afirmar que la pintura de paisaje es una *creación* del arte holandés, en especial del arte holandés del siglo XVII, que perdurará en los siglos siguientes. No son pocos los que estiman que es una creación moderna, un tipo de pinturas que nos permiten gozar de la naturaleza desde un punto de vista y una actitud modernos.

Las causas que para este desarrollo se han buscado son muy variadas y complejas. Se ha argumentado a propósito del desarrollo económico de las Provincias Unidas que, a pesar de las guerras, fomentaron un elevado nivel comercial y una gran riqueza financiera, fenómenos a cuyo amparo prosperó una consistente burguesía interesada en

las artes y concretamente en la pintura. Importante debió ser también el apego de los holandeses a la tierra, un *bien* que, gracias a la desecación de zonas ocupadas por el mar, no hizo más que aumentar. En muchas ocasiones las pinturas representan esas tierras nuevas y los panoramas —una de las «especialidades» de la pintura de paisaje— las convierten en espacios ilimitados: en un país donde la limitación geográfica es norma. No sería injusto, por último, mencionar entre las posibles causas de este desarrollo la actividad viajera de los holandeses, que les condujo a valorar, más que ningún otro europeo, tanto los lugares visitados como los propios y a rodearse de imágenes —pinturas y estampas— en las que podían reconocerse y solazarse. La idea de un lugar *ameno* —como se dirá en el siglo XVIII— no debe ser ignorada.

Por otra parte, el paisaje holandés tendrá una influencia notable sobre la pintura inglesa y continental del siglo XVIII, influencia que se extenderá también a lo largo del XIX y que permitirá la difusión de la «concepción moderna» de la naturaleza que se impuso de forma decisiva en este tiempo.

No son pocos los historiadores que consideran que el paisaje es una creación del arte holandés del siglo XVII, pues es entonces cuando se perfilan con nitidez las pautas fundamentales del paisajismo. Éste, en sentido estricto, es un fenómeno del siglo XVII. Ello no quiere decir que no se hubieran pintado paisajes antes, pero, por lo general, o eran motivos que aparecían en función de otros temas —religiosos, mitológicos, históricos, costumbristas...— o poseían un carácter excepcional. Claro que algunos de los paisajes que «sirven de fondo» a las escenas representadas por los artistas de los siglos XV y XVI son de una calidad que difícilmente puede superarse. Además influyen decisivamente sobre los que se hacen en el siglo barroco, que nunca llega a desprenderse por completo de ellos.

En Bruegel, como en Patinir antes, la naturaleza se extiende hacia horizontes

ilimitados, en distancias que nuestra visión cotidiana no sería capaz de captar. El punto de vista tan elevado eleva, a su vez, la línea del horizonte por encima de la mitad del cuadro y reduce la porción de firmamento a un tercio, aproximadamente, de la superficie total de la pintura. El resultado obtenido es el de un paisaje inmenso. En él pueden tener lugar grandes acontecimientos, con un fuerte contenido simbólico. Más que un paisaje, lo que Bruegel pinta es la naturaleza, el mundo cósmico, como si nos recordara de esta forma nuestra pequeñez, por una parte, y, por otra, la transcendencia que tan magnífica naturaleza posee: la Creación y el Creador.

En las primeras obras paisajistas del siglo XVII pesa mucho la presencia de las costumbres. E. Van de Velde (Amsterdam, 1587 - La Haya, 1630), a quien se considera como una de las figuras centrales de la escuela de Haarlem, ciudad en la que se estableció a partir de 1610, pintó en 1624 un *Paisaje de invierno*, en el que el espacio está concebido como un «contenedor» de los motivos —un sistema que utilizarán en los comienzos del siglo XVIII algunos pintores franceses y que pasará a los pintores de cartones para tapices españoles—; y éstos pueden variar sin grandes complicaciones.

Es tópico decir que la pintura holandesa del siglo XVII nos ofrece una imagen de la sociedad y el mundo holandeses de este momento. Ello podría inducir a pensar que es una pintura delimitada a las propias fronteras, sin influencias exteriores o con influencias muy reducidas. Pero nada más lejos de la verdad, pues además de que la pintura italiana era conocida en las Provincias Unidas, también eran conocidos los textos teóricos, la influencia italianizante fue considerable y lo fue en todos los géneros, entre ellos, el paisaje.

¿Cuál es el paisajismo estrictamente holandés, si es que de tal cosa y con esa contundencia puede hablarse? El verismo es el rasgo más repetido y la Escuela de Haarlem aquella que encuentra habitualmente en el verismo su caracte-

rización más precisa. Si hubiera que caracterizar al paisajismo holandés del siglo XVII por un modelo, éste sería el *panorama*. Por panorama o paisaje panorámico se entiende la vista de una gran extensión de terreno que desde el primer término se pierde en la distancia, sin elementos laterales que enmarquen la imagen, con una amplia porción de firmamento —muchas veces dos tercios de la superficie del cuadro— y una especial atención a la composición horizontal o a la estructura de la luz. El autor más conocido y estimado de panoramas es Philips Koninch (Amsterdam, 1619-1688). *Vista panorámica con ciudad al fondo* (1655, Madrid, Thyssen) es un buen ejemplo de la maestría de Koninch, un clásico del paisajismo holandés.

### *Calles e interiores*

Aunque sólo se hubiera pintado, o sólo se conservase *La callejuela* (Amsterdam, Rijksmuseum), la obra que Vermeer realizó en torno a 1657, ya este tipo de pinturas ocuparía un lugar destacado en la historia del arte holandés. *La callejuela* llamó la atención de los hermanos Goncourt y junto con *La lechera* y la *Vista de Delft*, había sido citada en la *Historia de la pintura nacional* que Van der Willigen publicó en 1816. *La callejuela* produce una sensación de una extraordinaria serenidad y quietud, a la vez que una singular viveza y temporalidad. Se ha producido una verdadera «santificación de lo cotidiano», pero sin evadirnos de lo cotidiano, que es plenamente asumido. La sencillez difícil y rigurosa de Vermeer se aprecia mejor si comparamos *La callejuela* con obras de temática afín de otros pintores. Entre todos, ninguno mejor que un bien poco conocido Jacobus Vrel, algunas de cuyas pinturas fueron durante bastante tiempo atribuidas al propio Vermeer. Es el caso de *Escena callejera*, tabla vendida en Londres por Sotheby's. A diferencia de lo que es propio de *La callejuela* de Vermeer, la composición de

Vrel elude el friso y estructura el espacio en profundidad

No son muchas las representaciones de escenas urbanas en la pintura holandesa del siglo XVII. El punto de vista con el que se acerca a la ciudad depende mucho del paisaje. En ocasiones se trata de verdaderos panoramas. Por qué los pintores holandeses del siglo XVII no se ocuparon de la vida en la calle con la misma intensidad que lo hicieron con la vida en el interior de las casas es cuestión para la que carezco de respuesta. Los pintores del siglo XVI gustaron de representar acontecimientos callejeros, bien es verdad que más en un marco aldeano que urbano, pero, desde luego, dando tanta importancia al espacio abierto que casi siempre las escenas de interior son simples transposiciones de un exterior a un interior. Quizá en estos puntos se encuentre la clave del cambio: la sociedad burguesa representada en la pintura del seiscientos prefiere distinguirse del mundo rural, y de hecho se distingue dando más relevancia a la vida familiar, a la vida en la casa, no fuera de ella.

Dos son los interiores de casas que los pintores representan con abundancia y dedicación: el patio y el interior de las viviendas. El patio tiene en la vivienda holandesa de la época una gran importancia. Puede tener diversas funciones, lo que depende de la condición social y económica del propietario. Pieter de Hooch es el pintor más importante entre todos los que se ocuparon de este tipo de temas —no sólo patios sino también interior de las casas— y el referente obligado cuando se trata de hablar de la representación de la sociedad holandesa de la época. Pero además, De Hooch es el creador de un estilo propio que, si no fuera por la sombra de Vermeer, destacaría mucho más cuando hablamos de los «grandes maestros». *Patio interior de una casa en Delft* es un buen ejemplo tanto del arte de De Hooch como de las características de este tipo de obras.

De Hooch es un gran creador de *lugares*, quizá el más grande entre los pintores holandeses. Algunos le supe-

ran en otras cosas, creo que ninguno en ésta: su lugar no es expresivo, es el espacio donde se está o se puede estar. Rembrandt crea espacios profundamente expresivos, no así De Hooch; pero Rembrandt no se interesa tanto por el lugar cuanto por el sentido dramático—expresivo y a veces teatral— de la escena; De Hooch, no. Éste recurre a la perspectiva para construir sus lugares, que son a la manera de «cajas» conectadas unas con otras. En esos lugares cada cosa ocupa un sitio en relación a una mirada virtual cuyo *centro* está enfrente del punto de mira.

El lugar es el requisito de la privacidad: los artistas antiguos no distinguieron entre exterior e interior porque pasaban de la vida pública a la privada sin solución de continuidad. Los lugares privados, las casas que pintó Bruegel en su *Juegos de niños*, o se abren a la calle como elementos más de la calle—por lo que no procuran privacidad alguna— o se contemplan como espacios inmensos que se pierden en el horizonte, a la manera de paisajes naturales. Los lugares modernos poseen unos límites o un orden de los que carece el espacio antiguo. Los cuadros de De Hooch cumplen a la perfección estos requisitos y por ello sus escenas resultan tanto más verosímiles. Es en esos lugares donde se santifica la vida corriente. Y para ello no se recurre al símbolo: precisamente es necesaria la verosimilitud.

Hacia 1657 se produce una transformación en el lenguaje de De Hooch. Es ahora cuando representa, casi de forma exhaustiva, los lugares compartimentados y conectados, los daderos en el suelo, las figuras en actitudes estáticas. Dos obras realizadas en 1658-1660 pueden ser un buen testimonio de este estilo. La primera representa a *Una mujer y una niña en la despensa*; la segunda a una *Mujer que expulga a una niña*, ambas en Amsterdam (Rijksmuseum). Los espacios conectados nos hablan de un mundo compartimentado que ha perdido los rasgos de inmensidad, pero además suscitan la impresión de que la vida discurre en unas u otras estancias,

o mejor: de unas a otras, también en la calle. «Discurre» en el más estricto sentido: se desarrolla en el tiempo. La temporalidad es un rasgo imprescindible de la verosimilitud. Aunque las figuras están quietas, aunque sus movimientos son mínimos, las estancias abiertas sugieren momentos anteriores y posteriores a la acción, no de la acción. No sabemos qué han hecho antes la mujer y la niña, tampoco qué harán después, pero sí que harán algo, que continuará la vida corriente porque el tiempo sigue fluyendo, porque no se ha detenido.

Me interesa remarcar esa diferencia, porque creo que permite comprender, a su vez, la diferencia entre la temporalidad de esta pintura holandesa y la que es propia del clasicismo barroco. Éste último—Poussin puede ser un ejemplo—se preocupa ante todo por la diversidad en la unidad de la acción. Representa un momento de la historia, pero lo hace de tal modo que el espectador está en condiciones de conocer los diferentes momentos anteriores y posteriores de la acción. El tiempo por el que el clasicismo barroco se preocupa es *el tiempo de la acción narrada*. El tiempo por el que se preocupa la pintura de De Hooch es *el tiempo en el que la acción acontece*.

### *Interiores de iglesias y nuevas iglesias*

La representación de interiores de iglesias no constituye, hablando en sentido estricto, un género. A lo más podría considerarse como un subgénero, pero si le presto atención aquí es porque en estas vistas y escenas se perciben con claridad algunos de los problemas que hemos planteado al comienzo. El templo constituye el espacio donde confluyen lo sagrado y lo profano. En la concepción prerreformista es un espacio sagrado que no debe ser «profanado». En la concepción reformadora, la diferencia entre sacro y profano se ha puesto en cuestión y la índole del recinto eclesial cambia su sentido inicial.

Cambia no sólo de sentido, también

de configuración arquitectónica. El templo tradicional, el templo católico, determinado en sus funciones por la liturgia, estaba orientado hacia el altar. Ahora ésta ha cambiado y con ella lo ha hecho también la disposición de los fieles. La institución eclesial deja de ser esa potente mediadora que hasta el momento había sido. Dirige los actos religiosos, comenta la palabra evangélica, reúne a los fieles, pero cada uno es dueño y responsable de su propia santidad. El papel jugado por la cabecera desaparece, cobra importancia el lugar del púlpito —pero no *sustituye* a la cabecera— y el espacio del templo se convierte en lugar de reunión de los fieles, lugar donde se exponen los modelos de comportamiento, se enaltece monumentalmente, pero siempre dentro de unos límites de sobriedad (sobre todo en comparación con el barroco católico), a los grandes líderes. En la iglesia coinciden en un solo cuerpo la sociedad civil y la religiosa..., porque son finalmente la misma cosa.

Ello condujo a la transformación del interior de las viejas iglesias, de las antiguas iglesias, y a la construcción de otras nuevas, las «nuevas iglesias», y a un tipo de representaciones que nada tenían ya que ver con las tradicionales.

Gerard Houckgeest (1600-1661) será uno de los principales renovadores de las nuevas imágenes. En *Interior de una iglesia renacentista* (Delst, Prinzenhof) la grandiosidad del templo se funda ante todo en la magnificencia del espacio creado por la perspectiva, la longitud de las naves, y también de la riqueza suntuaria del interior de la iglesia: los mármoles de color, los altares y las imágenes, el ornato de las mismas, etc. Houckgeest destaca el culto a las imágenes, aquel aspecto en que más claramente se diferenciaban, visualmente, el catolicismo y el protestantismo.

Pero antes hablemos de Pieter J. Saenredam (1557-1665), conocido casi exclusivamente como pintor de arquitecturas, con una influencia considerable en el género. Sin él sería imposible comprender lo que después sucedió en

Delft. En sus obras, Saenredam eleva ligeramente el punto de vista y lo aleja para que los edificios representados surtulan más cotidianos. Encontramos ese esfuerzo verista que caracterizará toda su obra y que será rasgo propio de la pintura holandesa. También utiliza Saenredam la luz para destacar con nitidez los edificios y permitir una mejor visualización de los mismos. Podríamos considerarle como un pintor de arquitecturas, incluso como un pintor arquitecto. Las pinturas de Saenredam nos permiten conocer cómo eran las iglesias de Haarlem y de Utrecht, el antiguo Ayuntamiento de Amsterdam... lo que hace de ellas documentos relevantes para el conocimiento de la vida religiosa y de la sociedad holandesa del siglo XVII. En sus pinturas de la *Nueva Iglesia*, realizadas en los años 50, Saenredam culminaba un lenguaje cuya raíz había puesto veinte años antes.

La «herencia» de Saenredam no se recogió en Haarlem sino en Delft. Hay un factor no artístico que determinó en buena medida semejante fenómeno: en la *Nueva Iglesia* de Delft se había levantado el *Monumento funerario de Guillermo de Orange*, lugar de exaltación nacionalista y referente obligado de los ciudadanos de las Provincias Unidas, que fue realizado por Hendrik de Keyser (1565-1621), quien murió antes de verlo terminado.

El primero que pintará la iglesia del natural será Gerard Houckgeest, al que me he referido antes. Recurre a motivos veristas: el damero del suelo, los emblemas heráldicos, incluso el propio Monumento funerario. Pero quizá el aspecto en el que más claramente modifica las imágenes de Saenredam es su concepción del punto de vista, más complejo, más verista. En muchas de sus pinturas de la *Nueva Iglesia* de Haarlem, el punto de vista es frontal o casi frontal, sin que los elementos arquitectónicos impidan la mejor visión. Por el contrario, Houckgeest hace una composición mucho más compleja: un ciudadano, a su paso, «descubre» incidentalmente el *Monumento funerario* y lo

atisba —no puede decirse que lo contempla— entre dos columnas. Lo percibe, por tanto, fragmentariamente, al igual que otras partes del templo o los personajes que están junto al Monumento.

Esta noción de lo casualmente visto, esta eliminación de la *pose*, que los pintores de interiores de iglesias, que Houckgeest hace suya en fecha tan temprana como 1650, acabaría imponiéndose en la pintura de Delft, en Pieter de Hooch y, sobre todo, en Vermeer. Más que los motivos costumbristas es el tiempo el que entra en la pintura con semejante casualidad perceptual. Me interesa mostrar en la pintura de Houckgeest ese doble sentido, ese *equilibrio* que se establece entre lo estrictamente temporal y anecdótico y la consideración moral —moral civil y religiosa— más profunda. La figura de la *Aurea libertas* proporciona un sentido muy preciso a la iglesia y a los miembros de la sociedad holandesa que en ella se encuentran. La

lucha contra el papismo romano no es sólo un enfrentamiento religioso, es una lucha por la libertad de las provincias. Ambas, religión y política se funden en la resistencia común, de ahí el significado que cobra la imagen de la *Nueva Iglesia* de Delft.

*Aurea libertas* es una figura simbólica que aquí, sin perder su simbolismo —bien al contrario, acentuándolo— proporciona una clave visual para la percepción del conjunto de las imágenes. Así se «reordena» el sentido de lo que, de otra manera, no sería más que una simple escena de costumbres. En su concepción de la función que cumple *Aurea libertas*, Houckgeest se adelanta a lo que será propio de la figura del pintor en *El Arte de la Pintura* de Vermeer: vestido con una indumentaria antigua, pintando a la Historia y a la Gloria, es a la vez figura de pintor y de la pintura, clave en la percepción de la imagen y en la comprensión de su sentido. □

Claudio Guillén, desde el 8 de enero

## «Montaigne, Cervantes, Shakespeare: la amistad o el amor»

Del 8 al 31 de enero, **Claudio Guillén**, catedrático emérito de la Universidad Pompeu Fabra, de Barcelona, imparte en la Fundación Juan March un «Aula abierta» sobre «Montaigne, Cervantes, Shakespeare: La amistad o el amor». Los temas de las ocho conferencias públicas son los siguientes:

*Martes 8 de enero:* «Montaigne: *Ensayos* (I)».

*Jueves 10 de enero:* «Montaigne: *Ensayos* (II)».

*Martes 15 de enero:* «Cervantes: *El Quijote* (I)».

*Jueves 17 de enero:* «Cervantes: *Rinconete y Cortadillo*; y *La ilustre fregona*».

*Martes 22 de enero:* «Cervantes: *El Quijote* (II)».

*Jueves 24 de enero:* «Shakespeare: *Ricardo II*».

*Martes 29 de enero:* «Shakespeare: *El Rey Lear*».

*Jueves 31 de enero:* «Shakespeare: *Los Sonetos*».

**Claudio Guillén** nació en París en 1924. Llevado al exilio por su padre, el poeta Jorge Guillén, enseñó en varias universidades norteamericanas, en las que dirigió el departamento de Literatura Comparada, y volvió a España en 1983 como catedrático de Literatura Comparada de la Universidad Autónoma de Barcelona y, luego, ya emérito, de la Pompeu Fabra. Premio Nacional de Ensayo 1999 por *Múltiples moradas*. Actualmente dirige la «Biblioteca de Literatura Universal» (Espasa Calpe). □



Revista de libros de la Fundación

## «SABER/Leer»: número 151

Artículos de Cerezo Galán, Darío Villanueva, Gabriel Tortella, Antonio Domínguez Ortiz, Campos-Ortega y Miquel Siguan

En el número 151, correspondiente al mes de enero, de «SABER/Leer», revista crítica de libros de la Fundación Juan March, colaboran el catedrático de Filosofía **Pedro Cerezo Galán**; el catedrático de Teoría de la Literatura **Darío Villanueva**; el economista y catedrático **Gabriel Tortella**; el historiador **Antonio Domínguez Ortiz**; el biólogo **José Antonio Campos-Ortega**; y el psicolingüista **Miquel Siguan**.

**Pedro Cerezo Galán** comenta el ensayo de Rüdiger Safranski, *El mal o el drama de la libertad*, que es, en su opinión, un impresionante friso del mal a lo largo de la historia del pensamiento.

**Darío Villanueva** se ocupa de un trabajo de James O'Donnell sobre la revolución electrónica y telemática que está sufriendo la escritura y la comunicación.

**Gabriel Tortella** analiza el libro del historiador económico Angus Maddison sobre el crecimiento demográfico y económico de la humanidad en el pasado milenio, que es valioso como recopilación estadística.

**Antonio Domínguez Ortiz** considera que el trabajo de Joseph Pérez sobre la expulsión de los judíos españoles en 1492 es muy oportuno, puesto que, pese a la mucha bibliografía existente, quedan todavía muchos puntos oscuros sobre el hecho y los acontecimientos que precedieron a la expulsión.

El libro reseñado por **José Antonio Campos-Ortega**, del que es autora Evelyn Fox Keller, considera al siglo XX como el siglo del gen, idea que comparte el comentarista, quien lamenta que en ese texto no se establezca una discusión crítica en torno a lo que han



significado los estudios genéticos.

**Miquel Siguan** celebra la aparición de una investigación sobre los orígenes del lenguaje, llevada a cabo por un equipo de psicolingüistas y que trata sobre el desarrollo del habla infantil en niños que empiezan a hablar en castellano y en catalán.

**Francisco Solé, Victoria Martos, Álvaro Sánchez, Juan Ramón Alonso** y **Ouka Lele** ilustran el número. □

### Suscripción

«SABER/Leer» se envía a quien la solicite, previa suscripción anual de 10 euros para España y 15 euros o 12 dólares para el extranjero. En la sede de la Fundación Juan March, en Madrid; en el Museo de Arte Abstracto Español, de Cuenca; y en el Museu d'Art Espanyol Contemporani, de Palma, se puede encontrar al precio de 1 euro cada ejemplar.



## Instituto Juan March de Estudios e Investigaciones

### CENTRE FOR INTERNATIONAL MEETINGS ON BIOLOGY 2002 MEETINGS SCHEDULE

<u>Dates</u>	<u>Meeting Subject</u>	<u>Organizers</u>
28/30 January	<b>Stress in Yeast Cell Biology... and Beyond</b>	H. Ruis, Vienna Biocenter, Vienna. J. Ariño, Universidad Autónoma, Barcelona.
11/13 February	<b>Leaf Development</b>	S. Hake, Plant Gene Expression Center, Albany. J.L. Micol, Universidad Miguel Hernández, Alicante.
25/27 February	<b>Molecular Mechanisms of Immune Modulation: Lessons from Viruses</b>	A. Akrami, Cambridge University, Cambridge U.H. Koszinowski, Max von Pettenkofer-Institut, Munich M. del Val, Instituto de Salud Carlos III, Madrid.
11/13 March	<b>Channelopathies</b>	T.J. Jentsch, Zentrum für Molekulare Neurobiologie, Hamburg A. Ferrer-Montiel, Universidad Miguel Hernández, Alicante. J. Lerma, Instituto Cajal, Madrid.
8/10 April	<b>Limb Development</b>	D. Duboule, University of Geneva. M. Ros, Universidad de Cantabria, Santander.
22/24 April	<b>Regulation of Eukaryotic Genes in their Natural Chromatin Context</b>	K. Zaret, Fox Chase Cancer Center, Philadelphia M. Beato, Centro de Regulación Genómica, Barcelona.
20/22 May	<b>Lipid Signalling: Cellular Events and their Biophysical Mechanisms</b>	E. A. Dennis, University of California, San Diego. I. Varela-Nieto, Instituto de Investigaciones Biomédicas, Madrid A. Alonso, Universidad del País Vasco, Bilbao.
3/5 June	<b>Regulation and Functional Insights in Cellular Polarity</b>	A.F. Horwitz, University of Virginia. F. Sánchez-Madrid, Hospital de la Princesa, Madrid.
17/19 June	<b>The Structure of the Cortical Microcircuit</b>	R. Yuste, Columbia University, New York. E. Callaway, Salk Institute, La Jolla. H. Markram, Weizmann Institute, Rehovot.
7/9 October	<b>Control of NF-<math>\kappa</math>B Signal Transduction in Inflammation and Innate Immunity</b>	M. Karin, University of California, San Diego. I. Verma, Salk Institute, La Jolla J. Moscat, Centro de Biología Molecular "Severo Ochoa", Madrid.
21/23 October	<b>Engineering RNA Virus Genomes as Biosafe Vectors</b>	C. Rice, The Rockefeller University, New York. W. Spaan, Leiden University, Leiden. L. Enjuanes, Centro Nacional de Biotecnología, Madrid.
4/6 November	<b>Exchange Factors</b>	X.R. Bustelo, Universidad de Salamanca. J.S. Gutkind, National Institutes of Health, Bethesda. P. Crespo, Instituto de Investigaciones Biomédicas, Madrid.
18/20 November	<b>The Ubiquitin-Proteasome System</b>	A. Ciechanover, Technion-Israel Institute of Technology, Haifa. D. Finley, Harvard Medical School, Boston. T. Sommer, Max-Planck-Center for Molecular Medicine, Berlin. C. Mezzotta, Universidad de Barcelona.
16/18 December	<b>Manufacturing Bacteria: Design, Production and Assembly of Cell Division Components</b>	P. de Boer, Case Western Reserve University, Cleveland. J. Errington, Sir William Dunn School of Pathology, University of Oxford. M. Vicente, Centro Nacional de Biotecnología, Madrid.

Detailed information of every meeting will be published and will be available in our website with sufficient anticipation.

Instituto Juan March de Estudios e Investigaciones, Castelló, 77, Madrid 28006 [Spain]. Fax: 34 91 576 34 20. World Wide Web: <http://www.march.es/biology>

*Para el Curso 2002/2003*

# Convocadas seis plazas del Instituto Juan March

Se destinan al Centro de Estudios Avanzados en Ciencias Sociales

El Instituto Juan March de Estudios e Investigaciones convoca hasta seis plazas para estudios de doctorado en su Centro de Estudios Avanzados en Ciencias Sociales, correspondientes al Curso 2002/2003, que dará comienzo en el mes de septiembre de 2002. Ésta es la decimosexta convocatoria del citado Instituto, que inició sus actividades en 1987 y fue reconocido en noviembre de 1986 por el Ministerio de Educación y Ciencia como Fundación docente privada de interés público.

Podrá optar a estas plazas cualquier español que esté en posesión del título superior de cualquier Facultad universitaria, afín a los estudios programados en el Centro, y lo haya obtenido con posterioridad al 1 de enero de 1999. Se admitirán también las solicitudes presentadas por estudiantes del último curso de las carreras universitarias, aunque la concesión de la plaza estará condicionada, en tal caso, a la obtención del título de Licenciado en la convocatoria de junio de 2002.

## *Dotación y duración*

Las plazas están dotadas con 175.000 pesetas (1.050 euros) mensuales, aplicables a todos los meses del año. Esta dotación económica podrá alcanzar una duración total de cuatro años. Se prolongará inicialmente durante los dos años de Master y, una vez superado éste a satisfacción del Centro, durante dos años más destinados a la redacción de la tesis doctoral. Parte de los cursos ofrecidos por el Centro requerirá la participación activa del estudiante en clases y seminarios que se mantendrán en inglés, así como la redacción de trabajos en dicho idioma. Por tanto, los candidatos a estas plazas habrán de tener un buen conocimiento de dicha lengua, tanto oral como escrita, lo que deberá acreditarse mediante las pruebas que el Centro determine.

Los cursos del Centro de Estudios Avanzados en Ciencias Sociales son

impartidos por profesores españoles y extranjeros. Para el período 2002/2003 se prevén cursos sobre teoría política y social, ciencia política, teoría económica, economía social y metodología cuantitativa de investigación social. Estos cursos estarán a cargo, entre otros, de los profesores Stathis Kalyvas, Daniel Verdier, José María Maravall, José Ramón Montero, Andrew Richards, Ignacio Sánchez-Cuenca, Jimena García-Pardo, Modesto Escobar, Esther Ruiz y Martha Peach.

Las solicitudes y documentación para estas plazas habrán de ser remitidas al Centro de Estudios Avanzados en Ciencias Sociales del Instituto Juan March (calle Castelló, 77, 28006 Madrid) hasta el 28 de febrero de 2002. Más información, en la sede del Centro o en la dirección de internet: [www.march.es](http://www.march.es).

# Enero

## 8, MARTES

- 19,30 **AULA ABIERTA**  
«Montaigne, Cervantes,  
Shakespeare: La amistad  
o el amor» (I)  
Claudio Guillén:  
«Montaigne: *Ensayos* (1)»

## 9, MIÉRCOLES

- 19,30 **CICLO «EL PIANO  
IBEROAMERICANO»** (I)  
Intérpretes: Ángel Gago y  
José Gallego (piano y piano  
a 4 manos)  
Programa: Obras de  
A. Piazzolla, E. Lecuona,  
C. Guastavino,  
A. Ginastera, A. Levy,  
M. Camargo-Guarneri,  
F. Mignone, O. Lacerda,  
I. Cervantes y E. Nazareth  
(Transmitido en directo por  
Radio Clásica, de RNE)

## 10, JUEVES

- 11,30 **RECITALES PARA  
JÓVENES**  
Viola y piano, por Julia  
Malkova (viola) y Ángel  
Huidobro (piano)  
Comentarios: Jesús Rueda  
Obras de J.S. Bach, L.v.  
Beethoven, F. Mendelssohn,  
J. Brahms, A. Glazunov y  
A. Piazzolla  
(Sólo pueden asistir grupos  
de alumnos de colegios e  
institutos, previa solicitud)
- 19,30 **AULA ABIERTA**  
«Montaigne, Cervantes,  
Shakespeare: La amistad  
o el amor» (II)  
Claudio Guillén:  
«Montaigne: *Ensayos* (2)»

## 11, VIERNES

- 11,30 **RECITALES PARA  
JÓVENES**  
Flauta y piano, por M<sup>a</sup>  
Antonia Rodríguez (flauta)  
y Aurora López (piano)  
Comentarios: Tomás  
Marco  
Obras de J. S. Bach, W. A.  
Mozart, F. Schubert, B.  
Bartók, T. Marco y C. Díez  
(Sólo pueden asistir grupos  
de alumnos de colegios e  
institutos, previa solicitud)

## 12, SÁBADO

- 12,00 **CONCIERTOS DEL  
SÁBADO**  
**BIBLIOTECA DE  
MÚSICA ESPAÑOLA  
CONTEMPORÁNEA**  
**CICLO «DOS  
CENTENARIOS»** (I)  
Intérprete: Eugenio  
Tobalina (guitarra)  
Programa: Introducción,  
recitado y marcha, Sonatina  
en tres duales y Cinco  
piezas antiguas (Homenaje  
a Ravel), de Rafael  
Rodríguez Albert; y Sonata  
para guitarra, de Antonio  
José Martínez Palacios

## 14, LUNES

- 12,00 **CONCIERTOS DE  
MEDIODÍA**  
Canto y piano, por Luis  
Cansino (barítono) y  
Alberto Joya (piano)  
Obras de G. F. Haendel,  
J. S. Bach-Galston,  
A. Scarlatti, G. B. Pergolesi,  
F. Bianchi, J. S. Bach-Siloti  
y W. A. Mozart

## 15, MARTES

- 11,30 RECITALES PARA JÓVENES**  
**Piano**, por **Gustavo Díaz-Jerez**  
 Comentarios: **Carlos Cruz de Castro**  
 Obras de C. Debussy, L.v. Beethoven, F. Liszt, F. Chopin, A. García Abril y E. Granados.  
 (Sólo pueden asistir grupos de alumnos de colegios e institutos, previa solicitud)
- 19,30 AULA ABIERTA**  
 «**Montaigne, Cervantes, Shakespeare: La amistad o el amor**» (III)  
**Claudio Guillén:**  
 «Cervantes: *El Quijote* (I)»

## 16, MIÉRCOLES

- 19,30 CICLO «EL PIANO IBEROAMERICANO» (II)**  
**Leonel Morales** (piano)  
 Programa: Obras de I. Cervantes, P. Sáenz, E. Lecuona y A. Ginastera.  
 (Transmitido en directo por Radio Clásica, de RNE)

**EXPOSICIÓN «MATISSE: ESPÍRITU Y SENTIDO»**  
 (Obra sobre papel)

Hasta el 20 de enero está abierta en la Fundación Juan March, en Madrid, la exposición «Matisse: Espíritu y sentido», integrada por 123 obras sobre papel, realizadas por el artista francés entre 1900 y 1952, dos años antes de su muerte.

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

*Visitas guiadas: miércoles 10-13 horas; y viernes, 17.30-20 horas.*

## 17, JUEVES

- 11,30 RECITALES PARA JÓVENES**  
**Viola y piano**, por **Julia Malkova** (viola) y **Ángel Huidobro** (piano)  
 Comentarios: **Jesús Rueda**  
 (Programa y condiciones de asistencia como el día 10)
- 19,30 AULA ABIERTA**  
 «**Montaigne, Cervantes, Shakespeare: La amistad o el amor**» (IV)  
**Claudio Guillén:**  
 «Cervantes: *Rinconete y Cortadillo* y *La ilustre fregona*»

## 18, VIERNES

- 11,30 RECITALES PARA JÓVENES**  
**Flauta y piano**, por **M<sup>a</sup> Antonia Rodríguez** (flauta) y **Aurora López** (piano)  
 Comentarios: **Tomás Marco**  
 (Programa y condiciones de asistencia como el día 11)

## 19, SÁBADO

- 12,00 CONCIERTOS DEL SÁBADO**  
**BIBLIOTECA DE MÚSICA ESPAÑOLA CONTEMPORÁNEA**  
**CICLO «DOS CENTENARIOS» (II)**  
 Intérpretes: **Mercedes Díaz Chópite** (soprano) y **David Ruiz Gayo** (piano)  
 Programa: Tres Cantigas de Alfonso X, El molinero y Con el picotín, de Antonio José Martínez Palacios; y Tres Villancicos manchegos, Colección de canciones (sobre versos de Heinrich Heine), Seis Canciones (sobre versos de

Antonio Machado) y Voz última, de Rafael Rodríguez Albert

## 21, LUNES

- 12,00 CONCIERTOS DE MEDIODÍA**  
Piano, por **Daniel Ligorio**  
Obras de F. Schubert, A. Carbonell y M. De Falla

## 22, MARTES

- 11,30 RECITALES PARA JÓVENES**  
Piano, por **Gustavo Díaz-Jerez**  
Comentarios: **Carlos Cruz de Castro**  
(Programa y condiciones de asistencia como el día 15)

- 19,30 AULA ABIERTA**  
«Montaigne, Cervantes, Shakespeare: La amistad o el amor» (V)  
**Claudio Guillén:**  
«Cervantes: *El Quijote* (2)»

## 23, MIÉRCOLES

- 19,30 CICLO «EL PIANO**

## IBEROAMERICANO» (y III)

Intérprete: **Francisco Álvarez** (piano)  
Programa: Obras de C. Guarnieri, F. E. Fabini, Soro, M. Ponce, A. Ginastera, J. B. Plaza y H. Villalobos  
(Transmitido en directo por Radio Clásica, de RNE)

## 24, JUEVES

- 11,30 RECITALES PARA JÓVENES**  
Viola y piano, por **Julia Malkova** (viola) y **Ángel Huidobro** (piano)  
Comentarios: **Jesús Rueda**  
(Programa y condiciones de asistencia como el día 10)

- 19,30 AULA ABIERTA**  
«Montaigne, Cervantes, Shakespeare: La amistad o el amor» (VI)  
**Claudio Guillén:**  
«Shakespeare: *Ricardo II*»

## 25, VIERNES

- 11,30 RECITALES PARA**

### 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.

#### ● «Gottlieb: Monotipos»

Hasta el 13 de enero se exhibe la exposición «Gottlieb: Monotipos» en las salas de exposiciones temporales del Museo, con 40 obras en tinta u óleo sobre papel de **Adolph Gottlieb** (Nueva York, 1903-1974).

#### ● «Mompó: Obra sobre papel»

Desde el 22 de enero puede verse la exposición «Mompó: Obra sobre papel», con 58 obras originales de **Manuel Hernández Mompó** (1927- 1992), procedentes de los hijos del artista, Galería Helga de Alvear, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía y colección de la Fundación Juan March. Abierta hasta el 5 de mayo.

**JÓVENES**

**Flauta y piano**, por M<sup>a</sup>  
**Antonia Rodríguez**  
(flauta) y **Aurora López**  
(piano)  
Comentarios: **Tomás**  
**Marco**  
(Programa y condiciones de  
asistencia como el día 11)

**26, SÁBADO**

- 12,00 CONCIERTOS DEL SÁBADO**  
**BIBLIOTECA DE MÚSICA ESPAÑOLA CONTEMPORÁNEA CICLO «DOS CENTENARIOS»** (y III)  
Intérprete: **José Luis Bernaldo de Quirós**  
(piano)  
Programa: Danzas Burgalesas n<sup>o</sup> 2 y 3 y Evocaciones. Cuadros de danza campesina, de Antonio José Martínez Palacios; La Muñeca, y Homenaje a Falla, de Rafael Rodríguez Albert; y Sonata Gallega, de Antonio José Martínez Palacios

**28, LUNES**

- 12,00 CONCIERTOS DE MEDIODÍA**  
**Violín y piano**, por **Farhad Sohrabi** (violín) y **José Ignacio Díaz** (piano)  
Obras de Ch. A. Beriot, J. Turina, E. Bloch, T. Vitali y P. de Sarasate

**29, MARTES**

- 11,30 RECITALES PARA**

**JÓVENES**

**Piano**, por **Gustavo Díaz-Jerez**  
Comentarios: **Carlos Cruz de Castro**  
(Programa y condiciones de asistencia como el día 15)

- 19,30 AULA ABIERTA**  
«Montaigne, Cervantes, Shakespeare: La amistad o el amor» (VII)  
**Claudio Guillén:**  
«Shakespeare: *El Rey Lear*»

**30, MIÉRCOLES**

- 19,30 CICLO «EL CUARTETO IBEROAMERICANO»** (I)  
Intérpretes: **Cuarteto Picasso y Julia Ruiz Muñoz** (soprano).  
Programa: Cuarteto n<sup>o</sup> 1, Op. 20, Cuarteto n<sup>o</sup> 2, Op. 26 y Cuarteto n<sup>o</sup> 3, Op. 40, de A. Ginastera  
(Transmitido en directo por Radio Clásica, de RNE)

**31, JUEVES**

- 11,30 RECITALES PARA JÓVENES**  
**Viola y piano**, por **Julia Malkova** (viola) y **Ángel Huidobro** (piano)  
Comentarios: **Jesús Rueda**  
(Programa y condiciones de asistencia como el día 10)
- 19,30 AULA ABIERTA**  
«Montaigne, Cervantes, Shakespeare: La amistad o el amor» (y VIII)  
**Claudio Guillén:**  
«Shakespeare: Los Sonetos»

**Información: Fundación Juan March**

Castelló, 77. 28006 Madrid. Teléfono: 91 435 42 40 - Fax: 91 576 34 20  
E-mail: webmast@mail.march.es Internet: http://www.march.es